

# O pós-modernismo crítico pluralista, o modernismo e a *minimal art*: um debate em perspectiva

Larissa Ferreira da Costa

*Mestranda em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná*

**Resumo:** O artigo analisa a recontextualização da *minimal art* apresentada pelas teorias do pós-modernismo na arte. Especificamente, analisa o pluralismo crítico dos autores da revista *October* como Rosalind Krauss e Hal Foster, críticos que recontextualizam o minimalismo e a neovanguarda em direção às práticas do pós-modernismo. A partir dessa recontextualização, serão analisadas as contribuições da fenomenologia e do estruturalismo para o debate sobre a arte minimalista.

**Palavras-chave:** arte minimalista; Hal Foster; fenomenologia; modernismo; pós-modernismo; crítica de arte.

Contextualizada na década de 1960, a *minimal art* surge nos Estados Unidos, em um contexto notoriamente marcado pela produção capitalista. Diante desse contexto, o minimalismo incorporou a lógica da produção em série, apresentando uma produção seriada que privilegia formas geométricas, cujo material é de aspecto industrializado. Rejeitando o ilusionismo e o antropofornismo das

formas escultóricas, o objeto de arte minimalista escapa à linguagem escultórica, mas desenvolve-se em relação ao espaço hesitante entre pintura e escultura. Desse modo, o objeto de arte minimalista é construído no campo do espaço da escultura, o espaço tridimensional, mas com um vocabulário mais complexo, estabelecendo uma situação entre o espectador e um objeto de arte sem referências externas, supostamente autorreferenciado e que ainda assim captura o observador por meio de sua presença física.

Em O retorno do real, o crítico e historiador de arte americano Hal Foster faz uma recontextualização da minimal art. No entanto, antes de adentrar no arcabouço teórico apresentado por Foster, é importante ressaltar que nas artes visuais o minimalismo não deve ser caracterizado como um movimento, escola ou estilo propriamente, uma vez que os trabalhos dos artistas considerados minimalistas são flagrantemente divergentes e portanto, nem todas as considerações sobre a minimal art se aplicam a todos os artistas. Em outras palavras, devemos levar em consideração as especificidades de cada trabalho artístico. Além disso, a partir de uma leitura mais crítica, podemos questionar se o termo minimalismo compreende essa produção artística que vai em direção à abstração ao negar os meios de representação, mas que ultrapassa a objetividade do purismo formal. Isso é evidente se observarmos atentamente as obras de artistas como Robert Morris (1931-2018), Donald Judd (1928-1994), Richard Serra (1938), Sol LeWitt (1928-2007), Robert Rauschenberg (1925-2008), e compreendermos que trata-se de obras em que os critérios estabelecidos modificam conceitos como matéria, espaço e abstração. Para Hal Foster, “o minimalismo está longe de ser uma questão morta” (Foster, 2017, p. 52) já que trata-se de conceitos centrais para entender a discussão acerca da produção artística pós-modernista<sup>1</sup>. Na argumentação de Foster, o minimalismo é uma neo-

---

1 As teorias do pós-modernismo na arte abrangem duas correntes principais, que se entrelaçam de maneiras intrigantes. A primeira, exemplificada pela obra de Charles Jencks e associados, pode receber o nome de “conservadora-pluralista”; ela compreende as ampliadas condições de possibilidades aparentemente desveladas pelo ocaso do modernismo, mostrando poucos sinais de lamentar o seu passamento. A segunda, que deveria ser chamada de “crítico-pluralista”, é evidenciada notadamente por Rosalind Krauss, Douglas Crimp, Craig Owens, Hal Foster e outros autores da revista *October*, e tenta ir além do modernismo ao revelar as instabilidades presentes nele, particularmente em suas formas oficiais e institucionalizadas; mas, ao fazer isso, o pós

