

O OBJETO DA ARTE COMO OBJETO: FORMA E REPRESENTAÇÃO NA ARTE MINIMALISTA

Gentil Porto Filho,
Universidade Federal de Pernambuco.

RESUMO:

O presente trabalho discute os pressupostos não-representacionais da arte minimalista. Apresenta a crítica deste movimento ao abstracionismo pictórico como o desfecho histórico dos próprios ideais abstracionistas da modernidade. O estudo sintetiza as principais contraposições modernistas e indica nas considerações finais as possíveis dificuldades para a plena realização dos "objetos literais" do minimalismo.

Palavras-chave: teoria da arte, abstracionismo, modernismo, arte minimalista.

ABSTRACT:

The present work discusses the non-representational assumptions of the minimal art. It presents the criticism of this movement to the painterly abstractionism as the historical outcome of the own abstractionist ideals of modernity. The study summarizes the main modernist contrapositions and indicates in the conclusion the possible difficulties for the full accomplishment of the "literal objects" of the minimalism.

Key words: theory of art, abstractionism, modernism, minimal art.

Abstrações

“O que você vê é só o que você vê.” Este postulado sobre o olhar do espectador de obras de arte não apenas resume um dos princípios da chamada *minimal art*, como serve de epígrafe ao próprio modernismo. Segundo o autor da sentença, o pintor norte-americano Frank Stella (1969, p. 158), não haveria nada a ser visto nas suas telas além da própria pintura sobre a tela – nenhum significado a ser ali desvendado, apenas uma experiência perceptiva direta que não extrapola nunca para o exterior, que apreende exclusivamente o que está presentificado na obra.

Tal concepção evoca toda uma tradição moderna que pretendeu produzir experiências estéticas supostamente “puras”. Descortina, particularmente, a notável oposição modernista à natureza propriamente semântica da arte, que constituiu, já no século XIX, um amplo movimento cultural que acabaria por engendrar o abstracionismo.

A emergência de uma arte não figurativa talvez não tivesse acontecido sem o suporte de um conjunto de crenças e valores derivado do próprio fundamento do pensamento moderno: o exercício da “dúvida” cartesiana, que rejeitava uma representação da realidade baseada apenas na herança cultural. Nesse contexto, fazer “tábula rasa” dos dados da tradição era condição inerente ao processo de consolidação da nova cultura moderna (MONTANER, 1999, p. 62). Uma “tradição do novo” voltada para a produção de artefatos que, antes de preservar, imitar ou representar os conteúdos culturais fixados historicamente, deveriam, no caso das artes, produzir puros efeitos perceptivos.



Frank Stella, *Six mile botton*, 1960,
 tinta metálica sobre tela, 300 x 182.2 cm, Tate Gallery, Londres.

Paralelamente à desconfiança generalizada dos tradicionais conteúdos filosóficos, a modernidade emergente mostrava-se igualmente cética em relação à própria capacidade mimética das linguagens. Mesmo partindo de premissas representacionais, os simbolistas, por exemplo, afirmavam que os objetos ilustrados nas pinturas não eram cópias da realidade concreta, mas signos de idéias que funcionavam de acordo com a intenção, com o modo pelos quais eram executados e com o seu lugar na composição (HARRISON, 1998, p. 197). Um jarro pintado já não deveria ser entendido apenas como a tradução pictórica de um recipiente concreto para flores, mas sobretudo como um meio de exprimir emoções particulares ou

idéias gerais. O signo pictórico, antes de um simples substituto de objetos físicos ausentes, constituía um “símbolo” de conteúdos abstratos.

Parecendo naquele momento tão “simbólica” quanto arbitrária, a relação entre “significante” e “significado” estava longe de estabelecer uma simples correspondência empiricamente verificável. Se até a linguagem falada merecia desconfiança quanto a sua precisão e veracidade, a arte estaria também autorizada, por outro lado, a seguir ainda mais livremente em direção ao completo cancelamento da sua histórica dimensão semântica.

