



VESTÍGIOS DE FUTUROS ABANDONADOS: O IMAGINÁRIO INDUSTRIAL NA MINIMAL ART E SEUS TEMPI ¹

Guilherme Moreira Santos²

TRACES OF ABANDONED FUTURES: THE INDUSTRIAL IMAGERY IN THE MINIMAL ART AND ITS TEMPI

RASTROS DE FUTUROS ABANDONADOS: EL IMAGINARIO INDUSTRIAL EN EL MINIMAL ART Y SUS TEMPI

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).

2 Doutorando e Mestre na linha de Teoria e História da Arte do PPGAV/Universidade de Brasília. Professor Substituto do Vis/IdA/UnB. Currículo Lattes: <https://lattes.cnpq.br/7148947564455694>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6679-5649>. E-mail: guilherme.tcha@gmail.com.

RESUMO

O artigo aborda pressupostos teóricos e plásticos da Minimal Art estadunidense, aproximando elementos da produção artística de Donald Judd (1928-1994) e Robert Smithson (1938-1973). Partindo rumo a uma investigação sobre os vestígios de certo imaginário futurístico manifesto nas obras e nos discursos de ambos artistas, a presente pesquisa busca realizar um breve cotejamento entre as noções de *especificidade*, trabalhada por Judd, e *entropia*, problematizada por Smithson. Objetivando contribuir sumariamente para o amplo debate a respeito da noção de temporalidades complexas na arte contemporânea, a abordagem aqui proposta reflete acerca da ideia de futuros imaginados e futuros abandonados em alguns dos trabalhos mais expoentes do Minimalismo estadunidense.

Palavras-chave: Minimal Art; Donald Judd; Robert Smithson; Objetos Específicos; temporalidades complexas na arte contemporânea.

ABSTRACT

This paper addresses theoretical and plastic assumptions of the Minimal Art by confronting elements discussed in the works of Donald Judd and Robert Smithson. Considering the investigation of the remains of a given futuristic imagery manifested in the works of both artists, the following research leans over the notions of specificity, worked by Judd, and entropy, problematized by Smithson. Aiming to offer a brief contribution to the broader debate around the topic of complex temporalities in contemporary art, the approach proposed by this paper reflects on the idea of imagined and abandoned futures within some of the most prominent Minimalism artworks.

Keywords: Minimal Art; Donald Judd; Robert Smithson; Specific Objects; complex temporalities in contemporary art

RESUMEN

El artículo aborda supuestos teóricos y plásticos del Minimal Art americano, reuniendo elementos de la producción artística de Donald Judd (1928-1994) y Robert Smithson (1938-1973). Partiendo de una investigación sobre los rastros de un cierto imaginario futurista manifestado en las obras y discursos de ambos artistas, esta investigación se centra en las nociones de especificidad, trabajada por Judd, y de entropía, problematizada por Smithson. Buscando contribuir brevemente al amplio debate sobre la noción de temporalidades complejas en el arte contemporáneo, el enfoque aquí propuesto reflexiona sobre la idea de futuros imaginados y futuros abandonados en algunas de las obras más destacadas del Minimalismo.

Palabras clave: Minimal Art; Donald Judd; Robert Smithson; Objetos Específicos; temporalidades complejas en el arte contemporáneo

Foi Gilles Tiberghien quem lançou suas lentes teóricas em direção aos “vestígios de um conjunto de futuros abandonados” (Smithson, 1967, p.4) explorados por alguns dos trabalhos de Robert Smithson (1938-1973). Em sua reflexão sobre o conceito de pitoresco presente na obra e no discurso do artista estadunidense, Tiberghien olhou para os vestígios telúricos deixados pelas obras de Smithson, sobretudo em suas *Earthworks* de finais dos anos 1960 e início da década seguinte, e concluiu estar diante de um preciso comentário sobre a paisagem “do subúrbio industrial deixado ao abandono” (Tiberghien, 2017, p.216).

Com efeito, a leitura deste texto de Tiberghien despertou nosso interesse para algumas das contradições internas do próprio discurso historiográfico que sustenta a tese do Minimalismo como movimento artístico. Embora o questionamento proposto pelo filósofo francês não se debruce sobre a questão que desejamos investigar nas próximas páginas, a fratura aberta por sua fala nos remonta à problemática da arte contemporânea e seus *tempi*. Em outras palavras, nossa reflexão parte da seguinte indagação: o que a ideia de futuros abandonados, enunciada por Smithson, nos diz sobre a maneira pela qual a noção de temporalidades complexas foi explorada em alguns dos pressupostos teóricos e plásticos da Minimal Art estadunidense?

A hipótese, aqui, apoia-se no argumento de que o pressuposto teórico da *especificidade*, elaborado por Donald Judd (1928-1994) em seu célebre ensaio de 1965, “Specific Objects”, pode conter noções de tempos complexos e sobredeterminações temporais, justamente onde menos se esperava encontrá-las: observando dois procedimentos plásticos característicos da Minimal Art. O primeiro, diz respeito ao uso de materiais industriais e/ou industrialmente acabados e o segundo vincula-se ao que Georges Didi-Huberman identificou como tautologia do objeto minimalista (2010, p.50), cuja geometrização de estruturas tridimensionais convoca, a um só tempo, um aqui-agora por meio de formas supostamente a-históricas porque não-referenciais.

