



A primeira recepção da Minimal Art no Brasil, em 1965: uma tensão interpretativa

The first reception of Minimal Art in Brazil in 1965: an interpretative tension

Ms. Guilherme Moreira Santos

Como citar:

MOREIRA SANTOS, G. A primeira recepção da Minimal Art no Brasil, em 1965: uma tensão interpretativa. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 4, n. 1, p.53-70, jan. 2020. Disponível em: <<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/4326>>. DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v4i1.4326>.

Imagem: Vão central da 8ª Bienal. Nota-se que à esquerda da escadaria rolante (localizada no centro da imagem) é possível ter um vislumbre da escultura de chão *Aqui (a Marcia)*, de Barnett Newman. Fotografia de Athayde de Barros. Arquivo Wanda Svevo, Fundação Bienal.

A primeira recepção da Minimal Art no Brasil, em 1965: uma tensão interpretativa

The first reception of Minimal Art in Brazil in 1965: an interpretative tension

Ms. Guilherme Moreira Santos*

Resumo

Este trabalho investiga o que consideramos ser a primeira recepção da Minimal Art no Brasil a partir da presença de obras preambulares deste movimento artístico na 8ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1965. Analisando, pois, os comentários críticos mais abrangentes sobre o conjunto de obras enviado pela delegação estadunidense ao referido certame da Bienal, destacamos os textos de Walter Zanini e Laís Moura, publicados no jornal *O Estado de S. Paulo*, ambos em 02 de outubro de 1965, como enunciados metonímicos da recepção da Minimal Art no Brasil. Deste modo, o presente texto busca elencar argumentos para esclarecer a existência de uma tensão interpretativa nos discursos dos variados sujeitos envolvidos nessa trama receptiva.

Palavras chave

Minimal Art. 8ª Bienal Internacional de São Paulo. Arte contemporânea. Anos 1960.

Abstract: This paper investigates what we consider to be the first reception of Minimal Art in Brazil, based on the presence of preambular artworks attributed to this artistic movement at the 8th São Paulo International Biennial in 1965. Analyzing the main reviews and critical commentaries focused on the United States' delegation participating in the Brazilian event, we highlight the essays of Walter Zanini and Laís Moura, both published on the nationwide newspaper *O Estado de S. Paulo* on October 2nd, 1965, as metonymic statements of the Brazilian reception of the Minimal Art movement. Therefore, this paper aspires to indicate arguments in order to clarify the existence of an interpretative tension between the discourses announced by the various subjects involved in this receptive web.

Keywords

Minimal Art. 8th São Paulo International Biennial. Contemporary art. 1960's.

Ao trabalharmos com a hipótese de uma tensão interpretativa no contexto da primeira recepção da Minimal Art no Brasil, em 1965, é importante considerarmos o fato de que a crítica brasileira mostrou-se bastante reticente quanto ao conjunto de obras apresentado pela delegação estadunidense na 8ª Bienal Internacional de São Paulo. Essa postura taciturna de alguns dos importantes nomes da crítica nacional em relação às obras dos artistas da delegação estadunidense não deve ser ignorada. Pelo contrário, ela nos revela questões sintomáticas da recepção brasileira dessas obras no contexto particular da década de 1960. Deste modo, nas páginas que se seguem, trataremos de alguns dos principais aspectos que envolveram essa complexa trama receptiva, analisando os discursos dos sujeitos responsáveis pela vinda desse conjunto de obras ao Brasil, bem como os comentários da crítica brasileira e estrangeira diretamente relacionados a essas obras.

Uma “certa” Minimal na 8ª Bienal de São Paulo

A presença da delegação estadunidense na 8ª Bienal de São Paulo ficara sob a responsabilidade do curador californiano Walter Hopps (1932-2005). De meados da década de 1940 a início dos anos 1960, Hopps havia se tornado um importante articulador cultural e facilitador da divulgação da mais recente produção artística da Califórnia, sobretudo aquela baseada no *assemblage* e nas linguagens tridimensionais contemporâneas que eclodiram na Costa Oeste estadunidense na década de 1950. Sua atuação basilar na Ferus Gallery, em parceria com o artista Edward Kienholz (1927-1994), desde 1957, permitiu que Hopps construísse um espaço que consolidaria sua atuação na cena artística californiana e lhe conferiria a notoriedade que lhe permitiu transitar de maneira mais enérgica entre as instituições artísticas e ateliês contemporâneos e capitalizar sua ávida disposição em prol da difusão de artistas vanguardistas que genuinamente admirava.