Esta liberação da natureza representacional das artes também encontrou um importante estímulo depois que a experiência estética foi confinada por Kant numa dimensão apartada de qualquer interesse prático ou hedonista. Se o domínio do estético afastava-se de pressupostos teleológicos e do “encanto” provocado pelos modelos copiados da natureza, a arte tendia a se converter em objetos tão anti-utilitários quanto anti-representacionais. Prestava-se antes ao exercício dos nossos poderes cognitivos, que se voltavam exclusivamente para um objeto estético adaptado a este fim (OSBORNE, 1970, p. 45). Antes de uma representação, apreciava-se uma configuração. A obra artística poderia, assim, estabelecer um mundo paralelo, devendo ser apreendida nas suas qualidades e relações visuais intrínsecas.

Os diversos posicionamentos teóricos que fragilizaram progressivamente a metafísica do significado na modernidade parecem ter recebido um tratamento conclusivo por parte do minimalismo norte-americano dos anos sessenta do século passado. O reduativismo formal dessa tendência, em vez de se insurgir contra as persistentes manifestações figurativas, volta-se precisamente contra o próprio abstracionismo modernista do período, indicando, antes de uma ruptura, uma espécie de desfecho das ambições não-representacionais da tradição moderna.

Clement Greenberg, o mais eloquente porta-voz desta tradição, defendia que aquilo que ele chamava de “planaridade pictórica” representava a conquista definitiva da pintura desde os impressionistas (GREENBERG, 1996). Ou seja, a supressão da ilusão espacial no tratamento pictórico da tela – exercitada com firmeza pelos cubistas até se consumir no “abstracionismo pós-pictórico” de Kenneth Nolland e

Morris Louis – atestaria a chegada da pintura ao derradeiro degrau da sua “auto-definição”.

Eliminar a ilusão da perspectiva e das relações hierárquicas entre figura e fundo mediante o equilíbrio dinâmico de manchas coloridas, correspondia, para Greenberg, a explicitação da natureza bidimensional que caracteriza o trabalho da pintura. Ao invés de representações de objetos no espaço, a arte pictórica se afirmava como um trabalho de organização de pigmentos sobre uma tela, cujos significados eram nada mais nada menos do que os efeitos sensoriais produzidos no espectador (HARRISON; WOOD, 1998, p. 174).

Segundo a doutrina greenberguiana, a ênfase da arte recai, assim, na “sintaxe” formal – no modo em que são dispostos os registros dos pincéis sobre a superfície plana. Valoriza-se, portanto, um esteticismo liberado de temas, conteúdos e figuras, a serem agora tratados pela anatomia ou psicologia. A obra de arte deveria apresentar, enfim, características formais autônomas, onde só mesmo através delas o espectador poderia apreender instantaneamente qualidades universais que independeriam dos dados do contexto ou de particularidades subjetivas.

Ilusionismo

Esta coerência prática e teórica obtida por uma arte moderna aclamada em museus e publicações, estaria, no entanto, por receber os ataques das “novas vanguardas”, que de tão contundentes, ajudariam a configurar a própria “condição pós-moderna”. Considerando-se que o mundo da arte é por excelência o campo da disputa de concepções de mundo, não haveria, em princípio, nada de extraordinário nas críticas dirigidas à ortodoxia de uma produção, para muitos, já transformada em academicismo. O aspecto deste embate que pode parecer surpreendente é o fato do minimalismo atribuir justamente ao abstracionismo modernista um cunho demasiadamente “ilusionista”.

De acordo com os minimalistas, antes de uma expressão plástica autônoma, a arte enaltecida por Greenberg não passava da consumação de uma representacionalidade oriunda de ideais renascentistas (BATCHELOR, 1999, p.16). Segundo essa abordagem, seria incorreto afirmar que as telas de Kenneth Noland e Mark Rothko (ou mesmo dos seus predecessores neoplasticistas) haviam abolido a

ilusão espacial. Ora, na medida em que se coloca uma mancha vermelha ao lado de uma azul, se estabelece imediatamente a “ilusão” de diferentes profundidades na superfície plana da tela (HARRISON; WOOD, 1998, p. 203). Não era suficiente, portanto, extinguir o tema e as referências objetivas da pintura para se alcançar um verdadeiro anti-ilusionismo.

