

Guilherme Moreira Santos

**A Inquietude Visual na *Minimal Art*: Um Jogo de Ilusões**

Brasília 2016

Guilherme Moreira Santos

**A Inquietude Visual na *Minimal Art*: Um Jogo de Ilusões**

Trabalho de Conclusão de Curso de Teoria, Crítica e História da Arte do  
Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de  
Brasília.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Cecilia Mori Cruz

Brasília 2016

*À memória de minha mãe, Therezinha Moreira:  
seu amor permanece e transborda.*

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Deus pelo privilégio de ser, e permanecer, um *homem da crença*, e pelo privilégio dessa jornada.

Agradeço a meus familiares pelo apoio incondicional, e em especial a meu pai, Sérgio Veras, pela maneira sábia e amorosa com que me motivou e com a qual me auxiliou em meu processo de aprendizagem.

Agradeço aos professores do departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília, pelas honrosas contribuições, diretas ou indiretas, imediatas ou posteriores. Especialmente à minha querida coordenadora Cecilia Mori Cruz por compartilhar desse jogo da ilusão e por estar presente desde o início de minha carreira acadêmica. De um modo especial, agradeço à professora Vera Marisa Pugliese de Castro que, de igual modo, esteve presente desde o primeiro dia, por seus incontáveis ensinamentos os quais sem dúvida carregarei comigo em minha vida.

Agradeço à Brigida Duarte e à Thalita Caetano pela profunda amizade e pelo companheirismo que a Arte incrivelmente tornou possível. Agradeço aos demais colegas da primeira turma de Teoria, Crítica e História da Arte, em especial àqueles que permaneceram até o fim, amigos queridos que tanto incentivaram e acompanharam o amadurecimento de minhas modestas ambições.

*E disse Deus: façamos o homem à nossa imagem,  
conforme a nossa semelhança.*

Genesis 1:26

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>7</b>
<b>1 <i>MINIMAL ART</i> OU A ARTE DO MÍNIMO</b> .....	<b>11</b>
1.1 A Crítica em Crise .....	15
<b>2 A INQUIETUDE VISUAL</b> .....	<b>20</b>
2.1 Judd e Morris: Entre a Especificidade e a Percepção .....	23
2.2 Flavin e Lewitt: Entre a Realidade e a Abstração .....	30
2.3 Fried e a Inquietude da Presença.....	36
<b>3 UM JOGO DE ILUSÕES</b> .....	<b>40</b>
3.1 O Cubo Foi Lançado .....	46
3.2 O Jogo de Espelhos ou a Reflexibilidade Invertida.....	49
<b>CONCLUSÃO</b> .....	<b>58</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>62</b>

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Frank Stella, <i>Die Fahne Hoch</i> , 1959.....	13
Figura 2: Donald Judd, <i>Untitled ("Bleachers")</i> 1963.....	24
Figura 3: Robert Morris, <i>Wheels</i> 1962 .....	25
Figura 4: Robert Morris, exposição individual, <i>Green Gallery NY</i> .....	29
Figura 5: Dan Flavin, <i>Diagonal of May 25, 1963 (to Robert Rosenblum)</i> .....	31
Figura 6: Sol Lewitt, <i>Floor structure, Black</i> 1965 .....	34
Figura 7: Dan Flavin, <i>The Nominal Three (to William of Ockham)</i> 1964.....	35
Figura 8: Vista da exposição coletiva na Green Gallery em 1964.....	42
Figura 9: Donald Judd, <i>Untitled (Stack)</i> 1967.....	45
Figura 10: Robert Morris, <i>Box With The Sound of Its Own Making</i> 1963.....	47
Figura 11: Robert Morris, <i>Untitled</i> 1965 .....	50

## INTRODUÇÃO

A ilusão é um jogo que deve ser jogado. Ela intima o observador, engana seus olhos e o aprisiona em sua teia de percepções. É um jogo de aparências, de presenças ausentes, de imagens com as quais é estabelecido um contato direto com a imaginação, uma vez que o que está exposto — aludido, e, portanto, representado — diz respeito àquele que o joga, àquele que transforma a imagem em código visual de referências próprias da realidade que experimenta cotidianamente. Esse jogo sagaz que a ilusão engendra diante da — e com a — visão é um jogo onde experiências ulteriores são ativadas no espectador à medida que a imagem é apresentada como um espectro visual.

Seu todo não se dá à vista; há sempre algo que falta à totalidade dessa imagem ilusória. Há um vazio inquietante e uma presença fantasmática que impulsionam o desejo de entregar-se a seu esquema sedutor. É um jogo que não envolve a fatalidade do erro e, por isso, a chance é seu maior trunfo, a tentativa inquietante de desvendá-lo é o que o alimenta, enquanto a vontade de permanecer na ilusão e o anseio pela descoberta iminente da ausência desperta o vício daquele que o encara, que o afronta, mantendo-o preso em sua complexa trama. Essa trama cria uma realidade ilusória, uma realidade espectral de quantidades observáveis segundo a dimensão e magnitude próprias, ao passo que o *algo* velado, uma ausência presente, ativa a curiosidade e a imaginação.

Como na anedota pliniana, da disputa entre Zêuxis e Parrásio, a ilusão é uma das fontes primárias de criação da imagem artística, uma vez que o desejo pelo jogo entre o engano e a descoberta certamente desencadeia um impulso criador de representações do mundo visível, da realidade cognoscível, a fim de que esse olhar seja desafiado pela imagem da presença que nasce de uma ausência latente, às vezes próxima, e em outros casos distante. Descobrir, ou tirar o véu que cobre a imagem — a cortina que vela o espetáculo — esconde ironicamente uma expectativa que antecede o gozo da constatação.

Voltemos, então, para a anedota milenar de Plínio. Zêuxis, orgulhoso do veredito que os pássaros haviam dado à perfeição de suas uvas, “reclamou que se abrisse, finalmente, a cortina para exhibir a pintura” (PLÍNIO, o Velho, 2007). Esse ato mesmo de *reclamar*, como uma espécie de reivindicação à justiça e à equidade que se espera de tal duelo entre pincéis — duelo da certificação da destreza do pintor



ilusionista —, é o ato de exigir que a ilusão seja, finalmente, desmascarada e, portanto, exposta, indicando um impulso adjacente de descobrimento, como uma retirada do véu que cobre a face oculta da imagem. Desse impulso é gerado uma expectativa, que colocará Zêuxis, sutilmente, em uma posição de vulnerabilidade.

No que tange ao anseio produzido pela expectativa, poderíamos ir mais além. Zêuxis, ao colocar-se diante da ilusão com a típica arrogância do mestre que se submete à poderosa atividade da ilusão — ainda sob o êxtase da eficácia elogiosa de sua imagem realista das uvas —, no fundo acreditava seriamente poder dominá-la, contê-la com sua autoridade e virtuosidade como um truque na manga, um truque do mestre que é capaz de sobrepujar qualquer ilusão. Depara-se então com um anti-clímax de sua primazia. A vantagem de mestre torna-se irrelevante quando ele mesmo reconhece ter sido iludido, ter sido ultrapassado num jogo que ele supunha dominar.

A expectativa de Zêuxis subverte o jogo ilusório na medida em que ele, na condição de espectador à espreita do *descortinamento* da dimensão velada da imagem — ou do desconhecido —, vê-se preso numa teia de ilusões criada por ele mesmo. Por isso um jogo de transferências, uma vez que o desejo pela descoberta articula um complexo de imagens virtuais de posse do observador. Em outras palavras, a expectativa gera uma imagem que nunca existiu ao passo que a imagem que sempre esteve ali permanecia ignorada e, aparentemente, não precisava ser descoberta.

E por isso um jogo de aparências, já que a imagem revelada sempre esteve à mostra diante de toda a tentativa manipuladora da soberba expectativa. De fato um jogo de ilusões aparentes e, poder-se-ia dizer, de virtualidades. A imagem que nunca se viu, aquela que Zêuxis imaginou estar prestes a ver, é uma imagem virtual, uma potencialidade evidenciada pelo desejo do descobrimento. E esse desejo leva Zêuxis a, finalmente, perceber a cortina de Parrásio como uma ilusão. O desejo descobre a face oculta da imagem que, ironicamente, sempre esteve à mostra. No entanto esse desejo, ou essa expectativa da descoberta, não exclui a participação fundamental da imagem no jogo da ilusão.

A ilusão é um jogo que precisa ser jogado. E talvez seja esse o motivo, se a nós é possível especular, pelo qual Zêuxis submete-se à disputa colocada por seu rival. Criar representações diz respeito a uma volição de desafio à visão, desafiando

a natureza como criação ideal. A representação (lat. *repraesentare*), entendida como o ato de apresentar novamente, é, para a arte e sua historiografia, um lugar-comum de grande especulação. A representação diz respeito a uma entidade que está por outra entidade, e esse *estar por* relaciona-se com o sentido etimológico do termo na medida em que uma dada coisa é colocada à frente, ou no lugar, de outra coisa, fazendo presente o que está ausente. Portanto, criar representações é, paradoxalmente, devolver a essas imagens ausentes (ou imagens da ausência) uma presença; é mantê-las no plano visual da *apresentação*.

Desse modo, poderíamos entender a representação como um artifício da ilusão, como uma peça principal que desencadeia todo o jogo ilusório. A necessidade de criar imagens representacionais é tanto mais um problema desse jogo quanto o desejo de descortinar a imagem. E o artifício da ilusão — a representação —, como vimos na anedota pliniana, só é possível, *a priori*, só é eficaz, quando se vale da excelência mimética que o artista imprime em sua imagem. Ora, a problemática da ilusão da arte é confundida com sua própria história.

Discutida por Platão em A República, a mimese refere-se a imagens — literárias, visuais, e até mesmo sonoras — que imitam a natureza, a imagens que emulam o universo perceptível, emparelhando-se a ele. Sob a perspectiva grega, Argan dirá que a mimese "na arte clássica caracteriza o confronto e a escolha de elementos harmônicos, visando à composição de uma forma perfeita, inspirada no conceito de uma natureza ideal da qual o homem se faz mediador através da invenção artística." (ARGAN, 2003a). Essa glosa de Argan revela o quanto a mimese, para o historiador da arte em geral, está de tal forma relacionada à arte que seus significados, bem como seus limites, se confundem de modo a arte parecer estar subsumida à idéia de imitação, e vice-versa.

Em um dado momento da História da Arte, esse conceito comutado entre arte e mimese parece ter ganhado uma revisão radical e extremamente peculiar. Mexer nas raízes dessa história da ilusão não é uma atividade de todo nova, na verdade tem sido tão revisitada quanto se tem conhecimento de sua própria história. Mas foi com o projeto moderno, preconizado pelas Vanguardas Históricas, nas décadas iniciais do século XX, que a imagem pictórica sofreu uma reforma em suas bases representacionais. Esse movimento vanguardista possibilitou, mais adiante,

uma virada do eixo artístico da Europa pós-guerra para os Estados Unidos em plena ascensão econômica, em meados dos anos de 1940.

Na década seguinte, alguns artistas conhecidos por *minimalistas*, propuseram nesse período particular da História da Arte uma produção artística voltada para discussões mais epistemológicas. Até aí nada muito novo. Mas uma das diferenças da *Minimal Art* em relação aos outros movimentos é sua tentativa de superação da imagem representacional por meio de uma crise da experiência visual: a experiência do aparente esvaziamento representacional. O espectador é tomado como um corpo de expectativa, presente numa equação artística que envolve subtrações e adições.

Diferentemente de Zêuxis, esse corpo, inquietado pela visão e salivando pelo engodo, deve abrir a cortina por si só em vez de contar com o artista. Talvez aí se resguarde o argumento crítico que enclausura a *Minimal Art* dentro de um reducionismo conceitual e formal. Suas estruturas excessivamente geométricas, destituídas do artifício da *mimese*, parecem tão distantes da imagem da ilusão que o “jogar o jogo” perde seu sentido: tudo se dá a ver tão rapidamente e tão precisamente que o observador parece estar sendo convidado a se retirar quase que de imediato. Nada disso, no entanto: sua simplicidade formal convida o espectador a mexer na cortina, convida-o a descobrir o que está tão evidentemente oculto nessas imagens da tridimensionalidade.

Como, então, pensar o artifício da ilusão na atitude minimalista? Como considerar as premissas artísticas do jogo ilusório face a um complexo visual tão aparente, tão à vista, como o da abstração geométrica preconizada na novidade tridimensional da *Minimal*? Como considerar a eficácia da imagem ilusória — sé é que seja possível mensurá-la — diante de estruturas tão primárias e tão básicas à visão? Nas páginas seguintes tentaremos problematizar tais questões a luz da inquietude visual que a minimal inaugura. Analisando obras seminais e as fortunas críticas de seus artistas expoentes, tentaremos observar o comportamento peculiar do jogo de ilusões que a *Minimal* estréia em sua prática visual inquietante.

A ilusão é um jogo visual que merece ser jogado. Resta ao espectador saber a postura diante de sua imagem abismal: se se está disposto à sucumbir em sua teia sedutora com determinada arrogância, ou se se quer enveredar-se e entregar-se ao seu jogo dialético com disposição visual ao desmantelamento.

## 1. MINIMAL ART OU A ARTE DO MÍNIMO

No coração de *Greenwich Village*, região central de *Manhattan*, Nova York, um novo cenário artístico relativamente pequeno ganhava timidamente, em meados da década de 1950, novos adeptos e admiradores ao passo que lutava diligentemente por reconhecimento e visibilidade. Entre finais da década de 1950 e meados de 1960 esse cenário ampliou-se exponencialmente, com a ascensão espetacular — enquanto mobilização político-cultural — que os críticos e intelectuais engendraram sob alguns artistas da elite do grupo dos Expressionistas Abstratos, em meados da década de 1940, ou do frenesi imediato da Pop nas décadas seguintes. Em meio a esse cenário, os artistas ditos *minimalistas*, os quais até então permaneciam isolados num nicho de apreciação, conquistavam nos circuitos alternativos de NY um espaço cada vez mais significativo com trabalhos assumidamente estorvantes, na medida em que eram friamente recebidos pela crítica especializada da época.

O ambiente no qual os artistas minimalistas emergiram correspondia a um momento peculiar na história da arte norte-americana, um período marcado pela reconfiguração do sistema das artes em termos de recepção e consumo. As galerias de arte da cidade de Nova York foram de extrema importância para a visibilidade dos novos trabalhos. Esses espaços, cada vez mais, forneciam apoio aos novos artistas exibindo obras recentes e organizando exposições mais propositivas, fomentando a nova arte que ali surgia. Desse modo, estabeleciam uma espécie de circuito alternativo das artes, dando espaço à incidência de um cenário mais contemporâneo alternativamente à exibição exclusiva das clássicas e modernas obras de arte de outrora.

Algumas das galerias mais influentes no início dos anos de 1960 realizaram as primeiras exposições individuais e exibiram os trabalhos seminais dos artistas considerados minimalistas, como a *Leo Castelli*, a *Tibor di Nagy*, a *Green Gallery*, a *Kaymar Gallery* e a *Dwan Gallery*, essa última com sede em Los Angeles. É importante destacar a relevância de alguns museus da cidade de Nova York, os quais abriram suas portas a exposições importantes desse período, como o *Jewish Museum*, localizado no Brooklyn, que recebeu a intitulada *Primary Structures*, com curadoria de Kynaston McShine (1935-), em 1966, e da mesma forma mencionar os museus que, com o passar do tempo, começaram a articular um sistema de

visibilidade das obras *minimal*, como o *Whitney Museum* que, em 1968, dedicou seus vários andares a uma exposição retrospectiva de Donald Judd (1928-1994), um dos principais expoentes da *Minimal*, e o Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York, onde muitos desses artistas, recém-formados e em início de carreira, mantinham vínculos empregatícios.

