

# **NOTAS SOBRE ESCULTURA & NOTAS SOBRE ESCULTURA, PARTE 2**

**ROBERT MORRIS**

**TRADUÇÃO:  
RENATO RODRIGUES DA SILVA**

**NOTES ON SCULPTURE &  
NOTES ON SCULPTURE, PART 2**

**NOTAS SOBRE ESCULTURA &  
NOTAS SOBRE ESCULTURA, PARTE 2**

## RESUMO

Tradução\*

Renato Rodrigues da Silva\*\*

<https://orcid.org/0000-0002-9160-2415>

\* Estes artigos foram primeiramente publicados em: Robert Morris, "Notes on Sculpture," Artforum vol. 4, no. 6 (February 1966), pp. 42-44; Robert Morris, "Notes on Sculpture, Part 2," Artforum vol. 5, no. 2 (October 1966), pp. 20-23. Créditos: © 2024 The Estate of Robert Morris / Artists Rights Society (ARS), New York.

\*\*Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Brasil

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2024.227959

e-227959

Os artigos "Notas sobre Escultura" e "Notas sobre Escultura, Parte 2" de Robert Morris representam um marco na história da escultura, desafiando as noções tradicionais de forma e função. A ênfase em elementos geométricos básicos e a compreensão da escultura como um evento espacial, em vez de um objeto estático, transformaram o discurso artístico. Ao propor uma abordagem centrada na experiência do espectador e na interação da obra com o ambiente, Morris abriu caminho para o Minimalismo. Através de suas reflexões, o artista ampliou significativamente as possibilidades da escultura, influenciando de maneira decisiva a produção artística contemporânea e a crítica de arte.

**PALAVRAS-CHAVE** Escultura; Espaço; Espectador; Percepção; Materialidade; Minimalismo

## ABSTRACT

The articles "Notes on Sculpture" and "Notes on Sculpture, Part 2" by Robert Morris mark a milestone in the history of sculpture, challenging traditional notions of form and function. The emphasis on basic geometric elements and the understanding of sculpture as a spatial event, rather than a static object, transformed artistic discourse. By proposing an approach centered on the viewer's experience and the work's interaction with the environment, Morris paved the way for Minimalism. Through his reflections, the artist significantly expanded the possibilities of sculpture, influencing contemporary art production and criticism in a decisive manner.

**KEYWORDS** Sculpture; Space; Spectator; Perception; Materiality; Minimalism

## RESUMEN

Los artículos "Notas sobre Escultura" y "Notas sobre Escultura, Parte 2" de Robert Morris marcan un hito en la historia de la escultura, desafiando las nociones tradicionales de forma y función. El énfasis en los elementos geométricos básicos y la comprensión de la escultura como un evento espacial, en lugar de un objeto estático, transformaron el discurso artístico. Al proponer un enfoque centrado en la experiencia del espectador y la interacción de la obra con el entorno, Morris allanó el camino hacia el minimalismo. A través de sus reflexiones, el artista amplió significativamente las posibilidades de la escultura, influyendo de manera decisiva en la producción y la crítica del arte contemporáneo.

**PALABRAS CLAVE** Escultura; Espacio; Espectador; Percepción; Materialidad; Minimalismo



## APRESENTAÇÃO DO TRADUTOR

Não é possível sobrevalorizar a contribuição do artista norte-americano Robert Morris à arte contemporânea, visto que ele participou, ou mesmo lançou, vários movimentos e correntes que definem a arte nos dias de hoje. Tendo surgido no cenário da dança contemporânea, antes mesmo do que das artes visuais, Morris explorou as relações entre a performance, o movimento e o espaço na dança experimental de Anna Halprin, em São Francisco e, posteriormente, no Judson Dance Theatre, em Nova Iorque. No começo dos anos 1960, suas performances empregaram objetos construídos, de modo a inserir o corpo no espaço definido por esses objetos. E foi justamente essa inserção que o artista investigou no Minimalismo, quando trabalhou com esculturas imersivas, com formas geométricas simples, com a noção de repetição, com a materialidade dos objetos, e com as relações entre objeto, duração e espaço. Em pouco tempo, sua curiosidade adentrou as regiões sensíveis que seriam problematizadas pela arte conceitual, pela arte de processo, pela arte informal (*Felt pieces*) e pela *land art* – regiões essas que ele muitas vezes materializou entre ou através de disciplinas diferentes.