Se o ato de manchar uma superfície com tinta (mesmo com uma única cor e num único ponto) estabelecia inexoravelmente relações de claro-escuro e um efeito ótico de profundidade, o problema estava agora relacionado com a própria pintura, que passava a ser vista irremediavelmente como um veículo artístico incapaz de promover efeitos perceptivos puros. Uma arte que havia deixado de representar corpos e objetos, mas que jamais poderia evitar a representação de um “espaço” dentro do quadro.

Esta raiz representacional e mimética acusada na arte moderna, decorria em parte do próprio processo abstracionista utilizado: a redução essencialista de determinados objetos. Nesse caso, mesmo que a referência objetiva desaparecesse, haveria sempre vestígios, uma “estrutura oculta” que denunciava a presença do “significado” (HARRISON; WOOD, 1998, p. 196). Tal processo pode ser exemplarmente ilustrado pelo trabalho de Mondrian, que a partir de figuras de árvores ou de paisagens litorâneas chegava a uma composição de linhas e cores puras.

Mesmo que na maioria dos trabalhos abstratos o processo criativo ocorresse mediante a intuição de uma pura organização formal, o resultado constituiria sempre uma “composição”. Composição de manchas, linhas, pontos e cores que, obedecendo a uma noção de harmonia, não passava, para os críticos do modernismo, de resquícios antropomórficos (BATCHELOR, 1999, p. 17). Se a harmonia desde os gregos antigos significava o equilíbrio ou a “justiça de contrários”, a arte modernista, ao “equilibrar” um azul embaixo da tela com um vermelho em cima, parecia evidenciar as suas profundas raízes classicistas. Uma harmonia artística que, tendo como inspiração a própria perfeição estrutural do corpo humano e atendendo inclusive às recomendações dos tratados renascentistas, não permitia acrescentar ou retirar nada da obra depois da sua conclusão. Se compor, segundo os minimalistas, é equilibrar partes sob o gerenciamento de uma noção de

totalidade, em vez de um “todo” propriamente dito, de algo indiscutivelmente unitário, autônomo e não-relativo, a obra moderna seria o resultado – forçosamente ilusionista ou representacional – da disputa entre componentes diversos (JUDD, 1969, p. 155).



Piet Mondrian, *Macieira em flor*, 1912,
 óleo sobre tela, 78 x 106 cm, Gemeentemuseum, Haia.

Esta recusa da pintura como *medium* artístico está relacionada também com o seu próprio legado. Pintar sobre uma superfície plana é estabelecer inevitavelmente um diálogo com toda a tradição precedente e por conseguinte com todo o arcabouço semântico e representacional já consolidado. Ao utilizar o suporte da tela (mesmo extraíndo as molduras, como fizeram muitos modernistas), a arte estaria condenada a exprimir, embora sob novas estratégias, os velhos conteúdos objetivos ou metafísicos da pintura. Se por um lado, Malevich pretendia abolir as referências objetivas na sua estética suprematista, por outro lado, não ignorava “a representação tão completa quanto possível do sentimento como tal” (MALEVICH, 1999, p. 345). Este objetivo de fazer da pintura um meio para traduzir coisas outras, estaria então no centro da crítica ao caráter “expressionista” de toda arte moderna. Seja expressando o *Zeitgeist* ou o “estado de espírito” do artista, a arte como revelação de algo que lhe é exterior continuava, segundo os minimalistas, presa à concepção de uma arte como “ilusão”.

Embora o relato deste debate possa sugerir uma evolução linear que vai da arte abstrata modernista até o seu suposto substituto – o minimalismo –, convém assinalar que a década de sessenta foi pródiga na pluralidade de teorias, estilos e técnicas. As proposições da arte minimalista derivam particularmente de um

espectro cultural dos anos cinquenta que abrangia uma grande diversidade de manifestações abstrato-construtivistas. Tendências que direcionavam suas críticas ao ilusionismo tanto da pintura como da escultura moderna.

Não era raro, por exemplo, críticas dirigidas aos trabalhos do renomado escultor britânico Anthony Caro – considerado por Greenberg um dos últimos grandes modernistas. Algumas das suas composições, realizadas com hastes, placas e barras de ferro equilibradas dinamicamente, tinham a unidade plástica reforçada por uma camada de tinta uniforme que visava “esconder” os pontos de solda e a própria natureza formal fragmentária e heterogênea do conjunto (HARRISON; WOOD, 1998, p. 193–195). Para os minimalistas, os resultados estéticos possibilitados por tais “artifícios” (que também incluíam a aparente ausência de peso das partes em balanço e o ocultamento do verdadeiro material sob a camada de tinta) constituíam o equivalente escultórico do ilusionismo denunciado nas telas de Nolland.