A Minimal teve origem em movimentos que, entre meados da década de 1950 e meados da de 1960, ocorreram tanto nos Estados Unidos como na Europa, partilhados por artistas que não eram, necessariamente, conhecidos uns dos outros, mas cuja produção tornava explícita uma crítica às premissas do Expressionismo Abstrato, vista como o ápice da Modernidade. A partir da abstração gestual e informal, buscava-se externar a visão interior do artista – e, conseqüentemente, da própria obra de arte –, discurso fomentado pelo argumento crítico da autonomia e da autorreferencialidade. Refutada por vários grupos de artistas, tal tendência deu origem a outras vertentes, entre as quais estão a *Pop Art* e a *Minimal Art*

Amplamente falando, os Expressionistas Abstratos procuraram transcender a representação literal da realidade externa a fim de denotar uma realidade interna, experiência primordial obtida através das qualidades gestuais ou amorfas da tinta sobre a tela. Reconhecendo a propensão da tinta por si só de entregar um significado expressivo, os artistas que construíram uma crítica ao Expressionismo Abstrato se esforçaram, então, para suprimir o conteúdo ulterior e caracterizar a obra de arte como uma entidade factual sem transcendência residual. Tal esforço levou, por um lado, a criação de pinturas e esculturas exclusivamente abstratas e, por outro, a pinturas e esculturas baseadas em imagens (*imagery*) ou objetos apropriados do mundo real. (tradução nossa) (RORIMER, 2001)<sup>1</sup>

O primeiro ataque de impacto substancial foi à pintura. Na Europa, artistas como Piero Manzoni (1933-1963) com seus *acromos* destituídos do registro da pincelada, Lucio Fontana (1899-1968) com seus cortes e buracos incisivos nas telas, e Yves Klein (1928-1962) com seus monocromos em *International Klein Blue* (IKB)<sup>2</sup>, modificaram radicalmente as bases da pintura. Nos Estados Unidos, uma geração mais nova atuava em paralelo aos artistas europeus. Ad Reinhardt (1913-1967) e

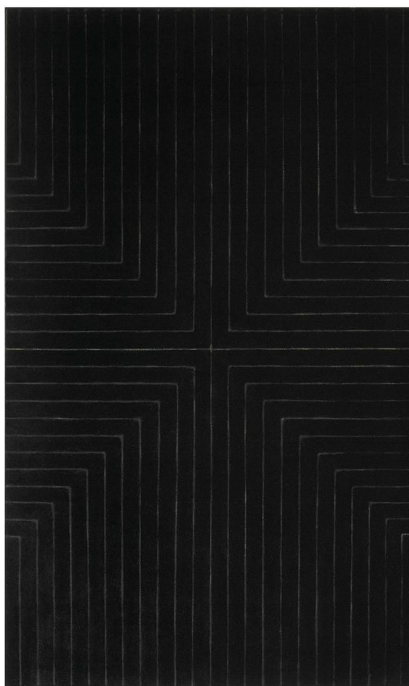
---

<sup>1</sup> Broadly speaking, the Abstract Expressionism had sought to transcend the literal depiction of external reality in order to betoken inner, primordial experience through the gestural or amorphous qualities of paint on canvas. Recognizing the propensity of paint by itself to deliver expressive meaning, the artists amounting a critique of Abstract Expressionism endeavored instead to suppress ulterior content and to feature the work of art as a factual entity without residual transcendence. This endeavor led to the creation of exclusively abstract paintings and sculptures on the one hand and, on the other, to paintings and sculptures based on imagery or objects appropriated from the real world.

<sup>2</sup> O IKB, também conhecido por Azul Klein, é uma tonalidade de azul registrada por Yves Klein em 19 de maio de 1960. Um pigmento aproximado do azul cobalto, o qual Klein utilizava em suas investigações cromáticas.

Frank Stella (1936-) foram grandes expoentes dessa nova pintura. Ambos os artistas buscavam uma realidade não-ilusionista em seus trabalhos, uma realidade redefinida pela não-referencialidade, pela opacidade da tinta sobre tela.

A escolha do preto não foi em vão. Ad Reinhardt começa, em 1960, a pintar seus monocromos tripartidos com variações de matizes de preto, mas já em 1953 “Reinhardt havia restringido sua pinturas a monocromos com a intenção de criar superfícies sem imagens, incolores”, num exercício de purificação da pintura e de busca essencial “que transmitiriam o fato de que a pintura é uma idéia tanto quanto é um objeto” (tradução nossa) (RORIMER, 2001)<sup>3</sup>. Esse tom objetual da pintura também aparece, ainda de maneira mais radical, nas *Black Paintings* (1958-1960) de Frank Stella (fig. 1). Stella constrói formas concêntricas com linhas paralelas que extravasam as bordas dos quadros sem indicação de pinceladas. Muitos desses quadros de Stella tomam formas diversas do tradicional formato retangular que a pintura modernista insistia em manter.



(Fig. 2) Frank Stella, *Die Fahne Hoch*, 1959.

O ataque à escultura ocorreu quase em concomitância com o da pintura. Enquanto a pintura adquiria uma qualidade tridimensional com os relevos de Stella, e uma não-referencialidade com os trabalhos de Reinhardt, a nova escultura de igual

---

<sup>3</sup> ... in 1953 Reinhardt had restricted his paintings to monochrome with the intent of creating an imageless, colorless, and timeless surface that would convey the fact that a painting is an idea as much as it is an object.

modo transitava entre os limites conceituais e estanques da pintura e da escultura modernistas tal qual eram feitas nesse período. Essas reformulações ontológicas que a *Minimal Art* propôs em relação à escultura são assinaladas por Anne Rorimer:

De uma maneira diferente, a reavaliação direta dos atributos materiais e formais da escultura no início da década de 1960 por Tony Smith (1912-80), Donald Judd (1928-94), Carl Andre (1935), Sol Lewitt (1928), Robert Morris (1931), Richard Serra (1939) e Eva Hesse (1936-70) - todos vivendo em Nova York e adjacências - lançou as bases para a falência que se seguiu da materialidade tridimensional de longa-data. Frequentemente categorizada como Minimalismo ou Pós-Minimalismo devido às suas qualidades simples e não-referenciais, os trabalhos desses artistas reavaliam as formulações aceitas acerca da materialidade escultórica. Eles desviam as já percorridas rotas da produção escultórica a fim de se protegerem contra a exibição pública dos processos de tomada de decisão, o acabamento habilidoso ou a subjetividade expressiva por parte do artista. (tradução nossa) (RORIMER, 2001)<sup>4</sup>

A escultura de até então era vista, por esses novos artistas, como uma degenerescência da fórmula modernista que, por sua vez, nada mais fazia que reorganizar dentro de um mesmo plano de atuação a preceptiva da escultura clássica. Esse movimento modernista era entendido como um rearranjo mínimo da tradicional maneira de se fazer escultura. Os questionamentos da *Minimal Art*, colocados no final da fala de Rorimer, tornaram-se, posteriormente, os atributos que a definiam como movimento, fazendo coro aos argumentos da serialidade e do reducionismo (minimalismo). Sem dúvida alguma, tais semelhanças aproximavam seus artistas mais atuantes, o que não significava necessariamente a construção coesa de um discurso que pudesse afirmar um estilo minimalista propriamente dito.

De fato um novo circuito foi crescendo, tomando forma e alcançando novos públicos, com trabalhos de ideologias bastante distintas. Mas o que parece espantoso nesse período é a necessidade quase imediata da criação de novas categorias artísticas frente aos novos trabalhos. No entanto, essa aproximação era quase que inevitável já que esses artistas conviviam uns com os outros, dividiam ateliês, moravam próximos nas regiões boêmias do *Village*, e, por isso, permaneciam constantemente conectados com os trabalhos que vinham surgindo.

---

<sup>4</sup> In a different way, the reappraisal directed toward sculpture's material and formal attributes at the outset of the 1960s by Tony Smith (1912-80), Donald Judd (1928-94), Carl Andre (b. 1935), Sol Lewitt (b. 1928), Robert Morris (b. 1931), Richard Serra (b. 1939) and Eva Hesse (1936-70) — all living in New York and its vicinity — laid the foundations for the ensuing demise of sculpture's long-held three-dimensional materiality. Often categorized by the terms Minimal or Postminimal because of their paired-down, non-referential qualities, works by these artists reevaluate accepted formulations of sculptural materiality. Their detour the normally traveled routes of sculptural production in order to protect themselves against the display of decision making process, skillful workmanship, or subjective expressivity on the part of the artist.

Não se deve entender esse movimento da crítica com espanto ou ingenuidade. Antes, é de suma importância apontarmos as contrariedades na qual essa crítica insistia em manter-se, e a problemática que ela, disfarçadamente, ignorava, como apontaremos a seguir. Para isso pensaremos a *Minimal Art* — que em inglês resguarda um duplo sentido (genitivo subjetivo e/ou objetivo) —, não mais como um *-ismo* da arte de vanguarda, ou pejorativamente como uma arte mínima, mas a consideraremos no complexo campo da crise que é dada na *Arte do Mínimo* (ou sobre o mínimo), em seu sentido genitivo subjetivo.

### 1.1 A Crítica em Crise

Os artistas que tiveram atuação dentro do campo da *Minimal Art* em finais de 1950, e mais significativamente na primeira metade da década seguinte - momento do clímax e do surgimento de suas obras mais expoentes -, foram duramente criticados por figuras proeminentes do cenário artístico e da crítica contemporânea, mais especificamente na segunda metade da década de 1960. Os maiores foram Clement Greenberg (1909-1994), com a publicação, em 1967, do artigo *Recentness of Sculpture*, e Michael Fried (1939-), com o polêmico *Art and Objecthood*, publicado no mesmo ano.

Essa mesma crítica, que se autodeclarava aberta a novas tendências, devota do Modernismo, participava da problemática que envolvia a recepção da *Minimal Art*, sintomática de uma indisposição com o sistema das artes, e até mesmo do público em aceitar as propostas inquietantes desses “novos trabalhos”. A arte modernista, enquanto sistema de valores artísticos social e culturalmente estabelecidos, bem como seus seguidores mais fervorosos, viam nesses novos trabalhos uma transformação ontológica irreversível, uma vez que “com o minimalismo a escultura não fica mais à parte, sobre um pedestal ou como arte pura, mas reposicionada em meio a objetos e redefinida em termos de lugar.” (FOSTER, 2014). A ameaça da *Minimal* era evidente e, preconizava uma mudança paradigmática nos sistemas confortavelmente articulados da arte.

Numa tentativa de disfarçar o embaraço epistemológico que a *Minimal Art* os causava, esses críticos formularam no argumento reducionista do *minimalismo* — termo esse incapaz de designar e sistematizar os trabalhos dos novos artistas e de



explicar-se enquanto categoria artística — um ataque direto a suas estruturas primárias, geométricas e abstratas. Como na crítica de Hilton Kramer para o New York Times sobre a exposição *Primary Structures*, o sentimento era geral: a falta de empatia das obras com o público e vice-versa. Isso porque não ofereciam nada a ver, exceto sua “pretensiosa” simplicidade formal.

O que parecia ser um argumento sólido, fechado, pautado pelas conquistas subversivas da arte modernista, escondia um temor absurdo à aproximação entre arte e vida: “debaixo da acusação moralista de que o minimalismo era redutor, havia a percepção crítica de que ele estava levando a arte na direção do cotidiano, do utilitário, do não artístico” (FOSTER, 2014), sobretudo por parte dos críticos associados ao modernismo que viam no contra-argumento ilusionista da pintura expressionista abstrata, articulado principalmente por Donald Judd, um problema ainda mais profundo e avassalador nas obras que eles defendiam.

Tais estruturas, apesar de primárias — ou porque primárias, veremos logo mais em que sentido —, simples em sua evidência formal, eram tão mais profundamente complexas quanto se desejaria não fossem. O movimento de retirar a escultura do pedestal e aproximá-la do chão, evidenciando uma imanência assustadora para uma obra de arte significava para muitos um rompimento radical com a proposta modernista do espaço transcendental. A mínima tentativa em direção ao rompimento da fronteira do não-lugar modernista era tida como o mais agressivo atentado contra a essência da arte.

Diante da crise representacional da *Minimal Art* era inevitável que uma nova crítica surgisse nesse momento de ebulição até mesmo como um contraponto ao argumento reducionista — de um certo modo indolente — que os advogados do Modernismo apressadamente esbravejavam. Pensadoras em início de carreira, como Barbara Rose (1938-) e Lucy Lippard (1937-), consolidaram suas posições críticas nesse redemoinho epistemológico que a crise causou. Rose, com o famoso artigo *ABC Art*, publicado em 1965 na revista *Art in America*, criou “um dos primeiros artigos voltados para a definição do estilo *Minimal* e de suas características”<sup>5</sup>, como coloca Gregory Battcock (1937-1980) (BATTCOCK, 1966) na introdução para o texto de Rose em sua antologia crítica; e Lippard com o artigo *Third-Stream Art*, publicado em 1966 na *Arts Magazine*, no qual escrevia a respeito dos objetos que não se

---

<sup>5</sup> ABC Art was one of the first major essays devoted to a definition of minimal style and its characteristics.

associavam nem à pintura nem à escultura, mas resguardavam de certo modo uma planaridade da pintura enquanto estruturas tridimensionais (OBRIST, 2010).

Nesse momento em particular, deparando-se com uma crise na crítica, os artistas minimalistas propuseram-se a advogar em causa própria, uma vez que os trabalhos ali produzidos reclamavam o olhar para além de uma crítica maniqueísta por um lado reducionista e, por outro, categórica, criadora de estilos e movimentos históricos. Surge, então, uma avalanche de textos polêmicos e inquietantes, mergulhados em suas contradições e dispostos, à revelia de possíveis represálias, a remexer o estado de comodidade que a arte e a crítica de arte haviam atingido.

Em 1965, Donald Judd publica, na revista *Art Yearbook 8*, uma de suas principais contribuições para o pensamento da *Minimal Art*: o texto *Objetos Específicos*. Como uma resposta ao texto de Judd, Robert Morris publica, em duas partes, seu famoso ensaio *Notas sobre Escultura*, em 1966. Em junho de 1967, Sol Lewitt publica na revista *Artforum*, seus *Parágrafos sobre Arte Conceitual*.

Os principais expoentes da *Minimal Art*, os artistas que frequentemente entravam nos discursos críticos e teóricos do momento e que de igual modo viviam, produziam e expunham em Nova York concomitantemente, eram Donald Judd, Robert Morris, Sol Lewitt, Dan Flavin, Tony Smith e Carl Andre, esse último o mais novo dentre os cinco e, curiosamente, o mais distante do sistema. Cada um desses artistas possuía trabalhos com rubricas próprias, na medida que as diferenças eram maiores que as semelhanças. Ora, se suas diferenças se sobrepujam à tentativa de uma aproximação coerente, como, então, entendê-los a partir da idéia de movimento artístico? Proponho, assim, pensarmos, para o presente texto — o que James Meyer propôs, no início da década passada, em sua compilação do Minimalismo— entender a *Minimal Art*, sobretudo, como um *campo da diferença*:

Minimalismo, como estou sugerindo, é melhor compreendido como um campo de práticas específicas que poderiam ser nomeadas de “Andre”, “Flavin”, “Judd”, “Truitt”, “Lewitt” e “Morris”. Cada um desses nomes próprios denota uma maneira particular de trabalho, método ou posição, distinto dos outros cinco. [...] Olhar para o minimalismo como um campo da diferença, como um jogo estratégico com posições em potencial a serem ocupadas, é assumir uma compreensão estruturalista do trabalho de um artista como a personificação de uma lógica ou *sistematicidade*, um sistema-autor, como diria Roland Barthes. Ao jogar o jogo da “minimal”, cada um desses artistas

tomou um rumo diferente. Cada uma das abordagens fez sentido diacriticamente. (tradução nossa) (MEYER, 2001)<sup>6</sup>

Entender a *Minimal Art* como um campo é, antes de tudo, pensá-la como um latifúndio de potencialidades a ser ocupado estrategicamente. Pressupõe-se, então, um espaço latente quase *pré-histórico*, banhado por uma nuvem disforme de ideias soltas e indiscerníveis prontas para serem articuladas. É como se, diante da retórica modernista, com seu ápice no Expressionismo Abstrato, os artistas estivessem tateando novas possibilidades de pensar e fazer escultura e pintura, sem deixar de considerar as mudanças sociais e econômicas que eclodiam nos Estados Unidos do segundo pós-guerra e da Guerra Fria.

A sociedade da comunicação de massa e do consumo industrializado pode ser percebida na retórica da serialidade e da industrialização da prática artística. A tópica *reprodutibilidade da imagem técnica* pode ser percebida, em outras vias que a da *Pop Art*, mas igualmente problemática, na ausência da imagem representacional, dos símbolos e dos signos da cultura de massa. O que esses artistas fazem, nas palavras de Meyer, invocando Roland Barthes, é justamente reposicionar a lógica autoral duchampiana, criando um sistema de produção artística em que o autor, pela palavra, constrói sua obra. Por isso mesmo, Michael Fried começará seu artigo dizendo que “a empreitada variadamente conhecida como Arte ABC, Minimalismo, Estruturas Primárias e Objetos Específicos é largamente ideológica”<sup>7</sup>. (FRIED, 1967a).