Morris não foi apenas artista, mas também um teórico brilhante, legando-nos vários textos que sinalizam o percurso sensível que trilhou em sua obra. Embora decididamente específicas, suas observações sobre problemas artísticos transcendem as particularidades, elevando-se a um nível abrangente, universal – ou dito de outra forma: as observações específicas sobre problemas artísticos são declaradas em um discurso geral. Essas dimensões fazem com que seus escritos atinjam igualmente dois tipos de público: os que estão imediatamente preocupados com o fazer artístico e os que estão concentrados na história da arte contemporânea. Em particular, os artigos traduzidos a seguir

“Notas sobre Escultura” e “Notas sobre Escultura, Parte 2” são exemplares desse tipo de formulação.

O público interessado na feitura das artes notará que Morris identifica – “no que concerne às diferenças” – a escultura como sendo independente da pintura, da arquitetura e do relevo. Trata-se também de uma prática artística que dispensa a cor, que é compreendida como “aditiva”, mesmo que esta seja paradoxalmente uma propriedade inevitável dos objetos. Em prol do essencialismo, ele propõe a construção de “formas unitárias” que apresentam uma “gestalt forte”, tal como os poliedros simples, que se distanciam da divisibilidade das formas mais complexas. O objeto assim contruído é tangível ao corpo, o que torna sua “escala” – e não sua dimensão objetiva – um conceito fundamental da teoria artística de Morris. Com efeito, a escala “monumental” dos objetos proporciona um aspecto mais público do que a escala menor, identificada ao que é privado. Para o artista, a percepção de um cubo é reveladora: “uma forma simples como um cubo será necessariamente vista num modo mais público à medida que seu tamanho cresce em relação ao nosso. Ela acelera a valência da intimidade à medida que seu tamanho diminui em relação ao nosso próprio corpo”. Argumentando em favor da escala pública da escultura, o artista volta-se contra os “detalhes”, que aumentam o grau de intimidade dos objetos artísticos. Como consequência, o artista defende o trabalho novo que se concentra explicitamente nas “próprias condições sob as quais certos tipos de objetos são vistos”.

Os conceitos e propostas de Morris não interessam apenas aos artistas, mas também à crítica, pois eles infletem a história da arte numa juntura particular. Assim, o artista esforçou-se por superar a estética cubista, que criava composições através das inevitáveis relações entre as partes, ao mesmo tempo que sublinhava o legado fundamental dos construtivistas russos, enaltecendo os trabalhos

de Tatlin, Rodchenko, Gabo, Pevsner e Vantongerloo, que criaram uma “escultura não-imagética independente da arquitetura”. No começo dos anos 1960, ele concebeu obras que ilustrariam seu próprio pensamento, de modo que *Box for Standing* (1961), *Box with the Sound of its Own Making* (1961), *Corner Piece* (1965) and *Ring with Light* (1965) entre outras, explicitam a presença do observador no espaço da galeria, que se torna público. Essas propostas de Morris inauguraram o Minimalismo, movimento que veio a acomodar uma vasta gama de artistas que se dedicavam à problemas similares. Nesse sentido, esse modo de trabalhar artisticamente e de reavaliar o passado deve ser revisitado por todos aqueles que se interessam pelo surgimento da arte contemporânea – o que faz da leitura de “Notas sobre Escultura” e “Notas sobre Escultura, Parte 2” uma tarefa fundamental.

## NOTAS SOBRE ESCULTURA

*O que se torna aparente deve segregar para aparecer.*  
- Goethe

Tem havido poucos escritos definitivos sobre a escultura atual. Quando é discutida, ela é frequentemente invocada para apoiar um amplo ponto de vista iconográfico ou iconológico – depois de esgotados os exemplos de apoio da pintura. Kubler levantou a objeção de que as afirmações iconológicas pressupõem que experiências tão diferentes como as do espaço e tempo devem ser de alguma forma intercambiáveis. Talvez seja mais acurado dizer, como Barbara Rose escreveu recentemente, que elementos específicos são compartilhados entre as várias artes hoje – um ponto de vista iconográfico em vez de iconológico. A distinção é útil, pois o iconógrafo, que localiza elementos e temas compartilhados, tem uma ambição diferente do iconólogo, que, segundo Panofsky, localiza um significado comum. Na verdade, pode haver uma sensibilidade geral nas artes nesse momento. No entanto, as histórias e os problemas de cada arte, bem como as experiências oferecidas por cada uma, indicam o seu envolvimento em preocupações muito distintas. No máximo, as afirmações e sensibilidades comuns são generalizações que minimizam as diferenças. A ocorrência de

clímax está ausente no trabalho de John Cage e Barnett Newman. No entanto, também é verdade que Cage tem consistentemente apoiado uma metodologia de colagem que não está presente em Newman. Uma questão a ser perguntada sobre as sensibilidades comuns é até que ponto elas proporcionam uma vantagem na experiência das diversas artes das quais são extraídas. É claro que esta é uma questão irrelevante para alguém que aborda as artes com o objetivo de encontrar identidades de elementos ou significados.

