

GREENBERG E O MINIMALISMO: ESTUDO DO ENSAIO *ART AND OBJECTHOOD*, DE MICHAEL FRIED

João Valverde

1. Existe uma oposição – enfatizada pelos críticos, teóricos e artistas envolvidos – entre as propostas que sucedem o Expressionismo Abstracto, numa lógica de continuidade, e os projectos artísticos que vingaram na década de 60, onde se destacam o Minimalismo e a Pop, segundo uma lógica de ruptura. Neste artigo vamos recorrer ao texto de Michael Fried, *Art and Objecthood* (1967),¹ enquanto modelo dos argumentos e conceitos utilizados neste conflito. Fried tem um comportamento parcial, ao secundar as opiniões de Clement Greenberg na defesa da continuidade modernista segundo o molde formalista. Porém o seu texto, e de forma que não deixa de ser sintomática, reconhece e expõe com rigor os argumentos da facção oposta. Deste modo, encontramos no texto de Fried uma exposição muito próxima dos conteúdos presentes nos textos ou depoimentos de artistas como Donald Judd, Frank Stella ou Robert Morris. Como Fried indica o Minimalismo como adversário privilegiado do Modernismo Pictórico, não faremos referências especiais à experiência Pop.

A oposição entre Modernismo e Minimalismo segue os modelos do confronto histórico entre duas propostas: uma nova proposta supera a pré-existente, desalojando-a enquanto matriz artística na coordenação da produção de obras de arte, e em resultado redefine as noções da arte para um determinado período histórico. Em consequência do modelo dialéctico, a proposta mais recente deve reter determinados aspectos da proposta que visa rebater. Neste sentido, Hal Foster e Thierry de Duve salientam a persistência de elementos estruturais das propostas de Greenberg nas soluções apresentadas pelo Minimalismo. De Duve resolve a oposição entre o Formalismo e o Minimalismo, iluminando um ponto cego comum aos dois movimentos – a *tela em branco*: “The ready-made canvas is at once their common blind spot and the missing link between them.”² A *tela em branco* encarnará o ideal duchampiano do ready-made, central para as propostas do Minimalismo, e em simultâneo define o limite da purificação pictórica apontado por Greenberg. Assim, inúmeras inconsistências aparecem no tecido teórico das partes em conflito. Como exemplo, na leitura que faz dos textos minimalistas, de Duve encontra diversas pistas da existência de um acordo obscuro entre as partes em oposição e aponta como em Judd “Despite his claim that they have severed their ties with both sculpture and painting, the link with painting keeps creeping back into his text [...]”³ Algo da mesma ordem encontramos em Hal Foster que, em *The Return of the Real*, propõe uma análise do Minimalismo (que considera de transição entre Modernismo e Pós-Modernismo) articulando um envolvimento dialéctico entre o Modernismo final e a arte da neovanguarda, sugerindo o entendimento de parte significativa das propostas minimalistas, tanto segundo uma lógica de continuidade, como segundo uma lógica de ruptura: “Judd reads the putatively Greenbergian call for an objective painting so literally as to exceed painting altogether in the creation of objects. [...] Moved to fulfill the late-modernist project, Judd breaks with it [...]”⁴

Numa conferência de 1986, Pierre Bourdieu apresenta uma sistematização da sua proposta, na falta de melhor designação, para a definição duma sociologia cultural. Na sua óptica, e contornando os conceitos que exigem uma abordagem mais rigo-

¹ Publicado na *Artforum*, n. 5, de Junho.

² De Duve – *The Monochrome and the Blank Canvas*, 250.

³ De Duve – *The Monochrome and the Blank Canvas*, 235.

⁴ Foster – *The Return of the Real*, 45-46.

rosa, os campos de produção cultural propõem aos artistas, críticos e teóricos envolvidos um *espaço de possibilidades* que tende a orientar a sua procura ao definir o universo de problemas e coordenadas, permanentemente implicados e utilizados. “Cet espace de possibles, qui est transcendant aux agents singuliers, fonctionne comme une sorte de système de coordonnées commun qui fait que, même lorsqu’ils ne se réfèrent pas consciemment les uns aux autres, les créateurs contemporains sont objectivement situés les uns par rapport aux autres.”⁵ Este microcosmos social no qual se produzem as obras culturais é um espaço de relações objectivas entre as diferentes posições, e “on ne peut pas comprendre ce qui s’y passe que si l’on situe chaque agent ou chaque institution dans ses relations objectives avec tous les autres.”⁶ Em consequência, a análise das produções culturais tem de ter por objecto a correspondência entre duas estruturas homólogas, a estrutura das obras culturais e a estrutura do campo cultural:

*Le moteur du changement des oeuvres culturelles, langue, art, littérature, science, etc., réside dans les luttes dont les champs de production correspondants sont le lieu: ces luttes qui visent à conserver ou à transformer le rapport de forces institué dans le champ de production ont évidemment pour effet de conserver ou transformer la structure du champ des formes qui sont des instruments et des enjeux dans ces luttes.*⁷

⁵ Bourdieu – *Pour une science des oeuvres*, 61-62.

⁶ Bourdieu – *Pour une science des oeuvres*, 68.

⁷ Bourdieu – *Pour une science des oeuvres*, 71.

Podemos encontrar uma síntese próxima deste aspecto da proposta de Bourdieu, em de Duve, quando este propõe uma conjunção entre institucional e estético, no que designa de *história do juízo estético institucionalizado*: “Such a narrative presumes that conventions in art – and there are no conventions without a certain degree of institutionalization – do not mean properties of the medium (as if the medium could, of itself, stake such ontological claims) but rather a given momentary state of the social consensus [...]”⁸ Este consenso social existirá no interior do campo cultural, e a sua evolução resultará da dinâmica do mesmo.

⁸ De Duve – *The Monochrome and the Blank Canvas*, 275.

Bourdieu propõe ainda um modelo capaz de articular e esclarecer o aparecimento de posições incompatíveis sob o ponto de vista lógico, no interior do campo artístico. Segundo Bourdieu, o campo cultural, sobretudo em momentos de crescimento,⁹ permite a concentração de determinados agentes em posições específicas, desarticulando a relação destas com o restante campo. Esta desarticulação é sustentada pelo afastamento objectivo dos agentes envolvidos (pertença a grupos de artistas distintos ou colaborações com instituições diferentes), ou seja, pelo ocupar de posições objectivas diferentes por parte deste agentes no interior do campo cultural em causa. Na linguagem de Bourdieu, a justificação para a incompatibilidade lógica recai sobre as referidas movimentações objectivas (especialização e distinção), ocultando uma compatibilidade radical, partilhada (e ignorada) por todos os agentes em disputa. Um exemplo sistemático deste modo de incompatibilidade ocorre num sub-campo específico no interior do campo cultural, o sub-campo da vanguarda, onde permanentemente uma facção emergente tenta substituir a vanguarda consagrada (nos seus estudos, Bourdieu exemplifica com o tecido cultural da França de finais do século XIX).

⁹ Cf. Bourdieu – *A institucionalização da anomia*.

