

# Apresentar objetos: Carl Andre e a materialidade do espaço

To show objects: Carl Andre and the materiality of space

André Vaillant<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo procura analisar a escultura minimalista norte-americana a partir da filosofia analítica do primeiro Wittgenstein. Na primeira seção, analisamos escritos dos artistas proponentes do movimento; na segunda, procuramos fundamentar a análise na historiografia da arte e na obra do próprio Wittgenstein. Por fim, escolhemos algumas obras de Carl Andre para exemplificar as conclusões formuladas.

*Palavras-chave:* minimalismo; espacialidade; silêncio; materialidade.

**Abstract:** This article seeks to analyze the North-American minimalist sculpture from the analytical philosophy of the first Wittgenstein. In the first section, we analyze the writings of the movement's proponent artists; in the second, we seek to base the analysis on the historiography and on the work of Wittgenstein himself. Finally, we chose some works by Carl Andre to exemplify the formulated conclusions.

*Keywords:* minimalism; spatiality; silence; materiality.

---

<sup>1</sup> Mestrando em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Graduado em Arquitetura pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG) e pelo Institute for Housing and Urban Development Studies da Universidade Erasmus de Rotterdam (IHS, Erasmus University, Holanda). Membro dos grupos de pesquisa Cosmópolis (UFMG) e Cronologia do Pensamento Urbanístico (UFRJ/UFBA). Rua Paraíba, 697 – Savassi, Funcionários. Belo Horizonte, MG, 30130-141. E-mail: vaillantab@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7884-6127>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/5775241032346946>. Belo Horizonte, Brasil.

O objeto é simples<sup>2</sup>.

## Situação

A única coisa a dizer sobre a arte é que ela é uma coisa. A arte é arte-como-arte e todo o resto é todo o resto. Arte-como-arte nada é além de arte. A arte não é o que não é arte<sup>3</sup>.

Com essa definição tautológica e, mais que isso, que apela à tautologia como o único essencialismo possível, Ad Reinhardt abre seu artigo *Arte-como-arte*, de 1962. Na ocasião, sua pintura já há cinco anos se revolve exclusivamente sobre a exploração de superfícies negras, de tons quase absolutos de preto azulado. Se algo as distinguia entre si, eram pequenos contrastes que desenhavam formas geométricas no interior da escuridão das superfícies – como a conhecida *Pintura Abstrata n.º 4* (1961). Sua investigação culminaria nas treze telas negras e idênticas de 1966, a que Reinhardt chamava de *Ultimate paintings*. Sem nenhuma forma ou pincelada visíveis, sem gestos e de mesmas dimensões, tratava-se somente disso – treze telas idênticas inteiramente pintadas de preto, dispostas lado a lado, formando uma série<sup>4</sup>. A decorrência evidente, e o enuncia Donald Judd, é que “uma pintura não é uma imagem”<sup>5</sup> – é um objeto.

A enunciação incontornável do caráter objetual de toda arte é, para Judd, a noção radical de detonação da tradição da pintura europeia, ou seja, a abolição do ilusionismo e, ao mesmo tempo, uma libertação da pintura dos limites composicionais da superfície retangular. Se a pintura é objeto, é tridimensional e, portanto, inserida no espaço real – onde a composição, método de organização do espaço bidimensional da representação, já não faz mais sentido. Na verdade, a própria representação, como até então en-

2 WITTGENSTEIN, Tractatus Logico-Philosophicus, 2.02.

3 REINHARDT, A. 2006, p.72.

4 De fato as *Ultimate paintings* funcionaram como a última pintura, pelo menos do próprio Reinhardt. Após terminar a série, ele falece em 1967, aumentando o misticismo ao redor das telas negras.

5 JUDD, D. 2006, p. 102.

tendida, ou seja, como domínio da correspondência<sup>6</sup> em geral, já não faz mais sentido. Trata-se de uma redução do *dictum* de Reinhardt pela tautologia absoluta: se “arte é arte como arte” e arte é, afinal, um objeto (“arte é uma coisa”), o objeto é o objeto enquanto tal e somente enquanto tal.

