

EM BUSCA DA ESSÊNCIA: NOTAS SOBRE A PRESENÇA DA MINIMAL ART NA 19ª BIENAL DE SÃO PAULO¹

Guilherme Moreira

Resumo: Esse artigo consiste em uma breve investigação sobre a presença da Minimal Art na 19ª Bienal de São Paulo, em 1987. Centrada no texto curatorial escrito para a sala especial *Em busca da essência: elementos da redução na Arte Brasileira*, a presente investigação busca identificar a maneira pela qual a curadora Gabriela S. Wilder convocou pressupostos teóricos e plásticos do minimalismo estadunidense a fim de construir certa genealogia da redução no contexto artístico brasileiro da segunda metade do século XX.

Palavras-chave: Minimal Art. 19ª Bienal de São Paulo. *Em busca da essência*. História da Arte Contemporânea. Curadoria.

EM BUSCA DA ESSÊNCIA: NOTES ON THE PRESENCE OF MINIMAL ART IN THE 19TH SÃO PAULO BIENAL

Abstract: This paper consists in a brief investigation of the presence of Minimal Art in the 19th São Paulo Bienal in 1987. Considering the curatorial text written to the special exhibition *Em Busca da Essência: Elementos da Redução na Arte Brasileira*, this paper aims to identify the way in which the curator Gabriela S. Wilder summoned some of the theoretical and plastic assumptions of minimalism in order to build certain genealogy of reduction within the Brazilian artistic context of the second half of the twentieth century.

Keywords: Minimal Art. 19th São Paulo Bienal. *Em busca da essência*. History of Contemporary Art. Curatorship.



Em 1987, a 19ª Bienal Internacional de São Paulo abrigou três Salas Especiais que dialogavam com o tema geral do certame, manifesto pelo eixo antinômico *Utopia versus realidade*, idealizado por Sheila Leirner, curadora geral da mostra. Subsumida à noção de utopia, a sala especial intitulada *Em busca da essência: elementos da redução na Arte Brasileira*, com curadoria de Gabriela S. Wilder, reuniu obras de vinte artistas brasileiros cujas pesquisas visuais estabeleciam relações formais e conceituais com as tendências da abstração geométrica na pintura e na tridimensionalidade. Para esta Sala Especial², fora produzido um catálogo que continha breve texto de apresentação escrito por Leirner, um texto curatorial de Wilder e imagens das obras presentes na exposição, acompanhadas por uma biografia sumária dos respectivos artistas.

Participaram dessa exposição vinte artistas, brasileiros ou radicados no país, de diferentes décadas, compreendendo um recorte temporal que partia de finais dos anos 1950 a trabalhos de executados em 1987. Das primeiras gerações, vinculados aos grupos concretos e neoconcreto de meados do século XX, Wilder elencou Willys de Castro, Hércules Barsotti, Franz Weissmann, Arcângelo Ianelli, Amílcar de Castro e Décio Vieira. De gerações mais recentes, cujos trabalhos mais expoentes datam dos anos 1970 em diante, escalou Almandrade, Adriano de Aquino, Maurício Bentes, Waltércio Caldas, Carlos Fajardo, Ronaldo do Rêgo Macedo, José Carlos Machado, Cassio Michalany, Marcelo Reginato, Dudi Maia Rosa e José Gerardo Vilaseca Calle. Por fim, Sérvulo Esmeraldo, Eduardo Sued e Amélia Toledo foram artistas que transitaram entre ambas as gerações sem, contudo, afiliar-se a elas.

1 Pesquisa realizada com bolsa de apoio e fomento da CAPES, bolsa de apoio do Decanato de Pós-Graduação da Universidade de Brasília (DPG-UnB). Vinculada ao Laboratório de Teoria e História da Arte da Universidade de Brasília – LATHA (UnB) e ao Laboratório de Historiografia da Arte no Brasil e Américas – Lab | HABA (UFRJ).

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



Em vista disso, nossa investigação busca identificar a maneira pela qual o texto curatorial de Wilder convocou alguns dos pressupostos teóricos e plásticos da *Minimal Art* estadunidense afim de estabelecer uma espécie de genealogia do reducionismo na arte brasileira. Por ora, nosso interesse consiste na investigação de determinados discursos, escolhas e valorizações engendrados pela proposta curatorial, entendendo que a presença da *Minimal Art*, nesse contexto da 19ª Bienal de São Paulo, foi menos física do que conceitual. Objetivando contribuir para o amplo debate acerca da história da arte contemporânea como história da curadoria, a reflexão que se segue trata-se de um recorte da pesquisa de doutorado em andamento.

