



PARA DIZER O MÍNIMO

ESTRATÉGIAS DE APROXIMAÇÃO ENTRE A MINIMAL ART E
O CONTEXTO ARTÍSTICO BRASILEIRO

Guilherme Moreira Santos

Brasília
2025

PARA DIZER O MÍNIMO

ESTRATÉGIAS DE APROXIMAÇÃO ENTRE A MINIMAL ART E
O CONTEXTO ARTÍSTICO BRASILEIRO

Guilherme Moreira Santos

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (PPGAV/VIS/IdA/UnB), como requisito para a obtenção do grau de Doutor em Artes Visuais, linha de pesquisa Teoria e História da Arte

Orientação: Prof^a Dr^a Vera Marisa Pugliese de Castro

Brasília

2025

*a Gustavo,
meu companheiro nessa jornada.*

Agradeço

à Prof^a Dr^a Vera Marisa Pugliese de Castro, pela generosidade, orientação e comprometimento ao longo desses últimos doze anos de parceria acadêmica e amizade afetuosa;

aos membros da banca de qualificação, Prof^a Dr^a Dária Gorete Jaremtchuk, Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira, Prof. Dr. Ivair Junior Reinaldim e Prof^a Dr^a Renata Zago Mazzoni Marcato pelo aceite em participar desse importante processo avaliativo;

aos colegas da pós-graduação pelas incalculáveis contribuições, em especial à Joseana Paganini, Brígida Duarte, Atena Pontes Miranda e Vrndavana Vilasine pela amizade, companheirismo e profícua interlocução desde o início da graduação em 2012, até o presente momento;

a meu pai Sérgio Veras, pelo apoio, cuidado e incentivo contínuos;

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

à Capes, ao Decanato de Pós Graduação da Universidade de Brasília e à Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal pelos financiamentos, bolsas e auxílios atribuídos no decorrer da pesquisa;

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

e, por fim, a Gustavo Maia, meu marido, por abrigar e lutar por meus sonhos como se fossem dele.

*We tell ourselves stories in order to live
... or at least we do for a while.*

Contamos histórias a nós mesmos para viver
... ou ao menos o fazemos por um tempo.

— Joan Didion

RESUMO

A presente Tese discute o trânsito da Minimal Art estadunidense no contexto artístico brasileiro na segunda metade do século XX, a partir da ideia de *estratégias de aproximação*. Considerando um recorte temporal que observa as décadas de 1960 e 1980, a investigação aqui proposta analisa dois eventos-chave que marcaram algumas das principais aproximações entre obras, artistas, pressupostos teóricos e plásticos vinculados à Minimal Art no contexto artístico brasileiro contemporâneo: a participação da delegação estadunidense na 8ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1965, e a exposição *Em Busca da Essência: Elementos da Redução na Arte Brasileira*, com curadoria de Gabriela Wilder, realizada no contexto da 19ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1987. Partindo do problema que analisa a maneira pela qual esses dois principais trânsitos da Minimal Art no contexto brasileiro da segunda metade do século XX podem ser analisados sob a ideia de *estratégias de aproximação*, a hipótese aqui proposta considera uma bifurcação que concebe duas estratégias específicas, a saber, a ideia de *estratégia de exportação*, no caso da 8ª Bienal de São Paulo, em 1965, e a noção de *estratégia de enfrentamento*, no caso da 19ª Bienal de São Paulo, em 1987. Metodologicamente, a pesquisa aborda ambos os eventos escolhidos de modo cronológico, estabelecendo uma estrutura de análise em que a investigação do evento-chave reporta a estratégias específicas, determinadas pelas exigências e demandas características do evento em questão. De viés historiográfico-artístico, a investigação debruça-se sobre a textualidade de alguns dos discursos que envolveram a trama receptiva da Minimal Art no Brasil, bem como reflete acerca dos processos de historicização, embates discursivos e trânsitos de modelos plásticos, teóricos e conceituais envolvidos nessa conjuntura. Desse modo, o objetivo desta Tese visa a articulação de ambas as *estratégias de aproximação* a partir dos discursos que definiram o trânsito e a recepção dos pressupostos teóricos e plásticos minimalistas e a arte contemporânea brasileira.

Palavras-chave: Minimal Art; estratégia de exportação; estratégia de enfrentamento; trânsito de modelos plásticos e teóricos; História e Historiografia da Arte Contemporânea.

ABSTRACT

This thesis discusses the transit of the Minimal art movement within the Brazilian artistic context in the second half of the 20th century by exploring the idea of *strategies of approximation*. Considering a time frame that observes the 1960s and 1980s, the research proposed here analyzes two key events that marked some of the main approximations between works, artists, theoretical assumptions and linked plastics from both Minimal Art and the Brazilian contemporary context: the participation of the US delegation in the 8th São Paulo International Bienal, in 1965, and the exhibition *Em Busca da Essência: Elementos da Redução na Arte Brasileira*, curated by Gabriela Wilder, held in the context of the 19th São Paulo International Biennial, in 1987. Starting from the problem that analyzes the way in which these two main transits of Minimal Art in the Brazilian context of the second half of the 20th century can be analyzed under the idea of *strategies of approximation* the hypothesis proposed here considers a bifurcation that conceives two specific strategies, namely, the idea of an *exporting strategy*, in the case of the 8th São Paulo Bienal, in 1965, and the notion of a *confrontation strategy*, in the case of the 19th São Paulo Biennial, in 1987. Methodologically, the research approaches both chosen events chronologically, establishing an analysis structure in which the investigation of the key event reports to specific strategies, determined by the demands and requirements characteristic of the event in question. From a historiographical-artistic perspective, the research focuses on the textuality of some of the discourses that involved the receptive web of Minimal Art in Brazil, as well as reflecting on the processes of historicization, discursive clashes and transits of plastic, theoretical and conceptual models involved in this context. Thus, the objective of this thesis aims to articulate both strategies of approximation based on the discourses that defined the transit and reception of minimalist theoretical and plastic assumptions and contemporary Brazilian art.

Keywords: Minimal Art; exporting strategy; confrontation strategy; transit of plastic and theoretical models; History and Historiography of Contemporary Art.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Vista da exposição *New Work: Part 2* na Green Gallery em 1963. Fonte: Stein, 2016, p. 404. _____ p. 27

Figura 2. Donald Judd, *Untitled* (“Bleachers”), 1963. óleo sobre madeira e laca sobre alumínio, 1,21 x 2,10 x 1,21 m. Judd Foundation. Fonte: <https://www.moma.org/audio/playlist/30>. _____ p.30

Figura 3. Robert Morris, *Wheels*, 1963. The Estate of Robert Morris/Artists Rights Society (ARS), New York. Fonte: https://artforum.com/uploads/upload.002/id17281/article11_1064x.jpg. _____ p.30

Figura 4. Visão da Galeria 5 de *Primary Structures*. The Jewish Museum, Nova York. Fonte: Meyer, 2001, p.18. _____ p.36

Figura 5. Vista da exposição *Instalação de Convidados*, 1966, Park Place, *The Gallery of Art Research, Inc.* Fotografia de Geoffrey Clements. *Archives of American Art, Smithsonian Institution*. Fonte: <https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/installation-invitational-9875>. _____ p.43

Figura 6. Vista da Exposição *Black, White and Grey*, com curadoria de Sam Wagstaff Jr., no Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, 1964. Fonte: <https://www.thewadsworth.org/tony-smith-2/>. _____ p.48

Figura 7. Donald Judd, Sem título, 1965, laca nitrocelulose sobre alumínio, 21 x 642,6 x 21 cm, coleção do Whitney Museum, NY. Fonte: <https://whitney.org/collection/works/1264>. _____ p.65

Figura 8. Donald Judd, Sem Título, 1963, laca púrpura s/ alumínio e óleo s/ madeira, 13 x 82 x 13 cm, Coleção Martin Z. Margulies. Fonte: <https://juddfoundation.org/art/untitled-122/>. _____ p.66

Figura 9. Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-51, pintura, óleo sobre tela, 242,2 x 541,7 cm, Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/79250>. _____ p.101

Figura 10. Larry Bell, *Untitled (Golden Box)*, 1964, escultura, vidro pintado e metal, 21,3 x 21,3 x 21,3 cm. Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bell-untitled-t01696>. _____ p.106

Figura 11. Donald Judd, *Untitled*, 1963, objeto, madeira e tinta à base de óleo, 49,5 x 114,3 x 77,5 cm. Fonte: <https://juddfoundation.org/index-of-works/untitled-1963/>. _____ p.108

Figura 12. Robert Irwin, Sem título, 1964-65, 2,09m x 2,14m x 21,5 cm, óleo sobre tela. Fonte: <https://www.pacegallery.com/exhibitions/robert-irwin-in-los-angeles/#artwork-00620>. _____ p.111

Figura 13. Robert Irwin, *Sem Título* (Line Painting), 1962-64, óleo s/ tela, 2,09 x 2,14m. Fonte: <https://www.pacegallery.com/exhibitions/robert-irwin-in-los-angeles/#artwork-27041>. _____ p.113

Figura 14. Frank Stella, Imperatriz da Índia, 1965, 1,95m x 5,48m, pó metálico em tinta de emulsão de polímero s/ tela. Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/79806>. _____ p.116

Figura 15. Frank Stella fotografado em seu estúdio. Fonte: <https://direct.mit.edu/octo/article-abstract/doi/10.1162/octo.2007.119.1.94/56037/Frank-Stella-is-a-Constructivist?redirectedFrom=PDF>. _____ p.118

Figura 16. Larry Poons, *Han-San Cadence*, 1963, pintura, acrílica e tinta de tecido s/ tela, 1,82m x 3,65m, Des Moines Art Center. Fonte: Smithsonian Archives. _____ p.119

Figura 17. Walter Hopps (à direita), com espectador brasileiro (ao centro), na abertura da 8ª Bienal de São Paulo, 1965, Pavilhão do Ibirapuera, SP. Fonte: Hopps, 2017, p.180. _____ p.121

Figura 18. Nota publicada no New York Times sob o título “Ritf Over Judging Imperils Art Show”. Fonte: Arquivos do NYT. _____ p.132

Figura 19. Exposição da Delegação estadunidense para 8ª Bienal, 1966. No centro e ao fundo, obras de Donald Judd. Código do microfilme: SIA-OPA-808R2. Fonte: Smithsonian Archives. _____ p.140

Figura 20. Arcângelo Ianelli, *Silêncio*, 1986, Óleo sobre tela, 180,00 cm x 145,00 cm. Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3892/silencio>. _____ p.181

Figura 21. Ronaldo do Rego Macedo, *Aqui-Lá*, 1987, Óleo sobre tela, 180,00 cm x 180,00 cm. Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6778/aqui-la>. _____ p.183

Figura 22. Carlos Fajardo, Sem Título, 1985, espuma de poliuretano e equipamento de som, 80 x 80 x 80cm. Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra5512/sem-titulo>. _____ p.184

Figura 23. Robert Morris, *Box with sound of its own making*, 1961, madeira, auto-falante interno, fita cassete, 24.8 x 24.8 x 24.8cm, Seattle Art Museum. Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/689665>. _____ p.184

Figura 24. Sérvelo Esmervaldo, *Cubo*, 1973, aço pintado, 70 x 60 x 70 cm. Fonte: WILDER, 1987, p.18. _____ p.185

Figura 25. Eduardo Sued, *Pintura 1*, 1981, óleo sobre tela, 92 x 336 cm. Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6501/pintura-1>. _____ p.186

Figura 26. Willys de Castro, *Objeto Ativo*, 1959-60, óleo sobre madeira, 2,3 x 68,7 x 11,3 cm, Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra13807/objeto-ativo>. _____ p.187

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO [12]

- Estratégias de Aproximação [13]
- Dizendo os Silêncios [16]
- O Temor das Neovanguardas [18]
- Considerações Sobre a Primeira Recepção [20]
- Em Busca da Redução [24]

Capítulo 1 — NEOVANGUARDA EM DISPUTA [27]

- 1.1 Sobre a Historicização do Minimalismo: Reiteração Expositiva [33]
- 1.2 Sobre a Historicização do Minimalismo: Reiteração Crítica [51]
- 1.3 Minimal Art e Neovanguarda [72]

Capítulo 2 — PARA DIZER O MÍNIMO [85]

- 2.1 1965: A Minimal Art e a 8^a Bienal de São Paulo [88]
- 2.2 Minimal Art e Minimalismos [95]
- 2.3 NY x Paris: A polêmica sobre o Júri de Premiação [122]
- 2.4 Mensageiros do Silêncio [134]

Capítulo 3 — NOTAS SOBRE A REDUÇÃO [143]

- 3.1 Rastreando a Redução: Rumor Teórico [144]
- 3.2 1987: “Em Busca da Essência” e a 19^a Bienal de São Paulo [162]
- 3.3 A Minimal Art na Genealogia do Reducionismo [177]
- 3.4 A Redução na Arte Brasileira [179]

CONSIDERAÇÕES FINAIS [190]

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS [200]

ANEXOS [208]

INTRODUÇÃO

Foi Richard Wollheim quem, segundo o crítico de arte Gregory Battcock (1965, p. 387), ajudou a ampliar o emprego do termo Minimal Art para designar a recente produção tridimensional estadunidense da segunda metade do século XX. Sob o título “Minimal Art”, o ensaio de Wollheim, publicado na *Arts Magazine*, em janeiro de 1965, discutia as noções de trabalho (*work*) presente na concepção mesma de obra de arte (*work of art*) considerando, sobretudo, os desmantelamentos do estatuto do trabalho artístico provocados pelos *ready-mades* de Marcel Duchamp e, em gerações posteriores, pelos *assemblages* de Robert Rauschenberg e os monocromos de Ad Reinhardt. Embora Wollheim não faça menção aos artistas atualmente identificados como minimalistas, a abertura oferecida por sua reflexão filosófica teria sido suficiente para a crítica de arte incluí-los nessa unidade de sentido, primeiro por um impulso notadamente depreciativo, depois por uma necessidade certamente genealógica.

Com efeito, falar sobre a Minimal, em especial sobre estratégias de aproximação entre alguns de seus pressupostos teóricos e plásticos e o contexto artístico contemporâneo brasileiro, impõe, por um lado, um contínuo exercício de questionamento dos próprios limites daquilo que constitui o Minimalismo. Acerca desses limites, uma primeira questão surge em nosso horizonte: teria sido, de fato, um movimento artístico em que seria possível identificar uma orientação preceptiva como a de grandes estilos e movimentos da história da arte? Ou (e talvez não alternativamente, mas de modo concomitante) consistiu mais no fruto do esforço de uma crítica que, diante da crise que solapava sua pertinência nos discursos artísticos, pôs-se a afirmar seu alcance de atuação reiterando artistas, exposições e modelos visuais emergentes?

Cabe questionar se não teria sido, também — no bojo da ampla discussão que se apresenta a respeito da segunda metade do século XX —, a atuação coordenada do crescente mercado de galerias de Nova York que, a partir dos anos 1950, capitalizando a avidez dos intelectuais que buscavam identificar a próxima grande

tendência artística, investiram ostensivas quantias e esforços na promoção nacional e internacional de jovens artistas e suas ousadas produções de vanguarda.

Assomam-se outros questionamentos acerca não apenas dos contornos que turvamente delineiam a tese sobre o Minimalismo estadunidense, mas seu alcance e assimilação em outros contextos artísticos geográfica e culturalmente distintos, principal objetivo da pesquisa que empreendemos aqui. Metodologicamente, essas questões nos apresentam camadas de análise de um complexo objeto de investigação, a saber, o trânsito de modelos artísticos entre Brasil e Estados Unidos na segunda metade do século XX, a partir da recepção dos pressupostos teóricos e plásticos da Minimal Art no contexto artístico brasileiro. Desse modo, propomos, aqui, uma pesquisa baseada na relação de mão dupla entre textualidade e visualidade, tarefa que o objeto de investigação a todo tempo reclama de onosso olhar. Essa relação pode ser observada não apenas na produção textual dos artistas envolvidos nessa trama receptiva, bem como de críticos e historiadores da arte, mas na maneira como as obras e, portanto, as imagens, interpenetram discursos verbais e, de igual modo, a linguagem visual contamina o vocabulário presente em enunciados textuais.

Estratégias de Aproximação

Antes, é importante informarmos que nossa concepção relativa à *estratégia de aproximação* leva em conta uma dupla condição da própria noção de estratégia. Essa dupla condição emprestamos de Michel Foucault, para quem

nenhum "foco local", nenhum "esquema de transformação" poderia funcionar se, através de uma série de encadeamentos sucessivos, não se inserisse, no final das contas, em uma estratégia global [...] deve-se pensar em duplo condicionamento, de uma estratégia, através da especificidade das táticas possíveis e, das táticas, pelo invólucro estratégico que as faz funcionar. (Foucault 1988, p.94)

Olhando para a repressão do sexo nas sociedades capitalistas, em *História da Sexualidade I - A Vontade de Saber* (1976) Foucault traça um modelo de abordagem sobre as dinâmicas de poder no campo discursivo. É no interior desse modelo, que o filósofo francês fornece fragmentos de uma conceituação da noção de estratégia, estabelecendo um duplo condicionamento: a dimensões global e insular da estratégia no contexto dos ditos *esquemas de transformação*. Nesse caso, as

táticas, enquanto soluções e meios empregados para obtenção de um fim, teriam um caráter insular e específico (microscópico), a estratégia, constituída por diferentes táticas, apresenta um perspectiva globalizante (macroscópica)¹

Em *Vocabulário de Foucault* (2004), Eduardo Castro observa uma outra dupla condição da noção foucaultiana de estratégia, que nos interessa aqui. Segundo Castro, diante de uma situação de embate (seja ela política, econômica, social e cultural) em que se identifica a dialética de soluções vencedoras e soluções derrotadas, haveria, para Foucault, “uma estratégia de poder, definida como os meios utilizados para fazer funcionar ou manter um dispositivo de poder”, ao passo que se manifestaria, também, “uma estratégia de luta, marcada como a própria substância dos confrontos” (Castro, 2024, p.181). Primeiramente, considera-se, aqui, a dimensão da estratégia como tática de poder, cujos métodos e processos visam a instituição, manutenção e/ou instauração eficaz de elementos de autoridade, domínio e/ou hegemonia. Em segundo lugar, a estratégia de luta observa os métodos e processos de confronto e resistência diante das táticas de poder e subordinação.

Dispensa-se, portanto, um nexo puramente binomial em favor de uma relação dialógica entre a dupla condição foucaultiana de estratégia. E sob essa ótica, tem-se uma associação entre o funcionamento das táticas no limiar da possibilidade (como potência) e sua eficácia na realidade material. Cabe mencionarmos que a noção de estratégia que aqui abordamos evita aprofundar-se nos meandros daquela discutida por Michel de Certeau, cuja leitura crítica de Foucault previu uma diferenciação entre os conceitos de *estratégia* e *tática*. De maneira sumária, temos, em Certeau, o postulado de que a noção de estratégia estaria eminentemente vinculada à

¹ Nesta passagem do texto, Foucault utiliza o seguinte exemplo dentro do programa da história da sexualidade: “o pai não é o “representante” na família, do soberano, ou do Estado; e os dois últimos não são, absolutamente, projeções do pai em outra escala. A família não reproduz a sociedade; e esta, em troca, não imita aquela. Mas o dispositivo familiar, no que tinha precisamente de insular e de heteromorfo com relação aos outros mecanismos de poder pode servir de suporte às grandes “manobras” pelo controle malthusiano da natalidade, pelas incitações populacionistas, pela medicalização do sexo e a psiquiatrização de suas formas não genitais.” (Foucault, 1999, p.94)

instituição do poder (isolamento) e a noção de tática se aproximaria à ideia de resistência (fragmento)²

No entanto, doravante manteremos o uso do termo *estratégia de aproximação* para discutirmos tanto as táticas quanto as motivações, métodos e procedimentos identificados nos momentos-chave que marcaram o trânsito de obras e conceitos relativos à Minimal Art no contexto artístico brasileiro. Considerando, pois, a dialogia entre *estratégia do poder* e *estratégia de luta*, nosso objetivo visa a articulação de ambas concepções a partir dos discursos que definiram o trânsito e a recepção dos pressupostos teóricos e plásticos minimalistas e a arte contemporânea brasileira. Eis o motivo pelo qual essa pesquisa debruça-se sobre dois eventos que marcam, em nossa cronologia, as estratégias de aproximação entre a Minimal e a produção artística brasileira da segunda metade do século XX: a 8^a edição da Bienal Internacional de São Paulo, em 1965, e a 19^a Bienal de São Paulo, em 1987.

Aproveitando a esteira do vocabulário bélico da neovanguarda, a ideia de estratégia, portanto, se nos apresenta oportuna para discutirmos a hipótese principal de nossa investigação, formulada como resposta à pergunta inicial: de que maneira podemos analisar dois dos principais trânsitos da Minimal Art no contexto brasileiro da segunda metade do século XX? Nossa resposta a essa pergunta-problema considera a noção de *estratégias de aproximação* como chave de inteligibilidade para compreendermos aspectos desses trânsitos. Essa noção norteadora, portanto, se bifurca em duas outras a partir das especificidades dos eventos: em primeiro lugar discutiremos a ideia de *estratégia de exportação*, no caso da 8^a Bienal de São Paulo; e, em seguida, defenderemos a ideia de *estratégia de enfrentamento*, com relação à 19^a Bienal de São Paulo.

Nossa hipótese apoia-se, também, no argumento de que o Minimalismo, com seus pressupostos teóricos e plásticos, consistiu em uma das vertentes desenvolvidas ao longo dos anos 1960 que atravessaram as concepções teóricas, críticas e historiográfico-artísticas acerca da contemporaneidade na arte brasileira, embora o

² “Chamo de ‘estratégia’ o cálculo das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder é isolável de um ‘ambiente’ (...) Denomino, ao contrário, ‘tática’ um cálculo que não pode contar com um próprio, nem portanto com uma fronteira que distingue o outro como totalidade visível. A tática só tem por lugar o do outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo à distância.” (Certeau, 2012, p. 45)

impacto de sua recepção tenha sido consideravelmente menor. Certamente compreendemos que não foi o único movimento que se aproximou do contexto brasileiro nos anos 1960, mas tratou-se de uma das vertentes constitutivas das neovanguardas desse período, como a Pop Art estadunidense e o *Nouveau Réalisme* francês, que transitaram pelo horizonte artístico de determinadas regiões brasileiras e cujas diferentes menções e passagens observaram recepções e referências particulares.

Dizendo os silêncios

Por que, então, a Minimal? Por que falarmos de um movimento artístico (veremos como esse termo se sustenta) a propósito do qual parece ter havido certa resistência ou pouca aderência no contexto artístico brasileiro? Por que não nos debruçarmos sobre o profícuo diálogo com a Pop Art, cujos pressupostos parecem ter ressoado com mais fervor entre os artistas brasileiros das décadas de 1960 e 1970? E talvez, embora menos evidente que a Pop, por que não explorarmos a recepção da trama teórico-crítica em torno da grande narrativa sobre o Expressionismo Abstrato?

Ora, acreditamos que essa questão, que ajuda a nortear a presente pesquisa, pode ser respondida ao menos de três maneiras. A primeira resposta consiste na escassez de produção bibliográfica a respeito das relações entre a Minimal e a arte brasileira. O que rapidamente nos leva a uma segunda possível resposta, uma que carece de mais linhas: interessa-nos investigar as lacunas e os silêncios que o tema da Minimal Art nos apresenta. O que nos leva a uma breve digressão nos próximos parágrafos.

Para dizer a Minimal é necessário encarar discursos e enunciados repletos de silêncios, a despeito da profusa produção textual de seus artistas expoentes e do turbilhão crítico gerado na década de sua eclosão. Uma importante bibliografia, relativamente recente debruçou-se sobre a dificuldade de conciliação desses diferentes discursos, frequentemente antagônicos, em relação à produção visual da Minimal. Em 2001, James Meyer decidiu pela expressão “campo da diferença” (p.3), ou campo dinâmico (*dynamic field*), para trabalhar a questão insolúvel sobre a definição da Minimal enquanto movimento artístico. Já Anna Chave propôs uma revisão historiográfica-artística evidentemente mais crítica acerca da aparente neutralidade das caixas e paralelepípedos minimalistas, discutindo sob um viés

feminista a retórica do poder (*rhetoric of power*) presentificada nos austeros objetos específicos da Minimal. Didi-Huberman optou, em sua ousada afronta epistemológica, ou “contra-ataque crítico à teoria da arte norte-americana” (Huchet, 2010 p.21), por problematizar a disjunção entre discurso e visualidade do Minimalismo à luz de uma teoria dialética entre as noções de crença e tautologia na arte contemporânea sem, contudo, buscar resolver o dilema.

Mas, em si mesmas, as lacunas e disjunções entre os discursos verbais e a produção visual não são suficientes para justificar a necessidade de explorarmos o trânsito artístico entre os contextos brasileiro e estadunidense via Minimal. E, no entanto, essas lacunas, ou se se preferir, as diferenças irreconciliáveis, revelam silêncios tão profundos, ou profundamente eloquentes, que nos permitam partir da Minimal, e não de seus pares neovanguardistas das décadas 1950 e 1960 nos Estados Unidos.

Talvez seja o momento de considerarmos que o silêncio mais agudo, aquele mais flagrante, ensurdecedor até, seja o da recepção da Minimal Art no Brasil. Um silêncio eminente, sempre mais, a cada contato com fontes primárias, documentos, artigos, textos críticos e registros fotográficos dos principais eventos que marcaram, ou ao menos conjecturamos possam ter marcado, momentos receptivos de obras e pressupostos teóricos do Minimal no contexto artístico brasileiro. Interessam-nos não apenas as ausências, mas explorar porque elas existiram reiteradamente. É possível que nosso grande desafio, aqui, seja dar igual atenção aos discursos verbais e visuais e aos silêncios e intervalos, tomando estes dois últimos como frestas que nos permitem vislumbrar outras camadas discursivas.

Se, por um lado nossa investigação nos compõe a questionar as variadas facetas da Minimal, é, também, nosso objetivo identificar e discutir a maneira pela qual esses pressupostos teóricos e plásticos são recebidos e compreendidos pelo público, pela crítica especializada, pelos artistas e curadores brasileiros em diferentes momentos como ondas de recepção. Portanto, a pergunta que nos move exige investigarmos não apenas *o que* significa o minimalismo, mas também *como* ele significa, igualmente questionando *se e de que maneira* ele poderia ter atravessado as noções e concepções de arte contemporânea e neovanguardas brasileiras na segunda metade do século XX.

O Temor das Neovanguardas

Resta, então, examinarmos uma terceira possibilidade de resposta à questão colocada de início, a do *porquê considerarmos a Minimal como ponto de partida para este debate*. Tentaremos argumentar que essa resposta pode ser identificada nas discussões em torno da eclosão das chamadas neovanguardas ou vanguardas pós-modernas da metade do século XX. Novamente, a justificativa ainda carece de mais explicações, uma vez que a Pop Art e as tendências conceptualistas das décadas de 1960 e 1970 também participaram das principais discussões sobre as neovanguardas do pós-Segunda Guerra e, certamente, observaram forte aderência no contexto artístico brasileiro do eixo Rio de Janeiro-São Paulo, sobretudo durante o período da ditadura civil-militar (1964-1988).

E, prontamente, nos disponibilizamos a esclarecer: pouco se sabe ou se investigou sobre os trânsitos de pressupostos teóricos e plásticos da Minimal no contexto artístico brasileiro nas décadas de 1960 e 1980, recorte temporal proposto para esta pesquisa. Identificam-se alguns vagos comentários sobre esse ou aquele artista brasileiro que possa ter direta ou indiretamente arriscado uma filiação ou citação aos pressupostos minimalistas. Menos ainda, talvez, empreendeu-se um estudo suficientemente sistematizado acerca das especificidades da presença da Minimal Art estritamente no diálogo da formação das neovanguardas brasileiras e nos importantes debates que pautaram as formulações de uma arte contemporânea no Brasil.

Em vista disso, o primeiro capítulo de nossa pesquisa apresenta uma discussão sobre o estatuto da Minimal Art diante do debate sobre as neovanguardas da segunda metade do século XX, considerando as particularidades do processo de historicização do Minimalismo. Recorrendo ao estudo basilar empreendido por Hal Foster em o *Retorno do Real* (1996), para quem a arte minimalista constituiu um ponto crucial (*the crux*) na “articulação entre a vanguarda histórica e a neovanguarda nos anos 1960” (2014, p.16), nosso objetivo, nesse capítulo, é compreendermos a maneira pela qual os pressupostos teóricos e plásticos da Minimal atuaram em uma zona litigiosa entre a ruptura com o modernismo tardio e o retorno operado pelas neovanguardas dos anos 1960.

Para tanto, trabalharemos a partir de duas chaves de compreensão, que aqui denominamos *reiterações*. Em primeiro lugar, a ideia de *reiteração expositiva* servirá de base para assimilarmos o papel dos discursos curoriais em conjunto com a atuação de instituições museais e galerias de arte na promoção da Minimal Art e seus artistas mais expoentes. Observaremos a rápida circulação e reiterada menção a alguns artistas que, não coincidentemente, constituem, hoje, a *prima facie* do Minimalismo como movimento artístico. Ainda que com consideráveis diferenças (e é um dos objetivos desse primeiro capítulo investigar em que consiste essas diferenças), as listas dos principais artistas que representam a Minimal atém-se, quase que unanimemente, aos nomes de Donald Judd, Dan Flavin, Robert Morris, Frank Stella, Carl Andre e Sol Lewitt.

Resta-nos, então, o exercício de identificar nas exposições, curadorias, artigos e ensaios que nos oferecem essas listagens, quais artistas são citados e agrupados em um mesmo discurso, quem os cita e os agrupa, e a quais demandas e interesses esses agrupamentos reportam. No bojo dessa discussão, podemos incluir exposições como a antológica *Primary Structures*, organizada por Kynaston McShine, em 1965, no Jewish Museum de Nova York, ou *Black White and Grey*, de 1964, com curadoria de Samuel Wagstaff Jr, realizada no Wadsworth Atheneum, em Connecticut. Até mesmo exposições anteriores e, talvez por isso preambulares, como a mostra coletiva *New Work: Part I*, realizada na Green Gallery, em 1963, e o modelo comunal explorado pela Park Place Gallery, a partir de 1962, os quais nos possibilitam vislumbrar a participação fundamental do emergente mercado de galerias privadas na promoção e trânsito desses artistas.

De igual modo, nos ateremos à fortuna crítica da Minimal, considerando a ideia de *reiteração crítica*, analisando textos fundantes de críticos e artistas da época, cujas contribuições para esse debate ainda carecem de um olhar suficientemente aprofundado, alguns dos quais ainda sem tradução para a língua portuguesa. É o caso de “Local History”, de Donald Judd, ensaio crítico de embate à perspectiva historiográfico-artística greenberguiana, publicado no ano anterior ao célebre “Specific Objects” (1965), que infelizmente desconheceu similar repercussão, e “Notes on Sculpture” (1966) de Robert Morris. Ou os casos do próprio “Minimal Art”, de Wollheim, “ABC Art” de Barbara Rose, “The New Cool Art” de Irving Sandler e “Allusion and Illusion in Donald Judd” de Rosalind Krauss, impressões críticas

contemporâneas e imediatas à eclosão da Minimal Art em Nova York, na década de 1960, com perspectivas genealógicas que muito acrescentam à problemática das filiações e associações, bastante caras a nosso estudo. Eis, portanto, a decisão de disponibilizarmos as traduções desses e outros escritos nos anexos desta tese, realizadas, em princípio, como um exercício pessoal e didático de leitura e compreensão dos textos, na esperança de que o trabalho venha contribuir como material de consulta a pesquisas futuras.

Nesse sentido, nosso interesse ao discutirmos a posição do Minimalismo diante do polêmico debate das neovanguardas e pós-modernidade dos anos 1960 coaduna com o objetivo geral dessa pesquisa, a saber, identificar o modo com que seus pressupostos plásticos e teóricos atravessaram as discussões, no Brasil, de pós-modernidade e arte contemporânea. Compreender o impacto da Minimal no contexto histórico e cultural de sua eclosão — a Nova York da década de 1960 —, bem como discutir a problemática formação do movimento constitui, portanto, o primeiro passo de nossa investigação. Ou melhor, a primeira camada em cuja qual dispõem-se as bases de sustentação da pesquisa que propomos aqui.

Considerações Sobre a Primeira Recepção

O passo seguinte consiste em uma reconsideração e reexame de alguns aspectos referentes àquilo que outrora denominamos a primeira recepção da Minimal Art no Brasil. Cabe pontuarmos que a presente Tese de Doutorado trata-se não apenas de um desdobramento, mas um aprofundamento e sistematização de algumas discussões que resultaram na Dissertação de Mestrado, defendida em 2019, sob o título *Notas sobre a recepção da Minimal Art no Brasil: a 8ª Bienal de São Paulo e os Anos 1980*. Nesta ocasião, tivemos a oportunidade de explorar a presença de obras preambulares da Minimal em ocasião da 8ª Bienal Internacional de São Paulo, realizada em 1965.

Organizada pelo curador californiano Walter Hopps, sob a supervisão e financiamento da *United States Information Agency* (USIA), agência estatal responsável pelas relações públicas e diplomáticas do país no período da Guerra Fria, a delegação estadunidense apresentou um conjunto de pinturas e esculturas vinculadas às então recentes tendências e vertentes da abstração geométrica e

tridimensionalidade naquele país. Além de investigarmos as demandas que atravessaram a escolha de Hopps pelos sete artistas — Barnett Newman, Billy Al Bengston, Donald Judd, Frank Stella, Larry Bell, Larry Poons e Robert Irwin —, propomos analisar, também, de que modo os responsáveis pela vinda da Minimal ao Brasil compreenderam seus pressupostos e como essas perspectivas contaminaram a recepção das obras pela crítica brasileira especializada.

Antes, é importante salientar que, por pressupostos teóricos e plásticos, nos referimos a uma trama formada por discursos, enunciados verbais e visualidades que fornecem, tanto para a teoria quanto à historiografia da arte, as principais características do agrupamento que resulta na unidade de sentido a que chamamos Minimalismo. Não apenas o vocabulário geométrico, o uso de materiais industriais ou industrialmente acabados, a não-referencialidade, a repetição das formas e negação da gestualidade, mas, também, noções e conceitos elaborados ou trabalhados pelos artistas e críticos, como os de especificidade, literalidade e/ou objetidade, fenomenologia, *Gestalt*, campo expandido e conceptualismo.

Diante da presença, no certame brasileiro de 1965, de obras minimalistas que, atualmente, localizamos na gênese do movimento, — em suma, o início dos anos 1960—, trabalhamos, no mestrado, com a hipótese de uma tensão interpretativa. Nossa análise sobre essa tensão focara na recepção crítica brasileira, por sinal notadamente reticente, acerca desses objetos expostos no Pavilhão da Bienal. Como era de costume, os textos críticos sobre as edições da Bienal de São Paulo, publicados nos principais periódicos do país, lançavam atenção a algumas delegações que, historicamente, causaram considerável impacto na comunidade artística e no público, haja vista as delegações da Suíça, da França e, certamente, dos Estados Unidos.

E, no entanto, ao longo do levantamento de fontes primárias e coleta de documentos realizados em nossa pesquisa de 2019, nos deparamos com um silêncio à primeira vista desanimador. A ausência de comentários por parte da crítica brasileira ofereceu um desafio que, após a derrota inicial, mostrou-se cada vez mais profícuo. Nos ativemos, então, a dois comentários publicados no caderno especial de *O Estado de S. Paulo*, em 2 de outubro de 1965, um escrito por Walter Zanini e o outro, por Laís Moura. Sob o título “A Escultura, Relevo e Objetos da VIII Bienal”, o comentário de

Zanini abordava a questão da tridimensionalidade explorada a partir de diferentes vertentes pelos artistas vinculados às delegações presentes na 8^a Bienal.

Com apenas um parágrafo dedicado à delegação estadunidense, o comentário de Zanini ofereceu-nos algo que ainda não havíamos encontrado naquele momento: uma possibilidade de recepção crítica das obras minimalistas presentes no certame. Observando as obras de Newman, Bell e Judd, Zanini considerou o flagrante contraste entre a produção desses artistas e o conjunto de obras trazidos pela mesma delegação no certame anterior, de 1963, em que um de seus artistas, Alfred Gottlieb, fora laureado com o prêmio de pintura. Para o crítico, a tridimensionalidade minimalista correspondia a uma nova sensibilidade, caracterizada, em suas palavras, pelo rigor geométrico, concreticidade não-referencial, frialdade temperamental e beleza tecnológica, conferindo a Judd o epíteto de “mensageiro do silêncio” (Zanini, 1965, p.1).

Já a perspectiva de Moura, cujos textos são escassos e ainda pouco conhecidos, mostrou-se quantitativamente mais extensa se comparada a de Zanini. Com o título “Paris x NY”, Moura teceu um comentário cotejando os acontecimentos e decisões que permearam as premiações da 32^a Bienal de Veneza organizada no ano anterior à 8^a Bienal de São Paulo. Ponderando sobre ambos os certames, ela nos forneceu um olhar contemporâneo aos eventos, pontuando o modo como as premiações de Rauschenberg, em Veneza, e o empate entre Victor Vasarely e Alberto Burri, no Brasil, reverberaram o largo debate que se multiplicava no universo das artes naquele período: o fato de Nova York começar a compartilhar, com Paris, o status de centro artístico irradiador na contemporaneidade.

Olhando para as obras e artistas da delegação estadunidense na 8^a Bienal de São Paulo, Moura conferiu especial atenção à querela interna entre a Pop Art e Op Art no contexto artístico deste país. Para ela, as escolhas que permitiram a presença de artistas como Larry Poons e Frank Stella — segundo a qual, descendentes diretos da Op estadunidense iniciada com Josef Albers—, constituía em uma estratégia de enfrentamento à escolha da França em enviar Vasarely como seu grande representante. Para Moura, a vitória de Vasarely no certame brasileiro teria consistido em uma resposta do júri à vitória de Rauschenberg no certame veneziano.

Destacamos, aqui, a pesquisa realizada durante o Mestrado pois ela fornece importantes bases para os encaminhamentos da atual Tese de Doutorado. Nosso interesse em referenciar a dissertação não é de uma simples revisão das discussões lá propostas, mas re-contextualizar os conteúdos do que compreendemos ter consistindo a primeira *estratégia de aproximação* significativa entre a Minimal e o contexto artístico brasileiro, em 1965, sob a égide da *estratégia de exportação* de modelos plásticos e teóricos. No texto da Dissertação de Mestrado, havíamos observado que Moura identificara os trabalhos minimalistas como concretistas o que, segundo nossa hipótese ali defendida, corroborava com a ideia da tensão interpretativa nas bases de compreensão da Minimal estadunidense. Essa hipótese da tensão afirmava que teria havido, nos enunciados de Moura e Zanini, uma assimilação das obras minimalistas às referências visuais do concretismo brasileiro, produzindo uma compreensão simplificada da Minimal, que desconsiderava algumas das qualidades fenomenológicas dos trabalhos. Discutimos, também, como essa tensão provocou um apagamento do teor conceptualista da Minimal, por exemplo.

E no entanto, não apenas uma retomada sobre as discussões propostas a partir dos textos de Zanini e Moura, este segundo capítulo da Tese propõe o exercício de revisitar o trânsito dos pressupostos teóricos e plásticos da Minimal tanto no contexto de recepção, ou seja, com enunciados da crítica brasileira, quanto no contexto do envio das obras, especificamente no que tange os diversos interesses que permearam o discurso curatorial de Hopps. Sobre a noção de trânsito de modelos, foi Vera Pugliese quem ensejou uma conceituação teórica, para quem o trânsito consistia em

uma circulação entre desiguais, envolvendo a exportação/importação de modelos plásticos, mas também teóricos, entre metrópoles culturais e países tratados como dependentes, o que se evidencia na investigação warburgiana sobre os selos, iniciada em 1925, acerca de apropriações de antigos símbolos que suscitariam o phobos cultural na propaganda fascista (Pugliese, 2022, p. 38).

Nesse sentido, propomos, no segundo capítulo, uma discussão acerca da ideia de Minimal Art e Minimalismos, considerando as múltiplas apostas de Hopps a partir de suas escolhas, a fim de discutirmos a questão da interseccionalidade que ocorre entre o movimento e o que o curador incluiu e/ou deixou de incluir na mostra da delegação estadunidense. Portanto, trata-se menos de uma afirmação sobre o

caráter Minimalista das obras presentes na 8^a Bienal de São Paulo, e mais uma discussão sobre quais as interseções entre os artistas selecionados por Hopps e aquilo que historicamente constituiu o escopo artístico da Minimal Art.

Abraçando a ideia de silêncio, aberta por Zanini, como constitutivo da própria abordagem da Minimal no horizonte artístico brasileiro, o objetivo, nesta porção de nossa pesquisa, é reintroduzir ao leitor uma análise contextualizada da recepção da Minimal em 1965 como uma estratégia de aproximação com o contexto artístico brasileiro sob a ideia de *exportação*. Buscaremos, então, discutir como a presença de obras minimalistas na 8^a Bienal de São Paulo constituiu parte de uma estratégia mais ampla de exportação e espalhamento de modelos plásticos e teóricos sem, contudo, desconsiderarmos as reverberações da recepção que culminaram em uma tensão interpretativa.

Em Busca da Redução

Com a presente Tese de Doutorado, propomos uma discussão não mais a partir do sequenciamento de recepções, mas em um diálogo mais amplo com aquilo que denominamos estratégias de aproximação. Considerando a sequência cronológica dos eventos, empreendemos um esforço de mergulhar de modo mais profundo naquilo que, em 2019 denominamos de segunda recepção da Minimal Art no Brasil.

Trata-se da exposição “*Em Busca da Essência: Elementos da Redução na Arte Brasileira*”, com curadoria de Gabriela Wilder, realizada no contexto da 19^a Bienal de São Paulo, em 1987. Sob a supervisão de Sheila Leirner, curadora geral desta edição da Bienal, Wilder reuniu trabalhos de vinte artistas brasileiros, abrangendo um recorte temporal de três décadas, entre finais dos anos 1950 a 1987, e apresentando uma produção que, apesar das diferentes perspectivas e processos, resultavam em “obras morfológicamente reducionistas” (Wilder, 1987, p.14). Partindo dos neoconcretistas Willys de Castro, Frans Weissmann e Amilcar de Castro, a mostra apresentava artistas até então com trajetórias mais recentes, como Carlos Fajardo, Amélia Toledo, Ronaldo do Rego Macedo e Eduardo Sued, sem deixar de considerar nomes de peso como os de Sérvulo Esmeraldo e Waltércio Caldas.

O argumento curatorial apoiou-se na existência, desde a eclosão das correntes concretas e neoconcretas na metade do século XX, de um elemento em comum em

obras vinculadas à abstração geométrica no Brasil, ao que Wilder chama de *reducionismo*. Nossa propósito neste terceiro capítulo da tese é o de investigarmos de que maneira Wilder comprehende a noção de reducionismo, partindo das referências teóricas e artísticas convocadas em seu texto curatorial. Se Jean-François Lyotard, Mel Bochner e Christopher Lasch aparecem como referências diretas, acreditamos que Clement Greenberg, Barbara Rose e Irving Sandler atuaram como fontes indiretas na arquitetura de dada genealogia do reducionismo estabelecida pela curadora. Essa genealogia do reducionismo no Brasil seria, de acordo com a perspectiva de Wilder, atravessada, mas não necessariamente contaminada, pelo Minimalismo estadunidense, ainda que mutualmente apresentassem características tangenciais. De qualquer modo, Wilder promove, no contexto artístico brasileiro, um dos primeiros comentários críticos sistematizados acerca da Minimal Art, não obstante nosso interesse nesta sala especial organizada no contexto da 19ª Bienal.

Novamente, a decisão de abordarmos esse evento, agora, não somente como um segundo momento da recepção da Minimal no Brasil, mas como uma estratégia de aproximação, parece tanto mais produtiva quanto consciente dos contornos do objeto de pesquisa, considerando a ideia de *enfrentamento*. Essa abordagem permite compreendermos o fenômeno da citação aos pressupostos teóricos e plásticos da Minimal não mais como um modelo a ser recepcionado e assimilado pelo público brasileiro, mas como uma *estratégia de enfrentamento*, por meio de um enunciado mais amplo que pretende afirmar a existência de uma vertente autônoma da redução na arte contemporânea brasileira que não estaria subsumida à corrente Minimalista estadunidense. Analisaremos como, para Wilder, essa vertente do reducionismo brasileiro não representaria mais uma dissidência ou degenerescência de movimentos originados em centros irradiadores da arte, mas estaria em diálogo equânime com eles.

Interessa-nos, portanto, iniciar o terceiro capítulo com uma breve análise de importantes pontos do debate em torno da *redução*, explorando esse verbete como uma questão nocional pertinente à história da arte contemporânea, a partir de variadas acepções desenvolvidas ao longo da segunda metade do século XX. Começando por Duchamp, identificamos diferentes abordagens da redução sob

diversos níveis de inteligibilidade, tanto na crítica quanto na história da arte, como em alguns ensaios de Greenberg, publicados entre as décadas de 1940 e 1960, quanto na crítica de Rose e, por fim, nos estudos de Renato de Fusco, em *História da Arte Contemporânea*, publicado pela primeira vez em 1983. Neste livro, De Fusco se aproxima “da extrema variedade de obras e poéticas” na arte contemporânea, evitando expô-las “segundo a cronologia das correntes em que é costume dividi-la” (De Fusco, 1988, p.10), mas a partir de seis *linhas de tendências*, entre as quais observa-se a *linha da redução*. Abrangendo trabalhos de diversas linguagens e lógicas heterogêneas vinculados ao Dada, Neo-Dada, Arte Povera e Minimal Art, esta linha teria seu eixo de concentração no caráter redutor da obra.

Somadas as outros eventos, como exposições individuais de artistas minimalistas em instituições brasileiras e outras participações em Bienais e mostras coletivas, os acontecimentos e episódios trabalhados nos capítulos dessa Tesa fazem parte de uma pesquisa iniciada há alguns anos. Essa investigação é fruto de coleta e levantamento de dados em arquivos de instituições vinculadas aos eventos aqui mencionados, bem como o produto de um olhar cauteloso e ciente da própria posição enquanto perspectiva limitada, repleta de escolhas, recortes e, obviamente, exclusões voluntárias ou não. É por esse motivo que compreendemos o alcance não totalizante de nossa abordagem, cujo foco está no trânsito de modelos teóricos e plásticos do Minimalismo no contexto artístico brasileiro a partir de episódios-chave, não necessariamente aplicáveis a todo e qualquer fenômeno relacionado ao objeto e ao assunto do qual ele deriva.

Os capítulos que compõem esta tese correspondem a certa sequência desses eventos que constituem o trânsito da Minimal Art no Brasil, analisando as recepções, retornos e tensionamentos gerados pelo diálogo entre artistas, críticos, curadores, teóricos e historiadores da arte. A ordem dos capítulos coincide com a cronologia dos episódios explorados, mas essa divisão foi pensada, primeiramente, em função da estruturação lógica do argumento. Com efeito, em alguns momentos a diacronia é perturbada em virtude de saltos, digressões e insurgências. Compreendemos, contudo, que uma narrativa historiográfica-artística deve sempre estar aberta a acolher as disjunções do próprio discurso.

CAPÍTULO 1

NEOVANGUARDA EM DISPUTA

Para dizer a Minimal, sugerimos começar por uma imagem. Com efeito, uma imagem que, de certo modo, aponta e ao mesmo tempo cristaliza algumas das disputas internas e externas que marcaram o Minimalismo e sua constituição como movimento artístico no contexto de eclosão das tendências do pós-Segunda Guerra nos Estados Unidos. Trata-se de uma imagem quase anedótica, ao menos uma imagem que guarda em si uma anedota, cuja aparente neutralidade permite-nos vislumbrar a natureza paradoxal dos austeros e igualmente inquietantes objetos minimalistas.



Figura 1. Vista da exposição *New Work: Part II* na Green Gallery em 1963. No chão à direita a obra *Untitled ("Bleachers")* de Donald Judd, de 1963, e à esquerda *Wheels* de Robert de Morris, de 1962.

A imagem? Uma fotografia em preto e branco da exposição *New Work: Part 2*, realizada na Green Gallery, em Nova York, em maio de 1963 (fig. 1). Nela, identificamos o registro de duas obras posicionadas no piso e quatro grandes telas visíveis afixadas às paredes do espaço expositivo. À direita da imagem, no piso,

temos uma visão lateral da obra *Untitled (Bleachers)* de Donald Judd, de 1963, uma estrutura em vermelho cádmio com duas pranchas de compensado paralelas conectadas por seis vigas de madeira articuladas horizontalmente, formando uma progressão ascendente (ou descendente, a depender do ângulo de observação). Diagonalmente, ao fundo da galeria, notamos a obra *Wheels* de Robert Morris, também de 1963, uma estrutura igualmente constituída de madeira compensada em laca branca, em que duas grandes rodas paralelas são conectadas por apenas um eixo horizontal. Ainda na imagem, na extrema esquerda, é possível identificarmos um fragmento de uma das pinturas de Larry Poons ladeada por um dos exemplares Hard-Edge de Frank Stella. Na parede inferior, vemos o monocromo de Tadaaki Kuwayama e, ao fundo, a grandiosa tela de Ellsworth Kelly intervalada por duas janelas acortinadas que, ironicamente, se assemelham e podem ser confundidas com algumas das obras presentes na exposição.

Sobre a anedota, quem nos relata é James Meyer. Como é próprio da natureza das anedotas, o episódio é verossímil, embora saibamos da impossibilidade de comprovar sua veracidade. Em todo caso, este episódio ocorreu no contexto da exposição *New Work: Part II*. Seguindo o sucesso da primeira versão, inaugurada em janeiro do mesmo ano, a mostra de maio reuniu oito jovens artistas emergentes da cena artística nova-iorquina no início dos anos 1960. Além de Judd, Morris, Poons, Stella, Kelly e Kuwayama, participaram, também, Walter Darby Bannard e Kenneth Noland. Judd e Morris haviam participado da primeira exposição em janeiro, a *New Work: Part I*, e a tensão visual e conceptual entre ambos os artistas já se manifestava a partir do contraste entre as estáticas e não-referenciais obras de Judd diante dos alusivos e sugestivos trabalhos de Morris.

Desde a organização da mostra de janeiro, Judd já deixava explícita certa aversão à presença de dada referencialidade nas obras de Morris, donde o desejo de se desvincilar dos pressupostos “tradicionalmente ilusionistas” do Expressionismo Abstrato (Judd, 2006, p.99). Diante de *Wheels*, escolhida por Morris para compor a exposição de maio de 1963, Judd viu-se ainda mais contrariado em relação aos elementos fatalmente alusivos e referenciais desse objeto, sobretudo em uma exposição cujo objetivo era a apresentação de uma nova produção artística não mais exclusivamente tributária da visualidade expressionista abstrata. A reação de Judd é narrada por Meyer da seguinte maneira:

Para começar, ele [Judd] considerou as exageradas proporções “idiotas”, sem dúvida pelo fato de *Wheels* ser um adereço, como nos mostram fotografias contemporâneas de Morris, trajando roupas íntimas, levantando e rolando o objeto. Desenvolvido no contexto de uma performance, fora reinstalado na Green como uma escultura. Para o pensamento de Judd, *Wheels* falhou como arte visual; sua função como adereço, como algo a ser utilizado e tocado, não atribuía a ele interesse perceptivo. Pelo contrário, era uma falha. Como relembra Judd, ele e [Lucas] Samaras empurraram o trabalho de Morris ao redor da Green Gallery, a fim de demonstrar sua inadequação formal. (Meyer, 2001, p.52, tradução nossa).

A ação de Judd e Samaras, de empurrar a roda de Morris ao redor da galeria, interessa-nos por sua aparente neutralidade. Apenas aparente. Como indica Meyer, a manifestação física do desejo de demonstrar sua *inadequação formal* diante das obras estáticas e não-referenciais presentes na exposição permite um vislumbre factual dos pressupostos teóricos e plásticos elaborados e defendidos por Judd em anos posteriores. Por um relativamente acelerado processo de assimilação e reiteração (e veremos mais à frente como isso se deu), estes mesmos pressupostos ajudaram a constituir um vocabulário que, já ao final da década de 1960, ajudou a definir as bases de sustentação da tese sobre a Minimal. O gesto, paradoxalmente agressivo e jocoso, espelha a posição teórica de Judd nessa primeira metade dos anos 1960, uma em que o artista constantemente refutava a necessidade de manutenção, na pintura e na escultura, de um espaço ilusório e elementos alusivos.

Em “Specific Objects”, ensaio publicado em 1965 na *Arts Yearbook 8*, revista especializada de ampla circulação em Nova York, Judd coagulou as principais reflexões propostas tanto em seus textos críticos, publicados desde meados dos anos 1950, quanto em sua pesquisa visual realizada a partir do início da década de 1960. Observando os trabalhos tridimensionais de artistas estadunidenses e europeus no pós-Segunda Guerra, Judd buscou decupar esse vocabulário visual emergente à medida que procurou localizar seu contexto histórico de desenvolvimento. Se Judd não ambicionava estabelecer uma unidade de sentido para a nova produção artística, ao menos evidenciava o desejo em nomeá-la segundo duas características fundamentais, quais sejam, sua dimensão objetual e sua qualidade específica, não-referencial. O artista inicia seu ensaio afirmando que

a metade, ou mais, dos melhores novos trabalhos que se tem produzido nos últimos anos não tem sido nem pintura nem escultura. Frequentemente, eles têm se relacionado, de maneira próxima ou distante, a uma ou a outra. (Judd, 1974 p.181)

Olhando o objeto de Judd, presente no registro fotográfico supracitado, notamos um diálogo evidente com esses pressupostos. Visto em reprodução colorida (fig. 2), observa-se uma barra de alumínio coberta por laca púrpura posicionada no eixo axial do objeto, seguindo a progressão das vigas de madeira, indicando um trabalho de justaposição de materiais industriais e/ou industrialmente acabados. Mesmo sem título, o epíteto *bleachers* (arquibancadas) marca uma condição interessante dos trabalhos de Judd produzidos no início dos anos 1960, cuja referencialidade, negada pelo artista tanto na produção quanto na denominação, é muitas vezes atribuída à revelia.

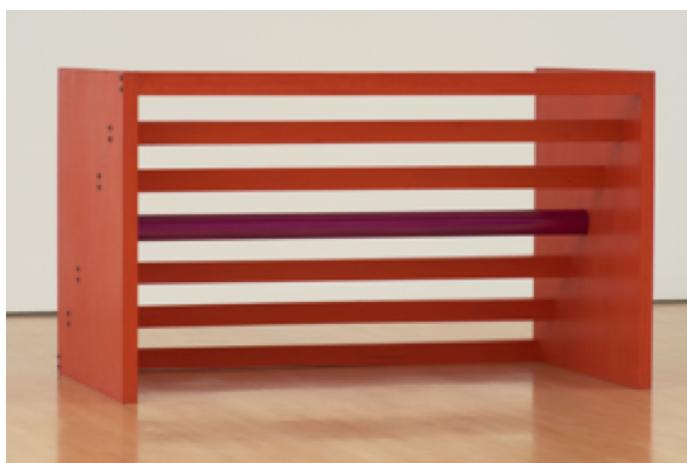


Figura 2. Donald Judd, Untitled (“Bleachers”), 1963. óleo sobre madeira e laca sobre alumínio, 121,9 x 210,8 x 121,9 cm. Fonte: <https://www.moma.org/audio/playlist/30>



Figura 3. Robert Morris, *Wheels*, 1963. The Estate of Robert Morris/Artists Rights Society (ARS), New York. Fonte: https://artforum.com/uploads/upload.002/id17281/article11_1064x.jpg

Outros trabalhos desse conjunto de objetos em vermelho cádmio também receberam epítetos, mais ou menos alusivos, como *letter box* dado ao relevo em cera e acrílica cuja estrutura triangular perpendicularmente posicionada na abertura horizontal da estrutura nos lembra uma caixa de correio. Tal é o caso, também, de *stacks* (pilhas), apelido dado aos paralelepípedos empilhados na parede, e até mesmo *record cabinet* (estante de discos) uma caixa em vermelho cádmio saturado,

resolutamente posicionada no chão em cuja face superior inscrevem-se sulcos negativos de uma gradação sequencial e semicircular.

Retornando à imagem inicial e à anedota que a permeia, notamos que o comportamento de Judd, sua recusa tanto física quanto conceitual, parece ressoar de modo quase fantasmático na maneira como as obras estão dispostas no espaço expositivo. Entrincheirada pelas linhas e ângulos retos da obra de Judd, da pintura de Stella e, até mesmo, pelas quinas e arestas da arquitetura do espaço, *Wheels* parece encarar um ambiente hostil sem deixar de impor sua presença inelutavelmente referencial em um ambiente que deseja nada menos do que extirpar qualquer visualidade alusiva. Outra imagem desta obra (fig. 3) ilumina a menção de Meyer sobre Morris trajando roupas íntimas. Vestindo apenas uma *jockstrap*, Morris é registrado, aqui, equilibrando-se no aro das rodas, assinalando um movimento iminente, embora não capturado pela fotografia estática. Poderíamos até supor que o peso e a inclinação de seu corpo possivelmente puseram a roda a girar. No contexto da Minimal, Morris tornou-se conhecido por sua abordagem perceptual e participativa em relação ao objeto, em que a experimentação explícita com o corpo e o espaço conferiram a seus trabalhos uma qualidade notadamente excêntrica, por vezes não-ortodoxa se comparada aos demais artistas minimalistas.

Em “Notes on Sculpture Part I and II”, ensaio em duas partes publicadas na *Artforum*, respectivamente em fevereiro e outubro de 1966, Morris ofereceu uma resposta direta às afirmações de Judd feitas no texto de 1965. Para Morris, não caberia à nova produção expurgar a categoria escultórica da tridimensionalidade, pois não se tratava de ultrapassá-la, tampouco estabelecer novas categorias para a arte, mas compreender as mudanças paradigmáticas que ela vinha sofrendo desde o pós-Segunda Guerra. Deliberadamente parafraseando o antológico início do ensaio de Judd, Morris afirmara que

os melhores novos trabalhos retiram as relações do interior do trabalho e fazem delas uma função do espaço, da luz e do campo de visão do espectador. O objeto é apenas um dos termos na mais nova estética. É, de algum modo, mais reflexivo uma vez que a consciência de si mesmo existindo no mesmo espaço que o objeto é mais forte se comparada a obras anteriores repletas de relações internas. Torna-se mais consciente do que nunca do fato de estar estabelecendo relações à medida que o objeto é apreendido de variadas posições e sob variadas condições de luz e contexto espacial. (Morris, 1966, p.232, tradução nossa)

Seu interesse estava mais próximo à ideia de um corpo consciente da relação de coexistência com o espaço e o objeto artístico, afastando-se de uma relação menos participativa e menos ativamente consciente entre espectador e obra. Por enquanto, cabe pontuarmos que essa triangulação obra-espacoespectador, ao que Judd e Morris costumam chamar relações internas e externas da obra (*relationships*), é, a um só tempo, um ponto de contato e divergência entre ambos os artistas expoentes da Minimal Art. Segundo Meyer, a tensão entre Morris e Judd, que culmina na ação deste em contato com a roda de madeira, é fruto de um debate conceitual intensificado ao longo da década de 1960, em que os objetos alusivos de Morris

conduziam a um Minimalismo em franco desacordo com o modelo artístico de Judd — o Objeto Específico que apresenta, ao olhar do espectador, uma forma estática e articulada. Onde Judd era primeiramente algo a “se olhar”, Morris era algo a ser experienciado por um corpo ambiente que se move ao redor e através da própria obra de arte. (Meyer, 2001, p.51, tradução nossa)

A essa altura, terá percebido o leitor que a imagem com a qual iniciamos a discussão é, para nossos propósitos, tanto pretexto quanto contextualização não apenas da querela quase pliniana³ entre Morris e Judd, mas das tensões internas constitutivas da Minimal. Talvez comparável àquela narrada por Plínio, o Velho, entre Zêuxis e Parrásio, em que o dadivoso Zêuxis havia enganado as aves com sua perfeita representação de uvas, enquanto Parrásio conseguira, com ainda mais perfeita representação de uma cortina, enganar a Zêuxis, “ele próprio, um artista” (Plínio, o Velho, 2004, p.75), a anedota contemporânea permite-nos dar um passo além. No caso do episódio minimalista, o desconforto de Judd é ativado pela inquietude visual do objeto de Morris, pela iminência do giro que, segundo aquele, feria o princípio da *especificidade*, produzindo um gesto — o de girar a roda, como o de Zêuxis, de abrir a cortina — já computado no jogo dialético entre obra e sujeito. Jogo este de que fala Georges Didi-Huberman, para quem

a inquietude retira, então, do objeto toda a sua perfeição e toda sua plenitude. A suspeita de algo que falta ser visto se impõe, doravante, no exercício de nosso olhar agora atento à dimensão literalmente *privada*, portanto, obscura, esvaziada, do objeto. É a suspeita de

³ Naquilo que tange à história da arte nos escritos de Plínio, o Velho como parte de sua grande obra *História Natural*, observa-se um modelo narrativo altamente pregnante para a historiografia da arte no Ocidente, em especial com as anedotas acerca das principais querelas entre os artistas da Antiguidade grega mencionadas nos Livros XXXIV, XXXV e XXXVI, possivelmente datados entre 77 a 79. Cabe pontuar que as querelas são trabalhadas por Plínio, o Velho a partir de uma longa tradição oral e de textos disponíveis em sua época, ajudando a re-enquadurar o subsequente debate sobre a questão da *mimesis* nas artes visuais. Para esse assunto cf. Pugliese, 2014.

uma latência, que contradiz mais uma vez a segurança tautológica do *What You See is What You See* [de Frank Stella], que contradiz a segurança de se achar diante de uma “coisa mesma” da qual poderíamos refazer em pensamento a “mesma coisa”. (Didi-Huberman, 2010, p.118)

Tendo iniciado o presente capítulo por esse tensionamento interno constitutivo da Minimal Art, o da disjunção entre discurso e obra, tentaremos explorar, a seguir, os principais discursos que sustentam e, paradoxalmente, implodem a tese sobre o Minimalismo. Sumariamente, essa tese ancora-se na ideia de um movimento artístico cujo surgimento em Nova York, nos anos 1960, observou certa experimentação com a tridimensionalidade, o emprego de um vocabulário geométrico e abstrato com estruturas primárias, a utilização de materiais industriais e industrialmente acabados, a conceptualização da obra de arte e, finalmente, o emprego da noção de especificidade apoiada ao argumento da não-referencialidade.

Portanto, nosso principal objetivo nas próximas páginas reside em uma dupla tarefa. Primeiramente explorar, por um lado, o surgimento da Minimal Art e, por outro, os principais elementos de seu processo de historicização, buscando evidenciar as fragilidades internas dos discursos que a amparam. Em segundo lugar, discutir a maneira pela qual a Minimal, com seus pressupostos teóricos e plásticos, insere-se no amplo debate acerca das neovanguardas estadunidenses dos anos 1960. Portanto, é importante esclarecer que o gesto que empreendemos é o de revisitar alguns dos principais discursos partícipes do processo de historicização da Minimal sob uma perspectiva que considera as estratégias de fixação do minimalismo como modelo artístico e, além, uma tendência modeladora. Entendendo, também, que esse processo de escrita histórica da Minimal foi gradual e abrangeu uma vasta fortuna crítica, historiográfica e ensaística, nosso desejo é decupar e confrontar textos determinantes para essa historicização.

1.1. SOBRE A HISTORICIZAÇÃO DO MINIMALISMO: REITERAÇÃO EXPOSITIVA

Olhar para a eclosão da Minimal Art debruçando-nos sobre a década de 1960, talvez seja um bom início para a discussão das principais bases que ampararam seu processo de historicização. Nas páginas a seguir, discutiremos como essa década assistiu a uma intensa operação, deliberada ou não, de chancela e reafirmação da Minimal como movimento artístico exclusivamente estadunidense. Propomos uma abordagem menos panorâmica da história da Minimal, dando lugar a uma

abordagem mais pontual, com o intuito de focarmos duas operações fundamentais da historicização do Minimalismo, que aqui nomearemos *reiteração expositiva* e *reiteração crítica*.

Antes, cabe lembrarmos que por operação compreendemos tratar-se, no sentido mais amplo, de um conjunto de manobras táticas cujas intervenções podem ser observadas em determinados contextos e eventos em que a ação mediada resultou em mudanças na percepção pública das obras e artistas vinculados. O objetivo, nessa primeira porção do capítulo é discutirmos a ideia de que, no caso da Minimal, o acúmulo de diferentes discursos e suas diferentes naturezas ajudou a sedimentar um lugar privilegiado para este movimento na história da arte contemporânea. Sendo assim, o caminho a ser percorrido busca analisar essas duas operações a partir de dois eventos paradigmáticos que marcaram o processo de historicização da Minimal. Em primeiro lugar, a exposição *Primary Structures*, de 1966, ajudará a pensarmos a ideia de uma reiteração expositiva da Minimal como modelo plástico. Em segundo lugar, a publicação *Minimal Art: a Critical Anthology*, de 1968, nos auxiliará na investigação da ideia de uma reiteração crítica.

Nesse sentido, a primeira operação que discutiremos a seguir refere-se ao que denominamos *reiteração expositiva*. Nela, identificamos uma intersecção que enseja considerações tanto sobre a história da arte contemporânea quanto sobre a história da curadoria na contemporaneidade. Essa reiteração do Minimalismo via discurso curatorial e atividade expográfica permite um breve mergulho nos mecanismos de promoção de modelos plásticos e teóricos na cena artística novaiorquina dos anos 1960. De igual modo, identificaremos alguns dos principais agentes responsáveis pela articulação desses mecanismos.

Em 1966, o curador trinitino-estadunidense Kynaston McShine (1935-2018), recém-contratado para o cargo de diretor artístico do Jewish Museum de Nova York, empreendera esforços para a abertura da icônica exposição *Primary Structures: Younger American and British Sculptors*, cujo conjunto de obras tornou-se referência aos estudos acerca do processo de historicização da Minimal ao longo da segunda

metade do século XX⁴. Nesta ocasião, McShine reuniu obras de artistas estadunidenses e britânicos, buscando confrontar correntes de pensamento entre ambos os países e estabelecer pontos de contato e divergência que identificava entre localidades e nucleações.

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

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

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

Outro exercício de confronto empreendido por McShine pode ser notado na sala monumental da exposição, organizada na Galeria 5 (figura 4) do edifício modernista que abrigava o *Jewish Museum*. Esta sala reuniu obras de grande escala de artistas como Robert Morris, Donald Judd, Ronald Bladen e Robert Grosvenor. Aqui, McShine deixa clara a construção de um caminho muito preciso em busca de um léxico visual que identificara no conjunto de obras desta exposição. Nas primeiras salas, o público se deparava com estruturas tridimensionais em formas assimétricas,

⁴ Cabe mencionarmos a importância da interlocução entre McShine e Lucy Lippard na concepção e realização de *Primary Structures*. Em entrevista, McShine relembra que eles haviam “conversado sobre a exposição, pensando em quais artistas poderiam participar, e que ela conhecia vários artistas, enquanto eu conhecia outros”, e em seguida confirma o envolvimento de Lippard na elaboração do título da exposição (Lanchner e McShine, 2011, p.19-21).

não tão primárias como as quais reunidas na Galeria 5 — e como o título da exposição sugeria.



Figura 4. Visão da Galeria 5 de *Primary Structures*. Da esquerda para direita: Donald Judd, *Untitled*, 1966, Robert Morris, *Untitled (2 L Beams)*, 1966, e Robert Grosvenor, *Transoxiana*, 1965, The Jewish Museum, Nova York.

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

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

Essa polarização é, como já vimos no início deste capítulo, constitutiva da Minimal Art, cujos artistas são costumeiramente agrupados a partir de uma perspectiva apaziguadora e monolítica. A própria curadoria de McShine já exterioriza uma

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

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

A inauguração da *Green*, em outubro de 1960, consistiu no grande esforço de Bellamy em apresentar ao público a primeira exposição individual de Mark Di Suvero, cujos trabalhos com materiais de demolição provocaram a atenção dos jovens artistas que visitaram a mostra. Em *Eye of the Sixties* (2016), livro em que Judith E. Stein reuniu uma extensa pesquisa sobre a vida e contribuições de Bellamy, a autora relata o modo como a exposição de Di Suvero marcou não apenas um início promissor da *Green*, como, também, o posicionamento vanguardista da galeria na cena artística local. Stein afirma que “a escultura de Mark obteve grande impacto nos artistas que compareceram à exposição” (2016, p.271), mais a frente pontuando que, além de Richard Artschwager,

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

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

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

Considerando este outro universo visual, ao qual McShine se refere, o da Pop Art, nota-se como Dick Bellamy procurou mirar seu arguto olhar para a eclosão dessa tendência artística. A exposição *Group Show*, inaugurada em junho de 1962, em que foram apresentados ao público novaiorquino artistas como Andy Warhol e Bob Rosenquist, viu uma crescente procura por suas obras mais vinculadas ao emergente interesse pela Pop nos anos 1960. Morris também participara dessa exposição coletiva com *Slab* (1962), uma plataforma quadrangular construída em madeira de compensado, monocromática, de aproximadamente 2,5m em cada lado (cerca de 6m² de área), posicionada ao centro da galeria. A presença de Morris nessa exposição nos ajuda a compreender a condição cambiante da nova experimentação artística no início dos anos 1960, momento em que os contornos de movimentos como Pop, Op, Minimal e Arte Conceptual ainda não estavam bem definidos.

Uma exposição como a *Group Show*, que exibiu artistas atualmente agrupados em diferentes movimentos no contexto da produção artística dos anos 1960, flertava muito mais com a possibilidade de reunir distintas tendências do que, de fato, demarcá-las. Como nos lembra Stein, as escolhas de Bellamy eram atravessadas por diversas demandas. Se, por um lado, Scull, o principal financiador da *Green*, alimentava seu próprio interesse em tornar-se o “primeiro colecionador a adquirir

uma obra da Pop Art de Warhol" (2016, p.364), por outro, Bellamy havia sido instantaneamente fisgado pela produção de Morris, especialmente a partir do contato com *Slab* em visita ao ateliê do artista (*Ibidem*, p. 368), localizado no mesmo prédio do estúdio de Di Suvero. Ainda nessa exposição de 1962, Bellamy incluiu *Accumulation N° 2*, de Yayoi Kusama, um sofá monocromático coberto por protuberâncias fálicas, posicionado no canto da galeria.

Stein nos conta que havia, na postura de Bellamy, algo como uma recusa em investir na exibição de categorias e movimentos bem delimitados, "resolutamente rejeitando explorar a oportunidade" (*Ibidem*, p.391) de lucrar com a ascensão da Pop no gosto público, por exemplo. Em artigo para a *Artforum*, publicado no verão de 1998 em ocasião do falecimento de Bellamy, Barbara Rose afirmara que para ele "o fracasso mundano era como um distintivo de honra, prova de um desinteresse de princípios" (Rose, 1998, p.31) e, neste caso, não perseguir a Pop, como o fizera outras galerias no mesmo período, mesmo que para muitos significasse recusar dinheiro e prestígio imediatos, para o curador parecia ser um caminho suficientemente desafiador. Mais a frente no texto, Rose pontua que Bellamy "nos deu permissão para ficarmos animados com arte experimental saída diretamente do ateliê". (*Ibidem*, p.31), como um convite ao constante exercício de desafiar o olhar.

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

das variadas e sem precedentes exposições coletivas organizadas na Rua 57 [Green Gallery], *New Work: Part I* talvez seja uma das que mais influenciaram o gosto nos anos 1960. Nos primeiros dias de janeiro de 1963, enquanto as pessoas ainda se ajustavam à *Pop Art*, a *Green* os deu um motivo para arrepiar-se ao introduzir os futuros

exemplares do minimalismo, da Op Arte e da arte conceitual. (Stein, 2016, p.391, tradução nossa)

A despeito da curta existência da galeria, as exposições da *Green* tornaram-se referência para outras como a *Sidney Janis Gallery* que, tão logo o desinteresse de Bellamy pela Pop, pôs-se a abocanhar artistas como Warhol e Oldenburg, passando a representá-los diante do fracasso de vendas da *Green*. Mas foi na *Green* que Judd e Kusama, cujos ateliês se avizinhavam no mesmo prédio, apresentaram seus primeiros objetos ao público, assim como Dan Flavin com suas primeiras experiências com lâmpadas. E, ainda que Bladen tenha escolhido a galeria Park Place para expor sua primeira escultura⁵, foi na *Green* que seus primeiros relevos foram apresentados ao público. Certamente, um lugar de vários começos.

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

Por se tratar de uma pequena fração de terra diante com um imenso contingente populacional, as ruas e avenidas de Manhattan revelavam-se verdadeiros microcosmos da cidade. Neste contexto, a *57th Street* tornou-se, a partir de 1892, um reduto cada vez mais expressivo das primeiras galerias de arte inauguradas em Nova York. Segundo Robin Scher, essa data marcou a mudança da *Arts Students League of New York* para a rua 57, cuja presença incidiu no crescente interesse pela região nas décadas seguintes, além da abertura do Museu de Arte Moderna (MoMA-NY), inaugurado em 1929, “em um local temporário a apenas uma quadra de

⁵ Dados biográficos disponíveis no site oficial de Ronald Bladen. Acesso pelo link: <https://ronaldblade-nestate.com/about-2/>

distância, na 5^a Avenida” (Scher, 2016, n.p.). Ainda de acordo com Scher⁶, em virtude da importância histórica e do *status* vinculado à região da 57th Street, grande parte das emergentes galerias dos anos 1960, sobretudo aquelas financiadas por colecionadores e patronos — a exemplo da Green Gallery e da Sidney Janis —, se estabeleceram na região, também conhecida como *uptown*, numa segmentação tanto geográfica quanto social.

Na outra ponta do espectro, as galerias abertas na 10th Street, na região *downtown* de Manhattan, possuíam um caráter coletivo e cooperativo, embora o retorno financeiro nem sempre estivesse em seus horizontes operacionais. Em geral situadas no *East Village* (região em que os aluguéis eram significativamente mais baratos), os espaços possuíam um caráter altamente experimental e vanguardista, abrigando obras vinculadas às novas tendências das décadas de 1950 e 1960, comumente lideradas pelos artistas, como a *Tanager Gallery* (1952-1962), a *Hansa Gallery* (1952-1959), a *March Gallery* (1957-1962), a *Camino Gallery* (1956-1963) e outras que se estabeleceram na região⁷.

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

⁶ Robin Scher comenta ainda que na década de 1960, “o Edifício Fuller, na esquina com a 57th e a Madison estabeleceu-se como o principal edifício das galerias”, à época abrigando galerias como a “André Emmerich, Charles Egan, David McKee, Zabriskie, Andrew Crispo, e a Pierre Matisse Gallery” (Scher, 2016, n.p.).

⁷ Embora não seja o foco desta Tese, caberia uma posterior investigação acerca das diferenças constitutivas entre as galerias de *downtown* e *uptown*, com especial atenção às galerias da 10th street, a fim de se observar os modelos de gestão e circulação dos artistas e obras experimentais nesse momento de eclosão das novas tendências artísticas. Por ora, no aterremos apenas às galerias que, no contexto desse sistema, estiveram diretamente ligadas à apresentação de artistas e obras minimalistas.

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

Mais à frente, Judd pontua que alguns dos artistas que iniciaram suas carreiras nas galerias da *10th Street* migraram suas representações para os espaços da região de *uptown*. Di Suvero foi um dos artistas cujo processo de migração entre galerias ou, na expressão de Judd, ranqueamento de classes, teria seguido uma trajetória inversa. Desvincilhando-se da Green e do modelo mercadológico que Bellamy e Scull impuseram aos artistas, Di Suvero voltou-se para as galerias de *downtown*, especificamente para a Park Place, em busca de um modelo “distante do sistema de galerias [...] ainda mais comunal que o da *10th Street*” (Stein, 2016, p.387).

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

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

Eventualmente o espaço adquiriu considerável projeção no contexto da cena artística emergente e experimental da região, a ponto dos artistas formalizarem a criação de uma cooperativa, fundando, em outubro de 1965, a Park Place, The Gallery of Art Research, Inc. Com a mudança do estatuto jurídico — de espaço de convivência coletiva para galeria de pesquisa em arte sem fins lucrativos —, houve,

também, uma mudança de endereço e, mais significativamente, a adoção de um modelo organizacional a partir da chegada de Paula Cooper, experiente galerista de Nova York, assumindo o cargo de presidente de operações. Nesse novo modelo, a galeria era constituída por cinco escultores, cinco pintores e cinco colecionadores voluntários cujos investimentos ajudariam a manter o espaço e a produção das gigantescas obras.