Rosalind Krauss (2007, p. 318) nos dirá que “esses artistas [minimalistas] reagiram contra um ilusionismo escultural que converte cada material no significado de outro (...) um ilusionismo que retira o objeto escultural do espaço literal e o instala em um espaço metafórico”. Retirado o metafórico da arte, o que resta, senão o objeto, simplesmente? É ainda Krauss (id., p. 304) quem pergunta

Se, argumentarmos, o significado não deve brotar da ilusão de movimento humano, ou da inteligência humana afixando-se ao material pelo poder do escultor de criar metáforas, como poderá a obra de arte transcender sua condição de simples matéria, inerte e desprovida de sentido?

Talvez, justamente, não possa – há, aqui, uma crítica implícita à ideia mesma de transcendência e a proposição de uma arte cujos objetos não se distinguem em nada dos demais objetos do mundo. Não se trata mais de um regime de correspondências referenciais, ou como Susan Sontag (1964)<sup>7</sup> coloca, uma arte que não mais “quer dizer” qualquer coisa, que busca, ao contrário, “(...) reduzir o conteúdo, para podermos ver a coisa”. É também Sontag quem melhor enuncia o abandono da representação ao definir o sistema da arte de até então como uma arte hermenêutica (da interpretação), sendo que “interpretar é reformular o fenômeno; é, com efeito, encontrar um equivalente para ele”<sup>8</sup>. O minimalismo propõe uma arte fora de qualquer regime de equivalências e, portanto, livre da representação. Não por acaso, para descrevê-la, serão abundantes as referências ao espaço, à arquitetura e à dimensionalidade do objeto artístico. Archer, por exemplo, descreverá os objetos de Robert Morris de 1963 como “(...) formas retilíneas planas, quase arquiteturas”<sup>9</sup>; Rosalind Krauss, em

6 Nisso foram pródigas as artes visuais; infinitas estratégias foram concebidas para possibilitar a representação. Aqui trata-se, sobretudo, do problema do metafórico.

7 SONTAG, S. 2020, p. 15-29.

8 Id. p. 20.

9 Apud Archer, 2012, p.58.

*A escultura no campo ampliado*<sup>10</sup> (1984), falará do caráter arquitetônico (e paisagístico) dessa escultura, citando as caixas espelhadas de Morris de 1965. O próprio termo “minimalismo”, atribuído por Wollheim (1965)<sup>11</sup>, foi, antes, utilizado para referir-se a um estilo arquitetônico – ao modernismo racionalista geométrico representado, sobretudo, por Mies van der Rohe<sup>12</sup>. Isso se deve, talvez, à distinção platônica da arquitetura como arte útil, produtora de coisas reais<sup>13</sup>; também remete à distinção que traça Kandinsky entre o concreto e o abstrato em *Do espiritual na arte*, sendo abstrato, justamente, o figurativo, porque nunca coincide com o objeto. A arquitetura é sempre mais ou menos objetual, um edifício é um sólido geométrico enquanto tal; nesse sentido, a arquitetura é uma coisa real em si mesma, e, portanto, concreta. Nisso também se constituirão os objetos de Morris, Judd ou Andre; um bloco de madeira lixado ou não, espelhado ou não, pintado ou não é exatamente isso e nada mais; não remete a nada nem se faz passar por outra coisa, não contém uma alusão psicologizante ou uma referência mitológica; não trata do estado de espírito de quem o fez nem induz qualquer sensação determinada a quem o veja. Mais do que a arquitetura ou os objetos utilitários *trouvé* de Duchamp, ou os objetos comerciais da pop art, o objeto minimalista recusa qualquer função ou associação formal a ela. Recusa o uso, que seria, ademais, um discurso possível. Nas palavras de Ad Reinhardt, “Nem linhas ou imagens, nem formas ou composições ou representações, nem visões ou sensações ou impulsos (...) Tudo voltado para a irredutibilidade (...) Nada utilizável, manipulável, vendável, negociável, colecionável ou controlável”<sup>14</sup>.