Ainda que ambos os procedimentos tenham tido considerável aderência entre grande parte dos artistas minimalistas, eles aparecem com notável nitidez na obra de seu maior defensor, Judd. Nesse sentido, nossa investigação parte em direção a um breve cotejamento de algumas das obras de Judd e Smithson, destacando pontos de contato e distanciamento entre estes artistas no que tange às concepções de futuros abandonados e futuros imaginados.

Se, por um lado, os pressupostos teóricos elaborados por Judd, tanto em obra quanto em texto, nos oferecem uma possibilidade de interpretação de certa plasticidade industrial *específica* trabalhada por parte significativa dos minimalistas, por outro, a obra de Smithson nos fornece uma chave de interpolação para o argumento da *especificidade* a partir da construção de um conjunto de obras que parece mostrar a outra face da mesma moeda, em especial no exercício de problematizar os mecanismos dessa “retórica de poder” (Chave, p.44, 1990). Notadamente, ao criar situações visuais que buscavam apontar ruídos no imaginário industrial estadunidense dos anos 1960, Smithson estabeleceu, a nosso ver, uma visualidade crítica a essa perspectiva elogiosa do desenvolvimento tecnológico preconizada por Judd e minimalistas como Carl Andre (1935) e Dan Flavin (1933-1996), subsumida à ideia de aparente neutralidade.

Ora, os paralelepípedos de alumínio, ferro galvanizado e latão produzidos por Judd na primeira metade da década de 1960, se nos apresentam, hoje, historicamente circunscritos a dada noção de futuro presentificado, um porvir que a arte finalmente havia alcançado, em virtude dos avanços industriais do pós-Segunda Guerra. Nossa discussão busca, portanto, apontar uma condição paradoxal, em que um futuro que se pretendia desvencilhado de certas marcas de historicidade, por que não-representacional, carregara, na plasticidade das obras, traços de uma temporalidade à revelia, correspondente ao industrialismo estadunidense dos anos 1960.

Donald Judd e o pressuposto da especificidade

Diante da tarefa de pontuarmos algumas das características dessa temporalidade complexa evocada por obras da Minimal Art, é importante considerarmos o modo como Donald Judd concebeu o *tempo* na arte e na história da arte, problematizando-o em seu ensaio de 1965. Publicado originalmente na *Arts Yearbook 8*, este texto revelou a tentativa de Judd em propor um ponto de inflexão na historiografia da arte moderna escrita e ratificada por Clement Greenberg (1909-1994) e os greenberguianos desde finais dos anos 1940.

Recordemos que a eclosão da Minimal Art em Nova York, na década de 1960, ajudou a fomentar um importante debate que, à época, ganhava fôlego entre críticos, artistas e historiadores da arte acerca do problema da modernidade e da pós-modernidade. Neste momento, a paisagem artística dos Estados Unidos e, mais precisamente de Nova York, tinha como pano de fundo a querela entre a visualidade pregnante inaugurada e, reiteradamente trabalhada, pelas tendências do Expressionismo Abstrato de Jackson Pollock, Mark Rothko e Barnett Newman e a recente e incomum visualidade – aparentemente dissidente deste movimento anterior –, inaugurada por Robert Rauschenberg e Jasper Johns.

Neste contexto de forte aderência à crítica formalista e à historiografia teleológica defendida por Greenberg, cujo “ápice” da Modernidade deveria ser identificado naquilo que chamara de *Abstração Pictórica* (1955), as novas tendências artísticas dos anos 1960, como a Minimal Art, a Pop e a Op Art, buscaram provocar deslocamentos conceituais ao operar retornos a partir da herança visual deixada pelas vanguardas modernistas do início do século XX, sobretudo com o Dada e Marcel Duchamp. Como nos lembra Hal Foster,

na arte do pós-guerra, propor a questão da repetição é propor a questão da *neovanguarda*, um agrupamento indefinido de artistas norte-americanos e europeus ocidentais dos anos 1950 e 1960 que retomaram procedimentos da vanguarda dos anos 1910 e 1920, tais como a colagem e o *assemblage*, o ready-made e a grade cubista, a pintura monocromática e a escultura construída. (Foster, 2014, p.20).

A Minimal Art se insere no debate acerca do retorno às vanguardas históricas a partir das escolhas operatórias que realiza em relação a esse passado visual e conceitual que ela mesma elege para si. Cabe lembrarmos que o Minimalismo, enquanto movimento artístico, possuiu um processo de historicização constituído em confronto com os artistas comumente agrupados nesta unidade de sentido. Sua relativamente rápida assimilação pelo cânon da historiografia da arte contemporânea no Ocidente deveu-se, entre outros aspectos, ao embate crítico que suscitou ao longo da década de 1960.

Em “Specific Objects”, Judd coagulou as principais reflexões propostas tanto em seus textos críticos, publicados desde meados dos anos 1950, quanto em sua pesquisa visual realizada a partir do início da década de 1960. Observando os trabalhos tridimensionais de artistas estadunidenses e europeus no pós-Segunda Guerra, Judd buscou decupar esse vocabulário visual emergente à medida que procurou localizar seu contexto histórico de desenvolvimento. Se Judd não ambicionava estabelecer uma unidade de sentido para a nova produção artística, ao menos evidenciava o desejo em nomeá-la segundo duas características fundamentais, quais sejam, sua dimensão objetual e sua qualidade específica, não-referencial. O artista inicia seu ensaio afirmando que

a metade, ou mais, dos melhores novos trabalhos que se tem produzido nos últimos anos não tem sido nem pintura nem escultura. Frequentemente, eles têm se relacionado, de maneira próxima ou distante, a uma ou a outra. (Judd, 1974, p.181)

Um dos aspectos mais intrigantes da incursão ensaística de Judd e, talvez, o menos discutido, diz respeito a sua perspectiva historiográfica -artística. Judd não se furta a uma crítica reativa e explícita à história da arte teleológica de Greenberg, buscando evitar um mal-estar desnecessário em pleno momento de emergência da sua própria carreira. Ao invés disso, inclui comentários gerais acerca das chantagens e cacoetes de uma história da arte excessivamente linear. Ora, o principal expoente dessa linha de pensamento era, nos Estados Unidos, o próprio Greenberg, cujas reverberações possuíam extensos tentáculos no contexto artístico estadunidense.