Segundo Kirwin, no começo da empreitada, “cada colecionador adquiriu e doou uma obra produzida pelos artistas representados”, participando do financiamento anual da galeria, em contrapartida, cada um desses cinco colecionadores “recebera um trabalho principal de cada artista todos os anos” (*Ibidem*, n.p.). Kirwin também relembra que, mesmo com essas mudanças, a galeria preocupou-se em manter o caráter experimental e informal dos primeiros anos, procurando financiar exposições dos artistas cooperados e agregar jovens artistas convidados (fig. 5), como Carl Andre, Robert Smithson, Eva Hesse, Sol Lewitt, Ronald Bladen e Robert Morris, em seguida afirmando que “a despeito do déficit financeiro, Park Place foi bem-sucedida em outros aspectos” (*Ibidem*, n.p.). O modelo de financiamento mostrou-se insuficiente para manutenção do objetivo em transformar a Park Place num espaço artístico longevo, obrigando o encerramento oficial em julho de 1967.



Figura 5. Vista da exposição *Instalação de Convidados*, 1966, Park Place, *The Gallery of Art Research, Inc.* Fotografia de Geoffrey Clements presente nos arquivos de *Paula Cooper Gallery 1961-2018. Archives of American Art, Smithsonian Institution*. Fonte: <https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/installation-invitational-9875>

Diferentemente da Green Gallery, a história da Park Place não costuma ser contada a partir de exposições referenciais que realizou. Na verdade, seu sucesso esteve muito mais vinculado ao modelo comunal que buscou engendrar, no período em que se manteve com as portas abertas. Este espaço se constituiu em um grande ateliê aberto para a experimentação artística em tridimensionalidade e abstração geométrica, ensejando a produção de jovens artistas no contexto das manifestações de contracultura nos anos 1960, em Nova York, e da eclosão das novas tendências artísticas. Como sinalizou Marta Schwendener, se quisermos compreender de que maneira a região “do SoHo, na década de 1960, mitificou-se em uma utopia da arte contemporânea” será necessário olhar para os documentos relacionados ao surgimento da “Park Place a ao início da galeria Paula Cooper” (Schwendener, 2007, p.1), a primeira aberta na região do Chelsea, em 1968. Com uma exposição coletiva incluindo os artistas Sol Lewitt, Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd e Jo Baer, a mostra inaugural da Paula Cooper Gallery culminou no esforço da galerista em manter o legado da Park Place sem, contudo, abrir mão da possibilidade de comercializar e fazer transitar as novas tendências artísticas.

Portanto, quando McShine justapõe obras de Judd e Morris às de Grosvenor e Bladen em uma mesma sala (fig.4), seu comentário curatorial possui um teor inelutavelmente historiográfico-artístico. Há, nessa justaposição do curador, um paradoxal exercício de aproximação e confronto, destacando pontos de contato e divergências conceituais entre as nucleações artísticas constitutivas do início do Minimalismo, assim como o desejo de McShine em escrever e estabelecer uma narrativa histórica acerca dos artistas e do movimento. Se, por um lado, as obras de Judd e Morris estariam vinculadas ao modelo de circulação e comercialização da *Green*, as obras de Bladen e Grosvenor estariam mais próximas do modelo de comuna experimental proposto pela *Park Place*.

E, no entanto, essa discussão não se restringe apenas aos agentes responsáveis pelo trânsito, exposição e recepção das obras, a exemplo dos curadores e críticos de arte. É importante lembrarmos que a nível de produção artística —, em outras palavras, do ponto de vista dos artistas — esse debate também foi problematizado tanto na experimentação em ateliê quanto na dimensão discursiva. Kusama e Judd, que, de acordo com Stein, eram vizinhos de ateliê no mesmo *loft* à época da *Green*,

costumavam produzir em conjunto as estruturas fálicas da artista quando os recursos ficavam escassos:

Se não conseguisse custear a contratação de assistentes para suas esculturas de intensa produção laboral, [Kusama] procurava ajuda de seu vizinho e outrora parceiro amoroso Donald Judd, que ocupava o apartamento acima ao dela. É difícil imaginar o ultra-minimalista ajudando a artista com a monótona produção de centenas de tecidos fálicos, mas ele de fato fazia. (Stein, 2016, p.371, tradução nossa)

Esse breve relato permite-nos vislumbrar a maneira pela qual os artistas se equilibravam entre a necessidade da experimentação artística e a urgência de inserção em um mercado de arte contemporânea cada vez mais enérgico. Kusama precisou recusar uma participação em mostra individual na Green devido à incompatibilidade da produção de suas obras e dos prazos estipulados por esta e outras galerias (*Ibidem*, p.372). Eram obras com materiais não convencionais e de grandes dimensões que demandavam um tempo de produção diverso daquele já estabelecido pela pintura do Expressionismo Abstrato. Além disso, a dificuldade do transporte (haja vista o acidente de Di Suvero enquanto transportava uma de suas gigantescas esculturas em madeira), montagem e acomodação das obras tanto nos ateliês quanto nos espaços de exibição.

Diante do que denominamos *reiteração expositiva*, a antológica *Primary Structures* contribuiu para a consolidação de um modelo discursivo, via perspectiva curatorial, acerca do Minimalismo. Em seus confrontos e emparelhamentos — entre artistas britânicos e estadunidenses; entre artistas da Costa Leste e da Costa Oeste dos Estados Unidos; entre os grupos e nucleações em Nova York —, McShine ajudou a elaborar um modelo narrativo referencial acerca da nova abstração geométrica e tridimensional dos anos 1960, sob a rubrica das *estruturas primárias*, buscando reunir múltiplos artistas com pesquisas visuais diversificadas em uma unidade de sentido suficientemente abrangente, sem perder de vista a coerência interna. E no entanto, ainda que possamos tomá-la como uma referência, *Primary Structures* não se tratou de um evento isolado, evidenciando o diálogo de McShine com outras mostras realizadas anteriormente.

Uma delas foi a exposição *Black, White and Grey*, organizada por Samuel Wagstaff e inaugurada em janeiro de 1964 no *Wadsworth Atheneum*, em Hartford, Connecticut (fig. 6). Reunindo trabalhos de vinte e dois artistas estadunidenses com

pesquisas vinculadas à abstração geométrica e à tridimensionalidade, a exposição procurou agrupar tendências artísticas mais recentes cujas bases não mais reportavam exclusivamente à visualidade do Expressionismo Abstrato. Com efeito, o título escolhido por Wagstaff já indicava esse forte distanciamento da expressividade da cor com o uso dos três matizes neutros elementares: o preto, o branco e o cinza. As obras, portanto, consistiam em pinturas, esculturas e objetos construídos e elaborados tendo como base esses três matizes. Em um *press release* com data de 30 de dezembro de 1963⁸, é informado que

grande parte das obras em exibição é fortemente anti-tradição, até mesmo a tradição expressionista. É caracterizada pela simplicidade e disciplina. “Diante de alguns desses trabalhos”, afirma Wagstaff, “fica-se pensando ao invés de apenas olhar. Os brancos, pretos e cinzas impedirão os espectadores de serem injustamente imparciais pelo sentimentalismo da cor. (Wagstaff, 1963, p.1, tradução nossa)

A estratégia de reiteração da arte atual torna-se mais evidente quando observamos a lista de artistas escolhidos para a mostra. Participaram da exposição nomes como Anne Truitt, Tony Smith, Stella, Morris, além de trabalhos de Rauschenberg, Warhol e Jasper Johns. Nesse sentido, o curador, em diálogo com as demandas da instituição, buscou reunir e apresentar um conjunto de obras que evocasse a ideia de austeridade formal e conceitual que ele próprio já identificava no horizonte artístico estadunidense. A fala de Charles C. Cunningham, então diretor do *Wadsworth Atheneum*, demonstra certa preocupação de, “assim como outras instituições interessadas com a arte de nosso tempo”, alinhar-se a essa visão de contemporaneidade, acreditando com *Black White and Grey* ratificar “a importância de mostrar ao público tendências significativas e tipos de expressão na arte contemporânea”. (Cunningham *apud* Wagstaff, 1963, p.2, tradução nossa)

Não obstante, Wagstaff procurou inserir a si próprio nesse processo de escrita histórica, ainda que de maneira não declarada, ao relacionar suas estratégias de seleção com as obras escolhidas para a exposição a partir de associações que já se manifestavam nas galerias, na crítica e em outros projetos expositivos que eclodiram nos Estados Unidos na primeira metade da década de 1960. De acordo com Meyer,

⁸ Documento cuja cópia digitalizada foi generosamente cedida a este pesquisador pela administração curatorial do *Wadsworth Atheneum*, Connecticut.

Black, White and Grey era, essencialmente, uma exposição de um *Zeitgeist*. Apresentando o que parecia ser uma arte dramaticamente austera, a mostra de Wagstaff buscava refletir uma “nova atitude”, como colocara Judd. [...]. A Geração Cool descrita por [Irving] Sandler consistia em um pequeno grupo centrado em [Frank] Stella, [Andy] Warhol, Poons e [Roy] Lichtenstein. Wagstaff agora sugeria que mais vinte e dois artistas compartilhavam dessa afinidade – uma seleção verdadeiramente heterogênea que atravessava linhagens estilísticas e geracionais. (Meyer, 2001, p.77, tradução nossa)

Ora, se McShine admitira, em entrevista, ter escolhido Tony Smith para o hall de entrada de *Primary Structures* após tê-lo visto “em sua primeira exposição pública no *Wadsworth Atheneum* sob o comando de Sam Wagstaff” (Lanchner e Mcshine, 2011, p.22), caminho similar pode ser observado nas escolhas do próprio Wagstaff. Os três trabalhos de Truitt, por exemplo, haviam sido exibidos primeiramente em uma exposição individual da artista realizada em 1963 na *André Emmerich Gallery*, localizada na *57th Street*. Bem como as estruturas de Morris e as pinturas em listras negras de Stella que, como vimos, já transitavam pelo circuito de galerias de Nova York desde 1960. Embora, como aponta Meyer, seja possível identificar a esquiva de Wagstaff em nomear explicitamente essa nova estética (2001, p.77), não seria exagero conjecturarmos que as aproximações engendradas pelo curador refletiam uma urgência em agrupar obras com características formais aparentemente semelhantes sob a rubrica do *mínimo*.

Havia, portanto, uma observação atenta à eclosão de um vocabulário visual específico, identificável em diferentes artistas, com elementos mais ou menos aproximáveis, agrupados sob a noção de inexpressividade cromática. Segundo Meyer, Wagstaff chegou a utilizar a expressão “reduzidas ao mínimo” (*pared down to a minimum*) para se referir não somente às obras, mas ao próprio procedimento de aproximação que empreende em seu exercício curatorial (*Ibidem*, p.77). O critério de Wagstaff para a escolha dos trabalhos correspondia a um denominador comum identificado na austeridade formal e economia cromática que buscava alimentar o argumento da simplicidade e disciplina.

Judd, cujas obras não fizeram parte da exposição, publicara uma crítica de *Black White and Grey*, afirmando que a exposição “fora selecionada para exibir uma atitude comum entre um número significativo de artistas”, como citado por Meyer. Um dos pontos que nos chamam atenção na crítica de Judd é a reflexão que tece a partir das obras de Morris, em especial *Portal*, de 1963, estrutura em compensado

revestida de pigmento acinzentado uniforme à semelhança de uma moldura verticalizada:

o trabalho de Morris sugere que tudo existe da mesma maneira a partir de uma existência do modo mais mínimo possível [*the most minimal way*], mas, por ser claramente arte, propositalmente construída, é inútil e não-identificável. Estabelece o menor denominador comum: é arte, cuja existência deveria ser evidente e importante, mas, aqui, quase não existe. Tudo é capturado e achatado no entre da estrutura. (Judd, 1975, p.118, tradução nossa)

Esta reflexão de Judd parte de um incômodo do artista. Talvez um desconforto diante da presença inquietante da obra de Morris, que se soma a outros episódios em que ele e Morris se viram confrontados. Judd fala, aqui, de uma existência mínima, quase não-identificável, atravessada pelo espaço ao redor observado por entre os espaços vazios da estrutura que, por sua forma delgada e aparência neutra, parece fundir-se ao meio e quase não existir. A este trabalho, Judd justapõe *Marquis de Portago* (1961), pintura em alumínio de Stella e *Diagonal of May* (1963), primeira obra em lâmpada fluorescente de Dan Flavin, ambas presentes em *Black White and Grey*. Para Judd, os trabalhos de Flavin e Stella “eram mais complexos” e, embora “excluíssem a arte pictórica, suas obras eram decididamente arte, uma arte visível” (*Ibidem*, p.119).



Figura 6. Vista da Exposição *Black, White and Grey*, com curadoria de Sam Wagstaff Jr., no Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, 1964. Ao centro as obras *Slab*, *Portal* e *Column* de Robert Morris, nas paredes, pinturas de Ad Reinhardt, Frank Stella, Robert Rauschenberg e Barnett Newman, ao fundo, no chão, obra de Tony Smith. Fonte: <https://www.thewadsworth.org/tony-smith-2/>

A questão da visibilidade da arte, em oposição à qualidade elusiva do portal de Morris, pode ser notada em outros contrastes salientados por Judd, como nos monólitos em preto de Truitt ou nos paralelepípedos igualmente pretos de Smith, cujas presenças “indeterminadas e misteriosas” confrontavam com os acinzentados trabalhos de Morris. No entanto, nem as obras de Truitt e Smith escaparam do juízo crítico de Judd, qualificando-os como desinteressantes. Cabe pontuarmos que, em geral, Judd não se convenceu pela mostra de Wagstaff, considerando-a de “temática incipiente” (*Ibidem*, p.117). Mas essa postura, notadamente crítica aos trabalhos que, como os de Morris, Truitt e Smith, se mostraram excessivamente simples — ou, nesta concepção, não-complexos —, parece evidenciar uma discussão que, mais à frente, culminou em toda defesa da noção de especificidade trabalhada no polêmico ensaio “Specific Objects”, texto que trataremos logo mais.

Há algumas páginas, havíamos proposto que o processo de historicização da Minimal Art pode ser observado ao menos sob duas operações cujas bases são depreendidas de dois importantes eventos. A primeira operação consistiu na *reiteração expositiva*, tomando a antológica mostra *Primary Structures*, de 1966 para investigarmos alguns dos discursos curatoriais que ajudaram a sedimentar a tese do Minimalismo. Deste modo, as exposições discutidas até agora pautaram-se, cada uma a seu modo, na ratificação de uma estética emergente em finais dos anos 1950 e primeira metade da década de 1960, majoritariamente vinculada à abstração geométrica aliada à experimentação na tridimensionalidade. Se *Black White and Grey* ainda hoje é vista como a primeira exposição da Minimal Art realizada em uma instituição museal, *Primary Structures* tornou-se um marco histórico do Minimalismo justamente por reunir essa multiplicidade discursiva e um expressivo número de artistas, de certo modo chancelando essa nova tendência artística e ensejando a narrativa de construção de um movimento artístico, antes mesmo do final da década.

Outras mostras que, no decorrer dos anos 1960, participaram desse processo de ratificação da Minimal via exposições em galerias, museus e bienais internacionais, também merecem menção. No contexto de trânsito entre galerias e instituições, os artistas também participaram ativamente da construção de determinadas narrativas a respeito da Minimal, embora não utilizassem esse epíteto. Flavin foi um deles. Após sua primeira exposição individual utilizando luzes elétricas incandescentes,

intitulada *Some Light*, realizada na Kaymar Gallery em março de 1964, ele organizou uma segunda exposição, dessa vez coletiva, intitulada *Eleven Artists*, reunindo uma seleção de pinturas e esculturas a partir de afinidades entre sua produção e a de artistas como Stella, Judd, Sol LeWitt, Bannard, Jo Baer, Robert Ryman e Larry Poons. Nesta mostra, as obras confirmavam os interesses desses artistas por formas geométricas elementares, a repetição de elementos na pintura e na escultura, a economia cromática e a não-referencialidade.

Na lista de exposições referenciais que participaram dessa operação de reiteração da Minimal, poderíamos incluir, também, a mostra *8 Young Artists*, realizada em outubro de 1964 no *Hudson River Museum*, em Nova York. Organizada por E. C. Goosen, à época professor de história da arte da *Hunter College*, essa mostra apresentou trabalhos de seis pintores e dois escultores, entre eles Bannard e Andre, baseados na ideia que Goosen concebia de "simplicidade e franqueza" da forma (Meyer, 2001, p.109). Seguindo a controversa participação em *Black White And Grey*, Morris organizara sua segunda individual na Green Gallery, em dezembro de 1964, conhecida como "a mostra de compensados" [*the plywood show*], preenchendo o espaço da galeria com sete estruturas construídas em madeira compensada, todas com a superfície em cinza claro, "tornando-se um dos favoritos dos críticos progressistas" (*Ibidem*, p.113).

Inaugurada no ano seguinte, em janeiro de 1965, *Shape and Structure* consistiu em uma exposição coletiva realizada na galeria Tibor de Nagy. Idealizada por Barbara Rose, Frank Stella e Henry Geldzahler, esta mostra buscou estabelecer um diálogo formal e conceitual entre os trabalhos das séries *Aluminum* e *Copper Paintings* de Stella e de outros artistas vinculados à pintura hard-edge como Bannard, Charles Hinman, Will Hinsley, e à emergente arte objetual, como Judd, Morris, Andre e Larry Bell, em um momento em que as pinturas de Stella adquiriam características cada vez mais tridimensionais. Em abril de 1966, Andre inaugurou uma mostra solo na Tibor de Nagy, após a participação em *Shape and Structure*, explorando a montagem de estruturas feitas partir de isopor construídas à semelhança das vigas de madeira maciça que utilizara em obras anteriores⁹. No mês seguinte, Lewitt

⁹ Meyer conta que o uso do isopor, nesse caso, surgiu de uma adequação feita por Andre após a obra *Well* (uma coluna de madeiras empilhadas) ter danificado o piso da galeria na exposição *Shape And Structure* no ano anterior (Meyer, 2001, p.129).

realizara uma exposição individual na *Dwan Gallery*, espaço recém-transferido de Los Angeles para Nova York, em que apresentara suas peças em branco moduladas e seriadas.

Por fim, mencionamos a primeira retrospectiva de Judd em uma instituição museal estadunidense, aberta em 1968, no *Whitney Museum*, em Nova York, com curadoria de William C. Agee. Destacamos essa mostra, pois ela marca não apenas a consolidação do artista como figura expoente do movimento, mas, também, evidencia o processo mesmo de historicização da Minimal Art a partir dessa estratégia de reiteração dos artistas. Segundo Meyer,

um dos eventos que asseguraram essa canonização foi a retrospectiva de Judd no Whitney Museum, aberta em fevereiro de 1968. A mostra traçou o desenvolvimento de Judd desde 1962 e incluiu os primeiros relevos com cornijas de metal e, posteriormente, suas versões mais refinadas. (Meyer, 2001, p.247 tradução nossa)

Seguindo a atuação junto à Green Gallery entre 1963 e 1964, sua participação na 8^a Bienal Internacional de São Paulo, em 1965, e sua intensa atuação crítica em jornais e revistas especializadas, a retrospectiva de Judd no *Whitney Museum* antes mesmo do fim da década de 1960 nos mostra a ascensão do artista como porta-voz de um movimento que ele mesmo recusava. De igual modo, essa mostra individual de Judd nos revela um dos mecanismos de legitimação e construção do cânone da Minimal Art via instituição museal, a saber, o estabelecimento de bases de certificação do Minimalismo a partir das obras de Judd.

1.2. SOBRE A HISTORICIZAÇÃO DO MINIMALISMO: REITERAÇÃO CRÍTICA

Alcançamos, portanto, a segunda operação de historicização da Minimal Art, que aqui denominamos *reiteração crítica*. Concomitantemente à operação curatorial e expográfica, sumariamente exposta nas páginas anteriores, a atividade crítica exerceu papel fundamental na constituição do Minimalismo a partir de uma operação igualmente contínua e incessante. Se não um segundo evento, ao menos um episódio que, para os propósitos de nossa pesquisa, teria oferecido as bases da *reiteração crítica*, pode ser localizado na publicação *Minimal Art: A Critical Anthology*, em 1968, organizada pelo crítico de arte Gregory Battcock. O livro consistiu em uma coletânea de ensaios e textos críticos escritos e publicados ao longo da década de 1960 que refletiam sobre a produção artística vinculada à abstração geométrica na

pintura e na tridimensionalidade, mais especificamente sobre o Minimalismo. O texto de apresentação de Anne M. Wagner, escrito para a reedição de 1995, nos fornece algumas pistas não apenas sobre a importância desse compilado para a historicização da Minimal Art, mas sobre como a paradoxal idéia de antologia do presente (ou seja, daquele presente) ajudou a compor o movimento de institucionalização da crítica de arte estadunidense no pós-Segunda Guerra.

Wagner aponta que a publicação desta antologia preservou, “por meio de suas inclusões, um tipo de microcosmo da escrita artística que se estendia além da imprensa” (1995, p.7), corroborando para o estabelecimento de uma tipologia de escrita resultante da hibridização entre o ensaio poético e o formato jornalístico. Battcock, cuja posição de editor geral da série *Documents in Modern Art* para a editora *E. P. Dutton & Co.* o permitiu organizar dez coletâneas até sua morte, reuniu, em *Minimal Art*, vinte e sete ensaios e artigos publicados em revistas e periódicos especializados de críticos e artistas com carreiras emergentes, excetuando Greenberg e Harold Rosenberg.

A compilação desses escritos consistiu em uma série de apostas de Battcock em nomes que, naquele momento, representariam a recepção crítica do Minimalismo no meio intelectual e artístico nova-iorquino. Embora alguns desses críticos já possuíssem certo reconhecimento antes da publicação e alguns dos textos tenham ganhado significativa aderência após ela, a maioria dos ensaios tornou-se insignificante no contexto dessa recepção. Nomes como Elayne Varian, Toby Mussman, David Lee e Dan Graham não experimentaram a tração de outros que os acompanharam nessa antologia, como os de Rose, Krauss, Lippard, Wollheim e Michael Fried. Mas é para essa insignificância que Wagner nos convida a olhar, pois é justamente ela que nos revelaria a condição mesma de construção desta antologia operada por Battcock. Convocando a noção de arquivo como fragmento elaborada por Michel Foucault, Wagner entende que

ver as antologias de Battcock, em geral – e, em particular, essa antologia da Minimal Art – como elementos constitutivos no arquivo da arte moderna não é, penso eu, oferecer-lhes um status demasiadamente pesado. Pelo contrário, é para observá-las novamente e reconhecer o quanto moldaram e foram moldadas pelos protocolos de um sistema — de linguagem, visibilidade, descrição, recepção e vendas — simultaneamente em criação e em fluxo. (Wagner, 1995, p.6, tradução nossa)

É, portanto, essa simultaneidade da produção artística e do surgimento de sua eloquente recepção que caracteriza aquilo que aqui denominamos *reiteração crítica*. Partindo da perspectiva de Wagner, não seria insensato imaginarmos que, com *Minimal Art: A Critical Anthology*, Battcock estivesse no interior de um tornado, observando-o, sendo carregado por ele e, ao mesmo tempo, esforçando-se para recolher os fragmentos de sua massa etérea e incorpórea. Nesse sentido, a publicação consistiu a um só tempo em molde e produto de um sistema de circulação que já buscava estabelecer firmes bases de sustentação, ainda que de perto sua estrutura fosse mais precária do que aparentava ser.

E, no entanto, percebe-se com os textos compilados em *Minimal Art* que havia uma notável autoconsciência, sobretudo na necessidade de nomear categorias e definir unidades de sentido para essa nova sensibilidade que marcava a produção artística da década de 1960. É Wagner quem também nos chama atenção para essa questão. Ela pontua que alguns escritores como Goosen e Lawrence Alloway mostraram-se “cautelosamente conscientes da necessidade de categorizar que as sensibilidades haviam mudado” e, ao mesmo tempo, reconhecer que “tais categorizações eram lugar-comum” (Wagner, 1995, p.9). Reforçando o próprio conceito de Minimal Art cunhado por Wollheim em seu texto homônimo, o título da antologia de Battcock tanto ajuda a nomear essa nova produção artística quanto enquadra a si mesmo como um material referencial sobre o Minimalismo.

Publicado em janeiro de 1965 na *Arts Magazine*, o ensaio “Minimal Art” (anexo 1) de Wollheim experimentou uma curiosa posição nesse debate. À época, professor da *University College* de Londres, este filósofo britânico transitava entre os meios intelectuais e artísticos de ambos os países, explorando questões acerca da pintura e objetualidade a partir de uma abordagem da estética e filosofia da arte. No texto de 1965, sua reflexão possui um objetivo claro: discutir a noção de trabalho [*work*] contido na ideia geral de obra de arte [*work of art*] diante de objetos cuja produção não envolvia mais as mesmas concepções de outrora sobre labor e fatura da arte. Por meio de um exercício retórico, cujo escopo envolveu uma reflexão filosófica acerca da recente produção artística identificada nos trabalhos de Reinhardt, Rauschenberg e Marcel Duchamp, Wollheim explorou as qualidades do trabalho como ponto de inflexão em objetos que possuem “*a minimal-art content*”, o mínimo de conteúdo artístico (1995, p.387).

Partindo de uma passagem em que Stéphane Mallarmé relatara o terror do poeta diante da folha em branco, Wollheim questionou-se sobre qual teria sido o resultado caso “Mallarmé tivesse produzido a folha de papel em branco *como* o poema que havia sentado para escrever?” (*Ibidem*, p.388). A resposta, segundo Wollheim, seria a de total recusa do papel em branco como uma obra de arte, uma vez que, a partir dessa nomeação, toda folha em branco poderia ser identificada como o tal poema de Mallarmé. Mais adiante, Wollheim complexifica o problema, propondo uma segunda situação hipotética na qual as mesmas palavras de um poema escrito por Ieviguêni Yevtuchenko, em Moscou, fossem lidas em voz alta por alguém em Nova York, tendo absoluta ciência de que as lê dessa maneira porque o poeta russo assim as organizara. No segundo caso, Wollheim concluiu que aquilo que denominara condições-continuidade foram satisfeitas, onde a criação artística de Yevtuchenko permanecera assegurada, mesmo quando suas palavras fossem recitadas, reimpressas e republicadas em outros contextos. No caso de Mallarmé, essas condições-continuidade não seriam respeitadas, já que a especificidade de seu poema não estaria na palavra, mas na materialidade da folha em branco.

Wollheim inicia o ensaio com esse exercício retórico na tentativa de ilustrar o problema da diferenciação entre obras de belas-artes e de artes visuais. Para ele, historicamente, essa diferenciação reside nas respectivas qualidades de trabalho que ambas as categorias açãoam (sem profundas explicações, o exemplo que ele oferece é o da pintura ou escultura como belas-artes, e gravura ou litografia como artes visuais). Porém, não foram só essas qualidades do trabalho artístico que teriam sofrido um abalo sísmico com a eclosão, no século XX, de obras de arte que questionavam o estatuto de trabalho pressuposto na própria ideia de obra de arte, mas também, e é o que Wollheim deseja elucidar: o estatuto da obra de arte e do artista. A fim de contextualizar este problema já no campo das artes visuais, o filósofo propõe o seguinte:

Suponhamos que Rauschenberg, em Nova York, combine uma bicicleta e uma tampa de tubulação de madeira e essa combinação seja aceita como uma obra de arte; suponhamos, ainda, que alguém em Moscou, novamente, após certo período de tempo, também pegue uma bicicleta e uma tampa de tubulação de madeira e os une do mesmo modo que Rauschenberg o fizera, e (por uma questão de argumento) exponha o objeto. Creio ser evidente que ninguém ousaria afirmar que aquilo que fora exposto em Moscou

corresponderia à *combine* a qual Rauschenberg produzira em Nova York. (*Ibidem*, p.388, tradução nossa)

Afunilando o problema através dessas conjecturas, Wollheim finalmente decupa a questão central da hipótese em sua abordagem, associada à distinção filosófica de tipo-espécime. Nesse sentido, um tipo (*type*) corresponderia a um conceito abstrato de objetos que, por sua vez, possibilitam espécimes (*tokens*) concretas desse tipo, como a *Union Jack*, exemplo curiosamente patriótico citado pelo autor, em que a bandeira hasteada em diferentes mastros consiste em espécimes (bandeiras) do mesmo tipo (*Union Jack*). Portanto, se a folha em branco de Mallarmé não poderia ser considerada um espécime (cópia) de um tipo (poema) como o poema de Yevtuchenko lido em outro contexto seria, neste caso, tampouco a cópia do suposto artista russo poderia ser considerada um espécime do tipo da *combine* originalmente produzida por Rauschenberg.

Todo esse discurso revela o desejo de Wollheim em debater a natureza de obras de arte cuja materialidade é atribuída a partir de objetos extra-artísticos, deslocados de um cotidiano considerado não-artístico, sobretudo os *ready-mades* de Duchamp e as *combines* de Rauschenberg, para o universo das artes visuais. Para o filósofo, interessava desconstruir a concepção, segundo ele, equivocada de que “não é possível existir uma obra de arte de um tipo em que existe mais de um espécime” (*Ibidem*, p.389), ou seja, investigar, a partir de objetos com o *mínimo conteúdo artístico*, a maneira pela qual obras de arte podem ser, ontologicamente, cópias de uma matriz cujos demais espécimes continuarão sendo consideradas objetos não-artísticos. Considerando, assim, *A Fonte* (1917) de Duchamp, o filósofo sugeriu um enfrentamento à crença “no princípio draconiano” da antinomia *original-cópia*, em que uma “obra de arte, uma vez copiada”, ou, ela mesma, produto de uma cópia, “deixaria de ser uma obra de arte” (*Ibidem*, p.390). Em outras palavras, a questão posta por Wollheim buscava discutir quais seriam os critérios mínimos pelos quais conseguíamos identificar e nomear uma obra de arte.

No entanto, toda essa reflexão de Wollheim parece frustrar a expectativa de quem busca, nesse texto, um manifesto explícito e incontestável do movimento artístico que posteriormente viria a nomear. Por isso, havíamos afirmado acima que este ensaio ocupa uma posição curiosa no processo de historicização do Minimalismo. Sua postura estava menos próxima do estabelecimento e demarcação de um novo estilo

ou movimento programático do que de uma discussão estética acerca do legado dos *ready-mades* do início do século XX, para o desenvolvimento dos monocromos e *assemblages* de meados do século. Segundo Meyer, ao conceber o termo Minimal Art, Wollheim “dificilmente estaria propondo um novo estilo, muito menos descrevendo a atividade de Judd, Andre, Morris ou Flavin, que ele ainda desconhecia” (Meyer, 2001, p.142). Em carta enviada a Meyer, em 23 de outubro de 1993, Wollheim afirmou o seguinte:

Eu não havia tido contato com trabalhos propriamente denominados “minimal” quando escrevi meu artigo para Hilton Kramer na *Arts Magazine* ... Não estive em Nova York entre janeiro de 1960 e o úmido verão de 1967, quando ministrei cursos na Columbia. (*Ibidem*, p.295, tradução nossa)

Com efeito, nenhum dos artistas comumente vinculados a Minimal Art foi citado nesse texto, mas, nem por isso, as questões colocadas a partir dele perderam fôlego no contexto da crítica de arte. O basilar artigo de Barbara Rose foi um exemplo de texto de ampla circulação — na crítica especializada e no público em geral — que conscientemente referenciou o ensaio de Wollheim e deu continuidade a uma percepção crítica que colocava em movimento noções e conceitos em comum identificados nos trabalhos minimalistas. Em “ABC Art” (anexo 2), publicado na edição de outubro/novembro de 1965 da *Art in America*, Rose ofereceu uma visão ampla e objetiva sobre a recente produção artística estadunidense a partir dos últimos anos da década anterior, elencando as principais características dessa nova arte de acordo com o surgimento de uma nova sensibilidade. Seccionado em tópicos, esse ensaio discorreu sobre os principais aspectos que teriam definido a nova arte, em que as noções de mínimo, repetição, objeto concreto, negação e vazio foram exploradas. Na primeira sessão intitulada “Mais é Menos”, Rose afirmou que

o conceito de “Minimal Art”, que seguramente é aplicável à arte vazia, repetitiva e desafetada de muitos dos jovens artistas, escultores, dançarinos e compositores atuais, foi recentemente discutida por Richard Wollheim como um problema estético (*Arts*, janeiro de 1965). O Professor Wollheim afirma que o conteúdo artístico de trabalhos como os objetos-encontrados de Duchamp (isto é, seus “*ready-mades* desassistidos” nos quais nada é feito), ou as praticamente invisíveis pinturas “pretas” de Ad Reinhardt, é intencionalmente baixo e que a resistência a este tipo de arte deriva, principalmente, da percepção do espectador de que o artista não trabalhou o suficiente ou não depositou esforço o bastante em sua arte. (Rose, 1995, p.277, tradução nossa)

Cabe lembrarmos que o texto de Rose também figurou na antologia organizada por Battcock. Essa proximidade não apenas temporal mas, também, conceitual dos argumentos convocados nessa citação a respeito das ideias discutidas pelo ensaio de Wollheim ajudam a corroborar a operação que aqui chamamos reiteração crítica. Em Rose, a reiteração aparece como menção que confirmar a posição filosófica do filósofo inglês, sobretudo no que tange à articulação de um dos pressupostos plásticos que caracterizaram o principal argumento da existência de um “estilo minimalista” (Battcock, 1995, p.274), a saber, o pressuposto do mínimo.

Assim como Wollheim, Rose destacou a importância preambular de Duchamp, além de Kazimir Malevich, para a formação da nova produção artística. Mas, diferentemente do britânico, era explícito o interesse de Rose em estabelecer uma unidade de sentido para esse conjunto de obras ainda desconexo. Meyer nota que “mais do que qualquer outro texto, “ABC Art” isolou e promoveu um grupo de práticas cuja identificação mútua ainda permanecia obscura”, afirmando que além de estabelecer uma relação pessoal de amizade com alguns dos artistas minimalistas “antes mesmo deles se conhecerem”, Rose, junto à Lippard e Judd, foi uma das poucas críticas de arte que “consistentemente escrevia a respeito de Andre, Flavin, Judd, Morris e Stella, desde o início dos anos 1960” (Meyer, 2001, p.144).

Era palpável seu entusiasmo pela abstração geométrica e a tridimensionalidade da década de 1960 (haja vista a idealização da mostra *Shape and Structure* na Tibor di Nagy em janeiro de 1965). E é com a ABC Art que Rose coagula sua visão a respeito dessa emergente produção artística. Para ela, os trabalhos qualificados como ABC Art partiam de duas principais referências e seguiam três vias. De acordo com o panorama historiográfico-artístico engendrado já nas primeiras páginas, os *ready-mades* de Duchamp forneceram um ponto de inflexão fundamental para se considerar que “uma decisão pode, sim, representar trabalho”, em outras palavras, o conceito — ou a partir do que Wollheim havia apontado como processo de decisão (*decision-making*) — pressuposto no enunciado do artista já seria suficiente para indicar a existência de trabalho artístico, portanto, de uma obra de arte. Por outro lado, ainda segundo Rose, a ABC Art observaria em outro ato inaugural uma segunda possibilidade de qualificação, a partir da redução formal instituída por Malevich com a instauração do Suprematismo na obra *Quadrado negro sobre fundo branco*, datada de 1913.

Nesse sentido, Rose afirmou que artistas como Bannard, Truitt e Bladen estariam mais próximos à economia formal de Malevich, enquanto outros como Richard Artschwager e Warhol poderiam ser localizados mais próximos à atitude dadaísta e ao humor irônico de Duchamp. Obras de artistas como Andre, Flavin, Judd e Morris, no entanto, ocupariam um lugar intermediário, precisamente entre Duchamp e Malevich, pois atacavam “a aplicabilidade de generalizações em casos específicos” (Rose, 1995, p.278). Vale mencionar que Rose dispensou alguma atenção para os artistas da dança e da música, em especial Yvonne Rainer e La Monte Young, cujas performances musicais e espetáculos de balé sugeriam, para esta crítica de arte, a existência de um movimento minimal que atravessava as fronteiras das mídias e linguagens artísticas. Como nota Meyer, esse argumento é insuficientemente trabalhado (2001, p.145), mas a menção já nos revela o desejo de Rose em explorar a ideia da formação de uma “nova sensibilidade [*a new sensibility*] da geração pós-Expressionismo Abstrato” (Rose, 1995, p.280).

Em se tratando de epítetos, uma expressão citada por Rose para definir essa nova sensibilidade (*Ibidem*, p.275) faz alusão ao ensaio “The New Cool Art” (anexo 3), de Irving Sandler, publicado na mesma revista, *Art in America*, em janeiro de 1965. Embora não tenha sido esse o texto de Sandler selecionado para a antologia crítica de Battcock, foi o termo *Cool Art* que ganhou notável aderência entre a crítica e o público como uma das designações para a produção artística dos anos 1960.

Sandler era um respeitado crítico e historiador de arte novaiorquino que transitava com facilidade pelos ateliês de artistas estadunidenses desde os anos 1950, tornando-se reconhecido pela construção de uma história da arte estadunidense eminentemente compendiária. Escreveu e publicou quatro grandes volumes sobre a história da arte dos Estados Unidos desde a eclosão do Expressionismo Abstrato nos anos 1940 à produção artística de meados da década de 1970. Seu projeto de historicização da arte moderna e contemporânea durou cerca de três décadas para ser finalizado e teve início com o livro *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism* (1970).

“The New Cool Art” surgiu como uma aposta de Sandler na nova geração de artistas que, para ele, marcaria a história da arte estadunidense na década de 1960. Seu

interesse em construir um argumento que sustentasse a noção de *Cool Art* pode ser observado já nas primeiras linhas do ensaio:

Ao longo dos últimos cinco ou seis anos um número crescente de jovens artistas tem rejeitado as premissas do Expressionismo. Os mais extremos são Frank Stella, Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Larry Poons e Donald Judd. Porque o grupo do qual fazem parte é o mais vociferante e, talvez, o mais populoso de Nova York atualmente, cheguei a conclusão de que seu ponto de vista seja capaz de tornar-se a marca dos anos 1960 [...]. O resultado dessa abordagem tem sido uma arte tão inexpressiva, tão destituída de sinais de emoção, que a tenho chamado de arte fria [Cool-Art]. (Sandler, 1965, n.p., tradução nossa)

Nota-se que, assim como Rose, o grupo de artistas selecionados por Sandler como representantes dessa nova arte nos parece hoje estranhamente heterogêneo. É possível que essa heterogeneidade se esclareça a partir da linhagem estabelecida pelo crítico de arte a fim de determinar os nexos genealógicos da *Cool Art*. Para ele, existiriam dois precursores: Ad Reinhardt e Jasper Johns. Nessa articulação, Warhol e Lichtenstein estariam mais próximos das imagens e objetos de Johns e seu comentário que problematizava a *action painting*. Em contrapartida, Stella, Poons e Judd poderiam ser localizados mais próximos à linguagem purista e óptica de Reinhardt, sobretudo com seus monocromos pretos. Mas, diferentemente de Rose, a linhagem de Sandler fora cuidadosamente urdida tendo somente artistas estadunidenses como principais precursores.

Embora Sandler identifique dois caminhos possíveis no interior da *Cool Art*, a característica que os agrupava residia em sua notável recusa à visualidade do Expressionismo Abstrato. Aquilo que os diferenciava era a maneira pela qual essa recusa se manifestava nos trabalhos artísticos. As pinceladas de Johns, por exemplo, reconheciam a pregnância da pictorialidade expressionista abstrata e, ao mesmo tempo, elevavam “o exercício desapaixonado de produção de imagens” (Sandler, 1965, n.p.). O artista evitava a “pincelada impulsiva” forjando “a aparência da *action painting* à medida que negava seu conteúdo romântico” (*Ibidem*, n.p.). Já Reinhardt, Sandler aponta, era “um purista que acreditava que a arte deveria ser isolada da vida”, para quem “significados extra-estéticos não eram permitidos” (*Ibidem*, n.p.) na produção e recepção da obra de arte.

A frieza dessa nova produção artística dos anos 1960 vinha, portanto, de um profundo distanciamento dos assim chamados “conteúdos românticos” (*Ibidem*, n.p.)

preconizados pelo Expressionismo Abstrato. Para Sandler, Warhol e Lichtenstein caminhavam, com a Pop Art, entre o frio e o quente, ou seja, entre obras que convocam imagens quase-expressivas, mas que, por uma operação mecânica e maquinica de obtenção e manipulação das imagens, extirpavam os conteúdos emocionais e expressivos da imagem e da execução da obra. Ao longo, do texto tem-se a impressão de que a questão da frieza (*cool*) parece tangenciar, também, os novos modos de produção e execução das obras de arte, não mais vinculados apenas à expressividade, originalidade e autenticidades do gesto do artista em seu ateliê, mas transferidos para o espaço físico e conceitual da máquina, da indústria e da oficina de metalurgia. Essa discussão torna-se mais premente quando Sandler assinala as operações de apropriação de imagens da cultura de massa por Warhol, ou os objetos autorreferenciais de Judd. Sandler elabora que

em sua deliberada esquiva das referências estéticas, muitos artistas *Cool* tem sido reduzidos a comentaristas de arte e nada além disso [...]. Uns preocupam-se apenas em pintar imagens não-expressionistas abstratas ou em pintar imagens puramente ópticas. Outros produzem esculturas tão somente objetuais — a culminância “lógica” de que a obra de arte é uma coisa em si mesma, ao invés de ser a representação de alguma coisa. Este último parece ser do interesse de Don Judd, cujas construções abstratas são os correlatos escultóricos das pinturas de Stella. (Sandler, 1965, n.p., tradução nossa)

Foi em “Specific Objects”, também publicado em 1965, na *Arts Yearbook 8*, que Judd procurou cristalizar as principais reflexões acerca dessa objetualidade não-referencial acima apontada por Sandler. Observando os trabalhos tridimensionais de artistas estadunidenses e europeus no segundo pós-Guerra, Judd buscou decupar o vocabulário visual emergente e localizar seu contexto histórico de desenvolvimento. Se Judd não ambicionava explicitamente estabelecer uma unidade de sentido para a nova produção artística, assim como Sandler ou Rose, ao menos evidenciava o desejo de nomeá-la segundo duas características fundamentais, quais sejam, sua dimensão objetual e sua qualidade específica, não-referencial.

Talvez um dos aspectos mais intrigantes da incursão ensaística de Judd e, por isso mesmo, o menos discutido, diz respeito à sua perspectiva historiográfico-artística. Judd não se furtou a uma crítica reativa e explícita à história da arte teleológica de Clement Greenberg, buscando evitar um mal-estar desnecessário em pleno momento de emergência da sua própria carreira. Ao invés disso, incluiu comentários

gerais e pontuais acerca das chantagens e cacoetes de uma história da arte excessivamente linear e teleológica. Ora, o principal expoente dessa linha de pensamento era, nos Estados Unidos, o próprio Greenberg, eminente figura da crítica de arte estadunidense no pós-segunda Guerra.

Um outro texto que nos ajuda a compreender a complexidade do pensamento de Judd trabalhado em “Specific Objects” é um outro ensaio, publicado no mesmo periódico, em 1964, sob o título “Local History” (anexo 4). Neste texto, Judd problematizou o triunfo acrítico do Expressionismo Abstrato no horizonte artístico nova-iorquino desde o segundo pós-Guerra, lançando outro olhar sobre o escamoteamento da nova produção artística de finais dos 1950 e início da década seguinte, em favor da já consagrada Escola de Nova York.

Portanto, criticar esse movimento artístico de maior proeminência correspondia, naquele momento, a criticar as bases de sustentação da ideologia da conquista, da vitória e do progresso. Judd manifesta esse desconforto de maneira tangencial, em sua crítica sobre o estatuto do Expressionismo Abstrato como “opinião pública geral” (Judd, 1974, p.148), em outras palavras, o que ele compreendia como a recepção acrítica e homogeneizante da produção artística da Escola de Nova York desde meados dos anos 1940.

Para Judd, a experimentação que emergia na pintura óptica e na objetualidade dos anos 1960 reclamava uma nova abordagem. E essa nova abordagem certamente não viria sem críticas àquela vigente. Novamente sem citar nomes, Judd afirmou que a arte não seria “tão pura e organizada a ponto de ser simplesmente linear” (*Ibidem*, p.150). Elaborando, em seguida, que

a todo momento existe alguém tentando organizar a situação vigente. Alguns dos problemas que afligem o Expressionismo Abstrato vem desse esforço. Agrupar trabalhos tão diversos e chamá-los de “Expressionismo Abstrato”, ou qualquer outro de seus epítetos, demonstrava a tentativa de construir um estilo, ou ao menos estabelecer uma categoria. (Judd, 1974, p.150, tradução nossa)

Embora não o cite, ao longo de “Local History” Judd critica indiretamente algumas das principais estratégias de Greenberg em sua escritura da história da arte moderna, sobretudo as noções de linearidade e alternância dos estilos e gerações artísticas. Meyer nos lembra que uma das atitudes mais importantes e ousadas de

“Specific Objects” “foi seu desafio imposto a outra narrativa da arte do século XX, o modernismo greenberguiano” (Meyer 2001, p.134) e “Local History já preconiza algumas dessas atitudes. E se, em momentos, sua fala no texto de 1964 parece codificada, é porque Judd não desejava que a urgência de sua crítica fosse sobrepujada pela polêmica que certamente envolveria o provável destinatário da mensagem. É o caso da passagem a seguir:

Em qualquer período, a história da arte e a condição da arte serão sempre caóticas. E elas deveriam permanecer assim. Pode-se considerá-las da maneira que desejar, isso não mudará o fato de que ambas continuarão sendo caóticas; a nitidez não é nem um bom motivo para tomá-las em suas considerações. (Judd, 1974, p.151, tradução nossa)

Também em “Local History”, Judd começara a esboçar a noção de especificidade posteriormente trabalhada em seu famoso ensaio “Specific Objects” (1965), listando artistas cuja produção caminhava rumo à tridimensionalidade. Termos que fazem parte dos vocabulários verbal e visual de Judd e que foram trabalhados com maior profundidade no texto de 1965, como *wholeness* (todo), *specificity* (especificidade), *objectness* (objetualidade), *singleness* (singularidade) e *real space* (espaço real), já estavam presentes em “Local History”. Embora pouco mencionado e discutido no contexto artístico brasileiro, “Local History” oferece um olhar notadamente menos dogmático sobre a Minimal. O excerto supracitado demonstra maior clareza das intenções de Judd e maior abertura em relação a afirmações e preceitos, sobretudo quando comparada ao discurso mais imperativo de “Specific Objects”.

A especificidade, como conceito operatório, é trabalhada por Judd na chave do espaço real (tridimensionalidade) em oposição ao espaço ilusionista (presente, segundo ele, em grande parte da tradição pictórica Ocidental, da qual o Expressionismo Abstrato é tributário). Em “Specific Objects”, a especificidade é a principal característica plástica e conceitual das experimentações tridimensionais desenvolvidas nos anos 1960. Como indica Meyer, “o objeto específico era uma forma híbrida entre a pintura e a escultura” (Meyer, 2001, p.135), possibilitando ao artista contemporâneo desvincular-se da necessidade de adotar apenas uma das linguagens em seus trabalhos. A especificidade era, para Judd, uma alternativa ao “ditado de Greenberg sobre a integridade da mídia” (*Ibidem*, p.134) para quem as diferenças entre ambas definiriam o primado da pintura sobre a escultura.

Para os propósitos de nossa discussão, salientamos duas das principais características da noção de especificidade cunhada por Judd. A primeira relaciona-se à introdução de técnicas e materiais industriais ou industrialmente acabados nos novos trabalhos tridimensionais. Judd destaca que

o uso das três dimensões torna possível o uso de toda sorte de materiais e cores. A maioria dos novos trabalhos utiliza novos materiais, seja invenções mais recentes, seja algo nunca antes utilizado no contexto artístico. Até recentemente, pouco havia sido feito com a extensa gama de materiais industriais. Quase nada fora realizado a partir de técnicas industriais e, por conta do custo, provavelmente continuará assim. A arte pode ser produzida em massa e possibilidades outrora indisponíveis, como a estampagem [*stamping*], podem ser empregadas. (Judd, 1974, p.187, tradução nossa)

Em “Specific Objects”, Judd posiciona-se na defesa da utilização de materiais e técnicas industriais. Cabe pontuar que, na primeira tradução desse texto para a língua portuguesa, realizada por Pedro Süsskind e presente no livro organizado por Gloria Ferreira e Cecilia Cotrim, publicado em 2006, o termo *stamping* aparece traduzido como *impressão*. Embora seja uma interpretação possível, acreditamos que Judd estivesse se referindo à técnica industrial de estampagem, cujo procedimento consistia na manipulação de chapas de metal (em geral aço, alumínio, cobre e zinco) por meio de máquinas de corte, dobra e deformação, conferindo ao material acabamento industrial e precisão técnica.

Chamamos a atenção para esse detalhe da tradução justamente pelos ecos do vocabulário industrial na produção artística e textual de Judd. Ora, a estampagem ensejava não apenas o acabamento industrial e o polimento da matéria, apagando os rastros de manualidade do artista, mas, também, oferecia a possibilidade da produção seriada. Neste caso, a produção artística poderia emular a produção seriada da indústria ao criar objetos aparentemente idênticos, efetivamente oriundos de um processo de fabricação em série.

A segunda característica da especificidade aparece ainda mais diluída no decorrer de “Specific Objects” com a repetição de termos como *wholeness*, *singleness* e *real space* que, por sua vez, ratificam a defesa do artista por uma arte não-relacional. Em entrevista realizada ao crítico de arte Bruce Glaser, em fevereiro de 1964, Judd e Stella externaram sua recusa do que entendiam por arte relacional e racionalismo.

Sob o título de “Novo Niilismo ou Nova Art?”, a entrevista conduzida pelo então diretor da *Art Gallery of the American-Israel Cultural Foundation*, em Nova York, foi transmitida pela rádio WBAI-FM. Cabe ressaltarmos que, diferentemente de “Specific Objects”, a transcrição dessa entrevista, a cargo de Lippard e publicada na edição da *Art News* de setembro de 1966, figurou entre os ensaios da antologia crítica organizada por Battcock.

Em resposta a Glaser, Stella afirmara que “os pintores geométricos europeus realmente almejavam alcançar o que chamo de pintura relacional”, afirmando que “a base de toda sua concepção é o equilíbrio” (Glaser et al, 2006, p.149). Esse equilíbrio significava, para Stella, um gesto voluntário de “fazer uma coisa em um canto [do quadro] e equilibrar com outra coisa em um outro canto”. (*Ibidem*, p.149). A austeridade da fala de Stella parece elucidar o que, mais à frente, Judd responderia de modo mais filosófico sobre dada noção de arte relacional. Segundo este, o relacional apontava para uma filosofia racionalista, eminentemente europeia. Desvincular-se desse sistema de pensamento tributário de uma sociedade em colapso – sobretudo no contexto do pós-Segunda Guerra – era um dos argumentos subjacentes à noção de *especificidade* elaborada em seus textos. Nesse caso, ainda que um objeto artístico fosse constituído por partes, a repetição de formas aparentemente idênticas em intervalos regulares, reforçaria, segundo Judd, “o grande problema que consistia na manutenção do sentido da coisa como um todo” (*Ibidem*, p.154). A simetria, portanto, estaria menos condicionada às demandas composicionais e mais a serviço da noção de todo e singularidade do objeto. O problema do racionalismo parece causar certa confusão no entrevistador que, ao questionar os artistas sobre essa questão, mostra-se pouco convencido.

E, no entanto, a questão da unidade como enfrentamento ao racionalismo europeu continua a ser reiterada por Judd em diversos outros escritos. E essa insistência, como era de se esperar, não passaria ao largo da crítica de arte. Em um texto ainda pouco debatido, Rosalind Krauss discutiu a *especificidade* defendida por Judd, problematizando o argumento de recusa ao fatal ilusionismo imanente a qualquer pictorialidade. Se, para Judd, as obras de Rothko construíam um espaço “quase tradicionalmente ilusionista” e as de Di Suvero estariam acionando a ilusão ao utilizar “vistas de ferro como se fossem pinceladas, imitando o movimento” (Judd,

2006, p.100), Krauss oferecerá um ponto de vista divergente acerca dessa posição excessivamente austera de Judd. Publicado na *Artforum*, edição do verão de 1966, “Allusion and Illusion in Donald Judd” (anexo 5) é um ensaio crítico que aponta uma das principais disjunções entre o discurso e a obra deste artista.

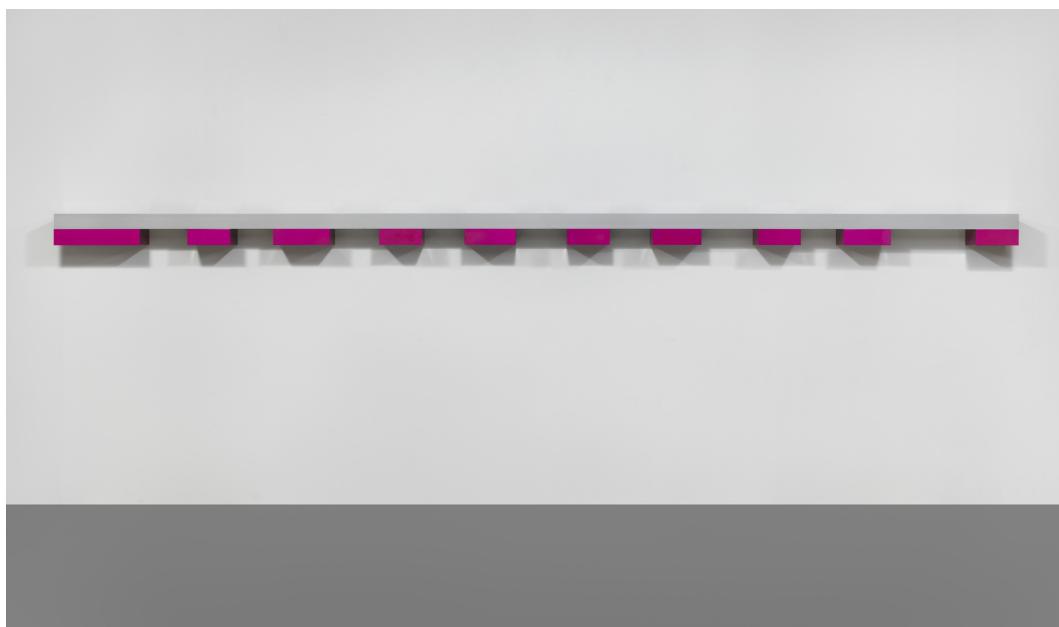


Figura 7. Donald Judd, Sem título, 1965, laca nitrocelulose sobre alumínio, 21 x 642.6 x 21 cm, coleção do Whitney Museum, NY. Fonte: <https://whitney.org/collection/works/1264>

Krauss inicia o texto observando que, nos últimos anos, Judd havia se tornado “o principal porta-voz de obras de arte” que pretendiam ser, acima de tudo, “identificadas como objetos” (1966, p.24), na tentativa de distanciar-se dos limites impostos pelas categorias de pintura e escultura. Em seguida, aponta um dos principais pressupostos arduamente defendidos por Judd de que a “arte-objeto parecia proscrever ambas alusão e ilusão: quaisquer experiências e ideias além da presença física e bruta do trabalho” (*Ibidem*, p.24). E, no entanto, o que a autora efetivamente busca discutir já se revela no parágrafo seguinte:

Aproximando-se dos últimos trabalhos de Judd a partir dessa moldura de referência é possível se sentir totalmente despreparado diante da beleza das esculturas, uma beleza e autoridade que não são descritas em lugar algum, tampouco consideradas na polêmica da arte objetual, o que leva a sentir mais intensamente a inadequação da linha teórica, sua incapacidade de estar à altura (ao menos no caso de Judd) da força do discurso escultórico. (Krauss, 1966, p.24, tradução nossa)

Partindo de uma obra exibida em uma mostra coletiva na *Leo Castelli Gallery*, Krauss introduz essa inevitável disjunção entre os trabalhos e o próprio discurso do

artista sobre a produção. Trata-se da obra *Sem Título*, de 1965 (figura 7), em que Judd uniu uma contínua barra de alumínio escovado, de 6 metros de comprimento, a uma sequência de barras mais curtas, laqueadas em violeta, e intervaladas por espaços não regulares. Observando-a de frente, como na imagem indicada, é possível inferir que as barras menores estão presas a suspensas pela barra superior.



Figura 8. Donald Judd, *Sem Título*, 1963, laca púrpura s/ alumínio e óleo s/ madeira, 13 x 82 x 13 cm, Coleção Martin Z. Margulies. Fonte: <https://juddfoundation.org/art/untitled-122/>

Com efeito, e é essa a questão que Krauss deseja problematizar, um ponto de vista lateral revelava ao espectador que a situação era oposta, em que a contínua barra de seis metros estava, na verdade, completamente apoiada em uma estrutura posterior e não visível (de frente), vinculada às barras em violeta, como elucida uma imagem da visão lateral de uma outra obra construída de modo semelhante (figura 8). A crítica de arte, portanto, apoiou-se no argumento de que a necessidade dessa observação lateral em um ângulo que permitia o espectador descortinar partes da estrutura ainda não-visível da obra, já indicava a exigência de uma visão em perspectiva. Mas essa mesma visão lateral também distorcera as reais medidas da obra pela formação do escorço:

Como notamos anteriormente, a escultura de Judd, a menos que seja vista diretamente de frente, o que é difícil devido a seu comprimento extremo, demanda ser vista em perspectiva. Ainda assim, o trabalho confunde a leitura em perspectiva que garantirá uma percepção de medida absoluta por meio da proporção, por

conta das medidas notadamente desiguais das barras violetas e das distâncias desiguais que as separam. (Krauss, 1966, p.25, tradução nossa)

Convocando a noção de *perspectiva vivida*, trabalhada por Merleau-Ponty em “A dúvida de Cézanne” (publicado originalmente em 1945), Krauss defendeu que, diante da recusa de qualquer ilusionismo, as obras de Judd estariam acionando um outro tipo de ilusão, não mais a “pictórica, mas a ilusão vivenciada” (*Ibidem*, p.25). Olhando para o colorismo de Cézanne, Merleau-Ponty afirmara que “se o pintor quer exprimir o mundo, é preciso que o arranjo das cores traga em si esse Todo Indivisível”, sob pena da pintura tornar-se “alusão às coisas” ao invés de mostrá-las “na unidade imperiosa, na presença, na plenitude insuperável que é, para todos nós, a definição do real” (Merleau-Ponty, 2013, p.134). Interessante notar, nesse trecho citado por Krauss, que algumas das expressões utilizadas pelo filósofo francês parecem ecoar nos termos elaborados por Judd, duas décadas depois, em “Specific Objects”, como espaço literal, todo [*wholeness*] e unidade. E Krauss não o convoca levianamente.

Ao dialogar com a fenomenologia merleau-pontiana, Krauss buscou dispersar quaisquer comentários que, eventualmente, tentassem enfraquecer a noção de *ilusão vivenciada* contrapondo-a à iminente questão da perspectiva renascentista. A autora evidencia ter ciência de que no Renascimento “os mesmos teoremas de geometria plana uniam proporção e perspectiva” permitindo a construção de “um espaço óptico de quantidades mensuráveis que envolvia a racionalização do espaço” por meio da perspectiva (Krauss, 1966, p.25). Para ela, no entanto, a obra Judd convocava uma outra noção de perspectiva, divergente daquela observada nas sequências da nave colunada da Basílica São Lourenço, de Filippo Brunelleschi (exemplo citado pela autora).

O exemplo é extremo, mas a ideia, aqui, era reforçar que havia nesse distanciamento de Judd e, como vimos também, de Stella, em relação a dada noção de ilusionismo, um confronto muito mais profundo, de ordem epistemológica, acerca do racionalismo de matriz europeia, pois “a obra não pode ser vista racionalmente, nos termos de certo sentido a partir de leis geométricas ou teoremas desenvolvidos antes da experiência com o objeto” (*Ibidem*, p.25). Cremos que não seria disparatado considerarmos que há, nesse artigo de Krauss, algo como um

interesse didático não-explicito da autora. Em especial no que tange a certa contextualização da recusa de Judd à ilusão e seus mecanismos de composição como substrato da concepção de obra de arte no Ocidente. Como vimos, essa contextualização não vem sem críticas, e é nesse sentido que Krauss insere a noção de alusão como termo mediador dessa outra perspectiva que as obras de Judd inelutavelmente açãoam.

Para os propósitos de nossa discussão acerca da reiteração crítica, é importante mencionar que Krauss também faz referência ao “ABC Art” de Rose. Apontando “o fenômeno da arte-objeto” como a discussão central do artigo de Rose, Krauss notou que esta autora havia reconhecido “as qualidades positivas da nova arte, em oposição à aparente inexpressividade e negação” comumente atribuídas a ela e, por isso, a sugestão de Rose de “que este fator poderia situar-se em uma experiência mística” (Krauss, 1966, p.25). Rose explorou a qualidade mística da arte-objeto no subcapítulo de “ABC Arte” intitulado “O Infinito: Negação e Vazio”, em que abordou a questão da vacuidade citando uma passagem de Malevich sobre a liberdade oferecida pelo “mar branco, infinito que jaz diante de todos” (Malevich *apud* Rose, 1995, p.296).

A mística engendrada pelo suprematismo russo forneceu, à Rose, a possibilidade de conceber o vazio na *ABC Art* tanto como uma negação niilista do mundo quanto “uma ocasião para contemplação espiritual” (Rose *apud* Krauss, 1966, p.24)¹⁰. Embora Rose estivesse se referindo também aos ícones de Flavin, Krauss certamente se opôs a essa abordagem no caso de Judd, pois a obra deste artista “compele e satisfaz uma confrontação sensual imediata”, portanto, sugerir que sua escultura é “ocasião para uma experiência que transcende completamente o objeto físico” era algo insustentável (Krauss, 1966, p.24). Para Krauss, toda discussão da obra de arte minimalista estava presentificada no objeto. Procurar significados extra-

¹⁰ Parte do texto original (que abaixo se encontra entre chaves) foi suprimido na edição de 1995 de *Minimal Art: A Critical Anthology*, base para a presente tradução (anexo 2 desta tese). Ainda não se sabe por quais motivos essa supressão ocorreu, mas incluímos, a seguir, a parte omitida da versão original de Rose publicada na *Art in America* (em negrito), em 1965, justamente a porção que Krauss faz referência direta: “A arte da qual tenho falado é obviamente uma arte negativa, de recusa e renúncia. Tal prolongado ascetismo é, normalmente, a atividade dos místicos e contemplativos, [e se não há intensão de falsificações pelos artistas, então a inexpressividade, o vazio e o vácuo de conteúdo são tão facilmente interpretados como uma ocasião para contemplação espiritual quanto uma negação niilista do mundo].” Rose, 1965, n.p.

artísticos, místicos ou metafísicos, era proceder a uma clivagem da ilusão vivenciada na experiência direta com a obra.

Por fim, um texto que, de modo semelhante, marcou o debate crítico acerca do Minimalismo, cuja tradução para o português oferecemos aqui, foi “Notes on Sculpture”, de Robert Morris (anexo 6). Como mencionamos no início deste capítulo, o ensaio foi publicado em duas partes, em fevereiro e outubro de 1966, na revista *Artforum*. Não apenas uma resposta direta a “Specific Objects”, Morris buscou coagular, nesse texto, suas principais ideias acerca da nova produção artística vinculada à tridimensionalidade e à arte objetual, oferecendo um ponto de vista teórico a respeito dos pressupostos plásticos trabalhados pelos artistas mais expoentes dessa nova arte, incluindo sua própria produção, ainda que de modo não explícito.

Morris desejou se posicionar como uma voz igualmente importante nesse debate e, ao mesmo tempo, discutir o estatuto da escultura como categoria artística diante da eclosão da arte objetual. O artista iniciou o ensaio propondo um questionamento sobre a noção de sensibilidades comuns, mostrando um claro desconforto com as metodologias propostas pela recente crítica de arte ao rapidamente estabelecer identidades aglutinantes para a nova produção artística. Citando indiretamente o artigo de Rose, Morris inicia o ensaio afirmando que havia

pouca escrita definitiva sobre a escultura atual. [...] É talvez mais correto dizer, como Barbara Rose escreveu recentemente, que, atualmente, objetos específicos são mantidos em comum entre os variados trabalhados artísticos — um ponto de vista iconográfico ao invés de iconológico. A distinção é útil, pelo que o iconógrafo, que localiza elementos e temas em comum, possui uma ambição diferente daquela do iconólogo, o qual, de acordo com Panofsky, localiza um significado em comum. (Morris, 1995, p.222-23)

Nesses termos, mesmo aquilo que, segundo sua concepção, constituía a particularidade do exercício do iconógrafo (o de apenas localizar elementos em comum) implicariam em “generalizações que minimizam diferenças” (*Ibidem*, p.223). E, como vimos, Morris foi um artista que, sem dúvidas, buscou estabelecer essas diferenças plasticamente. Não é a toa que seus trabalhos provocavam uma resposta quase imediata de Judd, seja com *Wheels* na Green Gallery, seja com *Portal* na *Black White & Grey*: uma oposição entre ambos artistas se delimitava a cada nova exposição e comentário crítico em que eram justapostos. Em entrevista realizada

com Morris em dezembro de 1991, Meyer comentou que “Notes on Sculpture” havia sido primeiramente idealizado como “uma paródia da crítica formalista” de Greenberg e Fried, mas foi apenas após “uma súplica de Rose que ele transformara o texto em uma análise formal genuína” (Meyer, 2001, p.155). Em “ABC Art”, Rose o havia incluído na seção intitulada “Humor Negro, Ironia e Memento Mori”, qualificando-o como um artista em cujas obras “a ironia desempenhava um grande papel” como um ato de “subversão da estrutura valorativa existente” (Rose, 1995, p. 294). A atitude irônica de Morris parecia criar uma forte oposição à postura estoica de Judd.

Na primeira parte de “Notes on Sculpture”, Morris enfrentou à critica ao ilusionismo elaborada por Judd. Afirmou que, diversamente à pintura, “a escultura, por outro lado, nunca tendo se envolvido com o ilusionismo jamais poderia ter baseado os esforços de cinquenta anos”, (Morris, 1995, p.223) na desistência da ilusão a fim de aproximar-se da arte objetual. Para ele, “os fatos esculturais de espaço, luz e materiais sempre operaram concretamente e literalmente”, em outras palavras, na tridimensionalidade, o que distanciaria seus problemas plásticos daqueles do ilusionismo na pintura, pois a natureza da escultura é sempre, antes de tudo, tátil (*Ibidem*, p.223).

Morris, então, defendeu que os construtivistas russos, especialmente Vladmir Tatlin e Alexander Rodchenko, foram os primeiros “a libertar a escultura da representação e estabelecê-la como uma forma autônoma”, sobretudo a partir do “uso literal dos materiais” (*Ibidem*, p.224). Essa posição de defesa em relação à tactibilidade da escultura consistia, de acordo com Meyer, em uma crítica direta às posições de Greenberg e Fried de que “a escultura modernista era quase tão exclusivamente visual em sua essência quanto a pintura”, aliando “a recente escultura mais inovadora às preocupações coloristas da pintura” (Meyer, 2001, p.155). Eis um dos motivos pelos quais Morris defendera o uso da cor cinza em seus controversos trabalhos da década de 1960, devido a sua natureza notadamente óptica.

Já na segunda porção do texto, Morris explorou os argumentos da Fenomenologia e da *Gestalt* convocados na parte inicial, a fim de lidar com a nova tridimensionalidade e a arte objetual a partir do confronto intersubjetivo entre espectador e obra. Trabalhando mais especificamente as noções plásticas de escala, superfície e

tamanho, para ele, ao acionar uma espacialidade consciente, a nova escultura também acionava novos modos de percepção e experiência da obra, cujas dimensões cada vez maiores ultrapassavam a escala humana. A nova escultura, portanto, habitava um “espaço entre o monumento e o ornamento”, pois não apresentavam “imagens de referências figurativas, tampouco arquitetônicas” e, por isso mesmo, eram “comumente descritos como *estruturas* ou *objetos*” (*Ibidem*, p. 230).

Essa última crítica pode ter sido direcionada a Judd, pois, logo em seguida Morris constata que “todo corpo rígido é um objeto”, portanto, “um termo particular para o novo trabalho não pode ser tão importante quanto saber quais são seus valores e critérios” (Morris, 1995 p.230). Morris finaliza o texto pontuando que

não é surpreendente que algumas das novas esculturas que evitam partes variáveis, policromas etc., tem sido chamada de negativa, entediante e niilista. Esses julgamentos surgem a partir do confronto com a obra baseado em expectativas estruturadas por uma estética Cubista em que aquilo a ser apreendido do trabalho está localizado estritamente no interior do objeto específico. A situação é, agora, mais complexa e expandida. (*Ibidem*, p.235, tradução nossa)

Duas importantes questões devem ser sublinhas em relação a esta colocação de Morris. Primeiramente, ela demarca a preocupação do artista em distanciar a nova escultura de um pensamento excessivamente matemático e de interesses da engenharia, para ele apenas uma outra aplicação da estética Cubista. Portanto, Morris, aqui, busca indicar um ponto fraco no argumento anti-racionalista de Judd. Em segundo lugar, ao negar que a apreensão da nova escultura estaria localizada no interior do objeto, Morris inevitavelmente tropeçara em um problema que, anos depois, Krauss discutira em “O Duplo Negativo” (1977), a respeito da exterioridade do significado da obra minimalista:

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)

Krauss entendeu 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 racionalista apriorística, Krauss identificou que eles passaram a empregar uma série de estratégias compostionais 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).

Reservando o espaço restante deste capítulo para o debate das demais questões previamente indicadas, destacamos que, nosso interesse, aqui, não consistiu em oferecer um panorama exaustivo do processo de historicização da Minimal Art. Pelo contrário, demos preferência a uma breve decupagem de textos de notável importância para o assunto que, contudo, ainda não haviam sido traduzidos para a língua portuguesa. Na tentativa de articular o que chamamos de *reiteração crítica* e *reiteração expositiva*, esperamos que essa análise sumária das duas principais operações que caracterizaram o processo de escrita histórica do Minimalismo possa ter fornecido um vislumbre da complexa trama discursiva engendrada nesse período particular da história da arte no século XX.

1.3. A MINIMAL ART E A NEOVANGUARDA

Tendo como base as operações de reiteração crítica e reiteração expositiva da Minimal Art, nosso objetivo, neste capítulo, é compreendermos de que maneira alguns dos pressupostos plásticos e teóricos do Minimalismo contribuíram para o debate do que hoje chamamos Neovanguarda na década de 1960. Esse percurso nos ajuda a entender a participação da Minimal no confronto com as tendências do modernismo tardio estadunidense, bem como o papel de reforço a um discurso que cada vez mais sedimentava a noção de retorno engendrada pelas neovanguardas da metade do século XX. Para tanto, é de fundamental importância contextualizarmos a atuação do Minimalismo nesse discurso de afastamento em

relação ao Modernismo e, de igual modo, desenharmos os contornos dessa noção de retorno às vanguardas históricas.

Embora uma sensibilidade comum fosse identificada e, até mesmo, nomeada pelos críticos e artistas, os agrupamentos nos, parecem, hoje, ainda heterogêneos. O que havia em comum nesses discursos, além da ratificação de alguns nomes, era a ampla compreensão de que o Expressionismo Abstrato já não possuía a força e a robustez de outrora. Havia, portanto, uma percepção quase unânime de que algo novo estava suplantando o modelo plástico vigente. E não apenas o modelo plástico, mas, com ele, os modelos crítico e historiográfico-artístico que o forjara. Nesse sentido, tanto o Expressionismo Abstrato, quanto a crítica formalista defendida por Greenberg e seus principais seguidores, começava a experimentar uma perda do protagonismo conquistado desde o pós-Segunda Guerra.

Com vimos, a discussão que pautou a definição de uma unidade de sentido para a recente produção artística dos anos 1960 foi, no mínimo, intranquila. Os conjuntos agrupados por críticos e artistas ainda não concebiam uma clara distinção entre o que hoje já estabelecemos como Pop e Minimal Art. Mas essa falta de unanimidade nos apresenta uma qualidade particular dessa recepção contemporânea às transformações ocorridas nesse período: essa nova arte carecia de um novo epíteto e novas características. Ao menos características que pudessem ser qualificadas como distoantes e suficientemente bem elaboradas em relação àquelas já defendidas e trabalhadas pela arte a qual negava.

Além disso, essa nova produção necessitava de nexos genealógicos que sustentasse e justificasse uma unidade estilística diante da voracidade dos mercados simbólico e econômico da arte no pós-Segunda Guerra. Esses nexos foram prontamente determinados no interior de uma lógica que os acionava a partir dos próprios trabalhos. Seja na ironia ou no chiste, na instauração da ideia e do conceito, na discussão do estatuto do artista e do ato criador, Duchamp tornou-se um nome recorrente, cuja obra permitiu apontar uma origem plausível para essa nova sensibilidade. E, olhando para os textos aqui apresentados, a reiteração dessa genealogia pode ser tomada como um segundo ponto de cotejamento e vínculo entre os discursos.

Cabe mencionar que o problema da periodização da arte contemporânea assistiu uma discussão mais intensificada a partir dos anos 1980 com os casos exemplares dos famosos epílogos da arte e da história da arte em Arthur Danto e Hans Belting. Nos Estados Unidos, esse debate concentrou-se, desde os anos 1960, nos contornos da pós-modernidade e da arte conceitual a partir de obras que reclamaram novos modelos interpretativos. Esses contornos envolviam a compreensão da historicização da modernidade, as rupturas e quebras de unidades estilísticas que marcaram sua extensão e, certamente, as descontinuidades narrativas que permitiam identificar os marcos dessas transformações.

Em “What’s Neo About the Neo-Avantgarde?”, Hal Foster propôs uma dessas abordagens teórico-metodológicas acerca da produção artística estadunidense da década de 1960, focando no papel das neovanguardas no debate sobre a pós-modernidade. Apresentado pela primeira vez na edição de outono de 1994 da revista *October*, Foster observou, na lista de artistas elencados por Judd em “Specific Objects”, uma possibilidade metodológica “onde parecia mais insensata” (Foster, 2014, p.24), em outras palavras, na oposição que Judd fizera entre Duchamp e a pintura da Escola de Nova York. Foster, então, argumentou que havia uma chance de aproximar-se da relação entre a vanguarda histórica e a neovanguarda a partir da abertura concedida por Judd ao tentar superar ambas “a versão nominalista de Duchamp ou a versão formalista da Escola de Nova York” e, finalmente, alcançar os objetos específicos. Segundo Foster,

se a maioria dos artistas da década de 1950 havia reciclado os procedimentos da vanguarda, os artistas da década de 1960 tiveram que elaborá-los criticamente; a pressão da consciência histórica não permitia nada menos do que isso. É fundamental que se entenda hoje essa relação complexa entre as vanguardas pré e pós-guerra — a questão teórica da causalidade, temporalidade e narratividade da vanguarda. (*Ibidem*, p.25)

Do ponto de vista teórico, Foster enxergou a necessidade de um enfrentamento crítico aos conceitos de vanguarda e neovanguarda elaborados por Peter Bürger em *Teoria da Vanguarda* (1974), considerando ter sido este o principal texto a provocar uma discussão mais aprofundada sobre o tema e tornar ambos os termos correntes no vocabulário artístico. Colocando em xeque o estatuto da arte na sociedade burguesa dos séculos XVIII e XIX, a teoria de Bürger identificou as vanguardas artísticas de início do século XX como parte de um movimento histórico radical de

destruição do conceito de autonomia. Nesse sentido, Bürger propôs a compreensão do conceito de vanguarda menos como uma qualificação da prática artística e mais como uma categoria crítica à arte burguesa rumo a um projeto mais amplo de emancipação social:

A categoria *arte como instituição* não foi inventada pelos movimentos de vanguarda, mas só se tornou perceptível após esses movimentos terem criticado a autonomia do estatuto da arte na sociedade burguesa desenvolvida. Qual o escopo dessa categoria? À primeira vista, pode ser entendido como um conceito com que simplesmente rebatizamos a clássica doutrina da autonomia. (Bürger, 1993, p.19)

Foi sob esse ponto de vista que Bürger apresentou o objetivo principal de sua teoria. Ele propôs que “a instrumentalização normativa de uma instituição na sociedade burguesa”, a saber, a instituição da arte cuja doutrina da autonomia constituía o principal espaço de pensamento e atuação, fosse transformada em “objeto de investigação” (*Ibidem*, p.19-20). No entanto, como indicara Foster, toda essa discussão perdera “importância ao lado de sua desqualificação da vanguarda do pós-guerra como sendo um mero *neo*”, donde a caracterização dessa produção artística como *neovanguarda [neo-avant-garde]* apontava para um rebaixamento desta em relação à vanguarda histórica do pré-guerra.

