

NOTAS SOBRE A REDUÇÃO: CONTRIBUIÇÕES A UMA HISTORIOGRAFIA DA ARTE CONTEMPORÂNEA

Prof. Me. Guilherme Moreira¹
Prof. Dra. Vera Pugliese²

Resumo: Este artigo discute a ideia de redução como uma questão nocional da historiografia da arte contemporânea. Diante do premente debate acerca dos modelos de tempo e seus regimes na história da arte, a presente pesquisa busca identificar expedientes teórico-metodológicos atravessados por práticas artísticas da segunda metade do século XX, que implicam na noção de redução. Para tal, propomos, aqui, um recorte temporal que parte de Marcel Duchamp, na década de 1940, passando pelos textos de Clement Greenberg na década de 1950 e Barbara Rose nos anos 1960, até chegarmos no regime de temporalidade depreendido de *Storia dell'Arte Contemporanea*, escrito por Renato de Fusco em 1983. Estes textos permitem-nos refletir acerca da linha de redução transversalmente a uma crítica de modelos de temporalidade presentes no processo de historicização da arte contemporânea, levantando questões fundamentais à compreensão das tendências conceptualistas e da objetualidade desde a segunda metade do século XX.

Palavras-chave: Redução em arte; Renato de Fusco; Arte Conceitual; Modelos de Tempo em Historiografia da Arte; História da arte contemporânea.

NOTES ON REDUCTION: CONTRIBUTIONS TO A HISTORIOGRAPHY OF CONTEMPORARY ART

Abstract: This article discusses the idea of reduction as a notional issue in the historiography of contemporary art. Given the pressing debate about models of time and their regimes in the history of art, this research seeks to identify theoretical and methodological expedients traversed by artistic practices from the second half of the 20th century that imply the notion of reduction. To this end, we propose here a temporal framework that starts with Marcel Duchamp in the 1940s, passing through the texts of Clement Greenberg in the 1950s and Barbara Rose in the 1960s, until we arrive at the regime of temporality inferred from *Storia dell'Arte Contemporanea*, written by Renato de Fusco in 1983. These writings allow us to reflect on the line of reduction transversally to a critique of models

¹ Doutorando na linha de Teoria e História da Arte do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade de Brasília (PPGAV/ UnB). Professor voluntário do Bacharelado em Teoria, Crítica e História da Arte no Departamento de Artes Visuais da UnB. Desenvolve pesquisa em Teoria, História e Historiografia da Arte Contemporânea, com ênfase nas Neovanguardas e na Minimal Art nos anos 1960. Integrante do Laboratório de Teoria e História da Arte. *Campus Darcy Ribeiro*, Asa Norte, Plano Piloto de Brasília, DF, 70910-900. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6679-5649>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/7148947564455694>. Brasília, Brasil. E-mail: guilherme.tcha@gmail.com.

² Docente e pesquisadora de Teoria e História da Arte no Departamento de Artes Visuais e PPGAV/IdA da Universidade de Brasília (UnB), coordena o Laboratório de Teoria e História da Arte. Realizou seu pós-doutorado no CEHTA/EHESS, Paris (bolsa FAP-DF, 2019-2020), preside o Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA, 2023-2025). *Campus Darcy Ribeiro*, Asa Norte, Plano Piloto de Brasília, DF, 70910-900. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8101-4751>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/0224720066630208>. Brasília, Brasil. E-mail: verapugliese@gmail.com.

of temporality present in the process of historicization of contemporary art, raising fundamental questions for the understanding of conceptualist tendencies and objectuality since the second half of the 20th century.

Keywords: Reduction in Art; Renato de Fusco; Conceptual Art; Models of Time in Historiography of Art, History of Contemporary Art.