Um texto que nos ajuda a compreender as camadas discursivas trabalhadas em “Specific Objects” é um outro ensaio, publicado no mesmo periódico, em 1964, sob o título “Local History”. Nesse texto, Judd problematizou o triunfo acrítico do Expressionismo Abstrato no horizonte artístico nova-iorquino desde o pós-Segunda Guerra, lançando um olhar sobre o escamoteamento da nova produção artística de finais dos 1950 e início da década seguinte, em favor da já consagrada Escola de Nova York.

Cabe salientarmos que o triunfo do Expressionismo Abstrato significava, também, o triunfo da conquista da modernidade em um território recém emancipado do *status* provinciano nos cenários artístico, econômico e político globais. Portanto, criticar esse movimento artístico de maior proeminência correspondia, naquele momento, criticar as bases de sustentação da ideologia da conquista, da vitória e do progresso. Judd manifesta esse desconforto de maneira tangencial, em sua crítica sobre o estatuto do Expressionismo Abstrato como “opinião pública geral” (Judd, 1964, p.148), em outras palavras, o que ele compreendia como a recepção acrítica e homogeneizante da produção artística da Escola de Nova York desde meados dos anos 1940.

Para Judd, a experimentação que emergia na pintura óptica e na objetualidade dos anos 1960 reclamava uma nova abordagem historiográfica

fica. E essa nova abordagem certamente não viria sem críticas àquela vigente. Novamente sem citar nomes, Judd afirmou que a arte não seria “tão pura e organizada a ponto de ser simplesmente linear” (Judd, 1974, p.150). Elaborando, em seguida, que

a todo momento existe alguém tentando organizar a situação vigente. Alguns dos problemas que afligem o Expressionismo Abstrato vem desse esforço. Agrupar trabalhos tão diversos e chamá-los de “Expressionismo Abstrato”, ou qualquer outro de seus epítetos, demonstrava a tentativa de construir um estilo, ou ao menos estabelecer uma categoria. (Judd, 1974, p.150, tradução nossa)

Embora não o cite, ao longo de “Local History” Judd critica indiretamente algumas das principais estratégias de Greenberg em sua escritura da história da arte moderna, sobretudo as noções de linearidade e alternância dos estilos e gerações artísticas. James Mayer nos lembra que um dos “gestos mais importantes” de “Specific Objects” “foi seu desafio imposto a uma outra narrativa da arte do século XX, o modernismo greenberguiano” (Meyer, 2001, p.134). E se, em momentos, sua fala parece codificada, é porque Judd não desejava que a urgência de sua crítica fosse sobrepujada pela polêmica que certamente envolveria o provável destinatário da mensagem. É o caso da passagem a seguir:

Em qualquer período, a história da arte e a condição da arte serão sempre caóticas. E elas deveriam permanecer assim. Pode-se considerá-las da maneira que desejar, isso não mudará o fato de que ambas continuarão sendo caóticas; a nitidez não é nem um bom motivo para tomá-las em suas considerações. (Judd, p.151, tradução nossa)

Em “Local History”, Judd também começara a antecipar a noção de especificidade engendrada em seu mais famoso ensaio, “Specific Objects”, listando artistas cuja produção caminhava rumo à tridimensional-

dade. Termos que fazem parte dos vocabulários verbal e visual de Judd e que foram trabalhados com maior profundidade no ensaio de 1965, como *wholeness* (todo), *specificity* (especificidade), *objectness* (objetualidade), *singleness* (singularidade) e *real space* (espaço real), já estavam presentes em “Local History”.

A especificidade, como conceito operatório, é explorada por Judd na chave do espaço real (tridimensionalidade) em oposição ao espaço ilusionista (presente em grande parte da história da pintura, incluindo o Expressionismo Abstrato). Em “Specific Objects”, a especificidade é, para Judd, a principal característica plástica e conceitual das experimentações tridimensionais desenvolvidas nos anos 1960. Como indica Meyer, “o objeto específico era uma forma híbrida entre a pintura e a escultura” (Meyer, 2001, p.135), possibilitando ao artista contemporâneo desvincular-se da necessidade de adotar apenas uma das linguagens em seus trabalhos. A especificidade era, para Judd, uma alternativa ao “ditado de Greenberg sobre a integridade da mídia” (*Ibidem*, p.134) para quem as diferenças entre ambas definiriam o primado da pintura sobre a escultura.

