

DA NATUREZA ANTAGÔNICA DA FORMA NA OBRA DE ARTE

Patrícia Corrêa

Arte Gestalt
Mário Pedrosa Robert Morris

O texto elabora uma aproximação conceitual entre dois usos da teoria da Gestalt na arte: um pelo crítico Mário Pedrosa no Brasil, outro pelo artista Robert Morris nos Estados Unidos. Por meio de intervenções estratégicas em seus distintos ambientes e circuitos, ambos afirmam o antagonismo entre forma artística e forma gestáltica.

ON THE ANTAGONISTIC NATURE OF FORM IN THE WORK OF ART | *The text elaborates a conceptual approximation between two uses of Gestalt theory in art: one by the critic Mário Pedrosa in Brazil and the other by the artist Robert Morris in the United States. Through strategic interventions in their different art circles, both affirm the antagonism between artistic form and gestaltic form.* | Art, Gestalt, Mário Pedrosa, Robert Morris.

Eis por que a forma artística não pode constituir-se sem contradições, sem atritos e sem conflitos com a forma perceptiva primária. Daí vem sua maior dose de significado emocional. Ela se sobrepõe como ex-certo na forma perceptiva ou a sobrepuja contra a vontade desta de permanecer, de resistir à medida que o artista mais se aferra sobre ela para modificá-la ou descartá-la.¹

A forma constante do cubo preservada na mente do observador, porém nunca literalmente experimentada, é uma atualidade contra a qual se relacionam as mudanças literais das perspectivas de sua visão. (...) Apenas um aspecto do trabalho é imediato: a apreensão da Gestalt. A experiência do trabalho necessariamente existe no tempo.²

Esses trechos foram escritos em situações, contextos históricos e ambientes culturais muito distintos, por autores sem qualquer vínculo direto. O primeiro é do crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa e foi escrito em 1954, embora só publicado em 1960, no *Jornal do Brasil*, no Rio de Janeiro. O segundo é do artista estadunidense Robert Morris, escrito e publicado em 1966 em Nova York, na revista *Artforum*. Há, no entanto, certa afinidade conceitual: ambos empregam a teoria da Gestalt para situar o fenômeno artístico em conflito – “contra”, dizem – com a prevalência das formas gestálticas na experiência perceptiva. Este é, na verdade, um dos argumentos centrais dos dois textos citados: arte é algo que acontece em contradição com

Raphael Domingues, *Sem título*, 1949; nanquim sobre papel, 47,5 x 31,5cm
Fonte: Aguilar, Nelson (org.). *Imagens do inconsciente. Mostra do redescobrimento*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Associação Brasil 500 anos, 2000: 104

a “boa forma”,³ e esta serve antes para ressaltar a natureza antagônica da forma na arte. É essa afinidade, cercada de muitas discrepâncias e em nada absoluta, mas sim relativa a um debate específico, o que nos interessa aqui.

A última ressalva deve-se ao cuidado contra a “armadilha”⁴ da pseudomorfose, pois mesmo que se trate aqui de uma aproximação conceitual, ela está relacionada a possíveis objetos desse tipo de armadilha, o neoconcretismo e o minimalismo. Execrada por Erwin Panofsky, a pseudomorfose – essa outra parte maldita do historiador da arte, “mal-estar no método”,⁵ tal como se considerava o anacronismo até a intervenção de Georges Didi-Huberman – é a suposição de que uma semelhança morfológica entre dois objetos implique alguma semelhança entre seus significados, ainda que do ponto de vista genético e de seu processo histórico eles sejam muito distantes. Yve-Alain Bois explica muito bem os riscos e abusos do pseudomorfismo, como nos exemplos da associação entre as formas circulares de uma pintura de Kenneth Noland e um escudo cerimonial da Papua-Nova Guiné, ou entre os brancos de um acromo de Piero Manzoni e um monocromo de Robert Ryman: ambos resultariam de um tipo de formalismo puramente morfológico, superficial, que acaba por redundar numa defesa vaga e idealista da universalidade das formas ou força a barra em teorias de difusão ou influência.⁶ Porém, admite Bois, a habilidade para estabelecer semelhanças, afinidades e analogias está no coração do conhecimento humano, e, se isso ocorre entre dois objetos de origens diferentes, uma possibilidade de compreensão estaria mais no nível de suas estratégias, condições ou de propósitos similares, mesmo que com significados diversos, do que apenas no nível da morfologia.⁷ A produtividade desse tipo de “analogia estrutural”⁸

estaria na sua capacidade de esclarecer diferentes processos e contextos, que em jogo produzem diferentes sentidos. Por exemplo, as semelhanças entre o construtivismo soviético e o minimalismo, que adotam estratégias não compositivas e não subjetivistas afins, mas profundamente diversas em termos de significados:

Para o primeiro grupo, era uma questão de achar um método não subjetivo, “científico”, que não tivesse mais relações com a estética burguesa, mas fizesse parte da elaboração coletiva de um novo ethos para a emergente sociedade socialista. Para o segundo, a questão era descobrir um método não subjetivo, lógico porém antirracional e até mesmo anticientífico, que faria parte de uma denúncia radical do racionalismo cartesiano, o flagelo que trouxe o Holocausto e Hiroshima à humanidade.⁹

Assim, nem todo pseudomorfismo, como nem todo anacronismo, é desprovido de inteligência, sendo especialmente válido quando serve de “ocasião para uma redistribuição das cartas da história da arte”.¹⁰ Com a abordagem de uma proximidade no emprego da teoria da Gestalt em dois debates locais tão distintos, pretende-se avançar de uma analogia imediata, mais superficial, para uma analogia de estratégia, estrutural, que não ignore suas divergências, mas, ao contrário, as ilumine.

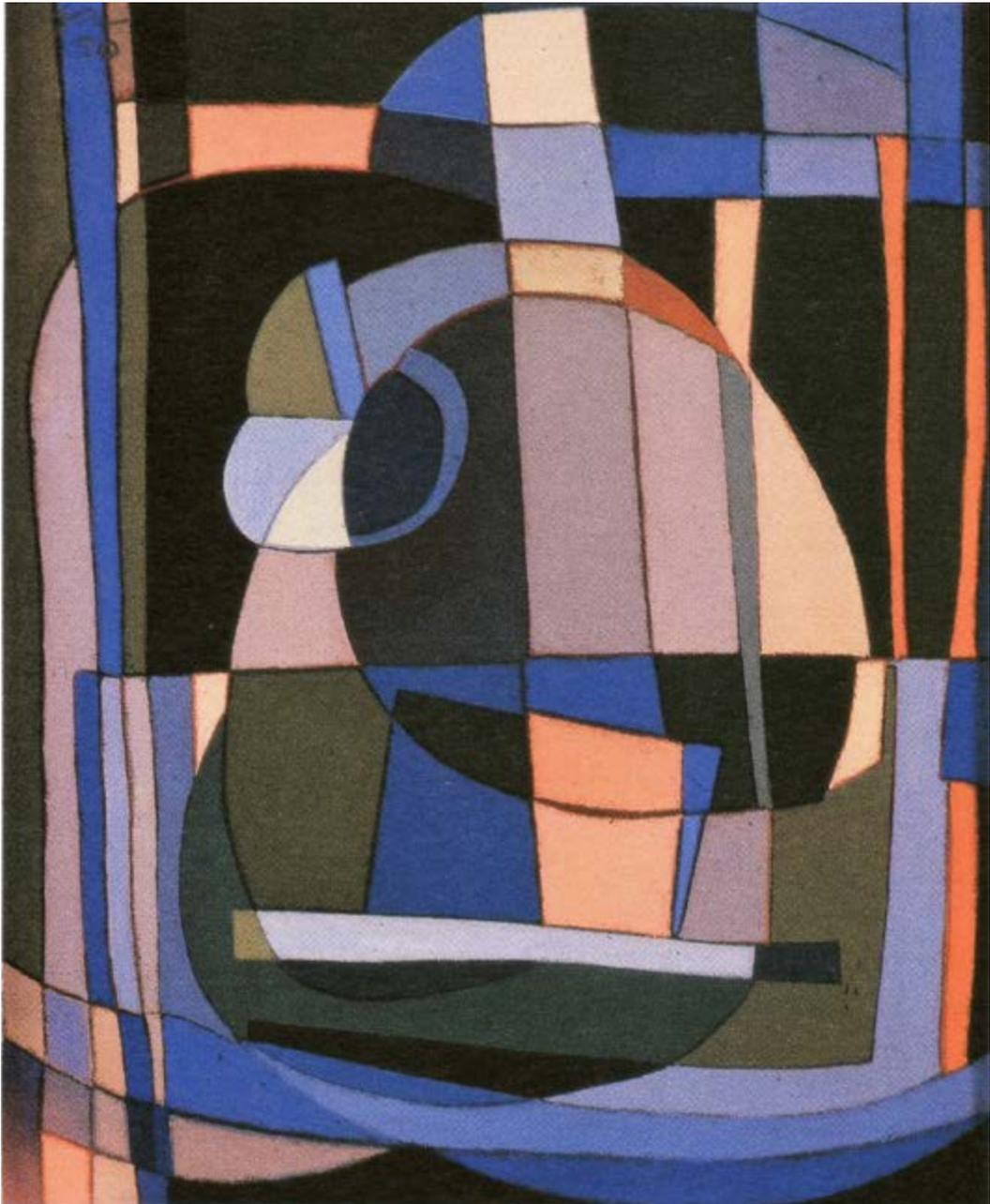
Além disso, essa redistribuição de cartas entre o neoconcretismo e o minimalismo já começou há algum tempo. Por meio de exposições, aquisições de acervo e publicações, a produção das vertentes construtivas brasileiras foi posta em movimento, pelo menos desde a década de 1990, pela força centrípeta das instituições e do mercado de arte da Europa e dos Estados Unidos. A ampliação de seu tecido histórico por pesquisadores e curadores ligados a iniciativas estrangeiras tem sido notável,