NOTAS SOBRE LA REDUCCIÓN: APORTACIONES A UNA HISTORIOGRAFÍA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO

Resumen: Este artículo analiza la idea de la reducción como una cuestión nocional en la historiografía del arte contemporáneo. Dado el apremiante debate sobre los modelos de tiempo y sus regímenes en la historia del arte, esta investigación busca identificar los recursos teóricos y metodológicos que han recorrido las prácticas artísticas de la segunda mitad del siglo XX y que implican la noción de reducción. Para ello, proponemos un recorrido temporal que comienza con Marcel Duchamp, en la década de 1940, pasando por los textos de Clement Greenberg en la década de 1950 y Barbara Rose en la de 1960, hasta llegar al régimen de temporalidad que se infiere de *Storia dell'Arte Contemporanea*, escrita por Renato de Fusco en 1983. Estos escritos nos permiten reflexionar sobre la línea de la reducción de forma transversal a una crítica de los modelos de temporalidad presentes en el proceso de historización del arte contemporáneo, planteando cuestiones fundamentales para la comprensión de las tendencias conceptualistas y la objetualidad desde la segunda mitad del siglo XX.

Palabras-clave: Reducción en el Arte; Renato de Fusco; Arte Conceptual; Modelos del Tiempo en la Historiografía del Arte; Historia del Arte Contemporáneo.

Reduzir, reduzir, reduzir...”, declarou Marcel Duchamp (1887-1968) em uma entrevista concedida ao crítico de arte estadunidense James Johnson Sweeney, em 1946, para a publicação do boletim anual do Museu de Arte Moderna de Nova York (1975, p.124). Nessa ocasião, enquanto expunha um ponto de vista notadamente crítico sobre a situação da arte nos Estados Unidos na década de 1940, o artista situara o processo de criação da obra *Nu Descendo Escada n°2* (1912) no contexto de uma reflexão mais profunda a respeito da redução como um princípio metodológico transgressor em sua pintura das primeiras décadas do século XX. Ponderando sobre o impacto da primeira exibição de *Nu*, Duchamp considerou que reduzir, nesse caso, indicaria um “objetivo de voltar-se para o interior [da obra], mais do que para o exterior” (1975, p.124).

Cerca de quatro décadas após essas declarações, o historiador da arte e da arquitetura italiano Renato de Fusco empreendeu uma pesquisa em história da arte sobre a produção artística do século XX, acionando deliberadamente a noção duchampiana de redução. Em *Storia dell'Arte Contemporanea*, originalmente publicado em 1983, De Fusco estabeleceu uma estrutura discursiva que evitava apoiar-se exclusivamente na sucessão linear dos eventos e na convencional periodização enciclopédica, própria dos grandes compêndios de história da arte, adotando, assim, um discurso historiográfico-artístico que considerava cinco “linhas de tendência”. Essas linhas reuniam mapeamentos das principais vertentes por ele identificadas ao longo do recorte temporal investigado e se dividiam, em *linha da expressão, da formatividade, do onírico, da arte social* e, por fim, *linha da redução*.

Nesse sentido, nosso interesse, aqui, reside em discutir alguns dos pressupostos teóricos que sustentaram a ideia de redução, considerando o recorte temporal entre os anos 1940 e 1980, a fim de explorarmos a maneira pela qual críticos/as e historiadores/as da arte abordaram esse conceito a partir

de diferentes acepções do termo. Iniciando pela entrevista duchampiana supracitada, nossa pesquisa nos conduziu a diversos textos, dentre os quais, a ensaios de Clement Greenberg, publicados ao longo dos anos 1950, ao artigo “ABC Art” de Barbara Rose, publicado em 1965 e, por fim, ao livro de Renato De Fusco publicado em 1983, em que exploraram a noção de redução sob perspectivas distintas. A hipótese principal que aqui defendemos é de que esses/as autores/as, cada um/a a sua maneira, ajudaram a construir uma genealogia da redução na arte contemporânea.