10 KRAUSS, R. 2014, p. 133.

11 In: BATTCKOCK, G.; WAGNER, A. M. 1968, p. 387-399.

12 Na histórica entrevista de Judd e Stella a Bruce Glaser, em 1964, ele chega a colocar a questão, relacionando a proposta de Judd à Bauhaus, ao que este responde estar mais interessado no neoplasticismo e no construtivismo. Pontuaríamos, aqui, que o estilo da própria Bauhaus (e, em grande medida, de Van der Rohe) deve muito – e existe em estreito contato – a essas duas vanguardas. GLASER, B. 2006, p. 127-128.

13 PLATÃO, Rep., I, 346d – Platão une a arquitetura às artes úteis, produtoras de coisas. Maurício Puls diz: “(...) Para Platão, a arquitetura possui, diante das outras artes, a enorme vantagem de unir o útil ao agradável, escapando, assim, da condenação dirigida às artes miméticas” (2006, p.111). Reale (2004, p.397) nos fala da divisão das artes humanas, n’O Banquete, entre “produtoras de coisas reais” e “produtoras de imagens”, estando as últimas subordinadas à primeira pelo critério da utilidade, que aproximaria o objeto (real) do eidos. Platão tratará disso no Livro X da República, 601c-d.

14 REINHARDT, A. 2006, p. 77.

## [Ø]

Pode-se falar em um vazio quando a forma recusa a interioridade?<sup>15</sup> Será preciso um continente para se falar em vazio? Sabemos, por Sontag (2020), que essa arte rejeita o conteúdo. Os blocos minimalistas não possuem interior – sua densidade é evidente, evidência essa proposital, inserida na obra no ato da escolha do material. Não se trata, portanto, de um vazio. Da mesma forma, a definição de Reinhardt que acabamos de explorar demonstra o caráter negativo de sua proposta, afinal, diz mais o que ela não é. Talvez isso se deva à dificuldade, senão impossibilidade, de falar um objeto. Tudo que se pode fazer é falar sobre o objeto, enredada que está a linguagem na lógica dos próprios sistemas de representação. Anulado o interesse no conteúdo, resta apenas a coisa; “(...) nada senão matéria inerte”, nos dirá Krauss (2007, p.301); Archer, por sua vez, acusa um “mutismo oblíquo” (2012, p.51). Esse é o centro do problema: a inequivalência da materialidade objetual, levando à radicalidade tautológica do princípio da identidade (ou seja, A só pode ser igual A e nada mais). A lição do minimalismo, podemos adiantar, é que não há relação necessária alguma entre matéria e sentido<sup>16</sup>. Nesse sentido, Krauss (2007, p.312) associa o minimalismo à obra do segundo Wittgenstein (aquele de Investigações filosóficas). É no primeiro, porém, que encontramos o nó górdio da correlação entre a linguagem, pensamento e mundo:

A proposição [Satz<sup>17</sup>] pode representar toda a realidade, mas não pode representar o que deve ter em comum com a realidade para poder representa-la – a forma lógica. Para podermos representar a forma lógica, deveríamos poder-nos instalar, com a proposição, fora da lógica, quer dizer, fora do mundo<sup>18</sup>.

15 Tanto Krauss (2014, p.318), quanto Archer (2018, p.77) dirão que o minimalismo transfere o significado para fora do objeto, para sua “externalidade”. É preciso, aqui, cautela ao definir “significado”, pois não se trata de significação linguística, um aporte discursivo do objeto – que essa arte nega –, mas daquilo a que a obra visa – nas palavras de Sontag (2020, p.17), não o que a obra diz, mas o que ela faz. Talvez uma tradução melhor fosse “sentido”, ao invés de “significado”; aqui nas referências, porém, somos fiéis às edições utilizadas.