A proposta de Bourdieu será utilizada na leitura que vamos fazer do texto de Michael Fried. Esta leitura tem dois objectivos: 1 analisar as consequências da homologia entre a estrutura da produção artística e a estrutura do campo cultural, em determinadas posições teóricas do período em causa, salientando a natureza contraditória de certos argumentos ou a sobrevalorização de determinados conceitos; e 2 promover a adaptação do sistema de Bourdieu à produção cultural, na medida em que uma das críticas mais fundamentadas ao seu edifício sociológico diz respeito à

ausência de uma sociologia das práticas de produção cultural (onde incluímos a teoria da arte).¹⁰ Bourdieu relaciona as questões de apreciação estética e do gosto, com factores de distinção e dominação sociais, e assim, “não dialoga com as artes como um Outro cujo trabalho não pode ser simplesmente traduzido ou interpretado no seu próprio discurso [a sociologia].”¹¹ Abordagens como a de Bourdieu levam “à anexação brutal e à redução das construções artísticas a um despotismo entre tantos outros, uma cena mais na qual fornecer uma representação do teatro social segundo os cânones estabelecidos pelo sociólogo para a sua encenação. É no limite do golpe de mão de Bourdieu, que, depois de ter feito explodir irremediavelmente a objectividade da arte, a substitui pela objectividade ainda mais rígida que deriva das regras do jogo social [...]”¹²

*The enterprise known variouly as Minimal Art, ABC Art, Primary Structures, and Specific Objects is largely ideological. It seeks to declare and occupy a position [...].*¹³

2. No início de *Art and Objecthood*, Fried refere que a arte minimal, ou literalista, de certo modo, aspira a instalar-se como uma nova forma de arte, independente quer da pintura, quer da escultura. Relativamente à pintura, a crítica minimalista assenta em dois aspectos: o carácter relacional de quase toda a pintura, e a inevitabilidade da ilusão pictórica.¹⁴ Esta atitude resulta numa condenação definitiva da pintura, pois a composição e a ilusão são entendidas como *elementos essenciais* da actividade pictórica, em virtude da doutrina essencialista de Clement Greenberg. Como referem Frank Stella e Donald Judd, numa entrevista de 1964, estas propostas decorrem de uma intenção geral, que definem como a tentativa de eliminar as coisas que se pensavam essenciais à arte. (Judd para Stella: “You’re getting rid of the things that people used to think were essential in art.”¹⁵) Deste modo, nos comentários destes artistas encontramos uma crítica sistemática à composição em pintura: composição a mais, parece ser o fundamento da crítica de Judd e Stella à pintura modernista. Eles procuram uma actividade não relacional, onde as partes não se relacionem, ou onde o número de parte seja mínimo; como diz Judd: “The thing is to be able to work and do different things and yet not break up the wholeness that a piece has.”¹⁶ Judd refere, ainda, que quanto mais partes uma obra tem, mais importante a ordem se torna, até ao ponto onde a própria ordem se torna o elemento mais importante (aqui facilmente substituímos ordem por composição). Relativamente à escultura, e novamente de acordo com Fried, a posição minimalista é menos rigorosa, embora empenhada na oposição aos mesmos aspectos compositivos, que são associados por Donald Judd à persistência do antropomorfismo na escultura modernista.

A crítica minimalista parece resultar na abertura de um novo domínio artístico, que a Fried parece envolver, por um lado, a construção de objectos tridimensionais (contornando o domínio da pintura), e por outro (e de forma a evitar a fragmentação imposta pela composição, tanto na pintura como na escultura) a procura de uma totalidade ao nível da forma (*shape*). Tentando sintetizar a proposta minimalista, Fried propõe uma identificação entre a forma (*shape*) e os objectos produzidos: “The shape is the object: at any rate, what secures the wholeness of the object is the singleness of the shape.”¹⁷

O domínio do Minimalismo é a não-pintura e a não-escultura, territórios estranhos ao Modernismo. Contudo, e apesar de defenderem domínios diferentes, de imediato as definições esbatem-se. A crucial recusa da composição é atenuada no decorrer da referida entrevista, quando Judd e Stella referem a impossibilidade de evitar por

¹⁰ Cf. Jenkins, Richard – *Pierre Bourdieu*, 130. (2.ª ed. London, New York: Routledge, 2002.)

¹¹ Monteiro – *Os usos das artes na era da diferenciação social: críticas e alternativas a Pierre Bourdieu*. p. 120.

¹² Hennion, Antoine – *La sociologia dell’intermediario: il caso del direttore artistico di varietà. Sociologia del lavoro*. n.º 25 (1985). p. 160. Citado em Monteiro, Paulo Filipe – *Os usos das artes na era da diferenciação social: críticas e alternativas a Pierre Bourdieu*. p. 120. (*Revista de Comunicações e Linguagens*. Lisboa: Cosmos. n.º12/13 (Jan. 1991), p. 117-141)

¹³ Fried – *Art and Objecthood*, 148.

¹⁴ Cf. Fried – *Art and Objecthood*, 149-150.

¹⁵ *Questions to Stella and Judd*, 159.

¹⁶ *Questions to Stella and Judd*, 155.

¹⁷ Fried – *Art and Objecthood*, 151.

completo a relação entre as diferentes partes das suas obras. Para além disso, Stella enquanto pintor surge como estranho elemento de conexão entre o Modernismo e o Minimalismo. Em *Notes on Sculpture*, Robert Morris combina a composição e as “formas unitárias,” ao identificar uma continuidade entre as duas noções: “Simplicity of shape does not necessarily equate with simplicity of experience. Unitary forms do not reduce relationships. They order them. If the predominant, hieratic nature of the unitary form functions as a constant, all those particularizing relations of scale, proportion, etc., are not thereby canceled. Rather they are bound more cohesively and indivisibly together.”¹⁸ Podemos referir, ainda, a conjugação que Robert Morris faz entre a defesa da escultura enquanto autónoma (segundo a lógica modernista) e preferência de “formas unitárias” (na sequência do Minimalismo).¹⁹

Reconhecendo um fundo comum aos dois movimentos, Fried refere a importância do conceito de *forma* (shape), quer na proposta minimalista, quer na pintura dos anos recentes (nos trabalhos de Kenneth Noland, Jules Olitski, ou Frank Stella), embora sejam as diferenças na abordagem da problemática da forma que distinguem axiologicamente o Minimalismo da pintura modernista. Neste sentido, Fried refere a crescente importância, para o progresso da pintura modernista, da dicotomia entre a forma enquanto propriedade fundamental dos objectos (forma literal) e a forma enquanto meio da pintura (forma pictórica). Na sua perspectiva:

[...] the success or failure of a given painting has come to depend on its ability to hold or stamp itself out or compel conviction as shape – that, or somehow to stave off or elude the question of whether or not it does so. [...] What is at stake in this conflict is whether the painting or objects in question are experienced as paintings or as objects, and what decides their identity as paintings is their confronting of the demand that they hold as shapes. Otherwise they are experienced as nothing more than objects.²⁰

Segundo Fried, a pintura tem de defender a *forma pictórica* de modo a suspender a sua passagem para o *objectual*. Por seu lado a arte literalista tem como objectivo descobrir e projectar a *objectualidade* enquanto tal.