Para os propósitos de nossa discussão, salientamos duas das principais características da noção de especificidade cunhada por Judd. A primeira relaciona-se à introdução de técnicas e materiais industriais, ou industrialmente acabados, nos novos trabalhos tridimensionais. Judd destacou que

o uso das três dimensões torna possível o emprego de toda sorte de materiais e cores. A maioria dos novos trabalhos utiliza novos materiais, seja invenções mais recentes, seja algo nunca antes utilizado no contexto artístico. Até recentemente, pouco havia sido feito com a extensa gama de materiais industriais. Quase nada fora realizado a partir de técnicas industriais e, por conta do custo, provavelmente continuará assim. A arte pode ser produzida em massa e possibilidades outrora indisponíveis, como a estampagem [*stamping*], podem ser empregadas. (Judd, 1968, p.187, tradução nossa)

Em “Specific Objects”, Judd posiciona-se na defesa da utilização de materiais e técnicas industriais. Cabe pontuar que, na primeira tradução desse texto para a língua portuguesa, realizada por Pedro Sússekind e presente no livro organizado por Gloria Ferreira e Cecilia Cotrim, publicado em 2006, o termo *stamping* aparece como *impressão*³. Embora seja uma interpretação possível, acreditamos que Judd estivesse se referindo à técnica industrial de estampagem, cujo procedimento consistia na manipulação de chapas de metal (em geral aço, alumínio, cobre e zinco) por meio de máquinas de corte, dobra e deformação, conferindo ao material acabamento industrial e precisão técnica.

Chamamos a atenção para esse detalhe da tradução justamente pelos ecos do vocabulário industrial na produção artística e textual de Judd. Ora, a estampagem ensejava não apenas o acabamento industrial e o polimento da matéria, apagando os rastros de manualidade do artista, mas, também, oferecia a possibilidade da produção seriada. Neste caso, a produção artística poderia emular a produção seriada da indústria ao criar objetos aparentemente idênticos, efetivamente oriundos de um processo de fabricação em massa.

É o caso de *Untitled (to Susan Buckwalter)*, de 1964 (Fig. 1). A obra consiste em uma estrutura de quatro caixas de alumínio cru, dispostas horizontalmente em sequência de modo a estabelecer intervalos regulares entre elas, unidas por uma barra contínua de ferro galvanizado em laca azulada fundida às arestas superiores dos cubos de alumínio. Os quatro poliedros mantêm suas faces frontais voltadas para o espectador enquanto as faces posteriores permanecem afixadas à parede. Com essa

3 “O uso das três dimensões torna possível a utilização de todo tipo de materiais e cores. A maior parte dos trabalhos envolve novos materiais, sejam invenções recentes ou coisas que antes não eram usadas em arte. Até recentemente, pouco era feito com a grande variedade de produtor industriais e, por causa do custo, provavelmente não será por algum tempo. A arte poderia ser produzida em massa, e possibilidades indisponíveis de outra forma, tais como a impressão [stamping], poderiam ser usadas” (Judd In Ferreira e Cotrim, 2006, p.104).

estrutura, Judd buscou coadunar o pressuposto da especificidade a partir do uso dos materiais industriais e industrialmente acabados e, de igual modo, reforçar as noções de *wholeness* e *singleness* com a repetição de formas geométricas semelhantes e não-referenciais.

Embora não seja explicitamente conceituada, a noção de especificidade é diluída no decorrer de “Specific Objects” com a reiteração de termos como *wholeness*, *singleness* e *real space* que, por sua vez, ratificam a defesa do artista por uma arte não-relacional. Em entrevista concedida ao crítico de arte Bruce Glaser, em 1964, Judd e Frank Stella (1936-2024) externaram sua recusa do que entendiam por arte relacional. Em resposta a Glaser, Stella afirmara que “os pintores geométricos europeus realmente almejavam alcançar o que chamo de pintura relacional”, afirmando que “a base de toda sua concepção é o equilíbrio”. Esse equilíbrio significava, para Stella, um gesto voluntário de “fazer uma coisa em um canto [do quadro] e equilibrar com outra coisa em um outro canto”. (Glaser, 1968, p.149, grifo nosso).

A simplicidade da fala de Stella parece elucidar o que, mais à frente, Judd responderia de um modo filosófico sobre dada noção de arte relacional. Segundo ele, o relacional apontava para uma filosofia racionalista, eminentemente europeia. Desvincular-se desse sistema de pensamento tributário de uma sociedade em colapso – sobretudo no contexto do pós-Segunda Guerra – era um dos argumentos subjacentes à noção de especificidade elaborada em seus textos. Nesse caso, ainda que um objeto artístico fosse constituído por partes, como *Untitled (to Susan Buckwalter)*, a repetição de formas aparentemente idênticas em intervalos regulares, reforçaria, segundo Judd, “o grande problema que consistia na manutenção do sentido da coisa como um todo” (Glaser, 1968, p.154). A simetria, portanto, estaria menos condicionada às demandas composicionais e mais a serviço da noção de todo e singularidade do objeto.

A unidade convocada pelo objeto específico só poderia ser obtida por meio de materiais não referenciais, porque não alusivos. A produção



FIGURA 01.