Hopps deixou a sociedade na Ferus por volta de 1963 a fim de assumir a direção artística do Pasadena Art Museum (atual Norton Simon Museum), espaço em que desenvolveu um trabalho mais denso e engajado na criação de narrativas curatoriais que buscassem estabelecer nexos genealógicos entre a arte moderna das vanguardas e as tendências artísticas mais recentes. Neste mesmo período, a *United States Information Agency* (Agência de Informação dos Estados Unidos), USIA – agência federal responsável pelo diálogo entre as instituições federais e a esfera civil –, havia sido indicada para tratar de assuntos de diplomacia entre as instituições públicas e a sociedade civil, nos quais estava inclusa a participação estadunidense nas bienais internacionais e, neste contexto, Hopps fora escolhido para o comissariado da delegação estadunidense para a Bienal de São Paulo, em 1965.

Tendo em vista que os interesses de Hopps residiam na mais recente produção artística que o circundava, sobretudo nas experimentações que surgiram a partir de finais da década de 1950, torna-se mais compreensível o contexto de envio da proposta expográfica para a 8ª Bienal de São Paulo e o resultado final do projeto apresentado em setembro de 1965. Pensando em termos de metodologia curatorial, Hopps seguiu a linha de raciocínio que vinha desenvolvendo em exposições anteriores, em que elegia um artista de carreira consolidada e considerável prestígio internacional, cuja obra pudesse estabelecer um vínculo com a nova produção estimada por ele. Neste caso, o artista proeminente era Barnett Newman (1905-1970), e a nova geração era constituída por Donald Judd (1928-1994), Frank Stella (1936), Billy Al Bengston (1934), Larry Poons (1937), Larry Bell (1939) e Robert Irwin (1928).

O conjunto de obras eleitas por Hopps para compor essa mostra [fig. 1]¹ nos revela claramente a decisão deste curador em apresentar obras de jovens artistas relacionadas às tendências abstratas que tomavam fôlego nos Estados Unidos entre as décadas de 1950 e 1960. Sua seleção baseou-se na presença de obras eminentemente abstratas e geométricas sem, contudo, deixar de considerar os interesses pessoais de promoção internacional dos artistas representados pela Ferus Gallery (como Bengston, Irwin e Bell) e, ao mesmo tempo, o estreitamento dos laços com artistas emergentes de Nova York, como Judd, Stella e Poons, todos esses chancelados pela a presença sênior de Newman. Esses interesses pessoais e mercadológicos do curador alinhavam-se à política de Diplomacia Cultural adotada pela USIA como forma de combate ideológico ao que consideravam ser a “ameaça” comunista no continente americano neste período.

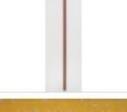
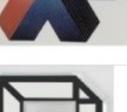
Artistas		8ª Bienal Internacional de São Paulo	Artistas e Obras da Delegação dos	Estados Unidos da América		
Billy Al Bengston	*			*		
Robert Irwin	*		*		*	
Barnett Newman						
Larry Poons						
Frank Stella						
Larry Bell						
Donald Judd						

Fig. 1. Conjunto de obras da delegação estadunidense para a 8ª Bienal Internacional de São Paulo.
Fonte: (Moreira Santos, 2019: 135).

Organizar uma representação nacional plena de valores patrióticos, sem ser panfletária, que atendesse demandas variadas, por vezes paradoxais, e, por fim, carregasse um enunciado suficientemente claro à inteligibilidade das motivações políticas e comerciais dos variados sujeitos envolvidos com essa mostra: eis a tarefa primordial de Hopps frente ao comissariado estadunidense para a 8ª Bienal de São Paulo. Em seu texto de abertura, presente na versão final do catálogo do evento, Hopps afirmou o seguinte:

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

Neste trecho, Hopps se esforça em não contradizer a postura crítica dos artistas e, ao mesmo tempo, introduzir uma concepção pessoal a respeito do que acreditava ser a espinha dorsal de seu projeto expográfico, apresentando esta recente produção artística sob as noções de novo senso de espaço e estrutura (*a new sense of space and structure*). O curador deixa claro não se tratar da apresentação de uma escola artística ou movimento programático, muito embora tenha decidido não se desvencilhar da possibilidade de estabelecer uma associação eminentemente formal entre os trabalhos apresentados. Podemos especular que esse jogo concessivo presente no discurso do curador (em que ele modifica o texto original em prol da exigência dos artistas) tenha sido o resultado de uma troca de cartas entre Hopps e Newman meses antes da abertura da mostra de 1965. Na ocasião, Newman constatou que

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

Esta repreensão de Newman constituiu fator suficientemente crítico a repensar o enunciado curatorial de Hopps que, originalmente, apresentou-se contrário ao defendido pelos artistas, sobretudo se considerarmos o distanciamento cada vez mais evidente entre seus discursos e as abordagens de cunho formalista que ainda constituíam parte considerável dos comentários críticos deste período.