A 19ª BIENAL DE SÃO PAULO E A EXPOSIÇÃO EM BUSCA DA ESSÊNCIA

O texto de Leirner pretendia contextualizar o leitor/espectador a respeito da importante contribuição desta Sala Especial às discussões propostas pelo tema da 19ª Bienal. Considerando, pois, o *reduccionismo* como “um dos grandes pólos que englobam todo o processo da arte no século XX, onde reside a sua grande carga de utopia” (Leirner, 1987, p. 9), sua fala localiza essa tendência artística no polo utópico do binômio estabelecido para a mostra.

Leirner busca deixar claro que aquilo que Wilder e, certamente ela mesma, chamavam “reduccionismo na arte brasileira”, não correspondia a algumas das tendências da abstração geométrica que eclodiram nos Estados Unidos, nas décadas de 1950 e 1960, especialmente com a *Minimal Art*. Afirmou que o objetivo dessa exposição não era “detectar *ismos* ou delinear tendências”, uma vez que não era pretendido, ali, “descobrir um movimento reducionista na arte brasileira, como ocorreu com o Minimalismo nos Estados Unidos e, mais fracamente, na Europa” (Leirner, 1987, p. 9).

A respeito dessas aproximações já evocadas por Leirner, a posição de Wilder parece mais flexível quanto à possibilidade de concebermos um trânsito de modelos plásticos e teóricos entre a *Minimal* e o *reduccionismo brasileiro*. Na tentativa de construir dada genealogia



do *reducionismo*, Wilder estabelece quatro momentos-chave na história da arte do século XX que contribuíram para a formação dessa vertente de “exploração dos limites da arte” (Wilder, 1987, p. 11). Internacionalmente, essa linhagem genética partiria de Malevitch, passaria pelos artistas da *Color-Field*, sobretudo Clyfford Still (1904-1980), Mark Rothko (1903-1970) e Barnett Newman (1905-1970), chegando, enfim, ao Minimalismo estadunidense. Nos debrucemos, então, sobre alguns dos pressupostos teóricos acionados por Wilder para a constituição dessa breve história do *reducionismo na arte*.

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

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

Fosse na pintura, na escultura ou no desenho, a história da arte moderna havia manifestado a necessidade de autoafirmação, promovendo “a desvinculação da arte em relação à vida” (Wilder, 1987, p. 11), em suma, reiterando sua autonomia. O tema da pintura e, por conseguinte, da arte, tornava-se, com Malevitch, a própria pintura, numa materialidade tal que portava a chave de sua própria transcendência. Essa perspectiva historiográfica da arte no século XX talvez nos cause uma sensação de *dejá vu* teórico justamente pela clara referência que Wilder faz à história da arte preconizada por Clement Greenberg (1909-1994). A citação deliberada e consciente da teoria greenberguiana atua como sustentáculo da linha do tempo que a curadora deseja construir, a partir de uma história da arte notadamente teleológica.



Para esta empreitada, Wilder apoia-se nas, até então, recentes traduções de textos estrangeiros publicadas pela *Revista Gávea*³, em especial no artigo de Greenberg intitulado *Depois do expressionismo abstrato* (1986), originalmente publicado na *Art International*, em 1962. Neste texto, o crítico estadunidense revisita o programa expressionista abstrato, reconsiderando o próprio argumento de alternância cíclica entre o *linear* e o *pictórico*, cujas bases reportam à teoria dos pares dialéticos elaborada por Heinrich Wölfflin (1964-1945) em *Conceitos fundamentais da História da Arte* (1915). De acordo com Greenberg, artistas como Newman, Still e Rothko, teriam ultrapassado a querela moderna entre linear e pictórico (*malerische*), rumo a uma “visão orientada pela primazia da cor” sem perder de vista a “forma retilínea” (Greenberg, 1986, p. 110). Para o crítico,

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

Assim como Greenberg, Wilder destaca esses três artistas, dando especial atenção a Newman. Na sequência do ato inaugural de Malevitch, a pintura *Color-Field* atuaria, segundo a linha do tempo construída por Wilder, como justificativa teórica e poética do retorno à primazia da cor na pintura, após a incursão pictórica promovida pelo Expressionismo Abstrato entre os anos 1940 e 1950. É, portanto, com as lentes fornecidas por Greenberg que a curadora visualiza parte do horizonte historiográfico-artístico do reducionismo na arte. Seu interesse, subsumido à antinomia *Utopia versus Realidade* proclamada pela 19ª Bienal de São Paulo, era o de fornecer as bases teóricas para a compreensão do papel da pintura em todo esse debate