No que concerne às diferenças, parece que é o momento de articular algumas das distinções que a escultura obteve para si. Para começar da maneira mais ampla possível, deve-se declarar que as preocupações da escultura têm sido, há algum tempo, não apenas distintas, mas também hostis às da pintura. Quanto mais clara torna-se a natureza dos valores da escultura, mais forte aparece a oposição. Certamente, a realização contínua de sua natureza não teve nada a ver com a evolução dialética que a pintura enunciou para si. As problemáticas básicas com as quais a pintura avançada tem-se ocupado durante cerca de meio século têm sido estruturais. O elemento estrutural tem sido gradualmente revelado, estando localizado dentro da natureza das qualidades literais do suporte. Isso tem sido um longo diálogo com um limite. A escultura,

por outro lado, que nunca teve envolvimento com o ilusionismo, não poderia ter baseado os esforços de 50 anos sobre o ato bastante piedoso, embora algo contraditório, de desistir desse ilusionismo e aproximar-se do objeto. Excetuando-se a replicação, que não deve ser confundida com ilusionismo, os fatos esculturais do espaço, da luz e dos materiais têm sempre funcionado de modo concreto e literal. As suas ilusões ou referências não tem sido proporcionais às sensibilidades indicativas da pintura. Se a pintura procurou aproximar-se do objeto, ela também se empenhou duramente em desmaterializar-se no caminho. É necessário fazer distinções mais claras entre a natureza essencialmente tátil da escultura e as sensibilidades óticas envolvidas na pintura.

Tatlin foi talvez o primeiro a liberar a escultura da representação e estabelecê-la como uma forma autônoma, tanto pelo tipo de imagem, ou melhor, não-imagem, que empregou, quanto pelo seu uso literal dos materiais. Ele, Rodchenko, e outros Construtivistas refutaram a observação de Apollinaire que “uma estrutura torna-se arquitetura, e não escultura, quando seus elementos não têm mais suas justificativas na natureza”. Ao menos os trabalhos iniciais de Tatlin e outros Construtivistas não faziam referências nem à figura nem à arquitetura. Nos anos subsequentes,

Gabo, e em menor grau Pevsner e Vantongerloo, perpetuaram o ideal Construtivista de uma escultura não-imagética que fosse independente da arquitetura. Essa autonomia não era sustentada no trabalho do maior escultor americano, o tardio David Smith. Hoje, há a reafirmação do não-imagético como uma condição essencial. Embora, de passagem, deve ser notado que essa condição tem sido enfraquecida por uma variedade de trabalhos que, enquanto mantinham o não-imagético, concentravam-se no altamente decorativo, no precioso, ou no gigantesco. Não há nada inerentemente errado com essas qualidades; cada uma oferece uma experiência concreta. Mas acontece que elas não são experiências relevantes para a escultura, pois desequilibram relações plásticas complexas a ponto de alguém focar essas qualidades em trabalhos que são, ao contrário, não-imagéticos.

O relevo sempre foi aceito como uma modalidade viável. Entretanto, ele não pode ser aceito como legítimo hoje. A natureza autônoma e literal da escultura requer que ela tenha o seu próprio espaço, igualmente literal – não uma superfície compartilhada com a pintura. Ademais, um objeto pendurado na parede não confronta a gravidade; ele timidamente resiste a ela. Uma das condições de se conhecer um objeto é dada pela percepção da força



gravitacional atuando sobre ele no espaço real. Ou seja, o espaço com três coordenadas, não duas. O plano da terra, não a parede, é o suporte necessário para a máxima consciência do objeto. Uma objeção adicional ao relevo é a limitação do número de vistas possíveis que a parede impõe, juntamente com a constante de cima, baixo, direita, esquerda.

A cor, tal como foi estabelecida na pintura, notavelmente por Olitski e Louis, é uma qualidade que não está de maneira alguma vinculada às formas estáveis. Michael Fried salientou que um dos principais esforços desses artistas tem sido, de fato, liberar a cor da forma desenhada. Eles fizeram isso seja através da enervação do desenho (Louis), seja eliminando-o totalmente (Olitski recente), estabelecendo assim uma autonomia para a cor que havia sido somente indicada por Pollock. Essa transcendência da cor sobre a forma na pintura é citada aqui porque ela demonstra que ela é o elemento mais ótico num meio ótico. É essencialmente essa natureza ótica, imaterial, não-contida, não-tátil da cor que é inconsistente com a natureza física da escultura. As qualidades de escala, proporção, forma e massa são físicas. Cada uma dessas qualidades torna-se visível através do ajuste de uma massa literal, obturada. A cor não tem essa característica. Ela é aditiva.