Aqui, Fried socorre-se do “efeito de *presença*,” tal como ele aparece em Greenberg (em *Recentness of Sculpture*, de 1967) e que este detecta nas obras dos minimalistas. Dum modo simples, o “efeito de *presença*” está relacionado com a sobredeterminação da *forma literal*, e Greenberg associa a *presença* ao “aspecto de *não-arte*” procurado pelo Minimalismo. Assim, para Fried, o conceito de *objectualidade* articula-se com a condição de *não-arte*, pelo que, as exigências da arte e as condições da *objectualidade* estão em conflito directo.

3. De seguida, Fried tenta explicar porque é que a proposta literalista (e Fried esclarece: do ponto de vista da pintura modernista) é antitética da arte. Na sua opinião, isto sucede porque o modelo literalista propõe uma nova forma de teatro, “and theater is now the negation of art.”²¹

“Literalist sensibility is theatrical because [...] it is concerned with the actual circumstances in which the beholder encounters literalist work.”²² A experiência literalista é teatral, pois é a de um objecto numa *situação* que inclui o *observador*, o corpo do observador. Numa crítica imediata, Fried utiliza este facto para demonstrar como (e embora incluindo o observador) a lógica minimalista afasta o fruidor. No seu argumento mais apurado, a necessidade de participação física do observador transforma-o num objecto: “The object, not the beholder, must remain the center or focus of the situation [...]”²³

¹⁸ Morris – *Notes on Sculpture*, 1 - 2, 228.

¹⁹ Morris – *Notes on Sculpture*, 1 - 2, 224-228.

²⁰ Fried – *Art and Objecthood*, 151.

²¹ Fried – *Art and Objecthood*, 153.

²² Fried – *Art and Objecthood*, 153.

²³ Fried – *Art and Objecthood*, 154.

Contudo, Fried inicia uma segunda linha de argumentação, que o afasta da crítica formalista e sugere *uma nova leitura do conceito de teatralidade*. Reflectindo sobre a presença da arte literalista, Fried escreve:

It is a function not just of the obtrusiveness and, often, even aggressiveness of literalist work, but of the special complicity that that work extorts from the beholder. Something is said to have presence when it demands that the beholder take it into account, that he take it seriously – and when the fulfillment of that demand consists simply in being aware of the work and so to speak, in acting accordingly.²⁴

²⁴ Fried – *Art and Objecthood*, 155. Sublinhado nosso.

Esta *especial cumplicidade* é uma modalidade de atribuição de legitimidade à obra de arte exterior à obra em si (ou à linguagem artística), e por conseguinte, exterior ao domínio abrangido pelo Formalismo. Em 1969, Greenberg ensaia uma leitura de inspiração sociológica ao opor a manobra institucional do Minimalismo à produção artística profundamente nova e original:

As though the difficulty of getting a thing into focus as art, or of gaining physical access to it, or of visualizing it, were the same as the difficulty that belonged to the first experience of a successfully new and deeply original work of art. And as if aesthetically extrinsic, merely phenomenal or conceptual difficulty could reduce the difference between good and bad in art to the point where it became irrelevant. In this context the Milky Way might be offered as a work of art too.²⁵

²⁵ Greenberg – *Avant-Garde attitudes: New Art in the Sixties*, 302-303.

Fried e Greenberg acusam a solução minimalista de repousar numa movimentação de cariz institucional. Se recordarmos à proposta de Bourdieu, onde a face formalista e a face institucional não se opõem, e pelo contrário operam em conjunto de forma a garantir a validade da função artística, verificamos que a crítica de Fried e Greenberg está empenhada na separação dos termos desta dualidade. Fried identifica a intrusão dum elemento exterior ao corpo da obra, e utiliza este facto com o objectivo de desvalorizar a solução minimalista. A isto se acrescenta que o desejo de desmascarar a proposta adversária, expondo o seu mecanismo institucional, falha por não reflectir sobre a sua própria posição teórica, que também representará a sua posição objectiva no interior do campo.²⁶

²⁶ Na sua leitura formalista, Fried procura traduzir essa *especial cumplicidade* por uma resposta do observador a determinados elementos formais das obras minimalistas. Segundo Fried, a participação e cumplicidade conseguidas ao observador têm origem no não-reconhecido carácter antropomórfico da arte minimal. Este argumento procura desvalorizar a operacionalidade da arte minimal, indexando esta operacionalidade a um facto que a arte minimal tenta ocultar, “[...] that a kind of latent or hidden naturalism, indeed anthropomorphism, lies at the core of literalist theory and practice.” (Fried – *Art and Objecthood*, 157.) Sublinhe-se ainda, o facto deste elemento oculto ser partilhado tanto pelo Modernismo como pelo Minimalismo.

When I was teaching at Cooper Union in the first year of two of the fifties, someone told me how I could get onto the unfinished New Jersey Turnpike. I took three students and drove from somewhere in the Meadows to New Brunswick. It was a dark night and there were no lights or shoulder markers, lines, railings or anything at all except dark pavement moving through the landscape of the flats rimmed by hills in the distance, but punctuated by stacks, towers, fumes, and colored lights. This drive was a revealing experience. The road and much of the landscape was artificial, and yet it couldn't be called a work of art. On the other hand, it did something for me that art had never done. At first, I didn't know what it was, but the effect was to liberate me from many of the views I had had about art. It seemed that there had been a reality there that had not had any expression in art.

The experience on the road was something mapped out but not socially recognized. I thought to myself, it ought to be clear that's the end of art. Most painting looks pretty pictorial after that. There is no way you can frame it, you just have to experience it. Later I discovered some abandoned airstrips in Europe – abandoned works, Surrealist landscapes, something that had nothing to do with any function, created worlds without tradition. Artificial landscape without cultural precedent began to dawn to me. There is a drill ground in Nuremberg, large enough to accommodate two million men. The entire field is enclosed with high embankments and towers. The concrete approach is three sixteen-inch steps, one above the other, stretching for a mile or so.²⁷

²⁷ Citação de Tony Smith (Wagstaff, Samuel – *Talking with Tony Smith*, 386)

4. Partindo do conhecido parágrafo de Tony Smith com a descrição da viagem de carro ao Turnpike de New Jersey, Fried afirma que o que terá sido revelado a Smith nessa noite foi a natureza pictórica da pintura, ou mesmo, a natureza convencional da arte. Esta experiência terá permitido a Smith sentir os limites da arte até aí produzida e, deste modo, conceber um espaço que supera o domínio da arte – sendo a arte incapaz de dar conta deste espaço –: “It seemed that there had been a reality there that had not had any expression in art.” Para Fried, as intenções de Smith passam também pela valorização da experiência (estética) em si mesma, acessível a todos (natural), rejeitando a sua convencionalidade.