Mas é nas transformações da pintura que poderemos encontrar um dos pontos de inflexão da arte da década de sessenta para o minimalismo. Ao produzir o “plano *flatbed*”, ainda nos anos cinquenta, Rauschenberg colocava a noção de “planaridade” num verdadeiro impasse. Este tipo de “pintura” convertia a tela numa superfície sobre a qual o artista fixava todo tipo de material. Prenunciava, assim, o anti-ilusionismo subsequente dos minimalistas, na medida em que substituía a suposta ausência de profundidade obtida pictoricamente pelos modernistas, por uma outra literal. Em vez de uma “espacialidade pictórica” plana, tínhamos agora nas telas do pintor norte-americano, a literalidade da superfície plana da tela (BATCHELOR, 1999, p. 15-20).

O que num primeiro momento pode ter sido entendido como mais uma proposta abstracionista, ou mero ceticismo estético, terminou lançando as artes em mais uma armadilha ontológica. Caberia naquele momento perguntar: o *flatbed* deveria ser considerado um trabalho pictórico ou um simples objeto pendurado na parede? Deveria ser compreendido como mais uma manifestação da pintura modernista institucionalizada ou apenas o retorno ao *ready-made* de Duchamp?

Pelo fato de despojar-se das conhecidas técnicas da pintura e transformar-se num misto de quase-pintura e quase-objeto, não só o plano *flatbed* mas igualmente as

primeiras monocromias de Rauschenberg (com formato e dimensões de tela, porém cobertas apenas com uma camada indiscriminada de tinta), pareciam debilitar as antigas distinções entre pintura e escultura. Fortaleciam, por outro lado, a tese posterior de que a intocável conquista do anti-ilusionismo representada pela “planaridade”, constituía tão somente um truque pictórico agora desvelado.

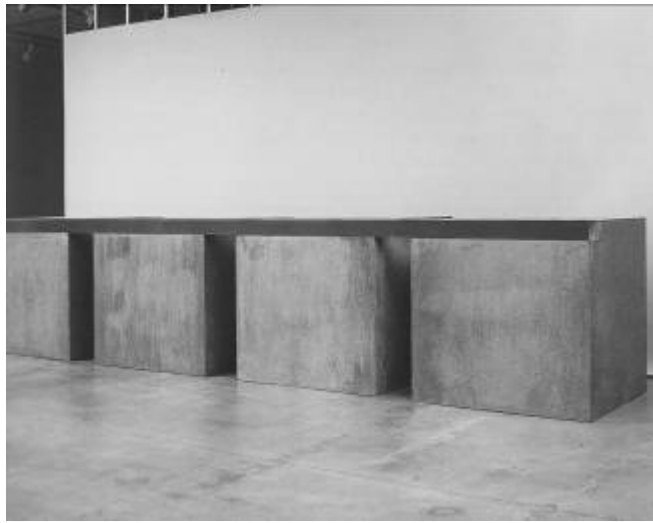
Se mesmo as monocromias pareciam afinal o último estágio que uma pintura poderia alcançar em relação ao objetivo de extinguir a ilusão de espaço dentro da tela – realizando, enfim, a “pintura em si”, sem qualquer vestígio de referencialidade –, faltava muito pouco para a própria negação da pintura. Ora, o único fator que podia continuar incomodando as novas vanguardas era o fato de que a tela monocromática, sendo pintura, permanecia trazendo em si mesma toda a sua tradição representacional. Nesse momento, entretanto, a arte parecia finalmente ultrapassar os próprios conceitos de pintura ou escultura para ser compreendida como simples “objeto tridimensional”. Podia agora virar um ser autônomo, sem nada a representar, apenas a “apresentar-se” plena e exclusivamente aos sentidos.