Obviamente, as coisas existem como coloridas. A objeção é levantada contra o uso da cor que enfatiza o ótico e, fazendo isso, subverte o físico. Os matizes mais neutros, que não chamam atenção para si, permitem o foco máximo naquelas decisões físicas essenciais, que informam os trabalhos esculturais. Em última instância, a consideração da natureza das superfícies esculturais é a consideração da luz, o elemento menos físico, mas tão real quanto o espaço em si. Porque, diferentemente das pinturas, que são sempre iluminadas de maneira ótima, a escultura sofre mudanças pela incidência da luz. David Smith, nos trabalhos *Cubi*, foi um dos poucos que confrontou as superfícies esculturais em termos de luz. Mondrian foi tão longe a ponto de afirmar que “as sensações não são transmissíveis, ou melhor, as suas propriedades puramente qualitativas não são transmissíveis. O mesmo, entretanto, não se aplica às *relações* entre as sensações... Consequentemente, somente as *relações* entre as sensações podem ter um valor objetivo...” (MONDRIAN, 1986). Isso pode ser ambíguo em termos de fatos perceptivos, mas em termos de observação da arte é descritivo das condições obtidas. Isso acontece porque objetos de arte têm partes claramente divisíveis que estabelecem relações entre si. Tal condição sugere a questão alternativa: poderia existir um trabalho que tenha

somente uma propriedade? Obviamente não, uma vez que nada existe que tenha somente uma propriedade. Uma sensação única, pura, não pode ser transmissível precisamente porque percebemos simultaneamente mais de uma propriedade como partes de qualquer situação dada: se cor, então também dimensão; se planaridade, então textura, etc. Entretanto, existem certas formas que, se não negam as numerosas sensações relativas da cor à textura, da escala à massa, etc., não apresentam partes claramente separadas para que esses tipos de relações sejam estabelecidos em termos de formas. Tais são as formas mais simples que criam sensações de gestalt fortes. Suas partes estão juntas de tal forma que elas oferecem uma máxima resistência à separação perceptiva. Em termos de sólidos, ou formas aplicáveis à escultura, essas gestalts são os poliedros mais simples. É necessário considerar por um momento a natureza das gestalts de três-dimensões tal como elas ocorrem na apreensão de vários tipos de poliedros. Nos poliedros regulares mais simples, tais como cubos e pirâmides, não é necessário mover-se em volta do objeto para ocorrer o sentido de totalidade, a gestalt. Vemos e imediatamente “acreditamos” que o padrão dentro das nossas mentes corresponde ao fato existencial do objeto. Crença, nesse sentido, é tanto um tipo de fé na extensão espacial e uma visualização dessa extensão.

Em outras palavras, trata-se daqueles aspectos da apreensão que não são coexistentes com o campo visual, mas são antes o resultado da experiência do campo visual. A natureza mais específica dessa crença e como ela é formada envolvem teorias perceptivas de “constância de formas”, “tendências à simplicidade”, pistas cinestésicas, traços de memória e fatores fisiológicos em relação à natureza da visão paraláctica binocular e à estrutura da retina e do cérebro. Nem as teorias nem as experiências dos efeitos da gestalt relacionadas aos corpos tridimensionais são tão simples e claras como elas o são para duas dimensões. Mas a experiência dos sólidos estabelece o fato que, tanto como nas formas planas, enquanto algumas configurações são dominadas pela totalidade, outras tendem a separar-se em partes. Isso fica claro se outros tipos de poliedros são considerados. No tipo regular complexo há um enfraquecimento da visualização à medida que o número de lados aumenta. Uma figura de sessenta e quatro lados dificulta a visualização, mas devido à sua regularidade podemos sentir o todo, mesmo se visto de um ponto de vista único. Os poliedros irregulares simples, tais como vigas, planos inclinados e pirâmides truncadas, são relativamente mais fáceis de visualizar e sentir como totalidades. O fato de que alguns são menos familiares do que formas geométricas regulares não afeta a

formação de uma gestalt. Ao contrário, a irregularidade torna-se uma qualidade particularizadora. Os poliedros irregulares complexos (por exemplo, as formações de cristal), se forem suficientemente complexos e irregulares, podem frustrar a visualização quase completamente; em tal caso, é difícil afirmar que alguém está experimentando uma gestalt. Os poliedros irregulares complexos permitem a divisibilidade das partes na medida em que criam gestalts fracas. Eles pareceriam retornar à uma das condições dos trabalhos que, nos termos de Mondrian, transmitem relações facilmente na medida em que separam suas partes. Os poliedros regulares complexos são mais ambíguos nesse aspecto. Os regulares e irregulares mais simples mantêm a resistência máxima ao serem confrontados como objetos com partes separadas. Eles parecem falhar ao apresentar linhas de fratura através das quais poderiam dividir-se para facilitar o estabelecimento de relações entre as partes. Eu chamo de “formas “unitárias” esses poliedros regulares e irregulares simples. As esculturas envolvendo formas unitárias, sendo mantidas unidas como estão por um tipo de energia fornecida pela gestalt, frequentemente provocam a reclamação entre os críticos de que tais trabalhos estão além da análise.