vanguarda, e sendo assim, o trabalho dos minimalistas consiste em efetivar o projeto das vanguardas históricas do início do século XX. No entanto, essa suposição de Foster não deve ser encarada como se a arte minimalista fosse mera repetição acrítica dos discursos empregados pelas vanguardas históricas, conforme propõe Peter Burguer em sua *Teoria da Vanguarda* (1974)<sup>2</sup>, mas no modelo argumentativo construído por Foster o rompimento do passado ainda apresenta uma continuidade. Nesse sentido, ao romper com o passado, estamos reagindo a ele na modernidade, por conseguinte nas neovanguardas e sendo assim o passado é considerado traumático. Ou seja, trata-se de traumas históricos que estão relacionados com formas de arte que carregam as contradições do momento em que foram criadas, isto é, contradições que são o substrato traumático da arte futura. Em outras palavras, a teoria de Foster propõe que na arte é possível construir algo novo a partir do presente. No caso da arte minimalista, Hal Foster defende que “o minimalismo abriu um novo campo da arte, que a arte de ponta do presente continua a explorar” (Foster, 2017, p. 52), tornando-se um ponto crucial para compreendermos as práticas artísticas do pós-modernismo. Qual é o legado do minimalismo, então?

Frequentemente comparados à categoria de objetos comuns, os objetos minimalistas são comumente interpretados como objetos inexpressivos, vazios de significado, à beira do niilismo<sup>3</sup>, isto é, remetendo ao vazio e ao nada. Todavia, a aparente simplicidade da arte minimalista e a sua redutividade expressiva são postas em xeque se colocarmos as obras de arte do minimalismo ao lado da argumentação teórica defendida pelos artistas minimalistas em manifestos. Por exemplo, o discurso defendido pelo artista Frank Stella (1936) sugere a crença de que é possível

---

modernismo “crítico-pluralista” tem como alvo preservar algo da ética exploratória e de oposição da suspeita que caracteriza muitas formas de modernismo e de prática vanguardista. (Connor, S. *Cultura pós-moderna: Introdução às teorias do contemporâneo*, Edições Loyola: São Paulo, 1992, p. 76).

2 A teoria de Peter Burguer exposta em *Teoria da vanguarda* (1974) é discutida por Hal Foster em *O retorno do real*, no capítulo *Quem tem medo da neovanguarda?* Trata-se de uma análise crítica da teoria de Burguer sobre as vanguardas.

3 Minimal art is not a negation of past art, or a nihilistic gesture. (...) Minimal style is extremely complex. The artist has to create new notions of scale, space, containment, shape, and object. He must reconstruct the relationship between art as object and between object and man. (Battcock, G. E.P. *dutton*: New York, 1968, p. 26).

compreender o objeto na sua totalidade, caracterizando o que Foster compreende como o “positivismo do minimalismo<sup>4</sup>” (Foster, 2017, p. 53), pois a suposição de que é possível para o sujeito compreender o objeto em sua totalidade leva ao positivismo. No entanto, essa suposição torna-se questionável na medida em que o objeto minimalista transmite ao observador uma experiência com ênfase na percepção. Isto quer dizer que a experiência do minimalismo abarca noções de abstração, espaço e matéria, caracterizando uma experiência de derivação fenomenológica e mais complexa que à primeira vista. Nesse sentido, o minimalismo representa um rompimento com o movimento modernista, pois essa relação temporal e fenomenológica entre o observador e a obra de arte ultrapassa a objetividade da pintura modernista:

Nessa transformação, o espectador, uma vez negado o espaço seguro e soberano da arte formal, é trazido de volta para o aqui e agora; e, em vez de examinar a superfície de uma obra para fazer um mapeamento topográfico das propriedades de seu meio, é instigado a explorar as consequências perceptivas de uma intervenção particular num local determinado. Essa é a reorientação fundamental que o minimalismo inaugura. (Foster, 2017, p. 53)

Nessa passagem, o alvo da crítica de Foster é o crítico de arte americano Clement Greenberg. Considerado o principal defensor do modernismo, Greenberg criticou o minimalismo ao argumentar que a arte minimalista representava uma afronta aos princípios modernistas, pois no pensamento de Greenberg objetos tridimensionais (tal como é o caso das estruturas minimalistas) se aproximam à categoria de objetos comuns. Nesse sentido, o minimalismo é classificado por Greenberg como *novelty-art*, ou seja, uma mera novidade. Para o crítico, a arte