Objetos literais

Embora compartilhassem certas similaridades morfológicas e, acima de tudo, o objetivo de anular o ilusionismo inerente da arte ocidental, as obras de artistas como Carl Andre, Donald Judd e Dan Flavin confirmam a inegável diversidade estilística e conceitual da produção minimalista. Realizar uma obra “anti-ilusionista” parece para todos eles o equivalente a produzir “objetos literais”, isto é, artefatos ontologicamente tão autônomos como as árvores e as cadeiras. Guiada por este fundamento, a arte minimalista extrapolava os tradicionais limites da pintura e da escultura por meio de diversas estratégias construtivas: Andre dispunha ladrilhos sem acabamento sobre o piso das galerias; Judd produzia caixas de ferro com pintura industrial escolhida diretamente do catálogo do fabricante; Flavin explorava arranjos de lâmpadas fluorescentes vendidas em supermercados.

Mas não bastava utilizar “literalmente” certos materiais para se produzir uma arte verdadeiramente anti-representacional. No caso de Andre, a organização predominantemente horizontal dos seus blocos tinha a clara intenção de destruir o milenar aspecto vertical, arquitetônico e antropomórfico da arte escultórica (BATCHELOR, 1999, p. 59). Judd, por outro lado, explorava a disposição serial de

seus prismas com o objetivo de retirar da obra qualquer hierarquia ou noção de centralidade, reforçando, com este tipo de solução, o aspecto mecanicista e anti-expressionista que uma arte “não-humanista” deveria apresentar. Já Flavin, além de se utilizar da repetição modulada, dispunha suas lâmpadas no intuito de alterar a percepção de todo o receptáculo espacial e, assim, indicar que, antes de representar, sua arte se propõe a transformar o ambiente (BATCHELOR, 1999, p. 54-57).



Donald Judd, *Sem título*, 1966,
ferro galvanizado e alumínio pintado 101.6 x 482.6 x 101.6 cm, Norton Simon Museum.

Tais expedientes, que privilegiam o todo da obra, o “ser” do material, a repetição modular, a ausência de ornamentos e a fabricação industrial (distante do atelier romantizado), têm como objetivo primordial proporcionar ao espectador uma experiência perceptiva a mais direta possível. Fazer do material o “tema” da nova arte (como sugeriu Andre), bem como desprezar requintes de detalhamento, havia sido um dos modos de proscrever qualquer inclinação interpretativa e intelectualista da arte. Pretendia-se realizar um pragmatismo semântico de tal ordem que “o querer ver algo” é, simplesmente, “ver algo” (MARCHÁN FIZ, 1972, p. 106-107). Tudo a ser visto (e nada a ser desejado ou imaginado) estaria ali, absolutamente presentificado em objetos atemporais a serem fisiologicamente experimentados.

O minimalismo, contudo, nunca desfrutou de um amplo consenso sobre as suas propostas. A própria arte conceitual – que defendia uma arte “para além dos objetos” – surgiu como mais um obstáculo teórico, ao lado daqueles usualmente levantados pela posição modernista. Um dos textos do crítico norte-americano Michael Fried

(1969) ficou célebre justamente por separar a “Arte” de um lado e a “não-arte” dos minimalistas de outro. Aquilo que não considerava arte, Fried costumava qualificar de “teatro”. Um tipo de trabalho que ao invés de possuir “qualidades estéticas” intrínsecas se manifestava como um simples objeto, completamente dependente do “drama” estabelecido entre ele, o espectador e o contexto.



Carl Andre, *Alavanca*, 1966,

137 tijolos refratários, dimensão total: 11.4 x 22.5 x 883.9 cm, National Gallery of Canada.

Segundo Fried (1969, p. 120-125), na medida em que estes “objetos literais” desconsideravam a elaboração pictórica, restava ao espectador apenas constatar a sua mera presença física – uma desprezível “presença” (*presence*) objetual que se contrapunha à “presentidade” (*presentness*) da verdadeira obra de arte. Enquanto a primeira noção diz respeito a uma simples interferência no contexto espaço-temporal (tal como realizada pelas árvores e cadeiras), a segunda está relacionada à suspensão temporal das circunstâncias por meio de qualidades formais que absorvem o espectador. Para Fried (1969, p. 147), se “somos todos literalistas na maior parte ou durante toda a nossa vida”, os “objetos literais” do minimalismo seriam apenas elementos do “teatro” da vida cotidiana, ao passo que a “presentidade” da autêntica obra de arte é, nas palavras do crítico, “graça”.