É característico de uma gestalt que, uma vez estabelecida, toda informação sobre ela, *qua* gestalt, é esgotada. (Não se procura, por exemplo, a gestalt de uma gestalt). Ademais, uma vez estabelecida, ela não se desintegra. Estamos, então, tanto livres da forma quanto ligados a ela. Livres ou liberados devido ao esgotamento de informações sobre ela, como forma; ligados a ela porque ela permanece constante e indivisível.

A simplicidade da forma não se equipara necessariamente à simplicidade da experiência. As formas unitárias não reduzem as relações. Elas as ordenam. Se a natureza hierática predominante da forma unitária funciona como uma constante, todas aquelas relações particularizadoras de escala, proporção, etc., não são, portanto, canceladas. Em vez disso, elas estão ligadas de modo mais coeso e indivisível. O engrandecimento desse valor escultural único e mais importante – a forma –, juntamente com a maior unificação e integração de todos os outros valores escultóricos essenciais, torna, por um lado, estranhos os formatos flexionados e multipartes da escultura passada e, por outro, estabelece tanto um novo limite como uma nova liberdade para a escultura.

## NOTAS SOBRE ESCULTURA, PARTE 2

*P: Por que você não o tornou maior para que se projete sobre o observador?*

*R: Eu não estava fazendo um monumento.*

*P: Então, por que você não o tornou menor para que o observador possa ver por cima?*

*R: Eu não estava fazendo um objeto.*

- As respostas de Tony Smith às perguntas sobre seu cubo de aço de seis pés.

A faixa de tamanho das coisas tridimensionais inúteis é um *continuum* entre o monumental e o ornamento. A escultura tem sido geralmente considerada como aqueles objetos que não estão nas polaridades, mas se colocam entre elas. O novo trabalho que é feito hoje situa-se entre os extremos desse *continuum* de tamanho. Porque grande parte apresenta uma imagem de referência que não é nem figurativa nem arquitetônica, os trabalhos têm sido descritos como “estruturas” ou “objetos”. A palavra *estrutura* aplica-se a qualquer coisa ou à maneira como uma coisa é montada. Todo corpo rígido é um objeto. Um termo particular para o novo trabalho não é tão importante como saber quais são os valores e padrões.

Na percepção do tamanho relativo, o corpo humano entra no *continuum* total de tamanhos e se estabelece como uma constante naquela escala. Sabemos imediatamente o que é menor e o que é maior do que nós mesmos. É óbvio, embora importante, tomar nota

do fato de que as coisas menores que nós são vistas diferentemente do que as maiores. A qualidade da intimidade é atribuída a um objeto em uma proporção bastante direta à medida que seu tamanho diminui em relação a nós mesmos. A qualidade de publicidade é atribuída em proporção à medida que o tamanho cresce em relação a nós mesmos. Isso é verdade tão logo percebamos a totalidade de algo grande e não uma parte. As qualidades de publicidade ou de privacidade são impostas às coisas. Isso acontece devido à nossa experiência em lidar com objetos que se afastam da constante do nosso próprio tamanho em dimensão crescente ou decrescente. A maior parte dos ornamentos do passado, artigos de vidro egípcios, marfins românicos, etc., explora conscientemente o modo íntimo através de incidentes superficiais altamente trabalhados. A consciência de que incidentes superficiais são sempre levados em conta em pequenos objetos permite que a elaboração do detalhe delicado sustente a si mesma. As esculturas grandes do passado, que existem agora somente em pequenos fragmentos, convidam a nossa visão a executar um tipo de ampliação (algumas vezes literalmente feita por fotografia) que dá à variação superficial desses fragmentos a qualidade de detalhe que nunca teve no



trabalho original inteiro. O modo íntimo é essencialmente fechado, sem espaço, comprimido e exclusivo.