Donald Judd, *Untitled (to Susan Buckwalter)*, 1964, Ferro galvanizado, alumínio e laca azulada, 76,2 x 358,14 x 76 cm. São Francisco CA, San Francisco Museum of Modern Art. Fonte: <https://www.sfmoma.org/artwork/FC.505/>

industrial, cujos procedimentos definiram novas bases de constituição da sociedade estadunidense a partir da segunda metade da década de 1940, forneceria não apenas o material, mas um modo elementar para a criação artística, uma verdadeira tábula rasa, um pretense recomeço para a arte no Ocidente. Eis o que Anna Chave denominou “a retórica do poder”, instituída pela atitude minimalista do silêncio da forma. Para Chave,

ao produzir objetos sob um restrito vocabulário de formas geométricas utilizando materiais industriais ordinários e comercializados, Judd e os demais artistas minimalistas aproveitaram-se da autoridade cultural dos marcadores da indústria e da tecnologia. Embora as qualidades específicas de seus objetos variem [...] a autoridade implícita na identidade dos materiais e formas utilizados pelos artistas, assim como a escala e o peso dos objetos, foram cruciais para os valores associados ao Minimalismo desde o princípio. (Chave, 1990, p.44, tradução nossa)

A ideia de retórica da Minimal, postulada por Chave neste ensaio, era atravessada por uma década de “demonstrações brutais de poder” (1990, p.44) em várias esferas da sociedade estadunidense, tanto militar (com a Guerra do Vietnam), quanto econômica (com o surgimento das multinacionais). A autoridade imposta pelos objetos minimalistas, ou seja, seu poder de convencimento e persuasão, era fruto do vocabulário geométrico, tecnológico e industrial utilizado por seus artistas mais expoentes. Chave aponta para o fato de que, embora silenciosas e não-referenciais, as estorvantes estruturas minimalistas impunham sua presença poderosa de maneira agressiva nos espaços expositivos. A autora nos lembra que em uma das primeiras exposições coletivas da Minimal Art, a *Shape and Structure*, na Tibor de Nagy, em 1965, Carl Andre havia introduzido “uma peça de madeira tão pesada e massiva que causou o colapso do chão da galeria e teve que ser removida” (Chave, 1990, p.44, tradução nossa). Outro exemplo está na paradigmática *Primary Structu-*

res, de 1966, cujo espaço da galeria 5 do *Jewish Museum* de Nova York precisou ser adaptado para suportar os gigantescos trabalhos de Robert Grosvenor e Ronald Bladen, além das obras de Judd e Robert Morris (Meyer, 2001, p.18).

Concomitante a esse agenciamento do poder pelo uso da gramática industrial e tecnológica, as primeiras estruturas minimalistas de Judd dialogavam com certo imaginário estadunidense de futuro, reiterado nos anos 1960, pelas artes visuais, arquitetura, design e cinema. Ora, se em “Local History” Judd buscava engendrar um ponto de inflexão na historicidade linear e teleológica da arte moderna nos Estados Unidos, em “Specific Objects” o artista procurou articular uma possibilidade de apreensão da produção artística do presente, “dos mais recentes trabalhos” (Judd, 1974, p.181), como a cristalização de uma ideal de futuro presentificado.

Os primeiros objetos específicos produzidos por Judd surgiram entre 1960 e 1965. Eles fizeram parte de uma série de estruturas em vermelho cádmio construídas em madeira e/ou metal, fabricadas pelo próprio artista em seu ateliê. É o caso de *Untitled* (Fig. 2), de 1965, uma peça de chão retangular com vértices arredondados, cujas arestas formam um perímetro cromático em torno de um vazio central. A estrutura desafia a forma elementar do retângulo na bidimensionalidade ou do paralelepípedo na realidade tridimensional, aproximando-se da forma geométrica definida pela matemática como superelipse. Nesse momento inicial, o artista experimentava um novo vocabulário visual, introduzindo, em seus trabalhos, materiais e formas geométricas simples (*simple*) e singulares (*single*), posteriormente elaborando um léxico verbal, por vezes terminológico, mediador do pensamento plástico e conceitual.

Não é coincidência que Stanley Kubrik elegeu o monolito minimalista como símbolo e índice da presença alienígena em seu antológico filme *2001: Uma Odisséia no Espaço*, lançado em 1968 – mesmo ano em que o crítico de arte Gregory Battcock publicara *Minimal Art: A Critical An-*

thology, livro paradigmático para a mudança de estatuto do Minimalismo estadunidense no cânon da historiografia da arte contemporânea. Em entrevista, Kubrik declarou que a escolha do monolito se pretendia paradoxal, explicando que “tudo o que se poderia fazer era tentar representá-lo [o artefato alienígena] de uma maneira artística, a fim de veicular algo de sua qualidade”, adicionando, em seguida, que “o consenso na forma da estrutura monolítica preta era um exemplo claro e óbvio da Minimal Art” (Russel, 2021, n.p., grifo nosso).

Essa qualidade do artefato alienígena correspondia a uma presença silenciosa, poderosa, desconhecida e ameaçadora que, portanto, reclamava uma forma única, singular, total, não-relacional, não-referencial e, arriscaríamos dizer, específica. Imaginar o inimaginável, um *algo* que desafia os critérios e parâmetros do visível: eis o desafio de Judd e Kubrik com seus objetos específicos. Dilema visual que nos lança à segunda característica da especificidade de que tratou Didi-Huberman em *O Que Vemos, O Que Nos Olha* (1992):

Volumes sem sintomas e sem latências, portanto: objetos tautológicos. Se fosse preciso resumir brevemente os aspectos fundamentais reivindicados pelos artistas desse movimento – sendo que vários desses artistas, sobretudo Donald Judd e Robert Morris, escreveram alguns textos teóricos famosos –, teríamos que começar a deduzir o jogo do que eles propunham a partir de tudo o que proscreviam ou proibiam. Tratava-se, em primeiro lugar, de eliminar toda a ilusão para impor objetos ditos específicos, objetos que não pedissem outra coisa senão serem vistos por aquilo que são. (Didi-Huberman, 2010, p.50)

Para Didi-Huberman, os minimalistas, com seus objetos específicos e especificamente construídos, invertiam “ao extremo o processo fantasmático” de formação das imagens artísticas (Didi-Huberman, 2010, p.49). Diferentemente do “homem da crença” (*Ibidem*, p.50), o teórico



FIGURA 02.