O temor que tal afirmação revela, mesmo quando tenta escondê-lo, é o da palavra ser mais forte do que a obra, do que a criação; da autoridade do artista que, cada vez mais — inevitavelmente pelo incomodo do vazio da simplicidade formal, não-representacional, que esses objetos causavam — se distanciava da feitura da obra, da manualidade. Talvez pela aproximação histórica, esse parecia ser, para a crítica da época, um distanciamento efetivo, porque radical. De certo modo, o virtuosismo estava sendo questionado assim como a genialidade do artista na

---

<sup>6</sup>Minimalism, I am suggesting, is best understood as a dynamic field of specific practices that could name “Andre”, “Flavin”, “Judd”, “Truitt”, “Lewitt” and “Morris”. Each of these proper names denotes a way of working, a method or position, distinct from the other five ... To look at minimalism as a field of difference, as a strategic game with potential positions to be occupied, is to assume a structuralist understanding of an artist’s work as the embodiment of a logic or systematicity, an author-system, as Roland Barthes would say. In playing the “minimal” game each of these artists took a different tack. Each of these approaches made sense diacritically.

<sup>7</sup> The enterprise known variously as Minimal Art, ABC Art, Primary Structures and Specific Objects its largely ideological.

medida em que os minimalistas, debaixo da diplomática chancelaria do *ready-made*, deslocavam objetos utilitários do cotidiano e, num movimento mínimo, construíam objetos de mínimo conteúdo artístico. Principalmente nas figuras de Dan Flavin e Carl Andre, respectivamente com suas lâmpadas e tijolos deslocados.

No entanto, o deslocamento, muito mais do que um mero protocolo operatório que tende a caracterizar a *Minimal* como um movimento ou estilo, nesse caso constitui em si uma prática subversiva. Não é mais um deslocamento apesar do objeto, no sentido de anular sua utilidade — como nos casos do urinol, da roda de bicicleta, do escorredor de garrafas —, mas por causa, e a partir de sua utilidade — a lâmpada que ilumina, o tijolo que sustenta — e sua forma especificamente geométrica e básica — o paralelepípedo, o cilindro.

Nos casos de Judd, Morris e Lewitt, a referencialidade é completamente anulada, mesmo que se tente aproximá-los do design utilitário, como o fez Greenberg. Seus objetos são tão literais quanto a visão pode alcançar, não são deslocados de um espaço contextualizado do cotidiano e muito menos utilitários, são inquietantemente vazados, ou, para o observador mais atento, preenchidos por espaços formais, fornecendo, a quem os observa, uma resistência ao diálogo, porque opacos, especificamente contidos no que apresentam e, notadamente, não representam a nada. Mesmo o deslocamento mencionado torna-se inquietante, na medida em que desafia a lógica de apropriar-se e deslocar. Seguindo uma lógica particular, cada artista desenvolve sua problemática num campo de diferenças, no campo da crise.

A crítica diante da crise representacional que os novos trabalhos engendravam tendia a tornar a *Minimal* reducionista, como uma arte mínima, mas perceberemos, a seguir, a *Minimal* como um campo da inquietude, ou da visão inquietada, uma vez que a obra se dará na complexidade que o mínimo oferece. A crise da crítica contribui para pensarmos a ilusão nessas obras a partir da inquietude do discurso reducionista que, sem se dar conta, evidenciará uma problemática mais profunda.

## 2. A INQUIETUDE VISUAL

O campo da crise em que a *Minimal Art* atua, como um espaço do desmantelamento da imagem, é também um espaço inevitavelmente inquietante. Sua inquietude visual consiste tanto da subversão dos procedimentos como da desconstrução da imagem diante dos olhos. São imagens que, em primeiro lugar, atuarão no espaço tridimensional. No entanto, não é porque os cubos e paralelepípedos da Minimal são evidentes dentro de duas definições formais — cubos porque cubos — que se pode afirmar, *a priori*, um reducionismo totalizante e pejorativo: *minimalismo*. Mas essa inquietude, como uma perturbação silenciosa causada por imagens igualmente inquietantes, revela por trás de sua agitação uma desconfiança da ilusão em sua visualidade específica. Como pensar em inquietude visual diante de imagens tautológicas?

Nesses termos, é necessário voltarmos nossa atenção para alguns elementos primordiais que resvalam naquilo que entendemos por inquietude visual a fim de evidenciar a problemática que envolve a tautologia minimalista. É importante considerar sobre quais pressupostos o argumento tautológico está fundamentado. Assim, deter-nos-emos, por um instante, no argumento da especificidade anti-ilusionista postulado primeiramente por Donald Judd e por Frank Stella numa entrevista concedida, em 1964, ao crítico de arte Bruce Glaser, transmitida pela WBAI-FM, em Nova York.

Nessa entrevista — posteriormente editada por Lucy Lippard e publicada em 1966 na revista *Art News* sob o título de “Questões para Judd e Stella” (*Questions to Judd and Stella*) —, Stella viu-se confrontado com uma questão relativa a um possível projeto de destruição da pintura a partir da abstenção de qualidades pictóricas em seus trabalhos. Stella responde negativamente, dizendo que “não se trata de destruir nada. Se algo está gasto, acabado, terminado, de que adianta se envolver com isso?” (JUDD; STELLA, 2006).

Mesmo afirmando que a nova pintura não se propunha a um novo niilismo, sua manifestação posterior revela uma certa tentativa de superação crítica dos valores tradicionais da pintura e quão distanciada estava sua postura daquela do Expressionismo Abstrato, declarando que sempre se envolvia em discussões “com pessoas que querem conservar os antigos valores em pintura — os valores humanistas que sempre encontram na tela.” (*sic*) (JUDD; STELLA, 2006). A esses

valores humanistas encontrados nas qualidades pictóricas de obras do Expressionismo Abstrato — o algo para além da tinta sobre tela — Stella opõe sua pintura dizendo:

A minha pintura baseia-se no fato de que só o que pode ser visto na tela está realmente lá. Trata-se, de fato, de um objeto. Qualquer pintura é um objeto, e quem quer que se envolva o suficiente com isso no fim é obrigado a enfrentar o objeto que existe no que quer que esteja fazendo. Está se fazendo alguma coisa. Isso tudo devia ser considerado ponto pacífico. Se a pintura fosse enxuta o bastante, acurada o bastante ou direta o bastante, você seria simplesmente capaz de olhar para ela. Tudo que eu quero que as pessoas extraiam dos meus quadros, e tudo o que extraio deles, é o fato de que você consegue apreender a idéia sem seu todo sem confusão ... *O que você vê é o que você vê.* (JUDD; STELLA, 2006)

A característica da pacificidade, ou obviedade, que Stella reclama à pintura é, de um modo geral, o argumento que denota a tautologia. A obviedade de seus quadros nada mais é do que a reificação de sua condição enquanto quadros, são tão somente *coisas*. Não há nada para além do que é visto na tela, um todo simples (*single*) se apresenta à visão sem confusão, porque sem partes. A relação visual com a pintura é direta, pois *o que você vê é o que você vê*. Por isso uma espécie de volumetria em seus quadros-objeto, que dirá ter surgido de maneira acidental. Mas esse acaso do processo, que não existe aqui como um argumento ou fim, não será de todo uma preocupação para nossa investigação.

O que nos interessa nesse momento é pensarmos a tautologia em relação com a inquietude visual que a *Minimal Art* inaugura. Ao destituir as referências de seus trabalhos, os artistas *minimalistas* impunham objetos aparentemente privados de imagens. Esse despojamento imagético é uma questão fundamental para esses artistas, pois “tratava-se, em primeiro lugar, de eliminar toda a ilusão para impor objetos ditos específicos, objetos que não pediam outra coisa senão serem vistos por aquilo que são” (DIDI-HUBERMAN, 2010). O problema da ilusão era, de igual modo, um problema fatalmente criado pela *tinta sobre tela*.

No que tange à tradição pictórica e escultórica ocidental, e por isso européia, o argumento de Judd, durante a entrevista, foi um tanto mais explícito e categórico do que o de Stella. Indagado sobre uma vontade evolutiva de seus trabalhos, e dos trabalhos dos novos artistas diante dos procedimentos antiquados aos quais a pintura e a escultura ainda estavam presas, Judd disse que:

É antiquado porque envolve todas aquelas crenças que você não pode aceitar na vida. Você não quer mais trabalhar com elas [...] Eu queria falar um pouco sobre essa questão pictórica. Ela com certeza envolve uma relação com o que está do lado de fora — a natureza ou a figura ou alguma coisa — e a ação real de pintar aquela coisa executada pelo artista, seu sentimento naquele momento. Esta apenas uma das áreas de sentimento, e eu, de minha parte não estou interessado nela para meu trabalho. Não posso fazer nada com ela. Ela já foi totalmente explorada e não vejo por que somente a relação pictórica deveria se impor como arte.” (JUDD; STELLA, 2006).

Essa imposição da pictorialidade como forma unívoca de se pensar a arte causa um profundo incômodo em Judd e nos demais minimalistas. Novamente a relação com a pintura é posta em xeque, pois ela se refere *ao que está do lado de fora*, ou seja, é estabelecida uma relação da pintura com a natureza ou com o sentimento do artista criando vínculos representacionais ou de referencialidades para quem a observa. Nos termos de Judd essa referencialidade significaria uma externalidade pautada por uma relação excêntrica, de dentro da obra para fora da obra, enquanto que na sua criação, ou sua *ação real* de feitura — na pincelada como qualidade pictórica fundamental — haveria uma relação concêntrica, ou expressiva, de fora da obra (da natureza ou do sentimento) para dentro dela.

O entendimento de que há algo novo a ser feito, a ser pensado e, desse modo, algo novo *a ser olhado*, é uma questão que surge na crise imagética que a *Minimal Art* de grande modo inaugura, uma vez que o incômodo desses artistas reside no fato de que existem diversas visualidades. De um ponto de vista mais amplo, poderíamos questionar se esse algo novo a ser visto não poderia ser, também, um *novo ver* o algo, ou um novo olhar sobre a coisa mesma, uma nova visualidade lançada sobre um objeto tautológico, um objeto que inevitavelmente reclama um olhar para além de sua natureza específica.

Talvez sua inquietude resida na especificidade própria do objeto, que rebate o olhar lançando-o para dentro de si. Talvez a relação pictórica, e poderíamos estender para uma relação com a arte, seja muito mais do indivíduo que observa a imagem enquanto potência, do que uma visão referencial da imagem transparente. Há algo para além dessa visualidade que Judd e Stella proclamam tão acertadamente. O convite a olhar imagens opacas, imagens quase “não imagens” é, de igual modo, um convite a pensar as categorias de linguagens artísticas enquanto tais. É inquietar a visão diante de imagens tão áridas; é desconstruir a imagem,

paradoxalmente, com estruturas primárias e específicas, que parecem intocadas. É transformar, bruscamente, a visão em *olhar*.

## 2.1 Judd e Morris: Entre a Especificidade e a Percepção

Ora, essa inquietude visual, dar-se-á, especificamente, no campo da diferença. Diante de objetos minimalistas, a visão será fortemente confrontada com uma imagem da especificidade, uma imagem tautológica. E esse confronto revelará uma condição abismal dessa imagem. Se por um lado a imagem artística esteve ligada a uma referencialidade, à qualidade de espaço da representação, por outro, intenta-se aqui, criar imagens que estejam desvencilhadas dessa condição de referencialidade. A inquietude é tanto culpa da imagem opaca quanto do olhar que ela reclama. No que diz respeito a essa imagem cambiante — entre a pintura e a escultura — algumas contradições emergiram entre os principais artistas da *Minimal*. Gostaríamos, então, de destacar as contradições mais profícuas para nossa discussão.

Uma das grandes querelas da *Minimal Art* é encontrada na dicotomia Donald Judd e Robert Morris. Há quem diga ser uma perfeita antinomia, mas, muito mais do que uma simples discordância de pressupostos artísticos, essa contenda conceitual revela-se bastante fértil para os nossos propósitos de esclarecer aquilo que chamamos de inquietude visual. É, de fato, um debate inflamado extremamente ideológico, mas seria um desperdício considerarmos a emergência de Judd e Morris tão somente uma discussão insolúvel, uma aporia. Propomos então, em vez de pensarmos Judd e Morris em termos de *isso* opondo-se *àquilo*, consideraremos um *entre*: uma lacuna que possibilite o trânsito entre seus principais conceitos que tendem a permanecer estanques.

Judd e Morris estão inevitavelmente relacionados desde seus primeiros trabalhos minimalistas. A exposição *New Work: Part I*, aberta em janeiro de 1963 na *Green Gallery*, reuniu uma variedade interessante dos novos trabalhos abstratos. Obras de Judd, Morris e Flavin — marcando suas estréias nessa galeria aberta em 1960 — estavam acompanhadas dos trabalhos neo dados de Yayoi Kusama (1929-), das pinturas de Larry Poons (1937-), Lucas Samaras (1936-) e dos campos cromáticos de Walter Bannard (1934- ), entre outros. Nesse período, as categorias



como a *Pop*, a *Minimal* e Neo Dadá não eram tão claras e essa exposição deixa evidente o quão problemática era a nova abstração que surgia como uma nuvem disforme. Rapidamente, as categorias foram tomando forma e, como antes mencionado, a crítica tratou de sistematizar as questões em vez de lidar com o problema visual explicitamente inquietante que os trabalhos engendravam.

A tensão entre Morris e Judd intensificou-se com uma nova exposição coletiva, em maio do mesmo ano, ainda na Green Gallery. Ambos foram escalados para essa exibição, entre outros artistas, e as obras por eles apresentadas estavam evidentemente mais distintas entre si na medida em que seus trabalhos de um modo geral traçavam caminhos diferentes. Nessa exposição, Judd apresentou um trabalho para o chão, *Untitled (Bleachers)*, de 1963, que consistia em duas pranchas verticais conectadas por seis vigas de madeira e um cano de alumínio, localizado no meio, articulados de maneira descendente criando uma sensação perspéctica numa profundidade de campo (fig. 2). Por conta de sua semelhança com uma arquibancada, este trabalho recebeu o apelido de *Bleachers*.



(Fig. 2) Donald Judd, *Untitled* ("Bleachers"), 1963.

Já Morris decidiu pela exibição de *Wheels* (fig. 3), de 1962, um trabalho diametralmente oposto ao de Judd. Essa obra de Morris consistia de duas grandes rodas de madeira conectadas paralelamente por um eixo também de madeira. Nessa exposição, a estrutura foi curiosamente posicionada a alguns passos de

distância do objeto de Judd. Era um objeto que possuía um potencial dinâmico muito forte — fadas suas formas circulares —, a princípio desenvolvido para um contexto performático, e somente depois, colocado na galeria como uma escultura. Estabelecido, então, um contraponto fundamental com o objeto de Judd — especificamente estático no chão — e, a partir dessa colocação, poderíamos nos ater mais precisamente a um fato, que, à primeira vista, parece desinteressado, mas que carece de especial atenção.



(Fig. 3) Robert Morris, *Wheels*, 1962 (reconstituição).

A posição de Judd não será nada tranquila diante dessa obra. James Meyer disse que:

Na opinião de Judd, *Wheels* falhou como arte visual; sua função de adereço, como algo para ser tocado e usado, não funcionava ao seu interesse perceptual. Pelo contrário, era uma falha. Como Judd recorda, ele e Samaras certa vez empurraram o trabalho de Morris ao redor da *Green Gallery*, como que para demonstrar sua inadequação formal. A dinâmica potencial de *Wheels* — sua sugestão de que, com um empurrão, poderia

rolar ao redor da sala — perturbava aquele que conceberia seu trabalho para “parecer estático, sem movimento”. (tradução nossa) (MEYER, 2001)<sup>8</sup>

É curioso perceber como de fato a inquietude visual trabalha. Judd quis, tão somente, criar objetos contidos em sua própria especificidade, e para isso levará a fundo sua investigação teórico-prática em direção à pureza tautológica de seus objetos. Essa inquietude do objeto de Morris parte daquilo que Judd chama de condição de *adereço* — ou a condição secundária de objeto visual, pensado para uma ação performática — e convida-o a empurrá-lo pela sala. Essa sua qualidade de não-especificidade o incomoda, muito pelo fato de estar posicionado tão próximo do seu objeto, um objeto específico por excelência. Para entendermos como a inquietude visual atinge Judd, como uma contradição que desconstrói a visualidade em sua objetualidade, precisamos nos voltar para sua problemática da especificidade.