---

<sup>4</sup> Essa tese é discutida pelo historiador de arte alemão Benjamin Buchloh (1941). No texto *Painting as diagram: five notes on Frank Stella's Early Paintings, 1958-1959* (2013), Buchloh discute os trabalhos do artista Frank Stella (1936) a partir da dialética negativa do filósofo Theodor W. Adorno (1903-1969). Na dialética adornista, Buchloh explica que na negatividade adorniana, a categoria de não-idêntico é usada para falar a respeito de uma inadequação entre a linguagem e o sujeito. Essa categoria de inadequação à linguagem é a saída encontrada por Adorno para que o sujeito não seja totalmente subsumido ao capitalismo tardio. No pensamento de Adorno, o esclarecimento burguês não é mais possível, e sendo assim, a suposição de que o sujeito é capaz de compreender o objeto em sua totalidade leva ao positivismo.

minimalista representa um desvio do caminho evolutivo da pintura modernista: a tridimensionalidade caracteriza o escultórico, e uma vez que o processo de autocrítica da pintura modernista consiste na libertação das referências ao espaço tridimensional, a tarefa de autocrítica da pintura modernista consiste em demonstrar a sua especificidade mediante um processo de exclusão do que é impróprio ao seu meio, e é somente desse modo que “cada arte se tornaria “pura”” (Greenberg, 1997, p. 102). Ou seja, é através da ênfase na planaridade da superfície da tela (o medium da pintura), a “resistência ao escultural” (Greenberg, 1997, p. 104), que torna a pintura uma arte autônoma. Ora, se o plano pictórico é o espaço da pintura modernista e portanto, a objetividade que a autocrítica da pintura moderna pretende alcançar, a obra minimalista “rompe com o espaço transcendental de grande parte da arte modernista (ou mesmo com o espaço imanente do ready-made dadaísta ou do relevo construtivista)” (Foster, 2017, p. 53), quer dizer, ultrapassa a objetividade da pintura e do objeto ready-made ao propor um modelo de obra de arte que deve ser pensado a partir do espaço físico. Em outras palavras, o espaço real passa a ser incluído nos trabalhos e passam a serem compreendidos a partir de um contexto compartilhado. Segundo Hal Foster, o grande equívoco de Greenberg é interpretar a produção minimalista apenas como um ato de ideação. Em *Recentness of sculpture* (1967), Greenberg afirma:

*That, precisely, is the trouble. Minimal Art remains too much a feat of ideation, and not enough anything else. Its idea remains an idea, something deduced instead of felt and discovered. The geometrical and modular simplicity may announce and signify the artistically furthest-out, but the fact that the signals are understood for what they want to mean betrays them artistically. There is hardly any aesthetic surprise in Minimal Art, only a phenomenal one of the same order as in Novelty Art, which is a one-time surprise. Aesthetic surprise hangs on forever. (Greenberg, 1968, p. 184)*

Portanto, para Greenberg, as obras minimalistas não causam a surpresa estética, a experiência em que o observador tem ao olhar para obras de arte de artistas como Raphael ou Jackson Pollock, considerados por Greenberg como exemplos de artistas, pois no pensamento do crítico a verdadeira obra de arte é criada a partir da sensibilidade e dos sentimentos do artista visual. O minimalismo, bem como a proto-pop e a pop art são artes consideradas “superficiais”, familiares e fáceis de serem percebidas ao estimularem apenas uma surpresa momentânea. Todavia, Hal Foster questiona o conceito idealista de obra de arte apresentada por Greenberg ao argumentar que o minimalismo supõe categorias abstratas, mas concretiza o pensamento abstrato na experiência fenomenológica. A obra minimalista, portanto, “mescla a pureza da concepção com a contingência da percepção, do corpo num espaço e tempo particulares” (Foster, 2017, p. 55), quer dizer, o minimalismo convida o corpo do espectador a participar de uma experiência estética espacial, sem uma ideia de espaço pré-definida. Nesse sentido, a relação entre espectador e obra de arte é contextualizada em um espaço público e convencional, refletindo um ataque ao ilusionismo da estética moderna. Em *Caminhos da escultura moderna*, a teórica e historiadora de arte Rosalind Krauss (1941) explica que o discurso negativo de Donald Judd sobre a escultura moderna reflete um ataque ao ilusionismo e por fim, uma crítica ao significado que está no espaço interior<sup>5</sup> da obra de arte. Nas obras minimalistas, sem a perspectiva ilusionista, o significado da obra depende do contexto. Ou seja, sem o espaço representado, o artista minimalista propõe pensar na colocação do objeto no espaço real. Para Donald Judd, a escultura moderna é sempre antropomórfica devido a relação de composição que faz parte dessas esculturas, e sendo assim, ele defende que o material deve referir-se apenas ao material, indo em direção contrária a ideia de “dar vida” ao material. Para Donald Judd, essa

