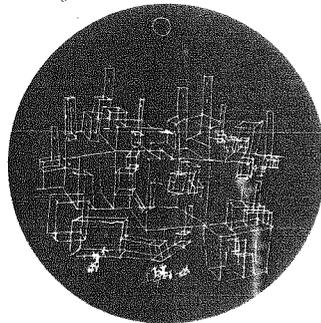
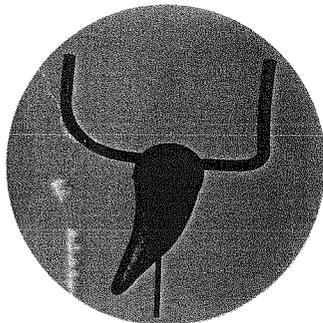
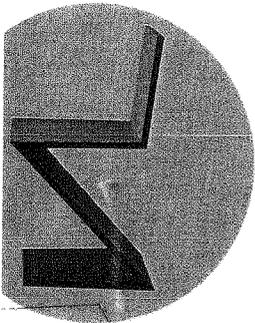
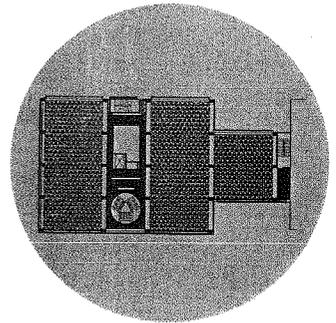
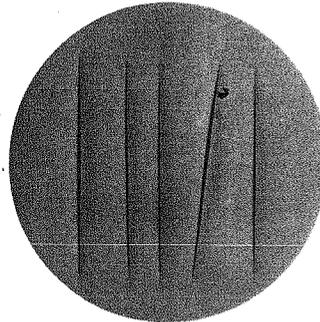
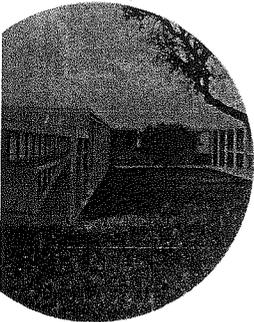
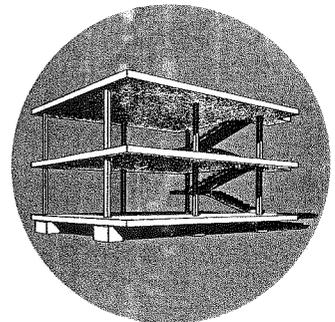
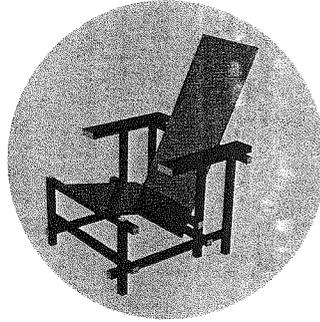
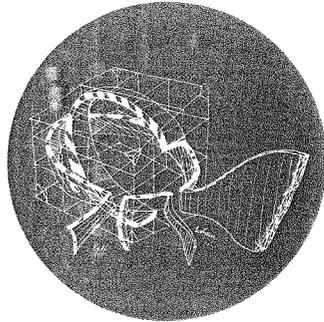
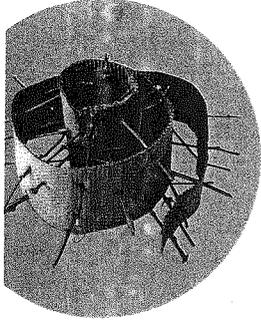


AU4 129

# as formas do século XX



IG®

SEMINÁRIO 8

Josep Maria Montaner

25

## 9. Fenomenologias minimalistas: estruturas habitáveis

Este capítulo é dedicado à análise de um fenômeno que se expandiu por todas as disciplinas artísticas e estabeleceu múltiplos filamentos de relação entre as diversas artes. Este fenômeno denominado minimalismo é o resultado da confluência de diversas tradições. A que possibilitou a existência e a conceituação do minimalismo com mais força foi o pensamento estruturalista de Roland Barthes e Claude Lévi-Strauss [→ cap. 8, 10]. E ainda que o minimalismo tenha começado como categoria destinada a interpretar a escultura norte-americana dos anos sessenta, a formulação precedente do "Less is more", feita por Mies van der Rohe [→ cap. 3, 4, 8, 12], constituiu o anúncio mais legítimo da categoria do minimalismo lançado a partir do campo da arquitetura.

**O minimalismo, princípio operativo do século xx**  
A busca do mínimo irreduzível é uma das características essenciais que define uma parte da arte do século xx e que encontramos nas obras de autores de diferentes disciplinas: Kazimir Malevitch, Ernest Hemingway, Samuel Beckett, Michelangelo Antonioni ou John Cage. Podemos considerar que o minimalismo não é, em absoluto, um estilo ou uma moda. Mais que isso, é um dispositivo operativo que gera fenomenologias próprias. É uma busca que cada autor desenvolve com as técnicas de sua disciplina. É um objetivo maximalista – conseguir a máxima emoção estética e o máximo de impacto intelectual usando os meios mínimos – que dificilmente é alcançado em toda sua plenitude.

A referência histórica mais relevante do minimalismo em geral é a arte minimalista, materializada na escultura norte-americana do começo dos anos sessenta, que também se denominou ABC Art. Como herança do neoplasticismo e do construtivismo russo, as esculturas de Tony Smith, Donald Judd, Sol LeWitt, entre outros, eram essencialmente estruturas e volumes puros. Os artistas da arte minimalista buscaram dar continuidade aos objetivos radicais de Kazimir Malevitch [→ cap. 3, 12] e Marcel Duchamp [→ cap. 2, 12], seus experimentos conduziram a obra de arte ao seu mínimo e ao seu máximo, respectivamente. Malevitch reduziu a complexidade da obra de arte ao mínimo mais simples, universal e repetível – o quadrilátero negro – para que cada pessoa pudesse dispor dele como emblema. Duchamp ampliou totalmente os limites do círculo da obra artística, demonstrando que qualquer objeto

comum encontrado podia substituir o caráter único da obra de arte. E os artistas da arte minimalista desenvolveram ambas buscas: a obra podia ser qualquer objeto ou material (artesanal ou industrial) reduzido à sua estrutura geométrica básica e mínima.<sup>1</sup>

A eclosão da arte minimalista induziu as disciplinas artísticas a explorar as suas próprias raízes e tradições da simplicidade. Tradições e buscas diversas, já que os resultados do minimalismo são sempre contraditórios e tendem a caminhos contrapostos: massa compacta e desmaterialização, simplicidade e monumentalidade, enraizamento na cultura popular e máxima abstração. Devido ao seu caráter pluridimensional, o minimalismo não é considerado um estilo nem uma corrente delimitada, mas sim um princípio operacional, uma busca incansável desenvolvida neste século, e que determina períodos históricos e culturas já haviam possuído.

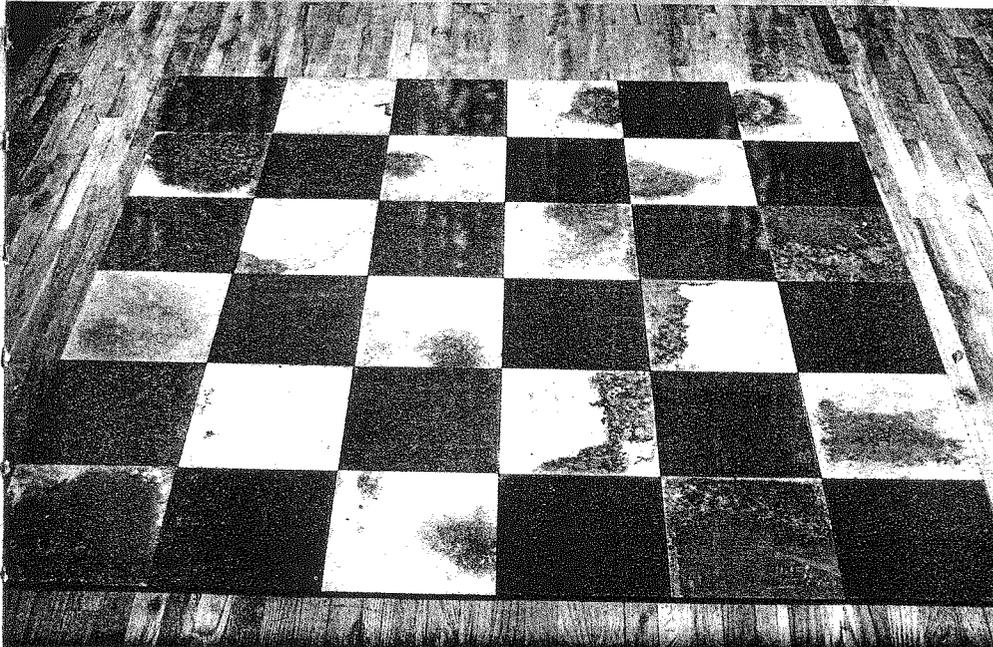
Por exemplo, a possibilidade de interpretar um cubo de maneiras distintas ao longo da modernidade seria um dos elementos caracterizadores da diversidade do minimalismo.<sup>2</sup> Os volumes pesados de aço escovado do arquiteto **Tony Smith** (1912-1980) estão presentes no início da arte minimalista. Smith abandonou a prática da arquitetura para converter-se em escultor de obras como: o poliedro *The Black Box* (1961) e o cubo *Die* (1962).

### Mecanismos minimalistas

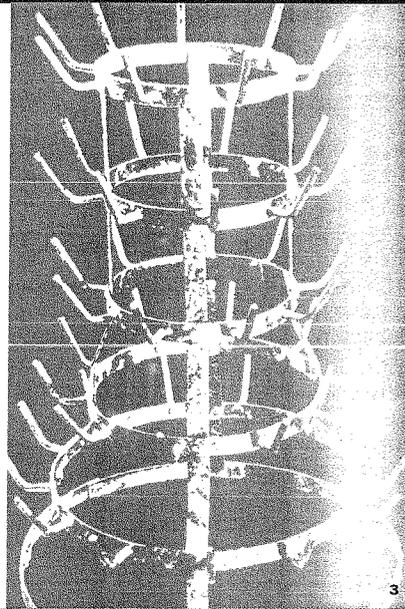
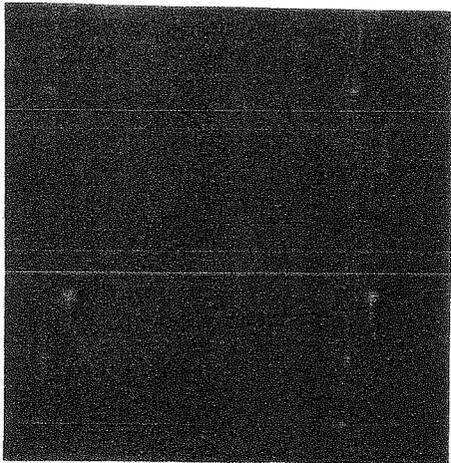
**Donald Judd** (1928-1994) realizou uma das definições mais precisas de arte minimalista: "nada de alusões, nada de ilusões". Judd se referia tanto ao caráter anti-histórico das propostas quanto à renúncia de toda fantasia ou ilusão, de qualquer intoxicação ou poluição que não fosse a essência pura, semelhante ao que afirma o pensamento Zen.<sup>3</sup>

O objetivo dificilmente alcançável do minimalismo é extrapolar alguns limites que permitam que a obra de arte não possa mais ser reduzida (seja escultura, obra literária ou filme), pois foi convertida em outra coisa: pura estrutura, vida, especulação filosófica e conceitual, ou alarde técnico. O objetivo do minimalismo de situar-se no limite é tão difícil de alcançar quanto o do surrealismo mais radical. E quando este limite é alcançado, o criador é impulsado a uma situação nihilista. Semelhante ao que ocorreu ao escultor basco Jorge Oteiza quando, no final dos anos cinquenta, culminou as obras mestras do processo de desocupação do cubo; a partir deste momento deixou praticamente de criar, coerente com a consciência de ter alcançado o seu limite, de ter chegado ao final da viagem conceitual e experimental da busca do mínimo irreduzível.