Foster observou que, ao apresentar o papel da vanguarda histórica como uma “origem absoluta” na qual as transformações estéticas foram “historicamente eficientes no [e tão somente no] primeiro momento”, Bürger estaria promovendo uma deliberada exclusão das neovanguardas dos anos 1960 desse debate. Nesse caso, para o teórico alemão, a ideia de um segundo momento, de uma repetição observada pelos *neos-* e *pós-*, ecoaria a premissa de Marx de que os “grandes acontecimentos da história ocorrem duas vezes, a primeira como tragédia e a segunda como farsa” (Foster, 2024, p.32). É considerando, pois, essa associação da tragédia seguida da farsa que Foster procurou desmontar o modelo teórico de Bürger para, então, sugerir um contra-modelo de análise histórica que problematizasse as questões de causalidade, temporalidade e narratividade trazidas pela teoria da vanguarda do alemão.

Interessava a Foster questionar a manutenção de um modelo narrativo em que a causalidade promovia não apenas uma hierarquização dos eventos e acontecimentos anteriores em relação aos posteriores, mas, também, estabelecia

uma temporalidade condicionada às sucessões dos tempos. Eis a insistência no conceito de retorno como instrumento de revisão historiográfica-artística da arte no século XX, mais precisamente do “intercâmbio temporal” entre a vanguarda histórica e as neovanguardas, buscando sugerir “uma relação complexa de antecipação e reconstrução” (*Ibidem*, p.32).

Para tanto, Foster recorreu ao caso do “Homem dos Lobos”, elaborado por Sigmund Freud que, de acordo com Vera Pugliese, ofereceria um “modelo de temporalidade complexa do trauma como modelo histórico” (Pugliese, 2017, p.37). Neste texto, publicado em 1918, Freud explorou a noção de *efeito a posteriori* a partir de um caso clínico em que buscava demonstrar o nexo entre uma enfermidade infantil imperfeitamente curada e uma neurose obsessiva manifestada posteriormente de modo definitivo. Para Freud, “somente nesses casos conseguimos descer às camadas mais fundas e primitivas do desenvolvimento psíquico, lá encontrando as soluções para os problemas das configurações posteriores” (Freud, 2010, p.12).

Sem adentrarmos as especificidades do caso clínico trabalhado por Freud, em termos gerais, a dificuldade encontrada no processo de análise consistia na decupagem de uma neurose manifesta apenas quinze anos após o evento traumático localizado na primeira infância do paciente. Observando as neuroses flagrantes na vida adulta, Freud notara que esse evento traumático da infância só poderia ser desvelado e compreendido pelo paciente a partir dos sintomas identificados em um *efeito a posteriori*. Nesse sentido Foster indagou-se sobre a possibilidade de um modelo alternativo de abordar a relação entre vanguardas históricas e neovanguardas, a partir do *efeito a posteriori* “no qual o retorno do trauma permite à psique reconhecê-lo quando de sua repetição” (Pugliese, 2017, p. 37). Portanto, debruçou-se sobre Freud indicando que

um evento só é registrado por meio de outro que o recodifica; só chegamos a ser quem somos no *efeito a posteriori*. É essa analogia que quero trazer para os estudos modernos do final do século: a vanguarda histórica e a neovanguarda são constituídas de maneira semelhante, como um processo contínuo de protensão e retenção, uma complexa alternância de futuros antecipados e passados reconstruídos — em suma, num *efeito a posteriori* que descarta qualquer esquema simples de antes e depois, causa e efeito, origem e repetição. (Foster, 2014, p.46)

Contudo, esse modelo não vem sem críticas. Foi Pugliese quem apontou uma lacuna fundamental na revisão histórica do retorno elaborado por Foster, sobretudo no que tangia à rejeição de uma consciência histórica em artistas da década de 1950, como Rauschenberg e Johns, que, segundo o modelo de Foster, estariam alocados em uma geração intermediária. Indaga-se “se Foster não teria considerado as *silkscreen paintings* sob o gênero da história da pintura de modo estrito, vinculando-o à categoria histórica da pintura”, recusando os deslocamentos engendrados por Rauschenberg em obras como a *Barge* (1962-64) cujas operações de apropriação crítica da gestualidade expressionista abstrata e de imagens da cultura visual já indicariam a uma “revisão das categorias artísticas, e dos critérios interpretativos” (Pugliese, 2017, p.38).

Observa-se, então, em “What’s Neo About the Neo-Avantgarde?” um olhar que privilegia a contribuição das neovanguardas dos anos 1960 para esse modelo historiográfico-artístico do retorno e da repetição. Deste modo, interessa-nos, aqui, pensar a maneira pela qual Foster considerou a atuação da Minimal Art nessa relação anacrônica entre vanguarda histórica e neovanguarda, tomando ciência desta operação deliberada de exclusão e distinção entre as gerações das décadas de 1950 e 1960. Foi especificamente com “The Crux of Minimalism” que Foster introduziu a discussão acerca desse “ponto crucial” da Minimal entre dois momentos históricos do século XX.

Publicado originalmente em uma coletânea de textos organizada pelo *Los Angeles Museum of Contemporary Art*, em 1986 — portanto quase uma década antes do ensaio sobre a neovanguarda —, “The Crux of Minimalism” abordou um importante debate a respeito das neovanguardas estadunidenses considerando a Minimal Art como um ponto de inflexão inescapável nessa história da arte. Posteriormente transformado no segundo capítulo do livro *O Retorno do Real* (1996), este ensaio passou então a figurar na cadênciea discursiva que o justapunha à crítica à teoria de Bürger e à subsequente proposta de revisão histórica a partir do conceito de retorno como efeito *a posteriori*. E essa justaposição acabou por estabelecer um nexo de complementaridade entre ambos os textos. Deste modo, se “What’s Neo About the Neo-Avantgarde?” apresentou uma proposta de revisão histórica da relação entre vanguarda histórica e neovanguarda, “The Crux of Minimalism” chancelou a

proposta com uma reflexão sobre a contribuição da Minimal para essa abordagem revisionista.

Metodologicamente, o ensaio de 1986 (traduzido para o português como “O Ponto Crucial do Minimalismo”) estruturou-se a partir de três objetivos específicos: re-situar a recepção da Minimal, revisitar os textos fundamentais a fim de re-discutir os discursos de enquadramento e, por fim, apontar uma genealogia da arte contemporânea que partia do Minimalismo:

Nessa genealogia, o minimalismo figurará não como um fim de linha remoto, mas como um ponto crucial contemporâneo, um desvio de paradigma em direção às práticas do pós-modernismo que continuam a ser elaboradas atualmente. Por fim, essa genealogia conduzirá de volta à década de 1960, isto é, ao lugar do minimalismo nessa conjuntura crítica da cultura, política e economia do pós-guerra. (Foster, 2014, p.52)

O primeiro movimento de Foster consistiu na desarticulação da ampla noção, para ele equivocada, de que o Minimalismo era redutor e idealista. Segundo ele, havia, desde os anos 1960, uma tensão interpretativa na recepção dos objetos minimalistas que os enquadra em uma discussão ontológica da arte, isto é, em um questionamento sobre a essência formal das categorias artísticas. Foster entendeu que, ao invés disso, os objetos minimalistas propunham uma análise epistemológica da conjuntura artística, buscando discutir as condições perceptivas e os limites convencionais da arte. É por esse motivo que o autor sublinhara o conceito de percepção fenomenológica como um dos pontos chave para o reposicionamento da recepção da Minimal, uma vez que foi com essa ideia de percepção que os artistas articularam uma nova compreensão dos modos convencionais de experienciar o tempo e o espaço na arte: eis uma das principais contribuições vanguardistas do Minimalismo.

Apoiando-se na ideia de que o significado na Minimal teria sido produzido a partir de uma “interface física com o mundo real” mais do que em um “espaço mental de concepção idealista” (*Ibidem*, p.55), Foster reiterou a máxima de Judd de que os objetos específicos não estariam baseados “em sistemas construídos antes, sistema *a priori*” (Glaser *et al.*, 2006, p.125). Deste modo, a posição crítica de Foster partiu ao encontro do posicionamento teórico de Judd a respeito do racionalismo como pensamento fundante da obra de arte, cuja experiência fenomenológica, “longe de

ser idealista”, combinava “a pureza da concepção com a contingência da percepção, do corpo num espaço e tempo particulares” (Foster, 2024, p.55).

Considerando, pois, o significado da obra de arte minimalista em sua exterioridade e presença, Foster recorreu à abordagem crítica de Krauss, para quem o Minimalismo contradizia “o modelo idealista de consciência” da estética moderna (*Ibidem*, p.56). Como vimos anteriormente, Krauss já havia assinalado a recusa de Judd e Stella acerca da composição relacional e do racionalismo baseados em concepções apriorísticas, em especial o antropomorfismo e o ilusionismo que, segundo Foster, a autora teria identificado como categorias obsoletas e um modelo ultrapassado de significado da arte. Foi mais precisamente em *Caminhos da Escultura Moderna* (1977) que a autora sistematizou esse pressuposto teórico do Minimalismo de modo a dialogar com a trepidação do pensamento estruturalista no contexto intelectual estadunidense de finais dos anos 1960.

Cabe mencionarmos que, como uma das editoras da revista *October*, Krauss também foi uma das responsáveis por introduzir o pensamento pós-estruturalista no campo da crítica e história da arte nos Estados Unidos. E, diante disso, procurou enfrentar a teoria da escultura moderna, segundo ela ainda baseada no tratado de Gotthold Lessing em *Laocoonte* (1766), para quem a escultura seria uma arte unicamente espacial. Propondo um modelo de abordagem diferente, Krauss defendeu a ideia de indissociabilidade do tempo e do espaço na escultura e na tridimensionalidade, partindo do paradigma posto pela *Porta do Inferno* (1880-1917) de Auguste Rodin, até a problemática da descentralização do significado com os objetos minimalistas e o esgarçamento da escultura como categoria artística com as monumentais obras da *Land Art*.

Assim como Arthur Danto reconhecia a impossibilidade de esquivar-se totalmente do termo Arte Contemporânea para definir a produção artística a partir dos anos 1960 (em sua concepção, o mais apropriado, naquele momento, seria tomá-la em termos hegelianos, como Arte Pós-Histórica), Krauss também havia compreendido o perigo de extirpar completamente a escultura como categoria artística. Dois anos após a publicação de *Caminhos*, a autora elaborou uma importante incursão teórica a partir do problema da categorização levantado pelos objetos minimalistas e, mais precisamente, pelos grandiosos trabalhos da *Land Art*. Em “A Escultura no Campo

Ampliado” (1979), Krauss propôs uma abordagem teórico-metodológica para essa nova produção artística, considerando a então escassez de parâmetros teóricos e critérios adequados de aproximação e interpretação na recente historiografia da arte contemporânea.

Utilizando o quadrado semiótico do linguista lituano Algirdas Julius Greimas, em que a estrutura elementar da escultura como categoria de significação se organizaria a partir do binômio arquitetura/paisagem e seus pares negativos, Krauss apresentaria não apenas “um mero alargamento da escultura como categoria de linguagem artística”, mas uma importante “operação de deslocamento” do termo frente à própria relação entre critério e historicidade (Pugliese, 2017, p.38). Nesse sentido, o conceito de campo ampliado (*expanded field*) a um só tempo promoveu uma perspectiva pós-estruturalista (de ampliação e descentralização da estrutura) na teoria e história da arte contemporânea, bem como introduziu uma dúvida incontornável sobre a historicidade e pertinência de categorias artísticas sem, contudo, negá-las completamente.

Sob esse viés, Foster convocara Krauss de modo a confirmar esse embaraço interpretativo na ampla recepção da Minimal Art. Ainda que estabeleça um considerável distanciamento entre o Minimalismo e a Arte Conceitual de meados dos anos 1960, ele não se furtava a desconsiderar a contribuição que o deslocamento do significado, operado pela Minimal, forneceu ao conceptualismo. Mas esse distanciamento é fundamental para a defesa do argumento de que o Minimalismo não era essencialista, tampouco idealista, como na época acusavam alguns críticos. Foster comenta que termos como *ABC Art*, *Estruturas Primárias* e *Minimal Art* reforçavam essa ideia generalizada de uma produção artística em busca da essência da arte. Para ele, o Minimalismo discutia criticamente os limites convencionais das categorias artísticas, bem como apontava fraturas nas instituições que sustentavam esses mesmos limites.

Mas foi precisamente nos tensionamentos internos dos discursos de fundação da Minimal que Foster contrapôs as características vanguardistas do Minimalismo à defesa greenbergiana do modernismo tardio. Cotejando três desses discursos, Foster travou um embate entre as conquistas espaço-temporais da Minimal e a lógica de manutenção da autonomia da arte presente tanto em Greenberg quanto

em Michael Fried. O primeiro texto que o Foster elenca é “Specific Objects” de Judd que, como já vimos, indicava uma superação do fatal enquadramento ilusionista da pintura e suas bordas e da escultura referencial rumo ao objeto. Segundo Foster, a lista de artistas elencados por Judd indicava uma “consequência da superação minimalista da arte tardo-modernista” (Foster, 2017, p.59), não apenas dos limites convencionais do enquadramento (aqui formal e simbolicamente), mas de um dos principais critérios balizadores presentes no jargão greenbergiano, o da *qualidade*. Se para Judd, “um trabalho só precisava ser interessante” (Judd, 2006, p.103), Foster notara que a questão do *interesse* abria portas para toda uma sorte de formas, materiais e processos que iam de encontro ao critério formalista da *qualidade*:

Enquanto a qualidade é avaliada em referência aos padrões não só dos grandes mestres, mas também dos grandes modernos, o interesse é provocado pelo exame das categorias estéticas e pela transgressão das formas estabelecidas. Em resumo, a qualidade é um critério da crítica normativa, um louvor ao refinamento estético; o interesse é um vocábulo vanguardista, geralmente medido em termos de ruptura epistemológica. (Foster, 2017, p.59-60)

Meyer também nos chama a atenção para o ideia de que a afirmação de Judd sobre o interesse reverberou na recepção deste ensaio como “repreensão à noção de gosto elaborada por Greenberg”, ou seja, “a ideia de que boas obras de arte possuem uma certa qualidade formal que o espectador pode apreender” (Meyer, 2001, p.139). O artista teria formulado a noção de *interesse* sob uma chave epistemológica que diferia do senso comum, partindo de um pensamento que derivava, de acordo com Meyer, do filósofo pragmático Ralph Barton Perry, para quem “o interesse sobre um objeto é uma indicação direta de seu valor” (*Ibidem*, p. 140), neste caso, o valor do objeto artístico. Portanto, de acordo com Judd, esse valor residia não mais nos atributos formais e técnicos das obras de arte, mas na capacidade que um trabalho teria de “segurar o olhar do espectador” (*Ibidem*, p. 141), de mantê-lo *interessado*, preso em sua trama.

Consequentemente, a defesa de Greenberg da *qualidade* era, também, uma defesa de critérios históricos assegurados pelo modernismo dos anos 1940 e 1950:

A preocupação modernista com o valor estético, ou qualidade estética, como fim último, não é nova em si mesma. O que a torna nova é sua explicitação, sua autoconsciência e sua intensidade. Essa autoconsciência e intensidade [...] não podia deixar de levar a uma

preocupação muito mais rigorosa e ampla com a natureza do meio em cada arte, portanto com a “técnica”. (Greenberg, 1997, p.126)

Aqui, a autonomia da arte moderna é postulada a partir dos atributos de autoconsciência da própria finalidade, qual seja, a qualidade estética. De fundo, é possível que a questão do interesse em relação à *especificidade* do objeto dizia respeito a dois dos critérios classificatórios pregnantes da historiografia da arte desde o século XVI: o gênero artístico e as categorias de linguagem – e suas respectivas técnicas. Ao destituir o objeto de qualquer *alusão* ao mundo externo, Judd também eliminava o registro a determinados *referentes* que poderiam indicar, no campo da criação artística, certos elementos da norma estética de cada estilo. Por isso o ataque direto ao historicismo, quando afirma que “a história linear de algum modo se desfez” (Judd, 2006, p.97). Com isso, Foster observa na contraproposta de Judd e do Minimalismo um fim alternativo da arte, não apenas mero final, mas transgressão dos limites convencionais, indicando um movimento notadamente vanguardista.

É por esse motivo que Foster identificara o ensaio de Fried, “Art and Objecthood” (1967), como um dos textos fundamentais do Minimalismo. Na verdade, ele o faz a partir do confronto aberto entre os preceitos postulados por Judd. Ora, Fried, um discípulo direto de Greenberg, observou uma crise na “sensibilidade literalista” (Fried, 1965, p.146) defendida em “Specific Objects”. Fried enxergara o argumento do *interesse* como uma falha, uma “característica problemática da empreitada literalista” da Minimal uma vez que implicaria em “temporalidade na forma de uma contínua atenção direcionada ao objeto” (*Ibidem*, p.146), para ele contrariando a noção de especificidade defendida por Judd. Nesse sentido, pode-se suspeitar, de um lado, que Judd acusava, deliberadamente ou não, certa idealidade do gosto com ecos românticos no pensamento de Greenberg, de outro, registrar certa dificuldade de Fried em compreender a temporalidade não-linear e a descentralização do significado ambos manifestos por Judd.

Mas não foi para esse debate que Foster convocara Fried. Com efeito, sua pretensão era utilizar a postura recriminatória de Fried justamente para comprovar o ponto que “Art and Objecthood” buscava reprovar: ao rechaçar a Minimal Art, Fried estaria confirmado sua ameaça ao modernismo tardio. Foster observa que sua crítica à literalidade minimalista, cuja associação entre tempo e espaço criava uma

fatal teatralidade, desembocava em um subsequente elogio à primazia da pintura tardo-modernista, donde a crença na arte (e a distinção entre arte e vida, ou arte e não-arte) continuavam asseguradas. Cabe lembrar que no caso de Fried a teatralidade representava a negação da autonomia da arte e, portanto, da arte em si, uma vez que o teatro, aqui, significaria uma desconfiguração das condições mínimas de reconhecimento e distinção dos limites entre arte e não-arte. Foster, então, argumenta que

aparentemente, a ameaça real do paradigma minimalista não é só que ele pode romper com a autonomia da arte, mas que pode corromper a crença na arte, solapar seu valor de convicção. Aqui [em Fried] a doutrina da autonomia estética retorna numa configuração tardia e sugere que [...] a arte autônoma é, em parte, um substituto secreto da religião — ou seja, um substituto secreto do disciplinamento moral do sujeito, antes fornecido pela religião. (Foster, 2014, p.64)

À primeira vista, essa última frase parece ir além do escopo do ensaio. No entanto, Foster estaria acompanhando o percurso crítico de Fried em que reitera a necessidade da convicção na arte, fornecida pela autonomia da pintura modernista. Essa convicção, como crença na “instantaneidade da obra modernista” frente à “inesgotabilidade do teatro minimalista” (*Ibidem*, p. 64). Nesse sentido, o vanguardismo ateísta da Minimal Art poderia ser localizado na postura herética de rompimento com a autonomia da arte. Diante da doutrina formalista, não haveria espaço para descrentes.

E o modelo histórico de Foster se desvela com mais acuidade a partir desse ponto. Ora, se para Bürger as vanguardas históricas teriam representado uma inelutável ameaça à autonomia da arte burguesa dos séculos XVIII e XIX, para Foster o Minimalismo estaria acionando um mecanismo similar de confronto com a autonomia da arte defendida pela crítica formalista partidária do modernismo tardio. E, nesse mesmo caminho, Foster formulara que, assim como as conquistas transgressoras de Duchamp e do construtivismo russo haviam sido suprimidas com as ascensão do nazismo na Europa, essas mesmas conquistas vanguardistas não experimentaram aderência diante da postura antivanguardista nos Estados Unidos pós-Segunda Guerra. Deste modo, a ruptura com a autonomia da arte tardo-modernista promovida pelo objeto específico minimalista não apenas confirmava seu caráter vanguardista, mas, também, implicava uma nova compreensão sobre as conquistas

transgressoras das vanguardas históricas arrefecidas, nos Estados Unidos, pela crítica formalista e o modernismo tardio: eis um dos traços do efeito *a posteriori*.

Por fim, Foster argumenta que, com esse movimento de retorno crítico e consciente à vanguarda histórica do Dadá duchampiano e do construtivismo russo, a Minimal Art se inseria numa genealogia vanguardista do século XX. Essa genealogia tanto localizaria o Minimalismo na linhagem da vanguarda pré-Guerra, quanto o identificaria como um ponto de inflexão importante, assim como a Pop Art, na subsequente crítica institucional que marcou a arte pós-moderna a partir de finais dos anos 1960. Para Foster, foi com o Minimalismo que a ruptura preconizada pela teoria da vanguarda de Bürger efetivou-se, sobretudo na profunda desarticulação dos critérios normativos defendidos pela crítica formalista gueenberguiana, na qual “o critério normativo da *qualidade* foi deslocado pelo valor experimental do *interesse*” (*Ibidem*, p.69).

O processo de historicização da Minimal Art, discutido nesse primeiro capítulo, nos revela um intenso campo de disputas e debates entre diferentes vozes e discursos. Resta-nos sempre uma escolha: qual Minimalismo? Para quem? A unidade de sentido a todo tempo nos escapa, embora elementos em comum possam ser identificados na porosa superfície de objetos e enunciados entrelaçados. Não há, aqui, um interesse em resolver essa diferença, tampouco mitigá-la. Muito além, nosso foco permaneceu em desvelar aspectos das disjunções, contradições e embates que ainda marcam os discursos sobre a Minimal e que ajuda a manter sua latência na contemporaneidade. E essa inquietude que subjaz na aproximação com o Minimalismo é o fenômeno que norteará os próximos capítulos deste texto. No capítulo a seguir, discutiremos a primeira recepção da Minimal Art no Brasil, em 1965, e as estratégias de aproximação entre o contexto artístico brasileiro.

CAPÍTULO 2

PARA DIZER O MÍNIMO

A reflexão realizada no capítulo anterior sobre as limitações e os interesses que orientam o uso do termo Minimal Art como unidade de sentido funcionará, neste segundo capítulo, como base para discutirmos o trânsito de obras preambulares deste movimento no contexto artístico brasileiro. Essas limitações tanto revelam o caráter cambiante da Minimal como movimento artístico, quanto nos mostram as fragilidades do edifício que sustenta sua tese. Se, por um lado, observa-se a reiteração de nomes como Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin e Carl Andre enquanto artistas expoentes de um movimento artístico, por outro, nota-se certa dificuldade em lidar com as contradições internas não apenas entre os discursos destes artistas, mas de diferentes críticos e historiadores da arte.

Nessa conjuntura, os critérios balizadores que nortearam as abordagens interpretativas no modernismo tardio, como o de autonomia da arte e qualidade artística, não se adequavam mais à nova produção artística a partir dos anos 1960. De todo modo, interessa-nos, aqui, considerar o trânsito dessa produção, com seus pressupostos teóricos e plásticos, além das fronteiras e limites do contexto estadunidense. Mais especificamente, o trânsito da Minimal no Brasil. E mesmo nesse contexto, é necessário sublinharmos alguns recortes importantes. Quando mencionamos o contexto brasileiro, a investigação cujos dados coletados apresentaremos a seguir, nos revela restrições geográficas que, de igual modo, são simbólicas da dinâmica artística engendrada no Brasil no século XX, em que o eixo São Paulo-Rio de Janeiro pretendeu colocar-se como o principal centro artístico irradiador na cena nacional.

Portanto, ao falarmos sobre o trânsito da Minimal no Brasil, é importante termos ciência das limitações desse itinerário, visto que os momentos de exposição e recepção identificados pela presente pesquisa concentram-se em eventos que ocorreram na cidade de São Paulo. Em especial, a partir das Bienais de São Paulo e mostras realizadas paralelamente a elas. Essa questão revela um caminho

metodológico da pesquisa pautado no levantamento de fontes primárias e secundárias, fazendo do amplo acervo documental mantido pelo Arquivo Histórico Wanda Svevo, da Fundação Bienal de São Paulo, manancial confiável de dados e informações. A coleta desses dados, realizada em diferentes momentos da pesquisa de levantamento de fontes, possibilitou a construção de uma trama suficientemente articulada para considerarmos a principal questão proposta aqui, a saber, a ideia de estratégias de aproximação entre a Minimal e a arte contemporânea brasileira. Nesse caso, a categoria *brasileira* apresenta limitações proporcionais à extensão do raio de contato da Minimal com a produção artística no Brasil.

Nota-se, então, que os momentos-chave de contato entre a produção artística brasileira e a Minimal investigados aqui vinculam-se ao menos a duas estratégias específicas analisadas caso a caso. Neste segundo capítulo nos aterremos ao primeiro momento-chave, não apenas por sua posição cronologicamente inicial, mas, também, pela abertura interpretativa que oferece aos demais eventos discutidos no próximo capítulo desta pesquisa, qual seja: a ideia de que um momento-chave reporta a uma estratégia de aproximação específica determinada pelas exigências e demandas características do evento em questão.

Diante disso, interessa-nos considerar, nesse capítulo, três objetivos específicos vinculados à hipótese nuclear de nossa investigação sobre a ideia de *estratégias de aproximação*. O primeiro diz respeito à apresentação dos discursos mais proeminentes referentes ao momento-chave em questão. Em segundo lugar, partiremos em direção a uma análise das principais características da estratégia de aproximação associada a esse evento. E por último, nos debruçaremos sobre a tensão interpretativa resultante da estratégia identificada. No caso desse primeiro evento, trabalharemos a noção de *estratégia de exportação de modelos plásticos*. Importante pontuar que tomaremos essa estrutura de abordagem como modelo metodológico para os demais eventos discutidos no decorrer desta pesquisa.

Como afirmamos na introdução, uma investigação preambular a respeito da 8^a Bienal fora discutida na dissertação intitulada “Notas sobre a recepção da Minimal Art no Brasil: A 8^a Bienal de São Paulo e os anos 1980”, defendida por este autor em 2019. Nesta ocasião, apresentamos os principais sujeitos, agentes e discursos envolvidos na trama discursiva que ensejou a presença de obras preambulares da

Minimal no Brasil, em 1965. A principal hipótese da pesquisa de mestrado apoiava-se na ideia de uma tensão interpretativa provocada pela urdidura polifônica dos diferentes discursos de curadores, artistas, críticos de arte e agentes culturais, brasileiros e estadunidenses, envolvidos direta e indiretamente com o certame brasileiro de 1965:

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. (Moreira Santos, 2019, p.126)

A pesquisa de mestrado considerou tanto o assim denominado contexto de envio (referente aos diferentes agentes implicados com a delegação estadunidense) quanto o contexto de recepção (relativo aos discursos de recepção no contexto artístico brasileiro). No bojo dos enunciados críticos, curoriais e político-institucionais já elencados na dissertação supracitada, destacaremos, nesta tese, alguns desses discursos a fim de contextualizá-los a partir do problema da atual pesquisa. Não se trata, portanto, de mera revisão da pesquisa anterior, mas de continuar a partir das questões abertas pela investigação precedente.

Para tal, é necessário situarmos nosso leitor com uma breve retomada. Na porção inicial desse segundo capítulo empreenderemos uma digressão sumária pontuando os principais elementos constitutivos da presença de obras e artistas minimalistas na 8^a Bienal de São Paulo. Em seguida, trataremos sobre a questão do júri de premiação do certame de 1965 com base no posicionamento crítico engendrado por Lais Moura, tomando-o como um dos aspectos fundamentais que nos permitirá identificar a maneira pela qual este evento pode ser considerado um momento-chave para pensarmos a estratégias de aproximação aqui investigadas. Por último, discutiremos a tensão interpretativa já trabalhada na dissertação de mestrado, explorando mais a fundo a questão do *silêncio* minimalista a partir das considerações de Walter Zanini sobre a 8^a Bienal, cotejando essa perspectiva crítica com os discursos de sujeitos envolvidos nessa trama receptiva.

2.1 1965: A MINIMAL ART E A 8^a BIENAL DE SÃO PAULO

Em 1965, a 8^a edição da Bienal Internacional de São Paulo foi recebida pelo público num contexto particular da história brasileira. Em abril de 1964, o país assistira à deflagração do golpe civil-militar que culminou na ascensão do general Humberto de Alencar Castello Branco ao cargo máximo do executivo. A atmosfera de repressão já se fazia presente na abertura do evento, realizada no dia 4 de setembro, quando os artistas Maria Bonomi e Sérgio Camargo, respectivamente laureados com os prêmios nacionais de pintura e escultura, entregaram ao presidente Castello Branco uma moção pela libertação de quatro intelectuais prisioneiros do regime político, sob o risco de fortes represálias.

Além das tensões internas, o Brasil entrara na mira da política externa estadunidense diante da intensa polarização provocada pelos novos estágios da Guerra Fria nos anos 1960. Nesse sentido, programas de acordos bilaterais econômicos, como Aliança Para o Progresso, e culturais, como as bolsas de intercâmbios institucionais promovidos por museus e universidades estadunidenses, marcaram o cenário artístico brasileiro desse período a partir do que Dária Jaremtchuk identificou como *políticas de atração* entre Estados Unidos e Brasil. Segundo ela, esse conceito “é tributário de uma tradição de autores que discute a importância dos artifícios culturais e artísticos para a dissuasão política e ideológica” (2023, p.20). Pretensamente despolitizados, a pesquisadora observa que

os intercâmbios e programas culturais ocuparam espaços privilegiados nas propostas de atuação política dos Estados Unidos no Brasil. Sabe-se que os intercâmbios vinham sendo apresentados como atitudes desinteressadas, ligadas à produção do conhecimento ou às aproximações culturais como instrumentos de mão única, sem contrapartida aparente. Afinal, não figuravam como propaganda e sim como oportunidades educativas e filantrópicas. (Jaremtchuk, 2023, p.26)

Foi, portanto, nesse contexto que as Bienais de São Paulo dos anos 1960 atuaram como verdadeiras arenas de disputas ideológicas, sobretudo no campo da arte e da cultura. E, nesse mesmo contexto, a delegação estadunidense despontou no Brasil para a 8^a edição do certame. Nosso interesse pela representação dos Estados Unidos na Bienal de 1965 reside na tentativa de compreender algumas das principais estratégias de aproximação entre a Minimal Art e a produção artística brasileira na segunda metade do século XX. Coadunando com o objetivo mais amplo

da presente pesquisa, o propósito do estudo sobre os evento-chave aqui elencados reside na identificação não apenas da natureza dessas estratégias de aproximação, mas, também, analisar seu impacto na recepção do Minimalismo no contexto artístico brasileiro.

Para tanto, é importante iniciarmos afirmando que essa primeira aproximação entre a Minimal e a arte contemporânea brasileira é um processo que se constituiu *a posteriori*. À época, a noção de Minimal Art, como atualmente a conhecemos, era ainda amplamente desconhecida ou pouco difusa no léxico artístico tanto estadunidense quanto brasileiro. Nesse sentido, nosso principal movimento, aqui, é o de observar a maneira pela qual esse evento particular pode ter resultado em uma primeira recepção de dada Minimal Art no Brasil, sabendo tratar-se de um nexo ainda pouco explorado na historiografia da arte contemporânea.

A investigação parte da presença de obras preambulares da Minimal Art na 8^a Bienal de São Paulo, em 1965, considerando os variados discursos, decisões e querelas que envolveram e atravessaram a participação estadunidense no certame brasileiro. A pesquisa envolveu, primeiramente, coleta de fontes primárias no Arquivo Histórico Wanda Svevo da Fundação Bienal de São Paulo, entre cartas, telegramas, minutas e contratos, uma triagem e subsequente análise das informações reunidos. Privilegiou-se, então, um processo de análise a partir dos dados coletados a fim de se estabelecer os nexos possíveis, evitando percorrer o caminho contrário, em que as associações já estariam pré-estabelecidas.

Organizada pelo curador californiano Walter Hopps (1932-2005), a representação estadunidense chegava ao Brasil com grandes expectativas e um considerável desafio a ser enfrentado. Ora, na edição de 1963, o expressionista abstrato Alfred Gottlieb (1903-1974) havia sido laureado com o grande prêmio internacional de pintura e, talvez mais impactante na mídia e na comunidade artística dos Estados Unidos, a vitória de Robert Rauschenberg (1925-2008) na Bienal de Veneza, em 1964, acirrava um vertiginoso debate sobre a posição de Nova York como um importante centro artístico irradiador na contemporaneidade.

Antes de ser nomeado pela United States Information Agency (USIA) para o comissariado da 8^a Bienal, Hopps havia sido admitido como diretor do *Pasadena*

Museum of Art, em 1962. Vale mencionarmos que Hopps deu início a sua longeva carreira como produtor cultural e curador na Califórnia, nos anos 1950, com a criação da Ferus Gallery, em 1952, galeria referencial que hospedara vários artistas vinculados aos movimentos contra culturais do período, em especial à cultura *Beat*. Nesse sentido, sua escolha para a 8^a Bienal baseou-se em seu próprio contexto de formação e atuação em Los Angeles, buscando estabelecer uma relação com a emergente produção artística da Costa Leste.

Elegendo Barnett Newman (1905-1970) como figura sênior, sob o carimbo de *hors-concours*, Hopps estrategicamente optou por apresentar os demais artistas a partir de diferentes vinculações com Newman, sobretudo aproximações formais e processuais. Com trabalhos produzidos exclusivamente na primeira metade da década de 1960, os seis jovens artistas selecionados pelo curador residiam tanto em Nova York, quanto na Califórnia. De Nova York, Hopps selecionou Donald Judd, que desde 1961 havia se desvinculado da pintura expressionista abstrata e se debruçara na construção de estruturas tridimensionais geométricas, posteriormente ensejando a publicação de seu ensaio mais conhecido, “Objetos Específicos”; Frank Stella, que havia se mudado para Nova York no final dos anos 1950, contaminado pelas pinturas de Kenneth Noland e Josef Albers, tornou-se, já nos anos 1960, um dos artistas expoentes da pintura Hard-edge estadunidense; e Larry Poons, estudante da *Arts Students League* de Nova York, que entre as décadas de 1950 e 1960 se aproximou das tendências dissidentes do Expressionismo Abstrato, vinculado-se ao que Clement Greenberg denominou, em 1964, Abstração Pós-Pictórica (exploraremos essa questão mais a frente).

Da Califórnia, Hopps notadamente selecionara artistas que orbitavam a Ferus Gallery e o universo da emergente cena de galerias artísticas de Los Angeles e São Francisco, do qual tornara-se figura emblemática. Larry Bell, apresentou seis objetos tridimensionais em que explorava a estrutura des/construída do cubo como elemento fundante da nova arte, utilizando materiais e técnicas próprios da cultura automobilística de Los Angeles. Robert Irwin, que de igual modo fizera parte do grupo supracitado, explorava a pintura e a tridimensionalidade a partir da referência visual dos campos de cor produzidos por Newman, criando pinturas de grandes dimensões cujas nuances cromáticas denominou *Color Energy* (energia de cor). Por

fim, Billy Al Bengston, apresentou à 8ª Bienal de São Paulo seis pinturas de grandes dimensões, policromas, de cores saturadas cujos elementos abstratos (em geral círculos e linhas de diferentes dimensões e texturas), aparecem organizados em um sistema radial semelhante ao de mandalas.

De princípio, identificamos duas principais estratégias que atravessaram as escolhas engendradas por Hopps. Primeiramente, observamos o acionamento de um evidente mecanismo de enquadramento a partir de um nexo formal entre os seis jovens artistas e a produção já estabelecida e de grande proeminência de Newman. Estiveram no certame brasileiro algumas de suas obras mais conhecidas, como *Vir Heroicus Sublimis* (1950-51) e *Here II* (1965). Uma segunda estratégia de legitimação pode ser localizada no esforço de Hopps em certificar a presença dos artistas californianos a partir da inclusão de artistas novaiorquinos no escopo da curadoria, visto que Nova York abrigava, nos anos 1960, um mercado simbólico e financeiro notadamente mais expressivo se comparado à Califórnia. Hopps afirmara que

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. Coincidemente, 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. (Hopps, 1965, p.206)

A distinção regionalista entre trabalhos de artistas novaiorquinos e californianos reverberou em grande parte do discurso crítico vinculado a essa exposição designada para a 8ª Bienal. Essa questão nos permite realizarmos uma breve digressão acerca de sua carreira, de modo que possamos compreender alguns dos principais motivos que ensejaram a presença de obras preambulares da Minimal no Brasil nesse contexto específico da Bienal de 1965. A fim de investigarmos as demandas que atravessaram a decisão que resultou na escolha dos sete artistas participantes, introduzimos, nas páginas a seguir, um relato sumário sobre a atuação de Hopps, considerando o escopo que parte da insurgência das galerias californianas em meados dos anos 1950 até seu contato com a 8ª Bienal, em 1965.

Recém-matriculado na Universidade de Los Angeles na Califórnia (UCLA), em 1951, Hopps já ambicionava estabelecer um trânsito artístico entre a produção de

vanguarda de Los Angeles e São Francisco, carregando esse objetivo quando dera início aos trabalhos na *Syndell Studio*, a primeira galeria de arte fundada por ele em Los Angeles, em 1952. Na verdade, a *Syndell* surgiu após uma viagem que Hopps empreendera à São Francisco em busca de jovens artistas que dialogassem com as premissas do Expressionismo Abstrato.

Em 1955, a exposição *Action* tornou-se sua primeira grande curadoria independente. O título derivava do conceito desenvolvido pelo crítico de arte Harold Rosenberg (1906-1978) no célebre ensaio de 1952 sobre a *Action Painting*, uma vertente do Expressionismo Abstrato da qual Jackson Pollock (1912-1956) seria o grande precursor. Sem dúvidas, a exposição reuniu obras de jovens artistas vinculados aos movimentos dissidentes do Expressionismo Abstrato – a maioria atuante em São Francisco – em um espaço público de Los Angeles, o famoso Prédio do Carrossel localizado no Pier de Santa Mônica.

Com essa exposição Hopps deu início a um diálogo mais profundo entre a produção artística contemporânea da Califórnia e a internacionalmente celebrada produção da Escola de Nova York, em especial, ao invocar o conceito operatório de *Action Painting* logo no título da mostra. É possível notarmos, aqui, a manifestação explícita do desejo de Hopps em estabelecer certos nexos formais e genealógicos entre a emergente produção da Costa Oeste e a já consolidada produção artística da Costa Leste.

Foi justamente esse pensamento que levou Hopps a investir no trânsito artístico entre Nova York e a Califórnia nos anos seguintes a sua empreitada com a *Syndell Studio*. Em 1956, em parceria com o artista Edward Kienholz (1927-1994), fundou a *Ferus Gallery*, um dos trabalhos mais importantes de sua carreira curatorial. A exposição de abertura da *Ferus*, sob o título *Objects on the New Landscape Demanding of the Eye*, acolheu, em sua maioria, obras de artistas do norte da Califórnia e, pela primeira vez, um trabalho de Clyfford Still (1904-1980) havia sido apresentado em uma galeria de arte da região sul do estado. Apesar das ressonâncias do Expressionismo Abstrato, essa exposição reuniu artistas que se vinculavam cada vez mais à tridimensionalidade e ao objetual, evidenciando o interesse de Hopps no retorno e eclosão de processos como os do *assemblage* e da instalação nos trabalhos mais contemporâneos.

De certa maneira, a presença do trabalho de Still na exposição inaugural da Ferus possibilitou que Hopps vislumbrasse a importância do trânsito artístico não só entre as regiões sudeste e nordeste da Califórnia, mas, também, entre a produção contemporânea do estado e a cena artística de Nova York. Esse trânsito foi se intensificando no decorrer dos anos de existência da galeria. No entanto, Hopps relembra que, nos primeiros anos de funcionamento, as vendas na Ferus sempre foram baixas, devido à atitude anticapitalista de Kienholz em relação ao sucesso comercial de obras de arte. Os artistas representados cobraram uma posição de ambos os galeristas e Hopps entendeu que aquele seria o momento de uma nova abordagem mercadológica para a Ferus.

Após a negociação da saída de Kienholz, a estrutura de negócios mudara radicalmente com a entrada repentina de 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. Enquanto Hopps ocupava-se do trabalho de pesquisa e articulação das novas tendências, Blum se responsabilizava pelo aspecto pragmático da administração da galeria, a dimensão organizacional que faltava nos primeiros meses desde sua abertura.

Blum mantivera contato com as galerias da Costa Leste, ensejando uma interlocução mais direta entre a *Ferus* e o galerista novaiorquino Leo Castelli. No início dos anos 1960, Hopps e Blum empreenderam uma série viagens a Nova York em busca de artistas emergentes e, em uma dessas estadias, foram convidados a uma breve visita ao ateliê do jovem Frank Stella (1936). Neste período, Stella começava desenvolver suas pinturas da série *Black Paintings* e Hopps, fascinado com a abstração de Stella, decidira vender alguns de seus quadros, que se tornaram célebres na *Ferus*.

Na mesma viagem em que conhecera Stella, Hopps e Blum visitaram o ateliê de Andy Warhol (1928-1987) ainda na Lexington Avenue, anterior à *Factory* de 1965, e lá encontraram um universo visual de experimentação de imagens que ainda não haviam vislumbrando na Costa Oeste. “A Pop Art ainda não existia como a conhecemos hoje; nada disso havia sido exposto”, relembra Hopps, afirmando que “uma vez exposto, poderíamos vê-la prefigurada nos trabalhos que [Robert]

Rauschenberg e [Jasper] Johns haviam produzido" e, de igual modo, destacando que "na Costa Oeste, certos trabalhos de [Ed] Kienholz e [Wallace] Berman também antecipavam o que estava prestes a acontecer" na cena artística estadunidense dos anos 1960 (Hopps, 2017, p.121).

Nota-se, nesta última fala de Hopps, a importância dada a certa equivalência entre os artistas que o curador certamente identificava como referenciais para as transformações quer ocorriam ambas as regiões na década de 1950. Sem dúvida a atuação da Ferus foi essencial para o estabelecimento de um trânsito artístico mais evidente entre Califórnia e Nova York. Na mesma medida, a cena artística de Los Angeles havia se fortalecido, tornando-se referência para a Costa Oeste, e entrado no mapa dos circuitos de galerias de arte contemporânea dos Estados Unidos. No mesmo ano da exposição de Warhol, Hopps tornou-se o primeiro curador oficial do *Pasadena Art Museum*, enfim desligando-se de sua participação na Ferus. Foi com a enérgica atuação neste museu que Hopps recebera o convite para o comissariado da delegação estadunidense na 8^a Bienal de São Paulo, em 1965.

Neste ponto, é importante salientarmos que o contato com o material vinculado à atividade cultural de Hopps nos permitiu compreendermos elementos chave de sua estratégia curatorial desenvolvida, sobretudo, com as exposições organizadas na Ferus e no *Pasadena Art Museum*. Neste caso, a principal estratégia era a de estabelecer nexos genealógicos, formais e/ou conceituais, entre a produção contemporânea e o cânon de artistas associados às vanguardas históricas. Este tornou-se, portanto, o esforço primordial do curador frente ao museu de Pasadena, como o fizera à propósito dos artistas ligados ao *assemblage* da Costa Oeste e a obra de Duchamp e Schwitters. Como o próprio Hopps elucidou:

Algo que realizei no Pasadena foi o pareamento de exposições históricas e contemporâneas. Emparelhei a retrospectiva de Schwitters a uma exposição organizada na galeria adjacente chamada "Collage — Artists in California" (Directions in Collage), que reunia mais de uma centena de artistas contemporâneos. (Hopps, 2017, p.154).

Interessa-nos, para a atual Tese de Doutorado, pensar, não apenas na evidente estratégia de credenciamento da arte a ele contemporânea a partir dessa associação genealógica com as vanguardas históricas, mas, também, considerar como Hopps concebe as relações historiográficas suscitadas pela produção artística

das primeiras décadas do século XX, a exemplo do retorno aos modelos do *assemblage* e do *collage* na Califórnia nas décadas de 1950 e 1960.

Considerando, pois, algumas dessas especificidades da atuação curatorial de Hopps, nosso objetivo nas páginas seguintes consistirá em explorar a natureza multifacetada da Minimal Art que esse curador ajudou a forjar. Embora não tenha demonstrado um desejo explícito em estabelecer uma unidade de sentido para as obras e artistas participantes da 8^a Bienal de São Paulo, interessa-nos compreender a maneira pela qual Hopps selecionou os sete artistas, quais demandas atravessaram suas escolhas e quais resultados foram alcançados dentro de sua proposta. Reunindo artistas que dialogavam com diferentes tendências na pintura, na escultura e na tridimensionalidade, a seleção feita por Hopps nos oferece um problema fundamental para a presente investigação no que tange aos pressupostos teóricos e plásticos que definem a Minimal Art, estabelecidos a partir de uma série de enunciados cujos argumentos são tencionados quando em confronto com as obras.

2.2. MINIMAL ART E MINIMALISMOS

A fim de investigarmos a estratégia de aproximação aqui proposta, em suma, aquilo que estamos denominando *estratégia de exportação* de modelos plásticos e teóricos, é importante analisarmos importantes aspectos do discurso de Hopps, considerando múltiplos interesses que atravessaram e contaminaram sua decisão final. Diante disso, destacaremos dois desses aspectos. Primeiramente, o espelhamento que o curador procura engendrar entre as cenas artísticas da Califórnia e de Nova York. Em segundo lugar, o desejo em agrupar artistas sob pressupostos plásticos em comum. Propomos então, nos debruçarmos sobre algumas das vertentes as quais Hopps apresenta, de maneira explícita ou não, considerando ambos aspectos desfiados a partir de seu discurso.

Como nos mostra a discussão realizada no capítulo anterior acerca dos processos de *reiteração expositiva* e *reiteração crítica*, a Minimal Art ocupou uma posição ambígua entre a constituição efetiva de um movimento artístico e as fragilidades expostas pelos tensionamentos internos que tendem a implodir a própria ideia de movimento artístico. Malgrado as diferenças individuais das pesquisas plásticas

desenvolvidas pelos diferentes artistas, observamos que os principais pressupostos plásticos e teóricos reiterados em ambos os processos expositivos e críticos, em geral, apoiaram-se nos argumentos da tridimensionalidade, do léxico visual geométrico e abstrato, da serialidade, repetição formal, do uso de materiais industriais ou industrialmente acabados, com obras produzidas por artistas radicados em Nova York nos anos 1960. Nota-se, portanto, uma circunscrição plástica-conceitual e uma localização espaço-temporal.

Vimos, também, que esses pressupostos ganharam contornos notadamente mais nítidos com a publicação de *Minimal Art: A Critical Anthology*, em 1968, antes mesmo do fim da década, ajudando a legitimar alguns dos artistas que posteriormente tornar-se-iam expoentes do movimento. O esforço de justaposição de textos engendrado por Battcock em sua antologia crítica, organizados em uma sequencia cronológica, buscou promover uma associação de ensaios a partir de um recorte específico (o da abstração geométrica e tridimensionalidade nos anos 1960), evidenciando pontos em comum entre os principais discursos, auxiliando, como vimos, na construção e reiteração de uma narrativa sobre o movimento.

E, no entanto, é importante evidenciarmos que, quando nos referimos à Minimal Art nesse momento de 1965 — anterior à significativa aderência do epíteto ocorrida em 1968 —, estamos cientes de tratar-se de uma assimilação em retrospecto. Ora, a par da questão de que quaisquer tentativas de designação de obras produzidas antes de 1968 faria-nos esbarrar em um problema historiográfico-artísticos, nossa proposta reside na análise e discussão, até onde nos é possível, dos turvos contornos da Minimal Art como unidade de sentido considerando o contexto da seleção operada por Hopps para a 8^a Bienal de São Paulo.

Nosso argumento, aqui, é de que não há parâmetros que nos permitam, tampouco nos impeçam totalmente, de nomear o conjunto de trabalhos escolhidos pelo curador californiano sob a égide da Minimal Art. Não é nosso interesse resolver esse dilema. Pelo contrário, escolhemos trabalhar no *entre*, ou seja, no interstício, explorando a fissura aberta por esse problema classificatório, oferecendo especial atenção a alguns dos principais critérios adotados por Hopps. Portanto, trata-se menos da tentativa de definir os erros e acertos de Hopps e sua compreensão efetiva sobre o Minimalismo, e mais do esforço em explorar a interseccionalidade entre as escolhas

deste curador, atravessada por diferentes interesses, e os limites cambiantes que constituem o escopo artístico da Minimal Art.

Primeiramente, é importante pontuarmos que “Minimal Art”, ensaio de Richard Wollheim publicado em janeiro de 1965 e que inadvertidamente ofereceu o epíteto ao movimento, assistiu significativa menção e aderência ao longo desse mesmo ano, sobretudo com referências diretas como no ensaio de Barbara Rose e indiretas como no texto de Donald Judd, ambos de 1965. Embora a seleção feita por Hopps para a representação estadunidense na 8^a Bienal de São Paulo tenha acontecido em 1964, portanto anteriormente às publicações supracitadas, o curador dava indícios do interesse em uma produção que, mesmo sem parâmetros e critérios de análise estritamente definidos, coadunava com a produção que anos mais tarde viria a ser conhecida sob o título de Minimal Art.

A ausência de critérios balizadores e categorias interpretativas que respaldassem sua seleção à época não impediram Hopps de reunir um conjunto suficientemente coerente, ainda que estivesse imbuído do desejo em explorar experimentações vinculadas a diferentes tendências. Novamente, essas correntes às quais Hopps vincula suas escolhas, embora pautadas por um espírito de liberdade criativa singular dos anos 1960, se nos apresentam alinhavadas por um fio condutor que, segundo à concepção curatorial, pode ser identificado no interesse pela abstração geométrica nas regiões da Costa Leste e da Costa Oeste estadunidense. Desse modo, buscaremos mapear a maneira pela qual cada artista parece representar, segundo os interesses deste curador, tendências artísticas que compartilham pressupostos teóricos e plásticos com a Minimal Art.

A começar por Newman, nas palavras de Hopps “artista ilustre” (1965, n.p.), convocado como figura *hors concours* em virtude da envergadura de seu trabalho e do amplo alcance tanto de sua produção artística, quanto textual. Na introdução dedicada ao artista, presente no catálogo especial enviado à Fundação Bienal de São Paulo, Hopps traçou uma breve trajetória da produção de Newman, demonstrando particular interesse na abstração desenvolvida a partir dos anos 1940, sobretudo em *Euclidian Abyss* (1946-47), tida pelo curador como uma obra inaugural, “anunciadora da mais radical reformulação da arte de Newman” (*Ibidem*,

n.p.). Logo adiante, Hopps acrescentara que o próprio artista havia caracterizado essa reformulação para a pintura abstrata

[nos] termos de uma essencial “declaração de espaço”. Seus quadros e esculturas a partir de 1948 até o presente estabeleceram uma nova ordem de forma total, altamente redutiva e concretamente expressa. Sua rejeição da representação figurativa e da alusão ilustracional [*illustrational allusion*] era óbvia, da mesma maneira 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. (*Ibidem*, n.p.)

Curiosa a relação que Hopps estabelece entre as noções de *forma redutiva* e *forma concretamente expressa* a partir da abstração newmaniana concebida, aqui, como um *espaço declarado*. Essa “declaração de espaço”, convocada por Hopps a partir de uma fala impressa pelo próprio artista no mesmo catálogo, parece coadunar com a ideia de “totalidade não-hirárquica das partes”, em que os elementos em uma composição pictórica, ainda que variados, não respeitam a uma ordem de prioridade ou escalas de valor no interior da pintura. A fala de Hopps, portanto, indica uma qualidade material da abstração de Newman como uma oposição “ao idealismo metafísico da arte geométrica abstrata de princípio deste século” (*Ibidem*, n.p.), e essa perspectiva materialista apoia-se tanto na noção de *redução*, pensada em termos de uma forma total e não-hierárquica, bem como na noção de *concretude*, como a recusa pela representação figurativa e de elementos alusivos na pintura.

Hopps não fornece mais esclarecimentos sobre o que entende por “concepção cubista”, embora a ideia de totalidade não-hierárquica das partes forneça pistas para compreendermos essa contraposição. Mas esse argumento de que Newman havia rompido com dada “dinâmica de concepção cubista” parece ecoar um dos principais pressupostos engendrados pela crítica de arte elaborada por Clement Greenberg, em especial no que tange ao uso da antinomia que contrapõe as noções de *Linear* versus *Pictórico*, desenvolvida pelo teórico da arte alemão Heinrich Wölfflin no livro *Conceitos Fundamentais da História da Arte* (1915).

Greenberg explicitamente se apropria desse par antinômico a fim de promover um debate crítico acerca da arte moderna e suas tendências, objetivando empreender uma análise, segundo ele, teórica daquilo que ele mesmo denominara *Abstração*

Pictórica (Painterly Abstraction), certamente mais conhecida sob epíteto *Expressionismo Abstrato*¹¹. Nesse sentido, Greenberg afirmara que

o grande historiador da arte suíço, Heinrich Wölfflin, usou a palavra alemã *malerich*, que seus tradutores ingleses convertem em *painterly* (pictórico), para designar as qualidades formais da arte barroca que a distinguem da arte do alto Renascimento, ou “arte clássica”. “Pictórico” significa, entre outras coisas, a definição ambígua, fragmentada e imprecisa da cor e do contorno. O oposto de pictórico é a definição clara, ininterrupta e nítida que Wölfflin chamou de linear. (Greenberg, 1995, p.111)

Embora tenha admitido que “a linha divisória entre o linear e o pictórico” (*Ibidem*, p. 111) não fosse “rigorosa e nem inflexível”, sua perspectiva sobre esse par antinômico permaneceu fatalmente dualista. Greenberg declarou que o tipo de abstração elaborada pelo Cubismo sintético no início do século XX, de qualidade iminentemente linear, “com silhuetas planas e contornos firmes”, foi mais celebrada do que a abstração de origens pictóricas elaborada pelo Cubismo analítico, segundo ele identificado pelas figuras de Fernand Léger, Robert Delaunay e Wassily Kandinsky (*Ibidem*, p.111). Sem adentrarmos nas minúcias dessa linha do tempo tortuosa (que notadamente considera Kandinsky um cubista analítico e Piet Mondrian um cubista sintético), o ponto que buscamos destacar nesse breve exame do pensamento greenbergiano é a maneira pela qual a ideia de linearidade é sobrepujada pela primazia do pictórico, em suma, a imprecisão da cor e dos contornos.

Portanto, ainda que artistas como Newman e Mark Rothko recorressem ao uso de campos de cor a partir de contrates definidos, Greenberg compreendia que o apelo pictórico predominava sobre a linearidade. Em “American Type-Painting”, ensaio originalmente publicado em 1955, um dos argumentos propostos pelo crítico de arte apoiou-se na ideia de um novo tipo de planaridade [*a new kind of flatness*] (Greenberg, p.226), mais enfática e enérgica nos trabalhos de Newman, Rothko e Clyfford Still, realçada pelas grandiosas dimensões das telas. Para Greenberg, a ironia dessa dinâmica composicional nas obras pode ser observada na

¹¹ Importante pontuarmos que o epíteto de Expressionismo Abstrato ganhou significativa aderência a partir do artigo homônimo do crítico de arte Robert Coats (1897-1973) publicado no jornal *The New Yorker* em 1946, em que se referia aos trabalhos de Hans Hoffmann, Jackson Pollock, Arshile Gorky e Willem De Kooning produzidos no pós-Segunda Guerra como expressionistas abstratos. Harold Rosenberg, em *O Objeto Ansioso* (1964), igualmente propôs a ideia de Expressionismo Abstrato, provocando uma disputa sobre a autoria do epíteto (cf. Rosenberg, 2004).

recusa da linearidade de Newman e Rothko em derivar-se ou relacionar-se de algum modo ao Cubismo. [...] Rothko e Newman se recusaram, no entanto, a tomar o mesmo caminho da geometria cubista que Still havia lhes mostrado. Eles preferiram escolher a sua saída a serem compelidos a permanecerem; e ao escolherem, escolheram escapar da geometria por meio da própria geometria. (*Ibidem*, p.226)

Não há indícios de que Hopps tenha realizado uma citação direta ao pensamento greenbergiano na elaboração do texto em que introduz a produção de Newman para o catálogo especial supracitado. No entanto, a ideia do curador de que a visualidade proposta por Newman tenha se apartado de certa “dinâmica de concepção cubista”, em partes se assemelha a uma das discussões que o crítico de arte propõe em alguns de seus ensaios mais conhecidos. Portanto, ao sublinhar a rejeição de Newman à figuração e a elementos alusivos em sua obra, Hopps articula a latência de uma visualidade emergente, vinculada à abstração geométrica particular de Newman, observada em artistas de uma geração posterior.

O interesse de Hopps pela obra de Newman pode ser observada na reiterada importância dispensada a dois elementos-chave da visualidade desse artista, a saber, a questão da monumentalidade dos trabalhos e a maneira como Newman articula a ideia de unidade. E a atenção conferida a esses dois elementos, veremos, parece estabelecer a base de parte considerável do argumento curatorial estipulado por Hopps, que sublinhamos aqui. Segundo o curador,

duas qualidades fundamentais derivam-se da estrutura física e da forma artística de Newman: monumentalidade (senso de vastidão em escala) e unidade de imagem. Essa vasta escala resulta em algo mais do que mero tamanho relativamente grande de seus quadros. Esse senso encontra-se na menor de suas pinturas da mesma forma que nas maiores como *Vir Heroicus Sublimis*. Isso talvez se deva à hipotética extensão da área e das faixas de cor [*bands of color*] que continuam sem interrupção até a margem da tela. (Hopp, 1965, n.p.)

Hopps refere-se, aqui, tanto a uma monumentalidade física quanto de impacto, o que ele define como “senso de vastidão em escala”. Isso se manifesta, segundo o curador, a partir do modo como a composição das faixas verticais evocam dada impressão de escala expandida mesmo em telas menores, sobretudo se comparadas às dimensões de *Vir Heroicus Sublimis* (fig. 9), pintura de 1950-51, com mais de 5 metros de comprimento e 2 metros de altura, escolhida por Hopps para integrar o conjunto de obras da delegação estadunidense para a 8ª Bienal de São Paulo. Apresentada, nesse contexto, como a obra referencial da delegação

estadunidense, acreditamos que a presença dessa pintura cristalizava, para Hopps, o desejo de apontar um caminho da abstração iniciado com Newman, cujas reverberações poderiam ser identificadas, de diferentes maneiras, nas obras de Judd, Stella, Bell, Poons, Irwin e Al Bengston.

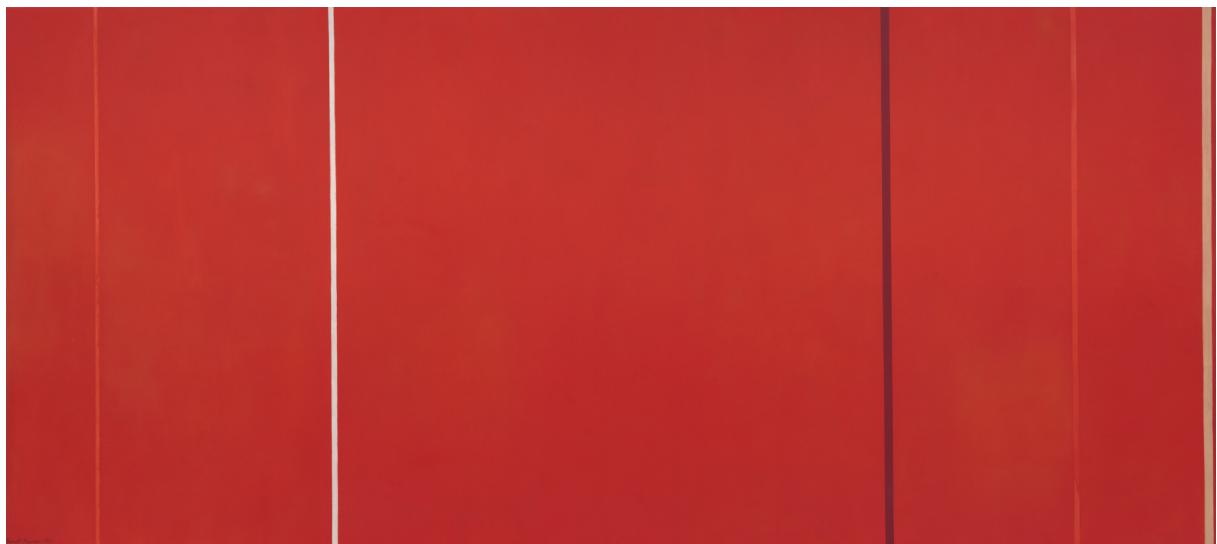


Figura 9. Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-51, pintura, óleo sobre tela, 242,2 x 541,7 cm, Fonte: MoMA Nova York.

A repercussão dessa monumentalidade pode ser observado na ocasião da chegada das obras no porto de Santos, transforma em um quasi-evento de recepção dos extensos trabalhos de Newman e dos seis artistas. Em nota publicada no *New York Times*, em agosto de 1965, sob o título “U.S. Art Exhibit Arrives in Brazil”, era informado que

a polícia do estado de São Paulo providenciou uma escolta com motocicletas para os quatro caminhões que levavam obras da exposição saindo do porto de Santos para o museu, mal conseguindo passar por debaixo das pontes e por entre túneis. Uma das caçambas contendo uma grande pintura de Barnett Newman, de Nova York, pesada mais de uma tonelada, com mais de 3 metros de altura e 7 de comprimento. (U.S. Art ..., 1965, p.1)

Tais aspectos da chegada e do trânsito das obras da delegação estadunidense ao porto de Santos ao edifício da Bienal parecem reverberar as intenções de Hopps acerca da monumentalidade apresentada com e a partir dos trabalhos escolhidos. No entanto, além da discussão sobre a ideia de *monumentalidade*, Hopps também destacou o problema da *unidade de imagem*, por ele definido a partir de duas características principais: a “pequena, mas evidente variação na simetria da composição” e o uso “de um vasto campo de uma única cor contígua” (Hopps, 1965,

n.p.), ambas resultantes do uso das faixas e estreitas bandas verticais, mais especificamente os *zips*. As características relativas a essa noção de *unidade da imagem* remetem-nos a um ponto fulcral inerente à própria criação dos *zips*, por Newman. Pugliese sublinha que, mais do que meras faixas verticais, a especificidade dos *zips* reside tanto na cisão que esse elemento visual provoca na pintura quanto na “potência de abertura da imagem” (Pugliese, 2016, p.267), eis a dificuldade em traduzir o termo tão somente como *fecho*.

Pugliese localiza o surgimento do *zips* a partir da obra *Onement I* (1948), ponto de inflexão na produção de Newman, em que o *zip* “altera as relações da tela como campo de forças”, provocando uma desierarquização da “relação figura/fundo da tradição pictórica ocidental, afirmando o espaço subjetivo da pintura” (*Ibidem*, p.268). Observando essa discussão, não seria equivocado considerarmos o interesse de Hopps pelas ideias de *simetria* e *campo de cor*, ambas subsumidas àquilo que denominara *unidade da imagem*, como traços de uma compreensão, mesmo que insuficientemente elaborada, daquilo que Yve-Alain Bois posteriormente afirmou acerca da lateralidade provocada pela inserção dos *zips* na pintura, para quem essa “lateralidade do campo enunciada pela simetria é anulada pela ilusão de profundidade rasa” (Bois, 2009, p.209). Essa noção resultava em um “jogo de formas abstratas em um campo de forças pictórico, envolvendo a tensão da lateralidade das bandas e *zips*” (Pugliese, 2016, p.284).

Portanto, além da vastidão na escala, que em si só é tomada como um elemento formal determinante da obra, a ideia de *unidade da imagem*, estabelecida a partir das ideias de *variação simétrica* e *campo de cor*, também são questões que Hopps decidiu destacar nas obras de Newman. Na medida em que oferecem chaves de inteligibilidade para a abstração desse artista, essas noções levantadas pelo curador parecem atuar como base interpretativa da visualidade desenvolvida por gerações posteriores, em especial a geração de jovens artistas que ele mesmo apresentava na 8ª Bienal.

Foi, portanto, a partir dessas questões levantadas pelo curador, que a presença de Newman havia sido pensada como reforço para a chancela dos demais artistas selecionados. Na tentativa de apontar um caminho que, a nosso ver, tendeu a considerar a ideia de redução na arte, ou mais precisamente, de uma “forma

altamente redutiva e concretamente expressa" (*Ibidem*, n.p), cuja economia formal dos elementos visuais pareceria justapor-se à forma eminentemente expressionista-abstrata da pintura estadunidenses no pós-Segunda Guerra, Hopps engendrou uma vinculação quase genealógica entre Newman e os seis jovens artistas escolhidos. Essa aproximação não passou incólume pelo crivo de Newman, que em carta endereçada a Hopps externou sua consternação:

... 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)

A reprimenda de Newman demonstra uma preocupação mais profunda a respeito da construção forçosa de uma vinculação entre sua obra e a produção dos seis jovens artistas. E, mesmo que não a mencione no trecho supracitado, é possível especularmos que, no interior dessa ideia de "máquina formalista", haja uma crítica tácita à criação de nexos genealógicos calcados em uma perspectiva exclusivamente formalista, próxima à perspectiva greenbergiana de aproximação e construção narrativa. E no bojo dessa advertência, Newman certamente põe em evidência traços das estratégias discursivas de Hopps em que é notável, para este artista, a articulação de uma *ideia estilística*. Newman não chega a discorrer mais detalhadamente a respeito dessa expressão, mas seu desconforto é notável.

Ora, se a obra de Newman apontava para a monumentalidade, as variações de simetria e os vastos campos de cor como procedimentos plásticos referenciais para essa visualidade dos anos 1960, Hopps parecia enxergar um desdobramento evidente nas obras dos artistas californianos. Irwin, Bell e Al Bengston eram artistas que, nas palavras do curador, estavam vinculados às diferentes pesquisas plásticas sobre as noções de luminosidade e especialidade na pintura, mais especificamente à corrente artística que posteriormente ficara conhecida sob o epíteto de *Light and Space*. Notamos, com a seleção desses três artistas radicados na Califórnia, duas questões-chave que ajudam a esclarecer a modo com que alguns aspectos dos

interesses do curador atravessam a escolha oficial, incluídos a ideia de exibição e validação das tendências locais a nível nacional e internacional.

Como já havíamos afirmado, os artistas radicados na Califórnia possuíam não apenas uma proximidade com o local de atuação de Hopps, mas um vínculo significativo com a Ferus, galeria fundada nos anos 1950, ainda no início da carreira cultural do curador. Bell e Al Bengston, por exemplo, eram integrantes do Finish Fetish, grupo fundado entre as décadas de 1950 e 1960, composto por jovens artistas vinculados aos movimentos de contra-cultura dos anos 1960 na Califórnia, cujas atividades, encontros e mostras também ocorriam em contato direto com a Ferus. De acordo com o texto de apresentação da exposição *L.A.'s Finish Fetish*, exposição retrospectiva do grupo realizada na Franklin Parrasch Gallery, em NY, em 2003,

o movimento do Finish Fetish foi desenvolvido como reação direta a um tempo e local específicos. Los Angeles, em meados de 1960, era única em sua confluência do deserto, oceano e a topografia das autoestradas. A invenção da pranchinha [*shortboard*] revolucionou o surf e L.A. tornou-se referência. Entusiastas de carros [*hot-rodgers*] enfeitavam as superfícies de seus veículos com a sofisticação e paixão similar a dos artistas. Essas atividades tornaram-se integradas à recém-nascida cena artística de Los Angeles. (L.A.'s Finish Fetish, 2003, p.1)

Os contrastes entre as luminosidades do deserto e do oceano, entre a cultura do *surf* e de aficionados pelo universo automobilístico, enfim, aspectos que caracterizaram a cena cultural californiana dos anos 1950 e 1960, não apenas atravessaram a produção de artistas vinculados ao *Finish Fetish*, mas certamente foram acentuados e fomentados pelas obras e os discursos desses artistas. Literalmente traduzido como *fetiche do acabamento*, as obras produzidas pelos artistas associados a esse grupo, em geral, explicitavam o desejo pela ausência de rastros da manualidade, da artesania e da própria fatura da obra, recorrendo a processo industriais de produção e acabamento dos trabalhos. Segundo Rachel Rivenc, Emma Richards e Tom Learner, conservadores do *Getty Institute*,

as cores sensuais e as belas e imaculadas superfícies, muitas vezes meticulosamente obtidas por esses artistas, também lhes renderam o rótulo de *Finish Fetish*. Esses artistas utilizavam novas resinas, tintas e matérias plásticos, adotando processos de fabricação altamente inovadores do mundo industrial para criar objetos sem emendas, brilhantes e de aparência intocável, inspirados pela cultura da Califórnia. Ao fazê-lo, freqüentemente confundiam as fronteiras entre a pintura e a escultura, o

2D e o 3D, objetos artesanais e industrialmente produzidos. (Rivenc et. al., 2011, p.1)

Bell foi um desses artistas. Conhecido por suas imersivas instalações policromadas, Bell tornou-se um dos artistas expoentes da tridimensionalidade na Costa Oeste estadunidense, com obras que exploravam a luminosidade atmosférica utilizando materiais rígidos, como o vidro, o metal, o espelho e, posteriormente, a luz. Hopps o elege para integrar o grupo de artistas emergentes da Califórnia justamente pela pesquisa visual de Bell que transitava, nesse momento específico da primeira metade da década de 1960, entre a 2D e a tridimensionalidade, apresentando na Bienal de 1965 tanto exemplares dos relevos espelhados, como as notáveis caixas metálicas. Nas palavras desse curador,

Bell aumentou essa implicação da terceira dimensão, ainda mais, em suas pinturas, colocando em recesso, no centro da tela, um pedaço de vidro. Os reflexos cambiantes provocados por essa superfície de vidro (em obras mais recentes o espelho foi empregado), criavam um impressionante contraste com a coloração fosca do resto da tela. A implicação de uma terceira dimensão como um princípio organizador da pintura de Bell conduziu à efetiva realização em sua escultura construída de vidro espelhado. Um volume de vidro, completamente envolvido e mantido em ligação por uma armação metálica trabalhada à máquina, transformou-se num objeto íntimo luminoso e frágil. (Hopps, 1965, n.p.)

Além do interesse por essa transição do bidimensional para a terceira dimensão, notamos um acentuado destaque de Hopps ao contraste entre a fatura das obras, nesse caso industrialmente produzidas, e o resultado paradoxal que provoca certa sensibilidade e aspecto de fragilidade nos objetos. Esse é um dos argumentos que Hopps reitera ao longo do texto de apresentação dedicado a Bell, sublinhando o “grau extraordinário de acabamento na escultura” resultante do inegável “apreço pelas técnicas industriais” (*Ibidem*, n.p.). Especificamente na produção desses relevos, objetos e esculturas, o artista costumava empregar uma técnica baseada na utilização de máquina à vácuo, comumente aplicada pela indústria de automóveis, para a construção de suas primeiras estruturas tridimensionais.

Algumas dessas obras estiveram presentes na 8ª Bienal de São Paulo, como é o caso de *Untitled (Golden Box)*, de 1964 (Fig. 10), em que é possível notarmos mais claramente a utilização dessa técnica em que as superfícies de vidro são revestidas por um fina camada vaporizada de compostos metálicos. Nessa obra, observamos a reunião de algumas das principais características dos trabalhos de Bell desse

período: a estrutura do cubo com arestas construídas a partir de metal fundido; as faces do objeto em vidro semi-translúcido revestidas com a técnica de metal vaporizado, estabelecendo um flagrante contraste entre os materiais; a impressão de figuras geométricas, nesse caso elípticas, nas superfícies vítreas do cubo, provocando oscilações entre as áreas de transparência e opacidade, a depender do ângulo de observação; e, por fim, o pedestal de vidro cujas dimensões da base de sustentação são notadamente idênticas a do próprio objeto, gerando a impressão de uma continuidade retilínea do cubo em direção ao solo.



Figura 10. Larry Bell, Untitled (Golden Box), 1964, escultura, vidro pintado e metal, 21,3 x 21,3 x 21,3 cm. Fonte: Tate Modern, Londres.

Embora tenha nascido em Chicago, Bell foi um dos artistas emergentes na década de 1960 cuja trajetória se confunde com o desenvolvimento da cena local de Los Angeles desse mesmo período. Comumente associado à vertente artística conhecida sob o epíteto de *Light and Space*, Bell, imbuído do pensamento compartilhado por artistas do *Finish Fetish*, buscou experimentar com as ideias de espacialidade e luminosidade específicas da região da Califórnia. Seus trabalhos chegaram à 8^a Bienal de São Paulo por intermédio de sua atuação com o grupo

vinculado à Ferus Gallery, mas também pelo interesse de Hopps em construir um léxico visual suficientemente abrangente acerca da tridimensionalidade abstrata e geométrica em ambas as costas dos Estados Unidos. Novamente, Hopps lança sua atenção à capacidade dos trabalhos de Bell em reforçar a qualidade cambiante do olhar diante do jogo de reflexos:

Ao mover-se ao redor da pintura, o observador, estudando-a de seus diversos ângulos, os reflexos interiores disformes gravadas nos vidros parecem fragmentar-se e multiplicar-se, as cores se transformam e as formas exteriores são refletidas sobre a superfície, tudo isso culminando num complexo óptico em perpétua mutação. (Hopps, 1965, n.p.)

Comparativamente, os objetos de Judd, artista radicado em Nova York, parecem ter sido introduzidos como representantes da outra ponta do espectro da tridimensionalidade, por sua vez trabalhada sob diferentes pressupostos se aproximados da escultura de Bell, por exemplo. Hopps o apresenta destacando os aspectos de estaticidade e inércia das obras como qualidades particulares da abstração que Judd plasticamente investigava, próximo àquilo que Didi-Huberman havia compreendido como “sua simplicidade, sua probidade” ou a *singleness* do objeto específico (2013, p.55). Para Hopps, essa renúncia às características convencionais da escultura, seja a ausência da figuração, seja a recorrência da abstração geométrica mais elementar (com o uso das formas primárias), indicava uma concordância com “o melhor da pintura abstrata atual” sendo “direta até a franqueza, severa até o ascetismo” (1995, n.p.), provavelmente referindo-se, aqui, à abstração de Newman como referência. Nesse sentido, o curador pontua que

à primeira vista, o trabalho de Judd pode parecer gratuitamente originário de si próprio, feito mecanicamente e facilmente reproduzível. Suas construções de metal e madeira são básicas; frequentemente tem uma estrutura semelhante a de uma caixa, sendo despojadas ao máximo, desalentadamente simples [...]. Jamais transcendendo o físico para tornar-se metafísico ou metamórfico, o trabalho de Judd caracteriza-se por sua concretude [*concreteness*]. Com respeito à cor, ainda que importante, esta não é senão um método adicional para enfatizar dita concreticidade. (*Ibidem*, n.p.)

Dirigindo-se às obras de Judd sob a égide da *concretude*, Hopps ratifica a ideia proposta no excerto acima de que as caixas, mais precisamente os poliedros e paralelepípedos depositados diretamente no solo, ou afixados na parede, eram *originários de si próprios*, eles portam em toda sua superfície, e apenas nela, a sua simplicidade, ambas formal e semântica. E se há cor, o cromatismo também estará a

serviço da ratificação da especificidade e, portanto, *concretude* da obra. É o caso de *Sem Título* (fig. 11), de 1963, trabalho presente na 8^a Bienal de São Paulo, representante de um dos primeiros momentos da abstração tridimensional desenvolvida pelo artista na primeira metade dos anos 1960, série de objetos conhecidos pela notável presença do vermelho cádmio saturado, anterior à introdução de metais, como o ferro galvanizado e alumínio laqueado, e o acrílico policromado.

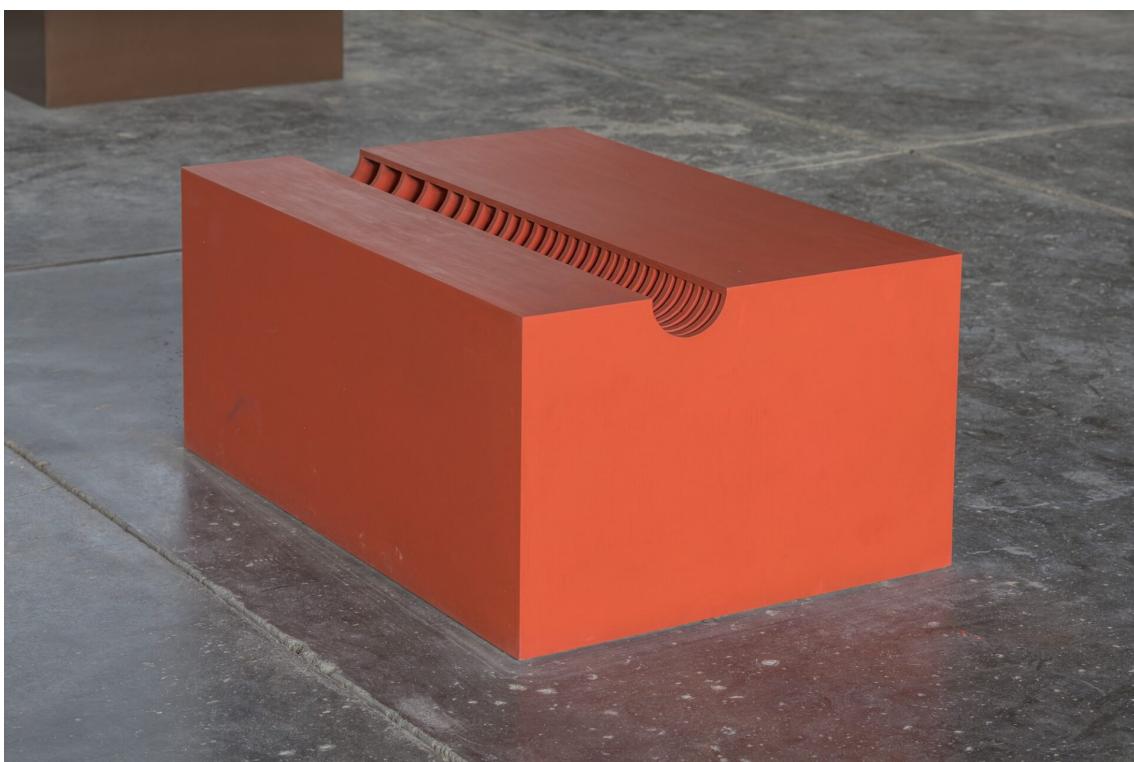


Figura 11. Donald Judd, *Untitled*, 1963, objeto, madeira e tinta à base de óleo, 49.5 x 114.3 x 77.5 cm. Fonte: Judd Foundation, Marfa.