e muitas vezes o debate em torno da Gestalt tem-se mostrado incontornável.¹¹ A aproximação consistente entre o neoconcretismo e o minimalismo tem seu provável início em texto de Paulo Herkenhoff de 2001, de caráter mais panorâmico,¹² e ganha mais precisão em 2005, com texto de Michael Asbury que discute e contextualiza o neoconcretismo, sobretudo as propostas de Ferreira Gullar, em contraste com teorias sobre o minimalismo, em especial a defesa de sua proeminência histórica por Hal Foster.¹³ Em seguida, Anna Dezeuze, em palestra proferida em 2006 na Inglaterra, também coloca os textos de Gullar e a produção de artistas neoconcretos em diálogo com um debate mais amplo sobre os textos e trabalhos minimalistas.¹⁴

De modo geral, a discussão de uma elaboração crítica da teoria da Gestalt no contexto do neoconcretismo se concentra nos textos já famosos de Gullar, com sua rejeição de uma aplicação dogmática e restritiva à arte, identificada no concretismo paulista. O Manifesto Neoconcreto e a Teoria do não-objeto, de sua autoria, além de entrevistas e outros textos, tiveram traduções e continuam a circular bem mais do que os textos de Pedrosa. Mesmo que ambos tenham reelaborado afirmações de autonomia da forma, cada vez mais distantes do campo discursivo da arte contemporânea, é clara a possibilidade de aproximarmos as definições do não-objeto de Gullar dos objetos específicos de Donald Judd, como propostas de superação das especificidades da pintura e da escultura.¹⁵ Enquanto Gullar situava o neoconcretismo como um desdobramento do plano bidimensional no espaço e na temporalidade,¹⁶ os interesses de Pedrosa pela Gestalt diziam respeito basicamente a fenômenos ópticos, a relações formais no plano bidimensional. No entanto, os textos de Pedrosa sobre psicologia da forma – que, aliás, formaram o crítico Gullar – revelam uma leitura que também

fugiria de concepções normativas e de qualquer adesão entre arte e leis visuais, desde o começo interessada em situar o “problema da expressão”¹⁷ na arte, questão tempos depois colocada no Manifesto.

A dedicação de Pedrosa às teorias da Gestalt no final da década de 1940 se dá no contexto de sua defesa da abstração no meio artístico brasileiro e de sua descoberta da arte dos internos do Centro Psiquiátrico do Engenho de Dentro no Rio de Janeiro, ainda que seu objetivo mais imediato fosse a preparação de uma tese de concurso para a cátedra de História da Arte e Estética na Universidade do Brasil, apresentada em 1949 sob o título *Da natureza afetiva da forma na obra de arte*.¹⁸ Esse texto, só publicado em 1979, mas cujo conteúdo circulou entre artistas e críticos desde o início de sua redação, mostra o envolvimento de Pedrosa com o debate dos psicólogos da forma, especialmente Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka e Paul Guillaume, e seu conceito de Gestalt: configuração primeira ou primária da percepção, que se dá como apreensão imediata dos estímulos sensoriais em todos unificados, coerentemente estruturados. Sendo anterior a toda associação semântica, a apreensão da Gestalt foi entendida como autônoma com relação a processos mnemônicos ou interpretativos, mesmo que deles se impregnasse posteriormente. Logo, seu significado original – a experiência de uma ordem puramente plástica – a rigor não dependeria de qualquer conexão direta ou metafórica com conteúdos prévios ou reconhecíveis, mas responderia a uma tendência inerente à percepção humana de correlacionar os estímulos recebidos em estruturas ordenadas. Ao afirmar a primazia da percepção na significação, a teoria da Gestalt concebe a subjetividade fenomenologicamente implicada no mundo e constrói uma saída para sua antítese clássica com a objetividade, cuja ordem estaria assim na própria experiência, não antes dela.¹⁹



Ivan Serpa, *Abstração*, 1950. Óleo sobre tela, 52 x 43 cm.
Fonte: Roels Jr., Reynaldo (org.), *Ivan Serpa – Retrospectiva 1947-1973*.
Rio de Janeiro: Centro Cultural do Banco do Brasil, 1993, p. 8.