Embora o tamanho específico seja a condição que estrutura a nossa resposta em termos de mais ou menos público ou íntimo, objetos enormes na classe dos monumentos suscitam uma resposta muito mais específica para o tamanho *qua* tamanho. Ou seja, além de providenciar a condição para um conjunto de respostas, os objetos de grande porte exibem o tamanho mais especificamente como um elemento. É a avaliação mais consciente do tamanho em monumentos que contribui para a qualidade da “escala”. A consciência da escala é uma função da comparação feita entre aquela constante, o tamanho do corpo, e o objeto. O espaço entre o sujeito e o objeto está implicado em tal comparação. Nesse sentido, o espaço não existe para objetos íntimos. Um objeto maior inclui mais espaço em volta de si do que um objeto menor. É literalmente necessário que se mantenha a distância de objetos grandes para se trazer a vista total de algo para o campo de visão de alguém. Quanto menor for o objeto, mais nos aproximamos dele e, portanto, ele tem correspondentemente menos campo espacial para existir para o observador. É essa distância necessariamente maior do objeto no espaço em relação aos nossos corpos, para que ele seja visto

completamente, que estrutura a modalidade não-pessoal, ou pública. Entretanto, é justamente essa distância entre o objeto e o sujeito que cria uma situação mais extensa, pois a participação física torna-se necessária. Exatamente como não há exclusão do espaço literal em objetos grandes, também não há uma exclusão da luz existente.

Assim, as coisas na escala monumental incluem mais termos necessários para sua apreensão do que objetos menores do que o corpo, a saber, o espaço literal no qual existem e os requerimentos cinestésicos impostos ao corpo.

Uma forma simples como um cubo será necessariamente vista num modo mais público à medida que seu tamanho cresce em relação ao nosso. Ela acelera a valência da intimidade à medida que seu tamanho diminui em relação ao nosso próprio corpo. Isso é verdade mesmo se a superfície, o material e a cor são mantidos constantes. De fato, são justamente essas propriedades de superfície, cor, material, que se tornam engrandecidas em detalhes à medida que o tamanho é reduzido. Propriedades que não são lidas como detalhes em trabalhos grandes tornam-se detalhes em trabalhos pequenos. As divisões estruturais em trabalhos de qualquer tamanho são outra forma de detalhe. (Eu discuti o uso de uma gestalt forte ou de formas de tipo unitário para evitar a divisibilidade e situar

o trabalho além da estética Cubista *retardataire*, em Notas sobre Escultura, Parte 1, acima). Aqui, há uma suposição de diferentes tipos de coisas tornando-se equivalentes. O termo “detalhe” é usado aqui num sentido especial e negativo, e deveria ser entendido em referência a todos os fatores num trabalho que o puxam para a intimidade, permitindo que elementos específicos se separem da totalidade e, assim, estabeleçam relações dentro do trabalho. Objeções à ênfase na cor como meio estranho à fisicalidade da escultura foram levantadas anteriormente, mas uma posterior objeção pode ser levantada no que diz respeito a sua função como um detalhe. Ou seja, a cor intensa, sendo um elemento específico, separa-se da totalidade do trabalho para se tornar mais uma relação interna. O mesmo pode ser dito da ênfase no material sensual específico, ou nos acabamentos impressionantemente refinados. Um certo número dessas relações produtoras de intimidade foi eliminado na nova escultura. Coisas como a exibição de processos através das marcas da mão do artista foram obviamente abandonadas. Mas uma das piores e mais pretenciosas dessas situações produtoras de intimidade em alguns dos trabalhos novos é o elemento cientificista que geralmente aparece na aplicação de preocupações matemáticas ou de engenharia para gerar ou modular imagens.

Isso pode ter funcionado brilhantemente para Jasper Johns (e ele é o protótipo desse tipo de pensamento) em suas pinturas de número e de alfabeto, nas quais o esgotamento de um sistema lógico fecha e encerra a imagem, e produz a pintura. Mas o apelo à matemática binária, às técnicas de tensegridade, aos módulos matematicamente derivados, às progressões, etc., dentro de um trabalho, é apenas mais uma aplicação da estética Cubista de ter razoabilidade ou lógica para as partes relacionadas. O melhor trabalho novo retira as relações do trabalho, tornando-as uma função do espaço, da luz e do campo de visão do observador. O objeto é apenas um dos termos da estética mais recente. É de alguma forma mais reflexivo porque a autoconsciência de alguém de existir no mesmo espaço do que o trabalho é mais forte do que com relação aos trabalhos anteriores, com suas muitas relações internas. Estamos mais conscientes do que antes de que nós mesmos estabelecemos relações à medida que apreendemos o objeto a partir de várias posições e sob condições variáveis de luz e contexto espacial. Toda relação interna, seja constituída por uma divisão estrutural, uma superfície rica, ou seja lá o que for, reduz a qualidade pública e externa do objeto e tende a eliminar o observador na medida que esses detalhes o

colocam numa relação íntima com o trabalho e fora do espaço no qual o objeto existe.