Diretamente posicionada no solo do espaço expositivo, a obra é constituída por um poliedro oco de madeira compensada, totalmente coberto por uma camada uniforme de tinta à base de óleo pigmentado de vermelho cádmio claro, em cuja face superior encontra-se uma sequência de intervalos negativos semicirculares que atravessam os dois extremos mais extensos da superfície. Notadamente monocromática, o objeto jaz no ambiente provocando um flagrante contraste entre sua presença e o ambiente que o circunda. Embora seja uma obra com dimensões consideráveis, a maneira como é geralmente disposta no espaço sugere uma visibilidade abaixo da linha do olhar, exigindo ao observador que se curve a fim de examinar seus elementos mais pormenorizadamente.

Se, para Hopps, o jogo de transparências presente nas esculturas de Bell acionava um olhar movente, os objetos específicos de Judd estariam convocando um olhar estático por meio de sua presença opaca, porque específica. Mais uma vez, o problema da monumentalidade recebe uma nova camada por meio das dimensões dilatadas do objeto de Judd em contrapartida às pequenas dimensões do cubo de Bell. Desse modo, a tridimensionalidade é estabelecida, pelo curador, a partir dessa breve polarização que não é apenas de escolhas plásticas e conceituais, mas também reverbera em um debate sobre regionalismos e nucleações entre artistas de Nova York e da Califórnia. Foi Alan Solomon quem destacou esse confronto engendrado por Hopps, a despeito deste ter negado fazê-lo:

Com o *Pasadena Museum* representando os Estados Unidos na próxima Bienal de São Paulo, Sr. Hopps escolheu três californianos e três novaiorquinos [...] como jovens expoentes da nova arte geométrica americana. Ele afirma que não pretendia provar algo, mas a seleção inevitavelmente levanta a questão se há, ou não, diferenças entre os dois grupos, e se a arte da Califórnia pode ser tomada em equivalência à de Nova York. (Solomon, 1965, p.1)

Ao longo do artigo publicado no *New York Times* em julho de 1965, sob o título “Making Like Competition in L.A.”, Solomon buscou destacar características em comum diante da heterogeneidade da produção californiana dos anos 1960, afirmindo que, a despeito das diferenças e especificidades de cada trabalho, obras de artistas como Bell, Irwin e Al Bengston possuíam um caráter “geométrico e *clean*” particularmente cultivado nessa região do país (*Ibidem*, p.1). Importante destacarmos que Solomon havia sido o comissário responsável pela delegação estadunidense para a 32^a Bienal de Veneza, realizada em 1964, edição que laureou Rauschenberg na categoria do grande prêmio internacional. Em suas memórias, Hopps relembra que o próprio Solomon o havia recomendado para o comissariado da 8^a Bienal de São Paulo (Hopps, 2017, p.177), à época sob a responsabilidade da *United States Information Agency* (USIA).

No bojo dessa discussão que considera um cotejamento inequívoco entre californianos e novaiorquinos, nosso interesse é o de examinarmos, aqui, a maneira pela qual Hopps explora esse confrontamento também por meio das correntes e vertentes com as quais os artistas são identificados por ele próprio, ainda que de modo tácito. Nesse caso, a maioria dos trabalhos de Judd e Bell aparecem incluída no escopo da tridimensionalidade em que há o efetivo desvencilhamento da obra em

relação à parede, em geral exibidas com significativa independência em relação a esse regime de visibilidade da obra afixada contra o anteparo arquitetônico. Mas essa trama da tridimensionalidade tende a se complexificar, sobretudo se observarmos os trabalhos dos demais artistas, pinturas de grandes dimensões, por vezes polígonos não-convencionais que fogem do formato quadrangular e, por fim, obras de considerável espessura, quasi-relevos.

Em se tratando dessas zonas limítrofes entre as especificidades da bidimensionalidade da pintura e a tridimensionalidade da escultura, os trabalhos de Irwin selecionados para a Bienal de 1965 deliberadamente ocupavam uma posição ambígua nesse debate, questão notadamente explorada pelo curador. Tendo estabelecido parte considerável de sua carreira na Califórnia, local de nascimento, Irwin iniciou sua produção em meados dos anos 1950 trabalhando com pinturas abstratas de grandes dimensões, por vezes associadas aos procedimentos plásticos expressionistas abstratos. Aos poucos desvincilhando-se desse modelo pictórico, na década de 1960 introduzir efetivamente elementos da luminosidade e espacialidade próprios da cena artística californiana do período. Hopps comentara que nesta década, o artista havia adotado as dimensões que passaram a ser características de seus quadros mais expoentes, “a saber um formato quase quadrado de seis a sete pés em cada dimensão”, adicionando que com

os quadros que datam dessa época [1960] que Irwin reformulara sua arte de maneira mais radical. Esta reformulação implicou numa preocupação ainda maior da parte do artista, em libertar-se das relações de figura-fundo que resultavam em sugestões ambientais inevitáveis e, ao mesmo tempo, fortalecer seu preciso controle dos efeitos perceptuais. (Hopps, 1965, n.p.)

O curador manifesta especial atenção às nuances próprias dos trabalhos de Irwin realizados a partir do início dos anos 1960. Hopps deixa-nos entrever certo entusiasmo com o *modus operandi* de Irwin, especialmente no que tangenciava os procedimentos difusos empregados pelo artista na construção dessas pinturas com dimensões consideráveis, cuja imagens abstratas demandavam uma temporalidade dilatada da observação, já que evocavam um espaço aparentemente esvaziado. Compostas por vultosos campos de cor, as transições entre tonalidades de um mesmo matiz tendiam a uma sutileza que frustrava a própria noção de *Color-Field*, provocando uma espécie de resultado paradoxal, em que os elementos visuais que

compõem as gigantescas telas pareciam jogar com as expectativas em relação ao espaço pictórico, resultando um tensionamento entre o centro e as bordas da tela.\

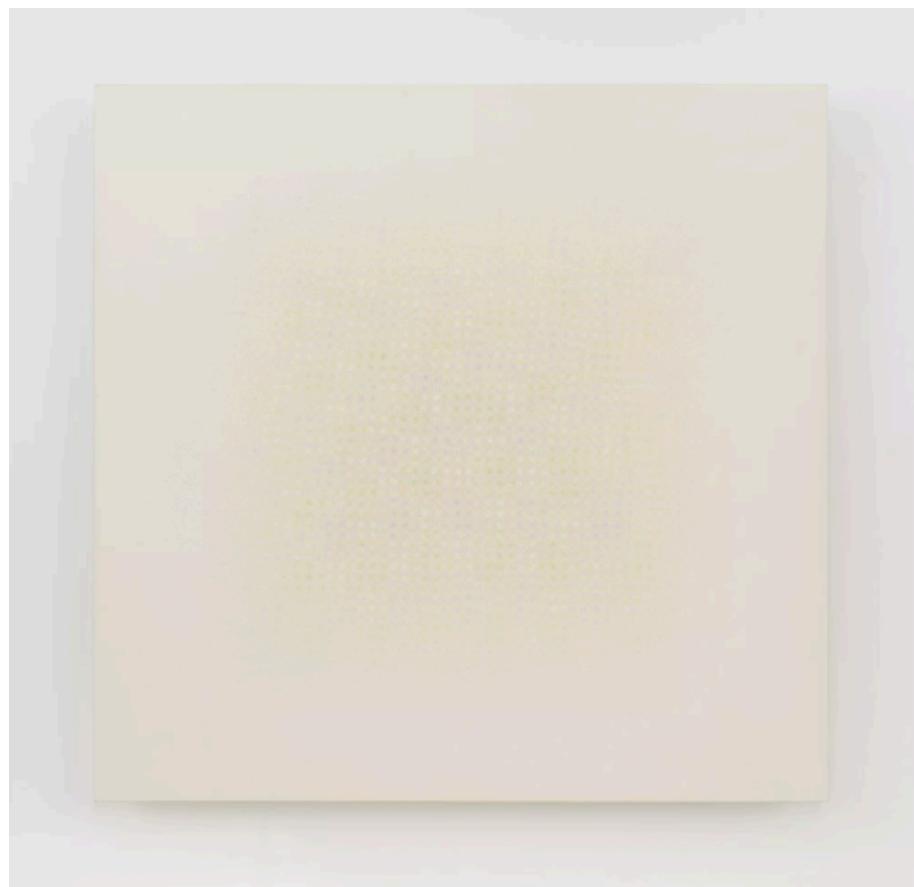


Figura 12. Robert Irwin, *Sem título*, 1964-65, 2,09m x 2,14m x 21,5 cm, óleo sobre tela. Fonte: Pace Gallery, NY

É possível observarmos essas questões em trabalhos como *Sem Título*, de 1964-65 (fig. 12) em que as áreas de transição entre as cores produzem um efeito óptico inquietante, de visível contraste, porém com passagens notavelmente difusas, suaves e pouco marcadas. A composição possui uma concentração cromática mais evidente na região central da tela, com uma tendência à dispersão para as bordas em um aparente movimento rumo às margens da pintura. Certamente esse movimento consiste em um efeito perceptual ativado pelos elementos visuais no interior da obra, como Hopps havia pontuado acima, propondo uma desierarquização da relação entre figura e fundo, ao passo que alude a um espaço além dos limites da tela. Com cerca de 2,14 metros de altura e 2,03 metros comprimento, essa obra também esconde uma profundidade fisicamente circunscrita não apreendida à primeira vista, de cerca de 21 centímetros, obtida a partir do espessamento do chassi e do abaulamento da própria tela, resultando uma estrutura

levemente convexa, reforçando o tensionamento provocado pelas zonas cromáticas da pintura.

É sobre essas pequenas nuances que Hopps escolhe debruçar-se ao tratar do trabalho de Irwin, ao menos dessa produção específica escolhida para compor a mostra da delegação estadunidense. Desde as intermináveis camadas de tinta aplicada sobre a tela, até a temporalidade da experiência dos efeitos ópticos e perceptuais das pinturas, passando pelos processos de atenuação das tonalidades na própria tela, Hopps dispensa um comentário mais robusto acerca da produção de Irwin, buscando estabelecer uma breve linha do tempo que considerava as conquistas do artista até os procedimentos mais recentes de sua abstração (presentes, por exemplo, no obra supracitada), procurando destacar o desenvolvimento de uma poética singular porque repleta de sutilezas. E, observando excertos de sua fala, é possível depreendermos que essas conquistas mais recentes de Irwin ensejavam, a seu ver, a formulação de uma ideia de totalidade e unidade da imagem, próxima àquela já discutida a partir da obra monumental de Newman. A respeito disso, Hopps pontua que

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

No início desse trecho, Hopps menciona trabalhos em que Irwin havia explorado a ideia de unificação da imagem buscando operacionalizar procedimentos associados à pintura newmaniana, como o uso dos campos cromáticos e das linhas e faixas que atravessam a pintura. É o caso da obra *Sem Título*, 1964 (fig. 13), em que o artista trabalhou a espacialidade da pintura introduzindo duas linhas horizontais paralelas que, a despeito da fina espessura, promove uma fragmentação do espaço pictórico cujo fundo é composto por um amarelo iridescente. Recorrendo à conceituação proposta pelo artista, Hopps então estabelece uma contraposição entre os pressupostos plásticos investigados em ambos os trabalhos (figs. 12 e 13), implicitamente articulando a defesa de que as obras vinculadas à dada noção de

color-energy — termo simultaneamente tributário e dissidente da noção de *Color-Field* — teriam alcançado com maior sucesso as ideias de *totalidade* e *unidade* da imagem.

Considerado um dos pioneiros da vertente californiana denominada *Light and Space*, Irwin construiu sua obra artística apoiado em uma profunda pesquisa poética sobre as especificidades da percepção, conferindo um teor teórico particular a seus trabalhos. Essas preocupações com a percepção da luz e do espaço a partir de investigações com as propriedades da cor são características desse período de emergência da cena artística na Califórnia. Atribuído nos anos 1970, especificamente a partir dos ecos provocados pela exposição *Transparency, Reflection, Light, Space: Four Artists*, realizada em 1971, na Universidade da Califórnia em Los Angeles, o epíteto de *Light and Space* tornou-se comumente utilizado para designar um movimento artístico eminentemente californiano, cuja eclosão se deu no início da década de 1960 com artistas como Irwin, Bell, Peter Alexander e Craig Kauffman, todos participantes da referida exposição na UCLA.

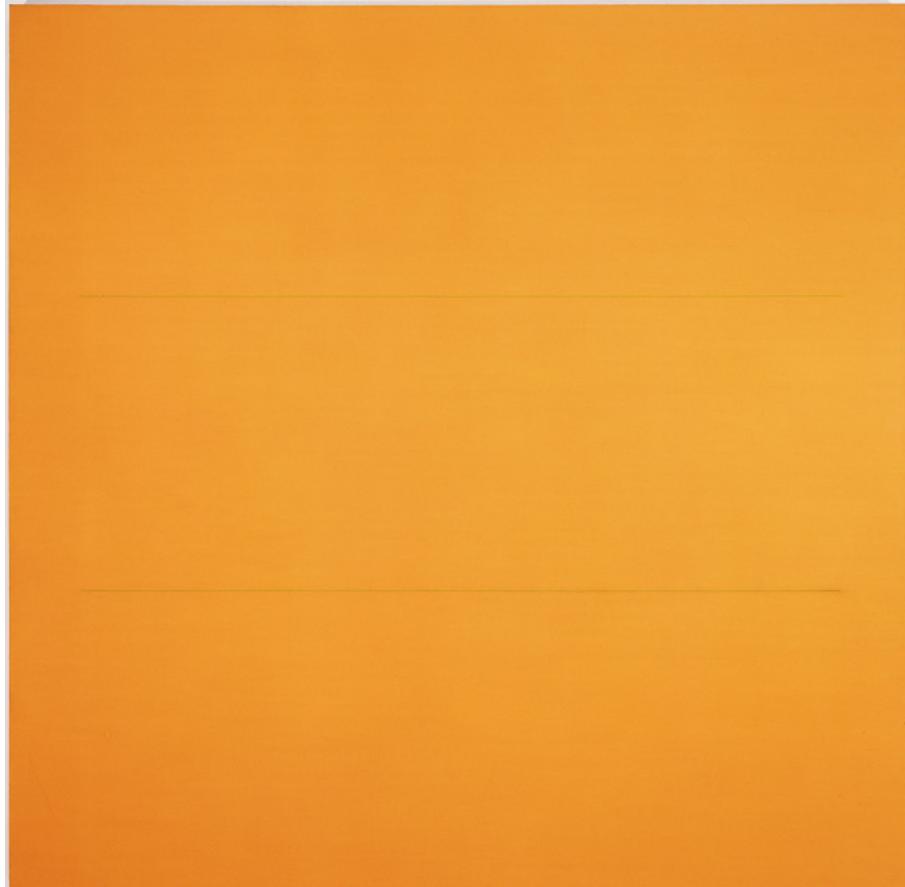


Figura 13. Robert Irwin, *Sem Título (Line Painting)*, 1962-64, óleo s/ tela, 2,09 x 2,14m. Fonte: Pace Gallery

A reiteração desses e outros artistas vinculados a essa vertente, que interseccionalava preocupações também manifestas por aqueles associados à Ferus e ao *Finish Fetish*, pode ser compreendida luz da vontade de estabelecer uma corrente inteiramente desenvolvida no contexto da cena artística sul-californiana, precisamente de Los Angeles. Ainda que a denominação dessa vertente como um movimento artístico só tenha ganhado tração na década seguinte, é possível considerarmos que Hopps tenha observado indícios dessa formulação na escolha dos artistas da Costa Oeste da década de 1960. Solomon pontuara que, embora Nova York ainda detivesse a atenção dos grandes colecionadores e dos principais artistas contemporâneos nesse período, o trânsito de artistas californianos em galerias de Manhattan ensejava maior visibilidade da cena local de Los Angeles e São Francisco, propondo que

Claramente a Califórnia está no caminho. Mas ainda tem uma longa jornada pela frente. Sua atitude competitiva em relação à Nova York é saudável, mas realmente inútil. Mais importante para nós é a emergência de um segundo centro irradiador no país. No momento, qualquer igualdade entre ambos os contextos parece muito distante. (Solomon, 1965, p.1)

Solomon não se furtava apenas a realizar uma comparação, pela ele injusta, entre os mercados de arte articulados na Califórnia e em Nova York. Seu cotejamento também perpassa as pesquisas visuais dos artistas os quais, segundo o próprio Solomon, apresentavam diferenças marcantes no que tangia os procedimentos plásticos mais flagrantes, como a luminosidade e o acabamento conferido às superfícies. Para este crítico, os artistas californianos escolhidos por Hopps ofereciam uma clara representação dessas distinções por conta do isolamento da região, em suma, do contato mais restrito da Costa Oeste com os pressupostos do Expressionismo abstrato:

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 pra 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. (*Ibidem*, p.1)

Nessa explícita disputa de forças que Solomon inelutavelmente estabelece nas entrelinhas do discurso, notamos a contaminação subreptícia de uma noção que, historicamente, foi cunhada no contexto da cena artística de Los Angeles, no final da década de 1950, a saber, o conceito de Hard-edge, amplamente aderido no jargão da época. Atribuído ao crítico de arte Jules Langsner, o termo foi utilizado pela primeira vez para descrever as obras de artistas da Califórnia que, nos anos 1950, buscaram uma deliberada desassociação das normas e preceitos do expressionistas abstratos.

O termo surgiu no contexto da exposição *Four Abstract Classicists*, organizada por Langsner em 1959 no então *Los Angeles County Museum in Exposition Park*, o atual LACMA, e reuniu obras Karl Benjamin, Lorser Feitelson, Frederick Hammersley e John McLaughlin. Esses artistas produziam pinturas vinculadas à abstração geométrica com formas de contornos bem delimitados, estabelecendo contrastes acentuados entre as diferentes zonas cromáticas, em geral saturadas e com poucas misturas. Nas palavras de Langsner, os artistas vinculados aquilo que ele denominara *classicistas abstratos* construíram pinturas

finitas, planas, contornadas por uma borda dura e limpa [*hard clean edge*] ... não pretendem evocar no espectador quaisquer lembranças de formas específicas que ele possa ter encontrado em alguma outra ocasião. São formas autônomas, suficientes por si mesmas. (Langsner, 2013, p.1)

Stella, que se tornou reconhecido por suas investigações plásticas em torno da pintura Hard-edge, fora incluído no grupo de artistas presentes na 8^a Bienal de São Paulo com seis obras da série conhecida como *Shaped Canvases*, produzidas na primeira metade da década de 1960. Semelhantemente a Irwin, Stella buscou, com os trabalhos vinculados a essa série, turvar os limites entre a bidimensionalidade e a tridimensionalidade, construindo pinturas que desafiavam o formato quadrangular convencional da pintura Ocidental, propondo formas assimétricas por meio de um arestamento inusual, como é o caso de *Imperatriz da Índia*, de 1965 (fig.14) que esteve presente na 8^a Bienal de São Paulo.



Figura 14. Frank Stella, Imperatriz da Índia, 1965, 1,95m x 5,48m, pó metálico em tinta de emulsão de polímero s/ tela. Fonte: MoMA, NY.

Constituída como um longilíneo painel horizontal com mais de 5 metros de comprimento, essa obra articula quatro zonas cromáticas idênticas em formato de V (*V-shaped*), cujos vértices apontam a quatro direções diferentes. O encontro entre as formas modulares repetidas acontece por meio da junção dos vértices e arestas, gerando a impressão de um espaço dividido, ainda que, na realidade, a peça seja inteiriça. Esse jogo entre unidade e fragmentação é acentuado pelas linhas paralelas no interior da pintura, que seguem a angulação das áreas policromadas. As unidades modulares, revertidas por quatro cores terrosas, permanecem conectadas pelas linhas em negativo que evidenciam a cor de fundo da tela, projetando um grafismo particular da arte de Stella.

As primeiras pinturas em que emprega essa técnica gráfica de linhas paralelas que acompanham o formato das bordas da tela datam do final da década de 1950, quando o artista iniciara sua produção em um pequeno ateliê na cidade de Nova York. Intitulada de *Black Paintings*, esses trabalhos assistiram uma rápida aderência da crítica e do mercado de arte, já na década de 1960, transformando a arte de Stella em um sucesso comercial instantâneo na cena artística novaiorquina. O discurso ao sobre seu trabalho tendia a colocá-lo em confronto direto com a pintura expressionista abstrata, sobretudo as expressivas *action paintings* de Pollock. Décadas após uma visita feita ao ateliê de Stella nesse momento em que desenvolvia seus trabalhos geométricos, Hopps relembrava a sensação de estar diante de um importante ponto de inflexão na pintura estadunidense:

O que ele estava fazendo eram as extraordinárias pinturas pretas, estranhas faixas de tinta preta oleosa que jaziam na superfície da tela ao invés de absorvidas, impedindo qualquer profundidade, e com pequenas

áreas não-entintadas entre as faixas. A tinta era extremamente palpável e objetiva; não havia textura real ou *impasto*, mas possuía uma presença material. Era totalmente diferente de uma superfície pintada como a de Rothko, onde havia diluições e camadas, ou do preto utilizado por Franz Kline, menos material; tinha matéria, mas era um tipo diferente de matéria. É possível ver as pinceladas em um Kline. Mas a qualidade gestual da aplicação não era essencial. A simetria de tudo, é claro, era estonteante. (Hopps, 2017, p.118)

Olhando para as impressões de Hopps, é possível considerarmos pontos importantes dessa paradigmática virada na pintura de Stella que ocorre, também, a partir da introdução uma pincelada que, a um só tempo, parecia esconder e desvelar vestígios da própria fatura (fig. 15). Como Solomon havia especulado, era provável que o inevitável contato de artistas como Stella e Noland com a produção do Expressionismo Abstrato tenha contaminado essa experiência do *resíduo da mão*, aproximando-se de uma crítica efetuada por Greenberg, em 1964, sob o jocoso apelido de “o toque da rua 10 (*Tenth Street Touch*)” (Greenberg, 1997d, p.112), referindo-se a uma espécie de degenerescência desse gesto expressionista abstrato composto por uma pincelada evanescente, presente em excesso nas pinturas da época.¹²

¹² Essa ideia de degenerescência defendida por Greenberg em seu texto “Post-Painterly Abstraction”, de 1964, reporta a um modelo biológico da história da arte, instituído e espraiado a partir dos estudos de Johann Joachim Winckelmann, realizados no século XVIII, que concebia as etapas de nascimento, desenvolvimento, ápice e ocaso dos estilos e movimentos artísticos. Em contrapartida, artistas como Robert Rauschenberg e Jasper Johns propuseram uma perspectiva crítica que considerava o arrefecimento dos vestígios desse gesto característico da pincelada expressionista abstrata em obras como *Factum I e II* (1957), de Rauschenberg e *Fool’s House* (1964) de Johns.



Figura 15. Frank Stella fotografado em seu estúdio, da série “The Secret World of Frank-Stella”, de 1958-61, de autoria de Hollis Frampton. Fonte: MIT Press, October nº 119, 2007.

O que nos interessa, aqui, é o modo como a ambiguidade do traço pictórico de Stella provocara um impacto significativo em Hopps, levando-o a considerar as obras desse artista como partícipe da nova visualidade contemporânea. A presença de Stella na 8^a Bienal de São Paulo fazia coro ao argumento curatorial de novidade artística, do arrojo e inovação na recente produção abstrata dos Estados Unidos. No texto de apresentação do artista, Hopps destaca havia, em Stella, o “afastamento de uma sensibilidade absoluta ou purista” identificada na maneira com que o artista “escolhia e aplicava a cor”, com “a suavização das margens na pintura” o gesto tendia “à mera produção mecânica” (Hopps, 1965, n.p.). Novamente, um contraste entre a rigidez e a materialidade da pintura de Stella e as sutilezas e nuances das pinturas de Irwin pareciam reverberar o cotejamento entre nucleações artísticas desenvolvidas em Nova York e na Califórnia, respectivamente.

Por fim, no interior das vertentes que Hopps busca elencar a partir da seleção de artistas apresentados na 8^a Bienal de São Paulo, podemos notar, com os trabalhos de Poons uma relação com questões vinculadas à arte óptica. Poons, artista

radicado em Nova York, desde o início da carreira, nos anos 1950, demonstrou pela abstração sensível a partir das cores, referenciando suas pesquisas visuais nas obras de artistas como Joseph Albers, Piet Mondrian e Newman. Sua primeira exposição solo foi realizada em 1963 na Green Gallery, sob a organização de Richard Bellamy, ocasião em que apresentou trabalhos da mesma série de pinturas expostas na Bienal de 1965.



Figura 16. Larry Poons, *Han-San Cadence*, 1963, pintura, acrílica e tinta de tecido s/ tela, 1,82m x 3,65m, Des Moines Art Center. Fonte: Smithsonian Archives.

Suas pinturas dessa época possuíam grandes dimensões, e eram constituídas por extensos fundos cromáticos uniformes, em geral revertidos por uma cor saturada e iridescente, sobreposta pela repetição de incontáveis pequenos pontos elípticos posicionados em aparente aleatoriedade. As cores desses pontos, ora circulares, ora oblóngos, contrastava com a cor do fundo, provocando um efeito óptico inquietante e gerando uma pós-imagem retiniana que tendia a aproximá-lo das pesquisas da Op Art. Podemos observar essas questões na obra *Han-San Cadence*, de 1963 (fig. 16), com um fundo fosco de amarelo-mostarda, que enseja um constante movimento de recuo e avanço dos pontos elípticos em tonalidades pastéis de azul e verde, dispostos horizontalmente, formando uma possível grade no interior da tela. Os pontos tendem a extravasar as bordas da pintura e, de igual modo, sua disposição deixa pontos descobertos, verdadeiros clarões, na região central da tela.

O posicionamento dos pontos é, segundo Hopps, resultado de um paradoxal amálgama entre precisão e aleatoriedade. O tensionamento provocado pelo arranjo

rítmico das elipses, não apenas na pintura mencionada acima, mas na série na qual ela está contida, articula tanto a ideia do absolutamente ordenado e do fortuito em um mesmo sistema composicional. Ainda na perspectiva de Hopps, essa qualidade cambiante dos pontos, entre a ordem e o aleatório, só é obtida por meio dos estudos cromáticos propostos pelo artista. De acordo com o curador,

o campo sólido de cor, que é o teatro da ação de Poons, deriva genealogicamente de Newman. Ao invés de declarar o espaço pelas divisões internas como o faz Newman, Poons ativa o espaço, ou define sua superfície, em termos de uma série de pequenas formas discretas de tamanho regimentado, cada uma num lugar preciso que é extremamente crítico. (Hopps, 1965, n.p.)

Diante dessa teia polifônica desenhada por Hopps, observamos aspectos de um cotejamento entre diversas correntes artísticas que, embora reportem a diferentes linhagens de pensamento da arte do pós-Segunda Guerra, e possuam pontos de divergência marcantes, são agrupadas a partir de uma aproximação que, inelutavelmente, deseja identificar uma unidade de sentido. Mesmo que a tridimensionalidade translúcida de Bell ofereça um contraponto à objetualidade opaca de Judd, suas diferenças também estão a serviço de um enfrentamento entre californianos e novaiorquinos. Assim como as volumosas pinturas de Irwin e Stella que, a despeito das especificidades dos procedimentos plásticos e conceituais que as sustentam, dialogam com um debate fulcral para o contexto da arte dos anos 1960, a saber, a ambiguidade dos limites entre a pintura e a escultura, mais precisamente de suas qualidades bi e tridimensionais. E com Poons, notamos o evidente estabelecimento de um nexo genealógico entre a nova geração e a produção de Newman.

Esse confronto ensejado pelo notório emparelhamento das nucleações entre regiões é, como vimos, explícita ou implicitamente reiterado em diversos momentos do discurso curatorial de Hopps, sobretudo como chancela da produção mais próxima a seu local de atuação, Los Angeles. Como identificamos na fala de Solomon, essa percepção não havia passado ao largo de alguns comentários críticos. Posteriormente em suas memórias, Hopps recordara, de modo mais informal se comparado à postura institucional que assumira à época da 8ª Bienal (fig. 17), que sua seleção havia seguido um modelo curatorial já estabelecido, a partir de um

“formato geral que se baseava na de uma grande figura e, então, adicionar obras de figuras menores” (Hopps, 2017, p.177).



Figura 17. Walter Hopps (à direita), com espectador brasileiro (ao centro), na abertura da 8^a Bienal de São Paulo, 1965, Pavilhão do Ibirapuera, SP. Fonte: Hopps, 2017, p.180.

Nesse sentido, as obras e artistas escolhidos por Hopps nos permitem entrever aspectos de seus interesses, bem como disjunções entre seu discurso e a maneira como as obras foram assimiladas no decurso da historiografia da arte contemporânea. Excetuando Newman que, como já discutimos, fora convidado *hors concours* e apresentado como uma figura ao mesmo tempo precursora e legitimadora dos novos trabalhos, os seis jovens artistas constituíram verdadeiras apostas de Hopps em relação à visualidade geométrica abstrata emergente nos anos 1960. Se Judd é tido, hoje, como figura incontestável da Minimal Art, os demais artistas ainda oscilam entre diferentes vertentes desse período. A posição de Stella, talvez seja uma das mais polêmicas de todo o grupo, pois sua proximidade com os pressupostos teóricos dos artistas comumente vinculados à Minimal, sendo incluído em diversos momentos da reiteração crítica e expositiva do Minimalismo, ainda é debatida, em geral, de maneira excludente em relação a essa vertente.

Como já havíamos mencionado, não era possível a Hopps atribuir, para Judd, Bell, Irwin, Stella e Poons, o epíteto de artistas minimalistas, uma vez que o próprio termo

surgia e ganhava aderência ao longo de 1965, portanto, concomitante à formulação e organização da mostra. Mas essa visão panorâmica dos artistas e das obras aqui propostas desejou evidenciar as interseções entre as escolhas de Hopps e os contornos que historicamente definiram o movimento. Ainda que Bell e Irwin sejam convocados a partir desse trânsito da tridimensionalidade entre as costas Oeste e Leste, eles tendem a permanecer associados à visualidade californiana emergente dos anos 1960, mais do que vinculados à Minimal Art novaiorquina. Notamos, portanto, nessas intersecções entre os palpites de Hopps e as reiterações discursivas sobre a Minimal Art que há, também, desencontros e descaminhos. Essa contenção da Minimal como um movimento artístico exclusivamente novaiorquino serve a um interesse de reserva de espaço e de mercado, reforçando as fronteiras que excluem as contribuições de outros contextos, embora alguns dos artistas, como Bell e Irwin, sejam comumente identificados na esteira do Minimalismo.

2.3 NY X PARIS: A POLÊMICA SOBRE O JÚRI DE PREMIAÇÃO

Retomemos, pois, às demandas que atravessaram não apenas as escolhas de Hopps, mas à conjuntura que ensejou a presença de algumas das obras preambulares da Minimal na 8^a Bienal de São Paulo. A primeira delas correspondia a uma discussão ainda emergente sobre a contemporaneidade da arte estadunidense vinculada à necessidade de exportar a produção artística mais recente como representativa do progresso cultural, econômico e social dos Estados Unidos desde o pós-Segunda Guerra. Vestígios desses valores podem ser identificados nos discursos curoriais e em parte da fortuna crítica relacionada à exposição de 1965. Ressaltamos, aqui, dois discursos importantes para a compreensão dessa narrativa.

No texto de apresentação que consta no catálogo oficial da 8^a Bienal de São Paulo, Hopps inicia com a afirmação de que

Nos Estados Unidos da América, a arte das duas últimas décadas tem se desenvolvido ao ponto de tornar-se extraordinariamente rica e complexa. Podemos atualmente perceber que dentro dessa nova arte jaz a maior contribuição de nosso país à cultura mundial moderna. Nossos artistas estão em sua maioria expostos ao fenômeno da rápida intercomunicação experimentado pelo chamado “mundo da arte”: muitos poucos artistas se mantêm dentro do que poderia chamar-se de um romântico isolamento. As atividades dos artistas, na maioria das vezes, transpõem os limites transpostos pelas categorias artificiais (presumidas como lógicas ou convenientes), criadas pelos que não são artistas. Em realidade,

pode-se dizer que inexistem escolas, movimentos ou estilos homogêneos (termos que se poderiam aplicar em relação à arte do passado) em nossa arte nova. (Hopps, 1995, n.p.)

Pode-se considerar três pontos importantes na fala de Hopps. Primeiramente, ao localizar a atualidade da arte a partir de duas décadas anteriores, o curador notadamente ratifica a ideia do final da 2ª Guerra Mundial, em 1945, como um marco temporal que dá início a um novo modelo de produção artística no cenário global. Em segundo lugar, as noções de “cultura mundial moderna”, “arte mundial”, “intercomunicação” e “mundo da arte” parecem reafirmar tacitamente uma posição dos Estados Unidos como centro artístico irradiador de modelos artísticos nessa nova conjuntura em que as relações intercontinentais se tornavam cada vez mais globalizadas (ainda que o termo globalização tenha se popularizado apenas duas décadas depois). Por último e, certamente, vinculado aos dois argumentos anteriores, Hopps deixa explícito que esse novo modelo de produção e consumo da arte preconizava a extinção quase inequívoca de procedimentos classificatórios, para ele limitantes, arbitrariamente imputados à nova arte por aqueles que “não são artistas”, possivelmente os teóricos, críticos e historiadores da arte.

Este último ponto da fala introdutória de Hopps é reiterado ao longo do texto e demais discursos do curador de maneira enfática. Certamente fazia coro ao intenso debate sobre os critérios balizadores e regras taxonômicas da historiografia da arte no Ocidente que, na década de 1960, adquiria considerável aderência nos círculos de intelectuais e artistas novaiorquinos. Como vimos anteriormente, Judd foi um dos artistas que ativamente buscou questionar esse sistema classificatório não apenas em seus trabalhos – que veiculavam o interesse do artista em desafiar as nítidas fronteiras entre categorias e linguagens artísticas como pintura e escultura –, mas, e talvez de modo mais insistente, em seus escritos e ensaios críticos publicados em periódicos especializados e de ampla circulação.

Em “Objetos Específicos”, por exemplo, Judd paradoxalmente sublinhou a impossibilidade de agrupar os artistas em um estilo ou escola artística. Essa recusa de modelos teóricos e historiográfico-artísticos já estabelecidos, como pudemos notar, pode ser compreendida, também, como uma posição defensiva de rejeição a discursos homogeneizantes em relação à produção artística experimental dos anos 1960. Lembremos que, quando questionados sobre a então recente situação da arte

estadunidense nos anos 1960, Judd e Stella expuseram concepções que ambos compartilhavam a respeito do racionalismo presente na arte de origem europeia, discutindo a maneira como o mundo ocidentalizado era inelutavelmente tributário dessa base epistemológica. Glaser deliberadamente referenciou artistas europeus, como Piet Mondrian e Victor Vasarely, em suas provocativas indagações, encontrando forte resistência de ambos Judd e Stella com respeito a tais nexos genealógicos. Ambos buscaram desvincular-se ao máximo dessa associação.

Há, aqui, um paralelo que nos permite retornar ao contexto da 8ª Bienal de São Paulo a fim de observarmos a maneira como esses discursos constroem uma complexa urdidura. Não seria completamente equivocado apontarmos uma correlação entre os enunciados de Judd e Stella e o argumento curatorial de Hopps já mencionado, visto que ambos figuraram na lista de artistas selecionados pelo curador. Ora, como havíamos afirmado, essa discussão sobre as categorias artísticas e a renúncia explícita à certa noção de arte europeia coadunava com um debate mais amplo na comunidade internacional acerca da querela entre Paris e Nova York como centros artísticos irradiadores no período do pós-Segunda Guerra. Como afirma Jaremtchuk,

logo após o fim da Segunda Guerra Mundial, quando os Estados Unidos enviaram exposições para a Europa, a afirmação de uma arte original e verdadeiramente estadunidense tornou-se um objetivo para as agências governamentais. Nas décadas de 1960 e 1970, esse mesmo debate ocorreu no Brasil. Para que a originalidade e superioridade dessa produção fosse reconhecida e desbancasse a produção ocupada pelos franceses na opinião dos brasileiros, agentes e instituições foram mobilizados para introduzir projetos que pudessem combater a imagem de um país que desvalorizava as artes e a cultura. (Jaremtchuk, 2023, p.36)

Ora, se nas propagandas e intercâmbios promovidos pelo governo estadunidense durante as décadas de 1940 e 1950 “a intervenção estatal era demasiadamente forte e as ações reconhecidamente diretas e oficiais”, a pesquisadora observa que nos anos 1960 os programas direcionados à Europa e à América Latina já “não poderiam mais ser identificados com a burocracia estatal” (*Ibidem*, p.24). A noção de políticas de atração, portanto, busca explorar as estratégias sub-reptícias da diplomacia cultural engendrada pelos Estados Unidos no horizonte artístico e intelectual brasileiro diante do acirrado contexto de intensificação da Guerra Fria. Essa dinâmica permite-nos compreender a maneira as *políticas de atração* atuaram

nesse contexto. Debate que nos leva a um aspecto singular da 8^a Bienal de São Paulo: o polêmico empate do prêmio principal entre os artistas Victor Vasarely e Alberto Burri. Discutiremos, nas páginas a seguir, algumas das características dessa premiação, buscando identificar os principais narrativas que envolveram essa porção do evento de 1965 e compreender possíveis vinculações evocadas por esses enunciados.

Os tensionamentos provocados pela recepção das políticas expansionistas dos Estados Unidos podem ser identificados em reverberações na recepção da 8^a Bienal de São Paulo. Rastreando os comentários críticos que buscaram analisar de maneira ampla o debate suscitado pelo certame brasileiro de 1965, nos deparamos com o texto de Laís Moura, intitulado “Paris x Nova York”, publicado no jornal *O Estado de S. Paulo*, em 2 de outubro de 1965. Nesse texto, Moura discutiu o panorama das transformações mercadológicas e ideológicas observadas no pós-Segunda Guerra, em que seria possível identificar uma espécie de querela entre o velho continente e a nova potência política e econômica das Américas.

Moura tece seu comentário cotejando os acontecimentos e decisões que permearam as premiações da 32^a Bienal de Veneza organizada no ano anterior à 8^a Bienal de São Paulo. Ponderando sobre ambos os certames, ela nos fornece um olhar contemporâneo aos eventos, pontuando a maneira pela qual as premiações de Robert Rauschenberg, em Veneza, e o empate entre Victor Vasarely e Alberto Burri, no Brasil, reverberaram o largo debate que se multiplicava no universo das artes naquele período. Moura inicia o artigo afirmando 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)

Os fatores dos quais trata Moura em seu artigo referem-se tanto à ofensiva estadunidense em relação à forte publicidade de artistas vinculados às neovanguardas dos anos 1950 e 1960, especialmente com a Pop e a Op Art, quanto à ascensão econômica do país no cenário geopolítico da época. Moura observa que a vitória de Rauschenberg sobre os franceses em solo europeu, chancelava uma

querela que certamente extrapolava o universo das artes, mas possuía suas raízes fincadas no discurso artístico contemporâneo da metade do século XX, sobretudo acerca das transformações do mercado de novas tendências artísticas.

Se em Veneza o público assistia o triunfo da estratégia estadunidense com a *Pop* excêntrica de Rauschenberg, no Brasil o jogo estaria mais a favor dos franceses. Moura destaca que a estratégia do comissariado francês se firmava na apresentação de uma grande retrospectiva da obra de Vasarely, buscando consolidar o papel deste artista como principal precursor e difusor da *Op Art* no Ocidente. Moura nota que o investimento na imagem de Vasarely como o grande nome da representação francesa para o certame de 1965 poderia ter sido uma resposta mais ofensiva da França em relação à vitória unânime (e para eles, desleal) de Rauschenberg na Biennale de 1964. Moura afirmara que esse “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*.” Deste modo, diante da eclosão da *Op Art* nos Estados Unidos, restava aos franceses, segundo Moura, estabelecer o marco genealógico da tendência, vinculando as dissidências a um modelo originário e comum. Moura finaliza seu texto afirmando que

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. 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. (Moura, 1965, p.1)

Diante desse cenário, torna-se mais evidente o desejo manifesto por Francisco Matarazzo Sobrinho (doravante mencionado por seu epíteto Ciccillo Matarazzo), fundador e então presidente da Bienal de São Paulo, às vésperas do certame de 1965. Em carta enviada à Michael Friedman, comissário responsável pela representação estadunidense na Bienal de São Paulo em 1963, Ciccillo Matarazzo, por intermédio de Diná Coelho, expressa seu profundo interesse em organizar uma sala especial de Rauschenberg, naquele momento, um dos principais representantes da *Pop Art* estadunidense:

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, 1965, p.1)

A insistência de Matarazzo para que as obras de Rauschenberg estivessem presentes na 8^a edição do certame ratifica o desejo de internacionalização da Bienal de São Paulo nutrido pelo fundador da mostra desde a primeira edição, em 1951. O conteúdo da carta, e o pedido específico, permite-nos pressupor que a presença de Rauschenberg, que, como vimos, havia sido laureado com o grande prêmio na Bienal de Veneza, representaria tanto para Cicillo quanto para a Bienal uma dupla possibilidade. Primeiramente, ensejaria o trânsito de obras de um artista cuja produção era celebrada de maneira significativa no contexto internacional, sobretudo na Europa. Em segundo lugar, a presença de Rauschenberg confirmaria o alinhamento da Bienal de São Paulo com o evento de Veneza (cujo modelo curatorial, expositivo e organizacional serviu de base para o evento brasileiro) e, consequentemente, com as tendências artísticas contemporâneas e mais atuais dos anos 1960.

Em resposta à petição de Matarazzo e Coelho, numa carta enviada em 13 de outubro de 1964, Friedman respondera que a “Agência de Informação dos Estados Unidos [*United States Information Agency*], especificamente a Sra. Lois Bingham, chefe da Seção de Belas Artes” seria a atual responsável pela escolha da nova delegação dos Estados Unidos e por isso, “a melhor capaz de informá-la a respeito da instituição responsável por organizar a exibição americana”. Por fim, o desejo de Cicillo não fora correspondido e as obras de Rauschenberg não pisaram em solo brasileiro naquele ano. Após uma sequência de trocas de cartas, alguns hiatos e notáveis ruídos de comunicação, Matarazzo finalmente recebera o nome do responsável pela delegação estadunidense e um catálogo com uma breve apresentação e uma lista dos artistas, cujas biografias desembocavam em imagens das obras selecionadas. Com o catálogo em mãos, Matarazzo envia uma nova carta à Bingham permitindo-nos vislumbrar sua reação:

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 recebemos 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. (Sobrinho, 1964, p.1)

Embora nesta carta Matarazzo evidencie sua frustração acerca da ausência de obras dos surrealistas estadunidenses que fariam parte da exposição especial *Surrealismo e Arte Fantástica*, cabe ponderarmos que o conteúdo do catálogo tampouco fora capaz de apaziguar sua frustração. Nesse sentido, diante das exigências da própria instituição artística brasileira, aqui representada pela figura de Matarazzo, frente às demandas de Hopps sob as diretrizes do da USIA e do governo estadunidense, não seria demasiado contrassenso considerarmos que a Minimal Art estaria presente na 8^a Bienal como um modelo plástico a ser apresentado ao público brasileiro, sustentado por questões políticas e culturais fruto de seu país de origem, e recepcionado de maneira reticente e pouco efusiva devido, também, aos diversos interesses locais dos críticos e instituições brasileiras. Eis, portanto, o Minimalismo no centro de uma complexa disputa discursiva repleta de ruídos e vozes dissonantes, provocando uma inescapável tensão interpretativa.

Em relação aos estadunidenses, Moura destacara as produções de dois artistas, a saber, Stella e Poons. Antes de introduzi-los, a crítica de arte apresentou um panorama cena artística dos Estados Unidos nos anos 1960, novamente afirmando Nova York com um importante centro artístico irradiador que, naquele momento, apoiava-se em duas correntes emergentes, mais precisamente em seus termos, “duas vanguardas: a Pop Art a Op Art” (Moura, 1965, p.1). Para ela, a *Pop* descendia de uma linhagem Dada, desenvolvendo-se como uma produção artística “e altamente significativa da civilização americana”, conquistando notável sucesso comercial e de crítica em virtude do que denominara “declínio do Expressionismo Abstrato” (*Ibidem*, p.1).

Já a *Op*, mesmo não sendo “tão nova e original quanto a *Pop*”, seria, para ela, tributária de uma genealogia artística que considerava os estudos ópticos da

percepção visual realizados desde a primeira metade do século XX, em especial oriundos de variadas regiões da Europa, como a Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) na França e o Zero na Alemanha. Ainda parece apontar, com essa colocação, a um debate ulterior, embora não seja aprofundado em seu texto, sobre a maneira com que os estadunidenses parecem rejeitar e/ou desmerecer a importância das matrizes europeias na formação da Op e suas vertentes nos Estados Unidos. Talvez seja por isso que Moura destaque uma diferença crucial entre a Op estadunidense e os estudos ópticos dos artistas europeus, afirmando ser a primeira “menos programática, menos bem comportada, menos preocupada com os problemas de percepção”, possibilitando, assim, a abertura a uma “nova frente para a arte de tendência construtivo-visual” (*Ibidem*, p.1). Desse modo, Moura explicita que

ilustrando esta última vanguarda [a Op], 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 Josef 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. (*Ibidem*, p.1)

Moura estabelece um enquadramento dos trabalhos de Stella e Poons sob a égide da Op Art, incluindo artistas cujas pesquisas visuais teriam sido referências para a ambos Stella e Poons, como um nexo genético a partir dos desdobramentos identificados entre as gerações. Segundo a lógica proposta por ela, temos que a produção de Stella, em espacial suas *shaped canvases* como discutimos anteriormente, reportaria às pesquisas visuais desenvolvidas por Albers no contexto de sua atuação acadêmica na Universidade de Yale, em que assume o Departamento de Design nos anos 1950, anos após sua formação em pintura na Black Mountain College. Em virtude dos anos lecionados tanto na Bauhaus, antes de migração para os Estados Unidos em 1933, quanto em Yale, Albers reuniu o conjunto de palestras e aulas ministradas nessas instituições, propondo um robusto programa teórico com a publicação do livro entitulado *Interaction of Colors*,

publicado em 1963, contemporaneamente ao surgimento de obras de artistas do Hard-Edge e da Op no horizonte artístico estadunidense.

Observando as extensas telas de Poons, Moura indicou uma vinculação deste artista com as especificidades das pinturas de Mondrian produzidas nos Estados Unidos, de modo semelhante a de Albers, após um processo de migração e fuga para o continente americano. Diferentemente de suas obras associadas ao início do Neoplasticismo, em 1917, as pinturas *Boogie-Woogies*, as últimas a serem concluídas pelo artista antes de seu falecimento em 1944, possuem uma pulsão rítmica particular, a partir do modo como as formas e cores são dispostas e repetidas na composição da obra, desvincilhando-se das linhas pretas, adotando um sequenciamento dos quadrados e retângulos que resulta em um efeito de movimento, apontando a “uma bela colisão de duas referências encantadoras a coisas que deixaram Mondrian tão entusiasmado com sua nova vida na cidade de Nova York”, em suma, as luzes e o jazz (Temkin, s.d., p.1).

Em geral, o comentário crítico de Moura mostrou-se menos entusiasmado com o perfil dos trabalhos da delegação estadunidense, e mais atento aos desdobramentos da dinâmica engendrada a partir da polêmica situação ocorrida na 33^a Bienal de Veneza, em 1964. Em seu ponto de vista, a presença de artistas emergentes vinculados ao que acreditava ser a tendência da Op nos Estados Unidos significava, primeiramente, a aposta deste país na exibição de trabalhos associados a uma vertente artística ainda em desenvolvimento, mas com potencial de aderência no contexto internacional e, em segundo lugar, usufruir do sucesso de artistas estadunidenses em certamente internacionais, considerando as lâureas a Gottlieb, em 1963, na 7^a Bienal de São Paulo, e a Rauschenberg, na Bienal de Veneza, em 1964). De acordo com Moura, o cenário da querela entre ambos os centros irradiadores ganhava novas camadas com os acontecimentos no certame de 1965:

Voltando ao debate Paris-Nova York, podemos apreciar o sentido da reação francesa. Se a *Pop Art* esteve em demasiada evidência 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. (Moura, 1965, p.1)

No entanto, nos interessa ponderamos acerca de um dos pontos centrais da crítica de Moura, que reside no resultado do júri de premiação da 8^a Bienal, a fim de compreendermos a maneira pela qual a vitória de Vasarely parece ter representado, para ela, o triunfo de Paris sobre Nova York diante desse contacto geopolítico de enfrentamentos e tensionamentos. Sua reação nos oferece algumas pistas sobre aspectos da recepção brasileira ao prêmio principal e, consequentemente, permitemos vislumbrar vestígios de dada recepção das obras da delegação estadunidense. Com isso, nosso objetivo de discutirmos o trânsito destas obras à luz de uma *estratégia de exportação* de exportação de modelos, tomando o palco da Bienal de São Paulo como uma vitrine e uma arena de disputas discursivas, se torna mais evidente. Isto posto, consideremos as considerações finais de Moura diante do debate por ela exposto:

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! (*Ibidem*, p.1)

Ainda que de modo implícito, nas entrelinhas da afirmação, uma fresta no discurso de Moura se abre, em que é possível entrevermos a ideia de que a vitória de Vasarely teria reverberado, indiretamente, uma vitória, no contexto artístico brasileiro, da Europa sobre os Estados Unidos. Para Moura, a disputa era desigual, de fato quase inexistente, rivalizando apenas com o impacto inconteste de Duchamp, em virtude da ampla *envergadura* de Vasarely diante dos jovens artistas estadunidenses que, por sua vez, eram notadamente tributários de suas conquistas no campo da arte óptica, vertente na qual Moura localizado as pinturas de Poons e Stella.

Cabe lembrarmos que essa suspeita de Moura, de uma efetiva reverberação da macro-querela entre Paris e Nova York nas decisões do júri de premiação, foram inadvertidamente corroboradas por Hopps em duas notas publicadas no *New York Times* à época da abertura do certame. Hopps que, na posição de comissário da delegação estadunidense, havia participado do júri de premiação como representante da América do Norte, revelara que o resultado do empate apenas havia consolidado uma disputa interna entre os membros responsáveis pela

premiação. A primeira nota, publicada em 2 de setembro de 1965, portanto dias antes da abertura do evento, sob o título “2 Artistas Dividem o Prêmio de São Paulo”, iniciava informando que o francês Vasarely e o italiano Alberto Burri haviam sido co-laureados com a medalha de ouro, prêmio máximo da competição, em seguida afirmando que o júri composto por 22 membros havia dividido os votos de maneira equânime entre os dois laureados. A nota também pontua os perfis drasticamente diferentes de Vasarely e Burri, oferecendo uma contextualização sumária de suas obras, respectivamente vinculadas à pesquisa sobre a geometria óptica do francês e a experimentação de materiais e suportes da pintura do italiano, embora a nota pareça conferir um peso maior à vitória de Vasarely.

RIFT OVER JUDGING IMPERILS ART SHOW

Special to The New York Times

SAO PAULO, Sept. 8—Several European countries have warned that they will not participate in the next São Paulo Biennial of Contemporary Art unless the jury system is changed, it was reported today.

The international awards for the eighth biennial, which opened here Saturday with entries from 53 countries, gave rise to a bitter clash between European and Latin-American judges.

Francisco Matarazzo Sobrinho, president of the Biennial Foundation, confirmed reports that he had received a letter “asking for a reduction in the number of judges.”

Instead of the present system, which produced 19 judges under the presidency of Jean Lassaigne of France, the critics propose a jury of seven recognized experts — three Latin Americans and one representative each from North America, Europe, Asia and Africa.

The international gold medal this year was divided between Victor Vasarely of France and Alberto Burri of Italy, with the Latin-American bloc backing Mr. Burri against the European bloc led by France in favor of Mr. Vasarely. The United States judge, Walter Hopps of Pasadena, played a neutral role.

Figura 18. Nota publicada no New York Times sob o título “Rift Over Judging Imperils Art Show”, publicada em 9 de setembro de 1965. Fonte: Arquivos do NYT.

Porém, foi com a segunda nota que pudemos observar mais detalhes sobre o processo de escolha. Datada de 9 de setembro de 1965, portanto um dia após a abertura da 8^a Bienal, fora publicada sob o título “Racha em Premiação Põe em

Risco Mostra de Arte" (fig. 18). A nota inicia informando, de modo alarmante, que "diversas delegações europeias alertaram que não participarão da próxima bienal de São Paulo a menos que o sistema de julgamento fosse modificado" (Rift over Judging ..., 1965, p.1), adicionando que esta edição do evento havia feito surgir "um confronto amargo entre jurados europeus e latino-americanos. A nota também pontuava que Matarazzo havia recebido uma petição demandando a redução do número de jurados, que, nessa ocasião, havia sido presidido por Jean Lassaigne da França. Por fim, a nota conclui comunicando que

a medalha de ouro internacional esse ano ficou dividida entre Victor Vasarely, da França e Alberto Burri, da Itália, com o bloco latino-americano apoiando Burri, contra o bloco europeu, liderado pela França, em favor de Vasarely. O jurado estadunidense, Walter Hopps, de Pasadena, interpretou um papel mais neutro. (Rift over Judging ..., 1965, p.1)

Certamente as informações contidas nessa nota suscitam mais perguntas do que respostas. Até o momento de nossa de pesquisa, algumas lacunas permanecem abertas, uma delas diz respeito aos detalhes da deliberação, ainda não encontrados nos arquivos pesquisados. Mas a ideia geral de uma disputa entre jurados latino-americanos e europeus parece pertinente para compreendermos não apenas a decisão pelo empate, mas as colocações de Moura a respeito da vitória de Vasarely como um triunfo da arte do velho continente não da perspectiva da América Latina — que, ao que indica, parece ter rejeitado o mestre como representante de uma arte vitoriosa —, mas do ponto de vista da reafirmação e, talvez, restauração de Paris como centro irradiador de arte, em especial a manutenção do *status* de instituidora de tendências da arte contemporânea. Sob esse assunto, Mária de Fátima Morethy Couto nos oferece mais pormenores dos problemas do júri, comentando que

em 1965, em visita ao Brasil, Restany concedeu entrevista ao *Correio da Manhã* na qual criticou a 8ª Bienal de São Paulo, considerando-a fraca [...] em relação à Bienal de Veneza de 1964, e sugeriu mudanças para a mostra, tanto no que se referia às representações nacionais quanto composição do júri. Em sua opinião, as representações nacionais deveriam ser abolidas em prol de uma mostra estruturada tematicamente, e o júri deveria ser composto apenas por especialistas, como vinha ocorrendo em Veneza desde 1960, proibindo-se a participação de comissários dos países expositores. (Couto, 2023, p.155)

É possível que as sugestões de Restany tenham ressoado nas demandas enviadas a Matarazzo, como informadas na segunda nota publicada no *New York Times*. E além de pontuar a evidência de "impasses e conflitos no júri" devido a dupla

premiação, Couto também assinala que as láureas concedidas a dois artistas estadunidenses, tanto em São Paulo em 1963, quanto em Veneza em 1964, talvez tenham contaminado o empate necessariamente entre dois europeus, sem que dessa vez um artista dos Estados Unidos estivesse entre os vencedores. Tangenciando esse debate, e no bojo da discussão sobre as *políticas de atração* voltadas para o contexto artístico brasileiro, Jaremtchuk pontua que

Durante a Guerra Fria, a diplomacia cultural dos Estados Unidos precisou lidar com uma propaganda antiamericana em que se destacava a dependência em relação a matrizes europeias e seu laço com o entretenimento. Reverter a imagem das artes e cultura associadas à indústria cultural foi um dos propósitos frequentes nas campanhas das agências de propaganda em solo europeu. (Jaremtchuk, 2023, p.35).

Mais a frente, a autora assinala que “No caso da América Latina, os esforços foram na mesma direção e os dispositivos utilizados foram os mesmos” (*Ibidem*, p.35), referindo-se aos mecanismos de disseminação da propaganda cultural estadunidenses no contexto do sul global, incluindo o horizonte brasileiro. Portanto, não é de se espantar a ausência de nomes cotados para a premiação no certame paulista de 1965, diante da querela estabelecida entre Paris e Nova York no cenário geopolítico das artes nos anos 1960. Essa disputa, aqui sublinhada, atravessa diferentes contextos e eventos sob distintos modos. E a relação entre algumas dessas evidências e as inferências depreendidas a partir delas nos lançam à questão basilar desse capítulo: a pertinência e os aspectos daquilo que aqui denominamos estratégia de exportação de modelos plásticos. Veremos, nas páginas a seguir, o modo como essa estratégia pode ser considerada diante da conjuntura apresentada até o momento.

2.4. MENSAGEIROS DO SILENCIO

Para dizer a Minimal é necessário considerarmos tanto os discursos e enunciados proferidos, quanto aos eloquentes silêncios que se impõem. Metodologicamente, nossa investigação deparou-se com uma série de reticências, lacunas e ausências em relação à recepção da Minimal Art, sobretudo no contexto da 8^a Bienal de São Paulo, a ponto de decidimos abraçá-la como um fator crucial para a compreensão desse evento-chave a partir da ideia de *estratégia de aproximação* como *estratégia de exportação*. Aqui, é apropriado pontuarmos que o silêncio investigado não é apenas intermitente, mas predominante, sendo interrompido por algumas poucas

vozes e enunciados. É o caso de Walter Zanini que, assim como Moura, nos oferece um dos poucos comentários críticos a respeito da delegação estadunidense presente na Bienal de São Paulo. É, dele, inclusive, a ideia de silêncio sobre a qual nos debruçamos aqui.

Intitulado “A escultura, relevos e objetos da VIII Bienal”, o artigo de Zanini foi publicado em 2 outubro 1965, no suplemento literário da Folha de São Paulo e dividia uma página com o escrito de Moura. Nele, Zanini procurou focar nas diferentes tendências da escultura e tridimensionalidade presentes na Bienal de 1965, conduzindo o leitor por um percurso crítico que elencava as principais vertentes expostas pelas delegações no Pavilhão da Bienal de São Paulo. Em geral, o crítico deixa-nos vislumbrar um tom otimista em relação às obras e artistas selecionados pelos países, afirmando que o conjunto de obras em escultura, relevos e objetos revelava um momento “de excepcional vitalidade para as formas de criação realizadas na matéria tangível” (Zanini, 1965, p.2). Em se tratando das questões aqui já discutidas sobre os limites cambiantes entre a bi e a tridimensionalidade das obras, explorada por uma quantidade considerável de artistas nos anos 1950 e 1960, Zanini reflete sobre o papel do relevo nesse debate, propondo que

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. (*Ibidem*, p.2)

Para Zanini, artistas como Hans Arp, Delaunay, Duchamp, Schwitters e Lucio Fontana foram alguns dos que “alimentaram esta alternativa para vivificar uma arte de comportamento táctil”, nesse caso a escultura, que demonstrando “possibilidades de saída para desenjoar do estático e abstrato quadro de cavalete.” (*Ibidem*, p.2). Zanini nota a predominância da pintura nas exposições de países como a França, Alemanha, Bélgica, Áustria e Holanda, afirmando não ter encontrado nenhuma escultura nas mostras dessas delegações. Em contrapartida, Zanini destaca a Itália como um dos poucos representantes da Europa que, naquele ano, havia se preocupado em expor trabalhos escultóricos. Interessa-nos, pois, suas impressões sobre o conjunto de obras da delegação estadunidense, relatadas por Zanini da seguinte maneira:

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 mestiços. 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. (*Ibidem*, p.2)

Contrastando esses trabalhos às pinturas expressionistas abstratas de Gottlieb, laureadas na 7^a Bienal de São Paulo, Zanini inicia o relato estabelecendo uma importante distinção entre as obras a partir do paradigma do silêncio. Se, para ele, as pinturas do Expressionismo Abstrato anunciam sua notável e exuberante presença bradando-a, os trabalhos da delegação estadunidense impunham sua existência por meio de um silêncio igualmente marcante. Reconhecendo a coerência nas escolhas de Hopps, Zanini identifica as estruturas tridimensionais a partir da ideia de *frialdade temperamental*, talvez não muito distante da noção de *Cool Art* (arte fria) proposta por Irving Sandler, em 1965, embora essa aproximação consista, *a priori*, em uma especulação nossa. Zanini também pontua que, ainda que os dois trabalhos sejam identificados como pinturas, a *concreticidade*, que nesse caso pode ser lida, também, como materialidade e tridimensionalidade, é mantida. Questões que, como podemos perceber em nossas discussões propostas até aqui, foram caras a Hopps.

Ainda que breve, Zanini oferece uma enumeração dos pressupostos plásticos trabalhados por cada um dos artistas participantes da delegação cujas obras lidavam com o tridimensional. A começar pela escultura de Newman, *Here II* (1965), um estrutura de metal maciço, com cerca de 3 metros de altura, constituída por três barras de aço corten verticais, paralelas e equidistantes um das outras, fundidas a uma superfície de mesmo material, apoiada no chão, que funciona como base sobre a qual as barras se sustentam. Zanini observa que, mesmo trazendo pinturas de grandes dimensões, Newman escapava do plano bidimensional com objetos igualmente gigantescos. A respeito das caixas de Bell, o crítico as qualifica como

rigorosamente geométricas, destacando o emprego de uma técnica historicamente vinculada à gravura em metal, a água-forte, agora utilizada em objetos contemporâneos que subvertem e desafiam a lógica da gravação, resultando em estruturas feitas *para os olhos*, portanto, pensadas a partir de um jogo óptico.

Por fim, Zanini menciona as obras de Judd, estabelecendo uma tripla condição para seus trabalhos. A *beleza tecnológica* dos objetos específicos, ou seja, as estruturas industrialmente construídas cujas superfícies polidas através de um acabamento industrial, era obtida por meio do emprego de *cálculo rigoroso*, em outras palavras, das formas geométricas estritamente calculadas, planejadas e determinadas, resultava em estruturas baseadas num *empiricismo formal* que, para o crítico, estabelecia uma distância deliberada, até mesmo *desdenhosa*, de quaisquer elementos alusivos, mais precisamente, da referencialidade. Nesse sentido, Judd seria um mensageiro do silêncio, com objetos tão especificamente áridos e inequívocos, que nada mais haveria de observar, senão apenas escutar sua quietude. Essa ideia, a que Zanini notadamente se refere, sobre o silêncio da forma instituído pela atitude minimalista, pode ser aproximada ao debate suscitado por Ana Chave, na década de 1990, para quem esse silêncio é discutido sob a lógica da *retórica do poder*. Para Chave,

ao produzir objetos sob um restrito vocabulário de formas geométricas utilizando materiais industriais ordinários e comercializados, Judd e os demais artistas minimalistas aproveitaram-se da autoridade cultural dos marcadores da indústria e da tecnologia. Embora as qualidades específicas de seus objetos variem [...] a autoridade implícita na identidade dos materiais e formas utilizados pelos artistas, assim como a escala e o peso dos objetos, foram cruciais para os valores associados ao Minimalismo desde o princípio. (Chave, 1990, p.44, tradução nossa)

A retórica da Minimal, de qual trata Chave neste ensaio, era atravessada por uma década de “demonstrações brutais de poder” (1990, p.44) em várias esferas da sociedade estadunidense, tanto militar (com a Guerra do Vietnam), quanto econômica (com o surgimento das multinacionais). A autoridade imposta pelos objetos minimalistas, ou seja, seu poder de convencimento e persuasão, era fruto do vocabulário geométrico, tecnológico e industrial utilizado por seus artistas mais expoentes. Chave aponta para a ideia de que, embora silenciosas e não-referenciais, as estorvantes estruturas minimalistas impunham sua presença

poderosa de maneira agressiva nos espaços expositivos. A autora nos lembra que em uma das primeiras exposições coletivas da Minimal Art, a *Shape and Structure*, na Tibor de Nagy, em 1965, Andre havia introduzido “uma peça de madeira tão pesada e massiva que causou o colapso do chão da galeria e teve que ser removida” (*Ibidem*, p.44). Outro exemplo está na paradigmática *Primary Structures*, de 1966, cujo espaço da galeria 5 do *Jewish Museum* de Nova York precisou ser adaptado para suportar os gigantescos trabalhos de Robert Grosvenor e Ronald Bladen, além das obras de Judd e Morris (Meyer, 2001, p.18).

Embora Chave convoque a noção de retórica para tratar de uma espécie de autoridade tácita da Minimal, parece-nos que o emprego do termo possui um registro próximo ao senso comum, a partir de sentido restritivo e condenatório desses procedimentos minimalistas. Não se tratando do sentido da retórica clássica, mas de uma noção sustentada pela expressão “retórica do poder”. Portanto, essa noção da retórica do poder como uma autoridade arrogada a si por meio do silêncio específico, da elegância austera, do polimento industrial e, sobretudo, do vocabulário geométrico e abstrato, com as devidas ressalvas, auxilia nossa compreensão da ideia de estratégia de exportação de modelos plásticos e teóricos aqui trabalhada.

É a esse modelo Minimalista, baseado em um silêncio ensurdecedor, disfarçado de progresso e arrojo, que nos referimos quando pensamos a ideia de modelo plástico exportado no contexto da 8^a Bienal de São Paulo. Essa quietude da forma tridimensional inequívoca, porque específica, parece ecoar até mesmo na recepção dos trabalhos da delegação estadunidense, cujas impressões na crítica e no público não pareciam corresponder à monumentalidade dos trabalhos, explicitada tanto no trânsito físico, entre o Porto de Santos e o Pavilhão da Bienal, quanto no trânsito conceitual, de pouca reverberação e aderência se comparada às representações estadunidenses nas 7^a e 9^a edições da Bienal, esta última conhecida como a “Bienal da Pop”.

Em geral elogiosos, até onde pudemos constatar, os comentários sobre as obras da delegação estadunidense não provocaram discussões mais aprofundadas entre críticos, artistas e o público em geral. Os tensionamentos interpretativos aqui apresentados fazem parte de uma trama receptiva tecida, aqui, posteriormente. É o

caso, por exemplo, da tensão que pode ser localizada entre os discursos de Moura e Restany. Em entrevista concedida à Ivo Zanini, para a Folha de São Paulo, em 9 de setembro de 1965, o crítico explicitou certa satisfação com a representação estadunidense, mas sua posição em relação à vertente que caracterizaria os trabalhos dos sete artistas deixava clara uma perspectiva diversa àquela estabelecida por Moura. Se a crítica de arte brasileira propusera uma identificação imediata dos trabalhos de Stella e Poons com à tendência da Op Art, o francês parecia não reconhecer essa identificação com nenhuma das obras. Citando Restany, Zanini comenta que

Sobre a Bienal em si, considerou-a como de repouso, salientando que os EUA, por exemplo, não haviam trazido suas realizações mais recentes no campo da pop e da op-art, o que forçosamente deveria ter ocorrido com outros países, talvez preparando-se para a Bienal de Veneza no próximo ano. “De qualquer forma, é uma exposição interessante, onde as várias tendências se defrontam, possibilitando ao público um contato com muita coisa de vanguarda” (Restany *apud* Zanini, 1965, p.1)

Ao contrário de Moura, que afirmara estar diante da presença de expoentes da Op Art estadunidense, Restany entendeu que os Estados Unidos não haviam trazido artistas vinculados a essa tendência, embora ela constituísse a mais recente produção daquele país, naquele momento. As tensões interpretativas levantadas aqui, comuns aos processos de recepção de obras, artistas e modelos plásticos, coadunam com as discussões que havíamos levantado no primeiro capítulo da presente pesquisa, em que os limites entre as vertentes da Pop, da Op, da Minimal e dos conceptualismos ainda não haviam sido bem delineados na primeira metade da década de 1960. Portanto, nosso interesse reside mais na exposição desses tensionamentos observados a partir dos enunciados e discursos dos críticos, do curador e dos artistas, e menos na resolução e apaziguamentos dos impasses.

Um tensionamento importante para compreendermos a ideia de *estratégia de exportação* pode ser observado no argumento da internacionalização da arte, que facilmente apoia-se em uma concepção hierarquizante da dinâmica das trocas. Notamos a formulação desse argumento a partir de uma triangulação entre Hopps, a recepção crítica do lugar de origem das obras e as demandas políticas que sub-repticiamente contribuíram para esse processo. Primeiramente, é importante retomarmos que, para Hopps, a abstração geométrica e a tridimensionalidade

explorada pelos sete artistas selecionados, consistia “na maior contribuição de nosso país à cultura mundial moderna” (Hoopps, 1965, n.p.).

Reforçando essa justificativa da *contribuição*, temos, com o comentário crítico de Hilton Kramer, uma nova camada enunciativa que corrobora o amplo discurso da exportação de modelos artísticos. Publicado no *New York Times*, em 29 de janeiro de 1966, sob o título “Arte dos EUA direto de São Paulo em exibição em Washington”, o artigo de Kramer lidava com as repercussões após o trânsito internacional da mostra estadunidense enviada a São Paulo que, em janeiro de 1996, havia sido reconstituída galerias da *National Collection of Fine Arts* do *Smithsonian Institution* em Washington D.C., 1966 (fig. 19).



Figura 19. Exposição da Delegação estadunidense para 8^a Bienal reconstituída nas galerias da *National Collection of Fine Arts* do *Smithsonian Institution* em Washington D.C., 1966. No centro e ao fundo, obras de Donald Judd. Código do microfilme: SIA-OPA-808R2. Fonte: Smithsonian Archives.

Engendrando uma reflexão crítica que partia da pergunta inicial sobre “que tipo de arte os Estados Unidos da América deveriam enviar às grandes exposições internacionais?” (Kramer, 1966, p.22) norteia o pensamento de Kramer em relação aos trabalhos escolhidos por Hopps. O critico curiosamente evidencia um tom positivo de surpresa em relação aos trabalhos que, embora, a seu ver,

excessivamente abstratos, por vezes “quase invisíveis”, provocam “uma admiração pela destreza” que apresentam (*Ibidem*, p.22). Assim, a pergunta inicia, mencionada acima, suscita a seguinte resposta:

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 da técnicas visuais e tão despreocupada sobre qualquer dimensão das 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 exibições como a mostra de São Paulo são mais significativas. (Kramer, 1966, p.22)

Novamente, a ideia de *contribuição* a partir da lógica do trânsito internacional das obras parece motivar uma resposta positiva em sua reflexão crítica, a despeito das ressalvas em relação aos pressupostos plásticos dessa vertente, ainda sem nome. A respeito de uma discussão próxima a esse ponto, Francis Frascina defende a hipótese de que certas demandas políticas foram determinantes para as representações estadunidenses em mostras internacionais realizadas nesse período. Frascina nota que, no contexto de acirramento do debate político nos anos 1960,

A United States Information Agency (USIA) estava, por meio do Departamento de Estado, envolvida em sua própria “diplomacia cultural”, planejando a promoção dos Estados Unidos na VIII Bienal de São Paulo, Brasil, realizada de 4 de setembro a 28 de novembro. Na década de 1960, esses eventos enviam significativa quantidade de dinheiro. Walter Hopps, escolhido para organizar a exposição em 1965, relembra que as quantias giravam em torno de meio milhão de dólares; ao menos \$400.000 para São Paulo. Hopps relembra o contexto altamente político dessas exposições e as localiza à luz das complexidades de seu próprio posicionamento centro-esquerdistas. (Frascina, 1999, p.42)

Frascina explora aspectos dos agenciamentos dessa política de diplomacia cultural, destacando o papel da arte e da cultura nesse processo, consequentemente promovendo uma breve reflexão sobre a maneira pela qual obras de arte haviam se tornado verdadeira emissárias nessa conjuntura. Para tanto, convoca o artigo de Grace Glueck, intitulado “Arte Nacional Floresce em Missões dos EUA”, como uma fonte história importante para compreender esse debate da diplomacia cultural.

Nesse artigo, publicado em 6 de julho de 1965, Glueck decupa as principais características do programa Art in Embassies, criado em 1963 em parceria com o Departamento de Estado, o MoMA de Nova York e a Woodward Foundation, de Washington, cujo escopo visava enviar obras de artistas estadunidenses para diversas embaixadas espalhadas ao redor do globo. De acordo com Glueck, o Art in Embassies

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. Ano passado, no período de julho a agosto, o Departamento de Estado havia enviado três coleções. Este ano, no mesmo período, já foram enviadas quinze. (Glueck, 1965, p.1, tradução nossa)

Importante pontuarmos que Glueck destacara o teor das tendências artísticas que protagonizaram esse programa, afirmando que “a Pop, a Op e os trabalhos abstratos” viajaram para o “exterior como emissários culturais” (*Ibidem*, p.1). Embora reportem a distintos interesses discursivos, esses diferentes enunciados aqui elencados nos ajudam a compreender a ideia de exportação de modelos plásticos e teóricos. A partir do cotejamento das falas de Hopps, Kramer, Frascina e Glueck, foi possível vislumbrarmos algumas das camadas que caracterizaram a estratégia de exportação de obras abstratas num contexto político e cultural específico, que visava o fluxo deliberado de certo modelo plástico que, por fim, ensejou o trânsito de obras preambulares da Minimal Art no contexto brasileiro, em 1965.

CAPÍTULO 3

NOTAS SOBRE A REDUÇÃO

As considerações sobre a estratégia de aproximação entre a Minimal e o contexto artístico brasileiro dos anos 1960, analisada no capítulo anterior à luz da ideia de *estratégia de exportação*, permite-nos avançarmos em nossa investigação rumo a um segundo momento de nossa análise. Seguindo a estrutura metodológica que norteou a investigação realizada no segundo capítulo, interessa-nos, nesse ponto de nossa pesquisa, empreender uma decupagem do que consideramos ser um segundo momento da recepção da Minimal no Brasil, tomado, aqui, como uma estratégia que, a nosso ver, busca deslocar a lógica da exportação a partir de um posicionamento articulado na direção contrária, dessa vez em uma perspectiva de dentro para fora.

Nesse sentido, nos debruçaremos sobre outros três objetivos específicos associados à hipótese central de nossa pesquisa sobre as *estratégias de aproximação*, agora vinculados ao momento particular dos anos 1980, mais precisamente em 1987, ano em que ocorre o evento aqui investigado, a saber, a exposição *Em Busca da Essência: Elementos da Redução na Arte Brasileira*, realizada no contexto da 19ª Bienal Internacional de São Paulo. No entanto, é importante iniciarmos essa discussão propondo o mapeamento historiográfico-artístico acerca de um conceito fundamental convocado pela mostra a fim de examinarmos os pressupostos teóricos e plásticos suscitados pelos diferentes discursos: a noção de *redução*.

Portanto, o primeiro passo desse terceiro capítulo será o de explorar a *redução* como um problema nocional pertinente para a história e a historiografia da arte contemporânea, buscando preencher áreas de uma lacuna ainda existente nos estudos acerca deste vocábulo. Munidos desse mapeamento e de suas principais características, passaremos, então, para apresentação do evento em questão, procurando elencar e examinar seus discursos mais proeminentes, decompondo as principais ideias levantadas pelos principais agentes vinculados a esse momento. Por fim, partiremos em direção a uma análise das principais características da

estratégia de aproximação associada a esse evento identificada, aqui, como *estratégia de enfrentamento* em relação à Minimal e seus pressupostos plásticos e teóricos.

3.1 RASTREANDO A REDUÇÃO: RUMOR TEÓRICO

“Reducir, reduzir, reduzir...”, declarou Marcel Duchamp em uma entrevista concedida ao crítico de arte estadunidense James Johnson Sweeney, em 1946, para a publicação do boletim anual do Museu de Arte Moderna de Nova York (1975, p.124). Nessa ocasião, enquanto expunha um ponto de vista notadamente crítico sobre a situação da arte nos Estados Unidos na década de 1940, o artista situara o processo de criação da obra *Nu Descendo Escada nº2* (1912) no contexto de uma reflexão mais profunda a respeito da redução como um princípio metodológico transgressor em sua pintura das primeiras décadas do século XX. Ponderando sobre o impacto da primeira exibição de *Nu*, o artista considerou que reduzir, nesse caso, indicaria um “objetivo de voltar-se para o interior [da obra], mais do que para o exterior” (1975, p.124).