Donald Judd, Untitled, 1965, esmalte sobre ferro galvanizado, 102,8 x 213,3 x 17,9 cm. Judd Foundation. Fonte: <https://juddfoundation.org/artist/art/objects/>

francês postulou que, em seu desejo de expurgar o conteúdo da obra de arte, posicionando-o em seu exterior específico, sob o lema tautológico do *what you see is what you see* (o que você vê é o que você vê) proferido por Stella na entrevista a Glaser, o artista minimalista constituiu-se, portanto, em um “homem da tautologia”. Ou como bem definiu Walter Zanini a propósito de Judd, “um mensageiro do silêncio, desdenhoso das assimilações” (Zanini, 1965, p. 159).

Robert Smithson e o futuro em colapso

Ora, se a empreitada de Donald Judd constituiu-se em um espelhamento entre o imaginário industrial do pós-Segunda Guerra e do imaginário futurístico no contexto da Guerra-Fria, a incursão visual e textual de Robert Smithson procurou inverter alguns desses valores. Igualmente prolífico, nas palavras de Jack Flam, em introdução ao livro que reúne ensaios e escritos do artista, publicado em 1996, “as crenças de Smithson foram articuladas não apenas pelos objetos e imagens que produziu, mas também, e especialmente, através de seus textos escritos” (Flam, 1996, p.13).

Havíamos afirmado no início desse artigo que a produção visual de Smithson teria oferecido uma perspectiva alternativa à visão de Judd e dos minimalistas quanto à assimilação e introdução laudatória dos processos industriais no fazer artístico. Este é o momento de articularmos melhor esse ponto em nossa discussão. Assim como Judd, Smithson deixou um vasto repertório visual e textual, cujo teor teórico possuía menos um caráter da preceptística de Judd, e mais voltado a uma reflexão poética sobre a triangulação entre o fazer, o pensar e os materiais utilizados nesse processo.

Smithson nasceu em Passaic, subúrbio do estado de Nova Jersey, em 1938. Viveu com a família em Rutherford e Clifton, ambas cidades do mesmo estado, até mudar-se para Nova York em 1955. Lá ingressou na

Arts Students League, importante escola de arte nova-iorquina que integrou a formação de artistas como Jackson Pollock, Eva Hesse e o próprio Judd. Como a maioria dos artistas que frequentavam escolas de arte formais ou informais em Nova York, Smithson iniciou sua produção artística com uma pintura vinculada aos preceitos do Expressionismo Abstrato.

Desvencilhando-se da estrita visualidade expressionista abstrata, foi por volta de 1964 que a colisão entre texto e imagem passou a ocupar lugar central nas experimentações do artista. Flam comenta que, a partir desse momento, “Smithson tomou o *tempo* não apenas como tema de sua produção artística, mas sua mais importante mídia [*medium*]” (Flam, 1996, p.19). Convocando conceitos como entropia (da física) e pitoresco (da história da arte), buscou uma dupla contaminação entre imagem e texto, explorando a qualidade material das palavras e a potência conceitual das formas. Estabelecia um diálogo entre o complexo *texto-imagem/palavra-forma* e as camadas de sedimentação do tempo, do espaço e, em última (e primeira) instância, da mente: essa entidade com espaço e tempo próprios.

Explorando a noção de natureza geológica (os vestígios telúricos como índices materiais do tempo) e a natureza da arte (o estatuto das categorias e gestos artísticos, ex.: pintura=pintar, escultura=esculpir), Smithson introduziu um comentário ao mesmo tempo irônico e profundo sobre a ficcionalização dessas verdades aparentemente imutáveis na história da arte. Imbuído destes questionamentos, o artista desenvolveu trabalhos em séries como a *Non-Sites*, estruturas de caixote onde depositava pedras, rochas e areia coletadas em New Jersey, acompanhadas de mapas dos locais em que as pedras foram retiradas, justapostos por fotografias capturadas em seu principal instrumento de observação: uma câmera Instamatic 400.

O ano 1967 talvez possa ser identificado como um importante ponto de inflexão na carreira de Smithson. Foi nesse ano em que, embarcando no terminal rodoviário de *Port Authority*, em Nova York, e portando uma

cópia de *Earthworks*, romance distópico de Brian Aldiss, de 1965, Smithson resolveu explorar os monumentos de Passaic, sua cidade natal. A incursão exploratória resultou em dois tipos de registros: as imagens capturadas em sua Instamatic e o texto *A Tour of the Monuments of Passaic*, ambos publicados na edição de dezembro da *Artforum*, em 1967 (Fig.3).

Desembarcando do ônibus, Smithson deparou-se com o primeiro monumento: a ponte que conecta Passaic ao Condado de Bergen. O artista a descreveu como uma imagem superexposta e que “fotografá-la com a Instamatic 400 era como fotografar uma fotografia” (Smithson, 1967, p.53, tradução nossa). A ironia na escrita de Smithson é latente e não seria incorreto tomá-la como uma escolha metodológica, sobretudo se considerarmos os demais monumentos elencados pelo artista: um gigantesco estacionamento, uma caixa de areia, pilares de concreto de uma autoestrada em construção e uma torre de bombeamento apoiada em ferragens.