Cerca de dois anos após a exibição na Green Gallery, e um ano após a entrevista concedida à Bruce Glaser, Judd publicou em 1965 um texto intitulado *Objetos Específicos*. Nesse texto, publicado originalmente na revista *Arts Yearbook* 8, Judd aprofundará questões preconizadas na exposição e na entrevista, tateando novas perspectivas, revisando algumas considerações, citando novos artistas — que obviamente estavam presentes em sua atividade rotineira como crítico da *Art News* e posteriormente da *Arts Magazine*. Pelo título podemos entender como a questão da especificidade e a questão objetual são introduzidas nas investigações artísticas da *Minimal Art* a partir de Judd. Iniciará, assim, seu texto de forma emblemática:

A metade, ou mais, dos melhores novos trabalhos que se têm produzido nos últimos anos não tem sido nem pintura e nem escultura. Frequentemente, eles têm se relacionado, de maneira próxima ou distante, a uma ou a outra. Os trabalhos são variados, e dentre eles muito do que não é nem pintura nem escultura também é variado. Mas há algumas coisas que ocorrem quase em comum. (JUDD, 2006)

O parágrafo introdutório, reproduzido acima, revela o quão paradigmática era para Judd a produção dos jovens artistas em Nova York nas décadas de 1950 e 1960. Assim como na entrevista, Judd aqui abordará de maneira mais profunda

---

<sup>8</sup> To Judd's thinking, *Wheels* failed as visual art; its function as prop, as something to be touched and used, did not lend it perceptual interest. On the contrary, it was a fault. As Judd recalled, he and Samaras once pushed Morri's work around the Green Gallery, as if to demonstrate its formal inadequacy. The dynamic potential of *Wheels* — its suggestions that, with a push, it could roll across the room — disturbed one who would have his work “look static, without movement.”

questões essenciais da nova produção. Ele enxerga nessa posição cambiante dos *novos trabalhos* uma crise em relação à produção marcadamente ligada aos preceitos da pintura e da escultura ocidentais.

O interessante é que, mesmo nessa nova produção, Judd identificou uma crise interna, uma impossibilidade da constituição de um *movimento*, já que dentro dessa *variedade* há uma dissonância que os diferencia, talvez seja essa a razão pela qual Judd inicie o próximo parágrafo dizendo que “os novos trabalhos tridimensionais não constituem um movimento, escola ou estilo” na medida em que “os aspectos comuns são muito gerais e muito pouco comuns para definirem um movimento” (JUDD, 2006). Para ele, a noção de construção linear da história da arte “de algum modo se desfez” (JUDD, 2006), justamente por estar ligada a um pensamento marcadamente ocidental, de uma perspectiva eurocêntrica. Portanto, pensar esses trabalhos como parte de um movimento é descartar suas contradições e incongruências ante o processo fatalmente taxonômico que caracteriza o ato de criar e constituir movimentos e estilos retroativamente.

A especificidade do objeto de Judd está no fato de não ser nem uma coisa nem outra, nem pintura nem escultura, simplesmente por não conter suas características mais essenciais. Mas ainda assim, relaciona-se de certo modo com a pintura ou com a escultura, de uma maneira ou de outra. Seus objetos permanecem no *entre*, numa fissura epistemológica. E sua relação com a pintura e a escultura dar-se-á, *a priori*, de maneira negativa.

É, portanto, no argumento antiilusionista que o texto de Judd formulou sua agenda. Considerando o espaço tridimensional como o espaço real, Judd propôs uma nova conceituação para essas produções. No mesmo ano de *Objetos Específicos*, devido à publicação do texto do filósofo inglês Richard Wollheim sob o título *Minimal Art* — uma antologia da pura abstração desde os *ready-mades* até os monocromos de Ad Reinhardt —, os novos trabalhos passariam a ser chamados pejorativamente chamados de *minimalistas*, ou seja, com um mínimo conteúdo artístico. Um dos conceitos essenciais que Judd colocou sob a égide da tridimensionalidade cambiante é o do *espaço anti-ilusionista*, em que o uso das três dimensões dá-se como reação negativa às estruturas tradicionais da escultura e da pintura

Três dimensões são o espaço real. Esse fato elimina o problema do ilusionismo e do espaço literal, o espaço dentro e em torno das marcas e das cores — o que significa libertar-se de uma das mais significativas e contestáveis relíquias da arte européia. Os diversos limites da pintura já não estão mais presentes. Um trabalho pode ser tão potente quanto em pensamento. O espaço real é intrinsecamente mais potente e específico do que a pintura sobre superfície plana. Obviamente, qualquer coisa em três dimensões pode ter qualquer forma, irregular ou regular, e pode ter qualquer relação com a parede, o chão, o teto, a sala, as salas e o exterior, ou absolutamente nenhuma. Qualquer material pode ser usado, como é ou pintado. (JUDD, 2006)

Seus objetos são o que são, e é no espaço real da tridimensionalidade que tornam-se óbvios, específicos, ou tautológicos, em detrimento da ilusão contida na planaridade da pintura. Mas há uma certa estranheza familiar em sua fala. Judd seguiu, desenvolvendo em seu texto, os pensamentos do todo (*wholeness*) e da simplicidade (*singleness*), em que as partes de seus objetos não estabelecem relações composicionais, de hierarquias, como era feito nas pinturas anteriores a 1945 e nas pinturas subsequentes. No entanto, essas estruturas tridimensionais, específicas, enquanto todos simples (*singles*), são capazes de estabelecer uma relação mais profícua com o espaço real *intrinsecamente mais potente* do que o espaço ilusório bidimensional da pintura. Na ordem da percepção.

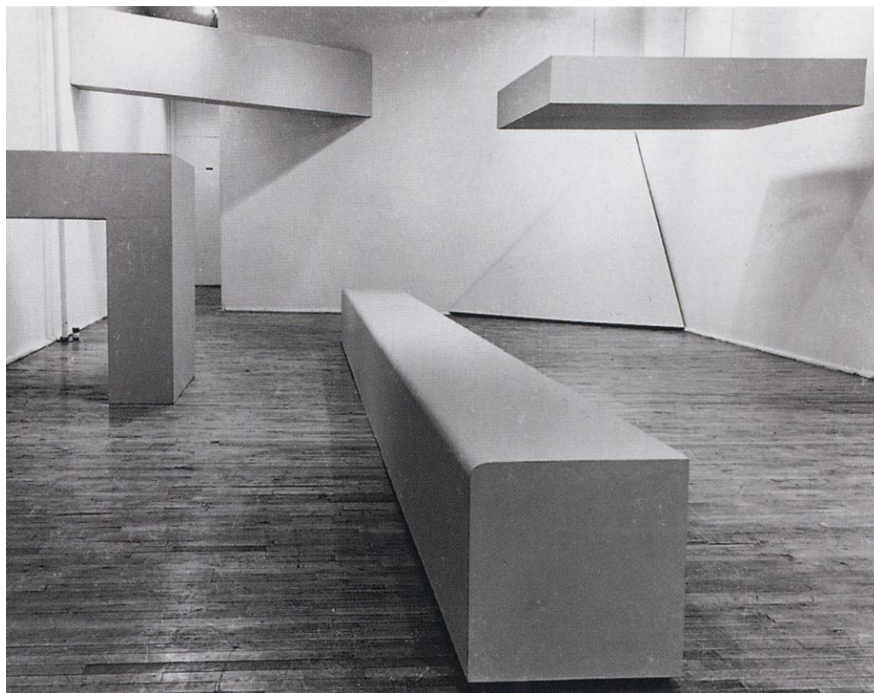
No final de sua manifestação, Judd parece — se a nós permitido especular — estar se referindo à segunda exposição individual de Robert Morris na *Green Gallery*, em dezembro de 1964 (fig. 4). Essa exibição reuniu um conjunto de sete esculturas de madeira de compensado de dimensões variadas pintadas de cinza claro, ocupando o espaço da galeria exatamente nos termos em que Judd havia comentado. Todos os trabalhos foram construídos especialmente para essa exposição. As formas são excessivamente simplificadas e habitam as mais variadas possibilidades do espaço, desde o canto da parede até o teto, no chão ou suspensas no ar.

Formas geométricas tridimensionais básicas posicionadas num espaço branco, parecem descontextualizadas e sistematicamente esvaziadas de qualquer significado. Meyer dirá que " o que diferenciou a escultura de Morris para muitos observadores foi seu caráter instalativo. Inicialmente inspirada por formas arquitetônicas, procurou revelar a sala em que estava contida."<sup>9</sup> (tradução nossa)

---

<sup>9</sup> What distinguishes Morri's sculpture for many observers was its installational character. Initially inspired by architectural forms, it sought to reveal the room in which it was placed.

(MEYER, 2001). E essa relação arquitetônica é extremamente incômoda, pois, além de sua não referencialidade, essas estruturas parecem duplamente esvaziadas. A relação que estabelecem com o espaço ao seu redor é muito mais inquietante quando fixamos nosso olhar nesses objetos. São excessivamente específicos.



(Fig. 4) Robert Morris, exposição individual, Green Gallery, Nova York, 1964.

Tais estruturas não representam nada, aludem a um elemento ou outro, mas não se prendem por muito tempo a qualquer aparelho semântico — muitos por conta de seus apelidos, como *Cloud* (nuvem) para a estrutura suspensa. Destituídas de uma vontade simbólica e/ou teleológica, são estruturas primigênicas e, juntas, pertencem a um espaço unitário, o aqui, e a um tempo específico, o agora. O incômodo é evidente. Não obstante, a escolha do cinza enfatiza a opacidade visual que se busca e, satisfatoriamente, se alcança nesse conjunto de esculturas em particular. São estruturas que formam um todo, uma grande instalação e, juntas, atuam num processo de desconstrução visual para chegar numa quase nulidade da forma a fim de que as peculiaridades do espaço sejam ressaltadas.

Sua inquietude pode estar muito mais nas sensações evocadas nesse espaço do que em visualidades específicas. É exatamente por causa dessa composição de estruturas primárias que se tem a noção da existência de um espaço que 'guarda' a obra e de um espaço que abriga o espectador. É, portanto, no desinteresse da forma que o interesse da presença do indivíduo nesse espaço

preenche determinada lacuna visual. É possível, de certo modo, perceber um espelhamento, porque na verdade o que vejo rebate a visão, acabando por mostrar a minha condição de observador e de corpo nesse espaço e não mais uma relação de transparência.

A percepção de Judd queria ir mais além. Sem que percebesse, queria ir mais além quando girou as rodas de Morris pela galeria. Queria ir mais além quando afirmou que o espaço da *Minimal* era um espaço das relações entre objetos unitários e os cantos despercebidos da sala expositiva. E Morris, na especificidade de suas formas, cria um diálogo escultórico extremamente singular na medida em que a interação dar-se-á por adições e subtrações de matéria: a retirada da referencialidade e a adição do corpo do espectador. Judd, inquietado pela tridimensionalidade desafiadora de Morris, sentiu-se incomodado a ponto de girar a roda, e esse impulso do giro revelará muito mais sobre o jogo ilusório entre o indivíduo e a obra diante da obviedade dos objetos da *Minimal Art*, sendo Judd o mestre da especificidade.

## **2.2 Flavin e Lewitt: Entre a Realidade e a Abstração**

Tão inquietante quanto a *percepção na especificidade* em Judd e Morris, a abstração aparecerá de um modo mais complexo na *Minimal Art* como um questionamento em si mesma, de modo que será necessário pensá-la, antes, como um jogo de realidades virtuais. Veremos nela uma subversão do procedimento abstrato que a *Minimal* de grande modo problematiza, ainda que a ela se mantenha vinculada. Sua inquietude, portanto, consistirá na reformulação do aparato abstrato a partir de um procedimento tão caro à arte desde os *ready-mades* de Marcel Duchamp, a saber, o deslocamento.

Vejamos o caso Dan Flavin. Como já havíamos comentado, o deslocamento das lâmpadas de Flavin é subversivo enquanto procedimento artístico, sendo que o uso de lâmpadas fluorescentes se dá mais pela sua qualidade de objeto que emana luz do que por sua condição de objeto deslocado, descontextualizado, abstraído da realidade. Mas de um certo modo, Flavin articula uma série de camadas desniveladas com as quais, inevitavelmente, tocará em problemas essenciais dos conceitos de deslocamento e abstração.



*Diagonal of May 25 (to Robert Rosenblum)*, de 1963, nasce como um marco (fig. 5). Flavin decididamente nomeia o trabalho com a data de nascimento de sua própria concepção, numa tentativa definitiva de estabelecer uma virada em sua investigação artística. É como se estivesse anunciando que a partir desse momento, e com esse trabalho, sua obra tomaria um novo rumo. Foi de fato o que ocorreu, talvez pelo notável contraste entre *Diagonal* e sua produção anterior de assemblages e combinações que Flavin introduz o uso de lâmpadas fluorescentes em sua investigação visual.



(Fig.5) Dan Flavin, *Diagonal of May 25, 1963 (to Robert Rosenblum)*, 1963.

Seus trabalhos anteriores, chamados de *Icons*, datados em sua maioria de 1962, revelam o desejo de Flavin de trabalhar as questões pictóricas da luz e não somente de sua oposição com a sombra, como é feito na pintura de um modo geral. Lâmpadas incandescentes, geralmente vermelhas e amarelas, eram anexadas a caixas de madeira, de igual modo coloridas, e afixadas na parede. Os *Icons*, bem como suas lâmpadas fluorescentes, fizeram parte de sua primeira exposição empregando lâmpadas elétricas, na *Kaymar Gallery* em Nova York, em março de 1964.

Esses corpos luminosos eram mais do que meras fontes de luz, eram também formas-cor. Trabalhos legíveis sob a rubrica de arte abstrata, os *Icons*



precederam diretamente as investigações que se iniciaram com *Diagonal*. Era inevitável que essas composições luminosas ganhassem proporções cada vez maiores e se conectassem ao espaço expositivo de maneira a alterar a experiência perceptiva que se tinha desse espaço. É uma visão inquietante, na medida em que tudo se dá a ver, nada é escondido, exceto o caráter ambíguo da luz fluorescente, que embaralha a visão e se apresenta com uma solidez etérea paradoxal e, por isso, perturbadora.

É praticamente impossível, em sua presença, ater-se por muito tempo às lâmpadas fluorescentes de Flavin, e talvez seja por isso que o olhar constantemente se volta para seus arredores. Começamos, então, a perceber o espaço negativo ao redor da lâmpada formado pela estrutura metálica que a sustenta na parede. Interessante notar que é a partir dessa lacuna de *não luz* que os raios luminosos se direcionam para o espaço. Depois percebemos o reflexo da linha luminosa projetado no piso da sala e, a partir dessa imagem rebatida, damos conta do espaço tridimensional da sala tomado por um gradiente luminoso.

Flavin, de certo modo, trabalhará, assim como o deslocamento de Duchamp o fez, com visualidades excêntricas. Mas, diferentemente das idéias dos *ready-mades* de Duchamp, Flavin permanecerá na especificidade de seu objeto. Por mais que a tentativa de encaixar o deslocamento de Flavin em uma genealogia duchampiana fosse tão genuinamente plausível para a crítica da época, “o problema era que Flavin utilizava a unidade industrial para fins puramente perceptuais”<sup>10</sup> (tradução nossa) (MEYER, 2001). O aspecto fundamental que diferencia os trabalhos de lâmpadas incandescentes — as *Icons* — dos trabalhos fluorescentes é a tendência à investigação puramente formal que esses últimos perscrutavam.

Partindo de dentro para fora, da lâmpada para o espaço e para o corpo do indivíduo que a observa, essa luz torna-se tão matéria quanto a tinta que se espalha pelo quadro e tão especificamente presente quanto os objetos de Judd. São as qualidades virtuais da visualidade excêntrica de Flavin que apontam para caminhos mais fluidos entre a realidade e a abstração. As lâmpadas de Flavin resguardam sua qualidade de lâmpadas, objetos que iluminam. Independentemente de onde estiverem, na cozinha de uma casa qualquer ou no ambiente da galeria, estarão sempre deslocadas; estarão sempre iluminando. Portanto, objetos tautológicos.