Cerca de quatro décadas após essas declarações, o historiador da arte e da arquitetura italiano Renato de Fusco empreendeu uma pesquisa em história da arte sobre a produção artística do século XX acionando, deliberadamente, a noção duchampiana de redução. Em *Storia dell'Arte Contemporanea*, livro originalmente publicado em 1983, De Fusco estabeleceu uma estrutura discursiva que evitava apoiar-se exclusivamente na sucessão linear dos eventos e na convencional periodização enciclopédica, própria dos grandes compêndios de história da arte, adotando, assim, uma narrativa historiográfica-artística que considerava cinco “linhas de tendência”. Essas linhas reuniam mapeamentos das principais vertentes por ele identificadas ao longo do recorte temporal investigado e se dividiam, respectivamente, em *linha da expressão*, *linha da formatividade*, *linha do onírico*, *linha da arte social* e, por fim, *linha da redução*.

A discussão sobre a redução aqui proposta nos compele a elaborar um breve rastreamento desse termo no léxico historiográfico-artístico, oferecendo especial atenção ao recorte temporal da segunda metade do século XX, no Ocidente, mais especificamente no contexto estadunidense. Cabe lembrarmos que a redução,

menos do que um conceito extensivamente sistematizado ao longo da história da arte contemporânea, mostra-se mais próxima de uma questão nocional que atravessa, talvez timidamente, alguns enunciados que contribuíram para o amplo debate sobre a contemporaneidade da arte. Distante da pretensão de apresentarmos, aqui, uma investigação exaustiva acerca dessa noção, nosso interesse está em pontuar alguns dos momentos em que o termo transita no léxico artístico, considerando os diferentes níveis de intensidade desse trânsito.

Notamos, também, que o emprego do termo, por um mesmo autor em diferentes textos ou em um mesmo texto, tende a oscilar entre a *redução* como sinônimo de simplificação ou atenuação (aproximando-se de um uso mais genérico, sem maiores pretensões semânticas), e a *redução* a partir de um manejo que parece indicar procedimentos artísticos mais complexos e identificar regimes visuais na história da arte, mais próximo de um uso nocional e/ou conceitual. Desse modo, procuraremos destacar este último emprego do termo redução, ou seja, a partir de uma acepção nocional, em que é possível vislumbrar se não evidências, ao menos indícios de uma utilização que busca produzir efeitos sobre a narrativa historiográfica-artística observada.

Longe do desejo de fixarmos uma origem exata do emprego deste vocábulo, é importante sinalizarmos algumas referências fornecidas pela literatura artística em direção a uma fortuna crítica do termo. Uma dessas referências pode ser localizada na fissura indicada por De Fusco já nas primeiras páginas do capítulo em que trata da linha da redução (1988, p.299). Em especial quando convoca o comentário de Duchamp sobre *reduzir*, *reduzir*, *reduzir*, permitindo-nos vislumbrar uma abertura do discurso acerca do pensamento sobre a redução como uma noção que transita pelo jargão contemporâneo.

Como já havíamos mencionado, foi na entrevista ao crítico de arte James Sweeney, em 1946, que o artista articulou alguns dos principais elementos do que compreendia, então, como redução:

A redução de uma cabeça em movimento a uma única linha me parecia defensável. Uma forma passando por uma linha; e, à medida que a forma se movia, a linha que ela atravessava seria substituída por outra linha – e outra, e outra. Portanto, eu me senti justificado em reduzir uma figura em uma linha ao invés de um esqueleto. Reduzir,

reduzir, reduzir era meu pensamento; - mas ao mesmo tempo, meu objetivo era voltar-se para o interior, mais do que para o exterior. E mais tarde, seguindo essa visão, senti que um artista poderia usar qualquer coisa – um ponto, uma linha, o símbolo mais convencional ou não convencional – para dizer o que quer dizer. (Duchamp, 1975, p.124, tradução nossa)

Nessa fala, excerto de uma entrevista realizada em 1946, que posteriormente ficaria conhecida sob o título “*The Great trouble with art in this country*” (nesse caso ele se refere aos Estados Unidos), Duchamp parece articular o emprego da *redução* como um procedimento plástico. Ao pontando soluções empregadas em obras como *Nu Descendo Escada*, além de *Rei e Rainha Atravessados por Nus Velozes* (1912) e *A Noiva Despida por seus Celibatários, Mesmo* (1915-1923), o artista explicitou a dimensão emancipatória ensejada pelo uso do desenho esquemático, em que o ritmo construído a partir da dinâmica das linhas possibilitava forjar, com apenas poucos elementos, uma composição suficientemente reduzida de cenas de movimento. Longe de ser simplória, essa economia formal significava, para Duchamp, uma libertação de esquemas visuais convencionais da representação pictórica.

Além da redução como procedimento plástico, notamos que Duchamp também chama atenção para a dimensão conceptual da redução. Assim como sua defesa de que a “pintura não deveria ser exclusivamente retiniana ou visual” (Duchamp, 1975, p.135), mas tampouco deveria ser um fim em si mesma, é possível depreender da redução duchampiana um lastro conceptualista em dois momentos da fala supracitada. Primeiramente, quando o artista afirma que seu “objetivo era voltar-se para o interior, mais do que para o exterior” (*Ibidem*, p.124) da obra de arte, adota uma abordagem notadamente analítica sobre o fazer artístico. Nesse ponto, observamos a presença de um de seus principais pressupostos trabalhados em parte significativa de sua produção artística e textual, a saber, a espessura entre as dimensões visual e mental da obra de arte.

Em diversos momentos da entrevista supracitada, Duchamp reitera uma fratura que teria marcado a arte no início do século XX, resultando em dois caminhos distintos: de um lado, o interesse pela fisicalidade da pintura e, do outro, o desejo de formular ideias por intermédio da pintura (e não apenas a pintura como representação/ilustração das ideias). Ao longo do texto, o artista deixa claro seu vínculo com este

último, sobretudo quando declara que, na concepção de *Nu e Grande Vidro* “estava interessado em ideias – não meramente em produtos visuais” e, portanto, “era essa a direção que a arte deveria tomar: rumo a uma expressão intelectual” (*Ibidem*, p. 125-126).

Esse pressuposto da dimensão intelectual da produção artística aparece retrabalhada em outros ensaios do artista, como, por exemplo, no célebre “O Ato Criador”, registro de uma conferência realizada em 1957, a respeito do que denominou *coeficiente artístico* que, segundo ele, consistia em uma “relação aritmética entre o que permanece inexpresso, embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente” (Duchamp, 2002, p.73). Manifesto na criação da obra de arte em seu estado bruto (*l'état brut*), ou seja, em sua dimensão subjetiva gerada a partir do embate entre o artista e a matéria, o coeficiente artístico aponta para um elemento lacunar constitutivo do ato criador, que escapa tanto do processo de fatura quanto de significação da obra de arte. “Olhar para o interior da obra” indicaria, pois, a consciência do próprio artista em relação a essa lacuna. Ao mesmo tempo, voltar-se para o interior [*inward*] se configuraria em uma ação deliberada de operacionalização do processo redutor como um dos artifícios de transformação da obra em arte em ideia. Em outras palavras, uma operação conceptual.

Em segundo lugar, observamos a dimensão conceptualista da redução em Duchamp a partir da afirmação de que “um artista poderia usar qualquer coisa ... para dizer o que quer dizer” (Duchamp, 1975, p.124). Com isso, Duchamp estabelecia uma proposta que ultrapassasse a mera articulação de uma nova visualidade, engendrando as bases de um novo regime epistemológico. Ora, se a redução direciona o olhar do artista para o interior da obra, levando em conta um procedimento de depuração dos resíduos figurativos e antropomórficos (“reduzir uma figura em uma linha ao invés de um esqueleto”), a redução também permitiria, segundo Duchamp, uma desarticulação do uso convencional dos signos visuais (“um artista poderia usar qualquer coisa – um ponto, uma linha, o símbolo mais convencional ou não convencional – para dizer o que quer dizer”).

Importante pontuarmos que esse pensamento é expresso em um horizonte de reflexão crítica sobre o estado da arte dos Estados Unidos, na década 1940, mais especificamente a produção artística do pós-Segunda Guerra imediato. Para

Duchamp, “o grande problema com a arte atual nesse país é que não há um espírito de revolta – sem novas ideias surgindo entre os artistas mais jovens.” (*Ibidem*, 1975, p.123, tradução nossa). À época da entrevista, 1946, o horizonte artístico estadunidense assistia à eclosão de uma produção vinculada à Escola de Nova York, com artistas expoentes como Pollock, Willem De Kooning e Kline, cujas primeiras incursões na pintura expressionista abstrata realizadas nesse período dos anos 1940 (especificamente do pós-Guerra imediato), ajudaram a pavimentar as principais discussões críticas sobre modernismo e contemporaneidade nas décadas seguintes.

Se Duchamp não pode ser declarado o primeiro artista a empregar o termo *redução* sob um viés nocional, até mesmo conceptual, certamente sua fala demonstra um ponto de inflexão paradigmático em direção a essas questões. A articulação terminológica que ele propõe acerca da redução e, consequentemente, do ato de reduzir, dialoga com sua produção visual que busca ultrapassar os limites da investigação puramente formal, indicando caminhos para o desenvolvimento de uma pesquisa efetivamente poética. E o retorno aos pressupostos teóricos, plásticos e conceituais de Duchamp, operado por artistas vinculados aos assim denominados movimentos de neovanguarda dos anos 1960, permite-nos avançar em nossa apuração da fortuna crítica a respeito da redução.

Baseando-nos no retorno crítico a Duchamp, apontado por Foster, para quem o “retorno no sentido radical [na *radix*]”, como uma ação deliberada e consciente, pode ser observado com o “objeto encontrado (*objet trouvé*) nos anos 1950 e do *readymade* nos anos 1960” (Foster, 2014, p.23). Recordemos que, de acordo com Foster, os Minimalistas e conceptualistas, de modo semelhante, recorreram aos procedimentos duchampianos vinculados à redução, permitindo considerarmos ensaios críticos publicados nos anos 1960, em virtude das profundas transformações que a arte e seus sistemas experimentavam. Retomemos, pois, ao texto de Rose, “ABC Art”, discutido no primeiro capítulo dessa pesquisa.

Neste texto, identificamos duas menções ao termo redução de modo mais constitutivo na argumentação a respeito da Arte ABC como unidade de sentido. Seccionado em tópicos, o ensaio discorreu sobre os principais aspectos que, segundo a autora, definiam a “nova arte” (Rose, 1995, p.282), em que as noções de

mínimo, repetição, objeto concreto, negação e vazio foram exploradas. Rose destacou a importância preambular de Duchamp e Malevich, cujas contribuições vanguardistas, segundo ela, forneceram as bases para formação da nova produção artística dos anos 1960. Era explícito seu interesse em estabelecer uma unidade de sentido para esse conjunto de obras pressupostamente desconexo.

Portanto, mais do que apenas uma questão formal, para Rose, a redução também entraria no escopo do desenvolvimento de uma poética específica. Nesse sentido, a redução não consistiria em um procedimento meramente formal vinculado a uma única tendência ou linguagem artística, podendo associar-se tanto à arte objetual (Neo-Dada, Minimalismo) quanto à abstração geométrica (Hard-edge, Abstração Pós-pictórica). Rose identificara, então, a redução como um procedimento constitutivo de uma questão poética específica.

Ao refletir a respeito do premente retorno às conquistas paradigmáticas preconizadas pelas vanguardas artísticas do início do século XX, a autora comenta sobre o modo como “a nova geração de artistas” dos anos 1950 e, mais especificamente da década de 1960, revelava-se “um tanto mais impressionada do que inspirada por Malevich e Duchamp (a ponto de venerá-los)”, em seguida afirmando que os trabalhos desses novos artistas propunham reexaminar, “em um novo contexto, as implicações das radicais decisões de ambos” artistas (Rose, 1995, p.275). Ao estabelecer uma aproximação tanto formal quanto conceitual entre Duchamp, Malevich e os novos artistas, Rose inelutavelmente construía um nexo genealógico entre ambas as gerações de artistas, identificando a maneira pela qual os trabalhos reportavam às experimentações na pintura e na tridimensionalidade inauguradas pelos mestres vanguardistas, de modo a reforçar e dar nitidez à polaridade engendrada por ambos artistas em seus respectivos contextos de criação. A autora defende que as obras dos artistas da década de 1960 resultavam

em uma síntese curiosa dos trabalhos desses dois artistas [Malevich e Duchamp]. Que tal síntese deva ser não somente possível, mas provável, é agora claro em retrospecto. Pois, ainda que Malevich e Duchamp representem as polaridades na arte do século XX — por um lado a busca pelo transcendente, universal e absoluto e, por outro, a negação total da existência de valores absolutos —, ambos possuem mais aspectos em comum do que se suponha de início. (*Ibidem*, p.277)

Elencando alguns dos principais artistas que, na sua concepção, melhor representavam esse retorno a Malevich e Duchamp, vimos que Rose propôs uma segmentação que considerava as obras de artistas que trabalhavam vinculados à pictorialidade (incluindo a intersecção entre pintura e tridimensionalidade), portanto, mais próximos a Malevich. Enquanto outros poderiam ser posicionados no oposto desse espectro, associados ao legado de Duchamp. De modo a resolver essa perspectiva ligeiramente dicotômica, Rose propôs, também, a ideia de que vários outros artistas como Morris, Judd, Andre e Flavin, ocupariam uma posição intermediária nesse debate, convocando pressupostos plásticos e conceituais de ambos Duchamp e Malevich.

Rebuscamos, sumariamente, essa breve genealogia estabelecida por Rose, pois é a partir dessa relação entre os artistas vanguardistas dos anos 1910 e os neovanguardistas dos anos 1960 que a autora estabelece as bases para introduzir, efetivamente, a noção de *reductive art* (arte redutiva). Para ela, Duchamp e Malevich, oriundos de uma conduta figurativa vinculada às discussões plásticas e teóricas propostas sobretudo pelo Cubismo Analítico, já em 1913 “haviam exaurido as possibilidades cubistas no que dizia respeito à produção artística” (*Ibidem*, p.277). Nesse sentido, tanto a rápida aderência quanto o “igualmente rápido desencanto” (*Ibidem*, p.277) com os pressupostos inaugurados pela pintura cubista, teriam possibilitado o desenvolvimento de uma produção artística cada vez mais próxima das questões reducionistas:

Ambos [Duchamp e Malevich] não estavam dispostos a resolver algumas das ambiguidades e contradições inerentes ao Cubismo Analítico em termos de uma estrutura mais lógica e ordenada como a do Cubismo Sintético, estilo predominante que o sucedeu. Digo indispostos ao invés de incapazes, pois discordo da visão de Michael Fried de que Duchamp era, invariavelmente, um Cubista fracassado. Pelo contrário, a inevitabilidade de uma evolução lógica em direção a uma arte redutiva [*reductive art*] já era algo óbvio para eles. (Rose, 1995, p.275-277)

Esse caminho natural, tido por ela como uma “evolução lógica” do Cubismo Analítico para a *arte redutiva*, não é suficientemente explorado nesse ensaio, tampouco explicitado além da menção supracitada. A referência a Fried, notadamente um dos mais expoentes discípulos diretos de Greenberg, nos entrega uma pista de que Rose buscava desvincilar-se do argumento relativo à pureza da expressão artística, defendido pela crítica formalista, cuja crença de que a pintura de Duchamp

realizada antes da invenção do *readymade* consistia numa degenerescência da pintura cubista e, por conseguinte, o *readymade* consistiria em uma negação da pintura. Nesse caso, Rose refere-se ao texto “Three American Painters”, um dos ensaios mais conhecidos de Fried, escrito para o catálogo da exposição homônima que reuniu obras de Kenneth Noland, Jules Olitski e Frank Stella, organizada em abril de 1965 (portanto cerca de sete meses antes da publicação de Rose) no *Fogg Art Museum*, espaço vinculado à Universidade de Harvard.

Nesse ensaio, Fried apresentou uma extensa e bem articulada defesa da manutenção e pertinência da crítica de arte de cunho formalista diante da pintura feita após as (e em virtude das) conquistas do Expressionismo Abstrato, cujos artistas escolhidos para a referida exposição seriam os principais representantes da nova grande geração de pintores estadunidenses. E com esse mesmo gesto, o autor propõe a continuidade da narrativa da modernidade, com a aparentemente simples, porém decisiva escolha de nomear Noland, Olitski e Stella pintores modernistas. Para Fried, mesmo com os mais recentes rumos da pintura nos anos 1950 e 1960, a crítica formalista ainda tinha muito a oferecer em termos de juízos indispensáveis para a análise e interpretação de obras abstratas, ensejando o estabelecimento de um léxico capaz de abordar a nova pintura sem, contudo, abrir mão de uma característica importante para o pensamento formalista, a saber, a noção de qualidade artística, profundamente defendida por Greenberg em sua crítica à arte contemporânea.

É justamente na porção do texto em que explora a questão da serialidade e repetição nas pinturas de Stella, que Fried convoca o diálogo deste artista com as experiências artísticas inauguradas pelo Dada e, posteriormente pelo Neo-Dada (mais precisamente com Johns e Rauschenberg). Com efeito, a discussão sobre a serialidade aparece como uma defesa das conquistas pictóricas da modernidade, que, segundo ele, reverberavam de modo triunfal na nova pintura, enquanto o Dada

opunha-se à noção de valor ou qualidade na arte e, nesse sentido, representava uma reação contra às demandas sem precedentes que a pintura modernista fazia a seus praticantes. (É, creio eu, significativo que Marcel Duchamp tenha sido um modernista fracassado – mais exatamente um Cubista fracassado – antes de voltar sua mão para as divertidas invenções pelas quais ficaria conhecido). (Fried, 1998, p.259, tradução nossa)

Alternativamente, Rose procurou inverter essa irônica crítica proferida por Fried, observando na indisposição de Duchamp e Malevich em dar continuidade ao Cubismo como uma necessidade de mover a produção artística por outros caminhos. E, no entanto, mesmo sem uma explanação mais aprofundada sobre a questão, a ideia de *arte redutiva* parece elucidar uma das principais características da *ABC Art* (unidade de sentido proposta pela autora para o que hoje conhecemos sob o epíteto Minimal Art) defendida por Rose, a saber, a redução como depuração dos elementos pictóricos da obra de arte (sejam eles figurativos ou abstratos), ou, segundo a autora, a noção de que “menos é mais” (Rose, 1995, p.277). Sob esse ponto de vista, é importante pontuarmos que, com Rose, o entendimento da redução como um problema nocional e operacional na história da arte se dá, também, por intermédio de Greenberg, especialmente quando a autora afirma que

ainda que Duchamp e Malevich tenham se precipitado, por assim dizer, na avenida daquilo que Clement Greenberg chamara de “redução modernista”, isto é, em direção a uma arte simples, clara, direta e imediata, o mesmo caminho foi percorrido sob um ritmo mais seguro por outros artistas. (*Ibidem*, p.277)

Ainda que não tenha sido possível identificarmos o texto em que Greenberg teria utilizado exatamente a expressão *modernist reduction* (redução modernista) a qual Rose se refere, nosso breve mapeamento possibilitou identificarmos a articulação de um duplo emprego do termo redução em alguns dos escritos de Greenberg. Em primeiro lugar, o uso genérico e pouco específico, como sinônimo de arrefecimento e/ou restrição (seja em uma obra, na produção de um único artista, ou mesmo em vários artistas cotejados) é incontável. Mas identificamos, também, um outro emprego do termo, talvez de modo mais específico e orientado que, em vários aspectos, antecipa a descrição elaborada por Rose no excerto acima. Discutiremos a seguir algumas das principais características da redução operacionalizadas por Greenberg.

Seguindo algumas das linhas desfiadas por Rose em “ABC Art”, nos deparamos com a expressão “redução modernista” atribuída a Greenberg. E, embora ainda não a tenhamos localizado, parece haver uma diluição dessa expressão em ideias reiteradas em alguns dos principais ensaios desse crítico, sobretudo aqueles cujo teor teórico coagulam pressupostos importantes de argumentos defendidos pelo autor. Antes, é preciso situarmos características fundamentais da crítica de arte

sistematizada por Greenberg ao longo de uma extensa carreira. Baseando-nos no que Arthur Danto apontou como sendo uma atitude purista de raiz kantiana, a crítica de arte de Greenberg ajudou a forjar uma história da arte moderna, apoiada em uma perspectiva temporal progressiva e teleológica, que partia dos questionamentos propostos por Édouard Manet, em especial sobre a relação entre figura e fundo, em meados do século XIX, em que há um processo de bidimensionalização dos volumes das figuras representadas, resultando em um jogo de achatamento da imagem e, consequentemente, dos problemas pictóricos trazidos pela manifestação da tinta sobre tela.

Essa linhagem, que partia do mestre francês e desembocaria, na pintura expressionista abstrata do pós-Segunda Guerra nos Estados Unidos, indicava, para a crítica de arte, a síntese máxima da modernidade na arte, haja vista o vínculo genealógico que Greenberg estabeleceria entre Manet e Clyfford Still (Greenberg, 1997a, p.86), artista vinculado ao Expressionismo Abstrato estadunidense. Na seara dessa discussão, Danto coloca que

Greenberg construiu uma narrativa do modernismo para substituir a narrativa da pintura representativa tradicional defendida por Vasari. A monotonia, a consciência da cor e da pincelada, a forma retangular – [...] características não-miméticas de pinturas que ainda poderiam ser residualmente miméticas – substituíram a perspectiva, o escorço, o *chiaroscuro* como pontos de progresso em uma sequência evolutiva. (Danto, 2006, p.9-10)

E, de modo semelhante, essa narrativa que buscou suplantar os parâmetros da arte representacional diante dos critérios da modernidade, em suma, da pintura que se tornava cada vez mais autorreferente, ajuda a conceber e determinar um modelo de tempo que considera a sucessão de etapas dentro de um sistema evolutivo. Segundo esses parâmetros, toda e qualquer produção artística que ainda se ocupasse de características representacionais constituiria a categoria hierarquicamente inferior de arte impura. Se, para a Greenberg, a arte moderna corresponderia à “passagem das características miméticas para as não-miméticas da pintura” (Danto, 2005, p.10), o critério da maturidade – termo, em si mesmo, imbuído de uma temporalidade biológica e evolutiva – indicava que a arte finalmente teria atingindo um estágio de excelência e plenitude. Ainda segundo Danto, para Greenberg

maturidade significava “pureza”, no sentido do termo que o relaciona exatamente ao que Kant pretendia com a ideia de “pureza” no título de sua *Crítica da razão pura*. Esta era a razão aplicada a ela mesma, sem nenhum outro tema. A arte pura foi, de maneira análoga, a arte aplicada à arte [...]. Mas sendo assim, pelo critério de Greenberg, a arte contemporânea é impura.” (*Ibidem*, p.12)

Nesse sentido, o experimentalismo dos anos 1950 e 1960 nos Estados Unidos, que, como vimos, portava um profundo comentário crítico à pintura do Expressionismo Abstrato e, consequentemente, ao modelo narrativo greenberguiano da arte moderna, impunha à crítica de arte uma dupla tarefa. Primeiramente, por sua natureza impura, a arte contemporânea provocava um tensionamento nos critérios balizadores que historicamente definiam as noções de estilo e escolas artísticas. Não havia limites aparentes, como o *Monograma* (1955-1959) de Rauschenberg, as *Brillo Boxes* (1964) de Warhol ou *The diagonal of May 1965* (1965) de Flavin preconizavam. As fronteiras entre diferentes técnicas, materiais ditos convencionais e não-convencionais, categorias artísticas e períodos históricos eram irreversivelmente maculadas pelos artistas dessa geração, e cabia à crítica de arte identificar esses tensionamentos e pontuar as transformações à medida que alcançava distanciamento histórico.

Se, para Greenberg, as pinturas de Manet teriam sido as primeiras modernistas “em virtude da franqueza com que declaravam as superfícies planas em que estavam pintadas” (Greenberg, 1997b, p.102), Courbet teria sido o “primeiro verdadeiro pintor de vanguarda” ao tentar “reduzir sua arte a dados sensoriais imediatos” (*Idem*, 1997c, p.50), apropriando-se do prosaico e do cotidiano para atingir esse objetivo. Em vista disso, a ideia de redução, aqui, parece aproximar a gradual conquista da planaridade à imediatez da visão sobre dada depuração e sujeição dos mecanismos pictóricos. Talvez essa defesa de Courbet como o primeiro vanguardista torne-se mais clara ao olharmos para o contexto em que foi afirmada. Mais especificamente em um ensaio intitulado *Rumo a Mais um Novo Laocoonte* (1940) em que Greenberg utiliza o modelo do paragone das artes (literatura e artes visuais), para amparar a tese do esgotamento da *mimesis* e da representação na pintura modernista:

Onde o pintor ainda tenta indicar objetos reais, suas formas se apłainam e se espalham na atmosfera densa, bidimensional. Uma vibrante tensão se instaura à medida que os objetos lutam para conservar seu volume contra a tendência do piano real do quadro a

reafirmar sua planaridade material, comprimindo-os, reduzindo-os a silhuetas. Num estagio posterior, o espaço realista se fragmenta e se estilhaça em planos (flat planes) que avançam, paralelos a superfície plana. (*Idem*, 1997c, p.56)

Em outro texto, uma curiosa expressão é convocada por Greenberg para explicitar a ideia de planaridade que, aqui, entendemos caminhar em proximidade com a noção de redução. Trata-se da expressão *reductio ad absurdum*, deliberadamente utilizada sob um viés retórico para analisar os procedimentos plásticos e conceituais trabalhados por Barnett Newman em suas *zip paintings*, adotados por artistas de gerações subsequentes que enxergaram em Newman uma importante referência na abstração, como Mark Tobey, artista escolhido por Greenberg para estabelecer esse cotejamento. Em “Pintura à americana” (*American-Type Painting*), de 1955, Greenberg menciona que Tobey teria sido um dos primeiros representantes da pintura *all-over* (termo utilizado para designar a pintura expressionista abstrata em que os artistas empregavam igual atenção à toda superfície da tela) e, assim como Newman, tendia a fazer pinturas dotadas de uma redução levada ao extremo (*reductio ad absurdum*), expressão que parece portar um juízo de valor sobre os limites da própria redução nas obras:

A pintura *all-over* de Tobey nunca despertou tanto protesto quanto a de Pollock. Ao lado das pinturas de Barnett Newman, elas ainda são consideradas a *reductio ad absurdum* do expressionismo abstrato e da arte moderna em geral. (Greenberg, 1997a, 83)

Portanto, a *redução modernista* de Greenberg, segundo Rose, poderia ser identificada na maneira pela qual a pintura tornou-se, no decorrer do desenvolvimento da modernidade (que para este crítico iniciou-se com Édouard Manet e Gustave Courbet em meados do século XX) simples, clara, direta e imediata [*simple, clear, direct and immediate*]. Como Danto já nos alertara (2006, p. 9), o início da modernidade em Manet apenas confirma o interesse de Greenberg em estabelecer uma narrativa sobre o percurso de uma redução pictórica rumo à materialidade da pintura, em que a noção de planaridade (*flatness*) ratificaria a ideia de progressão histórica da pintura modernista, partindo do questionamento paradigmático da relação entre figura e fundo – com as zonas de cor planas e bidimensionalizadas em Manet –, até a conquista inelutável da tinta-sobre-tela com o Expressionismo Abstrato.

Ainda que não a tratem como um conceito sistematizado, os textos de Barbara Rose e de Greenberg são os escritos desse período que, a nosso ver, acionam a redução tanto em sua dimensão prosaica quanto como uma ideia minimamente articulada, mesmo que não alcancem efetivamente uma sistematização aprofundada do termo. E, no entanto, os textos de Rose e Greenberg são evidência de uma volição quase inelutável do estabelecimento da redução como um problema nocional engendrado pelas obras e seus procedimentos plásticos e conceituais desse período dos anos 1950 e 1960.

Diferentemente dos textos acima, o escrito de Renato de Fusco apresenta uma sistematização mais clara e delineada da redução como um termo estruturante e fundamental para a compreensão dos procedimentos artísticos minimalistas e conceptualistas vinculados a um dos principais momentos de eclosão da arte contemporânea nos anos 1960. E não apenas dos procedimentos artísticos, a própria noção de redução aparece, em De Fusco, como um conceito norteador da própria abordagem historiográfico-artística proposta ao longo de *Storia dell'Art Contemporanea*, livro primeiramente publicado em 1983. Como já havíamos mencionado, De Fusco não concebe sua historiografia da arte contemporânea a partir de um modelo de tempo puramente linear, em que há um encadeamento tão somente sequencial dos movimentos artísticos que ele elege para compor a narrativa. Tampouco apoia-se em um modelo pendular do tempo, em que os movimentos artísticos elencados oscilam entre duas grandes vertentes. Para tanto, o autor propõe não apenas um olhar, mas uma escrita sobre a história da arte contemporânea a partir de cinco linhas de tendência, em que há o agrupamento de obras e artistas considerando afinidades temáticas e, portanto, poéticas: *linha da expressão*, *linha da formatividade*, *linha do onírico*, *linha da arte social* e, finalmente, *linha da redução*.

Já no texto de apresentação do livro, De Fusco explicita suas intenções em *Storia dell'Arte Contemporaneo* pontuando que “enquanto a arte do passado se servia de um código múltiplo, a arte contemporânea baseia-se em muitos códigos particulares e especializados” para, em seguida afirmar ser esta “a causa principal da escassa compreensão sobre a arte atual” (De Fusco, 1988, p.9). Nesse sentido, o autor parece propor o desvencilhamento de uma perspectiva puramente formalista da

narrativa historiográfica-artística sobre a contemporaneidade, rumo à articulação da ideia de poéticas contemporâneas, embora não utilize essa expressão, em especial quando afirma que “as várias correntes da pintura e da escultura contemporâneas abandonaram, como dizíamos, um código múltiplo, para adotarem, tendência a tendência, códigos particulares e especializados” (*Ibidem*, p.10).

Metodologicamente, De Fusco observa as demandas levantadas pelas próprias obras para, então, propor seu modelo baseado em tendências artísticas e influxos poéticos identificados no recorte temporal por ele estabelecido, que parte do Cubismo, no início do século XX, e chega em seu momento sincrônico com as experimentações com a vídeo-arte nos anos 1980. Com isso, De Fusco estabelece a estratégia subjacente ao projeto narrativo que ele elabora:

Muitos críticos, com o propósito de esclarecer e dar sentido a uma fenomenologia tão complexa e variada da arte [...], propuseram esquemas explicativos ou “artifícios historiográficos” – sem os quais, bem entendido, não se faz história nem crítica –, considerados tanto mais eficazes quanto mais modesto era o número dos parâmetros que o constituíam, e chegando na maior parte dos casos, devido a uma espécie de injustificado amor dialético, a meras dicotomias. A estética contemporânea, a história da arte e a crítica militante mais qualificada estão repletas de modelos dualistas: organicidade/abstração, icônico/não-icônico, projeto/reportagem, signo/imagem, presença/ausência, metáfora/metônima etc. (De Fusco, 1988, p.10)

Ainda segundo De Fusco, esses esquemas dualistas são tributários da abordagem formalista de Heinrich Wölfflin trabalhada em sua história da arte do Renascimento, e, portanto, “totalmente insuficientes para abrangerem os fatos e os problemas da arte contemporânea” (*Ibidem*, p.10). Contrapondo os cinco pares dialéticos do historiador da arte alemão, De Fusco propõe, então cinco linhas de tendência. Abdicando, pois, desse modelo dicotômico de análise e escrita historiográfica-artística, o autor italiano admite uma narrativa que inevitavelmente desvincula-se de um sequenciamento univocamente linear dos artistas, obras e movimentos, adotando a não-linearidade como um parâmetro temporal pertinente para lidar com as especificidades das obras contemporâneas: eis a construção das linhas de tendências como eixos temáticos, em que há a reunião de obras e artistas a partir de aproximações processuais, poéticas, conceituais, além das discussões formais. Angela Luz destaca que De Fusco

elabora sínteses interpretativas onde não nos confrontamos com uma História [da Arte] factual e formal, mas com uma interessante história de abordagem crítica em suas mais inovadoras direções, onde a inserção do fato ou da forma não são suportes de reflexão, antes serão os mais diferentes vieses da teoria e da crítica que servirão de direcionamento a este novo olhar tão compatível à contemporaneidade. (Luz, 1995, p.10)

Em paralelo às demais linhas, notamos que com a tendência da redução, De Fusco procurou agrupar um conjunto notadamente heterogêneo de obras, não mais vinculadas entre si a partir de aspectos formais e/ou estilísticos, mas a partir de uma poética, cujos procedimentos o autor identificou como contemporâneos. Portanto, ao estabelecer essa tendência, o autor parece ter fixado de modo mais evidente duas das principais escolhas metodológicas que sustentaram seu projeto. Primeiramente, a escolha da não-linearidade da narrativa historiográfica-artística sobre a arte contemporânea que, assumidamente, rivaliza com regimes de temporalidade exclusivamente diacrônicos e lineares, ou mesmo pendulares e cílicos; e, em segundo lugar, o declarado rompimento com esquemas de abordagem binomiais e dicotômicos, ou o que chamou de “modelos dualistas” (De Fusco, 1988, p.10).

Ademais, é possível identificar o modo pelo qual o autor italiano aciona determinado paradigma de temporalidade não-linear para escrever uma história da arte contemporânea segundo problemas e critérios não apenas interpretativos, mas categorias analíticas para abordar movimentos artísticos depreendidos de uma seleção de obras que elegeu em sua narrativa. Tomamos essa proposta de De Fusco por colocar à baila não apenas o conceito de redução, como também uma tentativa de sistematização desse conceito que já vinha sendo articulado tanto pelas proposições teóricas de Duchamp e, como vimos anteriormente, por aspectos do debate crítico urdido nos 1950 e 1960.

Como um critério de análise pertinente para abordar a complexa produção da segunda metade do século XX, De Fusco articula a última tendência, denominada *linha da redução*, na tentativa de traçar uma espécie de genealogia do conceptualismo na Arte, deliberadamente agrupando um conjunto de obras e artistas com produções heterogêneas. Novamente, o autor deixa clara a preocupação em não estabelecer, com esta linha, uma unidade de sentido que oferecesse à história da arte a ideia de um estilo ou escola reducionista, assumindo quase uma ausência de unidade de sentido, constitutiva do conjunto de trabalhos agrupados não por

características formais, mas sim por características poéticas. Essa linha é a única em que não há uma tentativa de consideração geral de aspectos formais dos conjuntos de obras, que de um modo mais ou menos abrangente aparece nas demais linhas.

Pelo contrário, De Fusco reúne uma produção diversificada, sob múltiplas linguagens, de obras que borram os limites das categorias artísticas, justamente em um duplo movimento de abraçar as ambiguidades constitutivas dos trabalhos e dos procedimentos elencados, bem como evidencia que a linha de redução pretende abrir espaço para uma arte que inaugurou, no Ocidente, um caminho de pensamento rumo à desmaterialização da obra artística. Desse modo, De Fusco propõe a seguinte explicação:

O termo redução não significa, neste caso, um processo simplificador através do qual, após anos de aturada pesquisa e exegese crítica, a arte contemporânea possa ter solucionado os seus problemas; antes indica um outro processo que visa investigar as estruturas, os próprios instrumentos de cada linguagem, e se caracteriza, sobretudo, por grandes transformações: a contestação ou a redução constante de um código recém-adquirido a um outro ainda mais recente. (De Fusco, 1988, p.294)

Nota-se, na citação acima, uma qualidade radical (*radix*, como raiz) na proposta taxonômica de De Fusco que parece não apenas espelhar, mas construir uma abordagem metodologicamente baseada no teor teórico das obras que o autor discute a saber o procedimento contemporâneo de deslocamento. O autor explicita que a noção de redução não diz respeito à mera simplificação dos procedimentos artísticos (uma redução que reverbera na escolha das formas, materiais, objetos, técnicas e modos de expor e pensar a arte), mas vincula-se a um pensamento mais complexo tanto de análise quanto de revisão interna dos processos historicamente estabelecidos, resultando em um deslocamento dos procedimentos para outros códigos de significação. Portanto, já nos primeiros parágrafos do capítulo em que discute a redução, De Fusco busca esclarecer ao leitor que esta linha não trata de um esvaziamento simplificador da forma e do conteúdo artístico, mas de uma abertura para novas possibilidades de se conceber a arte, suas taxonomias e seus sistemas diante de suas próprias transformações, em diálogo com as mudanças ocorreram no âmbito cultural e social ao longo do século XX.

Um dessas novas possibilidades é identificada por De Fusco na atitude negativa de uma parcela de trabalhos desenvolvidos desde as primeiras experiências Dada, nas primeiras décadas do século XX, até as experimentações conceptualistas dos anos 1980: eis o recorte temporal da redução engendrada pelo autor. De Fusco defende a redução na arte contemporânea como sinônimo de negação. Mas essa negação também não se resumiria, segundo ele, a uma simples recusa do passado, da história da arte e suas convenções, tampouco se traduziria em um gesto puramente destrutivo em relação a arte, mas apontaria a escolhas mais complexas no interior dos procedimentos artísticos redutivos, conscientes da própria condição de artificialidade e de radicalidade. De Fusco aponta que,

à luz da experiência de mais de meio século, relativa não só a vida artística, mas à vida da cultura contemporânea em geral, é lícito perguntar-se até que ponto essas atitudes tão radicais devem ser assumidas como verdadeiras, como tendo tido lugar, e não apenas como “artifícios artísticos”, só em parte negativos e destrutivos, mas inventados de fato para constituírem uma espécie de esquema, de tipo ideal, de código dentro do qual ou contra o qual partir para assegurar à arte o impulso indispensável a sua continuidade e sobrevivência. (De Fusco, 1988, p.295)

Primeiramente, De Fusco defende a linha da redução como um processo de desmantelamento dos estatutos do fazer artístico, do objeto de arte e do artista, iniciado a partir das experiências dos Dadaístas, mais precisamente de Marcel Duchamp. Para De Fusco, a redução “operou uma síntese feliz de dois processos vitais da vanguarda”, primeiramente com “a confirmação de que tais tendências [subversivas] não se limitaram a uma mera ação *negativa*” e, em segundo lugar, que essas tendências residiriam “justamente na variedade, na complexidade e na riqueza de ênfases de sua ação *redutiva*” (De Fusco, 1988, p.295). Deste modo, o ato inaugural do *readymade* duchampiano apresentou à história da arte um problema inelutável, um primeiro procedimento que De Fusco identificara como uma atitude própria da redução: o deslocamento da noção de *obra de arte* para a noção de *objeto artístico*.

Nesse sentido, a argumentação de De Fusco neste capítulo sobre a redução apoia-se na hipótese de um duplo deslocamento redutivo, em que, partindo das experiências Dada (com Duchamp) até o que denominara Conceptualismo Comportamentalista (com o exemplo de Joseph Beuys), há uma demoção da obra de arte para o objeto artístico e, consequentemente, observa-se outro deslocamento,

que parte do objeto artístico para o conceito. Esse processo de conceptualização da arte se dá por saltos e não por sedimentações e é tido por De Fusco como a principal contribuição dos trabalhos artísticos associados à linha da redução como uma das tendências predominantes na arte contemporânea. Assim, o autor estabelece tanto um recorte temporal quanto um modo de abordar essa tendência, iniciando

com o Dada assistimos a uma redução da obra a objeto; com o New Dada a uma redução da obra a outras obras ou a objetos caracterizados pela imanência e pela causalidade e daí a recuperação para a pintura de um vasto material semanticamente marcado; com os comportamentistas temos uma redução da obra a *procedimento*, por sua vez articulado numa vasta gama de modalidades expressivas; com o *happening* assistimos a uma redução da obra a acontecimento, a uma ação espetacular e efêmera, destinada a esgotar-se totalmente no ato, sem deixar quaisquer vestígios; com a Arte Pobre [Arte Povera], trata-se da redução da obra a produtos ou ações pobres, quer dizer, tendências para um *primário* natural ou existencial; com a Minimal Art, assistimos à redução da obra a estruturas primárias, e desta vez o adjetivo denota uma orientação mental, conceptual; com a Arte Conceptual, herdeira mais direta do Dadaísmo e, ao mesmo tempo, da que foi definida como a linha analítica da arte moderna, assistimos à redução da obra à conceito; entre as várias interpretações da Arte Conceptual existe uma corrente a que chamamos Conceptualismo Comportamentalista (pense-se na obra de Joseph Beuys), que utiliza aspectos conceptualistas não como fins em si próprios, mas conjugados com outros de tipo comportamental ligados à *Body Art*. (*Ibidem*, p.295)

Neste trecho, De Fusco tece um breve resumo dos movimentos que, segundo sua argumentação, estariam relacionados à macrotendência da redução. Esse excerto é significativo pois funciona como uma espécie de guia para o leitor da argumentação que será defendida ao longo desse capítulo. Com a tendência da redução, o autor discute as especificidades de cada um desses grupamentos engendrando uma trama genealógica apoiada em uma defesa principal, em suma, a passagem da objetualidade à conceptualização. Desse modo, a sequência de movimentos ligados à tendência da redução, segundo De Fusco, teria tido um influxo de insurgência no Dada, passando pelas tendências Neo-Dada e do *happening* cujas contribuições permitiram a inserção do objetual, enquanto a Arte Povera e a Minimal Art teriam sido um ponto de inflexão fundamental para a introdução de procedimentos

conceptualistas na obra de arte ainda vinculada ao objeto, até que se chegasse num momento de conceptualismo acentuado a partir de trabalhos *Body Art*.

Embora pareça seguir uma cronologia de desenvolvimentos e eclosões dessas correntes no interior da macrotendência da redução, De Fusco admite atravessamentos, retornos, fragmentações que perturbam a ideia de linearidade, uma vez que determinados artistas reaparecem em outras linhas tendência. Notamos que a linha de redução apresenta um percurso temático que considera diferentes características das experimentações artísticas, considerando um recorte temporal que leva em conta a introdução efetiva do objeto e da objetualidade em direção à máxima conceptualização dos procedimentos artísticos, apresentando um caminho de articulação e emprego do casual, do efêmero, do mental, do relacional e do corpo como elementos plásticos na produção.

3.2 1987: “EM BUSCA DA ESSÊNCIA” E A 19^a BIENAL DE SÃO PAULO

Partindo dessa breve contextualização e mapeamento da redução como um problema nocional pertinente à história e historiografia da arte contemporânea, propomos, então, investigarmos uma das maneiras pelas quais a ideia de redução foi explorada em determinados regiões do contexto artístico brasileiro. Mais precisamente, a partir de um evento-chave ocorrido na segunda metade da década de 1980, que nos ajuda a compreender e discutir um segundo momento das estratégias de aproximação entre a Minimal Arte e a cena artística do Brasil. É a partir desse segundo evento que exploraremos as características do que denominamos *estratégia de enfrentamento*, fundamental para compreendermos mudanças no paradigma da exportação instaurado em ocasião 8^a Bienal de São Paulo.

Em 1987, a 19^a Bienal Internacional de São Paulo abrigou três Salas Especiais¹³ que dialogavam com o tema geral do evento, manifesto pelo eixo binomial *Utopia versus Realidade*, idealizado por Sheila Leirner, curadora geral da mostra. A

¹³ A depender da época, as salas especiais, temáticas, históricas e/ou museológicas reportavam a um desejo manifesto por seu fundador, Ciccillo Matarazzo, desde as primeiras edições da Bienal de São Paulo. Elas representavam uma estratégia de instrução e constituição de público, objetivando, justamente, criar repertório tanto sobre as tendências artísticas contemporâneas quanto sobre a história da arte moderna, exibindo obras que, em muitos casos, tinham na Bienal rara oportunidade de trânsito pelas cenas artísticas no Brasil e na América Latina.

temática explorada por esse binômio possuía menos um aspecto antinômico e mais um caráter dialético que, de acordo com Leirner, como uma dupla valência, um pensamento binário que, até certo ponto, estabelece uma polarização representava no contexto principais correntes da arte contemporânea. Nesse caso, tanto as tendências vinculadas à realidade (a exemplo do realismo fantástico na América Latina), quanto às tendências mais próximas da utopia (as abstrações geométricas), partiam e convergiam, em um duplo movimento, em direção ao conceptualismo que eclodiu nos anos 1960 e 1970 em diversos contextos artísticos, ao que Leirner denominara “artes das ideias” (Leirner, 1987a, p.17), segundo a qual

foi a arte conceitual, na minha opinião, que influiu decisivamente no destino da Bienal paulista, até então uma grande feira ou panorama formado por estandes nacionais. A arte das idéias, afinal, praticamente eliminou as fronteiras entre arte e crítica e negou a instituição, o mercado e o circuito estabelecido, muitas vezes por meio da própria desmaterialização da obra artística. (Leirner, 1987a, p.17).

Ainda de acordo com Leirner, foi a chegada de Walter Zanini na direção artística da Bienal de São Paulo, em 1980, que ensejou essa mudança paradigmática em direção a um olhar que acolheria, cada vez mais, a pluralidade das experimentações e discursos artísticos da segunda metade do século XX (*Ibidem*, p.17). É, portanto, sob essa discussão que a proposta do binômio *Utopia versus Realidade* atuou como problema norteador da 19^a Bienal de São Paulo, em que o eixo da realidade buscou trazer a importância fundante das tendências Surrealistas no Brasil, com a sala especial intitulada *Imaginários Singulares*, considerando a resistência da figuração sob diferentes perspectivas artísticas tomadas por Leirner e os curadores convidados, Sônia Salzstein-Goldberg e Ivo Mesquita¹⁴, como revolucionárias e subversivas. Já eixo da utopia buscou discutir a pertinência da experimentação iconoclasta das correntes próximas à abstração geométrica e a tridimensionalidade no contexto brasileiro.

Vinculada à noção de *utopia*, dentro da polaridade proposta para a temática da 19^a Bienal, a sala especial intitulada *Em Busca da Essência: Elementos da Redução na*

¹⁴ Organizada por Sônia Salzstein-Goldberg e Ivo Mesquita, a Sala *Imaginários Singulares* explorava o outro pólo da temática proposta pela 19^a Bienal, nesse caso o pólo da *realidade*, em contraposição ao da *utopia*. Estrategicamente posicionada em frente à sala *Em Busca da Essência*, a mostra *Imaginários singulares* contou com obras de artistas com Tarsila do Amaral, Flávio de Carvalho, Tonga e Waltércio Caldas, apenas para nomear alguns, explorando a figuração a partir de conceitos como realismo fantástico, estranheza e surrealismo, em suma, explorando a ideia de interioridade da obra, em oposição às obras reducionistas cujos conteúdos se concentrada nas superfícies e exterioridades.

Arte Brasileira, com curadoria de Gabriela S. Wilder, reuniu obras de vinte artistas brasileiros cujas pesquisas visuais estabeleciam relações formais e conceituais com tendências da abstração geométrica na pintura e na tridimensionalidade. Para esta Sala Especial, fora produzido um catálogo que continha um pequeno texto de apresentação escrito por Leirner, um texto curatorial de Wilder e imagens das obras presentes na exposição, acompanhadas por uma breve biografia dos respectivos artistas.

Em vista disso, nosso interesse neste terceiro capítulo será o de identificar o evento da 19^a Bienal de São Paulo, sobretudo a sala especial *Em Busca da Essência*, como uma estratégia de aproximação entre os pressupostos teóricos e plásticos da Minimal Art e a produção artística brasileira da segunda metade do século XX, sob o viés de uma postura tática de enfrentamento das vertentes e tendências internacionais. Elencando os discursos entremeados a este certame de 1987, investigamos, em primeiro lugar, a formulação da ideia de reducionismo na arte brasileira, engendrada por Leirner e, sobretudo, Wilder, empreendendo uma análise da textualidade de ambas as curadoras e os principais enunciados por elas convocados. Em seguida, proporemos um breve debate teórico acerca da ideia de redução, procurando compreender a maneira pela qual a defesa de Wilder se apoia (ou não) no debate teórico mais amplo a respeito da ideia de redução na produção contemporânea do século XX.

O texto curatorial de Leirner pretendia contextualizar o leitor/espectador sobre a importante contribuição desta Sala Especial às discussões propostas pelo tema da 19^a Bienal, considerando o *reducionismo* “um dos grandes pólos que englobam todo o processo da arte no século XX, onde reside a sua grande carga de utopia”, (Leirner, 1987, p.9) localizando, assim, essa tendência artística no polo utópico do binômio estabelecido para a mostra. A todo momento Leirner, buscou deixar claro que aquilo que Wilder e, certamente ela mesma, chamavam “*reducionismo na arte brasileira*”, não estabelecia um nexo genealógico com algumas das tendências da abstração geométrica que eclodiram nos Estados Unidos, nas décadas de 1950 e 1960, especialmente com a Minimal Art. Leirner afirmara que o objetivo dessa exposição não era “detectar *ismos* ou delinear tendências”, uma vez que não era pretendido, ali, “descobrir um movimento reducionista na arte brasileira, como

ocorreu com o Minimalismo nos Estados Unidos e, mais fracamente, na Europa." (Leirner, 1987, p.9).

Mesmo alegando que "na arte brasileira, a consciência reducionista não constitui de forma alguma a imitação de modelos estrangeiros" (Leirner, 1987, p.9), Leirner buscou localizar a genealogia do *reducionismo* brasileiro nas vanguardas construtivas do início do século XX. Mais especificamente, no Suprematismo de Kazimir Malevich, no "concretismo apoiado em [Piet] Mondrian e no Construtivismo que se refletiu fortemente na América Latina", (*Ibidem*, p.9). Referindo-se, aqui, a um concretismo de cunho formalista, com o qual Ligia Clark buscara romper em sua famosa "Carta a Mondrian", de 1959, onde indagava ao pintor holandês se a "verticalidade era sua medida?" para, enfim, expor a vontade de "deixar o grupo [neoconcreto] e continuar fiel a esta minha convicção" de explorar a forma em direção ao processual (Clark, 2006, p.47).

Ora, se Leirner convoca Ad Reinhardt, um artista estadunidense vinculado à pintura *Color-Field* dos anos 1950, é justamente por associá-lo à retomada "do Monocromatismo e das ideias puristas do Concretismo, levando a cerebralidade ao extremo" (Leirner, 1987, p.9), como partícipe de uma linhagem europeia do pensamento visual. Notamos, então, que a estratégia para distanciar as tendências do *reducionismo* na arte brasileira das premissas da Minimal Art estadunidense, obrigou Leirner a aproximar esse movimento de redução às vanguardas construtivas das décadas de 1910 e 1920, pontuando que

o processo de redução no Brasil dos anos 50 e 60 é verificado em alguns momentos do Concretismo e Neoconcretismo de influência européia. Na Europa, esse processo teve mais em comum com o Suprematismo russo do que com a fatualidade do Minimalismo americano. (Leirner, 1987, p.9)

Em outros termos, Leirner busca afirmar que a genealogia da Minimal se distanciava das tendências construtivas europeias, delineando uma desvinculação quase radical — com efeito, na raiz genética — entre esta e o *reducionismo brasileiro*, por ela identificado nos movimentos Concreto e Neoconcreto. É importante ressaltarmos que a fala de Leirner expressa no texto de apresentação também está imbuída de um pensamento que reverbera as preocupações de sua própria época. Quando afirma que a cultura brasileira "é também, sem dúvida, um aglomerado de realidades

nacionais intercambiantes com as realidades internacionais" (Leirner, 1987, p.9), certamente a curadora considera as discussões prementes no horizonte dos anos 1980 a respeito do impacto da globalização que esta década experimentava. Esta não se configura, portanto, em uma tentativa de meramente apartar a arte brasileira das tendências estadunidenses, mas, sim posicioná-la em pé de igualdade com a produção artística contemporânea desenvolvida em meados do século XX "nos três continentes", pois "todas essas tendências foram igualmente relevantes no seu sentido estratégico" (Leirner, 1987, p.9).

A respeito dessas aproximações já evocadas por Leirner, a posição de Wilder parece mais flexível quanto à possibilidade de concebermos um trânsito de modelos plásticos e teóricos entre a Minimal e o *reducionismo brasileiro*, ainda que sob uma forte hierarquização que resulta no rebaixamento do Minimalismo. Na tentativa de construir dada genealogia do *reducionismo*, Wilder estabelece quatro momentos-chave na história da arte do século XX que contribuíram para a formação dessa vertente de "exploração dos limites da arte" (Wilder, 1987, p.11). Internacionalmente, essa linhagem genética partia de Malevich, passaria pelos artistas da *Color-Field*, sobretudo Clyfford Still, Mark Rothko e Barnett Newman, com um especial destaque para Ad Reinhardt, chegando, enfim, ao Minimalismo estadunidense. Nos debrucemos, então, sobre alguns dos pressupostos teóricos acionados por Wilder para a constituição dessa breve história do *reducionismo na arte*.

Este início a partir do suprematismo de Malevich é, também, um início de certa atitude reducionista na arte moderna que, segundo a curadora, buscava alcançar "a essência, o âmago imutável, aquilo que sempre existiu" (Wilder, 1987, p.11). Com o *Quadrado Preto Sobre Branco* (1913), Wilder identificava a procura de Malevich pelo "módulo mínimo" da arte a partir da "forma geométrica" (*Ibidem*, p.11). Para ela, Malevich queria

libertar-se do tema, do peso psicológico das imagens. O branco é a possibilidade de todas as cores. O zero, o nada, o Tao é a matriz de todos os valores possíveis. O desejo utópico de a pintura retomar o seu papel de guia, que "descobre" o universo de formas e o torna visível ao outro. (Wilder, 1987, p.11)

Fosse na pintura, na escultura ou no desenho, a história da arte moderna havia manifestado a necessidade de autoafirmação promovendo "a desvinculação da arte

em relação à vida" (*Ibidem*, p.17), em suma, reiterando sua autonomia. O tema da pintura e, por conseguinte, da arte, tornava-se, com Malevich, a própria pintura, numa materialidade tal que portava a chave de sua própria transcendência. Essa perspectiva talvez nos cause uma sensação de *dejá vu* justamente pela referência tácita que Wilder faz à história da arte preconizada por Clement Greenberg. A citação deliberada e consciente da crítica greenbergiana atua como sustentáculo da linha do tempo que a curadora deseja construir, a partir de uma história da arte notadamente teleológica.

Para esta empreitada, Wilder apoia-se nas até então recentes traduções de textos estrangeiros publicadas pela *Revista Gávea*, em especial no artigo de Greenberg intitulado “Depois do Expressionismo Abstrato” (1986), originalmente publicado na *Art International*, em 1962. Neste texto, o crítico estadunidense revisita o programa expressionista abstrato, reconsiderando o próprio argumento de alternância cíclica entre o *linear* e o *pictórico*, cujas bases reportam à teoria dos pares dialéticos elaborada por Heinrich Wölfflin (1964-1945) em *Conceitos Fundamentais da História da Arte* (1915), conforme vimos anteriormente. De acordo com Greenberg, artistas como Newman, Still e Rothko, teriam ultrapassado a querela moderna entre linear e pictórico (*Malerische*), rumo a uma “visão orientada pela primazia da cor” sem perder de vista a “forma retilínea” (Greenberg, 1986, p.110). Para o crítico,

Still, Newman e Rothko afastam-se do pictórico do expressionismo abstrato como para salvar seu objeto: a cor e a abertura. Na verdade, poder-se-ia dizer que, mais do que uma síntese entre o pictórico e o não-pictórico, a obra desses artistas transcende a oposição entre um e outro. (Greenberg, 1986, p.110)

Assim como Greenberg, Wilder destaca esses três artistas a fim de problematizar essa questão, dando especial atenção a este último artista. Na sequência do ato inaugural de Malevich, a pintura *Color-Field* atuaria, segundo a linha do tempo construída por Wilder, como justificativa teórica e poética do retorno à primazia da cor na pintura, após a incursão pictórica promovida pelo Expressionismo Abstrato entre os anos 1940 e 1960. É, portanto, com as lentes fornecidas por Greenberg que a curadora visualiza parte do horizonte historiográfico do *reducionismo* na arte. Seu interesse, subsumido à antinomia *Utopia versus Realidade* proclamada pela 19ª Bienal de São Paulo, era o de fornecer as bases teóricas para a compreensão do papel da pintura em todo esse debate do *reducionismo*, respaldado tanto pelos

artistas que escolhe salientar em sua trama discursiva, quanto pelas teorias que elege em sua argumentação.

Neste momento do texto, Wilder confere especial atenção à pintura de Newman, concebendo-a como um ato pré-histórico ou a-histórico no sentido posto por Jean-François Lyotard, em artigo traduzido e publicado no Brasil pela *Revista Gávea*, em 1987, compondo um dossiê dedicado a Newman organizado por Carlos Zílio. Neste ensaio, escrito em 1984, Lyotard afirmava que a faixas verticais (*zips*) elaborada por Newman em suas pinturas a partir dos anos 1940, apresentava-se como índice de sua própria criação, assemelhando-se ao “Verbo como um clarão nas trevas ou uma linha sobre uma superfície deserta” que separa e “institui uma diferença” no aqui-agora (Lyotard, 1987, p.85). Apoiando-se em Thomas B. Hess, o filósofo francês afirmou que

o tema da obra de Newman era a *própria criação artística*, símbolo simplesmente da Criação, segundo a Gênese. Podemos admiti-la como se admite um mistério, ou pelo menos um enigma. Newman escreve nos mesmos *Monólogos* [*The Plasmic Image* 1943-45]: o tema da criação é o caos. Diversos de seus títulos de quadros orientam a interpretação para ideia (paradoxal) de começo. [...]. Este começo é uma antinomia. Ocorre no mundo como sua diferença inicial, o início da sua história. Não faz parte deste mundo uma vez que o engendra; cai de uma pré-história ou de uma a-história. (Lyotard, 1987, p.85)

É nesse sentido que Wilder convoca o texto de Lyotard para discutir as qualidades da pintura de Newman, também como um gesto mínimo, para ela, essencial e, por isso, *pré-histórico* ou *a-histórico*. Segundo a curadora, Newman havia sido radical ao utilizar “cores puras, planas, chapadas, sem aparência de pintura”, produzindo um discurso teórico a respeito “da ideia de que a arte deveria incorporar ‘a essência do mito’ e ter ‘o impacto da verdade elementar’” (Wilder, 1987, p.12). Para Wilder, Newman “ansiava por uma arte” em que a linha representasse “um gesto igual ao do homem primitivo” (*Ibid.*).

Baseando-se em textos teóricos do próprio artista e no texto curatorial de Richard Alloway, presente no catálogo da exposição *The Stations of the Cross: Lema Sabachthani*, realizada no Museu do Guggenheim, em 1965, Pugliese afirma que esse gesto de Newman corresponderia, também, a “uma incorporação, ainda que não antropomórfica, de memórias individuais e coletivas, revelado como um

problema do eixo de designação formal da imagem em seu processo de criação” à medida que dialogava “com a sobreDeterminação da memória do próprio sujeito” ao afastar-se “do eixo temático e do tempo histórico” de seu tema (2016, p.282).

Quando insiste na ideia de que os artistas da *Color-Field* “preconizavam uma pintura que fosse resultante de um gesto tão espontâneo quanto o da arte primitiva” (Wilder, 1987, p.12), Wilder propõe o fechamento da noção de pintura de campo de cor, ecoando a aproximação feita por Lyotard acerca do contato de Newman com a espacialidade evocada pelos *tumulus* das primeiras nações (*first nations*) no sudoeste de Ohio. Nesta porção do texto, o filósofo francês debruça-se, brevemente, sobre a concepção de local (*Makon*) explorada por Newman com base na filosofia judaica, entendendo que este *local* é, também, uma impressão de tempo e de presença. De acordo com Lyotard, “esta condensação do espaço indígena e do espaço judaico tem sua meta na tentativa de captar a presença” em obra (Lyotard, 1987, p.92)¹⁵. Embora Wilder compreenda que essa *presença* espaço-temporal de que trata Lyotard é cara ao tema da pintura newmaniana, a associa ao “gesto do homem primitivo” (Wilder, 1987, p.12) sem, contudo, aprofundar-se nesta associação.

É oportuno salientarmos que, embora partes da teoria de Greenberg estivessem presentes em parte da estrutura de abordagem erigida por Wilder para sustentaram linhagem do *reducionismo*, é com base no livro *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism* (1970), do crítico de arte Irving Sandler, que a curadora afirma – em nota de rodapé – ter elaborado este subcapítulo dedicado à *Color-Field*.

Baseada na leitura desse historiador da arte, a noção de Wilder sobre arte primitiva e primitivismo adquire uma nova camada de significado se considerarmos que Sandler deu início a sua incursão sobre a pintura *Color-Field* de Newman partindo da exposição *The Ideographic Picture*, organizada pelo artista na *Betty Parsons*

¹⁵ Em sua tese de doutorado, Vera Pugliese explora a questão teórica moderna sobre a associação do pensamento judaico desvestido de sua roupagem religiosa (um estrato laico do pensamento judaico no modernismo) em associação aos saberes das chamadas *first nations*, em que a ideia secularizada e modernista que, de fundo, acaba por se ligar à noção de abstração, dá indícios de uma laicização do pensamento sem a perda do numinoso e do caráter transcendental. Nesse caso, os elementos de uma percepção abstrata, como a visão da divindade, tornar-se-iam, para o judaísmo, fundamentalmente abstratos, envolvendo a interdição bíblica da idolatria. (Para este assunto cf. Vera, 2013, p.244).

Gallery, em 1947. Além de Newman, participaram dessa mostra Reinhardt, Rothko, Still, Theodoros Stamos (1922-1997) e Hans Hoffman (1880-1966). De acordo com Sandler, o objetivo de Newman era “definir e qualificar uma direção na arte americana”, afirmando que “essa nova pintura estava baseada na noção de ‘ideograma’” (SANDLER, 1970, p.148, tradução nossa). Newman abre o catálogo dessa exposição com um texto cujo prólogo nos apresenta definições do verbete *ideograma* tiradas de diferentes dicionários, reforçando tratar-se de “um símbolo ou figura que sugere uma ideia ou objeto sem expressar seu nome” (Newman, 1991, p. 135 tradução nossa). Em seguida escreve:

A forma abstrata que ele [o pintor Kwakiutl] utilizou, toda sua linguagem plástica, era direcionada por uma vontade ritualística em direção ao pensamento metafísico. [...]. Para ele, a forma era uma coisa viva, um veículo de uma concepção abstrata (*abstract thought-complex*), um transporte para sentimentos espantosos vivenciados diante do horror do desconhecido. (Newman, 1991, p.136 tradução nossa)

Newman convoca o pensamento dos Kwakiutl para elaborar a pintura ideográfica produzida pelos artistas presentes na exposição supracitada. Aproximando o gesto newmaniano da noção de encontro originário trabalhada pelo historiador da arte judeu-alemão Aby Warburg, em especial a partir do conceito de *Pathosformel*, Pugliese comprehende que esse sentimento espantoso identificado por Newman diante da linguagem plástica dos Kwakiutl, faz referência à “angústia causada pelo sentimento do sublime”, que se manifesta, segundo o artista, “na abstração como exigência requerida” na pintura (2016, p.280). Sobre a dimensão paradigmática do gesto de Newman, Pugliese ainda afirma o seguinte:

Pode-se compreender que a impressão desse gesto na contemporaneidade possa ter sido deslocada, junto ao eixo de designação formal epistemologicamente conectado à *mimesis* como representação, para outros processos, anímicos, de formação da imagem, envolvendo o jogo imagético, o jogo de formas abstratas em um campo de forças pictórico, envolvendo a tensão da lateralidade das bandas e *zips*. (Pugliese, 2016, p.284)

A esta camada interpretativa sustentada por Pugliese, adicionam-se as colocações de Sandler, quando explicitou que

Newman via os pintores ideográficos como simbolistas abstratos – tal qual os artistas indígenas da Costa Nordeste. Mas, de igual modo, buscava minimizar as referências simbólicas, as alusões a fenômenos observáveis em suas pinturas, considerando abstratas as

formas que utilizavam, “direcionadas por uma vontade ritualística em direção ao pensamento metafísico”. Isto é, propondo a possibilidade de uma abordagem não-simbólica, uma que enfatizasse o potencial expressivo da forma abstrata em si mesma como uma “coisa viva”. (Sandler, 1970, p.148-49, tradução nossa)

Wilder, ao reiterar a noção de que a metafísica postulada pelos pintores da *Color-Field* objetivava alcançar a “*Idéia Pura*, resultante do mistério do ser humano e sua condição trágica” (1987, p.12), novamente faz uma aliteração do texto no qual se baseia. Para ela, o gesto espontâneo e primitivo do artista *Color-Field* se assemelharia a um “ideograma que sugere a ideia de um objeto sem expressar o seu nome” (Ibid.), como no verbete apresentado por Newman, em 1947. Em meio a este pastiche de citações não referenciadas, permanece obscuro o cerne da elucubração de Wilder a respeito dos problemas teóricos levantados pela *Color-Field*, embora devamos reconhecer o notável esforço de tradução e mediação desse conteúdo, ainda pouco explorado no Brasil no contexto em que o fizera. O problema do primitivismo é retomado mais a frente em seu texto, sob um olhar que talvez possa nos apontar uma marcação discursiva mais latente para o debate que proporemos ao final deste capítulo. Por ora, permaneçamos nos elementos da genealogia do *reducionismo* engendrados pela curadora.

Destacando um terceiro modelo para o *reducionismo* na arte, Wilder conferiu especial interesse à perspectiva pragmática de Reinhardt acerca da pintura, sobretudo quando este afirmava que “a arte é arte-como-arte [*art-as-art*] e todo resto é resto”, para depois concluir que “o único e exclusivo modo de dizer o que é a arte abstrata, ou arte-como-arte, é dizer o que ela não é” (Reinhardt, 2006, p.72). Segundo Wilder, a repetição do gesto, da forma, da cor e da técnica, apontava para uma ética da imagem abstrata que se recusaria, em Reinhardt, a dobrar-se diante das exigências do mercado, cujos mecanismos de manipulação do produto artístico prenunciavam certo epílogo da arte. Wilder explica que, para este artista, “suas pinturas pretas” constituíam uma “afirmação contra o fim da arte, um esforço pelo reencontro da dimensão espiritual em uma cultura secular que transformara o objeto de arte em mercadoria.” (Wilder, 1987, p.11). Parece-nos que Reinhardt é convocado, aqui, para cumprir o duplo propósito de reiterar o caminho do monocromo e suas proposições simbólicas e metafísicas na arte do século XX, e estabelecer uma clara diferenciação entre os dois primeiros modelos — Malevich e a

pintura *Color-Field* — e a produção artística vinculada ao Minimalismo estadunidense.

3.3 A MINIMAL ART NA GENEALOGIA DO REDUCIONISMO

Se Malevich representava o esvaziamento do tema, se os pintores da *Color-Field* apontavam a retomada da primazia da cor-forma na pintura e, se Reinhardt ratificava, pela abstração, o pragmatismo da *arte pela arte*, os pressupostos teóricos do Minimalismo serviriam de base para estabelecer a principal distinção entre as tendências estrangeiras e o dito *reducionismo na arte brasileira*. Como assinala Wilder no início do texto curatorial,

mencionamos também a teoria de alguns dos artistas norte-americanos mais conhecidos para demarcar, claramente, sua postura frente às artes em comparação a dos artistas brasileiros para estabelecer, o mais firmemente possível, que não existe uma tendência minimalista no Brasil que mereça ser mencionada, mas sim diversos artistas de importância e peso que, vivendo uma realidade profundamente diversa da norte-americana e partindo de posturas as mais diversas frente às questões da arte e da vida, chegaram a resultados formais que em muito se assemelham aos dos minimalistas. (Wilder, 1987, p.11)

A necessidade de demarcar a ausência de uma *tendência minimalista no Brasil*, pode ser compreendida como um esforço em demarcar um posicionamento autônomo em relação à vertente estadunidense artística, pari passu o estabelecimento de uma corrente própria sob epíteto de *reducionismo*. E, ainda que essa afinidade entre a Minimal e a tendência reducionista brasileira seja estabelecida *a priori*, a partir de *resultados formais*, a promessa de um aprofundamento das teorias elaboradas pelos artistas expoentes da Minimal Art se dá em alguns parágrafos adiante. Na porção em que trata especificamente do “Minimalismo norte-americano”, Wilder elenca as principais características morfológicas que configuram o movimento, historicamente localizando seu “apogeu entre 1965/68” (*Ibidem*, p.11).

É de interesse notarmos que o modo como Wilder inicia este segmento do texto curatorial faz ecos à introdução do ensaio crítico escrito de Fried, “Art and Objecthood”, de 1967. A curadora introduz a Minimal Art afirmando que “o Minimalismo ou reducionismo, arte serial, ABC, arte sistêmica ou de estruturas

primárias", constituía-se em "uma vertente da tendência 'arte pela arte', detectada pelos críticos na década de 60" (Wilder, 1987, p.11). Essa maneira de elencar os epítetos da Minimal tornou-se uma prática comum, como vimos, em virtude ao complexo processo de historicização dessa corrente.

Ao consultar fontes primárias — neste caso, Wilder recorre à antologia crítica organizada por Gregory Battcock em 1968, donde o marco temporal do processo de assimilação e aderência do movimento —, a curadora elenca os elementos constituintes da Minimal Art, destacando suas qualidades mais comumente identificáveis, como o uso do vocabulário geométrico, a linguagem tridimensional aliada ao diálogo espacial e, sobretudo, a fatura e o acabamento industriais. No entanto, dois elementos parecem ganhar certa preponderância na argumentação de Wilder, relativos a qualidades que se manifestam pela ausência, como aponta a curadora no trecho a seguir:

Assim, entre suas diversas características, uma das mais marcantes é a despersonalização deliberada da obra com o afastamento do artista como intérprete de uma experiência subjetiva, bem como a eliminação da atividade artesanal. (Wilder, 1987, p.12)

A ausência de subjetividade e de traços da manualidade do artista — este último adquirido a partir do acabamento industrial conferido às peças fabricadas em oficinas de serralheria —, são duas características interdependentes que ajudam Wilder estabelecer uma clara distinção do papel da Minimal Art nesta genealogia do *reducionismo*. Quando afirma que as obras minimalistas "são despidas de qualquer referência ou significado metafórico, parecendo-se com protótipos industriais" (Wilder, 1987, p. 12), sua atenção está voltada para a destituição dos mecanismos alusivos (e não apenas ilusórios) provocada pelos artistas minimalistas, deixando-nos entrever, também, um desconforto com a perda da especificidade do objeto artístico, que, mesmo diante da abstração pragmática de Reinhardt, não havia sido desvincilhada da conquista moderna da autonomia da arte como fora com os minimalistas. Pelo contrário, para ela, as abstrações de Malevich, de Reinhardt e da pintura *Color-Field*, reiteravam os atributos autorreferenciais preconizados pela Arte Moderna do século XX.

A Minimal Art que Wilder buscava traduzir para o público brasileiro, no contexto da 19ª Bienal de São Paulo, era eminentemente concebida a partir da fortuna crítica e,

até então, das escassas literaturas teóricas e historiográfica-artísticas acerca do movimento. Nesse sentido, o texto curatorial inevitavelmente apresenta limitações em relação ao escopo da análise e da narrativa proposta. Essa questão pode ser melhor compreendida quando observamos os artistas que Wilder decide elencar em sua apresentação da Minimal, cujas obras representariam, com mais vigor, a tendência minimalista estadunidense. Para tanto, elenca artistas expoentes do movimento, à luz do livro escrito pelo historiador e filósofo moralista Christopher Lasch (1932-1994), intitulado *The Minimal Self* (traduzido para o português como *O Mínimo e Eu*), publicado em 1984. Grosso modo, Lasch empreende, neste livro, uma reflexão notadamente pessimista sobre o desvirtuamento ético e moral provocado pelo descontrole da sociedade de consumo no século XX. A contrapartida para esta situação viria, para Lasch, do retorno a uma mentalidade do *Mínimo* que rebaixaria o poder devastador do *ego (self)* na sociedade contemporânea. A nosso ver, essa referência bibliográfica parece reverberar a escassez de fontes primárias, no contexto brasileiro, acerca dos pressupostos teóricos e plásticos da Minimal.

Convocando o projeto estético postulado por Lasch, a curadora afirmou que a “sensibilidade minimalista” estaria à procura de “livrar-se da paixão, violência, loucura, mau humor, instinto”, rejeitando, portanto, “o primitivismo, o surrealismo e o expressionismo abstrato” (Wilder, 1987, p.12). Originária de um *espírito de redução*, a estética minimalista apontava, segundo Wilder, para o fim da arte, em especial, da arte moderna, propondo um novo início, como uma tábula rasa. Com o objetivo de respaldar este argumento, a curadora iniciou sua breve incursão destacando Robert Smithson (1938-1974), também mencionado por Lasch, buscando evidenciar o comentário crítico elaborado por este artista a partir de seus trabalhos telúricos dos anos 1960 e 1970. Embora não mencione obras específicas de Smithson, Wilder o cita como um “artista da terra”, cujos trabalhos permitem, ao espectador, um mergulho no ambiente físico a fim de “experimentar uma sensação de atemporalidade e vislumbrar o fim da individualidade.” (Wilder, 1987, p. 13).

Smithson conquistou um espaço singular na história da Minimal Art justamente por sua posição cambiante em relação aos minimalistas. Embora figure nas principais reiterações sobre a Minimal, como as de Gregory Battcock, James Meyer, Barbara Rose, Rosalind Krauss e Irving Sandler, a vinculação de Smithson aos artistas

expONENTES da Minimal é estabelecida de maneira pouco esclarecida, por vezes numa perspectiva causal ou sequencial, ainda que não diacrônica. Por ter sido um artista que dialogou intimamente com a produção dos minimalistas, frequentando seus ateliês, compartilhando exposições e tecendo comentários críticos sobre suas obras e discursos, essa assimilação de Smithson com o movimento o coloca na esteira dos pressupostos teóricos do Minimalismo de maneira tangencial, porém não definitiva. Não é que estivesse alheio aos problemas da espacialidade, da tridimensionalidade, do vocabulário geométrico e do acabamento industrial próprios de artistas como Donald Judd, Andre ou Morris, mas sua pesquisa visual partia em direção a um esgarçamento dos limites ainda prefigurados pela obra em exposição, rumo a um questionamento ulterior sobre a impossibilidade de apreensão da obra de arte no espaço e no tempo a partir da escala monumental em trabalhos ligados ao movimento *Land Art* e a operacionalização do conceito de entropia.

É provável que, ao elaborar seu texto, Wilder tenha tido em mente algumas das obras referenciais de Smithson, como *Spiral Jetty* (1970) e *Non-sites* (1968). Citando Lasch, a curadora ressalta, brevemente, que os artistas dos anos 1960 e 70 buscaram romper com uma “tradição de história da arte percebida como ofuscadora e opressiva” (Wilder, 1987, p. 13). Mesmo não aprofundando essa discussão, Wilder nos deixa vislumbrar um interesse no debate poético promovido por Smithson e os artistas da Minimal Art mencionados a partir da listagem feita por Lasch. Observando o texto “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects”, publicado na revista *Artforum*, em 1968, é possível notarmos o modo como Smithson aborda o teor teórico de seus trabalhos diante dos problemas por ele identificados nos mecanismos de exclusão e valorização próprios da história da arte. Segundo o artista,

os estratos da Terra formam um museu indiscernível. Incrustado no sedimento está um texto contendo limites e fronteiras que evadem a ordem racional e as estruturas sociais que restringem a arte. Para que leiamos as rochas, é necessário nos tornarmos conscientes do tempo geológico e das camadas de material pré-histórico sepultado na crosta terrestre. [...]. Os detritos abstratos contendo matéria bruta são observados como incompletos, quebrados, estilhaçados. (Smithson, 1968, p.89, tradução nossa).

Para Smithson, os níveis de sedimentação da terra ofereceriam um modelo de tempo que perturbaria a história linear sob a qual a arte e os artistas elaboraram suas cronologias. Os estratos desvelados por essa arqueologia telúrica nos

mostrariam uma história repleta de contaminações, sedimentações e ruídos, portanto, uma história impura, constituída por fragmentos abstratos.