Grande parte da nova escultura faz do tamanho grande um valor positivo. Essa é uma das condições necessárias para evitar a intimidade. O tamanho maior que o corpo tem sido explorado de duas formas específicas: seja em termos de comprimento ou de volume. A objeção ao trabalho atual de grande volume como monólito é uma questão falsa. É falsa não porque seja possível identificar o uso de material oco – isso pode tornar-se um detalhe enfocado e uma objeção por si só – mas porque ninguém está lidando com massas sólidas obturadas, e todos sabem disso. Se é necessário um tamanho maior que o corpo para o estabelecimento da modalidade mais pública, não se segue, entretanto, que quanto maior for objeto, melhor ele faz isso. Acima de um certo tamanho, o objeto pode oprimir, e a escala gigantesca torna-se o termo carregado. Essa é uma situação delicada. Porque o espaço da sala em si mesmo é um fator estruturante, tanto em seu formato cúbico, quanto em termos dos tipos de compressão que salas de tamanhos e proporções diferentes podem causar na relação objeto-sujeito. Que o espaço da sala se torne tão importante não significa que uma situação ambiental está sendo estabelecida. Espera-se que o espaço total seja

desejavelmente alterado de certas maneiras pela presença do objeto. Ele não é controlado no sentido de ser ordenado por um agregado de objetos ou pela moldagem do espaço em volta do observador. Essas considerações levantam uma questão óbvia. Por que não colocar o trabalho do lado de fora e mudar os termos ainda mais? Existe uma necessidade real de permitir que esse próximo passo torne-se prático. Os pátios de escultura projetados arquitetonicamente não são a resposta, nem é a colocação do trabalho do lado de fora de formas arquitetônicas cúbicas. Idealmente, seria um espaço sem arquitetura como pano de fundo e referência o que daria termos diferentes para se trabalhar.

Embora todas as propriedades estéticas do trabalho que existe em uma modalidade mais pública ainda não foram articuladas, aquelas que foram tratadas aqui parecem ter uma natureza mais variável do que os termos estéticos correspondentes dos trabalhos íntimos. O melhor dos trabalhos novos, sendo mais aberto e neutro em termos do incidente superficial, é mais sensível aos contextos variáveis de espaço e luz em que existe. Ele reflete mais agudamente essas duas propriedades e torna-se mais notavelmente modificado por elas. Em certo sentido, ele incorpora essas duas coisas em si mesmo, pois sua variação é uma função da variação

delas. Mesmo a sua propriedade mais patentemente inalterável – a forma – não permanece constante. Porque é o observador que muda constantemente a forma através de sua mudança de posição em relação ao trabalho. Estranhamente, é a força dessa forma constante e conhecida, a gestalt, que permite que essa consciência torne-se muito mais enfática nesses trabalhos do que na escultura anterior. Um bronze figurativo Barroco é diferente em todos os lados. Assim como um cubo de seis pés. A forma constante do cubo mantida na mente, mas que o observador nunca experimenta literalmente, é uma realidade contra a qual a mudança literal de visões perspectivas está relacionada. Há dois termos distintos: a constante conhecida e a variável experimentada. Tal divisão não ocorre na experiência do bronze.

Embora o trabalho deva ser autônomo, no sentido de ser uma unidade autocontida, para a formação da gestalt, a totalidade indivisível e indissolúvel, os principais termos estéticos não estão contidos nesse objeto autônomo, mas são dependentes dele e existem como variáveis não fixas, que encontram sua definição específica no espaço e luz particulares e no ponto de vista físico do espectador. Somente um aspecto do trabalho é imediato: a apreensão da gestalt. A experiência do trabalho existe necessariamente no tempo. *A intenção é diametricamente oposta ao Cubismo, com sua*

*preocupação de visões simultâneas num plano.* O trabalho novo ampliou os termos da escultura através de um foco mais enfático nas próprias condições sob as quais certos tipos de objetos são vistos. O próprio objeto é cuidadosamente colocado sob essas novas condições para ser somente um dos seus termos. O objeto sensual, resplandecente, com relações internas comprimidas, teve que ser rejeitado. Que muitas considerações devam ser levadas em conta, de modo que o trabalho mantenha seu lugar como um termo na situação ampliada, dificilmente indica uma falta de interesse no objeto em si mesmo. Mas as preocupações agora são no sentido de mais controle e/ou cooperação da situação toda. Controle é necessário para que as variáveis de objeto, luz, espaço e corpo funcionem. O objeto em si não se tornou menos importante. Ele meramente tornou-se menos *auto*-importante. Ao tomar seu lugar como um termo entre outros, o objeto não se dissolve em uma forma indiferente, neutra, generalizada ou, dito de outro modo, retraída. Pelo menos, a maior parte dos novos trabalhos não se dissolve. Alguns, que geram imagens tão prontamente através de unidades modulares repetidas inúmeras vezes, talvez se atolassem numa forma de neutralidade. Tal trabalho torna-se dominado por seus próprios meios através da visibilidade opressiva da unidade modular. Muito do que há de positivo em dar às formas a presença



necessária, mas não dominante e não comprimida, ainda não foi articulado. No entanto, grande parte do julgamento desses trabalhos parece basear-se na percepção da justeza do peso específico e não neutro da presença de uma forma particular, em sua relação com os outros termos necessários.