---

5 Em *Caminhos da escultura moderna*, Rosalind Krauss repensa a arte moderna através da escultura. Na tese de Krauss, a escultura é um *medium* que inclui as categorias de tempo e espaço, sendo que boa parte da escultura do século XX enaltece o que Krauss designa como um “espaço interior das formas” (Krauss, 1998, p. 301), o espaço localizado dentro da escultura, “de onde provém a energia da matéria viva” (Krauss, 1998, p. 301) e rejeitado pelos minimalistas. Para os artistas minimalistas, o espaço interior da escultura moderna é apenas ilusório e idealista. Desse modo, a ambição do minimalismo consiste em externalizar o significado da obra, “não mais modelando sua estrutura na privacidade do espaço psicológico, mas sim na natureza convencional, pública, que poderíamos denominar espaço cultural” (Krauss, 1998, p. 323).

é a limitação do formalismo da arte moderna europeia, um tipo de pensamento que reflete uma racionalidade desacreditada pelo artista. Nesse sentido, ao romper com a ideia de um significado proveniente de um espaço interior, os minimalistas deslocam o significado para um espaço exterior, rompendo literalmente com a ideia de espaço representado da estética moderna:

Desse modo, a aposta do minimalismo é a natureza do significado e o status do sujeito, ambos considerados públicos, não privados, produzidos numa interface física com o mundo real, não num espaço mental de concepção idealista. O minimalismo, portanto, contradiz os dois modelos dominantes do expressionismo abstrato – o artista como criador existencial (proposto por Harold Rosenberg) e o artista como crítico formal (proposto por Greenberg). Consequentemente, também desafia as duas posições centrais que esses dois modelos do artista representam na estética moderna, a primeira, expressionista, a segunda, formalista. Mais importante, com a ênfase na temporalidade da percepção, o minimalismo ameaça a ordem disciplinar da estética moderna na qual a arte visual é considerada estritamente espacial (Foster, 2017, p. 55).

Ou seja, ao argumentar contra a ideia de um significado interior, Donald Judd e os minimalistas estão indo em direção contrária ao modelo de artista proposto pelo crítico Harold Rosenberg em *Action Painting: crise e distorção* (1952). Contrário ao viés essencialista de Greenberg, Rosenberg parte de um viés historicista para analisar o que ele designa como *action painting* (pintura de ação). Na perspectiva de Rosenberg, os *action painters* norte-americanos são compreendidos como artistas criadores, ou seja, artistas cuja produção não pode ser interpretada sem ter em mente a relação entre a pintura e as contingências do contexto. Especificamente, no caso da *action painting*, Rosenberg argumenta que trata-se de uma pintura cuja ação é uma resposta à crise do sujeito moderno, isto é, a singularidade e a liberdade do artista como categorias ameaçadas pelo capitalismo. Sob esse ponto de vista, a desconstrução artística da pintura de ação torna-se um tensionamento, uma

“atividade crítica na criação” (Rosenberg, 2014, p. 46) do artista, trazendo à tona a questão do indivíduo e a crença na liberdade individual. O posicionamento de Rosenberg, portanto, torna-se contrário a abordagem formalista de Greenberg na medida em que desloca a teoria da “arte pela arte”, a lógica da pintura modernista defendida por Greenberg, isto é, a ideia de que “a única coisa que importa é a pintura, e a pintura em si conta apenas como linha, cor, forma” (Rosenberg, 2014, p. 47). Ou seja, “pensar na pintura “como pintura”” (Rosenberg, 2014, p. 47) como requer Greenberg, mas que para Rosenberg torna-se uma lógica incompreensível diante do contexto em que deu origem à *action painting*.