3 A *Gávea – Revista de História da Arte e Arquitetura* foi uma importante publicação que surgiu no contexto universitário do Rio de Janeiro, em 1984. Como aponta Carlos Zílio, idealizador do periódico, “a *Gávea* foi uma das vertentes do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil da PUC/RJ, criado em 1980” e visou contribuir para a formação em História da Arte que, na primeira metade da década de 1980, mostrava-se “uma área ainda a ser constituída” (Entrevista de Carlos Zílio a Profa. Regina Melim, do Programa de Pós-Graduação em Artes – UDESC, originalmente publicada na Revista “*Hay en Português*”, n. 5, 2016).



do *reducionismo*, respaldado tanto pelos artistas que escolhe salientar em sua trama discursiva, quanto pelas teorias que elege em sua argumentação.

Neste momento do texto, Wilder confere especial atenção à pintura de Newman, concebendo-a como um ato pré-histórico ou a-histórico no sentido posto por Jean-François Lyotard (1924-1998) em artigo traduzido e publicado no Brasil pela Revista Gávea, em 1987, compondo um dossiê dedicado a Newman organizado por Carlos Zílio. Neste ensaio, escrito em 1984, Lyotard afirmava que a faixas verticais (*zips*) elaborada por Newman em suas pinturas a partir dos anos 1940, apresentava-se como índice de sua própria criação, assemelhando-se ao “Verbo como um clarão nas trevas ou uma linha sobre uma superfície deserta” que separa e “institui uma diferença” no aqui-agora (Lyotard, 1987, p. 85). Apoiando-se em Thomas B. Hess, o filósofo francês afirmou que

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

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

Vera Pugliese afirma que esse gesto de Newman corresponderia, também, a “uma incorporação, ainda que não antropomórfica, de memórias



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

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

É oportuno salientarmos que, embora partes da teoria de Greenberg estivessem presentes na armação teórica erigida por Wilder para sustentar a genealogia do *reducionismo*, é com base no livro *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism* (1970), do crítico de arte Irving Sandler (1925-2018), que a curadora afirma – em nota de rodapé – ter elaborado este subcapítulo dedicado à *Color-Field*. Sandler era um respeitado crítico e historiador de arte nova-iorquino que transitava com facilidade pelos ateliês de artistas estadunidenses desde os anos 1950 e tornou-se reconhecido por sua *história da arte* americana eminentemente compediária.

Baseada na leitura deste historiador da arte, a noção de Wilder sobre arte primitiva e primitivismo adquire uma nova camada de significado se considerarmos que Sandler deu início a sua incursão sobre a pintura *Color-Field* de Newman partindo da exposição *The Ideographic Picture*, organizada pelo artista na *Betty Parsons Gallery*, em 1947. De acordo com



Sandler, o objetivo de Newman era “definir e qualificar uma direção na arte americana”, afirmando que “essa nova pintura estava baseada na noção de ‘ideograma’” (Sandler, 1970, p. 148, tradução nossa). Newman abre o catálogo desta exposição com um texto cujo prólogo nos apresenta definições do verbete *ideograma* tiradas de diferentes dicionários, reforçando tratar-se de “um símbolo ou figura que sugere uma ideia ou objeto sem expressar seu nome” (Newman, 1947, p. 1, tradução nossa).

Destacando um terceiro modelo para o reducionismo na arte, Wilder conferiu especial interesse à perspectiva pragmática de Reinhardt acerca da pintura, sobretudo quando este afirmava que “a arte é arte-como-arte [*art-as-art*] e todo resto é resto”, para depois concluir que “arte-como-arte é nada a não ser arte, e arte não é o que não é” (Reinhardt, 2006, p. 72). Segundo Wilder, a repetição do gesto, da forma, da cor e da técnica, apontava para uma ética da imagem abstrata que se recusaria, em Reinhardt, a dobrar-se diante das exigências do mercado, cujos mecanismos de manipulação do produto artístico prenunciavam certo epílogo da arte. Wilder explica que, para este artista, “suas pinturas pretas” constituíam uma “afirmação contra o fim da arte, um esforço pelo reencontro da dimensão espiritual em uma cultura secular que transformara o objeto de arte em mercadoria” (Wilder, 1987, p. 12). Parece-nos que Reinhardt é convocado, aqui, para cumprir o duplo propósito de reiterar o caminho do monocromo e suas proposições simbólicas e metafísicas na arte do século XX, e estabelecer uma clara diferenciação entre os dois primeiros modelos (Malevitch e a pintura *Color-Field*) e a produção artística vinculada ao Minimalismo estadunidense.