Antes, porém, é preciso esclarecer que o trabalho acerca da redução como um problema nocional para a arte contemporânea inelutavelmente atravessa discussões concernentes à temporalidade na escrita histórica sobre esse período, cujo momento de eclosão tende a ser localizado na segunda metade do século XX, *pari passu* ao desenvolvimento das neovanguardas e dos conceptualismos a partir das décadas de 1960. Essa questão da temporalidade, por sua vez, resvala em um debate recentemente intensificado sobre modelos de tempo e seus regimes, sobretudo a partir de diferentes vertentes do retorno à obra de Aby Warburg e de sua abertura epistemológica para colocar em xeque balizas teórico-metodológicas de vertentes hegemônicas dessa disciplina³. Diante da tarefa de questionar e reelaborar determinadas ferramentas teórico-metodológicas da história da arte, perspectivas revisionistas têm se deparado com um problema fulcral desta empreitada, a saber, a questão do tempo. A temporalidade apresenta-se, pois, como um problema fundamental para o reexame da própria disciplina histórica-artística e a compreensão de diferentes regimes discursivos enseja repensar métodos de pesquisa decorrentes dos novos paradigmas propostos pela produção artística (Autor 2, 2024a, p. 3-6).

A produção artística desenvolvida a partir da segunda metade do século XX apresentou à história da arte uma série de questionamentos sobre os estatutos da obra de arte, do ato criador, do artista e das categorias artísticas, demandando uma urgente reformulação de critérios normativos historicamente estabelecidos pela disciplina. O esgarçamento das fronteiras entre categorias de linguagens artísticas como pintura e escultura, com a introdução do objeto e das estruturas ambientais, bem como a inclusão de pesquisas com e sobre corporeidade, performance, matéria e desmaterialização, foram apenas algumas das transformações paradigmáticas da arte do pós-Segunda Guerra que notadamente contribuíram para a proposição de novos parâmetros de análise da arte e seus sistemas. Entre outras questões, o processo de historicização, responsável por investigar essa produção artística multifacetada, transdisciplinar e, por vezes, efêmera, de igual modo precisou reavaliar a si mesmo diante da crise de certezas imposta pela própria arte a qual se debruça.

A temporalidade, portanto, torna-se objeto de discussão para historiadores/as da arte cujas pesquisas se voltavam para a sistematização das práticas artísticas contemporâneas recorrentes na segunda metade do século XX. Em vista disso, a investigação aqui proposta busca discutir, brevemente, algumas das bases de sustentação do discurso historiográfico-artístico na e sobre a contemporaneidade, enfocando à maneira pela qual modelos de tempo são reexaminados concorrendo para a elaboração de novos critérios balizadores e unidades de sentido frente às complexidades trazidas pela arte contemporânea.

Para tanto, urge uma reflexão sobre o emprego da noção de redução como conceito operatório na abordagem das práticas artísticas conceptualistas que eclodiram a partir da década de 1960. Procuramos pensar *se e de* que modo a redução representaria, também, uma saída teórico-metodológica suficientemente capaz de lidar com uma produção artística que, em virtude da “pressão da consciência histórica” (Foster, 2014, p.25), deliberadamente desafiava as normas e convenções da história da arte, mesmo aquelas constituídas durante a modernidade.

³ Tal é o caso do projeto sustentado por Georges Didi-Huberman, que passou a ter visibilidade sobretudo a partir de *Devant L'Image*, livro publicado em 1990, e que experimentou significativa repercussão no Brasil nas décadas seguintes (Autor 2, 2024b).

A discussão sobre a redução aqui proposta nos compele a elaborar um breve rastreamento desse termo no léxico historiográfico-artístico, oferecendo especial atenção ao recorte temporal da segunda metade do século XX, no Ocidente. Cabe lembrarmos que a redução, menos do que um conceito extensivamente sistematizado ao longo da história da arte contemporânea, mostra-se mais próxima de uma questão nocional que atravessa, talvez timidamente, alguns enunciados que contribuíram para o amplo debate sobre a contemporaneidade da arte. Distante da pretensão de apresentarmos, aqui, uma investigação exaustiva acerca dessa noção, nosso interesse está em pontuar alguns dos momentos em que o termo transita no léxico artístico, considerando os diferentes níveis de intensidade desse trânsito.