Tendo em vista esta discussão a respeito das inclinações de Hopps na leitura das obras por ele associadas, nossa análise tende a considerar uma tensão interpretativa também por parte dos responsáveis pela presença de obras referenciais da Minimal Art na 8ª Bienal de São Paulo. É importante esclarecermos que quando nos referimos à presença da Minimal Art no Brasil, compreendemos se tratar de uma conceituação posterior à curadoria de Hopps e, sobretudo, à exposição oficial de setembro de 1965, em São Paulo. Na verdade, entendemos que Hopps apropriou-se de um comentário crítico que, à época, os artistas, teóricos e críticos de arte ainda tateavam, procurando, cada um a sua maneira, novos modelos classificatórios para as novas experimentações que surgiam em Nova York.

Por semelhante modo, salientamos que Hopps não poderia ter trazido a Minimal Art para o Brasil, enquanto movimento artístico da década de 1960 que conhecemos hoje, simplesmente porque ela ainda não existia nesses termos. A crítica que fazemos aqui está diretamente relacionada às demandas pessoais, políticas e econômicas as quais o curador escolheu atender, em detrimento de uma perspectiva crítica do *corpus* artístico e teórico que apresentou na ocasião da 8ª Bienal. Portanto, a Minimal que aqui apresentamos trata-se de uma perspectiva preambular do movimento que ainda tomava forma. Deste modo, na tentativa de nos aprofundarmos na análise da tensão interpretativa no contexto da recepção crítica brasileira, vejamos, a seguir, dois dos principais comentários dessa crítica dirigidos ao conjunto de obras da delegação estadunidense.

Laís Moura e a querela entre Paris e Nova York

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

Era de se esperar que o duelo Nova York – Paris que culminou na última Bienal de Veneza, tivesse prosseguimento neste ano, em São Paulo. O desenvolvimento da polêmica entre as duas metrópoles, tornada pública e notória nos *Giardini* venezianos, reflete a crise por que tem passado a arte na Europa e o surto criativo dos Estados Unidos. Esta situação que há alguns anos vem se definindo, é determinada por uma série de fatores de ordem econômica, social e estética (Moura, 1965, *apud* Moreira Santos, 2009: 146).

Neste sentido, a análise de Moura parte do pressuposto de que a querela entre Paris e Nova York indicava uma espécie de sintoma mais profundo que, inevitavelmente, se manifestava no confronto público de ambas as representações artísticas em certames internacionais, em especial nas Bienais de Veneza e São Paulo. A crítica brasileira elucida de maneira perspicaz, neste artigo intitulado “Paris x Nova York”, o deslocamento do eixo artístico irradiador contemporâneo de Paris para Nova York sob dois aspectos principais: um fator de ordem artística e outro de ordem econômica.

Para Moura, da representação estadunidense na 8ª Bienal de São Paulo destacavam-se dois artistas: Frank Stella e Larry Poons, uma vez que ambos representam o que, segundo a crítica, seria a grande contribuição desta delegação para a manutenção do *status* deste país como centro irradiador de tendências artísticas. Nesta perspectiva, Moura afirmou que

A Op Art propriamente dita, a que foi lançada nos Estados Unidos em momento de queda comercial da Pop Art, apresenta feições próprias e o tom local. Assim, unifica-se e diferencia-se das manifestações 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. 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 (*Ibidem*: 150).

Cabe notarmos que, ao mesmo tempo em que identifica Frank Stella sob o signo da Op Art, Moura reconhece que há algo em seus trabalhos que o aparta dessa tendência, sobretudo se consideramos que as pinturas de Stella eram frequentemente comparadas às de Victor Vasarely (1906-1997). Logo no início de sua entrevista ao crítico Bruce Glaser, em 1964, o próprio Stella reconheceu que, visualmente, havia uma espécie de pseudomorfismo² comum aos discursos que aproximavam sua produção visual às pinturas do artista franco-húngaro, pontuando nesta entrevista o seguinte:

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?