---

<sup>10</sup> The problem was that Flavin used the industrial unit of purely perceptual aims.

No entanto, em Flavin, a percepção do espaço estava alterando a relação do espectador com o ambiente a partir de suas lâmpadas elétricas e por causa delas. A especificidade abre um questionamento sobre a inconstância do olhar. A intensidade do brilho de suas lâmpadas fluorescentes inquietam, afastando e revolvendo a visão para si. Banhado por essa luz, o espectador, num jogo dialético, torna-se um corpo ativado. Funde-se ao espaço enquanto superfície igualmente banhada pelo gradiente luminoso que emana da lâmpada. Portanto, abstrair a realidade passa a ser um exercício muito mais complexo do que tão somente apresentar formas não referenciais no plano da tela.

De um modo similar e igualmente complexo, Sol Lewitt verá na abstração matemática dos números ordinais uma abstração paradoxal. O que se entende por abstração geométrica na *Minimal Art* é justamente a construção de formas não referenciais a partir de estruturas geométricas básicas — o cubo, o paralelepípedo, o cilindro. No entanto, se considerarmos a abstração em seu sentido mais primigênio, como uma transferência sintética de determinados aspectos da realidade cognoscível, do mundo empírico, veremos que a abstração de Lewitt dar-se-á de um modo reverso.

Não mais na qualidade de antítese da *realidade*, notaremos, com Lewitt, a abstração em um *entre*. Os trabalhos de Lewitt, nos quais a estrutura de cubo se dá nos contornos marcados de suas arestas e no espaço vazado que esses contornos revelam, começam a deixar a parede e são posicionados diretamente no chão. Fará, a partir da desconstrução do cubo, variações permutacionais na grade tridimensional. Como constata Anne Rorimer

A decisão de aplicar uma relação de 8,5:1 (que diz respeito aos intervalos materiais e espaciais da estrutura) a todas as partes estruturais de seus cubos modulares foi um mecanismo que assegurou os trabalhos contra arbitrariedades composicionais ou a proeminência de um elemento formal sobre outro, sem dizer as inúmeras possibilidades de variações visuais (tradução nossa) (RORIMER, 2001)<sup>11</sup>

Em *Floor structure, Black* (fig. 6), de 1965, a abstração material em seus cubos abertos diante da visão causa um movimento mais perceptual do que se queira admitir. Num movimento reverso, Lewitt cria, na geometria de seus cubos específicos, uma inquietude da forma. Atentemo-nos à seguinte peculiaridade: ao

---

<sup>11</sup> The decision to apply a consistent ratio of 8.5:1 (with respect to the material and spatial intervals of the structure) to all of the structural parts of his modular cubes ensured against compositional arbitrariness the dominance of one formal element over another, without discounting numerous possibilities for visual variation.

olhar para esse estrutura de chão percebemos seus módulos como estruturas unitárias ao mesmo tempo que percebemos a coluna tombada como um todo. Esse todo não é simples: é aberto. Esse jogo visual entre o todo e as partes é, sem dúvida, por conta das proporções seriadas que Lewitt nos mostra, sem hierarquias, justapostas, não compostas.

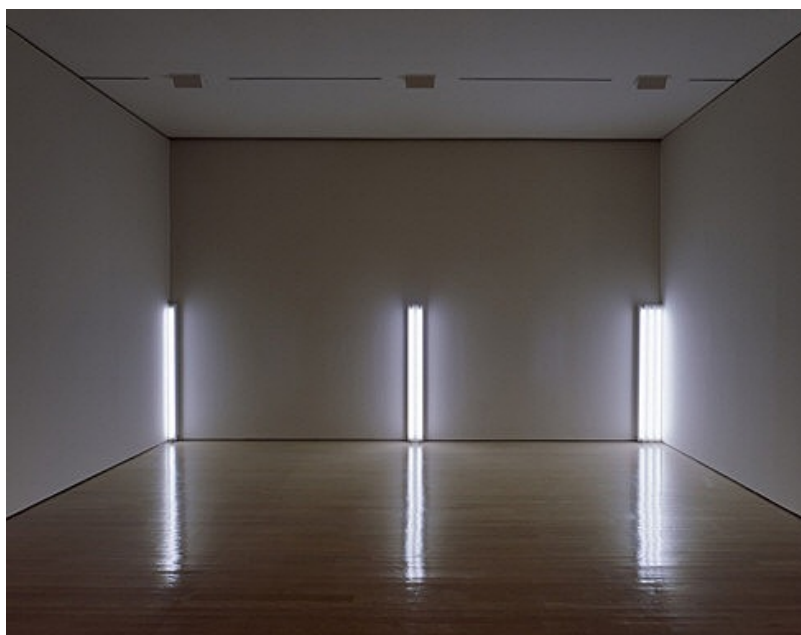


(Fig. 6) Sol Lewitt, *Floor structure, Black*, 1965.

No entanto, o espectador irá oferecer, diante da coluna tombada numa posição evidentemente vertical, uma leitura de sucessões totalmente influenciada pelo modo ocidentalizado com o qual lê as coisas. Desse modo, a progressão de Lewitt proporcionará, em seus cubos equânimes, uma espécie de sucessão do mesmo. Relacionará então, a partir da herança da contagem indo-arábica, uma abstração paradigmática da imagem que não encontramos. Diante dos cubos, verá uma progressão dos naturais 1, 2, 3, 4 e 5, como também, inquietado por essa imagem não referencial, verá uma série de combinações possíveis, como  $1+1+1+1+1$ , ou  $1+(1+1)+(1+1)$ , e assim sucessivamente.

Há algo que nos remete a uma caso parecido em Dan Flavin. *The Nominal Three (to William of Ockham)* (fig. 7), de 1964, entraria também nesse jogo paradoxal da abstração numérica. Observar essa obra como se contempla a uma paisagem pode parecer um movimento natural. No entanto esse reducionismo contemplativo modifica-se, uma vez que os contornos etéreos entre a luz que emana das lâmpadas e as sombras nas paredes intensificam a presença do espectador

nessa sala, movimento constituinte desse diálogo peculiar que a obra estabelece com o ambiente e o observador. Esses três focos de luz, ratificados com a progressão algébrica de  $1 + (1+1) + (1+1+1)$ , rebatem o olhar constantemente de um ponto ao outro, uma vez que não estabelecem qualquer hierarquia. Ainda que se queira ver na progressão numérica uma hierarquia de valores, isso não ocorre na realidade de sua percepção.



(Fig. 7) Dan Flavin, *The Nominal Three (to William of Ockham)*, 1964.

Hipnotizado pela irradiação fluorescente da luz branca, o olhar é lançado para os nítidos contornos das arestas que desenham o cubo tridimensional do espaço expositivo. Em qualquer lugar que se posicione, o espectador verá essas linhas convergentes traçando uma espécie de perspectiva linear direcionando seu olhar constantemente para a face desse cubo em que se encontram as lâmpadas fluorescentes. Sua referência ao nominalismo de William de Ockham (ou Guilherme de Occam), tornar-se-á um tanto problemática se pensarmos sua abstração como a adição de partes antes desconsideradas, pois se intenta afirmar aqui, na figura escolástica do século XIII, antes de mais nada, a especificidade de seus objetos.

Para Ockham, uma coisa simples era interessante em seus próprios termos, e ainda assim a arte de Flavin, em última análise, sugeria um descontentamento com essa percepção. Flavin deliberou que uma luz fluorescente, como produto industrial, é parte de um sistema de unidades

que podem ser livremente — e teoricamente de maneira infinita — combinadas. (tradução nossa) (MEYER, 2001)<sup>12</sup>

Nessa obra, a progressão aritmética estabelece, como em Sol Lewitt, um todo sem hierarquia. Mas a abstração dos números aparece como um paralelo da abstração do nominal, pura emissão fonética, porque visual. Em se tratando de indo-arábicos, Flavin poderia começar tanto do zero quanto do um, e ainda assim permaneceria nominalmente na *terceira casa*. Sua abstração vem pela literalidade numérica em sua unidade abstraída, onde os números representarão quantidades do mundo visível, da realidade cognoscível, uma realidade virtual porque espelhada. De fato um olhar inquietante, discutindo *o nome* enquanto conceito universal das coisas na transição entre objeto e palavra, *entre* realidade e abstração.

A inquietude visual opera nos artistas da *Minimal Art* — em Judd, Morris, Flavin e Lewitt, para citar alguns — no campo da diferença, nas linhas de compartilhamento e nas contradições de seus discursos. É então nessa complexidade em suspensão, ou poderíamos dizer insolúvel, que a ilusão se dará de forma pouco convencional, principalmente por se tratar de problemas do espaço tridimensional, do espaço real. É uma realidade ambígua que não se apresenta em sua totalidade; algo sempre escapa. O que esses artistas fazem é evidenciar de modo específico, ou pela obviedade dos objetos, uma realidade ilusória através de formas plásticas que atuam na suspensão dos discursos totalizantes que a pintura e a escultura vinham fazendo até então. O *entre* atua como uma fissura da ilusão.

### 2.3 Fried e a Inquietude da Presença

A inquietude visual dar-se-á no campo da experiência desconfiada do *entre* — entre a especificidade e a percepção; entre abstração e realidade —, muito mais do que no campo das categorias continentais que definem as linguagens artísticas — pintura, escultura —, agindo na inconstância do olhar frente a objetos tão específicos e ao mesmo tempo tão abissais

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*,

---

<sup>12</sup> For Ockham, a single thing was interesting in its own right, yet Flavin's art ultimately suggests a dissatisfaction with this perception. Flavin discerned that a fluorescent, as an industrial product, is part of a system of units that may be freely — and theoretically infinitely — combined.

portanto obscura, esvaziada, do objeto. É a suspeita de uma latência, que contradiz mais uma vez a segurança tautologia do *What You See is What You See*, que contradiz a segurança de se achar diante de uma “coisa mesma” da qual poderíamos refazer em pensamento a “mesma coisa”. (DIDI-HUBERMAN, 2010)

A inquietude fornecerá à *visão* uma condição tão mais problemática, a ponto do *olhar* ser convocado. Diante de imagens tão especificamente literais, o olhar desconfiará dessa ingênua abstração geométrica, e por-se-á a descortinar essa imagem latente. Não é tão somente uma relação visual retiniana, mas uma relação perceptual, que dismantelará esse objeto específico, posicionando-o, de súbito, num espaço inquietante, o qual se tornará, inevitavelmente, um lugar de incertezas. Portanto, em meio a essa suspeita de uma latência, nos ateremos agora a um caso muito interessante de um olhar profundamente inquietado, e por isso mesmo, irritado com o que vê.

A figura de Michael Fried surgirá na década de 1960, mais especificamente em 1966, com o texto *Art and Objecthood*, publicado na edição de junho da revista *Artforum*. Neste texto, Fried, crítico de arte defensor das práticas modernistas, “providenciou a versão mais articulada dessa defesa, uma defesa que posiciona o ‘minimalismo’ como um princípio antagonista do modernismo.” (tradução nossa) (MEYER, 2001)<sup>13</sup>. Ao referir-se à nova produção de Judd e Morris como arte literalista (*literalist art*), Fried refere-se diretamente ao texto de Judd, *Objetos Específicos*, criticando sua compulsão por esconder a ilusão da arte. Verá no argumento do espaço literal de Judd, que não é nem escultura e nem pintura, uma ambiguidade ainda mais crítica

Especificamente, a arte literalista se concebe como nem uma e nem outra; pelo contrário, está motivada por reservas específicas de uma ou de outra, ou na pior das hipóteses, por ambas; e aspira, talvez não exatamente, e não imediatamente, a deslocá-las, mas em todo caso aspira estabelecer-se como uma arte independente em pé de igualdade com as duas. (tradução nossa) (FRIED, 1967)<sup>14</sup>

Fried, inevitavelmente, se lançará numa dúvida, numa suspeita que não poderá deixar passar em branco. O literalismo terá algumas implicações fundamentais para

---

<sup>13</sup> Fried provided the most articulate version of this defense, a defense that positions “minimalism” as modernism’s principle antagonist.

<sup>14</sup> Specifically, literalist art conceives itself as neither one nor the other; on the contrary, is motivated by specific reservations or worst, about both, and it aspires, perhaps not exactly or not immediately, to displace them, but in any case to establish itself as an independent art on a footing with either.

a sua defesa modernista. No que tange à rejeição de características pictóricas, o espaço literal no minimalismo se dá em um todo (*wholeness*) simples (*singleness*) e indivisível. Enquanto Judd reclamará a especificidade do objeto, Morris relacionará seu espaço a uma questão perceptual com o corpo. Em ambos, o espaço é inquietante, mas é no espaço de Morris, o qual inclui o corpo do espectador, que Fried lançará seu olhar sobre a presença (*presentness*). E essa presença é, para ele, um novo teatro

A resposta que eu quero propor é a seguinte: a afinidade literalista com a *objetividade* remonta a nada mais do que um apelo a um novo gênero de teatro, e teatro é agora a negação da arte. A sensibilidade literalista é teatral porque, em primeiro lugar, relaciona-se com as reais circunstâncias nas quais o espectador encontra o trabalho literalista. (tradução nossa) (FRIED, 1967)<sup>15</sup>

Lembro-me<sup>16</sup> bem de quando ia ao teatro na minha infância, uma experiência inquietante e perturbadora. Sentava-me encolhido na cadeira esperando o susto iminente, esperando com certo desdém que a cortina se abrisse e que o espetáculo logo terminasse. Não suportava o fato tão evidente de que uma pessoa real se revestisse de outra em virtualidades aparentes. Era constrangedor olhar para toda aquela encenação e ver, acima de tudo, uma cena, sem deixar-me permitir, pelo contrato da ilusão, adentrar-me naquele jogo. Talvez pelo medo de ser pego na teia, talvez pela incongruência da figurabilidade, ou da representação que não se unia a apresentação. O fato é que o teatro me cindia, e ainda hoje me rasga, revelando o meu olhar tão específico e ao mesmo tempo tão ansioso pelo descortinamento imediato.

Essa experiência pessoal do teatro revela o quão problemático é o jogo de evidências que o teatro desencadeia em sua proximidade abismal. Entre a cena e o espectador, entre o objeto e o sujeito, há uma fissura fantasmática que cinde o olhar. A ausência ilusória partilha a cena com a evidencia específica dos corpos e do observador impossibilitando que o jogo se inicie. O jogo logo se deflagrará de uma outra maneira, mas é nesse vácuo, ou diante desse penhasco do abismo, que a visão reclama um olhar repleto de subjetividades, de percepções, de consciências e

---

<sup>15</sup> The answer I want to propose is this: the literalist spousal of objecthood amounts to nothing other than a plea for a new genre of theater, and theater is now the negation of art. Literalist sensibility is theatrical because, to begin with, it is concerned with the actual circumstances in which the beholder encounters literalist work.

<sup>16</sup> Inicio aqui, nesse trecho em particular, uma experiência autorreferente que elucidará determinados aspectos dentro da argumentação.

presenças. Não a toa a inquietude de Fried pode ser tomada aqui como um paralelo. Há algo profundamente abissal que incomoda sua visão. Não há mais o que vê, por isso mesmo quererá olhar para além daquilo que se apresenta tão óbvio e tão específico. Verá naquelas formas tão simples sua própria estatura confrontada, seu olhar dilacerado.

Desviando dessa crise, logo criará na dicotomia entre teatro e arte uma antítese entre arte e não arte, sendo o teatro não arte, e “teatro, significando no caso, a associação ‘impura’ de um objeto *factício* — fatalmente inerte — com uma fenomenologia inteiramente voltada para a palavra presença, voltada pra uma problemática do vivo” (DIDI-HUBERMAN, 2010), ou o problema do *real*. E é nessa teatralidade do espaço literal que Fried evidencia seu olhar dilacerado. Diante da *sensibilidade teatral da Minimal*, Fried imagina ter desmascarado os objetos minimalistas, mas ele mesmo se coloca na inquietude da presença que, de um modo mais profundamente abissal, o abre, mostrando seu olhar cindido diante de objetos tão específicos e, paradoxalmente, tão inquietantes.



### 3. O JOGO DE ILUSÕES

Esse olhar cindido, rasgado diante da imagem real tão próxima de si é justamente aquele que se forma na expectativa de sua deflagração. É, definitivamente, um olhar diante do jogo de ilusões. Voltemos, então, para a anedota pliniana. Zêuxis e Parrásio travam uma disputa de representações, de imagens que emulam a realidade, as quais, pela destreza do artista, vão além dessa condição de simples transparência: elas enganam o olhar. A imagem de Zêuxis engana a visão dos pássaros. A imagem de Parrásio engana o olhar de Zêuxis, o grande ilusionista — o artista da ilusão.