16 A seção I deste trabalho poderia se chamar “Tautologia” e a seguinte, “Aporia”.

17 Em alemão, “frase”. Para os fins do presente artigo, teria sido melhor a tradução mais literal do que o vocábulo “proposição” – embora, de modo geral, a escolha seja não só justificável, como melhor em completude.

18 WITTGENSTEIN, Tractatus, 4.12. Cabe, aqui, ressaltar uma correlação entre pensamento e o observável.

Ou seja, para Wittgenstein deve haver uma identidade entre figuração e afigurado (o mundo e a linguagem) para que a representação possa acontecer (2.161<sup>19</sup>). Essa identidade deve ser entre as correlações entre os objetos e aquelas entre as palavras na frase (2.0121; 2.17), ou seja, uma identidade de correlações (forma lógica; estrutura), posto que uma identidade entre os termos e os objetos é impossível (3.142). É o que Wittgenstein diz em 3.221: “Os objetos, só posso nomeá-los. Sinais substituem-nos. Só posso falar sobre eles, não posso enunciá-los. Uma proposição só pode dizer como uma coisa é, não o que ela é”<sup>20</sup>. É igualmente impossível demonstrar que linguagem e mundo partilham a mesma forma lógica, posto que só podemos emitir qualquer juízo dentro dessa forma; não se pode, portanto, representar a representação, para fazê-lo seria necessário estar “fora do mundo”, ou fora da linguagem (2.174).

A máxima do regime minimalista de arte talvez seja o aforismo 4.1212: “O que pode ser mostrado não pode ser dito”.

Assim chegamos em Wittgenstein ao problema do indizível. Na arte, a origem desse problema é a abolição da composição<sup>21</sup>. Archer (2012, p.46), nesse sentido, aproxima Judd e Cage, com seu desejo de “produzir música que não fosse composta”. A composição, em arte, é justamente o regime de correlações que permite ao objeto (simples) passar ao enunciado (compostos). O próprio Wittgenstein o diz e relaciona à música em 3.141: “A proposição [Satz] não é uma mistura de palavras. (Como o tema musical não é uma mistura de sons). A proposição é articulada”. Podemos seguir a analogia até o fim da linha: abandonada a composição, Cage chega a 4’33”. Em artes plásticas, chegamos a sólidos geométricos lisos e idênticos<sup>22</sup>. Ou seja, o silêncio.

19 Todas as citações diretas de Wittgenstein são do Tractatus.

20 Grifos da edição.

21 “A lógica da estrutura compositiva, portanto, é mostrada como inseparável da lógica do signo”. KRAUSS, 2014, p.316. Sobre a pintura minimalista de Frank Stella, em Die Fahne Hoch (1959).

22 Assim se poderia descrever as obras de Judd (Sem título, 1965, em ferro galvanizado; Sem título – quatro caixas, 1965, em chumbo), Andre (Equivalent V, 1966; Uncarved blocks, 1975) ou Morris (Sem título – mirrored cubes, 1965-1971; Voice, 1974).

Em seu artigo de 1966, *A estética do silêncio*, Susan Sontag coloca o problema de como pode o artista abraçar o silêncio sem deixar de ser artista, ou seja, sem deixar de produzir<sup>23</sup>. “As noções de silêncio, vazio, redução esboçam novas formas de ver, ouvir, etc. – que ou promovem uma experiência mais imediata, sensual, da arte, ou um confronto mais consciente e conceitual com a obra”<sup>24</sup>. A autora prossegue na tese de que a arte seria o meio privilegiado de exercício da atenção (foco). Assim, enuncia:

A história da arte equivale à descoberta e à formulação de um repertório de objetos nos quais apurar [lavish] a atenção. Poder-se-ia traçar exatamente e em ordem como o olhar artístico percorreu nosso ambiente, nomeando, fazendo sua seleção limitada de coisas que as pessoas então percebem como entidades significativas, prazerosas e complexas<sup>25</sup>.