A forma particular, as proporções, o tamanho e a superfície do objeto específico em questão ainda são fontes críticas em relação à qualidade individual que o trabalho gera. Mas agora não é possível separar essas decisões, que são relevantes para o objeto como uma coisa em si mesma, daquelas decisões externas à sua presença física. Por exemplo, em grande parte dos trabalhos novos, nos quais foram mantidas as formas unitárias, o seu posicionamento torna-se crítico como nunca antes no estabelecimento da qualidade particular do trabalho. Uma viga apoiada em sua extremidade não é o mesmo que uma viga de lado.

Não é surpresa que algumas das esculturas novas, que evitam partes variadas, policromadas, etc., foram chamadas de negativas, tediosas, niilistas. Esses julgamentos surgem da confrontação do trabalho com expectativas estruturadas por uma estética Cubista, na qual o que deve ser obtido do trabalho está localizado estritamente dentro do objeto específico. A situação agora é mais complexa e ampliada.

## NOTAS DE FIM

**1** “Assim, *Strukturforschung* pressupõe que os poetas e artistas de um determinado lugar e época sejam portadores conjuntos de um padrão central de sensibilidade, do qual todos os seus vários esforços fluem como expressões radiais. Esta posição concorda com a do iconólogo, para quem a literatura e a arte parecem aproximadamente intercambiáveis.” (KUBLER, 1962, p. 27).

**2** Tanto Clement Greenberg quanto Michael Fried têm lidado com essa evolução. A discussão de Fried sobre a “estrutura dedutiva” em seu catálogo *Three American Painters* explicitamente lida com o papel de suporte na pintura (FRIED, 1998, 213-265).

## REFERÊNCIAS

FRIED, Michael. **Art and Objecthood**. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 1998.

KUBLER, George. **The Shape of Time**: Remarks on the History of Things. New Haven; Londres: Yale University Press, 1962.

MONDRIAN, Piet. **The New Art – The New Life**: The Collected Writings of Piet Mondrian. Boston: G. K. Hall & Co., 1986.

## SOBRE O AUTOR

**Robert Morris** (1931–2018) foi um artista norte-americano fundamental para os movimentos Minimalista e Pós-minimalista. Suas esculturas, muitas vezes feitas de materiais industriais e instaladas em espaços específicos, desafiaram as noções tradicionais de escultura. Além de suas obras, Morris também foi um importante teórico da arte, com seus escritos influenciando gerações de artistas. Suas contribuições para a arte incluem a exploração da relação entre a obra e o espaço, a introdução de elementos performáticos e ambientais em suas esculturas e a criação de obras em grandes espaços abertos. Durante os anos 1960, sua curiosidade adentrou as regiões sensíveis que seriam problematizadas pela arte conceitual, pela arte de processo, pela arte informal (*Felt pieces*) e pela *land art*—regiões essas que ele muitas vezes materializou entre ou através de disciplinas diferentes. Morris deixou um legado duradouro, expandindo os limites da escultura e questionando a natureza da própria arte.

## **SOBRE O TRADUTOR**

**Renato Rodrigues da Silva** é professor de História da Arte da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), onde ensina cursos de História da Arte, Crítica de Arte e História de Arquitetura. Ele concluiu seu doutorado em História e Crítica de Arte na Universidade do Texas em Austin, Estados Unidos, e trabalhou como professor da Universidade Emily Carr de Arte + Desenho Industrial e da Universidade da Colúmbia Britânica Okanagan, ambas no Canadá. É autor dos livros *A fotografia moderna* (Cosac Naify, 2004) e *New perspectives on Brazilian constructivism* (Cambridge Scholars, 2021), e editor – com o professor Bruno Melo Monteiro – do livro *Antologia crítica de Ferreira Gullar: Suplemento Dominical do Jornal do Brasil* (Contracapa, 2015). Sua pesquisa versa sobre as transformações artísticas e estéticas da arte brasileira das décadas de 1950 e 1960.

Tradução submetida em  
8 de abril de 2024 e aceita para  
publicação em 19 de junho de 2024.