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 últimos sete ou oito anos (Stella e Judd, 2006: 123).

Quando Stella assinala que há, em geral, o reconhecimento de uma certa semelhança entre os motivos (*designs*) visuais por ele utilizados e os padrões (*patterns*) empregados por Vasarely e os membros do GRAV, o artista inevitavelmente acusa esses comentários de incorrerem em uma pseudo-semelhança, que se manifesta nesta aproximação pela aparência superficial das formas, própria das abordagens formalistas. Vejamos um exemplar da obra do artista franco-húngaro apresentado na 8ª Bienal de São Paulo. *Riu Kiu*, de 1956 [fig. 2], foi uma das pinturas de Vasarely que se destacou do conjunto apresentado pelo artista, circulando como uma obra-símbolo do evento em jornais e revistas de grande alcance no país. Esta obra, provavelmente a primeira de uma série homônima, apresenta os padrões geométricos mencionados por Stella, que se tornaram referenciais da pesquisa visual de Vasarely. O

padrão desta tela é formado pela repetição de linhas negativas e positivas, organizadas em diferentes sentidos, conferindo à superfície uma textura óptica singular.

Paralelamente a esta pintura, observemos a obra *Tampa*, de 1963 [fig. 3], de Stella, também apresentada ao público brasileiro no contexto da delegação estadunidense para a 8ª Bienal. Nesta obra, Stella concebe um padrão geométrico a partir da repetição de linhas positivas em contraste às finas linhas negativas (como ausências de cor, evidenciado o fundo da tela), seguindo o arestamento não-convencional do quadro de grandes dimensões. Todavia, diferentemente de Vasarely, o artista estadunidense se afasta da criação de um espaço ilusório, que tende a jogar com a opticidade e a percepção do observador, ao criar uma estrutura específica, cujas extremidades apontam para um movimento de expansão e, portanto, buscam exteriorizar sua própria visualidade.



Fig. 2. Victor Vasarely, *Riu Kiu*, 1956, óleo sobre tela, 1,30 x 1,95 m. Fonte: FARIAS, Agnaldo [org.]. *Bienal 50 Anos, 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2001, p.133.

Fig. 3. Frank Stella. "*Tampa*", 1963, chumbo vermelho sobre tela, 243,8 x 243,8 m. Coleção Privada. Fonte: <<https://www.artforum.com/print/201207/hal-foster-on-criticism-then-and-now-32018>>; acesso em jun.2019.

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

questões ópticas do que com a abertura a uma visualidade construtiva. Talvez a ausência de um aprofundamento crítico nessa leitura paradoxal da obra de Stella seja o elemento primordial omitido na abordagem de Moura sobre as obras desse artista.

Ainda que seu argumento deixasse entrever um desvio interno da Op Art estadunidense em relação às questões tratadas pela opticidade de Vasarely, por exemplo, Moura insiste nessa classificação das obras de Stella, afirmando que o artista havia sido escolhido para integrar a 8ª Bienal como um dos principais representantes dessa tendência. Moura finalizou seu enunciado de maneira a destacar a presença da “potência artística que é Vasarely” (Moura, 1965, *apud* Moreira Santos, 2009: 150), afirmando que essa presença consistiu na resposta francesa às atitudes antiéticas e desleais da delegação estadunidense no certame veneziano, no ano anterior. A premiação de Vasarely é vista por Moura com notável entusiasmo, mostrando que a láurea havia sido conferida a “um artista de real envergadura, quase sexagenário, que há trinta anos coloca e resolve problemas hoje considerados de vanguarda” (*Ibidem*).

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

Walter Zanini e o Duplo Silêncio

Se o enunciado de Moura nos revela uma classificação problemática de algumas das obras preambulares da Minimal Art, temos no comentário do crítico brasileiro Walter Zanini uma perspectiva menos taxonômica desse mesmo conjunto de obras trazido ao Brasil no bojo da 8ª Bienal. Sob o título “A Escultura, Relevos e Objetos da VIII Bienal”, artigo publicado em 02 de outubro de 1965 no suplemento literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, Zanini propõe um panorama global dos caminhos da tridimensionalidade a partir das novas tendências apresentadas nesta edição da Bienal. Após sua breve incursão pela tridimensionalidade de algumas das representações europeias, Zanini chama atenção para a delegação dos Estados Unidos, afirmando o seguinte:

A representação norte-americana foi preparada pelo jovem e competente diretor do Museu de Pasadena, Walter Hopps. À exuberância, ao grito mesmo das esculturas enviadas pelos Estados Unidos na outra bienal, ele soube opor uma nova problemática de criação no seu país, ou seja, essas obras de frialdade temperamental por ele definidas em termos de pintura mas sem perder de vista a concreticidade aliás não referencial dos objetos (Zanini, 1965, *apud* Moreira Santos, 2009: 158).