Para além dos muitos questionamentos que cabem acerca, por exemplo, da natureza desse prazer das artes, focaremos aqui em dois pontos: a natureza essencialmente de linguagem da arte, que recorta e “nomeia” objetos dentre o todo do nosso ambiente; e a seguir, o problema da atenção. A pergunta sobre a qual Sontag discorre no ensaio em questão é o que resta a uma arte que negue o binômio composição-representação. Como vimos, resta o objeto – mas o quê, nele, caracteriza a arte? A experiência do real. Caminhamos para um tipo de meditação onde silêncio, atenção e observação conformam uma prática de percurso – uma imersão no objeto.

## **A indelével materialidade**

Citemos Ad Reinhardt pela última vez:

O único lugar para a arte-como-arte é o museu de belas artes. (...) Qualquer perturbação da ausência de som, de tempo, de ar e de vida de um verdadeiro museu é um desrespeito<sup>26</sup>.

23 SONTAG. 2013, p. 16. Tradução nossa.

24 Idem.

25 Ibidem, p. 17.

26 REINHARDT, A. 2006, p.74.

Ignoremos os possíveis contrapontos por um instante. O lugar em que Reinhardt situa sua arte-como-arte é a câmara anecoica em que John Cage concebeu *4'33"* – o espaço isolado, hermético, da atenção. Sem sons mundanos e distrações, o cubo branco do museu/galeria configura sua própria temporalidade. O objeto artístico que apresenta é imperturbável, imperscrutável, inteiro exterioridade. À pergunta de Sontag sobre o que resta após o silêncio, contrapõe-se o objeto minimalista: resta a coisa e nada mais deve ser oferecido ao espectador, sob pena de uma perturbação que lhe sequestre a atenção. Donald Judd dirá: “Há uma objetividade na inexorável identidade de um material”<sup>27</sup>.

Se, como vimos, tanto Judd, quanto Morris e Andre estão produzindo sólidos geométricos, devemos perguntar-nos o que diferencia a produção desses artistas entre si. Nas obras sem título de Judd, podemos destacar o amplo uso da cor, com suas caixas de madeira ou metal cobertas homogeneamente de tinta brilhante monocromática (amarelo, vermelho, verde, etc). Morris, por sua vez, nos coloca diante de cubos espelhados de 1965 a 1971; também diante de grandes formas complexas que parecem brincar com a perspectiva, em *Sem título – L-Beams* (1965), cobertas de tinta branca; utiliza luz (*Ring with light*, 1966) e som (*Box with the sound of it's own making*, 1961). Em todos esses casos vemos características acrescentadas ao objeto como revestimentos: cor, espelhos, luz e sons. Em seu manifesto de 1963, *Objetos específicos*, Judd inclui a pintura – e portanto o revestimento – em suas estratégias formais:

Obviamente, qualquer coisa em três dimensões pode ter qualquer forma, regular ou irregular, e pode ter qualquer relação com a parede, o chão, o teto, a sala, as salas e o exterior, ou absolutamente nenhuma. Qualquer material pode ser usado, como é ou pintado<sup>28</sup>.

Apenas Carl Andre nos entrega os materiais como são – e frequentemente o enuncia, como ao intitular seus blocos de 1975 *Uncarved blocks*. O título, “não-talhados”, alude ao estado bruto do material. Trata-se de madeira crua, sem lixa ou polimento, apenas cortada nas medidas dos blo-

27 JUDD. 2006, p.104.

28 Idem, p.103.

cos idênticos que são, então, dispostos no solo em arranjos quaisquer. Somente nos objetos de Andre atingimos o verdadeiro grau zero do projeto minimalista, ou seja, o confronto não mediado com a materialidade dos objetos. Sem tintas, luzes ou sons; sem gravadores, toca-fitas, lanternas ou quaisquer tipos de efeitos especiais. Não há a homogeneidade lisa e plástica da superfície pictórica de Donald Judd, com as cores aplainando o objeto lixado e preparado para a tinta. Krauss: “(...) a escultura de Andre ocupa um estado intransitivo: materiais percebidos como expressões de sua própria existência”<sup>29</sup>.