Notamos, também, que o emprego do termo, por um mesmo autor em diferentes textos ou em um mesmo texto, tende a oscilar entre a *redução* como sinônimo de simplificação ou atenuação (aproximando-se de um uso mais genérico, sem maiores pretensões semânticas), e a *redução* a partir de um manejo que parece indicar procedimentos artísticos mais complexos e identificar regimes visuais na história da arte, mais próximo de um uso nocional e/ou conceitual. Desse modo, procuraremos destacar este último emprego do termo redução, ou seja, a partir de uma acepção nocional, em que é possível vislumbrar se não evidências, ao menos indícios de uma utilização que busca produzir efeitos sobre o discurso historiográfica-artística observada.

Rastreando a redução: rumor teórico em Duchamp

Longe do desejo de fixarmos uma origem exata do emprego deste vocábulo, é importante sinalizarmos algumas referências fornecidas pela literatura artística em direção a uma fortuna crítica do termo. Uma dessas referências pode ser localizada na fissura indicada por De Fusco já nas primeiras páginas do capítulo em que trata da linha da redução (De Fusco, 1988, p.299). Em especial quando convoca o comentário de Duchamp sobre *reduzir, reduzir, reduzir*, permitindo-nos vislumbrar uma abertura do discurso acerca do pensamento sobre a redução como uma noção que transita pelo jargão contemporâneo.

Como já havíamos mencionado, foi na entrevista ao crítico de arte James Sweeney, em 1946, que o artista articulou alguns dos principais elementos do que compreendia, então, como redução:

A redução de uma cabeça em movimento a uma única linha me parecia defensável. Uma forma passando por uma linha; e, à medida que a forma se movia, a linha que ela atravessava seria substituída por outra linha – e outra, e outra. Portanto, eu me senti justificado em reduzir uma figura em uma linha ao invés de um esqueleto. Reduzir, reduzir, reduzir era meu pensamento; - mas ao mesmo tempo, meu objetivo era voltar-se para o interior, mais do que para o exterior. E mais tarde, seguindo essa visão, senti que um artista poderia usar qualquer coisa – um ponto, uma linha, o símbolo mais convencional ou não convencional – para dizer o que quer dizer. (Duchamp, 1975, p.124, tradução nossa)⁴

Nessa fala, excerto de uma entrevista realizada em 1946, que posteriormente ficaria conhecida sob o título “*The Great trouble with art in this country*” (nesse caso ele se refere aos Estados Unidos), Duchamp parece articular o emprego da *redução* como um procedimento plástico. Ao pontando soluções empregadas em obras como *Nu Descendo Escada nº 2*, além de *Rei e Rainha Atravessados por Nus Velozes* (1912) e *A Noiva Despida por seus Celibatários, Mesmo* (1915-1923), o artista explicitou a dimensão emancipatória ensejada pelo uso do desenho esquemático, em que o ritmo construído a partir da dinâmica das linhas possibilitava forjar, com apenas poucos elementos, uma composição suficientemente reduzida de cenas de movimento. Longe de ser simplória, essa economia

⁴ The reduction of a head in movement to a bare line seemed to me defensible. A form passing through space would traverse a line; and as the form moved the line it traversed would be replaced by another line —and another and another. Therefore, I felt justified in reducing a figure in movement to a line rather than to a skeleton. Reduce, reduce, reduce was my thought —but at the same time my aim was turning inward, rather than toward externals. And later, following this view, I came to feel an artist might use anything—a dot, a line, the most conventional or unconventional symbol—to say what he wanted to say.

formal significava, para Duchamp, uma libertação de esquemas visuais convencionais da representação pictórica.

Além da redução como procedimento plástico, notamos que Duchamp também chama atenção para a dimensão conceptual da redução. Assim como sua defesa de que a “pintura não deveria ser exclusivamente retiniana ou visual” (Duchamp, 1975, p.135), mas tampouco deveria ser um fim em si mesma, é possível depreender da redução duchampiana um lastro conceptualista em dois momentos da fala supracitada. Primeiramente, quando o artista afirma que seu “objetivo era voltar-se para o interior, mais do que para o exterior” (*Ibidem*, p.124) da obra de arte, adota uma abordagem notadamente analítica sobre o fazer artístico. Nesse ponto, observamos a presença de um de seus principais pressupostos trabalhados em parte significativa de sua produção artística e textual, a saber, a espessura entre as dimensões visual e mental da obra de arte.