Encontramos a mesma linha de pensamento em Judd, para quem a pintura e a escultura são “particular forms circumscribed after all, producing fairly definite qualities. Much of the motivation in the new work is to get clear of these forms.”²⁸ Este *novo trabalho tridimensional*, como Judd o designa, não constitui um movimento, pois as semelhanças entre as diversas propostas artísticas que constituem este *novo trabalho* não podem ser vistas como os seus princípios ou as suas regras. Esta necessidade de dilatação do espaço artístico, e de criar novos modos de produção artística, é sublinhada no final de *Specific Objects*:

*Three dimensions are real space. That gets rid of the problem of illusionism and of literal space, space in and around marks and colors – which is riddance of one of the salient and most objectionable relics of European art. The several limits of painting are no longer present. A work can be as powerful as it can be thought to be. Actual space is intrinsically more powerful and specific than paint on a flat surface. Obviously, anything in three dimensions can be any shape, regular or irregular, and can have any relation to the wall, floor, ceiling, room, rooms or exterior or none at all. Any material can be used, as is or painted.*²⁹

É na sequência desta afirmação que Judd refere: “A work needs only to be interesting.”³⁰ A obra não deve ter outras exigências, para além de ser interessante: as limitações da produção artística devem ser mínimas. Os autores próximos do Minimalismo sentem e definem a pressão exercida no campo artístico pelos limites existentes ao trabalho do artista, e como podemos confirmar, estes limites são reiteradamente sublinhados e reforçados pelo Formalismo e por Greenberg.

Em 1962, Greenberg escreve: “Twenty-odd years ago all the ambitious young painters I knew in New York saw abstract art as the only way out.” De seguida esclarece o significado deste *only way out* – a única forma de dizer algo de pessoal, logo de novo, logo digno de ser dito.³¹ Desta forma, a proposta do criticismo formalista passa pela articulação da afirmação do artista (enquanto criador) com o confinado domínio das práticas artísticas legítimas. E como refere neste parágrafo de *Modernist painting*:

*[...] the more closely the norms of a discipline become defined, the less freedom they are apt to permit in many directions. The essential norms or conventions of painting are at the same time the limiting conditions with which a picture must comply in order to be experienced as a picture. Modernism has found that these limits can be pushed back indefinitely before a picture stops being a picture and turns into an arbitrary object; but it has also found that the further back these limits are pushed the more explicitly they have to be observed and indicated.*³²

A proposta de Greenberg implica criticismo *interno*, o que se traduz em permanente auto-questionamento; a arte torna-se o seu próprio assunto, logo para a pintura, a pintura será o objecto. Como corolário surge a especialização de cada arte

²⁸ Judd – *Specific Objects*, 810.

²⁹ Judd – *Specific Objects*, 813.

³⁰ Judd – *Specific Objects*, 813.

³¹ Greenberg refere-se ao abstraccionismo de raiz cubista, que será entretanto superado pelo Expressionismo Abstracto, com Pollock, Hofmann, Gorky e De Kooning.

³² Greenberg – *Modernist Painting*, 90.

nas operações, soluções e efeitos que lhe sejam próprios. Em consequência, sob o auto-criticismo, cada arte seria o seu transporte para a purificação, e as manifestações que envolvessem a mistura de diversos meios artísticos não seriam reconhecidas enquanto arte. De acordo com Arthur C. Danto, estas exigências tornaram inevitável que “the history of modernism is the history of purgation, or generic cleansing, of riding the art of whatever was inessential to it.”³³ Assim, a liberdade do artista será reduzida com a crescente definição da disciplina artística em causa.

Como encontramos em *Towards a Newer Laocoon* (1940), esta situação parece resultar duma necessidade histórica que se impõe ao percurso da pintura ocidental. “The history of avant-garde painting is that of a progressive surrender to the resistance of its medium; which resistance consists chiefly in the flat picture plane’s denial or efforts to “hole through” it for realistic perspectival space.”³⁴ A inevitabilidade das permanentes cedências implica a progressiva circunscrição da função do pintor. Assim se reforça este *only way out*, que resulta no delimitar das soluções disponíveis para a expressão dos artistas, e surge como signo duma forma de controlo e dominação por parte duma proposta teórica ou estética. Não deixa de ser previsível que duas soluções se apresentem: a de seguir com as regras, ou a de as contornar.

De frisar, porém, que a proposta de Greenberg não visa implementar normativas plásticas. Greenberg condena a estandardização das soluções artísticas, e a solução para a continuidade da arte passará pela recusa da via maneirista. Por exemplo, sobre a degradação da Abstracção Pictórica e na sua transformação em moda (que Greenberg reconhece), escreve: “What turned this constellation of stylistic features into something bad as art was its standardization, its reduction to a set of mannerisms [...]”³⁵

Numa causalidade lógica, a limitação progressiva do fazer artístico e a necessidade de evitar normas plásticas consagradas (*maneirismo*) implicam, em conjunto, um cenário de refinamento excessivo ou mesmo estagnação. O próprio Greenberg (e Fried) parece procurar evitar este desfecho sombrio para o Modernismo, ao desvalorizar propostas artísticas que se aproximassem em excesso do limite definido para a arte. As pinturas negras de Stella, embora rejeitadas por Greenberg, expõem de forma clara as propostas de *Modernist Painting*, mas como escreve de Duve: “By compelling the viewer who finds them “good enough” to see them as ultimate paradigms of modernist painting, the black paintings would make Greenberg’s historical description prescriptive, even normative; they would make the minimal conditions of flatness into a maximal one.”³⁶

5. Fried também encontra no parágrafo de Smith uma metáfora oportuna da condição minimalista: para Fried, a experiência de Smith foi uma experiência de teatro. “It is as though the turnpike, airstrips, and drill ground reveal the theatrical character of literalist art, only without the object, [...] – as though the object is needed only within a *room*.”³⁷ Fried está interessado em reforçar que o objecto (obra de arte minimal) facilmente é tomado como supérfluo. No Turnpike apenas existe, por um lado, uma situação que não pertence a ninguém, e por outro, uma experiência que pertence a Tony Smith. O objecto parece não existir, ou encontra-se em constante processo de substituição. Segundo Fried, o que substitui o objecto parece ser o sem fim, o sem objecto, o vazio.

O vazio que se encontra no objecto minimalista (ou em lugar deste), também é apontado por Greenberg: “Minimal art remains too much a feat of ideation, and not enough anything else. [...] The geometrical and modular simplicity may announce and signify the artistically furthest-out, but the fact that the signals are understood

³³ Danto – *Modernism and the Critique of Pure Art: the Historical Vision of Clement Greenberg*, 70.

³⁴ Greenberg – *Towards a Newer Laocoon*, 34.

³⁵ Greenberg – *Post Painterly Abstraction*, 194.

³⁶ De Duve – *The Monochrome and the Blank Canvas*, 204.

³⁷ Fried – *Art and Objecthood*, 159.

³⁸ Greenberg – *Recentness of Sculpture*, 254.

³⁹ Greenberg – *Recentness of Sculpture*, 254.

⁴⁰ Greenberg – *Recentness of Sculpture*, 255.

⁴¹ Cf. Greenberg – *After Abstract Expressionism*, 123.

⁴² Cf. Fried – *Shape as Form: Frank Stella's Irregular Polygons*, 78-79.

⁴³ Greenberg – *After Abstract Expressionism*, 124.

