



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

ELIAS PERIGOLO MOL

Amílcar de Castro e os anos 60: entre o passado
Neoconcreto e o surgimento do Minimalismo

CAMPINAS

2022

ELIAS PERIGOLO MOL

Amilcar de Castro e os anos 60: entre o passado Neoconcreto e o surgimento do Minimalismo

Tese apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutor em História, na Área de História da Arte.

Orientador: Dr. Nelson Alfredo Aguilar

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELO ALUNO ELIAS PERIGOLO MOL E ORIENTADA PELO PROF. DR. NELSON ALFREDO AGUILAR.

CAMPINAS

2022

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Cecília Maria Jorge Nicolau - CRB 8/3387

M73a Mol, Elias Perigolo, 1980-
Amilcar de Castro e os anos 60 : entre o passado neoconcreto e o surgimento do minimalismo / Elias Perigolo Mol. – Campinas, SP : [s.n.], 2022.

Orientador: Nelson Alfredo Aguilar.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Castro, Amilcar de, 1920-2002. 2. Bienal de São Paulo. 3. Minimalismo. 4. Bolsas de estudo - Estados Unidos. 5. Exposições - Séc. XX. I. Aguilar, Nelson, 1945-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Amilcar de Castro and the 60s : between the neoconcrete past and the emergence of minimalism

Palavras-chave em inglês:

São Paulo Biennial

Minimalism

Minimalism

Fellowship - United States

Exhibitions - 20th century

Área de concentração: História da Arte

Titulação: Doutor em História

Banca examinadora:

Nelson Alfredo Aguilar [Orientador]

Maria de Fatima Morethy Couto

Patricia Dalcanale Meneses

Renata Cristina de Oliveira Maia Zago

Rodrigo Otavio da Silva Paiva

Data de defesa: 30-06-2022

Programa de Pós-Graduação: História

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: 0000-0003-3832-7626

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/7391225286695414>



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

A Comissão Julgadora dos trabalhos de Defesa de Tese de Doutorado, composta pelos Professores Doutores a seguir descritos, em sessão pública realizada em 30 de junho de 2022, considerou o candidato Elias Perigolo Mol aprovado.

Prof. Dr. Nelson Alfredo Aguilar (orientador)

Prof^ª. Dr^ª. Maria de Fatima Morethy Couto

Prof^ª. Dr^ª. Patricia Dalcanale Meneses

Prof^ª. Dr^ª. Renata Cristina de Oliveira Maia Zago

Prof. Dr. Rodrigo Otavio da Silva Paiva

A Ata de Defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertações/Teses e na Coordenadoria do Programa de Pós-Graduação em História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

Agradecimentos

Esta pesquisa foi atravessada por tempos turbulentos de degradação das estruturas democráticas, pandemia global e colapso ambiental à espreita, que já mostra seus primeiros sinais. O caminho não foi fácil, nem curto. Ela só foi possível graças à colaboração de muitos. Peço desculpas a quem eu cometa a injustiça de não citar a seguir. Não o faço por mal.

Agradeço primeiramente a todos que me transportaram em segurança nas inúmeras idas e vindas de Belo Horizonte a Campinas. Especialmente a um homônimo meu, Elias, motorista recorrente das travessias da Fernão Dias. Minha morte na estrada definitivamente não contribuiria em nada para a conclusão da tese.

Agradeço também aos colegas de trabalho em Belo Horizonte, que viraram amigos muito além do trabalho e que permanecem: Cristiany, Lucimar, Ana Paula, Roger.

Aos amigos que me acolheram e me deram abrigo em Campinas, na finada *sitcom*: Mônica, Jinno, Virgílio, Cardoso, Lilian. Aos amigos de Campinas, vários que fiz durante o mestrado, e que também permanecem. As nossas várias conversas me ajudaram a manter a sanidade durante a pandemia: Renato, Daniel, Jinno, Marcelo Gaudio, Virgílio, Antônio, Evandro, Raul, Sicoli. Obrigado especial ao casal querido Daniel e Paula, agora somados ao pequeno Ravi, por todo o apoio e amizade.

Agradeço também aos amigos da filosofia da UFMG, Ana Ribeiro, Jader, Isabela, Lucas, Luísa, Medrado, Francisco, Rayane, Eric. Especialmente ao Cleison, Jean e Deivisson, nossas conversas foram fundamentais para a travessia da tempestade. Aos amigos dos tempos da PUC, Filipe e Alexandre, e ao Aroldo, da UFMG, muito obrigado.

Às várias amigadas da turma de pós, especialmente à Sandra, Mateus e Fernando.

Meu muito obrigado também à Vanessa Bortulucce e à Renata Zago.

Obrigado aos professores da História da Arte da Unicamp, Marcos Tognon, Patricia Meneses, Luiz Marques, Claudia Valladão (os professores estrangeiros, através da parceria com o Instituto Getty, possibilitaram contato com conteúdo muito proveitoso). Obrigado ao saudoso professor Edgar de Decca.

Obrigado também aos professores da banca de qualificação: Marcos Tognon e Rodrigo Vivas, por terem aceitado o convite de pronto e pelas contribuições que sem dúvida ajudaram a desatar alguns nós que impediam a conclusão da tese.

Ao Vivas, agradecimento especial, ele é grandemente culpado por eu ter chegado até aqui.

Ao Nelson Aguilar, obrigado por tudo. Especialmente por ter acreditado em um jovem meio bobo que queria estudar Amílcar de Castro no mestrado e que hoje, nem tão jovem e um pouco menos bobo, termina a tese de doutorado. Obrigado por todas as aulas, pelas orientações e pelo imprescindível apoio durante todos esses anos.

Meu muito obrigado à Rosângela Perigolo. Minha família: Antônio, Abel, Laís, e agora também Marcelo e o pequeno Henrique, agradeço o apoio desde sempre.

A pesquisa não teria sido possível sem o Instituto Amílcar de Castro, à Ana e Pedro de Castro, meu muito obrigado. Obrigado também ao Alexandre de Castro e ao Jones.

Agradeço ao CNPq, pela bolsa concedida (*Processo: 165656/2017-4*).

A todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a confecção desta. Meu muito obrigado.

resumo

Esta tese propõe-se a investigar questões da produção artística de Amilcar de Castro a partir de um período específico de sua trajetória. Depois de contemplado pela Bolsa Guggenheim, em 1967, muda-se para os Estados Unidos e lá se depara com o surgimento e consolidação da *Minimal Art*, o que o leva a fazer comparações com o Neoconcretismo brasileiro. Tais aproximações são possíveis? A pesquisa trata, além de Amilcar de Castro, do Neoconcretismo; do Minimalismo; da repercussão da 8ª Bienal de Arte de São Paulo, que apresentou obras de artistas ligados ao Minimalismo ao público brasileiro; da estadia de Amilcar e demais artistas brasileiros em solo norte-americano e do debate e dificuldades de comparações entre Neoconcretismo e Minimalismo.

Palavras-chave: Castro, Amilcar de, 1920-200; Bienal de São Paulo; Minimalismo; Bolsas de estudo - Estados Unidos; Exposições - Séc. XX.

abstract

This thesis proposes to investigate questions in the artistic production of Amilcar de Castro from a specific period of his career. After being awarded the Guggenheim Fellowship in 1967, he moved to the United States and there he encountered the emergence and consolidation of Minimal Art, which led him to make comparisons with Brazilian Neoconcretism. Are these approximations possible? The research deals, in addition to Amilcar de Castro, with Neoconcretism; Minimalism; the repercussion of the 8th Bienal de Arte de São Paulo, which presented works by artists linked to Minimalism to the Brazilian public; the stay of Amilcar and other Brazilian artists in the USA and the debate and difficulties of comparisons between Neoconcretism and Minimalism.

Keywords: Castro, Amilcar de, 1920-200; Bienal de São Paulo; Minimalism; Fellowship – United States; Exhibitions - 20th century.

lista de imagens

imagem 1 – Sem título, Amilcar de Castro. Aço inoxidável, 1969. 52 x 18 x 26 cm (montagem variável) Coleção Susana e Ricardo Steinbruch. In: ALVES, José Francisco. <i>Amilcar de Castro: uma retrospectiva</i> . Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005.	18
imagem 2 - Sem título, Amilcar de Castro. Aço inoxidável, 1968 [refeito em 1972]. 21 x 21 x 0,01 cm. Coleção Rodrigo de Castro. In: (ALVES, 2005).	18
imagem 3 – Manifesto Ruptura, 1952. 21.9 cm x 32.9 cm. Coleção Adolpho Leirner. <i>Museum of Fine Arts</i> de Houston. Disponível em https://icaadocs.mfah.org/ <acesso em 10/06/2020>	29
imagem 4 - Manifesto Ruptura, (versão prévia) ~1952. Coleção Adolpho Leirner. <i>Museum of Fine Arts</i> de Houston. Disponível em https://icaadocs.mfah.org/ <acesso em 10/06/2020>	30
imagem 5 - Tipografia universal da Bauhaus: <i>sturm blond</i> , Herbert Bayer, 1925.	32
imagem 6 – Página de <i>Un coup de dés</i> , Mallarmé. 1897.	32
imagem 7 – Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. 21 e 22 de março de 1959. Página 1. (capa)	45
imagem 8 – Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. 21 e 22 de março de 1959. Página 2.	47
imagem 9 - Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. 21 e 22 de março de 1959. Página 3.	48
imagem 10 - Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. 21 e 22 de março de 1959. Páginas 2 e 3 - Esquema de composição (autoria própria).	49
imagem 11 - Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. 21 e 22 de março de 1959. Página 6.	51
imagem 12 - Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. 21 e 22 de março de 1959. Página 7.	52
imagem 13 - Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. 21 e 22 de março de 1959. Página 8.	53
imagem 14 - Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. 21 e 22 de março de 1959. Manifesto Neoconcreto . Página 4 e 5.	55
imagem 15 - Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. 21 e 22 de março de 1959. Manifesto Neoconcreto . Página 4 e 5. Esquema de composição (autoria própria).	55
imagem 16 - Sem título, Amilcar de Castro. Escultura em aço. 33 x 33 x 7,5 cm (peça 2 = 27 x 7,5 x 7,5). 1980. In: (ALVES, 2005).	56
imagem 17 - Sem título, Amilcar de Castro. Acrílica sobre tela, 2000. 230 x 160 cm. Coleção Ramaya Vallias. In: (ALVES, 2005).	56
imagem 18 - Amilcar de Castro. Desenho, 1947. NAVES, Rodrigo. <i>Amilcar de Castro</i> . Belo Horizonte: Editora AD2, 2010.	62

imagem 19- Sem título, Amilcar de Castro. Aço [c. 1959] 52 x 35 x 30 cm. Coleção Nadir Farah. In: (ALVES, 2005).	65
imagem 20- “ <i>Gigante Dobrada</i> ”, Amilcar de Castro, Aço. 448 X 500 X 122 cm, 2001. Instituto Inhotim. Disponível em: https://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/gigante-dobrada/ <acesso em 10/06/2020>	66
imagem 20a- “ <i>Gigante Dobrada</i> ”, 2001. Aço. Instituto Inhotim (detalhe). Foto do autor.	66
imagem 21- Maquetes de esculturas. s/d. Instituto Amilcar de Castro.	66
imagem 22- Amilcar de Castro e sua escultura . Década de 50. Instituto Amilcar de Castro.	71
imagem 23- Projeto de diagramação de página .s/d. Instituto Amilcar de Castro. Foto do Autor.	73
imagem 24 - Desenho projetual de escultura. s/d. Instituto Amilcar de Castro. Foto do autor.	73
imagem 24a- Desenho projetual de escultura. s/d. (detalhe). Instituto Amilcar de Castro. Foto do autor.	73
imagem 25 - Desenho projetual de escultura. In: FABBRINI, Ricardo. <i>Pulsões do construtivismo</i> . In: AGUILERA, Yanet (Org.). <i>Preto no branco: a arte gráfica de Amilcar de Castro</i> . São Paulo: Discurso Editorial; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.	76
imagem 26 - Desenho projetual de escultura. s/d. Instituto Amilcar de Castro. Foto do autor.	76
imagem 27 - <i>Fascinating this minute: Black-and-white excitement is back, Vogue, 1º de Abril de 1964, pp.156-157</i>	85
imagem 28 - <i>Fascinating this minute: Black-and-white excitement is back, Vogue, 1º de Abril de 1964, pp.160-161</i>	85
imagem 29 - Pintura Abstrata 1960-61, Ad Reinhardt . © 2021 Estate of Ad Reinhardt / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque – MoMA.	93
imagem 29a - Reinhardt durante a produção de uma de suas Pinturas Negras. Foto de Marvin Lazarus. Art © 2013 Estate of Ad Reinhardt / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque.	94
imagem 30 - Rauschenberg aparece ao lado da <i>Pintura Branca [quatro painéis], Black Mountain, [ca. 1951]</i> - <i>Pintura nas dimensões de 182.9 x 182.9 cm (total) - Robert Rauschenberg Foundation.</i>	97
imagem 30a – <i>Pintura Branca [um painel], Robert Rauschenberg .121.9 x 121.9 cm, 1951. Robert Rauschenberg Foundation.</i>	99
imagem 30b - <i>Pintura Branca [três painéis], Robert Rauschenberg. 182.9 x 274.3 cm, 1951. Museu de Arte Moderna de São Francisco. Robert Rauschenberg Foundation.</i>	99
imagem 30c - <i>Pintura Branca [dois painéis], Robert Rauschenberg. 182.9 x 243.8 cm, 1951. Robert Rauschenberg Foundation.</i>	99

imagem 30d - Pintura Branca [sete painéis], Robert Rauschenberg. 182.9 x 317.5 cm, 1951. <i>Robert Rauschenberg Foundation</i> .	99
imagem 31 - <i>Mother of God</i> [Mãe de Deus], Robert Rauschenberg . Óleo, esmalte, mapas impressos, folhas de jornal e tinta metálica sobre Masonite (compensado). 121.9 x 81.6 cm. Museu de Arte Moderna de São Francisco, [ca. 1950]. <i>Robert Rauschenberg Foundation</i> .	101
imagem 32 - <i>Fountain</i> [Fonte]. Alfred Stieglitz, fotografia de escultura de Marcel Duchamp, Impressão de gelatina em prata, 23.5 x 17.7 cm, 1917. <i>Villiers-sous-Grez, France</i> . © 2006 <i>Marcel Duchamp / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque / ADAGP, Paris / Succession Marcel Duchamp</i> .	105
imagem 33 - Sem título, Donald Judd. Óleo sobre tela 82, 5 x 101,6, 1958. Espólio Donald Judd, Marfa, Texas. In: BATCHELOR, David. <i>Minimalismo</i> . São Paulo: Cosac Naify, 2001.	111
imagem 34 - Sem título, Donald Judd. Óleo vermelho de cádmio claro e óleo preto sobre madeira com ferro galvanizado e alumínio. 193x 243.8 x 29.8 cm, 1963. <i>Collezione Prada, Milão</i> .	113
imagem 35 - Sem título, Donald Judd. Óleo vermelho cádmio claro sobre madeira e laca roxa sobre alumínio, 122 x 210.8 x 122 cm, 1963 (reconstruída em 1975). Galeria Nacional do Canadá, Ottawa. © 2019 <i>Judd Foundation / Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque / SOCAN Photo: NGC</i>	115
imagem 35a – Obras de Donald Judd em exposição no MoMA, em 2020. In: COTTER, Holland. <i>The Many Moods and Pleasures of Donald Judd’s Objects</i> . <i>The New York Times</i> , Nova Iorque, 27 de fevereiro de 2020. <i>Donald Judd Art; Judd Foundation/Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque; Zack DeZon para The New York Times</i> . Disponível em < https://www.nytimes.com/2020/02/27/arts/design/donald-judd-moma-review.html > Acesso em: 02 de dezembro de 2021.	116
imagem 36 – <i>Two Columns</i> [Duas Colunas], Robert Morris. Alumínio pintado. Duas peças, cada uma com dimensões de 243.84 x 60.96 cm x 60.96 cm, 1961 (reconstruída em 1973). Museu de Arte Contemporânea de Teerã. In: KARMEL, Pepe. <i>Robert Morris: Boustrophedons</i> . Nova Iorque: Castelli Gallery, 2017 ou MEYER, James Sampson. <i>Minimalism: Art and Polemics in the Sixties</i> . New Haven: Yale University Press, 2001.	118
imagem 37 – Foto de Robert Morris com <i>Wheels</i> [Rodas], 1963. © <i>The Estate of Robert Morris/Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque</i> .	119
imagem 38 – <i>Self-Portrait (E.E.G)</i> [Autorretrato], Robert Morris. Eletroencefalograma e etiquetas de chumbo, emolduradas com metal e vidro, 179.7 × 43.2 cm, 1963. Coleção do Artista.	121
imagem 39 - <i>Arbeit Macht Frei</i> [O trabalho liberta], Frank Stella. Esmalte sobre tela, 215.5 cm x 308.6 cm, 1958.	124
imagem 40 - <i>Die Fahne hoch</i> [bandeira no alto], Frank Stella. Esmalte sobre tela, 308.61cm x 185.42 cm, [1959?].	129
imagem 41 – <i>To Lift</i> [Levantar], Richard Serra. Borracha vulcanizada, 91.4 x 200 x 152.4 cm, 1967. MoMA.	132

imagem 42 – <i> Casting[Moldagem]</i> , Richard Serra. Chumbo, 1969. Foto de Peter Moore.	133
imagem 43 – <i> One Ton Prop (House of Cards)</i> [Apoio de uma tonelada (Castelo de Cartas)], Richard Serra. Chumbo e Antimônio. Quatro placas 122 x 122 x 2.5 cm cada. MoMA.	134
imagem 44 – <i> 101 Spring Street</i> . Prédio de Donald Judd no SoHo, Nova Iorque. <i> Judd Foundation</i> .	153
imagem 45 - <i> 101 Spring Street</i> . Prédio de Donald Judd no SoHo, Nova Iorque, à noite . <i> Judd Foundation</i> .	153
imagem 46 - frame de Donald Judd + Marfa (2017) (detalhe). In: DONALD Judd + Marfa. Direção: Guto Barra, Tatiana Issa. <i> Geografia da Arte (Série)</i> . São Paulo, 2017. 52 min	154
imagem 47 - <i> 100 untitled works in mill aluminum</i> [100 trabalhos de alumínio fabricado sem título], Donald Judd. Alumínio, 100 unidades de 104.14 x 129.54 x 182.88 cada, 1982-1986. <i> Chinati Foundation</i> . Marfa, Texas, EUA.	155
imagem 48 – <i> 100 untitled works</i> - vista externa do galpão que abriga a obra. <i> Chinati Foundation</i> .	156
imagem 48a – <i> 100 untitled works</i> - vista externa do galpão que abriga a obra. <i> Chinati Foundation</i> .	156
imagem 49 – Sem título. Robert Morris. Vidro espelhado e Madeira. Cada cubo com 91,4 × 91,4 × 91,4 cm. 1965 (reconstruída em 1971). Coleção Tate, Reino Unido.	157
imagem 50 - <i> 100 untitled works</i> . <i> Chinati Foundation</i> .	158
imagem 51 - <i> 100 untitled works</i> . <i> Chinati Foundation</i> .	159
imagem 51a - <i> 100 untitled works</i> . <i> Chinati Foundation</i> .	159
imagem 51b - <i> 100 untitled works</i> . <i> Chinati Foundation</i> .	159
imagem 52 - Obras de Judd e Stella expostas na 8ª Bienal. Identificação por Guilherme Santos. In: SANTOS, Guilherme Moreira. <i> Notas sobre a recepção da minimal art no Brasil: a 8ª bienal de São Paulo e os anos 1980</i> . 2019. 168 f., il. Dissertação (Mestrado em Arte)—Universidade de Brasília, Brasília, 2019.	167
imagem 53 – Sem título, Donald Judd. Óleo vermelho cádmio claro sobre madeira. 49.5 × 114.3 × 77.5 cm, 1963. <i> Judd Foundation</i> .	168
imagem 54 - Sem título, Donald Judd. Óleo vermelho cádmio claro sobre madeira com cano de ferro, 56,2 x 115,3 x 77,5 cm. 1963. <i> Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution</i> , Washington, DC. In: TEMKIN, Ann. <i> Judd</i> . The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 2020.	168
imagem 54a - Desenho para obra de chão. Donald Judd. Caneta hidrográfica sobre papel, 24,1 x 31,8 cm. <i> Pace Gallery</i> . In: (TEMKIN, 2020).	168
imagem 55 - Sem título, Donald Judd. Esmalte vermelho cádmio claro sobre aço laminado a frio. 39.7 × 350.5 × 297.2 cm. 1965. Marfa, Texas. <i> Judd Foundation</i> .	169

imagem 55a - Sem título, Donald Judd. Esmalte vermelho cádmio claro sobre ferro galvanizado. 39,4 x 236,2 x 198,1 cm, 1964. Coleção Privada. In: (TEMKIN, 2020).	169
imagem 56 - Foto da exposição <i>Shape and Structure</i> , Tibor de Nagy Gallery, Nova Iorque, janeiro de 1965. In: (TEMKIN, 2020).	170
imagem 57 - Foto das obras de Judd na 8ª Bienal. <i>Smithsonian Institution</i> , Washington, DC, janeiro-março, 1966. In: (TEMKIN, 2020).	170
imagem 58 - Sem título, Donald Judd, 1970 . Museu de Arte de Basel [<i>Kunstmuseum Basel</i>].	171
imagem 58a - Obra de Judd na mostra retrospectiva do MoMA, em 2020. Foto de Gail Worley.	171
imagem 59 - Sem título, Donald Judd. Latão e ferro galvanizado com laca azul. 102,9 x 213,4 x 17,2 cm. 1964. <i>National Gallery of Canada</i> , Ottawa. In: (TEMKIN, 2020).	172
imagem 59a - Sem título, Donald Judd. Latão e ferro galvanizado com laca azul. 102,9 x 213,4 x 17,2 cm. 1964. <i>National Gallery of Canada</i> , Ottawa. In: (TEMKIN, 2020).	172
imagem 60 – Para <i>Susan Buckwalter</i> , Donald Judd. Laca azul sobre alumínio e ferro galvanizado. 76.2 × 358.2 × 76.2 cm. 1964. <i>Judd Foundation</i> .	172
imagem 61 - <i>Zeltweg</i> , Frank Stella. Técnica Mista. 289.6 x 325.6 x 50.8 cm. (segunda versão, 1982). In: RUBIN, William S. <i>Frank Stella 1970-1987</i> . Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1987.	174
imagem 62 – <i>Avicenna</i> , Frank Stella. Tinta de alumínio sobre tela. 182,88 x 182,88 cm, 1960. In: RUBIN, William S. <i>Frank Stella</i> . Nova Iorque: <i>The Museum of Modern Art</i> , 1970.	175
imagem 63 - <i>Tampa</i> , Frank Stella. Chumbo vermelho sobre tela. 252,4x 252,4 cm, 1963.	176
imagem 64 - <i>Empress of India [Imperatriz da Índia]</i> , Frank Stella. Pó metálico em tinta de emulsão de polímero sobre tela. 195.6 x 548.6 cm, 1965.	176
imagem 65 – Foto de artistas brasileiros em Nova Iorque. In: MENDES, Lucas. <i>Nossos homens em Nova Iorque</i> . Revista Fatos e Fotos, [1970?]. Instituto Amilcar de Castro.	193
imagem 66 - Escultura de ferro com argolas (detalhe). Amilcar de Castro. Instituto Amilcar de Castro.	196
imagem 66a - Escultura de ferro com argolas (detalhe). Amilcar de Castro. Instituto Amilcar de Castro.	196
imagem 66b - Escultura de ferro com argolas (em destaque). Amilcar de Castro. [década de 70?]. Instituto Amilcar de Castro.	196
imagem 67 – Foto de Amilcar de Castro e uma de suas esculturas. In: IT'S A WHATCHAMACALLIT. <i>The Daily Journal</i> , Elizabeth, Nova Jersey, 29 de março de 1969.	199

imagem 68 - Foto de Amilcar de Castro na abertura de sua exposição individual na <i>Kornblee Gallery</i> , 1969. Exibida em <i>Amilcar de Castro – 100 anos</i> – Dan Galeria , São Paulo, SP. Instituto Amilcar de Castro.	200
imagem 69 – Foto de Amilcar de Castro e uma de suas esculturas. In: MENDES, Lucas. <i>Nossos homens em Nova Iorque</i> . Revista Fatos e Fotos, [1970?]. Instituto Amilcar de Castro.	200
imagem 70 – Foto In: DO BRASIL, para americano ver. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 2 de março de 1971, Caderno B página 2.	201
imagem 70a – Foto In: DO BRASIL, para americano ver. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 2 de março de 1971, Caderno B página 2.	201
imagem 71 - Amilcar rodeado de peças de suas futuras esculturas com datação possivelmente do próprio artista. In: AMÍLCAR(sic) E SUA ARTE de puro aço. Veja, p. 55, 15 jan. 1969.	202
imagem 72 – Foto de escultura de Amilcar de Castro. In: (In: AMÍLCAR, 1969).	202
imagem 73 - Foto de escultura de Amilcar de Castro. In: (In: AMÍLCAR, 1969).	202
imagem 74 – Sem título, Amilcar de Castro. Aço Inox. 21 x 14 x 7 cm. Déc. 1960. In: (NAVES, 2010).	203
imagem 74a – Sem título, Amilcar de Castro. Aço Inox. 21 x 14 x 7 cm. Déc. 1960. Coleção Particular. In: (NAVES, 2010).	203
imagem 75 - Sem título, Amilcar de Castro. Aço Inox. 39 x 39 x 29,5 x 29,5 cm. Déc. 1960. Coleção Particular. In: (NAVES, 2010).	203
imagem 76 - Sem título, Amilcar de Castro. Aço Inox. Φ 40 x 0,3 cm. Déc. 1960. Coleção Particular. In: (NAVES, 2010).	204
imagem 77 - Sem título, Amilcar de Castro. Aço Inox. 120 x 50 x 0,3 cm. Déc. 1960. Coleção Particular. In: (NAVES, 2010).	204
imagem 77a - Sem título, Amilcar de Castro. Aço Inox. 120 x 50 x 0,3 cm. Déc. 1960. Coleção Particular. In: (NAVES, 2010).	204
imagem 78 - Foto de escultura de Amilcar de Castro. Exibida em <i>Amilcar de Castro – 100 anos</i> – Dan Galeria , São Paulo, SP. Instituto Amilcar de Castro.	205
imagem 79 - Foto de escultura de Amilcar de Castro. Exibida em <i>Amilcar de Castro – 100 anos</i> – Dan Galeria , São Paulo, SP. Instituto Amilcar de Castro.	205
imagem 80 - Foto de escultura de Amilcar de Castro. Exibida em <i>Amilcar de Castro – 100 anos</i> – Dan Galeria , São Paulo, SP. Instituto Amilcar de Castro.	205
imagem 81 – Diagrama do <i>OGO1 (Orbiting Geophysical Observatory</i> [Observatório Geofísico em Órbita]), Disponível em https://heasarc.gsfc.nasa.gov/Images/ogo/ogo_diagram.gif Acesso: 15 de abril de 2022.	210

imagem 82 - Sem título, Amilcar de Castro. Aço SAC50. Φ 800 x 5 cm. Déc 1990. Berlim, Alemanha.	212
imagem 83 - Sem título, Amilcar de Castro. Aço. Φ 600cm, 1988. Col: Assembleia Legislativa do Estado de Minas Gerais. Praça Carlos Chagas (Praça da Assembleia). Belo Horizonte, Minas Gerais. Foto de José Francisco Alves. In: In: (ALVES, 2005).	227
imagem 84 – <i>Delineator</i> [Delineador], Richard Serra. Aço laminado a quente, duas placas, cada uma com 2.5 cm x 3.1 m x 7.9 m, 1974-1975. MoMA.	228
imagem 85 – Montagem de <i>Delineator</i> , de Richard Serra, no MoMA, em 2012. Foto de Eric Meier/Cara Manes. In: MANES, Cara. Richard Serra's Delineator comes to MoMA. 27 de Agosto de 2012. Disponível em < https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/08/27/richard-serras-delineator-comes-to-moma/ > Acesso em: 16 de abril de 2022.	228

Sumário

Introdução -----	17
Capítulo 1: Passado Neoconcreto -----	22
1.1. Grupo Ruptura -----	28
1.2. Desacordos de 1956-57 -----	34
1.3. Manifesto Neoconcreto -----	42
Capítulo 2: Amilcar e o Neoconcretismo -----	62
Capítulo 3: Minimalismo -----	80
3.1. O termo Minimalismo -----	81
3.1.1. <i>Minimal Art</i> , de Richard Wollheim -----	86
3.1.1.1. Ad Reinhardt -----	90
3.1.1.2. Robert Rauschenberg -----	96
3.1.1.3. Marcel Duchamp -----	103
3.2. Os artistas e o Minimalismo -----	108
3.2.1. Donald Judd -----	110
3.2.2. Robert Morris -----	117
3.2.3. Frank Stella -----	122
3.2.4. Richard Serra -----	130
3.3. Os textos -----	136
3.3.1. Objetos Específicos, Donald Judd -----	137
3.3.2. Notas sobre Escultura (parte 1 e 2), Robert Morris -----	140
3.3.3. Arte e Objetividade, Michael Fried -----	145
3.4. Judd e Marfa (um complemento) -----	151
Capítulo 4: A 8ª Bienal de São Paulo e o Minimalismo -----	161
4.1. A seleção das obras -----	165
4.2. A recepção da Bienal -----	177
4.2.1. Paris x Nova York, de Laís Moura -----	178
4.2.2. A escultura, relevos e objetos da VIII Bienal, de Walter Zanini -----	184
Capítulo 5: Amilcar e Estados Unidos -----	187
5.1. Exílio artístico -----	188
5.2. As obras -----	198
Capítulo 6: Neoconcretismo, Minimalismo e Amilcar -----	214
Considerações finais -----	231
Referências Bibliográficas -----	235
Anexos -----	246

Introdução

Na pesquisa de mestrado que resultou na dissertação, investigamos a obra do artista mineiro Amilcar de Castro. Através da análise de sua produção nos campos do desenho, da pintura, das artes gráficas e da escultura, pudemos compreender como o artista desenvolvia seu repertório artístico e como as variadas produções se interconectavam¹.

Para tanto, tivemos de analisar um grande período de tempo, desde o surgimento autônomo do artista, na década de 50, até as últimas obras, com o artista já octogenário, nos primeiros anos do XXI. Mas como, obviamente, seria impossível abordar tudo, restaram algumas lacunas. Uma dessas lacunas serve de ponto de partida à pesquisa que agora se apresenta e esta tese pretende investigá-la e tentar respondê-la.

Amilcar de Castro, já artista nacionalmente consolidado², ganha concomitantemente, em 1967, a bolsa Guggenheim e o Prêmio de Viagem ao Exterior do XVI Salão de Arte Moderna do Rio. Viaja então aos Estados Unidos, de onde só voltaria em 1972 (SAMPAIO, In: BRITO, 2001).³

Lá, ele começa a produzir um tipo de obra bem diverso da que produzia no Brasil. A começar pelo material. Troca o ferro pelo aço inoxidável⁴. As **IMAGENS 1 e 2** mostram duas dessas obras. Muito pela dificuldade de se achar em Nova Iorque uma

¹ Para mais detalhes, ver: MOL, Elias Perigolo. *Amilcar de Castro: confronto com a matéria*. Dissertação de Mestrado em História. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

² Para sermos sucintos, ele já havia participado da 2ª Bienal, de 53, da 4ª, de 57 e da 5ª, de 59. Em 1960, participa da exposição *Konkrete Kunst* em Zurique, organizada por Max Bill e que reunia diversos artistas concretos e neoconcretos. Em 61 e 65, novas participações na Bienal de São Paulo (6ª e 8ª, respectivamente).

³ É interessante destacar que a estadia, prevista para dois anos, foi posteriormente prorrogada. O acirramento da condição política no Brasil, com a promulgação do AI-5, em 68, certamente pesou na decisão do artista. Em carta a Amilcar de 25 de novembro de 1969, Carlos Lemos (do Jornal do Brasil) fala de “crise política, amigos presos, confusão, o diabo”.

⁴ As primeiras experiências de Amilcar variavam de materiais, indo da argila ao bronze. Esse período de aprendizado é constituído basicamente de obras figurativas. Em sua fase abstrata, que marca a sua consolidação enquanto artista e que permaneceria até o final da vida (com exceções aqui e ali – como as ilustrações para o Jornal de Resenhas, da Folha de S. Paulo, a partir da segunda metade da década de 1990), Amilcar vai do gesso ao latão e cobre. Sua obra seminal, selecionada para a II Bienal de São Paulo, por exemplo, é feita em cobre. Mas serão as chapas de ferro, e depois, o chamado aço *corten*, que se tornarão a marca registrada do artista, ao menos para o grande público.

oficina que pudesse realizar suas esculturas⁵, ele muda-se para Nova Jérsei e explora novos materiais.



IMAGEM 1

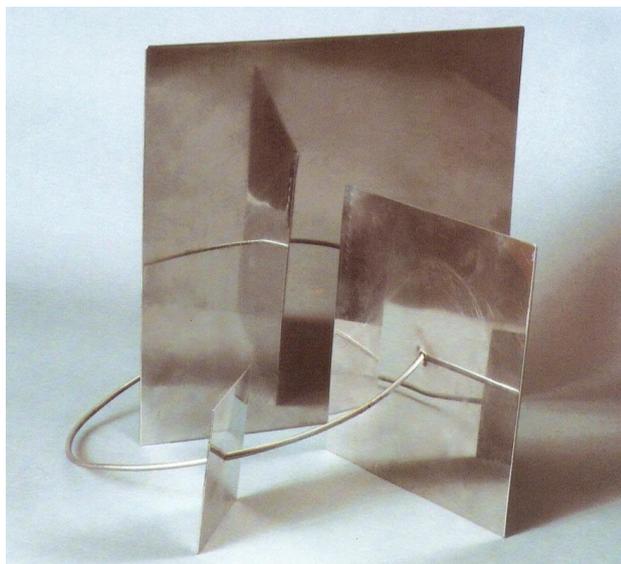


IMAGEM 2

Numa matéria de 2 de março de 71 do *Jornal do Brasil*, Amilcar descreve as obras do período norte-americano da seguinte forma: “Os objetos metálicos são montados sem solda, de tal modo que as peças, mudadas de lugar, possam criar efeitos diversos.” (DO BRASIL, 1971). Tais efeitos aparecem, por exemplo, na **IMAGEM 2**. Aqui se pode perceber claramente que uma das peças constituintes da obra acaba sendo refletida pela superfície de outra. Tal característica também talvez aproximasse, formalmente, essa produção de Amilcar de algumas experiências minimalistas, como as empreendidas por Donald Judd ou Robert Morris. De fato, no *Correio da Manhã* de 15 de março de 1969, em artigo de Vera Pedrosa, o próprio artista estabelece essa confrontação que se constitui o ponto de partida principal da pesquisa proposta:

⁵ A dificuldade não era propriamente técnica. O fato é que as oficinas trabalhavam com encomendas e produção em série, sendo estranho a elas o expediente de produzir peças individuais. “Acostumadas à produção em escala industrial, eles não entendem a razão de se fazer ‘essas coisas, uma de cada’, pois o custo é altíssimo. (...) Também [Amilcar] não encontra chapa de ferro como a que usava no Brasil” (SAMPAIO, In: BRITO, 2001, p. 219)

As novas esculturas são imóveis, mas continuo achando que isso não é sua característica determinante. Os trabalhos devem ser avaliados pelo que propõem./ A base é um chaveiro e todas as posições assumidas pelas chapas são válidas, como em uma esfera. Penso a escultura como se ela estivesse solta no espaço e em movimento permanente./ Sinto no movimento chamado “Minimal Art” um parentesco com o nosso passado neoconcretista. Começamos primeiro, mas somos desconhecidos aqui. Não gosto é do nome “minimal”. O nome é inadequado, porque no fundo o que desejam mesmo é abolir da arte o que seria qualquer espécie de maneirismo ou habilidade, para dar ao mundo uma visão direta. O artista seria mais um pensador, que se expressa por meio de formas, partindo da preocupação de uma comunicação total da qual os críticos seriam intérpretes. Haveria a união em torno da preocupação fundamental de valorizar o homem. É nessa preocupação que vejo um parentesco com o neoconcretismo (outro péssimo nome). E por mim apesar de ter mudado um pouco o sentido da pesquisa espacial em meu trabalho continuo dentro do mesmo rigor construtivista, que me parece ser uma necessidade do nosso país. (PEDROSA, 1969)

É exatamente essa suposta relação entre a obra de Amilcar com o Minimalismo ou “*Minimal Art*”⁶ que nos propomos a investigar. De outro modo: é possível estabelecer tal “parentesco”, mencionado por Amilcar, entre a “*Minimal Art*” e o Neoconcretismo brasileiro?

A resposta parece ser bastante complexa. Primeiro, ao nos depararmos com a primeira sentença do livro de Batchelor sobre o Minimalismo. Diz ele: “Há um problema com a arte minimal: ela nunca existiu.” E prossegue: “Pelo menos para a maioria dos artistas que são usualmente agrupados sob esse rótulo, ela foi, na melhor das hipóteses, sem sentido e, na pior, um termo frustrantemente enganoso.” (BATCHELOR, 1999, p. 6) O escocês vai argumentar, ao longo do livro, que a diversidade de artistas e obras ligadas ao Minimalismo são tão grandes que é muito difícil podermos agrupá-las sob um termo qualquer. E, de forma frequente e menos provocativa, o argumento defendido por Batchelor vai encontrar ressonância em outros autores, como veremos. Com o Neoconcretismo não será diferente. Ao lermos a tese de Flávio Moura, *Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea*⁷, uma desconfiança um tanto fraca, mas persistente, que havíamos adquirido depois da leitura de várias entrevistas com Amilcar de Castro, e que o

⁶ Usaremos “*Minimal Art*”, arte *minimal* e Minimalismo como sinônimos.

⁷ MOURA, Flávio Rosa de. *Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil*. Tese de Doutorado em Sociologia. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

vocabulário popular já consolidou com a expressão “uma pulga atrás da orelha”, também se tornou inescapável: tal como o Minimalismo, o Neoconcretismo não é assim tão coeso quanto aparenta. E é cheio de contradições, que, infelizmente, têm sido negligenciadas, em prol de um falso consenso simplificador. Será tarefa dessa pesquisa nos embrenharmos nesses nós, para a compreensão do que se define como Minimalismo, Neoconcretismo e como esses dois termos atravessam e se relacionam com a obra do artista Amílcar de Castro, desde os anos 50 até o fim de sua estadia nos EUA, em 1972, com foco nos anos 60, em que os acontecimentos mais relevantes se desenrolaram. Se no mestrado nos concentramos no desenvolvimento do artista e as relações com o que o circundava eram secundárias, dessa vez o artista olha e caminha para o mundo.

•

No capítulo 1, investigaremos o passado neoconcretista. Suas origens, contradições e polêmicas. O tema é muito diverso e possui várias ramificações, então escolhemos alguns pontos-chave, a partir dos quais esperamos tentar montar um panorama com as principais discussões envolvidas. No capítulo 2, é a vez de tentarmos entender como o artista Amílcar de Castro se relacionava com tal panorama. Como o seu desenvolvimento artístico encontrou ressonâncias com o que estava ocorrendo em termos dos debates envolvendo concretos e neoconcretos. No capítulo 3, investigaremos o Minimalismo, como ele surge na arte norte-americana e movimenta o debate artístico na década de 60. No capítulo 4, analisaremos a recepção brasileira a algumas obras e artistas ligados ao Minimalismo, através da 8ª Bienal de Arte de São Paulo, de 1965, que contou com obras de artistas como Donald Judd e Frank Stella. No capítulo 5, veremos a chegada de Amílcar de Castro nos Estados Unidos e todos os percalços de sua estadia e de demais artistas brasileiros, bem como as obras que desenvolveu no período. Por fim, no capítulo 6, problematizaremos sobre as dificuldades das comparações entre Neoconcretismo e Minimalismo, e veremos como a própria produção de Amílcar poderia dialogar com obras e poéticas de alguns artistas ligados ao Minimalismo.

Uma justificativa necessária: consideramos o livro de Rodrigo Naves, *A Forma Difícil*⁸, publicado originalmente em 1996 e posteriormente revisto e ampliado, uma das contribuições mais originais à história da arte brasileira e que tem em Amilcar de Castro um de seus capítulos mais importantes. No livro, Naves busca analisar o que ele chama de uma “timidez formal”, uma “dificuldade da forma” que perpassa toda a história da arte brasileira e atinge mesmo nossos melhores artistas (Tarsila, Malfatti, Guignard, Volpi, entre outros). Amilcar, no caso, que figurou como capítulo derradeiro em várias edições que precederam à última, de 2011, transformaria essa dificuldade em intensidade e força. A ausência mais significativa da tese de Naves, na pesquisa que segue, deve-se ao fato de que Naves encadeia seu raciocínio com elementos da sociabilidade brasileira, particularmente no que diz respeito às suas tensões e contradições, muito similar ao debate primeiramente proposto por Roberto Schwarz⁹ no capítulo *As ideias fora do lugar*, de seu livro sobre Machado de Assis *Ao vencedor as batatas*, de 1977. Naves transporta o debate às artes plásticas. Assim, o Amilcar de Castro de *A Forma Difícil* acaba transformando-se em uma linha muito particular que, se puxada, obrigaria a puxar também um romance inteiro, em detrimento de questões mais objetivas para nossa pesquisa.

⁸ NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.

⁹ SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora 34, 2012. Vale ressaltar que Schwarz participou da banca de doutoramento da tese de Naves, que originou o livro deste último.

Passado Neoconcreto

Poderíamos começar este capítulo com uma provocação parecida com aquela feita por Batchelor, logo no começo de seu livro sobre o Minimalismo¹: o Neoconcretismo não existiu. Claro, depois da frase lançada ao mundo, estaríamos sujeitos a todo tipo de questionamento. Alguém poderia citar algum livro, catálogo de exposição ou entrevista de Hélio Oiticica, Lygia Clark ou Amilcar de Castro, rebatendo a provocação. Dificuldade não haveria. Na verdade, seria mais difícil achar algum texto sobre esses artistas em que não haja menção ao Neoconcretismo.

Outro questionamento contrário poderia fazer referência a algum texto, livro ou entrevista de Ferreira Gullar em que, provavelmente, ele menciona sua figura de liderança do grupo. Aqui também o difícil seria algum ou alguma em que não há uma menção a isso. Como afirmar a inexistência de algo, cujo manifesto foi inclusive publicado em um jornal de grande circulação², na época em que foi escrito?

Sem dúvida a afirmação a respeito da inexistência do Neoconcretismo seria uma provocação que não encontraria respaldo nas documentações. Mas, como toda provocação, teria sua utilidade ao revolver uma série de pressupostos e certezas assentados em uma parte da historiografia do período, que talvez tenham-se decantado cedo demais. Dito de outro modo, a narrativa que predomina³ sobre o período e o

¹ “Há um problema com a arte minimal: ela nunca existiu.” (BATCHELOR, 1999, p. 6)

² Manifesto Neoconcreto, publicado no Jornal do Brasil em 21 e 22 de março de 1959.

³ Seria muito difícil fazer uma coletânea de textos que indicariam essa narrativa comum. Mas a versão que defende a "tomada de posição neoconcreta" que se faz "particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista" cristalizou-se de tal maneira que a encontramos em lugares inesperados. Em uma biografia sobre Amilcar de Castro, por exemplo, deparamo-nos com uma passagem que só podemos interpretar como anacrônica: “Amilcar visitou a exposição de Max Bill e se interessou pelo seu discurso. A semelhança de propósitos e a inteligência das colocações de Bill funcionaram como uma espécie de gatilho para tudo aquilo que ainda se achava latente em seus projetos de arte, fazendo emergir questões que ainda não haviam sido enunciadas com clareza. O rigor de Bill inquietava Amilcar, **mas suas obras em exposição abriam uma frincha para que a sensibilidade e a emoção ocupassem um espaço no sistema demasiado racional de sua obra.** [grifo nosso] Voltou a Belo Horizonte com a certeza de que encontrara, na mostra e nas idéias de Bill, algumas respostas para as suas indagações.” (SAMPAIO, sd, p.13-14)

movimento, no geral, está muito longe de dar conta da complexidade com que o assunto deveria ser tratado e tende a caminhar para uma perigosa simplificação. Assume-se o rótulo “neoconcreto” e deixa-se de lado todo o amplo espectro de contradições que cerca o período das décadas de 1950 e início dos anos 60, quando surgiram no Brasil o Concretismo, o Neoconcretismo e sua dissolução.

Antes de tentar desatar esses nós, devemos fazer uma digressão necessária. Analisar um artista individual não é tarefa fácil. Requer um aprofundamento muito grande e anos de pesquisa para que possa compreender não só as obras, mas uma espécie de “*coerência interna da produção*”, na falta de termo mais apropriado. Muitas vezes, logo quando se começa a estudar um artista, somos levados à surpresa: uma determinada obra surge e parece não se encaixar no todo da produção. O primeiro impacto é dizer: “*isso não é obra do artista X*”. Ela fica em suspenso, flutuando, em busca de um sentido. Mas depois de um convívio mais intenso, percebemos que nossa impressão inicial é que era equivocada e baseava-se em conhecimento insuficiente. Claro, sempre haverá o caso de obras que, mesmo com anos e anos de estudo e pesquisa, nunca vão se encaixar e permanecerão um eterno ponto de interrogação. É também claro que nunca apreenderemos o sentido total de qualquer obra que seja. É isso, aliás, que faz obras de arte serem obras de arte. Mas o ponto central aqui é dizer que estudar um artista individual é tarefa difícil, demanda esforço, anos de estudo, e não há como assegurar o êxito ao final do empreendimento.

A tarefa tem sua dificuldade multiplicada se estudamos um agrupamento de artistas. E as dificuldades caminham em diversas direções: a primeira delas é que, para construirmos um conceito que dê conta de enxergar o agrupamento como um todo, temos de fazer escolhas. Há de se fazer um exercício de abstração, filtrar e procurar características que o definam como um todo, que de forma nenhuma é uma mera soma das obras e artistas individuais, mas algo diferente. Para generalizar, é preciso filtrar um conjunto de características e elegê-las como mais importantes ou representativas, e deixar de lado outras. Essa generalização, necessária a todo o processo de formação de conhecimento, não é isenta de erros: é um processo custoso definir quais características, obras ou artistas são mais relevantes que outros e fazer essa abstração pode acarretar em outra dificuldade, que é uma escolha tão persuasiva que pode tornar-se um entrave a outras leituras divergentes. Nesse caso, o conceito formado se torna mais um obstáculo que uma ferramenta útil para a construção do conhecimento.

Outra dificuldade é que somos humanos, demasiado humanos. Nem sempre os grupos se formam por afinidades entre as produções dos artistas que fazem parte dela, nem sempre os grupos ou movimentos se dissolvem por divergências de poéticas. Aqui a miríade das paixões humanas faz seu papel e é provável que muitas dessas motivações sejam para sempre ocultas, presumidas, ou dependentes de golpes de sorte para seu esclarecimento: uma carta ou entrevista perdida recém-encontrada, um depoimento de algum personagem que resolva “abrir o jogo” sobre algum fato do passado, algum documento convenientemente guardado, que acaba ganhando luz depois que seu guardião falece, ou, simplesmente, uma leitura mais atenta em documentos mais raros. As possibilidades são muitas e geralmente as chances de êxito são maximizadas quanto mais pesquisadores estiverem debruçados sobre o assunto.

Além disso, tendo em vista o caso sobre o qual iremos nos debruçar, há ainda o problema do caráter fragmentado da produção escrita dos principais personagens que, à época, ofereceram suporte teórico para a compreensão dos debates. Citemos dois: Mário Pedrosa – cuja atuação no campo teórico se deu principalmente em críticas de jornal e revista - e Ferreira Gullar, não raramente editor ele mesmo de suas próprias coletâneas de textos, que muitas vezes também podem ser lidos como cumpridores de objetivos outros.⁴ De todo modo, independente de quem faça a seleção, se o próprio autor ou terceiros, fica-se refém de um recorte feito por outros, segundo critérios que podem não ter a mesma relevância para todo o tipo de pesquisa. Soma-se a isso o fato de uma legislação de direito autoral obsoleta, em tempos de internet, que impede a publicação ou mera divulgação de muito material essencial.

Há essas e várias outras dificuldades, que envolvem obras, artistas, relacionamentos entre agentes (artistas e críticos) e teorias que influenciam ou são influenciadas pelas obras e pelos artistas.

Mas o que pretendemos aqui, com essa tentativa de descrição temerária, que pode ser interpretada como óbvia ou desnecessária? Simplesmente dizer que o panorama é complexo e uma tentativa de mapear todo o “passado neoconcreto” poderia desdobrar-se numa tarefa que tenderia ao infinito, e dificilmente caberia em um capítulo. Então tivemos de fazer escolhas. Por causa delas, poderemos também ser acusados de uma leitura enviesada, mas esperamos que os pontos que traremos aqui, e

⁴ Um dos argumentos levantados por Flávio Moura em sua tese é que, nos livros tardios de Gullar, há uma tentativa de maximizar seu papel de liderança da vanguarda nos anos 50-60, como um antídoto para críticas cada vez mais enfáticas ao seu papel de crítico conservador, sobretudo nos últimos anos de sua vida. (MOURA, 2011, p. 55)

que alguns outros pesquisadores têm questionado cada vez mais, sejam suficientes para ao menos perturbar, por mínimo que seja, certa leitura hegemônica, que corre o risco, com o tempo, de se tornar acrítica, acerca do movimento. Talvez na tentativa de preencher o anseio de Lorenzo Mammì, quando ele afirma que “se a história do concretismo brasileiro já foi contada muitas vezes e, amiúde, de maneira brilhante, sobrou a tarefa de entrar nos detalhes, destrinchar articulação por articulação, evitando, na medida do possível, as soluções já prontas e as generalizações.” (MAMMÌ, 2006, p. 27). Não temos a pretensão de sermos brilhantes, mas esperamos cumprir nosso papel.

Analisaremos a seguir o Grupo Ruptura, através de seu manifesto, por entender que ele foi o primeiro passo efetivo em direção à arte concreta no Brasil. Depois nos concentraremos nos eventos que cercam a I Exposição Nacional de Arte Concreta, de 1956-57, o momento de crise que está na gênese dos antagonismos. Por fim, a consolidação do posicionamento Neoconcreto, com o *Manifesto Neoconcreto* de 1959.

•

Não nos parece falso que a arte dos anos 50 assume um caminho que difere do que se produzia até então. Claro que haverá exceções aqui e ali e algumas visões divergentes a tal respeito⁵, mas, a grosso modo, podemos encarar eventos que envolvem a presença de Max Bill no Brasil como um ponto de virada em direção às vertentes construtivas. Segundo Rodrigo Paiva, a história da “‘construtividade brasileira’ não teria se desenvolvido da mesma forma se a exposição Max Bill não fosse realizada entre março e abril de 1951, no Museu de Arte de São Paulo (MASP)”. Para Paiva, a exposição, “de acordo com a biografia do artista, foi sua maior e mais completa fora do continente europeu e envolveu pinturas, esculturas, projetos arquitetônicos, objetos de *design*, painéis fotográficos, material gráfico, publicações e textos explicativos com definições teóricas.” (PAIVA In: AGUILAR, 2019, p.111)

O principal responsável por tal empreendimento é Pietro Maria Bardi, que chega ao Brasil em outubro de 1946 e, em pouco menos de um ano depois, assume a direção do MASP. (AGUILAR, 2019, p. 21). Bardi conhece Max Bill em Milão, em dezembro de 1945 (PAIVA In: AGUILAR, 2019, p.111) e alguns anos mais tarde planeja uma exposição em conjunto “com a exposição *Le Corbusier: New World of Space*,

⁵ Aracy Amaral, em seu *Arte construtiva no Brasil – coleção Adolpho Leirner*, de 1998, defende um processo de continuidade das diversas tendências da abstração geométrica no Brasil, que se originariam já “desde inícios dos anos 20”. (AMARAL, 1998, p. 31)

proveniente dos Estados Unidos.” Paiva relata que, embora isso tenha ocorrido, “a sincronia desejada” não é atingida e o resultado é “um divórcio claro entre arquitetura moderna e arte construtiva no Brasil”. (PAIVA In: AGUILAR, 2019, p.113). O conjunto de palestras que Max Bill realizará na FAU-USP, em 53, em que ele acusa Niemeyer de “lecorbusierismo acadêmico” (PAIVA In: AGUILAR, 2019, p.115) certamente contribuirá para o quadro.

De todo modo, é fato que não se pode somente atribuir a Max Bill tal virada no cenário artístico, mas a uma série de acontecimentos que conspiraram para que esse novo horizonte se abrisse. Podemos citar alguns como o começo da realização das Bienais de São Paulo; a atuação de críticos e estudiosos com grande influência sobre os artistas, como Mário Pedrosa⁶, profundamente atentos ao que de mais novo estava sendo debatido; e iniciativas que contribuirá para a formação de repertório e público como a fundação de museus como o MASP e a atuação de seu diretor, Pietro Maria Bardi, bem como os MAM de São Paulo e Rio. O Brasil a partir dos anos 50 tornou-se um terreno muito propício às artes e possibilitou a alguns de nossos artistas reconhecimento para além de nossas fronteiras.

Zanini descreve o cenário, ao dissertar sobre o panorama dos anos 50:

O Construtivismo, sempre motivado nas capitais europeias, repercutiu fortemente em alguns países da América Latina no pós-guerra, encontrando soluções locais, inicialmente em Buenos Aires, com exposições pioneiras (1946). No Brasil, o movimento atingiu plena evolução no decênio de 1950. Experiências diversas no campo figurativo haviam caracterizado os artistas que em nosso meio deveriam decidir-se pelas formas de construção geométrica. (...) A penetração no Brasil do ideário plástico que se enraíza no Construtivismo russo, no Neoplasticismo holandês e nos princípios propostos pela Bauhaus, revistos pelo conceito da visão harmônica e universal de Max Bill, ligava-se ao quadro geral de novos fatores sócio-econômicos intervenientes na realidade brasileira. Era aquele um período de vivência democrática e otimismo econômico, do novo surto industrial de São Paulo, do empreendimento de Brasília. (ZANINI, 1983, p. 653)

Como já mencionado, a Bienal de 51 talvez tenha sido um primeiro pólo aglutinador, já que reuniu vários artistas⁷ que fariam parte do Movimento Concreto.

⁶ Trataremos de Mario Pedrosa ao longo do capítulo. Por ora, basta lembrarmos que O *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte*, de Mário Pedrosa, é de 49. *Arte e Percepção Visual*, de Rudolph Arnheim, um estudo que se tornou referência no assunto, é de 54. Cinco anos antes do livro de Arnheim, já tínhamos um estudo utilizando princípios da *Gestalt* na arte, em língua portuguesa. Vale lembrar, porém, que desde sua tese de doutorado, defendida em 1928, Arnheim já tratava de Gestalt e tinha contato com os principais nomes relacionados ao campo.

⁷ “A Bienal de 1951 foi a primeira oportunidade para uma reunião de obras dos futuros integrantes do movimento concreto, assim como alguns artistas afins. Participavam Geraldo de Barros, Waldemar Cordeiro, Lothar Charoux, Kazmer Féjer, Antônio Maluf (1926), Almir Mavignier, Abraham Palatnik, Luís Sacilotto e Ivan Serpa.” (ZANINI, 1983, p. 654)

Além disso, cumpre mencionar o prêmio recebido pela escultura de Max Bill⁸, artista que, como já mencionado, vinha exercendo profundo impacto nesses artistas desde a exposição do MASP. Vale ressaltar a participação, na Bienal, de Waldemar Cordeiro, de fundamental importância para os acontecimentos que se sucederão e pivô de várias polêmicas que contribuirão para o surgimento da querela entre concretistas e neoconcretos, de que trataremos a seguir.

•

Theo Van Doesburg foi o primeiro a usar o termo arte concreta. Em 1930, no texto de mesmo nome, ele diz que “a obra de arte deve ser inteiramente concebida e formada pelo espírito antes de sua execução” e ela “não deve receber nada dos dados formais da natureza, nem da sensualidade, nem da sentimentalidade”. Afirma ainda que o quadro “deve ser inteiramente construído com elementos puramente plásticos, isto é, planos e cores. Um elemento pictural só significa a ‘si próprio’ e, conseqüentemente, o quadro não tem outra significação que ‘ele mesmo’.” Para Doesburg, “uma mulher, uma árvore, uma vaca, são concretos no estado natural, mas no estado de pintura são abstratos, ilusórios”. De modo contrário, nada seria “mais concreto, mais real, que uma linha, uma cor, uma superfície.” (DOESBURG, 1930 In: AMARAL, 1977, p. 42).

As ideias de Doesburg encontraram receptividade em vários artistas ao longo do tempo, e penetraram no Brasil a partir de três figuras: Romero Brest, Tomás Maldonado e Max Bill. Romero Brest teria sido o primeiro a usar o termo “arte concreta” no Brasil (NUNES, 2004, p. 52), Waldemar Cordeiro entrevista Maldonado em 1951 e logo passa a fazer uso do termo (NUNES, 2004, p. 54). Por fim, Max Bill, que a partir de 1951, assume o posto de diretor da Escola Superior da Forma de Ulm, espécie de “sucessora espiritual” da Bauhaus, e passa a ser um dos principais nomes da Arte Concreta no mundo (NUNES, 2004, p.49). No Brasil, além de premiado por sua escultura Unidade Tripartida na I Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o suíço, como já dito, realizara uma grande exposição retrospectiva da sua obra no Museu de Arte de São Paulo (NUNES, 2004, p. 50) e uma série de conferências e palestras sobre arquitetura brasileira, causadoras de polêmicas (NUNES, 2004, p.50).

⁸ “A escultura *Unidade Tripartida* foi a única obra de Max Bill exibida na Bienal (...) seis meses após a exposição do MASP, separada do pavilhão suíço e considerada obra emprestada de instituição associada” (PAIVA In: AGUILAR, 2019, p.121).

A partir do contato de Waldemar Cordeiro com as ideias da Arte Concreta, surgiria grupo Ruptura, o primeiro pontapé em direção à arte concreta no Brasil:

Esse manifesto e a exposição que lhe dá origem são a certidão de nascimento da arte concreta no Brasil. Todos seus integrantes são seguidores declarados de Max Bill e rompiam pela primeira vez no Brasil com o abstracionismo não-geométrico, visto por eles como “não-figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a mera excitação”, segundo os termos do manifesto. (MOURA, 2011, p. 49)

1.1. Grupo Ruptura

A partir de 1952, o movimento de arte concreta começaria a definir-se por não raros eventos. O primeiro deles foi a exposição do grupo Ruptura, no MAM de São Paulo, acompanhada do manifesto do mesmo nome, acontecimento fundamental para a tendência, sendo que 1952 é também o ano em que os poetas concretos Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos lançam a revista *Noigandres* e se relacionam aos artistas plásticos. (ZANINI, 1983, p.654)

É interessante observar a presença dos poetas nos acontecimentos, presença essa que será bem importante para problematizarmos alguns pontos a seguir. Fabricio Nunes detalha o começo dessa reunião de artistas e poetas:

Cordeiro trava conhecimento com Geraldo de Barros, Lothar Charoux e Luiz Sacilotto durante a exposição "19 Pintores", realizada na Galeria Prestes Maia, com o patrocínio da União Cultural Brasil-Estados Unidos, em abril de 1949, de que todos eles participaram. A partir de então, eles passam a se encontrar com frequência em vários locais: no "Clubinho" (o Clube dos Artistas e Amigos da Arte), na cantina 13 de Maio e, nos anos seguintes, no bar do Museu de Arte Moderna, no Instituto dos Arquitetos e na Biblioteca Pública, atual Biblioteca Mário de Andrade. Participavam destas reuniões Waldemar Cordeiro, Luiz Sacilotto, Kazmer Féjèr, Lothar Charoux, Geraldo de Barros, Leopoldo Haar e Anatol Wladyslaw (signatários do manifesto Ruptura), a que se juntarão, nos anos seguintes, Maurício Nogueira Lima e os poetas concretos: Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos. (NUNES, 2004, p. 44)

O grupo Ruptura será analisado através de seu manifesto. Tal escolha se justifica por ser uma produção que se pretende conjunta (ela é assinada por diversos artistas) e por ser um objeto que geralmente é negligenciado de uma maneira muito específica: dá-se total atenção às palavras, ignora-se seu caráter imagístico. Parece-nos uma lacuna que carece de mais atenção. E isso, é claro, não só porque é um manifesto de um grupo muito afinado com as vertentes construtivas (daí sua aproximação com as chamadas artes aplicadas, entre elas as artes gráficas), mas pela série de escolhas que, sem dúvida

Porém, ao consultarmos uma versão prévia, disponível no *ICAA Documents Project*⁹ (IMAGEM 4), podemos ver que já em suas formas iniciais de redação, a estrutura geral de diagramação já estava em grande parte consolidada. Não há referências sobre a autoria da confecção desse manuscrito, mas é provável que seja de Cordeiro. De todo modo, a abordagem de encará-lo como uma obra conjunta ganha mais um argumento.

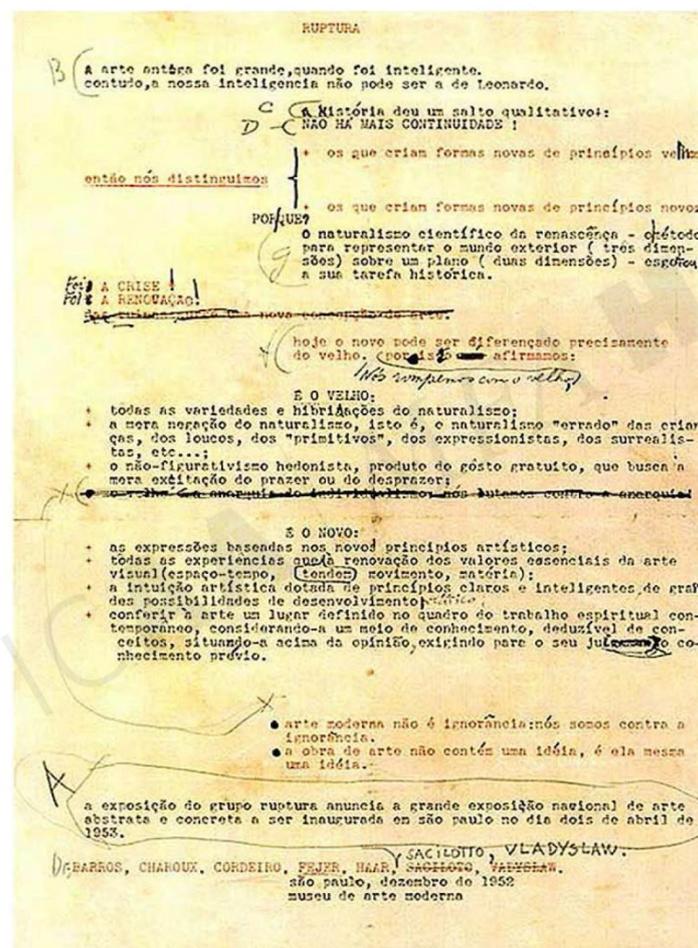


IMAGEM 4

O manifesto se apresenta como uma folha única de papel. O exemplar pertence à coleção Adolpho Leirner¹⁰ mede 21.9 cm x 32.9 cm. Foi feito para ser distribuído no Museu de Arte Moderna, local da exposição, o que lhe renderia críticas de sua concisão

⁹ International Center for the Arts of the Americas, disponível em <<http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/>> Acesso em 29 de janeiro de 2020.

¹⁰ Atualmente no *Museum of Fine Arts* de Houston.

e motivaria uma resposta do próprio Cordeiro. (CORDEIRO, 1953 In: AMARAL, 1977, p. 100). Foi impresso em litografia offset. As razões para isso podem ter sido de ordem prática, já que a litografia offset é um processo artístico conhecido. Nada melhor que baratear custos ao confeccionar o manifesto, ao invés de mandar imprimir em gráfica. No entanto, o fato de ser um processo artístico também não pode deixar de ser considerado por suas implicações: a impressão, dessa maneira, aproxima o manifesto de obras artísticas. Como já dissemos aqui, podemos considerar alguns manifestos como uma obra híbrida, a meio caminho da obra de arte e de um texto teórico, e o Manifesto Ruptura é um exemplar em que essa característica é evidenciada.

Apesar de seu pequeno tamanho, a disposição do texto escrito e sua concisão sugere algo que pudesse também ser ampliado, semelhante a um cartaz, e que o espectador tivesse a exata consciência do todo, ao olhá-lo pela primeira vez.

O texto é apresentado sempre em letras minúsculas, inclusive nomes próprios, com exceção curiosa, mas dificilmente não intencional, de “Leonardo” o que nos remete inevitavelmente ao tipo de escrita difundida pela Bauhaus¹¹ (e “Leonardo”, no caso, como elemento contrário a tudo que esse tipo de escrita representa). Além disso, há variações dos tamanhos dos tipos de modo hierárquico, que são agrupados em diversos blocos de textos. O título ocupa quase toda a largura da mancha gráfica¹², é vermelho e a fonte apresenta-se como uma espécie de variação mais espessa, mas também muito próxima à tipografia universal da Bauhaus, o *sturm blond*, de Herbert Bayer (IMAGEM 5). Como bem observado por Heloisa Espada, no texto que apresenta o manifesto no ICAA, há um corte na descendente da letra “p”, que a faz parecer com um “a” invertida. E a intenção é clara: tomando o “t” como eixo de separação, há uma semelhança formal proposital entre os conjuntos “rup” e “ura”.

Contrapondo o título, o rodapé “arte moderna não é ignorância, nós somos contra a ignorância.” é a única parte do texto que também recebe a cor vermelha. Atua aqui como uma espécie de linha de margem, em forma de texto, para equilibrar o peso composicional do título e sugerir uma espécie de moldura ou fechamento. A linha com a assinatura dos 7 artistas, separados por traços longos, em que somente os sobrenomes

¹¹ É marca característica da Bauhaus, em tipografia, a eliminação do uso de letras maiúsculas. Se pensarmos que em alemão os substantivos são escritos com letras maiúsculas, a proposta é bem mais arrojada do que parece, à primeira vista.

¹² Mancha gráfica é o termo técnico, das artes gráficas, que designa a área de impressão da folha, excetuando-se as margens.

são escritos, também atua em um sentido muito próximo. Na versão inicial, é ela que fechava a peça.



IMAGEM 5

Além disso, como já dito, o texto é dividido em diversos blocos, com variações no alinhamento vertical. Em alguns desses blocos são utilizados marcadores vermelhos em forma de pontos, quando se quer enumerar casos ou opções. O manifesto é entremeado por diversos textos curtos e de tamanho maior (pólos antagônicos “não há continuidade!”, “por que?”, “foi a renovação”, “foi a crise”, “é o velho”, “é o novo”) que atuam quase como refrões musicais (ou de protesto) e conferem à leitura um caráter rítmico. Seria muito difícil não remeter essa disposição textual, de marcações rítmicas de palavras por seu tamanho, e espaços em branco, ao célebre poema *Un coup de dés*, de Mallarmé, de 1897 (IMAGEM 6). De fato, não é surpresa para ninguém a admiração que os poetas ligados à revista *Noigandres* nutriam pelo francês e a influência que ele exercia sobre o grupo. No texto em conjunto dos três, “plano-piloto para poesia concreta”, que seria publicado em 1958 na mesma *Noigandres*, eles o citam nominalmente:

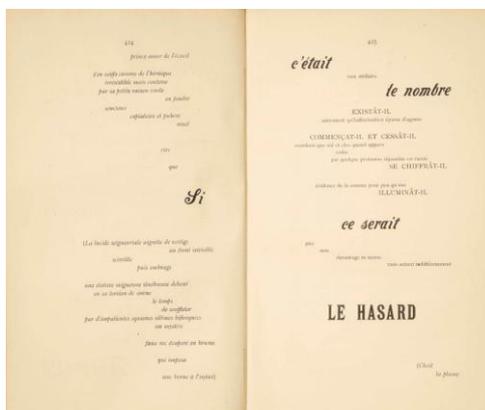


IMAGEM 6

precursores: mallarmé (um coup de dés, 1897): o primeiro salto qualitativo: “subdivisions prismatiques de l’idée”; espaço (“blancs”) e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição¹³. (CAMPOS, 1958 In: AMARAL, 1977, p. 78)

Como já mencionado, foi “em 1952, por ocasião da exposição Ruptura, que os poetas Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari entraram em contato com os artistas concretos.” (NUNES, 2004, p. 67). Fabricio Nunes ainda acrescenta, a respeito dessa aproximação, que a “convivência entre eles faria da arte concreta uma manifestação interdisciplinar, ampliando as suas formulações teóricas” e que, se

(...) a poesia concreta se utilizava da diagramação da página e dos efeitos gráficos possibilitados pela escrita à máquina, seguindo o precedente de Mallarmé – o primeiro a empregar, de forma poética, os efeitos ligados à visão, à composição do texto na página e seus respectivos efeitos de “cheio” e “vazio”.(NUNES, 2004, p. 67)

Também nos parece verdade que essas formulações atingem já em cheio o manifesto de 1952.

Todos esses aspectos visuais contribuem para a construção de sentido do manifesto enquanto um todo. Falta agora passarmos ao texto escrito. O manifesto se afirma pelo que é, e pelo que não é, e esse jogo de antagonismos, já explicitados pelas marcações textuais rítmicas, aprofunda-se na leitura dos blocos de texto. O primeiro adversário, único a aparecer com letra maiúscula no nome, é Leonardo, que não é outro senão o mestre da Renascença. Em um texto de 53, publicado no Correio Paulistano e também de nome “Ruptura”, Waldemar Cordeiro escreve sobre a recepção da exposição e reage a uma crítica publicada de Sérgio Milliet, de dezembro do ano anterior. Lá, fica claro o antagonismo do texto de Cordeiro ao que ele chama de “naturalismo artístico renascentista” e “princípios velhos” em oposição aos novos princípios defendidos pelo Ruptura:

Esses princípios poderiam ser resumidos e explicados da seguinte forma: _ a) construção espacial tridimensional (ubiquação, distância e proximidade); b) claro-escuro (corpo sombreado, treva e luz); c) movimento como movimento de um corpo no espaço físico (movimento e repouso), Leonardo considera o preto “a receita de qualquer cor”, formula o princípio do “tonalismo”, que é princípio fundamental do figurativismo. Os novos princípios artísticos podem ser resumidos da seguinte forma: a) construção espacial bidimensional (o plano); b) atonalismo (as cores primárias e as complementares); c) movimento linear (fatores de proximidade e semelhança). (CORDEIRO, 1953 In: AMARAL, 1977, p. 101)

¹³ Mallarmé, no texto original, grafado com letra inicial minúscula. Optamos por não usar o (sic!), nem traduzir as palavras em francês, por achar que poderia descaracterizar o trecho.

Está claro o que no Manifesto Ruptura “esgotou sua tarefa histórica” a partir desse conjunto de princípios. Também está clara a sintonia com as ideias defendidas por Van Doesburg, em 1930. Além disso, no texto do jornal, também fica claro o que o manifesto considera “formas novas a partir de princípios velhos” e o alvo escolhido para explicá-lo é Cícero Dias. Para Cordeiro, Cícero Dias utiliza o mesmo repertório artístico (cores, formas e composições) tanto em suas “telas abstratas” quanto “pintando ingênuas naturezas mortas e cenas do Nordeste” e faz isso usando palavras do próprio Milliet. É clara aqui a intenção, também declarada no manifesto, de distanciar-se de um tipo de abstracionismo informal, que nada mais é, para o Ruptura, que “a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo ‘errado’ das crianças, dos loucos, dos ‘primitivos’ dos expressionistas, dos surrealistas, etc...” ou ainda o “não-figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a mera excitação do prazer e do desprazer.”

Vale ressaltar ainda que, no texto, Cordeiro cita ainda Konrad Fiedler e a teoria da “pura visualidade”, bem como sua influência em Walter Gropius e, conseqüentemente, na Bauhaus. Para o artista, inspirado pelo alemão, a “questão é considerar a arte um meio de conhecimento tão importante quanto as ciências positivas. Assim formulado o problema, o valor da obra de arte está cima da mera opinião.” (CORDEIRO, 1953 In: AMARAL, 1977, p. 102). Essa aproximação entre arte e ciência é uma, entre as várias questões, que se transformarão em foco de tensão, nos anos seguintes.

1.2. Desacordos de 1956-57

Se a exposições de 52 e 54¹⁴ são os pilares da chamada Arte Concreta no Brasil, o período de 56 a 57 vai lançar os germes da dissidência. Zanini anota que irromperam “por ocasião desta última apresentação [em 57, no Rio], sérios desacordos entre os representantes de ambas as cidades.” (ZANINI, 1983, p. 655)

¹⁴ A exposição de 54 aqui referida é a primeira do Grupo Frente, no Rio, realizada no Instituto Brasil-Estados Unidos (Ibeu). Participaram dela Ivan Serpa, Aluísio Carvão, Lygia Clark, João José Costa, Vincent Ibberson, Lygia Pape, Carlos Val e Décio Viera. Por uma questão de objetividade, decidimos nos concentrar no Grupo Ruptura, nos desacordos de 56-57 e no Manifesto Neoconcreto.

Sobre a exposição propriamente dita, Heloisa Espada descreve:

A I Exposição Nacional de Arte Concreta, inaugurada em dezembro de 1956 no Museu de Arte Moderna de São Paulo — e apresentada em janeiro e fevereiro do ano seguinte no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro — reuniu, pela primeira vez, poetas e artistas visuais que trabalhavam sob os parâmetros da arte concreta (ou da abstração geométrica) nessas duas cidades, desde o início da década de cinquenta. O evento chamou a atenção pelo fato de expor textos poéticos junto com pinturas, desenhos, esculturas e gravuras, num espaço que, no Brasil, ainda era tradicionalmente reservado às artes plásticas. Com pinturas, participaram Geraldo de Barros, Aluísio Carvão, Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, João José da Silva Costa, Hermelindo Fiaminghi, Judith Lauand, Maurício Nogueira Lima, Rubem Ludolf, César Oiticica, Hélio Oiticica, Luiz Sacilotto, Décio Vieira, Alfredo Volpi e Alexandre Wollner. Lothar Charoux mostrou desenhos, Lygia Pape, gravuras, Kazmer Féjer e Franz Weissmann, esculturas. Entre os poetas, estavam Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, Ferreira Gullar e Wladimir Dias-Pino. Embora seu nome não apareça no convite, o pintor Ivan Serpa integrou a segunda edição da mostra, no Rio de Janeiro. (ESPADA, 2007, p.4)

Interessante ressaltar que Amilcar de Castro é caso inverso ao de Serpa. O nome dele consta no catálogo, mas ele não enviou obras (MAMMÌ, 2006, p.37). A exposição foi repetida no Rio de Janeiro, em fevereiro de 1957, no Museu de Arte Moderna, que funcionava nas instalações do Ministério da Educação (MAMMÌ, 2006, p.23). É possível notar a ampla variedade de artistas, 20 (contando Serpa) e 6 poetas, cada um com três ou cinco obras cada. No caso de Weissmann, oito obras (MAMMÌ, 2006, p.37), constituindo um grupo muito diverso de produções e propostas. Outro ponto de interesse é a forma como os poetas expuseram suas obras:

Os poemas foram impressos em cartazes e dispostos junto às obras bidimensionais de parede (a maioria pinturas) e de pelo menos uma escultura linear de Franz Weissmann. Esta forma de apresentação era coerente com a proposta dos poetas concretos de potencializar a dimensão visual de seus textos. Além disso, a apresentação dos trabalhos sugeria a não hierarquização entre eles, pois foram colocados lado a lado, alinhados pela base e equidistantes, como se todos fizessem parte de uma mesma série. (ESPADA, 2007, p.4)

Essa aproximação dos poemas com o aspecto visual, e também das artes plásticas, será gradativa por parte dos poetas, a ponto de o próprio Gullar, ao falar sobre seu poema enterrado, de 1959, em entrevistas posteriores, dizer que “Isso parece loucura, mas já é artes plásticas, e eu não sou escultor.” (MAMMÌ, 2006, p.139) Isso revela também a transversalidade das produções e das poéticas, transitando entre artes plásticas, design e poesia.

A realização da exposição foi iniciativa dos integrantes do grupo Ruptura, de São Paulo (ESPADA, 2007, p.4), e, a partir dessa exposição, a separação entre artistas paulistas e cariocas seria cada vez mais evidente. Já na época havia uma divisão latente, que seria ainda mais marcada pelos “desacordos” mencionados por Zanini:

Aqueles radicados em São Paulo eram considerados teóricos e ortodoxos, ao passo que seus pares do Rio de Janeiro se destacavam pelas pesquisas cromáticas. Cordeiro e Ferreira Gullar protagonizaram debates nem sempre cordiais. Essas discussões influenciaram de maneira decisiva a elaboração teórica de Gullar sobre a arte neoconcreta, a partir de 1959, estando, portanto, nas origens da querela histórica entre concretos e neoconcretos. No entanto, é importante enfatizar que, em 1957, o neoconcretismo ainda não estava em questão. (ESPADA, 2007, p. 4)

Os acontecimentos que cercam a exposição são complexos e vão desencadear uma série de divergências. Há diversas interpretações sobre o que motivou tais divergências. Aqui concentraremos em três: Lorenzo Mammì, no texto sobre artes plásticas do catálogo da Exposição “Concreta ’56: a raiz da forma” intitulado *Concreta ’56: a raiz da forma (uma reconstrução da I Exposição Nacional de Arte Concreta)*, Heloisa Espada, no artigo *O debate em torno da Primeira Exposição Nacional de Arte Concreta (1956–1957)*; e, por fim, Flávio Moura, com a tese defendida na USP de título *Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil*.