Ora, enquanto imagens que imitam o mundo real, ambas são eficazes na ilusão, mas o que se pretende nesse duelo, além da disputa pela maestria pictórica, é justamente ser enganado. O que Zêuxis não esperava, diante do contrato da ilusão, é que ele mesmo estava sendo enganado sem ter consciência disso. Seu olhar é cindido, e por alguns poucos instantes ele, o mestre da imitação, é iludido dentro do próprio jogo. Sem muitos detalhes entre o momento que Zêuxis pede para que a cortina seja aberta e o instante no qual percebe o seu próprio erro, ainda assim a anedota de Plínio revela um jogo de ilusões peculiar. A manobra astuciosa de Parrásio é louvável, mas ela extrapola as regras do jogo proposto, criando um jogo paralelo, além do contrato. Era para ser um teatro da realidade, ou das convenções explícitas, mas acaba se tornando um jogo de ilusões.

A anedota de Plínio nos remete a um outro momento, já aqui mencionado, em que o jogo de ilusões ultrapassa as regras do contrato: o jogo entre Donald Judd e Robert Morris. Relembremos aqui um momento, igualmente anedótico, entre ambos os artistas, quando, na exposição da Green Gallery em maio de 1964, Judd e Morris dividam o espaço da galeria ambos com objetos posicionados no chão. O episódio conta que Judd e Lucas Samaras, outro artista que também participava da exposição coletiva, empurraram o objeto de Morris, uma estrutura de madeira assemelhando-se a um carretel (fig. 3) pelo espaço da galeria a fim de provarem o quão formalmente inadequado era este objeto diante de obras tão específicas, principalmente diante do objeto tão especificamente estático de Judd (fig. 2).

O jogo de apresentações, ou de realidades específicas, que a *Minimal* articula é, de certo modo, um jogo de contradições, uma vez que a aparência do

objeto específico — objeto real, tautológico — evidencia sua própria condição de imagem, mesmo quando não se quer produzi-las. As imagens aparecem sob o emaranhado desse jogo ilusório e, diante de objetos específicos que *são o que são*, o espectador, como um indivíduo que espera por algo, quererá descortinar uma imagem latente, um *eidos* platônico, portanto, uma projeção mental. A inquietude visual, ou o olhar cindido, reclamará uma imagem, um *télos*. Esse remate final na costura da trama ilusória que a expectativa impulsiona quererá ver, acima de tudo, imagens. Diante da arte — e nesse caso diante da arte abstrata — o espectador espera deparar-se com imagens, ou representações de um algo que não se vê, mas que está lá, ou pelo menos deveria estar.

Desse modo, poderíamos entender o movimento de Judd à semelhança da expectativa de Zêuxis frente à cortina de Parrásio. De maneira mais específica, mas ao mesmo tempo tão ilusória quanto a do pintor grego, Judd inicia o jogo pela latência visual do objeto de Morris. Diante do objeto, a potência cinética das rodas irrompe em imagens no olhar do artista e logo em sua mente formam-se projeções mentais — *eidos* — do objeto rolando pelo espaço da galeria. Essa projeção torna-se realidade através do impulso que Judd imprime sobre as rodas. Esse movimento de empurrar pode ser tido como o clímax da inquietude visual de Judd.

Judd, em sua expectativa, quererá descortinar a ilusão e, em sua arrogância específica de mestre da tautologia, tentará descobrir a ausência velada e iminente desse objeto. O descobrimento da ausência — uma ausência presente no movimento de rotação implícito na especificidade formal da roda ou na sua rotundidade — deflagrará a ação de empurrar a estrutura, ou seja, a ação de descoberta da ausência surgirá sob o pretexto da inadequação formal do objeto de Morris enquanto adereço, enquanto estrutura secundária.

A empreitada conhecida por *Objetos Específicos*, também será conhecida como *Estruturas Primárias*, ou pela condição básica e primeira de seus objetos. Tais objetos não são nada para além daquilo que aparentam ser, e do que são especificamente, realmente. Não dizem respeito à imagens do mundo real, mas a formas básicas no mundo real e, por isso, geométricas, que se referem mais ou menos a um elemento ou outro da arte, mas não se prendem, porque primárias. São primárias porque estão no começo, lançam-se à gênese do pensamento artístico, ultrapassando a lógica formalista do Expressionismo Abstrato, ou das imagens

técnicas da *Pop*, atingindo a essência formal da Arte, em seus elementos mais primos. Portanto, assumir uma posição secundária do objeto artístico é atacar sua condição morfológica primigênia. E essa desculpa mascara a ilusão diante de Judd.

A arquibancada (*Bleachers*) de Judd (fig. 2), na maneira como estava posicionada na galeria durante a exposição (fig. 7), parecia observar a latência dinâmica do objeto de Morris, aguardando que as rodas girassem. Essa expectativa que antecede o espetáculo, uma espera por aquilo que está atrás da cortina e, ao mesmo tempo, aparente em sua especificidade objetual, em sua objetividade, é produto de um olhar inquietado pela presença da obra. Judd, na arrogância da tautologia, coloca seu objeto de costas para as rodas de Morris, mas de um certo modo sua especificidade estática dialoga com a latência do objeto cinético.



(Fig. 8) Vista da exposição coletiva na Green Gallery em 1964. No chão as obras *Untitled* ("Bleachers") de Donald Judd, de 1963, e *Wheels* de Robert de Morris, de 1962.

Ambos os objetos estão estáticos, e ambos atuam num diálogo da suspensão. Esse jogo dialético não pretende a uma síntese, ele se contenta com a confusão. A confusão da aparente realidade — especificidade — e a confusão da cinética implícita, à espera de ser impulsionada. Judd não se contenta com essa confusão. Seu objeto, tão específico em sua estabilidade no chão, evidencia a instabilidade de seu par antagônico a alguns passos de distância. Sua inquietude é

tão forte que não se contentará com o que vê: simplesmente por-se-á a mexer no objeto, mas, antes, porque ele o convida. Seduzido pelo jogo e sem saber estar jogando, Judd é preso na teia que tenta desarmar.

Essa exposição intensificou a tensão entre Judd e Morris. Judd viu no objeto de Morris uma contradição com seu desejo perceptual e, de fato, sua função de “adereço” da performance é um problema, mas não no sentido de uma falha enquanto arte visual. A falha está tanto em Judd considerar a percepção univocamente do sistema visual quanto em eliminar qualquer relação que o objeto de Morris possa vir a estabelecer, seja com o sujeito que a toca, seja com a memória que ele evoca. *Wheels* dialoga com outros momentos da História da Arte, poderíamos falar da aproximação com a roda de Marcel Duchamp (*Roda de Bicicleta*, 1913), ou com o carrinho de Pablo Picasso (*Mulher com Carrinho de Mão*, 1951).

Essa tautologia com a História da Arte, ou a referencialidade é, de certo modo, um artifício de ilusão, da aproximação com a história recente ao criar-se uma proximidade quase que inerente ao objeto. O que Morris inaugura é um problema, ainda que Judd pareça ignorar. A proximidade entre o objeto de Morris e as “rodas” da História da Arte irrompe em projeções mentais — aquilo que estamos chamando de virtualidades — o que deflagra na ação de empurrar a roda. Inserir a presença do observador, convidá-lo a tocar de maneira não imperativa é, pelo contrário, a grande virtude desse trabalho. Enquanto Zêuxis pede para que Parrásio abra a cortina, Judd, sem se dar conta da importância do seu movimento, articula o processo da percepção, faz o jogo girar acionando o primeiro dispositivo: ele mesmo.

Por isso o jogo da ilusão é um jogo de transferências, e nesse caso mais especificamente, na energia transferida do corpo de Judd para o corpo da roda. E por isso um mesmo um jogo de aparências, pois é na especificidade da forma redonda das rodas que essa potência cinética irrompe em projeção mental. Portanto, são criadas, assim como em Zêuxis, imagens mentais do que se espera que aconteça, do que se espera ver. A expectativa criará esses *eidos* e conduzirá o movimento de empurrar a roda. Por mais que se queira uma especificidade, a inquietude cindirá esse objeto tautológico de forma que busque-se ver uma imagem, se não real, ela será, inevitavelmente, virtual.

As projeções criadas por Judd quanto anteviu a roda girando — quem não o faria? Afinal trata-se de uma roda... — são imagens virtuais, imagens que projetam um movimento iminente do objeto; em suma, imagens teleológicas. O que estamos tentando formular é que a inquietude visual diante de objetos minimalistas proporrá imagens mesmo que ali não haja nada a ser visto além da especificidade material do objeto. As imagens surgirão e, desse modo, o jogo de ilusões estará iniciado. O espectador colocar-se-á (ou será colocado) — tal como aconteceu com Judd — nesse jogo de maneira a criar imagens de uma ausência presente que, ao mesmo tempo, são tão evidentes.

A arquibancada de Judd se posicionará dentro desse jogo como um catalisador das ilusões. Ela fornecerá ao espectador uma espécie de contraponto à transcendência do objeto de Morris, o qual, infelizmente, não poderá ser tocado, o que aumenta ainda mais a inquietude do olhar. Dito isto, não nos esqueçamos de sua fatal perspectiva.

Judd construirá, ao longo de sua carreira, objetos específicos na linha tênue de uma percepção visual em perspectiva. É algo que ultrapassa a própria especificidade do objeto. O caso de *Untitled (Bleachers)* é apenas um dos primeiros em que o artista concebe sua evidência objetual na linha tênue de uma visão perspéctica. Não obstante ter ganhado um apelido que entrega um certo jogo referencial, o objeto de Judd quererá formar um jogo paralelo ao jogo de Morris. Poderíamos começar pelo movimento descendente das vigas, que causam um ritmo visual, e poderíamos pensar numa relação cromática com a pintura em madeira.

Mas a ilusão aqui, como em outras obras de Judd, desencadear-se-á pelas virtualidades, ou seja, naquilo que não se vê, mas que é projetado pela inquietude visual diante de sua evidência formal. Além do aspecto gráfico das vigas, como linhas que cortam o espaço, as ausências que elas evidenciam são tão potencialmente problemáticas quanto se possa afirmar. Poderíamos pensar na janela que se cria com as chapas de madeira laterais perpendiculares à viga superior e ao chão: uma imagem que se projeta e que é projetada. Os vazios de Judd são vazios completados pelas formas que os antecedem e que os sucedem. É possível perceber esse jogo com mais evidência nas suas obras posteriores.

Em *Untitled (Stack)* (fig. 9), de 1967, concebida dois anos após a publicação de *Objetos Específicos*, Judd concebe uma estrutura monumental que consiste na

repetição de formas geométricas idênticas, com intervalos igualmente idênticos, criando um desenho quase esquemático. As linhas que compõem esse desenho são formadas pelas arestas e pelos vértices dos paralelepípedos que juntam as partes em um todo (*whole*) bem sucedido, e são construídas no olhar, na projeção mental das linhas completadas pelos vazios, ou seja, nas linhas que não vemos. Sua condição de todo (*wholeness*) só é possível pela ilusão linear que ela causa. Essa linha não existe como elemento físico, mas ela é inevitável e acentua o caráter vertical dessa coluna (pilha), e desmascara a simplificação da visão.



(Fig. 9) Donald Judd, *Untitled (Stack)*, 1967.

A perspectiva, então, é problematizada e invertida. No verbete de Argan, ao final de seu compêndio sobre a pintura italiana, perspectiva é “a representação de objetos tridimensionais no plano” (ARGAN, 2003). No caso de Judd chega a ser, de certo modo, uma perspectiva reversa no que tange à planificação de estruturas tridimensionais, contrariando a lógica da perspectiva florentina. A fluidez das linguagens era evidente, como constatou Lucy Lippard, “a escultura estava se aproximando da pintura com a policromia e as faces planas” (ORBRIST, 2010). Como Didi-Huberman já havia mencionado:

Assinalemos já a lucidez com que um artista como Robert Morris pôde assumir o caráter fenomenológico — o caráter de experiência subjetiva — que suas próprias esculturas engendraram, por mais “específicas” que fossem. Enquanto Donald Judd postulava a “especificidade” do objeto como

praticamente independente de todas as suas condições exteriores, sua exposição por exemplo, Robert Morris reconhecia de bom grado que “a simplicidade da forma não se traduz necessariamente por uma igual simplicidade na experiência” (DIDI-HUBERMAN, 2010)

Mas ainda assim esse objeto permanece como um todo, mesmo com seus vazios tão evidentes. Ainda assim nos ateremos à coluna, ou a pilha de estruturas, como um todo singular construído por partes igualmente singulares. Esse vazios não se tornam um problema, *a priori*, mas tornam-se inquietantes para o olhar que se aprofunda em suas ausências presentes. Essas linhas da perspectiva são linhas que invertem a tridimensionalidade, aproximando a escultura de uma planaridade paradoxal. Judd obviamente negaria todos esses pressupostos, como de fato o fez, diferentemente de Morris que abraçou a dimensão perceptual em seus trabalhos.

### 3.1 O Cubo Foi Lançado

A experiência subjetiva será tão decisiva para o jogo de ilusões que logo pensaremos em termos de relações intersubjetivas ou entre sujeitos, entre corpos igualmente posicionados no espaço, igualmente inquietados numa dialética em suspensão, em que o sujeito vira objeto, e o objeto também é sujeitoado. Perceberemos na estrutura mais primária a ser vista um jogo de ilusões que se abre diante de uma especificidade inquieta. Veremos no cubo uma visualidade da presença. A presença de um sujeito intimado frente a um objeto presentificado.

O cubo, unidade de sustentação básica dos volumes no espaço tridimensional, é visualmente aberto, desmantelado diante da visão. Inquietante ao olhar, esse sustentáculo da subjetividade cindirá quem o encara, quem nele procura a imagem que se espera encontrar. O cubo, estrutura geométrica tridimensional primária, é a síntese — e por isso mesmo a abstração — da sustentação de um corpo no espaço. Colocá-lo direto no chão, apoiá-lo sobre uma de suas arestas ou vértices, desmontá-lo e reconstruí-lo, são apenas algumas das tentativas dos artistas da *Minimal Art* de ressignificar a experiência com essa estrutura.

O que é um cubo? Um objeto quase mágico, com efeito. Um objeto a fornecer imagens, da maneira mais inesperada e mais rigorosa que existe. Certamente em razão de nada imitar antes dele, de ser para si mesmo sua própria razão figural. Ele é portanto um instrumento eminente de figurabilidade. Evidente num certo sentido, porque sempre dado como tal, imediatamente reconhecível e formalmente estável. Inevidente por outro

lado, na medida em que sua extrema capacidade de manipulação o destina a todos os jogos, portanto a todos os paradoxos. (DIDI-HUBERMAN, 2010)

Didi-Huberman afirmou que o cubo lançado “se fixa e se imobiliza em sua calma estatura de monumento” e, paradoxalmente, estará “sempre caído, mas poderíamos dizer igualmente que está sempre erigido.” (DIDI-HUBERMAN, 2010). Esse paradigma do cubo lançado pode ser pensado em termos de ilusão, pois sua evidência *figural*, do reconhecimento imediato enquanto estrutura, funcionará a um jogo complexo de ilusões. Sua evidência revela uma inevidência enquanto imagem que circula, imagem fugidia que se associa a diversas possibilidades, mas nunca se prende a nenhum aparato específico. Está acima da antítese apresentação/representação, na medida em que é tão transparente quanto opaco.

E se esse cubo guardasse uma subjetividade? *Box With The Sound of Its Own Making* (fig. 10), de 1963, é um dos trabalhos de Robert Morris que lidam com as especificidades do cubo de uma maneira singular. Nesse trabalho, um autofalante é implantado no interior do objeto de modo a sonorizar um áudio de três horas de duração sobre a própria feitura do objeto. De certo modo Morris parece rejeitar uma espécie de ilusão romantizada e mítica da construção da obra de arte ao colocar a obra e o processo em coexistência.



(Fig. 10) Robert Morris, *Box With The Sound of Its Own Making*, 1963.