1



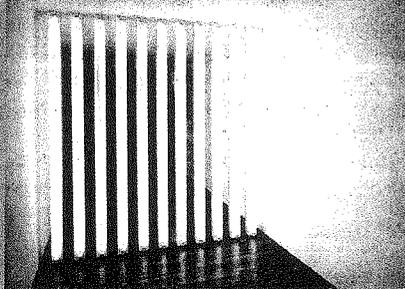
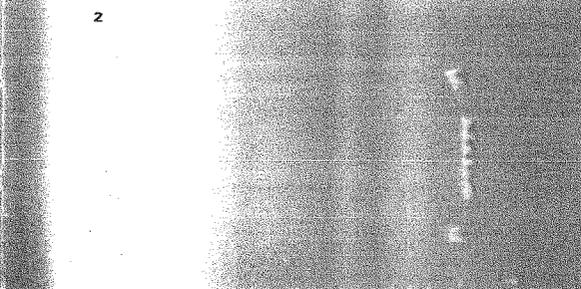
- 1. *Steel magnesium plain* de Carl Andre, 1969.
- 2. *Quadrilátero negro sobre o branco* de Kazimir Malevitch, 1929.
- 3. *Garrafeira* de Marcel Duchamp, 1914.
- 4. *Die* de Tony Smith, 1962.
- 5. *Untitled* de Dan Flavin, 1964-1969.



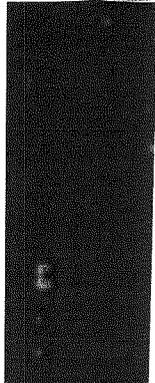
3



2



5



De certa forma, como ocorreu ao surrealismo, é possível estabelecer a existência de diversos mecanismos que permitem a aproximação ao minimalismo, sejam estes conceituais ou formais, que podem ocorrer de maneira complementar ou que, em determinadas ocasiões, alguns podem ser mais dominantes que outros:

1. Uma grande parte das obras minimalistas tem raízes em um **minimal pitoresco, realista e popular**, de existência quase intemporal. Ao longo dos séculos, a arte popular (a música, a poesia, a cerâmica ou o mobiliário) caracterizou-se pela simplicidade, economia de meios e elaboração anônima e coletiva, e dedicou-se a conseguir os máximos resultados de beleza, funcionalidade e durabilidade. Este fenômeno já havia sido marcado por Bernard Rudofsky na exposição e catálogo *Arquitetura sem arquitetos* (1964-1965).

Parte das obras de arquitetos como Luis Barragán, Arne Jacobsen, Adalberto Libera ou José Antonio Coderch foram emblemáticas deste minimalismo pitoresco: as figurações locais, o saber da arquitetura popular, as texturas vernáculas, os cromatismos contextuais, o ambiente sutil do lugar e os ritmos geométricos aparecem elegantemente aplicados a abstratos e internacionais esquemas espaciais e técnicos. Algo similar ocorreu quando uma parte da música minimalista fundiu-se às músicas étnicas.

2. O **rigor da geometria pura**, premissa comum à maioria de obras, gera pautas seguras para toda criação que busque a máxima tensão formal com a maior economia de meios. A arquitetura, por exemplo, admite o mecanismo do predomínio da forma estrutural, interpretada como razão oculta e profunda do fenômeno artístico, seja um edifício cúbico, como os três cubos que Carlos Raúl Villanueva apresentou para o Pavilhão de Venezuela na Exposição Universal de 1967 em Montreal; piramidal, como o Museu Louvre em Paris (1983-1989) de I. M. Pei; ou com uma malha eqüidistante e escalonada, como o Palácio de Justiça de Bilbao (1990-1999) de Roberto Ercilla. Cubos, pirâmides, esferas e prismas possuem a capacidade permanente de criar formas claras e simples, ordenadas e expressivas. Esta ênfase nas estruturas essenciais percorreu a arte de artistas como: Sol LeWitt, que colaborou durante uma época com o arquiteto Pei e dedicou-se incansavelmente a sistematizar o mundo das linhas e formas geométricas com seus cadernos, cubos modulares e murais; até Aldo Rossi [→ cap. 8, 10], que encabeçava as suas conferências com uma imagem dos volumes básicos apresentados em forma de natureza-morta: a esfera, o cubo, o prisma, o cone e o cilindro. Uma imagem pertencente à tradição de Boullée e Le Corbusier que

lembra que as formas puras determinam a estrutura básica.

A programação visual e o desenho industrial também desenvolveram esta linha de rigor geométrico: a cadeira Ziguezague (1932) de Thomas Gerrit Rietveld [→ cap. 3]; o relógio de parede (1957) de **Max Bill** (1908-1994); ou os protótipos de cadeiras de madeira que o escultor e arquiteto Donald Judd elaborou na última etapa de sua carreira.

As obras de Tadao Ando e Paulo Mendes da Rocha mostram a vontade da geometria de equivaler-se à estrutura e, ao mesmo tempo, referir-se às formas arquetípicas dos lugares elementares, dos espaços sagrados ou das instituições públicas.

3. Levada ao extremo, a **ética da repetição**, que procede da estética classicista, converte-se em um mecanismo básico do minimalismo. Entre as técnicas expressivas nenhuma está mais próxima ao coração do minimalismo que a repetição do idêntico, um infinito a-a-a-a... O mecanismo formal e ético da repetição libera grande quantidade de energia e possui uma ressonância dadaísta profundamente perturbada, obsessiva e angustiada.

A música repetitiva constitui um elemento de destaque. Maurice Ravel, com o *Bolero* (1928), e sobretudo Erik Satie, com experimentos ao piano e *Vexations* (elaborada em 1893 e composta por 152 notas que se repetem 840 vezes, e somente John Cage [→ cap. 2] a interpretou integralmente durante 18 horas e 40 minutos em 1963), foram os representantes da nova música francesa do princípio do século: simplificadora, moderna e abstrata, em oposição à exuberância e polifonia da música alemã. Contemporaneamente, Steve Reich, Philip Glass, Gavin Bryars, Michael Nyman e John Adams experimentaram os valores da repetição. Algumas obras buscam desenvolver a variedade dentro da repetição.

Na literatura, alguns exemplos desta retórica da repetição minimalista são: o poema *A rose is a rose is a rose* de Gertrude Stein; a poesia de Federico García Lorca e, especificamente, o poema *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* de 1936 (com "às cinco da tarde" repetida sempre igual); ou o conto *A clean, well lighted place* (1938) de Ernest Hemingway, com o "Pai-nosso do Nada", que se converte na mais estressante das súplicas.

Inclusive a Cidade Vertical (1928) de Ludwig Hilberseimer, que alcançava a unidade total à base da

Que uma nova sensibilidade se anunciou, está claro, embora não esteja claro em que ela está baseada. É isto que eu espero estabelecer aqui. Mas antes de me ocupar com exemplos específicos da nova arte, não apenas da pintura e da escultura, mas também das outras artes, eu gostaria de traçar brevemente sua genealogia.

Em 1913, Kasimir Malevitch colocou um quadrado preto sobre um fundo branco que ele denominou "vazio" e criou a primeira composição suprematista. Um ano depois, Marcel Duchamp apresentou como uma obra de arte original, um suporte metálico comum para garrafas que ele chamou de "*ready-made*". Durante meio século, essas duas obras marcaram os limites das artes visuais. Agora, no entanto, parece que uma nova geração de artistas, que se mostram mais impressionados do que inspirados por Malevitch e Duchamp (a ponto de venerá-los), está examinando as implicações de suas decisões radicais em um novo contexto. Muitas vezes, os resultados são uma síntese curiosa das obras dos dois homens. Retrospectivamente, fica claro que esta síntese deve ser não apenas possível, mas também provável. Pois, embora superficialmente Malevitch e Duchamp representem as polaridades da arte do século XX — ou seja, de um lado a busca pelo transcendental, universal e absoluto, e do outro, a negação generalizada da existência de valores absolutos — os dois têm mais em comum do que se pode imaginar.

[...]

Se os cadernos de anotações de Jasper Johns parecem uma paródia de Wittgenstein, então as esculturas de Judd e Morris muitas vezes parecem ilustrar as proposições do filósofo. Ambos os escultores usam formas elementares e geométricas cujas qualidades artísticas dependem de uma certa presença ou existência concreta, que por sua vez, não passa de uma asserção enfática e literal das suas existências. Não existe um desejo de transcender o físico pelo metafísico ou metafórico. Presume-se que a coisa não deve "significar" nada além do que ela é; ou seja, não deve sugerir nada que não seja ela mesma. As primeiras obras de madeira compensada de Morris são todas constituídas de estruturas elementares: uma porta, uma janela, uma plataforma.

mais dramática padronização industrial, seria a imagem inquietante de um improvável urbanismo minimalista.

4. A **precisão técnica na materialidade** constitui a condição necessária para uma realização qualificada e significativa de toda obra minimalista de arquitetura e *design*. Por exemplo, a perfeição do cubo somente pode ser alcançada com a precisão dos materiais e dos detalhes construtivos. A beleza emana da materialidade do objeto, porém esta materialidade não provém da visão do detalhe, do volume ou do alarde tecnológico, como sucede na arquitetura *high tech*, mas sim da fisicidade de cada elemento – parede, cobertura, janela – tratado com uma materialidade unitária – massificada ou desmaterializada – sem que obrigatoriamente o material visível seja a estrutura, nem a superfície de revestimento.