Observando o conjunto de obras trazido pela delegação estadunidense para esta edição da Bienal de São Paulo [fig. 4], é possível notar que, a maioria dos trabalhos presentes nessa exposição consistia em estruturas bidimensionais, notadamente pinturas de grandes dimensões, acompanhadas por alguns poucos objetos (mais precisamente treze estruturas tridimensionais). Portanto, nos resta questionar a posição de Zanini diante desta delegação que, sobejamente, apresentava obras bidimensionais de grande escala e, de igual modo, assinalar alguns dos fatores que induziram a inserção da delegação estadunidense nessa rota da nova tridimensionalidade traçada pelo crítico em seu enunciado.

Zanini notadamente elogia o trabalho realizado por Hopps em sua tentativa de opor o conjunto de obras por ele escolhido à *exuberante* representação estadunidense na 7ª Bienal de São Paulo, em 1963, na qual o expressionista abstrato Adolph Gottlieb (1903-1974) havia sido laureado com o prêmio internacional de pintura. O brasileiro reconhece o trabalho do curador californiano no que tangia a apresentação de uma “nova problemática de criação no seu país” (*Ibidem*: 158) – ainda sem nome – em contraposição àquela apresentada no certame anterior, sob a liderança do crítico estadunidense Michael Friedman. Adjetivando esse conjunto ainda anônimo de obras sob a alcunha de uma frialdade temperamental, Zanini passa ao largo da necessidade de empreender um exercício classificatório com as obras da delegação estadunidense. Deste modo, o crítico elege, no espaço que lhe é permitido discursar, três artistas desse conjunto de obras, assinalando que

O próprio Newman cujo absolutismo é de não confundir-se ao racionalismo construtivista, tem a sua forma de escape do plano ao lançar mão desses trilhos e barras imensos que ergue em posição vertical como totens de uma civilização sem magia. Nos objetos rigorosamente geométricos de Larry Bell, até a água-forte é introduzida. São relicários de cor feitos para os olhos e não para os transportes místicos (*Ibidem*: 159).

Em sua incursão pelos caminhos mais recentes da tridimensionalidade, o crítico brasileiro pontua os trabalhos de Newman, Bell e Judd, enumerando as qualidades que, para ele, fazem desse conjunto de objetos, esculturas e relevos exemplares característicos da frialdade temperamental por ele designada. A Zanini não interessa classificar, mas elencar os pressupostos conceituais mais prementes que se podem depreender em uma rápida leitura desses objetos. Ao mencionar a única peça tridimensional de Newman no grupo de obras apresentado por este artista, Zanini inicia seu comentário reforçando o argumento enfático de Newman sobre o distanciamento de uma leitura, por um lado racionalista e, por outro, exclusivamente empírica de suas obras. Zanini identifica que, a maneira pela qual Newman ousa escapar da bidimensionalidade é lançando mão da construção de estruturas verticalizadas, como *Aqui II*, escultura de uma série homônima realizada entre 1950 e 1962, em que o artista constrói, segundo Zanini, “um totem” abstrato para “uma civilização sem magia” (*Ibidem*: 159).

Observando os objetos rigorosamente geométricos de Bell, Zanini aponta para a qualidade eminentemente perceptual dos cubos e paralelepípedos do artista, cujo trabalho tende a apartar-se de uma vontade metafísica da percepção, como verdadeiros “relicários de cor feitos para os olhos e não para os transportes místicos”, especificamente opacos (no jogo mesmo de suas transparências rebatidas) construídos para o deleite e devoção do indivíduo da tautologia, e não ao indivíduo da crença, mencionado por Didi-Huberman (2010: 37)³. Interessante notar que essa frialdade identificada por

Zanini nas obras tridimensionais dos artistas da delegação estadunidense, aproxima-se, de algum modo, do conceito de especificidade desenvolvido por Judd no que tange à não-referencialidade e à austeridade tautológica desses objetos. A Judd, o crítico brasileiro dedica as seguintes palavras: “Donald Judd é todavia a mais valiosa dessas novas sensibilidades inevitavelmente prisioneiras da beleza tecnológica. No empiricismo formal de suas estruturas de cálculo rigoroso ele parece um mensageiro do silêncio, desdenhoso das assimilações” (*Ibidem*: 159).