⁴⁴ Tal como encontramos no capítulo *The Crux of Minimalism*, em Foster – *The Return of the real*, p. 35-68.

for what they want to mean betrays them artistically.”³⁸ Como é esclarecido de seguida, no texto de Greenberg, ao elemento fenoménico não está associado um elemento estético, o que resulta numa “one-time surprise.” “Aesthetic surprise hangs on forever – it is still there in Rafael as it is in Pollock – and ideas alone cannot achieve it.”³⁹

Para além da desejada sintonia com o contexto artístico, a *substância artística* resultará da inspiração e da sensibilidade. O elemento estético é, assim, ancorado a conceitos próximos da figura do artista, e exemplificado com trabalhos próximos da sensibilidade minimalista, mas simultaneamente balizados pelo gosto seguro: o trabalho de Anthony Caro e o de Anne Truitt. Relativamente a Caro, Greenberg enfatiza elementos que escapam à racionalidade (a ideia minimalista), como a inspiração e a experiência do artista. Com Truitt, Greenberg descreve como detectou no trabalho da artista, características que lhe permitem superar as propostas minimalistas: “Despite their being covered with rectilinear zones of color, I was stopped by their dead-pan “primariness,” and I had to look again and again, and I had to return again, to discover the power of these “boxes” to move and affect.”⁴⁰ *The power to move and affect* anuncia uma dimensão que o Minimalismo é acusado de recusar: em Truitt, algo é dito e não apenas apontado. O trabalho de Truitt apresenta o aspecto de não-arte, mas a sua escultura não se *esconde* atrás deste aspecto, ao contrário do que se passa com as peças de alguns minimalistas, que optam por esta via de ocultação.

A proposta formalista para a articulação de significado, ou da significação, na arte e na pintura passa pela sobredeterminação de elementos específicos da fruição da pintura, nomeadamente, a ilusão. Exemplo desta procura é o Abstraccionismo Pictórico, movimento que terá sucedido ao Expressionismo Abstracto. Segundo Greenberg, a abstracção pictórica tende a ser menos plana que a abstracção expressionista e contém mais veleidades na direcção da ilusão. Uma ilusão de espaço tridimensional é aqui evocada pela desigual saturação de cor e pelos contornos quebrados ou diluídos, de forma mais automática e imediata do que pelas linhas de perspectiva.⁴¹ Também Fried refere a emergência dum novo modo de ilusionismo exclusivamente visual, mencionando a criação de profundidade ou de espaço apenas acessíveis à visão (uma tridimensionalidade estritamente óptica), e assim exclusivos da arte da pintura.⁴² Greenberg esclarece como este retorno ao *trompe-l'oeil* é mais uma manifestação da picturalidade: “Not that space in depth became deeper – not at all – but it became more tangible, more a thing of immediate perception and less one of ‘reading.’”⁴³

Ao afastar-se da procura pictórica, o minimalismo cancela estas formas de significação, cancelando também a forma de legitimação reconhecida pelo Formalismo. Regressando a *Art and Objecthood*, na sequência dos aspectos já referidos, e onde se sublinha as incompatibilidades formais entre o final do Modernismo e as propostas emergentes, Fried aponta para aspectos da ordem do institucional que despontam nas propostas artísticas do Minimalismo. Para o nosso estudo é fundamental salientar o modo como o discurso sobre arte utiliza (reconhecendo ou não) a homologia de Bourdieu (entre a estrutura da produção cultural e a estrutura objectiva e institucional do campo cultural); e, assim, verificar particularidades da vertente discursiva deste sistema homológico. Mas recordamos que a acusação de Fried resulta do seu posicionamento, pelo que a validade das suas palavras, na clarificação do funcionamento do campo artístico, só pode entendida enquanto efeito lateral da eficiência desejada por Fried. O tratamento das condições institucionais da arte é, aliás, um dos aspectos recorrentes na avaliação do contributo do projecto minimalista.⁴⁴

Mais do que a objectualidade, é a *teatralidade* da objectualidade que se apresenta como opositora da arte e da pintura: “[...] there is a war going on between theater and modernist painting, between the theatrical and the pictorial [...]”⁴⁵ O teatral será o modo utilizado pelo Minimalismo para legitimar a sua obras: um modo de legitimação que assenta em premissas distintas da legitimação modernista: premissas onde (ao olhar formalista) o elemento institucional (extra-artístico) é essencial. Assim, o teatral será para Fried o desmascarar da arte enquanto instituição, pelo que substituindo os termos da sua frase: *existe uma guerra entre a vertente institucional da arte e a pintura modernista*.

⁴⁵ Fried – *Art and Objecthood*, 160.

O vazio minimalista aponta (segundo os formalistas) para a presença duma manobra institucional. Por seu lado, a solução pictórica reage a esta situação ao abordar o conflito entre forma literal e forma pictórica, ou ao consolidar a importância do artista na definição da qualidade artística. Ainda em *Art and Objecthood*, Fried reconhece como a objectualidade é inerente à pintura modernista, e terá sido a pintura do início dos anos 60 que esclareceu este aspecto (novamente, Fried refere-se a Stella, Noland, etc.): “[...] the more nearly assimilable to objects certain advanced painting had come to seem, the more the entire history of painting since Manet could be understood – delusively, I believe – as consisting in the progressive (though ultimately inadequate) revelation of its essential objecthood.” Porém, Fried sublinha a necessidade de evitar esta característica essencial, pois com a sua revelação, “the more urgent became the need for modernist painting to make explicit its conventional – specifically, its *pictorial* – essence by defeating or suspending its own objecthood through the medium of shape.”⁴⁶ Novamente, Fried apresenta a dicotomia entre *forma literal* e *forma pictórica*.

⁴⁶ Fried – *Art and Objecthood*, 160.

Segundo Fried, os trabalhos de Stella investigam a viabilidade da *forma enquanto tal*. E por *forma enquanto tal*, Fried entende a *forma* enquanto *meio*, no interior do qual escolhas sobre formas literais e formas representadas são feitas, e feitas mutuamente sensíveis. Fried fala, então, da possibilidade da forma se impor enquanto proposta artística, enquanto convicção que se impõe [compelling conviction]. Esta possibilidade apenas se dá na existência de um conflito dinâmico entre os dois modos da forma:

*It is only in the presence of this conflict that the question of whether or not a given painting holds or stams itself out as shape makes full sense – or rather, only here that the issue of “the viability of shape as such” characterizes a specific stage in resolving or unfolding problems of acknowledgment, literalness, and illusion which [...] have been among the issues of modernism from its beginning.*⁴⁷

⁴⁷ Fried – *Shape as Form: Frank Stella’s Irregular Polygons*, 87.

Deste modo, é apenas na presença deste conflito que a qualidade de uma pintura (ou seja, se uma pintura se afirma enquanto *forma*) é potenciada: é apenas na presença deste conflito que uma pintura (por reflectir a problemática da *viabilidade da forma enquanto tal*) acede a um determinado patamar do Modernismo.

O Minimalismo também se deu conta destes desenvolvimentos, apenas os interpretou de forma diferente, ou seja, “in theatrical terms, by a sensibility *already* theatrical, already (to say the worst) corrupted and perverted by theater.”⁴⁸ Portanto, a sensibilidade literalista opõe-se à dualidade apresentada por Fried e recusa este conflito, optando por privilegiar apenas a forma literal, anulando a presença da forma representada. Segundo Fried, o literalista não resolve a problemática em questão apenas a elimina. E assim, a arte literalista apenas se assume como um produto, ou um subproduto, do desenvolvimento da pintura modernista. É o conflito inerente à

⁴⁸ Fried – *Art and Objecthood*, 161.

forma enquanto tal que atribui valor à *literalidade*, e a torna portadora de convicção, e apenas a pintura modernista lida com este conflito.