Desta maneira, o fundo construtivo passa desapercibido na arquitetura minimalista; o volume e a superfície, a materialidade e a luz predominam. A obra de concreto armado de **Tadao Ando** (1941) é um exemplo singular desta busca da perfeição que leva o concreto aparente a ter uma aparência leve, suave e translúcida. A extrema atenção à relação entre materialidade e forma caracteriza a obra de **Peter Zumthor** (1943) [→ cap. 12].

Também em outras disciplinas artísticas, como na literatura ou no cinema, a postura minimalista, devido à sua necessidade de perfeição, exige o máximo rigor no uso das técnicas.

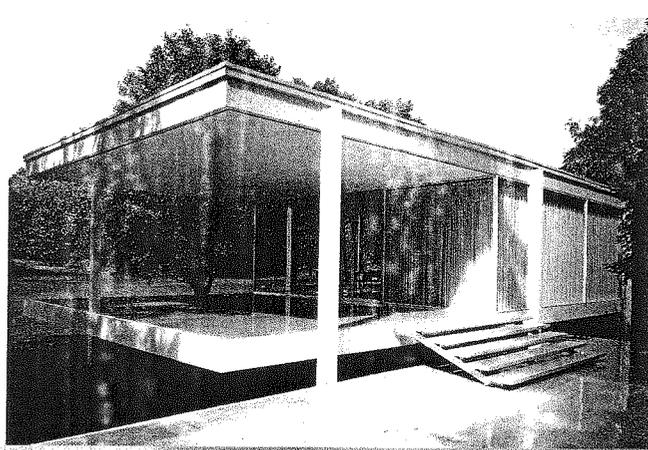
5. A **unidade e a simplicidade** são os principais objetivos da maioria das obras. Uma unidade que foi construída com um grande esforço de síntese e de busca do essencial. Esta pode estar radicada no essencial da vida cotidiana, nos raciocínios básicos de Ludwig Wittgenstein [→ cap. 4, 7, 11] no *Tractatus logico-philosophicus* (1921), ou nas formas unitárias, simples e coerentes estabelecidas pela Teoria da Gestalt. O intemporal princípio de unidade reaparece na arte minimalista com força.

As fotografias de Walker Evans ou de Sebastião Salgado foram aplicadas em diferentes épocas às manifestações espontâneas da vida cotidiana. Possuem uma unidade especial devido ao fato de que elas concentram a atenção em personagens anônimos da rua, nas situações onde a existência foi formulada de maneira mínima, básica, essencial, em situações de crise, sem nenhuma fortuna. Trata-se de conseguir o máximo proveito dos escassos recursos disponíveis, algo que Hannes Meyer [→ cap. 4, 5] plasmou de forma radical no austero interior CO-OP de 1926.

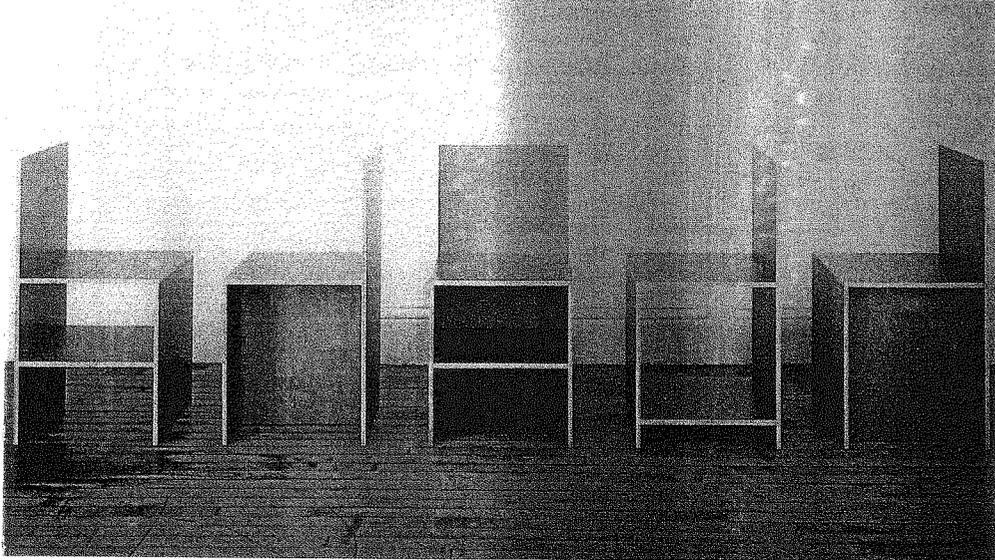
É o que ocorre nas obras de teatro de **Samuel Beckett** (1906-1989), como *O primeiro amor* (1944-1945): um mundo essencial construído com elementos reais, procedentes da extrema unidade do realismo e do existencialismo, mas que seguindo um rigoroso processo de neutralização da linguagem podem conduzir, como no texto *What* (1961), à incomunicação e ao silêncio.

Devido à sua forma escalonada e repetitiva, o projeto de **Albert Viaplana** (1933) [→ cap. 2] e **Helio Piñón** (1942) [→ cap. 2] para o concurso da sede do Colegio de Arquitectos de Valencia (1977) consegue uma proposta intemporal e comum, expressada por meio dos traços mais anônimos possíveis para que, como se fosse o *Quadrilátero negro sobre o branco* de Malevitch, qualquer um pudesse utilizar, à sua maneira, um projeto de extrema unidade, coerência e simplicidade.

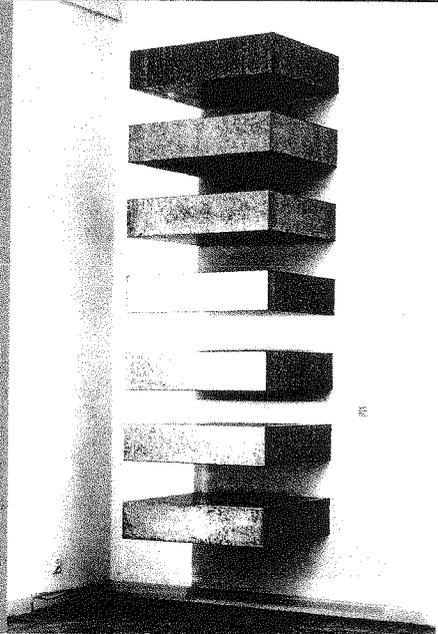
A Abadia de Vaals, na Bélgica, obra do arquiteto e monge Hans van der Laan, é um caso de grande simplicidade e unidade, que utiliza a mínima variedade de materiais com um total predomínio de paredes-cegas e a ausência de ornamentação. De fato, existe uma relação entre e determinadas correntes históricas da teologia – como o funcionalismo radical da arquitetura dos mosteiros do Cister (inimigos de qualquer sensualidade ou interferência da fé transmitida pela razão e pelo esforço) –, e as formas minimalistas de espaços sacros contemporâneos como o Convento Beneditino em Las Condes, Santiago de Chile (1964), de Gabriel Guarda e Martín Correa.



1. Casa Farnsworth de Mies van der Rohe, Illinois, 1946-1951.
2. Série de cadeiras de Donald Judd.
3. Casa de Luis Barragán, Cidade do México, 1947-1950.
4. Galvanized iron de Donald Judd, 1965.

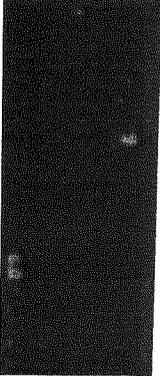


2



3

4



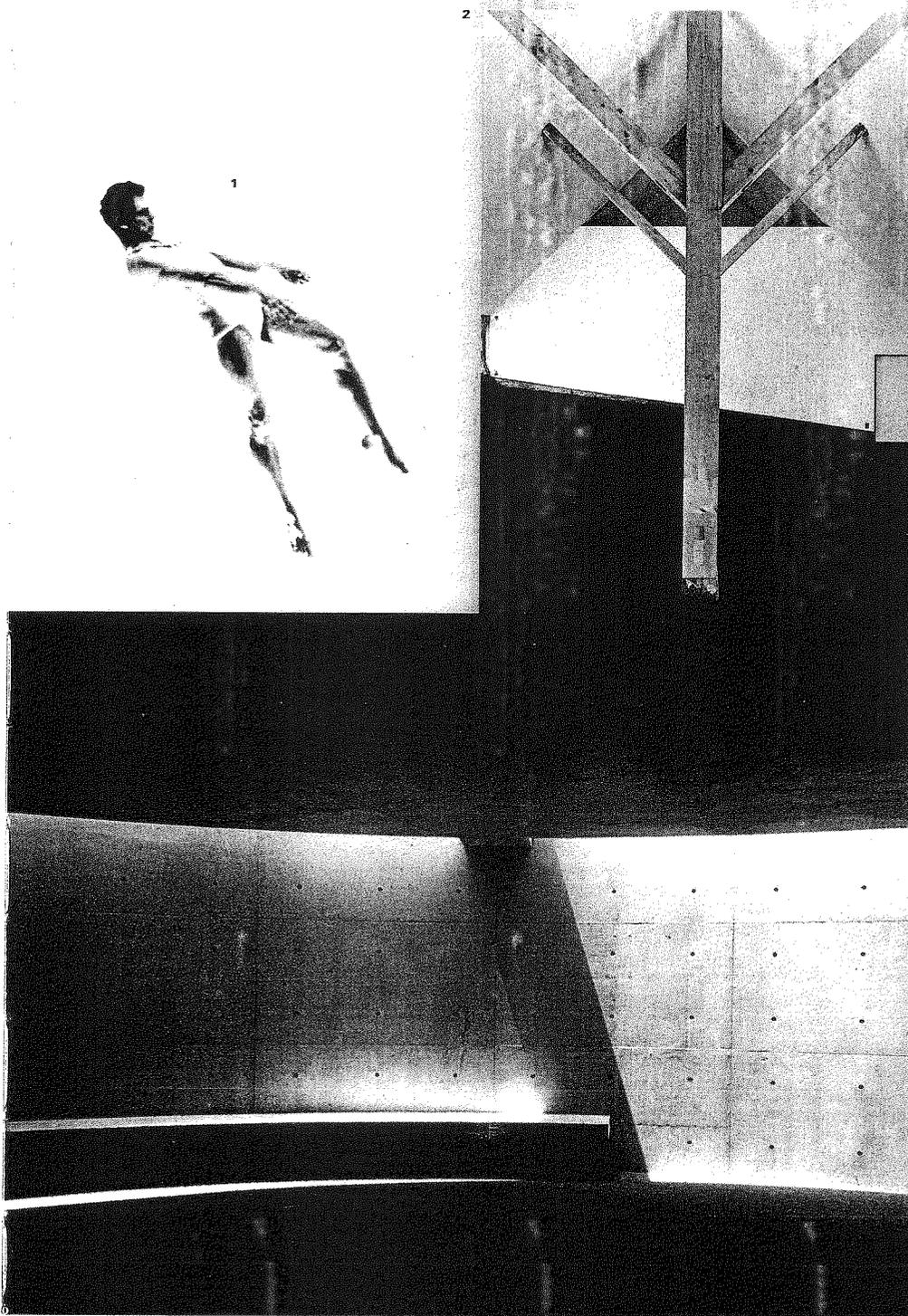
## Zen

Existe uma sintonia entre a busca da máxima unidade e força conceitual na obra de alguns artistas japoneses e uma de suas tradições mais profundas: o pensamento e a ação zen. De fato, a busca da unidade, do vazio, da simplicidade e da austeridade do zen-budismo coincide com os objetivos do minimalismo. Por isso, grande parte dos mecanismos da prática zen coincidem com os mecanismos das buscas minimalistas: a unidade entre o corpo e o espírito; a busca da máxima simplicidade; a renúncia a todas as ilusões ou visões apaixonadas; a experiência essencial do vazio, entendido como limpeza, como espelho limpo sobre o qual a realidade manifesta-se nítida e direta; a repetição sem finalidade; a harmonização com a natureza e o cosmo; uma vivência especial, plena e exclusiva do tempo presente; a aspiração à intemporalidade.