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



Fig.4. Donald Judd. *Sem Título*, 1965, alumínio pintado, 21 x 642.6 x 21 cm. Whitney Museum of American Art. Fonte: <<https://whitney.org/collection/works/1264>>; acesso em mai.2019.

Essas características podem ser localizadas em *Sem Título* [fig. 4], de 1965, obra similar a que esteve presente na 8ª Bienal de São Paulo⁴. Este trabalho consiste em um exemplar, escolhido por Hopps para integrar a mostra de 1965, de uma série desenvolvida por Judd denominada *Progressões*. Nesta série o artista cria longas estruturas horizontalizadas, comumente fixadas na parede, em que sobrepõe uma barra de alumínio contínua a uma progressão aritmética de barras com tamanhos variados, em geral policromadas, alternando entre espaços vazios e, assim, criando intervalos que correspondem à

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

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

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

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

Com essa chancela tão emblemática, Kramer prossegue afirmando que,

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

Assim, esta fala de Kramer evidencia a noção, mais ou menos compartilhada pelo crítico, pelo curador da mostra, Walter Hopps e, em grande medida, pelas instâncias políticas (neste caso sob a representação da USIA), referente à supremacia artística estadunidense e, poderíamos afirmar, à política de diplomacia cultural engendrada pelo governo estadunidense no contexto da década de 1960. Deste modo, ainda que sem a intenção de que isto ocorresse, o enunciado de Kramer ajuda a legitimar o enunciado de Hopps (que afirma ser a exposição da 8ª Bienal a grande contribuição artística de sua

pátria para o mundo), e ambos legitimam a narrativa da supremacia cultural de seu país. Esses discursos, em uníssono, não apenas endossam, mas contribuem para a criação e a consolidação da ideia de que os Estados Unidos era, com efeito, uma nação exportadora de modelos artísticos.

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

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

Uma tensão interpretativa

Ao observarmos o conjunto polifônico do contexto de envio das obras da delegação estadunidense notamos a eminência da pressuposição tácita, por parte dos estadunidenses, de uma relação hierarquicamente desigual entre enunciador e enunciatário. Essa presunção, como constatamos, se fez manifesta na fala do crítico de arte Hilton Kramer, no posicionamento do curador da mostra estadunidense, Walter Hopps, e na perspectiva da política de diplomacia cultural do governo dos Estados Unidos, por meio da atuação da USIA, cujas decisões permitiram que o curador californiano estivesse à frente da seleção artística para o certame brasileiro. Como afirmou Hopps na introdução à delegação estadunidense ao catálogo da 8ª Bienal de São Paulo:

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

Deste modo, destacamos um fenômeno peculiar que está diretamente relacionado tanto ao processo de internacionalização previsto no projeto da Bienal de São Paulo, quanto ao fato de que a Bienal tornara-se, com efeito, uma vitrine de modelos artísticos. Esse fenômeno é discutido pela crítica de arte Aracy Amaral quando observa que “o que uma Bienal mostrava, internacionalmente, víamos aparecer nas tendências de muitos dos artistas brasileiros – e latino-americanos” (Amaral, 2001: 20). Um dos

efeitos colaterais desse fenômeno pode ser observado naquilo que Amaral identificou como a discordância entre o ver e o ser visto, ou melhor, entre a produção artística internacional que estava ali para ser notada e a produção nacional que passava ao largo dos olhares estrangeiros. Amaral assinalou que as Bienais de São Paulo

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

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

Muito embora os exemplos aqui apresentados da recepção crítica brasileira tenham discutido a presença de artistas vinculados ao movimento que, posteriormente, ficaria conhecido pela alcunha de Minimal Art, sob diferentes perspectivas, devemos assinalar que tanto Laís Moura quanto Walter Zanini aplicaram em seus comentários, cada um a sua maneira, um vocabulário que conferia a essas obras uma qualidade marcadamente concretista. Ao estabelecer a diferenciação entre a Op estadunidense da década de 1960 e a Op de origem europeia, Moura constatou que a disjunção entre ambas as versões do movimento residia no fato de que “a Op americana começava a abrir nova frente para a arte de tendência construtivo-visual” (Moura, 1965, apud Moreira Santos, 2009: 150). A partir deste ponto, vimos que Moura vincula o artista Frank Stella a essa versão da Op nos Estados Unidos, apontando-o como o principal representante dessa tendência estadunidense presente na 8ª Bienal.