Lorenzo Mammì, ao longo de seu texto, sugere-nos uma indicação que os desentendimentos se passaram por pelo menos três perspectivas diversas: entre os agentes, entre características das obras e entre campos teóricos. A respeito dos agentes, relata que as principais figuras envolvidas foram Waldemar Cordeiro e os poetas do grupo *Noigandres* (os irmãos Campos e Décio Pignatari) defendendo a ala paulista, e Ferreira Gullar, o lado dos cariocas (MAMMÌ, 2006).

A respeito de características das obras, escreve que a questão da cor foi um dos principais focos de tensão:

A cor foi, de fato, um dos principais pontos de atrito que seguiu a exposição. Os pintores cariocas, com exceção de Lygia Clark, utilizavam tinta a óleo e uma palheta bastante nuançada. (...) Os paulistas usavam esmalte sintético e cores chapadas, numa gama limitada. As cores eram claramente separadas e distintas: a clareza da leitura estrutural do quadro demandava que elas se mantivessem dissonantes. A fusão de impressões cromáticas buscada pelos cariocas parecia a Waldemar Cordeiro um resquício de ilusionismo, que nada tinha a ver com a estética concreta. Ficou famosa sua constatação desolada, frente à obra de Ivan

Serpa: “Até marrom há nesses quadros”. Ferreira Gullar, ao contrário, via nesses recursos cromáticos a persistência de uma significação subjetiva de natureza cultural, que não podia ser separada da operação ótica. Waldemar Cordeiro respondeu reiterando a existência de uma “linguagem objetiva e universal da forma”, ao mesmo tempo real e racional, que dispensaria todo subjetivismo. (MAMMÌ, 2006, p. 41-43)

Espada dá atenção especial ao debate travado entre Waldemar Cordeiro e Ferreira Gullar, em textos da Revista Arquitetura & Decoração (Cordeiro) e Jornal do Brasil (Gullar), em fins de 56 e durante 1957.

Cordeiro se apresenta como um defensor das ideias de Konrad Fiedler, como já mencionado, “para quem a arte, assim como a ciência, é uma forma de conhecimento do mundo”. Para Espada, ele “argumenta que apenas o objeto artístico é capaz de oferecer os parâmetros para sua própria apreciação e análise. Portanto, a obra não é a expressão de um pensamento intelectual, de uma ideologia ou da individualidade do artista, mas um produto cujos conteúdos são os próprios elementos intrínsecos a ela.” Já Gullar vai “argumentar contra a noção de arte como representação das aparências” e afirmar que “a arte é uma linguagem simbólica e que sua recepção está condicionada ao contexto histórico-cultural em que se manifesta.” Cordeiro responde discordando de Gullar, “pois aspira a uma linguagem artística de caráter universal que comunique independentemente do contexto histórico-cultural.” Por fim, o artista critica “as obras dos artistas do Rio dizendo que não têm ‘rigor formal e cromático’ e que eles trabalham no âmbito da arte abstrata e não da arte concreta.” (ESPADA, 2007, p.4-6)

Ela cita ainda Geraldo Vieira, que em um artigo da revista Habitat, diz que “ou o conceito de arte concreta era amplo demais, ou os artistas que ali se reuniam trabalhavam a partir de conceitos distintos.” (ESPADA, 2007, p.7) Além disso, enfatiza que as polarizações entre os grupos também seriam reforçadas pelos artigos de Ferreira Gullar (“1 – O Grupo de São Paulo” e “2 – O Grupo do Rio”) e Mario Pedrosa (*Cariocas e Paulistas*), publicados entre 17 e 24 de fevereiro de 1957, no Jornal do Brasil. (ESPADA, 2007, p.7).

Assinala logo após que o “debate em torno da exposição criou dicotomias — objetividade versus subjetividade, razão versus expressão — que permanecem ainda hoje como pano de fundo de grande parte das reflexões sobre o período.” (ESPADA, 2007, p. 4)

Falemos em pouco a respeito dos artigos de Pedrosa e de Gullar, de 1957. No primeiro artigo, sobre os artistas de São Paulo, Ferreira Gullar diz que os “cariocas têm

em comum uma preocupação pictórica, de cor e matéria, que não há nos paulistas, muito mais preocupados com a dinâmica visual, com as explorações temporais do espaço”. Assinala que um “descuido da cor” e “desinteresse pela valorização das qualidades pictóricas” é comum a “todos do grupo paulista”, que ele chega a nomear inclusive de “gentis opositores” em outro momento do texto, e diz que a “razão disso está na excessiva preocupação com as virtualidades formais”. Aliás, para Gullar, o fato dos artistas do Rio, com exceção de Lygia Clark, usarem “tinta de bisnaga, o óleo” e os paulistas “o ripolim(sic)¹⁵ ou variantes desse tipo de tinta de grande resistência” já exprime uma “vontade de precisão que elimina toda alusão subjetiva(...) para um funcionamento puramente ótico” por parte dos paulistas, e “um rigor que se traduz na simplicidade das formas e que se enriquece num diálogo musical de tons quentes e frios” dos cariocas. Sobre Waldemar Cordeiro, diz que “o pintor se colocou fora demais do trabalho criativo, isto é, ele parece ter chegado àquelas formas por um caminho de simples raciocínio.” Já no artigo sobre os artistas do Rio, Gullar insiste na questão da subjetividade, dizendo que “o modo como eles encaram os problemas da arte concreta implica numa contribuição maior dos esquemas individuais e das reservas subjetivas.”. Devemos mencionar, no entanto, que ele exclui Lygia Clark desse quadro, para ele, “o papel dos elementos subjetivos” da obra da artista é “nulo”.

Já o artigo de Pedrosa, com um tom mais bem-humorado, começa a se perguntar por que entre certos povos há uma preocupação preliminar com a teoria, e com outros a teoria vem sempre *a posteriori*, ou nem é necessária. Cita diversos casos, italiano e o francês, o alemão e o inglês, e chega ao caso de paulistas e cariocas. Diz que a “mocidade concretista de São Paulo carrega consigo a mesma preocupação de ‘sabença’, ao lado da ‘poesia’.” E entre “um Pignatari e um Gullar é claro que o primeiro é muito mais ‘teórico’ do que o segundo.” Acrescenta que nas artes plásticas o “contraste é ainda mais gritante.” Segundo Pedrosa, “os escultores paulistas não somente acreditam nas suas teorias como as seguem à risca” e que “em face deles, os pintores do Rio são quase românticos”. Nota que o tratamento da cor é muito diferente nos dois grupos, sendo que os paulistas adotam “um vocabulário cromático deliberadamente elementar.” E sintetiza dizendo que a “cor para o paulista é uma cor-superfície, luminosidade pura, cor para uma forma que aqui age como objeto; a cor para o carioca é um espaço também, forma negativa.” Parece haver por parte de Pedrosa uma

¹⁵ Ripolin, marca de tintas de parede, esmalte e vernizes, de aplicações comerciais e residenciais, não-artísticas.

intenção de ironizar posicionamentos rigorosos, assim ele fala de uma “escapadela” dos paulistas “aqui e ali” em matéria de cor, que “outros pintores cariocas também cometem pecados de heresia” e que João José¹⁶ “peca, carnalmente, pois seu diálogo com as cores ainda contém segredos de ordem subjetiva ou expressionais.”

Interessante a respeito dos textos dos dois autores é a citação de uma mesma obra (Sacilotto, *Concreção 5629*). Isso, a proximidade entre as publicações e o teor delas provavelmente indicam um debate sobre o assunto antes da publicação dos textos. Os textos de Gullar precedem o de Pedrosa cronologicamente, mas a relação entre o poeta e o crítico sempre foi a de discípulo e mestre. Não seria exagero, portanto, considerar a hipótese de que as linhas gerais que perpassam os textos de ambos tenham vindo de Pedrosa. Com uma diferença: o tom. Enquanto Pedrosa parece encarar a questão com bom humor, Ferreira Gullar assume um tom mais agressivo, indicando já a postura de confronto. Em uma entrevista de 1979, Pedrosa declararia o seguinte: “O Neoconcretismo foi uma reação do Gullar. Eu não participei da formação do grupo neoconcreto. O Neoconcretismo não achava que as formas se exercessem por aquela disciplina de São Paulo.” (COCCHIARALE, 2004, p. 108). Um ponto a se considerar é que Mário Pedrosa talvez tenha evitado o embate direto também por suas relações com o paulista Ciccillo Matarazzo, que comandava o MAM e a Bienal de São Paulo. Mário Pedrosa participa com frequência da organização das primeiras Bienais, nas comissões artísticas e júris de premiação, e assume o cargo de diretor geral a partir da 6ª Bienal, de 61, até a 8ª, em 65.

Das três abordagens, todavia, talvez seja a de Moura a que mais se concentra em disputas de poder e idiosincrasias individuais, e a que talvez mais ofereça um enfoque capaz de lançar questionamentos sobre como a polêmica tem sido tratada. É que o mais adentra na relação entre os agentes e a relação desses com as ideias e obras que os circundavam.

Moura observa que uma das prováveis causas das desavenças diz respeito, já de saída, a uma espécie de controle das interpretações e recepção da exposição, dada a ampla diversidade de expositores:

O resultado óbvio da tentativa de reunir tantos artistas em torno de uma mesma causa é a convivência de propostas e poéticas muito heterogêneas. No mesmo instante em que se viram reunidas obras de artistas tão diversos, teve início uma disputa pela interpretação mais adequada dos rumos do movimento. Os artistas

¹⁶ João José da Silva Costa, pintor piauiense ligado a Ivan Serpa.

mais aparelhados teoricamente começam de pronto a estabelecer fundamentos conceituais e a buscar maneiras de amarrar em torno dos mesmos princípios aquele conjunto de propostas – e é nesse contexto que as arestas começam a surgir. (MOURA, 2011, p.64)

A figura que melhor se posiciona nesse cenário, para Moura, é Ferreira Gullar, “em direção a um papel de liderança para o construtivismo no Brasil” (MOURA, 2011, p.62). Ele seria detentor de todas as ferramentas necessárias a tal objetivo:

Gullar tinha boas condições para levar adiante a empreitada: um veículo de grande repercussão onde tinha liberdade para escrever e editar o que bem entendesse; bom repertório de leituras e proteção de Mário Pedrosa; bom trânsito entre os jovens artistas do Rio de Janeiro; ímpeto para se firmar como intelectual num diálogo com antípodas já estabelecidos no campo; ambição poética e verve afiada como crítico de artes. Foi esse capital que a I Exposição Nacional de Arte Concreta lhe deu condição de mobilizar. (MOURA, 2011, p.66)

Importante ressaltar que, apesar de Mário Pedrosa ser mais próximo do grupo do Rio, até por uma questão geográfica, ele era respeitado pelos dois grupos. Parte disso se deve não só a sua atuação como crítico em defesa da arte abstrata, como também pela afinidade entre as teorias da *Gestalt*, que ele praticamente foi responsável por introduzir no Brasil, com sua tese de 1949, e a própria arte concreta. Já os antípodas mencionados eram os irmãos Campos, no campo da poesia, e Waldemar Cordeiro, no âmbito da crítica de arte. (MOURA, 2011, p.66). Moura prossegue dizendo que, se é verdade que “Gullar soube capitalizar a disputa num caminho que fortalecia sua posição de poeta, é preciso dizer que ele o fez também de forma reativa, como meio de defender-se de ataques que tinham em Waldemar Cordeiro um de seus mais fervorosos atiradores.” (MOURA, 2011, p.66-67). Assim, embora o texto *Paulistas e Cariocas* tenha sido publicado antes, segundo Moura, é Cordeiro quem faz questão de deixar as fronteiras bem demarcadas: “(...) e apesar do rendimento notável que Gullar soube extrair dessas distinções, com prejuízo simbólico evidente para o grupo de São Paulo, foi Cordeiro quem primeiro bateu no peito para gabar-se do rigor dos paulistas em detrimento dos rompantes de ‘lirismo expressivo’ do grupo do Rio.” (MOURA, 2011, p.67)

O ponto fulcral, para ele, reside no fato de que tanto o lado carioca como o lado paulista terem sido deixados levar pelas oposições entre Gullar e Cordeiro, não necessariamente representativas do conjunto de artistas envolvidos de ambos os lados:

Da mesma maneira que os escritos de Gullar são um exercício retórico que tenta conferir ao conjunto de artistas cariocas uma unidade de princípios que não é redutível às poéticas individuais, também Cordeiro exercita uma forma de falar em nome de todos que diz mais de suas aspirações de liderança que dos trabalhos representados por seu discurso. (MOURA, 2011, p.68)

Assim, os “momentos intolerantes” de Cordeiro acabam gerando o estereótipo do “caráter doutrinário do concretismo praticado em São Paulo”. E acrescenta: “Se mesmo para os artistas identificados com o neoconcretismo faltam análises distanciadas do discurso de liderança dos formuladores, que dirá sobre os artistas que a bibliografia de maior circulação estigmatizou como cientificistas e redutores.” (MOURA, 2011, p.68). Logo, apesar de partirem de “um conjunto de princípios bastante semelhante”, as “conquistas mais importantes do construtivismo no Brasil” acabam sendo atribuídas ao grupo Neoconcreto. (MOURA, 2011, p.68-69)

Zanini parece caminhar para a mesma direção, ao falar sobre o posicionamento dos artistas paulistas:

Vários artistas de São Paulo não aceitaram jamais a conceituação do Neoconcretismo, convencidos de que se tratava antes de questões de ordem pessoal ou de ‘problemas de poder’. Consideram haver uma distância grande entre o que se teorizou e as obras em si dos artistas do Rio, estes apresentando sem dúvida soluções de maior simplificação formal. (ZANINI, 1983, p. 656)

Além da polêmica com Cordeiro, houve ainda um outro embate, também notório, entre os irmãos Campos e Ferreira Gullar. E ele se dá na segunda exposição, realizada no Rio.

Ainda que contasse com um bom catálogo e fosse acompanhada de conferências no MAM, a exposição [de São Paulo] não causou grande comoção na cidade. A frustração levou os artistas e poetas a levar a exposição ao Rio, para cujo sucesso o esforço de Ferreira Gullar seria fundamental. Trabalhando, na época, no Diário Carioca, Ferreira Gullar ajudou a criar um clima de expectativa para a exposição que seria aberta no dia 4 de fevereiro de 1957 no saguão do edifício do Ministério da Educação e Cultura. A arte concreta brasileira encontrava, assim, um local bastante adequado para ser acolhida: o edifício do MEC era marco das tendências modernas no país, tendo sido projetada por Lúcio Costa com a colaboração de Le Corbusier. (NUNES, 2004, p. 113)

Flávio Moura relata o embate, a partir de uma reportagem de revista, à época:

Pouco depois, a revista *Cruzeiro* trouxe uma matéria sobre o encontro. O título era indicativo da temperatura: “O Rock’n Roll da Poesia”. Logo abaixo, as fotos mostram Haroldo de Campos e Ferreira Gullar em pé, em meio à plateia

sentada, em gestos de confrontação (...) A plateia acabara de assistir a uma conferência de Décio Pignatari, incumbido naquela noite de expor a teoria da poesia concreta. A voltagem subiu quando o poeta Oswaldino Marques perguntou a Décio o que ele entendia por “símbolo”. Oliveira Bastos tentou responder em nome de Décio com base em um artigo de Gullar sobre artes plásticas. Marques não se satisfaz com a resposta e foi atacado pelos irmãos Campos, que o chamaram de “poeta medíocre” e “péssimo tradutor”, o que o levou a retirar-se da sala. As fotos do Cruzeiro captam esse bate-boca. (MOURA, 2011, p.72)

Na sequência, afirma que “o neoconcretismo nasce de um descontentamento de Ferreira Gullar com os rumos assumidos pela incipiente teoria da poesia concreta” e que a “poesia é um dado do neoconcretismo que não vingou historicamente” e, “ao contrário do que ocorreu nas artes plásticas”, “a fonte da cisão se deu num campo em que o grupo neoconcreto não se tornou hegemônico.” (MOURA, 2011, pp.73,75). Por fim, conclui:

Aí está um nó do problema: como poeta, Gullar conseguiu trilhar caminho próprio e é um grande nome da literatura brasileira, mas a parte relevante de sua produção não tem relação com o neoconcretismo. Era como poeta que falava quando queria romper com o grupo de São Paulo, mas foi no campo das artes plásticas que sua militância foi mais bem-sucedida. (MOURA, 2011, p.72)

A partir da I Exposição Nacional de Arte Concreta e suas repercussões, o caminho para a dissidência Neoconcreta, que culminaria no Manifesto Neoconcreto e nas primeiras exposições de arte neoconcreta, estava traçado e seria uma questão de tempo até que eclodisse de fato, em 1959. E de que falaremos a seguir.

1.3. Manifesto Neoconcreto

O Manifesto Neoconcreto foi publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil de 21 e 22 de março de 1959 e é composto de 8 páginas. A primeira página, capa, tem o título de Experiência Neoconcreta. Nas páginas restantes, há vários textos independentes (intitulados “Poesia Neoconcreta”, “Lygia Clark: uma experiência radical”, o “Manifesto Neoconcreto” propriamente dito, “Ballet /Experiência visual”, “Duas formas no tempo”, “Gabriel Artusi: Música Neoconcreta”, “Amílcar de

Castro¹⁷”, “O Livro-Poema”, “Franz Weissmann” e “Gravura: Depoimento de Lygia Pape”), com a exibição de obras visuais e poemas entre os textos, quase todos devidamente identificados (algumas obras, como as de Clark, não o são explicitamente, mas já que se encontram distribuídas junto às colunas em que há o texto sobre a artista, não é muito difícil deduzir a autoria). As páginas, com exceção da capa, são numeradas no canto superior esquerdo e usaremos essa referência para a nossa análise.

Antes, uma justificativa: apesar de nos concentrarmos no Manifesto Neoconcreto, não nos parece uma postura sensata ignorarmos todo o resto, o conjunto. Ora, o suplemento, tal qual foi publicado, sugere uma certa confluência de posições e concentrar a análise só no Manifesto seria uma edição desonesta e incompleta. Exemplo claro: só pelo título dos textos, parece haver uma vontade de querer legitimar o Neoconcretismo pela ideia de *Gesamtkunstwerk* ou o conceito de arte total, há textos falando sobre poesia neoconcreta, artes plásticas (pintura, escultura, gravura), *ballet* neoconcreto, música neoconcreta... O simples recorte do manifesto, tal como é comumente apresentado, já impede o conhecimento desse dado, que não nos parece irrelevante, quando são postas as questões que envolvem sua confecção.

É interessante, por exemplo, enxergar nessa seleção de textos uma sintonia com os propósitos do próprio manifesto, i.e., uma resposta ao concretismo. Se os concretistas eram muito ligados a artes aplicadas, nada como um movimento que se legitimasse a partir de quase todas as vertentes das artes tradicionais (o que não deixa de ser contraditório para um grupo que pregaria a superação de molduras e pedestais. Trataremos disso mais à frente).

A diagramação das primeiras páginas (quatro primeiras, excluindo capa) segue um esquema aparentemente mais rígido, com cinco colunas, talvez pelo volume de texto. A seguir, nas últimas páginas, a diagramação se torna um pouco mais solta, só retomando a diagramação mais “rígida” na página final.

A capa, que é mostrada na **IMAGEM 7**, apresenta uma hierarquia bem definida de informações e isso é conseguido porque cada um desses diferentes tipos de informação são mostrados também com uma forma diferente. Assim, enquanto os nomes de artistas são apresentados em caixa-baixa¹⁸ (minúsculas) e o que aparenta ser

¹⁷ Os documentos do artista, alguns no arquivo do Instituto Amilcar de Castro, gravam “Amilcar” sem acento, mas é muito comum que o nome seja acentuado nas diversas publicações, como aqui.

¹⁸ Caixa-baixa é o termo que, em artes gráficas, é usado para letras minúsculas. A origem seria a disposição, em antigas tipografias, das caixas contendo os tipos de chumbo com as letras minúsculas. Do mesmo modo, usa-se caixa-alta para letras maiúsculas.

um itálico e negrito, os dizeres “de dezenove de março a dezenove de abril no” são grafados com um tamanho de fonte menor, com um espaçamento entre as palavras deliberadamente aumentado. Aliás, esse artifício de manipular o espaçamento entre as letras (chamado de *kerning*¹⁹) e entre as palavras é recurso utilizado em todo o suplemento, especialmente nos títulos dessa e páginas seguintes (o exemplo mais nítido da capa é o título “suplemento dominical”).

O que mais chama a atenção na capa são os dizeres “Experiência Neoconcreta”, referência ao manifesto e à 1ª Exposição de Arte Neoconcreta, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (há informações que remetem à exposição na capa, no espaço acima de “Experiência”). “Experiência Neoconcreta” se apresenta todo em caixa-alta (maiúsculas) e em eixos de leitura distintos. Enquanto “Experiência” é lido na forma padrão, horizontal, “Neo” e “Concreta” são separados em duas colunas e girados a noventa graus o que obriga a uma leitura na vertical. O fato de estarem separados acaba dando destaque ao “neo”. Títulos girados, como esse, haviam sido frequentemente utilizados durante todo o período de reforma gráfica do Jornal do Brasil, liderada por Amílcar de Castro. Houve muita resistência dos profissionais gráficos do jornal com esse tipo de inovação, já que os processos técnicos para a sua realização não eram bem conhecidos e tiveram de ser implementados.

Isso, indiretamente, abre espaço a uma outra questão: de quem é a autoria do design gráfico do Suplemento (e manifesto incluído)? Ronaldo Britto anota como sendo de Reynaldo Jardim²⁰. Em nossa pesquisa de mestrado, investigamos a Reforma Gráfica do Jornal do Brasil. Apesar de ser uma obra um tanto quanto coletiva e que abarcou diversas áreas do próprio jornal (não só a parte visual gráfica), constatamos que Amílcar exercia liderança na reforma gráfica, a ponto de criar padrões, esquemas de diagramações a serem utilizados. Segundo LESSA (1988, p.7)²¹, ele “havia desenvolvido uma metodologia de trabalho que consistia em ensaiar inumeráveis

¹⁹ Para mais informações: Elementos do Estilo Tipográfico, de Robert Bringhurst. Sobre a nomenclatura do termo em inglês, é interessante deixar aqui a nota de tradução da página 38: “a língua portuguesa possui equivalentes para os termos *kern* e *kerning*: *crena* e *crenagem*. (...) Os termos ingleses, contudo, ainda reinam absolutos e foram mantidos aqui.”

²⁰ BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

²¹ Amílcar (sic) de Castro e a Reforma do Jornal do Brasil. Como na dissertação, usamos a versão datilografada encontrada no Instituto Amílcar de Castro, que segundo consta, foi realizada em 1988 (NAVES, 2010, p. 234). O mesmo texto encontra-se em LESSA, Washington Dias. *Dois Estudos de Comunicação Visual*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1995 e no catálogo da Editora AD2 (NAVES, Rodrigo. *Amílcar de Castro*. Belo Horizonte: Editora AD2, 2010).

layouts de página em busca de composições com uma boa caracterização visual e que preenchessem os requisitos de limpeza e de organização funcional de leitura.”

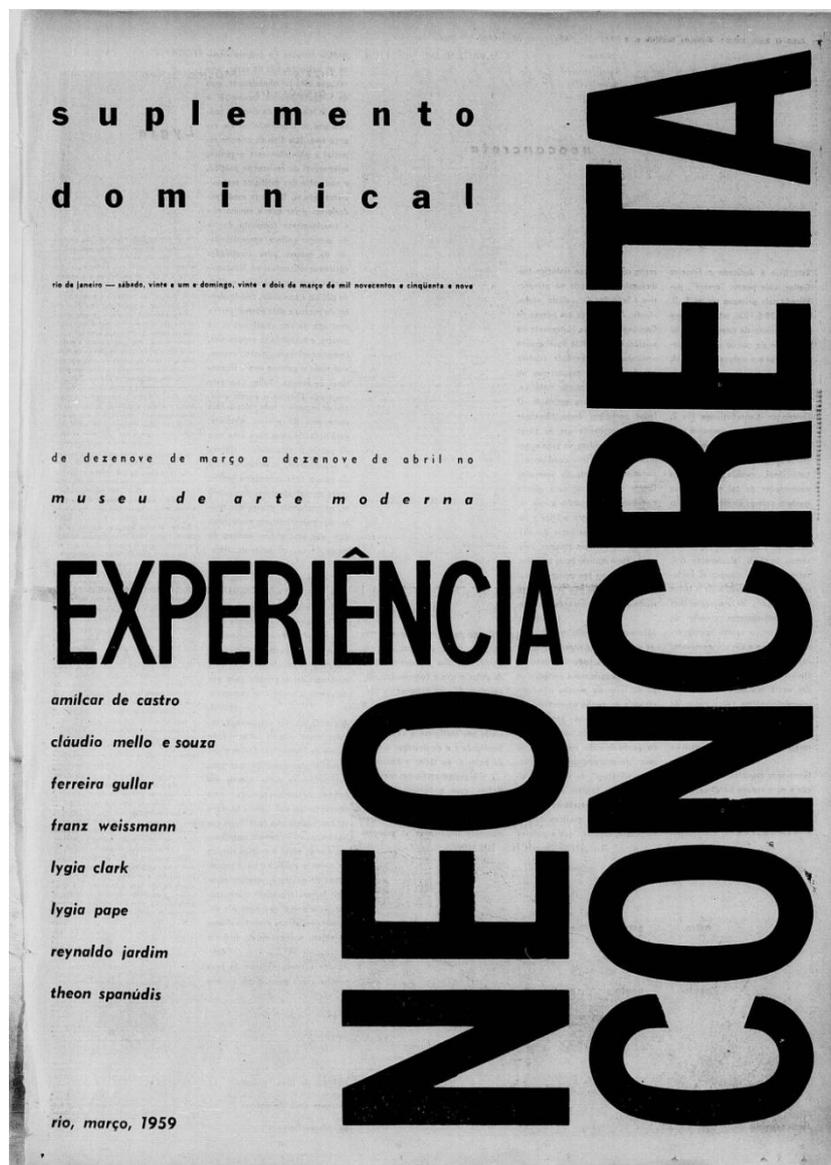


IMAGEM 7

Por outro lado, consta que "Reynaldo se interessava muito pela questão gráfica, sendo extremamente criativo nas soluções gráfico-editoriais."(LESSA,1988, p.4) e que o "intercâmbio natural estabelecido entre Amílcar (sic) e Reynaldo leva a uma depuração da limpeza de inspiração concretista."(LESSA, 1988, p.4)

Sabe-se que em "meados de abril de 1958, Amílcar de Castro sai do JB em decorrência de um desentendimento com Odylo Costa, filho; só retornará em [1º de] março de 1959." (LESSA, 1988, pp.5-6)

Segundo Elizabeth Varela, era Reynaldo “quem editava e diagramava o SDJB” e “Amilcar atuava no primeiro caderno”, mas que “através de conversas do editor com Amilcar e Gullar, a diagramação desenvolvida por Jardim sofria algumas transformações.” Porém, Amilcar atuou “informalmente” no SDJB, como diagramador”, a convite do próprio Reynaldo. “Esse período foi de dois meses, no máximo, entretanto, muitas vezes, a diagramação do Suplemento era feita pelo próprio Reynaldo e parte das que eram feitas por Amilcar, sofriam modificações propostas por Reynaldo já na oficina.” (VARELA, 2009, p.16) Varela relata, porém, na sua introdução, que segundo Ferreira Gullar, a diagramação da edição com o manifesto, de 22 de março de 1959, teria sido feita por Amilcar:

Nas páginas mais famosas do SDJB, aquelas nas quais foi publicado o Manifesto Neoconcreto, em 22 de março de 1959, Amilcar foi convidado para ser o diagramador, como afirma Ferreira Gullar. Até então, Amilcar não havia desenhado para o SDJB. Ainda conforme Gullar, a maior parte do 'sistema de diagramar' de Amilcar foi 'adotado' por Jardim, que 'passou a fazer a partir daí coisas até mais audaciosas que o próprio Amilcar tinha feito'. (ALVES, 2005, p. 122, apud VARELA, 2009, p. 3)

A versão de Gullar nos parece mais plausível. Afinal, trata-se da edição com o Manifesto Neoconcreto e é estranha a hipótese de Amilcar ter terceirizado a tarefa, mesmo já tendo voltado a trabalhar no jornal. Em caso afirmativo, como esta é uma tese que tem Amilcar de Castro como personagem principal, é mais uma justificativa para a análise do suplemento como um todo, além dos já citados.

Voltando ao Suplemento, na segunda página, (IMAGEM 8) temos dois textos a dividi-la, “Poesia Neoconcreta” e “Lygia Clark: uma experiência radical”, embora só o “Lygia” do título, apareça na página 2, assim como uma coluna do texto a que se refere. A página é dividida em cinco colunas de texto (como as páginas do manifesto). Há amplo uso de espaços em branco e as colunas não seguem todas a mesma altura de alinhamento. O texto termina de modo abrupto com a frase aparentemente incompleta e sem pontuação final: “as dez últimas páginas do livro contêm cinco poemas em alemão”.

O texto, “Poesia Neoconcreta”, é um prefácio de um livro de Theon Spanúdis, creditado na própria página, e disserta sobre o poema “árvore”, de Gullar. Parece ser a intenção aqui, como de resto em quase toda a produção textual neoconcreta, de responder e criticar alguma premissa, autor ou prática que se identifique com os concretistas. Assim, passagens como “Jovens poetas brasileiros atiraram-se a esse tipo

de experimentação [do espaço gráfico]. Infelizmente a maioria desses experimentos caiu numa imitação ao pé da letra da pintura não-figurativa e de cunho geometrizzante(...)” ou “Outros continuaram com o uso servil do espaço gráfico iniciado por Mallarmé e cuja única finalidade é a destacar o valor de palavras ou ideias e conseguir a hierarquização das mesmas” parecem ter endereço certo. Como já mencionamos, a ligação dos irmãos Campos com Mallarmé é notória e a crítica à “geometrização” excessiva dos concretistas, por parte de Gullar, é recorrente. Por outro lado, há a citação de Gomringer, que foi professor na Escola Superior de Desenho, em Ulm, e um dos nomes da poesia concreta no âmbito internacional. Mas a referência tem um propósito, já que, segundo o texto, “Gullar foi também em certo sentido além de Gomringer (...)”.

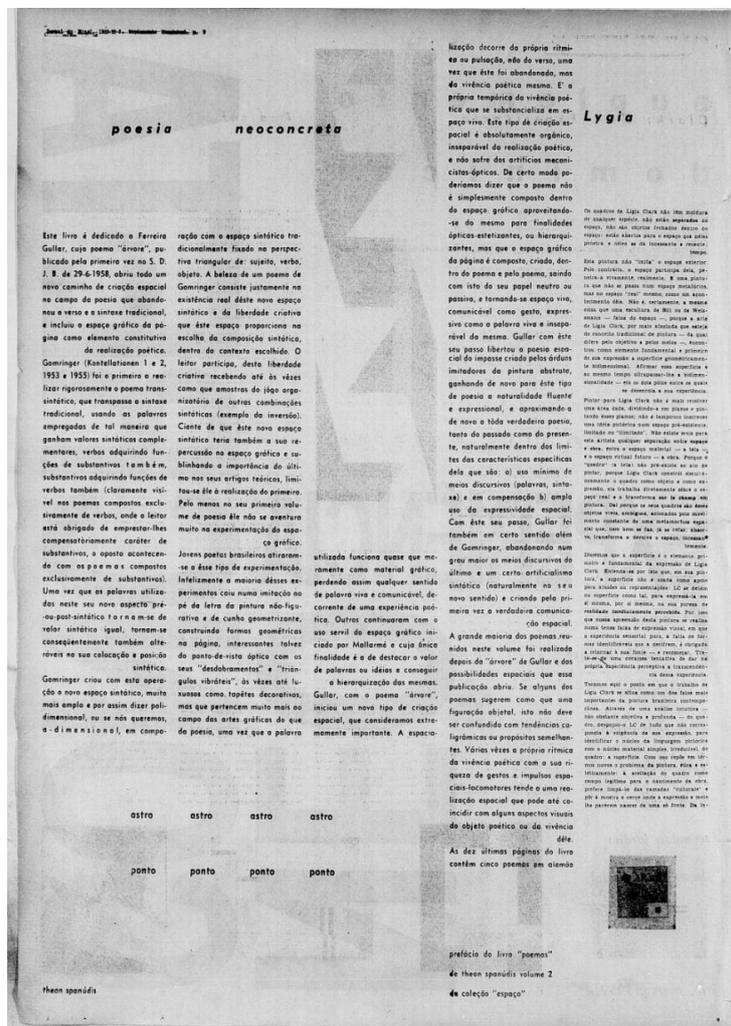


IMAGEM 8

A página 3 (IMAGEM 9) apresenta um texto de Gullar sobre a obra de Lygia Clark. Curioso a respeito desse texto, como já foi dito, é o fato de ele atravessar a página que lhe é reservada. O texto começa na última coluna da segunda página, que

tem o texto “Poesia Concreta”. Disso decorrem algumas consequências: a primeira, mais evidente, é o questionamento da possível causa da escolha. É plausível se pensar em falta de espaço. O texto é mais longo e não caberia em uma página. Reforçaria essa hipótese o fato de ele se apresentar com um tamanho de fonte menor que o texto da página anterior. Isso é observado quando se comparam as duas últimas colunas da página 2. Mas há uma hipótese, que não pode ser descartada: a produção de Lygia Clark da época, inclusive a abordada pelo texto de Gullar, trata justamente de limites, fronteiras e o rompimento das molduras da tela de pintura. É muito difícil pensarmos que se trataria só de coincidência. Partindo desse ângulo, a própria diagramação do texto remete à poética explorada nas obras da artista. Assim como Lygia rompe com os limites do quadro, o texto sobre sua obra também rompe com os limites da página que lhe é reservada.

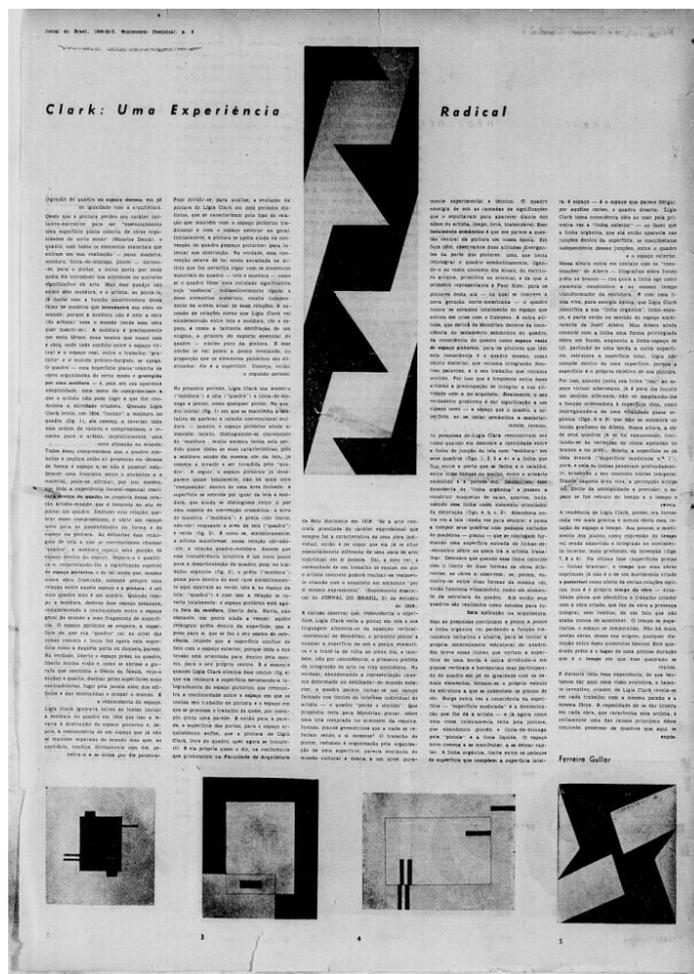


IMAGEM 9

A segunda consequência desse atravessamento de páginas é que, por conta disso, a própria composição das páginas não pode ser vista mais só individualmente, mas como um conjunto de duas páginas, abertas. Isso vai se repetir nas páginas 4 e 5, que apresentam o manifesto, e é quase como se essas páginas o anunciassem. A **IMAGEM 10** mostra um esquema dessa composição. Parece haver um contraponto, enquanto a página 2 é dominada por vazios, na página 3 os espaços correspondentes são preenchidos com obras de Clark. Podemos notá-lo a partir de um acontecimento não previsto. Há um decalque de uma obra de Lygia Clark (que é referenciada do texto de Gullar como “fig. 1”) na página 2. O decalque, tal como é conhecido nas artes gráficas, é quando a tinta de impressão não seca completamente, especialmente em áreas com grandes concentrações de tinta. Assim, com a pressão de uma página ao encontro de outra, há a transferência de parte dessa tinta na página que sofre o contato. Isso faz aparecer, na página 2, uma espécie de fantasma da obra de Lygia, tornando nítida a intenção de fazer uma correspondência, composicional, do espaço em branco com a obra da artista belorizontina.

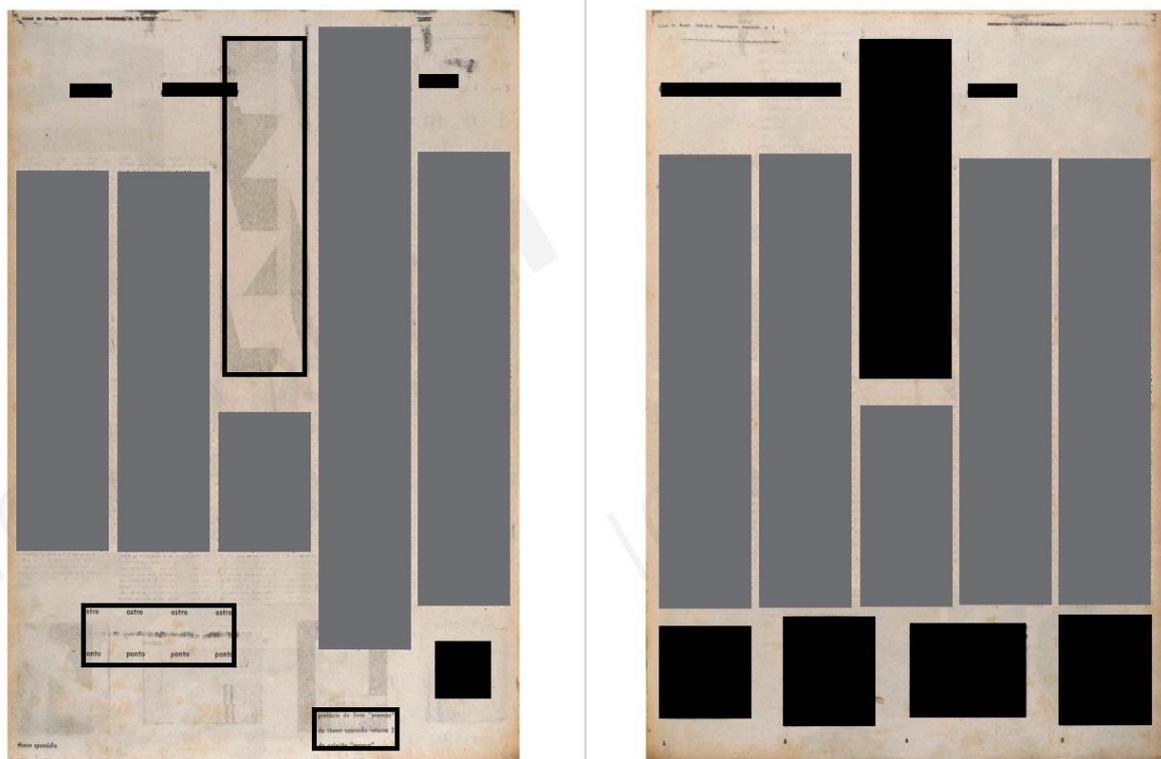


IMAGEM 10

Antes de passarmos ao manifesto propriamente dito, seria interessante passar antes às três últimas páginas. Nas páginas 6 e 7, como já dito, a diagramação é mais solta e os textos, poemas e imagens funcionam quase como blocos independentes. Na página 6 (IMAGEM 11), chama a atenção no texto sobre o Ballet Neoconcreto²², que foi apresentado efetivamente no dia 14 de abril, em Copacabana. A analogia utilizada por Lygia Pape a respeito do *ballet* convencional foi “figura-fundo” e como o “ballet neoconcreto” estaria disposto a mudar essa relação. Cita a Ópera de Pequim como exemplo positivo de mudança, dizendo que ela “mostrou um conceito diverso do espaço.” Ora, a superação da estrutura figura-fundo e uma nova relação com o espaço são conceitos muito caros ao ideário neoconcreto e serão bem explorados na *Teoria do Não-Objeto*, de Gullar, que trataremos adiante. Sérgio Martins acerta quando diz, a esse respeito, que a

(...) metafísica do plano está na raiz tanto da proeminência explícita da pintura nessa história do modernismo quanto da ascendência desta sobre a teoria neoconcreta (é notável, aliás, que o título da série *Etapas da arte contemporânea*²³ acabe por se transformar em *Etapas da pintura contemporânea*). (MARTINS, 2016, p. 203)

Já “Gabriel Artusi: Música Neoconcreta” é uma entrevista com um suposto jovem compositor da música utilizada no Ballet Neoconcreto. Suposto, porque segundo Elizabeth Varela:

Na verdade, devido à ausência de produções musicais neoconcretas, Reynaldo Jardim comprou um piano e ele próprio desenvolveu a música, usando somente duas notas. Tendo apresentado a música a duas colegas relacionadas à área musical e recebendo críticas positivas, decidiu utilizar a sua música no *Ballet* e atribuí-la a um músico que sequer existia. Como editor do SDJB, Reynaldo Jardim recebia inúmeros poemas, livros, discos, entre outras produções. A partir deste fato, ele simulou que recebera o disco do exterior e validou a existência de Gabriel Artusi publicando no Suplemento a entrevista que ele próprio formulou e respondeu. (VARELA, 2009, pp.121-122)

Bem, a respeito da música neoconcreta, poderíamos voltar à provocação do início do capítulo sem medo de sermos acusados de exagero: músicos neoconcretos, ao

²² “O *Ballet neoconcreto*, criado por Lygia Pape e Reynaldo Jardim, foi exibido no dia 14 de abril de 1959, no Teatro da Praça. Este *ballet* era composto por duas formas planas: um quadrado rosa e um retângulo que era formado por um quadrado rosa semelhante ao primeiro e o restante em azul. Essas placas deslizavam em movimentos ortogonais pelo palco, sem nunca mostrar o outro lado, onde estariam as duas pessoas responsáveis por movimentá-las, o poeta anarquista Antônio Fraga e o pintor Pedro Paiva (dois amigos de Pape).” (VARELA, 2009, p.119)

²³ Série de vários artigos publicados por Gullar no Jornal do Brasil, logo depois do *Manifesto Neoconcreto*, e que logo depois, segundo o próprio Martins, muda de nome.

que parece, definitivamente não existiram. Mas é interessante analisar a entrevista e ver que ela reverbera o discurso neoconcreto. O entrevistado fala sobre Schönberg e o dodecafonismo e, de novo, a questão da matemática se faz evidente. Assim, se Schönberg abriu caminho, Anton Webern já é “prejudicado por excessiva preocupação de rigor.” O problema, diz o músico, é que “ele tornou suas peças estruturas frias, não sensíveis, matemáticas mesmo.” E completa - “Confesso que estou entusiasmado com o que você me escreveu. (...) Querendo pode me considerar um neoconcreto.” Considerados o discurso e história por trás de sua redação, talvez esse episódio seja o mais revelador de como discurso neoconcreto tentava, a todo momento, superar suas próprias realizações.



Ballet
Experiencia visual

Lygia Pape

O ballet concretizado se desdobra em dois planos: o plano da ação e o plano da experiência. A primeira experiência é a do bailarino, a segunda é a do espectador. O bailarino vive a experiência do movimento, o espectador vive a experiência da forma. A experiência do bailarino é a do movimento, a do espectador é a da forma. A experiência do bailarino é a do movimento, a do espectador é a da forma.

Duas formas no tempo

Do tempo que o espaço do palco delimita, duas formas (A e B), proporcionando entre si e proporcionando ao tempo e ao espaço do palco, são concretizadas e procuram a integração no elemento que qual foram estranhas. Tem início sua procura de integração pelo conhecimento (espacial negativo) e a seguir pelo reconhecimento (espacial positivo) do tempo. De silêncio de Gabriel Artusi que, realizado por dois bailarinos, estrutura (processo estrutural) o ritmo do qual surgiram. A seguir, prende e impossibilita de integração no

plano em que o "ballet" se desenvolve em duas formas, duas ações, duas experiências. A primeira experiência é a do bailarino, a segunda é a do espectador. O bailarino vive a experiência do movimento, o espectador vive a experiência da forma. A experiência do bailarino é a do movimento, a do espectador é a da forma.

Criado por Lygia Pape e Reynaldo Jardim, o "ballet" neoconcreto será exibido de 14 de abril, às 21 horas, no Teatro de Foz de Iguaçu.

O problema está pôr: resolve-lo nem encontrar o que lhe é fundamental, sem procurar em outras atividades de criação e pesquisa, soluções e formulações que, próprias de um, não encontrem aplicação em outro.

O desenvolvimento do processo tecnológico, as reestruturações de ordem acadêmica-casual motivadas pelas formas vivenciais, o quebra de valores consagrados e sua consequente substituição por outros, surgidos pelo tempo e finalmente configurados de um modo em transformar o mundo em exigindo do artista: melhor e mais adequado as solicitações de sua época.

Impõe-se a pesquisa, pois que se impede o processo criador. E o mais: encontrar novas próprias soluções sem esperar recebê-las de outro. Além disso, tanto quanto possível, o indivíduo criado, portador de dúvidas e perguntas próprias, cujo resposta ninguém mais lhe poderá dar. E em meio a tudo isso preservar-lhe a integridade do processo criador. É compreender que, no decorrer e sob o perigo de que o objetivo venha a suprir-se, o processo próprio.

GABRIEL ARTUSI: Música Neoconcreta

Gabriel Artusi, nascido em Gênova, em 1912, viveu em Paris e em 1938 passou para o Brasil, onde se dedicou à música neoconcreta. Após haver trabalhado em diversas áreas, voltou-se para a música. Sua obra é marcada por uma linguagem experimental e inovadora. Ele busca a integração entre o som e o espaço, criando uma nova forma de expressão musical.

Em sua música, Artusi utiliza-se de técnicas avançadas de gravação e edição, criando uma linguagem sonora única. Sua obra é marcada por uma linguagem experimental e inovadora. Ele busca a integração entre o som e o espaço, criando uma nova forma de expressão musical.

berço
berço
berço barco
berço
berço

Esta obra compõe-se de um conjunto de "ballets" concretos. "Organização temporal de dois sons" foi uma das primeiras experiências, no sentido de ser realizada sem a presença de bailarinos e com a utilização de um sistema de gravação. Esta obra compõe-se de um conjunto de "ballets" concretos. "Organização temporal de dois sons" foi uma das primeiras experiências, no sentido de ser realizada sem a presença de bailarinos e com a utilização de um sistema de gravação.

IMAGEM 11

Na página 7 (IMAGEM 12), um texto sobre Amílcar, provavelmente de Gullar, mas sem indicação de autoria, merece destaque, há um contraponto entre o rigor do artista e seu lirismo. “uma superfície que se alça para o voo”. Interessante que essa

abordagem ficou apagada por muito tempo nos textos sobre o artista, que passaram a se repetir sobre a questão de “corte e dobra”, e só foi retomada, com grande êxito, muito tempo depois²⁴. Além disso, há a informação de que “Amilcar de Castro expõe agora, nesta primeira mostra neoconcreta, depois de quase dez anos de silêncio, apenas quebrado em 1953, quando participou com um trabalho da II Bienal de São Paulo.” A tal respeito, lembremos que Amilcar não expôs na I Exposição Nacional de Arte Concreta e que, por não depender da arte profissionalmente para se sustentar, já que sempre ocupou outros empregos, é plausível que não precisasse expor com frequência suas obras. Mas devemos pontuar que no catálogo da retrospectiva do Mercosul, de 2005, em homenagem ao artista, há a informação de que ele participou também de uma exposição coletiva em 1955, no Salão Nacional de Arte Moderna da Bahia, em Salvador. (ALVES, 2005, p.173)



IMAGEM 12

²⁴ O exemplo mais bem sucedido talvez seja o texto de Pellegrino: PELLEGRINO, Hélio. Todas as coisas voam. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 maio 1987.

E assim chegamos ao *Manifesto* propriamente dito (IMAGEM 14). Ao contrário do par de páginas anterior, aqui a relação entre as páginas e sua composição parece não se basear pelo contraponto, mas pelo equilíbrio. Isso pode ser observado na IMAGEM 15, que também, através de um artifício esquemático, os principais elementos são destacados. O título “manifesto neoconcreto” tem o espaçamento entre as letras artificialmente manipulado de modo a procurar preencher quase toda a largura das duas páginas, de modo similar à assinatura do suplemento dominical, na capa. Ao contrário de “Experiência Neoconcreta”, porém, o título aqui é grafado em minúsculas. As imagens apresentadas nas páginas estão em um jogo de relação. Enquanto as imagens de obras da página 4, na parte inferior, são de artistas estrangeiros, as imagens de obras da página 5, já no campo superior, são todas de artistas do grupo Neoconcreto. Parece haver uma intenção, pela disposição das imagens, de “passagem de bastão” dos artistas de outrora, considerados referências, para os artistas de então. Essa correspondência é ressaltada, inclusive, pelo número igual de obras mostradas lá e cá. Além disso, pela seleção de obras dos artistas no grupo Neoconcreto, podemos notar que se aproximam formalmente. A qualidade de reprodução de impressão em jornal é bem ruim e pode enganar, mas nos parece que a escultura de Amilcar de Castro apresentada, por exemplo, é de uma configuração que poderíamos denominar de “incomum”, se comparamos com o resto de sua produção a que tivemos acesso até hoje, mas formalmente dialoga muito bem com as obras de Lygia Clark e Franz Weissmann, que estão a seu lado.

As cinco colunas têm quase o mesmo tamanho e são alinhadas, com exceção de duas, que extravasam os limites e prolongam-se por um longo espaço dentro da página. A da página 4 chega inclusive a separar as sílabas da palavra manifesto. Essas colunas deslocadas, que também podem ser observadas nas páginas 2 e 3, são o que poderíamos denominar aqui de diagramação de “corte e deslocamento”. O nome não é gratuito e faz referência a um tipo de produção escultórica de Amilcar de Castro, que, junto com “corte e dobra”, caracteriza procedimentos comuns em sua prática escultórica, como mostra a IMAGEM 16. Nessas esculturas, uma chapa de ferro tem um pedaço cortado e tal pedaço é apresentado junto à obra, mas deslocado. Procedimento similar vai ser usado pelo artista também em algumas de suas telas, alguns anos mais tarde. (IMAGEM 17). Aqui, no jornal, é como se Castro estivesse, não operando com “chapas”, mas colunas de texto, e explorasse o efeito e diferentes conformações que tal deslocamento causa na diagramação final.



IMAGEM 14

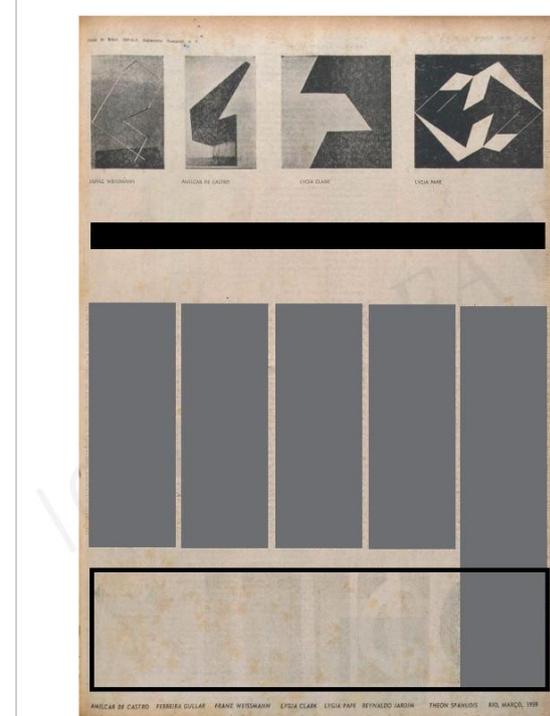
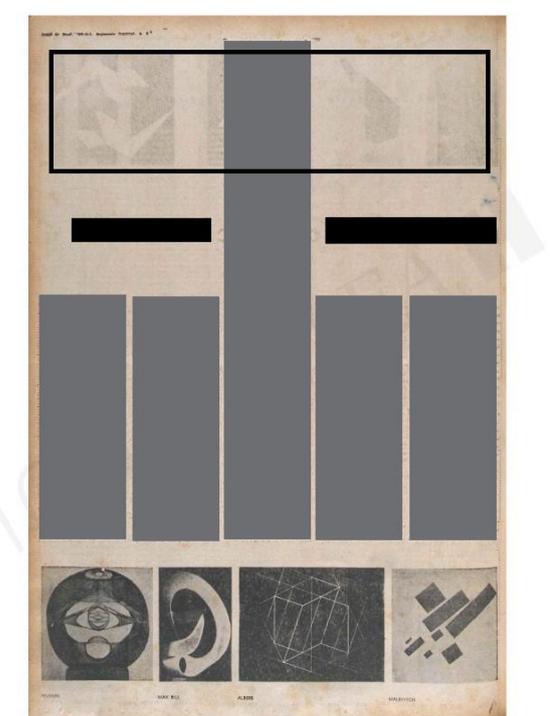


IMAGEM 15

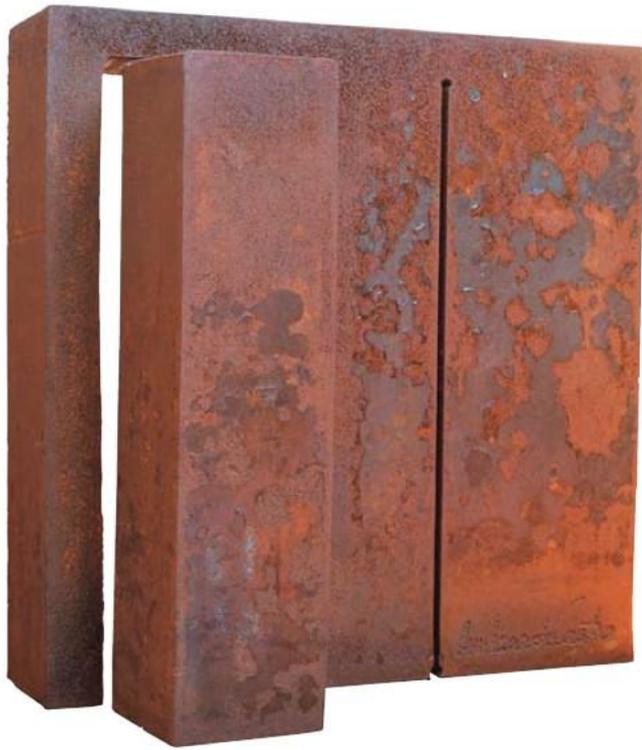


IMAGEM 16

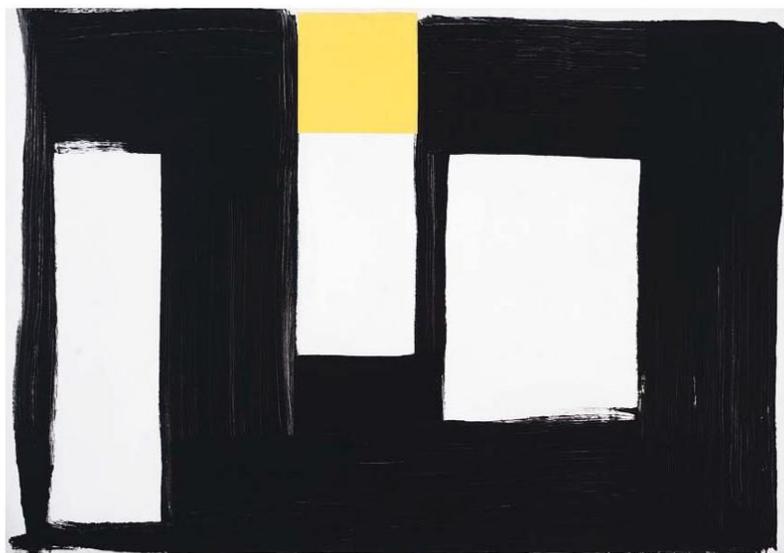


IMAGEM 17

Quanto ao texto, assinado por todos os integrantes, mas de redação de Ferreira Gullar, parece confirmar o que já se apresenta no aspecto visual. Há uma intenção de legitimar o Neoconcretismo a partir de artistas e movimentos históricos (alguns dos quais cujas obras são apresentadas na página 4, como Pevsner e Malevitch²⁵) e privilegiar a recepção da obra em detrimento dos fundamentos que propiciaram a sua execução. Assim, “não importa que equações matemáticas estejam na raiz de uma escultura ou de um quadro de Vantongerloo, desde que só à experiência direta da percepção a obra entrega a ‘significação’ de seus ritmos e de suas cores.” Nota-se em vários trechos uma interpretação histórica que projeta, na verdade, as polêmicas e diferenças surgidas entre os dois grupos que se distanciaram a partir de 56 e a resposta Neoconcreta. Assim, Malevitch, por ter “reconhecido o primado da ‘pura sensibilidade na arte’” teria salvado “suas definições teóricas das limitações do racionalismo e do mecanismo” e “já exprimia, dentro da pintura ‘geométrica’, uma insatisfação, uma vontade de transcendência do racional e do sensorial”. Não é surpresa que, na sequência, o texto afirmar não conceber “a obra de arte nem como ‘máquina’, nem como ‘objeto’”.

Como já dissemos, há repetidas vezes não só no manifesto, mas nos textos que o acompanham no suplemento, a oposição entre orgânico e máquina, numa relação clara: mecânico, negativamente, é tudo aquilo que é associado aos concretistas e orgânico, ao contrário, de maneira positiva, é tudo o que é associado ao que o neoconcretismo defende. Aqui, ele ainda é acrescentado pela oposição a “objeto” e as associações são quase automáticas. Uma diz respeito a um texto de mesmo nome, *O Objeto*, de autoria de Waldemar Cordeiro, publicado na Revista Arquitetura e Decoração, de 1956. Bem na época, lembremos, do início das polêmicas que se seguiram à I Exposição Nacional de Arte Concreta. A outra, claro, o texto *Teoria do Não-Objeto*, publicado no SD do Jornal do Brasil, em fins de 1960. O texto, de autoria de Gullar, é quase como um complemento do *Manifesto Neoconcreto* e aprofunda algumas questões só esboçadas antes. Falemos dele. Para começar, é interessante como Gullar construiu toda uma anedota a respeito de sua redação, que segue abaixo:

Ela invariavelmente começa com um jantar oferecido por Lygia Clark, em 1959, com o intuito de apresentar aos seus convidados um novo trabalho. As inúmeras descrições que o próprio Gullar faz desse trabalho são um tanto

²⁵ Recentemente, há uma tendência de escrever a transliteração do nome do artista como “Maliévitch”. Para sermos mais fiéis à grafia histórica que consta do manifesto, preferimos seguir aqui a transliteração antiga.

discordantes, mas tendem a convergir em alguns pontos: uma construção de placas de madeira pintadas, conectadas pelas extremidades e superpostas na diagonal — algo no meio do caminho entre um *Casulo* e um *Contrarrelevo* de Clark, mas que, como seus *Bichos*, já não era mais afixado na parede. Ter-se-ia seguido à apresentação uma contenda entre o poeta e o já experiente crítico Mário Pedrosa sobre o termo que melhor definiria a peça, com Pedrosa propondo chamá-la de relevo e Gullar protestando que relevo “pressupõe uma superfície”, um fundo contra o qual o arranjo formal se destaca. O poeta se recorda de ter passado algum tempo sozinho com o trabalho antes de finalmente propor uma alternativa: não-objeto. Seria então a vez de Pedrosa levantar objeção, declarando que “não-objeto seria alguma coisa que não é objeto do conhecimento e logo não é nada”. Em sua tréplica, Gullar finalmente esclarece o conceito: seu uso da palavra “objeto” se refere estritamente ao âmbito das coisas ordinárias — como “caneta, mesa, cadeira, livro” —, âmbito esse que o prefixo vem então suspender. (MARTINS, 2016, p.196)

A oposição a Cordeiro na escolha do nome não é citada. Gullar aponta uma origem diversa, mas acreditamos que dificilmente trata-se de uma coincidência. É plausível supor que a escolha seja proposital, como um antagonismo, ao menos implícito; um tipo de resposta, como tudo mais ligado ao Neoconcretismo.

Quanto ao texto propriamente dito, vai fazer um retrospecto histórico, como o *Manifesto*, apontando na história da pintura um crescente abandono da representação, que passa pelos impressionistas, cubistas e Mondrian. Assim, quando artistas como Schwitters passam a fazer “o uso de papel colado, da areia e de outros elementos tomados ao real e postos dentro do quadro” já há a indicação da “necessidade de substituir a ficção pela realidade.” Chama Fontana e Burri de “extravagâncias que hoje aparecem como a vanguarda da pintura” e afirma que há uma “luta contra o objeto”. O que seria esse “objeto”? Segundo Sérgio Martins

(...) o não-objeto é produto de uma dupla negação: por um lado, a própria palavra *objeto* nega uma especificidade dos meios artísticos tradicionais — pintura e escultura —; por outro lado, o prefixo *não* nega uma possível consequência da primeira negação, a saber, que a percepção da obra de arte termine por se igualar à dos objetos cotidianos, que mantém relação puramente instrumental com o sujeito. (MARTINS, 2016, p.196)

No texto, Gullar define da seguinte forma:

Por isso, quando a pintura abandona radicalmente a representação (...) a moldura perde o sentido. Não se trata mais de erguer um espaço metafórico num cantinho bem protegido do mundo, e sim de realizar a obra no espaço real mesmo e de emprestar a esse espaço, pela aparição da obra – objeto especial – uma significação e uma transcendência. (GULLAR In: AMARAL, 1977 p. 86)

E os objetos especiais, para Gullar, são exatamente os “não-objetos”. Assim, tanto quadros de Lygia Clark quanto esculturas de Amilcar seriam representantes desse novo tipo de produção artística, “para os quais as denominações de *pintura* e *escultura* já talvez não tenham muita propriedade”.

•

Para concluir, falta ainda uma última questão. É a questão que opõe Merleau-Ponty a *Gestalt* e também Ferreira Gullar a Mário Pedrosa. Aqui apresentaremos uma visão um tanto contra-hegemônica. Tanto no *Teoria do Não-Objeto* quanto no *Manifesto Neoconcreto*, Gullar cita o filósofo francês. É o caso do trecho que segue, do *Manifesto*:

Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas (que a *Gestalt* objetiva) e por criar para si uma significação tácita (M. Ponty) que emerge nela pela primeira vez. (GULLAR, 1959)

Agora, a oposição se dá de maneira diferente, enquanto entre Gullar e os concretistas, sejam eles os irmãos Campos ou Cordeiro, o antagonismo se dava pelo enfrentamento e pela negação, com Pedrosa a relação estava no discípulo que pretendia superar o mestre. Como é sabido, Pedrosa redige seu *Da natureza afetiva da forma na obra de arte* e o apresenta em um concurso da Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro em 1949. Embora o texto só seja de publicação tardia, ele já circulava entre artistas e intelectuais e vai ter grande influência para os rumos do construtivismo. Os motivos para isso são claros: a *Gestalt* considera vários processos de percepção como uma constante em todo ser humano, logo a apreensão de uma obra de arte passaria também por uma certa objetividade, em oposição a critérios exclusivamente subjetivos, e essa objetividade poderia ser perseguida pelos artistas.

Em sua tese, Moura defende um argumento interessante, que a figura de Pedrosa era tão grande que influenciou não só o Concretismo, como a própria dissidência Neoconcreta.

Para Moura, Pedrosa é

(...) o formulador dos princípios teóricos que norteiam boa parte das formas assumidas pelo construtivismo no Brasil. É o articulador dos grupos, que incentiva com entusiasmo em saraus em sua casa. É o suporte institucional,

pronto a ocupar postos de direção em museus ou acionar sua impressionante rede de relações para viabilizar exposições e incluir os artistas no circuito oficial. É o divulgador na grande imprensa por meio de colunas no Correio da Manhã e no Jornal do Brasil. (MOURA, 2011, p.25)

Assim, mesmo quando Gullar pretende dar o “golpe” no mestre²⁶, o golpe se dá com as próprias ferramentas que Pedrosa já tinha disponibilizado. Apesar de não ser responsável pelas leituras de Merleau-Ponty e estar no exterior quando o Manifesto é publicado, Moura vê no discurso de Gullar reverberações da leitura de Pedrosa sobre Calder, quando de uma grande exposição deste último, em 1944, nos Estados Unidos. Nos textos que Pedrosa publica, há uma relação de Calder com Mondrian e Miró. Enquanto Mondrian é austero e frio, há na descoberta de Miró, para Calder, uma “humanização de seu trabalho” (MOURA, 2011, p.35). Moura enxerga nesse antagonismo o mesmo que seria projetado depois em relação a concretos e a neoconcretos. Usa como indício disso, ao enxergar em um texto de Gullar, publicado em 1960, no Jornal do Brasil, a “cristalização dessa leitura” de Pedrosa sobre Calder, no pupilo: “Discípulo de Mondrian, parece ter ido intuitivamente mais longe que o mestre – e exatamente por ter deixado o plano bidimensional pelo espaço natural”. (GULLAR apud MOURA, p. 35) De fato, *mutatis mutandis*, é o mesmo discurso usado para marcar posição em defesa do neoconcretismo. Só há um problema, já nessa época, havia uma tendência de Gullar escrever e interpretar a história da arte com um viés que favorecesse a posição neoconcreta. Isso não exclui a cristalização da leitura de Pedrosa, que é bastante plausível, mas acrescenta um fator a mais.

De todo mundo, Moura conclui que a “obra de Pedrosa, portanto, contém ao mesmo tempo o veneno – a Gestalt – e o remédio – a humanização da forma expressa nos textos sobre Calder – que sintetizam o conjunto de contradições definidor do construtivismo no Brasil.” (MOURA, 2011, p.40)

•

O grupo Neoconcreto teria vida breve. Foram um pouco mais de dois anos e três exposições. Gullar assume um cargo na Funarte, logo depois da eleição de Jânio Quadros, em 61 (MOURA, 2011, p.91) e o grupo se desfaz. João Bandeira, no artigo que analisa a poesia ligada à I Exposição Nacional de Arte Concreta, diz que, além de

²⁶ A fala é do próprio Gullar, em *A forma do afeto*, de Nina Galanternick, de 2010: “Nós demos o golpe no velho Pedrosa”. Para registro, convém ressaltar que ele o diz com um certo tom de humor.

experiências iniciais, “em termos de poesia propriamente dita, o neoconcretismo não teve maior continuidade. É compreensível que sua descendência mais rica tenha se dado nas artes visuais” (BANDEIRA In: MAMMÌ, 2006, p. 139)

Chegar a um consenso do que foi o Neoconcretismo não é fácil, mas talvez uma abordagem mais proveitosa seria analisá-lo sob o ponto de vista de cada um dos participantes do grupo. Ao invés de um guarda-chuva a que todas as produções artísticas dos envolvidos devam subordinar-se, um campo de embate em que cada artista se relaciona de uma forma diferente com seus pressupostos. Afinal, as conquistas geralmente atribuídas ao Neoconcretismo enquanto grupo, na verdade, parecem muito mais ligadas a pesquisas e êxitos individuais dos artistas participantes e ao cenário que já estava posto, de certa forma, do que ao seu conjunto. Não que a reunião não tenha sido importante, ela foi, mas sua importância deve ser mensurada e ponderada em cada caso.

Claro que alguém pode responder que tal postura já estava posta inclusive no próprio *Manifesto*, que em seu último parágrafo diz:

Os participantes desta I Exposição Neoconcreta não constituem um “grupo”. Não os ligam princípios dogmáticos. A afinidade evidente das pesquisas que realizam em vários campos os aproximou e os reuniu aqui. O compromisso que os prende, prende-os primeiramente cada um à sua experiência, e eles estarão juntos enquanto dure a afinidade profunda que os aproximou. (GULLAR, 1959)

Com exceção do trecho que diz respeito à afinidade profunda, o parágrafo acima parece concordar com nossa visão. Não deixa de ser irônico que, com o tempo, a compreensão do Neoconcretismo tenha se aproximado a um tipo de fórmula, que poderíamos chamar provocativamente de visão “mecanicista”, com alguns pressupostos que pretendem dar conta de toda a complexidade de artistas como Hélio Oiticica, Lygia Pape, Lygia Clark ou mesmo Amilcar de Castro. No próximo capítulo, veremos que, no caso de Amilcar, essa fórmula pode estar muito longe da realidade.

Amilcar e o Neoconcretismo

Agora que já discutimos o Neoconcretismo, podemos passar a uma questão mais específica: qual era a relação de Amilcar com o Neoconcretismo?

A primeira coisa que devemos observar é como ele se envolveu com as correntes construtivo-geométricas. O percurso que vai do Amilcar de Castro estudante de arte de Guignard até o Amilcar de Castro selecionado com uma escultura na 2ª Bienal de São Paulo é composto de basicamente dois eixos de desenvolvimento, que ocorrem em paralelo e vão contribuir, cada um à sua maneira, para a construção de um primeiro repertório artístico inicial. São eles: o desenho e a escultura.

Na dissertação de mestrado, acompanhamos esse desenvolvimento. Amilcar, saído das aulas de Guignard e as já famigeradas aulas de desenhos a lápis duro¹, começa a, paulatinamente, produzir desenhos que vão ao encontro da abstração (inicialmente a partir dos telhados de Ouro Preto – **IMAGEM 18**). Paralelamente, sua escultura segue um caminho semelhante, até chegarmos à escultura selecionada para a II Bienal.



IMAGEM 18

¹ Método utilizado por Guignard para que seus alunos, caso de Amilcar, conquistassem maior confiança.

Reproduzimos aqui dois trechos de entrevista em que ele detalha esse processo na escultura:

Eu comecei com arame e também com o gesso. Fazia uma placa de gesso e quando ainda estava mole, pegava um barbante e deixava cair nessa massa. Ia desenhando com o barbante que ficava ali até a massa secar. Depois, experimentei também tirar o barbante e descobri que ficava um sulco na placa de gesso. A outra pesquisa foi com arame no espaço: uma linha no ar, no espaço. Com arame, o espaço é vazado e eu achei melhor cobrir esse espaço com uma chapa de cobre, de latão. Aí, influenciado por Max Bill (...), eu fiz uma escultura em cobre em forma de triângulo. (II - MATÉRIA, p.15)

[Entrevistador] Você diz que essa foi a sua primeira escultura, mas não houve antes esculturas em arame? [Amilcar] Houve pesquisas sem continuidade, aquelas foram somente pesquisas. Eu era artista figurativo. Então, pra sair da figura eu fui saindo mais ou menos devagar. Fazendo gesso, cortando, até começar a aparecer formas. Foi então que eu comecei a pensar em fazer essas formas com arame, em vez de gesso. Com o arame eu só conseguia o perfil das formas, então imaginei fechar essas formas. Quer dizer, usar uma chapa em vez de gesso. Aí, entra a influência de Max Bill. E essa escultura eu expus na segunda Bienal de São Paulo. (II – MATÉRIA, p.15)

Nota-se, pelo exposto acima, que já havia o contato de Amilcar com as ideias de Max Bill. Segundo Márcio Sampaio, em sua biografia sobre o artista, publicações com textos do suíço, como a Revista *Ver y Estimar*², de maio de 1950, também já circulavam na Escola Guignard. Além disso, o artista mineiro também teria visitado a exposição de Max Bill em 1950, no Rio. (SAMPAIO, 2001, p. 208) Essa última informação nos causa estranheza. Como já mencionamos no capítulo anterior, a primeira exposição de Max Bill no Brasil é a ocorrida no MASP e promovida por Bardí, em março e abril de 1951. A do MAM, do Rio de Janeiro, só ocorre em 1952 e com as obras premiadas da 1ª Bienal. Como também já mencionamos, só a *Unidade Tripartida*, de Bill, foi exposta na Bienal. Ou Amilcar visitou a exposição de Max Bill em São Paulo, em 51, ou visitou a provável única escultura exposta no Rio, em 52.

A esses que denominamos de dois eixos de desenvolvimento inicial, vai somar-se ainda o trabalho de Amilcar como diagramador, a partir de 1953, que também contribuirá em sua prática artística, especialmente escultórica e mais tarde, pictórica.

² Revista fundada pelo crítico argentino Romero Brest, que “esteve várias vezes no país, realizando conferências sobre arte abstrata e concreta no Rio de Janeiro e em São Paulo nos anos de 1948, 1950 e 1953.” (NUNES, 2004, p. 52) Ao lado de Max Bill, foi um importante divulgador da Arte Concreta no Brasil.

De todo modo, a partir da Bienal e residindo no Rio de Janeiro, Amilcar estava a um passo de se integrar com outros artistas que também partilhavam do ambiente de efervescência construtiva (que logo se firmaria como concretista) da época.

Esse primeiro contato não se dá com o Grupo Frente, só posteriormente. O próprio Amilcar responde, ao ser perguntado a respeito: “Não, nem tomei conhecimento [do grupo]. Mas sei que houve. Porque eu trabalhava em jornal.” (CASTRO, 1998-2000, p. 203).

Já na I Exposição Nacional de Arte Concreta, em 56, Amilcar figura entre os artistas expositores. Aqui também acontece um caso curioso, como já mencionamos, Amilcar aparece no convite, mas não manda trabalhos. Apesar de faltarem dados a respeito do posicionamento do artista à época que as polêmicas decorrentes da exposição foram multiplicando-se, e apesar de geralmente endossar o discurso neoconcreto em seus depoimentos, não nos parece que o artista tenha se envolvido nas discussões com a militância aguerrida dos irmãos Campos, de Waldemar Cordeiro ou principalmente de Ferreira Gullar.