Artistas como John Cage [→ cap. 2], Donald Judd ou Robert Morris conheciam a tradição Zen. As primeiras obras de Tadao Ando, toda a obra de Kazuo Shinohara e uma parte dos desenhos de Shiro Kuramata – por sua concepção da beleza como simplicidade, austeridade e pobreza voluntária, e por sua capacidade de contenção, de omissão, de saber deter-se a tempo na configuração das formas – nos mostram esta sintonia com o pensamento zen e com parte das tradições estéticas japonesas. Ao mesmo tempo, nos permitem comprovar, tal como foi revelado no princípio do século xx, que existem relações entre a abstração da arte contemporânea e as antigas escolas estéticas japonesas.

Com a introdução do zen-budismo no final do século xii, a austeridade, o rigor e a simplicidade passaram a formar parte da religião e da arte japonesa. O jardim seco, feito de pedras, troncos secos e seixo rolado branco, explicita este grau de abstração e sensibilidade, solidão e rudeza. Os *haicu* japoneses, os *toconomas*, a cerimônia do chá e a música tradicional também participam destas tradições baseadas na máxima expressão e espiritualidade com os mínimos meios. Inclusive a comida japonesa mostra outro componente essencialmente minimalista: o separatismo que exclui as misturas, que apresenta os elementos-base em seu estado puro e original.

Uno dos autores que expressou com mais força o conceito de arquitetura como presença da estrutura foi o japonês **Kazuo Shinohara** (1925) [→ cap. 12], desde obras da primeira etapa como a casa em Kugayama (1954) ou a Casa Guarda-chuva (1961), ambas em Tóquio, até obras da segunda etapa como a Casa Tanikawa em Naganohara (1974), a Casa para um Fotógrafo (1976) e a Casa em uma Rua Curva (1978), estas duas últimas no bairro de Uehara em Tóquio. Em todas elas predomina a fusão da arquitetura moderna com o espaço japonês, enfatizando um tema estrutural – a cobertura, o piso, o balanço e, principalmente, o pilar – projetado por Shinohara, mas que, ao mesmo tempo, apresenta reminiscências da construção e do espaço tradicional japonês. Inclusive o Museu Nacional de Belas Artes do Ocidente em Tóquio (1957-1959) de Le Corbusier, com a presença quase sagrada dos dois pilares centrais na grande sala interior, constitui um feito insólito na compreensão da essência da cultura japonesa pelo mestre francês.



1. *Sixteen Dances for Soloist and Company of Three* de Merce Cunningham, 1951.
2. Casa Tanikawa de Kazuo Shinohara em Naganohara, 1974.
3. Casa Koshino de Tadao Ando, Ashiya, 1981.
4. Caligrafia Zen representando a respiração cômica de acordo com o mestre T. Deshimaru.



4

6. O mecanismo surrealista da **distorção da escala do objeto** une, de forma extrema, os experimentos de Herzog & de Meuron com as criações de Frank O. Gehry. O objeto totêmico minimalista, como as esculturas de Richard Serra e os *ready made* da arte *pop*, como os objetos gigantes de Claes Oldenburg, assemelham-se por sua grande escala e pelo predomínio da unidade, porém distanciam-se devido à abstração racional do minimalismo e à figuração metafórica da arte *pop*. Minimalismo e *pop* coincidem no recurso às estruturas repetitivas e às séries de cópias. A dimensão dos objetos no universo minimalista é independente da forma. O próprio volume pode ser uma pequena escultura, um móvel ou um arranha-céu. Por exemplo, a maquete do projeto de um edifício de escritórios de Eduardo Souto de Moura, o Projeto Burgo no Porto (1991), converte-se diretamente em um móvel-bar.

**Jacques Herzog** (1950) [→ cap. 12] e **Pierre de Meuron** (1950) [→ cap. 12] trabalharam freqüentemente sobre a distorção da escala do edifício, enfatizando o tratamento da sua pele. A torre de sinalização da Central Ferroviária na Basileia (1992-1995), com a onipresente repetição de lâminas que, ao ser giradas levemente permitem a entrada da luz, gera um efeito de objeto fora de escala. O prisma puro da Fundação Goetz, pela resolução da fachada como um véu, define uma inversão da clareza estrutural e da relação interior-exterior das caixas de vidro de Mies van der Rohe, como a Casa Farnsworth.

7. **Auto-referência e relação com o lugar** são características genuinamente contemporâneas. Ambos fenômenos, aparentemente contraditórios, ocorrem em obras minimalista que, por uma parte, se nutrem de suas próprias razões geométricas e, por outra e simultaneamente, mantêm uma relação que não é literal nem imediata com o lugar. Esta relação está baseada no deleite das vistas do lugar, na resposta à topografia e na interpretação sutil do entorno. A obra é elaborada de forma auto-referencial, mas perderia seu sentido se o contexto fosse outro.

Algumas obras de Tadao Ando, Alvaro Siza Vieira [→ cap. 1, 5], Eduardo Souto de Moura, Garcés-Sòria ou Aranda-Pigem-Vilalta são exemplos deste caráter autônomo e auto-referencial de propostas arquitetônicas que, ao mesmo tempo, estão baseadas em uma interpretação abstrata do lugar como ponto de partida.

As esculturas de **Richard Serra** (1939), como *Stat* em La Défense de Paris (1980-1984) ou *Block for Charlie Chaplin* na plataforma da Neue Nationalgalerie de Mies van der Rohe em Berlim (1977), são exemplos

de formas geométricas que se adaptam às condições específicas do lugar, peças que passam a formar parte do lugar, redefinindo-o e modificando-o, seguindo o conceito de *site specificity*.

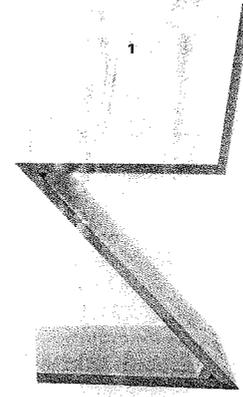
8. A vontade de deleitar-se com a experiência de um **presente puro**, buscando subtrair a carga e as contingências tirânicas da história, é outra característica da maioria destas obras. A música repetitiva de John Cage, Philip Glass ou Gavin Bryars busca hipnotizar o ouvinte, conduzindo-o ao mais puro deleite do presente, este que é simultaneamente primitivo e sagrado.

Com reminiscências classicistas, o que o artista minimalista mais teme são os vestígios da passagem do tempo. Por isso, busca criar peças cuja capacidade de permanência radique na exclusão de toda referência, estilo, exuberância ou exibicionismo que não possa agüentar a passagem do tempo. Algumas peças arquitetônicas de Jean Nouvel [→ cap. 12], Toyo Ito [→ cap. 4, 12] ou Wiel Arets [→ cap. 12], mediante formas transparentes, translúcidas e refletoras, se aproximam ao mais puro e cristalino presente, recriam uma percepção composta de transparências, sobreposições e atemporalidades. É uma arte que deseja a imaterialidade do pensamento e foge das contingências do tempo. E o tempo detém-se no rugoso, nunca no transparente e liso. Sem nenhuma nostalgia ao passado, o minimalismo busca a intemporalidade do presente, o vazio do nada.

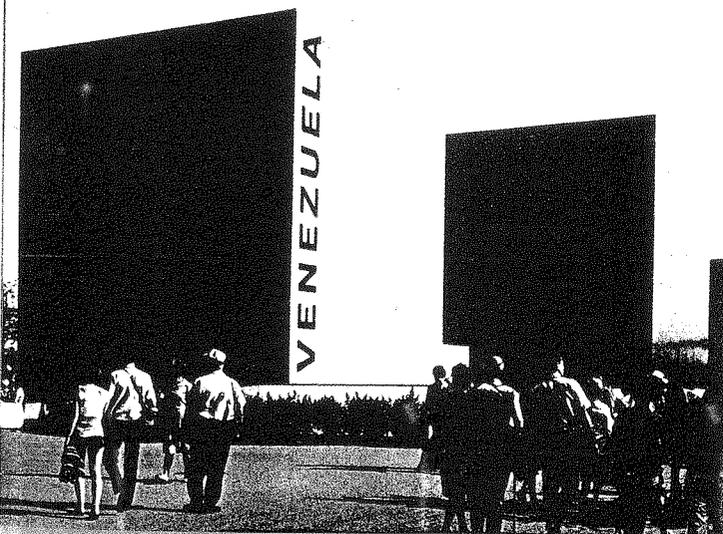
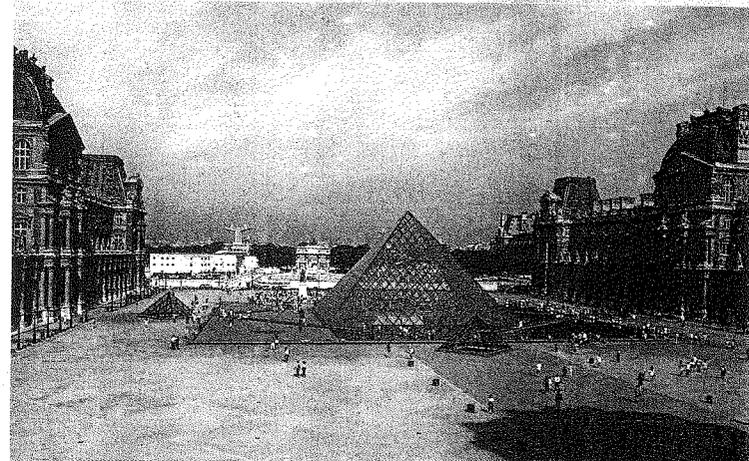
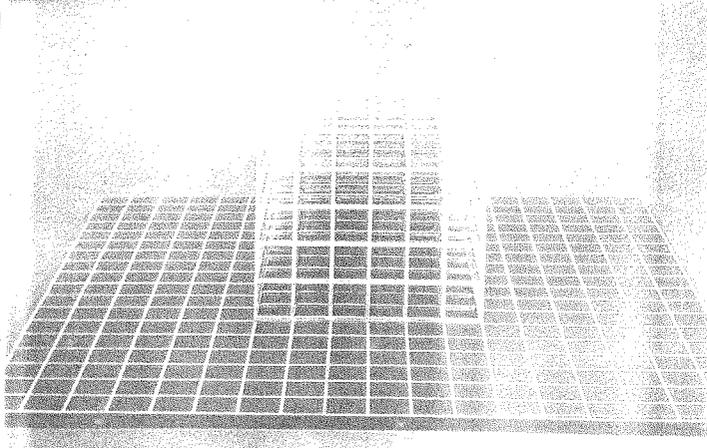
O próprio zen-budismo baseia-se em colocar uma atenção especial no tempo presente: espaço da liberdade, o presente contém a eternidade, o presente é uma sombra do passado e o futuro é uma sombra do presente. O presente é o único que existe.