Assim como Lasch, Wilder ressalta a importância de Carl Andre para a exploração de uma fisicalidade da arte “através da organização ou intromissão no espaço, usando componentes produzidos industrialmente” (Wilder, 1987, p. 13). Na busca por esse esvaziamento espaço-temporal, a curadora notou que Andre escolhera utilizar

uma unidade básica (p. ex.: tijolo, azulejo), com a qual pode organizar qualquer espaço sem que resulte ameaçador, pois almeja o equilíbrio, a serenidade. Ele cria sistemas, onde a peça modular não tem significado em si, cujas estruturas são claras e ordenadas com simplicidade. (Wilder, 1987, p. 13)

Em seguida, ela enfatiza a noção de todo (*wholeness*) problematizada pelos minimalistas, citando o texto de Mel Bochner, intitulado “Arte Serial, Sistemas e Solipsismos”, de 1967. A curadora convoca esse texto de Bochner a fim de destacar tanto a “lógica do todo”, para quem a serialidade é resultado de uma “metodologia sistemática” na arte, que se diferencia “da metodologia do passado” (Bochner, 2005, p.172), quanto a ideia de esvaziamento dos significantes em objetos artísticos que incorporam lacunas e espaços. Segundo Bochner, Andre representaria um desses jovens artistas, cuja pesquisa visual estaria ancorada numa metodologia sistemática, elucidando, mais à frente, que

os sistemas são caracterizados pela regularidade, integridade e repetição na execução. Eles são metódicos. Em sua consistência e na continuidade de aplicação que os caracterizam. Partes individuais de um sistema não são importantes por si mesmas, mas são relevantes apenas no modo como são usadas segundo a lógica fechada do todo. (Bochner, 2005, p.172)

O próximo artista a ganhar destaque no texto de Wilder é Kenneth Noland (1924-2010), um dos principais representantes da *Washington Color School*, um grupo de expressionistas abstratos radicados na capital estadunidense que atuaram entre as décadas de 1950 e 70. A despeito do vínculo inicial ao grupo de Washington, com trabalhos eminentemente associados à *Color-Field*, Noland tornou-se, nos anos 1960, um expoente do que ficaria conhecido como pintura minimalista, embora esta noção não tivesse ganhado a aderência esperada nas décadas posteriores. O movimento de Wilder ao escolher Noland para essa genealogia da

redução é particularmente interessante, sobretudo por identificar em suas pinturas uma qualidade objetual que as diferenciaria, por exemplo, da pintura *Color-Field*. Wilder elege Noland “como exemplo de pintor minimalista”, justamente “por ter dado à pintura sua qualidade de objeto ao impregnar a tela de cor, para depois colocá-la em chassis de formas totalmente incomuns.” (Wilder, 1987, p. 13).

Na esteira desse pensamento, outro artista convocado por Wilder para o diálogo com as possibilidades objetuais da pintura foi Frank Stella que, segundoela, “impregnou suas telas com a qualidade de objeto, dando-lhes formas inusitadas e pintando-as como se fossem relevos.” (Wilder, 1987, p. 13). Vimos como, em finais da década de 1950, Stella já havia começado a desenvolver uma tipologia visual de sua produção pictórica ao diferenciar seus trabalhos, agrupando-os a partir de características como formato, material e/ou técnica. Entre as séries mais conhecidas, estão *Aluminum Paintings* (1960) e *Copper Paintings* (1960–61), superfícies de alumínio e cobre com padrões geométricos. Algumas das obras da série intitulada *Shaped Canvases* estiveram presentes na 8^a Bienal de São Paulo, como foi o caso de *Mas o Menos*, de 1964.

É a esta última série que Wilder se refere quando olha para a pintura objetual de Stella, assim como o fizera Hopps ao escolher esse artista para compor a mostra de delegação estadunidense na Bienal de 1965. Embora tenha participado da edição da Bienal, Wilder não faz menção aos trabalhos de Stella e, de igual modo, não referencia as demais obras da delegação estadunidense presentes neste evento de 1965. Não há espaço para conjecturarmos quais decisões, deliberadas ou não, levaram a essa flagrante ausência. Cabe, apenas, destacarmos o contato inexistente entre ambos os eventos.

Finalizando a exposição dos artistas expoentes da Minimal, Wilder elenca os últimos três no fechamento dessa porção em que trata da vertente estadunidense. Após Stella, Wilder salienta a produção de Robert Morris, afirmando tratar-se de um artista que, nos anos 1960,

emergiu como um dos escultores minimalistas mais preocupados com o problema da escultura no espaço e a escultura criada a partir de elementos estandardizados na qual não se perde a unidade, sua tentativa como objeto, a sua indivisibilidade; mas não parou por aí, experimentando com construções de feltro macio, dependuradas,

com as quais testava o princípio de acidente e antiforma. A forma, para Morris, é o valor escultórico mais importante. (Wilder, 1987, p. 13)

Considerando este excerto, é possível notar que o interesse de Wilder em Morris acentuou-se a partir da abordagem do artista em relação a elementos mais evidentes e significativos dos pressupostos teóricos da Minimal Art, tais como a preocupação com a espacialidade, a objetualidade e a noção de unidade que, certamente, fazem referência à lógica do todo já mencionada pela curadora. Não obstante, o que parece chamar a atenção de Wilder é a maneira pela qual Morris articula uma espécie de tensionamento com os pressupostos teóricos que sustentam o discurso crítico e historiográfico sobre este movimento artístico, justamente ao acionar os “princípios de acidente e antiforma” em obras que estabelecem um embate direto com a noção de especificidade defendida por Judd, apenas retomando a querela entre ambos artistas debatida no primeiro capítulo dessa pesquisa. Ora, Judd e Ronald Bladen são os últimos artistas listados por Wilder, recebendo apenas uma brevíssima menção de três linhas ao final desse subcapítulo. Sobre esses dois últimos artistas, Wilder apenas destaca uma “preocupação primordial entre o espaço e público” (Wilder, 1987, p.14).

Como mencionamos anteriormente, a construção de dada genealogia da redução deu-se, com Wilder, a partir da reunião de escassas fontes e referências imagéticas das quais a curadora dispunha no momento em que se lançara a essa tarefa. Notamos, em sua escrita, um processo de intercâmbio entre as vozes dos diferentes enunciados convocados pela curadora, resultando em uma espécie de colagem textual que busca lidar com uma narrativa ainda em desenvolvimento. Cabe lembrarmos que objetivo inicial da exposição *Em Busca da Essência* baseava-se na ideia de fornecer ao público da Bienal de São Paulo uma mediação de obras contemporâneas que, em geral, tendiam a ser “herméticas para o espectador” (Wilder, 1987, p.11).

Esse panorama sobre a Minimal, em que Wilder explora os principais pressupostos da vertente estadunidense a fim de estabelecer as bases para o cotejamento entre o reducionismo brasileiro, nos deixa mais próximos da *ideia de estratégia de enfrentamento*. Se para Wilder a Minimal representou uma tendência internacional que, por intermédio da abstração e da tridimensionalidade, tomava consciência

crítica dos fatores culturais e políticos próprios da sociedade estadunidense, veremos como sua defesa do reducionismo brasileiro buscou propor uma particularidade igualmente cultural e regional que, a seu ver, impediria o florescimento de uma vertente efetivamente Minimalista no Brasil, de acordo com o modelo da corrente estadunidense, resultado

da resposta de vários artistas à conjuntura político-econômica e cultural. 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* [...]. 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.13)

Ao identificar a Minimal segundo atravessamentos dos fatores culturais e sócio-políticos específicos dos Estados Unidos nos anos 1960, Wilder parece detectar a eclosão e desenvolvimento dessa vertente a partir de um diálogo inexorável com esses fatores. Em suma, para Wilder, a Minimal, com seus interesses voltados para a economia e síntese dos elementos visuais e significados, com seu vocabulário abstrato, geométrico, industrial e tridimensional, só poderia ter ocorrido do modo como se sucedeu em razão dos artistas vinculados a essa vertente — e vimos como ela os elenca — estarem inseridos em uma dinâmica sócio-cultural do consumo de massa buscando, com essa produção artística, um desvincilhamento radical em relação às grandes narrativas historiográfica-artísticas, bem como das demandas e agenciamentos do mercado de arte: eis a perspectiva de Wilder sobre a Minimal Art estadunidense.

3.4. A REDUÇÃO NA ARTE BRASILEIRA

Em se tratando da redução na arte brasileira, Wilder inicia essa porção do texto impondo alguns limites fundamentais para compreendermos essa tendência. De início, a curadora afirma que, no contexto brasileiro dos anos 1960, “o Minimalismo como tendência semelhante à norte-americana não teve condições para se estabelecer”, visto que este período histórico marcaria “o momento em que a Nova Figuração, o Realismo Pop e a Nova Objetividade” (Wilder, 1987, p.14) conquistariam o protagonismo na cena artística do país. Eis, aqui, uma primeira evidência da estratégia de enfrentamento inadvertidamente engendrada por Wilder a

partir de um postura suficientemente , a fim de afirmar a autonomia e as especificadas da conjuntura da arte brasileira no período contemporâneo à eclosão e desenvolvimento da Minimal nos Estados Unidos.

Corroborando o que havíamos constatado nas páginas anteriores, Wilder começa convocando a Minimal Art no interior da genealogia *do reducionismo no Brasil*, na tentativa de marcar uma importante distinção entre a Minimal estadunidense e o que acreditava constituir o *reducionismo brasileiro*. E esta primeira diferenciação reside numa negação, ou seja, naquilo que o *reducionismo brasileiro* não é. Para a curadora, ele não poderia ser considerado uma dissidência do Minimalismo estadunidense, justamente, pelo contexto, pelos diferentes interesses, condições artísticas e culturais que possibilitaram a emergência das tendências da Nova Figuração, da Nova Objetividade e dos novos realismos ao longos dos anos 1960.

E, no entanto, há uma espécie de interseccionalidade entre as características da Minimal e os contornos de alguns dos pressupostos plásticos e teóricos do que constituía o *reducionismo brasileiro*. Isso se torna mais evidente quando em sua afirmação que “nas esculturas” de artistas brasileiros, “a presença, a monumentalidade e o problema da escala predominam juntamente com a questão do espaço, tão em evidência nos artistas minimalistas norte-americanos” (Wilder, 1987, p.14).

Notamos que, nesse momento particular do texto, a autora evidencia, ainda que sutilmente, o propósito de sua genealogia da redução na arte estrangeira elaborada nas sessões anteriores. Aqui, Wilder elucida sua crença de que os pressupostos teóricos da abstração trabalhados por Malevich, Ad Reinhardt e pelos pintores da *Color-Field* não apenas estabeleceriam as bases de certificação de dado *reducionismo brasileiro*, mas, também, as especificidades da redução no Brasil ocupariam um lugar autônomo, notadamente importante, nessa linhagem formal e conceitual. Essa redução desenvolvida no contexto brasileiro estaria inelutavelmente inserida no debate suscitado pela ampla narrativa da arte contemporânea que encontrava-se em um processo de sistematização nos anos 1980. A nosso ver, é nesse mesmo processo que Wilder deseja localizar e posicionar sua genealogia.

É, portanto, apoiada no substrato da utopia, um dos conceitos norteadores do binômio temático da 19ª Bienal de São Paulo, que a ideia de redução brasileira é efetivamente erigida. É possível observarmos, também, que a fala de Wilder sobre o hermetismo da arte abstrata, retomada aqui sob a ideia de distância epistêmica entre a obra e o espectador, aparece elencada na sequência das características da redução na arte brasileira, junto aos pressupostos da objetualidade e objetividade, da materialidade, da autorreferência e da espacialidade.

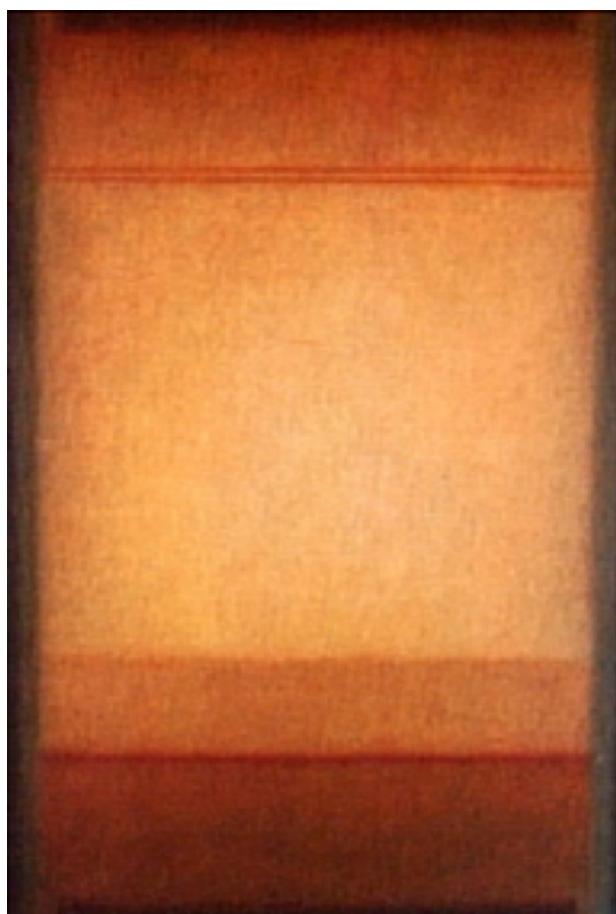


Figura 20. Arcângelo Ianelli, *Silêncio*, 1986, Óleo sobre tela, 180,00 cm x 145,00 cm. Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra3892/silencio>

Munida das bases genealógicas do que concebia como *reducionismo brasileiro*, de sua específica localização na linhagem da arte do século XX (diferenciando-se do Minimalismo estadunidense), de seus pressupostos teóricos e plásticos, restava a Wilder apresentar os artistas e as obras que julgava ser mais significativas da redução, rumo ao fortalecimento desta unidade de sentido que buscava introduzir no contexto da história da arte contemporânea brasileira. Notamos, portanto, nessa lista de artistas brasileiros, uma estratégia de equiparação com a própria genealogia

estabelecida nos parágrafos anteriores, ora sutil, ora explicitamente expressa nas pequenas biografias que acompanham as reproduções das obras de cada artista.

Partindo de Arcângelo Ianelli (1922-2009), passando por Sérvulo Esmeraldo (1929-2017), Carlos Fajardo (1941) e Waltercio Caldas (1946), a curadora não se preocupou em construir uma cronologia exata da redução no Brasil, mas apresentar os dezessete artistas a partir dos problemas suscitados em suas pesquisas visuais. De Ianelli, artista que se vinculou ao Grupo Guanabara em 1950, formado por migrantes de ascendências japonesa e italiana, Wilder escolhera trabalhos mais próximos à abstração geométrica elaborados ao longo da década de 1980, como *Silêncio*, de 1986 (fig. 20). Segundo a curadora,

se considerarmos as questões básicas da pintura como espaciais e visuais, Ianelli chegou a essa síntese com maestria. Suas telas, de grandes proporções são campos de vibração de luz onde a cor se expande para fora do suporte, criando um espaço emocional, uma atmosfera que envolve o espectador provocando nele uma emoção poética. (Wilder, 2987, p.16)

Os “campos de vibração de cor” de Ianelli, cujo desenvolvimento se deu de diferentes maneiras entre as décadas de 1940 e 80, constituíam, para Wilder, um dos exemplos da presença efetiva do *reducionismo* na pintura brasileira e do que poderia ser considerado uma aproximação com a tendência *Color-Field* no contexto artístico do Brasil. Mais à frente, falando ainda de Ianelli, a curadora retoma a noção de “propriedades expressivas da cor” e de “matéria-luz” (*Ibidem*, p.16) a fim de elaborar uma correlação tácita com as pinturas de Rothko e Newman, embora não a faça de maneira explícita. Contando com a lacunas propositalmente deixadas pelo discurso curatorial, a curadora apenas dá indícios dos nexos que deseja estabelecer, atribuindo ao espectador a tarefa de interpretar as informações e preencher esses espaços.

Já com Ronaldo do Rego Macedo (1950), artista com trabalhos em monocromos, cuja formação se deu no âmbito do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), em finais dos anos 1960, a curadora é mais enfática, afirmando que este “pintor se enquadra com perfeição nas problemáticas levantadas e discutidas pelos *color field painters*”, como Still, Rothko e Reinhardt. Interessante notar que, formalmente, as obras de Macedo escolhidas para a exposição parecem não

coadunar com o enquadramento concebido pela curadora. Se, para Wilder, deste conjunto de artistas, o pintor estaria mais próximo da *Color-Field*, as obras selecionadas para o certame parecem aproximá-lo muito mais do neoconcretismo de Hércules Barsotti (1914-2010), que também fora convocado para esta Sala Especial e, poderíamos pensar em um diálogo com os monocromos de Malevich, sobretudo com pinturas como *Aqui-Lá*, de 1987 (fig. 21).

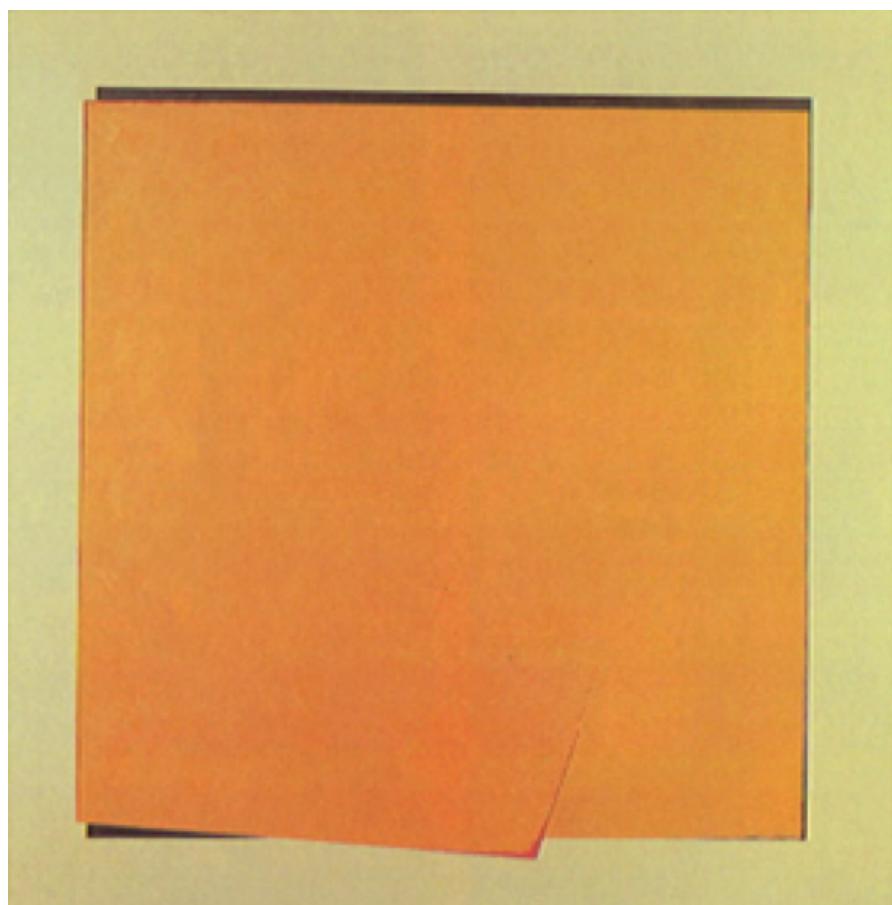


Figura 21. Ronaldo do Rego Macedo, *Aqui-Lá*, 1987, Óleo sobre tela, 180,00 cm x 180,00 cm. Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6778/aqui-la>

Utilizando a borda branca a um só tempo como fundo e moldura do polígono amarelado que parece saltar para um primeiro plano, Macedo concebe um diálogo interessante com a visualidade de Barsotti, criando um leve sombreamento em volta da figura principal, que extravasa os limites do quadrado perfeito ao construir uma perturbação na borda inferior. De modo semelhante, a relação forma/fundo parece não apenas reportar, mas jogar com aquela trabalhada por Malevich em *Quadrado Preto Sobre Branco* (1913). Wilder ressalta que essa “margem branca entre os limites do suporte e o campo de cor determina o limite da autonomia do quadro” (Wilder, 1987, p.24).

Pensando no esgarçamento das fronteiras entre pintura e escultura, ou mais amplamente, entre bi e tridimensionalidade, Wilder convoca obras de Carlos Fajardo para o diálogo com a experimentação Minimalista. Embora não mencione o movimento estadunidense na breve biografia de Fajardo, as obras escolhidas para a exposição dialogam com alguns dos artistas vinculados à Minimal Art, mais especificamente Flavin e Morris, trabalhos amplamente discutidos por textos presentes na antologia crítica organizada por Battcock, da qual Wilder faz referência em outros momentos do texto.



Figura 22. Carlos Fajardo, *Sem Título*, 1985, espuma de poliuretano e equipamento de som, 80 x 80 x 80cm. Fonte: <https://encyclopedia.itaucultural.org.br/obra5512/sem-titulo>.

Figura 23. Robert Morris, *Box with sound of its own making*, 1961, madeira, auto-falante interno, fita cassete, 24.8 x 24.8 x 24.8cm, Seattle Art Museum. Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/689665>.

A obra *Sem título*, de 1985 (fig. 22), consistia em uma caixa de poliuretano cor de rosa, de 80 centímetros cada lado, posicionada diretamente no chão, e portava um aparelho de som interno. Este trabalho de Fajardo parece fazer uma menção a outro cubo, concebido duas décadas antes, intitulado *Box With the Sound of its Own Making*, de 1961 (fig. 23), de Robert Morris. Os trabalhos tridimensionais deste artista estadunidense podem ser localizados dentro de uma pesquisa experimental que envolve corpo, ação e objeto, desenvolvidos pelo artista desde o início dos anos 1960. Como o próprio título sugere, o cubo de Morris carrega, dentro de si, o som de sua própria fatura, como índice sonoro da ação do artista ao construir o objeto. Outros trabalhos de Fajardo que fizeram parte da mostra constituíam-se em estruturas elaboradas com luzes fluorescentes, como uma citação àquelas

desenvolvidas por Flavin desde *Diagonal of May 23, 1963* (1963), uma obra que também carrega dados do seu nascimento e de sua fatura. Como afirma Rodrigo Naves,

Fajardo pertence a uma geração de artistas que, como José Resende e Cássio Michalany, aprendeu muito com os minimalistas norte-americanos. Para essa importante vertente da arte contemporânea, importava sobretudo encontrar uma formalização muito simples dos trabalhos de arte. “Uma coisa depois da outra”, nas palavras do seu principal representante, Donald Judd. (Naves, 2021, p.1)

Em se tratando de tridimensionalidade, os objetos de Sérvulo Esmeraldo são convocados por Wilder para uma reflexão curiosa, focada não no espaço, mas na luminosidade. A curadora destaca a série de trabalhos em que o artista posiciona seus objetos na praia, como em *Cubo*, de 1973, (fig. 24) dialogando tanto com a paisagem e o horizonte marítimo, quanto com a “captação da luminosidade tropical” (Wilder, 1987, p.18). Segundo Wilder, as propriedades da luz natural são exploradas pelo artista a partir das diferentes incidências sobre as faces da superfície metálica de seus cubos e estruturas geométricas.



Figura 24. Sérvulo Esmeraldo, *Cubo*, 1973, aço pintado, 70 x 60 x 70 cm. Fonte: Wilder, 1987, p.18

Esmeraldo tem uma trajetória artística que se inicia na gravura, em meados dos anos 1940, quando ingressara na Sociedade Cearense de Artes Plásticas (SCAP), em 1947. Seu trânsito em São Paulo, entre os anos 1950 e 60, possibilitou um contato maior com as experimentações concretas e de arte cinética, conduzindo sua produção em diálogo esta vertente da arte contemporânea. Quando do retorno à

Fortaleza, em finais da década de 1970, o artista passou a explorar a tridimensionalidade com chapas de aço laqueado, construindo estruturas com a da imagem acima.

Novamente, Wilder deixa em suspenso o nexo formal e conceitual entre os trabalhos de Esmeraldo e dos Minimalistas estadunidenses, afirmando apenas que seus objetos são constituídos por “peças de formas geométricas mais complexas do que as utilizadas pelos outros escultores aqui em exposição”, declarando, mais à frente, que “sua questão não é espacial, nem com as propriedades das matérias (aço, ferro, alumínio)”, pelo contrário, “submete-as à forma projetada e a cor é apenas um meio para ressaltar a luz ou a sombra” (Wilder, 1987, p.18). Fica evidente o esforço de Wilder em evitar a imediata associação das obras de Esmeraldo aos pressupostos teóricos e plásticos da Minimal Art, sobretudo quando desloca a preocupação do artista sobre a espacialidade, para a esfera da luminosidade.

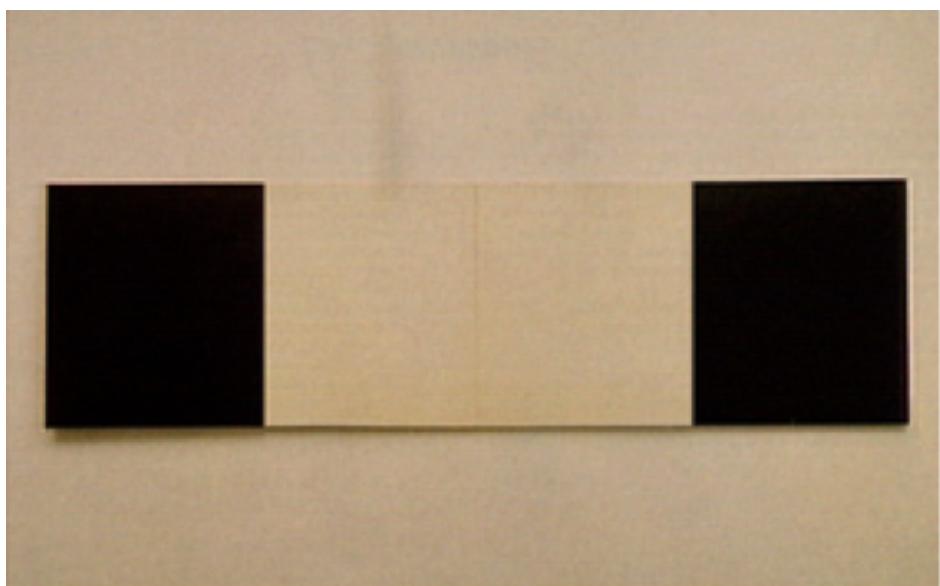


Figura 25. Eduardo Sued, *Pintura 1*, 1981, óleo sobre tela, 92 x 336 cm. Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6501/pintura-1>

Considerando um diálogo mais explícito com Reinhardt, a curadora convoca a pintura de Eduardo Sued (1925), para quem os trabalhos resultariam

de um momento de síntese quase absoluta. Uma só cor resultante de camadas e mais camadas, energias contidas no gesto e na tinta. As cores carregam significados metafísicos que levam o espectador a estados meditativos, introspectivos. A obra nada pretende ser ou representar. Ela é – o ser em contraposição ao estar. (Wilder, 1987, p.28).

Nos anos 1970, Sued começara a transitar pela abstração geométrica, após um percurso na figuração que cultivava desde sua formação nos anos 1950. Essa dimensão meditativa que a curadora destaca no trabalho deste artista, coaduna-se à ideia anteriormente discutida por ela tanto na produção de Malevich, quanto na pintura de Reinhardt. Interessante notar que essa aproximação de Wilder entre ambos, Sued e Reinhardt, se dá tanto pelos nexos formais, quanto pelas semelhanças conceituais de seus discursos sobre a próprias obras. Wilder deixa esse movimento mais visível ao escolher trabalhos como *Pintura 1*, de 1981 (fig. 25), cuja estrutura de justaposição reporta, de modo menos evidente, à grade cromática explorada na pintura de Reinhardt, além de explorar o binarismo do preto e do branco como o fizera Malevich.



Figura 26. Willys de Castro, *Objeto Ativo*, 1959-60, óleo sobre madeira, 2,3 x 68,7 x 11,3 cm, Coleção MAM/RJ. Fonte: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra13807/objeto-ativo>

Por fim, destacamos a presença de Willys de Castro (1926-1988), um dos representantes da vertente concreta brasileira que eclodiu nos anos 1950. Willys foi um artista que obteve intensa formação nas artes gráficas e desenho técnico entre as décadas de 1940 e 50. Trabalhando com desenhos e pinturas geométricas e abstratas, em 1959 passou a integrar o Grupo Neoconcreto ao lado de Barsotti e

Frans Weissman (1911-2005), artistas que compuseram esta mesma Sala Especial. Wilder procurou desvencilhar a presença de Castro nesta exposição do amplo debate concretista que suas obras suscitavam. Para ela,

Seus "objetos ativos" não pertencem ao universo ideológico dos grupos concretos e neoconcretos, aos quais foi associado. São pesquisas sobre as possibilidades virtuais do espaço através de interferências mínimas. O espacial e o visual são interdependentes, a luz é um elemento ativo. A qualidade objetual da peça é eliminada ao máximo. Os limites da arte são colocados em discussão. (Wilder, 1987, p.54)

Embora as motivações e objetivos ainda não estejam claros, em alguns momentos do texto curatorial, Wilder nos dá indícios de certo rebaixamento dos pressupostos teóricos e plásticos trabalhados pelos concretos e neoconcretos. Mesmo convocando artistas vinculados a ambos os movimentos, a curadora reitera a necessidade de apartar-se da discussão plástica levantada por artistas como Willys, Barsotti, Weissmann e Amílcar de Castro (1920-2002).

No caso de *Objeto Ativo*, de 1959-60 (fig. 26), a curadora novamente deixa clara sua escolha por trabalhos que dariam mais atenção às propriedades da luz, da cor e da opticidade, considerando a espacialidade um problema visual, ainda que seja atravessada por questões perceptuais e fenomenológicas, como previam os neoconcretos. Para Wilder, este trabalho de Willys não ignora sua própria condição de objeto no espaço, pelo contrário, ele arrisca um jogo com os limites das categorias artísticas de pintura e escultura, problematizando sua relação com o espaço e o olhar do espectador.

Com efeito, é a partir desta obra que Wilder nos deixa entrever, mais claramente, sua concepção de utopia na arte. Ao afirmar que *Objeto Ativo* seria um exemplo de "utopia da criação da arte, livre de sua qualidade objetual", a curadora entende que a desmaterialização – como um desvincular-se da necessidade de produção de objetos e materialidades na arte –, tenderia "ao zero absoluto almejado por Malevich" (Wilder, 1987, p.54). Talvez seja essa a razão pela qual a curadora explore a noção de que Willys teria ultrapassado o *topos* concretista e neoconcretista, rumo a um exercício utópico da livre circulação das ideias, destituído de certas marcações classificatórias, irredutível em sua própria busca pela redução.

Notamos, pois, nos agenciamentos de Wilder relativos à certa concepção da redução uma postura evidentemente resoluta e explicitamente manifesta em defesa

de tendência reducionista particularmente brasileira. Certamente, seu discurso curatorial, envolto pela autoridade institucionalizada da Bienal de São Paulo, apesar do evidente tom de asserção, é, considerado, aqui como um enunciado repleto de ambiguidades, incertezas e descaminhos, próprios de um pensamento ensaístico cujas fontes historiográfica-artísticas e bases teóricas sequer haviam sido suficientemente sistematizadas à época de seu desenvolvimento, em finais dos anos 1980. E, no entanto, não deixa de ser flagrante a postura de enfrentamento de Wilder e Leirner que intentaram, a partir dessa exposição, estabelecer traços de uma narrativa que apoiasse essa vertente artística contemporânea brasileira, a um só tempo, conscientemente tributária de variadas matrizes da redução ao longo da história da arte no Ocidente, e inequivocamente autônoma a ponto de colocar-se em pé de igualdade com seus pares contemporâneos, como a Minimal Art.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A investigação apresentada no decorrer dessa Tese ensejou uma análise dos aspectos relativos ao trânsito da Minimal Art no contexto artístico brasileiro tendo como base a ideia de *estratégias de aproximação*. O objetivo do estudo empreendido aqui residiu na decupagem dos principais discursos associados a dois eventos-chave, considerando seus subsequentes interesses e demandas, explícitos ou não, a fim de compreendermos a trama receptiva dos pressupostos teóricos comumente vinculados ao Minimalismo estadunidense, sobretudo quando apreendido como uma tendência artística proeminente na contemporaneidade. De início, é importante esclarecermos que a pesquisa não pretendeu encerrar, tampouco enclausurar o objeto investigado. Pelo contrário, buscamos examinar exatamente as aberturas e fissuras que nosso objeto nos permitiu-nos vislumbrar.

Em termos gerais, a pesquisa enveredou pela análise e discussão das especificidades do processo de historicização da Minimal, visando explicitar as contradições internas e interdições que seriam constitutivas desse movimento artístico na década de 1960, juntamente com os traços recorrentes que o caracterizam. Tendo em mãos as fragilidades do edifício teórico e historiográfico-artístico que sustenta a tese do Minimalismo, utilizamos essa qualidade cambiante para nortear uma perspectiva mais abrangente que considera os turvos contornos da Minimal, em especial quando apontamos uma lente de aumento para seus limites aparentemente nítidos. Desse modo, o exercício de questionamento dos balizamentos tornou-se fundamental para investigarmos a hipótese aqui levantada, a saber, a noção de *estratégias de aproximação* entre os pressupostos plásticos e teóricos da Minimal e o horizonte artístico brasileiro a partir de dois eventos-chave referenciais para esse trânsito, considerando também os limites desse contexto que, no caso da presente pesquisa, orbita o perímetro da Bienal paulista.

Na impossibilidade de oferecermos uma perspectiva univocamente concordante com os enunciados e discursos reunidos ao longo do texto, nos empenhamos em estabelecer uma voz suficientemente distinta que observa e, também, questiona as declarações expressas e formuladas por diferentes agentes nessa tessitura, como

críticos, historiadores da arte, artistas, curadores e demais sujeitos que contribuíram para essa rede polifônica. Nesse sentido, reconhecemos que nosso esforço em apontar fissuras e disjunções entre os diferentes discursos e às obras a que eles reportam, consistiu em um exercício côncio de sua condição eminentemente retrospectiva. Portanto, diante da desconfiança inicial acerca da própria ideia da Minimal como um movimento artístico, insistimos na introdução dessa suspeita por meio de uma postura de incertezas, contaminado pela inquietude mesma evocada por suas obras mais expoentes.

Discutir a escrita histórica da Minimal auxiliou na definição das escolhas metodológicas que permearam a presente pesquisa, uma vez que essa investigação do processo de assimilação e legitimação historiográfica-artística deste movimento, em particular, nos compeliu a assumir um posicionamento de suspeição. A ideia de propormos uma dupla condição de compreensão do processo de historicização do Minimalismo surgiu do confronto com diferentes enunciados, discursos e narrativas sobre o movimento. Analisando os distintos agrupamentos, notamos em nossa pesquisa que a listagem dos artistas tendia a oscilar, para mais ou para menos, a depender das demandas e interesses de quem estivesse à frente do enunciado.

Averiguamos, então, que, em primeiro lugar, havia um processo de reiteração dos artistas, obras e pressupostos, concentrado em duas grandes vias, interdependentes, identificadas a partir de dois importantes marcos: o procedimento de *reiteração expositiva*, pensada com base na referencial exposição *Primary Structures*, organizada em 1966 por Kynaston McShine; e o procedimento de *reiteração crítica*, cristalizada na publicação de *Minimal Art: A Critical Anthology*, em 1968, organizada por Gregory Battcock. Analisando os ensaios, textos críticos, mostras individuais e coletivas vinculados a ambos os eventos, foi possível notarmos a reiteração de nomes como os de Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin, Carl Andre e Sol Lewitt, cujas menções costumavam figurar em parcela significativa dessas listas construídas segundo critérios até então pouco definidos. Cabe lembrarmos, que a escolha dos textos para nossa discussão sobre a *reiteração crítica* considerou ensaios ainda não publicados em língua portuguesa, disponibilizados na íntegra nos anexos dessa Tese, na esperança de que sirva como material de consulta para análises posteriores.

Alguns desses critérios, como podemos investigar, paulatinamente tomaram corpo ao longo da década de 1960, a partir de um complexo processo de certificação dos artistas, de suas obras e, de igual modo, dos pressupostos plásticos e teóricos que se tornaram instantâneas chaves de inteligibilidade para a compreensão e, sobretudo, a descrição do movimento, mas que não devem ser utilizadas de modo meramente instrumental: o uso do vocabulário geométrico e abstrato, a fatura e/ou o acabamento industrial das superfícies das obras, a exploração da tridimensionalidade e do objeto, o recurso à repetição e a serialidade e, por fim, a tentativa de extirpar traços ilusórios, figurativos e referenciais dos trabalhos, sintetizada na máxima proferida por Stella “o que você vê é o que você vê” (Stella, et al., 1995, p.158).

Na esteira desse debate, buscamos explorar a ideia de vanguarda em disputa a partir das reflexões propostas por Foster em textos como “What's Neo About Neo-Avant-Garde” (1994) e “The Crux of Minimalism” (1986), para quem a Minimal atuou como uma das importantes correntes neovanguardistas da década de 1960. Em explícito confronto com a perspectiva depreciativa da neovanguarda argumentada de Peter Bürger em seu livro seminal *Teoria da Vanguarda* (1974), Foster propôs um contra-argumento teórico que atribuía às neovanguardas da metade dos anos 1960 em um papel de importância radical para a compreensão, a partir do conceito freudiano de *efeito a posteriori*, das conquistas teóricas e plásticas aventadas pelas vanguardas do início do século XX, como o Dada e o Suprematismo. Ainda que não estabeleça os contornos da Minimal, e tampouco questione a própria lógica de formação do movimento artístico, trouxemos, aqui, os postulados de Foster a fim de refletirmos, sumariamente, sobre os tensionamentos dessa disputa sobre as contribuições da Minimal para as teorias da arte contemporânea.

Não obstante, as referências a nomes e obras de artistas que, em geral, permaneciam localizados em uma posição cambiante em relação ao grupo nuclear da Minimal, sob diferentes níveis de intensidade, à medida que esses critérios balizadores revelavam-se excessivamente estanques e, até mesmo, insuficientes nas reiterações e agrupamentos engendrados. É o caso de nomes como o de Stella e Kenneth Noland, que majoritariamente trabalhavam com a pintura, mais precisamente a tinta sobre tela, além dos nomes como os de Robert Smithson,

Ronald Bladen e Robert Grosvenor, cujas experimentações artísticas, em tese, atendiam aos critérios balizadores usualmente vinculados à Minimal, mas com procedimentos que claramente punham em xeque a probidade e integridade desses parâmetros normativos.

A respeito dessa discussão, os levantamentos realizados no primeiro capítulo nos permitiram visualizar um dos aspectos desse jogo de inclusões e exclusões operado pelos discursos e narrativas sobre o Minimalismo. O enfoque na disputa tácita entre as nucleações formuladas em torno da Green Gallery e da Park Place Gallery, ambas atuantes na emergente cena artística de Nova York dos anos 1960, ensejaram o vislumbre de alguns dos mecanismos de valorização que permitiram a construção de certas características determinantes da ideia sobre a Minimal. Mesmo que transitassem entre ambos os contextos, artistas como Judd, Morris e Andre estabeleceram uma vinculação com a Green Gallery, cujos perfis artístico e econômico atendiam a demandas específicas ligadas à constituição do então recente mercado de arte contemporânea nos Estados Unidos.

Em contrapartida, os artistas associados à Park Place, como Grosvenor e Bladen, permaneceram figuras pouco conhecidas e exploradas no interior da Minimal, a despeito de suas obras serem consideradas em momentos determinantes da *reiteração expositiva*, como foi o caso de *Primary Structures*. Suspeitamos que uma reserva de mercado tenha sido engendrada no discurso sobre a Minimal desde seu momento de eclosão no horizonte artístico novaiorquino da década de 1960, mais precisamente com as mostras coletivas organizadas pela Green Gallery, como as *New Work Part I* e *II*, ambas em 1963, e com as primeiras exposições individuais de Judd, Morris e Andre na primeira metade da década de 1960. Nesse sentido, o perfil colaborativo, anti-mercadológico e comunal cultivado pela Park Place, cuja localização em uma região mais boêmia de Manhattan a afastava geograficamente das principais galerias comerciais instaladas na *57th Street* (como era o caso da Green), pode ter tido um papel definidor para a posição arrefecida da Park Place e seus artistas mais expoentes no interior da narrativa sobre a Minimal.

De modo igualmente flagrante, identificamos uma reserva de mercado que delineia um nítido contorno entre a Costa Oeste e a Costa Leste estadunidense. Na tentativa de transpor essa barreira, Walter Hopps buscou estabelecer um cotejamento entre

artistas californianos e novaiorquinos, elegendo as vertentes da abstração geométrica e da tridimensionalidade como fio condutor de suas apostas, notadamente localizas próximas a seu espaço de atuação seminal em Los Angeles, sobretudo com a Ferus Gallery, fundada em meados da década de 1950.

Com essa investida, Hopps promoveu artistas emergentes vinculados à abstração californiana dos anos 1960, ao articular um explícito confronto destes com os igualmente jovens artistas novaiorquinos. Contudo, os nomes de Larry Bell e Robert Irwin permanecem mais associados ao desenvolvimento das pesquisas visuais em luminosidade e espaço da Califórnia, especificamente à vertente Light and Space, tida por vários como a versão Minimalista da Costa Oeste, portanto, sob uma perspectiva segmentária e hierarquizante. Tendo isso em vista, a proposta de trabalharmos a qualidade intersticial entre Minimal Arte e Minimalismos, auxiliou-nos no entendimento relativo às disjunções e dissensos inadvertidamente concebidos por Hopps ao tentar construir um discurso pautado no desejo de apresentar as tendências mais atuais daquele período, tanto em Nova York quanto na Califórnia, com as obras e os artistas apresentados no contexto da 8^a Bienal de São Paulo.

As escolhas de Hopps evidenciaram uma série de ruídos internos, sobretudo se considerarmos o alcance da interseccionalidade entre a lista de artistas que selecionara e o conjunto de artistas comumente vinculados à Minimal Art e suas vertentes mais próximas, como Judd, Stella, Bell e Irwin, colocadas as devidas ressalvas. Destacar esses ruídos, não discutidos à época, foram de fundamental importância para nossa compreensão das tensões interpretativas que marcaram aquilo que denominados *estratégia de exportação*, vinculada ao primeiro evento-chave aqui analisado. Malgrado a escassez de comentários críticos, foi possível observarmos na reflexão proposta por Laís Moura alguns aspectos que, segundo ela, atravessaram a presença da delegação estadunidense na Bienal de 1965.

Se a seleção curatorial apresentava fricções entre os artistas e as correntes que eclodiam naquele período, esses atritos podem ser notados em determinados momentos da recepção crítica brasileira. Diante do extenso debate acerca da querela artística e geopolítica entre Nova York e Paris como centro artísticos irradiadores da arte contemporânea na segunda metade do século XX, o detalhe que nos chamou a atenção na perspectiva de Moura residiu no modo com o qual

discute, sumariamente, certa obliteração e distanciamento das matrizes europeias engendrados pelo discurso promotor da Op Art estadunidense, vertente a qual, segundo ela, Poons e Stella estariam vinculados e teriam sido apresentados no contexto internacional como seus mais recentes representantes. Se Moura os comprehende sob o epíteto da Op, Pierre Restany expõe uma opinião contrária, afirmando não ter reconhecido, na 8^a Bienal, aquilo que esperava da representação estadunidense, a saber, os recentes desenvolvimentos da Op e da Pop Art.

Há também de se considerar um fator importante para essa tensão interpretativa, que jaz no caráter enviesado, diríamos até contaminado, do argumento sobre a concretude. Explorada em nossa dissertação de Mestrado, defendida em 2019 sob o título *Notas sobre a recepção da Minimal Art no Brasil: a 8^a Bienal de São Paulo e os Anos 1980*, essa tensão observada na recepção de obras preambulares da Minimal em 1965, discutiu a rápida assimilação das pinturas e dos objetos minimalistas com a vertente Concretista brasileira, como por exemplo a Op e as tendências da abstração geométrica. Desse modo, se Hopps abertamente considerou os trabalhos Minimalistas sob a égide de dada concretude (*concreteness*), notamos tanto na fala de Moura quanto no comentário de Zanini resíduos de um léxico costumeiramente utilizado para referir-se a obras vinculadas às correntes concretistas desenvolvidas no Brasil, em especial com o uso do termo concretude/concreticidade.

E no bojo desses tensionamentos interpretativos, a disputa protagonizada pelo júri de premiação da Bienal de 1965, que resultou no empate entre Victor Vasarely e Alberto Burri, permitiu-nos compreender a maneira pela qual, diferentemente das Bienais anteriores (a 7^a Bienal de São Paulo, em 1963, e a 32^a Bienal de Veneza, em 1964), havia uma espécie de esquiva em relação aos artistas estadunidenses, dessa vez ignorados do certame de 1965. Diante dos discursos aqui analisados, foi possível explorarmos o modo como esses atritos parecem ter contrastado com as expectativas do contexto de envio das obras da delegação estadunidense, em especial no que tange às *estratégias de exportação* de um modelo plástico e teórico baseado na abstração geométrica e tridimensional, aproximados dos pressupostos que sustentam a Minimal como movimento artístico.

Essas estratégias puderam ser notadas mediante o estabelecimento da triangulação entre os variados enunciados proferidos pelo curador e os artistas, pela crítica de

arte e pelas demandas políticas da diplomacia cultural. Ora, se os artistas minimalistas poderiam ser apontados como mensageiros do silêncio, como assinalara Zanini, em virtude da missão cultural de exportação de modelos plásticos, de igual modo, as obras de arte atuariam como emissárias da abstração em uma conjuntura da política de acirramento das tensões provocadas pela Guerra Fria. Foi Dária Jaremchuk, em *Políticas de Atração* (2023), quem desenvolveu uma pesquisa referencial e fundamental fonte historiográfica-artística e metodológica para nossa investigação, ao promover o preenchimento de uma importante lacuna nos estudos acerca das relações artísticas e culturais entre Brasil e Estados Unidos, colidindo com o recorte temporal dos anos 1960 que aqui analisamos.

Por um lado, buscamos discutir a ideia de *estratégia de exportação* a partir do primeiro evento-chave e, por outro, um segundo momento se interpôs provocando um importante salto em nossa pesquisa. Considerando, então, a exposição *Em Busca da Essência: Elementos da Redução na Arte Brasileira*, com curadoria de Gabriela Wilder, realizada no contexto da 19ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1987, propusemos a ideia de *estratégia de enfrentamento* a partir da decupagem do discurso curatorial de Wilder e Sheila Leirner, focando na textualidade, a fim de depreendermos os principais aspectos da estratégia aqui analisada.

Iniciando, pois, pelo mapeamento da redução como um problema nocional para a historiografia da arte contemporânea, buscamos oferecer apontamentos, direções e possibilidades de abordagem deste termo a partir de diferentes enunciados proferidos por distintas vozes no decorrer do século XX. No entanto, esse rastreio da redução como um rumor teórico não pretendeu encerrar, tampouco enclausurar o vocábulo no interior do levantamento realizado em nossa pesquisa. Entendemos tratar-se de uma investigação apenas introdutória, carecendo de um aprofundamento mais robusto, bem como uma sondagem mais ampla do termo e suas variadas acepções, constituindo um dos possíveis desdobramentos ao qual a presente tese deseja apontar.

Em vista disso, a ideia de *estratégia de enfrentamento* amparou-se, sobretudo, na análise do enunciado de Wilder presente no texto curatorial em que discute as bases daquilo que entende como *Reducionismo na Arte Brasileira*, tomando o recorte temporal do Concretismo, nos anos 1950, às experimentações pictóricas e

tridimensionais dos anos 1980. Para tanto, Wilder traça uma espécie de genealogia da redução no Ocidente, que partia das obras de Kazimir Malevich, na Rússia, no Concretismo de Piet Mondrian, nos Países Baixos, e Ad Reinhardt, nos Estados Unidos, bem como da pintura Color-Field, também estadunidense. Ao estabelecer essa linhagem da redução, Wilder destaca o Minimalismo com uma das vertentes reducionistas igualmente tributárias dessa linhagem, empregando um tom que parece buscar o arrefecimento do protagonismo unilateral da Minimal no contexto desse cenário.

Para Wilder, a relação entre o reducionismo brasileiro e a Minimal não é de subserviência, tampouco de contaminação de lá para cá, embora reconheça que haja pontos de contato, sobretudo no vocabulário geométrico abstrato. Mas, para ela, as diferenças são mais flagrantes. Em sua perspectiva, o Minimalismo estadunidense empregou o léxico das formas e estruturas primárias a partir do uso materiais industriais e do acabamento industrialmente obtido imbuídos de uma reação às questões sociais e culturais do país naquele período, sobretudo à cultura industrial e do consumo de massa. Já o reducionismo brasileiro possuiria traços de uma abstração geométrica menos preocupada com o polimento das superfícies dos trabalhos e o comentário à industrialização, e mais orientada para a experimentação com os materiais, as relações ópticas e espaciais, a economia das formas, atravessados pela própria história do Concretismo no contexto local, tida por ela, como definidora do gosto público pela abstração. Segundo a curadora,

os artistas brasileiros não pretendem ser como os mencionados Still, Rothko e Newman, matrizes instituidoras de uma nova mitologia por não sofrerem o peso de uma cultura sufocante que exija um novo começo, a criação a partir do zero. A sua preocupação é a da reflexão sobre a arte, de aperfeiçoamento técnico e pessoal, de caminho de vida, de abertura de novas fronteiras, sempre trabalhando com economia de formas o que o desenho, a pintura, a escultura e o objeto têm de singular. (Wilder, 1987, p. 14)

E, no entanto, esse cotejamento que Wilder empreende revela uma perspectiva notadamente enviesada de ambas as vertentes destacadas, que tende a uma simplificação dos pressupostos e conceitos à serviço da própria argumentação. Se, por um lado, a linhagem do reducionismo nos Estados Unidos, como ela propôs, iniciada com a Color-Field, estaria inclinada a estabelecer “matrizes instituidoras” como uma tábula rasa diante da conjuntura cultural e social daquele país, por outro,

o reducionismo brasileiro teria canalizado seus esforços na criação de obras embreadas no tecido cultural do país e no desenvolvimento de “uma nova ordem plástica, promotora da harmonia social” (*Ibidem*, p.14).

A escolha do escopo de nossa investigação buscou limitar-se, deliberadamente, aos dois eventos analisados a partir de um levantamento de fontes primárias, secundárias e imagéticas, objetivando estabelecer uma estrutura de abordagem suficientemente lógica e pertinente, construída a partir do objeto examinado nesta tese. Todavia, alguns episódios que certamente contribuem para as reflexões a respeito do trânsito da Minimal no contexto brasileiro, como um modelo plástico e teórico, deixaram de ser incluídos em nossa análise. É o caso do debate suscitado pelo texto “Divergent Parallels: Toward a Comparative Study of Neoconcretism and Minimalism”, de Paulo Herkenhoff, publicado em 2001, no catálogo intitulado *Geometric Abstraction – Latin American Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection* (2001), organizado por Yve-Alain Bois. Neste texto, o curador buscou questionar os mecanismos de historicização da arte contemporânea que permitiram uma rápida assimilação da Minimal Art pelo cânon ocidental, relegando ao Neoconcretismo um lugar tido hierarquicamente inferior, por vezes inexistente ou desconhecido nesse mesmo cânon.

Outros episódios podem ser adicionados a essa trama receptiva da Minimal no contexto brasileiro, como a exposição *Contrastes de Forma: Arte Geométrica Abstrata de 1910-1980*, realizada no Museu de Arte de São Paulo, em 1986. Essa mostra reuniu 149 trabalhos da Rick Collection of McCrory, então recém-adquirida pelo MoMA de Nova York, entre esculturas e pinturas consideradas a partir do desenvolvimento da abstração geométrica durante o período anunciado pelo título. Dividida em cinco eixos temáticos, organizados cronologicamente, a exposição apresentou trabalhos do Cubismo e do Futurismo, passando pelos movimentos do Suprematismo e Neoplásticismo, preocupando-se com o cotejamento entre artistas europeus, estadunidenses e latino-americanos e, por fim, desembocando nas tendências contemporâneas, cujo recorte entre os anos 1960 e 1980 ensejaram a presença de obras de estadunidenses como Judd, Kenneth Noland, Ellsworth Kelly e Robert Mangold. Há de se considerar, também, os trânsitos, contaminações e acionamentos entre os pressupostos da Minimal e artistas brasileiros cujas

produções destacaram-se na cena artística dos anos 1980 e 1990, como José Resende e Arthur Lescher. Certamente, esses episódios nos apontam a novos desdobramentos para nossa análise.

Ademais, como argumento norteador trabalhado ao longo da tese, a noção de *trânsito de modelos* permitiu-nos desenvolver a ideia de *estratégias de aproximação*, aqui bifurcada em duas estratégias específicas, de *exportação* e *enfrentamento*, na medida em que evidenciam um jogo de hierarquizações e tensionamentos interpretativos explorados nos eventos escolhidos para nossa análise. Discutida desde o Mestrado, iniciado em 2017, essa noção de trânsito de modelos é tributária das formulações postuladas por Vera Pugliese, ganhando robustez em nossa pesquisa mediante a profícuo diálogo estabelecido durante as orientações do Doutorado. A formulação do conceito, segundo a qual o trânsito pode ser entendido como “uma circulação entre desiguais” que envolve “a exportação/importação de modelos plásticos, mas também teóricos, entre metrópoles culturais e países tratados como dependentes” (Pugliese, 2022, p.38), mostrou-se fundamental para as escolhas teórico-metodológicas articuladas em nossa investigação. Preciosa interlocução, sem a qual não seria possível dizer a Minimal diante de eloquentes e ensurdecedores silêncios.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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

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

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução Ernesto Sampaio, 1^a edição. Lisboa: Editora Vega, 1995.

BUSKIRK, Martha; NIXON, Mignon (eds.). *The Duchamp effect: essays, interviews, round table*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1996.

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

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *A Bienal de São Paulo e a América Latina: transito e tensões (1950-1970)*. São Paulo: Editora da Unicamp, 2023.

DANTO, Arthur C. Introdução: moderno, pós-moderno e contemporâneo. In: *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. p. 3-21.

DE FUSCO, Renato. *História da arte contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

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

DUCHAMP, M. O ato criador. In: BATCOCK, Gregory (ed.). *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 71-74.

DUCHAMP, Marcel. *The great trouble with art in this country*. In: SANOUILLET, Michel; PETERSON, Elmer (eds.). *The Essential Writings of Marcel Duchamp*. Londres: Thames and Hudson, 1975. p. 123-126.

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

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

FREUD, Sigmund. *Obras completas, Volume 14: A História de uma neurose infantil [O homem dos lobos], além do princípio do prazer e outros textos (1917- 1920)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

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

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

GREENBERG, Clement. *Pintura à “americana”*. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997a. p. 75-95.

GREENBERG, C. *Pintura modernista*. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997b. p. 101-110.

GREENBERG, C. *Rumo a mais novo Laocoonte*. In: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de (orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997c. p. 45-59.

GREENBERG, Clement. *Abstração pós-pictórica* *In* COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória [Orgs.]. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997d, p.111-116.

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

HERKENHOFF, Paulo. *Divergent Parallels: Toward a Comparative Study of Neo-concretism and Minimalism*. In: BOIS, Yves-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.

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

HOPPS, W. *The dream colony: a life in art*. Nova York: Bloomsbury USA, 2017.

JAREMTCHUK, Dária. *Políticas de atração: relações artístico-culturais entre Estados Unidos e Brasil (1960-1970)*. São Paulo: Editora Unesp, 2023.

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

JUDD, Donald. *Local History* In Donald Judd: Complete Writings 1959-1975. Halifax e Nova York: The Press of the Nova Scotia college of Art and Design, New York University Press, 1974, pp. 148-156.

JUDD, Donald. *Objetos específicos*. In: COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Glória (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p.96-106.

JUDD, D.; STELLA, Frank. *Questões para Stella e Judd* In: COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Glória (orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p.122-138.

JUDD, Donald. *Specific Objects* In: Donald Judd: Complete Writings 1959-1975. Halifax e Nova York: The Press of the Nova Scotia college of Art and Design, New York University Press, 1974, p.181-189.

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

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

KRAUSS, Rosalind. Alusão e Ilusão em Donald Judd. *Revista Artforum*. Nova York, v. 4, n.9, p. 24-25, mai. 1966. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/196605/allusion-and-illusion-in-donald-judd-37789>.

KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. *Arte & Ensaios*, v. 17, n. 17 (2008), Rio de Janeiro. DOI: <https://doi.org/10.60001/ae.n17.p128-137>.

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

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

LANGSNER, Jules. *Four American classicists*. Página oficial Los Angeles county Museum of Art. 23 de Dez. 2013. Disponível: <https://www.lacma.org/art/exhibition/four-abstract-classicists>.

LA'S FINISH FETISH. Página oficial da Franklin Parrasch Gallery. 16 de Setembro de 2003. Disponível em: <https://www.franklinparrasch.com/finish-fetish>.

LASCH, Christopher. *The minimal self: physic survival in troubled time*. W. W. Norton & Company: Nova York, 1984.

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

LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. *Revista Arte & Ensaios* (UFRJ), v. 25, n. 25, p. 150-165, 2013.

LYOTARD, François. Barnett Newman: O instante. Gávea: Revista de História da Arte e Arquitetura. Tradução Carlos Zílio. Rio de Janeiro, Vol.4, janeiro de 1987, p. 81-95.

LUZ, Angela Ancora. A História da Arte Contemporânea de Renato De Fusco – algumas considerações epistemológicas. *Interfaces* (UFRJ), v. 1, p. 9-20, 1995.

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

MOREIRA SANTOS, G. A primeira recepção da Minimal Art no Brasil, em 1965: Uma tensão interpretativa. MODOS: Revista de História da Arte, Campinas, SP, v. 4, n. 1, p. 53–70, 2020. DOI: 10.24978/mod.v4i1.4326. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8662881>. Acesso em: 20 nov. 2022.

MORRIS, Robert. Notas sobre escultura In BATTCOCK, Gregory. Minimal Art: a critical anthology. Los Angeles, California: University of California Press Ltd., 1995, p. 222-235.

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.

NEWMAN, B. Ideographic Painting In PIPES, Richard [ed.]. Reading abstract expressionism: context and critique. New Haven: Yale University Press, 1991, pp. 135-36.

PLÍNIO, O Velho. História Natural In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). A pintura — Vol 1: O mito da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004, pp.73-86.

PUGLIESE, Vera. Entre duas barcas: notas sobre regimes de visualidade e de discursos na história da arte. Revista Ars do PPGAV/ECA/USP, v. 15, n. 29, 2017, p. 25-54. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2017.125972>.

PUGLIESE, Vera. 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. 2013. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

PUGLIESE, Vera. Potências excipientes do discurso na historiografia da arte. In: Anais do 43º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Urviduras metodológicas. Museu de Arte Murilo Mendes – MAMM Juiz de Fora, CBHA/UFJF, 2024 [2023], p. 1-15.

PUGLIESE, V. Considerações Sobre A Mostra The Stations Of The Cross: Lema Sabachtani, De Barnett Newman. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, [S. I.], p. 266–286, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15752>.

PUGLIESE, Vera. A arte clássica na historiografia da arte. In: CORNELLI, G.; COSTA, G. G. da. (Org.). Estudos Clássicos III: cinema, literatura, teatro e arte. 1ªed. Brasília / Coimbra: Cátedra UNESCO Archai / Annablume / Imprensa da Universidade de Coimbra, 2014, v. , p. 167-175.

REINHARDT, Ad. Arte-como-arte. In: COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Glória (orgs.). Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p.71-77.

RIVENC, Rachel et. al. The LA look from start to finish: materials, processes and conservation of works by the Finish Fetish Artists. Los Angeles: The Getty foundation. Disponível em: https://www.getty.edu/conservation/our_projects/science/art_LA/article_2011_icom_cc.pdf.

RIFT OVER JUDGING IMPERILS ART SHOW. New York Times, Nova York, 09 set. 1965, p. L23.

ROSE, Barbara. ABC Art. In: BATTCOCK, Gregory (ed.). Minimal Art: a critical anthology. Berkeley: University of California Press, 1995. p. 274-297.

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

SANDLER, Irving. A Nova Arte Cool. *Art in America*, New York, 01 de Janeiro de 1965. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/archives-new-cool- art-63525/>. Acesso em: 05 de junho de 2021.

SANDLER, Irving. The triumph of American art: a history of abstract expressionism. Nova York: Harper & Row, Publishers, 1970.

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

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

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: <https://hammer.ucla.edu/now-dig-this/essays/find-the-cave-hold-the-torch>.

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

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

STEINBERG, Leo. Outros critérios [1968–71]. In: Outros critérios: confrontos com a arte do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 79-125.

U. S. ART EXHIBIT ARRIVES IN BRAZIL. *New York Times*, Nova York, 30 ago. 1965, p. L23.

WAGNER, Anne M. Reading Minimal Art. In: BATTCOCK, Gregory (ed.). *Minimal Art: a critical anthology*. Berkeley: University of California Press, 1995. p. 3-18.

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.

WOLLHEIM, Richard. Minimal Art In BATTCOCK, Gregory. *Minimal Art: a critical anthology*. Los Angeles, California: University of California Press Ltd., 1995, p. 387-399.

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

ZANINI, Ivo. Restany acha que arte brasileira evolui; não entendeu júri da Bienal. Folha de S. Paulo, São Paulo, 10 set. 1965b. 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.

ZÍLIO, Carlos. Barnett Newman: Depois da queda. Gávea: Revista de História da Arte e Arquitetura. Rio de Janeiro, Vol.4, janeiro de 1987, p.75-78.

Cartas e Telegramas

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.

ANEXO 1

WOLLHEIM, Richard. Minimal Art In BATTCOCK, Gregory. *Minimal Art: a critical anthology*. Los Angeles, California: University of California Press Ltd., 1995, p.387-399.

Neste ensaio, Richard Wollheim discute trabalho e esforço na arte. Ele considera o trabalho tanto processo de construção quanto de desmantelamento da imagem e observa que na Minimal Art "... os elementos de decisão e desmantelamento adquirem uma nova proeminência ...". O autor talvez tenha sido o primeiro crítico a empregar o termo "Minimal" para a arte mais recente. Richard Wollheim é professor de filosofia da University College de Londres e tem contribuído com artigos para a Partisan Review e Encounter.¹⁶

Se investigarmos a situação da arte em tempos recentes, em especial a forma que tem assumido nos últimos cinquenta anos, encontraremos uma crescente aceitação sendo dispensada a uma classe de objetos que, mesmo díspares em muitas maneiras — na aparência, na intenção, no impacto moral — manifestam uma característica identificável ou, mesmo, um aspecto em comum. E tal aspecto pode ser melhor expresso se afirmarmos que esses objetos portam um conteúdo mínimo de arte [*a minimal-art content*]: no que eles são, em um grau extremo, ou indiferenciados entre si e, portanto, possuem um baixíssimo conteúdo, seja de qual espécie for, ou, então, a diferenciação que exibem, em alguns casos bastante considerável, não advém do artista, mas de uma fonte não-

artística, como a natureza ou a fábrica. Alguns exemplos do que tenho em mente poderíamos encontrar nas telas de Reinhardt ou (na outra ponta da escala) em certas *combines* de Rauschenberg ou, até melhor, nos não-“assistidos” *ready-mades* de Marcel Duchamp. A existência de tais objetos e, mais precisamente, sua aceitação como obras de arte, certamente despertarão algumas dúvidas e ansiedades sob as quais um profundo respeito pela moda pode permanentemente suprimir sem, contudo, efetivamente resolver.

Neste ensaio desejo tomar essas dúvidas e ansiedades seriamente, ao menos algumas delas, e observar se há algo que possa nos elucidar sobre a natureza permanente da arte.

Em uma passagem histórica, Mallarmé descreve o terror, o senso de esterilidade, que o poeta experimenta quando se senta em sua mesa, confronta a folha de papel na qual o poema deve ser composto e nenhuma palavra lhe vem à mente. No entanto, ousaríamos perguntar: por que Mallarmé não poderia, após um intervalo de tempo, ter levantado de sua cadeira e ter produzido a folha de papel em branco *como* o poema que havia sentado para escrever? De fato, em apoio a esta questão, seria possível imaginar algo mais expressivo ou exibição mais precisa do sentimento de

¹⁶ Reimpresso da *Arts Magazine*, Janeiro de 1965. [Nota introdutória do editor Gregory Battcock]

devastação interna do poeta do que o papel em estado virginal? Para nós, o interesse sobre tal gesto está, obviamente, no fato de que ele nos proveria uma elucidação extrema do que chamo de *Minimal Art*.

Provavelmente encontrámos agora muitas razões para considerarmos tal gesto inaceitável: ou seja, para recusarmos *le vide papier* como uma obra de arte. Quero concentrar-me, aqui, em apenas uma dessas razões devido a sua relevância para o problema mais geral.

Suponhamos que Yevtushenko senta-se em sua cadeira e, diante de sua mesa em Moscou, escreve em uma folha de papel algumas palavras em uma determinada ordem, e o que ele compõe é aceito como um poema; agora suponhamos que, algumas semanas depois, alguém em Nova York se levante e leia em voz alta as mesmas palavras na mesma ordem; então, deveríamos dizer que o que a pessoa leu em Nova York foi o poema de Yevtushenko escrito em Moscou. Ou melhor, deveríamos afirmar que tal ação possibilitou que certas condições, a grosso modo chamadas de condições-continuidade, foram satisfeitas: desde que o indivíduo tenha lido em voz alta as palavras que leu porque Yevtushenko previamente as escrevera e não porque independentemente tenha tido a ideia de combiná-las na mesma ordem de Yevtushenko etc.

Um poema (um e o mesmo poema) pode, então, ser escrito em um lugar, lido em outro, impresso um outro, aparecer em várias cópias do mesmo livro, ser aprendido

por gerações de crianças, ser estudado por críticos em diferentes países: isso tudo sem que assumamos que o pema, de algum modo, reproduz a si mesmo indefinidamente por algum processo de divisão ou fissura. Pois o poema, apesar de ser impresso em uma determinada página, não é pra ser identificado com aquelas palavras impressas. O poema adentra as mais diferentes ocorrências — recitações, inscrições, impressões, punições, memorizações — não porque um material em comum está presente em todas essas ocasiões, mas devido a uma estrutura a qual os variados materiais em diferentes ocasiões (diferentes papéis, diferentes tintas, diferentes ruídos) se conformam. É essa estrutura, originária do ato de criação do poeta, que confere ao poema sua identidade.

Agora é possível observarmos uma razão esmagadora pela qual Mallarmé não poderia ter produzido a folha de papel em branco como o poema que de fato compusera. Uma vez que não há, aqui, uma estrutura que balize a identificação de futuras ocorrências como ocorrências de seu poema em branco. Nós não teríamos direito algum de afirmar: “Aqui está o poema de Mallarmé”. Alternadamente, seríamos obrigados a considerar toda página em branco do mundo, todo espaço em branco, ou até mesmo todo o branco, como portadores reais, não em potencial, do poema de Mallarmé. Este poema teria que ser visto como se estivesse presente nos interstícios de toda e qualquer inscrição no mundo inteiro.

E agora suponhamos que Rauschenberg, em Nova York, combine uma bicicleta e um bueiro de madeira e essa combinação é aceita como uma obra de arte; suponhamos, ainda, que alguém em Moscou, novamente após um certo período de tempo, também pegue uma bicicleta e um bueiro de madeira e os una do mesmo modo que Rauschenberg o fizera, e (por uma questão de argumento) exponha o objeto. Creio ser evidente que ninguém ousaria afirmar que aquilo que fora exposto em Moscou corresponderia à *combine* a qual Rauschenberg construiria em Nova York. E isso se confirmaria, ainda que algo análogo ao que chamei de condições-continuidade no caso do poema de Yevtushenko fossem satisfeitas: por assim dizer, se o artista russo combinasse ambos os objetos da maneira que fez porque Rauschenberg fizera em primeiro lugar, e não porque tivera a mesma ideia independentemente.

Toda essa questão, que apreciaremos aqui, deriva diretamente dos critérios de identidade que empregamos para distinguir obras de belas artes (e não amplamente de artes “visuais”, uma vez que os critérios são evidentemente diferentes no caso, digamos, de gravuras e litografias). Ela não se relaciona em nada com considerações puramente artísticas ou estéticas. Não possui, por ora, vínculo com aquilo que pensamos acerca dos méritos da cópia: tudo que ela suscita é a indagação se a cópia afeta obras de arte, se a cópia é ou não uma instância da mesma obra de arte original.

E a identidade de uma obra de belas artes reside no material que a consiste.

Sob este aspecto, é possível considerarmos que Mallarmé poderia, em princípio, ter levantado de sua mesa e transformado a folha de papel em branco em pintura ou desenho com o qual estivesse envolvido. Neste caso, teríamos um objeto real que poderia ser identificado como uma pintura de Mallarmé, ainda que não houvesse nada que o identificasse como um poema de Mallarmé. A produção de uma folha de papel em branco como um poema em que o autor estivesse envolvido encontraria uma situação paralela na área das belas artes não na produção de telas em branco, mas em algo mais próximo do gesto em direção ao conteúdo de um ateliê vazio.

Em linguagem filosófica, uma obra de arte literária é um *tipo*, do qual minha cópia, sua cópia ou um conjunto de palavras lido em voz alta em um determinado local num horário específico são variados *tokens*: é um tipo como a *Union Jack* [Bandeira do Reino Unido] ou a Rainha de Ouros, cujas bandeiras hasteadas em diferentes mastros e com designs idênticos, ou as cartas em diferentes baralhos possuem na face o mesmo naipe, são tokens de um tipo.

No entanto, o que poderíamos dizer da combinação que o *Rauschenberg russo* construiu em Moscou com as exatas especificações feitas pelo *Rauschenberg americano* em Nova York? Vimos até que agora que não seria possível afirmar se tratar de uma legítima obra de

Rauschenberg no mesmo sentido em que trataríamos o poema lido em Nova York como sendo, de fato, de Yevtushenko. Mas poderíamos tratar a combinação feita pelo russo de nosso exemplo como uma obra de arte, isto é, como uma *nova* obra de arte?

Diante desta conjuntura histórica parece difícil pronunciar-se sobre este ponto de maneira definitiva. Certamente haveria enorme resistência caso aceitássemos essa sugestão: resistência que poderíamos derrubar em um caso ou outro, mas não universalmente, suspeito, sem que provocássemos uma total desintegração do conceito de *arte* tal como o temos. O reconhecimento de variações ou cópias na tradição da arte ocidental, o precedente de tradições artísticas pouco conhecidas nas quais mudanças ou modificações estilísticas mantiveram-se mínimas e a existência paralela de gravuras ou litogravuras impressas em diferentes edições: tudo isso nos proveria tentações para capitular, mas tentações improváveis de sucumbirmos de maneira permanente.

Agora ficará mais claro, a partir do que mencionei acerca dos tipos e *tokens*, que o Rauschenberg genuíno e o pseudo-Rauschenberg são *tokens* de um mesmo tipo — embora o tipo não seja, ele mesmo, uma obra de arte. Se isto se confirma assim, pareceria verídico afirmar que nosso conceito existente de obra de arte bifurca-se em duas proposições, em que a primeira poderia ser expressa da seguinte maneira: *obras de arte não são tipos, do quais poderiam existir um número indefinido de tokens*. E a segunda proposição: *não é*

possível existir mais de uma obra de arte que fosse um token de um dado tipo. Esta segunda proposição precisa ser cuidadosamente distinguida de uma outra proposição com a qual possui um grande aspecto em comum: *não é possível existir uma obra de arte de um tipo em que existe mais de um token*, o que, sugiro, ser uma proposição claramente falsa.

Sugiro ser falsa, pois esta terceira proposição teria consequências devastadoras e totalmente questionáveis já que a obra de arte, uma vez copiada, deixaria de ser uma obra de arte. É somente quando tal possibilidade é artificialmente bloqueada por, digamos, uma crença *quasi-empírica* na imutabilidade do gênio, que este princípio draconiano poderia começar a adquirir razoabilidade.

E, no entanto, há ocasiões em que o princípio mais moderado não parece menos arbitrário em seu funcionamento; com efeito, é justamente sua moderação que o torna mais arbitrário. Em 1917, Marcel Duchamp submeteu um urinol como contribuição para uma exposição artística. Para muitos, tal gesto pode indicar total discordância com sua concepção de arte. Mas não estou aqui preocupado com essas pessoas. Todavia, se nos ativermos àqueles que o consideram um gesto aceitável, gostaria de sugerir que o que parece indicar total discordância com sua concepção de arte é o fato de que a aquiescência do gesto os compeliu a rejeitar antecipadamente qualquer outro gesto similar posteriormente produzido. E

ainda, é precisamente isso que parece ser a consequência de nosso princípio. Por uma simples ação, Duchamp privou todos os objetos de certo tipo seguro de qualidade artística; e pode parecer ainda mais arbitrário sua capacidade de fazê-lo do que a de assegurar o objeto dessa perda.

Tampouco é provável que este *ready-made* particular de Duchamp seja um caso único e isolado. Ergue-se, então, o problema: como delimitamos os casos em que nossos princípios dão origem a anomalias? A menos que consigamos delimitá-los de algum modo, nos encontraremos novamente diante do princípio draconiano que já havíamos rejeitado. Novamente nos encontraremos diante da afirmação de que o que há de errado com o urinol de Duchamp é o fato de que ele é um objeto de um tipo. Mas isso, como já vimos, não constitui o que há de errado com o urinol.

Uma outra sugestão mais específica poderia ser a de que não é que haja outros urinóis exatamente iguais aos de Duchamp, mas que Duchamp não deve sua diferenciação deles (isso é uma obra de arte, *aquilo* não) a nenhuma prioridade temporal a qual poderiam reivindicar. Não é que haja outros *tokens* do mesmo tipo, mas talvez existam outros *tokens* que o precederam ou o anteciparam. E essa indiferença à ordem temporal, respeito pelo qual é cuidadosamente exaltado na distinção que faz de “original-cópia” em relação ao pensamento tradicional, serve para destacar toda uma classe de casos onde há certa preocupação em aceitar um,

e não mais que um, *token* de determinado tipo como obra de arte.

A consideração dessa espécie de caso sugere uma outra. E isso, embora o fac-símile com efeito não anteceda o objeto que é aceito como obra de arte, é onde o fato parece ter pouquíssima importância. Pelo que o objeto artístico, ao menos aquilo que se passa por ele, é facilmente reproduzível. Os outros *tokens* que não figuram próximos ao objeto artístico poderiam muito bem existir ao lado dele sem causar a menor perturbação. Em tais casos, o objeto não pode ser corretamente considerado como mais um em um fluxo de objetos idênticos do qual fora arbitrariamente abstraído. Mas não haveria dificuldade em imaginar tal fluxo em curso: o objeto é uma bica natural por sua própria aparência.

E, possivelmente, haverá outros casos em que seremos tentados a sentir o mesmo revés. Mas devo pausar nesses dois e será evidente, imagino, o por quê são do meu interesse: eles se sobrepõem totalmente aos dois tipos de objetos que, no início desse artigo, identifiquei como objetos da Minimal Art [*objects of Minimal Art*].

Mas agora, deveríamos nos perguntar por que objetos dessas duas espécies dão origem a qualquer dificuldade peculiar? Ou, colocando de outro modo, há alguma dificuldade em comum e identificável que que jaz na maneira pela qual aceitamos como obra de arte artefatos dos quais existem, ou provável que existam, fac-símiles preexistentes ou objetos altamente

indiferenciados? Como já vimos, não nos importamos com a reprodutibilidade; então por que deveríamos nos preocupar com a reprodutibilidade banal? Ou seria toda a questão, como uma vez sugeriu Koesler em um ensaio singularmente imperceptível, somente “esnobismo”?

Suspeito que nossa principal razão para resistir às reivindicações da Minimal Art é a da que seus objetos falham em evidenciar aquilo que, ao longo dos séculos, consideramos ser o ingrediente essencial da arte: trabalho, ou esforço manifesto. E aqui não há uma discussão, como em certas disputas no Renascimento, se o trabalho é insuficiente ou excessivamente banáusico¹⁷, mas, simplesmente, se ele de fato existiu. Reinhardt ou Duchamp, ter-se-á a impressão, não *fizeram* nada, ou não o suficiente.

A conexão entre arte e expressão, a qual tem sido elaboradamente reforçada na produção artística do passado recente, evidentemente tem, ela mesma, reforçado a conexão entre arte e trabalho. Mas não creio que o primeiro link seja necessário para este último que, de maneira bastante independente (e diria com razão), goza de tal prestígio em nosso pensamento estético, dificultando enxergar o modo como objetos da Minimal Art conseguem justificar suas

reivindicações para o *status* de arte, a menos que seja possível mostrar que a razão pela qual sustentam a exibição inadequada do trabalho seja baseada em uma visão limitada ou suficientemente estreita do que significa trabalho — ou, mais especificamente, do que significa o trabalho na produção de uma imagem.

E minha alegação, à qual o restante deste ensaio será dedicado, é a de que isso pode ser realizado. De fato, o significado histórico dos objetos artísticos nos quais tenho me debruçado é amplamente assegurado pela maneira com que nos forçam a reconsiderar o que *faz* uma obra de arte: ou, para colocá-lo linguisticamente, qual o significado da palavra “obra” na expressão “obra de arte”. De maneiras diferentes, os *ready-mades* de Duchamp e as telas de Reinhardt desafiam nossas concepções ordinárias nesse assunto — e, além disso, as desafiam de modo a evidenciar onde, exatamente, essas concepções são insensíveis e deficientes.