Nesse sentido, é Andre a conclusão do projeto iniciado em Henry Moore e Jean Arp, que, segundo Krauss, “Se (...) foram notáveis no uso da pedra erodida e do bloco de madeira desbastado, não foi com o intuito de oferecer esses materiais não-transformados ao observador”<sup>30</sup>. A não-transformação, ou a mínima transformação, possibilita o aparecimento e testemunho fenomenológicos do material<sup>31</sup>. Quando, no espaço de atenção da galeria, o silêncio e a observação nos permitem finalmente o encontro com a matéria que nos cerca, em que a madeira não é mesa ou cadeira, não tem tratamento ou função e, colocada ali, alheia a todo nosso conhecimento de si, emerge como um objeto de outra ordem, de outro tipo, ela abandona, finalmente, seu nome e se entrega à percepção. Não se trata mais de “madeira”, mas de sua densidade, seu peso visual, sua textura, seu mutismo e recolhimento. Trata-se do fato de que não podemos dizê-la, ou seja, da passagem do nome ao material.

A materialidade de um objeto pressupõe essa série de características físicas que lhe são inerentes – é como ele existe e é do que pode testemunhar. Peso, densidade, temperatura, condutividade, textura, refletividade, translucidez ou opacidade, coloração natural, maleabilidade, ductibilidade – a lista dos químicos é extensa. Tempo e espaço também estão entre

29 KRAUSS. 2014, p.330.

30 Idem, p.301.

31 Como Sontag coloca na já citada passagem sobre a história da arte, frequentemente são os artistas a apontar aspectos do mundo real que antes não se podia ou não se sabia ver. A autora exemplifica com o argumento de Oscar Wilde acerca da névoa, cuja percepção foi cultivada e ressaltada pelo século XIX. Ou, segundo ela própria, o que o cinema fez à feição humana e sua expressão. 2013, p.17.

elas. Vejamos rapidamente, outra vez, Wittgenstein: “Espaço, tempo e cor (ser colorido) são formas dos objetos”<sup>32</sup>. E qual seria o tempo da galeria “imperturbável” de que fala Ad Reinhardt, senão o do objeto? Por isso falamos em “imersão”. O espaço, porém, não pode ser compartilhado – sabemos disso porque nos dizem os físicos. O objeto é imperscrutável, impermeável, sem interior, fechado em si mesmo. Suas dimensões, somente ele as ocupa. Assim, o objeto funciona na galeria como obstáculo e impõe ao observador caminhos específicos.

A disposição dos objetos nos interessa na medida em que conforma sua experiência. Carl Andre dispõe seus blocos diretamente sobre o solo da galeria; cria caminhos como em *8 cuts* (1967), ou propõe um marco a ser contornado (*8 x 8 Cedar solid*, 2011); propõe uma barreira, como uma divisória, para andar-se ao longo de sua longitude (*THEBES*, 2003) ou desviar-se dela. Cobre o piso com “tapetes”, como os “quadrados” metálicos de 1969 (*Aluminum square, Magnesium square*, etc), e as chapas dissolvendo os cantos das galerias em *Fall* (1968)<sup>33</sup>. É à própria ideia de escultura que Carl Andre está expondo, mas, mais do que isso, ao apresentar objetos simples, Carl Andre expõe o próprio espaço enquanto dimensão<sup>34</sup>. O título de sua retrospectiva de 2014 denuncia-o: *Sculpture as place* (Dia Art Foundation, Nova York).