Em diversos momentos da entrevista supracitada, Duchamp reitera uma fratura que teria marcado a arte no início do século XX, resultando em dois caminhos distintos: de um lado, o interesse pela fisicalidade da pintura e, do outro, o desejo de formular ideias por intermédio da pintura (e não apenas a pintura como representação/ilustração das ideias). Ao longo do texto, o artista deixa claro seu vínculo com este último, sobretudo quando declara que, na concepção de *Nu e Noiva Despida Pelos seus Celibatários, Mesmo* “estava interessado em ideias – não meramente em produtos visuais” e, portanto, “era essa a direção que a arte deveria tomar: rumo a uma expressão intelectual” (*Ibidem*, p.125-126).

Esse pressuposto da dimensão intelectual da produção artística aparece retrabalhada em outros ensaios do artista, como, por exemplo, no célebre “O Ato Criador”, registro de uma conferência realizada em 1957, a respeito do que denominou *coeficiente artístico* que, segundo ele, consistia em uma “relação aritmética entre o que permanece inexpresso, embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente” (Duchamp, 2002, p.73). Manifesto na criação da obra de arte em seu estado bruto (*l'état brut*), ou seja, em sua dimensão subjetiva gerada a partir do embate entre o artista e a matéria, o coeficiente artístico aponta para um elemento lacunar constitutivo do ato criador, que escapa tanto do processo de fatura quanto de significação da obra de arte. “Olhar para o interior da obra” indicaria, pois, a consciência do próprio artista em relação a essa lacuna. Ao mesmo tempo, voltar-se para o interior [*inward*] se configuraria em uma ação deliberada de operacionalização do processo redutor como um dos artifícios de transformação da obra em arte em ideia. Em outras palavras, uma operação conceptual.

Em segundo lugar, observamos a dimensão conceptualista da redução em Duchamp a partir da afirmação de que “um artista poderia usar qualquer coisa ... para dizer o que quer dizer” (Duchamp, 1975, p.124). Com isso, Duchamp estabelecia uma proposta que ultrapassasse a mera articulação de uma nova visualidade, engendrando as bases de um novo regime epistemológico. Ora, se a redução direciona o olhar do artista para o interior da obra, levando em conta um procedimento de depuração dos resíduos figurativos e antropomórficos (“reduzir uma figura em uma linha ao invés de um esqueleto”), a redução também permitiria, segundo Duchamp, uma desarticulação do uso convencional dos signos visuais (“um artista poderia usar qualquer coisa – um ponto, uma linha, o símbolo mais convencional ou não convencional – para dizer o que quer dizer”).

Importante pontuarmos que esse pensamento é expresso em um horizonte de reflexão crítica sobre o estado da arte dos Estados Unidos, na década 1940, mais especificamente a produção artística do pós-Segunda Guerra imediato. Para Duchamp, “o grande problema com a arte atual nesse país é que não há um espírito de revolta – sem novas ideias surgindo entre os artistas mais jovens.” (Duchamp, 1975, p.123, tradução nossa). À época da entrevista, 1946, o horizonte artístico estadunidense assistia à eclosão de uma produção artística que posteriormente, com artistas expoentes como Jackson Pollock, Willem De Kooning e Franz Kline, cujas primeiras incursões na pintura expressionista abstrata realizadas nesse período dos anos 1940 (especificamente do pós-Guerra imediato), ajudaram a

pavimentar as principais discussões críticas sobre modernismo e contemporaneidade nas décadas seguintes.