Por semelhante modo, o enunciado de Zanini nos revela que essa perspectiva concreto-construtivista das obras de artistas da Minimal presentes na Bienal de 1965 era, de certa maneira, um ponto comum na interpretação brasileira sobre os trabalhos vinculados à Minimal nesta primeira recepção. Quando assinala que as escolhas de Hopps relativas à representação estadunidense para a 8ª Bienal constituíam em uma notável oposição ao certame anterior (no qual Friedman havia apresentado obras do Expressionismo Abstrato) Zanini (1965, apud Moreira Santos, 2009: 159) refere-se aos objetos selecionados pelo curador californiano em termos de uma “frialdade temperamental” que, todavia, não perde “de vista a concreticidade aliás não referencial” de sua tridimensionalidade específica. A crítica de Zanini em relação aos objetos de Judd, artista definido por ele como um representante das novas “sensibilidades inevitavelmente prisioneiras da beleza tecnológica” (*Ibidem*), reforça este nosso

argumento de que a linguagem plástica de “empiricismo formal”, identificada pelo crítico brasileiro nas obras do artista estadunidense, parecia estar subsumida a um vocabulário que tendia a aproximar os objetos de Judd à visualidade concretista brasileira.

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

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

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

Essa diferenciação entre “cerebrais” e “intuitivos” acentuou-se de tal forma que, em 1959, dissidentes do grupo carioca fundaram o Movimento Neoconcreto, a partir da publicação do *Manifesto Neoconcreto*, assinado por artistas como Amilcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark e Lygia Pape. Gullar afirmou que os membros do Grupo Frente “desenvolviam sua busca pessoal dentro de uma visão mais aberta do concretismo” (Gullar, 2007: 26-27) e, por essa razão, esses artistas, que integraram o Grupo Neoconcreto, apartaram-se da “perigosa exacerbação racionalista” imposta pelos concretistas de São Paulo. As leituras sobre a fenomenologia da percepção feitas por Gullar impuseram uma distância ainda maior entre ambos os grupos. Acerca disso, Gullar assinalou o seguinte:

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

O movimento neoconcreto visava romper com a geometria dogmática premente no concretismo brasileiro, em busca de uma experimentação mais sensível e subjetiva da abstração geométrica que, nos anos 1960, já fazia parte da visualidade brasileira. O Grupo Neoconcreto se desfez por volta de

1961 e, no entanto, os pressupostos teóricos e visuais inaugurados pelos neoconcretos ainda passavam por um processo de assimilação na comunidade artística brasileira, inclusive pelos próprios artistas que, apesar da dissolução do grupo, continuaram a desenvolver, ao longo desta mesma década, pesquisas visuais em torno das discussões referenciais levantadas pelo movimento. Deste modo, quando a delegação estadunidense desembarcava no Brasil, em 1965, portando obras representantes do que julgavam ser as mais recentes tendências abstratas dos Estados Unidos (e, por semelhante modo, como um modelo artístico para os brasileiros), deparava-se com esse contexto de profícuo debate sobre as premissas teóricas desenvolvidas pelo Neoconcretismo.

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

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

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

Não cabe a nós apontarmos qual deveria ter sido a atitude de Hopps diante da crítica de Newman quanto à sua “engrenagem formalista” (Newman, 1990: p.186). Todavia, podemos conjecturar que as escolhas de Hopps, pautadas por sua leitura formalista dos trabalhos selecionados para a mostra de 1965, que notadamente preteriu a dimensão conceptualista dessas obras, bem como seus interesses pessoais e comerciais – revelados na relação com os artistas representados pela Ferus Gallery –, mostram-nos que, de fato, a indiferença de Hopps quanto à dimensão crítica que envolve o processo mesmo de concepção do discurso curatorial esteve diretamente relacionada à apresentação pouco comentada, porque imprecisa, de obras referenciais da Minimal Art no Brasil. Deste modo, cabe a nós apenas imaginarmos como poderia ter sido a presença deste movimento no Brasil caso obras de artistas como Robert Morris, Sol Lewitt e Carl Andre tivessem feito coro às obras que aqui foram apresentadas no contexto da 8ª Bienal de São Paulo.