O sentido revolucionário dessa teoria, contemporânea às vanguardas históricas, foi identificado por Pedrosa como capaz de sustentar uma defesa teórica da arte abstrata, pois enfatizava seu caráter não arbitrário e sua função cognitiva, por meio da qual seria possível compreender a agência política da arte de maneira mais profunda e estrutural, não meramente ilustrativa. Sérgio Martins descreve o ambiente conflitivo em que se debatia a arte abstrata no Brasil, acusada de esterilidade comunicativa e emocional, fragmentação monstruosa e doentia, por nomes como Emiliano Di Cavalcanti e Quirino Campofiorito.²⁰ Tais acusações podiam ser invertidas pela teoria da unidade e da coerência intuitivas da Gestalt; portanto, o envolvimento de Pedrosa com a Gestalt deve ser compreendido como estratégico e não dogmático:

*é importante notar o problema de se restringir a teoria da Gestalt no Brasil apenas ao papel de um dogma teórico sobredeterminante, importado com outros princípios do concretismo internacional, pois isso é ignorar o papel fundamental da Gestalt como intervenção teórica nas mãos de Pedrosa.*²¹

O suposto solipsismo da arte abstrata tornava-se um argumento ainda mais feroz diante da produção dos internos psiquiátricos, e a intervenção estratégica da Gestalt abria uma nova possibilidade de conexão entre arte e expressão para além do subjetivismo. A leitura de Pedrosa estava, portanto, atravessada por um interesse particular na elaboração de uma especificidade da forma artística frente à universalidade da fenomenologia gestáltica, e o contato entusiasmado com a arte do Engenho de Dentro afastou sua leitura de uma abordagem dogmática.²² Para Pedrosa, a própria possibilidade de uma dimensão expressiva na arte deveria surgir do conflito com a tendência à unificação coerente das configurações primárias em formas simples, estáveis e

constantes – aquilo que os psicólogos da Gestalt chamaram de formas boas ou privilegiadas.

Desde a tese de 1949 sua questão central à Gestalt era: se o princípio da boa forma se aplica a toda experiência perceptiva, qual o valor específico da forma artística?²³ A resposta, construída ao longo de todo o texto, identifica uma tensão própria ao processo artístico, mas Pedrosa procura ainda fazê-la convergir com a tendência às configurações primárias. A obra de arte também é um todo, mas “dentro desse todo se trava permanente conflito de tensões e de formas, todo englobadamente em busca de equilíbrio, de um estado de repouso equivalente ao mesmo dinamismo sensorial livre”.²⁴ A simetria e o equilíbrio, para os quais tende a boa forma, existem na arte sob a condição de uma resistência, como, por exemplo, na arte chinesa, que resiste ao “sentimento da simetria”, “substituindo assim o princípio da ordem estática e simétrica pelo equilíbrio assimétrico”.²⁵ Mais à frente, uma definição mais precisa:

*a arte seria uma espécie de correção individual, consciente, da percepção primeira, no sentido de lhe dar uma estrutura idealmente perfeita. É um retificador consciente mas desinteressado da percepção, respeitoso porém de sua autêntica espontaneidade primeira.*²⁶

Apesar do tom enganosamente idealista, o que a arte aperfeiçoa na configuração primária é “seu poder emocional derivado de seu próprio drama formal”,²⁷ e o esforço retificador do artista é no sentido de impedir que a primeira estruturação, espontânea, se perca em associações episódicas, elementos extrínsecos ou interesses extraformais. Uma vez que a configuração primária é necessariamente intuitiva, não arbitrária, nela já estaria o poder afetivo a ser aprimorado na forma artística. Esse poder afetivo, denominado na Gestalt “poder

fisionômico”²⁸ – capacidade de experimentar os fenômenos como imediatamente expressivos, dotados de emoções – é a força expressiva da arte. A configuração primária, gestáltica, já é a sensibilidade afetada pelo mundo, forma-emoção. Pedrosa expande aí a relação entre arte e expressão, pois ao resistir, corrigir, substituir essa forma intuitiva, a arte é capaz de restaurar, com mais potência, uma experiência predominantemente fisionômico-primária do mundo, inata aos humanos, mas que se perderia sob as demandas culturais e econômicas da civilização, sob o predomínio do pensamento analítico-utilitário e do olhar condicionado.²⁹ Aí também, Pedrosa expande a irmandade da sensibilidade fisionômica, que os psicólogos identificavam viva entre as crianças e os “primitivos”: nela ele inclui os internos psiquiátricos, adversos aos adestramentos da vida em sociedade, e os artistas abstratos, cujas cores, linhas e planos emocionam sem precisar de tradução simbólica ou discursiva. É assim, ainda, que Pedrosa impõe à Gestalt o desvio do “olho em estado selvagem”³⁰ – aí aparece sua profunda conexão entre esses dois universos teórico-poéticos conhecidos na mesma época, entre 1927 e 1929, quando estudou filosofia em Berlim e conviveu com os surrealistas em Paris.