Eis a paisagem das ruínas em construção no subúrbio industrial de Nova Jersey. Para Smithson, essa lista de monumentos não correspondia a uma história heroica a ser celebrada e constantemente revisitada, como os monumentos em Roma, na Itália, mas apontavam a um futuro que já nascia com traços de abandono. Segundo ele,

Passaic aparenta ser cheia de buracos se comparada à Nova York, que é bem-preenchida e sólida e, em certo sentido, esses buracos constituem vazios monumentais que definem, sem grandes tentativas, vestígios de futuros abandonados. (Smithson, 1967, p.55, tradução nossa).

Flam comenta que essa “tacanhez e má-qualidade característica de Nova Jersey” destacada pela escrita de Smithson, “parecia constituir a personificação tangível da condição entrópica”, ou, em outras palavras, uma cidade “constantemente caindo aos pedaços ao mesmo tempo em

que era erigida” (Flam, 1996, p.21, tradução nossa). E essa noção de entropia trabalhada por Smithson, tanto em texto quanto em obra, demonstrava um processo teórico-metodológico-conceitual de recrudescimento da ação física e abstrata do tempo sobre a paisagem, os materiais, o pensamento, enfim, as manifestações estéticas, culturais e historiográfico-artísticas.

Smithson indaga-se: “Poderia Passaic substituir Roma como a Cidade Eterna?” (Smithson, 1967, p.55). Em outras palavras, na diacronia da história, na linha dos tempos sucessivos, poderiam os vazios e historicamente esvaziados monumentos de Passaic participar da grande narrativa da evolução geológica e da humanidade? A seriedade dessa jocoza indagação de Smithson elucida a complexidade de seu pensamento em relação ao tempo. Eternidade, eras, sedimentação são apenas alguns dos termos que ativam a obsessão *crônica* desse artista. E o futuro que já nasce como passado no presente pode ser observado em algumas de suas obras da série *Earthworks*, batizada em homenagem ao livro homônimo de Aldiss.

A ponte como metáfora da conexão histórica e intercontinental pode ser observada, por exemplo, em *Asphalt Rundown* (Fig.4), umas das três experiências do que denominou eventos escultóricos, em que a dilatação da escultura como categoria plástica ocorre com o uso de torrentes de material da construção civil. Realizada em 1969, em Cava dei Selce, Roma, a obra consiste no derramamento de asfalto quente em uma colina do vilarejo romano, de modo que o material despejado pela caçamba de um caminhão possa definir sua própria forma à medida que escorre pela topografia do solo. Ao resfriar, o asfalto adquire rigidez, provocando uma impressão indelével no solo e na paisagem da província italiana. Flam comenta que o “efeito, como visto na fotografia, em princípio, parece um grande derramamento expressionista abstrato de tinta” assemelhando-se ao gesto heroico da *action-paint* de artistas como Pollock



FIGURA 03.

Figura 3. Robert Smithson, reproduções fotográficas de Smithson para o artigo *A Tour of The Monuments of Passaic*, publicado em dezembro de 1967 na revista *Artforum*. Fonte: <https://www.artforum.com/features/robert-smithson-the-monuments-of-passaic-1967-2-201482/>

(Flam, 1996, p.22).

Problematizar a noção da eternidade como a onipresença no/do tempo gera um debate muito caro a Smithson. Novamente, o artista parece erigir seu próprio monumento: uma ponte entre Passaic e Roma, evocada indiretamente na escolha do terreno abandonado no vilarejo italiano, sustentando a tese da pergunta lançada em 1967 e invertendo a lógica do elogio idealizado ao passado heroico. Em Roma, esse novo monumento também apontaria para um futuro que surge com traços de abandono. Aqui, como em outros trabalhos, o artista explora as noções de natureza e não-natureza, ou não-natural, promovendo a colisão entre a materialidade da Terra e tempo geológico em sua personificação telúrica: “os estratos e sedimentos como um museu confuso e misturado” (Smithson, 1968, p.89), cujas informações fazem coexistir diferentes temporalidades. O futuro em colapso com o passado.

Futuros Imaginados/Futuros Abandonados

Se a especificidade de Judd oferecia um modelo de presentificação de um futuro asséptico, um novo começo, uma tábula rasa para a arte do Ocidente, a entropia de Smithson traria um contra-modelo de sobre-determinações temporais em que o futuro já nasce como passado em ruína. Retornando a Tiberghien, podemos observar como Smithson inverteu a noção da ruína romântica ao convocar o conceito de pitoresco, especialmente através dos escritos de Sir Uvedale Price (1747-1829) e William Gilpin (1724-1804). De acordo com Tiberghien,

Smithson menospreza as ruínas românticas, essas ruínas melancólicas admiradas por uma aristocracia nostálgica do passado. A ruína, para Smithson, não tem qualquer valor quando preserva o passado; a seus olhos, a virtude da ruína consiste, de algum modo, em aspirar ao futuro. (Tiberghien, 2017, p.213).