9. A **omissão de tudo aquilo que não é essencial** define o mecanismo mais autêntico do rigor minimalista. O que é omitido ajuda a dar uma maior energia ao que está presente, como nas seguintes propostas: a poesia de Ezra Pound, inspirada entre outras fontes nos poemas chineses de Li Po; os edifícios de **Eduardo Souto de Moura** (1952), como o Centro Cultural no Porto (1981-1989), oculto na parte posterior do muro em um jardim; e as obras de **Francesco Venezia** (1949), como o Museu em Gibellina Nuova (1981-1987), enfatizando os restos do palácio sobre o novo muro de tijolo. Tudo aquilo que é omitido ajuda a proporcionar maior energia ao que está presente. Omitir o prescindível proporciona mais força ao essencial, até chegar a um resultado final no qual já não é possível subtrair nada mais. Como escreveu Paul Valéry: "é necessário mais espírito para prescindir de uma palavra do que para empregá-la".

1. Cadeira Zigzague de Gerrit Thomas Rietveld, 1932.
2. *Cubo Modular* de Sol LeWitt, 1968.
3. Pirâmide do Grand Louvre de I. M. Pei, Paris, 1983-1989.
4. Pavilhão da Venezuela de Carlos R. Villanueva, Montreal, 1967.
5. College Life of Insurance de Kevin Roche e John Dinkeloo, Indiana, 1967.



2



4

O ascetismo e o controle artificioso de qualquer excesso nos edifícios e nos jardins de **Luis Barragán** (1902-1998) correspondem ao minimalismo da literatura densa do também mexicano **Juan Rulfo** (1917-1986). Este que se expressa duramente na obra *Pedro Páramo* (1955), omitindo todas as explicações que considera supérfluas, para poder assim se aproximar ao máximo da força e da angústia de uma realidade além da morte.

O cinema de **Michelangelo Antonioni** (1912) também insistiu no vazio e na ausência. Realizou filmes com pouco diálogo, sem música, que incorporam o silêncio dos personagens e o ruído do entorno dos protagonistas. Do realismo italiano das aparências passa à introspecção da miséria e da indigência interior. Como os vazios nas esculturas de Donald Judd ou Robert Morris, os filmes de Antonioni insistem no tempo do silêncio e do vazio como intervalos da composição da obra. Os filmes de Antonioni ou de Bergman (como *O Silêncio*, 1963) são criações cujas formas desenvolvem a matéria do vazio e do silêncio.

Os 4'33" de silêncio que **John Cage** (1912-1992) [→ cap. 2] criou e interpretou em 1952 constituíram uma obra limite, semelhante ao *Quadrilátero negro sobre branco* de Malevitch ou os objetos encontrados

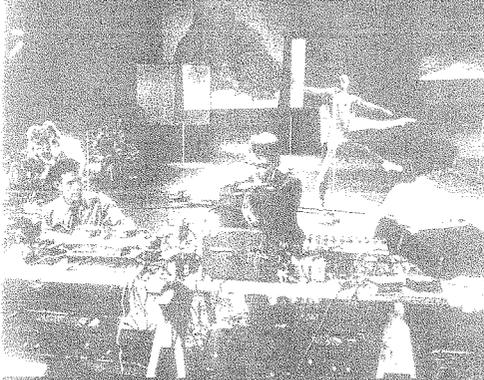
de Duchamp. Neste caso, uma peça composta exclusivamente sobre o silêncio que forma parte de toda composição musical.

10. Destaca-se, por último, o **novo papel ativo que se outorga ao espectador**, como Rosalind Krauss o definiu ao falar do sujeito pós-moderno.<sup>4</sup> O espectador é obrigado a fazer um esforço intelectual e perceptivo muito maior que o habitual quando são empregados estes artificios: as omissões em um texto de Hemingway, Pound ou Rulfo; as reduções das obras de Souto de Moura, Francesco Venezia ou Carlos Ferrater [→ cap. 3, 11]; as notas ausentes em uma peça musical de Philip Glass; os vazios das esculturas repetitivas de Donald Judd ou de Robert Morris; ou os silêncios do cinema de Antonioni e Bergman.

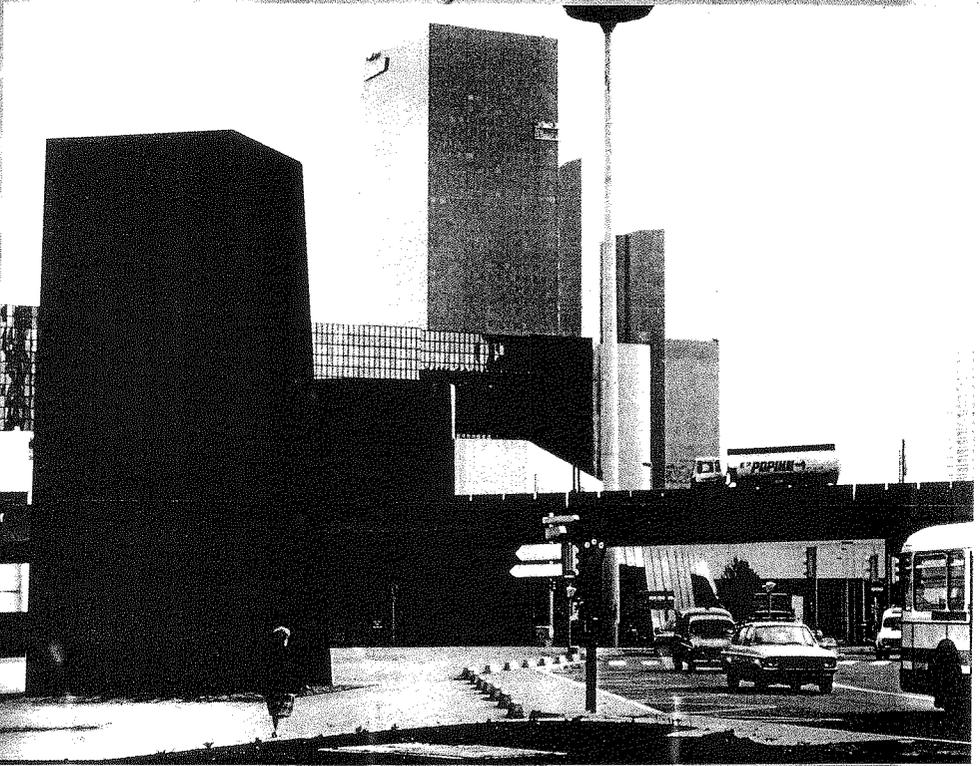
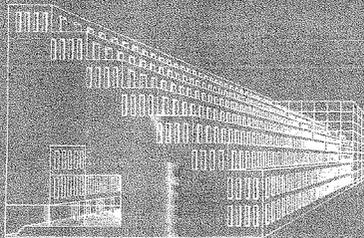
O minimalismo dirige-se a um sujeito priorizando o seu intelecto e minimizando seus sentidos. Um sujeito que deve adotar uma nova forma de ação e envolvimento na obra; deve entrar, percorrer e reconstruir, física e mentalmente, a obra; deve realizar um esforço intelectual para interpretar a obra. É o mesmo que ocorre nas esculturas de Tony Smith ou nos volumes do Kursaal em San Sebastián de Rafael Moneo [→ cap. 8, 12], que o espectador deve percorrer e pensar.<sup>5</sup>

1. *Block for Charlie Chaplin* de Richard Serra, Berlim, 1977.
2. *Interpretacao Multimidia de Variations V* de John Cage, 1965.
3. Projeto para a Sede do Colegio de Arquitectos de Valencia de Albert Viaplana e Helio Piñón, 1977.
4. *Slat* de Richard Serra, Paris, 1980-1984.

2



3



4

### A Biblioteca da França em Paris

Toda obra minimalista – seja um texto, um objeto, um edifício, uma pintura ou uma composição musical – apresenta uma vontade predominante de síntese, de conciliação de opostos, de alcançar a expressão do essencial. A busca das estruturas subjacentes e essenciais conduz às formas da síntese.

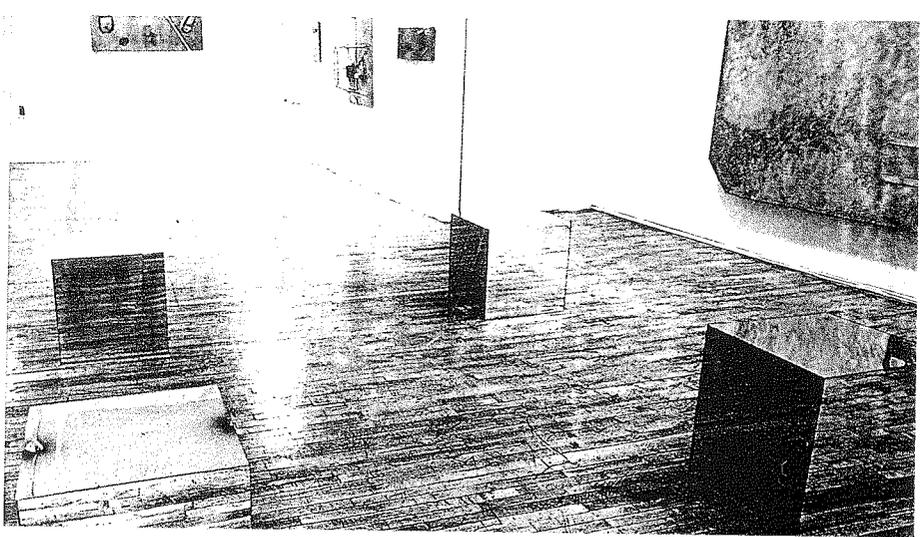
A Biblioteca da França em Paris (1989-1996) de **Dominique Perrault** (1953) é um obra singular da máxima vontade de síntese. Composta por quatro torres monumentais em forma de L pousadas sobre uma grande plataforma escalona, esta obra pode ser interpretada como síntese das formas básicas da cidade contemporânea que Colin Rowe e Fred Koetter definiram em *Cidade Colagem*: a quadra fechada, que conforma a base e os espaços de leitura ao redor de um grande pátio; e os blocos autônomos, que são as quatro torres dedicadas a escritórios e depósitos. Portanto, a quadra fechada com pátio típica da cidade tradicional e os blocos autônomos símbolo da modernidade foram sintetizados em uma obra singular. Um exemplo simbólico da busca da unidade e da universalidade, típica do minimalismo, que aqui foi realizada sobrepondo os dois modelos urbanos: o tradicional e o moderno.