AMINIMALARTNAGENEALOGIADOREDUACIONISMODEGABRIELAWILDER

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



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

A necessidade de demarcar a ausência de uma tendência minimalista no Brasil, é assistida pelo esforço paradoxal de estabelecer uma unidade de sentido à produção artística reunida sob o epíteto de reducionismo. E, ainda que essa afinidade entre a *Minimal* e a tendência reducionista brasileira seja estabelecida a *priori*, a partir de resultados formais, a promessa de um aprofundamento das teorias elaboradas pelos artistas expoentes da *Minimal Art* é, de certo modo, cumprida em alguns parágrafos adiante. Na porção em que trata especificamente do *Minimalismo norte-americano*, Wilder elenca as principais características morfológicas que configuram o movimento, historicamente localizando seu “apogeu entre 1965/68” (Wilder, 1987, p. 11).

É de interesse notarmos que o modo como Wilder inicia esse segmento do texto curatorial assemelha-se com a introdução do ensaio crítico escrito por Michael Fried (1939), intitulado *Art and Objecthood*, publicado em junho de 1967 na revista *Artforum*⁴. A curadora introduz a *Minimal Art* afirmando que “o Minimalismo ou reducionismo, arte serial, ABC, arte sistêmica ou de estruturas primárias”, constituía-se em “uma vertente da tendência ‘arte pela arte’, detectada pelos críticos na década de 60” (Wilder, 1987, p. 11). Essa maneira de elencar os epítetos da *Minimal* tornou-se uma prática comum devido ao complexo processo de

4 Fried inicia o referido ensaio da seguinte maneira: “A empreitada variadamente conhecida por Minimal Art, Arte ABC, Estruturas Primárias e objetos específicos é altamente ideológica” (Fried, 1965, p. 116, tradução nossa).



historicização do movimento, marcado por narrativas em disputa a partir de intenso debate na crítica de arte estadunidense nos anos 1960.

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

Assim, entre suas diversas características, uma das mais marcantes é a despersonalização deliberada da obra com o afastamento do artista como intérprete de uma experiência subjetiva, bem como a eliminação da atividade artesanal (Wilder, 1987, p. 11).

A ausência de subjetividade e dos lastros da manualidade do artista — este último adquirido a partir do acabamento industrial conferido às peças fabricadas em oficinas de serralheria —, são duas características interdependentes que ajudam Wilder estabelecer uma clara distinção do papel da *Minimal Art* nesta genealogia do reducionismo. Quando afirma que as obras minimalistas “são despidas de qualquer referência ou significado metafórico, parecendo-se com protótipos industriais” (Wilder, 1987, p. 11), sua atenção está voltada para a destituição dos mecanismos alusivos (e não apenas ilusórios) provocada pelos artistas minimalistas, deixando-nos entrever, também, um desconforto com a perda da especificidade do objeto artístico.

A *Minimal Art* que Wilder buscava traduzir para o público brasileiro, no contexto da 19ª Bienal de São Paulo, era eminentemente concebida a partir da fortuna crítica e, até então, das escassas literaturas teóricas e historiográfico-artísticas acerca do movimento. Para tanto, elege alguns artistas expoentes do movimento, à luz do livro escrito pelo historiador



e filósofo moralista Christopher Lasch (1932-1994), intitulado *The Minimal Self* [O Mínimo e eu], publicado em 1984. Grosso modo, Lasch empreende, neste livro, uma reflexão notadamente pessimista sobre o desvirtuamento ético e moral provocado pelo descontrole da sociedade de consumo no século XX. A contrapartida para esta situação viria, para Lasch, do retorno a uma mentalidade do *mínimo* que rebaixaria o poder devastador do ego (*self*) na sociedade contemporânea.