A respeito da exposição, Mammì afirma:

Se tivessem participado da exposição, como anunciado pelo convite, as esculturas de Amilcar de Castro seriam provavelmente um terceiro sinal [primeiro a questão da cor, segundo a contraposição de Merleau-Ponty à Gestalt] de que o eixo da questão estava se deslocando. A datação de suas obras nesse período não é fácil. Mas em 1956 Castro certamente já passara das peças de cobre ou madeira, ainda próximas à estética construtiva clássica, para as de aço, que caracterizariam o filão principal de sua produção a partir de então. Aqui, a questão é oposta, mas complementar à de Weismann: no lugar de evaporação, há um excesso de densidade. A matéria é pesada, tem existência própria. A ideia não se concretiza simplesmente aparecendo na tela ou moldando um material que tem como única função torná-la evidente. Aliás, ela não aparece completamente, porque a matéria resiste. Sobra um gesto inicial, um começo de dobra ou de corte, que no entanto é extremamente eloquente porque, além de conter em si a hipótese de inúmeros desdobramentos, restitui ao ato de formalização sua dimensão ética e trágica – enfim, sua história, que o concretismo tinha colocado entre parênteses. (MAMMÌ, 2006, p. 45)

O argumento é interessante, mas há alguns pontos que merecem um contraponto. A menção à resistência da matéria em Amilcar talvez seja o que mais define sua obra e nisso concordamos inteiramente com Mammì. Na dissertação, percebemos que até quando mudava para madeira, queria a madeira que fosse a mais resistente. Só que há um pequeno porém. Em Amilcar a matéria resiste, mas o jogo do artista era exatamente tentar domá-la. Tomemos uma obra um pouco posterior, de 1959 (IMAGEM 19). É composta de duas formas poligonais unidas por uma dobra. Como são irregulares e a

sua relação axial é também oblíqua no espaço, a obra, ou as duas formas, acabam aparentando variadas formas, dependendo do ângulo de que as vemos. Na reprodução fotográfica, que tende a achatar a percepção dos espaços tridimensionais, esse efeito é mais evidente. A dobra, exatamente por não ser em um ângulo habitual (como seria se fosse a 90° e estamos acostumados em utensílios, móveis e imóveis que nos cercam), sugere resistência. É como se o artista tentasse dobrar a chapa, o aço resistisse, e então o artista se desse por vencido. De fato, em toda obra em que há dobra ou torção, a impressão que fica é da resistência. Quando olhamos para uma obra como a exposta no Inhotim, de 2001 (IMAGEM 20), é difícil não se aproximar da dobra, ver a espessura das chapas dobradas e imaginar a quantidade de força necessária para fazê-las chegar à posição final. Mas não há desistência nesse jogo, se elas são dobradas até certo ponto, é que o artista quis assim. Amilcar fazia maquetes de suas esculturas e as estruturas prontas, que vemos, são ampliações de esculturas que passaram ao menos por duas etapas: maquetes em papel e depois maquetes em aço (IMAGEM 21). Em uma entrevista de 1998, o artista dá clara dimensão a respeito disso, quando fala do aço, que seria quase indestrutível:

Engraçado, nunca pensei nisso. Não penso em peso, não penso em força, só penso na ideia, na forma que quero criar, que está no desenho, e no que devo fazer para conseguir reproduzi-la no ferro, para dizer o que quero dizer. Acho que o poder, a força do ferro não me vêm à cabeça porque parto do desenho e a escultura vai ganhando forma aos poucos.(ALVES, 2005, p. 24)

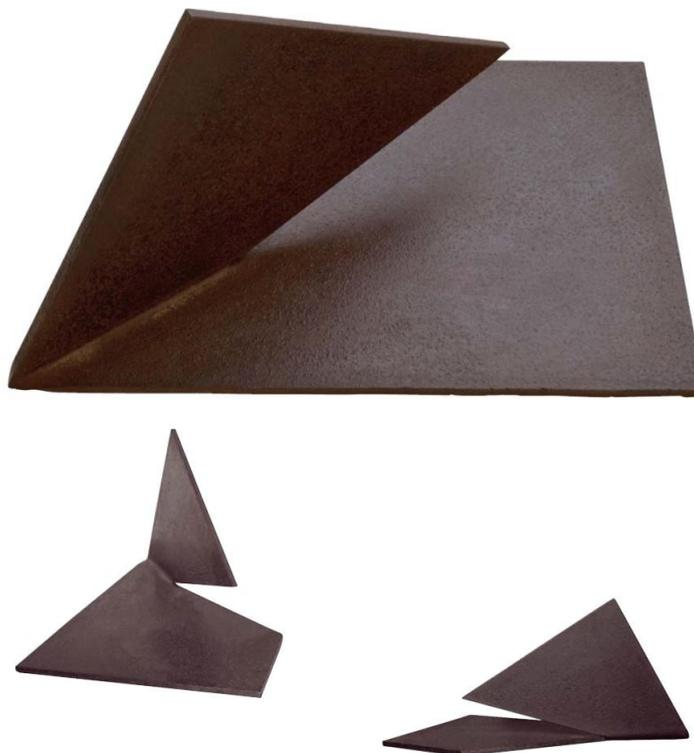


IMAGEM 19



IMAGEM 20

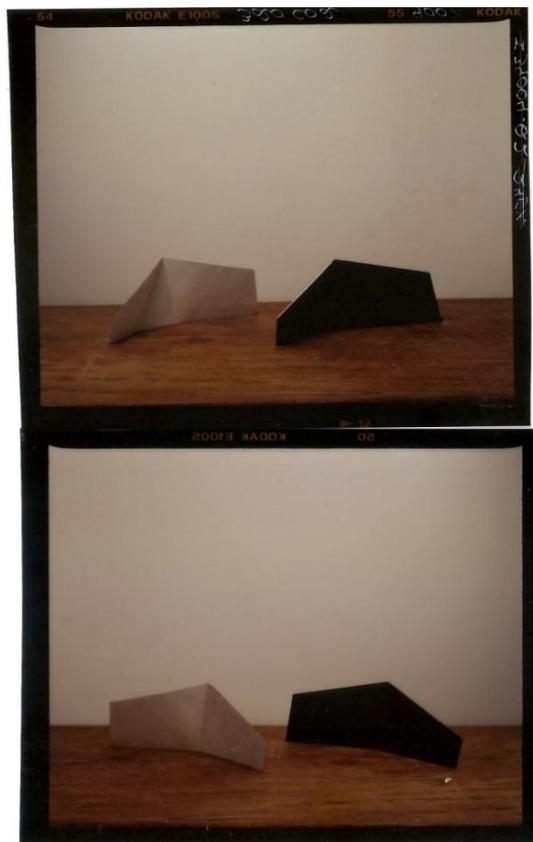
IMAGEM 20a (detalhe)³

IMAGEM 21

³ A foto foi feita em dia de chuva, por isso a superfície da escultura brilha, porque está molhada.

Além disso, se há a dobra, quase sempre o procedimento que acompanha é também o corte. O corte, reto, nada mais é que o domínio do artista sobre o material. Um material que ganhasse a prova de resistência seria “rasgado” ou rompido de modo incompleto, e as evidências desse rompimento seriam visíveis. O artista vence a resistência do material. Um olhar leigo e apressado costuma relacionar as obras de Amilcar à facilidade de execução. Só quando chamamos a atenção de que são chapas de aço sólido e tiveram de ser dobradas de alguma forma é que o olhar apressado cai em si. Portanto, o argumento de que a ideia não apareceria completamente, porque o material resistiria, parece-nos controverso. Claro, uma coisa é a recepção da obra pronta, outra o processo de produção. Mammì talvez nos respondesse que, sob o ponto de vista da recepção do observador final, o argumento procede.

Isso nos leva a um caminho interessante. Sérgio Martins, ao discutir a obra de Amilcar no artigo *Entre a Fenomenologia e o Historicismo Amilcar de Castro Enquanto Ponto Cego da Teoria do Não-Objeto*, afirma, sobre os desenhos preparatórios que dão origem às esculturas:

Não que esses desenhos preparatórios sejam irrelevantes; não só não são como pretendo retomá-los mais adiante. No entanto, determinar o sentido da experiência a partir deles é ignorar que este, no neoconcretismo, jamais se reduz à reconstituição do processo produtivo (a teoria neoconcreta é profundamente devedora da ênfase que a Gestalt de Pedrosa dava à recepção). Repito: igualar o sentido da experiência ao da produção é um princípio concreto, mas não neoconcreto. (MARTINS, 2016, p.204)

Martins parte de uma visão expressa por Mammì, quando este último diz que os concretos “expressam um pensamento estético que privilegia um exercício contínuo do olhar, e não uma experiência intensa e singular” (MAMMÌ, 2006, p.39). Mas é exatamente esse o ponto a que queremos chegar. Amilcar resiste a uma classificação fácil e acaba virando uma espécie de coringa, a depender de qual ângulo olhamos. Para Martins, é equivocado igualar o sentido da experiência ao da produção porque Amilcar é um Neoconcreto. Nossa resposta é que exatamente porque também existe esse sentido na obra de Amilcar, ele poderia ser aproximado dos concretos. Se essa separação, como já procuramos mapear, é bem confusa e pouco clara no panorama mais geral, no caso de Amilcar de Castro, torna-se quase impossível de ser feita.

Outro ponto que vale a pena discutir é a questão da cor. Se para Mammì (2006), como já abordamos anteriormente, a “cor foi um dos principais pontos de atrito na polêmica que seguiu a exposição [concreta, de 56]”, podemos investigar como Amilcar se situava em relação a isso. Lembremos que Mammì relata que os “paulistas usavam esmalte sintético e cores chapadas, numa gama limitada” e que as “cores eram claramente separadas e distintas: a clareza da leitura estrutural do quadro demandava que elas se mantivessem dissonantes.” Não está claro se o emprego de “dissonantes”, utilizado aqui por Mammì, refere-se a um sentido mais restrito ou amplo. No primeiro caso, cores dissonantes são aquelas ligadas por complementaridade. No caso de cores básicas ópticas, por exemplo, padrão RGB-CMYK⁴, cores complementares são os pares compostos de uma cor básica e sua complementar, que é formada pela adição das outras duas básicas do espectro. Assim, a cor complementar de vermelho (R), luz, seria a adição de Verde (G) e Azul (B), ou seja, Ciano (C)⁵. O modelo pode ser considerado óptico porque de fato está bastante ligado a nosso modo orgânico de ver: por persistência retiniana, se nos concentrarmos muito tempo numa única cor, ao desviar o olhar e olharmos para uma parede branca, por exemplo, o que veremos serão fantasmas da cor complementar que nosso olhar se fixou anteriormente. A utilização de pares de cores complementares é geralmente conhecida como harmonia de cores dissonantes. No texto “Ruptura”, de 1957, Cordeiro fala de “atonalismo (as cores primárias e as complementares).” (CORDEIRO,1957 In: AMARAL, 1977, p. 101). Se a citação de Mammì refere-se a um sentido mais amplo, podemos assumir que ele esteja aludindo a uma utilização de cores por contraste, não necessariamente complementares. De todo modo, ambas as opções indicam um caminho que sugere uma certa restrição da paleta cromática por parte dos concretistas paulistas e é nisso que devemos nos concentrar.

Também na dissertação de mestrado, abordamos como Amilcar via a questão da cor em seus trabalhos. Afirmções como as que seguem são relativamente comuns em entrevistas: “Por isso é que eu te falo, eu sou fundamentalmente um gráfico, então não

⁴ RGB – *Red, Green e Blue* (vermelho, verde e azul, respectivamente), CMYK – *Cyan, Magenta, Yellow e Black* (ciano, magenta, amarelo e preto – o preto é acrescentado por uma questão de economia e impurezas das tintas: o modelo teórico não o prevê, mas a prática o exige).

⁵ É bastante contraintuitivo misturar cores de luz, porque estamos habituados com misturas de cores de pigmento, mas é um fato. Assim, uma luz vermelha somada a uma luz verde, resulta em uma luz de cor amarela; uma luz vermelha somada a uma luz azul, resulta em uma luz de cor magenta; e uma luz de cor verde somada a luz azul, resulta em uma luz de cor ciano. Não é coincidência que as misturas resultantes sejam as cores primárias de pigmento. O modelo se complementa. Se misturarmos duas cores básicas de pigmento, também obteremos cores básicas de luz. Assim C+M = Azul, M+Y = Vermelho e Y+C = Verde.

sou pintor, minha escultura é como se fosse ferro para marcar boi, é uma marca, uma coisa assim, um sinal, um símbolo.” (CASTRO, 1998-2000, p. 222)

Além dessa reivindicação do gráfico *versus* pintor, em algumas falas, chega até a estabelecer quais seriam as cores para um “gráfico”, para ele:

O mundo inteiro diz que óleo sobre tela é pintura. Mas isso é uma maneira boba de falar. Se você olha o mundo e traduz o mundo em linhas, você é desenhista e não pintor. Se olha para o mundo e traduz o mundo em cor você é um pintor. O Guignard é pintor sem dúvida, Matisse é pintor. Eu não sou pintor. A escultura é estrutura, questão construtiva. Tem parentesco, no meu modo de pensar, com a arquitetura, e está mais perto da construção, da organização espacial. (SEBASTIÃO, 1999)

A separação é de fato tão marcante que Amilcar chega, em uma entrevista, a dizer que Mondrian é um gráfico. “Aquilo que ele faz não é pintura, mas desenho, porque sua preocupação ali é estrutura. Azul, vermelho, amarelo são cores gráficas, qualquer jornal tem essas cores em suas bases.” (CASTRO, 1998-2000, p. 233)

Na dissertação, discutimos essa questão, inclusive argumentando que as cores básicas gráficas, de impressão, são CMY(K) e nos perguntamos do porquê dessa afirmação destoante da realidade. À época, presumimos que poderia ser uma simplificação deliberada do discurso, já que Ciano (C), Magenta (M) e Amarelo (Y) estão próximos de azul, vermelho e amarelo, e também uma ênfase que ressaltasse o caráter gráfico de sua obra, de inspirações construtivas.

O problema vem à tona novamente, não para nos perguntarmos dos motivos da afirmação, mas para compará-la com uma citação que é bastante lembrada na querela entre concretos e neoconcretos. Trata-se da célebre frase de Waldemar Cordeiro, que já mencionamos anteriormente, no *Teoria e Prática do Concretismo Carioca*, publicado no número 22 da Revista *Arquitetura & decoração*, em 1957. O texto é uma resposta ao *Pintura Concreta*, de Gullar, publicado pelo *Jornal do Brasil*, em 10 de fevereiro de 1957. Diz ele:

Há um identidade substancial entre as idéias de Gullar e as obras dos concretistas do Rio. A problemática surrada do neo-plasticismo⁶, reduzida a um esquema primário e ortodoxo de fundo-e-figura, sem rigor cromático, serve de apoio e cabide ao lirismo expressivo, que se dilui, sem meta precisa, nos meandros do labirinto da arte abstrata. **Veja-se Ivan Serpa, para se ter uma ideia do grau de desnortamento de nossos colegas cariocas. Até marrom há nesses quadros.**[grifo nosso] Mas os requintes tonais, dignos de um Milton Dacosta, não bastam para camuflar a pobreza da ideia. Como já viu e escreveu Mario Pedrosa. (CORDEIRO, 1957)

⁶ Grafado como no original.

Ora, a ideia de existirem somente três cores básicas para um gráfico e a crítica ao marrom parecer pertencerem ao mesmo universo, de rigor e restrição cromática, e aproximam, à primeira vista, Waldemar Cordeiro e Amilcar de Castro e, logo, novamente Amilcar de Castro com os concretistas, ditos de São Paulo. Isso só mostra a ampla miríade de contradições que a divisão rígida entre concretistas e neoconcretos parece suscitar. Um dado curioso é que Cordeiro presta referência a Pedrosa, como se deixasse implícito que, ao contrário dos outros, ele não figuraria entre os “desnorteados” colegas cariocas.

Por outro lado, o argumento utilizado até aqui é insuficiente. Isso porque, apesar do discurso e sua rigidez aparente, temos evidências de que a questão da cor, para Amilcar, passava por sutilezas que poderiam passar despercebidas.

O trecho que segue, de uma entrevista realizada já nos últimos anos do artista vivo, é revelador:

(...) outra vez tentei trabalhar com granito, muito tempo, mas não deu certo por que quando você serra o granito, fica cinza o lado que você serra enquanto o outro fica como o granito é mesmo quando a gente encontra no natural. Então isso me desagradou. E para fazer voltar à cor primeira, você tem que polir e esse brilho foi me chateando também. Eu estou tentando fazer o granito polir até o momento que ele começa a brilhar, aí paro. (CASTRO, 1998-2000, p.221)

Tão profunda é sua obra e, com absoluta consciência da feitura. Eu o acho muito bom e tenho uma influência dele muito grande. Essas esculturas só de corte são todas Morandianas. Não o é à primeira vista, mas se você capta vai descobrir que é. (CASTRO, 1998-2000, p. 236)

A citação ao pintor italiano Giorgio Morandi não é gratuita e pode parecer paradoxal: ao mesmo tempo em que diz ser gráfico, aponta suas esculturas como Morandianas, um artista que definitivamente não faz uso só de vermelho, amarelo e azul e não tem nenhuma restrição ao uso do marrom. De fato, pela sua obra escultórica, a produção de Amilcar sugere uma preocupação com a cor de outra ordem. A sua primeira escultura selecionada pela Bienal apresentava uma superfície reflexiva e havia a consciência do artista quanto a este efeito de reflexão do espaço ao redor, como evidenciam as fotos tiradas dela explorando diversos cenários (IMAGEM 22). Quando passou para o aço *corten*, a relação se tornou similar. Só que agora, ao invés de refletir de uma maneira mais regular, suas obras refletiam difusamente a luz na superfície áspera do aço o que causava sutis variações de tom, de acordo com luminosidades e

sombras, que poderiam ser inclusive causadas pelas próprias chapas dobradas. Daí se compreende o porquê de chamá-las de Morandianas. Agora Amilcar já parece, novamente, próximo aos neoconcretos.



IMAGEM 22

•

Sobre a aproximação com os integrantes do grupo Neoconcreto, aliás, Amilcar em pelo menos dois momentos revela que as relações se davam de uma maneira mais informal e rechaça inclusive a ideia de um movimento sendo gestado, ao menos como objetivo dos encontros:

[Entrevistador] No final dos anos 50 e durante os anos 60 o Concretismo e Neoconcretismo foram os movimentos artísticos que deram o tom da arte moderna no Brasil. As discussões e pensamento desse movimento eram divulgadas na imprensa, principalmente através do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil que não somente difundiu em âmbito nacional, como também participou do movimento mesmo através de Ferreira Gullar. Como era seu envolvimento com o grupo? Como se davam as suas discussões? Vocês falavam do que pretendiam fazer?

[Amilcar] Não, não havia reunião e discussão. A gente se encontrava como encontra com um companheiro de beber cerveja. E muitas vezes eu estava no jornal. Às vezes tinha reunião na casa de Lygia Clark, na casa do Mário Pedrosa e a gente ia. Alguns iam outros não. Porque ninguém sabia que era movimento de coisa nenhuma. A gente estava fazendo o que tinha vontade de fazer sem

nenhuma consciência que era um grupo neoconcreto, que ia ter importância. Era essa coisa natural. (CASTRO, 1998-2000, p.180)

Na mesma entrevista, quando perguntando como foi a sua inserção no circuito de arte do Rio de Janeiro, Castro responde:

Não foi difícil porque eu não entrei em arte, eu entrei pelo jornalismo. Mário Pedrosa eu já conhecia de antes. Ele era desse negócio de partido socialista, e conhecia muita gente e foi por onde eu conheci. Então a gente se reunia na casa dele, também o Ferreira Gullar, Palatnik, Lygia Clark, Hélio Oiticica. Essas pessoas eu conheci através do Mário Pedrosa. Daí eu conheci o Ivan Serpa, ia na casa dele e também na Biblioteca Nacional onde ele fazia umas gravuras usando umas máquinas, acho que de fazer livro. Ele colocava uma folha de acetato e assava isso aí, fritava que nem um sanduíche e fazia a gravura assim entre acetatos. (CASTRO, 1998-2000, p. 192)

A respeito das ligações com Mário Pedrosa, Amilcar teria participado das campanhas da esquerda democrática. Tanto que, tempos depois, já na ditadura, o artista seria obrigado a enfrentar um inquérito militar: “Eu viajei em 68 [para os EUA] e voltei em 72. (...) E quando voltei, respondi a um inquérito militar. (...) porque eu tinha feito uns cartazes, assim meio socialistas, em 1942. Umas mulheres pobres, com uns meninos pobres” (CASTRO, 1998-2000, p.169). É uma possibilidade que o mineiro tenha conhecido Pedrosa (de atuação e militância política notórias) a partir de seu envolvimento político já nos anos 40. Por outro lado, Castro diz que *entrou pelo jornalismo*. Não está certo pela fala se “eu já conhecia [Mário Pedrosa] de antes” refere-se a *antes do trabalho no jornal* ou se foi *pelo jornal* que acabou conhecendo Pedrosa. Amilcar se muda para o Rio de Janeiro em 1952 e começa a trabalhar para a revista Manchete em 1953. Se foi pelo jornalismo que conheceu inclusive Pedrosa, a hipótese deles terem se conhecido a partir das campanhas da esquerda democrática é descartada.

De todo modo, é interessante constatar as várias portas e caminhos abertos pela atuação de Amilcar como diagramador em veículos da mídia impressa. Esse é um ponto que vale a pena nos determos um pouco, já que diz respeito à relação de Amilcar de Castro com o Neoconcretismo. Como já dissemos, o Amilcar diagramador surge em sintonia com o Amilcar artista plástico, ao contrário de algumas leituras que sugerem que o diagramador surge como consequência da formação artística. Tentamos mostrar isso na dissertação, ao acompanhar toda a trajetória de aprendizado do artista no jornal, e como algumas técnicas muito possivelmente migram do ofício de diagramador ao

trabalho de escultor. Já mencionamos anteriormente a confluência da prática do “corte e deslocamento” em esculturas, pinturas e na diagramação do SDJB. Para não correremos o risco de nos repetirmos, citemos brevemente mais um caso em que isso parece ocorrer. Na **IMAGEM 23**, vemos uma folha usada para diagramação, com o timbre do Jornal do Brasil (embora tenha sido usada aqui para o Diário de Minas). Na **IMAGEM 24**, vemos a marcação de um projeto de escultura. Tanto o caráter projetivo quanto a técnica de marcação da folha, muito possivelmente, são fruto do ofício de diagramador passado ao de escultor.



IMAGEM 23

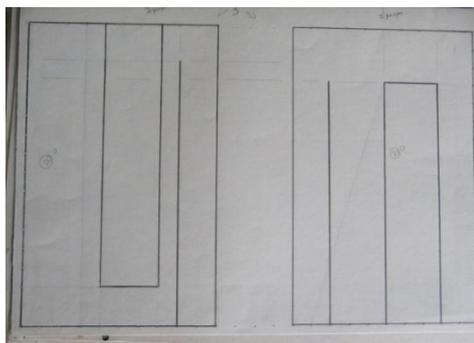


IMAGEM 24

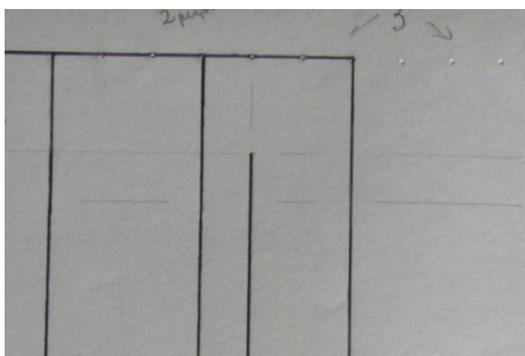


IMAGEM 24a (detalhe)

Uma das diferenças sempre lembradas entre concretistas e neoconcretistas é o fato de se atribuir aos concretistas uma aproximação maior com as artes aplicadas.

Para Cordeiro, o destino histórico da arte contemporânea era se tornar uma arte industrial. Em seus escritos, estabelecia paralelos entre a conduta do artista concreto e a impessoalidade e a regularidade características da produção na indústria. A obra de arte deveria ser realizada a partir de um projeto, ou seja, ser *o produto* de uma idéia pré-concebida executada por meio de métodos pré-estabelecidos. É importante lembrar que, nessa época, praticamente todos os membros do grupo ruptura atuavam profissionalmente nas áreas do desenho técnico, gráfico e industrial, na arquitetura ou no paisagismo. (ESPADA, 2007, p. 4)

Embora Amilcar não tenha participado do grupo Ruptura, já que se encontrava no Rio de Janeiro, é de se notar que ele se encaixa na descrição proposta acima, como diagramador de veículos de mídia impressa. Logo, nesse aspecto, novamente, parece mais próximo aos Concretistas que aos Neoconcretos.

•

No artigo publicado em 2016, *Entre a fenomenologia e o historicismo*, Amilcar de Castro enquanto ponto cego da teoria do não-objeto, já citado em um momento anterior, Sérgio Martins vai defender um ponto de vista que talvez seja interessante comentarmos. Para ele, a “simplicidade enganosa” das esculturas de Amilcar faz com que elas se transformem em “um clichê em torno do qual a crítica parece girar às cegas”. O clichê, para Martins, é a ideia de que as esculturas “têm origem numa operação de corte e dobra que abre o plano bidimensional para a tridimensionalidade.” (MARTINS, 2016, p. 203). Para ele:

(...) a narrativa 2d-3d afirma que o movimento de origem dessas *esculturas* é estritamente análogo ao da história neoconcretista da *pintura* modernista: a passagem do *plano* bidimensional para o espaço tridimensional. Ora, não surpreende que a trajetória de Lygia Clark, desde os seus *Casulos* e *Contrarrelevos*, passando pelos *Bichos* (e vale lembrar que é nessa trajetória que Gullar encontra seu não-objeto primordial), praticamente sugira tal leitura, ou então que Hélio Oiticica tenha descrito sua própria trajetória neoconcreta como “transição da cor do quadro para o espaço” — afinal, ambos eram originalmente pintores. Mas qual é o sentido de interpretar uma obra escultórica a partir de uma perspectiva tão marcadamente pictórica? /Reconheça-se, à guisa de objeção, que o próprio Amilcar endossava essa leitura. Suas esculturas, segundo o próprio, são “de chapa de ferro. De chapa porque pretendo, partindo da superfície, mostrar o nascimento da terceira dimensão”. (MARTINS, 2016, p. 204)

Segundo Martins, as esculturas de Amilcar nunca poderiam, na verdade, fazer parte dessa história, porque a ideia de que partiriam de um plano é falsa. O plano é uma abstração e as chapas de aço de Amilcar, exatamente por terem espessura e materialidade, resistiriam à ideia de serem encaradas como essa entidade abstrata, o plano. Então não haveria passagem do “2d” porque o “2d”, de fato, nunca existiu, mesmo no momento zero. Poderíamos ponderar que, assim como o fizemos com o argumento de Mammì, as esculturas de Amilcar começam no desenho, então sob essa perspectiva, elas sim partiriam do bidimensional. Martins parece quase se antecipar a tal argumento, e cita Ricardo Fabbrini, no texto *Pulsões do Construtivismo*⁷. Ele diz o que segue:

Posso agora retornar aos desenhos preparatórios de Amilcar e finalmente sugerir que eles na verdade reforçam meu argumento. Citando Paul Valéry, o teórico Ricardo Fabbrini **imagina** a relação de Castro com essa malha de linhas traçadas no papel “**sem cálculo prévio algum**”, assim como sugere que o escultor “*avança, recua, debruça-se, pisca os olhos, comporta-se com todo o seu corpo como um acessório de seu olho, torna-se inteiro um órgão de mira, de pontaria, de regular ou focalização*” para, então, com olho certo, **destacar desse labirinto de linhas um projeto de obra.**[grifos nossos] (MARTINS, 2016, p. 206)

Fabbrini parte sua interpretação da imagem que reproduzimos abaixo (**IMAGEM 25**).

Segundo as referências da imagem, no texto citado, ela é uma reprodução do livro *Amilcar de Castro*, da Editora do Centro Helio Oiticica, e talvez aí comecem os problemas. O autor parece partir de uma imagem de reprodução e imaginar o processo como um todo, como ele se estendesse a toda a produção escultórica. Mas os termos imaginados, como “sem cálculo prévio algum” ou a ideia do “labirinto de linhas”, que passa a ser utilizado por Martins em seu artigo, nos causam estranheza. Nos desenhos projetivos a que tivemos acesso, tal processo descrito não parece ocorrer todo o tempo⁸. É o que podemos demonstrar, por exemplo, com a **IMAGEM 26**.

⁷ Fabbrini, Ricardo. *Pulsões do construtivismo*. In: Aguilera, Yanet (Org.). *Preto no branco: a arte gráfica de Amilcar de Castro*. São Paulo: Discurso Editorial; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

⁸ Na verdade, não nos lembramos de nenhum outro desenho que se assemelhe ao utilizado por Fabbrini, nos arquivos do Instituto Amilcar de Castro. Mas sabemos que eles existem. De todo modo, nossa posição aqui é que não era um procedimento que ocorria sempre.

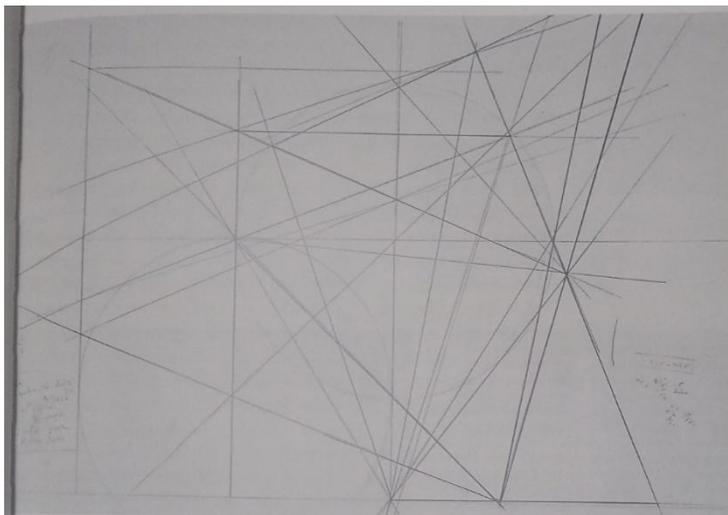


IMAGEM 25

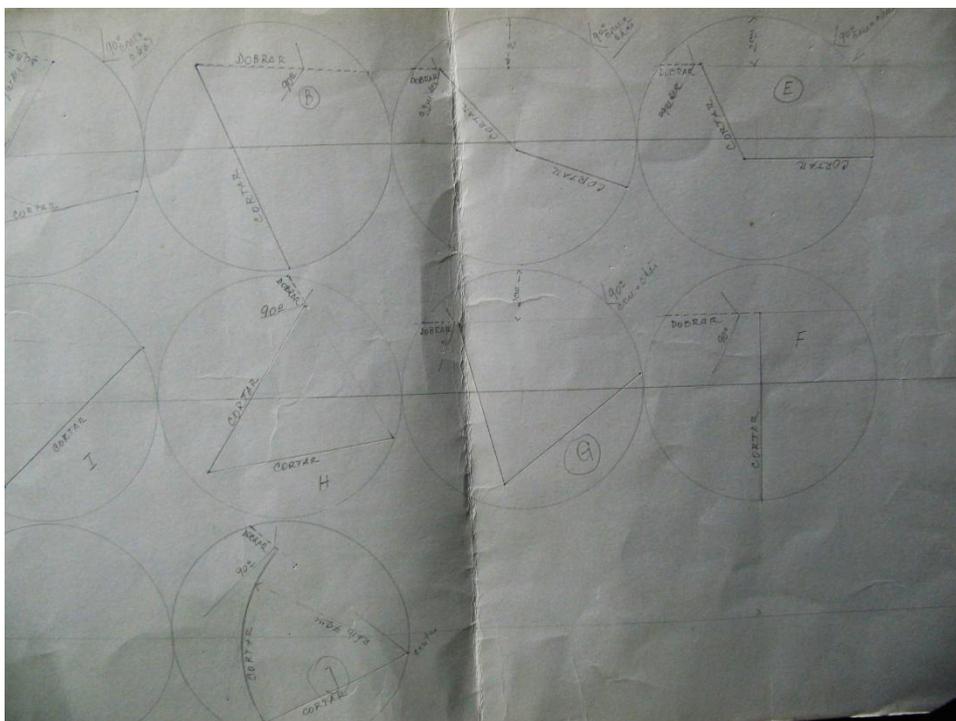


IMAGEM 26

Aqui não só não há emaranhado de linhas, como há indicações precisas de medidas e ângulos. Martins, a partir de Fabbrini, sugere que, no processo, as “linhas entrelaçadas de Amilcar” formariam “um campo que o olho percorre em busca da forma escultórica”. O processo de desenho só traria a “forma parcial”, que “se insinua em meio à malha por ele traçada”, sendo que “escultura futura” ele “ainda terá que verdadeiramente encontrar ao cortar e dobrar outro pedaço de papel.” (MARTINS, 2016, p. 206-207). Daí a desconsiderar a gênese da produção no desenho. Não parece ser o caso. Pelo menos não de forma sistemática.

Mas o argumento utilizado por Martins da chapa não poder ser reduzida à bidimensionalidade é coerente. Assim como consistente a crítica a um conceito imaginado a partir de origens pictóricas, que possivelmente se encaixaria melhor na obra de dois artistas do grupo (Oiticica e Clark), e que depois é transposto para a obra de Amilcar e reduzida a quase um clichê. É o que até aqui tentamos demonstrar: a “afinidade” de Amilcar com vários pressupostos do neoconcretismo é bem controversa. Um último indício disso, já que falamos de Oiticica e Clark, é a questão da participação do espectador. Como é sabido, as obras desses dois artistas (citemos duas célebres: *Parangolé* e *Bichos*, respectivamente) chegam a ponto análogo em comum, parte do que legitima seu ineditismo, e que é descrito por Umberto Eco em seu *Obra Aberta*⁹: obras que precisam da participação ativa do espectador para a construção de sentido. Ao contrário de Oiticica e Clark, Castro tem uma posição bem marcada e contrária ao procedimento e que segue:

Olha, há muito tempo eu escrevi um troço sobre isso, até nem sei onde está, umas noventa linhas... O negócio é o seguinte: em primeiro lugar a participação do espectador é prevista pelo artista, portanto não há surpresa nenhuma. Ele vai fazer isso e não pode ser diferente. Se fizer de novo, só pode fazer isso, e outra vez, só poderá fazer isso. Então eu acho uma asneira esse movimento, uma besteira. É que nem botar menino para andar dentro de um cercadinho, ele só pode andar ali, então é um negócio meio infantil. E mais: a participação do espectador na obra de arte não dá qualidade à obra, não a melhora. (CASTRO, 1998-2000, p.210)

Depois de uma declaração assim, é até divertido imaginarmos as conversas que deveriam girar, regadas a cerveja, na casa de Pedrosa ou de Clark. Claro, o trecho é de uma entrevista tardia, mas não imaginamos uma postura mais conciliadora do artista no final dos anos 50. É um exercício imaginativo somente, e vimos que, como no caso de Fabbrini e de Martins, o exercício pode não ter bons resultados. De todo modo, esse depoimento encontra sintonia na produção do artista mineiro: suas obras nunca têm a participação do espectador como elemento determinante. O mais próximo disso que chegam são exatamente as peças que ele produziu nos EUA, (IMAGENS 1 e 2). Mas, se essas esculturas assumem diversas configurações, não é dada ao espectador a oportunidade de manipulá-las e experimentá-las ativamente, ao contrário, por exemplo, de *Bichos*, de Clark.

⁹ ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

•

Como já mencionamos, o Neoconcretismo teve vida breve e temos um registro de Amilcar também sobre essa dissolução:

Os artistas sempre trabalharam sozinhos. Eu sempre trabalhei sozinho. Nunca dependi de movimento concreto nenhum para fazer nada. Eu sempre fiz eu, só. E às vezes houve exposições neoconcretas, no Rio, São Paulo e Bahia. Eu participei das três. Então nessa hora a minha obra estava lá exposta, etc... Agora fora daí eu trabalhei sozinho. (...) o grupo era muito alegre, muito vivo, fazedor de coisa já antes do movimento militar, essa política cretina. Depois disso ficou triste, pois um foi perseguido, outro não sei o que... e foi despedaçando tudo, depois eu viajei. E o contato que eu tenho às vezes é com Waltércio e com o Sued. (CASTRO, 1998-2000, p.211)

Parece haver uma contradição se compararmos o depoimento aqui “de sempre trabalhei sozinho” com a primeira citação-problema de nossa tese, aquela entrevista que Amilcar deu para Vera Pedrosa em 69, em que ele usa um “nosso” antes de “passado neoconcretista”. Por que lá há a reivindicação de algo coletivo e aqui de algo individual? A explicação talvez seja que essa é uma contradição aparente. Lembremos que lá ele também afirma o seguinte:

(...) vejo um parentesco com o neoconcretismo (outro péssimo nome). E por mim apesar de ter mudado um pouco o sentido da pesquisa espacial em meu trabalho continuo dentro do mesmo rigor construtivista, que me parece ser uma necessidade do nosso país. (PEDROSA, 1969)

Ou seja, tanto há uma crítica ao nome, que antes não dávamos maior importância, deduzindo que seria algo apenas de escolha de nomenclatura, quanto depois ele prefere usar não só o termo “*construtivista*” como adjetivo, como o termo que o antecede é “*rigor*”. Depois de tudo o que foi exposto, as implicações parecem claras: nunca houve, da parte de Amilcar, a adesão inconteste aos pressupostos do Neoconcretismo. Assim como o Neoconcretismo, reduzido a uma fórmula, quando usado para explicar as obras de Amilcar, parece sempre deixar mais lacunas e perguntas que compreensão e respostas.

Isso gera um último problema e que diz respeito aos diferentes discursos. Ao longo desses dois capítulos, falamos de “discurso neoconcreto”, mas usamos também o que poderia ser considerado “discursos de Amilcar” para rebatê-lo. Mais, mencionamos

que Amilcar geralmente endossa o “discurso neoconcreto” nas entrevistas. Temos pelo menos três discursos diferentes, qual o critério para julgar um ou outro como sendo verdadeiro ou falso? A resposta a isso não é fácil, mas procuramos minimizar as possibilidades de erro. No caso das falas sobre “artista gráfico” ou mesmo nas interpretações a partir do texto de Fabbrini, pudemos confrontá-las com obras que apontavam uma direção contrária. Em outros casos, apoiamo-nos no trabalho de outros pesquisadores ou documentos. De todo modo, não seria surpresa se algo surgir e provar que estávamos errados sobre essa ou aquela interpretação. Como dissemos no capítulo anterior, a complexidade envolvida é alta e os estudos sobre o tema talvez ainda precisem percorrer um longo caminho. Esperamos que o que aqui apresentamos possa contribuir com alguns passos.

.

Minimalismo

Da frigideira para o fogo. Se no capítulo anterior nos debruçamos sobre as contradições inerentes ao que ficou conhecido como Neoconcretismo, o capítulo que agora começa tem o objetivo de tentar definir o que é Minimalismo, ou *minimal art*. Não terá tarefa fácil. Batchelor, como já dito, abre seu livro *Minimalismo*¹ dizendo que ele nunca existiu. Embora seja uma provocação, com o objetivo de ressaltar principalmente as diferenças existentes entre os artistas que geralmente são classificados como minimalistas, veremos que é uma provocação válida. Outros autores, como James Meyer, em seu *Minimalism, art and polemics in the sixties* (Minimalismo, arte e polêmicas nos anos 60)², ponderam a esse respeito e serão fundamentais pra desatar o nó.

Para darmos conta da tarefa, o capítulo será dividido da seguinte forma:

Em primeiro lugar, discutiremos o termo “*minimal art*”, bem como suas derivações equivalentes: minimalismo, *minimal*, arte *minimal*, minimalistas, etc. O termo surge, ou se populariza, em 1965, quando muitos dos artistas já produziam trabalhos que posteriormente seriam agrupados pela historiografia embaixo desse guarda-chuva. Não existe um manifesto *minimal* que reivindique o nome, mas um texto de um filósofo britânico, não ligado diretamente a nenhum artista “minimalista”, concentrado em problemas filosóficos (notadamente, como seria de se esperar, estéticos), e que acabou disseminando o termo, em detrimento de outros termos equivalentes contemporâneos que hoje são só usados em discussões específicas sobre o período (ABC, Estruturas primárias, Arte Fria [*Cool Art*]³, etc).

¹ BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

² MEYER, James Sampson. *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*. New Haven: Yale University Press, 2001.

³ Não localizamos até o momento nenhuma tradução em português que faça menção ao termo. *Cool Art* tem origem a partir do crítico americano Irving Sandler: “tão desprovida de sinais de emoção” [“*so devoid of signs of emotion*”] (MEYER 2001, p. 47).

A seguir, discutiremos a produção inicial de alguns dos principais artistas que geralmente são vistos ou agrupados como minimalistas, bem como as divergências existentes entre eles.

Por fim, vamos nos debruçar sobre a produção escrita que, nos anos 60, fomentou a discussão e exerceu um papel importante ao desenvolver, textualmente, vários dos problemas que se colocavam à frente dos artistas, e contribuíram para a realização das obras. Obviamente não estamos reivindicando aqui a primazia dos problemas colocados em forma de texto sobre os problemas desenvolvidos pelas obras (que frequentemente, como toda obra de arte, atingem o terreno do inefável). Quando observamos todos em conjunto, textos, obras e artistas, vemos uma relação de simbiose, em que textos e obras contribuem mutuamente para a consolidação do Minimalismo na época e, *a posteriori*, para o seu legado, enquanto capítulo importante da história da arte. Além disso, cumpre dizer que artistas renomados do período, como Donald Judd e Robert Morris, participarão ativamente desse cenário, já que escreveram dois dos ensaios fundamentais a qualquer um que estude o tema.

A estrutura do capítulo procura seguir uma ordem cronológica, dentro do possível. Apesar de primeiro analisarmos o ensaio de Wollheim, de 1965, procuramos, ao falar sobre os artistas, analisar obras que foram produzidas antes dos textos de Judd e Morris, na segunda metade da década de 60, para só então prosseguirmos com os ensaios. Mais obras serão analisadas no capítulo seguinte, que falará da Bienal Internacional de Arte de São Paulo realizada em 1965.

3.1. O termo Minimalismo

Se Batchelor, como já mencionado, é provocativo ao falar que o minimalismo não existiu, Lucy Lippard, em seu *Six Years: Dematerialization of the Art Object from 1966-72*⁴, vai tratar do Minimalismo do seguinte modo:

⁴ Algo como *Seis Anos: Desmaterialização do objeto artístico de 1966 a 72*, ainda sem tradução em português. LIPPARD, Lucy R. *Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972; A Cross-Reference Book of Information on Some Esthetic Boundaries*. Berkeley: University of California Press, 1997.

A palavra *Minimal* sugere uma tabula rasa - ou melhor, a tentativa fracassada de uma lousa limpa, um desejo utópico dos tempos que nunca se tornaram realidade, mas que foi importante para os objetivos e desejos que provocou.⁵
(LIPPARD, 1997, p. viii)

Lippard, que teve contato próximo com os artistas relacionados ao Minimalismo, acrescenta que tais artistas convergiram a partir de vários caminhos diferentes e que depois tomaram também direções diversas, deixando implícito ser a *minimal art* um ponto de encontro ou cruzamento dessas trajetórias. Já Meyer, em seu livro, *Minimalism*, primeiramente problematiza a incompletude de algumas definições correntes. Assim, “o último dos estilos modernistas”; “princípios de organização” de certas formas (ângulos, quadrados, cubos) com um mínimo de intenção composicional; ou mesmo “um movimento americano do pós-guerra” que atravessa diversos meios artísticos com mínimos recursos possíveis não são suficientes para dar conta da complexidade envolvida. Recorrendo a uma citação de ceticismo de Sol LeWitt, duvidando de que alguém tenha conseguido definir o significado da *Minimal Art*, Meyer escreve:

Este livro leva a sério a afirmação de LeWitt de que "ninguém definiu" o minimalismo, que ninguém "colocou limites para ... o que é e o que não é." Ele vê o minimalismo nem como um estilo claramente definido nem como um movimento coerente que transparece através da mídia durante o período pós-guerra. Em vez disso, apresenta o minimalismo como um debate, um argumento, se você quiser, que inicialmente se desenvolveu em resposta à abstração tridimensional de, entre outros, Donald Judd, Carl Andre, Robert Morris, Dan Flavin, Anne Truitt e LeWitt durante o período de 1963 -68. Outros termos - *ABC Art*, *Cool Art*, *Primary Structures e Rejective Art* - surgiram para descrever essas e outras práticas, e como esses outros rótulos, o minimalismo era um significante mutante cujos significados se alteravam dependendo do momento ou contexto de seu uso.⁶ (MEYER, 2001, p. 3)

Acrescenta que, no início, o Minimalismo era visto de duas formas, ou de uma forma pejorativa, com “*minimal*” se referindo à “suposta ‘simples’ organização da nova

⁵ “the word Minimal suggests a tabula rasa – or rather the failed attempt at a clean slate, a utopian wish of the times that never come true but was important for the goals and desires it provoked.”

⁶ “This book takes seriously LeWitt’s claim that ‘no one defined’ minimalism, that no one successfully ‘put na limits to... what it is and isn’t.’ It views minimalism neither as a clearly defined style nor as coherent movement that transpires across media during the postwar period. Rather, it presents minimalism as a debate, an argument if you will, that initially developed in response to the three-dimensional abstraction of, among others, Donald Judd, Carl Andre, Robert Morris, Dan Flavin, Anne Truitt, and LeWitt during the period 1963-68. Other terms - *ABC Art*, *Cool Art*, *Primary Structures*, and *Rejective Art* – arose to describe these and other practices, and like these other labels, minimalism was a shifting signifier whose meanings altered depending on the moment or context of its use.”

escultura”, ou como um modo de produção empregado por esses artistas, com um “mínimo” de trabalho artístico. Pondera, entretanto, que essas visões, geralmente demeritórias, tiveram vida breve e a “*minimal art*” posteriormente acabou por entrar no cânone da História da Arte. (MEYER, 2001, p. 3)

Meyer propõe que, ao contrário, o Minimalismo seja visto como um “campo dinâmico de práticas específicas”, relacionadas às próprias produções, com concordâncias e embates entre os diversos artistas relacionados ao termo (MEYER, 2001, p. 4).

Começemos por lembrar que o próprio termo se consolida de uma maneira muito peculiar: em um texto de um filósofo, que não cita nenhum artista relacionado diretamente ao Minimalismo, e os artistas que geralmente foram classificados como minimalistas sempre rejeitaram o termo. Talvez por isso o ensaio de Wollheim não tenha obtido a atenção que merece: é visto, geralmente, como uma espécie de incidente ou curiosidade histórica, situação influenciada talvez por precedentes históricos relacionados a movimentos e vanguardas do século XIX e XX (lembremos, por exemplo, da origem de termos como *Impressionismo* ou *Fauvismo*.)

Tentaremos dar nossa contribuição. Ao investigarmos a consolidação do termo “*minimal*”, em detrimento de todos os outros termos correntes à época, nossa hipótese é que há, naquele texto publicado na *Arts Magazine* em janeiro de 1965, importantes pontos que nos ajudam a ter uma compreensão mais profunda de também importantes questões que vicejavam à época, quando alguns artistas se viram levados a produzir certos tipos de obras de arte.

•

Apesar de geralmente ser considerado o responsável pelo surgimento do termo “*minimal art*”, não se pode dizer que Wollheim tenha sido pioneiro, porque ele já tinha sido usado de uma forma menos explícita. James Meyer lembra que Donald Judd, por exemplo, já o utilizara para falar dos trabalhos de Morris em um texto de 1964: “Judd

tinha entendido que o trabalho de Morris implicava que ‘tudo existe da mesma maneira, existindo da maneira sumamente mínima.’” (MEYER 2001, p. 142)

O ensaio “*Minimal art*” surge in *media res*, depois de várias exposições importantes dos principais artistas envolvidos⁸ e inclusive seu transbordamento para a cultura de massa. De fato, em 64, um ano antes da primeira publicação de Wollheim na *Arts Magazine*, a exposição “*Black, White and Gray*”, que reuniu figuras como Barnett Newman, Rauschenberg, Ad Reinhardt, Frank Stella, Jasper Johns, Andy Warhol, Robert Morris e Tony Smith frequentou as páginas da *Revista Vogue* de 1º de abril, ocupando seis páginas, com a matéria “*Fascinating this minute: Black-and-white excitement is back*” [Fascinante este minuto: o entusiasmo pelo preto e branco está de volta]. As **IMAGENS 27 e 28** mostram páginas duplas da matéria. A **IMAGEM 28** mostra uma modelo com um vestido rosa de James Galanos em frente a esculturas de Morris (ambas oficialmente sem título, mas conhecidas como *Column* [Coluna] e *Slab* [Laje]). (MEYER 2001, p. 78)

Meyer também pontua que a certo ponto dos anos 60⁹, a aproximação do termo “*minimal*” com a ideia de “visual mínimo” [“*minimal look*”], repercutindo o “discurso de revistas de moda” e notas de imprensa [*press release*] seria mais um motivo que levou os artistas a se distanciarem dele, tanto pela característica depreciativa, que os afastava de serem vistos no campo das artes plásticas [*fine arts*], quando por presumir que eles seguiriam uma coerência teórica que nenhum deles apoiava. (MEYER 2001, p.30)

⁷ “Judd had understood Morris’s work to imply that ‘everything exists in the same way through existing in the most minimal way.’ O trecho citado por Meyer pode ser encontrado na página 118 de JUDD, Donald. *Donald Judd: Complete Writings 1959-1975 : Gallery Reviews, Book Reviews, Articles, Letters to the Editor, Reports, Statements, Complaints*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975.

⁸ Podemos citar, como exemplo, as exposições coletivas: “*New Work: Part I*” [Novos Trabalhos: Parte 1], ocorrida na *Green Galery*, em Nova Iorque, em 1963, com a participação de Judd, Morris e Flavin, entre outros. A exposição “*Black, White and Gray*” [Preto, Branco e Cinza], no museu de arte *Wadsworth Atheneum* em Hartford, Connecticut, em 1964 e no próprio ano de 65, a “*Shape and Structure*” [Forma e Estrutura], na *Tibor de Nagy Gallery*, Nova Iorque, e que teve obras de Carl Andre, Morris e Judd. Além dessas e de outras, várias exposições individuais ocorreram até 65, período de ascensão do Minimalismo.

⁹ Meyer faz a afirmação quando fala da exposição “*Primary Structures*” [*Estruturas Primárias*], de 1966, no *Jewish Museum* de Nova Iorque, com obras de Flavin, Morris, Judd, Anne Truit, Sol LeWitt, entre outros. Mas podemos inferir, pela própria matéria da *Vogue*, que essa apropriação e disseminação do termo para a cultura de massa já vinha acontecendo de forma paulatina.



Fascinating things are happening in back here. Apart from gun-toting James Cagney in pop-art form, left, the ravishing pinstriped chiffon of Galanos—narrow, hardly touching dresses with tossed-back scarfs, billowing, floating backs that fill with air as they move. (And how they move is! beautifully.) Left: Black-and-white chiffon shaded by a grey silk slip; scarfed neckline tied on the bloused lark Galanos hat. Both of Bianchini silk. Rosvic Teller; Non Dinkler; Hunsford; I. Magrin. The collars by Michel Kazan. Right: Silk-chiffon dog's-tooth checks in black and white with a floating lark billowing away from the body; Galanos hat. Both: Lord & Taylor; Dayton's; Neiman-Marcus; I. Magrin. Both pages: Kisslav gloves. Background, these six pages: an extraordinary exhibition of contemporary art called *Black, White, and Grey*, held recently at the Wadsworth Atheneum in Hartford, Connecticut. The august Atheneum—olden public art museum in the country—and its dapper curator of paintings, Samuel J. Wagstaff, junior, were hosts for a month to the works of such avant-garde painters as Barnett Newman, Bob Rauschenberg, Ellsworth Kelly, Ad Reinhardt, Frank Stella, Robert Indiana, Jasper Johns, Andy Warhol; such adventurous sculptors as Robert Morris, Tony Smith.

**Fascinating this minute:
black-and-white
excitement in back**

IMAGEM 27



Romantic this minute—narrow pink wool, leggy black crêpe

Shaft of pink, from Galanos, left: A narrow column of wool crêpe, beautifully shaped by bias-cutting and long vertical seams so it just skims the body. Squared scarf of crêpe and silk moiré, Germaine wool. At Bergdorf Goodman; Dayton's; Neiman-Marcus; I. Magrin. Two to tango, above: Black silk crêpe with a touch of coquetry at the hem—short in front, trained in back. Overlapse of French ribbon lace (by Whelan). By John Moore; Henri Bendel; I. Magrin. Delman shoes. Both pages: Kisslav gloves. Hattie Carnegie hat. Coiffure: Iris of the Kenneth Salon. Scene: the Wadsworth Atheneum.

IMAGEM 28

3.1.1. *Minimal Art*, de Richard Wollheim

O texto começa fazendo uma periodização. Segundo Wollheim, haveria um tipo de produção artística com aparecimento cada vez maior em certo intervalo de tempo. E qual é esse intervalo? “Últimos 50 anos”. E o fato de ser “50 anos” e não “40” ou “60” está longe de ser aleatório ou vago, pelo contrário, nossa hipótese é que mira em um alvo específico. Se o texto é de 1965, o marco inicial dos 50 anos citados tem como resultado o ano de 1915. Dois anos depois, um artista ficaria célebre na História da Arte ao apresentar (apocrifamente) o que até hoje suscita inúmeras discussões: Duchamp e sua célebre *Fonte*, em 1917. Mesmo se estivéssemos muito céticos a respeito, não seria preciso mais que dois ou três parágrafos para tirar qualquer dúvida: Duchamp é citado nominalmente ao longo do texto, assim como os artistas Reinhardt e Rauschenberg, de quem trataremos mais adiante.

Como já dissemos, e frisamos aqui, nenhum dos artistas de que se ocupa Wollheim - Reinhardt, Rauschenberg e Duchamp - são considerados minimalistas. Wollheim não cita nenhum dos artistas geralmente vinculados ao termo. Como também já mencionamos, isso certamente é um fator que faz com que a importância do ensaio geralmente não avance muito, a não ser citá-lo pela origem do nome.

Para Meyer, o texto, uma espécie de manifesto manco, não estava preocupado em propor um novo estilo [*style*], nem descrever as obras de artistas minimalistas, mas objetivava um questionamento mais filosófico, notadamente estético, de tentar estabelecer qual o critério “mínimo” para algo ser considerado uma obra de arte, assim, “*minimal*” é visto como um problema de auto-definição do campo artístico. (MEYER 2001, p. 142)

Voltando a Wollheim, para o britânico há o aparecimento de uma classe de objetos que têm algo em comum. Esse algo seria um “conteúdo mínimo de arte” [*minimal art-content*]. Contéudo esse

em que ou eles são em um grau extremo indiferenciados em si mesmos e, portanto, possuem um conteúdo muito baixo de qualquer tipo, ou então a diferenciação que eles exibem, que pode em alguns casos ser muito considerável, não vem do artista, mas de uma fonte não artística, como a natureza ou a fábrica¹⁰. (WOLLHEIM, 1965, p.387)

¹⁰ “(...) in that either they are to an extreme degree undifferentiated in themselves and therefore possess very low content of any kind, or else the differentiation that they do exhibit, which may in some cases be very considerable, comes not from the artist but from a nonartistic source, like nature or the factory.”

Como exemplos desse tipo de produção, cita telas de Reinhardt, *combines*¹¹ de Rauschenberg e os *ready-made*¹² de Duchamp. Para Wollheim, a existência desses objetos, ou sua aceitação como obras de arte [*work of art*], dá origem a “certas dúvidas e ansiedades”. Ele começa então a mapear tais “ansiedades e dúvidas” a partir de uma anedota histórica, faz algumas suposições a partir dela e como tais suposições deveriam ser abordadas.

Começa com Mallarmé e uma histórica passagem em que ele descreve o terror que todo artista (aqui, poeta) experimenta quando se senta à mesa, confronta-se com a página em branco, em que os poemas deveriam ser escritos, e nada vem à mente. E se o artista apresentasse essa mesma folha em branco como o poema que deveria escrever? O papel virgem como máxima expressão de seus sentimentos de devastação interna? Segundo Wollheim, esse gesto seria o exemplo extremo do que ele chama de “*Minimal Art*” (WOLLHEIM, 1965, p.388).

Depois, ele passa a outro exemplo hipotético. Yevtushenko¹³, em Moscou, senta-se e escreve em uma folha de papel certas palavras numa certa ordem e isso é aceito como poema. Alguns dias depois, alguém em Nova Iorque lê essas mesmas palavras nessa mesma ordem. Poderíamos considerar que o que a pessoa leu em Nova Iorque é o mesmo poema que Yevtushenko escreveu em Moscou?

Para Wollheim, um poema tem essa característica: ele independe de um meio físico (“pois o poema, embora seja, digamos, impresso em uma certa página, não deve ser identificado com aquelas palavras impressas¹⁴”). Essas duas manifestações, portanto, podem ser encaradas como o mesmo poema porque compartilham a mesma “estrutura”. Podemos ver como Mallarmé não poderia apresentar a folha em branco como poema, porque ela não teria nenhuma estrutura que se pudesse identificar e dizer: “é um poema de Mallarmé”.

¹¹ Termo geralmente associado à produção artística de Rauschenberg, e que se refere a uma obra que se utiliza de colagem e agrupamento de diversos elementos, tridimensionais, pictóricos e bidimensionais. O resultado é uma obra que transita entre as definições mais correntes de escultura e pintura sem, no entanto, não ser nenhuma delas.

¹² O termo criado pelo próprio Duchamp. Grosso modo, um ou mais objetos de uso comum, retirados de seus contextos e considerados como obras de arte.

¹³ Yevgeny Aleksándrovich Yevtushenko (1932-2017), poeta russo. Em 1963, foi indicado ao Prêmio Nobel de Literatura.

¹⁴ “(...) for the poem, thought it is, say, printed on a certain page, is not to be identified with those printed words”.

A suposição seguinte é que Rauschenberg tivesse feito uma obra composta de uma bicicleta unida a uma manilha de madeira [*wooden culvert*] em Nova Iorque e essa combinação fosse aceita como um trabalho de arte. Passado algum tempo, alguém em Moscou também junta uma bicicleta a uma manilha de madeira, da mesma maneira que Rauschenberg, e a exhibe. Para Wollheim, é evidente que ninguém diria que o que foi exibido em Moscou é o *combine* que Rauschenberg construiu em Nova Iorque, mesmo se as condições sejam análogas ao do poema de Yevtushenko, ou seja, que o artista russo constrísse o objeto como construiu porque Rauschenberg fez primeiro, e não que teve a ideia independentemente. Para Wollheim, portanto, a questão é saber “se a cópia é ou não é uma instância, um exemplar [*instance*] da mesma obra de arte como a original”.

Isso leva à conclusão de que, embora Mallarmé não pudesse apresentar uma folha em branco como poema, poderia fazê-lo como pintura ou desenho, mesmo que não houvesse nada ali pintado ou desenhado, porque haveria um objeto que poderíamos identificar como pintura de Mallarmé, mesmo que não houvesse nada que pudéssemos identificar como poema de Mallarmé. Acrescenta que a apresentação de uma folha branca de papel como poema não é um paralelo do mesmo artifício nas artes plásticas de apresentar uma tela em branco como pintura, mas o de apontar o conteúdo de um estúdio vazio¹⁵. (WOLLHEIM, 1965, p.392)

O britânico prossegue se questionando sobre o pseudo Rauschenberg hipotético produzido exatamente como o Rauschenberg de Nova Iorque. Não poderíamos dizer, segundo ele, tratar-se da mesma obra. Mas poderíamos tratar como uma nova obra [*work*] de arte? Para o filósofo, seria difícil dar uma resposta definitiva, nessa conjuntura histórica, mas haveria uma tremenda resistência em aceitar essa sugestão, universalmente, sem a desintegração de nosso conceito de arte como nós conhecemos (WOLLHEIM, 1965, p.392).

Pondera, entretanto, que há vários casos singulares, como o reconhecimento de variações ou cópias da arte tradicional ocidental, como o precedente de tradições exóticas em que as modificações estilísticas são mínimas, ou a existência paralela de várias edições e estados de gravuras – todas essas seriam tentações que o levariam a

¹⁵ Sardo (2000), em sua pesquisa, da qual ainda iremos nos utilizar mais adiante, enxerga tal menção do “estúdio vazio” como uma referência ao “*Vide*” [*Vazio*], obra de Yves Klein de 1958, em que o artista elaborou e apresentou uma exposição totalmente vazia na Galeria Iris Clert, em Paris.

capitular, mas tentações que dificilmente mudariam o ponto de vista de forma definitiva. Logo, chega à conclusão de que uma obra de arte, se for uma cópia, deixa de ser uma obra de arte.

Na sequência, como já tinha insinuando no começo, Wollheim vai discutir a famosa fonte de Duchamp e como ela afetou o conceito de arte. Mais especificamente, o foco aqui é como a aceitação desse gesto comprometeu a aceitação de qualquer gesto similar posterior. Uma simples ação, ele nota, privou todos os objetos de um certo tipo de serem considerados arte e isso também lança questões a respeito de originais e cópia.

Prossegue, depois, dizendo que a principal resistência à “*minimal art*” é que o objeto falha em atingir o que foi, por centenas de anos, um ingrediente principal: trabalho [*work*], ou esforço evidente. “Reinhardt ou Duchamp,” ele diz, “isso pode ser notado, fizeram nada, ou não o suficiente.¹⁶” (WOLLHEIM, 1965, p.395)

Passa a discutir o que é “fazer” uma obra [*work*] de arte: ou o que linguisticamente é o significado da palavra trabalho [*work*] na expressão “*work of art*”. “Em diferentes modos os *ready-mades* de Duchamp e as telas de Reinhardt desafiam nossas concepções comuns nesse tema e desafiam-nas de um modo que deixa claro onde essas concepções são insensíveis ou deficientes¹⁷.” (WOLLHEIM, 1965, p.395)

Quase no final, Wollheim passa a discutir as pinturas de Reinhardt. Deixa implícito que as obras monocromáticas do artista estão “apenas minimamente além da tábula rasa” da pintura. (WOLLHEIM, 1965, p.397). Assim, o que começou com a arte moderna, a distorção de formas que aparece, por exemplo, na *Les Demoiselles d'Avignon*¹⁸ de Picasso, em Reinhardt atinge o “último grau”. Para ele, nessas obras, “o trabalho de destruição é grosseiramente completo” e a imagem é tão “desmantelada que nenhum *pentimenti*¹⁹ resta”.

•

¹⁶ “Reinhardt or Duchamp, it might be felt, did nothing, or not enough.”

¹⁷ “In different ways the ready-mades of Duchamp and the canvases of Reinhardt challenge our ordinary conceptions on this subject – and, moreover, challenge them in a way that makes it clear where conceptions are insensitive or deficient.”

¹⁸ Pintura célebre de 1907, o título poderia ser traduzido como *As moças de Avinhão*, mas como título em francês é o mais comumente usado em diferentes línguas, optamos por deixar o original. Aliás, é usado em francês, no original em inglês de Wollheim.

¹⁹ Alteração ou alterações feitas durante o processo artístico, que deixam marcas na obra final. Do italiano “arrepentimento”. (O autor usa realmente “*pentimenti*”, no plural, no texto original.)

As mais frequentes críticas ao ensaio de Wollheim, como já mencionado anteriormente, dizem respeito ao fato de que ele não cita nenhum dos artistas geralmente vinculados ao Minimalismo, como Morris, Judd ou Flavin, e talvez esse fator seja superdimensionado. Primeiro porque é um pouco demais exigir esse tipo de acerto de um texto escrito no calor do momento. É fácil atuarmos, hoje, como profetas do dia anterior. Segundo que os artistas citados, embora não sejam considerados minimalistas, não estão tão distantes assim das práticas e debates que tomaram o ambiente norte-americano, notadamente novaiorquino, na segunda metade da década de 60.

É o que defende Delfim José Gomes Ferreira Sardo, em sua pesquisa intitulada *O minimalismo não existiu*²⁰. Para Sardo, Reinhardt e Rauschenberg podem ser encarados como proto-minimalistas. É uma hipótese bastante coerente, que decidimos adotar, com a ressalva de que tal viés proto-minimalista aparece somente em certas obras específicas dos dois artistas. Algumas das quais comentaremos a partir de agora.

3.1.1.1. Ad Reinhardt

No caso de Ad Reinhardt, tal análise pode ser feita quando temos em vista sua produção conhecida como *Pinturas Negras*, que ele desenvolveu entre 1953 até sua morte em 1967 e que lhe valeu o apelido de “monge negro” [*black monk*].

O breve texto que o apresenta no museu Guggenheim²¹ cita Yve-Alain Bois²² e usa os seguintes termos “o que Reinhardt esperava realizar lembra as aspirações da Teologia da Negação, um método de pensamento - evidente no Platonismo, Neo-

²⁰ SARDO, Delfim José Gomes Pereira– *O minimalismo nunca existiu. Donald Judd e as Polémicas fundadoras do minimal entre 1965 e 1969*. Dissertação de Provas de aptidão pedagógica e capacidade científica [equivalente à dissertação de mestrado]. Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa. Lisboa, 2000. Dentre as pesquisas que versam especificamente sobre o Minimalismo, talvez seja o melhor material de consulta que temos disponível, atualmente, em português, excluindo os livros traduzidos.

²¹ SPECTOR, Nancy. Ad Reinhardt, Abstract Painting. Solomon R. Guggenheim Foundation. c2020. Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/artwork/3698>> Acesso em: 21 de agosto de 2021.

²² O texto do catálogo da exposição realizada em 1991, no MoMA, é do historiador da arte, então professor da *John Hopkins University*.

Platonismo e Cristianismo primitivo - utilizado para compreender o Divino, indicando tudo que ele não era.”²³

Tal “Teologia da Negação” casa-se bem com a definição de dismantelamento proposta por Wollheim²⁴. O texto prossegue, ressaltando as influências místicas, incluindo orientais, no pensamento do artista:

A atração do artista pelo lado místico da negação surgiu de sua apreciação da arte e da religião orientais, especificamente o padrão abstrato e ubíquo [*all-over*] do design islâmico, o espaço poeticamente redutor da pintura de paisagem chinesa e japonesa e a qualidade meditativa e ascética do Zen Budismo. Este último, que ele encontrou por meio de sua amizade com o poeta Thomas Merton, que também era um monge trapista e autoridade no Zen. Reinhardt viu suas próprias telas escuras, com suas composições clássicas e geométricas, o repúdio monástico a qualquer coisa estranha e a profundidade contemplativa como uma fusão das tradições orientais e ocidentais.²⁵ (SPECTOR, c2020)

Interessante sobre esse conjunto de pinturas é que, apesar de serem conhecidas como pinturas negras ou monocromáticas, de fato não são nem uma coisa, nem outra. Como lembra Sardo, “são telas pintadas com uma mistura cromática de vermelho, verde e azul. O recorte das cruzes, construídas por forma a dividirem a tela em nove quadrados de igual formato, é efetuado pela subtilíssima distinção entre um negro ‘quente’ (de dominante vermelha) e um negro ‘frio’ (de dominante azul)” (SARDO, 2000, p. 26). É necessário um certo esforço para o espectador perceber essas nuances. O artista, aliás, teria

(...) ficado surpreendido pelo fato de, nas reproduções fotográficas, se tornar evidente a relação entre cruz e o fundo. Com a divulgação dos catálogos com registros fotográficos das obras durante a década de 60, essa ocasional desmistificação do ‘falso monocromatismo’ destruiu a surpresa da visão e o tempo de percepção necessário para uma leitura genuína da obra.” (SARDO, 2000, pp. 26-27.)

²³ “what Reinhardt hoped to realize recalls the aspirations of Negation Theology, a method of thought—evident in Platonism, Neo-Platonism, and early Christianity—employed to comprehend the Divine by indicating everything it was not.”

²⁴ *Mutatis mutandis*, apesar da distância cronológica que os separa, é impossível deixar de notar que essa imagem de Reinhardt o aproxima, de certa forma, de um momento de outro artista também citado no ensaio do britânico, mas agora no campo da poesia. Estamos falando da célebre frase do poeta francês Mallarmé, em carta a Eugène Lafébre, em 27 de maio de 1867, em que ele assinala: “A Destruição foi minha Beatriz.”

²⁵ “The artist’s attraction to the mystical side of negation arose from his appreciation of Eastern art and religion, namely the abstract, all-over patterning of Islamic design, the poetically reductive space of Chinese and Japanese landscape painting, and the meditative, ascetic quality of Zen Buddhism. The last he encountered through his friendship with the poet Thomas Merton, who was also a Trappist monk and authority on Zen. Reinhardt saw his own dark canvases, with their classic, geometric compositions, monastic repudiation of anything extraneous, and contemplative depth as a fusion of Eastern and Western traditions.”

Para Yve-Alain Bois, em um artigo feito para o MoMA (*Museum of Modern Art*) de 1991²⁶, as pinturas de Reinhardt pós-1957 são “infotografáveis” [*unphotographable*], já que a fotografia é enganosa, porque exageraria os contrastes e enfatizaria demais os tons.

Com a disseminação da internet, tal problema adquire uma inconsistência curiosa. No geral, uma rápida procura pelas “*Black Paintings*” resulta em um conjunto misto: ou as pinturas se apresentam como inteiramente negras, ou a cruz é bastante evidente. Raras são as reproduções, no meio digital, que atingem um equilíbrio²⁷. Um desses casos felizes se encontra no site do MoMA²⁸, em que a cruz pode ser notada numa obra de 1960-61, com certo esforço, apesar da pintura se apresentar aparentemente completamente negra a princípio (IMAGEM 29). O museu a descreve assim:

À primeira vista, esta pintura apresenta uma superfície preta plana. Mas uma visualização mais demorada revela mais de um tom de preto e uma estrutura geométrica subjacente. Reinhardt dividiu a tela em uma grade de quadrados de três por três. O preto em cada quadrado de canto tem um tom avermelhado; a forma entre eles constituída pelos quadrados centrais é preta-azulada em sua barra vertical e preta-esverdeada em sua barra horizontal. Reinhardt tentou produzir o que descreveu como “uma pintura pura, abstrata, não objetiva, atemporal, sem espaço, imutável, sem relação, desinteressada - um objeto que é autoconsciente (sem inconsciência), ideal, transcendente, ciente de nada além de arte.”²⁹

Assim como nas obras monocromáticas de Rauschenberg, que veremos adiante, essas obras parecem resistir a uma análise formal. É fácil deixar a sutileza da percepção em segundo plano e ceder à tentação de uma interpretação iconológica da cruz, afinal, todo o misticismo atrelado à figura de Reinhardt leva a esse caminho.

Mas, se nos concentrássemos na pintura enquanto forma, o que há para ver, então? Questiona Alain Bois, no artigo já citado acima. “Primeiro nada, depois quase nada.” O próprio Reinhardt uma vez escreveu, sobre elas: “Pintura que é quase possível, quase não

²⁶ BOIS, Yve-Alain. “*What Is There to See? On a Painting by Ad Reinhardt.*” *MoMA*, no. 8, Museum of Modern Art, 1991, pp. 2–3, Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/4381154>>. Acesso em: 10 de setembro de 2021.

²⁷ Claro que esse equilíbrio vai depender também das configurações de brilho dos diferentes monitores, o que adiciona mais um complicador à questão.

²⁸ *Museum of Modern Art* [Museu de Arte Moderna], de Nova Iorque. Disponível em: <<https://www.moma.org/collection/works/79982>> Acesso em: 2 de agosto de 2021. Não sabemos se a imagem a ser reproduzida aqui conseguirá o mesmo êxito. Provável que não.

²⁹ “At first glance this painting presents a flat black surface. But longer viewing reveals more than one shade of black and an underlying geometric structure. Reinhardt has divided the canvas into a three-by-three grid of squares. The black in each corner square has a reddish tone; the shape between them formed by the center squares is bluish-black in its vertical bar and greenish-black in its horizontal bar. Reinhardt tried to produce what he described as ‘a pure, abstract, non-objective, timeless, spaceless, changeless, relationless, disinterested painting—an object that is self-conscious (no unconsciousness), ideal, transcendent, aware of no thing but art.’”

existe, que não se conhece bem, não se vê bem.³⁰ (REINHARDT apud BOIS, 1991, p.3)

Bois relata que, ao contrário das imagens em reproduções fotográficas, presencialmente essas pinturas, quase subliminares, dificultam a apreensão de sua totalidade de um só relance. E que o tempo necessário para a percepção mesmo do “quase nada” vai ficando cada vez maior, à medida que as pinturas negras produzidas por Reinhardt se distanciam de 1957. Essa oposição à percepção imediata aproximaria essa produção do Minimalismo. (BOIS, p.3, 1991). Numa exposição retrospectiva de 1960, na galeria *Betty Parsons*³¹, eram expostas em um anexo chamado ironicamente de “*Section Eleven*” [seção 11] em referência a soldados americanos dispensados por problemas mentais e comportamento antissocial. (BOIS, p.3, 1991)



IMAGEM 29

Por mais paradoxal que possa parecer, as Pinturas Negras de Reinhardt são resultado de um mergulho profundo no universo das cores, tão profundo que atingiu zonas abissais. Ao contrário da luz, em que preto é ausência de cor; preto, como pigmento, é resultado da mistura de todas as cores em sua intensidade máxima. Mas, na prática, mesmo em processos gráficos, que exigem precisão industrial, o preto nunca é alcançado de fato.

³⁰ “Painting that is almost possible, almost does not exist, that is not quite known, not quite seen.”

³¹ Importante galerista ligada sobretudo ao Expressionismo Abstrato.

Um dos fatores é a quantidade de impurezas que existem mesmo nas tintas de melhor qualidade. Para Reinhardt, alcançar esse tipo de precisão, para produzir sutis diferenças, deve ter sido um trabalho árduo. Imaginemos, por exemplo, todo o tipo de variação que poderia interferir no processo, desde diferenças de pigmento, até mesmo o processo de secagem (uma tinta recém-aplicada difere ligeiramente de tom de uma já “seca”). Lembremo-nos de que, segundo o relato de Bois, quanto mais avançava nessa produção, mais Reinhardt diminuía a diferença entre os limítrofes campos de preto. Isso impactava num maior esforço para o espectador perceber tais sutilezas e um maior domínio da técnica, por parte do artista. É também do historiador da arte franco-argelino a descrição de quão longe a técnica teria de ir para atingir os resultados almejados: para se livrar do brilho indesejado, Reinhardt tirou das tintas utilizadas quase todo o aglutinante (óleo) que possuíam³². Assim, as pinturas são compostas basicamente de pigmento sobre tela e, por isso, bastante frágeis. A fragilidade é tamanha ao ponto de até o toque de um dedo poder arruinar uma pintura completamente, já que o óleo presente na digital passa para a tela, marcando-a de modo irreversível. Bois lembra que foi o que aconteceu com um Reinhardt em Paris, depois que um “imbecil”[*termo utilizado pelo autor, a que não nos opomos*] colocou suas mãos em cima da tela. (BOIS, p.3, 1991)



IMAGEM 29a – Reinhardt durante a produção de uma de suas Pinturas Negras

³² Uma tinta é composta basicamente de aglutinante, que é a substância utilizada para fixar a tinta numa superfície qualquer, e pigmento, que dá cor à tinta.

Pelo exposto acima, tal produção de pintura “quase no grau zero”, definitivamente o aproxima dos minimalistas e dá força ao argumento de Sardo, ao chamar Ad Reinhardt de protominimalista. Para ele:

a especificidade de Reinhardt era sua posição trânsfuga e inclassificável entre o expressionismo abstrato (que tinha tão intensamente ajudado, por posição política e espírito corporativo, a criar) e o minimal, representando, em conjunto com Barnett Newman, um elo precioso para a compreensão da transição intergeracional. (SARDO, 2000, p. 30)

O próprio Sardo lembra que essa proximidade também era sentida por figuras mais diretamente envolvidas com a “*minimal art*”. Ele lembra de dois textos elogiosos de Donald Judd às pinturas de Reinhardt, um de 62 e outro de 64, ambos na *Arts Magazine*, o último a respeito das obras expostas na exposição *Black, White and Gray [Preto, Branco e Cinza]*. Na primeira, refere-se a obras “como as melhores já produzidas”, na segunda, “sinaliza a quase “*nothingness*”³³ das duas pinturas expostas.” (SARDO, 2000, p. 28) Além disso, Reinhardt foi também professor de Robert Morris no *Hunter College*. Numa entrevista ao *The New York Times*, de 2017³⁴, Morris declarou:

Estudei com Ad Reinhardt nos anos 60 e ele tem sido uma inspiração constante, mas suponho que agora ele esteja na categoria de velho mestre, assim como Duchamp, a quem todos recorreram.³⁵

Em *ABC Art*, Barbara Rose³⁶ diz que a figura do “legendário Sr. Puro”³⁷ havia se tornado quase canônica para jovens artistas (ROSE, 1965, p.286) e Sardo argumenta, a tal respeito, que a autora relaciona Reinhardt “ao misticismo purista” que ela “encontra como a raiz efetiva do minimal.” (SARDO, 2000, p. 29)

Misticismo que, de certa forma, também aparece em Rauschenberg, de quem trataremos agora.

³³ Assim, no original. Não há termo equivalente em português, mas o livro célebre de Sartre, *O Ser e o Nada*, tem sua tradução ao inglês como *Being and Nothingness*.

³⁴ TUCHMAN, Phyllis. *Odd Man in: The Sculptor Robert Morris, at 86, Is Still Blazing Trails*. The New York Times, Nova Iorque, 19 de Março de 2017.

³⁵ “I studied with Ad Reinhardt in the '60s, and he has been a constant inspiration, but I suppose that by now he is in the category of old master, as is Duchamp, whom everyone has drawn on.”

³⁶ ROSE, Barbara. *ABC Art. Art In America*, Outubro de 1965. In: BATTCOCK, Gregory; WAGNER, Anne Middleton. *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press, 1995. pp. 274-297

³⁷ Assim mesmo, “*Legendary Mr. Pure*”.

3.1.1.2. Robert Rauschenberg

Robert “Bob” Rauschenberg³⁸, que utilizara seu soldo dos tempos de marinha para estudar arte em Paris, na Europa, acaba logo após esse período seguindo sua esposa, Suzanne Weill, de volta aos EUA e ingressa na *Black Mountain College*³⁹. Lá, a relação ambivalente que vai estabelecer com um de seus professores, Josef Albers, será fundamental para sua produção imediatamente posterior⁴⁰. Albers, saído da Bauhaus, lecionará na *Black Mountain* de 1933 até 1950, quando vai para a Universidade de Yale. É em tal contexto que são geradas as pinturas monocromáticas, especificamente as brancas, das quais nos ocuparemos agora. O primeiro impulso seria encará-las como uma espécie de desafio ao professor, já que Albers é conhecido por suas pinturas que tem como foco central a exploração da relação entre vários campos ou faixas de cores. Albers também é conhecido por teorizar a respeito delas no livro *Interação da Cor*⁴¹ [*Interaction of Color*] publicado originalmente em 1963. Numa declaração sobre Albers, disponível na *Rauschenberg Foundation*⁴² [*Fundação Rauschenberg*], o próprio Rauschenberg diz:

Além do mais, minha resposta ao que aprendi com ele foi exatamente o oposto do que ele pretendia. Quando Albers me mostrou que uma cor era tão boa quanto outra e que você estava apenas expressando uma preferência pessoal se pensasse que uma determinada cor seria melhor, descobri que não poderia decidir usar [*grifado no original*] uma cor em vez de outra, porque eu realmente não tinha interesse na prova [*in taste*]. Eu estava tão envolvido com os materiais separadamente que não queria que pintar fosse simplesmente um ato de empregar uma cor para fazer algo em outra cor, como usar o vermelho para intensificar o verde, porque isso implicaria em alguma subordinação do vermelho. (...) Eu não queria que a cor me servisse, em outras palavras. É por isso que acabei fazendo as pinturas totalmente brancas e pretas - uma das razões, de qualquer maneira.⁴³

³⁸ Seu nome verdadeiro era Milton Ernest Rauschenberg, mas adotou Robert como nome artístico. É comum vê-lo sendo chamado de “Bob”.