Remetendo-nos à tautologia da *Diagonal*, de Dan Flavin, que carrega no nome sua data de nascimento, esta obra de Morris contém em seu corpo um registro sonoro de sua própria feitura, numa combinação que ativa visão e audição criando uma espécie de relação interpessoal com o espectador, já que esse se encontra diante de, não mais um objeto, mas um corpo, uma entidade física e sonora. Interessante como os dois dispositivos, tanto o visual quanto o sonoro, atuam juntos e separados ao mesmo tempo. O som cria uma amplitude espacial e temporal que o objeto só tende a acompanhar, ao passo que a simplicidade austera do objeto tende a reificar o caráter transcendente do movimento sonoro.

As contradições não se resolvem. A evidência do cubo, sua objetividade, trabalha em conjunto com sua invidência, o som. E essa invidência, ou essa propagação que se conecta a uma virtualidade — um *eidos* — é, paradoxalmente, uma evidência teleológica das imagens que o espectador projeta na mente. É um movimento constante de imanência e transcendência, em que a existência, ou a realidade mesma do objeto, permanece pendente: a dialética em suspensão. Cria-se, portanto, um jogo sutil de ilusões espaço-temporais, no qual, uma vez transportado para uma outra dimensão — uma dimensão virtual — por meio da reverberação sonora, o espectador se vê constantemente trazido de volta à realidade material daquele momento passado ao deparar-se com o objeto físico, prova da ação. Toda a teleologia da obra é frustrada quando futuro e passado coexistem numa matéria presentificada.

O cubo lançado estará erigido em sua materialidade, mas da virtualidade que o som propaga nasce uma imagem da morte, a imagem de uma projeção do passado que, paradoxalmente, jaz ali enquanto objeto específico e corpo presentificado de ausências. Essa relação é bastante complexa, uma associação impura do objeto artístico com a vida, com a realidade de maneira tão imanente e tão abissal que chegou a cindir o olhar de Fried por esse silêncio ensurdecido que os objetos literais lhe causavam. Obviamente, Morris assumirá na presença teatral do cubo lançado, e mais especificamente nesse trabalho uma estabilidade abismal

Então a estabilidade temporal do cubo — correlativa a sua idealidade geométrica — também se abisma, porque sentimo-la votada a uma arte da memória cujo conteúdo para nós (assim como para o artista) permanecerá sempre defeituoso, sempre narrativizado, jamais totalizado. A repetição em obra não significa mais exatamente o controle serial, mas a inquietude heurística — ou o heurístico inquieto — em torno de uma perda. O inexpressivo cubo, com sua rejeição consequente de todo “expressionismo”

estético, chumbar-se-á finalmente com algo que chama uma jazida de sentido, jogos de linguagem, fogos de imagem, afetos, intensidades, quase corpos, quase rostos. Em suma um *antropomorfismo* em obra (DIDI-HUBERMAN, 2010)

Apesar de não estar se referindo exatamente ao cubo sonoro de Robert Morris, Didi-Huberman traça, nesse excerto, uma problemática interessante do cubo inquieto em sua austeridade formal. A projeção de imagens que o som inevitavelmente articula diante do olhar do espectador cria um corpo para esse cubo. Um corpo presente que parte de uma ausência. A força impressa na serra que corta a madeira leva-nos a imaginar a poeira da serragem se espalhando no ar; o objeto metálico que cai no chão é tão visual quanto se estivesse caindo em nossa frente. Essas associações de coisas que nunca vimos em sua realidade objetual é construída pelas virtualidades. A serra, o martelo, o prego e o artista não estão especificamente presentes, mas a presença do cubo ativa esse espelhamento da realidade. Um jogo reflexivo de ilusões aparentes e ausências presentes ganha espaço.

### **3.2 O Jogo de Espelhos ou A Reflexibilidade invertida**

Mais uma vez o cubo, como unidade de sustentação básica, aparece na obra de Robert Morris em uma desconstrução conceitual e física. Os objetos que constituem *Untitled*, de 1965, (fig. 11) — quatro cubos de 90 centímetros com superfícies espelhadas — parecem, novamente, esvaziados de qualquer vontade simbólica ou representacional. Ao contrário das luzes de Flavin, que sugerem a presença do espectador a partir do desvio do olhar, esses cubos mostram objetivamente a presença do espectador no espaço, engendrando, de maneira mais evidente, um jogo de intersubjetividades. Ora, o espelho como superfície que cria imagens virtuais é, nesse caso, um objeto tridimensional cuja superfície nos apresenta imagens bidimensionais, mas caberia também pensar se tais imagens não seriam de igual modo representações partícipes de uma realidade alternativa no interior dos cubos.

É na fraqueza da tautologia de “o que você vê é o que você vê” que Morris constrói sua problemática ilusão, já que esse trânsito de imagens reais e virtuais entre obra, espaço e espectador não está alinhado. A disposição ortogonal dos

cubos possibilita que ao menos duas de suas faces estejam voltadas umas às outras. Independente do ambiente que estejam, os cubos sempre mostrarão, em primeiro lugar, a si mesmos. Os espelhos paralelos se entreolham criando espaços infinitos em suas superfícies planas, uma construção em perspectiva a partir da repetição de sua própria especificidade, de sua qualidade geométrica bidimensional. Não nos esqueçamos de que esses espelhos não são, enquanto objetos reflexivos, tão somente espelhos, mas constituem partes de uma estrutura maior, a saber, o cubo. Portanto, a reflexão infinita que acontece quando espelhos são colocados em paralelo é também formada pela qualidade tridimensional dessas estruturas cúbicas.



(Fig. 11) Robert Morris, *Untitled*, 1965.

A marca fatal e indelével da visão é que a tudo se vê, exceto a si mesmo. Os cubos atuam em um espelhamento paradoxal de alteridades onde o *eu* torna-se o outro de si. Essa obsessão pelo espelho, e poder-se-ia dizer pela arte como espelho, encontra na literalidade de Morris uma ironia profunda e extremamente complexa. O poço infinito e inanimado de Narciso causa sua morte, uma vez que a natureza fantasmática da imagem refletida impede que haja um contato real entre os 'indivíduos'. Como um choque ao entorpecimento da imagem refletida no espelho, Morris, a partir da literalidade, cria uma realidade de imagens virtuais reificadas. Novamente nesse jogo de imanência e existência, o artista problematiza a realidade

das imagens, nesse caso, tanto das imagens refletidas nos espelhos quanto das imagens cambiantes dos cubos como estruturas unitárias fechadas, como objetos visuais.

Assim como em *Box With The Sound Of Its Own Making*, a austeridade do cubo afirma uma presença temporal e espacial específicas do objeto que, eventualmente, traz de volta à realidade o espectador que se perde na ilusão de suas imagens. Mas ao mesmo tempo, e predominantemente, Morris cria um espaço ilusório peculiar que atua junto à imanência dos objetos na medida em que os cubos são, também, objetos virtuais e físicos ou fisicamente virtuais. A ilusão prevalece. As caixas espelhadas parecem flutuar no espaço e sua qualidade reflexiva paradoxalmente faz de sua especificidade o elemento mais dúbio de todo o jogo visual. A evidência dos cubos constrói uma dança de inevidências, na medida em que o que é visto parece não obedecer a um encadeamento visual lógico próprio dos espelhos: a reflexão da realidade.

O incômodo surge do jogo de ilusões aparentes. Nada é escondido: tudo está especificamente à mostra e, diferentemente de um espetáculo de magia — o espetáculo de Zêuxis — não há cortinas e nem fundos falsos. Ainda assim, o espectador sente-se igualmente iludido, só que agora de maneira mais abrupta, uma vez que o contrato da ilusão — aquele estabelecido entre o mágico e o espectador sob o domínio das convenções sociais — é ignorado porque pressupõe-se desnecessário, já que se encontra diante de espelhos. No entanto, mesmo a qualidade factual do espelho participa do jogo visual proposto por Morris. As imagens refletidas são imagens reais, enquanto o espectador ainda toma o espelho como dispositivo de reflexão fidedigna de sua realidade. No momento em que põe-se a deambular pelo espaço, entre e ao redor dos cubos espelhados, esse indivíduo percebe as contradições desses objetos aparentemente simples e específicos e, com isso, sente-se inquietado com a não-simplicidade que suas formas paradoxalmente carregam.

Devido a sua altura máxima de aproximadamente noventa centímetros, os cubos tendem a refletir, em geral, a parte inferior do corpo de seus espectadores. Essas imagens parciais — de quadris, joelhos, pernas e pés — revelam para o espectador, um estranhamento reflexivo na medida em que se observa o movimento do corpo, a deambulação, como desvincilhada de si, do seu controle motor. Se não

se furta ao desejo de abaixar-se a fim de visualizar seu rosto e certificar-se de que sou é ele quem controla aquele movimento, o espectador continuará inquietado e afetado por aquele semicorpo que se move nas superfícies espelhadas. O fato mesmo de curvar-se e visualizar o próprio rosto refletido no espelho como prova do controle da realidade da qual pertence e domina, revela o quão problemática é, para o espectador, a realidade aparente nesses espelhos, e quão eficaz é o jogo de alteridades que Robert Morris inteligentemente esquematiza.

Curvado, também observa na face superior do cubo sua imagem fragmentada. Atesta, em primeiro lugar, com uma certa satisfação imediata, a veracidade de seu rosto e, mais especificamente, dos seus olhos, para então deparar-se novamente com a estranheza da imagem parcial, aquela imagem que parece não acompanhar o resto do seu corpo. À maneira dos cubos, seu rosto flutua no espaço, pois essa posição em particular — o curvar-se — gera a reflexão de um contexto inusual, não referencial: o da planaridade do teto. Esse ato de aparente suspensão espacial da face humana, bem como das faces espelhadas dos cubos, joga com a qualidade de sustentação de ambos os corpos — o corpo geométrico do cubo, e o corpo mecânico do espectador. A instabilidade das presenças é reforçada pela flexibilidade distorcida dos espelhos em conjunto com a flexibilidade do espaço expositivo aparentemente vazio e inabitado.

Quando o espectador se perde por um momento, ou até permanentemente, na lacuna referencial que o espelho da face superior do cubo proporciona, toma consciência da oscilação do espaço, toma consciência do espaço e toma consciência de sua presença nesse espaço enquanto corpo partícipe de um sistema visual. E, por fim, toma consciência das esculturas como corpos tão solidamente instáveis e tão presentes quanto o meu.

Ao adentrar a sala, em um primeiro momento, o espectador observa que o espaço está aparentemente vazio. Percebe, então, quatro cubos espelhados ocupando parte significativa do ambiente. Mas há algo que o atira a caminhar por entre os cubos, a rodeá-los. É justamente esse jogo de espelhamentos que ultrapassa a aparente vacuidade desse espaço que o convida a participar e, inevitavelmente, a deambulação torna-se um exercício de dominação de uma suposta crise imagética. Esse jogo convida, intima, o indivíduo a verificar as possibilidades reflexivas do espaço e, sucessivamente, as possibilidades reflexivas

de si enquanto corpo contido nas superfícies dos objetos — que rapidamente passa a ser também interior. "Estou dentro do cubo!" poderia dizer um espectador totalmente absorto nesse jogo de espelhamentos.

Mas o que significa *estar dentro do cubo*, senão o reconhecimento de que há algo para além da especificidade, para além da imanência desse cubo? O que é esse movimento, senão o desejo de entregar-se ao jogo de ilusões entre imagens reais e virtuais? Voltando à metáfora do espetáculo de magia, o espectador, familiarizado com a ilusão paradoxal dos espelhos, vê-se compelido a participar do jogo e o contrato da ilusão, abruptamente cindido, é agora reestabelecido. Ele, portanto, aceita o jogo e se coloca voluntariamente — como o voluntário que sobe ao palco seduzido pelo truque; como no convite sedutor de Narciso; como a ilusão em Zêuxis — e deste modo torna-se um olhar objeto dentro das reflexões. A estranheza, ainda presente, não mais o intimida e, sedento por dominar esse truque de ilusões aparentes, entrega-se estrategicamente à flexibilidade ilusória como que num movimento de xeque-mate para, enfim, dominá-la.

Num contra-movimento, aí graças ao pensamento bem articulado de Robert Morris, os espelhos o prendem nesse jogo e, seduzido pela revelação do truque, esse corpo humano, esse sujeito, torna-se, inevitavelmente, um corpo-objeto. Sua imagem parece estar presa nos cubos espelhados e, distraído na tentativa de descortinar a ilusão aparente e a distorção evidente, continua a deambular pelo espaço até que perceba estar preso nesse jogo. As imagens o dominam sem que perceba, invadem sua mente; o despem de si cindindo-o. Eventualmente, deixa o espaço insatisfeito ou regozijante, mas, definitivamente, inquietado, mexido.

Como havia dito anteriormente, a imanência do cubo, sua austeridade formal, permanece como dispositivo visual de sua concretude como objeto. De certo modo, nesse caso de Morris, o cubo resiste como objeto específico na medida em que sua realidade material é ratificada e diligentemente evidenciada através de elementos “não espelho”, ou seja, através de lacunas não reflexivas que participam desse jogo facilmente confundidas como oásis à inquietude. Caso entre no jogo de ilusões, o espectador pode facilmente se prender nesses elementos *específicos* dos cubos. Arestas são, portanto, como fissuras na planaridade anterior e total dessa estrutura geométrica. O cubo aberto é, antes, um plano: não é cubo. Essas quebras fazem parte de sua constituição enquanto estrutura tridimensional.

As arestas dos cubos espelhados de Robert Morris funcionam como linhas, ou contornos lineares, bastante nítidos e definem sua qualidade de cubo. O cubo, *objeto mágico* preconizado por Didi-Huberman, fornece imagens à medida em que se coloca como objeto visual, como estrutura imagética, sendo *para si mesmo sua própria razão figural*. O cubo, quando lançado, cai em sua própria estabilidade, desta forma, estará *sempre caído*, e igualmente estará *sempre erigido*, em sua estatura de monumento. Mas ele só o é — e nesse caso de Morris mais especificamente — cubo porque atua num momento escultórico da flexibilidade invertida.

Talvez necessário, nesse momento, introduzirmos uma digressão a respeito do argumento escultórico de Morris — uma rejeição declarada ao tom objetual na teoria da especificidade de Judd —, a fim de esclarecermos determinados expedientes artísticos e avançarmos em nosso texto. Até aqui, viemos chamando essas estruturas de Morris, estrategicamente, de *objetos*. Declaramos, portanto, que tais estruturas poderiam ser pensadas como objetos específicos no que tange à simplicidade, ao todo e à obviedade, os quais, de maneira paradoxal, como em todo o jogo visual presente na obra, fragmentam as imagens virtuais, imagens ilusórias. No entanto, seu pensamento se familiariz-se-á numa proximidade com a escultura. Seu texto *Notes on Sculpture*, publicado em duas partes, uma em Janeiro e outra em Outubro de 1966 nas edições da *Artforum*, é uma articulação teórica a respeito da recente escultura, em que coloca as questões prementes dos objetos literais que Judd parecia ter rejeitado.

Objetos Específicos [de Donald Judd] e Arte ABC [de Barbara Rose] não haviam avançado o suficiente na tentativa de explicar a arte objetual; eles certamente não descreveram a dimensão da *experiência* desse trabalho. Em *Notes on Sculpture* [Notas Sobre a Escultura], Morris forneceu um relato detalhado desse encontro, envolvendo e criticando os relatos de Judd e Rose, assim como os escritos de Greenberg e Fried. Aludindo à psicologia da Gestalt e à fenomenologia, ele afirmou que o objeto literal não só intensificava a consciência do trabalho como uma entidade física (como Judd argumentava), mas também fazia o espectador consciente de si mesmo como um sujeito da percepção. (tradução nossa) (MEYER, 2001)<sup>17</sup>

Essa consciência da percepção pode ser pensada em termos escultóricos na medida em que empregaremos, aqui, as noções de adição e subtração, ou modelagem e retirada de matéria, que caracteriza o processo da escultura em *stricto*

---

<sup>17</sup> “Specific Objects” and “ABC Art” had not gone far enough in explaining object-based art; they certainly did not describe the experience of this work. In “Notes on Sculpture” Morris Provided a detailed account of this encounter, engaging and criticizing the accounts of Judd and Rose, as well as the writings of Greenberg and Fried. Alluding to Gestalt psychology and phenomenology, he claimed that the literal object not only heightened awareness of the work as a fiscal entity (as Judd argued), it also made the spectator aware of herself as a perceiving subject.