Ao mesmo tempo, a influência direta do *minimal art*, especialmente dos *Four mirrored cubes* (1965-1966) de Robert Morris, é evidente, assim como a ulterior vontade de conciliar não só a cidade tradicional de quadras fechadas e a cidade moderna de torres autônomas, mas também de conciliar o urbano com a natureza. Isso é visível na solução do jardim, que pretende recriar um bosque nórdico no interior do pátio.

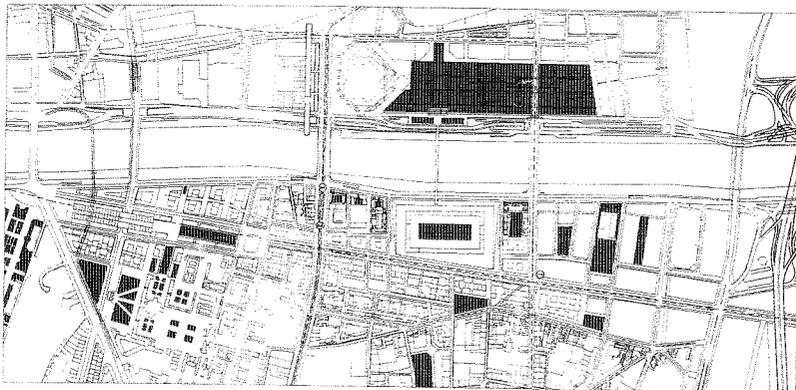
No entanto, o grande manifesto minimalista que expressa a Biblioteca não é uma estrutura habitável autêntica. A opção volumétrica, tão rígida e isotrópica, é contraditória com a grande diversidade e complexidade de espaços de circulação, leitura, estar, trabalho e depósito, que só podem ser adaptados dentro do conjunto estritamente simétrico com graves problemas funcionais e com um esforço de desenho adicional para tornar habitável uma estrutura tão dura e fria. É um magnífico contêiner, que não introduz nada novo à tradição tipológica das bibliotecas e que tem uma imensa base que não se integra ao seu entorno urbano mais imediato. Definitivamente, o desajuste entre a forte beleza da forma e a complexidade do programa contradiz os objetivos minimalistas.

1. *Four Mirrored Cubes* de Robert Morris, coleção do artista, 1965.
2. Biblioteca de França de Dominique Perrault, Paris, 1989-1996.
3. Planta de locação da Biblioteca da França, Paris, 1989-1996.

1



2



3

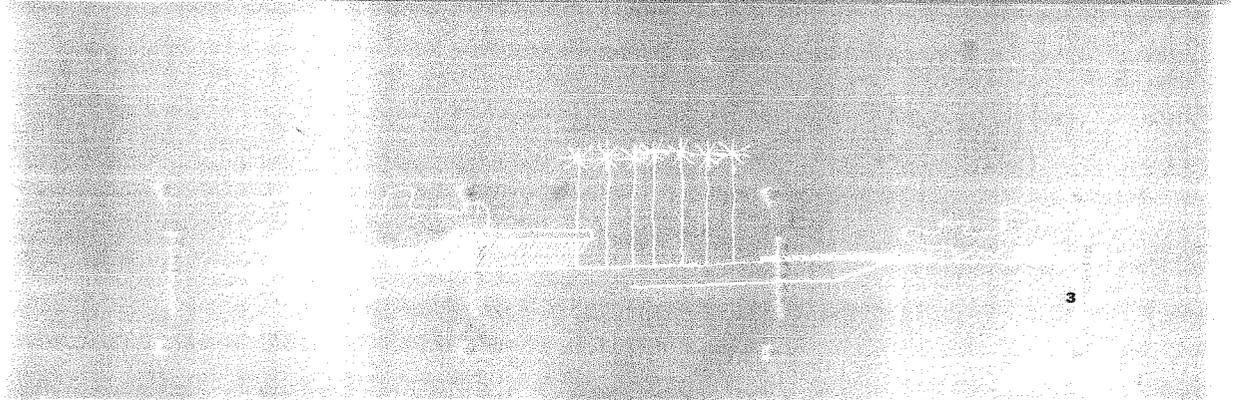
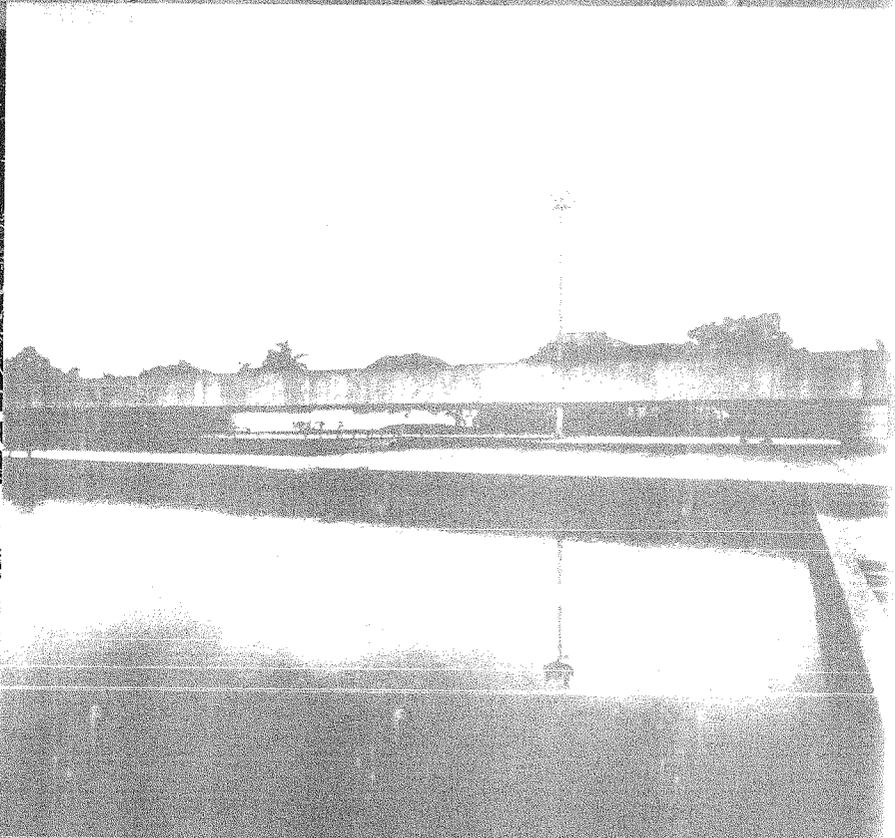
### O Museu da Escultura em São Paulo

O Museu da Escultura em São Paulo (Brasil, 1986-1995) de **Paulo Mendes da Rocha** (1928) é um obra minimalista singular, que sabe expressar seu valor de edifício público de referência, criar um espaço particular de jardim e teatro ao ar livre e se integrar ao tecido urbano. É um museu composto por uma atraente relação entre os espaços internos fechados e semi-enterrados, e os espaços externos. Estes últimos são cobertos e emoldurados por um pórtico gigantesco de concreto armado com um vão de 60 metros de comprimento. Paulo Mendes da Rocha cria, com único gesto arquitetônico, um espaço essencial onde o exterior celebra seu caráter de edifício público – o pórtico que proporciona sombra e abrigo ao jardim – e o interior rememora o sentido inicial do museu como recinto subterrâneo de acumulação de conhecimento humano.

Resumindo, a obra reúne três arquétipos: o espaço primigênio e introspectivo do museu entendido como gruta, cripta, tesouro ou escavação arqueológica; o espaço público básico, o jardim de esculturas e o espelho d'água, definidos pela plataforma da praça; e o pórtico como símbolo de abrigo primitivo do ser humano situado na natureza. A maior parte do edifício está vazio. Foi construído com concreto aparente empregando um desenho formal mínimo e complementado por uma trabalhada esquadria metálica. Paulo Mendes cria um espaço tão brutalista e tão arquetípico no interior, que poderíamos objetar que é muito isotrópico e neutro, que carece das nuances e ênfases que caracterizam um espaço de museu.

A remodelação da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1993-1999) também se estrutura em dois grandes gestos que transformam radicalmente o edifício inicial. Mendes da Rocha, ao mudar o acesso principal a uma lateral, transforma a estrutura tipológica simétrica e frontal do antigo museu em uma longitudinal que, através de passarelas que atravessam os pátios, potencializa a nova visão dinâmica contemporânea. E, ao eliminar os restos da base antiga cúpula e cobrir a rotunda central e os dois pátios com uma estrutura de clarabóias planas, passa da ênfase acadêmica do edifício original à abstração horizontal da arquitetura de Mies van der Rohe.

1. Auditório Kursaal de Rafael Moneo, San Sebastián/Espanha, 1990-1999.  
2, 3. Museu da Escultura de Paulo Mendes da Rocha, São Paulo, 1986-1995.