Essa “virada fisionômica”³¹ em sua leitura da Gestalt foi anunciada na tese de 1949, porém se desenvolveu plenamente no texto *Forma e personalidade*,³² escrito em 1951. Kaira Cabañas analisa essa nova direção como uma negociação metodológica entre a abordagem formal da Gestalt e uma Gestalt fisionômica, ligada ao estudo de autores como Hans Prinzhorn e Heinz Werner, psicólogo que demonstrou a percepção fisionômica dominante nos esquizofrênicos. Pedrosa então encontra bases sólidas para defender a arte dos internos e a arte abstrata, esta uma “ilha”³³ de conhecimento afetivo-expressivo no mundo adulto e normal. A

expressão na arte é a “contradição inelutável” entre um impulso intuitivo e a “cristalização da forma”:

*Desse modo, a criança, o primitivo, o ingênuo, o alienado e o grande artista consciente vão sendo conduzidos fatalmente a completar, corrigir, equilibrar, por intuição, o que a mão impulsionada pelo mero desejo inconsciente de afirmação vai traçando na superfície sobre a qual desliza ou pesa.*³⁴

A natureza contraditória, antagonica da forma artística ganharia definição mais pujante no texto *Problemática da arte contemporânea*, datado em 1954, mas publicado em 1960, que citamos no início. A partir de novas referências teóricas, como Susanne Langer e Anton Ehrenzweig, Pedrosa coloca a arte em franco atrito com o sentido constante e pregnante da forma gestáltica, em campo oposto ao controle e à previsibilidade das leis, pois a arte

*surge sempre como algo que não estava previsto nem convencionalmente, exigido ou programado. (...) O poder sugestivo sobre nós de toda forma artística vem desse impacto de surpresa e dessa luta, desse afã profundo para estruturar-se. E não há surpresa que não nos toque, não nos perturbe, não nos comova.*³⁵

Esse antagonismo permite a coexistência de significados diversos e até discrepantes na arte, uma ambivalência inexistente na razão discursiva, logo capaz de revelar “virtualidades irrealizáveis pelo nexos causal simples, descobrindo em nós mesmos novas maneiras de sentir e, portanto, de ser”.³⁶ Dada à confrontação, a arte levaria a experiência da forma a seus limites, inquietando-a, empurrando-a para além do destino certo à unidade e à permanência, atributos da boa Gestalt.

Até certo ponto, é possível ver algo semelhante nas duas *Notes on sculpture*³⁷ publicadas por Morris

em 1966: a teoria da Gestalt é abordada de modo a ultrapassar seu uso pacífico e determinante na experiência artística. Não encontramos nesses textos, é claro, a argumentação longa, embasada e empolgante de Pedrosa; a escrita de Morris é mais seca, econômica e breve. Além disso, enquanto Pedrosa praticamente introduzia a Gestalt no meio artístico brasileiro, Morris, mais de 15 anos depois, escrevia para um público já familiarizado com essa teoria, corrente no ensino de arte nos Estados Unidos.³⁸ Ele mesmo havia conhecido a Gestalt em meados da década de 1950, quando estudou psicologia e filosofia no Reed College, antes de se

dedicar plenamente à arte, mais especificamente à pintura e à dança. Esses antecedentes a sua produção escultórica são relevantes: mediante prática de pintura declaradamente tributária de Jackson Pollock, o jovem artista se via às voltas com a estrutura *all-over* e sua fisicalidade; na dança, os experimentos com Simone Forti levaram-no às primeiras construções interativas.³⁹ Nessas duas atividades, estruturas fixas eram submetidas a situações instáveis e à temporalidade incerta do corpo. Os textos de 1966 constituem a primeira elaboração dos interesses que o moveram para os poliedros minimalistas, e uma nítida intervenção

Robert Morris, *Untitled (Three L-Beams)*, 1965-69; madeira compensada pintada, cada unidade 244 x 244 x 61 cm
Fonte: Tsouti-Schillinger, Nena. *Robert Morris and angst*. Atenas: Bastas Publications; New York: George Braziller, 2001: 84



no debate artístico de Nova York. James Meyer analisa cuidadosamente as polêmicas e os diálogos travados em torno da nova escultura.⁴⁰ Importa-nos aqui perceber como a teoria da Gestalt, que naquele meio tornara-se basicamente uma norma formalista, foi empregada por Morris em favor da inquietação visual e do descondicionamento perceptivo, agora dirigidos à consciência da agência corporal, com suas contingências locais e vivenciais, na experiência da arte.