Portanto, na medida em que os minimalistas se opõem à ideia de artista como criador, isto é, conforme a expressão do artista vai desaparecendo das obras, os artistas minimalistas atacam não somente o modelo de artista proposto por Rosenberg, mas simultaneamente tornam-se contrários ao modelo proposto por Greenberg ao expandir a essência da pintura modernista, ou seja, o que para Greenberg caracteriza a pintura como arte. De acordo com Hal Foster, essa tensão pode ser constatada nas obras de Donald Judd:

Por exemplo, a reserva expressa por Greenberg a respeito de certas pinturas posteriores ao cubismo – de que seu conteúdo é demasiadamente governado pela borda – é elaborada por Judd numa súplica contra toda pintura modernista – de que seu formato achatado e retangular “limita os possíveis arranjos dentro dele [o plano retangular]”. Aqui, ao expandir Greenberg, Judd rompe com ele, pois o que Greenberg vê como uma essência definidora da pintura, Judd considera um limite convencional, literalmente um enquadramento a ser superado. (Foster, 2017, p. 58).

A partir do minimalismo, então, Foster constata que “Judd e companhiam passam para o outro lado da objectualidade da pintura para entrar no domínio dos objetos” (Foster, 2017, p. 60), quer dizer, na arte minimalista a representação (a pintura) torna-se um objeto, “pois o que pode ser mais objetivo, mais específico do

que um objeto no espaço real?” (Foster, 2017, p. 59). Podemos, então, interpretar que o ponto crucial do minimalismo consiste em ultrapassar a objectualidade da pintura superando as categorias de pintura e escultura, com o objetivo de ultrapassar a barreira entre sujeito e objeto de arte. Além disso, Hal Foster também sugere que os minimalistas seriam responsáveis por situarem o alto modernismo no debate entre duas escolas de pensamento, a linguística estrutural e a fenomenologia, um debate que é importante ter em vista já que esse debate teria produzido um rompimento definitivo com o discurso dos modernistas<sup>6</sup>. Nesse sentido, as práticas artísticas minimalistas adquirem uma dimensão crítica ao reelaborarem as manifestações da vanguarda histórica, e por isso Foster propõe que a arte minimalista constrói uma genealogia da arte da década de 1960 até a arte do presente, mas considerando o minimalismo “não só uma visão sobre a arte modernista, mas uma genealogia da arte pós-modernista” (Foster, 2017, p. 70).

Na leitura de Foster, a ruptura com o alto modernismo (e conseqüentemente, com a objectualidade da pintura) acontece com a arte minimalista e com a ideia de uma experiência fenomenológica, pois a dimensão fenomenológica do objeto minimalista rompe com o espaço transcendental da arte modernista. Portanto, a partir do minimalismo ocorre uma *phenomenological turn*<sup>7</sup> (virada fenomenológica), pois essa relação temporal e fenomenológica do objeto de arte é uma relação do corpo no espaço físico junto à obra. Em outras palavras, isto quer dizer que a experiência dos objetos minimalistas desloca a percepção em direção a relação temporal entre o corpo e o espaço. Sendo assim, o objeto minimalista chama a atenção do espectador para a própria experiência, isto é, requer a atenção do espectador para uma experiência que é realizada em um espaço social, pois é dessa forma que a obra minimalista, isto é, em relação ao espaço real. Portanto, se nos atentarmos a buscar

---

6 FOSTER, H. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Ubu Editora, 2017, p. 57.

7 Em *The sculptural imagination: figurative, modernist, minimalist* (2000), o professor e historiador britânico Alex Potts (1943) utiliza o termo *phenomenological turn* para explicar a introdução da fenomenologia no debate sobre as artes visuais moderna.

um conteúdo interno das obras minimalistas, podemos incidir no erro de algumas críticas ao minimalismo que julgaram que a arte minimalista é uma arte vazia, negativa, etc.<sup>8</sup> Para compreender o minimalismo, é necessário entender a ideia de experimentação que está sendo sugerida por esses artistas, ou seja, a proposta de um objeto com uma lógica externa (pública)<sup>9</sup>. Isso pode ser observado, por exemplo, nas obras do artista Robert Morris (1931-2018), em que o artista sugere que o espaço muda conforme a posição dos objetos é alterada.