*sensu*. Caracterizando os novos trabalhos tridimensionais geométricos de escultura, Morris, antes de tudo, tenta estabelecer um contra-argumento ao tom objetual de Judd, mas também acresce uma tentativa de voltar a atenção para os problemas da escultura e da especificidade da linguagem escultórica, ou da forma escultórica, em seus trabalhos, como podemos observar na fala a seguir:

O relevo tem sido sempre aceito como um modo viável. Entretanto, não se pode mais aceitá-lo atualmente como algo legítimo. A autonomia e a natureza literal da escultura demandam que ela tenha seu próprio espaço igualmente literal — não uma superfície compartilhada com a pintura. Além disso, um objeto pendurado na parede não confronta a gravidade; ele timidamente resiste à ela. (tradução nossa) (MORRIS, 1966)<sup>18</sup>

O espaço literal de Judd é desafiado. Enquanto o artista ainda permanece ligado e, compartilhando o mesmo espaço bidimensional da parede, suas obras estarão essencialmente ligadas à pintura. Mas quando o espaço literal for assumido com o desprendimento do espaço pictórico — a bidimensionalidade da estrutura arquitetônica —, aí sim, o objeto atingirá a máxima consciência perceptual. Ao dispor espelhos cúbicos no espaço, Morris chama atenção para o plano terreno (*the ground plane*) sobre o qual o objeto está posicionado; o plano sobre o qual o objeto jaz em toda sua especificidade. Mas essa flexibilidade é invertida no jogo de espelhos. Antes uma tentativa de evidenciar o espaço literal, e literalmente real, no qual a escultura deve ser percebida, agora torna-se um dispositivo que ativa o jogo de ilusões.

As arestas dos cubos espelhados atestam a realidade tridimensional do cubo, ou seja, sua qualidade escultórica. Esses elementos da especificidade ou da imanência do cubo fortalecem essa reflexão fragmentada. Os espelhos, então, evidenciam o espaço e criam um espelhamento da estranheza, na medida em que tornam-se quase-relevos desse plano que os sustenta. Em paralelo às estruturas de Judd presas às paredes, os cubos parecem *timidamente resistir à gravidade* que inevitavelmente os puxa. As arestas das faces inferiores dos cubos — das faces voltadas para o chão — criam um contorno que desprendem as estruturas do solo. Obviamente, esses cubos não são tão relevos quanto os de Judd, mas sua flexibilidade evidencia o plano que os prende através da gravidade que não

---

<sup>18</sup> The relief has always been accepted as a viable mode. However, it cannot be accepted today as legitimate. The autonomous and literal nature of sculpture demands that it have its own, equally literal — not a surface shared with painting. An object hung on the wall does not confront gravity; it timidly resists it.



desafiam, ou que timidamente resistem, de modo reverso, tentando escapar: flutuando.

A dimensão escultórica não permanece tão somente no objeto, ela se expande no espaço. A escultura, literalmente, é a criação de formas em volumes ou relevos, seja pela modelagem de materiais maleáveis e moldáveis, seja pelo desbaste de sólidos ou pela reunião de objetos diversos. Pensaremos o espaço de Morris — principalmente o espaço criado pelo jogo de ilusões que os cubos-espelhos engendram — como um espaço escultórico. Devemos considerar a questão da adição, da modelagem e do desbaste da matéria. O espectador, quando diz *estar dentro do cubo*, sabe não estar fisicamente dentro do cubo. No entanto, a literalidade das imagens, ou a reflexibilidade, o fará perceber, ainda que por um instante, sua presença dentro dos objetos.

Além de querer descortinar a ilusão aparente, esse espectador irá deambular pelo espaço, e isso o torna um objeto dentro do ambiente, um corpo mecânico iludido pelo jogo. De maneira similar ao movimento de Judd para empurrar a roda, esse espectador imprime uma força mecânica em si mesmo a fim de desvendar essa ausência iminente que a presença virtual nos cubos articulam. Como a roda de Morris, ele circula pelo espaço e, com isso, é preso na teia. O jogo de ilusões começa, como vimos, por essa inquietude visual dos cubos enquanto objetos específicos. Mas a especificidade nesses objetos de Morris é extrapolada, uma vez que o espelho aprisiona a figura, a imagem — a minha imagem, àquela que eu não vejo — como Narciso é aprisionado pelo reflexo no poço. Essa coexistência entre corpo e imagem, entre o sujeito e seu reflexo, desencadeia uma inquietude nas aparências.

As superfícies reflexivas dos cubos explicam o fato implícito de que a forma escultórica existe no mesmo espaço circundante que seus espectadores, e vice-versa. Os visitantes da Green Gallery simultaneamente viam-se dentro do contexto da sala como uma figuração nas superfícies dos cubos espelhados. Apesar de fazerem dos objetos de seus olhares, os observadores mantinham-se fisicamente apartados dos cubos. (tradução nossa) (RORIMER, 2001)<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> The cubes' reflective surfaces explicated the otherwise implicit fact that a sculptural form exists in the same surrounding space as its spectators as well as the other way around. Visitors to the Green Gallery simultaneously saw themselves within the context of the room as figuration on the surface of the mirrored cubes. Although they were part of the objects of their gaze, viewers nonetheless remained physically apart from the cubes.

Esse jogo corporal, do reconhecimento da simultaneidade do espaço, da obra e do sujeito, é o jogo que desencadeia a inquietude pela flexibilidade específica. O espectador, ansiando pela imagem, depara-se consigo mesmo. É desse movimento de ver-se refletido antes de tudo — de ver sua imagem ali contida na obra antes de qualquer imagem que se queira ver — que surge o impulso pela descoberta. Se está tudo aparente, então, o que há de se descobrir? Ora, sua presença enquanto espectador. Ele é descortinado e rasgado diante de si. Pensando na escultura, a obra é desbastada e dá lugar a um vazio. Esse vazio é preenchido pelo sujeito, ele mesmo simultaneamente um objeto preso dentro desses corpos. Um sujeito-objeto adicionado e moldado numa reflexão fragmentada desses corpos. Deste modo o espaço de Morris, enquanto espaço de literalidades, é evidentemente um espaço escultórico.

A ilusão, portanto, não se dá na óbvia flexibilidade dos espelhos, dos corpos que se posicionam diante deles e nem do espaço ao redor, mas numa espécie de flexibilidade invertida. É no olhar rebatido — olhar que não se vê senão diante de um espelho ou de fragmentos de reflexos — que a imagem se abre diante de si. É justamente quando o olhar desse indivíduo, repleto de subjetividades, põe-se a descortinar a ilusão, que a imagem surge, mas não como um simples espelhamento da realidade ou como um mero reflexo da natureza. Especialmente nos cubos de Morris, o objeto torna-se imagem à medida que ele mesmo, em sua condição de superfície tridimensional, reflete imagens fragmentadas de alteridades que a confrontam. Um jogo de flexibilidades invertidas.

## CONCLUSÃO

Assumindo o Minimalismo como um campo de diferença, podemos perceber que os artistas trabalhavam a partir de investigações particulares, confrontando conceitos e criando obras que admitiam suas próprias contradições. Não é um campo de resoluções, visto que os discursos que dele surgem, e que nele atuam, colocam-se na disputa de apontamentos heurísticos sobre as alteridades emergentes que ali se desenvolviam — as obras num discurso diacrítico. O minimalismo, tido como sinônimo do reducionismo formal, imagético e, por vezes, conceitual, ou seja uma *arte mínima*, torna-se então um campo de investigações artísticas da complexidade que reside nos objetos mais simples a serem vistos. Em suma, um campo da *Minimal Art*, da *arte do mínimo*.

Diante de objetos tão mínimos, nos deparamos com uma inquietude visual que reclama imagens, que as quer encontrar como oásis na aridez desértica de seus contornos geométricos. Surge, então, o argumento da tautologia, da obviedade dos objetos que se apresentam pelo que são: simples objetos, seguindo a máxima de Frank Stella, em que *o que você vê é o que você vê*, e nada além disso. A problemática que envolve essa afirmação é resultado, e poderíamos dizer um reflexo, da complexidade visual que seus objetos paradoxalmente assumem. Donald Judd formulará a teoria da literalidade em seus *Objetos Específicos*, na qual os objetos *minimal* serão construídos no espaço da realidade, muito mais interessante que o espaço ilusório da pintura ocidental, de herança européia. O argumento da tautologia é imbricando na ideia da especificidade, em que o todo é mais importante que as partes, e ainda que elas existam o todo as contém.

Os diálogos que surgem nesse campo da diferença são diálogos em suspensão indeterminada, por isso a dificuldade de definir a *Minimal Art*, de fechá-la como movimento ou destrinchá-la enquanto estilo num discurso bem articulado dentro da historiografia da arte. Constatamos que a querela entre Donald Judd e Robert Morris é, para além de uma antítese insolúvel, um campo de intersecções, em que o trânsito conceitual e imagético se dá pelo confronto direto, e às vezes indireto, de suas obras na mesma complexidade que seus discursos o fizeram. Estabelecendo um diálogo com suas obras percebemos uma lacuna, ou ao menos uma fissura que merecia ser investigada, um *entre*: entre a especificidade e a

percepção. Entre o argumento da literalidade dos objetos de Judd e a qualidade perceptual das esculturas de Morris, notamos que, frente às esculturas de Morris, os objetos de Judd assumiam um caráter perceptual e, ao mesmo tempo, bastante específico sem, contudo, resolver essa condição paradoxal.

Vimos também que a abstração geométrica vai muito além da síntese essencial e da relação figural e de transparência que a abstração, e de um modo mais específico o Expressionismo Abstrato, colocava em suas obras. A abstração expressiva da realidade interior do artista, e da realidade corporal de suas *action paintings* são ultrapassadas na *Minimal* na inversão da dicotomia realidade/abstração, com obras que habitam um *entre*, e não tão somente situam-se de maneira maniqueísta em um conceito alternativamente ao outro. O deslocamento, procedimento desmantelado e invertido diante de sua condição de herança histórica recente e latente enquanto novidade (*novelty*), encontra nas obras de Dan Flavin um campo fértil de especulação.

A realidade das lâmpadas de Flavin, objetos reais deslocados mas não destituídos de suas funções, lidarão com a abstração a partir de sua especificidade intangível. A luz materialmente etérea de Flavin evidencia o espaço e, num movimento mais abrupto, evidência o olhar anônimo do espectador, ele mesmo uma silhueta diante de tamanha força luminosa seduzido por sua teia de realidades virtuais. De um modo diferente, mas igualmente virtual, os cubos modulares de Sol Lewitt encontrarão na abstração matemática um movimento reverso. Vimos no cubo de Lewitt um módulo como estrutura unitária que se repete *ad infinitum*. Essa repetição é costumeiramente traduzida na contagem sucessiva dos numerais indo-arábicos, a abstração por excelência.

É, portanto, na inquietude visual que as imagens surgem, mesmo de superfícies tão opacas. Não é que se tornem transparentes, mas engendram um jogo de virtualidades que impulsionam uma vontade heurística, um desejo de descobrir o algo velado, e esse algo será, inevitavelmente diante do objeto artístico, uma imagem.

A ilusão é astuciosa, o mais simples elemento se manifestará e dará espaço para a criação de projeções mentais, para virtualidades que nascem da especificidade e da obviedade dos objetos da *Minimal Art*. Mesmo que a *cortina* seja

o objeto evidente da ilusão, querer-se-á ver o que está atrás dela. É nesse campo paradoxal de evidências inevidentes que a ilusão atuará na *Minimal*.

O mais simples objeto diante do olhar fornecerá recursos suficientes para a ilusão. O cubo foi lançado, e em sua queda permanece, de maneira enigmática, tão especificamente caído quanto monumentalmente erigido. E é nessa dissonância visual, nessa inquietude da forma específica, que a ilusão coserá seu véu do disfarce. A imagem virtual do cubo de Robert Morris nascerá de uma morte, de um passado obscuro que jaz ali em sua teleologia interrompida ou presentificada. Desse *télos* tão presente surgirão *eidos* de uma realidade que nunca se experimentou e, no entanto, parece tão viva e tão presente, principalmente diante de seu objeto, prova real da ação sonora: um registro de outrora. É, portanto, uma realidade de abstrações, de imagens virtuais.

A ilusão, é então, convocada, não obstante a ausência imagética. A obviedade não vencerá o desejo de descortinar o jogo ilusório. São projeções que nascem da ausência mesma de imagens ocupando o lugar da expectativa pela descoberta. Então, sem se dar conta, o espectador verá, numa simples roda, a projeção do seu giro; verá, na repetição, a projeção numérica — a abstração última da realidade cognoscível —; verá na luz sua presença objetual iluminada, e verá na sequência de paralelepípedos, projeções lineares que nascem de sua especificidade totalizante e singular. Rolará, amarrará e fechará a imagem. Em suma, resolverá o quebra-cabeças do anti-ilusionismo. Sem perceber, contudo, estará preso em um jogo de ilusões diferente, preso na arrogância de tentar descortiná-lo.

Como Judd com a roda, tudo sempre esteve ali tão evidente, tão especificamente à mostra, que, diante do teatro, meu olhar se via satisfeito pela realidade dos corpos, e não se propunha, aparentemente, a jogar com os elementos que não estavam à vista. Meu olhar tautológico buscava, desde cedo, resolver a expectativa que a ilusão causava. Vez ou outra, era eu pego por essa virtualidade, mas nunca por muito tempo. Porque tão próximo, tão face a face, o teatro se aproximava na mesma proporção em que me afastava apresentando-se tão óbvio e específico. Mas, como disse anteriormente, a ilusão não se dá na óbvia reflexibilidade dos espelhos ou na obviedade tautológica das apresentações tão reais e tão banais a ponto de me fazer abrir a cortina e a empurrar a roda tão facilmente no impulso do descobrimento.

Na literalidade teatral, ou na obviedade reflexiva do espelho, os olhos que me viam — sem que de fato me olhassem — abriam meu olhar e mostravam minha condição de objeto dentro do jogo. Por um momento o jogo era vislumbrado, sem contudo, entregar-se e revelar-se por inteiro. Essa fresta do jogo que me via com seu olhar específico, árido e sem referências — o olhar do ator tão próximo a mim, tão real — revelava o meu interior cindido, constrangido e rasgado numa espécie de reflexibilidade invertida. Era eu quem estava sendo refletido no espelho, mas não num reflexo direto como o de Narciso, pois eu me via no olhar específico de um corpo que me olhava. Um jogo árido e profundo de intersubjetividades. A cortina sempre esteve ali, e eu sempre soube que em algum momento a roda giraria, mas meu olhar inquieto, sem saber, procurava por algo além da especificidade, procurava descortinar a imagem que estava por trás daquela obviedade que se apresentava a mim ou que era representada diante de mim.

Nos termos da virtualidade, a imagem na *Minimal Art* parece ser construída em um processo fantasmático. O jogo de ilusões é um jogo de imagens ausentes. E essa ausência — evidenciada pela presença específica do olhar que me via sem, no entanto, me olhar — torna-se nos objetos específicos da *Minimal Art* a latência da virtualidade que aparece, paradoxalmente, pela obviedade. Não à toa, a cortina que engana Zêuxis ainda velará, séculos mais tarde, o espetáculo da literalidade do teatro de Fried e a arquibancada de Judd, passivamente aguardando em seus degraus o espetáculo que se abriria, é colocada, sem que perceba, no centro da cena. O olhar inquieto do sujeito diante do objeto específico verá em si uma *objetidade* latente que cindirá sua estatura e descortinará em si a imagem que buscava, ou a ilusão que esperava desvendar.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BATTCKOCK, Gregory [ed.]. *Minimal art: a critical anthology*. New York: Dutton Paperback, 1966.

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

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

JUDD, Donald. *Donald Judd: complete writings 1959-1975*. Nova York: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975.

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

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

FRIED, Michael. *Art and objecthood*. (1967). In: BATTCKOCK, Gregory [ed.]. *Minimal art: a critical anthology*. New York: Dutton Paperback, 1966.

MORRIS, Robert. *Notes on Sculpture*. In: BATTCKOCK, Gregory [ed.]. *Minimal art: a critical anthology*. New York: Dutton Paperback, 1966.

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

OBRIST, Hans Ulrich. *Uma breve história da curadoria*. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

PLATÃO. A república. São Paulo: Nova Cultural Ltda, 2004.

PLÍNIO, o Velho. História Natural *In*. LICHTENSTEIN, Jacqueline [org.]. A pintura: textos essenciais — Vol. 1: o mito da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004.

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