Na primeira parte das Notes, Morris reflete sobre a escultura minimalista a partir de um engajamento com formas gestálticas tridimensionais. Nesse breve texto, ele estabelece uma classificação de poliedros mais ou menos suscetíveis às leis da pregnância ou da boa forma quando confrontados na experiência espaçotemporal: “São as formas mais simples que criam Gestalts fortes. Suas partes são de tal modo ligadas, que oferecem uma resistência máxima à separação perceptiva”.⁴¹ Enquanto os poliedros muito complexos são visualmente frustrantes por permitir “a divisibilidade de partes posto que criam Gestalts fracas”, os mais simples resistem ao máximo ao estabelecimento de “fáceis relações parte a parte”.⁴² Esses poliedros simples – cubos, pirâmides, prismas retos ou oblíquos, o repertório básico do minimalismo – são chamados de formas unitárias e se caracterizam por sua *wholeness*, “um tipo de energia fornecida pela Gestalt”.⁴³ Porém, ele conclui, “simplicidade de forma não equivale necessariamente a simplicidade de experiência”,⁴⁴ porque graças a sua constância e pregnância, facilmente apreendidas, as formas unitárias nos liberam para outras relações com a escultura. Nesse primeiro texto, Morris não especifica a natureza dessas outras relações, apenas afirma que nelas reside “uma nova liberdade para a escultura”.⁴⁵

O conceito de *wholeness*, integridade, totalidade, aqui ligado à pregnância gestáltica, tem, no entanto,

forte ligação com outra referência, a estrutura *all-over* identificada por Clement Greenberg em Pollock: um tipo de estrutura unitária e ao mesmo tempo polifônica, um todo equalizado e resistente à divisibilidade, que teria assimilado e superado a lógica composicional europeia ainda contida na sintaxe moderna pós-cubista.⁴⁶ Sem dúvida um dos pontos altos de sua crítica, apesar da orientação historicista, essa ideia reverbera nos textos minimalistas. Tanto o objeto específico de Donald Judd quanto a escultura de Morris almejam ser “quase uma entidade, uma coisa, e não a indefinível soma de um grupo de entidades e referências”,⁴⁷ que ambos situam em oposição à composição relacional europeia. Na segunda parte das Notes, Morris evidencia que sua escultura pretende ultrapassar a “estética cubista da razoabilidade ou lógica das partes relativas”⁴⁸ por meio da grande escala e do unitarismo não analítico dos poliedros cinza. A forma gestáltica entra agora para sustentar essa diferença, pois a *wholeness* é um dos aspectos que garantem o “modo público” almejado pela nova escultura americana, contraposto ao “modo íntimo” da escultura anterior.

A distinção entre as modalidades íntima e pública na arte é o principal objetivo da segunda parte das Notes. Essa diferença depende do tamanho: quanto menor for o objeto em relação à escala humana, mais comprimido, privado e exclusivo será seu espaço, que, entretanto, será mais aberto, impessoal e inclusivo quanto maior for o objeto. A consequência dessa escala pública é que ela cria “uma situação mais ampliada, em que a participação física se torna necessária”, e “demandas cinestésicas sobrevêm ao corpo”.⁴⁹ Porém, aquela diferença também depende da Gestalt: a modalidade pública da escultura é avessa a divisões estruturais, texturas ou coloridos complexos que ressaltem relações internas e enfraqueçam a coesão do todo. Ao

contrário, as superfícies simples e neutras favorecem a pregnância gestáltica e assim promovem aquela liberação anunciada na primeira parte das Notes:

*jogam as relações para fora do trabalho, tornando-as funções do espaço, da luz e do campo visual do espectador. (...) Ele se torna mais consciente do que antes de que é ele quem está estabelecendo relações à medida que apreende o objeto a partir de várias posições e sob condições variáveis de contexto espacial e luminoso.*⁵⁰

É a insistência perceptiva da forma pregnante o que, de certo modo, permite que dela nos livremos; é seu lastro que deflagra a expansão de uma experiência que não se prenderá a forma alguma. Para Morris, os poliedros simples e de escala corporal permitiram o deslocamento dos termos da escultura para as suas condições de experiência, tornando as posições físicas e contextuais cruciais: “Uma viga na vertical não é a mesma coisa que a mesma viga apoiada em sua lateral”.⁵¹