³⁹ Instituição de Ensino Superior fundada em 1933 e extinta em 1957, na Carolina do Norte, estado americano. De importância vital para a arte americana do pós-guerra. Era voltada ao ensino de artes e serviu como berço de vários nomes importantes para o cenário artístico americano.

⁴⁰ Há quem defenda, por exemplo, que as próprias *combines* são fruto de uma prática comum das aulas de Albers, de produzir obras a partir de objetos encontrados na rua, como em ROBERT Rauschenberg: Pop Art Pioneer. Direção: Kate Misrahi. Reino Unido, 2016. 60 min.

⁴¹ Há uma edição em português publicada pela Martins Fontes: ALBERS, Josef. *A Interação da Cor*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

⁴² RAUSCHENBERG, Robert. *Statement on Josef Albers*. Robert Rauschenberg papers. Robert Rauschenberg Foundation Archives, Nova Iorque [s.d.]

⁴³ “Besides, my response to what I learned from him was Just the opposite of what he intended. When Albers showed me that one color was as good as another and that you were just expressing a personal preference if you thought a certain color would be better, I found that I couldn’t decide to use one color

A *Rauschenberg Foundation*⁴⁴ lista, das totalmente brancas, cinco obras, todas produzidas em 1951. Elas variam de um painel, quatro painéis, três, dois ou sete. Rauschenberg aparece ao lado da *Pintura Branca [quatro painéis]* na **IMAGEM 30**, fotografia essa que foi tirada na *Black Mountain*. As demais pinturas seguem nas **IMAGENS 30a, 30b, 30c e 30d**.

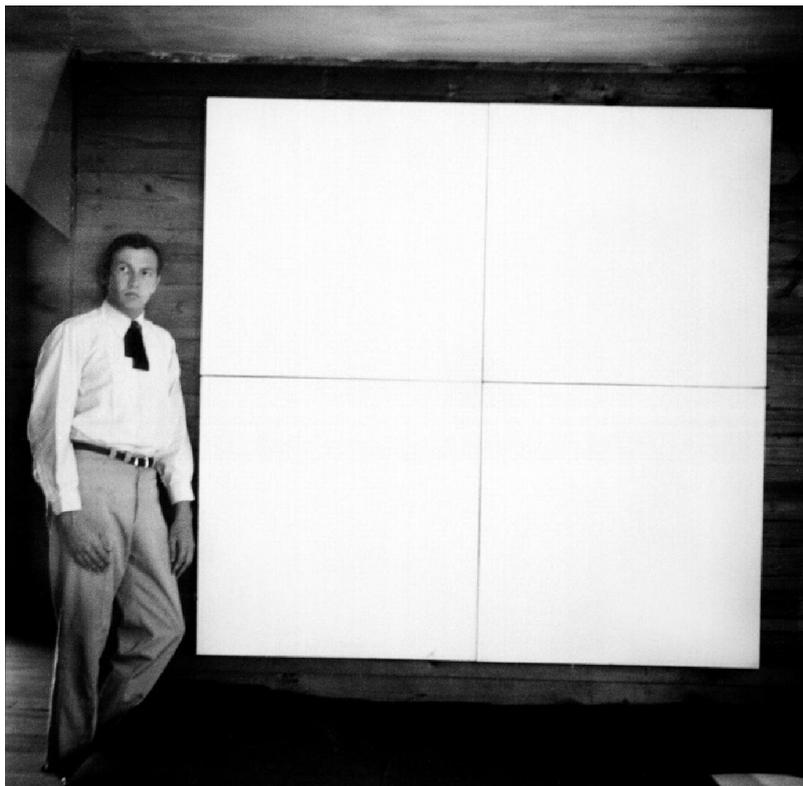


IMAGEM 30

Essas obras parecem ainda mais resistentes que as de Reinhardt a uma análise formal e não surpreende que o nome Rauschenberg estivesse no horizonte quando Wollheim escreveu *Minimal Art*. SARDO (2000, p. 24-25) informa que elas também foram executadas ao menos três vezes, primeiramente em 1951, depois em 1962 e por fim em 1968, embora não precise quais foram as executadas novamente em 1962 e

instead of another, because I really wasn't interest in taste. I was so involved with the materials separately that I didn't want painting to be simply na act of employing one color to do something to another color, like using red to intensify green, because that would imply some subordination of red. (...) I didn't want color to serve me, in other words. That's why I ended up doing the all-white and all-black paintings – one of reasons, anyway."

⁴⁴ Disponível em < <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/search-artwork>> Acesso em: 10 de setembro de 2021.

1968. Ele relata que em 1962, Pontus Hulten⁴⁵ pretendia fazer uma exposição em Estocolmo e requisitou as pinturas a Rauschenberg. “Aparentemente, as obras teriam desaparecido, portanto Rauschenberg decidiu escrever uma carta ao crítico, dando-lhe instruções precisas sobre a forma como as pinturas deveriam ser executadas, quais as dimensões, o tipo de tela, o tipo de tinta. As pinturas foram executadas por um anônimo em Estocolmo e estiveram presentes na exposição como *as telas brancas de Rauschenberg*”[grifo do autor] (SARDO, 2000, p. 25). Teria acontecido ainda o mesmo em 68, agora numa exposição organizada por Ivan Karp. Dessa vez, elas foram executadas por um assistente de Rauschenberg, Brice Marden (SARDO, 2000, p. 25).

De fato, o MoMA de São Francisco, que tem em seu acervo a *Pintura Branca [três painéis]*, confirma a história:

Muitos amigos e assistentes de estúdio de Rauschenberg, incluindo Cy Twombly (1928–2011), Brice Marden (nascido em 1938), David Prentice (nascido em 1943), Hisachika Takahashi (nascido em 1940) e Darryl Pottorf (nascido em 1952), cada um repintaram ou refizeram por completo várias Pinturas Brancas em diferentes pontos da história da série. Embora tais esforços fossem frequentemente empreendidos para manter as superfícies imaculadas consideradas essenciais para essas obras, a refabricação às vezes era necessária porque Rauschenberg havia reutilizado as telas originais como suporte para novas pinturas e *Combines*. Acredita-se que Pintura Branca [três painéis] tenha sido executado por Marden em 1968, enquanto ele trabalhava como assistente de estúdio de Rauschenberg. Posteriormente, foi repintada pelo menos uma vez, por Pottorf em 1998, enquanto viajava na retrospectiva Rauschenberg organizada pelo Solomon R. Guggenheim Museum, em Nova York.⁴⁶

⁴⁵ Diretor de museu e colecionador de arte sueco, foi o primeiro diretor artístico do *Centro Georges Pompidou*, em Paris, no período de 1974 a 1981.

⁴⁶ “Many of Rauschenberg’s friends and studio assistants, including Cy Twombly (1928–2011), Brice Marden (b. 1938), David Prentice (b. 1943), Hisachika Takahashi (b. 1940), and Darryl Pottorf (b. 1952), either repainted or fully refabricated various White Paintings at different points in the series’ history. Although such efforts were often undertaken to maintain the pristine surfaces considered essential to these works, refabrication was sometimes necessary because Rauschenberg had reused the original canvases as supports for new paintings and Combines. White Painting [three panel] is believed to have been executed by Marden in 1968 while he was working as Rauschenberg’s studio assistant. It was subsequently repainted at least once, by Pottorf in 1998, while it was traveling in the Rauschenberg retrospective organized by the Solomon R. Guggenheim Museum, New York”. *San Francisco Museum of Modern Art* (SFMOMA). Disponível em <<https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C/>>. Acesso em: 11 de setembro de 2021.



IMAGEM 30a – um painel

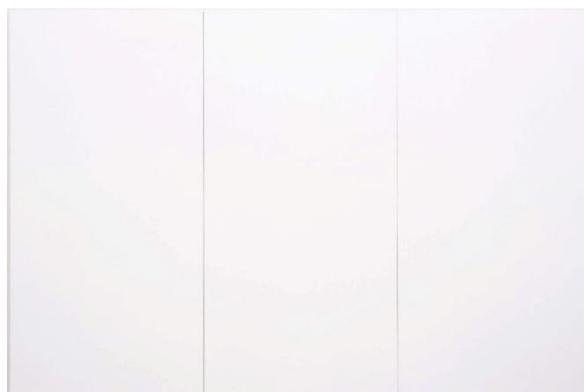


IMAGEM 30b – três painéis



IMAGEM 30c – dois painéis

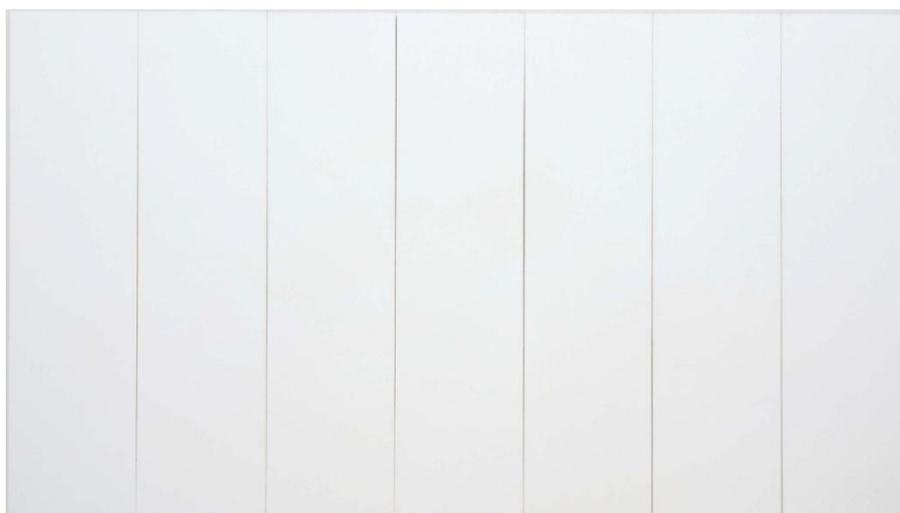


IMAGEM 30d – sete painéis

Provavelmente Wollheim desconhecesse tal fato, quando escreveu seu ensaio em 65, porque seria quase impossível deixar de mencionar algo que estaria tão em sintonia com os questionamentos que levanta em seu texto.

Descrevendo as obras, Sardo observa que são “um conjunto de pinturas quadradas, realizadas a tinta de esmalte sobre tela, aplicada a rolo, sem qualquer marca identificativa, estilística ou outra, do trabalho manual do seu autor” (SARDO, 2000, p.21). Vale observar, a tal respeito, que nem todas seguem o formato quadrado. As compostas por três, dois e sete painéis, por exemplo, seguem formato retangular (tanto o conjunto, como os painéis individuais). O conjunto formado pela pintura de dois painéis aproxima-se visualmente do quadrado, mas, ainda assim, retangular. O próprio formato, aliás, acaba fornecendo uma interpretação diversa. Se as quadradas nos lembram de Albers e a provocação de Rauschenberg em relação ao professor (o formato quadrado é marca característica das pinturas de Albers), o tríptico retangular nos leva, claro, a toda uma história de pinturas religiosas em formato de tríptico.

De fato, as duas interpretações parecem válidas, já que, além dessa explicação mais, digamos, terrena, havia também algo de metafísico que atravessava os pensamentos de Rauschenberg no período. Em 1950, um ano antes das pinturas brancas, Rauschenberg produziria *Mother of God [Mãe de Deus]*, **IMAGEM 31**. A obra, feita utilizando-se óleo, esmalte, mapas impressos e tinta metálica sobre compensado, apresenta uma forma circular branca, vazia, no centro, sobreposta a diversos mapas, que aparecem ao seu redor. Rauschenberg só conheceria John Cage, fundamental tanto para sua produção artística quanto para sua aproximação com as ideias do Zen Budismo, em 1951, durante uma exposição solo do artista na Galeria Betty Parsons, em Nova Iorque. Mas *Mother of God* já lida com a questão do vazio e do nada, temas muito caros tanto ao Zen como a Cage. *Mother of God* precede o encontro de Cage e Rauschenberg em um ano, mas podemos considerar a obra como um primeiro passo que resultaria nas pinturas brancas. De fato, Rauschenberg, numa carta a Betty Parsons, falando sobre as pinturas brancas, “compara as telas brancas a Deus, numa metáfora de grande ambição metafísica, (...)” “São ‘brancas como Deus (...) e com a inocência da virgem” (SARDO, 2000, p.21).

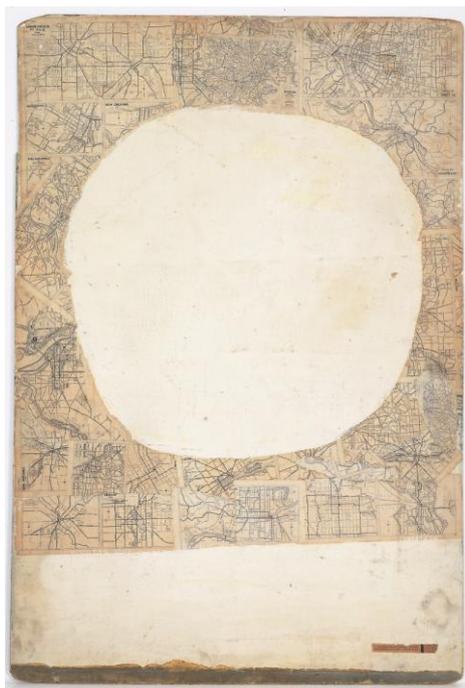


IMAGEM 31

A sintonia entre John Cage será tal que, ao se referir às pinturas brancas de Rauschenberg, Cage dirá se tratarem de “aeroportos para as luzes, sombras e partículas⁴⁷” e vai usá-las, junto com Rauschenberg, como projetores, no teto, em um *Happening/performance* em 1952 e na célebre peça de Cage, *4'33''*, também em 52. SARDO (2000, p. 24) a descreve “O pianista Tudor simula, por três vezes, iniciar um peça ao piano que, no entanto, nunca chega a começar. As telas brancas de Rauschenberg encontravam-se instaladas no palco, emoldurando o piano onde Tudor executava a sua partitura de silêncio”.

O próprio Rauschenberg irá se referir a elas mais tarde como hipersensitivas, “Eu sempre pensei nas pinturas brancas como sendo, não passivas, mas muito – bem, hipersensíveis... então alguém poderia olhar para elas e quase ver quantas pessoas há na sala pelas sombras lançadas, ou as horas do dia” (SARDO, 2000, p.22) .

No site do MoMA de São Francisco, está disponível a transcrição de uma entrevista de Rauschenberg, de 1999, a David A. Ross e Walter Hopps⁴⁸, que reforça essa afirmação. Nela, o artista fala sobre as pinturas brancas do seguinte modo:

⁴⁷ “airports for the lights, shadows, and particles.”

⁴⁸ Não será a última vez que trataremos de Hopps nesta tese. Será um personagem importante na 8ª Bienal, no próximo capítulo.

RAUSCHENBERG: Eu acho que algo foi mencionado sobre o alfa e o ômega ou algo lá também.

HOPPS: Certo, certo. Há uma - uma unidade - há um - um, dois, aqui está o três, tríptico; então há um quatro e um sete. Esse é o conjunto completo.

RAUSCHENBERG: Sete era o infinito. Quer dizer, eu não queria passar o resto da minha vida fazendo algo que eu - era tão fácil.

RAUSCHENBERG: Eu os chamei de relógios.

HOPPS: Relógios?

RAUSCHENBERG: Relógios.

HOPPS: Relógios.

RAUSCHENBERG: Considerando que, você - se - se alguém fosse sensível o suficiente que - que - que você pudesse ler, que você saberia quantas pessoas estavam na sala, que horas eram e como estava o tempo lá fora.⁴⁹

As pinturas brancas de Rauschenberg também desafiaram a noção de trabalho contida em “*work of art*” da tradição da arte ocidental, tal como foi exposto por Wollheim. A recepção de que Rauschenberg ou Reinhardt “fizeram nada, ou não o suficiente” certamente acompanhou as pinturas negras de Reinhardt e as brancas de Rauschenberg na época de sua produção e provavelmente ainda a acompanham, sobretudo se imaginarmos a percepção de um espectador comum. Formalmente só não passaram à História da Arte como obras minimalistas porque, como já problematizamos, não são só aspectos formais os responsáveis pelo vínculo de um artista ao termo, havia todo um ambiente específico, formado por artistas, textos, discussões, galeristas e exposições, que ajudou a fomentar o conceito também em um momento específico da história. O aspecto cronológico é também fundamental, já que a produção dos dois artistas, ambas iniciadas nos anos 50, precede o *boom* do minimalismo, a partir do começo dos anos 60. Meyer relata que mesmo a Nova Iorque do final dos anos 50 e começo dos anos 60 era bem diferente do que viria a se tornar nos

⁴⁹ RAUSCHENBERG: I think there was something mentioned about the alpha and the omega or something there, too.

“HOPPS: Right, right. There’s a—a unit—there’s a—a one, a two, here’s the three, triptych; then there’s a four, and a seven. That’s the whole set.

RAUSCHENBERG: Seven was infinity. I mean, I didn’t want to spend the rest of my life doing something that I— that was this easy.

RAUSCHENBERG: I called them clocks.

HOPPS: Clocks?

RAUSCHENBERG: Clocks.

HOPPS: Clocks.

RAUSCHENBERG: Whereas, you—if—if one were sensitive enough that—that—that you could read it, that you would know how many people were in the room, what time it was, and what the weather was like outside.” ROBERT Rauschenberg. Entrevista em vídeo por David A. Ross, Walter Hopps, Gary Garrels e Peter Samis. (Transcrição não publicada em SFMOMA Research Library and Archives, N 6537 .R27 A35 1999a). San Francisco Museum of Modern Art, São Francisco, 1999. Disponível em <https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C/research-materials/document/WHIT_98.308_005/>

Acesso em: 11 de setembro de 2021.

anos posteriores. Segundo ele, de menos de 100 galerias da cidade, à época, apenas 15 ou 20 se ocupavam de exposições de vanguarda. (MEYER, 2001, p. 33). Várias galerias responsáveis pela disseminação da *Minimal* e da *Pop Art* ainda não existiam e, claro, as poucas que existiam e ocupavam-se de arte de vanguarda concentravam seus esforços no Expressionismo Abstrato e em figuras como Pollock, morto em 56.

De todo modo, é coerente ver tais obras dos dois artistas como primeiros passos de um tipo de produção que iria ganhar cada vez mais notoriedade no cenário novaiorquino e mundial, alguns anos mais tarde.

3.1.1.3. Marcel Duchamp

Deixamos um artista presente no ensaio de Wollheim por último e chegou o momento de falar sobre ele. Estamos nos referindo, claro, a Duchamp. A sua célebre *Fonte*, de 1917, talvez seja a obra do século XX que mais fomentou a produção de artigos, livros e discussões. Um movimento que colocou, e ainda coloca, várias noções de arte em xeque e faz jus a fama do artista (e enxadrista) que a produziu. Porém, se formos atraídos pelo canto da sereia de tais discussões⁵⁰, a tese não terá fim. Seremos objetivos e isso não significa desmerecimento pela importância do artista, mas simplesmente uma questão de foco.

Os bastidores que cercam a produção da *Fonte* e seu conhecimento público, que acabam adquirindo tanta importância quanto a própria obra são bem conhecidos, embora os detalhes divirjam um pouco aqui e ali, dependendo da fonte consultada⁵¹.

⁵⁰ Para citar um exemplo, até a autoria da obra agora tem sido posta em questão. Um artigo jornalístico do *The Guardian* de 29 de março de 2019, assinado por Siri Hustvedt, intitulado “*A woman in the men's room: when will the art world recognise the real artist behind Duchamp's Fountain?*” [Uma mulher no banheiro masculino: quando o mundo da arte reconhecerá o verdadeiro artista por trás da Fonte de Duchamp?] defende a autoria da famosa *Fonte* como sendo da Baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven. O artigo se ampara na biografia da Baronesa escrita por Irene Gammel, publicada em 2002 (GAMMEL, Irene. *Baroness Elsa: Gender, Dada, and Everyday Modernity*. Cambridge, Massachusetts: Mit Press, 2002). Mas o mesmo jornal, em 3 de abril do mesmo ano, publica uma réplica, dessa vez intitulada “*Duchamp's Fountain and the feminist avant garde in New York*” [A Fonte de Duchamp e a vanguarda feminista em Nova York], de autoria da professora da Universidade de Essex, Dawn Ades, que questiona tal atribuição. Seria muito pouco proveitoso, para nós, entrarmos em tais polêmicas.

⁵¹ Sardo (já citado) e Richter (RICHTER, Hans. *Dadá: arte e antiarte*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1993), para citar duas fontes que conhecemos mais a fundo, divergem em alguns pontos. Optamos por utilizar aqui o texto de apresentação da obra da *Tate Modern*, que tem uma reconstrução da obra em seu acervo.

Utilizaremos o texto de apresentação da obra na *Tate Modern*⁵², de Londres, que possui uma réplica produzida logo após a primeira exposição retrospectiva do artista, no Museu de Arte de Pasadena [*Pasadena Art Museum*], em 1963, e reconstruída com a autorização e participação do artista, pela *Galeria Schwarz*:

Duchamp mais tarde lembrou que a ideia de *Fountain* surgiu de uma discussão com o colecionador Walter Arensberg (1878–1954) e o artista Joseph Stella⁵³ (1877–1946) em Nova York. Ele comprou um mictório de um fornecedor de louças sanitárias e o apresentou - ou providenciou para que fosse apresentado - como uma obra de arte de 'R. Mutt' para a recém-criada Sociedade de Artistas Independentes que o próprio Duchamp ajudou a fundar e promover nas linhas do Salon des Indépendants Parisiense (Duchamp mudou-se de Paris para Nova York em 1915). A diretoria da sociedade, que era obrigada pela constituição desta a aceitar todas as submissões dos membros, opôs-se à *Fonte*, por acreditar que uma louça sanitária - e associada a dejetos corporais - não podia ser considerada uma obra de arte e, além disso, era indecente (presumivelmente, embora não tenha sido dito, se exposta a mulheres).⁵⁴

Por fim, a obra foi excluída por decisão de maioria do conselho e Duchamp e Arensberg renunciaram de seus postos nele, em protesto. A exposição foi aberta em 10 de abril de 1917, sem a famosa *Fonte*. A obra só ganhou conhecimento público por uma fotografia de Alfred Stieglitz, feita a pedido de Duchamp, e sua repercussão (IMAGEM 32). Enquanto a própria obra, o objeto físico, original, desapareceu.

Há várias características que aproximam a *Fonte* de algumas produções minimalistas, como emprego de aparente mínima intervenção do artista (embora a assinatura “R. Mutt” pudesse ser vista como um exagero de subjetividade próxima demais do expressionismo abstrato), aspecto unitário (embora a forma do urinol talvez fosse um tanto complexa para os *padrões* minimalistas) e mesmo o desafio das

⁵² HOWARTH, Sophie. MUNDY, Jennifer. *Marcel Duchamp/ Fountain 1917/ replica 1964*. Tate, 2020. Disponível em < <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573> > Acesso em: 11 de setembro de 2021.

⁵³ Pai do artista Frank Stella, de quem falaremos logo mais.

⁵⁴ “Duchamp later recalled that the idea for *Fountain* arose from a discussion with the collector Walter Arensberg (1878–1954) and the artist Joseph Stella (1877–1946) in New York. He purchased a urinal from a sanitary ware supplier and submitted it – or arranged for it to be submitted – as an artwork by ‘R. Mutt’ to the newly established Society of Independent Artists that Duchamp himself had helped found and promote on the lines of the Parisian Salon des Indépendants (Duchamp had moved from Paris to New York in 1915). The society’s board of directors, who were bound by the Society’s constitution to accept all members’ submissions, took exception to *Fountain*, believing that a piece of sanitary ware – and one associated with bodily waste – could not be considered a work of art and furthermore was indecent (presumably, although this was not said, if displayed to women). Arensberg and Duchamp resigned in protest against the board taking it upon itself to veto and effectively censor an artist’s work.”

convenções de arte até então aceitas, um dos temas, aliás, principais do ensaio de Wollheim.



IMAGEM 32

Mas para além de semelhanças e diferenças, se nos casos de Rauschenberg e Reinhardt essa abertura é possível, seria anacrônico tratar uma obra de 50 anos antes, como a *Fonte*, de proto-minimalista. O fato é que a figura e presença de Duchamp pairava, de alguma forma, sobre aquela geração dos anos 60.

Além do texto de Wollheim, Hal Foster, em seu *O retorno do real*⁵⁵, vai relatar tal presença duchampiana em pelo menos dois grupos distintos. Primeiro, na dos críticos:

Os críticos formados em meu meio são mais ambivalentes a respeito dessa arte [modernista], não só porque a recebemos como cultura oficial, mas porque fomos iniciados por práticas que desejam romper com seus modelos dominantes. Portanto, a angústia da influência que perpassou por Pablo Picasso, Jackson Pollock, até os artistas ambiciosos nos anos 60, já havia sido atenuada para nós; um sinal de nossa diferença (de nossa decadência, sem dúvida, para nossos predecessores) é que o anjo com quem nos confrontávamos era Marchel Duchamp por meio de Andy Warhol, mais do que Picasso por meio de Pollock⁵⁶. (FOSTER, 2014, p. 12.)

⁵⁵ HAL, Foster. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

⁵⁶ Foster relata ter se formado como crítico na segunda metade da década de 70. (FOSTER, 2014, p. 12.)

E na dos artistas, quando diz:

Outros modelos antigos são combinados em aparente contradição, como quando, no começo da década de 1960, artistas como Dan Flavin e Carl Andre se reportaram a precedentes tão diversos quanto Marcel Duchamp e Constantin Brancusi, Aleksandr Ródtchenko e Kurt Schwitters. (FOSTER, 2014, p. 22.)

Devemos lembrar que a primeira exposição retrospectiva de Duchamp, como mencionado, ocorreu em 1963, na Califórnia, sob curadoria de Walter Hopps, e coincide com o surgimento de diversas revistas de arte, que certamente ajudaram no avivamento, repercussão e recepção do artista também na Costa Leste, onde se encontra Nova Iorque, cenário do surgimento da “*minimal*”.

Se tais fatores ainda não forem suficientes, devemos lembrar que a presença de Duchamp se dava literalmente na sua forma física, conforme relata James Meyer, a partir de uma recordação pessoal de Barbara Rose concedida a ele na forma de entrevista:

Relativamente pequena e não comercializada, a cena de arte de Nova Iorque era [em 1959-1962] uma comunidade em que "todo mundo conhecia todo mundo", uma comunidade em que uma figura como Barnett Newman sentia ser seu dever aparecer nas aberturas de exposição de artistas mais jovens, e onde alguém poderia se encontrar, em um *Happening* com apenas cinquenta pessoas na plateia, em uma cadeira ao lado do próprio Duchamp.⁵⁷ (MEYER, 2001, p. 34)

Único relato que parece divergir dos acima, que encontramos, é do de Lucy Lippard, que diz: “Marcel Duchamp era uma óbvia fonte da história da arte, mas na verdade a maioria dos artistas não achava seu trabalho assim tão interessante⁵⁸” (LIPPARD, 1997, p. ix). Ela ressalta, contudo, exceções, como artistas europeus ligados ao Fluxus, e que

Como críticos responsáveis, tivemos que mencionar Duchamp como precedente, mas a nova arte em Nova York veio de uma forma mais próxima de casa: os escritos de Reinhardt, o trabalho de Jasper Johns e Robert Morris e

⁵⁷ “Relatively small and uncommercialized, the New York arte scene was a community in wich ‘everyone knew everyone else’, a community in wich a figure like Barnett Newman felt it his duty to appear at the opennings of younger artistas, and where one might find oneself, at a *Happening* with only fifty people in the audience, in a seat next do Duchamp himself.” (MEYER, 2001, p. 34)

⁵⁸ “Marcel Duchamp was a obvious art-historical source, but in fact most of the artists did not find his work all that interesting.”

os livros fotográficos [intencionalmente] inexpressivos [*deadpan*] de Ed Rucha, entre outros.⁵⁹ (LIPPARD, 1997, p. ix)

O foco de Lippard no texto citado é na Arte Conceitual, cronologicamente posterior à Arte *Minimal*. Tal ênfase é percebida ao apontar o próprio Morris como influência. Assim, não fica claro se o relato dela diz respeito exclusivamente à Arte Conceitual ou a um conjunto mais amplo, aos anos 60, abarcando aí *Pop Art*, Minimalismo e Arte Conceitual. Vale lembrar que Lippard era casada com o artista norte-americano Robert Ryman durante a primeira metade da década de 60. A produção de Ryman é geralmente associada ao Minimalismo e Arte Conceitual, embora, na época, segundo a própria Lippard, ele nunca tenha sido chamado de Minimalista e o termo “Arte Conceitual”, que nomeava diversas exposições que ele fez parte, era “realmente inapropriado” para alguém que tinha “obsessão com tinta e superfície, luz e espaço”. (LIPPARD, 1997, viii). Seria plausível imaginar alguma influência do artista na visão de Lippard sobre os demais artistas da época. Afinal de contas, era o artista que lhe era mais próximo. De toda forma, parece-nos que era impossível ignorar Duchamp, e mesmo que um jovem artista não fosse influenciado de modo direto em suas obras, no mínimo, teria de se posicionar em relação à figura histórica, que vivia e transitava por Nova Iorque, à época.

Dito isso, embora “*Minimal Art*”, de Wollheim, seja um texto filosófico e realmente não cite nenhum dos artistas diretamente vinculados ao Minimalismo, e o próprio termo, popularizado pelo ensaio no britânico, seja renegado por tais artistas, seria injusto jogar a água do banho com a criança fora. Wollheim mapeia muito bem diversos precedentes e questões que certamente pairavam nas galerias e estúdios de Nova Iorque, quando os artistas que ali residiam, na década de 60, resolveram dar sua resposta artística à geração imediatamente anterior, especialmente simbolizada pelo Expressionismo Abstrato. Mas quem eram esses artistas?

⁵⁹ “As responsible critics we had to mention Duchamp as precedent, but the new art in New York came form a closer to home: Reinhardt’s writings, Jasper Jonhs’s and Robert Morris’s work, and Ed Rucha’s *deadpan* photo-books, among others.”

3.2. Os artistas e o Minimalismo

Se o conceito de Minimalismo é complexo, listar os artistas a que se atribui pertencerem a ele é também motivo de divergências. James Meyer defende seis artistas: Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris e Anne Truitt, e o período de 1963 a 68. (MEYER, 2001, p. 3). David Batchelor, por sua vez, lista Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt e Robert Morris (BATCHELOR, 2001, p.7).

Hal Foster fala em “Carl Andre, Larry Bell, Dan Flavin, Donald Judd, Sol Lewitt, Robert Morris, Richard Serra e outros” (FOSTER, 2014, p. 51). Em um debate sobre a recepção dos anos 60, publicado pela *October* em 1994⁶⁰ e que conta com a participação de Rosalind Krauss, Denis Hollier, Annette Michelson, Hal Foster, Silvia Kolbowski, Martha Buskirk e Benjamin Buchloh, as discussões concentram-se não só, mas em figuras como Morris, Flavin, Judd, Carl Andre e Yvonne Rainer.

A própria Krauss, no capítulo “*Duplo Negativo da Escultura*” em *Caminhos da Escultura Moderna*, fala de Richard Serra, Judd, Stella, Flavin, Carl Andre, Robert Smithson, Mel Bochner, Sol LeWitt e delimita o marco cronológico por volta de 64 até 69 (depois disso viria o pós-minimalismo, principalmente através da obra de Eva Hesse)⁶¹ (KRAUSS, 2007, p. 357).

De tal modo que, apesar das divergências e o fato da discussão não estar de todo fechada, parece haver denominadores comuns a respeito de certos nomes e datas.

O primeiro nome que coincide nas diversas fontes é Donald Judd. Talvez o mais austero e ortodoxo entre os artistas listados, em se tratando de suas ligações com a “*minimal art*”, também é autor de um dos principais textos que fomentou os debates à época. Outro artista que também sempre aparece nos mais diversos autores é Robert Morris, e apesar de também, como Judd, ser autor de um texto fundamental para a compreensão do Minimalismo, é quase o outro lado da moeda em relação à Judd. Enquanto o primeiro poderia ser visto como ortodoxo, Morris é bastante heterodoxo em sua produção, inclusive, há um amplo debate a respeito de como lidar com a sua obra

⁶⁰ KRAUSS, Rosalind; HOLLIER, Denis; MICHELSON, Annette; FOSTER, Hal; KOLBOWSKI, Silvia; BUSKIRK, Martha e BUCHLOH, Benjamin. *The Reception of the Sixties*. *October*, 1994, Vol. 69, pp. 3-21.

⁶¹ Vale ressaltar, entretanto, que objetivo de Krauss no referido livro não é propriamente o Minimalismo, mas a transformação de obras e debates que permearam a época, dentro de um campo mais amplo da escultura moderna. Minimalismo, portanto, é só uma das peças.

tão diversa (pode-se citar, por exemplo, que na discussão em torno da recepção das obras dos anos sessenta, o assunto “Morris” ocupa boa parte do diálogo, ainda sob o impacto da contemporânea retrospectiva de seu trabalho no Guggenheim, que contou com a curadoria de Krauss). Dan Flavin, Sol LeWitt e Carl Andre completam a lista de consensos.

A falta de consensos também nos indica algo interessante. Estamos falando de artistas que, no geral, moravam e circulavam por um mesmo local, Nova Iorque, compartilhavam o mesmo cenário artístico (galerias, museus e suas exposições) e estavam, no geral, expostos aos mesmos debates (várias revistas de arte que circulavam, em que alguns dos próprios artistas escreviam). Além disso, havia um profundo convívio entre artistas diversos e críticos. Para citar alguns exemplos: Judd, Andy Warhol, e Stella, junto com sua esposa Barbara Rose, viviam todos nos quarteirões próximos a *Union Square*. (MEYER, 2001, p. 44) Flavin e LeWitt trabalhavam no MoMA, junto com Lucy Lippard (MEYER, 2001, p.37). Judd e Morris eram ligados à *Green Galery*, que durou cinco anos. O nome da galeria tanto remetia à ideia de verde (processo que antecede ao amadurecimento, portanto coisa nova, fresca) e também à cor do dinheiro (MEYER, 2001, p.45). Ela foi responsável por dar visibilidade a diversos artistas ligados ao Minimalismo, na primeira metade da década de 60. Ambos trocaram a *Green* pela renomada *Castelli*, pouco depois. Rauschenberg e Warhol eram alguns dos nomes ligados à *Castelli*.

Todos foram testemunhas e atores das transformações que ocorreram quando as placas tectônicas da arte ocidental, europeia e norte-americana, começaram a se mover. Esta última levou ao surgimento de montanhas cada vez mais altas, i.e., a transformação da Nova Iorque em que “todo mundo conhecia todo mundo” ao centro dos holofotes da arte contemporânea ocidental. Essa torrente de transformações, todas ocorrendo em um mesmo local geograficamente limitado, e que, em uma diferença de poucos anos, viu manifestações como o Expressionismo Abstrato, o Minimalismo, a *Pop Art*, e iria presenciar também a Arte Conceitual. É esse o cenário complexo e indistinto que o artista Larry Poons, recordando a época, descreve: “Não havia nenhuma distinção feita entre as abstrações de, digamos, Stella e Lichtenstein e o trabalho de Warhol ... Por alguns momentos, tudo existia nas mesmas paredes, e estava tudo bem”⁶² (MEYER, 2001, p. 45).

⁶² “There weren't any distinctions made between the abstractions of, say, Stella, and Lichtenstein and Warhol work... For a few moments, everything existed on the same walls, and it was fine.”

Para fins de objetividade, concentraremos em quatro artistas. Judd e Morris são escolhas óbvias porque, como já mencionado, além de artistas essenciais em torno da construção da ideia de Minimalismo, também foram responsáveis por dois dos textos mais importantes que balizaram os debates no período. A natureza complementar e distinta de suas produções os faz marcos essenciais para entender as dinâmicas e diferenças internas que poderiam existir entre os diversos artistas ligados à *minimal art*. A outra escolha é peculiar: falaremos de Frank Stella. A escolha atende propósitos específicos e não necessariamente dizem respeito à entrevista célebre que ele participou, junto com Judd, a Bruce Glaser, em 1964 (MEYER, 2001, p.37)⁶³. O motivo aqui é que Frank Stella é um dos artistas participantes da 8ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo e dedicaremos um capítulo específico para tentar compreender como se deu a recepção das obras desses artistas no contexto brasileiro. Por fim, Richard Serra. O mais novo dos quatro e o que se consolidou, artisticamente, mais tardiamente. A justificativa aqui é que comparações entre as obras de Serra e Amilcar de Castro não são incomuns e será preciso abordar o assunto no último capítulo.

3.2.1. Donald Judd

Donald Judd nasceu em 1928 no Missouri, EUA. Seu pai era executivo da *Western Union*, o que o fez mudar-se constantemente com sua família e teria contribuído para sua personalidade tímida (SMITH, 1994)⁶⁴. Serviu no exército na Guerra da Coreia⁶⁵ e usou seu soldo (*G.I. Bill*⁶⁶) para estudar arte em Nova Iorque. Logo

⁶³ GLASER, Bruce. *Questões Para Stella e Judd*. 1966. In.: FERREIRA, Glória; MELLO, Cecília Cotrim de (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, PP. 122-138. O original em inglês pode ser encontrado em BATTCKOCK, Gregory; WAGNER, Anne Middleton. *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press, 1995.

⁶⁴ SMITH, Roberta. *Donald Judd, Leading Minimalist Sculptor, Dies at 65*. The New York Times, Nova Iorque, 13 de fevereiro de 1994. A personalidade tímida também é mencionada no documentário “*Donald Judd + Marfa*”: DONALD Judd + Marfa. Direção: Guto Barra, Tatiana Issa. Geografia da Arte (Série). São Paulo, 2017. 52 min.

⁶⁵ Vários artistas ligados ao Minimalismo também tiveram experiência militar: Morris, Flavin, Carl Andre e Sol LeWitt. (MEYER, 2001, p. 45) Até mesmo Rauschenberg. As forças armadas norte-americanas parecem ter sido financiadoras involuntárias importantes para a arte contemporânea do pós-guerra.

⁶⁶ Algo como "lei dos veteranos de guerra". Origina-se no *Servicemen's Readjustment Act of 1944*, lei de 1944 que garantia benefícios aos veteranos da Segunda Grande Guerra. Foi extinta em 1965, mas o termo

após, estuda filosofia na Universidade de Colúmbia, concluindo seu bacharelado em 1953 (MEYER, 2001, p.35). Posteriormente, retorna à Colúmbia e estuda história da arte com Meyer Schapiro (“*modern Painting*”- *arte moderna*) e Rudolf Wittkower (arte italiana Renascentista e Barroca) (MEYER, 2001, p.45 e SMITH, 1994), concluindo seu mestrado em 1962.

A carreira de crítico de arte alcançou sucesso mais rápido, enquanto sua ocupação como artista foi se desenvolvendo mais lentamente. Começou na *Artnews* em 1959, como revisor, por indicação de seu professor, Schapiro, e depois na *Arts Magazine* (MEYER, 2001, p.45).

Na **IMAGEM 33** podemos ver um de seus primeiros trabalhos. Trata-se de uma abstração a óleo, da segunda metade da década de 50⁶⁷. Ao contrário de sua produção mais reconhecida, o que vemos aqui são formas abstratas que poderíamos chamar de orgânicas, ou não geométricas. No documentário “*Donald Judd + Marfa*”⁶⁸, ele afirma que gostava de formas orgânicas, mas parou de gostar “porque formas orgânicas sempre se referiam a algo além. As formas geométricas não se referem a nada.” Já em uma entrevista na década de 80, ele diz que as “influências significantes” de seu trabalho da década de 60 “permaneceram ‘Pollock, Still, Newman e Rotko’”⁶⁹. (BATCHELOR, 2001, p.23)



IMAGEM 33

persistiu como forma de designar assistências similares dadas a todos os veteranos de guerra, por costume.

⁶⁷ Há divergências em relação à datação. Enquanto Meyer data de 56, Batchellor fala em 1958.

⁶⁸ DONALD Judd + Marfa. Direção: Guto Barra, Tatiana Issa. Geografia da Arte (Série). São Paulo, 2017. 52 min

⁶⁹ É tentador vermos aqui também alguma influência de Fernand Léger. Em uma resenha de dezembro de 1960 sobre o artista, Judd irá se referir a um conjunto de obras do francês de maneira positiva: "A tinta é aplicada sem sutileza e a cor é direta/certa. O resultado é incrível." "*The paint is applied without finesse and the color is straight. The result is awesome.*"(JUDD, 1975, p. 25)

Na pintura, vemos um conjunto de formas e cores que parecem saltar, em conjunto, de um fundo de um tom cinza azulado mais apagado. Há uma forma semelhante a uma letra S (“esse”), negra, que percorre quase todo o quadro. Aqui podemos ver porque talvez Judd tenha desistido de formas orgânicas ou porque da afirmação dele sobre elas sempre se referirem a algo. É um exercício custoso olhar para tais formas e não ser tragado a uma interpretação infantilizada: o “esse” como estrada, o verde como uma árvore ou montanha, as barras horizontais como cercas. Enfim, as formas, pelo conjunto de vários elementos dispostos numa estrutura que cria vários planos, sugere algo como uma paisagem simplificada. Se considerarmos que a obra foi produzida numa época em que a abstração, notadamente o Expressionismo Abstrato, dominava galerias e debates, tal tipo de interpretação talvez pudesse ser bem irritante. É mesmo uma paisagem? É ainda tentador ver nessa obra características da produção artística de Judd que serão mais reconhecíveis em trabalhos posteriores, como a repetição de barras retangulares. E notar o que não há: a quase ausência daquela que viria a se tornar sua cor preferida: vermelho cádmio⁷⁰, aqui só raramente utilizada. Mas há outro aspecto que talvez seja interessante ressaltar: não há, nessa obra, aparentemente nenhum jogo de composição óbvio a fim de atingir determinado equilíbrio de formas e cores. Tudo parece disposto meio ao acaso. Mesmo o “esse” negro não percorre a tela inteira o que poderia dar uma certa unidade e coesão ao todo. Há a presença de formas no lado esquerdo que, juntamente com as barras pretas horizontais, dão a impressão do conjunto estar mais à frente. Em contraste, o lado direito do “esse” permanece vazio e afastado (as barras brancas horizontais estarem um pouco mais acima que as negras ainda reforça essa sugestão de perspectiva). Estaríamos influenciados demais por declarações futuras de Judd críticas à ideia de composição, geralmente relacionando-as com a arte ocidental? Provável. Nessa linha de raciocínio, talvez Judd começasse a demonstrar seu desconforto com a ideia convencional de composição e procurasse explorar caminhos não tão convencionais. Assim, formas dúbias se uniriam a composições também dúbias, todas flutuando em um fundo indefinido, homogêneo.

⁷⁰ Curioso a esse respeito é que em um texto de 1959, Judd relata ter ficado bastante impressionado (“*The continued expansion of this lambent geometry is very impressive.*” – “A expansão contínua dessa geometria suave é muito impressionante.”) com uma série de Josef Albers, com a qual teve contato numa exposição, também em 1959. Como Albers é reconhecidamente um mestre da cor, não nos surpreenderia se o gosto pelo vermelho cádmio tivesse sido influência desse contato de Judd com o pintor alemão. Ao analisar a obra, Judd inclusive fala de um “quadrado claro-cádmio-laranja” [*light-cadmium-orange square*]. (JUDD, 1975, p. 6)

Mas, se em obras posteriores, as formas orgânicas irão desaparecer, a ideia de se apresentar algo em um fundo homogêneo ainda vai permanecer por mais algum tempo.

É o que, de certa forma, vemos na **IMAGEM 34**, de 1963, em que um relevo de compensado estriado, vermelho, é apresentado sob o mesmo fundo cinza/preto⁷¹. Poderíamos considerá-la como uma espécie de obra intermediária entre o primeiro momento, representado pela obra que acabamos de analisar, e uma produção mais madura de Judd, em que ele já tenha se entregado totalmente à tridimensionalidade. Trata-se de uma obra retangular, e como já mencionado, com uma série de faixas horizontais pintadas de vermelho, na parte central, envoltas por uma estrutura côncava retangular de cor cinza, cujas extremidades, acima e abaixo, viradas para o espectador, são aparentes e não pintadas, destacando o material, alumínio.



IMAGEM 34

⁷¹ As imagens mostram algo próximo do cinza, no catálogo de sua recente exposição do MoMA, consta preto. Uma provável explicação é que superfícies pintadas de preto, quando foscas, tendem a parecer mais próximas do cinza. Parece ser o caso, apesar do uso de tinta óleo, informado pelo mesmo catálogo. De todo modo, a análise feita aqui não se altera, de maneira geral.

Ao contrário da obra anterior, aqui parece haver uma nítida preocupação de tornar qualquer gesto de feitura do artista (a mão do artista) invisível e aproximar o resultado de algo feito em uma indústria. Não fosse o jogo evidente de cores (uso de vermelho e cinza/preto, que ressalta o vermelho por contraste e tem intenções evidentemente estéticas), e a escolha por mostrar as extremidades em alumínio, sem pintura (o que acaba chamando a atenção para o fato de que o cinza/preto de fundo que vemos também é pintado), pareceria, vista à distância, algo fora do domínio das artes e dentro do campo do utilitário e fabricado. Se algum espectador desavisado se deparasse com tal obra fora de uma galeria ou museu, provavelmente começasse a se perguntar se seria uma espécie exótica de quadro negro escolar; um quadro de avisos chamativo de uma fábrica; talvez um pedaço estranho de porta de aço de loja; ou talvez algo que combinaria com um ponto de ônibus ou banca de revistas. A aparência industrial do objeto sempre vai levar a uma percepção de que, se foi fabricado, deve servir para alguma coisa. Nessa obra, Judd já começa a achar sua resposta ao subjetivismo do Expressionismo Abstrato. Nada mais impessoal e antagônico ao artista e suas emoções plasmadas na tela que um objeto construído por uma indústria. Ou que se assemelhasse a isso.

Mas a própria descrição dos materiais usados já dá pistas de ser uma obra híbrida. O catálogo da sua exposição retrospectiva no MoMA de 2020 anota os seguintes materiais: “óleo vermelho cádmio e óleo preto em madeira com ferro galvanizado e alumínio⁷²” (TEMKIN, 2020, p. 40) Enquanto madeira e tinta óleo pertencem, mais frequentemente, ao campo das artes visuais, ferro galvanizado e alumínio são mais voltados à esfera industrial. Ao mesmo tempo em que temos o jogo evidente estético de vermelho e cinza/preto, o artista, por outro lado, deixa a estrutura de alumínio à mostra. Assim também, do mesmo modo em que aparenta ser uma estrutura em metal de uma banca de jornais, também está pendurada na parede, como uma pintura convencional. Meyer lembra, a propósito, que vários artistas, desde a segunda metade dos anos 50, já estavam explorando novas possibilidades em relevos ou as fronteiras entre pintura e escultura⁷³ (MEYER, 2001, p. 48). Mas essa obra de Judd ainda apresenta mais um detalhe: as extremidades apontadas para o espectador, com o material aparente, sem pintura, são quase como se a própria obra já se curvasse e estivesse pronta para dar um passo além e sair da parede, completando sua

⁷² “Cadmium red light oil and black oil on wood with galvanized iron and aluminum.”

⁷³ Alguns dos artistas citados por Meyer são Flavin, Judd, Jasper Johns, Rauschenberg e Frank Stella.

transformação em um objeto tridimensional. É algo que provavelmente deveria passar pelos pensamentos do artista. Em 1965, como veremos adiante, ele abriria o seu texto mais famoso dizendo que “metade ou mais dos melhores trabalhos de arte que se têm produzido nos últimos anos não têm sido nem pintura nem escultura.” (JUDD, 1965, p. 96)

De fato, se analisarmos outra obra, também de 1963, que acabou conhecida informalmente como “arquibancadas”[*bleachers*], (IMAGEM 35) vemos um objeto que já se libertou da parede. É uma estrutura feita com barras verticais, como degraus dispostos a 45 graus um do outro, também pintados de vermelho, com óleo, e um dos degraus é um tubo de esmalte roxo da Harley Davidson⁷⁴ (MEYER, 2001, p. 52). Essa obra também apresenta a estrutura seriada vertical da obra anterior, só que enquanto naquela obra eram estrias de madeira dispostas em um mesmo plano, agora as faixas horizontais se deslocam no espaço. O fato de ela ser conhecida informalmente como “arquibancadas” sugere que a intenção do artista, de tentar escapar das associações ao mundo externo, ainda não havia sido atingida.



IMAGEM 35

⁷⁴ Substituído por laca roxa na obra reconstruída em 1975, que é a que parece na imagem.

Claro que o “sair da parede” de Judd não deve ser levado ao pé da letra. Algumas das obras mais reconhecidas do artista são afixadas nela, só que quando ele volta, faz questão de usar obras que guardam pouca ou quase nenhuma semelhança com pinturas. São objetos que estão no lugar de pinturas. Isso é essencial para compreendermos a trajetória do artista, já que, apesar de ter migrado para a tridimensionalidade, foram sempre as questões de arte, enquanto pintura, que estiveram no horizonte dele. Melhor dizendo: Judd sempre teve na pintura um objetivo a ser superado.

As obras de Judd tratadas até aqui, com exceção da primeira pintura, foram expostas pela primeira vez em 1963, na *Green Galery*. Trataremos de obras posteriores de Judd mais adiante, mas agora temos de falar de um outro artista, que também expôs em 63, com Judd, e que, de certa forma, funciona quase como uma outra face da mesma moeda. Robert Morris.



IMAGEM 35a – duas das obras analisadas acima

3.2.2. Robert Morris

Morris nasceu (1931) e cresceu em Kansas City. Estudou arte no *Kansas City Art Institute* (de 48 a 50), na *San Francisco School of Fine Arts* (1951) e no *Reed College* (53—55) (KRAUSS, 1994, p.14)⁷⁵. Sua formação se deu sob a influência do Expressionismo Abstrato e, quando começou a pintar, essa influência de início se fez notar (KRAUSS, 1994, p.14) produzindo uma série de pinturas gestuais e abstratas (MEYER, 2001, p. 49). Isso durou até o final dos anos 50, quando, por meio de sua esposa, Simone Forti, envolveu-se com a dança (KRAUSS, 1994, p.6) e descobriu que sua insatisfação crescente encontrava um paralelo na dança de vanguarda, (KRAUSS, 1994, p.14) “em que jovens artistas (*performers*) estavam criticando a expressividade da dança Moderna como aquela coreografada por Martha Graham” (KRAUSS, 1994, p.14). Envolveu-se com o conjunto de dança de Ann Halprin, cujos membros incluíam Trisha Brown, Simone Forti e Yvonne Rainer (CRIQUI, 1994, p. 80)⁷⁶. O grupo mudou-se para Nova Iorque em 60 e tornou-se uma “força central no *Judson Dance Theater*” (MEYER, 2001, p. 39). O resultado dessas experiências fez Morris abandonar a pintura. Ele então passou a fazer esculturas de objetos industriais (KRAUSS, 1994, p.14), inicialmente fazendo conexões com a dança de vanguarda. Mais tarde, inscreveu-se no programa de História da Arte no *Hunter College*, onde estudou com Ad Reinhardt e E.C. Gossen e completou seu mestrado em 1966 (MEYER, 2001, p. 39).

Em relação à sua produção artística, ao vislumbrarmos suas primeiras obras, ficam evidentes as diferenças em relação as também primeiras produções de Donald Judd. Não tivemos acesso ao seu período de pinturas abstratas e expressionistas, mas tendo em vista que a maior parte das peças de sua produção, imediatamente posterior, encontram-se destruídas e sobrevivem apenas pelo registro fotográfico, e que as pinturas estão ausentes do catálogo da grande retrospectiva promovida pelo Guggenheim em 1994, *The Mind Body Problem*, nossa hipótese, temerária, de fato, é que elas não mais existem. Arriscando ainda mais, provavelmente nem em fotografia.

⁷⁵ KRAUSS, Rosalind E. , *Robert Morris: The Mind-Body Problem*. Nova Iorque: Solomon R. Guggenheim Museum, 1994.

⁷⁶ CRIQUI, Jean-Pierre. *On Robert Morris and The Issue of Writing: a Note full of Holes*. In: KRAUSS, Rosalind E. , *Robert Morris: The Mind-Body Problem*. Nova Iorque: Solomon R. Guggenheim Museum, 1994. Faria parte desse agrupamento também Robert Rauschenberg. Merce Cunningham teria atuado como coreógrafo.

Column [Coluna], de 1961, segundo (CRIQUI, 1994, p. 80), foi construída e depois usada como parte de uma *performance* no *Living Theater* de Nova Iorque. Nela, o artista posicionou a coluna, cinza e sem adornos⁷⁷, no centro do palco e ela permanecia parada, *em pé*, por três minutos e meio. Por meio de uma corda fora do palco, ele derrubava a escultura e ela permanecia *deitada* por mais três minutos e meio. Nessa *performance*, a coluna fazia o papel de “*performer*”. Em realidade, durante os ensaios, era intenção do próprio Morris ocupar um espaço vazio dentro da coluna, mas acabou machucando-se em um acidente e mudou de ideia (CRIQUI, 1994, p. 80).

Segundo Meyer, há uma versão, menos conhecida, com capitel e base. Uma mais conhecida, derivada da *performance*, intitulada “*Columns*” [Colunas], (IMAGEM 36) que é formada de duas colunas iguais, e exibidas com uma das colunas de pé e outra deitada, provavelmente emulando a *performance* de que fizeram parte. Essa versão também foi destruída. Há uma reconstrução, porém, datada de 1973, e que hoje está no Museu de Arte Contemporânea de Teerã, no Irã.



IMAGEM 36

⁷⁷ Segundo (KARMEL, 2017, p. 15), a primeira versão da coluna era feita de madeira compensada e media 2,4 m (8 feet) e sessenta centímetros de largura e profundidade (2 by 2 [feet]).

Segundo Meyer (2001, p. 50), “*Column*” é inspirada nas “formas retilíneas do complexo do Neolítico Rei Zozer em Saquara, no Egito, que Morris conhecia de fotografia⁷⁸”. Meyer também informa que Morris era um admirador da arte egípcia e que fez desenhos de relevos egípcios durante visitas a museus, na infância. Reforça ainda o argumento o fato de que várias obras da mesma época também carregam nomes e formas sugestivos: como “*Portals*” [Portais] e “*Steles*” [Estelas], ambas de 1961.

Da mesma forma, “*Wheels*” [Rodas], de 1963, (IMAGEM 37) de algum modo emula também algum artefato antigo, assim como várias outras associações históricas (Meyer lista obras como *Cocheiro de Delfos* e mesmo *Mulher com Carrinho de Bebê*, de Picasso). É constituída de duas rodas de madeira laminada (abeto), com o eixo de ferro fundido, todo o conjunto pintado de cinza⁷⁹. As rodas têm dois raios internos, perpendiculares e em forma de cruz. Assim como colunas, é uma obra que pressupõe interação do corpo humano e uma *performance*. Morris aparece em diversas fotos interagindo com “*Rodas*” e suas declarações da época sugeriam algo que pudesse se colocar em movimento (“*Rodas, nós deveríamos ir/ atravessar o Kansas, nós deveríamos ver aquelas/ colinas onde o vento sopra/ para o oceano...*”⁸⁰ (MEYER, 2001, p.53)).



IMAGEM 37

⁷⁸“(…) the rectilinear shapes of the Neolithic King Zozer complex at Saqqara in Egypt, which Morris knew from photographs.” Notemos, porém, que as referidas colunas, do complexo de Zozer, são cilíndricas. O argumento de Meyer, porém, é reforçado pela existência de uma versão da obra de Morris com capitel e base **que, de fato**, é bastante semelhante às encontradas no Egito.

⁷⁹ O catálogo do Guggenheim (KRAUSS, 1994) cita os materiais, ferro fundido e a madeira laminada. Como só existem fotos em preto e branco, a correspondência entre formas e materiais é dedução nossa, podemos ter nos equivocado, entretanto.

⁸⁰ “Wheels, we ought to/go across Kansas, we ought to see those/cliffs where the wind blows down/into the ocean...”

Para Meyer “arquitetura, o corpo, movimento” são as bases para o minimalismo inicial de Morris e “sugere uma mente aberta, uma vontade de experimentar, muito diferente do formalismo rigoroso de Judd⁸¹.” (MEYER, 2001, p.51-53)

Judd preferia obras que fossem feitas para serem vistas e considerava “alien” o interesse de Morris no Dadaísmo. (MEYER, 2001, p.53) Mas, por outro lado, apesar de considerá-las “mínimas visualmente”, também as julgava “poderosas espacialmente”.⁸² (PAICE, 1994, p. 106). Em sua última entrevista, em 1993⁸³, Judd deixa claro que, durante toda a vida, essa relação distante com a obra de Morris continuou, ao dizer brevemente sobre o artista: “ (...) e Robert Morris (cujo trabalho eu não gosto)⁸⁴”

Se arquitetura, corpo e movimento são indubitavelmente características marcantes da produção artística de Morris no período, outra dessas características é uma recusa a quaisquer traços que pudessem se relacionar ao Expressionismo Abstrato. Ao se distanciar do subjetivismo e a ideia de significado interior da obra de arte, por exemplo, Morris acaba se aproximando da ideia de “significado público”, aos moldes de Wittgenstein. É o caso de “*Self Portrait(E.E.G)*” [Autorretrato], de 1963, (IMAGEM 38) um ataque irônico à ideia de “eu interior”. Nela, um exame de eletroencefalograma é emoldurado e apresentado na vertical.

Para fazer o trabalho, Morris teve seu eletroencefalograma medido por um período que produziria uma linha do comprimento de seu próprio corpo. Para uma boa medida, durante esse registro sismográfico de suas ondas cerebrais, Morris decidiu que "pensaria" em si mesmo. Nesse sentido, poderíamos dizer, se alguma vez houve uma linha expressiva do "eu" do artista, é esta. E, no entanto, o absurdo da afirmação é igualmente óbvio.⁸⁵ (KRAUSS, 1994, p.7)

⁸¹ “(...) suggests an open-mindedness, a willingness to experiment, quite unlike Judd’s rigorous formalism.”

⁸² PAICE, Kimberly. *Catalogue*. In: KRAUSS, Rosalind E. *Robert Morris: The Mind-Body Problem*. Nova Iorque: Solomon R. Guggenheim Museum, 1994.

⁸³ WYRWOLL, Regina. Donald Judd in Conversation with Regina Wyrwoll, 1993. Bauhaus, Texas: Donald Judd, Ein Amerikanischer Künstler; documentário, 1995. Disponível em <https://chinati.org/related_reading/donald-judd-in-conversation-with-regina-wyrwoll/> Acesso em: 2 de outubro de 2021.

⁸⁴ “(...) and Robert Morris (whose work I don't like).”

⁸⁵ “To make the work, Morris had his eletroencefalogram taken for a period that would produce a line the lenght of his own body. For good measure, during this seismographic recording of his brain waves, Morris decided that de would ‘think about’ himself. In this sense, we could say, if there were ever a line expressive of the artist's ‘self’, this is it. And yet the absurdity of the claim is equally obvious.”



IMAGEM 38

Guiados por uma mútua vontade artística de resposta ao Expressionismo Abstrato, tanto Morris quanto Judd produziram obras que se assemelham, comparadas a respostas artísticas equivalentes dadas pelos artistas mais ligados à *Pop Art*, mas divergem, se nossa observação for limitada, internamente, aos artistas ligados ao Minimalismo. Enquanto Judd, nessas primeiras obras, concentra-se na especificidade do suporte, materiais e nos objetos artísticos, Morris, através da busca pela aproximação com outras áreas, como *performance* e dança, vai orientar sua produção tendo como foco o envolvimento do espectador e a problematização do corpo e do próprio sujeito artístico⁸⁶. Essa diferença entre os dois artistas, ao longo dos anos, irá se radicalizar: enquanto o conjunto da obra de Morris apresentará cada vez mais uma maior diversidade, que certamente suscitará amplos debates de como analisar um conjunto tão díspare de um mesmo autor, Judd dedicará esforços progressivos em uma única direção.

⁸⁶ Vale lembrar, porém, um ponto em comum. Judd também era casado com uma praticante de dança moderna (Morris, Simone Forti; Judd, Julie Finch). Embora o artista tenha seguido um caminho diferente de Morris, essa relação provavelmente tenha sido uma influência a mais para a ruptura com os suportes tradicionais.

A *Chinati Foundation*, em Marfa, talvez seja a mais pura expressão de seus objetivos. *Lato* (Morris) ou *Stricto* (Judd) *sensu*, heterodoxia (Morris) ou ortodoxia (Judd), extroversão ou austeridade, vários são os adjetivos que podem ser usados para caracterizar essas figuras centrais, sem as quais é impossível entender as dinâmicas internas e externas ao que se convencionou chamar de Minimalismo.

3.2.3. Frank Stella

Frank Stella nasceu em Maiden, Massachusetts, em 1936 (RUBIN, 1970, p.8)⁸⁷, subúrbio de Boston. Frequentou Princeton, com formação em História e vários cursos em história da arte (RUBIN, 1970, p.9). A presença de William Seitz na instituição, durante a formação de Stella, teria contribuído enormemente para sua formação. Além de pintor aposentado (RUBIN, 1970, p.9), Seitz teria sido, em 1955, a primeira pessoa a obter um PhD em arte moderna naquela universidade e também a escrever o primeiro texto importante sobre o Expressionismo Abstrato.⁸⁸ Em Princeton, Seitz ministrou aulas de história da arte e estabeleceu um curso livre de estúdio aberto [*a non-credit open studio course*] para alunos interessados. Pouco depois da chegada de Stella, Seitz conseguiu incorporar “a prática de pintura” [*making painting*] no currículo oficial do programa. (RUBIN, 1970, p.9)

Stella mudou para Nova Iorque em 58, após o término de graduação. Foi lá que teve um primeiro contato com a obra de Jasper Johns, através de uma exposição do artista. Numa entrevista a Alan Solomon, em 1966, declarou: “O que mais me impressionou foi a maneira como ele se agarrou no motivo. . . a ideia de listras - o ritmo e o intervalo - a ideia de repetição. Comecei a pensar muito sobre a repetição.”⁸⁹, (RUBIN, 1970, p.12)

⁸⁷ RUBIN, William S. *Frank Stella*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1970.

⁸⁸ Além disso, foi responsável em 1965 por uma das mais importantes exposições para a *Op Art* em solo americano, a *The Responsive Eye*, no MoMA de Nova Iorque.

HARVEY, Michelle. *William C. Seitz Defending the Modern*. MoMA [sd] Disponível em <<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/seitz/index.html>> Acesso em: 28 de setembro de 2021.

⁸⁹ "The thing that struck me most was the way he stuck to the motif. . . the idea of stripes—the rhythm and interval—the idea of repetition. I began to think a lot about repetition."

Durante os seis primeiros meses em Nova Iorque, Stella trabalhou 3 ou 4 dias por semana como pintor de residências. Estabeleceu contato com comerciantes de tintas, comprando cores de decoração que tinham saído de moda por um dólar o galão. (RUBIN, 1970, p.15) "Era como ter muita tinta a óleo; por trinta e cinco centavos você poderia pegar um litro e poderia pintar bastante.⁹⁰" declarou (RUBIN, 1970, p.15). As cores ofertadas, porém, eram limitadas: "Você poderia obter apenas certos tipos de cores e, portanto, certos tipos de coisas eram dadas - então trabalhei com isso"⁹¹ (RUBIN, 1970, p.15). Stella, porém, gostava de trabalhar com aqueles "roxos, roxos avermelhados e os verde-limão⁹²".

O artista começou a trabalhar em pinturas com listras, primeiramente em várias posições, mas acabou chegando a pinturas somente com faixas horizontais. Nesse primeiro momento:

No início, as pinturas totalmente com faixas continham traços de impasto⁹³ improvisado nas camadas inferiores, principalmente nos interstícios das faixas. Mas assim que Stella decidiu trabalhar exclusivamente com faixas, ele começou a esboçar o desenho de antemão, executando as listras sem retrabalhar a superfície.⁹⁴ (RUBIN, 1970, p.16)

Aos poucos foi também limitando o uso de cores. "Em poucas pinturas em que 'teve problemas' com a cor, ele simplesmente pintou de preto as áreas problemáticas e, assim, produziu suas primeiras pinturas totalmente pretas⁹⁵". (RUBIN, 1970, p.16)

Essas primeiras experiências são fundamentais para compreender a gênese das pinturas negras de Stella. Rubin prossegue detalhando-as de maneira muito clara:

Esta prática evoluiu a partir de trabalhos de transição, com impastos mais intensos: como Stella pintou por cima e retrabalhou as faixas de cor nessas pinturas, ele conscientemente se absteve de fazer as camadas seguintes de faixas adjacentes totalmente contíguas, interrompendo a nova cor antes da borda das

⁹⁰ "It was like having a lot of oil paint; for thirty-five cents you could get a quart of it and you could do a lot of painting."

⁹¹ "You could get only certain kinds of colors and thus certain kinds of things were given—so I worked with those."

⁹² "purples, purplereds, and chartreuses"

⁹³ Impasto é uma técnica da pintura em que é aplicada uma camada espessa de tinta, em que a tinta, depois de seca, produz volume e relevo.

⁹⁴ "At first, the all-band pictures contained traces of improvisational impasto underpainting, particularly in the interstices of the bands. But once Stella decided to work exclusively with bands, he began sketching his design beforehand, executing the stripes without reworking the surface."

⁹⁵ "In a few paintings where he "got into trouble" with the color, he simply overpainted the problematic areas in black and thus produced his first all-black pictures."

faixas que estavam por baixo. Isso criou uma borda menos definida e um tipo de "espaço para respirar" entre as faixas. Com o tempo, as faixas se tornaram progressivamente mais separadas, mais autônomas, e quando Stella embarcou nas pinturas Negras, ele planejou as imagens com espaços estreitos não pintados entre elas.⁹⁶ (RUBIN, 1970, p.16)

Podemos ver uma dessas pinturas na (IMAGEM 39). Trata-se de uma pintura retangular, mais larga do que alta, de cor preta em seu conjunto. Visíveis apenas uma série de estrias ou faixas, que são perceptíveis através de linhas que percorrem toda a tela. Essas linhas dividem a tela em quatro partes iguais, com uma linha horizontal no meio da tela que cruza outra linha vertical. A partir daí, as faixas ou estrias seguem tal padrão, chegando até a borda da tela em cada um dos quatro lados. O esforço composicional é mínimo ou quase inexistente. A partir de uma forma simples, segue-se um aspecto de simetria que poderia aproximar a pintura a um diagrama, como veremos adiante.

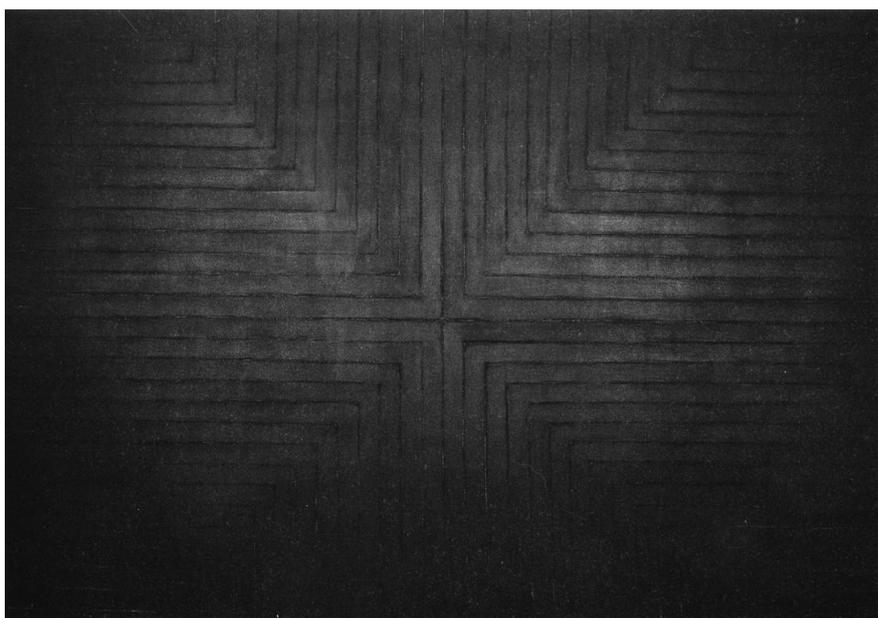


IMAGEM 39 - *Arbeit Macht Frei*

Mas “*Arbeit Macht Frei*” [o trabalho liberta], de 1958, carrega um nome com conotações fortes, tão fortes que rouba a cena e torna inescapável fazer associações

⁹⁶ “This practice had evolved out of the more heavily impastoed transitional works: as Stella overpainted and reworked the bands of color in those pictures, he consciously refrained from making the later layers of adjoining bands totally contiguous by stopping the new color short of the edge of the bands underneath. This created a less defined edge and a kind of "breathing space" between the bands. In time, the bands became increasingly separated, more autonomous, and when Stella embarked on the Black paintings, he planned the pictures with narrow unpainted spaces between them.”

entre o nome escolhido e a pintura, logo na primeira aproximação. Trata-se da célebre e infame frase usada pelos nazistas alemães na entrada de campos de concentração durante a Segunda Grande Guerra, sendo sua aplicação mais conhecida a do não menos célebre e infame Campo de Concentração de Auschwitz, na Polônia ocupada, hoje transformada em museu.

Tomada de forma isolada, as associações são óbvias: uma pintura negra, sem cor, que remete às fotos em preto e branco das atrocidades de um passado sombrio que não foi totalmente enterrado, mas também remete à ideia de luto e morte; e às cinzas, restos mortais de homens, mulheres e crianças incinerados nos fornos. O título, “o trabalho liberta”, é quase uma analogia ao emprego cínico nazista de utilizar a frase da entrada de seus campos de trabalhos forçados e extermínio: não há liberdade no trabalho dentro de um campo nazista, apenas fome, exaustão, abuso, tortura e morte. Assim, a repetição de um mesmo tema, de modo uniforme e enfadonho em toda a superfície da tela, mostraria que aqui, nessa obra, não há nada de libertador no trabalho do artista, apenas uma repetição interminável, sem o respiro de qualquer cor que seja. Toda a atmosfera levaria à opressão de um labirinto em que não há escapatória, nem luz, nem esperança. O motivo em linhas e faixas que acaba formando uma cruz também poderia remeter à *Balkenkreuz*, a cruz de barra, de braços retos, que se tornou símbolo do exército, marinha e aeronáutica da Alemanha até o fim da Segunda Grande Guerra.

Tomada isoladamente, essa obra até poderia aproximar, *mutatis mutandis*, Stella de Anselm Kiefer e sua poética da destruição e ruínas, pós-nazismo.

Se aumentarmos o recorte feito e constatarmos que há mais pinturas com tal tipo de associação no nome escolhido, a aproximação se tornaria mais tentadora: *Reichstag* [nome do parlamento alemão incendiado em 1933, fato fundamental para a ascensão nazista] e *Die Fahne Hoch* [“bandeira no alto”, primeiro verso e nome informal do hino do Partido Nacional Socialista Alemão, utilizado como um hino nacional alternativo durante o período nazista], são pinturas também produzidas em 1958⁹⁷.

Mas logo quando haveria uma falsa certeza de ter se chegado a um ponto conclusivo, a questão se complica. Ao nos depararmos com os demais títulos dados a essa série, a associação com o nazismo e atrocidades da Segunda Guerra torna-se

⁹⁷ Há divergências, Benjamin Buchloh data de 1958, Rubin, 1959. Rubin, a tal respeito, afirma: “As pinturas pretas de Stella dividem-se aproximadamente em dois grupos: as pintadas durante 1958 e durante o outono de 1959 e as que datam do inverno de 1959/60. “Stella’s black pictures divide roughly into two groups: those painted during 1958 and through the fall of 1959, and those dating from the winter of 1959/60.” (RUBIN, 1970, p.32)

problemática. *Tomlinson Court Park* (1959), *The Marriage of Reason and Squalor* [*O casamento da razão e miséria*] (1959), *Jill* (1959), *Turkish Mambo* [*Mambo Turco*] (1959), *Tuxedo Park* (1960), *Gezira* (1960)⁹⁸ são também pinturas da mesma série e apresentam a mesma estrutura, mudando somente a orientação dos padrões utilizados. Como se pode notar, não há nenhuma relação com o nazismo. Tal situação alternada, em que ora a associação se faz evidente, ora inexistente, faz com que grande parte dos estudos procurem fugir de analisar os títulos polêmicos.

É o que problematiza e defende Benjamin Buchloh, em seu artigo *Painting as Diagram: Five Notes on Frank Stella's Early Paintings, 1958–1959* [Pintura como diagrama: cinco notas sobre as primeiras pinturas de Frank Stella, 1958–1959], publicado pela *October* em 2013. Buchloh argumenta que Rubin, por exemplo, minimizaria os títulos polêmicos em sua monografia (presente no catálogo do MoMA de 1970), apresentando explicações resumidas de dois deles e omitindo o mais provocativo: “*Arbeit Macht Frei*”. Rubin faria isso explicando-os em termos de uma “delinquência ligeiramente juvenil e insensibilidade provocativa geral pelas quais o artista parece ter sido conhecido na época.⁹⁹” e que “Stella ‘ficaria horrorizado com a ideia de que o espectador pudesse usá-los como um trampolim para o conteúdo.¹⁰⁰” (BUCHLOH, 2013, p. 136)

De fato, no referido texto, Rubin, em uma das passagens a que Buchloh se refere, primeiro explica a preferência de Stella por títulos que “às vezes têm uma relação associativa bastante direta com a imagem.¹⁰¹” e que a opção seria mais que somente uma forma de “evitar a confusão causada pela identificação de pinturas por números.¹⁰²” (RUBIN, 1970, p.44.) E cita uma declaração do próprio Stella a respeito:

"Die Fahne hoch" - A bandeira no alto - como outros títulos das pinturas Negras, tem uma franqueza emocional simples que é semelhante ao seu modo emblemático. "O título", diz Stella, "me parece o modo como a pintura se assemelha, para dizer algo sobre ela. A sensação da pintura parece-me ter esse tipo de qualidade - bandeiras no alto! - Ou algo assim. O que ficou na minha mente foram os cinejornais nazistas - aquela grande suástica drapeada - a grande

⁹⁸ Datas segundo William Rubin.

⁹⁹ “slightly juvenile delinquency and overall provocative callousness that the artist seems to have been known for at the time.”

¹⁰⁰ “(...) that Stella ‘would be horrified at the idea that the viewer might use them as a springboard to content.’”

¹⁰¹ “which sometimes bear a rather direct associational relation to the image.”

¹⁰² “simply to avoid the confusion caused by identifying pictures by numbers”

bandeira pendurada - tem praticamente essas proporções.”¹⁰³ (RUBIN, 1970, p.44.)

Buchloh, em seguida, cita outro catálogo que aborda o assunto espinhoso, mas a tentativa de explicação não seria de todo convincente:

Seis anos depois, em um catálogo essencial inteiramente dedicado às pinturas negras, Brenda Richardson forneceu as informações mais completas sobre os títulos e suas referências históricas. Mas em seu argumento geral, ela tenta transmitir a sensação de que, no aspecto geral [*overarching mood and subject matter*], as Pinturas Negras tratam apenas de "desastres" genéricos. E esses desastres, de acordo com Richardson, inexplicavelmente aconteceram de abranger do Holocausto nazista a bairros afro-americanos repletos de crimes de Nova York, de clubes de drogas e jazz (por exemplo, *Club Onyx*) às trágicas namoradas às vezes encontradas nesses clubes (por exemplo, *Jill*).¹⁰⁴ (BUCHLOH, 2013, p. 136)

Na própria Alemanha, país de nascimento de Buchloh, haveria uma tendência de encarar a escolha de Stella com o que Buchloh identifica como “*prankesterism*” [brincadeira, ato de “pregar peças”, informalmente no Brasil com sentido próximo a “pegadinhas”] por parte do artista, por historiadores da arte alemães, notadamente formalistas. O próprio Buchloh investe espaço considerável do seu artigo debatendo o assunto. Entre as questões levantadas por ele, talvez a mais interessante seja a respeito de Jasper Johns. Lembremos que o primeiro contato de Stella com a obra de Johns causou um impacto muito grande no então jovem artista. Para Buchloh, “*Die Fahne hoch*” (IMAGEM 40) marca uma “relação dialógica” de Stella em relação às Bandeiras de Johns. De modo análogo ao *Erased De Kooning*¹⁰⁵ [De Kooning Apagado] de Rauschenberg em relação ao Expressionismo Abstrato, Buchloh propõe que a obra seja

¹⁰³ "Die Fahne hoch"—The Flag on High—like other titles of the Black pictures, has a simple emotional straightforwardness that is akin to its emblematic mode. "The title" says Stella, "seems to me the way the painting looks, to say something about it. The feeling of the painting seems to me to have that kind of quality to it -Flags on high!—or something like that. . . . The thing that stuck in my mind was the Nazi newsreels—that big draped swastika - the big hanging flag—has pretty much those proportions."

¹⁰⁴ "Six years later, in an essential catalogue devoted entirely to the Black Paintings, Brenda Richardson provided the most exhaustive information on the titles and their historical references. But in her overall argument, she attempts to convey the sense that in overarching mood and subject matter, the Black Paintings merely concern generic "disasters." And these disasters, according to Richardson, just inexplicably happened to range from the Nazi Holocaust to crime-ridden African-American New York neighborhoods, from drug and jazz clubs (e.g., *Club Onyx*) to the tragic girlfriends sometimes encountered in these clubs (i.e., *Jill*)."