Miwon Kwon nos diz sobre o minimalismo e o espaço:

O espaço de arte não era mais pensado como lacuna, tabula rasa, mas como espaço real. O objeto de arte ou evento, nesse contexto, era para ser experimentado singularmente no aqui-e-agora pela presença corporal de cada espectador, em irredutibilidade sensorial da extensão espacial e duração temporal.<sup>35</sup>

32 WITTGENSTEIN. Tractatus, 2.0251.

33 Deve-se notar outra vez que os títulos falam dessas características físicas, nomeiam os materiais (alumínio, magnésio), suas dimensões (“8 x 8”), o processo de fabricação (“oito cortes”) etc.

34 Basta ver o caráter gritantemente arquitetônico de sua produção, que lida quase com exclusividade com os materiais e sua relação com a galeria e a espacialidade – o canto, o piso, a parede, o chão, a verticalidade, a horizontalidade, etc.

35 KWON. 2008, p.167-168.

Em Carl Andre, a relação fundamental é essa: entre o objeto material e suas dimensões. Artista sintético, escreveu pouco, deixando seus objetos simplesmente postos para o confronto. Seus poucos textos são geralmente muito curtos e apenas enunciam ideias, sem se preocupar em explicá-las ou desenvolvê-las, como por exemplo *Preface to stripe painting* (1959)<sup>36</sup>. Em 1966, porém, publicou um poema sem título<sup>37</sup> que consiste no elenco de uma série de substantivos: viga, sala, viga, argila viga, borda viga argila, etc. Além da evidente preocupação com a substância, Andre se vale de uma característica da língua inglesa de dispensar preposições para associar elementos, gerando uma lista que pode ser lida tanto como termos simples, quanto como termos compostos<sup>38</sup>. Associa, assim, formas arquiteturais e materiais, medidas (polegadas), ambientes (sala), massa e tempo. Nesse poema ele delinea seu campo de inquietação e aponta a natureza de sua proposta: depreender da materialidade, a partir da substância, a espacialidade. Ao apresentar objetos crus, Carl Andre transforma a escultura em lugar, ou demonstra que ela nunca foi outra coisa. Denuncia, contra toda abstração racionalista, o caráter indelével de materialidade do espaço real.

36 ANDRE. 2012, p.147.

37 Idem.

38 Por exemplo, “edge clay beam” pode tanto ser lido como “borda, argila, viga”, como se o autor tivesse apenas dispensado as vírgulas, quanto como “viga de bordo de argila”.

## Referências bibliográficas

ANDRE, C. Preface to stripe painting (1959). In: STILES, K.; SELZ, P. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. London: University of California Press, 2012. p.147.

ANDRE, C. Poem (beam, room) (1966). In: STILES, K.; SELZ, P. *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. London: University of California Press, 2012. p.147.

ARCHER, M. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. 2.ed.

BATTCKOCK, G.; WAGNER, A. M. *Minimal art: a critical anthology*. New York : E. P. Dutton & Co., INC., 1968.

JUDD, D. Objetos específicos (1965). In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. *Escritos de artistas: anos 60-70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 96-106.

KANDINSKY, W. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 3.ed.

KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. In: *Arte & Ensaios n.17*. Rio de Janeiro: PPGAV-EBA-UFRJ, 2008, p.129-137.

KRAUSS, R. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2007. 2.ed.

KWON, M. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity (1997). In: *Arte & Ensaios n.17*. Rio de Janeiro: PPGAV-EBA-UFRJ, 2008, p. 166-187.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Perspectiva, 2014. 2.ed.

PULS, M. *Arquitetura e filosofia*. São Paulo: Anablume, 2006.

REALE, G. *Para uma nova interpretação de Platão*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

REINHARDT, A. Arte-como-arte (1962). In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. *Escritos de artistas: anos 60-70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 72-77.

SONTAG, S. *Contra a interpretação e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

SONTAG, S. *Styles of radical will*. New York: Farrar, Straus & Giroux (Picador), 2013. Ebook.

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Logico-Philosophicus*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2020.

Recebido em 30 de junho de 2023 e aceito em 1º de setembro de 2023

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.