Que a *wholeness* do *all-over* tenha, no raciocínio de Morris, levado à *wholeness* da Gestalt é fato no mínimo curioso, porém talvez isso explique sua própria insistência na importância de Pollock. Em 1970, ele menciona o pintor como um dos poucos artistas a articular “fatores de possibilidades corporais, a natureza dos materiais e das leis físicas, a dimensão temporal do processo e da percepção, assim como as imagens estáticas disso resultantes”.⁵² Esse Pollock é muito mais corporal e processual do que aquele produzido pela leitura óptica da abstração pós-pictórica, que o próprio Greenberg defendia na época da publicação das duas Notes. Um texto de Cindy Nemser no *Art Journal* em 1970 mostra como a defesa da opticalidade por críticos como Greenberg refletia ou ao menos

convergia com 20 anos de influência da teoria da Gestalt na arte dos Estados Unidos,⁵³ cujo fruto mais torpe talvez fosse a *op art*, em evidência quando Morris escreveu *Notes on sculpture 1 e 2*. Mas Nemser constata que a produção contemporânea já ia em outra direção. Em 1978, Morris escreveria: “esse ‘tudo ao mesmo tempo’ informado pela Gestalt não é relevante e é provavelmente antitético com a natureza comportamental, temporal da experiência espacial ampliada”,⁵⁴ descrevendo em seguida o pós-minimalismo como um ataque à estrutura gestáltica.

Poderíamos identificar uma “virada fenomenológica”⁵⁵ na leitura da Gestalt entre Notes 1 e Notes 2 – a exemplo da “virada fisionômica” de Pedrosa –, mas os dois textos de Morris se complementam na construção de um emprego contraditório do conceito de forma; esta será intrinsecamente antagonista, ou não será. Na flutuação espaço-temporal do trabalho de arte, outras formas boas, pregnantes, vão se dissolver: o corpo autocentrado do espectador, o cubo branco da galeria. Claro, Pedrosa não se desfaz tão facilmente da força intuitiva, expressiva que viu na Gestalt. Nosso crítico estaria mais próximo da lógica compositiva pós-cubista, planar, quando se interessou pela psicologia da forma, vendo nela uma chave crítica para pensar a arte em um país que descobria a abstração. Ambos, porém, tomaram o conceito de forma como parte de um debate fundamental em seus circuitos locais, de modo a neles imprimir dinâmicas antagonistas. Claire Bishop nos leva a pensar que a forma antagonista possa carregar a proposta política da arte – ser lugar de contradição, confrontação –, já que apenas o antagonismo e a produtividade social do conflito podem sustentar uma sociedade democrática.⁵⁶ Essa seria, como diria Pedrosa, a natureza da forma na obra de arte.

NOTAS

1 Pedrosa, Mário. Problemática da arte contemporânea. In: Mammi, Lorenzo (org.). *Mário Pedrosa. Arte, Ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2015: 297-298.

2 Morris, Robert. Notes on Sculpture, Part 2. In: *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris*. Massachusetts: The MIT Press, 1993a: 16-17.

3 Pedrosa, Mário. Da natureza afetiva da forma na obra de arte. In: *Arte, forma e personalidade*. São Paulo: Kairós, 1979a: 19.

4 Bois, Yve-Alain. On the uses and abuses of look-alikes. *October*, 154, outono 2015: 129. Há tradução de uma versão anterior desse texto: Bois, Yve-Alain. A questão do pseudomorfismo: um desafio para a abordagem formalista. *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007, p. 13-27. Ressaltamos, porém, que há erros nessa tradução e que o texto publicado na *October* tem partes inexistentes no texto em português.

5 Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008: 44.

6 Bois, 2015, op. cit.

7 Bois, 2015, op. cit.: 148.

8 Bois, 2015, op. cit.: 140.

9 Bois, 2015, op. cit.: 149. Vale a pena citar esse longo trecho aqui, pois ele não consta na tradução publicada no Brasil em 2007, apenas na publicação de 2015.

10 Bois, 2015, op. cit.: 149.

11 Restringindo-os a publicações recentes de pesquisas que discutem a teoria da Gestalt nesse contexto brasileiro, por editoras dos Estados Unidos: Martins, Sérgio B. *Constructing an avant-garde: art in Brazil, 1949-1979*. Cambridge; London: The MIT Press, 2013; Cabañas, Kaira. Learning from Madness: Mário Pedrosa and the Physiognomic Gestalt. *October*, 153, Summer

2015, p. 42-64; Amor, Monica. *Theories of the nonobject: Argentina, Brazil, Venezuela, 1944-1968*. Oakland: University of California Press, 2016; Small, Irene. *Hélio Oiticica: folding the frame*. Chicago; London: University of Chicago Press, 2016.

12 Herkenhoff, Paulo. Divergent parallels: toward a comparative study of neoconcretism and minimalism. In: Bois, Yve-Alain (ed.). *Geometric abstraction: Latin American art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection*. Cambridge: Fogg Art Museum/Harvard University, 2001, p. 105-131.