¹⁰⁵ A obra de Rauschenberg é exatamente o que o título descreve. Um desenho de De Kooning, fornecido deliberadamente a Rauschenberg pelo artista [e com conhecimento das intenções do jovem artista], que é apagado com esforço considerável utilizando borrachas a até quase desaparecer, e exposto como trabalho de Rauschenberg, em 1953.

vista como um parricídio edipiano simbólico, i.e., um jovem artista que, para se firmar, tem de matar o pai. Mas o debate, a tal respeito, segue em aberto.

Por fim, talvez o aspecto debatido em Buchloh que seja mais interessante abordar diga respeito ao próprio objeto que dá nome ao artigo e que aparece em primeiro de suas “cinco notas”: o diagrama. A partir de uma resposta de Stella na famosa entrevista a Bruce Glaser em 1964, na qual o artista faz uma afirmação que lança questões a respeito do tipo de abstração que o artista produzia e o que diferenciaria tais abstrações das produzidas durante o século XX. “Um diagrama não é uma pintura; É simples assim. Posso fazer uma pintura a partir de um diagrama, mas você pode?”¹⁰⁶ (BUCHLOH, 2013, p. 127)

Para Buchloh, as pinturas de Stella se diferenciariam das telas negras produzidas por Rauschenberg ou Reinhardt por serem de fato as únicas produzidas através de uma forma dada, esquematizada, linear e simétrica, assim afastando qualquer “pretensão ao processo de decisão composicional” ou “intenções autorais”¹⁰⁷ (BUCHLOH, 2013, p. 128).

O próprio Frank Stella deixa isso claro, na entrevista a Bruce Glaser, em 1964:

Stella: A outra coisa é que os pintores europeus geométricos realmente esforçavam-se para fazer o que chamo de pintura relacional. A base de toda a concepção deles é o equilíbrio. Você faz uma coisa num canto e equilibra com outra coisa no outro canto. Hoje a “nova pintura” está sendo caracterizada como simétrica. (...) Na pintura americana mais nova, nós tentamos pôr a coisa no meio, e de forma simétrica, mas só para obter uma espécie de força, só para pôr a coisa na tela. O fator equilíbrio não é importante. Nós não estamos tentando manobrar as coisas. (GLASER, 1966, p.124)

Assim, segundo Buchloh, esse tipo de obra estaria mais próxima ao conceito de pintura estilo *flatbed*¹⁰⁸, que Steinberg utilizou-se para discutir as obras de Rauschenberg e Johns. Algo que teria menos pontos em comum com uma experiência visual e mais próximo de um processo operacional.

¹⁰⁶“A diagram is not a painting; it’s as simple as that. I can make a painting from a diagram, but can you?”

¹⁰⁷“(...) linear symmetrical schema that rigorously displaces all claims and pretenses to compositional decision-making processes or authorial intentions.”

¹⁰⁸ Poderia ser traduzido por “base plana”. Preferimos deixar o termo no original, já que a própria versão em português de *Outros Critérios*, de Steinberg, deixa assim, sem traduzir.



IMAGEM 40

O plano de quadro de tipo *flatbed* faz sua alusão simbólica a (...) diagramas, quadros de aviso, qualquer superfície receptora em que são espalhados objetos, em que se inserem dados, em que informações podem ser recebidas, impressas, estampadas, de maneira coerente ou confusa. As pinturas dos últimos quinze a vinte anos insistem numa orientação radicalmente nova, na qual a superfície pintada não é mais o análogo de uma experiência visual da natureza, mas de processos operacionais¹⁰⁹. (BUCHLOH, 2013, p. 130) e também (STEINBERG, 2018, p.117)

Veremos adiante como, nas obras enviadas para a 8ª Bienal, esse modo de produção do artista fará, inclusive, o uso de um padrão como um processo artístico superar o próprio formato da tela da pintura.

¹⁰⁹ Utilizamos a tradução do próprio livro de Steinberg, publicado pela Cosac Naify: STEINBERG, Leo. *Outros critérios: confrontos com a arte do século XX*. São Paulo, Cosac Naify, 2008. O artigo de Buchloh traz, em inglês: “The flatbed picture makes its symbolic allusion to . . . charts, bulletin boards, any receptor surface on which objects are scattered, on which data is entered, on which information may be received, printed, impressed—whether coherently or in confusion. The pictures of the last fifteen to twenty years insist on a radically new orientation in which the painted surface is no longer the analogue of a visual experience of nature, but of operational processes.”

3.2.4. Richard Serra

Richard Serra nasceu em novembro de 1939 (KRAUSS, 1986, p. 167), em São Francisco, Califórnia, filho de um operário de fábrica espanhol e uma mãe judia de Odessa (SERRA, 1997, p. 96). Cresceu em um ambiente relativamente isolado, conforme ele mesmo relata em uma entrevista concedida a Hal Foster, em 2004:

Cresci numa casa que ficava numa duna de areia na área da baía de São Francisco, sem muita coisa em volta, e tinha pouca noção dos limites externos do mundo. Também não tinha viajado muito – mesmo ir ao centro de São Francisco era um acontecimento. (SERRA, 2014, p. 253)

Na juventude e começo da vida adulta, trabalhou alternadamente em siderurgias o que lhe proporcionou um conhecimento valioso da lida com metal, útil em seu trabalho de artista, no futuro. Em outra entrevista, dessa vez de 1976, ele detalha como foi o período:

Quando eu tinha 15 anos, trabalhei numa fábrica de rolamentos; quando tinha 16, numa siderúrgica; 18, numa quitanda; 19, 20, siderúrgica; 22, siderúrgica; e então seis ou sete anos depois, voltei para as siderúrgicas. E vi o aço ser furado, cortado, enrolado, empilhado, içado, encaixado, mandrilado, rebitado, cinzelado, tudo. Eu costumava pegar rebites, colocar rebites quando estavam construindo o edifício Crown Zellerbach, em São Francisco. (SERRA, 2014, p.39)

Estudou literatura na Universidade da Califórnia em Berkeley, formando-se em 1961. Logo depois, estuda em Yale, onde obtém seu título de mestre e também de graduação em artes (condição necessária para a obtenção da titulação de mestrado). Em Yale, trabalha auxiliando Josef Albers no seu famoso livro *Interação da Cor*.¹¹⁰ Sua formação artística no período não se concentrou em escultura, meio que seria foco de seu trabalho anos mais tarde, mas em pintura¹¹¹. Em Yale, tem seu primeiro contato mais efetivo com artistas de renome da época:

¹¹⁰ “Yale também exigiu que eu obtivesse o diploma de graduação deles, de modo que levei três anos em vez de dois habituais para obter o diploma de mestrado em artes (MFA).” (SERRA, 2014, p. 255)

¹¹¹ “Serra ainda não era escultor quando foi para Paris. Sua formação em Yale foi como pintor (ele foi professor assistente no famoso curso de cores de Josef Albers e ajudou a revisar as placas do livro de Albers *A Interação da Cor*, 1963), e em Paris, em 1965, continuou a pintar.” “Serra was not yet a sculptor when he went to Paris. His training at Yale had been as a painter (he had been a teaching assistant in Josef Albers's famous color course and had helped proof the plates of Albers's book *The Interaction of Color*, 1963), and in Paris in 1965 he continued to paint.” (KRAUSS, 1986, p.18)

O expressionismo abstrato ainda era a linguagem dominante entre os pintores que estavam um ou dois anos à minha frente em Yale. Eles ainda estavam açoitando telas por aí, e eu também. Mas o discurso tinha mudado um pouco, porque já naquela época Johns e Rauschenberg eram considerados figuras centrais, e o *pop* estava chegando. O que era ótimo em Yale eram os visitantes convidados por eles: Rauschenberg, Philip Guston, Ad Reinhardt, Frank Stella... Era uma porta giratória para artistas de Nova York. (SERRA, 2014, p. 255)

Influenciado por Brancusi durante uma viagem e estadia de um ano na Europa¹¹², começa a se aproximar cada vez mais de trabalhos tridimensionais. Depois de algumas experiências europeias com obras que misturavam jaulas e animais (vivos e empalhados) (KRAUSS, 1986, p.18), retorna aos Estados Unidos e começa explorar materiais flexíveis, como borracha, com auxílio de seus amigos Philip Glass¹¹³ (que havia conhecido na Europa) e Chuck Close¹¹⁴. (SERRA, 2014, p.262)

To Lift [Levantar], de 1967, (IMAGEM 41) é uma dessas experiências com o material. Feita de borracha vulcanizada, coloca em prática um dos verbos da famosa *Verb list [Lista de Verbos]*, do artista, também de 67. Na lista, feita de lápis sobre folha de papel, Serra compila uma série de ações (geralmente sob a forma de verbos no infinitivo) relacionadas ao fazer escultórico. Para o artista, afinal, “desenhar é um verbo” (OLLMAN, 2011) e a lista é bastante lembrada quando se fala da produção de Serra. Em *Levantar*, uma superfície de borracha retangular é levantada e apresentada em formato de cabana ou cobertor, mas não há nada debaixo. Já que o espaço se encontra vazio, ficamos com a impressão de um instante congelado. Nada mais restaria senão os indícios plasmados do verbo, *Levantar*, que foi colocado em prática.

Posteriormente, Serra encontra no chumbo um material que, devido à sua versatilidade, vai merecer um foco mais constante. Suas primeiras obras com chumbo se utilizavam dele derretido (e posterior solidificação). Para isso, também contou com a influência e ajuda do compositor Philip Glass:

Glass - que descreve seu tempo com Serra em um livro de memórias recente - havia trabalhado como encanador, o que lhe deu experiência em cortar, dobrar e

¹¹² “Mas ele também se viu atraído pelo atelier Brancusi reconstruído no Museu Nacional de Arte Moderna (localizado então na avenida President Wilson), onde voltava dia após dia para esboçar seu caminho na lógica interna do modo de pensar de Brancusi sobre a escultura.” “But he also found himself drawn to the Brancusi atelier reconstructed at the Musee National d'Art Moderne (located then on the avenue President Wilson), where he returned day after day to sketch his way into the internal logic of Brancusi's way of thinking about sculpture.” (KRAUSS, 1986, p.18)

¹¹³ Philip Morris Glass (1937-). Compositor e pianista norte-americano de renome, que tem sua produção artística frequentemente associada ao Minimalismo na música.

¹¹⁴ Charles Tomas Close (1940-2021). Pintor norte-americano famoso por suas pinturas fotorrealistas. Há, inclusive, uma dessas pinturas retratando Serra: *Richard*, de 1969.

unir tubos de chumbo (no processo de união, o chumbo derretido é usado para fazer uma vedação). Serra insiste que a identificação do chumbo por Glass como um meio potencial para o artista foi um “presente”.¹¹⁵ (WEISS, 2015)



IMAGEM 41

É o caso de *Casting[Moldagem]*, de 1969, (IMAGEM 42) em que o artista usa chumbo derretido derramado na quina entre o chão e a parede, espera a solidificação e depois desloca a forma obtida, repetindo a ação diversas vezes e apresentando as sucessivas formas lado a lado, de modo a produzir uma aparência de frisos retilíneos no chão. O processo de feitura desse tipo de obra era trabalhoso. Como o chumbo é tóxico, o artista usava equipamentos de proteção como máscaras, visores e macacão completo. O resultado não era pereene: essas obras do período só existem ainda por meio de fotos. Os originais há muito se perderam. Ao incorporar o processo como parte importante da obra, bem como suas marcas, Serra se afasta de artistas como Judd, que constantemente procurava apagar a “mão do artista” e, paradoxalmente, aproxima-se de características frequentes no Expressionismo Abstrato. Poderia tratar-se de um resquício ainda de sua formação de pintor, em que “açoitava telas”? É uma hipótese plausível, mas há outra que consideramos como mais provável. Se formos considerar dois dos artistas que tratamos anteriormente e que provavelmente são os mais lembrados quando falamos de Minimalismo, Judd (1928-1994) e Morris (1931-2018), Serra é cerca de dez anos mais novo e, de fato, considerava-se de uma geração posterior. Diz ele:

¹¹⁵ “Glass—who describes his time with Serra in a recent memoir—had worked as a plumber, which gave him experience cutting, bending, and joining lead pipes (in the joining process, melted lead is used to make a seal). Serra insists that Glass’s identification of lead as a potential medium for the artist was a “gift.””

Uma qualidade que diferencia a minha geração (Robert Smithson, Eva Hesse, Bruce Newman, até mesmo Warhol) dos minimalistas é que Judd e Flavin eram como cardeais do Modernismo, e nós não. Mesmo que tenham rompido com o Modernismo, eles retiveram uma noção puritana da autoridade do objeto, um certo conjunto de exigências e proibições: você tem que polir o seu metal, você tem que conseguir a cor certa, e assim por diante. Ainda havia ali uma noção elitista do produto. (SERRA, 2014, p. 264-265)



IMAGEM 42

Acrescenta, mais à frente que: “Nós todos estávamos no lado sujo e mundano do Minimalismo, transformando-o em alguma outra coisa”. (SERRA, 2014, p. 267) Assim, há quem prefira ver Serra, ou ao menos parte de sua produção, já como “*Pós-Minimalista*”, junto com Eva Hesse¹¹⁶. Além disso, ainda contribui para esse afastamento entre gerações relações mais mundanas. Serra era muito próximo de Robert Smithson, e segundo o próprio: “Eu era amigo de Judd, que apoiava muito o meu trabalho, mas Judd não suportava Smithson e Smithson não suportava Judd.” (SERRA, 2014, p. 276). Por outro lado, como indício de que as delimitações não eram tão estanques, *Casting[Moldagem]* foi exibida, entre outras obras, pela primeira vez na Galeria Leo Castelli, sob a curadoria do “cardeal” Robert Morris. (WEISS, 2015)

¹¹⁶ A título de exemplo, podemos encontrar tal posicionamento em KRAUSS (2007, p.357): “O movimento escultural iniciado por volta de 1964 e que se estende até os dias de hoje tem sido tratado por mim aqui como uma manifestação de uma mesma sensibilidade, a qual, por uma questão de simplicidade, tenho chamado de minimalismo. O estudo crítico de Robert Pincus-Witten, que constitui uma das primeiras respostas coerentes e importantes aos integrantes mais jovens desse movimento, teve o cuidado de diferenciar os trabalhos realizados depois de 1969 e aqueles surgidos antes dessa data. Com vistas a esse objetivo, o autor utilizou o termo ‘pós-minimalismo’ para distinguir o tratamento mais pictórico dos materiais, digamos, nas peças de chumbo fundido de Serra ou nas peças de látex suspensas de Hesse e na severidade dos primeiros trabalhos de Morris ou Judd.”

De todo modo, a possível associação de obras como *Casting[moldagem]* à tradição pictórica começou a incomodar o artista. Nessa obra e em outras do período, o chão acaba sendo utilizado como uma espécie de fundo. Isso remeteria à relação de forma e fundo utilizados na pintura¹¹⁷. Serra, percebendo-se disso, resolve seguir por outros caminhos.

One Ton Prop (House of Cards)[*Apoio de uma tonelada (Castelo de Cartas)*] (IMAGEM 43) é uma dessas respostas. Ao invés de apoio de parede ou utilização do chão como fundo, a obra agora se sustenta, sem nenhum apoio externo. Finalizada em 1969, é uma das obras mais icônicas do artista e é constituída de quatro peças de uma liga de chumbo e antimônio (com a finalidade de deixar o chumbo mais resistente), que se equilibram sem nenhum tipo de solda ou emenda, apenas com as forças contrárias de seus respectivos pesos uns contra os outros. Como o próprio nome indica, remete ao desafio e passatempo comuns de se equilibrarem diversas cartas de baralho em pé, apoiadas umas sobre as outras, sempre com o perigo da tênue estabilidade atingida colocar tudo abaixo.



IMAGEM 43

¹¹⁷ “‘Quando as peças são vistas de cima’, declarou, ‘o piso funciona como um campo ou terreno para a implantação de elementos decorativos lineares e planos.’” ‘When pieces are viewed from above,’ he declared, ‘the floor functions as a field or ground for the deployment of decorative linear and planar elements.’” (KRAUSS, 1986, p. 19)

Essa estabilidade aparentemente precária, aliás, vai ser uma constante do trabalho do artista. Em Serra, as formas não só invadem o espaço do espectador (característica comum da arte contemporânea), mas o ameaçam. A sensação de insegurança, incômodo e hostilidade são características frequentes ao longo de grande parte da produção do artista californiano. Em *House of Cards*, essa relação começa inclusive com o material, chumbo, sabidamente tóxico ao contato humano. O próprio nome carrega também uma ameaça, afinal, trata-se de um castelo de cartas de uma tonelada. O quão seguro é se aproximar de uma obra assim? Não é uma pergunta meramente retórica, em outras obras, essa relação de insegurança não será meramente implícita. Ao optar por fazer obras que se sustentassem, Serra correu um risco e pagou um preço:

O que acontece é que uma vez que você ergue a escultura, deixando-a de pé sozinha e solta, você quer ampliar o campo. E para isso eu precisei de mais alguns anos. Um trabalhador morreu num acidente de montagem...(...) em 1971. Minha vida virou uma confusão depois desse acidente, e eu fui violentamente atacado. As pessoas não falavam comigo na rua. Fui chamado de assassino na imprensa. Isso me pôs na estrada por cinco anos e na terapia por oito.¹¹⁸ (SERRA, 2014, p. 272-273)

Não será a única obra de Serra envolta em polêmicas. *Tilted Arc* [*Arco Inclinado*], uma obra constituída de um arco de metal enferrujado de 36 metros, instalada no meio de uma praça em Nova Iorque, em 1979, também será alvo de controvérsia e será removida dez anos depois de sua instalação, sob acusações de se tornar uma “barreira arquitetônica que destruía a espacialidade e a utilização da praça” e de “bloquear a visão e perturbar o caminho dos pedestres” (SENIE, 2002, p. 154)

Ao longo do tempo, Serra trocará o chumbo pelo aço *corten* e aproximará cada vez mais sua produção da escala vista em *Arco Inclinado* (e até em tamanhos maiores). Isso vai contribuir para o agravamento da relação não amistosa com o público, cada vez mais fragilizado pelas dimensões e peso das obras.

Um fato curioso a respeito de *House of Cards* constitui um indício importante de como os debates suscitados na época afetavam não só a relação dos artistas com suas próprias produções, mas também entre eles mesmos. Serra, ao falar da obra, lembra: “Na verdade, eu me divorciei por causa dessa obra: Nancy Graves me perguntou se eu a exibiria como uma escultura. Eu disse que sim, e ela disse que não podia mais viver

comigo.” (SERRA, 2014, p. p.269). *House of Cards* é de 1969, quatro anos antes seria publicado o primeiro de, pelo menos, três textos grandemente responsáveis por pautar tais discussões e que fomentaram esse estado de ânimos capaz até de terminar casamentos, para a (provável) infelicidade de Serra. É o que veremos a seguir.

3.3. Os textos

Em seu capítulo *Ponto Crucial do Minimalismo*, do livro *O Retorno do Real*¹¹⁹, Hal Foster defende que “em sua época o discurso do minimalismo era dominado por três textos: ‘Objetos específicos’, de Donald Judd (1965), ‘Notes on Sculpture, Parts 1 and 2’, de Robert Morris (1966), e ‘Art and Objecthood’, de Michael Fried (1967).” (FOSTER, 2014, p.58)

Orbitando esse três textos, e complementando o de Fried, está o *Recentness of Sculpture*¹²⁰, de Greenberg. Além desses, há a famosa entrevista de 64 a Bruce Glaser, a que já nos referimos.¹²¹ Nosso foco serão os três textos a que Foster se refere. No momento da redação desta tese, temos a tradução do texto de Judd, em *Escritos de Artistas*¹²², de Glória Ferreira e o de Fried, *Arte e Objetividade*¹²³, publicado pela revista de pós-graduação da EBA UFRJ. Utilizaremos as referidas traduções para a análise.

•

O ensaio *Especific Objects* foi originalmente publicado em 1965 no *Arts Yearbook*. Formalmente, chama a atenção para seu estilo de escrita, já que o texto é composto quase que inteiramente de frases curtas, em que os pensamentos vão se

¹¹⁹ HAL, Foster. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

¹²⁰ GREENBERG, Clement. “Recentness of Sculpture”. In: BATTCKOCK, Gregory. (org.). *Minimal Art: A critical anthology*. New York: E.P Dutton, 1968, p. 180-186.

¹²¹ GLASER, Bruce. *Questões Para Stella e Judd*. 1966. In.: FERREIRA, Glória; Mello, Cecilia Cotrim de (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, pp122-138.

¹²² JUDD, Donald. *Objetos Específicos*. 1965. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70; seleção e comentários Glória Ferreira e Cecília Cotrim*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006

¹²³ Note-se que a tradução, para ser fiel ao original, também faz uso de um neologismo, “*Objetividade*”, que é diferente de “*Objetividade*”. FRIED, Michael. *Arte e Objetividade*. Tradução de Milton Machado. *Arte & Ensaios, Revista do Programa de pós-graduação em Artes Visuais da EBAUFRJ*, Rio de Janeiro, ano IX, n. 9, 2002, p. 131-147.

encadeando. Tal estilo lembra uma característica frequente na produção artística de Judd, e uma frase bastante repetida sobre o artista, presente neste mesmo ensaio, em que ele prega uma ordem não racionalista, mas de continuidade, “uma coisa depois de outra”¹²⁴. Claro que fazer tal tipo de associação em dois modos de expressão tão distintos como a escrita (sem fins literários ou de poesia) e produção artística requer cuidado, mas talvez seja um vislumbre de um tipo de pensamento comum do artista, que atravessasse diversas realizações.

3.3.1. Objetos Específicos, Donald Judd

O texto propriamente abre como uma afirmação já célebre, em que Judd diz que a maior parte dos melhores trabalhos produzidos nos últimos anos (relembremos que o texto é de 65) não são nem pintura nem escultura. (JUDD, 1965, p.96)

A seguir, ele recusa que esses novos trabalhos sejam pertencentes a um “movimento, escola ou estilo” (JUDD, 1965, p.96) e observa que as diferenças são maiores que as semelhanças.

Diz que a tridimensionalidade desses novos trabalhos é uma alternativa óbvia à pintura e escultura, e que sua adoção, em parte, deve-se à recusa dessas duas formas de produção. (JUDD, 1965, p.97) Além disso, afirma que “o uso de três dimensões (...) abre para qualquer coisa.” Justifica o desinteresse por pintura e escultura que seria “por fazê-las de novo” e acrescenta que o trabalho tridimensional não é como um movimento porque “movimentos já não funcionam mais; além disso, a história linear de algum modo se desfez” (JUDD, 1965, p.97).

Na sequência, escreve que a superfície plana e retangular é muito “cômoda”, embora alguns artistas, como Lichtenstein, utilizem-na para “representação de uma representação” e esse tipo de trabalho desafia ambas, pintura e escultura. Lista como principal defeito da pintura o fato de ser um plano retangular contra a parede. “Um retângulo é uma forma [*shape*¹²⁵] em si mesma; ele é, obviamente, a forma [*shape*]

¹²⁴ “A ordem não é racionalista e prioritária, mas é simplesmente ordem, como a de continuidade, uma coisa depois da outra” (JUDD, 1965, p.102)

¹²⁵ Em inglês existem dois vocábulos (*shape* e *form*) que em português são conhecidos como um: *forma*. Em inglês, geralmente *shape* é usado para formas bidimensionais, enquanto *form* é utilizado para a tridimensionalidade. Como as fronteiras nem sempre são nítidas nos objetos artísticos, fica o nosso alerta para a dificuldade e imprecisão de nossa tradução.

total; determina e limita o arranjo de quaisquer coisas que estejam sobre ou dentro dele.” (JUDD, 1965, p.98)

Segundo o artista, nos trabalhos anteriores a 1946 o retângulo é “o fim do quadro” e as relações entre formas e cores se dão dentro desse espaço limitado. Ao contrário, nas pinturas de Pollock, Rothko, Still, Newman, Reinhardt e Noland, “o retângulo é enfatizado”. Para ele, nesses trabalhos a unidade é ressaltada e esse aspecto uno se contrapõe a uma “indefinível soma de um grupo de entidades e referências” que existiam na “pintura anterior”. O plano também é enfatizado e é um plano “à frente de outro plano”, no caso, a parede.

Vai qualificar as pinturas como sendo espaciais, porque, como o uso de duas ou mais cores, elas sempre vão estabelecer uma relação de profundidade de uma em relação à outra. Klein escaparia disso, Stella quase escaparia (Judd as caracterizam como “quase não-espaciais”). Para Judd, a cor uniforme dá a ideia de planaridade (sem relações de profundidade) e infinitude. A seguir, comenta as obras de Rothko e Pollock. Segundo Judd, o espaço em Rothko é raso e “os suaves retângulos são paralelos ao plano”, mas o espaço seria “quase tradicionalmente ilusionista”. Já Pollock deixaria “marcas sobre a superfície, de modo que não” seria “muito descritivo e ilusionista”. O argumento central de Judd é que “qualquer coisa dentro de um retângulo” acaba criando relações espaciais e ilusionistas.

Segue com a defesa de tintas comerciais e obras tridimensionais, em contraposição às tintas tradicionais, como óleo, e à tela. Para ele, estes últimos estão muito identificados com a ideia de arte, deixando implicitamente que vê isso como uma característica negativa.

Para Judd, os novos trabalhos se assemelham mais à escultura, mas estão mais próximos da pintura. Critica alguns artistas e suas esculturas, dizendo que suas obras escultóricas são como a pintura que antecedeu “Pollock, Rothko, Still e Newman”, tendo como “maior novidade a escala”. Diz, por exemplo, que Di Suvero “utiliza vigas de ferro como se fossem pinceladas”, assim como “fez Kline”. Assim, o material nunca possuiria “seu próprio movimento”. De novo, diz que elas são feitas “parte por parte”, deixando implícito que vê essa maneira de produção/composição como algo negativo. (JUDD, 1965, p.100)

Prossegue discutindo as *shaped painting* [pinturas formatadas] de Stella, dizendo que elas têm características do trabalho tridimensional. As linhas internas desses trabalhos se corresponderiam com “a periferia do trabalho” e embora a superfície esteja

paralela à parede, encontra-se mais distante. Para Judd, nesses trabalhos, “a ordem não é racionalista e prioritária, mas é simplesmente ordem, como uma continuidade, uma coisa depois da outra” (JUDD, 1965, p.102). Segundo ele, enquanto pintura e escultura tornaram-se formas estabelecidas, nas três dimensões a forma não é dada, e não haveria tempo dessa nova produção para enxergar seus limites, que provavelmente se desenvolverão em “um sem número de formas”. (JUDD, 1965, p.102)

Três dimensões que, frise-se, seria diferente de escultura. Para diferenciar da escultura, o artista usa como argumento uma possível limitação de formas possíveis que a escultura poderia tomar: “(...) já que a escultura não é uma forma tão geral, ela provavelmente só pode ser aquilo que é hoje – o que significa que, se ela mudar bastante, tornar-se-á outra coisa; de modo que está acabada” (JUDD, 1965, p.103). Para Judd, a tridimensionalidade é “o espaço real”, que eliminaria “o problema do ilusionismo e do espaço literal, o espaço dentro e em torno das marcas e das cores” o que, segundo ele, significaria “libertar-se de uma das mais significativas e contestáveis relíquias da arte europeia” (JUDD, 1965, p.103). A obra em três dimensões teria liberdade de ter qualquer forma e com o uso de qualquer material, pintado ou não.

E então escreve uma frase que se torna recorrente em vários textos sobre o artista: “Um trabalho só precisa ser interessante”. Não seria necessário, para um trabalho, “ter um monte de coisas para olhar, para analisar uma por uma” a “coisa como um todo, sua qualidade como um todo, é o que é interessante”.

Quase no fim, faz novamente uma defesa das possibilidades das três dimensões, já que elas permitiriam o uso “de todo tipo de materiais e cores”, até os que não são usados em arte, como “produtos industriais”. Como Flavin, que utilizou-se de “luzes fluorescentes”, apropriando-se “dos resultados da produção industrial”. E provavelmente no trecho que dá razão ao título, Judd diz que os “materiais variam enormemente e são simplesmente materiais – fórmica, alumínio, lâmina de aço, acrílico, bronze, latão e assim por diante. Eles são específicos” (JUDD, 1965, p.104). Esses novos materiais não seriam tão acessíveis como óleo e tela, de difícil associação uns com os outros e não poderiam ser identificados “de maneira óbvia como arte”. Diferem dos trabalhos anteriores, já que a estrutura e imagem daqueles faziam uso de materiais que “eram neutros e homogêneos”.

-

Um ano após Judd, Morris publica seu texto na *Artforum*, em 1966, em duas partes (fevereiro e outubro). Ao contrário de Judd, que já atuava como colaborador em algumas publicações, Morris tinha até então publicado poucos textos, seu surgimento como autor e crítico, ao invés de artista, foi de certo modo inesperado (MEYER, 2001, p. 163). Para Meyer, Morris escreve seu texto, durante sua dissertação de mestrado, como estratégia para se firmar, quando o Minimalismo já começava a se banalizar¹²⁶ e oferece uma contraparte à visão de Judd (MEYER, 2001, p. 164).

3.3.2. Notas sobre Escultura¹²⁷ (parte 1 e 2), Robert Morris

O ensaio começa criticando a pouca quantidade de textos sobre as esculturas da época [*present-day sculpture*] e a abordagem iconológica usada em tais textos. Recorrendo à Kubler e seu *A Forma do Tempo*¹²⁸, ele afirma sua objeção aos pressupostos da iconologia, que defenderia “que experiências tão diferentes como as do espaço e do tempo devem ser de alguma forma intercambiáveis.”

Talvez seja mais correto dizer, como Barbara Rose escreveu recentemente, que elementos específicos são mantidos em comum entre as várias artes hoje - um ponto de vista iconográfico em vez de iconológico. A distinção é útil, pois o iconógrafo que localiza elementos e temas compartilhados tem uma ambição diferente do iconólogo, que, de acordo com Panofsky, localiza um significado comum.¹²⁹ (MORRIS, 1966, p. 222)¹³⁰

Assim, para Morris, “as afirmações de sensibilidade comuns são generalizações que minimizam as diferenças” e ressalta o que, para ele, são essas diferenças no campo

¹²⁶ Lembremos da matéria da *Vogue*. Em 1966, a ideia de “*minimal look*” [visual mínimo] já havia adquirido status de moda cultural e ganhado força na cultura de massa. De certa forma, a gênese de algo que permanece até hoje, uma procura por “minimalismo” na internet vai esbarrar mais frequentemente em sua acepção como adjetivo e significado de uma certa tendência de estilos, gostos e modos de vida.

¹²⁷ “Notes on Sculpture”

¹²⁸ Há um edição em português: KUBLER, George; *A Forma do Tempo*. Observações sobre a História dos Objectos, Lisboa: Editorial Vega, 1990.

¹²⁹ “It is perhaps more accurate to say, as Barbara Rose has recently written, that specific elements are held in common between the various arts today—an iconographic rather than an iconological point of view. The distinction is helpful, for the iconographer who locates shared elements and themes has a different ambition than the iconologist, who, according to Panofsky, locates a common meaning.”

¹³⁰ MORRIS, Robert. *Notes on Sculpture*. *Artforum*, vol. 4, no. 6 (February), 1966 In: BATTCKOCK, Gregory, ed. *Minimal Art: A Critical Anthology*. New York: Dutton, 1968, pp. 222-235.

da escultura. Assim, as preocupações da escultura foram não só diferentes, mas “hostis às da pintura” (MORRIS, 1966, p. 223) Enquanto a pintura se ocupou da estrutura, “da natureza das qualidades literais do suporte” (MORRIS, 1966, p. 223), a escultura, nunca tendo se envolvido com o ilusionismo, não poderia dar um passo além e “abandonar esse ilusionismo e se aproximar do objeto”, uma vez que elementos como espaço, luz e materiais sempre “funcionaram concreta e literalmente”. A pintura, ao se aproximar do objeto, acabou se desmaterializando no caminho. (MORRIS, 1966, p. 223) Entraria em jogo então uma distinção entre o tátil da escultura e o óptico da pintura. A seguir, faz um pequeno histórico a partir de Tatlin, Gabo, Pevsner e Vantogerloo e procura mapear um tipo de escultura que seria não imagística, sem ser arquitetural.

Na sequência, reafirma “a natureza autônoma e literal da escultura” de maneira independente da pintura. Para ele, a “força gravitacional” do objeto agindo “no espaço real” é formada de “três, não duas coordenadas”. “Plano do chão” [*ground plane*], não parede, portanto (MORRIS, 1966, p. 224). Assim, mesmo os relevos estariam longe de serem uma “modalidade viável” (MORRIS, 1966, p. 224).

Passa a discutir sobre cor, que para ele é uma qualidade óptica e seria inconsistente com “a natureza física da escultura”, ao contrário de escala, proporção, forma e massa. Assim, defende o uso de matizes neutros que permitiriam um foco maior nas características esculturais que ele julga serem mais importantes.

A partir daí, defende que, para uma maior ideia de unidade e para que a obra não seja percebida como composta por partes separadas, as formas usadas sejam as mais simples e guiadas por princípios gestálticos. No caso de sólidos, os “poliedros mais simples” cumpririam esse papel, ao contrário de “poliedros irregulares complexos”, que frustrariam a “visualização quase completamente” e impediriam uma experiência gestáltica. Os poliedros simples, Morris os chama de “formas unitárias”, lembrando ao final que “simplicidade de forma” não significaria “simplicidade de experiência”. (MORRIS, 1966, p. 228).

A parte 2 vai falar sobre tamanho. Morris começa dizendo que as “coisas” tridimensionais estão contidas em um espectro que vai do monumento ao ornamento e a escultura geralmente é considerada entre essas duas polaridades. Assim, as novas obras [*new work*], que não têm referência nem figurativa, nem arquitetônica, acabam sendo chamadas de “estruturas” ou “objetos”.

Morris diz que o corpo humano é uma espécie de constante em relação aos tamanhos e acaba servindo de referência para se caracterizar o que é maior ou menor

que ele. À medida que o tamanho diminui, estamos no terreno da intimidade [*intimacy*] e do detalhe, enquanto o aumento de tamanho acaba se aproximando da qualidade da publicidade [*publicness*].

Objetos enormes “na classe dos monumentos” têm o tamanho como sua característica mais evidenciada.

O espaço entre o sujeito e o objeto depende do tamanho. Enquanto que, para objetos menores ou “íntimos”, o espaço inexistente, um objeto maior acaba incluindo mais espaço ao seu redor, porque “é necessário literalmente manter a distância de objetos grandes a fim de levar a totalidade de qualquer ponto de vista para o campo de visão de alguém”. É essa distância necessária para a apreensão visual do objeto no espaço que estruturaria o modo “não-pessoal ou público”. (MORRIS, 1966, p. 231) “Uma forma simples como um cubo será necessariamente vista de uma forma mais pública à medida que seu tamanho aumenta em relação ao nosso.” (MORRIS, 1966, p. 231)

Em relação aos detalhes, são vistos de uma forma negativa, como “todos os fatores em uma obra que a puxam para a intimidade, permitindo que elementos específicos se separem do todo” (MORRIS, 1966, p. 232). Segundo Morris, essas “relações produtoras de intimidade” foram eliminadas da “nova escultura” e cita como exemplo dessa exclusão os “traços da mão do artista”. Ele também recusa o que ele chama de “elemento cientificista” na aplicação de “preocupações matemáticas ou de engenharia para geração de imagens” (MORRIS, 1966, p. 234) que ele vê como “aplicação da estética cubista”.

Assim, os novos trabalhos optariam pelo tamanho grande para fugir da intimidade. E reafirma sua preocupação com a unidade para a formação da *gestalt*:

Apenas um aspecto da obra é imediato: a apreensão da *gestalt*. A experiência do trabalho existe necessariamente no tempo. A *intenção é diametralmente oposta ao cubismo com sua preocupação com visões simultâneas em um plano.*¹³¹

Por fim, argumenta a respeito da recepção das obras, defendendo que a percepção de enfado ou niilismo tem a ver com expectativas geradas pela estética cubista:

Não é de estranhar que algumas das novas esculturas que evitam partes variadas, policromadas, etc., tenham sido chamadas de negativas, enfadonhas,

¹³¹ “Only one aspect of the work is immediate: the apprehension of the *gestalt*. The experience of the work necessarily exists in time. *The intention is diametrically opposed to Cubism with its concern for simultaneous views in one plane.*”

niilistas. Esses julgamentos surgem do confronto da obra com expectativas estruturadas por uma estética cubista em que o que se pode obter da obra está localizado estritamente no objeto específico.¹³² (MORRIS, 1966, p. 235)

•

Ao compararmos os dois textos, de Morris e Judd, nota-se que funcionam de maneira complementar: há pontos em comum, mas que são alcançados por origens de pensamento e preocupações diversas. Apesar dos dois artistas, aqui autores, referirem-se a diversas obras que estavam sendo produzidas à época e procurarem vê-las como um conjunto, com características semelhantes, e opondo-as a outras obras que viam como antagônicas, os dois partem de visões bastante particulares e que guardam semelhanças com o próprio processo autoral de produção artística. Assim, ao invés de um manifesto, em que um grupo de artistas assina e referenda um determinado texto, no caso de Judd e Morris temos dois textos, com diferenças e semelhanças, que produzem um *corpus* de aproximações e diferenças, que pela sua própria natureza sempre deixará o debate, de algum modo, em aberto.

O aspecto mais evidente ao contrapor os dois textos é que, enquanto Judd fala de “novos trabalhos” e “tridimensionalidade”, Morris vai adotar o termo “escultura”, inclusive no título. A tentativa de Judd é defender a originalidade das novas obras ao buscar uma terminologia que já não fosse carregada historicamente. Assim, “tridimensional” surge para superar os antigos “pintura” e “escultura”. Essa escolha por um terceiro termo faz ainda mais sentido já que, para ele, embora essa nova produção que surgia se assemelhasse mais à escultura, estava mais próxima da pintura. Nem uma coisa, nem outra, portanto. Toda a preocupação de Judd, aliás, estava em se desvencilhar do que ele via como tradição da arte europeia e tudo aquilo que dissesse respeito a ela. Na entrevista a Bruce Glaser, de 1964, em pelo menos dois trechos ele deixa isso evidente, como em 1) “Bem, esses efeitos [composicionais] tendem a carregar com eles todas as estruturas, valores, sentimentos da tradição europeia.

¹³² “It is not surprising that some of the new sculpture which avoids varying parts, polychrome, etc., has been called negative, boring, nihilistic. These judgments arise from confronting the work with expectations structured by a Cubist esthetic in which what is to be had from the work is located strictly within the specific object.”

Convém a mim que tudo isso vá por água abaixo.”(GLASER, 1966, p.125) e 2) “Não estou nada interessado na arte europeia e acho que ela já era.” (GLASER, 1966, p.127)

Já Morris vê a questão de modo diverso. Para ele, o *inimigo* é o “ilusionismo da pintura” e a escultura seria então a solução a superar o problema, uma vez que nela elementos como espaço, luz e materiais sempre funcionariam de maneira concreta e literal.

Assim também, enquanto Judd se concentra na discussão sobre novos materiais e como eles abririam para novas possibilidades, ao contrário dos tradicionais tela e óleo¹³³, Morris se ocupa da discussão a respeito da unidade e simplicidade, tamanho das obras em relação ao corpo humano e mesmo nas relações entre sujeito e objeto, entre espectador e obra. Aqui parece nítida o que já mencionamos anteriormente, a contraposição das duas *personas* artísticas: o formalismo de Judd, preocupado com o objeto em si, contrastado à heterodoxia de Morris e as relações da obra com o espectador, que, de certa forma, encontram sua gênese no seu envolvimento anterior com *performance* e dança.

Mas, por mais surpreendente que possa parecer, quem melhor compreende e sintetiza as principais semelhanças e diferenças dos dois ensaios, de Morris e Judd, não será um artista ou teórico ligado ao Minimalismo, mas um severo crítico deste. Michael Fried, em seu “Arte e Objetividade” [*Art and Objecthood*], de 1967, de que trataremos a seguir. Não entraremos no debate sobre o texto antes de apresentar suas linhas gerais, mas Hal Foster explica a razão do aparente enigma:

Fried é um excelente crítico do minimalismo não porque tem razão em condená-lo, mas porque, para ser persuasivo, tem de entendê-lo, e isso significa entender sua ameaça ao modernismo tardio. (FOSTER, 2014, p. 65)

Prossigamos então pelo texto de Fried.

¹³³ Notemos que o paradigma de Judd é sempre a pintura. Ao citar óleo e tela, e não, argila, cinzel ou gesso, isso se torna implicitamente claro.

3.3.3. Arte e Objetividade, Michael Fried

O texto foi publicado pela primeira vez na *Artforum*, em 1967. É dividido em diversos tópicos, numerados de I a VIII. Na primeira parte, Fried procura definir o “empreendimento” da *Arte Minimal* e suas principais características e motivações, que ele prefere denominar “arte literalista”¹³⁴. Para ele, é um fenômeno ideológico, cujo discurso afastaria produção da arte modernista, mas também da *Pop* e da *Op Art* (FRIED, 2002, p. 131).

Diz que a “arte literalista” procuraria se firmar como “arte independente” em oposição à pintura e escultura modernistas. Contra a pintura, usaria de argumentos como “caráter relacional de quase toda a pintura” e a “ubiquidade (...) da ilusão pictórica.”

Citando Judd, ele comenta que, para o artista, a pintura é uma “arte à beira da exaustão” e a tarefa de “organizar a superfície do quadro se vê severamente restringida”. De nada adiantaria usar outras formas de suporte, como irregulares, porque isso só “prolongaria a agonia.” A solução seria, assim, para o artista, abrir mão de um plano único e optar pela tridimensionalidade.

A questão na escultura seria mais ambígua. E aqui explicita a visão antagônica de Judd e Morris: enquanto Judd defenderia algo como objetos específicos não escultóricos, Morris tentaria ligar sua própria produção à história da escultura construtivista, procurando referências em Tatlin, Gabo, Pevsner e outros. Apesar disso, Fried ressalta que eles têm muito mais em comum que esses “desacordos” que é a oposição a “um tipo de escultura que, como a maior parte das pinturas, é ‘feita parte por parte, por adição, composta’ e na qual ‘elementos específicos... se separam do todo, assim estabelecendo relações no interior do trabalho’” (FRIED, 2002, p. 132).

Contra isso, eles defenderiam “valores de totalidade, unicidade, e indivisibilidade – de um trabalho que seja, tanto quanto possível, ‘uma coisa’”. O que garantiria a “totalidade do objeto” seria a “simplicidade da forma”. Enquanto Judd estaria interessado na totalidade conseguida a partir da “repetição de sérias idênticas”, Morris utilizaria “formas de tipo unitário de modo a evitar a divisibilidade”, ou seja, a

¹³⁴ O texto, como já dito, é de 1967. Fried cita várias denominações no início, como Arte Minimal (de Wollheim), ABC Arte (de Barbara Rose) e Objetos Específicos (de Judd), mas vai usar o próprio, “arte literalista”, durante todo o restante. A justificativa é que seria um tipo de arte que “que pode ser formulada em palavras”, logo, “literalista”.

partir da *Gestalt*, uma forma simples, conhecida, constante, que não pudesse ser percebida de outro modo.

Na segunda parte, Fried vai tentar estabelecer as diferenças entre a “forma como um meio da pintura” e “a forma como uma qualidade fundamental dos objetos”, que ele chama de “objetividade”¹³⁵. Para isso, vai recorrer a Greenberg, que em seu *Recentness of Sculpture [Das Esculturas Recentes]*, de 1967, escreveu que “uma tela esticada e grampeada já existe como pintura”, embora não necessariamente bem resolvida. Para Greenberg, “a aparência da não-arte não estava mais à disposição da pintura” e esse objetivo teve de ser buscado “no tridimensional, onde a escultura se encontrava, e onde tudo aquilo que era material e que não era arte igualmente se encontrava.” (FRIED, 2002, p. 134) Logo, os trabalhos minimalistas (Greenberg, ao contrário de Fried, usa o termo) “podem ser lidos como arte, assim como quase tudo (...) uma porta, uma mesa, uma folha de papel em branco”, mas ele não conseguiria “idealizar outro tipo de arte que se pudesse aproximar mais da condição de não-arte” (FRIED, 2002, p. 134).

Fried então se propõe a defender que essa mesma objetividade, “pelo menos da perspectiva da pintura modernista recente” é “antitética da arte”.

Começa a parte três argumentando que a objetividade é um “apelo a um novo gênero de teatro” e o teatro seria “a negação da arte” (FRIED, 2002, p. 134). Explica: seria “teatral porque, para começar, está interessada nas circunstâncias factuais em que se dá o encontro do observador com o trabalho literalista” ou seja, “uma situação – que, virtualmente por definição, inclui o observador”. Depois de citar Morris, diz, sobre sua produção, que “as grandes dimensões da peça, junto com seu caráter unitário, não relacional, distancia o espectador – não apenas física, mas também psicicamente” (FRIED, 2002, p. 135).

Prossegue dizendo que a “presença da arte literalista” é “uma espécie de presença de palco” e que mantém o observador à distância. Essa experiência não seria muito diferente de ser “mantido a distância, ou ser invadido, pela presença silenciosa de outra pessoa” (FRIED, 2002, p. 136). Para justificar seu argumento, cita três razões: a) as dimensões das obras, “comparáveis às do corpo humano”. b) A “predileção literalista pela simetria” ou ordem do tipo “uma coisa depois da outra”, que se fundamentaria na natureza e na nossa experiência cotidiana de encontrar “entidades ou seres” que são “outras pessoas”. E, por fim, o aspecto “oco da maior parte dos trabalhos literalistas”, “a

¹³⁵ Daí, aliás, o nome do texto: arte e objetividade onde o “e” (no original *and*), cumpre muito mais o sentido de oposição que de adição.

qualidade de possuir um interior”, que seria “quase escandalosamente antropomórfico” (FRIED, 2002, p. 137).

A partir da parte V, Fried vai desenvolver esse antropomorfismo que está “no cerne da teoria e prática literalistas”. Mas acrescenta que “o que está errado com o trabalho literalista não é que ele seja antropomórfico”, mas que ele seja “incuravelmente” teatral (FRIED, 2002, p. 137). Acrescenta que a “distinção crucial” que ele propõe é entre “trabalhos que são e trabalhos que não são fundamentalmente teatrais” (FRIED, 2002, p. 138). Diz que é “no interesse do teatro” que há rejeição, pelos “literalistas”, da pintura e escultura modernistas.

Para construir seu argumento, Fried vai recorrer a um relato de um artista, Tony Smith, sobre uma experiência estética que o artista viveu ao percorrer uma estrada inacabada e sua paisagem ao redor, sem “postes de luz”, “faixas” nem nada mais além do “asfalto escuro varando a paisagem de montanhas recortadas à distância, mas pontuada por coisas empilhadas, torres, vapores e luzes coloridas” (FRIED, 2002, p. 138). O resultado é que, para Smith, a experiência fez “a pintura em grande parte” ficar “parecendo pictórica”. Não haveria como “enquadrar” esse tipo de experiência, haveria apenas a necessidade de experimentá-la. Para o artista, isso seria uma espécie de “o fim da arte”.

O teórico argumenta que tal experiência, suscitada não por obras de arte, mas por “*situações vazias, abandonadas*” revelariam o “caráter teatral” da arte literalista, “só que sem o objeto, isto é, sem a arte *propriamente*”. Prossegue dizendo que a intenção de artistas como Morris sugere uma espécie de “cenário artificial” que deixaria “supérfluos os próprios trabalhos.”

Segundo Fried, “há uma guerra em curso entre o teatro e a pintura e a escultura modernistas, entre o teatral e o pictórico” (FRIED, 2002, p. 139). Mais, vai afirmar que essa guerra do teatro e teatralidade se estende até mesmo contra a “arte em si mesma”.

Para isso, conceberá três teses: 1) que o sucesso e sobrevivência das artes estaria na “habilidade em eliminar o teatro” 2) que “a arte” entraria “em degeneração” à medida que se aproximasse da “condição de teatro” - e aí usa como mau exemplo as ideias afins de Cage e Rauschenberg, em direção a uma espécie de “ilusão” de desmoronamento das “barreiras entre as artes” (música e teatro em relação a Cage, e pintura e teatro em relação à Rauschenberg), e, por fim, 3) que “os conceitos de qualidade e valor” “só são significativos (...) no interior das artes individuais. Aquilo que se encontra entre as artes” seria “teatro.”

Para Fried, a afirmação de Morris sobre as relações que o observador estabelece ao “aprender o objeto de várias posições e sob condições variáveis de luz e de contexto espacial” equivaleria dizer “que o observador é levado a tomar consciência da interminabilidade e inesgotabilidade, senão do próprio objeto, de qualquer modo de experiência do objeto”. E conclui que esse tipo de experiência se basearia no “tempo” e “*duração da experiência*”, logo, “paradigmaticamente teatral”, ao contrário da pintura e esculturas modernistas, nas quais “*a todo momento o próprio trabalho se faz totalmente manifesto*”. É a partir de sua “presentidade e instantaneidade”, ou seja, o potencial que uma obra teria, num cenário ideal, de ser experimentada e apreendida em um único instante, “que a pintura e escultura modernistas” eliminariam “o teatro”. Todas as “artes modernistas contemporâneas”, segundo o autor, como poesia e música, aspirariam a esse contínuo e perpétuo *presente*.

•

Depois do exposto acima, cabe perguntar: por que *Arte e Objetividade*, com ataques tão veementes, dominou os debates da época, segundo o que relata Foster, juntamente com *Objetos Específicos* e *Notas sobre Escultura*? Lembremo-nos de que, no período, vários artistas ‘*competiam*’ entre si no cenário efervescente, mas bastante concorrido da Nova Iorque dos anos 60, principalmente a partir da segunda metade da década. Apesar disso, só alguns acabaram ‘*prevalecendo*’. O cenário não seria muito diferente em relação aos textos críticos e aos críticos propriamente. Se olharmos a antologia produzida por Gregory Battcock, *Minimal Art*¹³⁶, lançada primeiramente em 1968 e que contribuiu enormemente para estabelecimento de um certo cânone de textos sobre Minimalismo, dos quase trinta textos, apenas uma meia dúzia costuma aparecer na frequente bibliografia sobre o tema, e o texto de Fried é um desses textos.

A primeira resposta já foi esboçada antes da apresentação do texto. Apesar da crítica feroz ao Minimalismo ou “arte literalista”, como o autor preferia, a primeira parte é uma ótima síntese dos pensamentos de Judd e Morris contidos em seus respectivos ensaios. Um ataque que pecasse pela ignorância poderia ser mais facilmente

¹³⁶ BATTCKOCK, Gregory; WAGNER, Anne Middleton. *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press, 1995.

ignorado e datado ao longo do tempo, mas o caso é que, como escreve Foster, Fried entendeu o que estava sendo proposto/feito e isso tornou o texto criticamente sólido.

Outro motivo é pela possível polêmica gerada e seus efeitos. Para isso temos de imaginar os respectivos personagens em uma espécie de jogo de xadrez. Fried é do círculo intelectual próximo a Greenberg. Seu texto, uma resposta a Judd e Morris (e a Tony Smith), acaba delimitando (ou consolidando) dois lados de uma disputa: de um lado, críticos formalistas, defensores do modernismo, de outro, artistas ligados ao Minimalismo e resistentes a ele.

Fried, inadvertidamente ou não, acabou por minimizar as diferenças existentes entre os textos de Morris e Judd ao colocá-los em um mesmo campo contrário. Tabuleiro formado, o xadrez avança. À medida que a desmaterialização da arte também avançasse com a Arte Conceitual, a partir da segunda metade da década de 60 e anos 70, um dos lados paulatinamente ganharia cada vez mais terreno contra o outro. Enquanto o Minimalismo poderia ser visto como precursor da Arte Conceitual (isso aparece de modo implícito na fala de Lippard em *Six Years: the Dematerialization of the Art Object*¹³⁷), Greenberg, o crítico símbolo celebrado durante a era do Expressionismo Abstrato, iria ver seu prestígio erodir-se ao longo do tempo, processo que se certa forma persiste ainda hoje. Ao mesmo tempo, os pressupostos que defendia iriam perder força frente a novas produções artísticas que surgiam. Uma análise do conteúdo das ideias de Fried torna isso claro. Batchelor, em seu livro *Minimalismo*, vai traçar alguns desses pressupostos teóricos. Um deles é que os trabalhos de Judd, Morris e outros tenderiam a esmaecer as fronteiras entre as artes:

Para os modernistas, o contexto mais relevante e imediato sempre foram outros trabalhos de arte pertencentes à mesma categoria. Uma forte característica dos trabalhos tridimensionais em discussão aqui é sua tendência a se derivar de, a se identificar ou a se comparar com obras de outras categorias: Judd e a pintura, Morris e a dança, LeWitt e o desenho, por exemplo. (BATCHELOR, 2001, p. 64)

Esse esmaecimento, bem compreendido por Fried, mas recusado por ele, levará o crítico a considerar tudo sob o rótulo genérico de teatro:

¹³⁷ LIPPARD, Lucy R. *Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972; A Cross-Reference Book of Information on Some Esthetic Boundaries*. Berkeley: University of California Press, 1997.

(...) nos dois artigos de fé da teoria modernista: a autonomia necessária das várias artes entre si e a distinção clara entre arte e não-arte. Tudo que fosse contra isso Fried rotulava de ‘teatro’; e a relação entre modernismo e o teatro era simplesmente uma relação de “guerra”. (BATCHELOR, 2001, p. 65)

Para isso, Morris será um alvo preferencial de Fried, devido a sua proximidade com o teatro e usará o artista como um meio para generalizar toda a produção dos artistas como teatral. Notemos que Rauschenberg e John Cage também são citados com tal propósito.¹³⁸

Como era de se esperar, o ensaio de Fried motivou respostas igualmente agressivas:

Não é de surpreender que o texto de Fried não tenha sido muito admirado nos círculos minimalistas. Mas as objeções publicadas por Judd, Morris, Flavin e outros muitas vezes focalizaram menos os argumentos que Fried desenvolveu do que o tom de voz em que foram conduzidos. (BATCHELOR, 2001, p. 67)

Assim, como nos informa Batchelor, enquanto Judd fala em “análise pedante pseudofilosófica”, Flavin, acidamente, diz que

“Friedberg e Greenfried” eram apenas “polemistas históricos da promo-arte, presunçosos, automeados, autocomplacentes, auto-infligidos [...] super-sérios (ou será arrogantes – bem, coisa insignificante), devotos astutamente notáveis-de-rodapé.” (BATCHELOR, 2001, p. 67)

De todo modo, a partir da discussão e dos debates proporcionados pelos ensaios de Fried, Morris e Judd, o Minimalismo ganhou consistência teórica e, seja pelo antagonismo a Greenberg e ao Expressionismo Abstrato, ou como uma espécie de precursor da Arte Conceitual, definiu seu papel de capítulo importante dos rumos da arte a partir dos anos 60.

¹³⁸ Convém ressaltar, entretanto, que Batchelor, em sua análise crítica sobre o ensaio de Fried, exagera ao enxergar no debate sobre a *recepção dos anos 60*, “*The Reception of the Sixties*” (KRAUSS, 1994) “uma imagem espelhada do ultramodernismo de Fried”. É uma afirmação que causa estranheza. Metade dos participantes (a saber: Krauss, Buchloh e Foster) foram nossas fontes no decorrer deste capítulo e produziram textos essenciais para a compressão de vários artistas que abordamos até aqui. E em nenhum deles há essa beligerância explícita que encontramos em *Arte e Objetividade*, nem defesa enfática de qualquer pressuposto ultramoderno. Mesmo analisando o conteúdo do debate citado, não há esse elemento visto por Batchelor.

3.4. Judd e Marfa (um complemento)

No capítulo que acabamos de apresentar, focamos em investigar o significado do termo Minimalismo. Também investigamos o surgimento e primeiros passos de alguns artistas vinculados à *art minimal* até o começo de sua consolidação no cenário da arte americana e, já que os holofotes estavam todos apontados para o solo estadunidense, também da arte ocidental, durante as primeiras décadas do pós-guerra.

Era preciso fazer escolhas. Deixamos de lado artistas importantes como Flavin, Andre e LeWitt. A justificativa é simples: se incluíssemos algum deles, como Flavin, poderíamos ser questionados, com razão, da não inclusão também Carl Andre. Se incluíssemos Andre, estaríamos sem justificativa da exclusão de LeWitt e assim sucessivamente. Como também já mencionamos no capítulo anterior, a lista é relativamente extensa e se nos dedicássemos a todos os nomes envolvidos e citados nos principais textos consultados, a pesquisa também se tornaria extensa além do necessário. Por isso, decidimos nos concentrar em dois artistas, que são tanto os mais vinculados à ideia de Minimalismo, como também os que mais facilmente apresentam um vislumbre, sintético, das diferenças que existiam internamente e que, muitas vezes, são deixadas de lado, em prol de uma generalização necessária, para fins de sistematização do conhecimento, mas que, frequentemente, leva a distorções. Tudo isso também já discutimos, de algum modo, quando falamos do Neoconcretismo e suas contradições. Mas, apesar das escolhas que fizemos, e esperamos que sejam justificáveis, sentimos que se formou uma lacuna. Apesar de também tratarmos de mais obras dos dois artistas citados no próximo capítulo, tornou-se necessária uma espécie de pós-escrito ao capítulo 3, como tentativa de preencher esse vazio e dar feições mais sólidas a tudo que foi dito até aqui. O texto que aqui se apresenta é uma espécie de parênteses e nada melhor se discutirmos uma obra que também aparenta estar à margem do tempo e espaço, e que nos parece o coroamento daquela vontade artística que se formou em Nova Iorque na primeira metade dos anos de 1960. Mas, para isso, devemos sair de Nova Iorque e da década de 60. Sigamos em direção ao deserto.

-

Em 1971, Donald Judd, artista consolidado e bem sucedido, apresenta sinais de cansaço da atmosfera tumultuada de Nova Iorque. Começa a fazer viagens com a família, a pretexto de férias, para um lugar bem incomum: a cidade de Marfa, no Texas, dentro do deserto de Chihuahua. Uma das motivações reais para tais viagens é um crescente desejo por espaço. Tal desejo atravessaria as fronteiras entre criação artística e vida cotidiana. Roberta Smith, que trabalhara como arquivista para Judd¹³⁹, em seu obituário escrito para o *The New York Times*, lembra que essa já era uma característica latente da própria personalidade de Judd,

Ao longo de sua vida, ele foi conhecido por transformar seus vários domicílios em *gesamtkunstwerks*¹⁴⁰ sutis nos quais arte, móveis e grande quantidade de espaço aberto criavam uma aparência elegante e despojada. Ele aplicou seus rígidos padrões visuais a tudo ao seu redor, não apenas sua coleção de arte e móveis, mas também objetos de uso diário. Mais de um visitante do prédio de ferro fundido de Judd no SoHo lembrou-se de ter recebido a oferta de um *Scotch single malt* em um copo *Baccarat* que era tão generoso em escala que era pesado para a mão.¹⁴¹

O prédio de sua propriedade, no SoHo, que hoje pertence à *Judd Foundation* já dá bem uma ideia dessa particularidade do artista (**IMAGEM 44**). A construção, datada de 1870 (**WYRWOLL, 1993**), de cinco andares (mais dois no subsolo)¹⁴² era utilizada de

¹³⁹ KRAUSS, Rosalind; HOLLIER, Denis; MICHELSON, Annette; FOSTER, Hal; KOLBOWSKI, Silvia; BUSKIRK, Martha e BUCHLOH, Benjamin. *The Reception of the Sixties*. October, 1994, Vol. 69, pp. 3-21

¹⁴⁰ Tradução do alemão para o português seria algo como “obra de arte total”. Conceito que surge a partir de Richard Wagner, mas depois aplicado de maneira mais ampla: diz respeito a uma vontade artística de produção de um tipo de obra que abarcasse as suas mais variadas vertentes (arquitetura, escultura, dança, teatro etc) tendo como resultado uma espécie de síntese integrada das artes. É interessante notar que, apesar de Judd ser simpático ao termo, o via com certa reserva ao aplicá-lo à sua produção artística, conforme ele mesmo declarou em uma entrevista de 1993 (possivelmente a sua última):

“Bem, eu não acho que você possa pensar nisso [seu trabalho em Marfa] como uma obra de arte ‘total’. Meu entendimento da definição de Gesamtkunstwerk é uma situação teatral onde você tem vários elementos: o cenário, a dança, o teatro - não estou interessado em misturar tudo”.

“Well, I don’t think you can think of it as a “total” art work. My understanding of the definition of Gesamtkunstwerk is a theatrical situation where you have several elements: the set, the dancing, theatre — I’m not interested in mixing it all up”.

WYRWOLL, Regina. *Donald Judd in Conversation with Regina Wyrwoll*, 1993. In: *Bauhaus, Texas: Donald Judd, Ein Amerikanischer Künstler*. Documentário, 1995. Disponível em <https://chinati.org/related_reading/donald-judd-in-conversation-with-regina-wyrwoll/> Acesso em: 2 de outubro de 2021.

¹⁴¹ “Throughout his life, he was known for turning his various domiciles into subtle gesamtkunstwerks in which art, furniture and quantities of open space created a spare, stylish look. He applied his stringent visual standards to everything around him, not only his collection of art and furniture, but also objects of everyday use. More than one visitor to Mr. Judd’s cast-iron building in SoHo recalled being offered single-malt Scotch in a Baccarat glass that so generous in scale it was heavy to the hand.”

¹⁴² Segundo relato de Rainer Judd, filha do artista e hoje co-presidente da *Judd Foundation*. DONALD Judd + Marfa. Direção: Guto Barra, Tatiana Issa. Geografia da Arte (Série). São Paulo, 2017. 52 min

tal modo que cada andar tivesse um uso ou finalidade e as obras do artista ocupavam um lugar permanente de exposição. Apesar de ter várias características de prédios típicos novaiorquinos, a propriedade se destaca por uso contínuo de janelas espelhadas em toda a sua extensão, dando a aparência de uma espécie de *catedral gótica* dedicada à arte do pós-guerra, cercada de vidro e sustentada por nervuras. O aspecto de permissividade ao atravessamento da luz do exterior para o interior, e vice e versa, é mais ressaltado à noite, (IMAGEM 45), quando é possível ver as obras de dentro do edifício, a partir do lado de fora.



IMAGEM 44



IMAGEM 45

Mas, para Judd, isso não era suficiente. Por isso a procura por um lugar em que as obras pudessem ser expostas de forma permanente e que não houvesse limitação de espaço, duas qualidades difíceis de encontrar em Nova Iorque. Tal lugar foi encontrado em Marfa.

A cidadezinha de Marfa, que até hoje não ultrapassa os dois mil habitantes, incluída e cercada pelo deserto de Chihuahua, aproxima-se muito ao clima de *lugar nenhum* e descampado do relato de Tony Smith, citado no texto de Fried. Isso mais uma vez mostra, como já mencionamos, que Fried, apesar do tom agressivo e contrário, foi extremamente competente ao identificar os ventos que moviam a arte que estava sendo produzida na época, e que ele preferiu denominar “literalista”.

A mudança de Judd para Marfa se deu de forma paulatina. Primeiro começou a comprar galpões abandonados e a reformá-los. Durante as reformas, residia com a família em uma habitação próxima. Esses galpões, partes do antigo forte militar *D. A. Russel*, tornar-se-iam o centro do que é hoje a *Chinati Foundation*, aberta ao público em 1986 e que pode ser encarada hoje, depois da morte do artista e fim de sua produção artística, como um museu de arte contemporânea. Com o tempo, tal projeto de aquisição, reforma e novos usos adentraram-se em diversos pontos da cidade, em que antigos bancos e demais prédios similares eram salvos de uma provável demolição e destinados a fins culturais. Importante lembrar que alguns desses usos se referiam à própria habitação de Judd e sua família. Um espaço que, num primeiro momento, era *casa* ou *dormitório*, em outro poderia ser transformado em biblioteca. Essa falta de fronteiras nítidas entre usos domésticos e de trabalho fica evidente quando vemos um dos quartos utilizados por Judd em Marfa, (IMAGEM 46) em que só deduzimos que é um quarto pela presença óbvia de uma cama, aparentemente sem intenções de transformá-la em uma obra. Mas, ao mesmo tempo, a presença de uma obra de Judd, junto à parede, deixa tudo mais ambíguo.



IMAGEM 46 – frame de Donald Judd + Marfa (2017) (detalhe)

E é lá, no antigo forte militar, que ele começa a instalar, em 1982, os *100 trabalhos de alumínio fabricado sem título* [*100 untitled works in mill aluminum*]

(IMAGEM 47). Trata-se uma obra indissociável de seu invólucro, um antigo depósito de artilharia.



IMAGEM 47

Judd, a princípio, foi contra a aquisição dos antigos galpões do *Fort Russell*, exatamente por seu passado militar, mas acabou mudando de ideia. Eles estavam em estado de ruína e alguns ou estavam sem teto, ou o teto plano apresentava vazamentos. Para abrigar os “*100 untitled works*”, Judd construiu um teto em formato de abóboda com a altura do galpão. Nas palavras do artista: “cada construção ficou duas vezes mais alta, com um longo espaço retangular abaixo e um longo espaço circular acima”¹⁴³ (JUDD, 1989). Além disso, instalou janelas de vidro ao longo de toda a extensão da parede o que lembra muito o que foi feito no edifício do *SoHo*, em Nova Iorque. (IMAGEM 48).

¹⁴³ “Each building became twice as high, with one long rectangular space below, and one long circular space above.” JUDD, Donald. *Artillery Sheds*. Donald Judd, *Architektur*, Westfälischen Kunstverein Munster, 1989. Disponível em https://chinati.org/related_reading/artillery-sheds-by-donald-judd/ Acesso em: 31 de outubro de 2021.



IMAGEM 48



IMAGEM 48a

Dentro, 100 peças de alumínio, dispostas em intervalos regulares e com um mesmo tamanho, ao longo de todo o interior do antigo galpão. Ao olhar tal obra, a

primeira aproximação que somos inclinados a fazer é com uma obra aparentemente similar de Morris, sem título, de 1965 (IMAGEM 49).



IMAGEM 49

A obra de Morris é constituída de quatro cubos espelhados, de mesmo tamanho, distribuídos pela galeria, formando um perímetro quadrado, com cada cubo ocupando uma das extremidades. Apesar das semelhanças, as duas obras também apresentam diferenças importantes. Na obra de Morris, constituída de cubos espelhados, o próprio espaço, a galeria, refletido nas obras, acaba fazendo parte dela. Mas é uma reflexão direta, que não deixa margem para dúvidas. Os cubos são facilmente identificáveis e não há confusão perceptiva entre o que é obra e o que é seu entorno. Isso aproxima a obra dos princípios *gestaltianos* de clareza, defendidos por Morris em *Notas sobre Escultura*. Também a dimensão escolhida é reveladora. A obra não se distancia muito da escala humana e o número reduzido de elementos faz com que seja possível apreendê-los com um só lance de observação. Já em “*100 untitled works*”, o jogo muda. Para começar, ao escolher alumínio, Judd faz com que a reflexão das peças não seja tão direta, mas difusa. Junto a isso, o local escolhido e o número elevado de peças faz com que não seja fácil identificar e separar peças de forma individual e seu entorno, muitas vezes elas parecem fundir-se ao galpão. Novamente, aqui se destacam as diferentes abordagens dos dois artistas, enquanto Morris estava focado em formas simples, a Judd

interessava a exploração dos diferentes materiais. Para Judd, o potencial ilimitado desses materiais diversos também resultavam em um número potencialmente ilimitado de formas. Isso é indicado na própria feitura do “*100 untitled works*”, apesar dos cubos serem de um mesmo tamanho, ao contrário de Morris, todos foram feitos de maneira diferente, explorando diferentes configurações. Então, “*100 untitled works*” pode ser vista como diversas obras individuais que se somam a uma única obra de conjunto. Mas até aqui a definição não é fácil, já que podemos enxergar o próprio galpão como parte constituinte e indissociável da obra. Se incluímos o galpão e o galpão, por sua vez, está repleto de janelas em sua extensão, o próprio mundo exterior e sua luz se tornam parte da obra, que acaba funcionando de modo análogo a uma *boneca matriosca* invertida, em que cada camada se revela uma obra maior. A **IMAGEM 50** mostra como a luz exterior pode modificar inteiramente a percepção de “*100 untitled works*”.

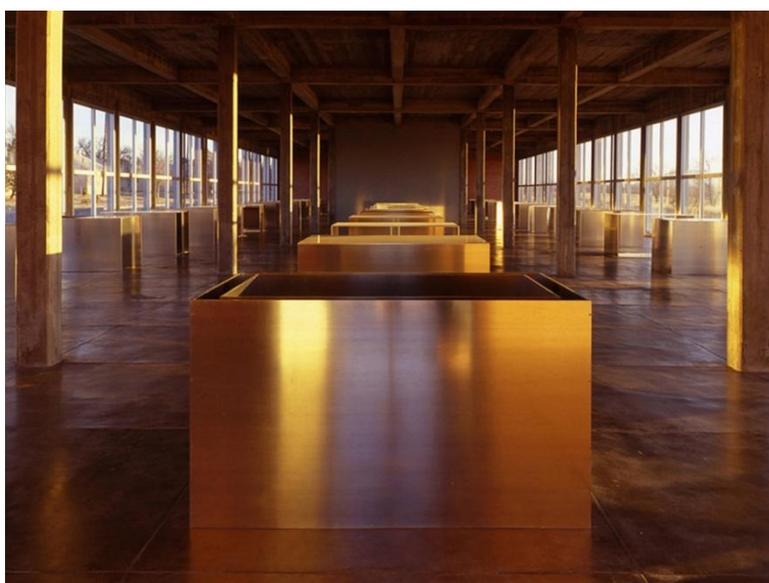


IMAGEM 50

Nisso essa obra de Judd também difere daquela de Morris (**IMAGEM 49**). Morris exhibe seu trabalho em uma *galeria de arte*, e a *galeria*, refletida, passa a fazer parte da obra. A *galeria*, então, espaço convencional de exibição de arte, adquire significados também mais abrangentes, já que ao tratar da obra falamos de uma *galeria*, que por extensão representa as *galerias de arte*, de forma geral. Em Judd, o que é refletido é o galpão reformado, mas é também o mundo exterior e suas paisagens. Ao vermos as diferentes estações que se sucedem (**IMAGENS 51**), temos clara a percepção de perenidade do propósito de Judd.



IMAGEM 51 – “100 untitled works” no inverno

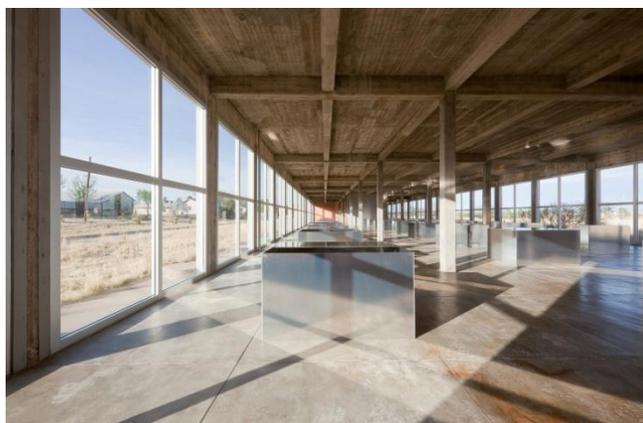


IMAGEM 51a - “100 untitled works” e vegetação seca



IMAGEM 51b - “100 untitled works” e vegetação verde

Um dos propósitos de Judd, aliás, da mudança para Marfa, foi escapar da dinâmica das exposições temporárias que marcavam, e ainda marcam, o cenário da arte de Nova Iorque. Assim, por mais que algumas obras ligadas ao Minimalismo tivessem

mesmo a característica e propósito de se aproximarem de objetos fabricados pela indústria, sem a aparente mão humana (e as peças de “*100 untitled works*” realmente o foram), diferem dos objetos industriais não só por seu diferente propósito ou atribuição, mas por recusarem o aspecto fugaz de consumo e obsolescência que sempre pautou tais objetos. Nisso há também uma diferença fundamental em relação à *Pop Art*, que abraça o consumo enquanto *leitmotiv* de sua poética.

O Minimalismo, ao menos no caso de Judd, prefere observá-lo à distância.

A 8ª Bienal de São Paulo e o Minimalismo

Acontecida após a tomada do poder pelos militares, a 8ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, realizada em 1965, seria a primeira a ocorrer sob o impacto da ditadura, após o golpe civil-militar de 1964. Com Mário Pedrosa como diretor geral, a exposição foi marcada por protestos em relação a prisões arbitrárias de figuras como Mário Schenberg e Florestan Fernandes.

De 1951 a 1961, o MoMA era responsável pelas representações norte-americanas em São Paulo e Veneza. É o que nos informa Guilherme Moreira Santos, em sua dissertação intitulada *Notas sobre a recepção da minimal art no Brasil: a 8ª bienal de São Paulo e os anos 1980*, de 2019¹. A pesquisa de Santos será de grande valia para o capítulo que agora se inicia.

Após a saída do MoMA, assume em 1963 a Agência de Informação dos Estados Unidos [*United States Information Agency*] (SANTOS, 2019, p. 35). A agência é que será responsável pela indicação de Walter Hopps para a curadoria da representação (comissário da delegação) dos EUA na 8ª Bienal.

Hopps, personagem que já apareceu no capítulo anterior (na entrevista com Rauschenberg e quando mencionamos a grande mostra retrospectiva de Duchamp), nasceu e morreu em Los Angeles², na Califórnia, respectivamente em 1932 e 2005. Já aos 21 anos, abre sua primeira galeria de arte, de curta duração, o *Syndell Studio* (SANTOS, 2019, p. 28). Depois de se formar em Medicina em Stanford, migra para a UCLA (Universidade da Califórnia), onde estuda microbiologia e história da arte (KNIGHT, 2005). Passa também, logo após, a lecionar arte contemporânea para adultos (SANTOS, 2019, p. 28) na extensão da UCLA (KNIGHT, 2005).

¹ SANTOS, Guilherme Moreira. *Notas sobre a recepção da minimal art no Brasil: a 8ª bienal de São Paulo e os anos 1980*. 2019. 168 f., il. Dissertação (Mestrado em Arte)—Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

² A matéria sobre sua morte, no Los Angeles Times, marca seu nascimento em Glendale, condado de Los Angeles. KNIGHT, Christopher. *Curator Brought Fame to Postwar L.A. Artists*. Los Angeles Times, Los Angeles, 22 de março de 2005.

Em 1957 funda a *Ferus Gallery*³, junto com o artista Edward Kienholz (1927-1994), galeria que vai lhe garantir renome no cenário artístico californiano e fazer a ponte com artistas da Costa Leste (leia-se Nova Iorque), especialmente os ligados à *Pop Art*. É assim que, em 1961, eles se tornam os primeiros a exporem obras de Warhol na Costa Oeste (SANTOS, 2019, p. 31).

Em 1963, como já mencionamos anteriormente, Hopps será responsável pela primeira retrospectiva de Marcel Duchamp em solo estadunidense, no Museu de arte de Pasadena, que se tornará sua curadoria mais célebre. (KNIGHT, 2005). Para efeito de comparação, Nova Iorque, cidade onde Duchamp morava, só iria ganhar uma exposição semelhante em 1973, cinco anos após a morte do artista. (KNIGHT, 2005).

Assim, em 1965, já responsável pela seleção dos artistas que participariam da 8ª Bienal de Arte de São Paulo, Hopps escolhe sete artistas. Elege Barnett Newman como uma espécie de “figura central”, sob a condição de *hors concours*, que abriria alas para artistas mais novos, de carreira mais recente. Três eram artistas de Nova Iorque (Donald Judd, Larry Poons e Frank Stella) e três de Los Angeles, da Costa Oeste (Larry Bell, Billy Al Bengston e Robert Irwin) (HOPPS, 1965 apud SANTOS, 2019, p. 36)⁴. Evidencia-se, assim, o mesmo *modus operandi* que lhe deu renome, ao fazer ponte entre artistas de Los Angeles e Nova Iorque.

Era interesse de Matarazzo, presidente da Fundação Bienal de São Paulo, a presença de obras de Rauschenberg, que havia ganhado o grande prêmio da Bienal de Veneza um ano antes, como forma de apresentar a *Pop Art* ao Brasil⁵ (SANTOS, 2019, p. 21-22), o que só se concretizaria na Bienal subsequente, já sob a responsabilidade de outro comissário. Era desejo também de Ciccillo a participação de obras de artistas norte-americanos em uma sala especial, denominada “*Surrealismo e Arte Fantástica*.” (SANTOS, 2019, p. 22). Nenhum dos desejos se concretizou.