A solução minimalista ignora este conflito porque recorre à *especial cumplicidade* e à janela que a pintura modernista abriu à não-arte. O próprio Modernismo será, em parte, responsável por esta situação. Em *After Abstract Expressionism*, Greenberg lembra o processo auto-crítico que confere a lógica interna da arte modernista, e que visa determinar a irreduzível essência da arte e das distintas artes. Esta etapa terá sido alcançada:

*By now it has been established [...] that the irreducible essence of pictorial art consists in but two constitutive conventions or norms: flatness and the delimitation of flatness; and that the observance of merely these two norms is enough to create an object which can be experienced as a picture: thus a stretched or tacked-up canvas already exists as a picture – though not necessarily as a successful one.*⁴⁹

⁴⁹ Greenberg – *After Abstract Expressionism*, 131-132.

Esta solução, ainda de acordo com Greenberg, resultou, de forma paradoxal, na expansão das possibilidades do pictórico: elementos até agora do domínio do visualmente arbitrário e insignificante, prestam-se a ser experimentados pictoricamente ou numa relação significativa com o pictórico.⁵⁰ A solução minimalista adivinha-se no projecto modernista. Assim se entende como os “Minimal works are readable as art, as almost anything today – including a door, a table, or a blank sheet of paper.”⁵¹

⁵⁰ Cf. Greenberg – *After Abstract Expressionism*, 132.

⁵¹ Greenberg – *Recentness of Sculpture*, 253.

Contudo, a razão última para a transformação dum excesso do projecto modernista num projecto de cariz institucional (Minimalismo) residirá no ignorar da função específica do artista modernista.

Referindo como a objectualidade surge enquanto problemática a ser enfrentada pela arte modernista, Fried dá o exemplo da escultura, e em concreto, do trabalho de Anthony Caro: artista que Fried considera como expoente da sensibilidade anti-literalista e anti-teatral. Sobre Caro, refere como este articula elementos ou partes da escultura (em oposição à totalidade indiferenciada da obra minimalista) de forma a implicar significados: “The individual elements bestow significance on one another precisely by virtue of their juxtaposition: it is in this sense, a sense inextricably involved with the concept of meaning, that everything in Caro’s art that is worth looking at is in its syntax.”⁵² E a concentração na sintaxe significa ênfase na abstracção e na radical distinção perante a natureza e perante a lógica dos *objectos*.

⁵² Fried – *Art and Objecthood*, 161-162.

*It is as though Caro’s sculptures essentialize meaningfulness as such – as though the possibility of meaning what we say and do alone makes his sculpture possible. All this [...] makes Caro’s art a fountainhead of antiliteralist and antitheatrical sensibility.*⁵³

⁵³ Fried – *Art and Objecthood*, 162.

A valorização do trabalho de Caro, pode ser melhor entendida com a identificação da função do artista (enquanto tal) no garantir da qualidade artística. De acordo com Greenberg, dada por concluída a etapa do processo auto-crítico que confere a lógica interna da arte modernista, e que visa determinar a irreduzível essência da arte e das distintas artes, o auto-criticismo da pintura modernista é redireccionado. O que motiva o trabalho de artistas como Newman, Rothko e Still, já não é a procura do que constitui a arte, ou a pintura, mas sim a procura do que irreduzivelmente constitui a *boa* arte enquanto tal. A questão passa a ser: qual a origem do valor na pintura? que última instância atribui qualidade a uma pintura? Greenberg garante que esta última instância apenas poderá ser a *concepção* (próxima de invenção, inspiração ou intuição). Ao fazer isto, Greenberg desvaloriza tudo o que estiver relacionado com a *execução*, que apenas esteve ligada à *concepção* na fase natu-

ralística da arte pictórica, rejeitando-se assim o virtuosismo;⁵⁴ e sobre a noção de concepção, são deixados dois esclarecimentos principais: está relacionada com o próprio conceito de artista; e com o entendimento rígido e exacto das possibilidades da pintura, enquanto actividade perfeitamente clara para os seus maiores executantes.

*Inspiration alone belongs altogether to the individual; everything else, including skill, can now be acquired by any one.*⁵⁵

*The exact choices of color, medium, size, shape, proportion – including the size and shape of the support – are what alone determines the quality of the result, and these choices depend solely on inspiration or conception.*⁵⁶

Deste modo, Greenberg indexa ao artista e ao seu trabalho de precisão intuitiva a procura (e garantia) da qualidade na arte. Procura-se contrariar a institucionalização com a função do artista.

6. No final do seu ensaio, Fried expõe três teses que visam resumir a sua proposta: (1) a sobrevivência das artes depende da sua capacidade de vencer o teatro; (2) a arte degenera quando se aproxima do teatro; e (3) os conceitos de qualidade e valor apenas têm significado no interior de cada uma das artes. A propósito desta última tese, Fried deixa-nos de forma paradigmática: “What lies between the arts is theater.”⁵⁷ Assim, Fried tenta associar o que chama de teatro a uma indeterminabilidade permanente onde as noções de qualidade e valor não se aplicam: um domínio sem regras. A este propósito cita Judd: “A work needs only to be interesting;”⁵⁸ e opõe ao conceito de *interesse* o conceito de *convicção*. A oposição entre *interesse* e *convicção* permite-nos esclarecer dois aspectos: por um lado, encontrar na abordagem de Fried a crítica à latente *institucionalidade* da proposta minimalista; e por outro, desmascarar elementos associados ao comportamento institucional no próprio projecto da pintura modernista e na posição de Fried.

De acordo com Judd, o *interesse* numa obra depende do seu aspecto unitário e da especificidade dos diversos materiais. Sobre a especificidade dos materiais utilizados na produção da obra, Fried refere que tal como a forma de um objecto, os materiais não representam, significam ou aludem coisa nenhuma; os materiais “are what they are and nothing more.” Do interior da moldura minimalista, Stella refere o afastamento relativamente à tradicional arte da pintura, com a recusa de utilizar o óleo ou os pincéis tradicionais, ou com a desvalorização do desenho: “I didn’t want to record a path. I wanted to get the paint out of the can and onto the canvas.”⁵⁹ Esta postura visa a rejeição do valor semântico da pintura: Stella opõe-se à procura de significados para além dos materiais utilizados, das tintas, já que as suas pinturas são baseadas no facto de apenas mostrarem o que mostram. As suas pinturas serão como meros objectos: “What you see is what you see.”⁶⁰

Num trabalho minimalista, a totalidade da forma e o material específico confrontam o observador na sua literalidade, na sua objectividade, na ausência de algo para além de si mesmos, totalmente desvendados desde o início: e novamente Fried refere o carácter inexaurível desta experiência, que não tem fim: porque nada tem para exaurir.⁶¹ Segundo Fried, a obra literalista reside numa apresentação de duração indefinida, onde o mesmo se repete e se multiplica até ao infinito. A carência (ou a recusa, na leitura de Judd ou Stella) de substância ou significado, é lida por Fried como signo da dependência de outras formas de legitimação.