O sistema sob o qual Marcel Duchamp selecionou seus *ready-mades* ele o codificou na teoria do “rendez-vous”. Em determinado tempo, e em determinado lugar, ele encontra um objeto ao acaso e esse objeto será submetido ao mundo como uma obra de arte. O confronto entre

¹⁷ Banáusico, ou banáustico, é um termo que deriva do grego antigo designado para os artesãos banáusos, uma categoria que hierarquizava o fazer artístico segundo a incapacidade de certos artistas em distinguir um objeto separado de sua função utilitária. Termo explorado por Hanna Arendt, para quem: “Os gregos, ao contrário dos romanos, possuíam uma palavra para o filiteísmo, e essa palavra, bastante curiosamente, deriva de uma palavra para artistas e artesãos, banáusos; ser um filisteu, um homem de espírito “banáusico”, indicava, assim como hoje em dia, uma mentalidade exclusivamente utilitarista, uma incapacidade para pensar em uma coisa e para julgá-la à parte de sua função ou utilidade. (ARENKT, Hannah. Entre o Passado e o Futuro. Tradução Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2005. p.269).

artista e objeto era arbitrário, e a criação artística era instantânea.

Agora, se ignorarmos os aspectos excêntricos e igualmente perturbadores desses gestos, podemos identificá-los isolando um dos dois elementos que tradicionalmente constituem a produção de um objeto artístico, elemento frequente e consistentemente, em reflexão ordinária, negligenciado em favor do outro. A produção de um objeto artístico consiste, em primeiro lugar, na fase comumente denominada, e talvez demasiadamente simplificada, “trabalho” *tout court*: isto é, a aplicação de tinta sobre tela, o desgaste da pedra, a solda de metais. (Na próxima sessão veremos que essa imagem, mesmo da fase inicial, é muito bruta; mas por ora servirá). Todavia, a segunda fase da produção artística consiste na decisão sem a qual, mesmo que não se possa chamá-la literalmente de trabalho, uma obra seria insignificante; a saber, a decisão de que o trabalho foi longe demais. Uma vez que a primeira fase é insuficiente sem a segunda, todo o processo pode ser amplamente denominado trabalho.

Ora, nos *ready-mades* de Duchamp, ou em qualquer outro tipo de arte que dependa diretamente de materiais preexistentes para sua composição, é essa segunda fase, manifesta na totalidade do processo de produção, a escolhida e isoladamente celebrada. O isolamento é alcançado da maneira mais severa: ao confiar ambas as fases a duas mãos completamente diferentes. Mesmo isso encontra algum precedente no contexto da arte tradicional,

no papel do pupilo ou no contexto da *bottega*.

No entanto, o que podemos objetar na prática de Duchamp, a qualquer custo à medida que nos aproximamos do sistema de “*rendez-vous*”, é de que não há apenas uma divisão de trabalho entre a construção do objeto e a decisão da existência do objeto, mas que a decisão tomada sobre o objeto não é baseada nem um pouco em sua aparência. Em outras palavras, Duchamp toma uma decisão como um artista, mas a decisão que ele toma não é como a de um artista.

E mesmo aqui pode ser reivindicado que o gesto de Duchamp exibe certa continuidade com uma prática tradicional ou já aceita: ele retém algo que um artista faz. Ainda que o artista tome sua decisão com base na aparência do objeto, a decisão não é totalmente determinada por essa aparência. O artista está sempre livre para continuar ou parar, como desejar e, embora critiquemos o julgamento que o faz deixar o trabalho irresoluto ou, alternativamente, sobrecarregado, a crítica que lançamos não é puramente estética. Entra, aqui, uma medida de identificação com o artista. Em outras palavras, quando o artista diz “era assim que eu queria”, em partes o que ele deseja dizer é “é assim que vocês terão”. O que chamei de gesto excêntrico de Duchamp serve para destacar esse aspecto “mestre” na produção artística.

Mas quando nos voltados ao segundo tipo de objeto cuja anuência como objeto de arte já apontei como problemática, a

situação torna-se mais complexa. O desafio que tais objetos altamente indistinguíveis apresentam à concepção que ordinariamente temos de trabalho ou esforço, uma vez que isso penetra até mesmo aquilo que identifiquei como a primeira fase da criação de imagens, é muito profundo.

Grosso modo, pode-se afirmar que, porquanto acreditamos que tais objetos exibam um baixo grau de sinais de trabalho e, consequentemente, colocamos em disputa sua aptidão para a arte, o trabalho é, de algum modo, concebido como se segue: um indivíduo inicia com uma tela em branco; nessa tela, deposita marcas de tinta; cada marca modifica a aparência da tela; e quando esse processo de modificação dura tempo suficiente, o trabalho do pintor aproxima-se do fim e a superfície da tela carrega a imagem finalizada. Certamente configurar-se-á em um caso ordinário onde as marcas ao longo da superfície se diferenciem umas das outras. Mas há, em princípio, a possibilidade dessas marcas serem totalmente repetitivas. No entanto, esse poderia ser naturalmente considerado um mero caso limitante de construtividade [*constructivity*] e, assim, na medida em que é requisitado a um objeto artístico ser, necessariamente, uma *obra* de arte, à imagem resultante, que consistirá em uma superfície monocromática, será outorgado o direito de reivindicar o estatuto artístico que jaz minimamente adiante da *tabula rasa* que o suplanta.

Mas a questão que surge é se essa causa, evidentemente correta até onde vai, não estaria indo longe demais. Pois não trazemos, com isso, à nossa percepção da arte uma outra noção de trabalho: uma bastante distinta daquela já discutida aqui, colocada em total contraste com ela, em relação a qual deriva-se uma tensão profícua? Até então discuti acerca do trabalho construtivo: trabalho que consiste na construção de uma imagem, em erguer da tela em branco um artefato com certa complexidade. Mas agora quero sugerir que, em nossa contemplação da arte, frequentemente imaginamos um outro tipo de atividade que penetra a arena da pintura que, de igual modo, contribuiu para o estado final do objeto. E esse trabalho que, a um só tempo é tanto destrutivo quanto criativo, consiste no desmantelamento de uma imagem mais agitada, ou desorganizada, do que o artista demanda.

Talvez possa esclarecer esse ponto considerando, brevemente, a noção de “distorção”, ou ao menos o uso ao qual é implicitamente submetida até mesmo na crítica tradicional. Se tomarmos casos no interior da história canônica em que há um acordo universal de que a distorção tem ocorrido de maneira frutífera — digamos, no retrato Maneirista, em Ingres ou (para citarmos um caso moderno) *Les Demoiselles d'Avignon* — qual seria nossa intenção ao afirmarmos isso? Tudo o que podemos pensar é que nessas obras de arte há uma discrepância entre a imagem real que aparece na tela e aquilo que poderia ter aparecido nessa mesma tela se

uma imagem tivesse sido projetada de acordo com (grosseiramente) as leis da perspectiva linear. Mas o que desejo sugerir agora é que nesses casos há um pensamento além que insinua a si mesmo em nossa mente, inexoravelmente envolvido com nossa apreciação do objeto: o de que a imagem diante de nós, seja a de Parmigianino ou de Picasso, é o resultado de uma obliteração parcial ou simplificadora de uma ima imagem mais complexa que desfrutou de uma preexistência sombria sobre a qual o artista pôs-se a trabalhar. A “pré-imagem”, como poderíamos chamá-la, era excessivamente diferenciada e o artista a desmantelou de acordo com suas necessidades pessoais.

Minha sugestão, agora, é a de que as telas de Rembrandt exibem, em último grau, esse tipo de trabalho, o qual ordinariamente consideramos ter realizado alguma contribuição para o objeto de arte visual. No interior dessas telas, o trabalho de destruição tem sido impiedosamente completo, e qualquer imagem tem sido profundamente desmantelada a ponto de nenhum *pertimenti* ainda restar.

Mas há, ainda, uma poderosa objeção. É possível questionar, embora a objeção possa (ou talvez deva) dirigir-se à produção de um trabalho de imagem do tipo que temos considerado, qual razão há para se supor que tal trabalho pode, legitimamente, ser abstraído da criação convencional de imagens e, como, já fora mencionado, “celebrado de maneira isolada”. Mesmo que mantivéssemos a hipérbole contida nesta minha última frase há, certamente, um

desafio aqui. Em certo nível ele pode, creio eu, ser enfrentado. Aqui, poço apenas esboçar fazê-lo.

No pensamento conceitual fragmentamos o mundo e o isolamos do *continuum* de apresentação de coisas repetidas, categorias de objeto. Somos levados a nos concentrar em similaridades e diferenças na medida em que são expressas em termos de características gerais; e essa tendência está cimentada em nós por muitas exigências da vida prática. Nas artes visuais, no entanto, escapamos, ou apreciamos de longe, dessa preocupação com a generalização e, assim, somos chamados a concentrar nossa atenção em pedaços individuais do mundo: esta tela, aquele pedaço de pedra ou bronze, uma folha de papel específica marcada de um jeito ou de outro.

Tem sido, ao longo dos séculos, em qualquer ponto no interior da tradição Ocidental, uma preocupação natural do artista em direcionar nossa concentração a um objeto particular ao fazer do objeto o único proprietário de certas características gerais. Em outras palavras, ao diferenciar a obra de arte em um alto grau, o artista reivindica uma individualidade intuitivamente mais aceitável. Pois ele é, agora, de modo *evidente*, não apenas quantitativa, mas, também, qualitativamente distinto de outros objetos.

Essa diferenciação era, como já vimos, amplamente alcançada depositando no objeto uma quantidade significativa do que denominei trabalho “construtivo”. Era por

meio de um grande número de pinceladas não-repetitivas que as altamente individualizadas obras-primas de Van Eyck ou Poussin foram trazidas à existência. Mas na fase que estou considerando, onde o trabalho dessa natureza recua para o segundo plano e os elementos de decisão ou desmantelamento adquirem uma nova proeminência, a exigência da obra de arte para uma atenção individual subjaz cada vez mais em sua reles diversidade numérica.

Inevitavelmente um ponto será alcançado em que esta exigência, tão abstratamente revestida, não poderá mais ser aceita ou mesmo levada a sério. Mas até lá, enquanto simplesmente nos movemos mais próximo a uma área de pura singularidade, progressivamente trazemos para perto a seriedade, o rigor da demanda da arte de que devemos olhar para objetos singulares por e neles mesmos. Uma demanda que não é fortuitamente reminiscência daquele envolvimento em dada concepção de amor contra a qual Pascal criticou: *Nunca amemos ninguém, apenas as qualidades. Também não zombaremos daqueles que são homenageados por seus cargos e ofícios, pois só amamos alguém por qualidades emprestadas.*¹⁸

¹⁸ On n'aime donc jamais personne, mais seulement des qualités. Qu'on ne se moque donc plus de ceux qui se font honorer pour des charges et des offices, car on n'aime personne que pour des qualités empruntées. [Grifo do autor].

ANEXO 2

**ROSE, Barbara. Arte ABC. In
BATTCOCK, Gregory. *Minimal Art: a critical anthology*. Los Angeles, California: University of California Press Ltd., 1995, p.274-297.**

Arte ABC¹⁹ por Barbara Rose

Arte ABC foi um dos primeiros grandes ensaios devotados à definição do estilo *Minimal* e suas características. A autora traça o desenvolvimento do estilo por meio do Expressionismo Abstrato, e aponta características relacionadas à *Minimal* em várias manifestações artísticas atuais. Ela escreve "... pode-se facilmente interpretar a nova, reservada impessoalidade e discreta anonimidade como uma reação contra o comodismo de uma subjetividade descontrolada, tanto quando se pode vê-la em termos de uma reação formal aos excessos de *pictorialidade* [painterliness].

Barbara Rose foi educada em Smith, Bernard e Columbia. Atualmente leciona na Sarah Lawrence e é editora contribuinte da *Artforum* e *Art in America*. Recentemente completou seu *History of American Art since 1900*.

"Sou curioso para saber o que aconteceria se, de repente, a arte fosse vista pelo que é, nomeadamente, a exata informação de como rearranjar a psique afim de antecipar o golpe de nossas próprias faculdades. ... A qualquer custo, em arte experimental, aos homens são dadas exatas especificações

da violência iminente à sua própria psique a partir de seu contrairritante ou sua tecnologia. ... Mas o contrairritante geralmente demonstra uma praga maior do que a irritação inicial, como um vício em drogas"

—Marshall McLuhan, *Understanding Media*, 1964.

"Como você gosta do que tem. Essa é uma questão que ninguém deveria perguntar a ninguém. Pergunte-na"

—Gertrude Stein, *Leitures in America*, 1935.

Às vésperas da Primeira Guerra Mundial, dois artistas, um em Moscou, o outro em Paris, tomaram decisões que radicalmente alteraram o curso da história da arte. Hoje sentimos o impacto dessas decisões em uma arte cuja impessoalidade inexpressiva, neutra e mecânica contrasta violentamente com o estilo romântico e biográfico do Expressionismo Abstrato que o precedeu, de tal modo que os espectadores sentem calafrios com sua aparente falta de sentimento ou conteúdo. Críticos, na tentativa de descrever essa nova sensibilidade, chamaram-na de *Cool Art* ou *Idiot Art* ou *Nihilismo Ignorante* [*Know-Nothing Nihilism*].

¹⁹ Reimpressa de *Art in America*, Outubro-Novembro, 1965. [N.E.]

Que uma nova sensibilidade havia se anunciado é claro, mas no que ela consiste não é. Isso é o que eu espero estabelecer aqui. Mas antes de elencar exemplos específicos da nova arte, não somente em pintura e escultura, mas em outras artes também, gostaria de traçar sua genealogia brevemente.

Em 1913 Kasimir Malevich, posicionando um quadrado preto sobre um fundo branco, identificado por ele como “vazio”, criou a primeira composição suprematista. Um ano depois, Marcel Duchamp exibiu um escorredor de garrafas como um obra original a qual ele denominou “ready-made”. Por meio século, esses dois trabalhos definiram os limites da arte visual. Agora, no entanto, é visível que uma nova geração de artistas, que aparentemente revela-se um tanto mais impressionada do que inspirada por Malevich e Duchamp (a ponto de venerá-los), propõe-se a examinar em um novo contexto as implicações das radicais decisões de ambos. Frequentemente, suas obras resultam em uma síntese curiosa dos trabalhos desses dois artistas. Que tal síntese deva ser não somente possível, mas provável, é agora claro em retrospecto. Pois, ainda que Malevich e Duchamp representem as polaridades na arte do século XX — por um lado a busca pelo transcendente, universal e absoluto e, por outro, a negação total da existência de valores absolutos —, ambos

possuem mais aspectos em comum do que se supõe de início.

Primeiramente, ambos eram gênios precoces que apreciaram o elemento revolucionário da arte Pós-Impressionista, particularmente a de Cézanne, e ambos eram modernistas urbanos que rejeitavam a possibilidade do retorno a um primitivismo naïve fruto de uma reação enojada dos excessos da civilização. Semelhantes, também, eram sua imediata adoção e igualmente rápido desencanto com o principal estilo moderno de maior aderência, o Cubismo. Vindos de uma conduta figurativa, em 1911 ambos produziam pinturas cubistas, embora as do provinciano Malevich fossem menos avançadas e “analíticas” do que as de Duchamp; já em 1913 ambos haviam exaurido as possibilidades cubistas no que dizia respeito à produção artística. Além disso, ambos estavam indispostos a resolver algumas das ambiguidades e contradições inerentes ao Cubismo Analítico em termos de uma estrutura mais lógica e ordenada como a do Cubismo Sintético, estilo predominante que o sucedeu. Digo indispostos ao invés de incapazes, pois discordo da visão de Michael Fried de que Duchamp era, invariavelmente, um Cubista fracassado. Pelo contrário, a inevitabilidade de uma evolução lógica em direção a uma arte redutiva [*reductive art*] já era algo óbvio para eles. Para Malevich, o poeta eslavo,

essa percepção forçou um retorno introspectivo rumo a um misticismo inspirador, enquanto que para Duchamp, o francês racional, significou uma fadiga tão debilitada e enervante que finalmente o desejo de pintar havia sido assassinado de uma vez por todas. Ambos os fios da alma eslava de Malevich e as deduções da mente racionalista de Duchamp os conduziu, em última análise, à rejeição e à exclusão de seus trabalhos muitas das mais celebradas premissas da arte Ocidental em favor de uma arte despida, nua, mínimo irredutível.

É importante ter em mente que ambas as decisões de Duchamp e Malevich consistiam em renúncias — da parte de Duchamp, renúncia à noção de singularidade do objeto artístico e sua diferenciação de objetos comuns, e da parte de Malevich, renúncia à noção de que a arte deve ser complexa. Que a arte de nossos jovens artistas se assemelha a deles em sua simplicidade severa e reduzida, ou em sua frequente afinidade com o mundo das coisas, deve ser tomada como certa validação das reações proféticas do russo e do francês.

Menos é Mais

O conceito de “Minimal Art”, que seguramente é aplicável à arte vazia, repetitiva e desafetada de muitos dos jovens artistas, escultores, dançarinos e compositores atuais, foi recentemente

discutida por Richard Wollheim como um problema estético (*Arts*, janeiro de 1965). O Professor Wollheim afirma que o conteúdo artístico de trabalhos como os objetos-encontrados de Duchamp (isto é, seus “*readymades* desassistidos” nos quais nada é feito), ou as praticamente invisíveis pinturas “pretas” de Ad Reinhardt, é intencionalmente baixo e que a resistência a este tipo de arte deriva, principalmente, da percepção do espectador de que o artista não trabalhou o suficiente ou não depositou esforço o bastante em sua arte. Mas, como o Professor Wollheim mesmo aponta, uma decisão pode, sim, representar trabalho. Considerando “Minimal Art” tanto uma arte feita com objetos comuns, que não são únicos, mas produzidos em massa, ou uma arte que não se diferencia das coisas ordinárias, Wollheim alega que artistas ocidentais nos auxiliaram a focar em objetos específicos destacando-os como “os únicos proprietários de certas características gerais”. Embora sejam paulatinamente abandonados, trabalhá-los à exaustão, torná-los de difícil produção e diferenciá-los tanto quanto possível do universo de objetos comuns foram algumas das maneiras anteriormente empregadas para garantir a singularidade e identidade de um objeto artístico.

De modo similar, o crítico John Ashbery questionara se a arte permaneceria excelente se qualquer pessoa a produzisse. Ele conclui que “o que interessa é a

vontade do artista em descobrir, mais do que as habilidades manuais que compartilha com centenas de outros artistas. Qualquer pessoa poderia ter descoberto a América, apenas Columbus o *fez*". Tal rebaixamento do talento, habilidade, virtuosidade e técnica, com sua concomitante elevação do poder conceptual, coincide precisamente com a atitude dos artistas os quais discuto aqui (embora possa ser aplicado, também, às pinturas "conceituais" de Kenneth Noland, Ellsworth Kelly e outros).

Ora, devo deixar claro que as obras aqui destacadas para discussão possuem apenas uma única característica em comum: elas podem ser descritas como Minimal Art. Alguns dos artistas, como Darby Bannard, Larry Zox, Robert Hout, Lyman Kipp, Richard Tuttle, Jan Evans, Ronald Bladen e Anne Truitt certamente estão mais próximos a Malevich do que a Duchamp, enquanto outros como Richard Artschwager e Andy Warhol são claramente o contrário. Os bailarinos e compositores são, em maior ou menor grau, tributários de John Cage, ele mesmo um admirador de Duchamp. Vários dos artistas — Robert Morris, Donald Judd, Carl Andre e Dan Flavin — ocupam, a meu ver, uma posição intermediária. Uma das questões que esses artistas atacam é a aplicabilidade de generalizações em casos específicos. Na verdade, opõem-se à noção de que o geral e o universal estão relacionados. Portanto,

gostaria de reservar excessões a todas as observações a seguir feitas sobre seus trabalhos; em outras palavras, *algumas das comentários que farei aplicam-se apenas em alguns casos e não em outros*.

Ainda que Duchamp e Malevich tenham se precipitado, por assim dizer, na avenida daquilo que Clement Greenberg chamara de "redução modernista", isto é, em direção a uma arte simples, clara, direta e imediata, o mesmo caminho foi percorrido sob um ritmo mais seguro por outros artistas. Michael Fried (no catálogo da exposição "Três Pintores Americanos", Fogg Art Museum, 1965) pontua que "há uma semelhança superficial entre a pintura modernista e o Dada a partir de um aspecto importante: a saber, assim como a pintura modernista nos permitiu enxergar uma tela em branco, uma sequência de respingos aleatórios ou o comprimento de um tecido colorido como uma imagem, o Dada e o Neo-Dada nos equipou para tratar praticamente qualquer objeto como uma obra de arte". O resultado é de que "há uma aparente expansão do reino da correspondência artística — ironicamente, como já foi outrora — à expansão do pictórico alcançado pelos pintores modernistas". Cito essa formulação não apenas porque ela demonstra como as pinturas monocráticas azuis de Yves Klein são consideradas arte, mas porque finalmente deixa clara a diferença entre a maneira e o tipo de reduções e

simplificações por ele empregadas daquelas utilizadas por Noland e Jules Olitski, dissipando, assim, permanentemente qualquer noção de que as produções artísticas de Noland e Olitski sejam, de algum maneira, em espírito ou intencionalmente, vinculadas à perspectiva Dadaísta.

Embora os trabalhos dos artistas que discuto aqui seja mais flagrante, menos lírico e mais resistente — em termos de superfície, na medida em que a tela não está manchada ou permanece com áreas não-pintadas — possui algo importante em comum com as obras de Noland, Olitski e outros que trabalham com formas simples e amplas áreas cromáticas. Como a obra desses dois artistas, o trabalho que discuto é crítico aos procedimentos pictóricos do Expressionismo Abstrato, rejeitando o registro gestual da pincelada e o desenho que acompanha a pintura solta. De modo similar, a escultura a qual me atendo se mostra crítica à escultura aberta e com soldas.

Que o artista é crítico não penas de seu trabalho mas da arte em geral e, especificamente, da arte do passado imediato, é um dos princípios básicos da crítica formalista, o contexto no qual Michael Fried e Clement Greenberg consideraram tendências redutivas na arte moderna. Mas nesse sentido mais estrito, ser crítico significa ser crítico apenas das premissas formais de um estilo, neste caso

do Expressionismo Abstrato. Tal explicação de uma reação crítica puramente em termos de cor, composição, escala, formato e execução me parece ser adequado para explicar a evolução dos trabalhos de Noland e Olitski, mas não é suficiente para descrever a reação dos jovens artistas que considero aqui, assim como uma explicação do surgimento do Neo-Classicismo, que considerava apenas que as formas do rococó estavam em desuso, dificilmente forneceria uma base para a compreensão da complexidade do estilo de [Jacques-Louis] David.

Parece claro que o grupo de jovens artistas, dos quais trato neste ensaio, estavam reagindo a mais do que mero caos formal quando optaram por não executar a prescrição de Ad Reinhardt sobre a “loucura divina” na “terceira geração de Expressionistas Abstratos”. Sob outra luz, poder-se-ia facilmente considerar a nova impessoalidade reservada e o anonimato despretensioso como uma reação contra a auto-indulgência de uma subjetividade desenfreada, tanto quanto poder-se-ia vê-los em termos de uma reação formal aos excessos do pictorialismo [*painterliness*]. Tem-se a impressão de que a questão sobre se um estado emocional pode ou não ser comunicado (particularmente em uma obra abstrata), ou pior, até que ponto poderia ser encenado ou simulado, pode ter afigido alguns severos jovens artistas como algo perturbador. Que os espontâneos

respingos e gotas pudessem ser manufaturados fora demonstrado por Robert Rauschenberg em suas *action paintings* idênticas, *Factum I* e *Factum II*. Era quase como se, em direção ao *Götterdämmerung* de finais dos anos 1950, as trombetas berrassem com tal intensidade apocalíptica e Wagneriana que cada momento fosse um crise e cada “ato” um clímax. Obviamente, tal crise climática dificilmente poderia ser sustentada; apenas para ser capaz de ouvir novamente, o volume deveria ser abaixado e o tom, senão o instrumento, modificado.

O coreógrafo Merce Cunningham, cujo trabalho tem sido da maior importância para jovens coreógrafos, pode ter sido o primeiro a colocar sua reação em palavras (em um artigo na *trans/formation*, Nº 1, 1952): “Agora posso ver que crise não mais significa clímax, a menos que estejamos dispostos a conceber que cada sopro de vento tenha um clímax (e eu estou), mas isso oblitera o clímax, sendo um excesso dele. E desde quando nossas vidas, tanto pela natureza quanto pelos jornais e notícias, estão repletas de crises a ponto de não as percebermos, então fica claro que a vida caminha a despeito disso e além a fim de cada coisa possa ser e seja separada uma das outras e de todas elas, a saber: a continuidade das notícias de jornais. Clímax é para aqueles varridos pela véspera de Ano Novo”. Em uma peça de dança chamada “Crise”, Cunningham eliminou

qualquer ponto fixo ou clímax, no modo como o qual os jovens artistas que discuto aqui o baniram de seus trabalhos. Deste modo, a atividade de Cunningham deve, também, ser considerar como tendo auxiliado a moldar anova sensibilidade da geração pós-Expressionista-Abstrata.

É evidente que a sensibilidade não é transformada da noite para o dia. Neste ponto, quero falar sobre sensibilidade ao invés de estilo, porque os artistas que discuto, os quais estão abaixo ou pouco acima dos trinta anos, encontram-se mais relacionados em termos de uma sensibilidade em comum do que um estilo em comum. De igual modo, seus interesses, atitudes, experiências e posturas são parecidos com as de seus contemporâneos, os artistas da Pop Art, embora estilisticamente os trabalhos não sejam muito similares.

Sobretudo esse deslocamento rumo a uma nova sensibilidade surgiu, como propus, nos anos 1950, um período de transição convulsiva não apenas para o mundo da arte, mas para a sociedade de maneira mais ampla. Nessa década, por razões que já pontuei, muitos jovens artistas achavam a *action painting* pouco convincente. Como alternativa, voltaram-se para o vazio estático das eloquentes abstrações cromáticas de Barnett Newman ou para os afiados trocadilhos visuais das bandeiras e alvos objetuais de Jasper Johns.

Obviamente, a nova sensibilidade, que dava preferência a Newman e Johns ao invés de Willem de Kooning ou seus epígonos, iria produzir uma arte diferente, não apenas em forma, mas em conteúdo também, daquela arte que rejeitara, pois rejeitava não apenas seus pressupostos, mas o conteúdo emocional do Expressionismo Abstrato.

O problema do conteúdo subversivo desse trabalhos é complicado, entretanto é necessário abordá-lo, ainda que seja apenas para definir o porquê de sua peculiaridade ou corrosividade. Frequentemente, porque dão a impressão de pertencerem à categoria de objetos ordinários ao invés de objetos de arte, esses trabalhos parecem totalmente destituídos de conteúdo artístico. Isto, como fora apontado pela crítica dos supostos romances sem conteúdo de Alain Robbe-Grillet, é praticamente impossível de ser alcançado por uma obra de arte. A simples negação de conteúdo pode, em si mesma, constituir o conteúdo de tal trabalho. Que esses jovens artistas se esforçam para suprimir ou retirar o conteúdo de seus trabalhos algo inegável. Que eles desejam produzir um arte que seja contida, neutra e tão denudaste quanto possível também está claro. O conteúdo, então, se acreditarmos na obra de olhos fechados, seria nada mais do que o total de uma série de afirmações sobre essa ou aquela forma, ocupa dado espaço, é pintada com tal cor e

produzida com tal material. Afirmações de artistas envolvidos são frequentemente revestidas nessas qualidades factuais, ou melhor, termos descritivos; o trabalho é descrito, mas não interpretado e declarações à respeito do conteúdo ou significado ou intenção são proeminentes justamente por conta de sua omissão.

Para o espectador, isto é frequentemente desconcertante. Diante de tanto nada, ele ainda experiencia algo, e geralmente um algo infeliz. Venho considerando que se adquire uma impressão de perda olhando para essas estruturas gigantescas, inexpressivas e vazias, tão ansiosas para disfarçarem sua identidade artística que se mascaram como objetos. Talvez, a impressão que se tenha é que, ao contrário da florida abundância barroca da geração anterior repleta de angústia, a oca esterilidade do vazio pousa certa expressividade pungente, senão sufocada.

Para o presente, no entanto, prefiro conter-me majoritariamente à descrição da nova sensibilidade do que tentar interpretar uma arte que, nos termos de sua própria definição, resiste a qualquer interpretação. Contudo, que há atualmente uma nova sensibilidade coletiva entre os jovens artistas é evidente. Procurando por exemplos, fiquei impressionada com a quantidade de coincidências que localizei. Por exemplo, descobri cinco pintores que, de modo independente, chegaram à idêntica composição de um grande

retângulo branco, ou de cor clara, posicionado no interior de uma borda colorida. É verdade que, de alguma maneira, essas composições tratavam-se de recapitações do *Quadrado Negro Sobre Fundo Branco* de Malevich (ou, para ficar mais próximo de casa, do par de quadrado branco sobre negro e quadrado negro sobre branco de Ellsworth Kelly, de 1952); mas havia um elemento em cada exemplo que finalmente frustrava uma leitura purista. Em alguns casos (Ralph Humphrey, por exemplo) um senso de espaço atrás de uma moldura de janela, à semelhança de Magritte, foi o que me deparei; em outros casos, parecia haver um jogo em figura (em branco) e borda (colorida), embora fosse impossível fixar uma imagem específica ou sensação, exceto pela reação de que não eram o que realmente pareciam ser. Estou considerando (Carls Andre, Robert Morris e Dan Flavin) aqueles que utilizaram unidades padrões de maneira intercambiável. Novamente, a referência reporta aos Russos — particularmente a Rodchenko no caso de Andre — ainda assim, um outro elemento insinuou-se, prevenindo qualquer equação real com a escultura Construtivista.

Ao invés de adivinhar intenções e procurar por significados, prefiro tentar circundar a nova sensibilidade, mas não para identificá-

la. Como T. E. Hulme colocara, o problema é evitar discutir a nova arte com um vocabulário derivado da velha posição. Ainda que meu objetivo seja o isolamento do *Zeitgeist* antiquado, quero seguir *impressionistamente* e não metodicamente. A partir de agora, tomarei noções que se mostrarem relevantes para o trabalho. Sempre que possível citarei diretamente de textos que acredito ter auxiliado a moldar a nova sensibilidade. Mas não quero dar a impressão de que tudo que mencione seja aplicado indiscriminadamente aos artistas que considero aqui. Onde sentir que existe uma causa específica e relação efetiva entre influências do passado e esses artistas, ilustrarei com exemplos.

Significado nas Artes Visuais

“Tentemos, portanto, definir a distinção entre tema ou significado, de um lado, e forma, de outro.

Quando, na rua, um conhecido me cumprimenta tirando o chapéu, o que vejo, de um ponto de vista formal, é apenas a mudança de alguns detalhes dentro da configuração que faz parte do padrão geral de cores, linhas e volumes que constitui o mundo da minha visão. Ao identificar, o que faço automaticamente, essa configuração como um objeto (cavalheiro) é a mudança de detalhe como um acontecimento (tirar o chapéu), ultrapasso os limites da percepção puramente formal e penetro na primeira esfera

*do tema ou mensagem ... e passaremos a chamá-lo ... significado factual*²⁰

—ERWIN PANOFSKY, *Estudos em Iconologia*,
1939.

O texto acima, e algumas das passagens subsequentes, nas quais o Professor Panofsky estabelece uma diferenciação entre os níveis de significado na arte, foi lido por Robert Morris em uma de suas obras (hesito em chamá-la de dança, embora tenha sido apresentada em um espetáculo de dança no *Surplus Theatre*, em Nova York), intitulada 21.3. Morris é o mais abertamente didático entre os artistas que aqui considero; suas danças, ou mais precisamente seus eventos, parecem representar um comentário frequente sobre sua escultura assim como uma crítica recorrente sobre a interpretação artística. No espetáculo realizado no *Surplus Theatre*, ele se posicionou diante de um leitoril e declamou o texto de Panofsky, com transmissão simultânea via video cassete. Vez ou outra interrompia a si mesmo para despejar água de um jarro para um copo. A cada momento em que despejava a água, o vídeo, programado para coincidir com sua ação, produzia o som de água gorgolejando.

Até recentemente, em suas peças de vidro e chumbo, Morris havia sido bastante explícito sobre o lugar do conteúdo

(sobre tudo as especulações duchampianas acerca do processo e do sexo ou ilustrações do dualismo Cartesiano) em sua arte. Mas agora, momento em que está produzindo apenas volumosas construções de compensado, que servem principalmente à destruição do contorno e do espaço físico, preenchendo-o do chão à parede, flutuando no teto ou surgindo como inúteis obstáculos à livre circulação, Morris parece concentrar-se na questão do significado. Essa vitória do modernismo coincidiu com sua retirada das artes performáticas a fim de debruçar-se em seu papel como teórico. Que escolhera a passagem de Panofsky, cuja qual trata das sutis mudanças do detalhe e da diferença entre os significados factual e expressivo, é relevante para o propósito de isolar o tipo de matéria que preocupa muitos desses artistas. Pois os pintores e escultores que discuto aqui estão cientes não apenas do ciclo dos estilos, mas dos níveis do significado, das influências, dos movimentos e dos juízos críticos. Se a arte que produzem é vaga ou vazia, é assim intencionalmente. Em outras palavras, a aparente simplicidade dos trabalhos desses artistas foi alcançada através de uma série de decisões complexas e altamente informadas, cada uma envolvendo a eliminação de qualquer elemento que se sentisse não-essencial.

²⁰ PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*, trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991, p.47-48.

Arte pelo Ad

“Em nenhum lugar do mundo da arte é mais claro do que na Ásia para quem tudo o que é irracional, momentâneo, espontâneo, inconsciente, primitivo, expressionista, acidental ou informal não pode ser chamado de arte séria. Apenas vazio, completa consciência, desinteresse; o ‘artista como artista’ apenas, uma um única mente racional, ‘vago e espiritual, vazio e admirável’, em simetrias e regularidades apenas; o imutável ‘conteúdo humano’, o atemporal ‘princípio supremo’, a eterna ‘fórmula universal’ da arte, nada mais ...”

As formas da arte são sempre pré-formadas e premeditadas. O processo criativo é sempre uma rotina acadêmica e um procedimento sagrado. Tudo é prescrito e proscrito. Somente dessa maneira que não há apego ou aderência a nada. Somente uma forma padronizada pode ser destituída de imagem, somente uma imagem estereotipada pode ser destituída de forma, somente uma arte formulada pode ser destituída de fórmula.”

— AD REINHARDT, “Timeless in Asia”, Art News, Janeiro de 1960, “As Belas Artes só podem ser definidas como exclusivas, negativas, absolutas e atemporais”

— AD REINHARDT, “Twelve Rules for a New Academy”, Art News, Maio de 1957.

Ninguém, em meados dos anos 1950, parecia ser menos provável de gerar descendência artística e admiradores do que Ad Reinhardt. Pintor abstrato desde a década de 1930, e um propagandista volúvel da arte abstrata, Reinhardt sempre

foi um dos espíritos mais animados do mundo da arte, embora por vezes tenha sido repreendido por ser o herege monge obscuro do Expressionismo Abstrato, ou o lendário Sr. Puro, alguém que finalmente havia criado uma arte tão pura que consistia na injeção de um fluido claro em uma espuma de borracha. Sua máxima, por mais misteriosa que possa ter soado, à primeira vista, quando fora transmitida por meios de seus escritos, tem se tornado quase canônica para os jovens artistas. Subitamente, sua debochada ironia, desinteresse, independência e ideias sobre o uso correto e papel da arte, os quais ele teimosamente defendia ser não-comerciais e não-utilitários, são precisamente as qualidades que os jovens admiram. É difícil dizer o quanto a constante teorização, dogmatismo e propagandismo de Reinhardt ajudaram a modificar clima e deslocar o foco de um estilo abertamente romântico para um estilo secretamente romântico.

É claro que a “pureza” de Reinhardt é, também, uma matéria relativa. A altivez é, em último caso, apenas uma parte da declaração; e como fizera da impessoalidade um dos estilos mais facilmente reconhecíveis em Nova York, pode-se considerar que a nova suavidade provavelmente resultará em similar fácil identificação, a despeito de todo uso de padrões unitários e da supressão programada da individualidade. De alguma forma, seria interessante comparar

Reinhardt com os jovens artistas. Para começar, no caso de Reinhardt não há dúvida de que sua arte é clássica (talvez com subtons místicos), e não há dúvida de que é abstrata, ou mais precisamente, de que é pintura abstrata. Ambos os conceitos de um estilo clássico, rumo ao qual uma arte baseada em geometria atualmente tenderia, e o de estilo abstrato são frequentemente questionados pela ambígua arte dos jovens artistas. Primeiramente, muitos utilizam uma assimetria peculiar e uma escala deliberadamente bizarra a fim de subverter quaisquer interpretações clássicas ou puristas, enquanto outros tendem a produzir ambas pinturas e esculturas como placas ou caixas de tal modo que há sempre a possibilidade de confundi-las com outras coisas que não seja arte. O fato de deixarem aberta essa possibilidade é, creio eu, estratégia frequentemente deliberada.

Uma Rosa é uma Rosa é uma Rosa: Repetição como Estruturação Rítmica

“... o tipo de invenção que é necessária para fazer um esquema geral é limitada em qualquer experiência, toda vez das centenas de vezes que um jornalista caçoa da minha escrita e da minha repetição ele sempre possui o mesmo tema, isto é, se você gosta de repetição, isto é se você gosta da repetição que é a mesma coisa, mas uma vez que começa a expressar essa coisa, expressar qualquer coisa, não pode haver repetição porque a essência dessa expressão é a insistência, e se você insiste,

você deve, a cada vez, dar ênfase e se você utiliza a ênfase não é possível, enquanto qualquer pessoa esteja viva, que alguém deva utilizar exatamente a mesma ênfase”.

— *GERTRUDE STEIN*, “Portraits and Repetition” em *Lectures in America*, 1935

“A forma cessa de ser uma ordem a tempo como ABA e reduz a uma simples e breve imagem um todo instantâneo ambos fixado e em movimento. A forma de Satie pode ser estendida apenas por reiteração ou “resistência. [Erik] Satie frequentemente escrutinava um simples objeto musical; um curto acompanhamento de ostinato mutável mais uma melodia fragmentária. Dessa mesmice surge uma subia variação”.

— *ROGER SHATTUCK*, *The Banquet Years*, 1955

Pintar a repetição de um simples motivo (tais como os pontos de Larry Poons e as listras de Gene Davis) sobre uma superfície, geralmente significa um envolvimento com as pinturas *all-over* de Jackson Pollock. Na escultura, a repetição de unidades padronizadas pode ter derivado parcialmente de considerações práticas. Mas no caso das peças de Judd, Morris, Andre e Flavin, parece ter mais a ver com a criação de uma batida calculada e rítmica no trabalho. As mais recentes esculturas de Judd, por exemplo, são relevos de parede feitos de hastes metálicas transversais suspensas em intervalos regulares, barras idênticas ou caixas unitárias. Para alguns artistas — por

exemplo, Billy Al Bengston, o pintor da Costa Oeste que coloca insígnias militares em todas suas pinturas — um motivo repetido pode caracterizar-se em um insígnia pessoal. As quatro idênticas caixas espelhadas de Morris, tão enganosas que literalmente pareciam ser transparentes, e suas recentes peças de compensado em formato de *L*, foram demonstrações de variabilidade e intercambiabilidade no uso de unidades padronizadas. Para encontrar variação na repetição, onde apenas as nuances se alteram, parece cada vez mais interessante aos artistas, talvez em reação à crescente uniformidade do ambiente e a repetitividade da experiência circunscrita. As caixas *Brillo* de Andy Warhol, pinturas em *silkscreen* da mesma imagem repetida incontáveis vezes, e filmes nos quais pessoas e objetos dificilmente se movem, são ilustrações do tipo de situações cotidianas que pessoas ordinárias enfrentarão ou já enfrentam na vida. Em sua insistência na repetição, tanto Satie quanto Gertrude Stein tem influenciado os jovens bailarinos que performam no *Judson Memorial Church Dance Theatre* em Nova York. Yvonne Rainer, a mais talentosa coreógrafa do grupo (formado a partir de um curso de composição de dança ministrado pelo compositor Robert Dunn no estúdio de dança da Merce Cunningham, em Nova York) afirmara que repetição era sua primeira ideia de forma:

“Lembro-me de pensar que a dança estava em desvantagem em relação à escultura no sentido de que o espectador poderia dispensar quanto tempo fosse necessário para examinar uma escultura, andar em volta dela, e assim por diante — exceto um movimento de dança — porque isso acontecia ao longo do tempo — e desaparecia assim que era executado. Portanto, em um performance solo chamada *The Bells* (realizada no Living Theatre em 1961)²¹, repeti os mesmos sete movimentos por oito minutos. Não era exatamente repetição, na medida em que a sequência dos movimentos se modificava. Eles também sofreram alterações enquanto eram repetidos em diferentes partes do espaço e em diferentes direções — de certo modo, permitindo o espectador “andar em volta deles”.

Para esses artistas, e para compositores como La Monte Young (que concebe o tempo como um *continuum* infinito no qual a performance de sua *Dream Music* consistia em uma simples e contínua experiência interrompida por intervalos durante os quais não há performance), durações de tempo muito maiores do que aquelas assuais já estamos habituados era algo aceitável. Assim, por exemplo, um movimento ordinário como atravessar o palco pode ser realizado lentamente, e concertos como os de *Dream Music* prolongaram-se por vários dias, tal qual o

²¹ Nota da Autora

primeiro filme de Andy Warhol, *Sleep*, consistia em um longa-metragem de oito horas de um homem dormindo. Novamente, Satie é ao menos uma fonte parcial. Não é surpreendente que a única performance de sua peça de piano *Vexations*, na qual um mesmo fragmento é ritualisticamente repetido 840 vezes, ocorreu há dois anos em Nova York. A performance durou 18 horas e 40 minutos, e exigiu trocas de turnos das dúzias de pianistas que participaram dela, entre eles estava John Cage. A declaração de Shattuck de que “Satie parecia combinar o experimento e a inércia” mostra-se aplicável a certa quantidade de atividade vanguardista do movimento.

Arte como Demonstração: o Factual, o Concreto, o Evidente

“Mas o que significa dizer que não conseguimos definir (isto é, descrever) esses elementos, somente nomeá-los? Talvez possa significar que, por exemplo, quando em um caso limitante, um complexo consiste em apenas um quadrante, sua descrição é simplesmente o nome do quadrante colorido.

Há, é claro, o que pode ser chamado de ‘experiências características’ que apontam (e.g.) à forma. Por exemplo, seguindo o contorno com um dedo ou um olho à medida que alguém os aponta. —Mas isso não acontece em todos os casos nos quais ‘quero dizer a forma’, e nem mais um outro processo característico ocorre em todos esses casos.”

— LUDWIG WITTGENSTEIN, *Philosophical Investigations*, 1953.

Se os cadernos de Jasper Johns se parecem com uma paródia de Wittgenstein, então as esculturas de Judd e Morris frequentemente se parecem com ilustrações dos pressupostos desse filósofo. Ambos escultores utilizam formas elementares e geométricas que dependem, para sua qualidade artística, de algum tipo de presença concreta que, por sua vez, dá a impressão de ser não mais do que uma afirmação literal e enfática dessa própria existência. Não há desejo em transcender o espaço físico, tanto para o metafísico quanto o metafórico. A coisa, portanto, presumivelmente não deve ter outro ‘significado’ a não ser o que é; isto é, não deve sugerir outra coisa a não ser a si mesma. As primeiras peças em compensado de Morris são todas de estruturas elementares: uma porta, uma esquadria de janela, uma plataforma. Ele até produziu uma roda, a mais rudimentar estrutura de todas. Em uma performance de dança, que intitulou *Site*, emulou o que obviamente eram conceitos básicos de estrutura. Vestido como um construtor, Morris manipulou folhas de compensado (poder-se-ia assumir que fossem “planos”) até, finalmente, puxar a última folha para elevar atrás dela uma garota nua posando como a *Olympia* de Manet. Como já insinuei, as danças de Morris parecem funcionar mais como *explications du texte*

de suas esculturas do que como performances independentes ou eventos teatrais. Mesmo seu tom deliberadamente enigmático assemelha-se a sua escultura, embora negue que tenham alguma relação. Rauschenberg, também, realizou danças que, não surpreendentemente, são como equivalentes móveis e tridimensionais de suas *combines*, igualmente repletas de objetos. Mas seu trio de dança, chamado *Pelican*, de dois homens com patins e uma mulher de sapatilhas, possui certo grau de surpresa que caracteriza suas melhores pinturas.

Arte Como Objeto Concreto

“Agora o mundo não é nem significativo, nem absurdo. Simplesmente é.

No lugar desse universo de ‘significados’ (psicológicos, sociais, funcionais), deve-se tentar construir um mundo mais sólido e mais imediato. Então, antes de tudo, será através de sua presença que objetos e gestos impor-se-ão eles mesmos, e essa presença continuará, subsequentemente, a dominar, além de qualquer teoria explicativa que possa tentar encerrá-los em algum tipo de sistema de referência sentimental, sociológico, freudiano ou metafísico.”

— ALAIN ROBBE-GRILLET, “Une voie pour le roman futur”, 1956, de *Pour un Nouveau Roman*

Curiosamente, é talvez a teoria francesa do romance objetivo a abordagem que mais se aproxima da atitude de muitos artistas que discorro aqui. Estou convencida de que é

pura coincidência, uma vez que não posso razões para acreditar que tenha havido qualquer ponto de contato específico. Isso é totalmente o contrário do conhecimento que possuem de Wittgenstein, cuja obra tenho ciência de que vários deles leram. Mesmo assim, a rejeição do pessoal, do subjetivo, do trágico e do narrativo em favor do mundo das coisas parece algo memorável, ainda que, ou mesmo porque, seja coincidência.

Mas nem nos novos romances, tampouco na nova arte, o repúdio ao conteúdo é convincente. A eliminação do elemento narrativo na dança (ou ao menos sua supressão a um mínimo absoluto) tem sido uma das conquistas mais extraordinárias de Merce Cunningham, e nisso, os melhores novos coreógrafos tem seguido seu caminho. Embora atualmente, tendo feito a dança ser mais abstrata do que jamais fora, todos eles (incluindo Cunningham em *Story*), parecem reintroduzir o elemento narrativo, precisamente na forma de objetos, os quais carregam, arrastam, manipulam em assim por diante.

Arte Como Fato, Documento ou Catalogação

“Pesquisadores mensuraram a batida do coração, respiração e outras respostas corporais íntimas durante todos os estágios do ciclo de excitação sexual. Além disso, câmeras de vídeo capturaram em filme a cores não apenas as reações superficiais (até a mais

fugaz mudança de cor da pele), mas reações internas, por meio de uma técnica de fotografia médica”

— *Recente propaganda de jornal impresso para a Mulher Sexualmente Responsiva.*

Eu poderia ter escolhido qualquer outra citação estatística, sobre a explosão populacional, ou o número de graduandos da faculdade de Wilmington, Delaware, mas a citação acima é a que melhor ilustra o modo como atualmente tratamos todos os assuntos estatisticamente, factualmente, cientificamente e objetivamente. Poder-se-ia trazer a esse contexto não apenas a enchente de arte com temática sexual e imagens explícitas, mas o *Beijo* de Walhol, assim como seus filmes *Couch*. A caixa *Eu* de Morris, na qual ele expõe a si mesmo atrás de uma porta cor de pele em formato L, ou até mesmo sua dança nua poderia ser considerada aqui. O ponto principal consiste no fato de que o que estamos enxergando em todo lugar é uma inversão do público e do privado. O que outrora era privado (sexo, nudez) é, agora, público, e o que já fora a face pública da arte, ao mesmo, (emoções, opiniões, intenções) é, agora, algo privado. E quanto à catalogação, principalmente de coisas, tornou-se parte da poesia e da literatura, e o documento agora faz parte da arte. Como um exemplo posso citar Lucas Samaras e sua documentação dos anos vivendo em um pequeno quarto, como um claustro, em West New York, Nova Jersey, inteiramente

transplantada para a Green Gallery, ou as réplicas literais em gesso de pessoas em situações familiares produzidas por George Segal. Em uma similar inversão, enquanto o incomum e o exótico costumavam interessar os artistas, agora eles tendem a procurar o banal, o comum e o cotidiano. Isso parece ser uma consequência da atitude, entre os jovens artistas de hoje, de que nada é mais suspeito que a “articidade”, a auto-consciência ou postulação. Parafraseando Oscar Wilde, ser natural não é, portanto, apenas uma pose, é somente ser natural. Não apenas os artistas pintam objetos comuns, e escultores os consagram, mas poetas procuram o mundo ordinário. (Carl Andre disse que em sua poesia evita a linguagem obscena porque chama muita atenção para si mesma e porque não, ainda, suficientemente comum). Nestas mesmas linhas, uma das coisas mais interessantes que os jovens bailarinos tem feito é a incorporação de movimentos não-dança em seus trabalhos.

Humor Negro, Ironia e *Memento Mori*

“Poderia morrer hoje, se desejasse, meramente empregando pequeno esforço, se pudesse desejar, se pudesse me esforçar”

— SAMUEL BECKETT, *Malone Dies*

“Não há solução, pois não há problema”

— MARCEL DUCHAMP

É parte da ironia dos trabalhos que discuto aqui — e a ironia desempenha grande papel neles — descaradamente afirmar sua **invendabilidade** [*unseleability*] e desfuncionalidade. Alguns, como o pseudo-mobiliário de Artschwager ou as caixas Brillo de Warhol, não são muito estorvantes para serem vendidas, mas uma vez que eles se aproximam de objetos com funções reais, começam a despertar questionamentos sobre a utilidade da arte e seu papel ambíguo em nossa cultura. Por um lado, a arte como forma da livre expressão é vista como uma arma no contexto da Guerra Fria, e ainda assim, por outro lado, parece não haver esperança a qualquer função orgânica da arte na vida deste país. Os artistas, dificilmente desconhecendo a natureza provisória de seu status, respondem a isso de inúmeras maneiras, algumas das quais já mencionadas aqui. Com efeito, além de produzirem difíceis, hostis, estranhas e gigantescas obras de arte, um número crescente de artistas parece estar envolvido, também, na produção de obras monumentais, grandes demais para o interior dos museus existentes. Isto chega a ser cômico, visto que não há uso concebível em nossa sociedade enquanto existe para tais obras, embora possa permanecer como um *j'accuse*, no caso de futuras aproximações. Portanto, parte do que consiste a nova arte está na subversão da estrutura valorativa existente por meio de uma simples erosão. Geralmente, esses

atos de subversão costumam ser pessoais ao invés de sociais, já que parece ser a pessoa, no lugar da sociedade, que está em perigo de extinção.

Empregando a ironia como meio, os artistas blefam a todo momento. Por exemplo, quando Yvonne Rainer, utilizando discursos dramáticos em suas performances de dança, diz uma coisa enquanto executa outra, faz uma declaração sobre como as pessoas se comportam enquanto ela mesma performa uma dança. Na verdade, o uso de narrativas gravadas que não correspondem, tampouco contradizem a ação, tem se tornado cada vez mais frequente entre os artistas da dança. A morbidez do texto que Rainer escolheu como “acompanhamento musical” para *Parts of Some Sextets*, com suas incontáveis mortes, doenças, varíolas e pragas (era o diário de um ministro inglês do século XVIII), provê um contraste irônico com a banalidade da ação da dança, que consistia em parte no transporte, um por um, deusa pilha de colchões de um canto para o outro. Tal configuração de equações entre fenômenos totalmente dissimilares (morte e ação, por exemplo) pode ser observado em um considerável número de casos. Dan Flavin descreve uma série de esculturas comemorativas que produziu da seguinte maneira: “*Icon IV. The Pure Land* é totalmente branca. A luz sobrepujante é a “luz do dia” com uma tonalidade ligeiramente azul. Construí a estrutura em

1962, terminando-a no final do outono. Acredito que a concepção data do ano anterior. *The Pure Land* é dedicada a meu irmão gêmeo, David, que faleceu em 8 outubro de 1962. A face da estrutura é composta por um quadrado de cento e catorze centímetros. Foi produzida com folhas de acrílico pré-fabricado cortadas por John Anderson". O tom factual não altera quando descreve (em uma palestra realizada em Columbus, Ohio) seu casamento: "Após ter deixado *Juan Gris in Paris* sem finalizar, em 1960, houve uma pausa de muitos meses até que voltasse a produzir qualquer trabalho. Durante este período, casei-me com Sonja Severdija, quem por acaso é uma excelente carpinteira".

Ou considerar a solução de Carl Andre para a guerra: "Deixem-nos comer o que matarem". Andy Warhol, cujo interesse mórbido em cenas de morte o levou a pintar inúmeras Marilyn Monroes, cadeiras elétricas e acidentes de carro, afirma que "quando você vê uma imagem macabra repetidas vezes, ela já não tem mais nenhum efeito". Dan Flavin, em um registro no diário, datado de 18 de agosto de 1962, deixa claro que noções sentimentais devem ser ignoradas como motivações: "Posso pegar uma lâmpada comum, retirá-la de seu uso e posicioná-la em uma magia que toca mistérios antigos. Ainda assim, continuará sendo uma lâmpada que ilumina sem parar, como qualquer outra de seu

tipo. Em tempo, todo o sistema elétrico passará como história inativa. Minhas lâmpadas não mais serão operacionais; mas ainda deve lembrar-nos que, outrora, já iluminaram".

Como um último exemplo, cito o projeto de Robert Morris para seu próprio mausoléu. Deve consistir em um tubo lacrado de alumínio, com quatro quilômetros de comprimento, dentro do qual deseja ser colocado, habitando em um caixão de ferro suspenso por polias. A cada três meses, a posição do caixão deve ser modificada por um encarregado, que o moverá do lado de fora do tipo por meio de um ímã magnético. Em um caminho de cascalho levando à entrada haverá donzelas desmaiadas esculpidas em mármore no estilo de Cânova. (Esta oposição, to sentimental à frieza, é similar ao efeito que produzira em uma dança na qual duas figuras nuas que avançam solenemente pelo palco em uma pista acompanhadas por uma exuberante ária de Simon Boccanegra).

O Infinito: Negação e Vazio

"Quebrei a fronteira azul dos limites da cor, atingi o branco, além de mim camarada — pilotos nadam nesse infinito. Estabeleci o semáforo do Suprematismo. Venci a linha do horizonte colorido, a destruí e, no mesmo saco em que ela se formou, pus também a cor e dei um nó, selando-o. Nadem! O mar branco é livre, infinito e jaz diante de todos".

— Kasimir Malevich, Suprematismo, 1919

A arte da qual tenho falado é obviamente uma arte negativa, de recusa e renúncia. Tal prolongado ascetismo é, normalmente, a atividade dos místicos e contemplativos. Falando do estado de vazio e estagnação que precede à iluminação, frequentemente conhecidos (através de São João da Cruz) como os místicos da Noite Escura²², Evelyn Underhill afirma que a Noite Escura é um exemplo da operação da lei de reação ao estresse. É um período de fadiga e estafa após um período contínuo de atividade mística. Como melhor descrever a inércia transmitida pela maior parte desses trabalhos, ou seu senso de passividade, que, não obstante, soa muito mais resistente do que complacente. Como o místico, em seus trabalhos os artistas recusam o ego e a personalidade individual, procurando evocar, ao que parece, aquele estado semi-hipnótico de consciência vazia, tranquilidade insignificante e anonimidade o qual ambos, monges orientais, iogues e místicos ocidentais, como Meister Eckhart e Miguel de Molinos, buscaram obter. O equilíbrio do nirvana impassível, ou da perfeição negativa do silêncio místico do Quietismo, requer precisamente um tipo de distanciamento, renúncia e aniquilação do ego e da personalidade que temos observado. Certas correlações específicas podem ser apontadas a fim de substanciar tais alusões. O “continuum” em *Dream Music* de La Monte Young é análogo a este

infinito da cosmologia hinduista da deusa Maya; os títulos de vários trabalhos de Dan Flavin são explicitamente religiosos (*William de Ockham, Via Crucis*). Com efeito, Flavin chama seus trabalhos de “ícones” e não nos surpreende sabermos ter largado o seminário católico às vésperas de ser ordenado.

É óbvio que não há novidade em haver uma arte abstrata mística. Mondrian certamente era tão místico quanto Malevich. Mas é algo incomum na América, onde nossa arte parece ter sido sempre tão sensata e com propósito. Que essa nova arte é sutil e, frequentemente, preocupada com pouco mais que nuances de diferenças e executada ao *pianissimo* com o qual associamos, por exemplo, a música de Morton Feldman, a torna fora de compasso com o gritante, estridente e esgançado carnaval do estilo de vida Americano. Mas, se a Pop Art é o reflexo de nosso ambiente, talvez a arte que tenho descrito aqui é seu antídoto, mesmo que seja difícil de engolir. Em sua exagerada, desconcertante, desinteressada e, por vezes, bruta franqueza, e em sua recusa em participar tanto como entretenimento quanto mercadoria caprichosa e atrativa (sendo simplesmente muito grande ou muito deselegante ou muito vazia ou muito entediante para atrair), essa nova arte é seguramente difícil de assimilar com

²² Referente ao poema *A Noite Escura da Alma*, escrito pelo poeta e místico cristão espanhol do século XVI, São João da Cruz.

naturalidade. É tão difícil falar sobre ela quanto tê-la ao redor, por conta da arte que tem sido produzida atualmente, é claramente a mais ambígua e mais elusiva. No momento, tem-se feito declarações, ou talvez ainda sem esperança, vê-se tentativas de generalizações, e o exato oposto então parece ser verdade, por vezes simultaneamente ao pensamento original que se teve. Como Roger Shattuck afirmara acerca da música de Satie: “as peças mais simples, alguns dos trabalhos humorísticos e peças infantis produzidas com um punhado de notas e ritmos, são as mais enigmáticas por este motivo: não possuem começo, meio ou fim. Elas existem simultaneamente”. Portanto, com os múltiplos níveis de uma arte, ela não é tão simples quanto parece.

ANEXO 3

SANDLER, Irving. A Nova Arte Cool. Art in America, New York, 01 de Janeiro de 1965. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/archives-new-cool-art-63525/>. Acesso em: 05 de junho de 2021.

A NOVA ARTE COOL

1 de Janeiro de 1965, 9:00

O historiador da arte Irving Sandler, falecido em 2 de junho [de 2018], aos 92 anos, contribuiu para a Arte in America por quatro décadas. Conhecido por seus estudos cronológicos minuciosos (desde o referencial O Triunfo da Pintura Americana: Uma História do Expressionismo Abstrato, de 1970, ao Arte na Era Pós-Moderna: De Finais dos Anos 1960 ao Início dos Anos 1990, publicado em 1996), ele era um notável memorialista (A Sweeper-Up After Artists, de 2009; Swept Up by Art, de 2015), um professor da Puchase College por vinte e cinco anos e um crítico de excepcional acuidade.

Embora profundamente simpático aos artistas do Expressionismo Abstrato, os quais conhecia pessoalmente como frequentador habitual do Cesar Tavern e um programador do Artists' Club, Sandler — e cofundador do Artists Space, em 1972 — mostrou-se aberto a variados desenvolvimentos artísticos, até mesmo aqueles profundamente contrários ao valores do Expressionismo Abstrato. Essa abertura é especialmente evidente no artigo que se segue, “A Nova Arte Cool”, publicado em nossa edição de Janeiro-Fevereiro de 1965.

Sandler observa que grande parte dos artistas emergentes (Stella, Warhol, Poons, Judd, Lichtenstein) rejeitaram o “romanticismo fervoroso” de seus predecessores, deslocando o foco para longe de emoções tumultuadas e da estética sublime em direção a um desapego maquinico e cálculos sistematizados — uma abordagem mais tributária de John Cage e Marcel Duchamp do que do existencialismo referente ao período da Segunda Guerra Mundial. Essa nova safra de artistas, ele argumenta, fundiu o conteúdo de cada trabalho a seu estatuto ontológico como uma coisa em si mesma. Ainda que a estratégia seja a de total “não-transformação”, expressando “absoluta frustração e desespero”, Sandler examina essa Arte Cool emergente com interesse e respeito, como era seu modelo de abordagem crítica.²³

Ao longo dos últimos cinco ou seis anos um número crescente de jovens artistas tem rejeitado as premissas do Expressionismo. Os mais extremos são Frank Stella, Andy Warhol, Roy Liechtenstein, Larry Poons e Donald Judd. Porque o grupo do qual fazem parte é o mais vociferante e, talvez, o mais populoso de Nova York atualmente, cheguei a conclusão de que seu ponto de vista seja capaz de tornar-se a marca dos anos 1960, como o fez o Expressionismo Abstrato nas décadas de 1940 e 1950.

O panorama basilar desses artistas está melhor sintetizado nas declarações de

²³ Nota introdutória dos editores da revista *Art In America* na republicação do artista de Sandler quando do seu falecimento, em 2018.

Stella e Warhol. Em 1960, Stella afirmou que era suficiente para ele apenas ter uma boa ideia; ele se contentaria bastante se alguém, ou alguma máquina, produzissem suas imagens de acordo com especificações fornecidas por ele. Sua ideia consistia em pintar listras de pigmento, dispostas em toda superfície do quadro, designs com quadrados no interior de quadrados que aluem a nada além deles mesmos. Três anos depois, Warhol, que reproduz mercadorias de produção de massa, disse: “acredito que alguém deveria ser capaz de produzir todas as minhas pinturas em meu lugar... A razão pela qual pinto dessa maneira é porque quero ser uma máquina, e sinto que tudo aquilo que faço de maneira maquinica é o que de fato desejo produzir”. O resultado dessa abordagem tem sido uma arte tão inexpressiva, tão destituída de sinais de emoção, que a tenho chamado de arte fria [Cool-Art].

A crença de que a arte deve ser mecanicista reside em um pólo distinto daquele em que habita o ardente romanticismo de Rothko, Newman e Still, os quais procuraram por equivalentes pictóricos para suas respectivas visões do sublime e igualmente distinto de artistas como Pollock, De Kooning e Guston, que tentaram descobrir formas cromáticas correspondentes a sentimentos intensos.

Para compreender a complexidade sentida em sua experiência, os pintores da *action* permanecem abertos a qualquer possibilidade. Em contrapartida, os artistas da *Cool* limitam-se a ideias singulares e

pré-determinadas, repetidas em pequenas variações. Ao fazê-lo, estes modificaram o ansioso “eu não sei” dos pintores da *action* para o calculado “eu sei”. (A redução dos significados artísticos operada pelos artistas da *Cool* não está relacionada aquela de Rothko e Newman que não restringiam suas paletas, mas simplificavam a composição a fim de maximizar o impacto da cor).

Para os pintores da *action*, a espontaneidade do ato de pintar é crucial, pois é apenas por meio dele que alcançam suas imagens subjetivas. Para os artistas da *Cool*, o processo é desimportante, uma vez que confabulam ideias que exigem pouca ou nenhuma transformação criativa.

A diferença é obvia quando se compara os gestos fervorosos e cheios de energia de De Kooning, tão pessoais quanto uma caligrafia, com as listras estáticas e sem vida de Stella, completamente destituídas de tensão, variedade e clímax. E Warhol, que utiliza a técnica mecânica de *silkscreen* para imprimir suas imagens, de igual modo reduz a ação passional da pintura da *action* a uma atividade anônima e apática. Os melhores pintores da *action* buscaram evitar apenas a pintura, isto é, por um lado a “culinária” — a fácil manipulação de materiais para propósitos decorativos — e, por outro lado, a “receita” — a execução puramente mecânica de uma ideia. Os artistas *Cool* não podem ser acusados de praticar “culinária”, mas certamente eram artistas que seguiam uma “receita”.

Os precursores da Arte Cool

Os pintores mais influentes para o desenvolvimento de um ponto de vista *Cool* tem sido Ad Reinhardt e Jasper Johns. A escolha de Johns em objetos preexistentes — bandeiras americanas, alvos, letras e números — anteciparam aquelas de Warhol e Lichtenstein, mas a questão de maior impacto reside em seu comentário sobre a *action painting*. Ele preencheu livremente com tinta seus designs de imagens banais, gesto que se assemelha ao de De Kooning ou Guston. No entanto, na urgência em dar forma a seus pensamentos e emoções mais profundos, esses artistas descartaram o ideal cubista de produção de imagens. Em contraste, Johns elevou o exercício desapaixonado de produção de imagens para à finalidade principal da arte. Sua pinçelada não é tão impulsiva quanto parece; pelo contrário, ele “forja” a aparência da *action painting* à medida que nega seu conteúdo romântico.

A atitude de Johns em relação ao conteúdo serve para salientar sua preocupação com a pintura bem acabada. Ele *produz* a imagem de uma bandeira como se estivesse *produzindo* o objeto mesmo — tal como faria um operário habilidoso, com o mesmo tipo de auto-desapego. (Suas pinturas não veiculam sentimentos de *Old Glory*²⁴). Ambos os tipos de fatura andam de mãos dadas e reforçam um ao outro.

Embora seja frequentemente vinculado ao Expressionismo abstrato, Reinhardt tem sido seu mais longevo inimigo. Reinhardt é um purista que acredita que a arte deva ser isolada da vida — despersonalizada. Acredita, também, que a arte que representa algo além de si mesma é imoral; significados extra-estéticos não são permitidos. Em suas *Black Paintings*, ele tem sistematicamente eliminado tudo, exceto aquilo que sente ser a *articidade* [art-ness] da arte.

Stella, que dos artistas *Cool* é o mais próximo a Reinhardt, compartilha seu desgosto com o Expressionismo Abstrato. Essa aversão pode ter motivado ambos a basear suas telas em ideias elementares e pré-concebidas, pensamento próximo às linhas percorridas pelo comentário de Jacques Barzun: “Uma posição romantizada é violada de uma só vez por qualquer um que queira organizar o mundo ao impor algumas regras simples”.

Todavia, mesmo adotando a abordagem negativa de Reinhardt, reagiu contrário a seu purismo. Onde Reinhardt usa a negação a fim de criar um ideal artístico positivo, Stella parece valorizá-la como um fim em si mesma. Para tornar sua cor acromática, Reinhardt diminui os azuis, amarelos, marrons e violetas que utiliza até que pareçam quase indistinguíveis. Ainda assim, conforme o espectador se aproxima, sutis variações tonais começam a emergir. Para construir suas linhas, divisões, ele as dissolve em uma atmosfera

²⁴ Apelido dado à bandeira americana no contexto da Guerra Civil eclodida no século XIX.

acinzentada. Mas sua escura aura luminosa é hipnótica e convida a contemplação. Em contraste, as cores de Stella, até recentemente, eram uniformes; seus desenhos e pinturas são bruscos e ordinários e sua luz consiste em um brilho de superfície impassível.

Ao renunciar o Expressionismo Abstrato, Reinhardt aderiu a uma posição Classicista (embora seus extremismos possam ser considerados românticos), se por Classicista entendermos uma arte “cujos valores estão enraizados no universo ao invés de dependentes dos julgamentos [humanos] falíveis e cambiantes”, para citar Barzun. Stella não pode ser categorizado dessa maneira. Onde Reinhardt simplificara sua pintura a fim de expressar uma visão de arte perfeita e absoluta, Stella reduziu sua pintura porque reduziu sua aspiração — quase a zero.

Arte tão negativa quanto a de Stella não deixa de transmitir absoluto tédio e futilidade. A pintura expressionista abstrata de igual modo possui um senso de absurdo existencial, mas, ao mesmo tempo — e é aqui onde Stella diverge —, afirma que a ação significativa, a auto-consciência e a transcendência são possíveis.

Em seu tédio, as pinturas de Stella carrega afinidades com as de Reinhardt, mas enquanto este cultiva a monotonia para salientar a desconexão entre arte e vida, Stella parece tê-la feito o conteúdo de sua arte — um conteúdo tão insólito e tão perverso a ponto de tornar-se interessante. Ele enfatizou esse conteúdo nas imagens

exibidas em sua exposição aberta no último ano ao pintar todas as listras com o mesmo violeta metálico. É verdade que o uso dessa cor — desagradável de perto, mas estranhamente embotada de longe — é incomum, assim como as pinturas em octógonos, paralelogramos e formatos de diamante, cada qual com um vazio no centro que acompanha as bordas da tela. Os artistas tradicionalmente localizam os eventos principiastes suas pinturas na região central das telas; nesse ponto fulcral, Stella coloca buracos — vacuidades. Além disso, artistas geralmente desejam que seus trabalhos transcendam a materialidade de suas mídias. Os vazios de Stella acentuam a qualidade objetual de suas telas; elas se tornam coisas idiotas. E há tudo, menos a paixão violeta em seus violetas; é esmaecido se comparado ao violeta real que ironicamente traz à memória.

A Emergência da Arte Óptica

As telas mais recentes de Stella, compostas de letras com cores dissonantes que oscilam em um movimento súbito e perceptual, abordam a Arte Óptica, uma variante da Arte Cool. Um dos pintores mais provocativos que atualmente trabalham com essa abordagem é Larry Poons. Poons pinta pequenos círculos de uma ou duas cores destacando-os contra um fundo de matiz contrastante bombardeando a retina até que doa. Embora seja difícil parar de piscar diante dessas pinturas, logo percebe-se que os discos estão arranjados em padrões aparentemente ao acaso que, no

entanto, são preconcebidos e esquematizados — como as composições musicais de John Cage.

Grande parte dos artistas *Cool*, como Johns e Rauschenberg, são tributários das ideias de Cage quem, mais do que outro compositor, tratou a música como uma experiência visual, inclusive exibindo suas partituras em galerias de arte. Entre outras coisas, Cage experimentou com a música mecânica e, de igual modo, com a relação da música entre o barulho e o silêncio (não-música). Ele também lecionou e escreveu extensivamente sobre o vazio e a monotonia como valores artísticos, ainda que, diferentemente dos artistas *Cool*, sua orientação seja para o Zen. Certa vez escreveu: “No Zen eles dizem: se algo torna-se entediante após dois minutos, tente por quatro. Se permanece entediante, tente por oito, dezesseis, trinta e dois e assim por diante. Eventualmente descobre-se que não era entediante mas, pelo contrário, algo muito interesse”.

Os ensaios de Larry Poons sobre óptica foram antecipados por Vasarely, artista que deu início a essa tendência na Europa durante os primeiros anos da década de 1950, mas eles são mais baseados na cor do que no design. Portanto, devem muito mais aos campos cromáticos de Newman e Rothko do que à abstração geométrica do pré 2^a Guerra Mundial cuja tradição é continuada por Vasarely. De modo semelhante, são vinculados à experimentação de Albers com a interação das cores e ilusão de ótica, aos recentes trabalhos visualmente agressivos de Morris

Louis e aos ajustes de formas cromáticas simples de Ellsworth Kelly a fim que todas sejam igualmente positivas, uma ideia retirada das últimas colagens de Matisse.

Mas Poons se difere desses artistas em sua preocupação unívoca com a atividade óptica. Seus trabalhos são como máquinas ópticas que produzem tensionamentos visuais e nada além. Deve-se concordar que Poons tem investigado sensações que são novas à arte — quase como um cientista — e, por isso, aproxima-se de um Seurat ou de um Albers. Mas, diferentemente deles, tal experimentação pare ser exclusivamente seu objetivo. É a ausência de um contexto intelectual, sem falar no emocional ou estético, mais amplo que justamente incitou Jack Kroll a chamar as telas de Poons de “cerebrais, mas estúpidas”.

Semelhantes aos artistas ópticos, há um crescente número de artistas cinéticos que, ou assaltam os olhos com movimentos de tal velocidade a ponto de impedir o sentir e o pensar, ou estão intrigados com o movimento na arte como uma atividade insignificante. (Esses artistas diferem de George Rickey, Len Lye e outros que preenchem de emoção suas esculturas móveis). Vários artistas cinéticos, entre eles Walter de Maria, convocam a participação do espectador. Em uma de suas engenhocas de madeira, De Maria estampou: “Caso se aproxime da caixa e o bloco estiver dentro, puxe-o para fora. Caso se aproxime da caixa e o bloco estiver para fora, empurre-o para dentro”. A manipulação do puxe-empurre é, aqui, sem

sentido; a mão se move, mas o coração não.

Pop Art: fria e quente

Os artistas *Cool* mais notórios são os da Pop, notadamente Andy Warhol e Roy Lichtenstein, os mais expoentes. Ambos reproduzem ilustrações comerciais, empregando técnicas mecânicas tais como *stencil* e *silkscreen*. Warhol retrata embalagens de alimento, e Lichtenstein tiras de quadrinho, como são — inexpressivas, sem muita diferença entre si a não ser escala e mídia. Em sua literalidade, ambos artistas se diferenciam de Claes Oldenburg, que introduz a objetos ordinários novos significados, e de artistas da estética Pop como Robert Rauschenberg, que utiliza motivos da publicidade a maneira de elementos do design em composições quase-cubistas.

Warhol e Lichtenstein também se diferem nitidamente de Rauschenberg, Larry Rivers e outros expressionistas abstratos “neorealistas” que, todavia, os influenciaram. A introdução de impressões de jornal e fragmentos de outdoor realizada por Rauschenberg em suas *combines* é uma extensão altamente individual do método pictórico de De Kooning. Sua nostalgia por objetos encontrados no contexto urbano e sua justaposição “pictórica” não se relacionam à impessoalidade dos temas e procedimentos da Pop Art.

Outro expoente da Pop Art é Alex Katz cujas estátuas e figuras planas de amigos artistas são extraídas de recortes de

vitrines e outdoors. No entanto, Katz não apenas duplica sinais de trânsito, mas se utiliza dessa vulgaridade e impossibilidade como realce de sua sofisticada atitude artística e da sensação de intimidade veiculada por seus retratos.

A Pop Art tem sido tratada por alguns críticos como a versão mais recente da pintura americana — um naturalismo inocente que faz vibrar as cordas do coração da América. Está implícito, também, que ela provocou uma fusão entre a arte erudita e a cultura de massa resultando em uma cultura americana integrada — um tipo de cruzamento entre Matisse e Milt Caniff. Outros críticos a consideram um protesto social, uma sátira um tanto Dada sobre a má-qualidade da cultura popular e, para outros até, uma glorificação de nossa afluente sociedade na qual os bens de consumo nas prateleiras do supermercado tornaram-se ícones, idolatrados, suponho, por uma espécie de consumidores cujo herói cultural é o executivo júnior.

Contudo, essas interpretações e explicações perdem o conteúdo mais profundo dos trabalhos de Warhol e Lichtenstein: o sentido de absoluta frustração e desespero que veiculam. Mais do que outros artistas que os antecederam, ambos focam no assunto e não na execução, que é mecanicista ou parte da interpretação do artista, que é minimal. Mas os sujeitos aos quais forçam sua atenção tão insistentemente são banais e intercambiáveis. Além disso, como copistas, sinalizam a impossibilidade de

compreender outra coisa a não ser os fins mais elementares e imitativos da arte — que é impossível para eles comunicar algo importante. E, na enfadonha repetição de suas imagens, intensificam os sentimentos de tédio e indiferença. Nisto contrastam com os expressionistas abstratos que, ao repetir motivos, o faziam na tentativa de neutralizá-los em uma zona de compulsão.

A perspectiva pessimista de ambos artistas assemelha-se àquela de escritores franceses “objetivistas” como Robbe-Grillet, embora uma linguagem artística provavelmente não tenha sido influencia pela outra. Convencido de que todo comentário emocional e intelectual feito por romancistas acerca da experiência humana já foi esgotado, Robbe-Grillet descreve apenas a superfície do mundo a seu redor, impermeável a qualquer sistema de significado. Certa vez escreveu: “Em nossa volta, desafiando a máfia de nossos adjetivos anímicos e protetores, as coisas estão lá. Suas superfícies são claras e suaves, *intactas*, nem duvidosamente brilhantes, nem transparentes. Toda nossa literatura falhou em penetrar seus minúsculos cantos, tampouco aparar suas curvas mais sutis”. Não há espaço para o espírito humano ou o exercício de sua imaginação nesse mundo de coisas resistentes. E quando a imagem do homem de fato aparece, é algo igualmente impessoal — a descendência de anúncios publicitários e tiras de quadrinhos.

Preço da Sutileza

As reproduções de arte comercial realizadas por Warhol e Lichtenstein são tão próximas dos originais que, frequentemente, os artistas são acusados de plágio, de não transformarem suas imagens e sujeitos de maneira alguma. Em todo ato de duplicação há, certamente, mudanças — mais evidentes em Liechtenstein do que em Warhol — mas elas não são suficientemente enunciadas a ponto de oferecer uma abertura a novos modos de experiência das relações imagéticas ou formais. Mas a não-transformação, a meu ver, é precisamente o objetivo. Ela permite a Warhol, pela primeira vez na história da arte, uma arte representacional completamente impassível, fria.