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

Smithson conquistou um espaço singular na história da Minimal Art justamente por sua posição cambiante em relação aos minimalistas. Embora figure nos compêndios de Gregory Battcock, James Meyer e Daniel Marzona, ou até mesmo nas críticas de Barbara Rose, Rosalind Krauss e Irving Sandler, a vinculação de Smithson aos artistas expoentes da Minimal Art é estabelecida de maneira pouco esclarecida, por vezes numa perspectiva causal ou sequencial, ainda que não diacrônica. Não é que estivesse alheio aos problemas da espacialidade, da tridimensionalidade, do vocabulário geométrico e do acabamento industrial próprios de artistas como Donald Judd (1928-1994), Carl Andre (1935) ou Robert Morris (1931-2018), mas sua pesquisa visual partia em direção a um esgarçamento dos limites ainda prefigurados pela obra em exposição, rumo a um questionamento ulterior sobre a impossibilidade



de apreensão da obra de arte no espaço e no tempo a partir da escala monumental em trabalhos ligado ao movimento *Land Art*.

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

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

Em seguida, ela enfatiza a noção de todo [*wholeness*] problematizada pelos minimalistas, citando o texto de Mel Bochner, intitulado *Arte serial, sistemas e solipsismos*, de 1967. A curadora convoca esse texto de Bochner a fim de destacar tanto a “lógica do todo”, para quem a serialidade é resultado de uma “metodologia sistemática” na arte, que se diferencia “da metodologia do passado” (Bochner, 2006, p. 172), quanto a ideia de esvaziamento dos significantes em objetos artísticos que incorporam lacunas e espaços. Segundo Bochner, Andre representaria um desses jovens artistas, cuja pesquisa visual estaria ancorada numa metodologia sistemática, elucidando, mais à frente, que

Os sistemas são caracterizados pela regularidade, inteireza e repetição na execução. Eles são metódicos. Em sua consistência e na continuidade de aplicação que os caracterizam. Partes individuais de um sistema não são importantes por si mesmas, mas são relevantes apenas no modo como são usadas segundo a lógica fechada do todo (Bochner, 2006, p. 172).

Na esteira desse pensamento, outro artista convocado por Wilder para o diálogo com as possibilidades objetuais da pintura foi Frank Stella (1936) que, segundo a curadora, “impregnou suas telas com a qualidade de objeto, dando-lhes formas inusitadas e pintando-as como se fossem



relevos” (Wilder, 1987, p. 13). Em finais da década de 1950, Stella já havia começado a desenvolver uma tipologia visual de sua produção pictórica ao diferenciar seus trabalhos, agrupando-os a partir de características como formato, material e/ou técnica.

Entre as séries mais conhecidas, estão *Aluminum Paintings* (1960) e *Copper Paintings* (1960–61), superfícies de alumínio e cobre sulcadas com padrões geométricos. Algumas das obras da série intitulada *Shaped Canvases* estiveram presentes na 8ª Bienal de São Paulo, como foi o caso de *Más o menos*, de 1964. Nesta série, o artista adotou um arestamento não-convencional da tela, afastando-se da quadratura característica da pintura de cavalete, construindo estruturas poligonais únicas, novamente valendo-se da repetição de linhas e contornos gráficos marcadamente geométricos.

Após Stella, Wilder salienta a produção de Robert Morris (1931-2018), afirmando tratar-se de um artista que, nos anos 1960, emergiu como um dos escultores minimalistas mais preocupados com o problema da escultura no espaço (Wilder, 1987, p. 13). É possível notar que o interesse de Wilder em Morris acentuou-se com a abordagem do artista em relação a elementos que o aproximam dos pressupostos teóricos da *Minimal Art*, tais como a preocupação espacial, a objetualidade e a noção de unidade que, certamente, fazem referência à lógica do todo já mencionada pela curadora. Não obstante, o que parece chamar a atenção de Wilder é a maneira pela qual Morris articula uma espécie de tensionamento com os pressupostos teóricos que sustentam o discurso crítico e historiográfico sobre este movimento artístico, justamente ao acionar os “princípios de acidente e antiforma” em obras que estabelecem um embate direto com a noção de especificidade defendida por Donald Judd.