A legitimação segura está relacionada com o conceito de *convicção*:

⁵⁴ Cf. Greenberg – *After Abstract Expressionism*, 132.

⁵⁵ Greenberg – *After Abstract Expressionism*, 132.

⁵⁶ Greenberg – *After Abstract Expressionism*, 132.

⁵⁷ Fried – *Art and Objecthood*, 164.

⁵⁸ Em *Specific Objects*.

⁵⁹ *Questions to Stella and Judd*, 157.

⁶⁰ Segundo Rosalind Krauss, esta postura do Minimalismo implica preocupações doutra ordem. Assim, sobre artistas como Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin ou Tony Smith, Krauss sublinha a sua recusa de transformar o banal, quebrando qualquer distinção entre o mundo da arte e o mundo dos objectos quotidianos, e esclarece: “What their work seemed to share with those objects was a fundamental property that went deeper than the mere fact of the banality of the materials used. That property one might describe as the inarticulate existence of the object: the way the object seems merely to perpetuate itself in space and time in terms of the repeated occasions of its use. So that we might say of a chair or table that, beyond knowing its function, one has no other way to “get the meaning” of it.” (Krauss – *Passages in Modern Sculpture*, 198.)

⁶¹ Cf. Fried – *Art and Objecthood*, 165-166.

[...] within the modernist arts nothing short of conviction – specifically, the conviction that a particular painting or sculpture or poem or piece of music can or cannot support comparison with past work within that art whose quality is not in doubt – matters at all.⁶²

⁶² Fried – *Art and Objecthood*, 165.

Assim se reforça, na aferição da qualidade de uma obra de arte, a pertença a uma arte definida e a pertença a um eixo histórico claro e fundamentado. Deste modo, na proposta de Michael Fried a vertente institucional também se faz sentir: a aferição da qualidade é indexada, de forma quase exclusiva, ao aparelho institucional da arte.⁶³

⁶³ Sobre a afirmação do institucional em Fried, cf. Foster – *The Return of the Real*, 52-53.

7. A defesa de um determinado *entendimento* da arte, por vezes, não reside apenas numa posição conceptual clara. Um outro elemento é essencial para garantir a viabilidade deste *entendimento*. Poderemos utilizar o conceito de *convicção*, proposto por Fried, como este segundo interveniente, o qual, para o Formalismo, está interligado com o encadeamento histórico das produções artísticas.⁶⁴ A fixação de artistas a este encadeamento histórico, permite que este eixo de valores e legitimidade se apresente como uma genealogia.

⁶⁴ Consultar de Duve (*The Monochrome and the Blank Canvas*), para uma distinção entre Formalismo e Modernismo, e evolução da articulação destes dois termos nas propostas de Greenberg.

Esta genealogia artística será um elemento a utilizar no estudo da homologia entre a estrutura da obra cultural e a estrutura do campo cultural. Isto porque a genealogia articula (1) o potencial do artista enquanto resistência às manobras institucionais (como é sugerido por Greenberg e Fried), com (2) a sua utilização enquanto forma institucional, no interior dum encadeamento histórico (como também é sugerido pelos mesmos autores).

Na sequência disto, o interesse que as facções envolvidas investem na construção da sua genealogia, e a flexibilidade teórica que esta permite, conduz à produção de mapas históricos de acordo com os objectivos de cada facção. Cada lado do conflito apresenta o seu encadeamento de legitimação, onde se estabelecem redes que garantem e utilizam a *artisticidade* dos artistas envolvidos, e onde a validação parece residir nesta capacidade de encaixar determinadas obras ou artistas num edifício de legitimidade. A genealogia funcionará como estabelecimento da génese, tanto no sentido de início, como no sentido de fundamento.

Em *Three American Painters*, Fried refere um modo genealógico de funcionamento do campo artístico. Na sua opinião, a *fecundidade* é um critério fundamental para avaliar a legitimidade de determinado artista: “The work of such painters as Kenneth Noland, Jules Olitski, and Frank Stella not only arises largely out of their personal interpretations of the particular situations in which advanced painting found itself at crucial moments in their respective developments; their work also aspires to be judged, in retrospect, to have been necessary to the finest modernist painting of the future.”⁶⁵ Deste modo, até no próprio processo criativo parece inscrita uma matriz genealógica.

⁶⁵ Fried – *Three American Painters*, 219.

Greenberg estabelece um mapa de artistas de forma a legitimar (e criar) a história da pintura modernista: o seu extenso trabalho crítico/historiográfico materializa esta tarefa de cartografar a aventura modernista. O Minimalismo ignora este encadeamento e escolhe repetir um elemento fora da cadeia formalista: Marcel Duchamp. Greenberg entende o trabalho de Duchamp como uma tentativa de evitar a distinção entre boa arte e má arte, procurando transcender a noção de qualidade artística. Para Greenberg, o projecto Dada claudica neste aspecto preciso, pois a faculdade de reconhecer qualidade artística (ou a falta dela) surge como incontornável. O Gosto é constitutivo da experiência artística: “Things that purport to be art do not function, do not exist, as art until they are experienced through taste.”⁶⁶ Ainda segundo Green-

⁶⁶ Greenberg – *Avant-Garde Attitudes: New Art in the Sixties*, 293.

berg, a proposta de Duchamp, enquanto oposição à arte “física,” ou seja, à arte formalista, é recuperada pelos movimentos emergentes na década de 60.⁶⁷ Em *After Abstract Expressionism*, os casos *Neo-Dada* são acusados de quebrar com o “gosto seguro,” pois nada acrescentam, em termos de cor e desenho (*design*), ao trabalho de Cubistas e Expressionistas Abstractos. O efeito “refrescante” dos seus trabalhos é apenas momentâneo, “since novelty, as distinct from originality, has no staying power.”⁶⁸

A articulação de exigências de dois sistemas (discursivo e institucional) na construção da genealogia (que será a razão da sua construção e utilização), implica o aparecimento de elementos que impedem a sua constituição como figura plena. Da perspectiva discursiva, as exigências institucionais criam a erupção de excessos ou lacunas no interior das posturas teóricas dos agentes envolvidos. As contradições sublinhadas neste artigo, ou a dificuldade na delimitação dos territórios que se opõem, são exemplos destas erupções. Seguindo a análise do paradigma da *tela em branco* feita por de Duve: embora para o Minimalismo exista a necessidade de afirmar um corte com a história da pintura modernista, “In order to call a blank canvas a picture, not an object or a piece of the artist’s material, you need to “see” it as art. But only if your eye is trained and acquainted with the whole history of modernist painting down to Stella and Reinhardt to you “see” it as art.”⁶⁹ A ligação radical entre Greenberg/Pintura e Minimalismo/Ready-made, é cristalizada na *tela em branco*: “The ready-made canvas is at once their common blind spot and the missing link between them.”⁷⁰ Esta ligação ao residir num elemento que permanece obscuro, dá conta da necessidade de ocultação e engano que coordenam o desenho genealógico: com a função última de ocultação da homologia entre obras e institucionalização, tarefa endémica à constituição do campo artístico enquanto autónomo. A necessidade de ocultação desta homologia, no contexto do nosso estudo, é reafirmada no final de *Art and Objecthood* com o confirmar da convicção na autonomia da obra modernista perante o funcionamento do campo cultural, com o referir da suspensão do tempo e da história perante a obra modernista. Ao contrário das obras literais, a obra modernista não tem duração: a cada momento esta apresenta-se no seu todo: numa contínua e inteira presença, que se identifica com algo da ordem do instantâneo:

*It is this continuous and entire presentness, amounting, as it were, to the perpetual creation of itself, that one experiences as a kind of instantaneousness, as though if only one were infinitely more acute, a single infinitely brief instant would be long enough to see everything, to experience the work in all its depth and fullness, to be forever convinced by it.*⁷¹

A oposição entre Modernismo e Minimalismo é entendida por Danto como a passagem de uma estrutura histórica para outra: uma alteração na estrutura da concepção de arte, que isola dois períodos históricos mais ou menos definidos. Estes períodos exibem, ou são definidos por, estruturas históricas que desenham um limite de possibilidades de manifestação artística. Na proposta de Danto, este limite apenas será exposto pelo período seguinte, e assim, este apresentará possibilidades que estariam excluídas na estrutura histórica anterior. “So it is as if the former structure were replaced by the latter structure – as if a range of possibilities opened up for which there had been no room in the earlier structure, and hence, again, as if there were a kind of discontinuity between the two structures, a discontinuity sufficiently abrupt that someone living through the change from the one to the other might feel that a world – in our case an art world – had come to an end and another begun.”⁷² No

⁶⁷ Para uma leitura das neo-vanguardas e da validade do seu projecto enquanto repetição das vanguardas históricas (em oposição à leitura efectuada por Peter Bürger), cf. Foster – *The Return of the Real*.

⁶⁸ Greenberg – *After Abstract Expressionism*, 134.

⁶⁹ De Duve – *The Monochrome and the Blank Canvas*, 255.

⁷⁰ De Duve – *The Monochrome and the Blank Canvas*, 250.

⁷¹ Fried – *Art and Objecthood*, 167.

⁷² Danto – *Master Narratives and Critical Principles*, 43-44.

nosso ensaio procurámos analisar esta suposta transição, e o efeito de discontinuidade envolvido, sugerindo o seu radicar em divergências institucionais objectivas. Estas condições estarão representadas nas obras culturais, de acordo com a homologia referida por Bourdieu, e assim manifestam-se em determinados aspectos da vertente discursiva desta homologia. Tal como são definidas no texto de Fried, e radicando-se no não-reconhecimento (e ocultação) da relação entre a estrutura dos bens culturais e a estrutura objectiva do campo cultural, surgem duas manifestações gerais deste sistema homológico no interior da teoria da arte: (1) as acusações de institucionalização da facção oposta, que acompanham as tentativas de deslegitimação desta; e (2) a procura de focos de legitimação de perfil institucional, como é o caso das redes genealógicas (e dos inevitáveis excessos ou lacunas destas construções).

BIBLIOGRAFIA CITADA

- BOURDIEU, Pierre – A institucionalização da anomia. In *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989. p. 255-279
- BOURDIEU, Pierre – Pour une science des oeuvres. In *Raisons pratiques: sur la théorie de l'action*. Paris: Éditions du Seuil, 1994. p. 61-80
- DANTO, Arthur C. – Master Narratives and Critical Principles In *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. New Jersey: Princeton University Press, 1997. p. 41-58
- DANTO, Arthur C. – Modernism and the Critique of Pure Art: the Historical Vision of Clement Greenberg. In *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. New Jersey: Princeton University Press, 1997. p. 61-78
- DANTO, Arthur C. – Painting and the Pale of History. In *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. New Jersey: Princeton University Press, 1997. p. 101-115
- FOSTER, Hal – *The Return of the Real*. Cambridge (Mass.), London: The MIT Press, 1996.
- FRIED, Michael – Art and Objecthood. In *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1998. p. 148-172. (Ensaio de 1967)
- FRIED, Michael – Shape as Form: Frank Stella's Irregular Polygons. In *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1998. p. 77-99. (Ensaio de 1966.)
- FRIED, Michael – Three American Painters: Kenneth Noland, Jules Olitski, Frank Stella. In *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1998. p. 213-265. (Ensaio de 1965.)
- GREENBERG, Clement – Avant-Garde Attitudes: New Art in the Sixties. In *The Collected Essays and Criticism: Vol. 4, Modernism with a Vengeance, 1957-1969*. John O'Brian. ed. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1993. p. 292-303. (Ensaio de 1969.)
- GREENBERG, Clement – Modernist Painting. In *The Collected Essays and Criticism: Vol. 4, Modernism with a Vengeance, 1957-1969*. John O'Brian. ed. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1993. p. 85-93. (Ensaio de 1960.)
- GREENBERG, Clement – Post Painterly Abstraction. In *The Collected Essays and Criticism: Vol. 4, Modernism with a Vengeance, 1957-1969*. John O'Brian. ed. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1993. p. 192-197. (Ensaio de 1964.)
- GREENBERG, Clement – Recentness of Sculpture. In *The Collected Essays and Criticism: Vol. 4, Modernism with a Vengeance, 1957-1969*. John O'Brian. ed. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1993. p. 250-256. (Ensaio de 1967.)
- GREENBERG, Clement – Where is the Avant-Garde. In *The Collected Essays and Criticism: Vol. 4, Modernism with a Vengeance, 1957-1969*. John O'Brian. ed. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1993. p. 259-265. (Ensaio de 1967.)

- GREENBERG, Clement – After Abstract Expressionism. In *The Collected Essays and Criticism: Vol. 4, Modernism with a Vengeance, 1957-1969*. John O'Brian. ed. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1993. p. 121-134. (Ensaio de 1962.)
- GREENBERG, Clement – Towards a Newer Laocoon. In *The Collected Essays and Criticism: Vol. 1, Perceptions and Judgements, 1939-1944*. John O'Brian. Ed. Chicago, London: The University of Chicago Press, 1986. p. 23- 38. (Ensaio de 1940.)
- JUDD, Donald – Specific Objects. In HARRISON, Charles e WOOD, Paul – *Art in Theory, 1900-1990: an Anthology of Changing Ideas*. Cambridge (Mass.) e Oxford: Blackwell, 1992. P. 809-813. (Texto de 1965.)
- KRAUSS, Rosalind – *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge (Mass.), London: The MIT Press, 1981. (Texto reunido em 1977.)
- MORRIS, Robert – Notes on Sculpture, 1 - 2. In BATTCKOCK, Gregory, org. – *Minimal Art: a Critical Anthology*. Berkeley, L. A., London: University of California Press, 1995. p. 222-235. (Ensaio de 1966)
- Questions to Stella and Judd: Interview by Bruce Glaser. In BATTCKOCK, Gregory, org. – *Minimal Art: a Critical Anthology*. Berkeley, L. A., London: University of California Press, 1995. p. 148-164. (Entrevista de 1964.)
- WAGSTAFF, Samuel – Talking with Tony Smith. In BATTCKOCK, Gregory, org. – *Minimal Art: a Critical Anthology*. Berkeley, L. A., London: University of California Press, 1995. p. 381-386