Se vistas em uma vitrine de supermercado, as esculturas da Brillo Box de Warhol passariam despercebidas. Mas exibidas em uma galeria de arte, elas chocam justamente pela apresentação de objetos não-artísticos como arte. Nisto, ele se assemelha a Duchamp ou a Johns.

Há meio século, Duchamp posicionou um urinol em um pedestal e proclamou que aquilo era uma escultura. Ao fazê-lo, lançou o problema, ainda a ser resolvido, se aquilo era arte ou não. Há alguns anos, Johns fundiu duas latas de cerveja em bronze (material artístico por excelência) e pintou dois rótulos nas superfícies de metal (técnica artística por excelência) tão habilmente que as esculturas pintadas assemelhavam-se à coisa real. Ao esbanjar destreza em objetos de consumo de massa, Johns complexificou as questões

levantadas uma serão anterior a sua, por Duchamp.

As caixas *Brillo* de Warhol, *silkscreens* sob estruturas de madeira, poderiam igualmente coincidir com a coisa real. Mas seu efeito se difere daquele de seus dois predecessores. Os gestos Dada de Duchamp buscam subverter qualquer valor estético e social convencionais; seus *readymades* eram anti-arte. Em contrapartida, os trabalhos de Johns possuíam uma pátina de arte erudita; sua mão magistral é sentida em todos eles. No entanto, as fabricações de Warhol não agem, em 1960, buscando descreditar a absurdidade das instituições estabelecidas. Pelo contrário, expressam um ponto de vista existencial: uma ideia de profunda futilidade em ser criativo. Desse modo, diferentemente dos objetos de Johns, maestria é desimportante; a distinção entre arte e não-arte é desconsiderada.

Warhol evidenciou sua indiferença em uma entrevista concedida a G. R. Swenson. Ao ser questionado se sua arte comercial era mais mecânica (e, por isso mesmo, mais próxima a seu gosto pessoal) do que sua arte “requitada”, ele respondeu: “Não era. Eu era pago para fazê-la e fiz tudo o que me pediram para fazer. Se me pedissem para desenhar um sapato, eu desenharia, e se me pedissem para corrigi-lo, eu corrigiria ... eu teria que inventar, e agora não preciso mais; certamente depois de toda aquela ‘correção’, os desenhos comerciais começariam a adquirir sentimentos, começariam a ter um estilo”.

Ao adotar a não-transformação como estratégia artística, Warhol e Lichtenstein chegaram a uma inovadora solução para o problema que artistas se ocuparam por séculos: como tensionar a realidade do conteúdo e da obra de arte a um só tempo. A resposta: fazê-los o mais indistinguíveis possível. No caso da pintura, contorná-la traduzindo figuras tridimensionais em imagens bidimensionais, selecionando motivos como, por exemplo, ilustrações comerciais, que em geral são planas, não-ilusionistas e ocupam a mesma forma da tela.

Tais soluções não parecem ser inadvertidas. Em sua deliberada esquiva das referências estéticas, muitos artistas *Cool* tem sido reduzidos a comentaristas de arte e nada além disso — algo como os estetas. Eles isolaram o problema formal o qual, entre outras questões como a qualidade do sentimento, tem enfrentado os artistas modernos, solucionando-o tão somente em termos estéticos. Uns preocupam-se apenas em pintar imagens não-expressionistas abstratas ou em pintar imagens puramente ópticas. Outros produzem esculturas tão somente objetais — a culminância “lógica” de que a obra de arte é uma coisa em si mesma, ao invés de ser a representação de alguma coisa. Este último parece ser do interesse de Don Judd, cujas construções abstratas são os correlatos escultóricos das pinturas de Stella.

Pop Art e a recente abstração

A técnica e a característica não-convencional de seu conteúdo fez da Pop Art o fenômeno mais debatido na arte atualmente. No entanto, por mais significativa que sua maneira inovadora de “retorno à figura” possa ser, é inegável a relação que estabelece com as tendências mais recentes na arte abstrata — a pintura de Al Held, Raymond Parker, Kelly, Louis, Kenneth Noland, Jules Olitski, Paul Brach, Friedl Dzubas e outros “imagistas abstratos” como denominou H. H. Arnason. Sinto que essa direção tem sido a mais frutífera dos últimos seis anos, atraindo os melhores pintores cuja produção tem amadurecido nesse período.

Como Newman e Rothko, que os influenciaram, os imagistas abstratos mais jovens tem simplificado seus métodos pictóricos a fim de explorar possibilidades expressivas da cor pura. Os artistas Pop não possuem interesse nisto, mas emprestaram dos artistas abstratos dispositivos como a composição de uma imagem ampla, singular e claramente definida contra uma tela em branco. Por isso as ampliadas tiras cômicas de Lichtenstein estão mais próximas das imagens abstratas de Noland ou Kelly do que de outras pinturas figurativas. A referência ao inatismo abstrato nas ilustrações realistas de Warhol e Lichtenstein conferem a elas um ar de frescor que nenhuma outra arte representacional hoje possui.

Há, também, outras afinidades, uma vez que a abordagem *Cool* tem afetado significativa parcela da nova abstração,

tamanha a disseminação. Como os artistas *Cool*, os imagistas abstratos tem reagido contrariamente aos gestos livres, ambíguos e complexos que caracterizaram a pintura *action*. Ao invés de expor as marcas de irregularidade de seus processos, cobriram seus rastros. Por exemplo: Kelly e Brach pintam suas formas em tons foscos de modo a obliterar todos os vestígios da mão. Louis, Noland e Olitski suprimem os gestos ao manchar de pigmento telas não dimensionadas. Com a exceção do trabalho de Al Held, as figuras dos imagistas abstratos possuem certa passividade e auto-controle que as diferem da incerteza, ao mesmo tempo ansiosa e robusta, e da energia bruta que marcara as melhores pinturas da *action*.

Mas onde os artistas da *Cool* são negativos, os imagistas abstratos são positivos no que se preocupam, como Newman e Rothko, com as vibrações emotivas que a cor, sozinha, pode gerar. Para isso, descartaram elementos pictóricos considerados alheios à cor — desenhos complexos, pineladas e texturas — de modo a aproveitá-la “misteriosamente”, como afirmara Gauguin, “como sensações provenientes de sua própria natureza”. Eles concordam com Matisse que as cores tem “o poder inerente de afetar os sentimentos de quem as olha”.

No entanto, se comparadas às pinturas visionárias de Rothko e Newman, as de Kelly e Brach são deliberadamente inexpressivas, e as de Louis, Noland e

Olitski são suavemente hedonistas. Dos imagistas abstratos, Kelly e Brach são os mais próximos da arte *Cool*. Embora utilize figuras anatômicas semelhantes às de [Hans] Arp como ponto de partida, Kelly as generaliza até tornarem-se impessoais. Ademais, o preto, o branco e as cores primárias que utiliza repetidamente são tão insossas quanto as rígidas superfícies *hard-edge* que favorece. Ainda assim, essa insipidez é inadvertidamente enigmática. Cada abstração de Kelly envolve o espectador como um indivíduo que estivesse envolto em si mesmo, mas o que se sente é intrigante. Brach, por outro lado, é um simbolista, ainda que esvazie suas formas geométricas de todo significado. Os simétricos círculos azuis-acinzentados que pinta são próximos às cores do fundo, a ponto de fazê-los quase desaparecer.

Pós-escrito

As razões para a emergência da Arte *Cool* são, obviamente, difíceis de determinar. Alguns críticos a vincularam a tendências sociais mais amplas. Alegaram que ela reflete o espírito de nossos tempos. Esse tipo de especulação pode ser estimulante, mas, até agora, resultou apenas em vazias generalizações a exemplo da afirmação de que a Arte *Cool* é o produto de uma geração niilista dessensibilizada pela Bomba.

Talvez mais crível seja a ideia de que o Expressionismo Abstrato, após mais de uma década de hegemonia, ofereceu a jovens artistas pouquíssimas possibilidades de desenvolvimento.

Portanto, muitos abraçaram diferentes métodos — a execução de ideias simples e pré-determinadas — e outros valores — cálculo, impessoalidade, impassibilidade e tédio.

ANEXO 4

JUDD, Donald. Local History In Donald Judd: Complete Writings 1959-1975. Halifax e Nova York: The Press of the Nova Scotia college of Art and Design, New York University Press, 1974, pp. 148-156.

Há quatro anos, quase toda produção artística aclamada e comercializada estava vinculada à pintura da “Escola de Nova York”. Ela era predominante na maioria das galerias desinclinadas a exibir qualquer novidade. As publicações que a celebravam o faziam indiscriminadamente e mostravam-se desinteressadas em novos desenvolvimentos. Grande parte dessa pintura era realizada pela “segunda geração”, muitos dos quais epígonos. Pollock estava morto. Kline e Brooks haviam realizado suas últimas boas pinturas em 1956 e 1957. As pinturas de Guston haviam se tornado suaves e acinzentadas — seus melhores trabalhos são aqueles realizados por volta de 1954 e 1955. As pinturas de Motherwell e De Kooning tornaram-se um tanto vagas. E nenhum desses artistas era criticado. Em 1959, os trabalhos de Newman eram bons e Rothko estava melhor que jamais estivera. Presume-se que as pinturas de Clyfford Still também fossem boas, embora nenhuma delas tenha sido exibida em Nova York. Essa situação de indiferença foi considerada perfeita. Os menos iluminados, e alguns de seus admiradores, eram incoerentemente dogmáticos: tal pintura

não ia bem, mas era a única produção artística característica daquele período.

Na realidade, de modo desconsiderado, havia muita coisa acontecendo. Rauschenberg continuava produzindo o que já fazia desde 1954. A opinião pública, lugar imprudente para se atribuir opiniões, lhe concedeu talento, mas negou-lhe relevância, considerando sua arte extravagante. Outrora subestimado, atualmente, Rauschenberg é um tanto celebrado. Em 1959, Jasper Johns já havia finalizado seus alvos e bandeiras. O interesse nesses dois artistas ainda parece constituir uma fissura pública no gosto ortodoxo. George Ortman fazia seus melhores relevos e continuou trabalhando nessa linha por um bom tempo. O mérito desses artistas nunca foi adequadamente reconhecido. Ad Reinhardt elaborou seus monocromos em preto por volta de 1955 e permaneceu desenvolvendo-os gradualmente. O trabalho desses artistas resultou em algumas das melhores e mais originais pinturas realizadas naquele período e, por volta de 1959, já eram melhores do que a maioria dos trabalhos executados pelos expressionistas arrefecidos. No entanto, tinha-se a impressão de que essas pinturas não possuíam muito valor se comparadas aos trabalhos de Michael Goldberg ou Grace Hartigan; e, de qualquer modo, qualquer coisa mais ou menos geométrica era tida como o fim da linha. Recentemente, as

pinturas de Josef Albers tornaram-se muito boas. Alguns poucos artistas, hoje bem conhecidos, como Bontecou, Chamberlain e Jensen, tiveram um ótimo começo em seus trabalhos mais recentes. Outros — Oldenburg, por exemplo — iniciaram nessa mesma época.

Em 1960 diversas exposições imprevisíveis aconteceram e a situação voltou a se complicar. No ano seguinte, as opiniões acerca da Escola de Nova York que, em 1959, constituíram a opinião pública geral, restringiram-se apenas à Escola de Nova York. Algumas das exposições que progressivamente transformaram a situação, seja por meio de um avanço ou simplesmente uma mudança, incluíam a mostra das pinturas monocromáticas brancas de Yayoi Kusama na Brata [Gallery], em Outubro de 1959; as pinturas de Al Jensen exibidas na Jackson [Gallery] em Novembro de 1959; a escultura de Chamberlain na Jackson, em janeiro de 1960; a escultura de Edward Higgins na [Leo] Castelli, em maio de 1960; a enorme escultura de Mark Di Suvero na Green [Gallery], em outubro de 1960; as pinturas em alumínio policromado de Frank Stella na Castelli, também em outubro (universalmente e absurdamente comentadas); os relevos de Lee Bontecou na Castelli, em novembro de 1960. Oldenburg inaugurou sua loja em dezembro de 1961; Rosenquist exibiu trabalhos na Green e Lichtenstein na Castelli, ambos em fevereiro de 1962. Com essas, e certamente outras mostras, a situação pareceu retornar a uma condição de maior abertura — assim como outrora já havia

sido em finais dos anos 1940 e início dos 1950, embora com menos artistas.

Atualmente, a situação parece bem mais fechada para o Expressionismo Abstrato; eis a exceção da abertura. Há uma suposição vaga e generalizada, como aquela acerca da arte geométrica que eclodiu em 1959, de que o Expressionismo Abstrato está morto, de que não há nada de novo a se esperar de seus primeiros praticantes e de que nada mais será desenvolvido a partir dele, nada novo que pudesse ser identificável como derivativo dele. De fato parece morto. Frankenthaler é, aparentemente, a única não exibindo pinturas fracas e entediantes. Grande parte dos artistas e alguns de seus críticos favoritos sentem-se perseguidos. No entanto, é absolutamente óbvio que o Expressionismo e o Impressionismo colapsaram. Brooks, De Kooning, Guston e Motherwell estão apenas adicionando pinturas pobres a seus ótimos trabalhos anteriores e a perda das boas pinturas que estão deixando de executar é, também, uma grande perda para a arte americana [*American art*]. É igualmente uma perda o fato de que as gerações secundárias e mais recentes do Expressionismo Abstrato não se aperfeiçoaram, tampouco preocuparam-se em manter o nível. O trabalho de Joan Mitchell, por exemplo, deveria ter melhorado. Assim como o de Grillo, Francis, Pace, Dugmore, McNeil, Briggs e Leslie, não deveria ter decaído, mas excedido. Esse artistas tinham, ao contrário de Goldberg e Hartigan, habilidade suficiente indicativa de aperfeiçoamento.

As circunstâncias comuns à história da arte tornam improváveis as chances desse tipo de pintura permanecer moribundo. Como um estilo geral — em si mesmo uma morte — permanecerá sem vida, mas há brechas para que alguns de seus artistas revivam. É fácil imaginar um forte retorno de De Kooning e o aprimoramento da pintura de Joan Mitchell. É bem provável que alguém faça brotar algo novo do Expressionismo Abstrato. Se Ellsworth Kelly conseguiu produzir algo novo a partir da arte geométrica dos anos 1930 e 1940, ou se Rauschenberg com Schwitters e o objeto encontrado em geral — um salto de vinte anos ou mais —, então alguém certamente fará algo surpreendente com o Expressionismo Abstrato, talvez com pinturas menos rígidas.

Não é necessário que um artista, outrora extremamente original e circulante, abandone seus processos e técnicas iniciais em favor de uma nova maneira de produção. O nível de sua originalidade é quem determina se o artista deve partir para uma nova situação ou não. Esse, é claro, o complicado problema relativo à noção de progresso artístico. Uma nova forma de arte geralmente aparenta ser mais lógica, expressiva, livre e mais forte do que a forma que a precedeu. Há uma necessidade em identificar-se continuidades progressivas e coerentes nas mudanças que ocorrem na arte. E, no entanto, faz sentido, hoje, chamar de ultrapassada a rasa profundidade do Expressionismo Abstrato. Essa afirmação, porém, é uma crítica apenas no que diz respeito à arte desenvolvida após ou a

partir desse movimento artístico, como as pinturas de alumínio não-espaciais de Frank Stella que fizeram o Expressionismo Abstrato parecer menos coerente e expressivo o possível. É evidente que uma extensa quantidade de trabalhos artísticos tornou-se sólida e lúcida no momento de virada em que consolidou-se como a mais avançada forma de pensamento. A pintura de Stuart Davis, por exemplo, aprimorou-se após 1945. Aliás, as qualidades quentes e áridas da cor e os tipos de formas [*shape*], entre outras questões, exerceram forte influência sobre esse artista. As pinturas são boas, tem circulado por um bom tempo e Davis permanece produzindo-as. Mas essa transformação tem um efeito silencioso, diferentemente das mudanças abruptas que, em geral, são mais influentes. De modo similar, o trabalho de Albers tem sido silenciosamente influente, assim como o de Calder, Avery e, talvez, o de Hopper também. Embora seja verdade que uma forma [*form*] possa ser melhor e mais avançada do que outra, é também verdade que a arte não é tão nítida a ponto de ser simplesmente linear. Não há sequer uma única linha, uma vez que a arte manifesta-se em múltiplas possibilidades.

A todo momento existe alguém tentando organizar a situação vigente. Alguns dos problemas que afigem o Expressionismo Abstrato vem desse esforço. Agrupar trabalhos tão diversos e chamá-los de “Expressionismo Abstrato”, ou qualquer outro de seus epítetos, evidenciava a tentativa de construir um estilo, ou ao menos estabelecer uma categoria. “Crise”, “revolucionário” e termos similares

indicavam tentativas de simplificar a situação, mas ao invés de sua natureza, atentavam-se para sua localização histórica. A noção predominante de estilo é tributária de uma tradição europeia em que se espera ter variações no interior de uma aparência geral, possivelmente compartilhada por determinado número de artistas, uma escola ou, até mesmo, um período. (Na verdade, nem lá as coisas eram tão simples assim). Obviamente, o Expressionismo Abstrato não se tratava de estilo. Certamente possuía algumas características comuns, especialmente a rasa superfície frontal, o esquema relativamente singular [*single*] e um campo de formas simples, mas definitivamente não dispunha de uma aparência em comum. Aos artistas cabia a responsabilidade de, eventualmente, fazer tudo parecer muito semelhante, mas a escrita sobre a produção, que falhou em estabelecer uma diferenciação suficientemente clara entre as obras, ajudou com essa confusão. A falha em criticar e avaliar os variados artistas foi algo ainda mais sério. Uma “primeira geração” justifica uma “segunda geração”. Isso poderia ocorrer apenas através de uma ideia de estilo, mas o amadurecimento de um estilo de fato não era o que estava acontecendo. O papel de epígonos da “segunda geração” deveria ter sido realçado mais do que seu papel de herdeiros diretos da “primeira geração”. Deve-se manter certo ceticismo acerca de seguidores. (Há, também, a cômica prática de utilizar a numerosa quantidade de adeptos como fato comprobatório da importância dos líderes). A natureza do

efeito manada característica da arte produzida em Nova York é, também, tributária da urgência em se estabelecer movimentos e categorias. Esse efeito aderente implica em uma aceitação simplória de tudo aquilo que deriva da categoria laureada — como ocorreu com o Expressionismo Abstrato — e uma rejeição igualmente simplória de tudo aquilo que não o é. A *Pop Art* tem sido discutida e exibida dessa maneira — deixem-na em paz.

Em qualquer período, a história da arte e a condição da arte serão sempre caóticas. E elas deveriam permanecer assim. Pode-se considerá-las da maneira que desejar, isso não mudará o fato de que ambas continuarão sendo caóticas; a nitidez não é nem um bom motivo para tomá-las em suas considerações. Muitas coisas não podem simplesmente ser conectadas. As diversas reclamações sobre a confusão, a falta de objetivos comuns, as incertezas e as rápidas mudanças são ingênuas. Assim como o estilo, essas reclamações perderam o sentido atualmente. Só se pode haver diversidade e diversidade é o que deveria existir. Estilos, escolas, objetivos comuns e estabilidade a longo prazo não são ideias totalmente críveis. E a ideia de que a *Pop Art* é a sucessora do Expressionismo Abstrato é ridícula.

A mudança da situação relativamente uniforme de 1959 à presente situação de diversidade não ocorreu de súbito, especialmente com a *Pop Art* na temporada de 1961-62. Há um tempo que a lista de exposições nos mostram que uma

mudança repentina de fato não aconteceu. A transformação certamente não foi de um movimento artístico para o próximo. Muitos artistas já estavam exibindo. Quase todos eles haviam desenvolvido seus trabalhos mais autorais individualmente. Praticamente não havia grupos, tampouco movimentos. Alguns poucos grupos que existiam dificilmente poderiam ser considerados como tais, constituindo-se de dois ou três artistas distantemente influenciando uns aos outros, como Noland, Louis e Gene Davis, todos trabalhando em Washington. Este é um dos famosos fatos sobre a *Pop Art*: o de que grande parte de seus artistas ignoravam mutualmente a existência uns dos outros. Mas o fato mostrou-se uma prova da natureza rudimentar do tal movimento artístico. Evidentemente, movimentos são uma mão-cheia para a publicidade, como nos mostram os acidentes provocados pelas inclusões e exclusões, porém a necessidade que mais justifica a existência deles parece ancorar-se, novamente, em suas semelhanças com a arte de tempos remotos. Esta arte, no entanto, deriva de sociedades razoavelmente pequenas, fechadas e coercitivas. Crenças e descrenças há muito se transformaram. Um outro ponto sobre o período presente é que não se trata de um declínio em relação ao Expressionismo Abstrato; não é um interregno; não possui uma arte inferior. Embora atualmente não exista alguém com a profundidade de Pollock — a maioria dos artistas ainda é muito jovem — há muito mais bons artistas. A quantidade de bons trabalhos é igualmente impressionante. Há

muita arte medíocre, mas isso sempre existiu. Outro ponto é que as qualidades e esquemas do Expressionismo Abstrato exercem larga influência em grande parte dos novos artistas. As invenções dos diversos artistas não se opõem a essas qualidades; pelo, contrário, as fortalecem. Os esquemas primordiais do Expressionismo Abstrato residem na singularidade [*singleness*] do formato e da característica. Os aspectos mais pessoais e únicos da arte, dantes subservientes, eram larga, isolada e separadamente declarados. Isso foi desenvolvido mais a fundo por grande parte dos novos artistas. A suposta “segunda geração”, em contraste, enfraqueceu essa característica, frequentemente utilizando composições arcaicas e cores naturalistas.

Tridimensionalidade, aproximação de objetos e formatos mais ou menos geométricos com cores e fenômenos ópticos são algumas das categorias abrangentes dos mais novos e interessantes trabalhos. Essas categorias o são apenas pela presença comum de um aspecto singular e bastante geral. Alguém poderia selecionar outros aspectos que resultaria em outros grupos e categorias. A proporção de elementos que não são em comum em muito excede aqueles que são. As coisas em comum são, novamente, mais gerais e não-específicas. Elas certamente não formulam um estilo. Ocorrem em contextos desconexos ou contraditórios. Obviamente, o assunto de que trata a *Pop Art* é novo, mas, uma vez que fora negligientemente utilizado para agrupar uma variedade de artistas, seria mais prudente

mencionamos, aqui, aspectos divergentes no interior da *Pop*. Roy Liechtenstein e John Wesley, por exemplo, possuem uma afinidade em seus esquemas meta-visuais; nenhum outro artista da *Pop* poderia ser envolvido nesse grupo. Que as peças de Oldenberg são objetos, já as diferenciam das pinturas de Rosenquist, mas do que o assunto ou tema que os une. Ademais, ambos os conteúdos também são suficientemente diferentes. A escultura aberta, construída e mais ou menos composta tem se tornado uma categoria superlotada. Mark di Suvero e Chuck Ginnever deram origem a ela. Ela se aproxima de uma categoria real, quase um estilo, possuindo uma referência particular da natureza, definida pelas pinturas de Kline, e uma semelhança geral na aparência. Contudo, a semelhança afirmou-se e tem se fortalecido ao invés de enfraquecer e com isso a escultura é quem sofre. Ainda assim, a maioria dos artistas que trabalha com ela, como Tony Magal e Tom Doyle, tem sido exitosa. Essas divisões, por mais abrangente que sejam, não compreendem a diversidade do que é produzido atualmente em Nova York.

Há alguns anos, havia muito mais artistas produzindo pintura do que escultura. Além disso, a pintura era tida como uma forma artística mais avançada. Agora, a escultura tem se tornado dominante. E, no entanto, não se trata de escultura no sentido de que há matéria esculpida. Alguns pintores são notadamente mais inusitados do que muitos

escultores. A característica mais inusitada dos mais recentes trabalhos tridimensionais é aquela que aborda “o ser objeto”. A singularidade [*singleness*] desses objetos está próxima da singularidade das melhores pinturas do início dos anos 1950. Assim como a pintura, tais trabalhos são inusitadamente distintos e intensos. Em geral, portam mais dispositivos próprios do que aqueles vinculados a produções artísticas do passado.

Alguns dos trabalhos de Rauschenberg são mais ou menos objeto: a cabra com o pneu, a galinha com a caixa e o ventilador com rodas²⁵. As duas primeiras possuem uma boa dose de pintura compositiva mas, nesse caso, revela-se extremamente vantajosa às poucas partes cuja composição é suficiente para fazer parecer que estão apenas justapostas. O ventilador está totalmente despido e vazio. A objetidade [*objectness*] dessas peças é, obviamente, aquela de objetos reais submetidos a simples combinações. Alguns dos relevos de George Ortman são suficientemente tridimensionais para serem considerados objetos. Eles aparecem ser jogos ou modelos destinados a alguma atividade específica e sugerem o uso da sorte, em maior ou menor grau, controlado ou não, operando igualmente sob elementos relacionados e não-relacionados. Esses objetos sugerem uma teoria da probabilidade. E são um dos poucos exemplos de arte completamente antinaturalista. Eles se preocupam com

²⁵ Trata-se, respectivamente, das obras *Monogram* (1955-1959), *Odalisk* (1955-1958) e *Oracle* (1962-1965) [N.T.].

uma nova área de experiência, uma que seja filosoficamente e emocionalmente relevantes. Todos os trabalhos de H. C. Westermann são objetos. Em peças como *A Rope Tree*, com um ponto de interrogação marmorizado, Westermann também se propõe a fazer algo novo e filosófico. O alargamento e a construção intencional da torção da corda e a pontuação enfatizam, ainda que de modo problemático, suas identidades e, assim, sugerem a estranheza da identidade de qualquer coisa. O poder dos relevos de Lee Bontecou vem de sua condição de objetos. Os relevos são uma imagem única [*single image*]. A estrutura e a forma total coincidem com a imagem. O detalhe belicoso e os buracos formidáveis são experienciados como se experiente um objeto minado. A característica dos relevos é excepcionalmente explícita, ou específica, ou singular e obsessiva. Já a característica da escultura de John Chamberlain, em contraste, envolve uma polaridade em três vias de aparência e significado, estados sucessivos da mesma forma e material. Uma peça pode apresentar neutralidade, apenas um punhado de coisas amontoadas, casualmente objetivas; ou redundantes, volumosas além de sua estrutura, obscurecidas por outras chances e possibilidades; ou simplesmente expressiva, através de suas estruturas, detalhes e imaginário oblíquo. A aparência de uma massa colorida de metal automobilístico é, certamente, essencial.

Frank Stella diz que o que está produzindo é pintura e seus trabalhos podem ser considerados pintura. Contudo, a maioria dos trabalhos se apresenta com placas em relevo, uma vez que se projeta mais do que o usual, alguns são entalhados e outros possuem formatos de letras. Alguns mais recentes, entintados de roxo, formam triângulos e hexágonos com a porção central vazada. Os entalhes nas pinturas de alumínio determinam padrões internos de listras. A projeção, a ausência de efeitos espaciais e a relação próxima entre a região periférica e as listras fazem as pinturas parecer objetos, e isso ajuda amplificar sua intensidade. Os objetos de Oldenburg envolvem, por um lado, uma analogia entre formas psicológicas, eróticas e profundas, e por outro, peças de roupa e comida. Ambos os tipos de forma são coextensivas, mas portam referências diferentes. Grande parte dos trabalhos de Lucas Samaras são objetos. Tratam-se de livros abertos completamente cobertos por alfinetes com as pontas para fora; vidros conectados a navalhas e repletos de pedaços de relíquias; um pequeno peito coberto por barbante colorido sob qual alfinetes são afixados; e outros objetos herméticos, defendidos e ofendidos. As esculturas de John Anderson são entalhadas em madeira e sugerem grandes conquistas vindas do Oeste²⁶. As partes maiores são mais expressivas. O todo [*wholeness*] de uma peça é primordial, é experienciado primeiro e diretamente. Não

²⁶ John E. Anderson (1923-1971) foi um artista natural e residente do estado de Minnesota, localizado na região centro-oeste dos Estados Unidos. Daí Judd jogar com a expressão “a conquista do Oeste”, termo relacionado à expansão territorial do meio-Oeste estadunidense na segunda metade do século XIX. [N. T.]

é algo a ser compreendido pela contemplação das partes. As figuras de Ed Kienholz de certa forma também são objetos, não representados, mas existindo por conta própria. A cor, por exemplo, está em variados materiais e, portanto, existe casual e independentemente. As figuras em gesso de George Segal possuem escala humana e geralmente são acompanhadas de um mobiliário. Elas parecem tanto vivas quando mortas e a especificidade [*specificity*] dessa ambiguidade deriva do espaço real [*real space*] que elas ocupam, de seu tamanho real, de sua aparência real, do material artificial e do mobiliário real.

Sven Lukin, Ronald Bladen e Scarpitta produzem relevos que se aproximam de objetos. Dan Flavin exibiu caixas com luzes acopladas. Elas são fixadas na parede. Richard Navin exibiu algumas peças a maneira de cabides ou prateleiras para órgãos internos. Yayoi Kusama produziu um sofá, uma cadeira e um barco obsessivamente cobertos por protuberâncias eretas entintadas de branco. Robert Watts forjou lápis, chupetas e outros objetos em alumínio. Arakawa exibiu caixões com peixes-diabo Surreais. George Brecht, em uma extrema atenuação, exibe algo, em alguns casos uma banqueta azul sob a qual se apóia uma luva branca. Robert Morris exibiu uma coluna acinzentada, uma placa acinzentada e uma placa acinzentada suspensa, igualmente atenuadas. Outras peças suas produzem uma ideia. Yoshimura produz densas caixas e colunas justapostas a formas e esferas de gesso forjadas por moldes gelatinosos. Nathan Raisen produz relevos compactos

em formas colunares, simétricos, por vezes cruzando o preto, o branco e, ocasionalmente, o siena. John Willenbecher produz rasas caixas em preto e branco, relevos pendurados com letras douradas, concavidades e bolas.

Grande parte da melhor pintura atingiu um ponto tal em que é praticamente plana [*flat*] e destituída de espaço ilusionista [*illusionistic space*]. A maioria das pinturas de Al Jensen são completamente planas. Elas dependem inteiramente da textura, da cor e da complexa padronagem. As pinturas de Noland possuem um pouco de espaço. As cores e posições das faixas, o esquema centralizado e a planaridade [*flatness*] da tela sem preparação reduzem consideravelmente a profundidade do espaço; há muito menos espaço do que nas pinturas de Rothko e Pollock. A maioria das pinturas de Frank Stella são praticamente planas. As pinturas de Olitski e Gene Davis possuem uma quantidade mínima [*minimal amount*] se comparadas as de Noland. Tendo construído seu trabalho há um tempo, Reinhardt e Albers de alguma forma possuem mais espaço. A mais ilusionista das melhores pinturas talvez seja a de Liechtenstein, Wesley e, especialmente, Rosenquist — uma vez que eles lidam com conteúdos e temas. Sendo imitações, as pinturas de Wesley e Liechtenstein não são espaciais como as de Rosenquist. Por conta dessa planaridade, porque é restritiva (e, por outro lado, não-restritiva) e porque a aparente alternativa de espaço foi rejeitada com a chegada da planaridade, é que se forja a necessidade de algo mais complicado e

ambíguo, mas, diferentemente do espaço imitado, algo real e definido. A cor e o fenômeno óptico possuem essa característica. E eles tem sido utilizados de maneira significativa pela pintura moderna, mas não na escala e simplicidade que possuem na arte atual. O ensino e a produção de Albers indiscutivelmente tornou os fenômenos ópticos e da cor mais familiares. No entanto, seu uso desses fenômenos é diferente daquele dos jovens artistas.

Quando as linhas concêntricas de Stella mudam de direção, a extensão da área ao redor delas também muda. As fileiras de ângulos produzem faixas ambíguas e vívidas através dos campos razoavelmente impassíveis das linhas paralelas. Stella também utiliza sequências de valor e grupos de cor. Larry Poons pinta bolinhas em fundos manchados, bordô em alguns casos, amarelo ocre em outros. Os pequenos círculos sobre o fundo bordô são azul claro e vermelho médio. Os círculos produzem uma pós-imagem entre eles. Isso é tanto definitivo quanto transitório. O espaçamento entre as bolinhas é interessante, disperso e, de certo modo, casual e acidental e, ainda assim, aparentemente controlado por algum projeto. Todo o padrão de pós-imagens gera um outro efeito. Neil Williams pinta paralelogramos inclinados e de vértices arredondados. Eles se alternam com o fundo, cada fileira inclinando-se de acordo com as de cima ou abaixo delas. Em geral, os paralelogramos não se tocam a fim de que o fundo permanece tenazmente vinculado, embora o fundo se torne

equivalente ou até mesmo reverta-se em figura. Os campos tendem a fluir vertical, horizontal ou diagonalmente, a depender de qual efeito se olha. A ênfase varia em cada pintura. Um pintura possui paralelogramos em azul ultramarino claro sob um fundo que aparenta ser em branco puro, mas é, na verdade, branco com uma leve mistura de alaranjado. A mistura reforça a pós-imagem das formas azuis, produzindo um brilho alaranjado duradouro. Ad Reinhardt, é claro, trabalhou bastante com os valores aproximados. De primeira, as pinturas aparentam ser totalmente pretas e, então, dividem-se em variadas tonalidades. Elas são unificadas a partir de um valor único, absoluto e negativo, ou absolutamente negativo, e desunificado por diversas cores e, assim, mutáveis e ambíguas. Aliás, o fato de Reinhardt ser citado, aqui, após Poons e Williams, não significa que ele compartilha do vínculo direto com o Expressionismo Abstrato estabelecido por esses dois artistas. De igual modo, classificar Reinhardt sob o fenômeno óptico apenas revela o quão arbitrárias são as classificações.

Essas duas categorias, objetos e arte óptica, surgiram do que se tem produzido atualmente, derivam apenas de dois fenômenos aqui selecionados e estão longe de representarem tudo aquilo que tem acontecido hoje — e dificilmente são definitivas. Uma categoria totalmente nova poderia ser forjada ao conectar-se artistas cujos trabalhos expressam questões mais ou menos próximas da filosofia contemporânea, como os de Ortman e Westermann. Liechtenstein, Wesley e, de

certo modo, Jasper Johns sugerem um comentário sobre o comentário meta-linguístico. Todas elas são categorias após o fato, algumas a serem debatidas; elas não são categorias que enclausuram os trabalhos.

ANEXO 5

KRAUSS, Rosalind. Alusão e Ilusão em Donald Judd. Revista *Artforum*. Nova York, v. 4, n.9, p. 24-25, mai. 1966. Disponível em: <https://www.artforum.com/print/196605/allusion-and-illusion-in-donald-judd-37789>.

Há algum tempo Donald Judd tem sido o principal porta-voz de obras de arte que almejam, em sua mais alta conquista, ser identificadas como objetos. No último ano, elogiando um colega escultor, Judd escrevera: “Ao invés de induzir idealização, generalização e ser alusivo, ele exclui. O trabalho afirma sua própria existência, forma e força. Torna-se um objeto em si mesmo”. Deste modo, a arte-objeto parecia proscrever ambas alusão e ilusão: quaisquer experiências e ideias além da presença física e bruta do trabalho, assim como minha manipulação (através da observação prescrita desta presença) da oposição entre espaço aparente e espaço literal. Com essa presumível redução da arte do reino da ilusão — e por meio do ilusionismo do significado — para a esfera de objetos transparentemente reais, a arte com a qual Judd está associado é caracterizada como intencionalmente vazia e inexpressiva: “Obviamente uma arte negativa, de recusa e renúncia ...”²⁷

Aproximando-se dos últimos trabalhos de Judd a partir dessa moldura de referência é possível se sentir totalmente despreparado diante da beleza das esculturas, uma beleza e autoridade que não são descritas em lugar algum, tampouco consideradas na polêmica da arte objetual, o que leva a sentir mais intensamente a inadequação da linha teórica, sua incapacidade de estar à altura (ao menos no caso de Judd) da força do discurso escultórico.

Em um artigo recente no qual lida com o fenômeno da arte-objeto, Barbara Rose enfaticamente reconheceu suas qualidades positivas desta arte, em oposição à aparente inexpressividade e negação, e sugeriu que este fator poderia estar localizado em uma experiência mística: “... a inexpressividade, o vazio e o vazio de conteúdo são tão facilmente interpretados como uma ocasião para contemplação espiritual quanto uma negação nítilista do mundo”²⁸. Não se pode examinar, aqui, essa noção uma vez que se aplica a outros escultores mencionados por Rose, mas, ao menos no caso de Judd, que ao mesmo tempo compele e satisfaz uma confrontação sensual imediata, a sugestão de que sua escultura é ocasião para uma experiência que transcende completamente o objeto físico não parece sustentável. Tampouco parece que uma descrição da

²⁷ ROSE, Barbara. Arte ABC. In BATTCOCK, Gregory. *Minimal Art: a critical anthology*. Los Angeles, California: University of California Press Ltd., 1995, p.296.

²⁸ Ibidem.

arte de Judd como significando algo na medida em que incorpora uma negação do significado (“... a simples negação de conteúdo pode, em si mesma, constituir o conteúdo da própria obra”²⁹) alcança a riqueza e plenitude de trabalhos que, de algum modo, não são tosquiados nem mudos, pelo contrário, insistentemente repleto de significado. “É fácil despojar ações e linguagem de todo significado e fazê-las parecer absurdas, se apenas alguém olhar para elas longe o suficiente ... Mas aquele outro milagre, o fato de que em um mundo absurdo, linguagem e comportamento possuem, sim, significado àqueles que falam e agem é algo ainda a ser compreendido”³⁰.

Obter-se um significado nos recentes trabalhos de Judd necessariamente envolve a descrição bruta dos próprios objetos, mas, significativamente, tal descrição não pode simplesmente repousar em um inventário de características, embora muitos dos escultores persuadidos pela arte-objeto defendem que tal inventário de fato descreve tudo aquilo que o trabalho contém. Rose relata que os artistas com os quais se ocupa pedem para que suas esculturas sejam tratadas como “nada mais do que o total de uma série de afirmações sobre essa ou aquela forma, ocupa dado espaço, é pintada com tal cor e produzida com tal material”. Mas parece que no caso de Judd, a força das esculturas deriva do fato de que a compreensão do trabalho por

meio de uma listagem de suas propriedades físicas, não importa o quanto completa seja, é tanto possível e impossível. Elas tanto insistem quanto negam uma adequação de uma definição sobre si mesmas, porque não são desenvolvidas a partir de “afirmações” sobre formas ou materiais, afirmações cujas quais são concedidas a priori e convertem os objetos em exemplos de um teorema ou um caso mais geral, mas são obviamente concebidas como objetos de percepção, objetos que existem para ser compreendidos na experiência do olhar. Por isso sugerem questões intrigantes.

Uma das mais belas esculturas na exposição mais recente de Judd na [Leo] Castelli Gallery consistia em um trabalho de parede (agora parte da coleção do *Whitney Museum*) feita de uma longa (cerca de 6 metros) barra de alumínio escovado da qual, em intervalos variados, eram suspensas uma série de barras mais curtas laqueadas de um profundo violeta translúcido. Ao menos era o que parecia ser vista de frente. A suposição de que a barra metálica aparentemente mais densa relaciona-se com as inicialmente sensuais e quase voluptuosas barras inferiores como um suporte do qual estas estão suspensas é puramente arquitetônica, uma noção tomada a partir de um contato prévio com objetos construídos e, então, aplicado a este caso. Esta leitura é finalmente negada a partir da visão lateral do objeto, revelando

²⁹ Ibidem, p.281.

³⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Metaphysics and the Novel In Sense and Nonsense*. Illinois: Northwestern University Press, 1964, p.39.

que a barra de alumínio é oca (e aberta nas duas extremidades) enquanto as pequenas barras violeta abaixão dela, as quais pareciam ser leves e luminosas eram, na verdade, fechadas e maciças e, por conseguinte, funcionavam como suporte da barra de alumínio contínua. São elas que estão presas à parede mais quais o perfil quadrangular da grande barra de alumínio se encaixa (esta nivelada com seus lados superiores e frontais) completando seu perfil em formato de L ao formar um quadrado de vinte centímetros de lado. Uma vista percorrendo a fachada da escultura revela, então, uma leitura inicial de algum modo ilusória, a primeira impressão de impalpabilidade e luminosidade das barras violetas são logo revertidas e uma percepção mais clara do trabalho pode ser obtida. Mas ainda é algo surpreendentemente eclipsado e enganoso. Pois agora, o trabalho é visto em extensão, isto é, olhando ao longo de seu comprimento ele é visto em perspectiva. Que alguém se sinta tentado a lê-lo dessa maneira é em decorrência do ritmo familiar e repetitivo observado na verticais das barras violetas, reminescentes das colunatas da arquitetura clássica ou da ocorrência de elementos de apoio vertical em qualquer estrutura modular. Mais uma vez, aqui, a obra de Judd faz referência à arquitetura, ou a alguma situação em que se tenha tido experiência prévia — conhecimento adquirido antes do confronto com o objeto artístico. Deste modo, parece-

me que Judd convoca uma referência à experiências anteriores para dar suporte à presente percepção do trabalho. Ou, para colocar em outros termos, o trabalho em si mesmo explora e, ao mesmo tempo, perturba o conhecimento prévio a fim de projetar seu próprio significado. Na arquitetura renascentista, o espaçamento regular das colunatas era utilizado para estabelecer relações harmoniosas quando vistas em perspectiva. A mente do Renascimento estava tomada pela ideia de que os mesmos teoremas de geometria plana uniam proporção e perspectiva e, com isso, presumiam que uma série de pontos de vista de um edifício (digamos, a sequencia vistas quando se percorre a nave colunada da “São Lorenzo” de Brunelleschi) não invalidariam uma consciência das medidas absolutas³¹. Era, portanto, um espaço óptico de quantidades mensuráveis que envolvia a racionalização do espaço renascentista através da perspectiva.

Como notamos anteriormente, a escultura de Judd, a menos que seja vista diretamente de frente, o que é difícil devido a seu comprimento extremo, demanda ser vista em perspectiva. Ainda assim, o trabalho confunde a leitura em perspectiva que garantirá uma percepção de medida absoluta por meio da proporção, por conta das medidas notadamente desiguais das barras violetas e das distâncias desiguais quedas separam. A obra não pode ser vista

³¹ WITTKOWER, Rudolf, “Brunelleschi and Proportion in Perspective,”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XVI, p.275. DOI: <https://doi.org/10.2307/750367>. Em conexão a isso Panofsky escreveu “... do ponto de vista do Renascimento, a perspectiva matemática não era apenas uma garantia de correção, mas, também, e talvez ainda mais, uma garantia de perfeição estética” [N.A.]

racionalmente, nos termos de certo sentido a partir de leis geométricas ou teoremas desenvolvidos antes da experiência com o objeto. Pelo contrário, a escultura pode ser percebida apenas em termos de seu presente surgindo como objeto dado “na unidade imperiosa, na presença, na plenitude insuperável que é, para todos nós, a definição do real”³². Nesses termos, o filósofo francês Merleau-Ponty descreve a percepção como algo “que não me fornece verdades igual à geometria, mas, sim, presenças”. A “perspectiva vivida” da qual Merleau-Ponty fala é muito diferente da perspectiva racional das leis geométricas. “O que me proíbe de tratar minha percepção como um ato intelectual é que um ato intelectual entenderia o objeto como algo possível ou necessário. Mas na percepção ele é “real”, é dado como uma de indefinidas séries de visões perspectivas em cada uma das quais o objeto é dado, mas em nenhuma delas ele é dado exaustivamente”³³

Foi observado no início dessa discussão que a própria crítica de Judd parecia aceitar apenas aquela arte que se esquia de ambas alusão e ilusão. No entanto, sua escultura deriva sua força de uma preeminência da ilusão — embora não seja da ilusão pictórica, mas da ilusão vivenciada. No caso descrito acima, a obra se desvincilha da qualidade ilusória da coisa em si mesma à medida que se apresenta apenas à visão — que faz

persuasivamente de um ponto de vista, ao aparentar ser uma série de formas planas e luminosas, e de uma visão holística, na desaparição óptica criada pela recessão ortogonal contra a sensação de compreendê-la e, portanto, conhecê-la por meio do toque. A escultura torna-se, então, uma enervante e ampliada consciência no espectador de que se aproxima de objetos para dar sentido a eles, de que, quando alcança essas estruturas reais, ele o faz como presenças significativas e completas.

Ao construir o que é, indubitavelmente, a mais séria e profícua descrição do desenvolvimento da arte moderna (em oposição à simplesmente contemporânea), Clement Greenberg e Michael Fried na importância do espanto relativo ao esforço do artista o qual envolve um confronto crítico com o trabalho mais vital do passado recente. A escultura atual de Judd pode ser localizada, nesse sentido, em uma relançar crítica com o trabalho com o qual Davi Smith estivera envolvido até sua morte em 1965. Isso não é, certamente, o caso de afirmar que as obras [de Judd] contenham algum tipo de alusão velada a Smith, ou são apenas significativas quando vistas em relação a seu trabalho. Elas são, pelo contrário, inteiramente significativas em seus próprios termos. Judd parece ter notado em Smith certas possibilidades escultóricas as quais ainda não haviam sido percebidas.

³² MERLEAU-PONTY, M. *A dúvida de Cézanne In O Olho e o espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p.134.

³³ MERLEAU-PONTY, M. *The Primacy of Perception*. Illinois: Northwestern University Press, 1964, p. 15.

Nas últimas peças “Cubi” de Smith, especialmente *Cubi XXIV* e *Cubi XXVIII*, os trabalhos consistem em grandes cilindros e vigas de aço inoxidável formando enormes “molduras” retangulares. Algumas dessas molduras estão vazias, outras contém volumes retilíneos definidos com uma espessa lateral paralela ao plano de visão do espectador, aparentando ser ainda mais leves e imateriais devido ao acabamento do aço: um tipo de lixamento caligráfico do metal possibilitando as superfícies refletam um brilho cintilante e evanescente de negação da massa que as suporta. Os trabalhos são puramente ópticos casam uma sensação puramente óptica de abertura (a vista através da moldura), que é o conteúdo presumido da obra, com um crescente senso de palpabilidade substância da moldura. Smith, dessa maneira, abraçou a modalidade do ilusionismo contida no espaço pictórico da pintura, utilizando-a à favor de uma poderosa vantagem escultórica. No entanto, para Judd, a suspensão de Smith dos planos no interior da moldura, um equilibrando-se no outro, ou mesmo a composição da própria moldura em segmentos geométricos quase arbitrariamente combinados, pode ter parecido roubar a obra de uma lucidez necessária. A preocupação de Smith acerca das relações entre as partes pode ter aparentado o obscurecimento da experiência do objeto com um tipo de artifício que, ao menos na visão de Judd, era irrelevante. Em seus trabalhos dos

últimos anos, assim como nas peças incluídas nessa exposição, Judd alcança forma escultóricas que não dependem de equilíbrio ou ajusta entre uma parte para seu significado.

Que esse afastamento dos modos tradicionais de composição são também verdade no trabalho de Kenneth Noland já fora demonstrado por Michael Fried em seus diversos ensaios sobre este pintor³⁴. No caso de Noland, a composição é descartada pelo que Fried chamou de “estrutura dedutiva”: a derivação de limites no interior do campo pictórico para o único limite absoluto dado pelo fato físico da própria pintura — as bordas da moldura. A importância da decisão de Noland em deixar a forma do suporte servir como a maior determinante das divisões no interior da pintura apoia-se, em parte, na esquiva de uma afirmação explícita da planaridade [*flatness*] da tela, a qual diluiria a experiência da cor tornando-a táctil (ou meramente o atributo de entidades escultóricas), ao invés de uma mídia puramente visual e óptica. Fried aponta para as grandes telas de Barnett Newman de inícios dos anos 1950 como o estabelecimento de um precedente para uma declaração totalmente óptica conjugada a, ou dependente de, uma estrutura dedutiva.

Na exposição mais recente de Noland na *Andre Emmerich Gallery*, um tipo de pintura emergiu que, a meu ver, pareceu ter surgido de decisões feitas pelo artista, em

³⁴ Ver “Three American Painters,” no Fogg Museum, 1965, e “Nolan and Caro,” *Lugano Review*, p.3, 1965. [N.A.]

parte, questionando seus trabalhos anteriores. Esse tipo, encontrado em *Across Center*, uma tela de um metro de vinte de altura e 6 metros de comprimento dividida em quatro faixas horizontais pintadas uniformemente, possui muito mais afinidades com Newman do que qualquer outro trabalho que Noland tenha realizado até agora. Em *Across Center*, a cor torna-se mais exclusivamente a base da experiência do que nas pinturas chanfradas em formato de diamante produzidas no último ano, pois nestas pinturas o formato demarcado já possui, em si mesmo, um efeito limitador e enclausurante da cor. Mover-se em uma extensão de 6 metros de cor aponta para um desejo de combater os limites impostos pela forma e, de igual modo, promover uma experiência da pintura, seja de frente ou fragmentada (de um ponto de vista longe o suficiente a fim de que seja observada frontalmente em sua totalidade, a intensidade das cores seria, de algum modo, reduzida) ou a partir de um ângulo e, portanto, em perspectiva — uma sensação promovida pelas faixas horizontais que parecem intensificar a aparente diminuição de tamanho da obra no extremo da visão. A sensação produzida, de que não se pode conhecer absolutamente a natureza da forma da pintura, de que a visão está sempre sugerida e esboçada e de que o trabalho em sua inteireza é altamente ilusório, lança com mais certeza e mais persuasivamente a um experiência imediata com a cor, somente.

É interessante que ambos Noland e Judd tenham alcançado formatos que envolvem

o observador em uma experiência que, por um lado, é mais ilusória do que a de uma convencional pintura de cavalete ou uma forma escultórica facilmente coesa e, por outro, algo mais imediato que ambas. Mais importante, porém, nesse contexto de amplificada sensualidade, nenhum desses artistas abandonará o significado.

ANEXO 6

MORRIS, Robert. Notas sobre escultura
In BATTCOCK, Gregory. *Minimal Art: a critical anthology*. Los Angeles, California: University of California Press Ltd., 1995, p.222-235.

NOTAS SOBRE ESCULTURA³⁵ de Robert Morris

Robert Morris é considerado por muitos artistas e críticos como um dos principais escultores que trabalham com o estilo *Minimal*. Seus trabalhos e ideias ajudaram a delinear a variedade de problemas inerentes à escultura *Minimal*. Nas notas seguintes, divididas em duas partes, Morris discute alguns desses problemas, incluindo aqueles relacionados à participação do espectador, escala, tamanho, superfície e gestalt.

Parte I

“Aquilo que vem à aparência deve segregar a fim de aparecer”

—Goethe.

Há pouca escrita definitiva sobre a escultura atual. Quando é discutida, é frequentemente convocada para suportar um ponto de vista iconológico ou

iconográfico mais amplo — e somente após os exemplos de pintura se esgotarem. Kugler levantou a objeção de que afirmações iconológicas pressupõem que experiências tão diferentes como aquelas de tempo e espaço devem, de algum modo, ser intercambiáveis³⁶. É talvez mais correto dizer, como Barbara Rose escreveu recentemente, que, atualmente, objetos específicos são mantidos em comum entre os variados trabalhados artísticos — um ponto de vista iconográfico ao invés de iconológico. A distinção é útil, pelo que o iconógrafo, que localiza elementos e temas em comum, possui uma ambição diferente daquela do iconólogo, o qual, de acordo com Panofsky, localiza um significado em comum. Pode até haver uma sensibilidade geral nas artes neste período. Ainda assim, as histórias e problemas de cada uma, assim como as experiências oferecidas por cada arte, indicam envolvimentos em interesses bastante distintos. No mais, as afirmações de sensibilidade comuns são generalizações que minimizam diferenças. O incidente climático está ausente nas obras de John Cage e Barnett Newman.

³⁵ A Parte I deste artigo foi reimpressa da *Artforum*, Fevereiro de 1966; A Parte II foi reimpressa da *Artforum*, Outubro de 1966. [N.E.]

³⁶ “Deste modo, *Strukturforschung* pressupõe que poetas e artistas de um local e tempo sejam os portadores conjuntos de um padrão de sensibilidade do qual seus variados esforços fluem como expressões radiais. Esta posição está acordo com a do iconólogo, para quem a literatura e a arte soam aproximadamente intercambiáveis”. George Kugler, *The Shape of time*, Yale University, 1962, p.27. [N.A.]

Mas também é verdade que Cage tem apoiado consistentemente uma metodologia de colagem que não é presente em Newman. Uma questão a ser colocada a respeito das sensibilidades comuns é até que ponto elas fornecem uma vantagem na experiência das variadas formas de arte das quais elas são retiradas. Fica claro que tal questão é relevante para quem se aproxima da arte a fim de encontrar identidades de elementos ou significados.

No que tange às diferenças, parece ter chegado o tempo de articular algumas das distinções que a escultura conseguiu gerir por si só. Para iniciar de maneira mais ampla possível deve ser declarado que as preocupações da escultura tem sido, por algum tempo, não somente distantes, mas hostis àquelas da pintura. Quanto mais clara torna-se a natureza dos valores da escultura, mais sólida parece ser a oposição. Certamente, a contínua compreensão de sua natureza não está relacionada a nenhuma evolução dialética que a pintura já tenha enunciado para si. As principais questões problemáticas com as quais a pintura avançada tem se ocupado por cerca de meio século tem sido estruturais. Os elementos estruturais tem sido gradualmente revelados no interior da natureza das qualidades literais do suporte³⁷. Tem sido um longo diálogo com o

limite. A escultura, por outro lado, nunca tendo se envolvido com o ilusionismo, jamais poderia ter baseado os esforços de cinquenta anos em um ato piedoso, se não contraditório, de desistir do ilusionismo e aproximar-se do objeto. Salvo a replicação, que não deve ser confundida com ilusionismo, os fatos esculturais de espaço, luz e materiais sempre operaram concretamente e literalmente. Suas alusões e referências não tem sido proporcionais às sensibilidades indicativas da pintura. Se a pintura procurou aproximar o objeto, buscou na mesma intensidade desmaterializar-se ao longo do caminho. Distinções mais claras entre a natureza essencialmente táctil da escultura e as sensibilidades ópticas da pintura devem ser realizadas.

Tatlin foi, talvez, o primeiro a libertar a escultura da representação e estabelecê-la como uma forma autônoma tanto pelo tipo de imagem, ou não-imagem, que ele empregava, quanto pelo uso literal dos materiais. Ele, Rodchenko e outros Construtivistas, refutaram a observação de Apollinaire de que “a estrutura torna-se arquitetura, e não escultura, quando seus elementos não mais possuem sua justificativa na natureza.”. Ao menos os primeiros trabalhos de Tatlin e outros Construtivistas não se furtaram a fazer referências à figura, tampouco à

³⁷ Ambos Clement Greenberg e Michael Fried lidaram com essa evolução. A discussão de Fried a respeito da “estrutura dedutiva” em seu catálogo da exposição “Três Pintores Americanos”, lida explicitamente com o papel do suporte na pintura. [N.A.]

arquitetura. Nos anos subsequentes, Gabo, e em menor grau Pevsner e Vantongerloo, perpetuaram o ideal Construtivista de uma escultura não-imagética que fosse independente da arquitetura. Tal autonomia não fora sustentada no trabalho do grande escultor americano, o falecido David Smith. Atualmente há uma reafirmação do não-imagético como uma condição essencial. Muito embora, de passagem, deva ser notado que essa condição tem se enfraquecido por uma variedade de trabalhos os quais, ainda mantendo o não-imagético, focam, eles mesmos, em termos do altamente decorativo, do precioso, do gigantesco. Não há nada inherentemente errado com essas qualidades; cada uma delas oferece uma experiência concreta. No entanto, não chegam a ser experiências relevantes para a escultura, visto que desequilibram relações plásticas complexas tão somente ao nível em que se foca tais qualidades em obras outrora não-imagéticas.

O relevo tem sido sempre aceito como um modo viável. No entanto, não se pode aceitá-lo hoje como legítimo. A natureza autônoma e literal da escultura demanda que ela tenha seu próprio espaço, igualmente literal — não uma superfície compartilhada com a pintura. Ademais, um objeto pendurado na parede não confronta a gravidade; timidamente resiste a ela. Uma das condições para conhecer-se um objeto é fornecida pela sensação da força

gravitacional agindo sobre ele em um espaço real [*actual space*]. Isto é, um espaço com três, ao invés de duas coordenadas. O plano do chão, e não da parede, é o suporte necessário para a consciência máxima do objeto. Mais uma objeção ao relevo reside na limitação do número de pontos de vista possíveis que a parede impõe, com as constantes cima, baixo, esquerda e direita.

A cor, como fora estabelecido na pintura, notadamente por Olitski e [Morris] Louis, é uma qualidade nem um pouco presa a formas estáveis. Michael Fried apontou que um dos maiores esforços desses artistas tem sido, na realidade, libertar a cor da forma desenhada. Eles o fizeram tanto pelo enervar o desenho (Louis) ou eliminá-lo totalmente (Olitski com suas obras mais recentes), estabelecendo, deste modo, uma autonomia para a cor que fora somente indicada por Pollock. Essa transcendência da cor sobre a forma, na pintura, é citada aqui pela razão que demonstra ser o elemento mais óptico em uma mídia igualmente óptica. É a natureza essencialmente óptica, imaterial, não-contida e não-tátil da cor que é inconsistente com a natureza física da escultura. As qualidades de escala, proporção, forma e massa são físicas. Cada uma dessas qualidades torna-se visível pelo ajuste de uma massa literal e obstinada. A cor não possui essa característica. Ela é aditiva. As coisas

existem, obviamente, de maneira colorida. A objeção é levantada contra o uso da cor que enfatiza o ótico e, assim fazendo, subverte o físico. Os matizes mais neutros, que não chamam atenção para si, permitem o foco máximo nas decisões físicas essenciais que informam os trabalhos escultóricos. Ultimamente, as discussões sobre a natureza das superfícies escultóricas reside na consideração acerca da luz, o elemento menos físico que há, mas que é tão real quanto o próprio espaço. Ao contrário da pintura, cuja iluminação é dada sempre de maneira optimizada, a escultura experimenta mudanças pela incidência de luz. David Smith com seus *Cubi* tem sido um dos poucos a confrontar superfícies escultóricas em termos de luz. Mondrian foi ainda mais longe ao afirmar que “sensações não são transmissíveis, ao menos suas propriedades puramente qualitativas não são transmissíveis. O mesmo, no entanto, não se aplica a *relações* entre sensações ... Consequentemente, só *relações* entre sensações podem ter um valor objetivo”. Esse pensamento pode ser ambíguo em termos de fatos perceptuais, mas em termos do olhar para a arte, ele é descriptivo da condição que obtém. E obtém porque objetos artísticos possuem partes claramente divisíveis que configuram essas relações. Tal condição sugere uma questão alternativa: Poderia existir um obra que possua apenas uma única propriedade? Obviamente, não, uma vez que nada do

que existe no mundo possui apenas uma única propriedade. Um sensação singular e pura não é capaz de ser transmissível pois, em qualquer situação, percebe-se simultaneamente mais de uma propriedade, ainda que em partes: se se percebe cor, também dimensão; se planicidade, textura etc. No entanto, existem determinados formatos [*forms*] que, se não negam as numerosas e relativas sensações presentes entre a cor e a textura, entre a escala e a massa etc., também não apresentam partes claramente separadas a fim de que essas relações possam ser estabelecidas em termos de formas [*shapes*]. Tais são as formas mais simples que criam fortes sensações gestálticas. Suas partes estão unidas de tal maneira que oferecem uma grande resistência a qualquer separação perceptual. Em termos de sólidos, ou formas aplicáveis à escultura, essas gestalts correspondem aos poliedros mais simples. É necessário considerar por um momento a natureza das gestalts tridimensionais e como ocorrem na apreensão dos vários tipos de poliedros. Nos poliedros regulares mais simples, como cubos e pirâmides, não é necessário mover-se ao redor do objeto para se ter a noção de todo [*sense of the whole*], afim de que ocorra a gestalt. Quem vê imediatamente acredita que o padrão que se manifesta na mente corresponde ao fato existencial do objeto. Crer, nesse sentido, é tanto um tipo de fé na extensão espacial quanto uma visualização dessa extensão.

Em outras palavras, são esses os aspectos da apreensão que não são coexistentes com o campo visual, mas sim o resultado da experiência deste campo. A natureza mais específica dessa crença e como ela é formada envolve teorias perceptuais da “constância da forma”, “tendências em direção à simplicidade”, vestígios cinestésicos, traços mnemônicos e fatores psicológicos relativos à paralaxe binocular da visão e as estruturas da retina e do cérebro. Nem as teorias, tampouco as experiências dos efeitos da gestalt relativos aos corpos tridimensionais, são tão simples quanto aquelas referentes à bidimensionalidade. Mas a experiência de sólidos estabelece o fato de que, em formatos planos [*flat forms*], algumas configurações são dominadas por todos [*wholeness*], enquanto outras tendem a separar-se em partes. Isso fica claro se forem considerados outros tipos de poliedros. No complexo tipo regular há uma fraqueza de visualização à medida que o número de lados aumenta. Uma figura de sessenta e quatro lados é difícil de ser visualizada, no entanto, por causa de sua regularidade, percebe-se o todo, ainda que observado-a sob um único ponto de vista. Poliedros simples e irregulares, tais como vigas, planos inclinados, pirâmides truncadas, são relativamente mais fáceis de serem visualizadas e sentidas como todos. O fato de alguns desses poliedros serem menos conhecidos do que as formas geométricas regulares não afeta a

formação da gestalt. Pelo contrário, a irregularidade torna-se uma qualidade particularizante. Poliedros complexos e irregulares (formações cristalinas, por exemplo), se suficientemente complexos e irregulares, podem frustrar a visualização quase completamente, o que torna difícil manter a experiência da gestalt. Poliedros complexos e irregulares permitem a divisibilidade das partes na medida em que criam fracos gestalts. Eles parecem retornar às condições de trabalhos que, nos termos de Mondrian, transmitem relações mais facilmente naquilo que suas partes tendem a separar. Nesse aspecto, poliedros complexos e irregulares são mais ambíguos. Eles parecem falhar em apresentar linhas de fratura pelas quais poderiam dividir para estabelecer simples relações entre as partes. Eu chamo esses poliedros simples, regulares ou irregulares, de formas “unitárias” [*“unitary” forms*]. Esculturas envolvendo formas unitárias, ligadas, como são, por um tipo de energia provida pela gestalt, provoca, frequentemente, uma queixa entre os críticos de que tais trabalhos estão além de qualquer análise.

A característica de uma gestalt é que, uma vez estabelecidas todas as informações sobre ela, essa gestalt torna-se esgotada. (Não se investiga, por exemplo, a gestalt de uma gestalt). Além disso, uma vez estabelecida, a gestalt não se desintegra. Torna-se igualmente livre e unida à forma.

Livre, ou liberada, por causa ao esgotamento de informações sobre ela, como forma, e unida à ela [à forma] porque permanece constante e indivisível.

Simplicidade da forma não necessariamente corresponde à simplicidade da experiência. Formatos unitários não reduzem relações. Eles a ordenam. Se a natureza hierática e predominante do formato unitário atua como uma constante, todas as relações particularizantes de escala, proporção etc., não são, assim, canceladas. Pelo contrário, unem-se de maneira mais coesiva e indivisível. A ampliação do valor escultórico mais importante — a forma — aliada a uma maior unificação e integração de qualquer outro valor escultórico torna, por um lado, estranhos os formatos modulares e multipartes da escultura de outrora e, por outro, estabelece um novo limite e uma nova liberdade à escultura.

Parte II

P: Porque não a fizeste maior a fim de que pairasse sobre o observador?

R: Não estava fazendo um monumento.

P: Então porque não a fizeste menor a fim de que o observador pudesse vê-la por cima?

R: Não estava fazendo um objeto.

— Respostas de Tony Smith a questões postas acerca de seu cubo de metal de seis pés

A variedade de tamanhos de *coisas* tridimensionais sem utilidade é um *continuum* entre o monumento e o ornamento. A escultura tem sido geralmente considerada como tais objetos não a partir dessa polaridade, mas habitando um espaço entre ambos. Os novos trabalhos produzidos atualmente posicionam-se entre os extremos desse *continuum* dimensional. Porque a maioria deles não apresenta imagens de referências figurativas, tampouco arquitetônicas, esses trabalhos tem sido comumente descritos como “estruturas” ou “objetos”. A palavra *estrutura* pode ser aplicada tanto a qualquer coisa quanto ao *como* uma coisa é construída. Todo corpo rígido é um objeto. Um termo particular para o novo trabalho não pode ser tão importante quanto saber quais são seus valores e critérios.

Na percepção de tamanhos relativos, o corpo humano adentra o *continuum* total das dimensões e estabelece a si próprio como uma constante nessa escala. Sabe-se, imediatamente, o que é menor e o que é maior a si mesmo. É óbvio, e ainda assim importante, tomar nota do fato de que coisas menores que nós mesmos são vistas diferentemente do que coisas maiores. A qualidade do nível de intimidade está atrelada em proporção direta a um objeto à medida que seu tamanho diminui em relação ao corpo humano. A qualidade do nível de publicidade [*publicness*] está atrelada em proporção direta ao objeto à

medida que seu tamanho aumenta em relação ao corpo humano. Isso permanece verdade até que se considere o todo de algo grande e não somente uma parte. As qualidades tanto de publicidade quanto de privacidade são impostas nas coisas. Isso se deve a nossa experiência em lidar com objetos que se distanciam, em dimensão crescente ou decrescente, da constante dos nossos corpos. A maioria dos ornamentos do passado, a vidraria Egípcia, os marfins Românicos etc., conscientemente exploravam a modalidade íntima por meio dos ângulos de incidência em alta resolução. A consciência de que ângulos de incidência estão sempre presentes em objetos pequenos permite a elaboração de um detalhe refinado que os sustente. Grandes esculturas do passado que atualmente existem apenas em pequenos fragmentos convidam a nossa visão a performar uma espécie de magnificação (as vezes literalmente performada pela fotografia) que fornece à variação de superfície desses fragmentos a qualidade do detalhe que não existira na obra original em sua totalidade. A modalidade íntima é essencialmente fechada, sem espaço, comprimida e exclusiva.

Enquanto o tamanho específico é uma condição que estrutura a resposta em termos do mais ou menos público e íntimo, objetos gigantes, da classe dos monumentos, extraem uma resposta muito

mais específica relativa ao *tamanho pelo tamanho*. Isto é, além de fornecer a condição para um conjunto de respostas, objetos de grande porte exibem a dimensão mais especificamente como um elemento. É a apreciação mais consciente da dimensão em monumentos que afirmam a qualidade da “escala”. A consciência da escala é a função de comparação realizada entre a constante, o corpo humano e o objeto. O espaço entre o sujeito e o objeto está implícito em tal comparação. Deste modo, o espaço não existe para objetos íntimos. Um objeto maior inclui mais do espaço a seu redor do que um objeto menor. É necessário literalmente manter distância de objetos maiores a fim do objeto adquirir uma vista total em cada campo de visão. Quanto menor o objeto, mais perto se aproxima e, portanto, forma-se um campo espacial correspondentemente menor em que esse objeto existe para o espectador. É essa distância maior e necessária do objeto no espaço em relação a nossos corpos, a fim de que seja visto completamente, que estrutura o mudo público ou não-pessoal. No entanto, é justamente essa distância entre sujeito e objeto que produz uma situação mais alargada, pois a participação física torna-se necessária. Assim como não há exclusão do espaço literal em objetos maiores, não há, também, exclusão da luz existente.

Objetos na escala monumental, então, incluem mais termos necessários para sua

apreensão se comparados a objetos menores do que o corpo, a saber, o espaço literal em que existem e as demandas cinestésicas depositadas sobre o corpo.

Um forma simples como um cubo necessariamente será vista de uma maneira mais pública à medida que seu tamanho aumenta em relação a nossa própria escala. Acelera a valência da intimidade à medida que seu tamanho decresce em relação a nosso próprio corpo. Isso é verdade mesmo se a superfície o material e a cor sejam constantes. Com efeito, apenas essas propriedades de superfície, cor e material que são ampliadas em detalhes quando as dimensões são reduzidas. Propriedades não lidas como detalhe em trabalhos enormes tornam-se detalhe em trabalhos pequenos. Divisões estruturais em trabalhos de qualquer dimensão são uma outra forma de detalhe. (Tenho discutido o uso de uma gestalt forte ou de forma unitárias a fim de evitar divisões e, assim, posicionar o trabalho para além de um cubismo retardatário — estéticas em *Notas Sobre a Escultura, Parte 1*, acima). Há uma suposição, aqui, de coisas diferentes tornando-se equivalentes. O termo “detalhe” é utilizado, aqui, em um sentido negativo e especial, e seu uso deve ser entendido para ser referir a todos os fatores em um trabalho que o empurram em direção à dada intimidade ao permitir que elementos específicos se separem do todo,

até que se estabeleçam relações no interior do trabalho. Objeções à ênfase na cor como mídia estranha à fiscalidade da escultura já foram levantadas anteriormente, mas em termos de sua função como um detalhe uma objeção poderá ser levantada futuramente. Isto é, a cor intensa, sendo um elemento específico, destaca-se do todo do trabalho a fim de se tornar mais um elemento de relação interna. O mesmo pode ser dito sobre a ênfase em materiais específicos, sensoriais ou acabamentos impressionantemente avançados. Certa quantidade dessas relações que produzem intimidade tem sido dispensadas na nova escultura. Características como a exposição do processo por meio dos vestígios da mão do artista tem, obviamente, observado uma recusa. Mas uma das piores e mais pretensiosas dessas situações criadoras de intimidade presentes em alguns dos novos trabalhos é o elemento cientificista que geralmente aparece na aplicação de interesses matemáticos ou da engenharia a fim de gerar ou inflingir imagens. Isso pode ter funcionado de modo brilhante para Jasper Johns (e ele é o protótipo deste tipo de pensamento) em suas pinturas de números e letras, nas quais a exaustão de um sistema lógico liquida e encerra a imagem e produz a figura. Mas o apelo para a matemática binária, técnicas de tensegridade, módulos matematicamente derivados, progressões etc., é apenas uma outra aplicação da estética cubista para se

ter razoabilidade ou lógica nas partes relacionais em um trabalho artístico. Os melhores novos trabalhos retiram as relações do interior do trabalho e fazem delas uma função do espaço, da luz e do campo de visão do espectador. O objeto é apenas um dos termos na mais nova estética. É, de algum modo, mais reflexivo uma vez que a consciência de si mesmo existindo no mesmo espaço que o objeto é mais forte se comparada a obras anteriores repletas de relações internas. Torna-se mais consciente do que nunca do fato de estar estabelecendo relações à medida que o objeto é apreendido de variadas posições e sob variadas condições de luz e contexto espacial. Toda relação interna, seja ela estabelecida por uma divisão estrutural, seja uma rica superfície, ou o que for, reduz a qualidade pública e externa do objeto e tende a eliminar o espectador ao nível de que esses detalhes o puxam para uma relação íntima com o trabalho e com o espaço em que o objeto existe.

Grande parte da nova escultura produz um valor positivo acerca da grande escala. Esta é uma das condições necessárias para se evitar a intimidade. A escala maior que o corpo humano tem sido explorada de dois modos específicos: em termos de comprimento ou volume. É falsa a objeção que toma os recentes trabalhos em grandes volumes como monólitos. É falsa não por conta da utilização de materiais vazios e identificáveis — isso pode se tornar um

detalhe realçado e uma objeção em si mesma —, mas porque ninguém está lidando com massas sólidas e inflexíveis, e todos sabem disso. Se a escala maior que o corpo humano é necessária para o estabelecimento de um modo mais público, todavia não há certeza de que quanto maior o objeto melhor será o resultado. Além de certo tamanho, é possível que o objeto se sobrecarregue e a escala gigantesca torne-se um termo carregado. Esta é uma situação delicada. Pois o espaço é, ele mesmo, um fator estruturante ambos em sua forma cúbica e nos termos dos tipos de compressão que espaços de diferentes tamanhos e proporções podem afetar na relação sujeito-objeto. Que o espaço físico é de tal importância não significa que uma situação ambiental esteja sendo estabelecida. O espaço total é esperançosamente alterado de certas maneiras desejadas pela presença do objeto. Não é controlado no sentido de ser ordenado por um conjunto de objetos ou por uma moldagem do espaço circundante do espectador. Tais considerações levantam questões óbvias. Porque não posicionar o trabalho fora do espaço e, assim, modificar os termos? Existe uma real necessidade a fim de permitir que este próximo passo torne-se prático. Quarteirões de esculturas arquitetonicamente projetadas não são a resposta, tampouco o posicionamento de trabalhos fora das formas arquitetônicas cúbicas. Idealmente, um espaço sem arquitetura como fundo e

referência que forneceria diferentes termos para se trabalhar.

Enquanto todas as propriedades estéticas do trabalho que existem de um modo mais público ainda não foram articuladas, aquelas já abordadas aqui parecem possuir uma natureza mais variável do que a estética correspondente em termos de trabalhos mais íntimos. Parte dos melhores novos trabalhos, mais abertos e neutros no que tange à superfície incidente, é mais sensível a contextos variáveis de luz e espaço em que estão inseridos. Isso reflete de modo mais agudo essas duas propriedades e é mais notavelmente modificadas por elas. De algum modo, o tomar essas propriedades como variações de si mesmo é, já, uma função da variação do próprio trabalho. Mesmo sua propriedade mais evidentemente inalterável — forma — não permanece constante. Pois é o espectador que modifica a forma constantemente por sua mudança de posição relativa à obra. Estranhamente, é a força da constante, a forma conhecida, a gestalt, que permite essa consciência tornar-se muito mais enfática nesses novos trabalhos do que na escultura anterior. Uma escultura Barroca figurativa em bronze é diferente em todos os ângulos. Assim como um cubo de um metro e oitenta também é. A forma constante de um cubo que permanece na mente, mas que o espectador nunca experimenta de fato, é uma realidade contra a qual a perspectiva

literalmente mutável da visão está relacionada. Há dois termos distintos: a constante conhecida e a experiência variável. Tal divisão não ocorre na experiência que se tem com o bronze.

Enquanto a obra deve ser autônoma, no sentido de ser uma unidade contida para a formação da gestalt, o todo indivisível e insolúvel, os maiores termos estéticos, não estão contidos nela, mas dependentes do objeto autônomo e existem como variáveis soltas que encontram sua definição específica nos particulares pontos de vista físico, espacial e luminoso do espectador. Apenas um aspecto da obra é imediato: a apreensão da gestalt. A experiência da obra existe necessariamente no tempo. A *intenção* é *diametralmente oposta à do Cubismo com sua preocupação por visões simultâneas em um único plano*. Parte dos novos trabalhos expandiu os termos da escultura para um foco mais enfático nas condições sob as quais determinados objetos são vistos. O objeto, então, é cuidadosamente posicionado nessas novas condições para ser apenas um dos termos. O objeto sensual, resplandecente, com relações internas, precisou ser rejeitado. Que muitas observações devem ser levadas em conta a fim de que obra mantenha seu lugar como termo nessa situação expandida dificilmente indica uma falta de interesse no objeto em si. Mas as preocupações agora são por mais controle e/ou cooperação sobre toda situação.

Controle é necessário se as variáveis do objeto, luz, espaço e corpo devem funcionar. O objeto em si não se tornou menos importante. Tornou-se apenas menos auto-importante. Ao tomar seu lugar como um termo entre outros, o objeto não desaparece em uma forma vazia, neutra, generalizada ou, até mesmo, aposentada. Ao menos a maioria dos novos trabalhos não o fazem. É possível que alguns deles, os que geram imagens tão prontamente por meio de unidades modulares inumeravelmente repetitivas, se atolem em uma espécie de neutralidade. Alguns trabalhos tornam-se dominados por seus próprios meios, através da visibilidade autoritária da unidade modular. Muito do que é positivo em dar às formas a presença necessária, mas não-dominante e não-comprimida, ainda não foi articulado. E, no entanto, parte do juízo sobre esses trabalhos parece estar baseado na sensação de justiça do peso específico e não-neutro da presença de uma forma particular à medida que ela se suporta em outros termos necessários.

As particulares modelagens, proporções, tamanhos e superfícies do objetos específico em questão são fontes cruciais para uma qualidade particular que a obra gera. Mas agora não é possível separar essas decisões, de grande importância para o objeto enquanto coisa, daquelas decisões externas a sua presença física. Por exemplo, na maior parte do novos

trabalhos nos quais a forma tem sido considerada unitária, a localização [*placement*] torna-se crítica, como nunca antes, para se estabelecer uma qualidade particular do trabalho. Uma viga posicionada ao final não é o mesmo que uma viga posicionada ao lado.

Não é surpreendente que algumas das novas esculturas que evitam partes variáveis, policromas etc., tem sido chamada de negativa, entediante e niilista. Esses julgamentos surgem a partir do confronto com a obra baseados em expectativas estruturadas por uma estética Cubista em que aquilo a ser apreendido do trabalho está localizado estritamente no interior do objeto específico. A situação é, agora, mais complexa e expandida.