³ “Hopps disse uma vez ao The Times que o nome Ferus - latim para ‘incivilizado’ ou ‘selvagem’ - foi ‘emprestado de uma descrição antropológica de uma tribo tradicional com tendências subumanas, irascíveis e possivelmente perigosas’”. Tradução nossa do original: “Hopps once told The Times that the name Ferus -- Latin for ‘uncivilized’ or ‘wild’ - was ‘borrowed from an anthropological description of an aboriginal tribe with subhuman, irascible, possibly dangerous tendencies.’” (KNIGHT, 2005)

⁴ É interessante observar que o catálogo da Bienal reserva um caráter institucional a Hopps, já que logo depois de seu nome grava “*Exposição organizada pelo PASADENA ART MUSEUM, Pasadena*”

⁵ No capítulo anterior, apresentamos Rauschenberg como uma espécie de precursor do Minimalismo. Mas o artista também pode ser encarado como um precursor da *Pop Art*, dependendo do tipo de produção do artista que se analise. O conjunto apresentado em Veneza, que lhe rendeu prêmio, aproxima-se mais da *Pop*.

A reação da seleção feita por Hopps, a qual Matarazzo teve acesso por meio de um catálogo enviado por aquele a este, foi de desapontamento. Como nos revela SANTOS (2019, p.24), a partir de uma correspondência do próprio Matarazzo:

Recebi há pouco o material do catálogo pertinente à representação americana na VIII Bienal. Estou profundamente desapontado. A presença dos surrealistas americanos é indispensável a fim de que a Sala Surrealista esteja completa e verdadeira. Os próprios artistas ficarão frustrados em não participar de uma exibição que reunirá obras dos pintores mais famosos do mundo. Você encontrará, em anexo, uma lista — que prova esta declaração — de trabalhos cuja presença está confirmada. [...]. O importante é que recebamos dos americanos a participação mais essencial: os Estados Unidos. Eu vos convido a reconsiderar o assunto, e estarei aguardando a resposta em sua primeira conveniência. (SANTOS, 2019, p. 23)

Pela leitura das correspondências a que tivemos acesso, o motivo alegado para a não inclusão dos surrealistas foi limitação de orçamento. Não haveria dinheiro para “preparação, transporte e seguro” (SANTOS, 2019, p. 23) de nenhuma outra obra que não fosse da representação norte-americana.

Santos, porém, sugere que haveria um motivo a mais, de conotações políticas. Sob esse ponto de vista, haveria um interesse maior dos EUA em promover vertentes artísticas mais ligadas a abstração, como forma de *soft power* cultural, no contexto na Guerra Fria. Para isso, tanto a estrutura institucional, como a própria escolha de Hopps, atuariam nessa direção:

O esforço para expor a arte abstrata estadunidense em nítida oposição ao que designavam o atraso cultural da arte figurativa, constituiu-se em uma ação conjunta entre instituições privadas e o governo dos EUA. (SANTOS, 2019, p. 60.)

Santos, em sua pesquisa, detalha diversos arranjos institucionais, como o programa Arte nas Embaixadas⁶, que atuariam seguindo tal alinhamento. Coincidentemente ou não, na Bienal subsequente, a nona, de 1967, no texto de introdução da representação estadunidense, o comissário responsável, William C. Seitz, em pelo menos dois momentos dá margem a interpretações que parecem reforçar tal leitura. São eles: a) "Hopper, foi, no entanto, admirado tanto pelos artistas abstratos e figurativos como pelos da "avant-garde" e conservadores (...)" e b) "Embora não

⁶ “O programa *Art in Embassies* (Arte nas Embaixadas), que teve início em 1960, coordenado pelo Departamento de Estado em parceria com o MoMA e a Woodward Foundation, criada em 1960 em Washington D.C., tinha o claro objetivo de enviar obras de artistas contemporâneos para as 110 residências de embaixadas e chancelarias ao redor o mundo.” (SANTOS, 2019, p. 59)

estejam estes artistas⁷ em desarmonia com as tendências abstratas predominantes, os trabalhos expostos expressam um assunto reconhecível (...)" (FUNDAÇÃO, 1967)⁸. No primeiro trecho, há a separação entre figurativos e abstratos, indicando que a obra de Hopper poderia atuar como uma espécie de consenso entre as duas alas. Além disso, não de modo explícito ou inequívoco, mas ao falar de abstratos e figurativos, depois de “avant-garde” e conservadores, nessa exata ordem, poderíamos ser levados a ler o segundo conjunto como respectivo ao primeiro. Assim, abstratos seriam vanguardistas e figurativos, conservadores. Já no segundo trecho, há o reconhecimento de tendências abstratas como predominantes.

Que a arte seja usada com motivações de propaganda não surpreende e é inteiramente plausível, ainda mais em um mundo polarizado cujos lados em disputa buscavam, a todo momento, trazer mais países para sua esfera de influência. Assim, uma campanha institucional dos EUA em prol da arte americana é algo que não deixa margem para dúvidas. Mas, por outro lado, devemos ser cuidadosos. Não se pode esperar coerência estética de agentes políticos. Um incidente ocorrido com figuras próximas ao próprio Hopps nos leva a no mínimo ponderar sobre isso. Christopher Knight, no obituário que escreveu para o LA Times, informa-nos que

Duchamp fora o principal conselheiro no desenvolvimento de sua coleção [dos Arensberg⁹] e, para eles, era o centro desse legado. Foi um legado que encontrou muita hostilidade em Los Angeles, onde, poucos anos após a primeira visita de Hopps à coleção, a Câmara Municipal decretou que a arte moderna era propaganda comunista e proibiu sua exibição pública.¹⁰ (KNIGHT, 2005)

Segundo Knight, o primeiro contato de Hopps com a coleção dos Arensberg ocorreu quando ele frequentava a *High School* o que equivale ao ensino médio no Brasil. É plausível supor que ele tivesse entre 14 e 18 anos de idade. Logo, tal contato teria ocorrido por volta da segunda metade da década de 40. “Poucos anos após a visita

⁷ Alguns dos principais nomes ligados à *Pop Art*, como Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Robert Rauschenberg, James Rosenquist, George Segal, Andy Warhol e Tom Wesselman, entre outros.

⁸ FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo. Catálogo da 9ª Bienal de São Paulo - 1967. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1967.

⁹ Walter Conrad Arensberg. O mesmo Arensberg que participava, junto com Duchamp, do conselho da Sociedade dos Artistas Independentes, em 1917, quando da polêmica da *Fonte*.

¹⁰ “Duchamp had been the primary advisor in the development of their collection, and for them he was the center of that legacy. It was a legacy that encountered much hostility in Los Angeles, where, just a few years after Hopps’ first visit to the collection, the City Council decreed that Modern art was Communist propaganda and banned its public display.”

de Hopps” provavelmente se refere a início dos anos 50. Em plena Guerra Fria, portanto. Quais seriam as obras da coleção que motivariam a reação da Câmara Municipal? Knight lista nomes como o próprio Duchamp, além de Picasso, Brancusi, Dalí e Miró. Pode-se argumentar que nenhum deles é americano e o conjunto não necessariamente pode ser considerado abstrato. Mas é difícil imaginar algum viés progressista em quem é capaz de declarar arte moderna como “propaganda comunista”, ainda mais em tempos em que o Macarthismo arregimentava muitas simpatias. Claro que, do início dos anos 50 à segunda metade dos anos 60 muito tempo se passou, mas devemos ser cautelosos: a relação entre política e artes é quase sempre bastante complexa e sujeita a surpresas.

4.1. A seleção das obras

A respeito da seleção feita por Hopps, Santos defende uma motivação pessoal:

Cabe notarmos que a produção artística promovida por Hopps partia de um interesse pessoal do curador e, sobretudo, de um interesse eminentemente comercial, uma vez que, à época, algumas das obras expostas na 8ª Bienal de São Paulo faziam parte do acervo da Ferus Gallery, bem como de galerias e coleções privadas evidentemente próximas ao curador. (SANTOS, 2019 p.42)

É uma afirmação que também suscita algum debate. Argumentando contrariamente ao ponto defendido por Santos, podemos inferir que, se Hopps adquiriu um certo renome justo devido ao seu trabalho à frente da *Ferus*, e depois ao trabalho desenvolvido no Museu de Arte de Pasadena, poderíamos supor que sua galeria fosse importante, pelo menos no contexto da Costa Oeste. Não haveria surpresas que alguns artistas selecionados da Califórnia fossem de fato representados pela *Ferus*. Mais: se Hopps adquiriu renome justamente como uma espécie de promotor da união das duas costas na esfera curatorial artística, seria honesto que procedesse do mesmo modo quando virasse curador de uma representação estrangeira. Outro ponto a favor de Hopps, que poderíamos argumentar, é que, se são artistas que ele tem algum contato, por conta da galeria ou de galerias próximas, diversos trâmites burocráticos ligados ao próprio transporte de obras, autorizações e seguros estariam facilitados. Assim, uma questão de simplicidade também estaria por trás da seleção. Por fim, das obras enviadas, pelo menos 10 pertenciam à *Ferus*, 7 à *Castelli* e 5 à *Green Gallery* e as demais a outros

coleccionadores. Embora o número de obras da *Ferus* seja realmente maior, poderíamos dizer que o total somado de obras da *Castelli* e da *Green* é superior, e tais galerias são importantes no cenário da história da arte americana do pós-guerra, ao promover diversos artistas que são amplamente lembrados ainda hoje.

Há argumentos que reforçam a posição de Santos. Se Hopps escolheu artistas representados pela *Ferus*, muitos outros ficaram de fora. De fato, se fizermos uma contraposição de nomes selecionados a Leste e Oeste, percebemos que os artistas de Nova Iorque hoje são muito mais conhecidos que os de Los Angeles. Isso nos leva a mais dúvidas de difícil resposta: se é uma representação nacional, o que seria mais importante? Selecionar os artistas de maior visibilidade, independentemente de sua moradia, no sentido geográfico, ou optar por escolher uma melhor representatividade, nesse caso, com artistas relevantes da Costa Oeste e da Leste? Difícil dizer, mas fato é que Hopps optou pela segunda alternativa. De todo modo, assim como o debate que levantamos anteriormente, é uma questão que não encontra uma resposta definitiva e tudo o que resta é formular hipóteses. Contudo, um argumento joga a favor de Santos e não depende de maior aprofundamento: já que havia obras de artistas ligados à *Ferus*, a seleção certamente estava sob a sombra de um conflito de interesses.

•

No texto de apresentação, Hopps, provavelmente motivado por sua anterior troca de correspondências com Newman¹¹ (SANTOS, 2019, p. 37), porta-se de uma maneira muito mais institucional que propriamente curatorial ou crítica, com a preocupação nítida de ressaltar que os artistas ali reunidos não faziam parte de um estilo específico, movimento ou escola.

Foram exibidas seis obras de cada artista, totalizando 42 obras no total da delegação estadunidense. Santos faz um trabalho louvável de identificação das obras expostas, já que no catálogo da Bienal há imagem de poucas delas e alguns artistas,

¹¹ Nas palavras de Newman: "... Foi impressão minha que você honraria a mim pelo meu trabalho, e de que também incluiria mais seis jovens artistas porque estava comprometido com os trabalhos deles. Eu não fazia ideia, e de modo algum você deixou isso expresso em nenhuma conversa, de que havia escolhido a mim e aos outros porque éramos praticantes, em menor ou maior grau é irrelevante, de uma ideia estilística ... Foi impressão minha de que você organizou uma espécie de trem, repleto de obras de jovens artistas de alta estima, os quais, não sendo muito conhecidos, precisavam de mim como locomotiva. No entanto, ao invés de locomotiva, transformei-me apenas na engrenagem de uma máquina formalista." (SANTOS, 2019, p. 37)

como Judd, ao não nomear suas próprias obras, sempre dificultam o trabalho do pesquisador.

Os dois artistas que nos interessam aqui, claro, são Judd, e Stella. O quadro, editado, com as obras de Judd e Stella identificadas por Santos aparece na (IMAGEM 52).



IMAGEM 52

Das seis obras, Judd envia duas que se apoiam no chão, como objetos tridimensionais, e três que, apesar se serem objetos tridimensionais, apoiam-se na parede. Uma das obras é aquela que já discutimos anteriormente (IMAGEM 34, no capítulo 3).

Uma das obras, de chão, vemos na IMAGEM 53, de 1963. Trata-se de uma caixa de madeira, pintada com vermelho cádmio, mais longa do que larga, de forma que se apresenta na forma de um paralelepípedo deitado. Na parte superior, há uma cavidade semicilíndrica, que percorre toda a extensão da obra, quase como se uma ferramenta industrial cavasse o sólido. Dentro, podemos ver uma série de divisões: a caixa, nem sólida, nem oca, é composta de uma série de camadas, quase como caixas de abelha cujas distâncias aumentam progressivamente. O resultado visual lembra uma estrutura próxima de uma espinha (essa última analogia provavelmente irritaria Judd, já que, lembremos, ele parte para as formas geométricas exatamente para fugir de possíveis referências).

Aqui estão elementos caros ao artista, como a cor vermelha cádmio e o uso de objetos geométricos simples: há um paralelepípedo, real, há um semicilindro, presente como forma de cavidade “escavada” e há as várias camadas ou placas, que se distanciam numa progressão geométrica. Judd usaria essa progressão em várias obras ao longo de sua vida.

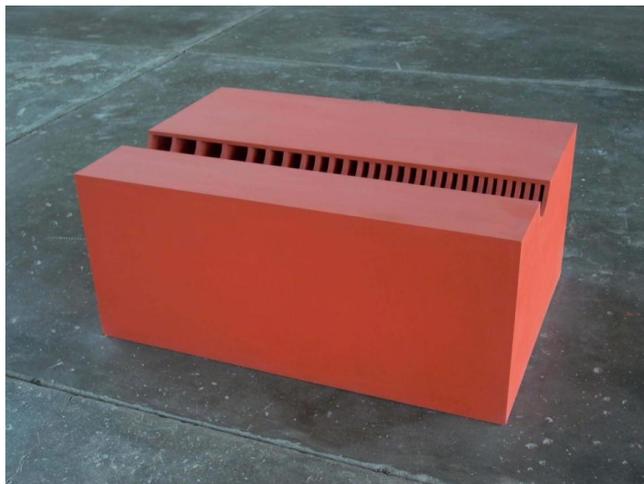


IMAGEM 53

Há uma versão bastante semelhante dessa mesma obra, só que agora com o acréscimo de um cano cilíndrico na parte superior, também de 1963 (IMAGEM 54). O desenho projetual dela foi preservado (IMAGEM 54a). Nele, podemos ter pistas interessantes sobre o processo artístico de Judd. Em primeiro lugar, vemos que o desenho se assemelha muito à forma final, indício de que Judd tinha uma ideia bastante clara, de início, do que iria fazer e parecia não inclinado a mudar algo durante o processo de feitura. Há inclusive indicações sobre as dimensões da peça final o que reforça ainda mais essa hipótese. Tal processo provavelmente facilitaria bastante a feitura das obras quando Judd, posteriormente, passasse literalmente a fabricar, ou encomendar a fabricação, de algumas de sua obras, em indústrias.



IMAGEM 54

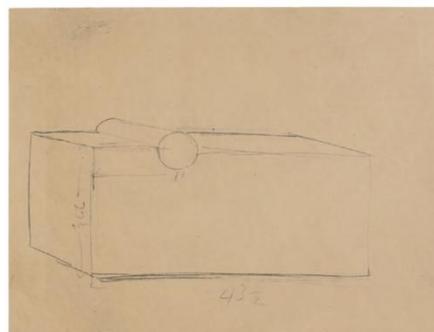


IMAGEM 54a

A IMAGEM 55 mostra outra obra, de 1965, exposta na Bienal. Ela é uma versão de outra, menor, feita em 1964 (IMAGEM 55a). MEYER (2001, p.120) referencia esta

última como “*swimming pool*” [piscina] o que nos leva a deduzir que era conhecida, informalmente, assim. Em ambas, novamente, a cor vermelho cádmio marca presença, agora sobre ferro galvanizado. Apresentam-se como uma espécie de moldura espessa, de forma quadrática, com cantos arredondados e com o conteúdo vazio, como se fossem tiradas da parede e colocadas no chão. De diferente, a obra exposta na Bienal, de maior tamanho, aparenta possuir molduras mais finas, pela proporção de formas e tamanho, e o espaço vazio, em seu interior, é também maior. Ao mesmo tempo, são obras que, assim como outras de Judd, parecem de produção industrial, quase não há pistas ou indicações da mão do artista no processo de feitura, não fossem os rebites e remendos.



IMAGEM 55



IMAGEM 55a

O ferro galvanizado com o acabamento de tinta esmalte brilhante dá brilho às peças, à semelhança do acabamento de pintura de automóvel. São obras em que o espectador consegue identificar a forma, única, de uma só olhada, embora haja quase um convite para que ele possa pisar no espaço vazio existente dentro de ambas as peças. Até o nome informal de uma delas sugere isso, “*swimming pool*”. Embora saibamos que Judd preferisse obras que fossem feitas para serem vistas (isso fica claro na sua reação, geralmente negativa, frente a algumas produções de Morris), o modo em que ela é exposta na exposição de Nova Iorque “*Shape and Structure*” [Forma e Estrutura], na *Tibor de Nagy Gallery*, de 1965, parece sugerir uma maior liberdade ao espectador: a peça se encontra em cima de um tapete, que se estende por toda a sala de exposição, na área central (IMAGEM 56).



IMAGEM 56

Curiosamente, ela é também exposta com proteções na 8ª Bienal (IMAGEM 57). Na exposição brasileira, essa ambiguidade ou convite praticamente desaparece. Não é um tapete contínuo, mas vários pedaços que se encontram debaixo da peça. O propósito parece ser o de proteção, para evitar que a obra entrasse em contato com o chão e acabasse arranhada. Mas acaba tendo um efeito inesperado: funcionam como uma espécie de pseudo pedestal ou anteparo, improvisado, mas que separa a obra do chão e a eleva, minimamente, à condição de objeto especial, como uma escultura. Obviamente, algo contrário ao que Judd defendia. A solução encontrada em “*Shape and Structure*” é mais inteligente, já que integra o espaço expositivo à obra e ela não parece se destacar do chão, nem se elevar a uma condição especial. Talvez por isso a impressão de convite, implícito, para se transitar por ela.



IMAGEM 57

Assim chegamos ao restante das peças de parede. Das três, duas foram identificadas por Santos, a terceira é só uma suposição. Esta última aparece na **IMAGEM 57**, ao lado da placa informativa da delegação americana, mas o fato da imagem não ter cor dificulta sua identificação: são várias obras muito semelhantes produzidas por Judd no período. É provável que ela se assemelhasse a que aparece na **IMAGEM 58** e se encontra hoje no Museu de Arte de Basel [*Kunstmuseum Basel*], na Alemanha, tendo sido produzida em 1970. Todas têm em comum uma barra estrutural, quase que uma viga de sustentação, que une todas as peças e as faz, unidas, serem um só objeto.

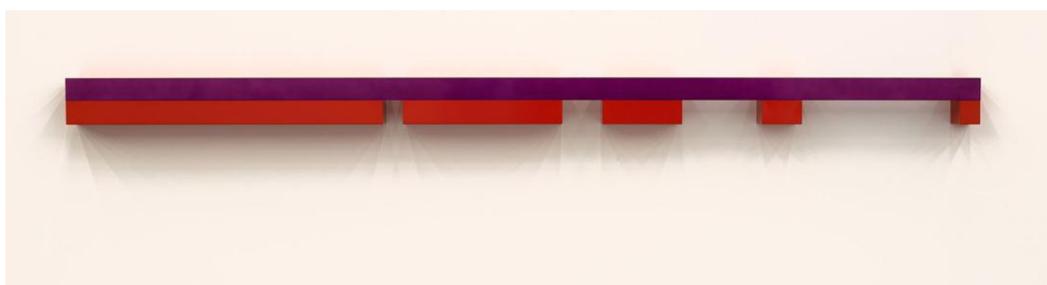


IMAGEM 58

Nessas obras aparece a serialização, uma marca distintiva de Judd que surgirá em diversas de suas obras. Na obra da **IMAGEM 58**, bem como a que foi exposta na Bienal, Judd faz um jogo de formas e vazios complementares: os blocos diminuem de tamanho, à medida que os espaços aumentam. É uma obra composta de cinco blocos e quatro espaços vazios, unidos pela barra horizontal, aparentemente oca, que atravessa todas as peças em sua parte frontal (**IMAGEM 58a**).



IMAGEM 58a - obra da imagem anterior na mostra retrospectiva de Judd, no MoMA, em 2020. Foto de Gail Worley.

Na **IMAGEM 59**, vemos também uma obra muito semelhante à que foi exposta na Bienal (**IMAGEM 57**), inclusive, com os mesmos materiais, mas que foi finalizada um ano antes, em 1964, e hoje se encontra na *National Gallery of Canada*, em Ottawa. Nela, a haste de bronze une cinco outras hastes verticais de cor azul. Há uma combinação de cores, mas de fato só as hastes são pintadas, a haste suporte é da cor do próprio material, o latão. As hastes verticais são dispostas em igual espaçamento e são mais profundas do que largas. Ao percorrer o entorno da peça, um efeito curioso aparece pela reflexão do bronze: as hastes verticais parecem se prolongar, para cima, no reflexo do latão da haste horizontal, criando um estranhamento ilusório de um sólido que parece vazado (**IMAGEM 59a**).



IMAGEM 59



IMAGEM 59a

A outra obra (**IMAGEM 60**) se assemelha muito a essa, mas é mais robusta: agora, ao invés de hastes, temos cubos de alumínio ligados por uma haste, em intervalos regulares e iguais. Ao contrário de outras obras mais iniciais de Judd, essas últimas três não nos deixam a impressão de alguma peça industrial com função utilitária, mas de algo produzido já com propósitos artísticos.



IMAGEM 60

Talvez o fato de serem apresentadas junto à parede favoreça tal tipo de interpretação, mas algumas obras posteriores de Judd, como “*100 untitled works*” (IMAGEM 47 – capítulo anterior), apesar de serem apresentadas no chão, são claramente objetos feitos *para serem arte*, apesar de não indicarem serem feitas pela mão do artista. Talvez esse fosse, de fato, um dos objetivos perseguidos por Judd: dizer que é arte, sem mostrar que um artista fez.

Já em relação a Frank Stella, a primeira coisa que convém destacar é que, como o artista fazia questão de dar títulos a suas obras, elas são de fácil localização. Se por um lado isso facilita o trabalho de pesquisa, por outro torna o debate a respeito das relações entre obras e títulos algo bastante complexo, como já discutimos em relação às Pinturas Negras.

As seis obras exibidas na Bienal apresentam, à primeira vista, uma semelhança entre obras maior que o conjunto apresentado por Judd, que é mais diverso. O que é curioso, já que Judd, como discutimos anteriormente, tem uma produção muito mais homogênea. O espectador da 8ª Bienal, ao se deparar com os conjuntos apresentados dos dois artistas, poderia ir para casa com uma impressão inversa. Stella, ao longo dos anos, vai apresentar uma diversidade e transformação muito grande nas formas e formatos de sua produção, só perdendo em *heterodoxidade*, talvez, entre os artistas que discutimos no capítulo anterior, para Morris. Essa *heterodoxidade* é tão evidente que não é incomum vermos a sua produção, a partir dos anos 70, ser chamada como “*maximalism*” [*maximalismo*], em contraste com sua fase minimalista¹². Para termos uma ideia do contraste entre as produções de Stella, a IMAGEM 61, mostra uma obra produzida pelo artista em 1982 e sugere o longo caminho percorrido pelo artista.

Se as Pinturas Negras são uma espécie de contração máxima da produção de Stella, tanto em cor, ou falta dela, como em configuração (as estrias diagramadas, que se repetem por toda a superfície da pintura), a partir daí suas obras vão se desenvolver em sentido inverso. De outro modo, se as Pinturas Negras são uma sístole pictórica, posteriormente a produção do artista sofreria cada vez mais os efeitos de uma diástole.

¹² “But in the early 1970s, he began what might be called the ‘maximalist,’ or inclusive, phase of his art (...)” “Mas, no início dos anos 1970, ele deu início ao que pode ser chamado de ‘maximalista’, ou fase inclusiva de sua arte (...)” RUBIN, William S. *Frank Stella 1970-1987*. Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1987.



IMAGEM 61

O primeiro passo para isso é o começo, pelo artista, da exploração de obras em alumínio:

Antes de Stella terminar suas últimas pinturas Negras, ele começou uma série de esboços para novos trabalhos nos quais as faixas individuais deveriam funcionar de forma mais autônoma em relação ao padrão heráldico como um todo. Esses esboços se tornaram a base das pinturas de Alumínio, as primeiras telas formatadas [*shaped canvases*] de Stella.¹³ (RUBIN, 1970, p. 47)

O novo material explorado vai demandar também um maior rigor na uniformidade dos padrões e os espaços sobrando, à margem desses padrões, vão se tornar um problema:

O problema, então, era como conseguir uma consistência serial absoluta com as faixas. Stella estava inquieto com seus primeiros esboços para as pinturas de Alumínio. Gostou do que conquistou na exploração das faixas, mas ficou insatisfeito com as sobras em formato de caixa. Certo dia, durante uma visita a Princeton, ele mostrou os esboços a Darby Bannard e reclamou das sobras de espaço. Bannard sugeriu a possibilidade de simplesmente cortar as caixas fora. “Pensei um pouco sobre isso”, lembra Stella, “e disse: ‘Bem, essa é obviamente a coisa a fazer. Se você não quer, tire isso.’”¹⁴ (RUBIN, 1970, p. 50)

¹³ “Before Stella had completed his last Black paintings he began a series of sketches for new works in which the individual bands were intended to function more autonomously in relation to the heraldic pattern as a whole. These sketches became the basis of the Aluminum paintings, Stella's first shaped canvases.”

¹⁴ “The problem, then, was how to achieve an absolute serial consistency with the bands. Stella was uneasy about his first sketches for the Aluminum paintings. He liked what he had achieved in the traveling of the bands but was dissatisfied with the leftover boxes. While visiting Princeton one day, he showed Darby Bannard the sketches and complained about the leftover spaces. Bannard suggested the possibility of simply cutting the boxes out. ‘I thought about it for a little while,’ Stella recalls, ‘and said: ‘Well, that's obviously the thing to do. If you don't want it, take it away.’”

A partir desse procedimento, as obras subquentes acabariam por intensificar essa escolha. A **IMAGEM 62** mostra uma dessas obras em alumínio, com as sobras cortadas, nos cantos e centro, de 1960. Os cortes tornam a obra diferente do formato retangular. Cruzada essa barreira, o caminho para a experimentação com o formato das obras estava definitivamente aberto.

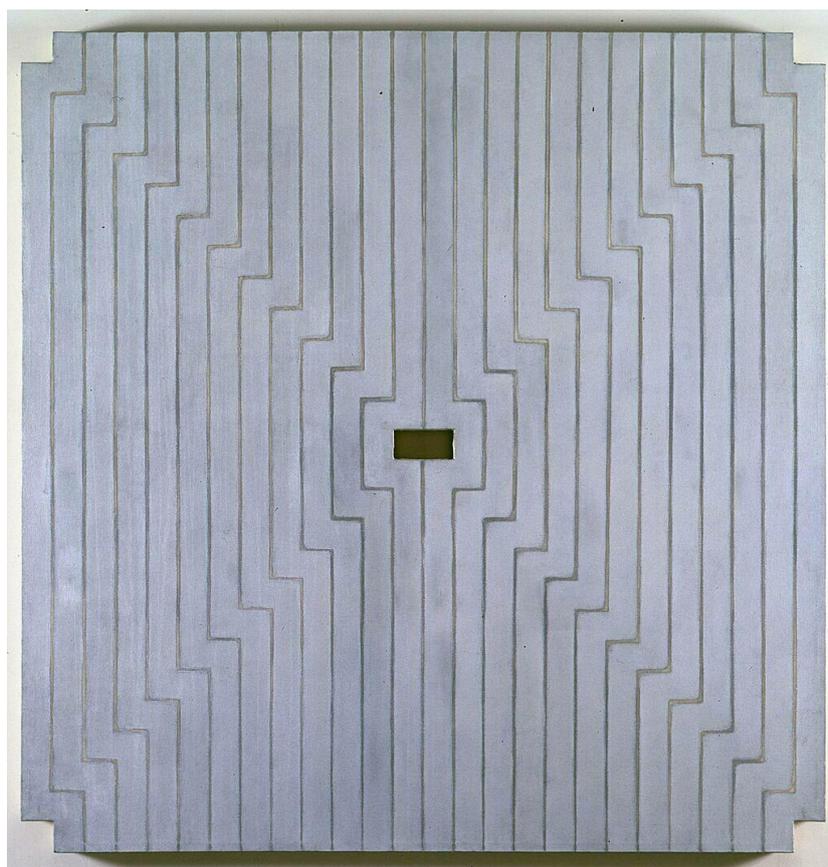


IMAGEM 62 – *Avicenna*

O resultado disso vemos no conjunto das obras expostas na Bienal. A partir do momento em que Stella não se limita mais ao formato convencional da pintura, retangular, suas obras começam a adquirir cada vez mais configurações diversas.

Tampa, feita de chumbo vermelho sobre tela (**IMAGEM 63**) explora as estrias em formato de “x”, e agora o próprio formato acompanha esse padrão, com um imenso x, em pé, com extremidades em forma de seta, apoiado sobre o chão.



IMAGEM 63

Já em *Empress of India [Imperatriz da Índia]* (IMAGEM 64), vemos que há uma junção de diferentes formas e também de cores, quase como se o artista juntasse diversas de suas obras individuais em uma grande composição. Isso acaba afastando Stella do aspecto unitário predominante das obras da mesma época de Morris e Judd. Também o afasta da recusa em estabelecer relações entre formas que Judd tanto propagava, relacionando tal *modus operandi* à tradição artística europeia. Isso indicaria também que sua produção já rumava para outros destinos, que, com o tempo, chegarão em obras como da IMAGEM 61.



IMAGEM 64

4.2. A recepção da Bienal

Ao analisar a recepção das obras, especificamente da representação estadunidense da 8ª Bienal, Santos se concentra em dois textos publicados em jornais da época¹⁵ e faz as devidas ponderações. Segundo ele,

(...) no decorrer do processo de levantamento das fontes primárias (...), notamos a ausência de um substancial comentário da crítica brasileira acerca da representação estadunidense na 8ª Bienal de São Paulo.” (SANTOS, 2019, p.77)

Essa parece ser uma afirmação bem plausível e temos uma hipótese. A Bienal acontece com sua abertura em setembro de 1965 e no mesmo ano da publicação do texto célebre de Wollheim, publicado em janeiro de 65. A antologia de textos de Battcock¹⁶ tem sua primeira publicação em 1968 e como já vimos anteriormente, em 1966 a *art minimal* já se tornara um fenômeno da cultura de massa, de *moda cultural*. A Bienal ocorre durante a consolidação da “*minimal art*” o que seria o suficiente para receber alguns dos principais artistas ligados a ela, mas muito cedo para a total apreensão do que ocorria, enquanto delimitação do fenômeno e recorte, perante a diversas vertentes que lhe eram contemporâneas. Assim, como podemos inferir pelo desejo de Matarazzo de ter obras de Rauschenberg expostas, a *Pop Art* parece ter sido captada primeiro no Brasil, enquanto o Minimalismo ainda demoraria algum para ter alguma importância ou destaque.

Os textos analisados por Santos, e que comentaremos, são de Laís Moura, *Paris x Nova York*¹⁷ e de Walter Zanini, *A escultura, relevos e objetos da VIII Bienal*¹⁸, ambos publicados no mesmo dia no jornal Estado de S. Paulo, em 1965.

¹⁵ Louve-se aqui o cuidado de Santos de transcrever os referidos textos nos anexos de sua dissertação.

¹⁶ BATTCKOCK, Gregory; WAGNER, Anne Middleton. *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press, 1995.

¹⁷ MOURA, Laís. *Paris x Nova York*. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 02 out. 1965. Suplemento Literário, p.2 In: SANTOS, Guilherme Moreira. *Notas sobre a recepção da minimal art no Brasil: a 8ª bienal de São Paulo e os anos 1980. 2019*. 168 f., il. Dissertação (Mestrado em Arte)—Universidade de Brasília, Brasília, 2019. pp. 146-151

¹⁸ ZANINI, Walter. *A escultura, relevos e objetos da VIII Bienal*. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 02 out. 1965. Suplemento Literário, p.2. In: SANTOS, Guilherme Moreira. *Notas sobre a recepção da minimal art no Brasil: a 8ª bienal de São Paulo e os anos 1980. 2019*. 168 f., il. Dissertação (Mestrado em Arte)—Universidade de Brasília, Brasília, 2019. pp. 154-161.

4.2.1. Paris x Nova York, de Laís Moura

Laís Moura escreve um texto essencialmente sob o impacto do choque dos dois eixos principais da arte ocidental do século XX: Estados Unidos e Europa, representados por suas cidades de maior representação e influência, Nova Iorque e Paris. E no momento em que os EUA começariam a tomar o protagonismo.

Segundo Moura, a ascensão da arte americana foi turbinada por um amplo conjunto de fatores (“fatores de ordem econômica, social e estética”), que ela detalha:

De início é preciso considerar que os grandes colecionadores de arte contemporânea são americanos. O maior poder aquisitivo, a valorização da obra de arte, o particular status social conferido por uma coleção, a ausência de tradição artística, o gosto pela arte e pelo novo, fazem com que nos Estados Unidos haja mais e melhores compradores de obras de arte atual do que na Europa, onde os grandes colecionadores geralmente preferem os estilos de épocas passadas. Na verdade, os vultuosos investimentos americanos neste novo comércio, só se iniciaram por volta de 1958 (depois da morte de Pollock), sustentando o Expressionismo Abstrato e, mais tarde, nos anos de 1962 e 1963 desempenhando papel decisivo na eclosão da Pop Art. (MOURA, 1965, p.146)

Ela descreve também a atuação de galeristas no cenário e estratégias comerciais e de publicidade que acabam facilitando toda essa ascensão. Fala sobre a estratégia de figuras como Leo Castelli, de fomentar a exposição de diversos artistas ligados ao *Pop* (como Lichtenstein, Rosenquist e Andy Warhol) em diversas galerias de forma simultânea “que davam a impressão de tratar-se de uma corrente dominante, despertando o entusiasmo dos colecionadores, dos museus e da imprensa.” (MOURA, 1965, p.146). Fala, também, sobre bastidores curiosos da Bienal de Veneza de 64, em que os “americanos excederam, em ousadia e desrespeito ético, a todas as expectativas.” Segundo Moura, eles extrapolaram as “dimensões de seu pavilhão” estendendo-o e “cobrindo uma parte da área antigamente ocupada pelo consulado dos Estados Unidos.” (MOURA, 1965, p.147). Além disso, na inauguração da Bienal, um dos comissários norte-americanos, Alan Solomon, teria distribuído uma publicação à imprensa em que se lia: “o fato que o centro da arte mundial mudou de Paris para Nova Iorque é de

conhecimento geral”¹⁹ [tradução nossa] (MOURA, 1965, p.148). E tudo isso culminando com o prêmio recebido por Rauschenberg, na mesma Bienal.

Santos identifica corretamente uma mal disfarçada simpatia de Laís Moura em relação a um dos lados da querela, a saber, a França e Europa. Isso transparece nos relatos acima, mas também em adjetivos e elogios ao longo do texto. Antes de falar sobre Castelli, por exemplo, Moura diz não acreditar na perenidade da arte americana: “Através da publicidade maciça são lançados novas correntes ou artistas, que têm carreira vertiginosa, mas que, em geral, logo entram em declínio” (MOURA, 1965, p.146). Mais adiante, antes de se referir à estratégia de “desrespeito ético” ocorrida na Bienal, refere-se à arte americana como possuindo “uma supremacia espalhafatosa”. Já em relação à França e especificamente, a Vasarely²⁰, refere-se a sua obra como “uma potência artística”. Como Santos nos indica:

A premiação de Vasarely é vista, por Moura, com notável entusiasmo, mostrando que a láurea havia sido conferida a “um artista de real envergadura, quase sexagenário, que há trinta anos coloca e resolve problemas hoje considerados de vanguarda. (SANTOS, 2019, p.89)

O que nos interessa mais, aqui, no entanto, é como Moura vai tratar a representação norte americana, mas em termos artísticos específicos. É aí, que, curiosamente, se revelam as marcas do tempo em que o texto foi escrito. Moura situa a arte que estava sendo produzida em terras norte-americanas como “reação ao Expressionismo Abstrato” (MOURA, 1965, p.147). Sem dúvida essa ainda é uma visão corrente e consensual até aqui. Mas, ao contrapor o conjunto de obras dos artistas estadunidenses com a opção “inteligente”²¹ da França de enviar uma retrospectiva de Vasarely, Moura declara que “o jogo fica claro quando se leva em consideração que Nova York apoia-se hoje, como todos sabem, em duas vanguardas: a Pop Art e a Op Art.” (MOURA, 1965, p.149).

Isso abre um conjunto de problemas. Quase todos eles são derivados das duas vanguardas citadas. Se, hoje, em retrospecto, ainda é clara a importância da *Pop Art*, causa uma certa estranheza a citação da *Op Art* e a omissão da *Minimal*. Este último ponto é o de mais fácil explicação: como já dissemos, a Bienal ocorreu antes da

¹⁹ “The fact that the world art center has shifted from Paris to New York is acknowledge on every hand”

²⁰ Victor Vasarely é húngaro de nascimento, mas na década de 30, até sua morte, viverá e trabalhará em território francês.

²¹ *Ipsis literis*: “E a França prova este fato enviando muito inteligentemente à Bienal de São Paulo uma retrospectiva de Vasarely. Se os acontecimentos de 64 a atingiram, não poderiam rebater de melhor forma e acertar tão bem no alvo.” (MOURA, 1965, p.149).

consolidação do termo *minimal art*, ou melhor, 1965 é exatamente o ano que o termo começa a se destacar em relação às numerosas outras definições concorrentes (ABC, Estruturas Primárias, etc). Mas os artistas já produziam obras, em galerias importantes, e dois dos artistas associados ao Minimalismo estavam expondo obras na própria Bienal. Só não eram ligados ao termo como são hoje. O uso do termo “como todos sabem” também pode ser motivo de interpretações. Enxergamos ao menos três possibilidades: a) um artifício de retórica, sugerindo que uma visão particular da autora devesse ser alçada à condição de conhecimento consensual. b) um viés de interpretação da arte americana sob um olhar europeu, já que Moura não esconde sua predileção por um dos lados da disputa e Vasarely é um dos nomes ligados à *Op Art*. c) Por fim, a ideia de que a *Op Art* fosse considerada realmente uma vanguarda de peso equivalente à *Pop Art*, à época. Contraste maior não poderia haver, já que é atribuído ao Minimalismo, hoje, ignorado na época por esse tipo de recepção, um papel muito maior na arte da segunda metade do século XX que o atribuído à *Op Art*.

Aqui o texto fica mais curioso, porque Moura parte dessa premissa e prossegue definindo a *Op Art* americana:

Porém a *Op Art* propriamente dita, a que foi lançada nos Estados Unidos em momento de queda comercial da *Pop Art*, apresenta feições próprias e o tom local. Assim, unifica-se e diferencia-se das manifestações europeias. Nela se imprimem as características da arte americana contemporânea, que rapidamente vem definindo-se. São evidentes a liberdade e o arrojo que fazem desrespeitar a todo e qualquer conceito e ir além das formulações e da forma iniciais; a ampliação de dimensões e de estrutura; as cores frescas e puras em contrastes violentos. (MOURA, 1965, p.150).

Como são características genéricas, é difícil tentar precisar a que exatamente se referem, por enquanto. Mas é interessante que ela identifica uma *Op Art* regional, diferente da europeia. E prossegue:

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

Ilustrando esta última vanguarda, os Estados Unidos enviaram à Bienal paulista obras de dois de seus principais representantes: Frank Stella e Larry Poons. O primeiro iniciou-se na *Op*, com composições de retângulos concêntricos, sob a influência de Joseph (sic!) Albers — um dos responsáveis por este tipo de organismo na América do Norte, através de seus ensinamentos na Universidade de Yale. Depois, ao abandonar o formato retangular tradicional do quadro, marcou a passagem da fase de transição para a de afirmação da *Op Art* americana. (MOURA, 1965, p.150).

A questão se complica, já que Moura coloca Frank Stella como um dos representantes da *Op Art*. De fato, em 1965, Stella figura com pelo menos uma obra²² na mostra “*The Responsive Eye*” [*O olho responsivo/sensível*], realizada pelo MoMA do dia 23 de fevereiro ao dia 25 de abril, sob curadoria de William Seitz. Seitz, aliás, seria o comissário da representação dos EUA na Bienal de São Paulo de 1967. A “*The Responsive Eye*” contou também com obras de artistas como Josef Albers, Max Bill, Ellsworth Kelly, Julio Le Parc, Kenneth Noland, Ad Reihardt, Larry Bell, Victor Vasarely e do brasileiro Almir Mavignier. Teve um impacto considerável na época, com direito a um documentário, de mesmo nome, dirigido por um jovem e promissor Brian de Palma - antes claro, de ele ter atingido a notoriedade através de filmes como *Carrie* (1976), *Scarface* (1983) e *Os Intocáveis* (1987).

Isso nos faz voltar ao trecho anterior e termos dúvidas se o que Moura enxerga como *Op Art* americana é na verdade uma tentativa de colocar sob um mesmo termo tanto obras que ainda hoje estão ligadas à *Op Art*, como algumas experiências que hoje consideramos mais próximas ao Minimalismo: “desrespeitar a todo e qualquer conceito”, “a ampliação de dimensões e de estrutura” e “menos preocupada com os problemas de percepção” são algumas características que provavelmente Moura teria escrito com a produção de Stella enviada à Bienal em mente. Na sequência, ela diz que o artista, “ao abandonar o formato retangular tradicional do quadro, marcou a passagem da fase de transição para a de afirmação da *Op Art* americana.”

Curiosamente, Moura menciona em seu texto não Larry Bell, presente na mostra “*The Responsive Eye*” do MoMA, mas Larry Poons, como um dos principais nomes da “*Op Art Americana*”.

Santos mais uma vez tem um momento de notável percepção ao nos lembrar de um trecho da famosa entrevista de Frank Stella, de 1964, a Bruce Glazer, que talvez nos indique que a análise de Moura não deveria estar sozinha:

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

Glaser: Vasarely?

²² O catálogo ilustra e registra *Line Up*, um óleo sobre tela de 1962. (SEITZ, William C., *The Responsive Eye*, The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1965.)

Stella: Bem, o meu trabalho tem menos ilusionismo que o de Vasarely, mas o Groupe de Recherche d'Art Visuel [GRAV] na verdade pintou todos os patterns antes de mim — todos os motivos [designs] básicos que estão na minha pintura —, não da mesma forma que fiz, mas se pode encontrar os esquemas dos esboços que fiz para as minhas próprias pinturas no trabalho de Vasarely e desse grupo na França, nos último sete ou oito anos. (SANTOS, 2019, p.87)

Ora, isso é um indício não só da força que artistas como Vasarely tinham, como o tipo de cenário ou pensamento que moldou uma exposição como *The Responsive Eye*.

Mas, fica a questão, por que o Minimalismo acabou adquirindo uma maior importância, ao longo do tempo? Uma análise rápida no *Arte contemporânea: uma história concisa*, de Michael Archer²³, dá um vislumbre disso. Archer reserva 2 parágrafos distribuídos em duas páginas à *Op*, enquanto o Minimalismo ocupa 17 páginas. Provavelmente, é algo que se deve repetir na maior parte dos livros que se dediquem à História da Arte contemporânea e afins.

Uma hipótese são os desdobramentos da arte ocidental a partir dos anos 70. Se é possível interpretar a Arte Conceitual como um dos caminhos abertos pelo Minimalismo, há uma linha narrativa de sucessão em que os dois elementos tornariam sua importância mutuamente aumentada para viabilizar a compreensão das transformações da arte na segunda metade do século XX. Talvez a *Op Art* estivesse também muito presa ao ilusionismo tão criticado por Judd e Morris, e daí ser interpretada e aproximada a um possível *modernismo tardio*, cada vez mais confrontado durante a década de 70, de forma análoga ao que ocorreu na disputa entre os formalistas ligados a Greenberg e o próprio Minimalismo.

Aparentemente, essa valorização da *Op Art* iria ainda persistir na segunda metade dos anos 60. O húngaro Victor Vasarely é premiado na 8ª Bienal de São Paulo e Julio Le Parc, outro artista presente na *The Responsive Eye*, também é agraciado com o *Gran Premi [Grande Prêmio]*, na 33ª Bienal de Veneza, de 1966, mesma honraria concedida a Rauschenberg, dois anos antes. Em 1967, Sérgio Ferro, sob o impacto da 9ª Bienal, escreve para o Correio da Manhã o texto *IX Bienal Mondrian, Op e nós*²⁴. O próprio título já é um indício da presença da *Op Art* entre as preocupações do período, especialmente se levarmos em conta que o destaque da 9ª Bienal não foi a *Op Art*, mas a *Pop Art*. Ler o texto de Ferro é um registro importante de como as coisas ainda não se haviam separado de todo no plano teórico, remetendo-nos a frase de Larry Poons de que

²³ ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo : Martins Fontes, 2001.

²⁴ FERRO, Sérgio. *IX Bienal Mondrian, Op e nós*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 8 out. 1967.

“por alguns momentos, tudo existia nas mesmas paredes” (MEYER, 2001, p. 45). Vejamos.

Ao falar sobre Mondrian e a *Op*, Ferro usa termos que nos são familiares:

Mondrian e os “op” têm horror ao trabalho. A obsessiva atração pelo bem acabado vai além de uma vocação tecnicista: esconde o mal-estar causado pela presença, na obra, das marcas de sua elaboração. (...) Daí este ar distante, esta geometria obtusa das estruturas “op”, imperturbável por quaisquer desvios emocionais. (...) Mas se o distanciamento de Mondrian era amargo, agressivo, e dos “op” é cínico. (FERRO, 1967)

O primeiro trecho remete àquele de Wollheim, quando ele fala que a resistência que a *Minimal Art* sofreria até então seria motivada por uma percepção de arte como trabalho, “work”, esforço evidente, e que artistas como Reinhardt ou Duchamp “fizeram nada, ou não o suficiente.”²⁵ (WOLLHEIM, 1965, p.395). Dito isso, é curioso observar que Ferro não menciona, em nenhum momento, o Minimalismo nem termo equivalente. Sequer cita nenhum artista que discutimos anteriormente, com exceção de Rauschenberg, mas por suas ligações com a *Pop Art*. O segundo, sobre o “ar distante” que não é perturbado “por quaisquer desvios emocionais” também se encaixaria muito bem no tipo de resposta artística dada ao Expressionismo Abstrato, visto como excessivo, não só pelo Minimalismo, mas também pela *Pop Art* e arte dos anos 60, no geral. Por fim, se ainda não estivéssemos convencidos, Ferro, mais adiante, diz que “Entre ‘op’ e ‘pop’ é pequena a oposição” (FERRO, 1967). É um tipo de afirmação que teria alguma dificuldade de defesa atualmente, mas que talvez pudesse ser compreensível sob um primeiro impacto da recepção de todas essas obras, na época.²⁶ Claro que nem de longe a questão está encerrada e apresentamos aqui só um esboço de debate sobre o assunto, mas é interessante perceber como nosso olhar contemporâneo diverge do tipo de recepção que as obras tiveram na época em que foram produzidas.

²⁵ “Reinhardt or Duchamp, it might be felt, did nothing, or not enough.”

²⁶ Para sermos justos com Ferro, eis o trecho completo, com suas justificativas: “Entre ‘op’ e ‘pop’ é pequena a oposição. O vazio significativo das estruturas formais da ‘pop’ desqualifica as imagens que reúnem. Nenhuma explicação ou globalização é acrescentada à somatória de figurações desconexas por essas estruturas. As representações ausentes, supérfluas ou inexpressivas estavam condenadas pela indiferença dos esquemas de organização.” (FERRO, 1967)

4.2.2. A escultura, relevos e objetos da VIII Bienal, de Walter Zanini

Já em seu artigo, Zanini parece compreender que o eixo de mudanças não era somente entre Europa e EUA, mas também em relação aos suportes. Ao invés de se concentrar em demarcar estilos, sua preocupação parte de uma premissa mais geral.

Logo na abertura no artigo ele diz:

O momento é de excepcional vitalidade para as formas de criação realizadas na matéria tangível. Há cinco ou seis anos era frequente na crônica especializada e nas discussões em museus e galerias a referência ao estado de prostração do objeto esculpido que depois de devorar o pão da miséria por mais de dois séculos continuava sendo subalterno à pintura desde as origens da arte moderna. (ZANINI, 1965, p.155)

A essa hegemonia da pintura, dotada de uma “liberdade incorpórea”, que parecia deter o monopólio e ser o único “veículo de exploração profunda”, Zanini contrapõe a escultura que, segundo ele, “pela própria natureza da explicitação material, sóbria e vagarosa, que a faz ao mesmo tempo mais débil e mais forte, soube sempre se articular ativamente aos problemas criativos e dar uma contribuição prodigiosa às ideias do presente” (ZANINI, 1965, p.155)

Zanini apresenta a questão de maneira semelhante ao que Morris utilizará em *Notes on Sculpture [Notas sobre Escultura]*, escrito poucos meses depois.

Mais adiante, usa os seguintes termos: “O que estamos assistindo é a mútua interferência crescente das artes.” E:

Desfazendo-se os limites entre pintura e escultura forçou-se o caminho para uma arte que se quer impor enquanto universalidade de meios, pela pluralidade de vivência, pelo aproveitamento comum de experiências até há pouco quase sempre fechadas numa espécie de autonomia escolástica. (ZANINI, 1965, p.155)

Exatamente o que Fried perceberá em seu polêmico *Arte e Objetividade*. Mas enquanto Fried enxerga tais transformações de maneira bastante negativa, Zanini vê o rompimento dos limites entre pintura e escultura com bons olhos.

Mais adiante, Zanini toca na questão da mecanização. Nas palavras do historiador da arte:

As novas posições estéticas que se definem pela existência do que além de visível é tangível, que exigem a presença e não a ficção, não podiam permanecer indiferentes à mecanização. (ZANINI, 1965, p.156)

Faz um pequeno histórico de como essas características apareceriam aqui e ali em produções de artistas como Leger, Max Bill e Futurismo. Chega, finalmente, à Bienal. Como bem descreveu (SANTOS, 2019, p.93), Zanini escreve como quem circulasse pela Bienal, percorrendo a exposição à procura de trabalhos escultóricos. Ao tratar da representação norte-americana, anota o seguinte:

A representação norte-americana foi preparada pelo jovem e competente diretor do Museu de Pasadena, Walter Hopps. A exuberância, ao grito mesmo das esculturas enviadas pelos Estados Unidos na outra bienal, ele soube opor uma nova problemática de criação no seu país, ou sejam, essas obras de frialdade temperamental por ele definidas em termos de pintura mas sem perder de vista a concreticidade aliás não referencial dos objetos. (ZANINI, 1965, p.158)

O grito da outra Bienal se refere, claro, à Bienal predecessora, de 1963, que teve como comissário da delegação norte-americana Martin Friedman. Só de Adolph Gottlieb, o artista americano premiado, ligado ao Expressionismo Abstrato, foram 46 obras (superior ao número de obras total da delegação dos EUA em 65). Eis o grito ouvido por Zanini, em que agora se contrapõem obras de “frialdade temperamental”.

Os termos e questões que Zanini coloca são tão familiares aos debates da época sobre Minimalismo nos EUA que só restam duas opções: ou o historiador teve contato com alguns dos textos, ou estamos diante de uma notável percepção crítica em relação aos rumos que obras e artistas estavam tomando, no período. O “frialdade temperamental”, por exemplo, encontra paralelo com o conceito de *Cool Art* [Arte Fria], do crítico americano Irving Sandler para a definição do Minimalismo: “tão desprovida de sinais de emoção” [“*so devoid of signs of emotion*”] (MEYER 2001, p. 47). O trecho “(...) em termos de pintura mas sem perder de vista a concreticidade aliás não referencial dos objetos” parece ter sido escrito sob medida para Donald Judd. Aliás, é sobre o artista um dos trechos mais interessantes, quase no fim:

Donald Judd é todavia a mais valiosa dessas novas sensibilidades inevitavelmente prisioneiras da beleza tecnológica. No empiricismo formal de suas estruturas de cálculo rigoroso ele parece um mensageiro do silêncio, desdenhoso das assimilações (ZANINI, 1965, p.158)

Ou seja, oposto ao grito da Bienal anterior, Zanini vê Judd como um mensageiro do silêncio. Enxerga a aproximação industrial na feitura de suas obras (“beleza tecnológica”), mas sabe captar que há algo mais além disso (“mais valiosa dessas novas sensibilidades”). Por fim, intui uma das características mais evidentes de Judd, ao falar

sobre “cálculo rigoroso”, transparecendo o que temos chamado até aqui de ortodoxia do artista.

•

Hoje a oitava Bienal é, em certa medida, conhecida como a Bienal do Minimalismo. Mas, ao que parece, a recepção da exposição esteve distante desse significado, contemporaneamente. Seja pela provável escassez de fontes críticas a respeito da representação norte-americana; passando pelo desapontamento inicial de Ciccillo, desejoso pela *Pop Art* de Rauschenberg; até a interpretação de Laís Moura, que identificou a *Pop* e *Op Art* como as duas vanguardas principais de Nova Iorque, as expectativas parecem ter-se cristalizado não no que se apresentava, mas no que acontecia no cenário da arte contemporânea ocidental. Há um dito que afirma que “a percepção é a confirmação de uma expectativa”. Talvez ele se encaixe perfeitamente nesse caso. O texto de Zanini, por outro lado, é fundamental, porque parece o único, até aqui, capaz de captar algumas questões fundamentais que nortearam o Minimalismo, e, através das obras, intuir que algo acontecia na arte americana para além da *Pop* e da *Op Art*.

•

A 8ª Bienal contou com cinco esculturas de Amilcar de Castro. Não demoraria para que os resultados da visibilidade de sua obra o premiassem com uma bolsa nos EUA. É o que discutiremos no próximo capítulo.

Amilcar e Estados Unidos

Como já dito, Amilcar de Castro, artista nacionalmente consolidado¹, ganha, concomitantemente, em 1967, a bolsa Guggenheim e o Prêmio de Viagem ao Exterior do XVI Salão de Arte Moderna do Rio. Viaja então aos Estados Unidos, de onde só voltaria em 1972 (NAVES, 2001, p. 205-206). É interessante destacar que a estadia, prevista para dois anos, foi posteriormente prorrogada. Embora haja quem defenda que a prorrogação foi oferecida pela própria Fundação Guggenheim (NAVES, 2001, p.205), muito provavelmente pesou o fato do acirramento da condição política no Brasil, vide, como é de amplo conhecimento, a promulgação do AI-5 em 68 e o recrudescimento do regime ditatorial. Em carta a Amilcar de 25 de novembro de 1969, Carlos Lemos (do Jornal do Brasil) fala de “crise política, amigos presos, confusão, o diabo”.

Há pelo menos dois registros que detalham os bastidores de sua inscrição e posterior seleção para a Bolsa Guggenheim:

Um ano atrás um certo Schiro, da UNESCO, aconselhou Amilcar de Castro (...) a tentar o prêmio de escultura da Fundação Guggenheim. Para isso Amilcar precisava enviar fotografias de doze esculturas suas e a opinião de quatro personalidades do mundo artístico. Ele falou com Mário Pedrosa e Carmen Portinho, e com dois amigos do exterior que tinham comprado trabalhos seus: Henry Goeldzahler²(sic!), do Metropolitan Museum de Nova York, e Patrick Lanan (sic!), um big-boss da Standard Electric, patrono da Fundação Lanan³ (sic!), que se prontificaram a dar as referências." (AMILCAR, 1967)⁴

¹ Àquela altura, ele já havia participado da 2ª Bienal, de 53, da 4ª, de 57 e da 5ª, de 59. Em 1960, participa da exposição *Konkrete Kunst* em Zurique, organizada por Max Bill e que reunia diversos artistas concretos e neoconcretos. Em 61 e 65, novas participações na Bienal de São Paulo (6ª e 8ª, respectivamente).

² Henry Geldzahler, então curador de arte americana no Metropolitan Museum of Art (met). Uma vez chamado de "o mais poderoso e controverso curador de arte vivo" foi comissário dos EUA na Bienal de Veneza de 1966 e retratado por diversos artistas, como Frank Stella e David Hockney (GOLDBERGER, 1994). Além de sua atuação como crítico, pode-se destacar aqui sua participação na curadoria de “*Shape and Structure*” [*Forma e Estrutura*], na *Tibor de Nagy Gallery*, de 1965, junto de Barbara Rose e Frank Stella (MEYER, 2001, p.119)

³ Patrick Lannan, Sr, morto em 1983. O site da Fundação Lannan, criada em 1960, o descreve "como empresário e financista", "estudioso autodidata e pensador liberal", colecionador de arte moderna e contemporânea americana e europeia, que reuniu obras "importantes de artistas emergentes que desenvolveram reputação internacional". Disponível em < <https://lannan.org/about/history/>> Acesso em: 02 de novembro de 2021.

⁴ AMILCAR conquista o espaço. Revista Visão, 21 de setembro de 1967.

No outro relato, há um enfoque maior na recepção de Geldzahler:

Muita gente ficou alegre, num dia de 1964, quando se soube que Henry Geldzahler(sic!), curador do Metropolitan Museum de Nova York e um dos críticos mais temidos dos Estados Unidos (...) achara a obra de Amilcar, exposta na Bienal de São Paulo, a coisa mais importante que vira no Brasil. Geldzahler comprou duas peças de Amilcar, o que levou o colecionador Patrick Lenon (sic!), doador de um museu de arte contemporânea para a cidade de Miami, a comprar outra" (PEDROSA, 1969a).⁵

A partir da seleção, embarca para os Estados Unidos e fixa-se em Elizabeth, Nova Jérsei, ao lado de Nova Iorque. Veremos a seguir como se deu essa estadia.

5.1. Exílio artístico

Tornou-se frequente na historiografia compreender o fluxo de artistas brasileiros para o estrangeiro nas décadas de 1960 e 1970 como provocado pela ditadura militar. Motivaram esse exílio a violência, a censura e os múltiplos mecanismos regulatórios de exclusão e restrição de participação na esfera pública, colocados em prática pelo regime ditatorial. No entanto, observando o campo das artes visuais é possível identificar ainda outros fatores que impulsionaram o êxodo naquele período, como a imaturidade do sistema de arte, a inexistência de um mercado para os jovens talentos, a falta de absorção de seus trabalhos pelas instituições e as “políticas de atração” dos Estados Unidos⁶. (JAREMTCHUK, 2016, p.282)

São nesses termos que Daria Jaremtchuk abre seu artigo sobre o fluxo de artistas que emigraram para os Estados Unidos durante os anos 60 e 70. Falando especificamente sobre as artes visuais e suas particularidades, adota o termo “exílio artístico” ao tratar do fenômeno. A primeira particularidade é que os artistas sempre fizeram uso de prêmios de viagem e bolsas para aperfeiçoamento no exterior e esse foi um meio utilizado por eles quando “a situação política, as restrições provocadas pela censura e pelo controle, e as dificuldades exclusivas do meio das artes motivaram o êxodo” (JAREMTCHUK, 2016, p. 284). Jaremtchuk prossegue citando a crítica de arte Carla Stellweg, que relata que “os artistas latino-americanos em Nova Iorque carregavam um sentimento de exílio artístico que os acompanhava desde os seus lugares de origem.” Assim, “eles apresentavam um perfil internacionalista e intelectualizado incompatível com as limitadas condições das cenas artísticas de seus países o que os

⁵ PEDROSA, Vera. *Amilcar: quem é, o que diz*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1969a

⁶ JAREMTCHUK, Dária. Exílio artístico e fracasso profissional: artistas brasileiros em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970. ARS. São Paulo, ano 14, n. 28, 2016. p. 282–297

levava a viver fora do *establishment*” (JAREMTCHUK, 2016, p. 284). Cita também Robert Woll, diretor da *Inter-American Foundation for the Arts*, que contabiliza “setenta e cinco pintores profissionais da América Latina vivendo e trabalhando em Nova Iorque” em 1964. Para ele, “a cena nova-iorquina tonava-se receptiva e cosmopolita” para os artistas, em comparação com o cenário de seus países de origem (JAREMTCHUK, 2016, p. 285). A seguir, a pesquisadora separa um trecho de Mário Pedrosa que sinaliza a mesma situação. Segundo o pernambucano, na “ausência generalizada de profissionalização da vida artística, a preocupação da maioria dos artistas é, com efeito, de ganhar prêmios, recompensas, estímulos e ajudas” como meio de subsistência. (PEDROSA apud JAREMTCHUK, 2016, p. 285). Depois do golpe de estado de 1964 e aumento da repressão e censura, a situação se deteriorou ainda mais, fazendo com que os prêmios de viagem e Bolsas se tornassem bem atrativos.

Em fins da década de 60, além de Amilcar de Castro, já tinham-se evadido artistas como Antonio Dias, Hélio Oiticica, Rubens Gerchman e Lygia Clark, nem sempre por questões políticas, segundo Vera Pedrosa em seu artigo *Vanguarda – I “êxodo”*, do Correio da Manhã de dezembro de 1968⁷. Seguindo a indicação da autora (JAREMTCHUK, 2016, p. 286), consultamos o artigo original de Vera Pedrosa e nos deparamos com a parte que cita especificamente Amilcar de Castro:

Já Amilcar de Castro não encontrava público no Brasil. A escultura ainda não entrou na cogitação dos compradores, ninguém entende por quê. Amilcar viajou por questões financeiras, para poder realizar seus trabalhos. De Nova York, onde se radicou, em virtude de ter recebido o Prêmio Guggenheim, escreveu cartas assombradas aos amigos, contando de sua fascinação pelo movimento artístico. A sua pesquisa de muitos anos — que girava em torno dos problemas espaciais —, sofreu uma evolução, tendo o artista partido para a escultura em movimento. (PEDROSA, 1968)

Esse relato sobre dificuldade de vendas já nos é familiar, em outro artigo de Vera Pedrosa, um ano após, ela diz: “Suponho que não tenha vendido mais de uma dúzia de obras em 15 anos de trabalho” (PEDROSA, 1969b.)⁸. Embora não tenhamos como refutar ou confirmar a suposição de Pedrosa, de certa forma o desconforto é reverberado por Amilcar em outro artigo do mesmo ano:

⁷ PEDROSA, Vera. *Vanguarda – I “êxodo”*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 7 dez. 1968.

⁸ PEDROSA, Vera. *Amilcar de Castro – escultura de hoje*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 15 de março de 1969b.

É difícil para todos [executar os trabalhos no Brasil]. As artes estão desamparadas aqui. Isso talvez não seja errado, já que há outras exigências prioritárias sobre a atividade artística, num país pobre. (...) É por isso que a gente sai, a contragosto, temendo perder o pé com a terra, com o nosso fundamento real. (...) No Brasil, sobreviver com a arte é quase impossível. Se o artista não vende, tem de se dedicar a outra profissão, o que lhe causa uma divisão interna prejudicial à criatividade. Para vender, tem de se dobrar às exigências do mercado. Teme fazer experiências e se paralisar num trabalho que não o satisfaz." (PEDROSA, 1969a)

Sobre as cartas assombradas, é mais curioso ainda, já que, anos depois, em entrevistas, seu posicionamento seria bastante diferente. Nem mesmo as esculturas em movimento, vistas no artigo de Vera como uma espécie de novo capítulo em sua produção, tiveram prosseguimento depois de sua volta ao Brasil. A hipótese mais provável é uma espécie de encantamento inicial, certamente motivado pela ampla oferta de exposições e espaços a serem visitados, mas que depois não se mostraram tão hospitaleiros assim.

As viagens dos artistas, para JAREMTCHUK (2016, p. 288), eram motivadas pelas “políticas de atração”, “um conjunto de ações deliberadas levadas adiante por setores políticos e econômicos norte-americanos que atraíram e facilitaram a entrada e a estada de artistas, intelectuais, políticos, professores e estudantes naquele país.” Em troca, era esperado que os artistas, de volta ao Brasil, apresentassem uma imagem positiva do “‘cosmopolitismo’ artístico nova-iorquino”.

O Brasil, nos anos 60, passava por um período politicamente conturbado, apesar disso, “nenhum dos artistas visuais brasileiros de passagem pelos Estados Unidos se declarou exilado ou se manifestou publicamente em oposição à ditadura militar brasileira (...)”. (JAREMTCHUK, 2016, p. 290).

Segundo a pesquisadora, o silêncio era por medo de represálias, uma vez que os que ganharam o Prêmio de Viagem ao Exterior “dependiam de liberação do Itamaraty” e “os trâmites burocráticos necessários para o serviço de imigração norte-americana faziam com que muitos precisassem dos postos consulares para legalizar suas estadas nos Estados Unidos” (JAREMTCHUK, 2016, p. 290). Foi o caso de Amilcar de Castro. Em uma carta de apresentação para o recebimento da Bolsa Guggenheim, há o seguinte trecho:

Esta apresentação é para introduzir o Sr. Amilcar Augusto Pereira de Castro, portador de passaporte brasileiro especial (...) que, com sua esposa e três filhos, deseja estender sua estada nos Estados Unidos até o meio de 1970. O Sr. Pereira

de Castro é um artista brasileiro bastante conhecido, que ganhou uma bolsa em escultura da Fundação Guggenheim, o que consistia em uma estada de dois anos neste país. O Sr. Pereira de Castro também ganhou um prêmio concedido pelo Ministério de Educação e Cultura do Brasil, chamado “Prêmio Viagem ao Exterior”. Este Consulado Geral está organizando uma mostra de seus trabalhos para o fim deste ano. (JAREMTCHUK, 2016, p. 290)

Vale lembrar que Amilcar era filho de desembargador (Amilcar Augusto de Castro) e ele próprio formado em direito, tendo exercido a profissão na segunda metade da década de 40 e início dos anos 50, chegando inclusive a ocupar, temporariamente, a chefia do gabinete de polícia de Minas Gerais, em 1946. Não fosse a carreira de diagramador e artística, provavelmente teria prosseguido na área. Assim, é plausível imaginar que os trâmites burocráticos fossem facilitados por suas relações com o mundo do poder institucional brasileiro. Jaremtchuck aponta ainda que “a ausência de situações comprometedoras possibilitou que alguns artistas viajassem ao Brasil mesmo durante o período vivido no exterior e retornassem para os Estados Unidos, como Amilcar de Castro, por exemplo.” (JAREMTCHUK, 2016, p. 291)

A pesquisadora observa “que a produção dos brasileiros não encontrou ressonância ou espaço no ambiente de Nova Iorque.” que “as oportunidades foram escassas e muitas ocorreram dentro do circuito latino-americano, que, na realidade, era um espaço periférico no circuito daquela cidade.” (JAREMTCHUK, 2016, p. 291) O relato de Antonio Henrique Amaral “*Sorry*, mas só trabalhamos com artistas americanos e europeus.” (JAREMTCHUK, 2016, p. 291), sobre a recepção que ele encontrava em galerias e museus de lá corrobora os depoimentos posteriores de Amilcar sobre se sentir excluído, apesar da aparente postura otimista expressa no artigo de Vera Pedrosa. Jaremtchuck cita de novo uma entrevista de Amilcar, de 1975, sobre isso:

Há três mil artistas do mundo inteiro competindo por aqui e, desses, os latinos são os que têm as menores chances. Você fala em pintor brasileiro e o americano logo pensa em primitivo. E primitivo não dá pé. O problema é arranjar uma boa galeria. Eu tive sorte e consegui uma. Mas não é fácil vender com uma só exposição, principalmente quando são peças como as minhas, que vão de dois a sete mil dólares. Há três outras galerias em Nova Iorque onde se veem artistas latinos expondo, mas são galerias sem importância. (JAREMTCHUK, 2016, p. 291)

A partir daí, a pesquisadora traça uma realidade comum a esses artistas que emigraram para Nova Iorque nos anos 60 e 70 durante a sua estadia e usa o termo “fracasso profissional” para definir a situação que eles vivenciaram. O termo é forte,

ainda mais se considerarmos que entre os artistas citados estão o próprio Amilcar de Castro e Helio Oiticica. Mas há bons argumentos que sustentam a ideia. Segundo (JAREMTCHUK, 2016, p. 291):

Também a inexistência de memórias ou de narrativas publicadas sobre o “exílio artístico” e a falta de oportunidades em Nova Iorque dificultaram visualizar um fracasso profissional comum. É a partir de escassos depoimentos retirados de cartas e breves declarações dadas à imprensa que se conhecem os desapontamentos e as frustrações.

Assim, os argumentos apresentados para defender a hipótese de “fracasso profissional” seriam: a) Os artistas não chegaram a estabelecer uma comunidade, permanecendo isolados uns dos outros, b) não se integraram à comunidade novaiorquina, nem a seu circuito de arte, c) os trabalhos desenvolvidos por lá, por tais artistas, acabaram por serem *interlúdios* [termo nosso] desconectados do restante de sua produção e não retomados quando da volta ao Brasil, d) em sua maior parte, tiveram de complementar seu sustento por meio de outros trabalhos, devido à insuficiência da bolsa recebida de assegurar uma vida confortável. Trataremos de cada um dos pontos com mais detalhes a seguir:

Sobre o primeiro ponto, a) **a inexistência de uma comunidade brasileira de artistas**, Jaremtchuk se ampara, principalmente, em uma matéria para a *Revista Fatos e Fotos*, de autoria de Lucas Mendes: *Nossos homens em Nova Iorque*⁹, que fala dos artistas Rubens Gerchman, Hélio Oiticica, Amilcar de Castro, Roberto De Lamonica e Ivan de Freitas. Mendes abre a matéria com o seguinte texto:

Eles criam obras diferentes, vivem longe uns dos outros, pouco ou nunca se veem, mas têm um ponto em comum: são artistas brasileiros vivendo em Nova Iorque. No Brasil, ganharam prêmios, foram exaltados, imitados. Na América, estão lutando sozinhos para conseguirem o mesmo. (MENDES, [1970?])

Se juntarmos a essa declaração àquela feita por Amilcar, a respeito dos artistas latino americanos, podemos ter uma ideia do que acontecia, corroborando o argumento de Jaremtchuk nesse quesito. Sem uma galeria em comum que pudesse dar suporte a todos, o natural é que se dispersassem. Se voltarmos aos artistas ligados ao Minimalismo e fizermos uma comparação, veremos que um polo importante de

⁹ MENDES, Lucas. *Nossos homens em Nova Iorque*. Revista Fatos e Fotos, [1970?]. Instituto Amilcar de Castro

ajuntamento de figuras, às vezes bem díspares, era exatamente o de pertencerem ou exporem em um mesmo espaço, como a *Green Gallery*, por exemplo. Difícil imaginar sua consolidação no mercado artístico, não fosse a atuação de galeristas dispostos a apoiar e exibir suas obras. Quando falamos dos brasileiros, lembremos que apresentavam um perfil também bem diverso. Isso fica evidente na foto (IMAGEM 65) feita para a matéria: o exemplo de um Gerchman vestindo um colete, de peito aberto, bigode, cabelos negros e longos contrasta com um Amilcar em seus cinquenta anos, de gravata e roupa social. Enquanto Amilcar, pai de três filhos, procurou residir em uma área periférica e mais afastada do centro de Nova Iorque, Gerchman se fixou “num ateliê no Bowery¹⁰ muito requintado” de “oito janelas e um teto transparente para entrar o sol” (MENDES, [1970?]).



IMAGEM 65

Para piorar a situação, para uma comunidade de artistas brasileiros efetivamente existir, era preciso existirem outros agentes situados em outras pontas do circuito de arte: galeristas, críticos, colecionadores. Não necessariamente brasileiros, mas que dessem apoio a essa comunidade em potencial. Sem isso, o mais provável é que essa

¹⁰ Região sul de Manhattan.

presença acabasse sendo diluída na competição dos “três mil artistas do mundo inteiro”. Isso nos leva ao segundo ponto:

Sobre b) **a não integração dos artistas brasileiros ao cenário novaiorquino**, o próprio Gerchman, na matéria de Lucas Mendes, dá um depoimento sintomático:

[Gerchman] Diz que “há mais de 15 anos Paris deixou de ser o centro cultural do mundo e o americano não aceita nada que vem da Europa; da América do sul, então, nem se fala”. Para Gerchman, “essa história de dizer que os artistas brasileiros estão estourando nos EUA é uma ficção”, porque “a galeria americana é antes de tudo um negócio, um compromisso comercial”. Explica: “São poucos os donos de galerias que topam investir dinheiro em gente desconhecida. Amilcar de Castro é um dos poucos brasileiros que expôs bem em Nova Iorque. Os outros foram Sérgio Camargo e Hélio Oiticica. O que os outros conseguiram não tem importância cultural alguma.” (MENDES, [1970?])

Prossegue: “Só dois artistas sul-americanos pesam no mercado daqui: Botero, bastante medíocre, mas que está sendo consumido pela burguesia americana, e Torres Garcia, uruguaio. O Amilcar de Castro, daqui a cinco anos, vai ser nome.” (MENDES, [1970?]).

A profecia não se cumpriu. Amilcar voltaria ao Brasil tempos depois e, apesar da carreira de sucesso artístico, não consta que tenha conseguido o renome que Gerchman vaticinou em relação ao mercado norte-americano. Ao contrário, por exemplo, de Oiticica. Além disso, o termo “expôs bem” é de fato curioso. Se consultarmos o currículo feito pelo próprio Amilcar (nos anexos), veremos que há escassez de dados sobre exposições feitas em solo americano. Na verdade, só uma é bem documentada e noticiada nos jornais da época (na *Kornblee*, em 1969). Outra aparece como registro em biografias consultadas, mas sem mais detalhes, talvez por não se tratar de uma galeria, mas de um provável espaço religioso (*Sacred Heart of Jesus Convent*, em 1970). Há ainda uma terceira, juntamente com o próprio Gerchman, o argentino Alejandro Puente e o cubano Waldo Balart, no Centro de Washington Square, da Universidade de Nova Iorque, realizada só em 1971 (depois da entrevista de Gerchman, portanto). Sobre ela, Amilcar declarou, para o *Jornal do Brasil* da época, que ainda não tinha visto “uma só palavra de crítica” (DO BRASIL, 1971). Consta ainda, no currículo de próprio punho do artista, de 1975, uma quarta, realizada em 1969, que não encontramos maiores detalhes¹¹.

¹¹ No currículo, a exposição da *Kornblee Gallery* consta como tendo sido realizada em 1960 o que não faz sentido. Há outras datas que não batem também.

Em 1980, em depoimento, Amilcar vai se lembrar dos tempos nos EUA de uma forma não muito saudosa:

(...) a pior coisa é sentir-se estrangeiro. É um troço horrível, você não participa da vida que os outros vivem, a vida que tá lá. (...) Em Nova York, por exemplo, nem do racismo você participa, mesmo sendo contra ou a favor. (...) E lá você não entra mesmo. Você visita um sujeito, ele te recebe muito bem, mas assim meio de costas, meio torto. Se eu ficasse por lá, tinha antes de tudo entrar nesta sociedade de alguma forma, o que não é fácil. (PAMPULHA, 1980, p.15)¹²

De todo modo, não é surpresa essa situação. Se pensarmos que o próprio circuito artístico novaiorquino, mesmo para os norte-americanos, era bem competitivo e raros foram os que conseguiram se sobressair, a dificuldade seria bastante aumentada para estrangeiros, ainda mais estrangeiros latino-americanos.

Sobre o ponto c) **dos trabalhos não terem prosseguimento no retorno dos artistas ao Brasil**, trataremos a seguir sobre Amilcar de Castro, mas Jaremtchuk nota que situação análoga ocorreu com os demais. Assim, se “o caso de Amilcar de Castro foi singular, porque começou a trabalhar com o aço inoxidável de pouca espessura e acabou substituindo as tradicionais operações de dobrar e cortar pelos engates e encaixes”, Gerchman, por exemplo, “passou a fazer objetos em pequena escala, a utilizar fotografia e fazer ambientes, além de abandonar os acentos locais e nacionalistas” (JAREMTCHUK, 2016, p. 295).

Para JAREMTCHUCK (2016, p. 295), na volta ao Brasil

os artistas precisaram se reposicionar na cena artística e nos debates estéticos e políticos que aqui encontraram. Nesse processo, surpreende o fato de que não tenham capitalizado qualquer aspecto do “exílio artístico” para suas trajetórias profissionais, assim como o fizeram outros personagens que viveram fora do país durante a ditadura militar.

No caso de Amilcar de Castro, ele abandona o aço inoxidável¹³. Apesar de fazer experiências com diversos materiais ao longo de sua trajetória artística, como pedra, madeira, vidro e até na fabricação de joias, não consta, até aqui, que tenha desenvolvido obras em *inox* de forma consistente após o retorno. O único momento de um tímido prosseguimento, que pudemos constatar, são duas obras que se encontram no Instituto

¹² PAMPULHA – REVISTA DE ARQUITETURA, ARTE E MEIO AMBIENTE – ano II no2. Fevereiro de 1980.

¹³ Para registro, o Instituto Amilcar de Castro aponta algumas poucas pequenas peças (três), da década de 80, com o material. Mas não encontramos nenhum indício de mais.

Amilcar de Castro (**IMAGENS 66, 66a e 66b**). Nelas, placas de ferro/aço, de diversos formatos, são presas por pequenas argolas, de modo similar às obras do período americano. Não nos foi possível, contudo, manuseá-las, mas é plausível deduzir que tivessem a mesma intenção de explorar diversas configurações. Não sabemos, porém, mas conjecturamos, que o fato de as placas serem mais pesadas, por causa do material, e o fato das argolas serem bem menores, poderia impactar na fragilidade estrutural das peças, de modo que elas se rompessem ao manuseio. Seria uma explicação possível para o abandono desse tipo de obra.