### A obra como estrutura

A busca minimalista, ainda que reconheça a condição fragmentada e caótica da realidade contemporânea, tende ao pólo oposto: expressa a necessidade de recompor o mundo fragmentário em novas e possíveis unidades formais, confiando na essencialidade, na simplicidade e na harmonia que já estavam presentes no classicismo. Trata-se de uma simplicidade que se opõe ao caos do mundo, ao espetáculo do consumo e à sociedade do desperdício. A busca de unidade, simplicidade e repetição tem uma implicação ética. E saber viver com o mínimo e essencial tem um sentido de liberação.<sup>6</sup>

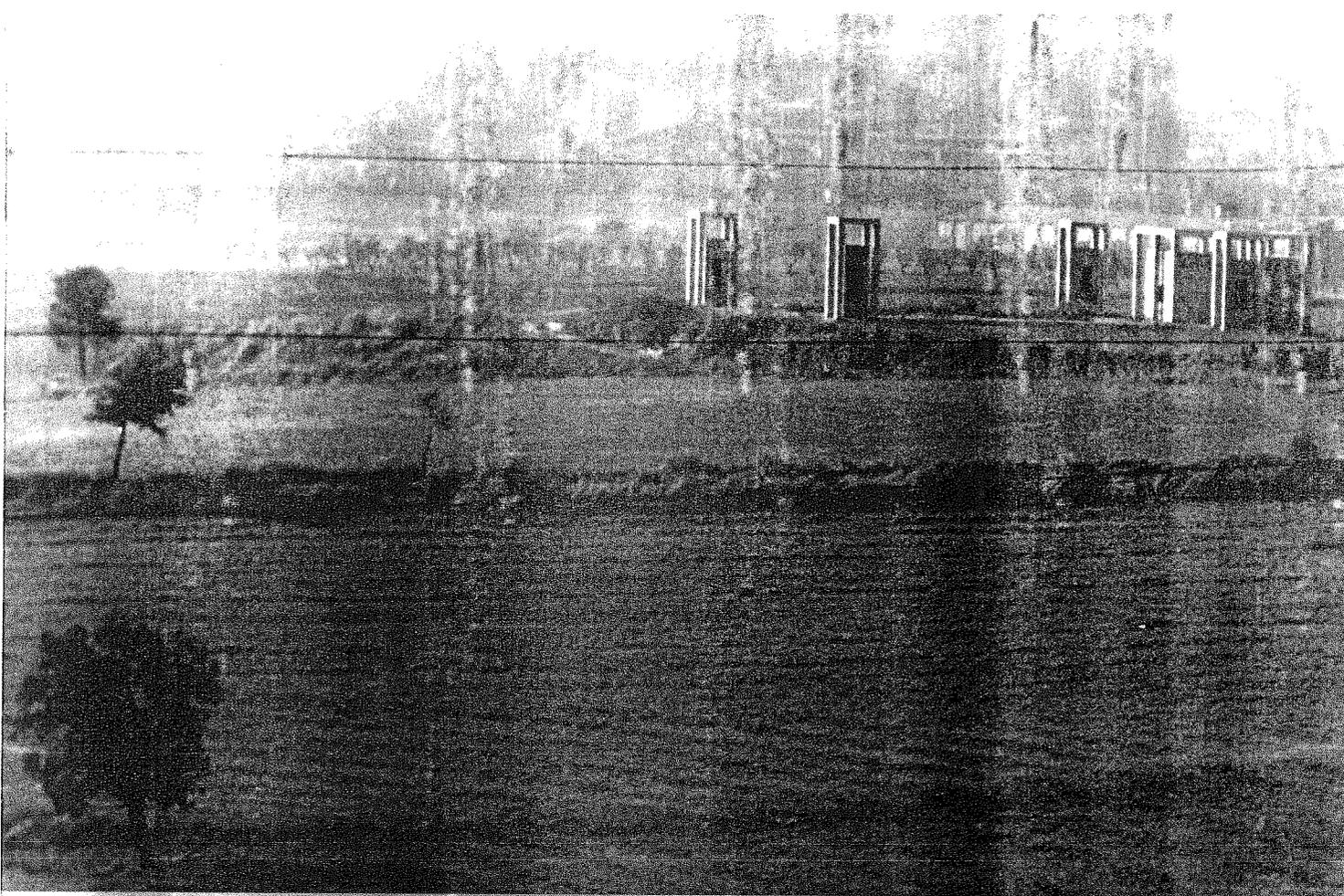
A exploração das fenomenologias minimalistas permite descobrir uma das chaves mais eficazes e estimulantes para entrar na lógica de diversas atividades artísticas. A repetição, o ritmo geométrico, a busca de unidade e simplicidade ou a revelação da estrutura são mecanismos comuns que nos permitem atravessar com eficácia os campos das diferentes formas artísticas, relacionando-as frutiferamente entre si.

Entretanto, as formas sempre se relacionam com significados. E esta é uma das contradições do minimalismo: sua pretensão de negar a significação das formas puras. Por exemplo, apesar de pretender a ausência de significados, o uso de retículas quadradas ao longo da história foi assumindo diversos valores ideológicos: a malha urbanística de Hipodamo de Mileto, com a exploração do valor dos volumes ideais platônicos, e a interpretação aristotélica das cidades projetadas como democráticas e igualitárias, livres de hierarquias; o tatame retangular da casa tradicional japonesa; o

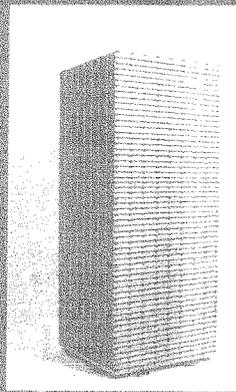
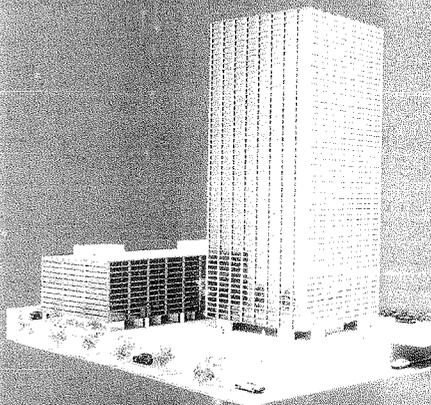
método de projeto de J. N. L. Durand; o projeto urbano de malha ortogonal proposto por Ildefonso Cerdà em Barcelona; as malhas geométricas na base dos projetos de Mies van der Rohe; ou a onipresença das tramas geométricas na pintura de Mondrian e nas esculturas minimalistas. Este recurso às geometrias elementares teve um significado e um valor característico em cada momento e em cada autor.

Este recurso de recorrer às formas arquetípicas, ou seja, a estruturas espaciais comuns a diferentes culturas, também ocorreu em obras de arquitetos holandeses como: Aldo van Eyck, Hermann Hertzberger ou Piet Bloom. Por este motivo, eles foram denominados arquitetos "estruturalistas". É necessário levar em consideração que o conceito de estrutura, central na cultura contemporânea, também é um conceito novo na arquitetura, já que só a construção moderna, ao contrário da antiga, discerne a estrutura do resto do edifício.

As frutíferas relações entre posturas próximas ao estruturalismo e ao minimalismo manifestaram-se ao longo do século XX em tradições que se caracterizaram pela busca de elementos da cultura, da linguagem e da arte que são formal e funcionalmente irreduzíveis, em autores como: Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss, Bertrand Russell, Bronislaw Malinowski, Arnold Schoenberg, Louis Kahn, Kazuo Shinohara ou Aldo Rossi. Buscas onde se entrelaçam todas as atividades artísticas e as pesquisas filosóficas, as concepções do mundo, do tempo e do sujeito, e que são a expressão de uma contemporaneidade baseada na máxima conceituação de tudo; uma capacidade hiper-crítica e hiperinterpretativa genuína deste século.



1. Reservatórios de água de Jordi Garcés e Enric Soria, Santa Maria de Barbera (Espanha), 1971.
2. Projeto Burgo de Eduardo Souto de Moura, Porto, 1991.
3. Maquete de mobiliário bar de Eduardo Souto de Moura, 1991.



### As teorias da Gestalt

Um dos substratos mais transcendentais nas obras minimalistas, na crítica tipológica e nas obras de Louis Kahn radica nos mecanismos de percepção da teoria psicológica da forma estabelecida por pesquisadores da Teoria da Gestalt. Neste sentido, as esculturas minimalistas não poderiam ter sido realizadas sem a conceituação preliminar de teóricos do começo do século xx, como **Max Wertheimer** (1880-1943), **Kurt Koffka** (1886-1941) ou **Wolfgang Köhler** (1887-1967), psicólogos estruturalistas que estudaram a percepção de linhas em movimento e a evolução psíquica dos mecanismos de percepção das formas.<sup>7</sup>

A *Gestaltpsychologie*, expressão alemã traduzida como “psicologia da estrutura” ou “psicologia da forma”, surgiu no começo do século xx nas pesquisas iniciadas por Paul Guillaume e Von Ehrenfels. Tratava-se de uma psicologia de caráter analítico que partia das sensações e que articulava a sua organização em função de leis associativas, explicando os mecanismos e as operações psicológicas relacionadas com os fenômenos da percepção e da memória das formas por parte do ser humano e dos animais. Segundo as diversas sistematizações da teoria da gestalt, o observador das formas identifica e reconstrói mentalmente com mais facilidade às mais simples, regulares e simétricas, seguindo estes princípios: proximidade, igualdade e fechamento; identidade, densidade e estrutura comum; pregnância, equilíbrio e concisão. Tudo isso ocorre porque o ser humano não percebe as formas como elementos, mas sim como totalidades.

A distinção entre figura e fundo – tema que falaremos no capítulo 10 dedicado a “A cultura do fragmento: colagem e montagem” – constitui o primeiro mecanismo psicológico que é utilizado na vida cotidiana, permitindo ao ser humano se orientar no mundo ao ser capaz de estabelecer a hierarquia perceptiva de diferenciar pessoas e objetos dentro do meio neutro ou do fundo heterogêneo sobre o qual se destacam.

Diversas obras de Donald Judd ou Robert Morris podem ser entendidas como o resultado direto dos experimentos da psicologia da Gestalt: seus elementos são percebidos dentro de um todo que pode ser percorrido, descobrindo o vazio como parte definidora do conjunto. O minimalismo fundamenta-se nas certezas dos mecanismos da percepção psicológica das formas.

A pintura e a escultura tomaram-se formas estabelecidas. Grande parte de seus significados não tem credibilidade. O uso das três dimensões não é o uso de uma determinada forma. Não houve tempo e trabalho bastante para se enxergar limites. Por enquanto, consideradas amplamente, as três dimensões são principalmente um espaço que deve ser penetrado. Uma pequena quantidade de obras apresenta características tridimensionais, poucas se comparadas com a pintura e a escultura. Alguns dos aspectos mais gerais podem persistir, tais como o fato da obra ser específica ou ser tratada como um objeto, mas outras características estão destinadas a se desenvolverem. Pelo fato de ter um alcance tão grande, a obra tridimensional irá provavelmente dividir-se em outras formas. De qualquer modo, será maior que a pintura e muito maior que a escultura que, se comparada a pintura, tem suas particularidades e está muito mais próxima daquilo que é comumente chamado de forma, dotado de um certo tipo de forma. Pelo fato da essência das três dimensões não ser estabelecida, oferecida de antemão, pode-se realizar algo que tenha credibilidade, quase tudo. É claro que é possível realizar algo dentro de uma forma determinada, como a pintura por exemplo, mas com limitações e menos força e variação. Já que a escultura não é uma forma tão geral, provavelmente ela não pode ser mais do que é agora — o que significa que se ela mudar muito será outra coisa; e estará acabada. As três dimensões são o espaço real. Isso elimina o problema do ilusionismo e do espaço literal, do espaço envolvendo, ou limitado por marcas e cores — o que significa eliminar uma das heranças mais evidentes e condenáveis da arte européia. Os vários limites da pintura não estão mais presentes. Uma obra pode ser tão poderosa quanto se desejar. O espaço verdadeiro é intrinsecamente mais poderoso e específico que uma pintura sobre uma superfície plana. Obviamente, as coisas dentro das três dimensões podem ter qualquer forma, regular ou irregular, podem ter qualquer relação com a parede, chão, teto, sala, salas ou exterior ou nenhuma relação. Qualquer material pode ser usado, como é ou pintado.