Em “A Sedimentation of the Mind: Earth Projects”, texto de 1968, Smithson esclareceu sua aposta nas lições que os estratos da Terra poderiam nos ensinar. Para ele, os níveis de sedimentação geológica ofereciam um modelo de construção por camadas que perturbariam a noção de história linear sob a qual a arte e os artistas elaboram suas cronologias. Os estratos desvelados por essa arqueologia telúrica nos mostrariam uma história repleta de contaminações, sedimentações e ruídos, portanto, uma história impura. Segundo o artista, “encrustado nos sedimentos, está um texto que contém limites e fronteiras que evadem a ordem racional e as estruturas sociais que confinam a arte” (Smithson, 1968, p.89, tradução nossa). Smithson buscou compreender a paisagem como texto (por suas informações gravadas nos estratos) e o texto como topografia (em sua qualidade de *topos* estratigráfico).

Não é que Judd e Smithson discordassem sobre os problemas da temporalidade na historiografia da arte. Pelo contrário, tanto em “Local History” quanto “A Sedimentation of the Mind”, ambos identificaram uma fissura no processo de historicização da arte, sobretudo da arte moderna, cujo modelo de tempo previa um ordenamento anti-natural, porque forçosamente linear. Judd identificava na historiografia da arte de Greenberg um modelo temporal ultra-*passado*, cujas alternâncias cíclicas desrespeitavam as diferenças entre os estilos e a riqueza que jaz nas dissonâncias. Smithson identificava nos estratos geológicos um modelo de tempo construído por camadas de sedimentação, cuja mistura informe e indistinguível seria fruto de um processo entrópico inescapável.

E, no entanto, esse desconforto em relação à historiografia da arte que, de certo modo, os aproximaria, manifesta-se de modo singular na produção textual e visual de ambos artistas. A nosso ver, o ponto em comum desse debate é o imaginário industrial estadunidense. Em Judd, a especificidade resultante da repetição de formas geométricas elementares só teria eficácia com a utilização de materiais e técnicas oriundos da cultura industrial do pós-Segunda Guerra, seja com a estampagem, seja com o acabamento e o polimento das chapas de metal. Essa espe-



FIGURA 04.

. Robert Smithson, Asphalt Rundown, 1969, asfalto, terra e caminhão, evento escultórico, Cava dei Selce, Roma, Itália. Fonte: <https://holtsmithsonfoundation.org/asphalt-rundown>

cificidade era material e conceitual, uma vez que o todo (*wholeness*) e a singularidade (*singleness*) do objeto correspondiam a um aqui-agora tautológico, reiterado. Em Smithson, o imaginário industrial ultrapassava esse elogio velado a seus materiais e técnicas, partindo rumo a uma reflexão sobre a paisagem contaminada pelo avanço inelutável da construção civil nos prosaicos subúrbios dos Estados Unidos.

Quando colocamos uma lupa nas diferenças que constituem a Minimal Art enquanto movimento referencial para a historiografia da arte contemporânea do Ocidente, notamos a complexidade dos discursos engendrados em seu interior, revelando as fragilidades do edifício que sustenta a tese unificadora do Minimalismo. Olhar para seus principais pressupostos teóricos e plásticos, permite-nos vislumbrar a maneira pela qual a noção de tempos complexos manifesta-se em suas obras e artistas mais expoentes. A promessa de Judd de um futuro imaginado com suas formas específicas e a-históricas, faz emergir a ideia de um futuro no presente, enquanto Smithson buscou, com sua visualidade telúrica, problematizar um futuro do passado. Ambos trabalharam com os diferentes extremos do tempo sem, contudo, tentar apagar as qualidades que o distinguem.

Referências

CHAVE, Anna C. Minimalism and the Rhetoric of Power. **Arts Magazine**, vol. 64, n.5, janeiro de 1990, p.44–63. Disponível em: <http://annachave.com/wp-content/uploads/2016/09/Minimalism.pdf>.

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

FLAM, Jack [ed.]. **Robert Smithson: the collected writings**. Berkley, Los Angeles: University of California Press, 1996.

FRASCINA, Francis. **Art, politics and dissent: aspects of the art left in the sixties America**. Nova York: Manchester University Press, 1999.

GELMIS, Joseph. **An Interview with Stanley Kubrik (1969)**. Disponível em: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0069.html>. Acesso em 12 set. 2023.

GLASER, Bruce. Questions to Judd and Stella. In: BATTCKOCK, Gregory. **Minimal Art: a critical anthology**. Los Angeles, California: University of California Press Ltd., 1995, p.148-164.

JUDD, Donald. **Donald Judd: Complete Writings 1959-1975**. Halifax e Nova York: The Press of the Nova Scotia college of Art and Design, New York University Press, 1974.

JUDD, Donald. Objetos Específicos. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Tradução de Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2006, p.96-106.

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

SMITHSON, Robert. A tour of the monuments of Passaic, New Jersey. Originalmente publicado sob o título “The monuments of Passaic”. **Artforum**, dezembro de 1967, p.52-57. Disponível em: http://pdf-objects.com/files/Essay_Robert-Smithson-A-Tour-of-the-Monuments-of-Passaic.pdf.

SMITHSON, Robert. **A sedimentation of the mind: earth projects**, 1968. Disponível em: https://monoskop.org/images/5/5c/Smithson_Robert_1968_1979_A_Sedimentation_of_the_Mind_Earth_Projects.pdf.

TIBERGHIEEN, Gilles A. Robert Smithson: uma visão pitoresca do pitoresco. **Arte & Ensaios**, nº33, junho de 2017, p.208-219. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/11091>.

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

Data de submissão: 18/12/2023

Data de aceite: 06/05/2025

Data de publicação: 01/08/2025