13 Asbury, Michael. Neoconcretism and minimalism: cosmopolitanism at a local level and a canonical provincialism. In: Mercer, Kobena (ed.). *Cosmopolitan modernisms*. Cambridge: The MIT Press, 2005, p. 174-189.

14 Dezeuze, Anna. *Minimalism and Neoconcretism*. <http://webarchive.henry-moore.org/hmi/online-papers/papers/anna-dezeuze>. Acessado em 10/02/2018.

15 Asbury, op. cit.: 177-182.

16 Asbury, op. cit.: 176.

17 Gullar, Ferreira et al. Manifesto Neoconcreto. *Suplemento Dominical do Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, março de 1959.

18 Processo já descrito e analisado com cuidado por Otília Arantes, Gláucia Villas Bôas e Sérgio Martins. Cf. Arantes, Otília. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac Naify, 2004; Villas Bôas, Gláucia. A estética da conversão. O ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951). *Tempo Social*, v. 20, n. 2, 2008, p. 197-219; Martins, 2013, op. cit., p. 19-25.

19 Pedrosa, 1979a, op. cit.: 55-61.

20 Martins, op. cit.: 24.

21 Martins, op. cit.: 23.

22 Esse é um dos principais argumentos do artigo de Kaira Cabañas, 2015, op.cit.

23 É assim que Otília Arantes também apresenta a tese no Prefácio à edição de 1979.

- 24 Pedrosa, 1979a, op. cit.: 22.
- 25 Pedrosa, 1979a, op. cit.: 23, nota 9.
- 26 Pedrosa, 1979a, op. cit.: 52.
- 27 Pedrosa, 1979a, op. cit.: 23.
- 28 Pedrosa, 1979a, op. cit.: 64.
- 29 Pedrosa, 1979a, op. cit.: 79-80.
- 30 Breton, André. Surrealismo e pintura. In Chipp, Herschel (org.). *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996: 407.
- 31 Cabañas, op. cit.: 60.
- 32 Pedrosa, Mário. Forma e personalidade. In: *Arte, forma e personalidade*. São Paulo: Kairós, 1979b, p. 83-118.
- 33 Pedrosa, 1979b, op. cit.: 96.
- 34 Pedrosa, 1979b, op. cit.: 115.
- 35 Pedrosa, 2015, op. cit.: 298-299.
- 36 Pedrosa, 2015, op. cit.: 304.
- 37 Notes on sculpture, Part 1 e Notes on sculpture, Part 2 foram publicadas na revista *Artforum* em fevereiro e em outubro de 1966, respectivamente.
- 38 Principalmente pelos livros de Rudolf Arnheim, o mais famoso publicado nos EUA em 1954; em português: Arnheim, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo: Thomson Learning, 2007.
- 39 Corrêa, Patricia. *Robert Morris em estado de dança*. Tese (Doutorado). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- 40 Meyer, James. *Minimalism: art and polemics in the sixties*. New Haven: Yale University Press, 2001.
- 41 Morris, Robert. Notes on sculpture, Part 1. In: *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris*. Massachusetts: The MIT Press, 1993b: 6.
- 42 Morris, 1993b, op. cit.: 7.
- 43 Morris, 1993b, op. cit.: 7.
- 44 Morris, 1993b, op. cit.: 8.
- 45 Morris, 1993b, op. cit.: 8.
- 46 Greenberg, Clement. A crise da pintura de cavalete. In: *Arte e cultura*. São Paulo: Ática, 1996.
- 47 Judd, Donald. Objetos específicos. In: Ferreira, Glória; Cotrim, Cecília (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006: 98.
- 48 Morris, 1993a, op. cit.: 15.
- 49 Morris, 1993a, op. cit.: 14.
- 50 Morris, 1993a, op. cit.: 15.
- 51 Morris, 1993a, op. cit.: 20.
- 52 Morris, Robert. Some notes on the phenomenology of making. In: *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris*. Massachusetts: The MIT Press, 1993: 75.
- 53 Nemser, Cindy. Art criticism and perceptual research. *Art Journal*, v. 29, n. 3, Spring 1970, p. 326-329.
- 54 Morris, Robert. The present tense of space. In: *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris*. Massachusetts: The MIT Press, 1993: 199.
- 55 Meyer, op. cit.: 160-161.
- 56 Bishop, Claire. Antagonism and relational aesthetics. *October*, 110, Autumn 2004: 65-66.

Patricia Corrêa é professora adjunta da Escola de Belas Artes da UFRJ, especializada em história da arte e da arquitetura (UPC, Espanha), mestre e doutora em história (PUC-Rio), com estágio de doutorado em performance studies (NYU, EUA). Leciona no bacharelado em história da arte e no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, linha de pesquisa História e Crítica da Arte, da EBA/UFRJ.