### Os limites do minimalismo

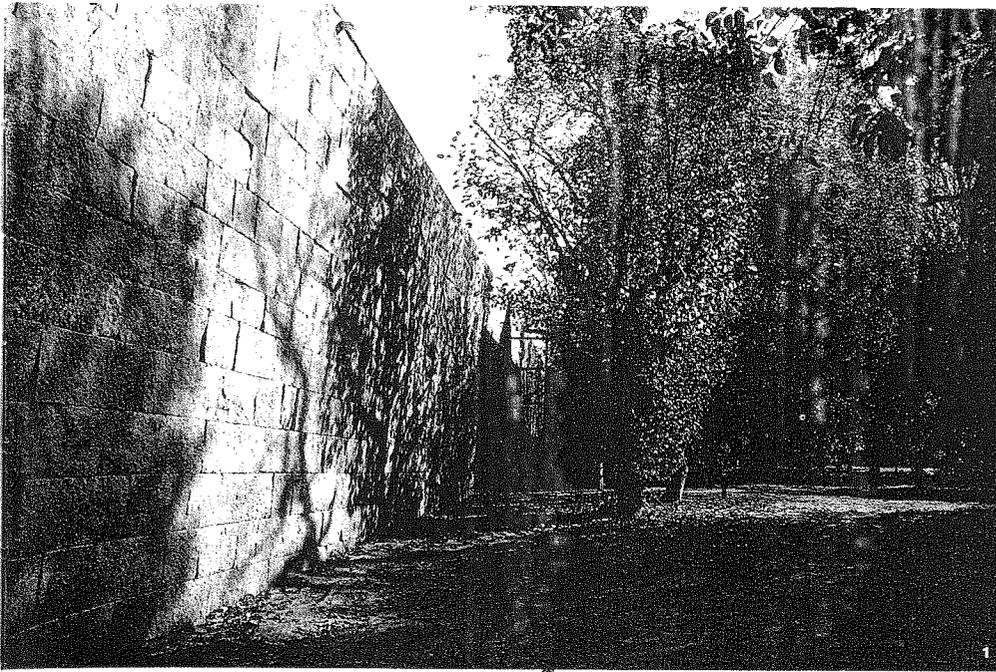
Concluindo, a disciplina do minimalismo gera uma grande capacidade para discernir o essencial do prescindível; criar a partir do rigor e da austeridade; e exercer a omissão entendida como eleição do imprescindível que conduz à exclusão do irrelevante. Portanto, é um objetivo justo e um mecanismo criativo adequado para dar uma resposta a uma época de confusão e desperdício.

Ao mesmo tempo, o minimalismo determina o reaparecimento da nova tradição abstrata e racionalista iniciada pelas vanguardas e pelo movimento moderno. Pela busca de perfeição, simplicidade, harmonia e unidade, poderíamos dizer, inclusive, que nesta renovação da nova tradição moderna sobrevive, disfarçadamente, a *episteme* clássica.

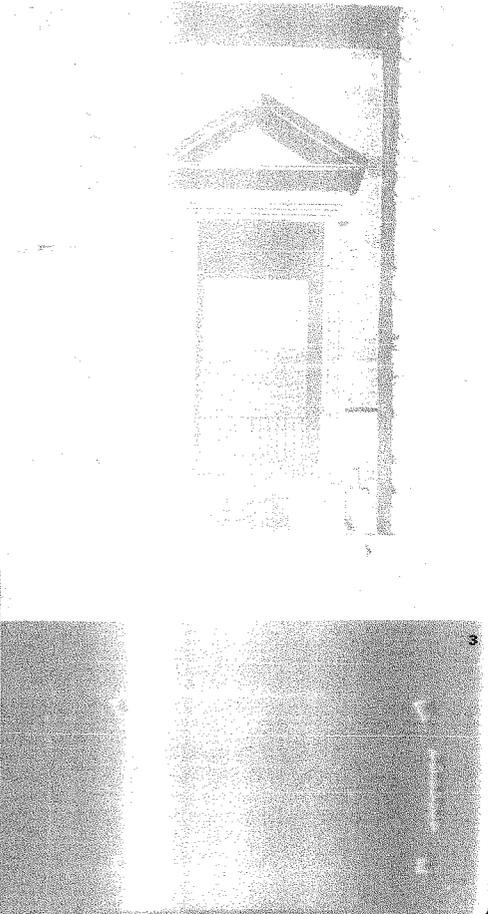
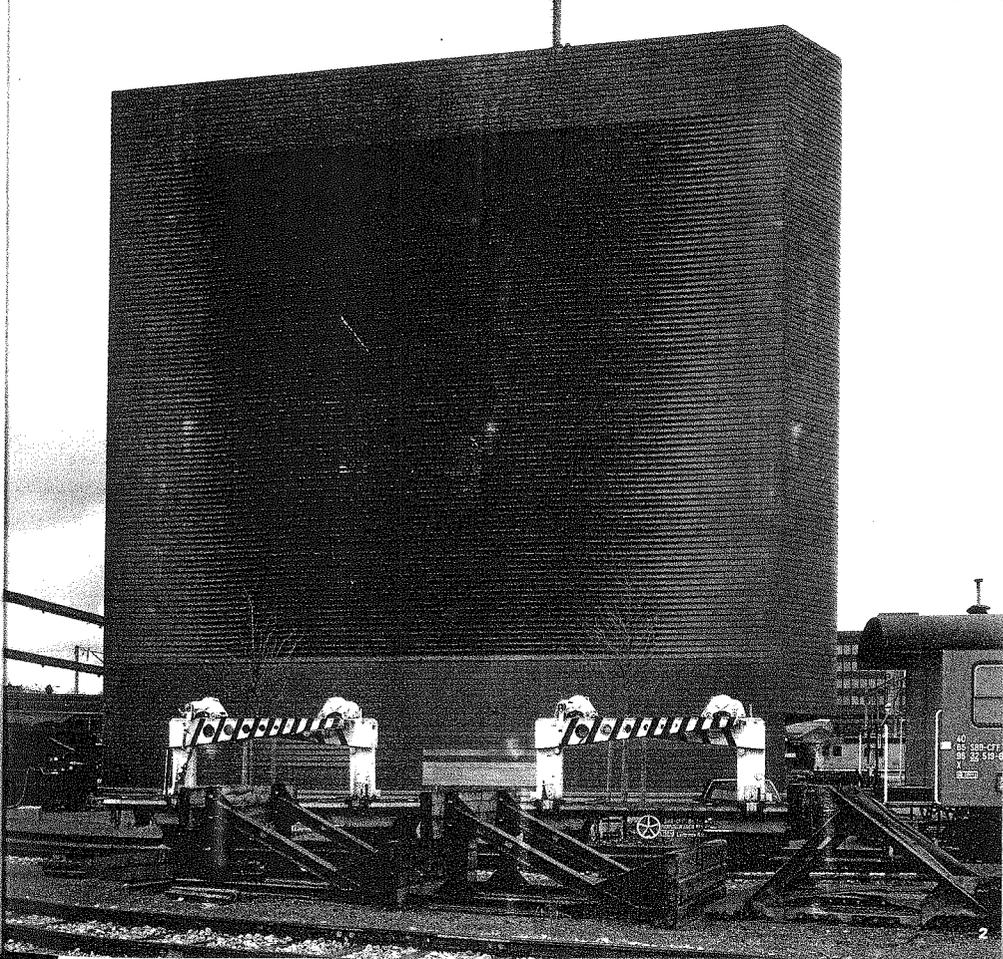
Entretanto, por seu caráter redutivo, esquematizador e simplificador, o minimalismo apresenta alguns limites. Em primeiro lugar, geralmente demonstra uma postura passiva e tecnocrática frente à realidade. Em certas

ocasiões, o minimalismo demonstra ser incapaz de transformar o mundo e de afrontar obras complexas que vão além da perfeição do objeto isolado. Neste sentido, é possível formular uma série de dúvidas: o minimalismo é capaz de ultrapassar a escala do objeto e chegar a intervir na escala da cidade, do território e da paisagem, relacionando objetos, sem criar necrópoles como a *Cidade Vertical* de Hilberseimer? Quais são os limites além dos quais ele já não é capaz de elaborar estruturas habitáveis para os seres humanos?

Provavelmente, as melhores obras são aquelas que, utilizando os mínimos meios e formas para conseguir o máximo, superam os limites do próprio objeto, relacionando-o sabiamente com o lugar, a cultura e a paisagem. Ou seja, um minimalismo que demonstra uma sensibilidade especial pelo contexto cultural e que sabe superar esquematismos programáticos e formas platônicas frias. Como busca que vai além de modas e estilos temporais, o minimalismo possui valores intemporais e genéricos.



1. Centro Cultural de Eduardo Souto de Moura, Porto, 1981-1989.
2. Central ferroviária de sinalização de Herzog & de Meuron, Basileia, 1992-1995.
3. Museu de Francesco Venezia, Gibellina Nuova, 1981-1987.



1. Sobre a arte minimalista, remetimos a duas Antologias de escritos: Gregory Battcock, *Minimal Art. A Critical Anthology*, University of California Press, Berkeley (CA), 1968 (reedição de 1995); e Frances Colpitt, *Minimal Art. The Critical Perspective*, University of Washington Press, Seattle, 1994. Os artigos de fundação foram: Barbara Rose "ABC Art", reproduzido em: Gregory Battcock, *op.cit.* e V.V.A.A. *Minimal Art*, Koldo Mitxelena Kulturunea/Ediciones de la Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1996.
2. Simon Marchán Fiz, *La historia del cubo: Minimal Art y fenomenología*, Galería Rekalde, Bilbao, 1994.
3. Donald Judd, *Écrits. 1963-1990*, Daniel Lelong, Paris, 1991.
4. Rosalind Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts/Londres, Inglaterra, 1986.
5. Como interpretação do minimalismo, ver: Vittorio E. Savi, Josep Maria Montaner, *Less is more. Minimalismo en arquitectura y otras artes*. COAC/ACTAR, Barcelona, 1996 (existe no final deste catálogo uma bibliografia comentada das publicações sobre o minimalismo na arte e na arquitetura até 1996); e Josep Maria Montaner: "Além do minimalismo", em: *A modernidade superada. Arquitetura, arte e pensamento do século XX*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001.
6. John Pawson, *Minimum*, Phaidon, Londres, 1996.
7. Sobre a Teoria da Gestalt, ver: Étienne Sourian, *Diccionario Akal de Estética*, Editorial Akal, Madri, 1998; e Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, Editorial Tecnos, Madri, 1997, 6ª edição.