Embora não seja o foco de nosso trabalho, cujo objetivo centrou-se na textualidade e nos nexos construídos a partir do texto curatorial, cabe pontuarmos brevemente, segundo as palavras da própria curadora, o ponto fulcral do reducionismo brasileiro. Esquivando-se de uma classificação peremptória das obras reunidas, a estratégia de Wilder, diante do referencial bibliográfico que lhe era disponível, debruçou-se no estabelecimento de um estatuto equânime entre o reducionismo na arte brasileira e a genealogia



do reducionismo construída ao longo do texto. Wilder elenca as principais características do reducionismo no Brasil da seguinte maneira:

O que, sim, apresentamos nesta exposição são obras que foram eleitas por conterem dentro de si a questão da "arte pela arte", da obra como análise crítica da linguagem, a discussão da materialidade do objeto e suas relações com o espaço, da sua qualidade objetiva, da relação objetiva e, por vezes, distante com o espectador. A utopia da procura da arte pura, do fazer como caminho de vida em busca do gesto primeiro ou do absoluto (Wilder, 1987, p. 14).

A construção de dada genealogia da redução deu-se, com Wilder, a partir da reunião de escassas fontes e referências imagéticas das quais a curadora dispunha no momento em que se lançara nesta tarefa. Notamos, em sua escrita, profuso intercâmbio entre as vozes da curadora e dos autores convocados para a construção dessa genealogia, resultando em uma espécie de colagem textual que, por vezes, mostra-se pouco objetiva e de difícil acesso, embora o objetivo inicial da exposição *Em busca da essência* tenha sido fornecer ao público da Bienal de São Paulo uma mediação de obras contemporâneas que, em geral, "resultam herméticas para o espectador" (Wilder, 1987, p. 11).

Mesmo não se tratando de um texto teórico e efetivamente acadêmico, os autores convocados ao longo da argumentação de Wilder nos indicam um referencial teórico e historiográfico-artístico suficientemente claro. Cabe lembrarmos que a literatura sobre arte contemporânea era de difícil acesso nos anos 1980, inviabilizando uma visão sistemática deste período da história da arte, que ganharia fôlego apenas a partir do início dos anos 1990. O acesso não era digital, e a história compendiária era escassa ou praticamente inexistente. Em todo caso, o debate aqui brevemente suscitado pela exposição *Em busca da essência* permite-nos vislumbrar alguns dos mecanismos discursivos de valorizações na historiografia da arte contemporânea no contexto artístico brasileiro.



REFERÊNCIAS

- BOCHNER, Mel. Arte serial, sistemas e solipsismo. In: COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Glória [orgs.]. **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- FRIED, Michael. Art and objecthood. In: BATTCOCK, Gregory. **Minimal Art**: a critical Anthology. Los Angeles, California: University of California Press, 1995.
- LASCH, Christopher. **Minimal self**: Physic Survival in Troubled Time. New York: W. W. Norton & Company, 1984.
- GREENBERG, Clement. Depois do expressionismo abstrato. Tradução de Ângela Loureiro e Antônio Guimarães. **Gávea**: Revista de História da Arte e Arquitetura. Rio de Janeiro. v. 3, junho de 1986, p.99-119.
- LEIRNER, Sheila. Apresentação. In: FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo. **Em busca da essência**: elementos de redução na arte brasileira. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1987.
- LYOTARD, François. Barnett Newman: o instante. Tradução de Carlos Zílio. **Gávea**: Revista de História da Arte e Arquitetura. Rio de Janeiro, v. 4, jan. 1987, p. 81-95.
- NEWMAN, Barnett. **The Ideographic Picture**. Nova York: Betty Parsons Gallery, 1947.
- PUGLIESE, Vera, Considerações sobre a mostra The stations of the Cross: Lema Sabachtani, de Barnett Newman. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM, v. 6, n. 12, p. 266–286, 2016. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15752>.
- REINHARDT, Ad. Arte-como-arte. In: COTRIM, Cecilia; FERREIRA, Glória [orgs.]. **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- SANDLER, Irving. **The Triumph of American Painting**: A History of Abstract Expressionism. Nova York: Harper and Row Publishers, 1970.
- WILDER, Gabriela S. Em busca da essência: elementos de redução na arte brasileira. In: FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo. **Em busca da essência**: elementos de redução na arte brasileira. São Paulo: A Fundação, 1987.



Guilherme Moreira. Doutorando em Teoria e História da Arte do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (PPGAV/VIS/IdA/UnB). Desenvolve pesquisa em História e Historiografia da Arte Contemporânea, com ênfase nas neovanguardas e na Minimal Art, considerando o trânsito teórico e artístico entre Brasil e Estados Unidos na segunda metade do século XX. Integrante do Laboratório de Teoria e História da Arte - LaTHA (UNB) e do Laboratório de Historiografia da Arte no Brasil e Américas - LAB | HABA (UFRJ).