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

A arte ultraconceitual será pensada por alguns como “formalista” devido à simplicidade e austeridade que compartilha com o melhor da pintura e da escultura nesse momento. Na verdade é tão antiformal quanto a maioria do expressionismo amorfo ou jornalístico. Ela representa a suspensão do realismo, até mesmo do realismo formal, do realismo cor, e todos os outros “novos realismos”. (...) E vem colocando a crítica e o observador para pensar sobre o que eles veem, em vez de simplesmente enfatizar o impacto formal e emotivo (Chandler; Lippard, 2013: 164).

Apesar de não mencionar explicitamente as obras de Judd ou Stella, essa descrição de Lippard, que parece tocar no ponto fulcral de uma tensão interpretativa de obras de arte conceituais, faz-nos lembrar do contexto, por nós já explicitado, dos enunciados de Laís Moura, Walter Zanini e, podemos acrescentar, de Walter Hopps, em relação aos específicos, austeros e tautológicos objetos dos artistas estadunidenses. As armadilhas da abordagem formalista se revelam nessa tensão interpretativa tanto por parte do curador californiano quanto por parte dos críticos brasileiros mencionados aqui. Essa hipótese de uma tensão interpretativa na primeira recepção de obras referenciais da Minimal Art no Brasil não pretende entrincheirar o assunto com uma definição conclusiva, muito pelo contrário, deseja abrir-se ao debate na medida em que busca lançar luz sobre um caso específico de recepção crítica no contexto artístico brasileiro da década de 1960

Referências

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

BOIS, Y. A questão do pseudomorfismo: um desafio para a abordagem formalista. *In*: Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte. Organização: Marília Andrés Ribeiro e Maria Izabel Branco Ribeiro; Coordenação Editorial: Fernando Pedro da Silva. Belo Horizonte : C / Arte, 2007.

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

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

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

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

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

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

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

MOREIRA SANTOS, G. *Notas sobre a recepção da Minimal Art no Brasil: a 8ª Bienal de São Paulo e os anos 1980*. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

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

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

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

Notas

* Mestre pelo Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília. E-mail: <guilherme.tcha@>. ORCID: <<https://orcid.org/0000-0002-6679-5649>>. Este artigo é parte de pesquisa de Mestrado realizada com incentivo da bolsa do Programa de Apoio à Pós-Graduação (PROAP) da Capes.

¹ As obras grifadas não correspondem aos trabalhos originais apresentados na 8ª Bienal, constituindo-se em aproximações feitas a partir dos materiais, datas de fatura, técnica e dimensões.

² A noção de pseudomorfismo aqui empregada é tributária do conceito desenvolvido por Yve-Alain Bois a partir do termo pseudomorfose, utilizado primeiro por Erwin Panofsky (1892-1968) em seu livro *Tomb Sculpture*, de 1964. Segundo Bois, Panofsky definiu este termo como "o surgimento de uma forma A, morfológicamente análoga, ou mesmo idêntica a uma forma B, que, no entanto, não mantém relação alguma do ponto de vista genético" (Panofsky *apud* Bois, 2007: 13). Portanto, pseudomorfismo seria, para Bois, a operacionalização da pseudomorfose equivocadamente identificada entre pares aparentemente análogos que, todavia, não compartilham significados análogos. Como afirmou Bois, "o fato de dois objetos parecerem iguais não significa que eles têm muito em comum – muito menos o mesmo significado" (Bois, 2007: 27).

³ Os conceitos de "Indivíduo da Tautologia" e "Indivíduo da Crença" são uma referência às questões tratadas no livro *O que vemos, O que nos olha* (1998) de Didi-Huberman. Para o autor francês, diante do túmulo, ou dos objetos específicos e áridos da Minimal Art, dois olhares (ou indivíduos espectadores) são formados: um olhar da crença, que acredita no devir dessas imagens, subsumida à dimensão teleológica da própria condição da crença como uma analogia à passagem bíblica do túmulo esvaziado que aponta para o Cristo que retornará. E o outro olhar que se forma é o da tautologia, em que diante do túmulo há somente que vê a morte, nada além ou aquém, apenas o vazio reiterado, como afirmou Frank Stella "O que você vê é o que você vê" (*what you see is you see*). Essa oposição entre o "feito para os olhos" e o "místico" tão logo nos remeteu à dicotomia "tautologia" em oposição à "crença".

⁴ Esta obra não corresponde ao trabalho que, originalmente, esteve presente na 8ª Bienal de São Paulo. Por se tratar de um trabalho sem título, a aproximação que aqui fazemos é com uma obra realizada na mesma data, com os mesmos materiais e de dimensões aproximadas.

Artigo recebido em outubro de 2019. Aprovado em dezembro de 2019.