O último ponto, d) **a respeito da subsistência**. Jaremtchuck traça um panorama acerca dos valores envolvidos e como eles eram escassos para que os artistas pudessem se bancar. Cita o caso de Ivan de Freitas, na matéria de Mendes, que estaria disposto a fazer “qualquer tipo de concessão” para permanecer por lá (Nova Iorque) e que não recusaria “nenhum biscate”, embora se negasse a detalhar quais seriam. E mais:



IMAGEM 66



IMAGEM 66a



IMAGEM 66b – esculturas em destaque

As dificuldades financeiras não eram poucas. Os U\$500 pagos pelo Prêmio Viagem ao Exterior não eram suficientes para uma vida confortável e despreocupada na cidade. A realidade dos bolsistas da John Simon Guggenheim

Foundation era melhor, porque o valor em 1967 era de U\$9,000 durante o período de doze meses. Os valores pagos devem ter sido reajustados com frequência, pois em 23 de dezembro de 1970, a fundação informou a Hélio Oiticica que o valor de sua bolsa seria de U\$750 por mês. Para se compreender melhor a dimensão desses valores, o aluguel de um apartamento no East Village na Segunda Avenida, no prédio onde moravam Leandro Katz e também Hélio Oiticica em 1970, era de \$250. (JAREMTCHUK, 2016, p. 293)

A situação de quem recebia a Bolsa Guggenheim poderia ser mais confortável, mas há indícios que mesmo ela não seria tão confortável assim. Em 9 de outubro de 1968, uma coluna de Vera Pedrosa intitulada *Movimento*, do *Correio da Manhã* de 9 de outubro de 1968¹⁴, há o seguinte relato:

_ Rubem (sic!) Gerchman conseguiu finalmente receber parte da verba do prêmio do Salão, e viajará em princípios de novembro. Depois de algumas indecisões, optou por Nova York, que é hoje o centro mundial em matéria de experiência artística, os jovens artistas já não procuram Paris, que se limita a dormir sobre os louros conquistados e a usufruir de um confortável progresso econômico. [...]

_ Já Amilcar de Castro não teve a mesma sorte de Gerchman, pois até agora não recebeu um tostão do prêmio de viagem. Isto vem atrapalhando bastante seus planos. Embora esteja vivendo em Nova York com a bolsa Guggenheim (sic), não recebendo a daqui, não pode executar suas esculturas, nem mostrá-las ao público americano. (PEDROSA, 1968a)

Ou seja, ele precisaria do complemento para atuar efetivamente como artista. Isso nos chama a atenção para um detalhe da própria produção de Amilcar. Quando o artista fala em obras de “que vão de dois a sete mil dólares” (CASTRO apud JAREMTCHUK, 2016, p. 291), devemos ter em mente o custo não desprezível para serem feitas, que é bem diferente, e muito maior, que de uma tela a óleo, por exemplo. Aparentemente, a Bolsa Guggenheim sozinha não era o suficiente para isso. Também é sempre bom lembrar que Amilcar foi para os EUA com esposa e três filhos. Precisaria de dinheiro para sustentar a si mesmo, a família e ainda produzir obras, que depois seriam, hipoteticamente, mas sem garantias, vendidas¹⁵. Mesmo juntando as duas bolsas, Amilcar teria de procurar algum complemento de renda. Fazia isso por meio de

¹⁴ PEDROSA, Vera. *Movimento*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 9 de outubro de 1968a.

¹⁵ José Francisco Alves, *Amilcar de Castro: uma retrospectiva*, da 5ª Bienal do Mercosul, corrobora nossa posição: “Mesmo com dois prêmios acumulados, naquele primeiro ano, o sustento de cinco pessoas não seria fácil em lugar nenhum do mundo. E ainda havia uma produção de obras a ser financiada pelo próprio artista. Nos Estados Unidos, Amilcar não pôde executar o que planejava em termos de projetos de esculturas. Os custos de produzir eram bastante altos e havia pouca alternativa de oficinas para a realização de peças semelhantes às que estava acostumado no Rio de Janeiro. Voltou-se, assim, a materiais mais disponíveis no local, como o aço inoxidável, com os quais realizou as esculturas que fizeram parte de sua primeira exposição individual da carreira, na Kornblee Gallery.” ALVES, José Francisco. *Amilcar de Castro: uma retrospectiva*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005.

sua outra ocupação, que o sustentou por bastante tempo quando ainda vivia no Brasil: a de diagramador. Correspondências de Carlos Lemos enviadas a Amilcar, que hoje se encontram no Instituto Amilcar de Castro, revelam que a estadia de Amilcar em terras estrangeiras não interrompeu o seu ofício. Na verdade, ele até mesmo regressa ao Brasil para isso:

Depois de quase três anos nos Estados Unidos, o escultor Amilcar de Castro – um mineiro tranquilo, 50 anos – está de volta ao Rio. Chegou há cerca de um mês, mas não para ficar. Depois de terminar a reforma gráfica de um matutino carioca – veio especialmente para isto – regressa para New Jersey, onde está morando. Mas dentro de um ano no máximo, o tempo dos filhos terminarem os estudos, voltará definitivamente. (BRASIL, 1970)¹⁶

Na revista *Visão* de 21 de setembro de 1967, há o detalhamento dos periódicos que Amilcar trabalhou nos anos 60, inclusive, enquanto ainda residia nos EUA:

Amílcar(sic), no decorrer de sua vida de diagramador, tem sido um criador de bossas surpreendentes, especialmente nas chamadas “novas fases” dos jornais. Foi assim no *Correio da Manhã*, em 1963; foi assim no *Diário Carioca*, em 1964/65; foi assim na *Última Hora*, este ano. Há uma semana Amílcar foi para Belo Horizonte tratar da renovação de dois jornais dos Associados: *Diário da Tarde* e *Estado de Minas*, e mais o jornal oficial – *Minas Gerais*. Na volta deverá preparar, para a Editora Abril, uma série de estudos para as suas revistas técnicas. (AMILCAR, 1967)

Talvez esse conjunto de fatores possa explicar a opção por morar em Nova Jersey. Claro que, sendo um pai de família, é de se supor que Amilcar preferisse um lugar mais afastado e calmo, longe do tumulto de uma área mais central de Nova Iorque. Por outro lado, é de se supor também que o custo, especialmente referente a aluguel, de se viver numa área periférica fosse muito menor que num ateliê requintado de oito janelas e teto transparente na área sul de Manhattan.

5.2. As obras

Podemos agora passar às obras. Uma delas aparece na matéria do *The Daily Journal* de 1969¹⁷: Amilcar rodeado de crianças, incluindo seu filho, e agachado atrás de uma de suas obras (IMAGEM 67). A legenda anuncia: “alguns de seus trabalhos

¹⁶ BRASIL, Maria Cristina. *Um brasileiro na América*. Hoje em dia. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 9 de outubro de 1970.

¹⁷ IT'S A WHATCHAMACALLIT. *The Daily Journal*, Elizabeth, Nova Jersey, 29 de março de 1969. (o título é uma contração de “*What you may call it*”, algo como “*Como se chama mesmo*”).

serão expostos em tamanho natural [*full scale*] a partir de 10 de setembro no Museu Korblee (sic!)¹⁸”.

Ignoremos o “Museu Korblee”, que se refere à *Kornblee Gallery*¹⁹, e nos concentremos no que importa: a lenda fala de “*full scale*”. Mas a que esse “*full scale*” se refere? Todas as obras a que temos registro ou expostas aqui no Brasil não ultrapassam a escala da obra mostrada na foto do *The Daily Journal* (são menores que ela, de fato) o que nos causa estranheza. Será que o jornal, assim como errou o nome da galeria, também teria se equivocado em relação ao tamanho das obras?



IMAGEM 67

Começamos, a partir daí, a procurar nos arquivos algo que nos ajudasse a solucionar o mistério. Achamos dois registros. Uma foto da época, de uma das exposições, disponível no Instituto Amilcar de Castro e exibida na exposição da Dan

¹⁸ “(...) some of his works will be exhibited in full scale starting Sept. 10 at Korblee (sic!) Museum.”

¹⁹ A Kornblee Gallery foi fundada por Jill Kornblee e parceiros, em 1961, no lugar da antiga Barone Gallery, funcionou nas proximidades do Metropolitan Museum of Art e depois do MoMA, até a aposentadoria da proprietária. Expuseram na *Kornblee Gallery*, além de Amilcar, Dan Flavin e Richard Smith, entre outros. Ao longo da vida, ela manteve amizade próxima com galeristas renomados, como Leo Castelli e Betty Parsons. GLUECK, Grace. *Jill Kornblee, 84, Art Dealer*. The New York Times, Nova Iorque, 7 de fevereiro de 2004.

Galeria²⁰, em 2020 (IMAGEM 68). Nela, Amilcar aparece de terno, junto a duas pessoas não identificadas²¹. Mas o que interessa para nós é o que aparece atrás de Amilcar: uma superfície reflexiva, provavelmente com mais de dois metros, e o que parece ser um aro de metal circular saindo dela. Juntando dois mais dois, é fácil concluir que é uma das esculturas expostas. Ao contrário das peças a que temos conhecimento ou aparecem nos variados registros, é de uma escala muito maior e familiar em escala ao tipo de escultura que Amilcar geralmente considerava como tamanho final de maior parte de suas esculturas. Como já dissemos anteriormente, era comum o artista fazer várias versões de suas esculturas; algumas tratadas como maquete, ou que poderiam funcionar como obra acabada. Também na matéria de Lucas Mendes, *Nossos homens em Nova Iorque*, ao juntarmos duas páginas, a foto de Amilcar ao lado de uma das suas esculturas é recomposta (IMAGEM 69). Apesar da semelhança, ela aparenta ser maior que a escultura da matéria do *The Daily Journal* (para efeito de comparação, Amilcar, que se encontra em pé, media 1,63m, segundo seu passaporte, que se encontra no Instituto Amilcar de Castro). Embora de paradeiro desconhecido, essas grandes obras do período americano se encaixam com o tipo de escala que se esperaria do artista e dá sentido ao “full scale” da matéria do *The Daily Journal*.



IMAGEM 68



IMAGEM 69

²⁰ *Amilcar de Castro – 100 anos* – Dan Galeria, São Paulo, SP. A referida exposição é mencionada em FARIA, João Renato. *Amilcar de Castro: O triunfo da forma sobre a força*. O Tempo, Belo Horizonte, 14 de agosto de 2020.

²¹ É provável que o homem ao lado de Amilcar seja Abdias do Nascimento.

Ainda no campo dos registros visuais em jornais, temos também um vislumbre muito precário de uma das exposições, junto com Gerchman, que infelizmente não permite distinguir muita coisa, na matéria do Jornal do Brasil já mencionada (DO BRASIL, 1971) (IMAGEM 70), juntamente com uma outra foto de escultura (IMAGEM 70a).



IMAGEM 70



IMAGEM 70a

Por fim, Amílcar, em sua residência, rodeado de placas, obviamente pedaços de suas esculturas em construção (IMAGEM 71), na matéria da Veja de 1969²². A mesma matéria mostra ainda duas esculturas, embora não seja possível precisar seu tamanho, já que não há referências de objetos próximos que nos permitam compará-las. A primeira delas (IMAGEM 72) é constituída de três formas circulares e uma retangular, ligadas por um aro também circular, que as atravessa por um furo. É bastante semelhante, se não for ela mesma, a uma escultura de que falaremos mais adiante. A outra (IMAGEM 73) aparenta ser composta de quatro formas: uma circular, uma elíptica e duas retangulares, bem finas e longas. Pela escolha de luz e sombra das fotografias, fica-se com a impressão de que algumas dessas formas são feitas de algum material escuro,

²² AMÍLCAR(sic) E SUA ARTE de puro aço. Veja, p. 55, 15 jan. 1969.

mas sabemos pelos registros que muito provavelmente são todas compostas do mesmo material, que é o aço inoxidável.

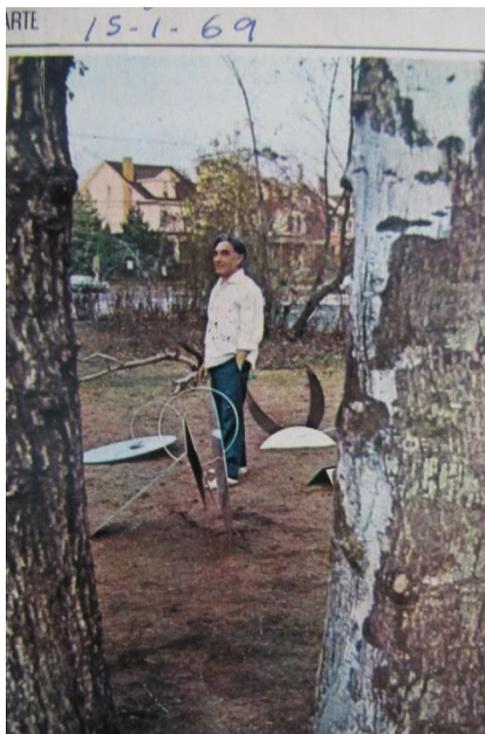


IMAGEM 71 – Amílcar rodeado de peças de suas futuras esculturas. É provável que a datação feita à mão seja de próprio punho do artista.

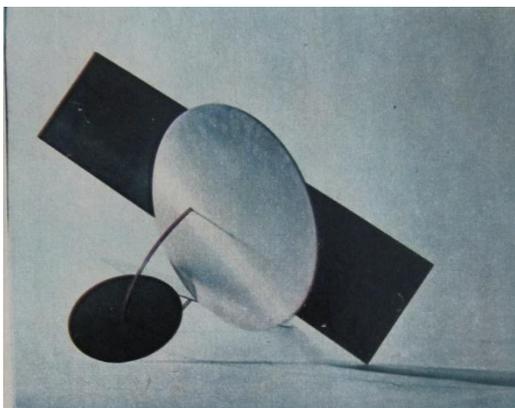


IMAGEM 72



IMAGEM 73

De todo modo, temos registro razoavelmente documentado de pelos menos quatro esculturas. E uma observação: como as obras não têm título e têm arranjo variável, o ângulo escolhido para as fotos de arquivo e a configuração mutante das esculturas podem fazer com que uma mesma obra aparente ser duas diferentes, ou duas obras, que se assemelhem, possam ser vistas como uma somente. Abordaremos casos

assim a seguir. Elas apresentam um ponto em comum: são obras feitas de aço inoxidável, com diversas formas geométricas quase sem espessura, em formato de chapa, são furadas e por esse furo passa um aro, que une todas as formas e dá essa versatilidade de variadas configurações possíveis.

As quatro esculturas que temos maiores informações são as que aparecem no catálogo *Amilcar de Castro*, da Editora AD2, de 2010, e em *Amilcar de Castro: uma retrospectiva*, da 5ª Bienal do Mercosul, de 2005.

A primeira aparece nas **IMAGENS 74 e 74a**. É constituída por três formas retangulares de tamanhos variados, unidas por um aro. É também a segunda imagem da introdução da tese (**IMAGEM 2**).

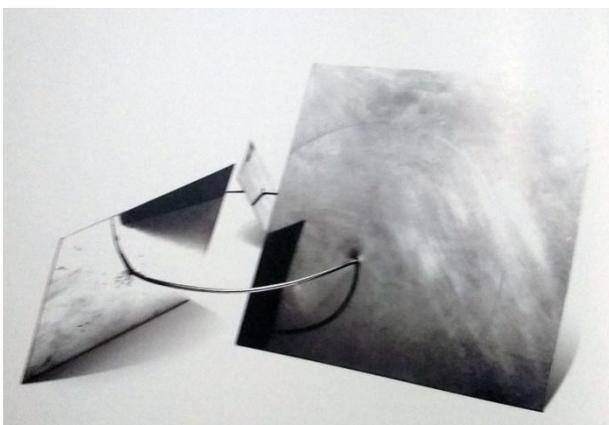


IMAGEM 74

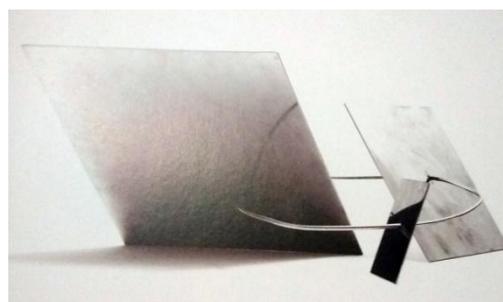


IMAGEM 74a

A segunda é mostrada na **IMAGEM 75**. Aqui são quatro formas unidas: uma triangular e três semicirculares.

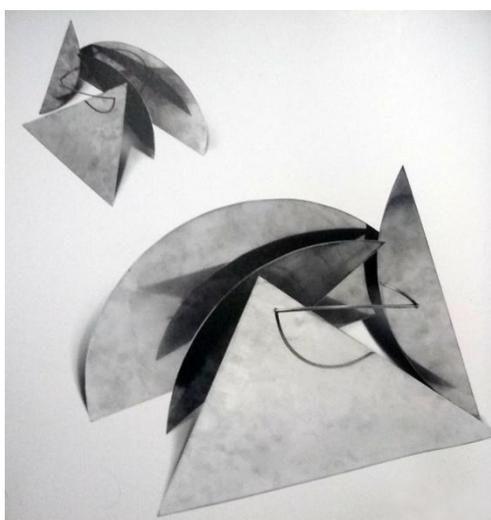


IMAGEM 75

A terceira é a reunião de quatro formas semicirculares. (IMAGEM 76)



IMAGEM 76

E por fim, na **IMAGEM 77 e 77a**, vemos a restante, constituída de três formas circulares e uma retangular. Essa obra se assemelha bastante à primeira reproduzida na matéria da Veja (**IMAGEM 72**), mas não é possível ter certeza. É também a imagem que abre a tese (**IMAGEM 1**).

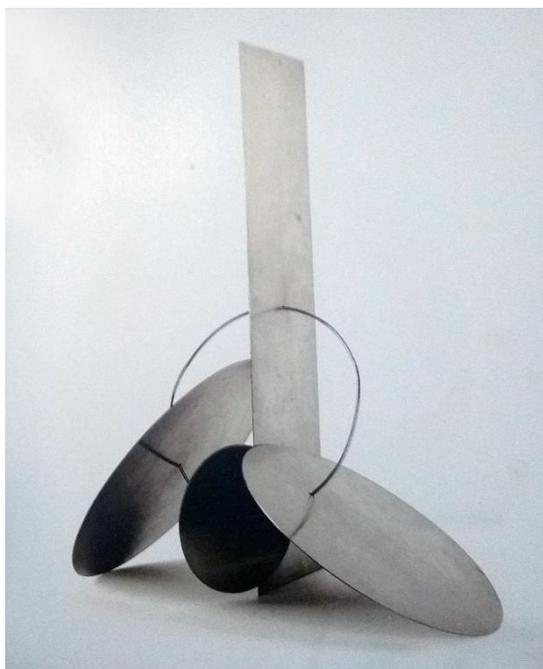


IMAGEM 77



IMAGEM 77a

Além dessas, há pelos menos mais três fotos, de arquivos do Instituto Amilcar de Castro e expostas (as fotos) pela Dan Galeria na exposição de 2020 (**IMAGENS 78, 79, e 80**). A da **IMAGEM 78** provavelmente é a mesma da **IMAGEM 74**. A foto da **IMAGEM 79**, que carrega um “FEB 69” na lateral, indicando a data de sua produção, provavelmente é a segunda que aparece na matéria da Veja (**IMAGEM 73**). Por fim, a obra que aparece fotografada na **IMAGEM 80** é muito semelhante, provavelmente a mesma, da **IMAGEM 77**. Terminado este pequeno levantamento, não é muito difícil perceber o aspecto mutante de tais obras nos registros fotográficos e a intenção do artista de explorar formas variadas, dependendo do arranjo, mas também de variadas exposições à luz, sombras e reflexões.

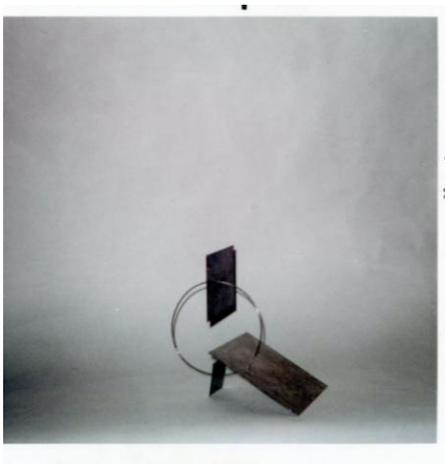


IMAGEM 78



IMAGEM 79



IMAGEM 80

Além desses registros visuais, Amilcar, em diferentes entrevistas, fala sobre as obras e processo de criação. Os registros de que dispomos seguem:

No primeiro deles, já mencionado, na mesma matéria em que há a comparação da *minimal art* com o neoconcretismo, e que usamos como problema central de nossa pesquisa, o artista descreve as peças: “A base é um chaveiro e todas as posições assumidas pelas chapas são válidas, como em uma esfera. Penso a escultura como se ela estivesse solta no espaço e em movimento permanente” (PEDROSA, 1969).²³

O segundo registro é da própria matéria da Veja, já referida:²⁴

O homem acaba de prender Nova York num chaveiro – diz o pintor Rubem (sic) Gerchman da nova fase do escultor Amilcar de Castro. (...) No jardim de sua casa em Nova Jersey, Amílcar(sic) de Castro diz: ‘Aqui me deu vontade de enfrentar o espaço cósmico, tridimensional’. Assim como a paisagem de Nova York, de cinza frio em aço inoxidável, é a nova escultura de Amílcar: peças de aço ligadas por um aro, qualquer um pode arrumar do jeito que quiser. Mas não se trata da chamada ‘arte participante’, esclarece o escultor: ‘esse negócio cheira a campanha do Exército da Salvação. O importante para o artista plástico é o espaço proposto’. (AMÍLCAR, 1969, p.55)

Num terceiro momento, na matéria de 2 de março de 71 do Jornal do Brasil²⁵, Amilcar descreve as obras do período americano da seguinte forma:

Amilcar de Castro diz que o contraste de curvas e ângulos, em alumínio brilhante e aço inoxidável, representa a transição do presente para o futuro. Os objetos metálicos são montados sem solda, de tal modo que as peças, mudadas de lugar, possam criar efeitos diversos. (DO BRASIL, 1971)

Por fim, no mesmo Jornal do Brasil, de 1969²⁶:

Meu trabalho agora se abre a todas as significações, mas é uma consequência do trabalho anterior de espaço fechado e metafísico. Tento experiência em novo tempo onde as formas repartem o mesmo futuro, em espaço aberto, e em movimento possível. Se na fase anterior já não havia a preocupação de base, ou de ponto de apoio para o pensamento desenhado, agora, então, vou às últimas consequências: tudo é muito mais livre ainda na infinita possibilidade da esfera, onde o espaço se realiza por movimento, na surpresa do equilíbrio. (AYALA, 1969)

²³ A mesma citação também aparece, de maneira idêntica, em uma matéria de Frederico Moraes, também de 69: MORAIS, Frederico. *Um pensador preocupado em valorizar o homem*. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 20 de maio de 1969.

²⁴ AMÍLCAR(sic) E SUA ARTE de puro aço. Veja, p. 55, 15 jan. 1969.

²⁵ DO BRASIL, para americano ver. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 2 de março de 1971, Caderno B página 2.

²⁶ AYALA, Walmir. *A infinita possibilidade da esfera*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 25 de junho de 1969.

Na dissertação, ao analisar as obras do período americano, concentramo-nos em três aspectos. O primeiro, claro, motivados pela menção feita por Amilcar à “*minimal art*”. O segundo aspecto foi em relação às superfícies reflexivas, quase espelhadas das obras. Na ocasião comparamos essas obras com a primeira versão de sua escultura ganhadora de prêmio (IMAGEM 22). Ambas feitas de um material polido, em que o jogo de luzes e sombras é mais nítido do que aquele nas esculturas de ferro, ou *corten*. Assim, as obras em aço inoxidável e alumínio representariam quase uma volta às origens, depois de muito tempo. Quase como se aquela primeira escultura tivesse um desenvolvimento alternativo, que não privilegiasse e explorasse dobras, mas a própria reflexão da luz em um material mais polido. Além disso, já que as esculturas de que tínhamos registro eram de pequeno a médio portes, isso encontrava correspondência com os depoimentos a respeito da dificuldade de arranjar oficinas especializadas nos EUA. Então, juntamente com os vários depoimentos de Amilcar a respeito da participação do espectador (lembramos a citação nada lisonjeira comparando a participação ao “Exército da Salvação”, da Veja de 69, acima), tornou-se irresistível contrapô-la a *Bichos*, de Lygia Clark, e estabelecer semelhanças e diferenças. Enquanto a obra desta última tinha a participação do espectador como elemento essencial e definidor (basta imaginarmos que a mesma obra, exposta numa vitrine, perderia o sentido), Amilcar tratava a questão de modo diferente. A obra estava lá, sempre à espera do espectador, mas a participação era meramente hipotética, nas potenciais inúmeras configurações que ela poderia assumir.

Essa aproximação com *Bichos* foi influenciada pela presunção de que as obras se assemelhavam, em tamanho, às obras da artista carioca. Agora que tomamos conhecimento de que as obras, na verdade, podem adquirir dimensões maiores que a escala humana, mesmo sem as declarações de Amilcar contrárias à participação, a manipulação delas passa a não fazer sentido. E aqui nem se trataria de uma escolha do artista, mas da própria inexecutabilidade de se manipular chapas de dois metros em uma exposição sem algum tipo de acidente com espectadores. A postura do artista adquire muito mais sentido.

Mas sentimos que algo nos passou despercebido na ocasião. É claro que as obras podem ser analisadas sem o aspecto de buscar referências no mundo real. De fato, quando Amilcar fala das infinitas possibilidades da esfera, fala sobre algo mais essencial e abstrato: a exploração do espaço, a tridimensionalidade que aparece quando

chapas, quase bidimensionais, são postas em articulação, gerando planos sucessivos que dão uma complexidade muito grande ao objeto. Tanto é que, como mencionamos, as obras assumem configurações muito diversas, metamorfoseando-se em diversas obras, a partir de uma só. Isso se soma ao jogo de luz, sombras e suas superfícies reflexivas, em que as peças, e o próprio ambiente, são refletidos nas obras. Como consequência, é possível estabelecer um debate análogo ao que desenvolvemos quando falamos das obras de Judd em Marfa e os cubos espelhados de Morris, i.e., as obras refletem os espectadores, a galeria, e o lugar em que ela é exposta passa a não ser mais neutro (o cubo branco da galeria), mas adquire sentidos diversos, intrínsecos à própria obra.

Mas o “espaço”, na fala de Amilcar, também sugere outro significado. Quando ele diz “Aqui me deu vontade de enfrentar o espaço cósmico [*grifo nosso*], tridimensional” todo um campo novo de referências acaba se abrindo. Ora, espaço, enquanto conceito abstrato de lugar, não é a mesma coisa que “espaço cósmico” que só admite um sentido, que é o sinônimo de espaço sideral ou ambiente extraterreno. Essa referência não deixa de ser uma surpresa. Temos de lembrar que Amilcar está nos EUA e dá essa entrevista, que seria publicada em 15 de janeiro de 1969, exatamente no ano em que a NASA consegue enviar, através da Apollo 11, três astronautas para aterrissarem em solo lunar, e dois deles (Armstrong e Aldrin) são também os primeiros seres humanos a pisar na Lua. Amilcar está no centro do furacão, justo no momento ápice da corrida espacial, turbinada pela Guerra Fria e pela promessa de Kennedy, em 1961, de enviar homens à Lua e retorná-los a salvo antes do final da década. Além disso, em dois momentos Amilcar fala em futuro: a) “transição do presente para o futuro” e b) “Tento experiência em novo tempo onde as formas repartem o mesmo futuro (...)”. Claro que as falas admitem interpretá-las segundo a transformação da produção artística do próprio Amilcar, mas nossa hipótese é que elas carregam, mesmo que implicitamente, todo o entusiasmo e otimismo em relação ao futuro que a conquista espacial causou, na época.

Depois das declarações e de juntarmos as peças, as obras de Amilcar do período americano adquirem uma nova face. Talvez seja uma das explicações dele não ter prosseguido com a referida produção, assim que retornou ao Brasil. De modo análogo, por tudo o que ele relata em depoimentos, é quase como se a estadia de Amilcar nos EUA fosse uma metáfora de um astronauta em viagem de ida e volta para a Lua: um lugar promissor, mas ao mesmo tempo árido e alienígena.

Será que há elementos nas obras que permitem essa aproximação, para além dos depoimentos? Vejamos. A foto de Amilcar, para a matéria da *Veja*, trabalhando em ambiente externo, cercado de pedaços de metais brilhantes, poderia ser aproximada a uma foto documental de alguém que tivesse encontrado restos de satélites espaciais e fosse flagrado durante o achado. Até o recurso das árvores em primeiro plano dá essa sugestão: como se alguém o acompanhasse, durante uma busca em um campo, e fotografasse o momento do achado no ato, sem tempo para poses, nem para sair de trás das árvores. A própria posição de Amilcar ressalta essa impressão. Ele não está de frente, mas de lado, como se estivesse caminhando e se virasse no momento da foto, posando rapidamente ao lado de seus achados, com tempo apenas de colocar a mão no bolso e esboçar um sorriso rápido, um tanto tímido. Ao seu redor, diversos objetos semicirculares e brilhantes, pedaços que poderiam ter caído do espaço cósmico. As semelhanças não param aí. As duas obras da matéria foram fotografadas em formas que reforçam a sua semelhança com algum satélite ou objeto de exploração espacial produzido pelo homem. De fato, a matéria da *Veja*, em seu conjunto, parece ser sido totalmente montada para abrir essa possibilidade de interpretação. Mas se poderia argumentar tratar-se de uma ação unilateral da revista, sem participação do artista. Ora, quem fala em espaço cósmico é o próprio artista e nos é difícil imaginar que não tivesse nenhuma participação em relação às fotos das esculturas que aparecem na matéria. Em última hipótese, o artista deu sua aprovação. Isso nos é indicado de modo implícito, já que as páginas da matéria foram guardadas durante anos pelo artista, e hoje estão no arquivo do Instituto Amilcar de Castro.

Mas, para além da matéria da *Veja*, há outros elementos formais nas obras que tornam esse caminho promissor. Todas as obras do período americano, até aqui, apresentam um caráter de ajuntamento de diversas formas modulares que se unem no objeto final, assim como são os objetos tecnológicos que a humanidade produz até hoje para ambientes de pouca gravidade extraterrena. Além disso, as placas retangulares se assemelham às placas de energia solar, amplamente usadas em satélites e afins, assim como as formas circulares podem ser confundidas com antenas. A título de exemplo, é tentador aproximar essas esculturas com o diagrama de um satélite da época, como o *OGO1 (Orbiting Geophysical Observatory [Observatório Geofísico em Órbita])*, lançado em 1964 pela NASA (**IMAGEM 81**). Provavelmente a foto da **IMAGEM 79**, em um teste cego, poderia ser confundida com algo similar.

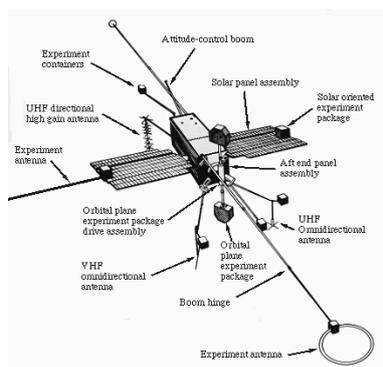


IMAGEM 81

Assim como as obras, o diagrama do *OGOI* é feito para não ter dependência de referências como frente, trás, abaixo ou acima. Essa liberdade espacial, em grande parte livre do pesado fardo gravitacional, provavelmente foi uma inspiração e característica explorada pelo artista em suas obras norte-americanas. Algo que já tinha aparecido em algumas outras obras anteriores feitas no Brasil, de forma mais tímida, mas que agora alcançava seu pleno desenvolvimento²⁷. Além disso, em comum com as obras de Amilcar e o *OGOI*, há uma forma de construção em que os módulos orbitam uma mesma estrutura central, com a diferença que, nas obras de Amilcar, a união é feita por uma argola. As diversas formas orbitam, portanto, um centro vazio da escultura. Por fim, a própria escolha do material, aço inoxidável e alumínio, também aproxima a produção do artista aos componentes leves e reluzentes da era da conquista espacial (basta lembrarmos do revestimento do módulo lunar Apollo 11, feito de *Isolamento Multicamada, MLI*, muito semelhante em aspecto a folhas de alumínio).

O aspecto de leveza, aliás, e o correspondente desejo de enfrentar a gravidade, implícito na “exploração do espaço cósmico”, talvez seja a característica que mais sirva de elo entre as obras do período norte-americano e o restante da produção escultórica de Amilcar, principalmente as suas mais conhecidas esculturas, que podemos chamar de corte e dobra, em aço *corten*. Antes de apontarmos o que as une, devemos falar sobre o que as separa. Rodrigo Naves, em *A forma difícil*, ao comentar sobre uma fala de Amilcar – “o alumínio não tem caráter” - vai dizer o seguinte:

²⁷ Interessante é que em trabalhos posteriores em tela, o artista passará a assinar em diversos lados, rompendo com a relação de orientação cima/baixo. Como essas obras em tela são posteriores, pode ser que essa seja uma característica herdada das obras do período americano.

Diferentemente do ferro, o alumínio - bem como muitos outros materiais - parece não sentir a passagem do tempo, e com isso repele os sedimentos que a idade acumula e que dão às coisas uma feição própria. (NAVES, 1996, p. 232)

O aço *corten* ou ferro, ao contrário, desenvolve uma camada de ferrugem externa, que acaba conferindo à obra um aspecto áspero, bem como indica a passagem do tempo (a obra é tão antiga quanto o tempo para que a ferrugem externa se desenvolvesse). Isso não ocorre com o alumínio e também com o aço inoxidável, que, por não sofrerem nenhum tipo de mudança, parecem indiferentes, habitando um eterno presente. Seria uma explicação para o abandono do aço inoxidável, quando do retorno ao Brasil? Plausível, mas se os materiais foram mudados, o desejo de leveza da intenção artística permaneceu.

Em um texto fundamental sobre a produção do artista, de autoria de Helio Pellegrino, e que nos marcou profundamente quando escrevíamos a dissertação de mestrado, intitulado *Todas as coisas voam*²⁸, encontramos a seguinte passagem:

Tenho, em meu consultório, uma escultura de Amilcar de Castro. Trata-se de uma obra belíssima: uma peça circular, de ferro, de uns dois centímetros de espessura, é cortada e angulada, de modo a erguer-se no espaço, como se estivesse convocada ao voo. A peça é preta de materialidade e concretude. Ela está presa ao seu chão, lealmente terrestre, mas disciplinada por uma ascensão formal que, ao mesmo tempo, revela o seu peso e a transforma em asa. Peso e asa. As coisas todas têm a vocação do voo, ou melhor, o voo é a essência de todas as coisas. (PELLEGRINO, 1987)

Tal trecho encontra correspondência no capítulo XII de *A Terra e os Devaneios da Vontade*²⁹, de Gaston Bachelard, intitulado *A Psicologia da Gravidade*:

Levanta-se voo *contra* a gravidade, tanto no mundo dos sonhos como no mundo da realidade. (...) É impossível fazer a *psicologia da gravidade*, a psicologia daquilo que faz de nós pesados, lassos, lentos, seres que caem, sem uma referência à psicologia da leveza, à nostalgia da leveza. . (BACHELARD, 2019, p.271)

Mais adiante, Bachelard acrescenta que "os pesos caem, mas nós *queremos* levantá-los, e quando não podemos levantá-los, *imaginamos* que os levantamos." (BACHELARD, 2019, p.282). Essa noção ou vontade de voo e leveza como resposta à gravidade é algo que atravessa grande parte da produção do artista brasileiro. Nesse

²⁸ PELLEGRINO, Hélio. Todas as coisas voam. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6 maio 1987.

²⁹ BACHELARD, G. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

sentido, as obras de Amilcar nos EUA, em seu aspecto quase desmaterializado, se comparadas às pesadas chapas de aço de grande parte de sua produção, talvez possam ser aproximadas por meio dessa poética. Impossível olhar para uma dessas esculturas (IMAGEM 82), depois de ler os trechos acima de Pellegrino e Bachelard, e não ser contaminado com tal interpretação.



IMAGEM 82

A obra, desenvolvida para uma praça em Berlim, constitui-se de uma chapa circular em que são feitos três cortes. O primeiro sai de uma das bordas, paralelo ao diâmetro, e quase corta a chapa em dois; o segundo e o terceiro descrevem ângulos agudos, de modo a quase formarem um triângulo. Quando o terceiro corte se aproxima do último vértice, ele para e o pseudo-triângulo formado é dobrado até tocar uma de suas extremidades no chão. Resultado disso é que a parte triangular que se dobra e aponta para cima parece realmente querer se soltar do todo e se lançar ao espaço. Somente quando tomamos conhecimento das dimensões da peça é que a realidade se faz notar. Estamos falando de uma escultura de 8 metros de diâmetro, a chapa de aço

utilizada mede 5 cm de espessura e a obra total pesa 25 toneladas.³⁰ Como uma peça tão pesada pode transmitir tanta leveza? Amilcar, o taumaturgo, fazia do aço terrestre, leve. E dobrava materiais difíceis para apresentá-los ao espectador, subjugados. Sua viagem, e o desejo de exploração do espaço cósmico, talvez seja melhor compreendida não em termos de desenvolvimento, que deixa marcas em suas obras posteriores, mas como um indício importante de uma poética que o acompanhou durante toda a vida.

•

Mas resta um último ponto, em relação às obras norte-americanas. Será que é possível aproximá-las, ou compará-las, com as obras e artistas ligados ao Minimalismo? É um dos assuntos que discutiremos no último capítulo, a seguir.

³⁰ MOREIRA, Pedro. *Geração Migrante – Depoimento 6. Brasil, Inglaterra, Alemanha – 15 anos*. Arqtextos, Texto Especial 163. São Paulo, Portal Vitruvius, jan 2003. Disponível em <www.vitruvius.com.br/arqtextos/arg000/esp163.asp> Acesso em: 02/04/2022

Neoconcretismo, Minimalismo e Amilcar

Sinto no movimento chamado “Minimal Art” um parentesco com o nosso passado neoconcretista. Começamos primeiro, mas somos desconhecidos aqui. Não gosto é do nome “minimal”. O nome é inadequado, porque no fundo o que desejam mesmo é abolir da arte o que seria qualquer espécie de maneirismo ou habilidade, para dar ao mundo uma visão direta. O artista seria mais um pensador, que se expressa por meio de formas, partindo da preocupação de uma comunicação total da qual os críticos seriam intérpretes. Haveria a união em torno da preocupação fundamental de valorizar o homem. É nessa preocupação que vejo um parentesco com o neoconcretismo (outro péssimo nome). (PEDROSA, 1969)

Amilcar de Castro, a julgar pela quase invisibilidade dos artistas brasileiros nos EUA, pelo lado de lá, e a aparente exclusão de preocupações com o Minimalismo, por parte da recepção daqui, no final dos anos 60, muito provavelmente foi o primeiro a enxergar similaridades entre o Neoconcretismo e a “*Minimal Art*”.

Precisaríamos esperar o reconhecimento internacional mais disseminado de alguns artistas nacionais, como Oiticica e Clark, a partir da década de 90¹, para que, paulatinamente, pela expansão do interesse gerado por eles, se chegasse também, em um campo ampliado, aos movimentos relacionados aos seus nomes, como o Neoconcretismo. Nesse aspecto, o texto de Paulo Herkenhoff, “*Divergent Parallels: Toward a Comparative Study of Neo-concretism and Minimalism*”² [*Paralelos divergentes: para um estudo comparativo do Neoconcretismo e Minimalismo*] publicado em 2001, talvez tenha sido o responsável por retomar a comparação, depois de um longo tempo.

¹ A 22ª Bienal de São Paulo, de 1994, certamente é um divisor de águas, contribuindo bastante para isso.

² O texto de Herkenhoff é apresentado de maneira bilíngue (inglês e espanhol), vamos referir-nos sempre ao texto em inglês, com as respectivas traduções.

O texto de Herkenhoff é dedicado a Ferreira Gullar, por ocasião de seus 70 anos. É dividido em uma introdução e alguns subitens: “*Brazil in the 1950s*” [*Brasil nos anos 1950*], “*The Cultural Formation of Neo-concretism*” [*A Formação Cultural do Neoconcretismo*], “*Cultural Imperialism*” [*Imperialismo Cultural*], “*Subjectivity versus Objectivity*” [*Subjetividade versus Objetividade*], “*Economy*” [*Economia*] e “*Living Things*” [*Coisas Vivas*].

Na introdução, apresenta o problema, ou seja, o aparecimento de dois agrupamentos distintos de artistas (*neoconcretos* e *minimalistas*). Distantes geograficamente, coexistindo em uma mesma época, cujas obras apresentam poéticas semelhantes, sem que uns tivessem o conhecimento da existência dos outros. Compara a semelhança inesperada de *Colunas*, de Robert Morris, ao *Balé Neoconcreto* de Lygia Pape, o mesmo acontecendo com *Tecelares*, da mesma artista, com uma das Pinturas Negras de Frank Stella (*Marriage of Reason and Squalor* [*Casamento da Razão e Miséria*]). Sugere, em tom crítico ao “historicismo da arte moderna”, que se as obras de Pape fossem produzidas depois, elas seriam consideradas derivadas das obras dos americanos. O inverso não acontece, porque Morris e Stella, sendo norte-americanos, “*devem estar acima de qualquer suspeita*”³.

A partir daí, afirma que o “neoconcretismo era um movimento consistentemente articulado no Brasil em 1958, enquanto o minimalismo era uma tendência mais dispersa nos Estados Unidos.”⁴ (HERKENHOFF, 2001, p.106). Reafirmando que os “dois movimentos” se desconheciam, escreve um trecho que provavelmente é a essência e motivação por trás de seu ensaio:

A história da arte eurocêntrica considera a cultura de uma dada economia hegemônica como regra cultural universal. Fábrica de opacidade e esquecimento, confere leveza, passa por cima de estruturas conceituais, aplica valores tendenciosos e metodologia inadequada e ignora a especificidade de movimentos, artistas e obras - todo esforço para negar tanto as diferenças quanto a possibilidade de outras histórias.⁵ (HERKENHOFF, 2001, p.106)

³ “(...) should be beyond suspicion”.

⁴ “Neo-concretism was a consistently articulated movement in Brazil by 1958, whereas minimalism was a more dispersed tendency in the United States”.

⁵ “Eurocentric art history takes the culture of a given hegemonic economy as the universal cultural rule. A factory of opacity and oblivion, it confers weightlessness, rides roughshod over conceptual frameworks, applies biased values and inadequate methodology, and ignores the specificity of movements, artists, and works – all effort to deny both the differences and the possibility of other histories.”

Assim, o texto de Herkenhoff se articula em três eixos argumentativos: o político, o introdutório ou contextual e o de aproximações possíveis. “*Brasil nos anos 1950*” e “*A Formação Cultural do Neoconcretismo*” são textos introdutórios, feitos com o intuito de apresentar o Brasil e as transformações artísticas dos anos 50 e 60 ao leitor não familiarizado. “*Imperialismo Cultural*”, como o trecho citado acima, apresenta um discurso político, acusando o Minimalismo de ser “uma ferramenta do imperialismo cultural americano⁶” e que vem sendo apresentado hoje “como um movimento desconectado de muitos aspectos da vida, como um formalismo tentacular que é ao mesmo tempo tudo e nada.⁷” Esse viés político ou de denúncia perpassa o texto geral em vários momentos e dá tom a ele.

Por fim, *Subjetividade versus Objetividade, Economia e Coisas Vivas* se dedicam a apontar possíveis aproximações entre os dois *movimentos* (Herkenhoff usa o termo), privilegiando obras de Lygia Clark e de Lygia Pape. A escolha pelas duas artistas não é gratuita: o texto, na verdade, foi feito para o catálogo de uma exposição da coleção de arte latino-americana de Patricia Phelps de Cisneros, ocorrida em 2001⁸, portanto não é surpresa que algumas das obras escolhidas no texto pertencessem a essa coleção e à mostra.

Em pelo menos dois momentos, Amílcar de Castro é citado. No primeiro deles, em *Subjetividade versus Objetividade*, Herkenhoff fala sobre a ausência de pedestais nas obras do artista. Para o autor, essa ausência “significava que a arte deveria ser inscrita no espaço social (...) sem mediação de uma história” não haveria então “suporte ‘semântico’ de tela ou pedestal” e as obras não mais estariam “separadas do mundo⁹” (HERKENHOFF, 2001, p.120). Isso as aproximaria de uma afirmação de Hal Foster, citada por Herkenhoff, que diz que no

minimalismo a escultura não fica mais à parte, sobre um pedestal ou como arte pura, mas é reposicionada em meio a objetos e redefinida em termos de lugar. Nessa transformação, o espectador, uma vez negado o espaço seguro e soberano

⁶ “Minimalism has been a tool of U.S. cultural imperialism”

⁷ “(...) minimalism is being presented as a movement detached from many aspects of life, as a tentacular formalism that is both everything and nothing.”

⁸ Ocorrida entre março e novembro de 2001, no *Fogg Museum* da Universidade de Harvard, em Cambridge, Massachusetts.

⁹ “(...) meant the art was to be inscribed in social space (...) with no mediation of a history: there is no ‘semantic’ backing by either a canvas or a pedestal (...) they are no longer standing apart from the world.”

da arte formal, é trazido de volta para o aqui e agora¹⁰. (HERKENHOFF, 2001, p.120)

Em outro momento, em *Economia*, compara o processo artístico do artista mineiro a Richard Serra, referindo-se ao “método” de corte e dobra de Amilcar e relacionando-o à “extensiva lista de verbos relativos ao fazer de esculturas” de Serra (HERKENHOFF, 2001, p.125). Ao final, encerra com um trecho de uma carta de Lygia Clark a Helio Oiticica, em que ela fala sobre esgotamento da forma e que o que restaria aos artistas seriam novas estruturas a se descobrir.

O texto de Herkenhoff nos apresenta bem a dimensão do problema, não porque consiga esgotá-lo, mas porque nos mostra as dificuldades no caminho de quem se dedique ao seu enfrentamento, através de suas próprias fragilidades. Obviamente, devemos analisá-lo com justiça. Primeiro por seu pioneirismo. Os textos que se dedicaram ao assunto (que não são muitos, mas têm aumentado de número nas duas últimas décadas), sempre se referem a ele como um ponto de partida. Depois porque o texto, que data de mais de vinte anos, ainda apresenta questões em evidência ainda hoje.

A primeira dessas fragilidades, que poderia ser encarada como força por alguns, é seu tom político. A História da Arte tem-se dedicado, nos últimos tempos, a enfrentar a questão do cânone historiográfico que foi construído, durante muito tempo, em torno da História da Arte europeia (e depois da norte-americana, de certa forma derivada dela). Assim, é inegável que os eixos de poder econômico-culturais sempre exerceram, e ainda exercem, um maior poder de influência sobre a construção desse mesmo cânone, promovendo uma invisibilidade relativa no que se refere à arte produzida fora dos grandes centros e a seus artistas. Nesse aspecto, subitemos do texto de Herkenhoff, como *Imperialismo Cultural*, encontrariam efusiva acolhida como referência em diversas pesquisas e debates atuais. Porém, ao carregar no tom político, Herkenhoff acaba expondo seu viés. A dedicatória a Gullar é um indício disso. Quando falamos anteriormente sobre o Neoconcretismo, vimos que, apesar de um falso consenso que costuma atribuir somente a Cordeiro e ao Concretismo um papel controverso, tanto o Neoconcretismo e, especialmente, o poeta maranhense estão cercados de contradições e polêmicas. Ao dedicar o texto a Gullar, Herkenhoff dá a impressão de assumir um papel acrítico sobre esses pontos obscuros. De fato isso é corroborado ao longo de seu texto:

¹⁰ No original: “that minimalist sculpture ‘no longer stands apart, on a pedestal or as pure art, but is repositioned among objects and redefined in terms of place. In this transformation, the viewer, refused the safe, sovereign space of formal art, is cast back on the here and now.” Utilizamos a tradução da edição brasileira, presente em FOSTER (2014, p. 53).

ao falar sobre Neoconcretismo, ele assume claramente a versão reforçada principalmente pelos textos de Gullar, como se as contradições, expostas, enfraquecessem a sua reivindicação. O Neoconcretismo é, portanto, apresentado como “um movimento consistentemente articulado no Brasil em 1958”, enquanto o Minimalismo, em contraste, é visto como “uma tendência mais dispersa nos Estados Unidos.”

O outro problema reside nas aproximações feitas. Quando comparamos o Neoconcretismo com Minimalismo, a qual Neoconcretismo estamos nos referindo? E de qual Minimalismo estamos falando? Herkenhoff privilegia a produção artística de Lygia Pape e Lygia Clark. Essas artistas, apesar de assinarem o manifesto Neoconcreto juntamente com Amilcar, têm uma produção artística que diverge em muitos pontos da do artista mineiro. Assim também acontece no Minimalismo, em que mesmo nos nomes mais ligados ao termo, como Morris e Judd, como vimos, há diferenças consideráveis, apesar de alguns pontos em comum. Logo, o problema reside no fato de se eleger uma certa obra ou artista e elevá-lo como representativo do todo. O mais acertado seria não falarmos de Minimalismo ou Neoconcretismo, mas talvez de Minimalismo em Judd, Minimalismo em Morris, Minimalismo em Stella, Neoconcretismo em Pape ou Neoconcretismo em Gullar (que seria seu uso mais adequado, de fato). Sobre esse ponto Michael Asbury, citado por Dezeuze, fala, no caso brasileiro, do problema “de interpretações errôneas recorrentes do neoconcretismo através das lentes das obras posteriores de algumas de suas principais figuras” (DEZEUZE, 2006, p.4)¹¹. A tarefa de comparar ou aproximar obras dos artistas ligados ao Neoconcretismo e ao Minimalismo, enquanto representativos dos grupos a que se referem, quase sempre será uma tarefa inglória por dois motivos: nenhum dos dois agrupamentos é coeso ou organizado o suficiente e as diferenças internas entre os artistas do mesmo grupo frequentemente são muito maiores que entre dois artistas de grupos diferentes. Assim, Amilcar de Castro apresentaria muito mais semelhanças com Richard Serra que Amilcar de Castro com Lygia Clark. Do mesmo modo, a participação do espectador é um aspecto que poderia aproximar Morris, Clark e Oiticica, mas os afastariam de Judd e Amilcar. Dependendo de quais obras ou artistas forem postos em comparação, temos uma seleção artificial de semelhanças e diferenças, que podem ensejar sim novas visões e compreensões, mas também podem aproximar o resultado de uma construção ilusória.

¹¹ “(...) recurrent misreadings of Neoconcretism through the lens of the later works of some of its leading figures.”

Dito de outro modo, apontar semelhanças entre a produção artística de Amilcar de Castro e Richard Serra não significa necessariamente que essas mesmas semelhanças possam ser estendidas ao Neoconcretismo e Minimalismo, apenas que a poética e produção artística dos dois artistas se assemelham em alguns pontos.

Herkenhoff toma o cuidado de não generalizar, mas ao dedicar um subitem específico à obra de Clark, *Coisas Vivas*, acaba deixando uma brecha aberta para tal interpretação generalizante. Além disso, quando fala das diferenças entre o Minimalismo e o Neoconcretismo, deixa implícito uma certa predileção por um deles em pelo menos dois momentos. Um desses momentos está em *Subjetividade versus Objetividade*, em que o crítico aponta posturas diferentes em relação à subjetividade pelo Minimalismo e Neoconcretismo. Enquanto o Minimalismo procuraria desvencilhar-se de qualquer subjetivismo possível, por identificá-lo com o Expressionismo Abstrato, o Neoconcretismo iria na direção oposta, colocando-se contra a “excessiva objetividade” do Concretismo (HERKENHOFF, 2001, p.119). Já vimos, anteriormente, que no caso do Neoconcretismo, tanto a ideia de um excesso de objetivismo concretista, quanto à oposição Neoconcreta a tal postura são afirmações que demandam ponderação, pois estão também envoltas por contradições. Aparentemente, não haveria nenhum viés aí, mas quando fala sobre a questão do tempo, o momento acima acaba adquirindo um outro significado possível:

As noções de tempo nos anos anteriores ao neoconcretismo incluíam o tempo mecânico das formas seriais e modulares; presentes no concretismo, elas foram inteiramente revisados pelo neoconcretismo. (HERKENHOFF, 2001, p.122)¹²

Ora, a descrição relativa a “formas seriais e modulares” cabe perfeitamente a características que geralmente são atribuídas a obras de artistas ligados ao Minimalismo. Difícil acreditar que Herkenhoff escreveria o que escreveu sem ter isso em mente. A leitura do trecho acima parece sugerir que Herkenhoff vê o Neoconcretismo não só de alguma maneira como uma superação do Concretismo, mas como uma superação do próprio Minimalismo. Isso se encaixaria perfeitamente com o tom político adotado ao longo do texto e com a maneira um tanto demeritória com que ele trata da Arte *Minimal*. Assim, quando aponta diferenças, há a impressão de utilizá-las, em grande

¹² “Notions of time in the years before neo-concretism included the mechanical time of serial and modular forms; present in concretism, they were entirely revised by neo-concretism.”

parte, para afirmar uma aparente superioridade do Neoconcretismo, que, além disso, é visto por ele de modo organizado e coeso.

Em defesa de Herkenhoff, podemos dizer que ele não apresenta o seu ensaio como definitivo, mas como “um primeiro passo na direção de um estudo comparativo entre o Neoconcretismo e o Minimalismo¹³” e que, apesar de se encontrarem em certas questões, fluem em direções opostas (HERKENHOFF, 2001, p.107). Um primeiro passo de uma longa discussão, portanto.

•

Uma abordagem interessante é a realizada por Anna Dezeuze em sua palestra proferida em Leeds, na Inglaterra, no Instituto *Henry Moore. Minimalism and Neoconcretism [Minimalismo e Neoconcretismo]*, de 2006. Nela, a francesa aproxima os conceitos de “objetos específicos”, desenvolvido por Judd e o de “Não-Objeto”, desenvolvido por Gullar, a partir de suas origens e estendendo-se a seus respectivos textos de mesmo nome (*Specific Objects*, de 65 e *Teoria do Não-Objeto*, de 59). Para Dezeuze, ambos os conceitos são soluções encontradas para se referir a obras que não poderiam ser mais encaradas nem como esculturas, nem como pinturas e são muito similares em suas proposições. Isso aparece literalmente nos textos dos dois autores, em Judd (1965, p. 96) quando ele diz que a “metade, ou mais, dos melhores novos trabalhos (...) nos últimos anos não tem sido nem pintura, nem escultura” e em Gullar (1959): “a pintura e a escultura atuais convergem para um ponto comum (...) tornam-se objetos especiais - não-objetos - para os quais as denominações de pintura e escultura já talvez não tenham muita propriedade.” Dezeuze, inclusive, ressalta a semelhança entre os termos “objetos específicos”, usado por Judd, e “objetos especiais”, a que Gullar se refere ao falar do “Não-Objeto”, por terem a mesma origem etimológica.

A abordagem funciona porque o recorte é bem delimitado. Além disso, há certo consenso a respeito dos textos fundamentais históricos ligados ao Neoconcretismo e Minimalismo e os dois, utilizados por Dezeuze, enquadram-se nesse cânone. Assim, realiza-se uma aproximação válida de certo conjunto de ideias em comum, que, por caminhos diferentes, chegaram a um mesmo questionamento.

¹³ “is a first step toward a comparative study of Neo-concretism and minimalism”

Os dois exemplos acima não têm a pretensão de cobrirem todos os caminhos possíveis, apenas são amostras de como o assunto foi tratado anteriormente por outros pesquisadores. Em 2011, no VII Encontro de História da Arte realizado na Unicamp, Patricia Leal Azevedo Corrêa¹⁴, em *Três Textos no Início de um Debate: Neoconcretismo e Minimalismo*, trata dos dois textos que mencionamos¹⁵ e traça um panorama sintético sobre o problema que merece ser compartilhado:

Algumas dessas semelhanças são bem evidentes, como o período em que surgem e se desenvolvem as duas produções, entre o final da década de 1950 e a década seguinte; o emprego e vocabulário geométrico; o envolvimento, por vias práticas e teóricas, com a dissolução de fronteiras entre pintura, escultura, objeto e ambiente; a ênfase nas relações entre corpo, tempo e experiência na arte. Mas suas diferenças são igualmente marcantes, como os distintos contextos artísticos e culturais, suas relações entre tradições locais e matrizes europeias, distintos modernismos e modernidades como solos para suas rupturas, distintos diálogos e aportes teórico filosóficos que, de saída, já impõem a relativização das semelhanças antes indicadas. (CORRÊA, 2011, p. 360)

A descrição de Corrêa nos ajuda a tomar consciência do amplo conjunto de fatores que envolvem a comparação entre o Minimalismo e o Neoconcretismo e que muitas vezes extravasam o campo da História da Arte. Justamente por essa infinidade de caminhos possíveis, é fácil perder-se, ainda mais se considerarmos todos os problemas que já apontamos. Por outro lado, nossa pesquisa surgiu justo de uma comparação, feita por Amilcar de Castro. Como resolver o impasse? Ora, se a pesquisa surgiu a partir de um pensamento de Amilcar, durante todo o percurso é o artista que nos serviu de guia e é o que tem nos orientado até aqui. Assim, quando falamos do “passado neoconcretista”, analisamos depois como a obra de Amilcar de Castro se relacionava com esse passado. Agora, depois de todo o caminho percorrido com o Minimalismo, a Bienal de 65 e a estadia de Amilcar nos EUA, podemos finalmente lançar luz não só sobre as afirmações do artista à Vera Pedrosa, em 69, mas tentarmos finalmente

¹⁴ CORRÊA, Patricia Leal Azevedo. *Três Textos no Início de um Debate: Neoconcretismo e Minimalismo*, 2011 In: VII Encontro de História da Arte: os caminhos da história da arte desde Giorgio Vasari / Gabriela Lodo... [et al.], (organizadora). Campinas, SP : UNICAMP/BC/IA, 2012.

¹⁵ O terceiro é de Michel Asbury: ASBURY, Michael. *Neoconcretism and Minimalism: Cosmopolitanism at a Local Level and a Canonical Provincialism* In: MERCER, Kobena (org.). *Cosmopolitan Modernisms*. Cambridge: Institute of International Visual Arts/MIT Press, 2005.

entender como as obras que ele produziu em solo americano poderiam dialogar com o que ele provavelmente via como *Minimal Art*. Nisso talvez haja uma diferença relevante. Porque os textos que citamos até aqui não necessariamente nos mostram que Neoconcretismo e Minimalismo se assemelham, mas que Neoconcretismo e Minimalismo foram e estão sendo vistos cada vez mais como semelhantes. É um problema, portanto, também de recepção. Ao nos focarmos em Amilcar, talvez possamos entender como todas essas discussões impactaram na obra do artista.

Primeiro, voltemos ao depoimento concedido à Vera Pedrosa e analisemos o conjunto de afirmações do artista ponto a ponto. Logo depois de constatar um “parentesco” entre Minimalismo e Neoconcretismo (para o artista, dois péssimos nomes), Amilcar afirma que, apesar do pioneirismo brasileiro (“começamos primeiro”) haveria um desconhecimento por parte dos americanos. A segunda afirmação não precisa de maiores esclarecimentos, a invisibilidade, ou pelo menos o sentimento de invisibilidade, era algo compartilhado com praticamente todos os artistas brasileiros que residiam em solo estadunidense, à época, como vimos. A primeira afirmação, de reivindicação de um suposto pioneirismo, indica que ou Amilcar via o Minimalismo como uma espécie de repetição de caminhos artísticos que já haviam sido trilhados pela arte brasileira, ou que ele via, no Minimalismo, alguma prática, característica ou *inovação* que já tinha sido desenvolvida no Brasil. A seguir, o artista critica o termo “*minimal*”, dizendo que

O nome é inadequado, porque no fundo o que desejam mesmo é abolir da arte o que seria qualquer espécie de maneirismo ou habilidade, para dar ao mundo uma visão direta. (PEDROSA, 1969)

Aqui o artista parece captar uma das características mais presentes nos artistas americanos da época, não só os ligados ao Minimalismo, que é o desejo de afastamento de qualquer traço mais subjetivo (maneirismo/habilidade), por suas associações com o Expressionismo Abstrato. Além disso, ao falar de “visão direta”, remete-nos a uma clássica resposta de Frank Stella na entrevista a Bruce Glaser, de 64, sobre suas pinturas: “o que você vê é o que você vê” [*What you see is what you see*]. Nela, o artista responde sobre se ainda existiriam de soluções, ou problemas na pintura usando as seguintes palavras:

(...) Sempre me meto em discussões com pessoas que querem conservar os antigos valores em pintura – os valores humanistas [*the humanistic values*] que sempre encontram na tela. Se você pressioná-las, elas sempre acabam afirmando que existe algo além de tinta na tela. A minha pintura baseia-se no fato de que só o que pode ser visto na tela *está* realmente lá. (...) Se a pintura fosse enxuta o bastante, acurada o bastante ou direta o bastante [*accurate enough or right enough*], você seria simplesmente capaz de olhar para ela (...) O que você vê é o que você vê. (GLASER, 1966 p. 130-131)

Interessante que a tradução para o português publicada no Brasil, inclusive, usa o mesmo termo “direta”. Não é possível saber se Amilcar teve contato com a entrevista antes da declaração. Não necessariamente a posição de Stella é compartilhada por Judd, que, como sabemos, afirmava já não acreditar em qualquer potencial da pintura, por vê-la, de certo modo, superada. Mas a expressão “visão direta”, como utilizada por Amilcar, na entrevista, pode ser entendida de modo mais amplo, contrapondo-se à ideia de maneirismo ou habilidade.

A seguir, Amilcar prossegue com um trecho que dá margem a dúvidas interpretativas: “o artista seria mais um pensador, que se expressa por meio de formas, partindo da preocupação de uma comunicação total da qual os críticos seriam intérpretes.” Se o artista parte de uma preocupação com a “comunicação total” e estaria comprometido com “uma visão direta”, por que haveria necessidade de críticos como intérpretes? Difícil saber. Aliás, se lembrarmos das reações ao ensaio de Fried, a reserva em relação a críticos era algo relativamente disseminado entre os artistas ligados ao Minimalismo. Não é muito crível que esses mesmos artistas enxergassem o papel atribuído por Amilcar, de “intérpretes”, como algo fundamental. É possível que, em busca de semelhanças, o artista estivesse projetando características do cenário brasileiro, aqui representado por sua interpretação do Neoconcretismo, aos artistas americanos. Mas é algo que não podemos afirmar de modo categórico.

Por fim, Amilcar explicita o “parentesco” observado a partir da “união em torno da preocupação fundamental de valorizar o homem.” Em relação ao Neoconcretismo, Amilcar parece aderir ao discurso de ruptura, que denunciaria o excesso de objetividade do Concretismo. Assim, a valorização do homem se oporia ao *rigor matemático* visto no outro lado. Em relação ao Minimalismo, a questão fica em aberto. A título de exemplo, se nos guiarmos pela oposição exposta por Herkenhoff em seu ensaio, no subitem *Subjetividade versus Objetividade*, o que Amilcar possivelmente enxerga como valorização do homem no Neoconcretismo é uma característica que grande parte dos

artistas ligados ao Minimalismo procurariam fugir. Lembremos de “*Self Portrait*” [Autorretrato], de 1963 (IMAGEM 38), de Robert Morris, já abordada, que é claramente uma provocação a qualquer tentativa de se representação do *eu interior*. É possível, porém, que Amilcar estivesse referindo-se a outro tipo de valorização do homem, que nos escapa (mas lembremos que, se houver outro significado, ele tem de valer tanto para o Minimalismo quanto para o Neoconcretismo, já que o artista fala de “união”, i.e., um ponto em comum, que sugeriria o “parentesco”).

Dito isso, para concluirmos, podemos passar às obras. Será que há, na produção de Amilcar, algo que a aproximasse, por “parentesco”, a algumas características da produção artística de figuras ligadas ao Minimalismo? Ou que, pelo menos, pudessem ser vistas como tal? A resposta é sim, já que como defendemos acima, o universo é suficientemente amplo para acomodar diversas aproximações. Antes de passarmos às obras do período norte-americano, há um tipo específico de comparação que não é incomum em se tratando de Amilcar de Castro, e seríamos cobrados, se não a abordássemos aqui. Falamos, claro, das comparações feitas entre as produções de Amilcar de Castro e Richard Serra.

O que motiva tais comparações são as inegáveis semelhanças formais entre grande parte da produção dos dois artistas (especialmente as obras em aço), além do fato de que essas mesmas produções foram contemporâneas por diversas décadas (entre o final da década de 60, com a ascensão de Serra no cenário artístico novaiorquino, e 2002, com a morte de Amilcar). Citemos alguns exemplos.

Rodrigo Naves, em seu texto *Algumas faces da obra de Amilcar de Castro*¹⁶, cita a referida comparação, mas parece ter certa resistência em fazê-la, preferindo aproximar o artista brasileiro a Fred Sandback. As razões apontadas pelo crítico são que, apesar do uso de um material comum (aço *corten*), Amilcar não “pôde conseguir a escala que é decisiva para os trabalhos de Serra”, marcados por “aquela experiência da gravidade do mundo que não se alcançaria sem o peso, a altura e o desequilíbrio de suas peças”. Além disso, conjectura se a obra do brasileiro não teria “alcançado outros patamares estéticos se as suas condições materiais fossem mais favoráveis”. A preferência por aproximá-lo de Sandback, que tem uma produção marcada por esculturas vazadas compostas por fios, como uma espécie de desenho de linhas tridimensional, justifica-se por haver em

¹⁶ NAVES, Rodrigo. *Amilcar de Castro*. Belo Horizonte: Editora AD2, 2010.

Sandback, e por consequência, em Amilcar, “aberturas espaciais para o espectador”. (NAVES, 2010, p.38)

Herkenhoff, como já citamos acima, também aponta características comuns nos dois artistas, aproximando seus modos de produção: a lista de verbos de Serra ao “corte e dobra” de Amilcar.

Tadeu Chiarelli¹⁷, em *Amilcar de Castro: diálogos efetivos e afetivos com o mundo*, prefere concentrar-se nas diferenças entre o norte-americano e o brasileiro, ao enfatizar a relação das obras com o público: enquanto Amilcar teria uma posição no geral convidativa, a relação de Serra com o público é quase sempre hostil. Diz ele:

Porém, aquela disposição ao diálogo que se percebe na obra de Amilcar não é visível na escultura do artista norte-americano. A produção de Serra tende a ser fechada em si mesma, recusando-se a se relacionar com o público, a não ser quando se coloca conscientemente como obstrução e/ou ameaça. (CHIARELLI, 2003)

E acrescenta:

Numa sociedade agredida de tantas maneiras, Amilcar, com uma chapa de ferro e um corte decidido, dialoga em vez de ameaçar, abraça ao invés de obstruir. E essa disposição para o diálogo acolhedor e potente com o observador e com o entorno (sem nele dissolver-se ou dele depender) talvez seja a melhor contribuição de Amilcar para a escultura dos últimos 50 anos. (CHIARELLI, 2003)

De fato, é um ponto que coincide com nossa visão e merece ser tratado mais a fundo. Falaremos sobre isso adiante.

Se fôssemos construir um panorama rápido e grosseiro, quando levamos em conta as produções escultóricas em aço dos dois artistas, poderíamos dizer que se tratam quase de irmãos artísticos: um habita o mundo de formas de dobras e ângulos (Castro), outro o mundo de formas curvas ou, como bem definiu Naves, em “desequilíbrio” (Serra).

Esse jogo entre semelhanças e diferenças continua. Gaston Bachelard, em seu *Terra e os Devaneios da Vontade*, logo no primeiro capítulo, vai desenvolver a oposição em relação à resistência que a matéria oferece à intervenção humana em dois polos antagônicos, *moleza x dureza*:

¹⁷ CHIARELLI, Tadeu. Amilcar de Castro: diálogos efetivos e afetivos com o mundo. In: RAZUK, Marília; CASTRO, Rodrigo de (Org.). Amilcar de Castro: corte e dobra. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2003. p. 16-21. De modo alternativo, pode ser encontrado em: <<https://galeriamariliarazuk.com.br/artistas/amilcar-de-castro/textos>> Acesso em: 03 de março de 2022.

Duro e mole são os primeiros qualificativos recebidos pela *resistência* da matéria, a primeira *existência dinâmica do mundo resistente*. Vêm em seguida experiências mais ricas, mais sutis, um imenso campo de experiências intermediárias. Mas na ordem da matéria, o *sim* e o *não* se dizem *mole* e *duro*. (BACHELARD, 2019, p.15)

Poderíamos pensar os dois artistas levando em conta esses polos primordiais. Em Amilcar, uma das principais forças de sua produção escultórica foi o desejo de confrontar a dureza da matéria e domá-la, apresentá-la subjugada ao espectador. Porém, não necessariamente dócil: ele preferia, por exemplo, nas obras em aço *corten*, deixar a ferrugem aparente, ao invés de poli-la, como se dissesse – *Eis o material bruto, em sua aspereza. Vejam o que fiz com ele para apresentá-lo a vocês*. Sua predileção por materiais duros, aliás, ultrapassava a escolha das chapas de aço (por exemplo, em madeira, Amilcar ia buscar a madeira mais dura e difícil de trabalhar possível, a braúna). Serra, ao contrário, se levarmos em conta boa parte das obras da segunda metade da década de 60, prefere materiais como borracha e chumbo (derretido, ou formando ligas para deixá-lo mais resistente). Nessas obras, ele escolhe um material macio/mole e trabalha para deixá-lo resistente ou duro. Lembremos as obras que tratamos no capítulo 3: *Levantar*, de borracha vulcanizada, *Moldagem*, feita a partir de fileiras de chumbo derretido solidificada ou mesmo *Castelo de Cartas*, que precisou de uma liga de antimônio e chumbo para se sustentar. É o caminho inverso, Amilcar quer domar a matéria dura, Serra quer deixar mesmo a matéria mole, resistente. Um trabalha contra o *não*, o outro quer transformar o *sim* em *não*.

A diferença de visão artística de mundo também é explicitada se contrapomos duas obras a seguir¹⁸. Na **IMAGEM 83** vemos uma escultura de Amilcar que se tornou famosa, em termos visibilidade pública, por estar na Praça Carlos Chagas, também conhecida como Praça da Assembleia, em Belo Horizonte. Feita sob encomenda do poder público, em 1988, acabou tornando-se símbolo da própria Assembleia Legislativa de Minas Gerais, que margeia um dos lados da praça. A data escolhida para sua inauguração também acabou carregada de simbolismos: além de próxima do bicentenário da Inconfidência Mineira, é também o ano da promulgação de nossa atual Constituição.

¹⁸ As características apontadas aqui aparecem em diversas outras obras dos dois artistas. Podemos ser questionados a respeito da escolha de obras que distam 14 anos uma da outra. O essencial, porém, é mostrar um contraponto: assim como podem ser encontradas semelhanças, também encontramos diferenças fundamentais em Serra e Amilcar, dependendo de qual ângulo analisamos. Mesmo com a inegável semelhança formal de grande parte da produção de ambos.



IMAGEM 83

A obra é constituída por uma só chapa circular em que há dois cortes formando um vértice em ângulo agudo. Com a dobra da chapa, forma-se o último vértice de um triângulo vazado e sua projeção, em aço, rente ao chão. É de uma síntese poderosa. Joga com elementos simples, cria tridimensionalidade e um portal triangular, que ecoa o triângulo característico da bandeira do estado, inspirada pela Inconfidência Mineira. O portal formado acaba sendo o elemento definidor da obra: a escultura, dobrada, abre-se para que o espectador possa passar. Um convite, acolhedor, para a exploração do espaço.

Vejamos uma obra de Serra, que também possibilita a exploração do espaço pelo espectador: *Delineator* [Delineador], de 1974 (IMAGEM 84).

A obra é constituída de duas chapas de aço (2.5 cm x 3.1 m x 7.9 m), uma posicionada no chão da galeria e outra no teto, de modo perpendicular, formando uma disposição de cruz. O espectador, então, é instado a transitar pela sala, explorando o espaço e a disposição que a cruz imaginária cria. As dimensões e posicionamento das chapas tornam a presença do espectador essencial, já que, por fotos, nunca teremos uma exata experiência do espaço real, seremos enganados pelas distorções e ilusões de perspectiva. Mas aqui a exploração pelo espectador não se dá de maneira acolhedora, porque há uma pesada chapa de aço suspensa, como uma *Espada de Dâmocles* literal pairando sobre a cabeça de quem quer que entre na sala onde a obra é exibida. Assim como em *Castelo de Cartas*, surge a dúvida: é seguro ficar embaixo sem que a chapa se solte e sejamos esmagados?



IMAGEM 84

O espectador precisa de uma dose de coragem para fazê-lo, especialmente, se levamos em conta algumas imagens do processo de montagem da obra no MoMA, em 2012 (IMAGEM 85).



IMAGEM 85

As duas obras se abrem para que o espectador se posicione e transite entre seus elementos constituintes, mas o modo com que elas o fazem diz muito a respeito do que move a produção dos dois artistas. Afinal, talvez os irmãos artísticos no nosso panorama rápido não sejam lá tão parecidos, como a primeira vista possa parecer.

Claro que a interpretação que lançamos aqui não pretende esgotar o tema, mas, acreditamos, reforça nosso ponto de vista avesso a generalizações pouco cuidadosas. Se encontramos essas diferenças entre Castro e Serra, supostamente próximos, que dirá dos múltiplos e diversos artistas e obras geralmente relacionados ao Minimalismo e Neoconcretismo. De todo modo, chega a ser irônico que o homem que criava portais e abria suas obras ao diálogo, que fazia flutuar esculturas prontas pra enfrentar o espaço cósmico tenha encontrado um ambiente tão pouco acolhedor nos EUA. Só nos resta especular quais respostas Amilcar e Serra teriam dado um ao outro, fosse Castro mais aceito no cenário artístico novaiorquino.

Há um outro ponto a se destacar. Quando os dois, Castro e Serra, estavam mais próximos geograficamente, ou seja, quando Amilcar estava nos EUA, a diferença entre as obras foi ainda mais acentuada. Muito, claro, em função da produção de Amilcar no período. Em relação a essas obras de Amilcar, será que podemos empreender o mesmo esforço e tentar achar o tal “parentesco”, aludido por ele? Podemos tentar por fim analisá-las e confrontá-las brevemente tendo em vista alguns pontos dos principais textos que balizaram as discussões na época, ou seja, os de Judd, Morris e Fried. Se podemos nos basear neles para as aproximações, podemos fazê-lo de modo estendido às obras de Morris e Judd, que já trabalhamos mais profundamente ao longo da pesquisa. Não significa, portanto, que vamos aqui comparar toda a produção do artista brasileiro ao Minimalismo, mas comparar um conjunto específico de sua produção a um recorte específico de algumas questões que movimentavam o debate no final dos anos 60. Sem esse cuidado, cairíamos nas mesmas armadilhas que apontamos anteriormente.

A primeira característica a se destacar, que já mencionamos anteriormente, é o aspecto reflexivo dessas obras. Explorar a refletividade dos materiais, como o aço inox, é algo recorrente na produção de Judd. Latão, aço inoxidável, alumínio, todos esses materiais foram sujeitos a experimentações do artista americano. De fato, essa exploração era algo central para o artista e é algo que ele deixa explícito em *Objetos Específicos*. No caso de Amilcar, a escolha é atribuída à falta de condições de utilização do aço *corten*. Curiosamente, o emprego desse tipo de material o aproxima de Judd e sua produção artística que quer pairar, imutável, sobre o tempo, mas o afasta de Serra.

Outra característica é o aspecto composicional dessas obras de Amilcar. Judd afirmava que procurava se distanciar da composição, com partes que se relacionam em um todo, por enxergar nisso um resquício de uma tradição europeia. Morris preferia obras que se constituíssem em peças unitárias, por um princípio *gestáltico* que

favorecesse a simplicidade de apreensão da peça. Em Amilcar, não só a composição é utilizada, como o artista deixa a obra aberta a potenciais inúmeras composições distintas, através do arranjo também distinto que essas mesmas peças poderiam formar através da argola que as unia. Ao contrário de Judd, em que um possível ilusionismo reflexivo é causado somente por essa mesma reflexão do ambiente em obras estáticas, em Amilcar, há tanto a reflexão do ambiente, como múltiplas possibilidades do arranjo diverso das próprias peças. Além disso, para Morris, a posição diversa das obras também significava que elas poderiam ser vistas como obras diferentes, e não como aspectos variados de uma obra única. Lembremo-nos de *Colunas* (IMAGEM 36, no capítulo 3), em que o par de colunas brancas emula a performance do artista com uma coluna em pé e outra deitada. Em Amilcar, o espaço é tratado sem referências. Se esse aspecto não referencial de espaço já era uma característica explorada em algumas de suas esculturas, com as obras do período norte-americano, o procedimento, como já mencionamos, foi levado ao extremo. Há algo na feitura dessas obras que aproximam Amilcar de Judd, que é seu aspecto industrial ou a ausência de marcas que denunciem a intervenção da mão do artista. Algumas esculturas de Amilcar levam sua assinatura, marcada em relevo na peça. As esculturas americanas, aparentemente¹⁹, deixam de lado tal recurso.