Ao criticar o ilusionismo e o representacional, as obras minimalistas tornaram-se alvo da crítica do historiador e crítico de arte moderna Michael Fried (1939), precursor do formalismo de Clement Greenberg. Em *O retorno do real*, Hal Foster faz uma análise crítica do artigo *Arte e objetividade* (1967) de Fried, mas admite que Fried compreende o minimalismo, já que “para ser persuasivo, tem que entendê-lo, e isso significa entender sua ameaça ao modernismo tardio” (Foster, 2017, p. 66). Ou seja, Michael Fried condena o minimalismo pelas suas próprias características. Todavia, antes de adentrar na crítica de Michael Fried, é importante considerarmos que “a maioria das análises da ruptura pós-moderna na arte gira precisamente em torno da radical instabilidade do estético” (Connor, 1992, p. 75). Isto quer dizer que os autores que fazem oposição às teorias pós-modernas na arte se recusam a questionar os imperativos modernistas, as características que delimitam e definem a arte para os teóricos do modernismo artístico. Isto posto, podemos entender que as análises pós-modernistas nas artes propõem que as práticas artísticas não são identificáveis a partir de definições previamente estabelecidas. No pós-modernismo, o estético torna-se instável, e conseqüentemente a relação entre as práticas artísticas e a teorias tornam-se muito mais complexas. Em outras

---

8 Conforme a historiadora e crítica de arte Barbara Rose (1936-2020) discute no ensaio *ABC Art* (1965), a estética “vazia” das obras minimalistas revela uma mudança de sensibilidade na arte americana muito mais reflexiva e complexa do que parecia à primeira vista.

9 Krauss, R. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 323.

palavras, é a “radical incerteza sobre os próprios meios e a própria identidade da arte” (Connor, 1992, p. 75) que separa o modernismo e o pós-modernismo.

Se Clement Greenberg é considerado o crítico responsável por definir alguns princípios da estética modernista, a análise crítica do modernismo feita por Michael Fried propõe que a auto-absorção da arte<sup>10</sup> caracteriza a essência primordial da arte moderna. Em sua crítica ao minimalismo, Michael Fried percebe que a presença das obras minimalistas estabelece uma relação fenomenológica entre o corpo do espectador e a obra, provocando um efeito que Fried designa como “teatral”. Contudo, na análise de Fried isso é bastante problemático, pois enquanto o discurso modernista de Greenberg sugere que para alcançar a autonomia da pintura é necessário que a arte pictórica se livre da influência dominante da literatura, Michael Fried defende que a influência dominante que a pintura deveria se libertar é a arte teatral. Seguindo essa linha de raciocínio, o teatro é considerado por Fried como a “negação da arte” (Fried, 2002, p. 134), e no caso da arte minimalista Fried denomina como literalista, em detrimento da ênfase dos minimalistas no espaço em que a obra está localizada.

Essa relação entre o espectador e a obra minimalista é compreendida por Fried como uma situação em que o sujeito enquanto espectador é valorizado, pois essa situação aproxima o corpo do espectador com a obra, um relacionamento que reflete um efeito teatral na perspectiva de Fried, já que em seu pensamento, “a sensibilidade literalista é teatral porque, para começar, está interessada nas circunstâncias factuais em que se dá o encontro do observador com o trabalho literalista” (Fried, 2002, p. 134). Da mesma forma que Greenberg interpreta a presença da obra minimalista como uma experiência perceptiva que causa apenas uma surpresa momentânea, Fried interpreta que a duração dessa experiência não possui a presentness (presentidade) das pinturas modernistas. Em sua teoria, essa presentidade