Com estes argumentos Fried estava também assinalando implicitamente uma das possíveis aporias do minimalismo. Se não são as qualidades utilitárias, nem estéticas ou comunicativas, que conferem interesse à arte minimalista, mas apenas os efeitos gestálticos de uma “presença” mínima, a atenção do espectador deixará rapidamente de se concentrar apenas no objeto para se dirigir à realidade extra-artística (MARCHÁN FIZ, 1972, p. 116-117). A obra deixa de ser o foco da

fenomenologia da percepção para se constituir apenas num dos componentes do ambiente. E é precisamente com a perda do interesse pelo aspecto físico da obra (cujo esgotamento tende a ocorrer logo que a “informação” morfológica é recebida) que o minimalismo acaba se encaminhando para os antípodas da arte conceitual – uma arte que tende a se desmaterializar como objeto (e portanto como experiência sensorial) em favor da ativação intelectual do espectador, que passa agora a enfocar o processo de concepção da obra e suas relações discursivas com um amplo contexto físico-cultural.



Dan Flavin, instalação na Green Gallery, Nova York, 1964.

De acordo com essa posição, os trabalhos minimalistas são resultados de um processo no qual inexistem conquistas formais mediante experimentação, técnica e intuição (BATCHELOR, 1999, p. 30). Consistem numa “ideação” que jamais alcança as qualidades próprias dos objetos artísticos. Uma “ideação” repleta de contradições se observarmos que tais objetos não poderiam nem mesmo ser tão “literais” quanto se propunha, visto que os próprios artistas buscavam “expressar” a dureza do material específico, a industrialização dos processos de feitura e, numa surpreendente simbologia para o “espírito de uma época”, as concepções de um mundo “não-humanista”.

Não surpreende que trabalhos assumidamente descompromissados com problemas estritamente formais, acabassem de certo modo obscurecidos pelas teorias que os justificam. De todo modo, a arte minimalista nos esclarece – talvez mais do que

qualquer tendência modernista – que mesmo o mais sólido, concreto e literal dos objetos estará ele mesmo sempre constituído de “ausências” – textos, memórias e desejos – que perturbarão a hipotética plenitude de uma pura “presença” objetual (DIDI-HUBERMAN, 1998).

Referências

BATCHELOR, David. **Minimalismo**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

FRIED, Michael. Art and objecthood. In: BATTOCK, Gregory (Ed.). **Minimal art: a critical anthology**. London: Studio Vista, 1969. p.116-147.

HARRISON, Charles. Abstração. In: FRASCINA, Francis; HARRISON, Charles; WOOD, Paul. **Primitivismo, Cubismo, abstração: começo do século XX**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998. p. 185-264.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul. Modernidade e modernismo reconsiderados. In: FRASCINA, Francis; HARRIS, Jonathan; HARRISON, Charles et al. **Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. p. 170-259.

JUDD, Donald. Questions to Stella and Judd: interview by Bruce Glaser edited by Lucy Lippard. In: BATTOCK, Gregory (Ed.). **Minimal art: a critical anthology**. London: Studio Vista, 1969. p.148-164.

MARCHÁN FIZ, Simón. **Del arte objetual al arte del concepto: as artes plásticas desde 1960**. Madrid: Alberto Corazon Editor, 1972.

MONTANER, Josep Maria. **La modernidad superada: arquitetura, arte y pensamiento del siglo XX**. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

OSBORNE, Harold. **Apreciação da arte**. São Paulo: Cultrix, 1970.

STELLA, Frank. Questions to Stella and Frank: interview by Bruce Glaser edited by Lucy Lippard. In: BATTOCK, Gregory (Ed.). **Minimal art: a critical anthology**. London: Studio Vista, 1969. p. 148-164.

Gentil Porto Filho

Professor Adjunto do Departamento de Design e do Programa de Pós-graduação em Design da UFPE e líder do i! Laboratório de Inteligência Artística. Mestre e doutor em arquitetura e urbanismo pela USP, foi professor-visitante de projeto arquitetônico na Universidade de Eindhoven, Holanda.