Por fim, o espaço. Ao falar da ausência de pedestal, Herkenhoff capta uma característica que parece ser bem presente, de forma disseminada, em várias obras dos artistas de ambos os grupos. A aproximação da obra do ambiente real, sem intermediários, como pedestal ou moldura, e que motivaria a noção de “não-objeto”, de Gullar e “objetos específicos”, de Judd. Temos aqui algo que diferencia essa produção de obras da arte moderna. Sem o pedestal, a obra passa a compartilhar o mesmo espaço do espectador e esse próprio espaço torna-se não neutro.

Aliás, olhando em perspectiva, o espaço talvez seja a noção que mais dê conta de abarcar as transformações ocorridas na arte do período. A pintura e escultura, não contentes em serem elas mesmas, começam a invadir o espaço do espectador. A arte, antes presa a um universo e espaço imaginários, procura se aproximar desse mesmo espectador, com intenções e resultados diversos. Michael Fried, temeroso, via tudo isso como teatro. Apesar de tudo, o crítico foi atento ao perceber que os ventos estavam mudando, mesmo contra a sua vontade.

¹⁹ Isso é nítido nas esculturas que aparecem nos catálogos, supomos que também fosse uma característica das esculturas em tamanho maior.

Considerações finais

Por tudo que foi exposto até aqui, podemos tentar agora mapear as principais questões desenvolvidas e lançar algumas últimas ponderações.

No capítulo 1, analisamos o surgimento do Neoconcretismo e algumas das suas principais fragilidades e contradições. Apesar disso, predomina ainda uma certa visão que bem podemos chamar de *Neoconcretismo de Gullar*, que tende a minimizar seus pontos fracos e encarar as polêmicas surgidas como uma superação necessária do Concretismo paulista. Entre as principais razões para o predomínio dessa versão podemos destacar: **a)** a publicação do Manifesto Neoconcreto, redigido por Gullar, em um jornal de grande circulação, que já se tinha firmado como um veículo influente das discussões artísticas desde a sua Reforma Gráfica, ocorrida durante segunda metade da década de 50; **b)** a ausência de Mário Pedrosa, mentor de Gullar e uma das influências intelectuais mais importantes entre paulistas e cariocas, quando os desacordos entre Rio e São Paulo culminaram na publicação do Manifesto (Pedrosa estava no Japão, onde residiu por quase um ano); **c)** a própria morte de Pedrosa, em 1981 (e em certa medida também de Oiticica, em 1980 e Clark, em 1988) que abriu espaço para que Gullar, com sua constante presença midiática, assumisse de fato a posição de protagonismo intelectual e de discurso sobre o Neoconcretismo. E sua interpretação fosse vista, ao longo do tempo, cada vez mais como privilegiada nos 35 anos que marcaram o período que compreende a morte de Pedrosa e a sua própria, ocorrida em 2016.

No capítulo 2, vimos a postura ambígua de Amilcar de Castro em relação ao Neoconcretismo. Se nas entrevistas, de modo geral, ele repercutia o discurso “oficial” presente no manifesto, deixava escapar também que, na prática, as relações entre os chamados neoconcretos eram bem mais informais do que se imaginaria e as afinidades surgidas não eram propriamente em relação a poéticas ou proposições artísticas, mas por amizades, ou locais de encontro em comum, como a residência de Mário Pedrosa. Artisticamente não era diferente. As supostas diferenças geralmente atribuídas aos neoconcretos para diferenciá-los dos concretos deixa Amilcar numa espécie de limbo, já que em sua produção podemos encontrar características relacionadas aos dois grupos.

No capítulo 3, foi a vez de nos debruçarmos sobre o Minimalismo. Como o Neoconcretismo, é também cercado de questões difíceis, de *nãos* e *poréns*. O termo é renegado pelos artistas, o texto que o consolidou também não encontrou boa acolhida, não há manifesto, não há consenso sobre os artistas que seriam minimalistas... Além

disso, o Minimalismo encontra-se espremido entre as muitas respostas artísticas surgidas após o Expressionismo Abstrato, várias, sob um mesmo espaço geográfico, e logo antes do surgimento da Arte Conceitual. Tudo isso concorre para que o quadro seja de não fácil delimitação. Porém, a partir da seleção de alguns artistas e textos, foi possível ter um vislumbre tanto das tensões e diferenças internas, como das oposições externas que auxiliaram a posicionar e consolidar esses mesmos artistas no cenário artístico da época e posteriormente, até os dias atuais.

Se os capítulos 1 e 3 foram necessários para nos situarmos em relação aos principais debates, e o capítulo 2 para posicionar Amilcar em relação ao Neoconcretismo, é a partir do capítulo 4 que algumas respostas a perguntas essenciais começaram a ficar mais claras. Ao analisar a Bienal que hoje é conhecida informalmente como *Bienal do Minimalismo*, pudemos acompanhar as expectativas em relação à escolha do conjunto de obras a serem expostas, os agentes responsáveis pela exposição e parte de sua recepção, não muito entusiasmada, em relação às obras de Judd e Stella. Recepção que, aparentemente, prevaleceu no Brasil até pelo menos o final dos anos 60. As expectativas em relação à *Pop Art*, que só apareceria exposta na Bienal seguinte, a identificação da *Op Art* como sua principal força concorrente e preocupações a respeito da passagem de eixo de poder e relevância no cenário artístico da Europa para os EUA contribuíram para uma relativa invisibilidade das principais questões aparentes nas obras de figuras como Donald Judd e Frank Stella. Exceção honrosa a Zanini que, pelo que se deduz de seu texto, efetivamente teve o trabalho de percorrer a mostra e soube captar as mudanças que estavam em jogo na produção artística da delegação norte-americana. A fala de Amilcar nos EUA a respeito dos artistas neoconcretos – “somos desconhecidos aqui” – bem poderia ser aplicada aos minimalistas durante a 8ª Bienal. Pode-se argumentar que em 1965, ano do texto de Wollheim, ainda era muito cedo para que se pudesse ter um quadro geral das movimentações do cenário artístico norte-americano, se nem mesmo o termo Minimalismo havia se consolidado de todo. Mas o fato de que Zanini fosse capaz de perceber a “fria temperamental” e a implosão dos suportes tradicionais em direção a uma arte que queria se “impor enquanto universalidade de meios” prova que o principal ia muito além da mera consolidação do termo.

No capítulo 5, acompanhamos os obstáculos encontrados por Amilcar e demais artistas brasileiros durante a estadia nos EUA. Fugindo de regimes não democráticos e de dificuldades inerentes à condição social e econômica brasileiras, depararam-se com

um ambiente pouco acolhedor, não sendo integrados ao cenário artístico novaiorquino e sofrendo de uma generalizada invisibilidade. Paralelamente a isso, empreendemos um esforço de tentar reconstituir as obras produzidas por Amilcar no período e analisamos as mesmas, tendo em vista suas particularidades em relação ao restante da produção do artista, bem como um provável contexto que pode ter influenciado a sua feitura.

Tudo isso para que chegássemos ao capítulo 6 e, enfim, pudéssemos colocar em perspectiva a aproximação feita por Amilcar entre Neoconcretismo e Minimalismo. O que foi ficando claro, no decorrer da pesquisa, é que a aproximação dependia menos de semelhanças ou diferenças intrínsecas e mais de diferentes contextos de recepção das obras e agrupamentos de artistas ao longo do tempo. Ou seja, poderíamos dividir o problema em pelo menos quatro itens: **a)** como o Neoconcretismo era recebido nos EUA; **b)** como o Minimalismo era recebido no Brasil; **c)** como Amilcar percebia o Neoconcretismo e o Minimalismo; **d)** como Neoconcretismo e Minimalismo têm sido percebidos desde então. **a)** e **b)** apontam para uma mútua e relativa “invisibilidade”. As razões diferem. Enquanto o cenário artístico norte-americano se voltava cada vez mais para si mesmo e para seus próprios debates, desejoso para se libertar do que via como herança das tradições europeias, parecia não haver muito espaço para diversidade de vozes artísticas de outro ambiente cultural, especialmente de países periféricos. No caso brasileiro, o contrário: uma provável preocupação em demasia com grandes movimentações externas que fez com que acontecimentos mais sutis dentro dessas mesmas movimentações fossem, em parte, ignoradas, ou ao menos interpretadas de uma maneira muito diferente do que são hoje. No caso de **c)** e **d)**, há uma lenta, mas progressiva tendência de interpretação do Neoconcretismo e do Minimalismo como semelhantes. No caso e época das declarações de Amilcar, talvez essa percepção de semelhança possa inclusive ter influenciado na recepção da 8ª Bienal. Se as obras de Judd e Stella foram vistas como algo que os artistas brasileiros já “tinham começado primeiro”, elas estariam destituídas de algum elemento de novidade que as fizessem destacar. Lançando uma hipótese da situação inversa, talvez a produção de Amilcar pudesse ser vista também como algo que o cenário artístico norte-americano já estivesse acostumado. Portanto, o suficiente para ser aceito com o prêmio da bolsa, mas ignorado por ser encarado como um genérico de algo que os artistas norte-americanos já vinham produzindo alguns anos antes (nessa hipótese, claro, os norte-americanos ignorariam que Amilcar tivesse produzido obras desde a década de 50). O fato é que, como também discutimos no capítulo 6, dos anos 60 para cá muita coisa mudou. Vários artistas

brasileiros históricos foram reconhecidos internacionalmente (sobretudo nomes ligados ao Neoconcretismo) e a própria História da Arte passa por movimentos de reconfiguração que possibilitam uma maior inclusão de artistas fora dos centros tradicionais. Assim, é natural que, com o maior conhecimento de acontecimentos artísticos ocorridos em países periféricos, como Brasil, a tendência de compará-los ao cânone historiográfico também aumenta.

Por fim, vale a pena ressaltar que, como já dissemos, as obras de Amilcar produzidas durante a estadia nos EUA não tiveram desenvolvimento posterior significativo quando Castro retornou ao Brasil e passou a residir em Belo Horizonte (e depois Nova Lima, com seu estúdio que hoje é sede do Instituto Amilcar de Castro). Apesar disso, como também já dissemos, algo da poética presente nessas obras acompanhou o artista até o final de sua vida.

A pesquisa que aqui termina não tem a pretensão de fechar todas as lacunas. Nem seria possível, uma vez que tratamos de uma diversidade de temas que são cercados de polêmicas e perguntas sem uma resposta fácil. Escolhemos caminhos que, esperamos, sejam motivadores de vários debates. Inspirados por Amilcar de Castro, deixamos as portas abertas e estaremos sempre dispostos ao diálogo.

Referências Bibliográficas

Capítulos e referências em livros e catálogos

AGUILAR, Nelson (org.) *Fenomenologia e Arte - Maldiney no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2018.

AGUILAR, Nelson (org.). *Pietro Maria Bardi Construtor de um Novo Paradigma Cultural*. Campinas: Editora Unicamp, 2019.

AGUILERA, Yanet (Org.). *Preto no branco: a arte gráfica de Amilcar de Castro*. São Paulo: Discurso Editorial; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ALBERS, Josef. *A Interação da Cor*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

ALVES, José Francisco. *Amilcar de Castro: uma retrospectiva*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005.

AMARAL, Aracy (org.). *Arte construtiva no Brasil – coleção Adolpho Leirner*. São Paulo: DBA, 1998.

AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

ARCHER, Michel. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Pioneira Editora, 2004.

BACHELARD, G. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 2019.

BANDEIRA, João. *Palavras no Espaço – a poesia na Exposição Nacional de Arte Concreta*. In: *Concreta '56: a raiz da forma*. São Paulo: MAM-SP, 2006.

BARROS, José D'Assunção. *História Comparada*. Petrópolis: Vozes, 2014.

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

BATTCKOCK, Gregory; WAGNER, Anne Middleton. *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press, 1995.

BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO 8., 1965, São Paulo. VIII Bienal de São Paulo: catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1965.

BRINGHURST, Robert. *Elementos do Estilo Tipográfico*. Versão 3.0. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

CHIARELLI, Tadeu. *Amilcar de Castro: diálogos efetivos e afetivos com o mundo*. In: RAZUK, Marília; CASTRO, Rodrigo de (Org.). *Amilcar de Castro: corte e dobra*. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2003. p. 16-21

COCCHIARALE, Fernando e GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos 50*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

CRIQUI, Jean-Pierre. *On Robert Morris and The Issue of Writing: a Note full of Holes*. In: KRAUSS, Rosalind E. , *Robert Morris: The Mind-Body Problem*. Nova Iorque: Solomon R. Guggenheim Museum, 1994.

ECO, Umberto. *Zen e Ocidente*. In: *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ESPADA, Heloisa. *O debate em torno da Primeira Exposição Nacional de Arte Concreta (1956–1957)*. ICAA Documents Project Working Papers, 2007.

FABRINI, Ricardo. *Pulsões do construtivismo*. In: AGUILERA, Yanet (Org.). *Preto no branco: a arte gráfica de Amilcar de Castro*. São Paulo: Discurso Editorial; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

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

FRIED, Michael. *Arte e Objetividade*. Tradução de Milton Machado. *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de pós-graduação em Artes Visuais da EBAUFRJ, Rio de Janeiro, ano IX, n. 9, 2002, p. 131-147.

FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo. *Catálogo da 8ª Bienal de São Paulo - 1965*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1965.

FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo. *Catálogo da 9ª Bienal de São Paulo - 1967*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1967.

GAMMEL, Irene. *Baroness Elsa: Gender, Dada, and Everyday Modernity*. Cambridge, Massachusetts: Mit Press, 2002.

GLASER, Bruce. *Questões Para Stella e Judd*. 1966. In.: FERREIRA, Glória; Mello, Cecília Cotrim de (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, pp122-138.

GREENBERG, Clement. *Recentness of Sculpture*. 1967. In: BATTCOCK, Gregory. (org.). *Minimal Art: A critical anthology*. New York: E.P Dutton, 1968, p. 180-186.

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

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

JUDD, Donald. *Objetos Específicos*. 1965. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de artistas: anos 60/70; seleção e comentários Glória Ferreira e Cecília Cotrim*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

JUDD, Donald. *Donald Judd: Complete Writings 1959-1975 : Gallery Reviews, Book Reviews, Articles, Letters to the Editor, Reports, Statements, Complaints*. Halifax: Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975.

KARMEL, Pepe. *Robert Morris: Boustrophedons*. Nova Iorque: Castelli Gallery, 2017.

KRAUSS, Rosalind E., ROSENSTOCK, Laura, CRIMP, Donald. *Richard Serra: sculpture*. Nova Iorque: Museum of Modern Art, 1986.

KRAUSS, Rosalind E. *Robert Morris: The Mind-Body Problem*. Nova Iorque: Solomon R. Guggenheim Museum, 1994.

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

KUBLER, George; *A Forma do Tempo*. Observações sobre a História dos Objectos, Lisboa: Editorial Vega, 1990.

LESSA, Washington. *Amílcar (sic) de Castro e a Reforma do Jornal do Brasil*. Instituto Amilcar de Castro: 22 f. [1988?] In: NAVES, Rodrigo. *Amilcar de Castro*. Belo Horizonte: Editora AD2, 2010.

LIPPARD, Lucy R. *Six Years: the Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972; A Cross-Reference Book of Information on Some Esthetic Boundaries*. Berkeley: University of California Press, 1997.

MALDINEY, Henri. *Curso na Unicamp*, 1989. In: AGUILAR, Nelson (org.) *Fenomenologia e Arte - Maldiney no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2018.

MAMMÌ, Lorenzo. *Concreta '56: a raiz da forma (uma reconstrução da I Exposição Nacional de Arte Concreta)*. In: *Concreta '56: a raiz da forma*. São Paulo: MAM-SP, 2006.

MARQUES NETO, José Castilho (org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

MEYER, James Sampson. *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties*. New Haven: Yale University Press, 2001.

MORRIS, Robert. *Notes on Sculpture*. *Artforum*, vol. 4, no. 6 (February), 1966. In: BATTCOCK, Gregory, ed. *Minimal Art: A Critical Anthology*. New York: Dutton, 1968, pp. 222-235.

NAVES, Rodrigo. *A Forma Difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo: Ática, 1996.

NAVES, Rodrigo. *Amilcar de Castro*. Belo Horizonte: Editora AD2, 2010.

PAICE, Kimberly. *Catalogue*. In: KRAUSS, Rosalind E. , *Robert Morris: The Mind-Body Problem*. Nova Iorque: Solomon R. Guggenheim Museum, 1994.

PAIVA, Rodrigo. *Max Bill: um projeto de Pietro Maria Bardi*. In: AGUILAR, Nelson (org.). *Pietro Maria Bardi Construtor de um Novo Paradigma Cultural*. Campinas: Editora Unicamp, 2019.

PEDROSA, Mário. *Da Natureza Afetiva da Forma na Obra de Arte*, 1949. In: ARANTES, Otilia (Org.), *Mário Pedrosa. Forma e percepção estética*. Textos escolhidos II (pp. 221-230). São Paulo: Edusp.1996.

RICHTER, Hans. *Dadá: arte e antiarte*. Ed. Martins Fontes. 1993.

ROSE, Barbara. *ABC Art. Art In America*, Outubro de 1965. In: BATTCOCK, Gregory; WAGNER, Anne Middleton. *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press, 1995. pp.274-297.

RUBIN, William S. *Frank Stella*. Nova Iorque: *The Museum of Modern Art*, 1970.

RUBIN, William S. *Frank Stella 1970-1987*. Nova Iorque: *The Museum of Modern Art*, 1987.

SAMPAIO, Márcio. *Vida e Arte: uma poética em construção*. In: BRITO, Ronaldo; BRANDÃO, Beatriz; COELHO, Yana; SAMPAIO, Márcio; FIALDINI, Rômulo. *Amilcar de Castro*. São Paulo: Takano, 2001.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora 34, 2012.

SEITZ, William C., *The Responsive Eye*, The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 1965.

SERRA, Richard. Catálogo. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997.

SERRA, Richard. *Escritos e entrevistas. 1967-2013*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2014.

STEINBERG, Leo. *Outros critérios: confrontos com a arte do século XX*. São Paulo, Cosac Naify, 2008.

TEMKIN, Ann. *Judd*. The Museum of Modern Art, Nova Iorque, 2020.

WOLLHEIM, Richard. *Minimal Art*. *Arts Magazine*, janeiro de 1965 In: BATTCKOCK, Gregory; WAGNER, Anne Middleton. *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press, 1995. pp.387-399.

WOOD, Christopher S. *The Vienna School reader: politics and art historical method in the 1930s*. New York, Zone Books, 2000.

ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. V. 2. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles e Fundação Djalma Guimarães, 1983.

Teses e dissertações

MOL, Elias Perigolo. *Amilcar de Castro: confronto com a matéria*. Dissertação de Mestrado em História. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

MOURA, Flavio Rosa de. *Obra em construção: a recepção do neoconcretismo e a invenção da arte contemporânea no Brasil*. Tese de Doutorado em Sociologia. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

NUNES, Fabrício Vaz. *Waldemar Cordeiro: da arte concreta ao “popcreto”*. Dissertação de mestrado em História. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

SANTOS, Guilherme Moreira. *Notas sobre a recepção da minimal art no Brasil: a 8ª bienal de São Paulo e os anos 1980. 2019*. Dissertação de Mestrado em Arte, Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

SARDO, Delfim José Gomes Pereira. *O minimalismo nunca existiu. Donald Judd e as Polêmicas fundadoras do minimal entre 1965 e 1969*. Dissertação de Provas de aptidão pedagógica e capacidade científica [equivalente a dissertação de mestrado]. Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2000.

VARELA, Elizabeth. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil e neoconcretismo: relações e manifestações*. Dissertação de Mestrado em História e Crítica da Arte. Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

Artigos em jornais, revistas e outros periódicos

ADES, Dawn. *Duchamp’s Fountain and the feminist avant garde in New York*. *The Guardian*, Londres, Reino Unido, 3 de abril de 2019.

AYALA, Walmir. *A infinita possibilidade da esfera*. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 de junho de 1969.

BOIS, Yve-Alain. *What Is There to See? On a Painting by Ad Reinhardt*. *MoMA*, no. 8, Museum of Modern Art, 1991, pp. 2–3, Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/4381154>>. Acesso em: 10 de setembro de 2021.

BRASIL, Maria Cristina. *Um brasileiro na América*. Hoje em dia. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 9 de outubro de 1970.

BUCHLOH, Benjamin H. D. *Painting as Diagram: Five Notes on Frank Stella's Early Paintings, 1958–1959*. In: *October* 143 (2013). Cambridge: Mit Press. 126–144.

CAMPOS, Haroldo de, CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio. *Plano-Piloto para poesia concreta. Noigandres 4, 1958*. In: AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

CORDEIRO, Waldemar. *O Objeto*, Revista Arquitetura e Decoração, 1956. In: AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

CORDEIRO, Waldemar. *Ruptura*. Suplemento Correio Paulistano, 11 de janeiro de 1953, São Paulo. In: AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

CORDEIRO, Waldemar. *Teoria e Prática do Concretismo Carioca*. Revista Arquitetura & decoração, número 22, 1957.

CORRÊA, Patricia Leal Azevedo. *Três Textos no Início de um Debate: Neoconcretismo e Minimalismo, 2011* In: VII Encontro de História da Arte: os caminhos da história da arte desde Giorgio Vasari / Gabriela Lodo... [et al.], (organizadora). Campinas, SP : UNICAMP/BC/IA, 2012.

COTTER, Holland. *The Many Moods and Pleasures of Donald Judd's Objects*. The New York Times, Nova Iorque, 27 de fevereiro de 2020.

DOESBURG, Theo Van. *Arte Concreta*. Revista Art Concret, 1930. In: AMARAL, Aracy (org.). *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

GULLAR, Ferreira. *Manifesto Neoconcreto*. Jornal do Brasil – Suplemento Dominical (Rio de Janeiro), 21-22 de março de 1959.

GULLAR, Ferreira. *1 – O Grupo de São Paulo*. Jornal do Brasil – Suplemento Dominical (Rio de Janeiro), 17 de fevereiro de 1957.

GULLAR, Ferreira. *2 – O Grupo do Rio*. Jornal do Brasil – Suplemento Dominical (Rio de Janeiro), 24 fevereiro, 1957.

GULLAR, Ferreira. *Pintura Concreta*. Jornal do Brasil, 10 de fevereiro de 1957.

GULLAR, Ferreira. *Teoria do Não-Objeto*. Jornal do Brasil – Suplemento Dominical (Rio de Janeiro), 19-20 de dezembro de 1959.

FARIA, João Renato. *Amilcar de Castro: O triunfo da forma sobre a força*. O Tempo, Belo Horizonte, 14 de agosto de 2020.

FERRO, Sérgio. *IX Bienal Mondrian, Op e nós*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 8 out. 1967.

GOLDBERGER, Paul. *Henry Geldzahler, 59, Critic, Public Official And Contemporary Art's Champion, Is Dead*. The New York Times, Nova Iorque. 17 de agosto de 1994.

GLUECK, Grace. *Jill Kornblee, 84, Art Dealer*. The New York Times, Nova Iorque, 7 de fevereiro de 2004

JAREMTCHUK, Dária. *Exílio artístico e fracasso profissional: artistas brasileiros em Nova Iorque nas décadas de 1960 e 1970*. ARS. São Paulo, ano 14, n. 28, 2016. p. 282–297.

HUSTVEDT, Siri. *A woman in the men's room: when will the art world recognise the real artist behind Duchamp's Fountain?* *The Guardian*, Londres, Reino Unido, 29 de março de 2019.

KNIGHT, Christopher. *Curator Brought Fame to Postwar L.A. Artists*. Los Angeles Times, Los Angeles, 22 de março de 2005.

KRAUSS, Rosalind; HOLLIER, Denis; MICHELSON, Annette; FOSTER, Hal; KOLBOWSKI, Silvia; BUSKIRK, Martha e BUCHLOH, Benjamin . *The Reception of the Sixties* . October, 1994, Vol. 69, pp. 3-21.

MARTINS, Sérgio Bruno. *Entre a Fenomenologia e o Historicismo/ Amilcar de Castro Enquanto Ponto Cego da Teoria do Não-Objeto*. Novos estud. CEBRAP vol.35 no.1 São Paulo Mar. 2016 .

MENDES, Lucas. *Nossos homens em Nova Iorque*. Revista Fatos e Fotos, [1970?]. Instituto Amilcar de Castro.

MORAIS, Frederico. *Um pensador preocupado em valorizar o homem*. Diário de Notícias, Rio de Janeiro, 20 de maio de 1969.

MOREIRA, Pedro. "Geração Migrante – Depoimento 6. Brasil, Inglaterra, Alemanha – 15 anos", *Arquitextos*, Texto Especial 163. São Paulo, Portal Vitruvius, jan 2003. Disponível em <www.vitruvius.com.br/arquitextos/arg000/esp163.asp> Acesso em: 02 de abril de 2022

MOURA, Laís. *Paris x Nova York*. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 02 out. 1965. Suplemento Literário, p.2. In: SANTOS, Guilherme Moreira. *Notas sobre a recepção da minimal art no Brasil: a 8ª bienal de São Paulo e os anos 1980*. 2019. 168 f., il. Dissertação (Mestrado em Arte)—Universidade de Brasília, Brasília, 2019. pp. 146-151.

OLLMAN, Leah. *Richard Serra in drawing mode*. Los Angeles Times, Los Angeles, 1º de Maio de 2011.

PEDROSA, Mário. *Paulistas e Cariocas*. Rio de Janeiro, Jornal do Brasil, 19 de fevereiro 1957.

PEDROSA, Vera. *Movimento*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 9 de outubro de 1968a.

PEDROSA, Vera. *Vanguarda – I “êxodo”*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 7 de dezembro de 1968b.

PEDROSA, Vera. *Amilcar: quem é, o que diz*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1969.

PEDROSA, Vera. *Amilcar de Castro – escultura de hoje*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 15 de março de 1969.

PELLEGRINO, Hélio. *Todas as coisas voam*. Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 6 de maio 1987.

SAMPAIO, Márcio. *Amílcar (sic) de Castro. Cronologia*. Instituto Amilcar de Castro p. 13-25

SEBASTIÃO, Walter. *Despojada Sabedoria*. Estado de Minas, 22 de março de 1999.

SENIE, Harriet F. *A polêmica em torno de Tilted Arc: um precedente perigoso?* (tradução: Milton Machado), 2002. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – EBA – UFRJ. Disponível em: <www.ppgav.eba.ufrj.br/wpcontent/uploads/2012/01/ae17_Harriet_Senie.pdf> Acesso em: 23 de fevereiro de 2021

SMITH, Roberta. *Donald Judd, Leading Minimalist Sculptor, Dies at 65*. The New York Times, Nova Iorque, 13 de fevereiro de 1994.

TUCHMAN, Phyllis. *Odd Man in: The Sculptor Robert Morris, at 86, Is Still Blazing Trails*. The New York Times, Nova Iorque, 19 de Março de 2017.

ZANINI, Walter. *A escultura, relevos e objetos da VIII Bienal*. O Estado de S. Paulo, São Paulo, 02 out. 1965. Suplemento Literário, p.2. In: SANTOS, Guilherme Moreira. *Notas sobre a recepção da minimal art no Brasil: a 8ª bienal de São Paulo e os anos 1980. 2019*. 168 f., il. Dissertação (Mestrado em Arte)—Universidade de Brasília, Brasília, 2019. pp. 154-161.

WEISS, Jeffrey. *Due Process: Richard Serra's Early Splash/Cast Works*. Artforum, vol. 54, no. 3 (NOVEMBRO), 2015. Disponível em <<https://www.artforum.com/print/201509/due-process-richard-serra-s-early-splash-cast-works-55532>> Acesso em: 18 de fevereiro de 2022.

WOLLHEIM, Richard. *Minimal Art*, *Arts Magazine*. p. 26–32. Janeiro de 1965.

Artigos não assinados e outras fontes

II – MATÉRIA. Entrevista com Amilcar de Castro. Instituto Amilcar de Castro.

AMILCAR conquista o espaço. Revista Visão, 21 de setembro de 1967.

AMÍLCAR(sic) E SUA ARTE de puro aço. Veja, p. 55, 15 jan. 1969.

CASTRO, Amilcar de. *1ª entrevista. Atelier do artista – Belo Horizonte e Nova Lima, 21-27.12.98/ 2ª entrevista com Amílcar de Castro. Atelier do artista em Belo Horizonte (27 – 12 – 2000)*. Instituto Amilcar de Castro: entrevista. 76 f.

DEZEUZE, Anna. *Minimalism and Neoconcretism*. (Guest lecture). Henry Moore Institute, Leeds, Inglaterra, 2006. Disponível em: <https://www.academia.edu/324265/_Minimalism_and_Neoconcretism_Guest_lecture_Henry_Moore_Institute_Leeds_March_2006> Acesso em: 03 de dezembro de 2021.

DO BRASIL, para americano ver. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 2 de março de 1971, Caderno B página 2.

DONALD Judd + Marfa. Direção: Guto Barra, Tatiana Issa. Geografia da Arte (Série). São Paulo, 2017. 52 min

DO BRASIL, para americano ver. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 2 de março de 1971, Caderno B página 2

HARVEY, Michelle. *William C. Seitz Defending the Modern*. MoMA [sd] Disponível em <<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2007/seitz/index.html>> Acesso em: 28 de setembro de 2021.

HOWARTH, Sophie. MUNDY, Jennifer. *Marcel Duchamp/ Fountain 1917/ replica 1964*. Tate, 2020. Disponível em < <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573> > Acesso em: 11 de setembro de 2021.

IT'S A WHATCHAMACALLIT. The Daily Journal, Elizabeth, Nova Jersey, 29 de março de 1969.

JUDD, Donald. *Artillery Sheds. Donald Judd, Architektur*, Westfälischen Kunstverein Munster, 1989. Disponível em https://chinati.org/related_reading/artillery-sheds-by-donald-judd/ Acesso em: 31 de outubro de 2021.

LESSA, Washington. Amílcar (sic) de Castro e a Reforma do Jornal do Brasil. Instituto Amilcar de Castro: 22 f. [1988?]

MANES, Cara. Richard Serra's Delineator comes to MoMA. 27 de Agosto de 2012. Disponível em <https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/08/27/richard-serras-delineator-comes-to-moma/> Acesso em: 16 de abril de 2022.

MÁRIO PEDROSA: *a forma do afeto*. Nina Galanternick, 2010

PAMPULHA – REVISTA DE ARQUITETURA, ARTE E MEIO AMBIENTE – ano II no2. Fevereiro de 1980.

ROBERT Rauschenberg. Entrevista em vídeo por David A. Ross, Walter Hopps, Gary Garrels e Peter Samis. (Transcrição não publicada em SFMOMA Research Library and Archives, N 6537 .R27 A35 1999a). San Francisco Museum of Modern Art, São Francisco, 1999. Disponível em <https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C/research-materials/document/WHIT_98.308_005/> Acesso em: 11 de setembro de 2021.

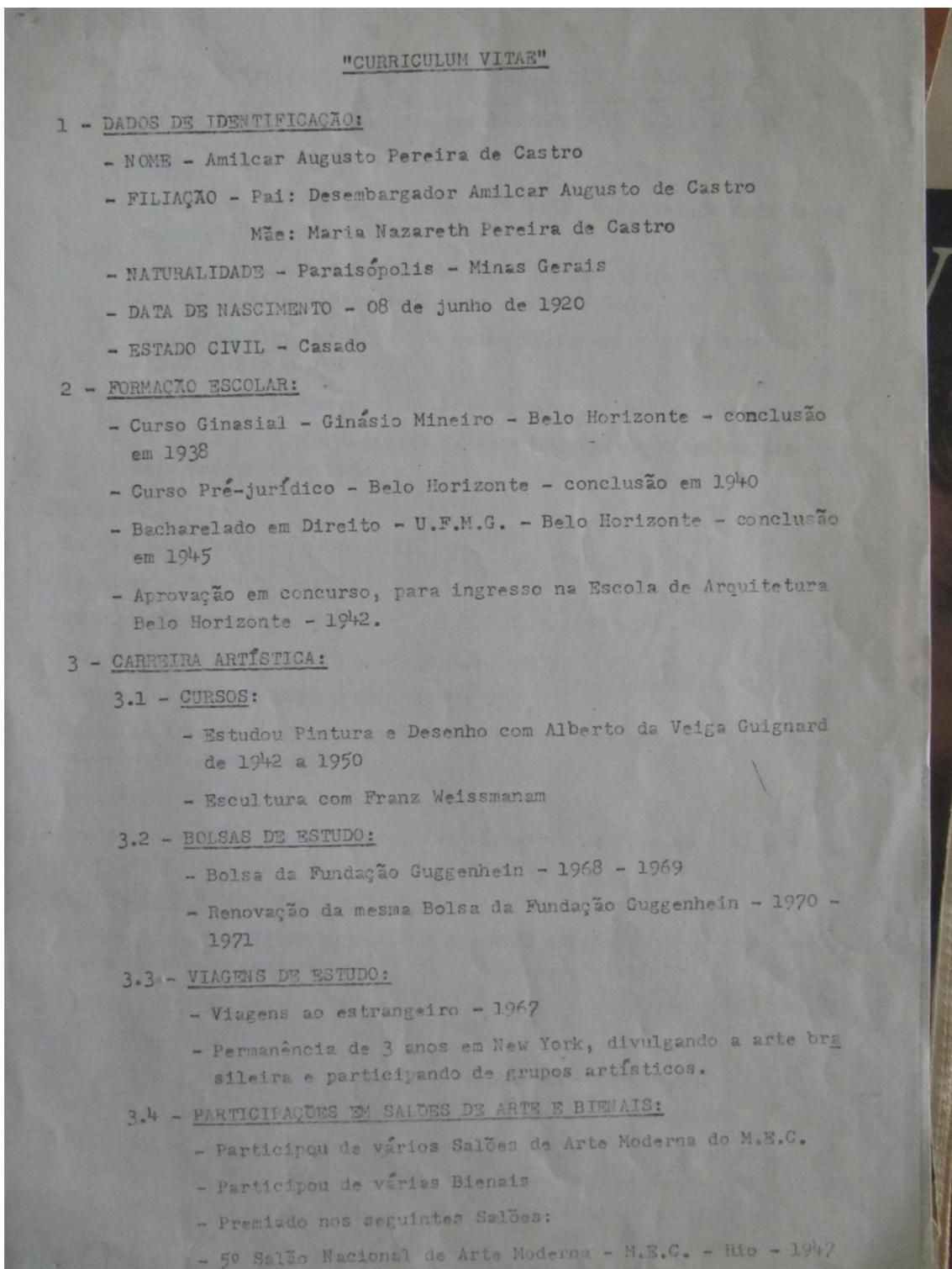
ROBERT Rauschenberg: Pop Art Pioneer. Direção: Kate Misrahi. Reino Unido, 2016. 60 min.

RAUSCHENBERG, Robert. *Statement on Josef Albers*. Robert Rauschenberg papers. Robert Rauschenberg Foundation Archives, Nova Iorque [s.d.]

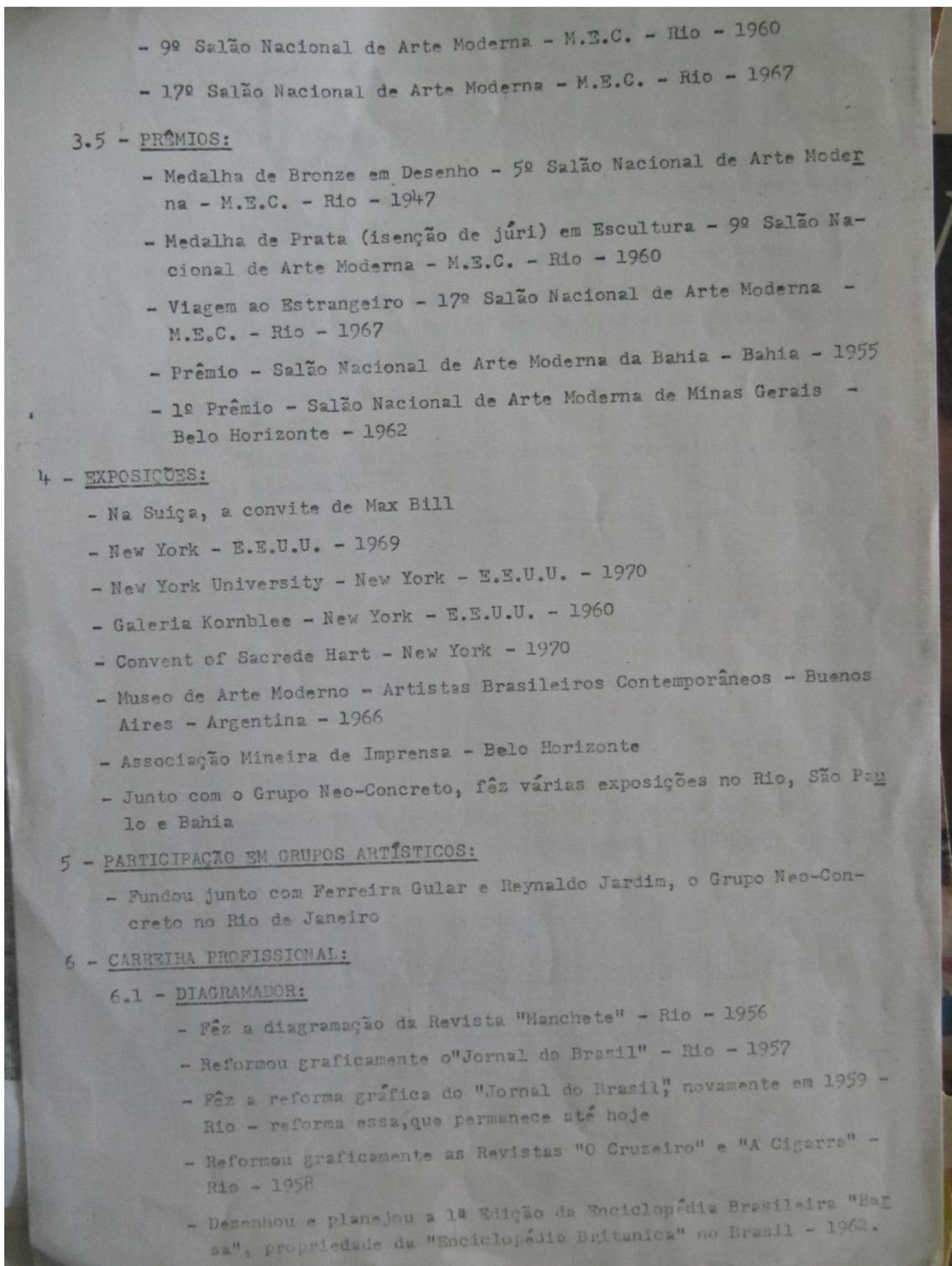
SPECTOR, Nancy. *Ad Reinhardt, Abstract Painting*. Solomon R. Guggenheim Foundation. c2020. Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/artwork/3698>> Acesso em: 21 de agosto de 2021.

WYRWOLL, Regina. *Donald Judd in Conversation with Regina Wyrwoll*, 1993. Bauhaus, Texas: Donald Judd, Ein Amerikanischer Künstler; documentário, 1995. Disponível em <https://chinati.org/related_reading/donald-judd-in-conversation-with-regina-wyrwoll/> Acesso em: 2 de outubro de 2021.

Anexos



Anexo 1 - Currículo de Amilcar de Castro – datado e assinado pelo artista, 1975. Instituto Amilcar de Castro.



Anexo 1a - Currículo de Amilcar de Castro – datado e assinado pelo artista, 1975. Instituto Amilcar de Castro.

- Organizou e reformou graficamente o "Correio da Manhã" - Rio - 1963
- Fêz o plano gráfico para o Jornal "O Estado de São Paulo" São Paulo
- Fêz a diagramação de livros para a "Editora Vozes" - Petrópolis - Estado do Rio de Janeiro - 1966
- Reformou graficamente o Jornal "Ultima Hora" - Rio - 1967
- Reformou graficamente o Jornal "O Estado de Minas" em / 1967 e o "Minas Gerais" (Orgão Oficial do Estado de Minas Gerais) - Belo Horizonte
- Reformou graficamente o "O Jornal da Tarde" de Manaus - Amazonas
- Reformou graficamente o Jornal "A Província do Pará" - Belém do Pará
- Editor de Arte do Jornal "O Estado de Minas" - Belo Horizonte - 1972

6.2 - MAGISTÉRIO:

- Professor de Composição - Escola de Belas Artes - U.F.M.G. Belo Horizonte
- Professor de Escultura da Fundação de Arte de Ouro Preto - Ouro Preto
- Professor de Expressão Bi-dimensional e Tri-dimensional - Fundação Escola Guignard
- Professor de Escultura da Fundação Escola Guignard
- Diretor da Fundação Escola Guignard, desde março de 1974.

Belo Horizonte, 16 de junho de 1975

Ass. Amilcar de Castro

End: Rua Alagoas 1265 - apto 301

Cartório onde tem firma: Ferraz.

Anexo 1c - Currículo de Amilcar de Castro – datado e assinado pelo artista, 1975. Instituto Amilcar de Castro.

SEGUNDO CADERNO -- CORREIO DA MANHÃ -- 15 DE MARÇO DE 1969 -- PÁG. 1

Amílcar de Castro

- escultura de hoje

En passant, cumpre dizer que a Galeria Kornblee se especializa em arte americana (não é uma das que se dedicam ao que chamam de "arte latina"). A respeito do que vai expor, obtivemos do artista um depoimento sobre o seu pensamento atual:

"As novas esculturas são imóveis, mas continuo achando que isso não é a sua característica determinante. Os trabalhos devem ser avaliados pelo que propõem."

Amílcar de Castro, de quem esta coluna publicou há semanas um depoimento profundo sobre a experiência do espaço em escultura, manda notícias de sua próxima exposição na Kornblee Gallery em Nova York.

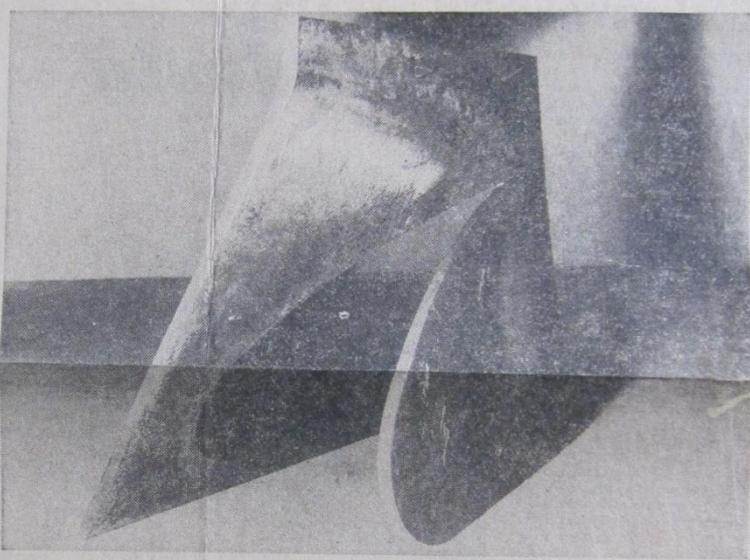
A trajetória de Amílcar é um caso bastante *sui-generis* na arte brasileira. Trabalhando num ambiente em que a escultura encontra pouca repercussão (vide o número reduzidíssimo de escultores de que dispomos, com relação ao de pintores e gravadores), o artista foi sempre obrigado a apelar para outras formas de trabalho, a fim de garantir a sobrevivência da família. Transformou-se, com isto, em um dos maiores paginadores da imprensa brasileira. Mas esta é outra história.

Homem de profundas vivências, com formação intelectual e interesses filosóficos, Amílcar sempre se manteve fiel à tendência construtivista, tendo sido um dos signatários do Manifesto Neo-Concreto, em 1959. Transcrevemos, há dias, trechos do Manifesto, de extrema atualidade. E, pouco antes, publicamos um depoimento do artista sobre a experiência do surgimento do espaço escultórico. A fidelidade de Amílcar a sua linguagem, o fato de executar seus trabalhos em pesadas chapas de ferro, que necessitavam ser prendidas em oficinas especializadas, foram fatores determinantes de seu afastamento do Brasil. Suponho que não tenha vendido mais de uma dúzia de obras em 15 anos de trabalho. Tornou-se impossível, pelo alto custo da execução, realizar seus projetos feitos de alumínio.

Foi o entusiasmo de um crítico americano, Henry Geldzahler, que viu seus trabalhos na Bienal de São Paulo, que lhe valeu, em última análise, a possibilidade de se estabelecer em Nova York. Geldzahler vem a ser o mais destacado teórico da corrente *hard edge*, que, com seus enveredamentos pela tendência do objeto "minimal", é uma das linhas mais vitais da arte americana, hoje. Aliás, o crítico americano, quando expôs em conferência realizada em São Paulo, a fundamentação teórica do *hard edge*, defrontou-se com contestação geral, no sentido de que aquilo tudo já tinha sido abordado, postulado e feito no Brasil, nos tempos do concretismo e do neoconcretismo. Não acreditou, mas isto também é outra história.

O fato é que o apoio de Geldzahler, curador do Metropolitan Museum, garantiu a Amílcar a possibilidade com que vinha sonhando há mais de dez anos — a de se dedicar totalmente ao trabalho de criação e a de realizar os seus inúmeros projetos.

Depois de um ano nos Estados Unidos, o escultor já partiu para uma nova experiência, e está com exposição marcada para a Galeria Kornblee, uma das boas de Nova York, em fins do ano.



ARTES PLÁSTICAS

VERA PEDROSA

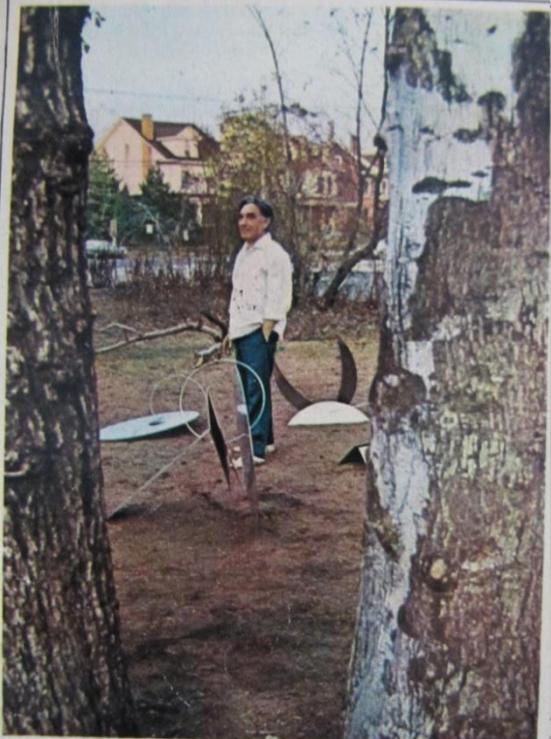
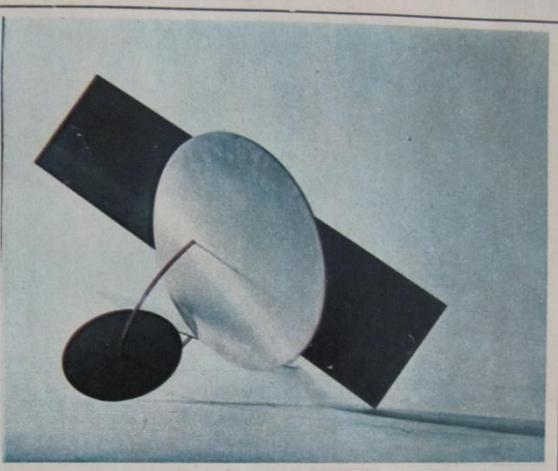
"A base é um chaveiro e tódas as posições assumidas pelas chapas são válidas, como em uma esfera. Penso a escultura como se ela estivesse solta no espaço e em movimento permanente."

"Sinto, no movimento chamado "Minimal Art", um parentesco com o nosso passado neoconcretista. Começamos primeiro, mas somos desconhecidos aqui. Não gosto do nome "minimal". O nome é inadequado, porque no fundo, o que desejam mesmo é abolir da arte o que seria qualquer espécie de maneirismo ou habilidade, para dar ao mundo uma visão direta. O artista seria mais um pensador, que se expressa por meio de formas, partindo da preocupação de uma comunicação total, da qual os críticos seriam intérpretes. Haveria a união dos críticos e dos artistas, na conquista de um mundo mais claro, mais direto, uma união em torno da preocupação fundamental de valorizar o homem. E nessa preocupação que vejo um parentesco com o neoconcretismo (outro péssimo nome). E, por mim, apesar de ter mudado um pouco o sentido da pesquisa espacial em meu trabalho, continuo dentro do mesmo rigor construtivista, que me parece ser uma necessidade do nosso país."

Na foto, vemos um dos últimos trabalhos do escultor, da série a ser exposta na Kornblee, em fins do ano.

Anexo 2 - PEDROSA, Vera. *Amílcar de Castro – escultura de hoje*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 15 de março de 1969. Instituto Amílcar de Castro.

ARTE 15-1-69

Mineiro, 48 anos. Amílcar de Castro afirmou-se como um dos maiores escultores brasileiros trabalhando o ferro. Há seis meses em Nova York, com um prêmio da Fundação Guggenheim, ele parte agora para uma nova fase com placas e aros de aço inoxidável.



O homem acaba de prender Nova York num chaveiro — diz o pintor Rubem Gerchman da nova fase do escultor Amílcar de Castro. Há seis meses nos Estados Unidos, com um prêmio da Fundação Guggenheim (o primeiro concedido a um escultor brasileiro), Amílcar é conhecido por muitos como "o maior pagador do Brasil" — as soluções de primeira página que criou há dez anos para o "Jornal do Brasil" são mantidas até hoje. Comparada com sua fama de artista gráfico, a vocação de escultor de Amílcar era até há bem pouco tempo quase secreta — coisa de mineiro, feita "na moita". Em fins da década de 50, Amílcar de Castro prometeu aos amigos que em dez anos ganharia o Prêmio de Viagem do Salão Nacional de Arte Moderna. Ganhou o Prêmio em 1967. Segundo a maioria da crítica e de seus colegas artistas, Amílcar vai em pouco tempo atingir outra meta: construir a obra escultural mais importante do Brasil.

Sóbrio e denso — Para a gravadora Lígia Pappe, que participou com ele do movimento neoconcreto, "Amílcar lembra um tronco de árvore, um carvalho. É baixo e troncado; como sua escultura,

AMÍLCAR E SUA ARTE DE PURO AÇO

é sóbrio, mas tem muita densidade". Mineiro, 48 anos, formado em Direito (foi colega de turma de Otto Lara Resende em Beio Horizonte), interessado em Filosofia e Psicologia (fêz psicanálise durante nove anos), foi aluno de Guignard (pintura) e de Franz Weissman (escultura). Começou a esculpir em barro, mulheres nuas. Seus primeiros desenhos também foram nus, com traços muito bonitos. Do barro Amílcar de Castro passou à madeira e a esculturas em ferro: chapas de 2 a 5 centímetros de espessura, recortadas e dobradas por prensas, tôdas as formas surgindo a partir do plano. O crítico americano Henry Geldzahler, curador do Metropolitan Museum de Nova York, viu estas peças na Bienal de São Paulo de 1965. Gostou, comprou duas e insistiu com o artista para que se candidatasse a uma bolsa da Fundação Guggenheim.

A terceira dimensão — No jardim de sua casa em Nova Jersey, Amílcar de Castro diz: "Aqui me deu vontade de enfrentar o espaço cósmico, tridimensional". Assim como a paisagem de Nova York, de cinza frio em aço inoxidável, é a nova escultura de Amílcar: peças de aço ligadas por um aro, qualquer um pode arrumar do jeito que quiser. Mas não se trata da chamada "arte participante", esclarece o escultor: "Esse negócio cheira a campanha do Exército da Salvação. O importante para o artista plástico é o espaço proposto". Do seu método de trabalho, diz Amílcar pegando um pedaço de cartolina: "A função do escultor é reproduzir o primeiro gesto. Aqui está um retângulo. Se eu recortar este papel e levantar o pedaço recortado, criei uma segunda forma. Aí começa a escultura". Amílcar está pensando em uma exposição para 1969, a sua primeira individual — no Brasil só participou de coletivas. Outro dia um crítico que o entrevistou em Nova York perguntou se sua nova escultura não se inscreveria na nova corrente americana, a "hard edge" — ponta afiada, agressiva, aguda. Amílcar de Castro respondeu: "Você conhece aquela frase de Picasso? 'Se eu tivesse que explicar o que faço, seria escritor e não pintor'".

15/1/69 55

Anexo 3 -AMÍLCAR(sic) E SUA ARTE de puro aço. Veja, p. 55, 15 jan. 1969. Instituto Amílcar de Castro.

THE DAILY JOURNAL, ELIZABETH, N. J., SATURDAY EVENING, MARCH 29, 1969

Final Tribute Starts With Silent Journey

WASHINGTON (AP) — For the first time in five years a caisson will tread the streets of the nation's capital, symbolizing military leaders since the time of Genghis Khan, will follow the caskets of Kennedy in 1963, and Herbert Hoover and Douglas MacArthur in 1964.

The formal procession so similar to the one that national television burned into the memories of millions of Americans when Kennedy was assassinated, will come Sunday, the day before the actual funeral at Washington National Cathedral.

The clatter of hooves and the mournful roll of drums as Eisenhower's body is borne to the Capitol will give way Monday to the clack of railroad wheels. At dusk that day a train will move out of Union Station bearing his body on a Lincolnesque journey through America's heartland to his boyhood home on the Kansas plains.

Final resting place for the war-time leader and two-term president will be in a small chapel at the Eisenhower Center in Abilene—furthest point west that any president has yet been buried.

The plans for ceremonies in Washington were laid out with military precision by the Army and approved by Eisenhower himself in 1966.

The timetable begins with D-Day—the day of his death which was Friday. The D-Day label, a common military symbol, was also used to designate June 6, 1944, the day Eisenhower-led Allied forces invaded Normandy.

Cathedral's Bethlehem Chapel where the casket will remain with a military honor guard until Sunday morning.

A motorcade will carry Eisenhower's body from the cathedral at 3 p.m. to a spot about midway between the White House and the Washington Monument.

After transfer of the flag-draped casket to a horse-drawn caisson, at about 3:30 p.m., the funeral procession will move up Constitution Avenue to the Capitol.

Muffled drums will provide the cadence for companies from each of the armed services, the military academies, the National Guard, the reserves and for the national commanders of 32 veterans organizations.

The caisson and the riderless horse will come in the middle of the somber procession, trailed by the family, President Nixon, foreign heads of state, the vice president, speaker of the House, Supreme Court justices, the president's Cabinet, the dean of the diplomatic corps and state and territorial governors.

The procession will pass between servicemen in dress uniforms on both sides of the street, snapping to attention as the colors and Eisenhower's body pass by.



—Daily Journal Photo by Richard T. Koles

It's A Whatchamacallit

Amilcar De Castro of 1322 North Ave., Elizabeth displays scale model of one of his metallic sculptures. Onlookers are members of his son Pedro's second-grade class from Robert Morris School 18, Elizabeth. Some of his works will be exhibited in full scale starting Sept. 10 at the Korblee Museum, New York City. De Castro, formerly of Rio de Janeiro received a grant from the John Simon Guggenheim Foundation, New York City, to finance his work.

r. Wagner; dman With larch, 56

ION — Services will be Monday for Arthur J. er, 56, of 1296 Oxford Lane, died here Thursday at e. He was the husband of Arline Farrell Wagner. c. Wagner was born in ark but moved to Union 34 ago. He was an executive March Advertising Inc. for past three years and ously was employed by the Chemical Corp., Long at city for many years.

Anexo 4 - IT'S A WHATCHAMACALLIT. The Daily Journal, Elizabeth, Nova Jersey, 29 de março de 1969. Instituto Amilcar de Castro.



Anexo 5 - MENDES, Lucas. *Nossos homens em Nova Iorque*. Revista Fatos e Fotos, [1970?]. Instituto Amilcar de Castro.

os homens em Nova Iorque

HELIO OITICICA

Eles criam obras diferentes, vivem longe uns dos outros, pouco ou nunca se vêem, mas têm um ponto comum: são artistas brasileiros vivendo em Nova Iorque. No Brasil, ganharam prêmios, foram exaltados, imitados. Na América, estão lutando sozinhos para conseguirem o mesmo. Dos cinco, quatro já estão em Nova Iorque há mais de um ano e o outro foi provisoriamente, mas pretende voltar depois. Como a América reagiu aos seus trabalhos? É fácil para um artista brasileiro triunfar no colosso novaiorquino? Apesar da vida espartana e sem badalações que levam por lá, Rubem Gerchman, Hélio Oiticica, Amílcar de Castro, Roberto De Lamônica e Ivã de Freitas querem continuar a aventura. Reclamam a falta de oportunidades, mas garantem que é uma experiência fascinante, porque Nova Iorque, para eles, é todo um mundo artístico revelado de pente. Não querem perdê-lo.

ROBERTO DE LAMÔNICA

RUBEM GERCHMAN

Estes cinco artistas brasileiros de vanguarda testam o mercado de trabalho de Nova Iorque, considerada hoje a capital da arte mundial. "O problema é arranjar uma boa galeria" (Amílcar). "Poucos topam investir na gente" (Rubem). "Que os jovens se desinibam e venham também fazer uma experiência" (De Lamônica).

Reportagem de LUCAS MENDES • Fotos de GERALD DAVIS
(Sucursal de Nova Iorque — Via VARIG)

45

Anexo 5a - MENDES, Lucas. *Nossos homens em Nova Iorque*. Revista Fatos e Fotos, [1970?]. Instituto Amílcar de Castro.

Ivã de Freitas: "O aço, o vidro e o alumínio de Nova Iorque me comovem"

Ivã de Freitas, 38 anos, pintor abstracionista, autodidata, expositor em Trieste e Veneza, contraria a tese de que nenhum artista brasileiro vive em Nova Iorque sem uma bolsa. Na verdade, Ivã sobrevive: está disposto a fazer qualquer tipo de concessão desde que possa continuar por lá desenvolvendo suas pesquisas. Diz que não recusa nenhum biscate mas se recusa a revelar quais são eles. "Prefiro dizer que vivo de expediente." Veio para os Estados Unidos há um ano e meio com um prêmio da ITT para passar uma semana e não quis mais saber de voltar. Mora em Greenwich Village e divide um estúdio na Broadway com quatro outros artistas. Seu visa expira brevemente e ele está tentando todos os recursos para renová-lo e continuar na "cidade mecanizada onde o aço, o vidro e o alumínio fazem a paisagem". Para o catálogo da exposição de outubro de 69 em São Paulo ele explicou outros apelos fortes que emanam de Nova Iorque: "Os sons de Stravinsky aqui têm eco. Os grandes espaços cinza-azuis e a presença da máquina em movimento perene produzem em mim uma atmosfera de tensão criadora, porque estes são os elementos que me emocionam. Procuro agora a harmonia do medido e contado como a vida e a alma da obra. O silvaço jato e o reflexo da folha de aço são de primeira importância como motivo. O desenvolvimento da técnica recria a beleza estética. Pensam que isto é desumano? O que é humano?"

Rubem Gerchman: "Na América ficamos por dentro, mas é difícil vencer"

"O artista brasileiro adora o Brasil. Eu mesmo relutei muito antes de sair e, se não tivesse ganho uma bolsa, não sairia." Rubem Gerchman, desenhista, 28 anos, um dos iniciadores dos happenings no Rio, pioneiro da pop art no Brasil, hoje está instalado num ateliê no Bowery muito requintado: tem oito janelas e um teto transparente para entrar o sol. Para ele, se no Brasil o artista vive na maior desinformação ("as coisas que se descobrem lá já estão sendo feitas aqui dois ou três anos antes"), em Nova Iorque "onde as tendências são inúmeras, o que está acontecendo é tudo". Diz que "há mais de 15 anos Paris deixou de ser o centro cultural do mundo e o americano não aceita nada que vem da Europa; da América do Sul, então, nem se fala." Para Gerchman, "essa história de dizer que os artistas brasileiros estão estourando nos EUA é uma ficção", porque "a galeria americana é antes de tudo um negócio, um compromisso comercial." Explica: "São poucos os donos de galerias que topam investir dinheiro em gente desconhecida. Amílcar de Castro é um dos poucos brasileiros que expôs bem em Nova Iorque. Os outros foram Sérgio Camargo e o Hélio Oiticica. O que os outros conseguiram não tem importância cultural alguma. Nós, brasileiros, somos poucos, os últimos a chegar aqui, como sobreviventes de uma cultura. Só dois artistas sul-americanos pesam no mercado daqui: Botero, bastante mediocre, mas que está sendo consumido pela burguesia americana, e Tóres García, uruguaio. O Amílcar de Castro, daqui a cinco anos, vai ser nome."

de Castro: "Os museus incentivam, mas nada temos a aprender aqui"

"É difícil para qualquer latino viver só da arte nos EUA", diz o escultor Amílcar de Castro, 50 anos, ex-aluno de Guignard, pioneiro do concretismo no Brasil, abstracionista. Hoje mora em Elizabeth, Nova Jersey, afastado do tumulto nova-iorquino. Foi para a América depois de ganhar uma bolsa de Guggenheim e recentemente fez uma exposição de muito sucesso na Komblee, galeria de Manhattan. "Há três mil artistas do mundo inteiro competindo por aqui, e, dêesses, os latinos são os que têm as menores chances. Você fala em pintor brasileiro e o americano logo pensa em primitivo. E primitivo não dá pé. O problema é arranjar uma boa galeria. Eu tive sorte e consegui uma. Mas não é fácil vender com uma só exposição, principalmente quando são peças como as minhas, que vão de dois a sete mil dólares. Há três outras galerias em Nova Iorque onde se vêem artistas latinos expostos, mas são galerias sem importância." Mas Amílcar reconhece que "o meio nova-iorquino, com sua quantidade de museus, dá um incentivo enorme, embora o brasileiro não tenha nada a aprender aqui." No Brasil, Amílcar trabalhava com ferro. Na América, passou a usar aço e alumínio. "As vantagens aqui são sobretudo técnicas. Em Nova Iorque o escultor encontra dezenas de oficinas especializadas só com o material com que lido. O acabamento, o polimento, enfim, o cuidado com o seu trabalho é absoluto." Amílcar quer passar mais um ano ou dois em Nova Iorque. "Depois volto ao Brasil. Isso não me assusta. Gosto do Rio."

Anexo 5b - MENDES, Lucas. *Nossos homens em Nova Iorque*. Revista Fatos e Fotos, [1970?]. Instituto Amílcar de Castro.



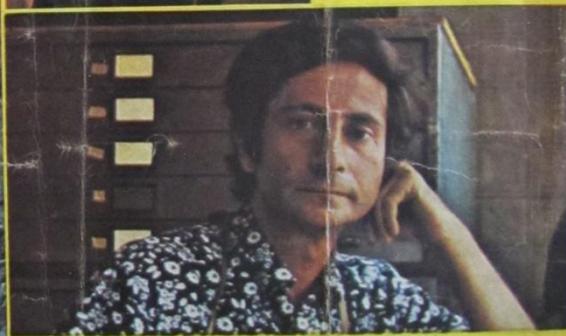
Hélio Oiticica:
"Isto aqui é o lugar mais fascinante do mundo"

Seu nome não está incluído em Quem é Quem nas Artes e Letras no Brasil, editado pelo Itamarati, mas ele é a maior atração da Exposição Information, a controversa mostra aberta agora no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Hélio Oiticica, pintor, decorador, o homem que foi assistente de Mangueira e fez o ambiente-decoração do último show de Gal Costa no Rio, dentre os 100 artistas de 15 países do mundo que participam da Information e o que ocupa maior espaço: uma sala inteira. "O MAM de Nova Iorque resolveu fazer um levantamento mundial de todas as tendências novas da arte," diz Oiticica. "A Information deveria ser levada ao Brasil porque ela mostra que a idéia de informação é realmente da maior importância. Os conservadores detestaram a mostra." Hélio foi a Nova Iorque só para participar da exposição. Voltará ao Brasil — onde está colaborando no filme O Cangaceiro Eletrônico e tem compromissos com Capinam, Gal Costa e Macalé — e depois passará uns tempos na América. "Acho que a arte no Brasil está completamente dissolvida e isso não me interessa. Coisas fantásticas como a Bienal paulista dos anos 50 não existem mais. Nova Iorque? O lugar mais fascinante do mundo. Acredito que artistas como Macalé e Gal tenham um trabalho importante a fazer aqui. Para Oiticica, o problema de fazer ou não fazer sucesso na América "é coisa superficial". Considera a Information um fenômeno importantíssimo: "A exposição mostra que a informação não é um acúmulo de dados que se somam, mas uma coisa global, sem a qual não é possível criar."



Roberto De Lamônica:
"Em matéria de recursos técnicos, não há nada igual"

Roberto De Lamônica, mato-grossense de 37 anos, gravador em metal, super-premiado no Brasil, ganhou uma bolsa Guggenheim em 1965 e hoje ocupa uma posição muito importante: é um dos professores da Art's Student League de Nova Iorque. Só pensa em regressar ao Brasil por curtas temporadas de passeio, e explica porque: "Os EUA oferecem grandes recursos técnicos. Aqui nós encontramos toda a matéria-prima na loja da esquina, tudo pronto e mastigado. Estes recursos estão me dando milhões de idéias." Durante 12 anos, Roberto só gravou em preto-e-branco, por achar que a cor dava à gravura "uma alegria artificial"; "mas aqui me desinibi por completo". Para ele, o problema do artista brasileiro é o deslumbramento. Diz: "é que por muito pouco, no Brasil, o sujeito vira notícia de jornal e começa a pensar que é o tal. Quando chega aqui nos Estados Unidos, descobre que é um João Ninguém e, para receber um mínimo de atenção e uma galeria, terá de sofrer os diabos." Roberto ganhou a bolsa em 65 e conseguiu mudar seu visa e prolongar sua estada. Uma das condições impostas aos ganhadores da Guggenheim é que têm de deixar os EUA tão logo termine a bolsa e só podem regressar depois de um período de dois anos. Atualmente, o gravador brasileiro, além de dar aulas na Student League, ainda ensina no Instituto Pratt e vende razoavelmente bem suas gravuras. Um conselho seu: "Que os jovens artistas brasileiros se desinibam e venham fazer a minha experiência."



Anexo 5c - MENDES, Lucas. *Nossos homens em Nova Iorque*. Revista Fatos e Fotos, [1970?]. Instituto Amilcar de Castro.

G. Gafner



Amílcar de Castro

VISÃO MODERNA ARTE

Amílcar conquista o espaço

Um ano atrás, um certo Schirro, da UNESCO, aconselhou Amílcar de Castro — mineiro, diagramador de revistas e jornais, escultor, pintor e ex-advogado — a tentar o prêmio de escultura da Fundação Guggenheim.

Para isso Amílcar precisava enviar fotografias de doze esculturas suas e a opinião de quatro personalidades do mundo artístico. Ele falou com Mário Pedrosa e Carmem Portinho, e com dois amigos do exterior que tinham comprado trabalhos seus: Henry Goeldzahler, do Metropolitan Museum de Nova York, e Patrick Lanan, um *big-boss* da Standard Electric, patrono da Fundação Lanan, que se prontificaram a dar as referências.

Em dezembro, Amílcar mandou todo o material e ficou aguardando. Passaram-se cerca de nove meses e ele já havia até esquecido do assunto quando foi informado de que recebera o prêmio de 9 mil dólares anuais de escultura, da Fundação, o primeiro ganho por um brasileiro. O prêmio é dividido em cotas de 750 dólares mensais e pode ser renovado por mais um ano. Mas, para recebê-lo, Amílcar precisa-

rá viver nos Estados Unidos, o que fará, partindo em janeiro para Nova York.

Trajatória — Foi Otto Lara Rezende, hoje adido cultural do Brasil em Lisboa, quem inventou Amílcar como paginador de revista. Ambos tinham sido colegas de Faculdade de Direito e chegaram até a advogar, carreira que Amílcar logo abandonou. Quando Otto passou a dirigir a revista *Manchete*, no início da década de 50, de repente ficou sem paginador e se lembrou de Amílcar, que chegara há pouco tempo de São Paulo, onde estivera procurando estudar com Bruno Giorgi, e era montador no Departamento de Arte da revista.

Aproveitando-se de suas experiências plásticas, Amílcar fez logo sucesso como paginador e *Manchete* se tornou conhecida por sua apresentação nova e ousada. Muitos falaram numa influência de Mondrian, mas Amílcar nega: "Em matéria de jornal", diz, "as linhas horizontais e verticais de Mondrian são uma fatalidade".

Otto Lara deixou *Manchete* e Amílcar também. Foi para o *Jornal do Bra-*

sil que, sob a direção de Odilo Costa, filho, procurava renovar-se e expandir-se no mercado editorial. Completou o planejamento gráfico, executado, na parte editorial — por indicação de Wilson Figueiredo, chefe da Redação, e Ferreira Gullar, chefe do Copy-Desk — por Jânio de Freitas, promovido da seção de esportes ao cargo de secretário do jornal.

Amílcar, no decorrer de sua vida de diagramador, tem sido um criador de bossas surpreendentes, especialmente nas chamadas "novas fases" dos jornais. Foi assim no *Correio da Manhã*, em 1963; foi assim no *Diário Carioca*, em 1964/65; foi assim na *Última Hora*, este ano. Há uma semana Amílcar foi para Belo Horizonte tratar da renovação de dois jornais dos Associados: *Diário da Tarde* e *Estado de Minas*, e mais o jornal oficial — *Minas Gerais*. Na volta deverá preparar, para a Editora Abril, uma série de estudos para as suas revistas técnicas.

Escultura — Mas seu interesse maior é a escultura, que ele chama a primópobre das artes plásticas, "especial-

40

VISÃO, 21 DE SETEMBRO DE 1967

Anexo 6 - AMILCAR conquista o espaço. Revista Visão, 21 de setembro de 1967. Instituto Amílcar de Castro



Anexo 6a - AMILCAR conquista o espaço. Revista Visão, 21 de setembro de 1967.
Instituto Amílcar de Castro

Amilcar: quem é, o que diz.

Apesar de ter morado durante mais de 15 anos no Rio, o mineiro Amilcar de Castro não é ainda muito conhecido do público carioca. Calado, meio fechado consigo mesmo, não chegou a realizar nenhuma individual, só tendo exposto em salões e bienais e uma ou duas coletivas importantes. Nem por isso deixa de ser considerado, pelos que conhecem sua obra, como um dos maiores escultores do Brasil. Sua fama maior ocorre nos meios jornalísticos, desde quando foi chamado, por influência de Reinaldo Jardim e Ferreira Gullar, a criar a nova paginação do *Jornal do Brasil*, lá pelos idos de 1956. A atividade de paginador de jornais e revistas, exerceu-a até deixar o Brasil, para poder sustentar a família e a escultura.

Muita gente ficou alegre, num dia de 1964, quando se soube que Henry Geldzaler, curador do Metropolitan Museum de Nova York e um dos críticos mais temidos dos Estados Unidos, teórico do *Hard Edge*, achara a obra de Amilcar, exposta na Bienal de São Paulo, a coisa mais importante que vira no Brasil.

Geldzaler comprou duas peças de Amilcar, o que levou o colecionador Patrick Lenon, doador de um museu de arte contemporânea para a cidade de Miami, a comprar outra.

Tudo isto levou o artista a receber o Prêmio Guggenheim (no valor de 9 mil dólares), que a sorte quis que se acumulasse, logo em seguida, com o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro do Salão Moderno.

Radicado nos Estados Unidos há um ano, o artista vem sofrendo uma modificação profunda no tratamento que dá a seus trabalhos. O texto que se segue é tirado de notas feitas durante conversas pessoais, trechos de carta e de uma entrevista publicada há tempos num jornal de pequena circulação. Mesmo as declarações mais antigas mantêm a sua atualidade, e a sua profundidade. Vamos a elas!

Sobre a criação artística:

"Não me interessa o problema da participação do espectador da obra. Não é esse o meu modo de sentir. Não deixo de me interessar pelo trabalho que os outros fazem nesse sentido, mas eu próprio tenho mais vontade de chegar do que de ir. Em outras palavras: o que me seduz não é o caminho mas o que de fato está lá, onde se quer chegar. A repetição do gesto participatório o esgota e a meu ver o torna uma coisa demasiado conhecida. Tudo acaba ficando na mesma: um mesmo movimento ou gesto que se repete perde a necessidade de ser. Volta-se à coisa parada, da qual não era imprescindível ter partido."

"No meu trabalho, parto de um desenho no plano. Recorto-o, dobró-o e, ao dobrá-lo, faço nascer a terceira dimensão. Esse momento é o que mais

me fascina. É pleno mistério. O segredo da terceira dimensão. Escultura, para mim, é isto: o nascer da terceira dimensão. A escultura (ou o nascer da terceira dimensão) é como o próprio nascimento, o desligamento entre a mãe e o filho.

— É um mistério que provoca e preocupa. Um espaço e um tempo anteriormente divididos e que a partir de um certo instante se separam, individualizando-se. O nascimento, para o ser humano, é o surgimento do espaço. É a passagem real do íntimo para o público."

"A escultura é para mim a recriação desse momento. Através dessa recriação, sinto que houve uma conquista de mim mesmo no sentido do conhecimento."

Sobre a situação do artista, respondendo a perguntas:

"É difícil para você executar seus trabalhos no Brasil?"

"É difícil para todos. As artes estão desamparadas aqui. Isto talvez não seja errado, já que há outras exigências prioritárias sobre a atividade artística, num país pobre. O artista enfrenta a mesma dificuldade do físico: as condições de trabalho são restritas.

"É por isso que a gente sai, a contra-gosto, temendo perder o pé com a terra, com o nosso fundamento real. Pois a arte que fazemos é expressão da nossa cultura e nasceu precisamente das dificuldades que ela atravessa."

"No Brasil, sobreviver com a arte é quase impossível. Se o artista não vende, tem de se dedicar a outra profissão, o que lhe causa uma divisão ínterna prejudicial à criatividade. Para vender, tem de se dobrar às exigências do mercado. Tem de fazer experiências e se paralisa num trabalho que não o satisfaz."

"A arte é uma das expressões mais vitais de nossa cultura. É uma das atividades mais necessárias ao País. Daí a contradição profunda que surge quando os artistas mais significativos se vêm quase que compelidos a sair."

"Acho da maior importância muito do que se faz no Brasil como criação artística. Existem características na arte brasileira, das quais creio que participo. Temos menos refinamento que os europeus e menos sofisticação que os americanos. Fazemos um trabalho mais primário, mais espontâneo, mais bruto. Temos, talvez, menos técnica do que se tem em outras partes. Mas essas qualidades dão uma força excepcional a obras como as de Lygia Clark, Hélio Oiticica, Gerchman, Antônio Dias e outros."

"Na sua expressão mais autêntica, nossa arte não é subsidiária da estrangeira. Se o nosso concretismo ou neoconcretismo tinha a ver com as fontes europeias, não deixou de ter traços particulares e marcantes."

Anexo 7 - PEDROSA, Vera. *Amilcar: quem é, o que diz*. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 11 de janeiro de 1969. Instituto Amilcar de Castro.

A exposição fica no Centro de Washington Square, NY



Nova Iorque (UPI-JB) — A respeito da exposição que realiza atualmente no Centro de Washington Square, da Universidade de Nova Iorque, em conjunto com três outros artistas latino-americanos residentes nos Estados Unidos — seu patricio Rubens Gerchman, o argentino Alejandro Puento e o cubano Waldo Balart — o escultor brasileiro Amílcar de Castro disse que ainda não viu uma só palavra de crítica.

O escultor, nascido em Belo Horizonte e agora com 50 anos de idade, discutiu seu trabalho na galeria do Centro Loeb de Estudantes, enquanto visitantes entravam e saíam, analisando suas grandes combinações não-objetivas circulares e angulares.

Amílcar de Castro diz que o contraste de curvas e ângulos, em alumínio brilhante e aço inoxidável, representa a transição do presente para o futuro. Os objetos metálicos são armados sem solda, de tal modo que as peças, mudadas de lugar, possam criar efeitos diversos.

O escultor chegou aqui há três anos, mantendo-se desde então com o prêmio de viagem ao estrangeiro que lhe deu o Ministério da Educação e Cultura do Brasil e, depois, com duas bolsas da Fundação Guggenheim. No Brasil, Amílcar de Castro estudou com o escultor Franz Weissmann, ao mesmo tempo em que trabalhava em vários jornais como paginador. No JB planejou as modificações por que passou o jornal anos atrás.

Nos Estados Unidos, Amílcar de Castro mora com a mulher e três filhos em Elizabeth, Nova Jérsei, onde acha a vida mais barata do que na cidade de Nova Iorque. Neste momento, trabalha principalmente com alumínio, construindo pequenos modelos em casa antes de passar aos tamanhos maiores numa oficina de arte. Diz ele que um modelo atualmente exposto na Universidade pesa entre 80 e cem quilos.

No Brasil, esclarece o artista mineiro, trabalhava com argila, madeira e ferro. Nos Estados Unidos, acrescenta, tem encontrado quase tudo o que precisa, inclusive os ingredientes para uma boa feijoadá, que sua mulher prepara de vez em quando.

Gerchman não estava presente na galeria. Suas pinturas contêm azuis e vermelhos brilhantes, em forma de cubo, e dão a impressão de estudos de perspectiva.



Curvas e ângulos de Amílcar de Castro: uma transição temporal

Terra, de Gerchman: tocar para sentir