---

10 A análise do modernismo feita por Michael Fried é desenvolvida em seu livro *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (1980). Na teoria de Fried, a auto-absorção da arte é a completa absorção do espectador no quadro.

se manifesta na absorção do espectador no quadro, ou seja, no momento em que a arte é inteiramente presente e que para Michael Fried leva ao estado de graça<sup>11</sup>. Essa posição de Michael Fried é denunciada por Hal Foster como um julgamento moralista:

E, por fim, a essa prática, à diabólica “inesgotabilidade” do teatro minimalista, Fried opõe a sublime “instantaneidade” da obra modernista, “que a todo momento [...] está completamente manifesta”. Mais do que um paradigma histórico, mais até do que uma essência estética, isso se torna, no final de “Art and Objecthood”, um imperativo espiritual: “Qualidade de ser presente é graça”. Com sua condenação da arte teatral e a insistência na graça individual, essa diatribe contra o minimalismo é claramente puritana (a epígrafe sobre a qualidade de ser presente de Deus refere-se ao teólogo puritano Jonathan Edwards). E sua estética depende mesmo de um ato de fé. Contra o ateísmo vanguardista somos solicitados a acreditar na qualidade consensual, “especificamente, a convicção de que determinada pintura, escultura, poema ou peça musical pode ou não sustentar a comparação com as obras do passado naquela arte específica cuja qualidade é inquestionável”. (Foster, 2017, p. 64).

A partir da crítica de Foster, podemos interpretar que embora a crítica do minimalismo feita por Fried se apresente como uma crítica apoiada nos princípios do discurso modernista, essa posição baseia-se no receio do entrelaçamento entre arte e vida, uma abertura sugerida pela arte minimalista, mas que para o discurso modernista torna-se ameaçador para a autonomia das disciplinas estéticas requerida nesse discurso. Contudo, Foster salienta que “aparentemente, a ameaça real do paradigma minimalista não é só que ele pode romper com a autonomia da arte, mas que pode corromper a crença na arte, solapar seu valor de convicção” (Foster, 2017, p. 65). Isto significa que na tese de Fried, a principal diferença entre a obra

---

11 FRIED, M. “Arte e objetividade”. Tradução de Milton Machado. *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBAUFRJ, Rio de Janeiro, ano IX, n. 9, 2002, p. 145.

minimalista (próxima aos objetos comuns em sua acepção) e a “verdadeira obra de arte” é o poder que somente a verdadeira obra de arte possui, isto é, “levar à convicção”. Portanto, o que está em questão nesse debate é a diferença entre o objeto minimalista e a obra de arte modernista, que conforme a teoria de Fried sugere, consiste na habilidade da arte modernista de levar à convicção artística, um ponto da ruptura minimalista sugerido por Foster como um rompimento que “prepara o terreno para a arte pós-modernista” (Foster, 2017, p. 67).

## Referências

BATTCKOCK, Gregory. *Minimal Art: A critical anthology*. New York: E.P Dutton, 1968.

BUCHLOH, Benjamin. “Painting as Diagram: Five Notes on Frank Stella’s Early Paintings, 1958-1959. In: *October*, vol. 143, 2013, p. 126-144.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: Introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: A vanguarda no final do século XX*. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

FRIED, Michael. “Arte e Objetividade”. Tradução de Milton Machado. *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de pós-graduação em Artes Visuais da EBAUFRJ, Rio de Janeiro, ano IX, n. 9, 2002, p. 131-147.

FRIED, Michael. *Absorption and theatricality*. California: University California Press, 1980.

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

GREENBERG, Clement. “A pintura modernista”. In: FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecília. (org.). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 101-110.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução: Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

POTTS, Alex. *The Sculptural Imagination: Figurative, Modernist, Minimalist*. New Haven: Yale University Press, 2000.

ROSENBERG, Harold. "Action Painting: crise e distorção". In: ROSENBERG, Harold. (org.). *O objeto ansioso*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 42-53.

ROSE, Barbara. "ABC Art". In: BATTCOCK, Gregory. (org.). *Minimal Art: A critical anthology*. New York: E.P Dutton, 1968, p. 274-297.