O retorno a Duchamp, discutido por autores como Hal Foster e Benjamin Buchloh⁵, permite-nos vincular procedimentos e estabelecer aproximações convocadas pelos próprios artistas, sem que isso incorresse na criação de nexos genealógicos enviesados. Segundo Foster, as vertentes da neovanguarda estadunidense articuladas na metade do século XX, mais precisamente a Minimal Art, a Pop Art e as correntes conceptualistas, ancoraram suas próprias experimentações em procedimentos abertos pelo Dada e o *ready-made* duchampiano, em que artistas como Flavin e Andre “se reportaram a precedentes tão diversos quanto Marcel Duchamp e Constantin Brancusi” incluindo, também, Donald Judd que “concebe um conjunto quase borgiano de precursores no manifesto *Objetos Específicos*, de 1965.” (Foster, 2014, p.23).

Se Duchamp não pode ser declarado o primeiro artista a empregar o termo *redução* sob um viés nocional, até mesmo conceptual, seus interesses demonstram um ponto de inflexão paradigmático em direção a essas questões. A articulação terminológica que ele propõe acerca da redução e, conseqüentemente, do ato de reduzir, reverbera em uma produção visual que ultrapassa os limites da investigação puramente formal, indicando caminhos para o desenvolvimento de uma pesquisa efetivamente poética. E o retorno aos pressupostos teóricos, plásticos e conceituais de Duchamp⁶, operado por artistas vinculados aos assim denominados movimentos de neovanguarda dos anos 1960, permite-nos avançar em nossa apuração da fortuna crítica a respeito da redução.

Barbara Rose e a Arte Redutiva

Propomos, então, uma inversão cronológica que, de certo modo, coincide com a trajetória de nosso levantamento bibliográfico. Pois é com base nesse retorno crítico apontado por Foster – em que artistas Minimalistas e conceptualistas recorreram aos procedimentos duchampianos que, como vimos, vinculam-se em partes à noção de redução –, que nos aproximamos dos ensaios críticos publicados nos anos 1960 em virtude das profundas transformações que a arte e seus sistemas experimentavam. Tendo em vista essa questão, foi relegada à crítica o exercício de propor outros critérios balizadores de análise dos problemas levantados pela produção artística experimental dos anos 1950 e 1960 (Steinberg, 2008, p.79) e isso necessariamente implicava em um enfrentamento mais explícito ao modelo formalista de discurso sobre a modernidade (Danto, 2006, p.9-10). Nesse contexto de emergência de correntes experimentais voltadas para a tridimensionalidade, na objetualidade e na pintura, críticos de arte e curadores propuseram novas unidades de sentido a fim de abranger e aproximar-se do regime multifacetado das vertentes artísticas desse momento.⁷

Para alguns, essa tentativa ensejou uma vertiginosa rede polifônica indiscernível que apenas reforçava o abismo entre a produção contemporânea de então, ainda não palatável para o público em potencial. Para outros consistiu em uma contribuição efetiva a posterior escrita histórica sobre esse período em virtude de suas contradições e inconsistências internas, e não a despeito de sua indiscernibilidade. No

⁵ A noção de *efeito Duchamp* vincula-se a um mapeamento de reverberações dos pressupostos artísticos e conceituais de Duchamp nas experimentações artísticas das décadas de 1950 e 1960. Sobre esse assunto, cf. Buskirk & Nixon (1996) e Autores (2017, p. 35-36).

⁶ Dois anos após *A Fonte*, que é o marco do *ready-made* e, portanto, do efeito Duchamp, a *L.H.O.O.Q. Rasée* fez *ready-made* da *Gioconda* (1503) de Leonardo da Vinci por meio de um postal do Louvre”. Tal apropriação da reprodução fotográfica do paradigma da imagem canônica no Ocidente moderno “problematizava a atribuição de aura a obras de arte, ridicularizando a retratada – também mediante seu título – e, por extensão, o próprio retrato, seu gênero e seu valor na história da arte. Esta estratégia é perversa, pois Duchamp não retirou a aura da Mona Lisa, mas atribuiu aura a seu *ready-made* ao expô-lo em espaços museais, mesmo que rejeitando valores legitimados pela história da arte” (Autores, 2017, p. 31).

⁷ Além de “ABC Art” de Barbara Rose, publicado em 1965, algumas dessas unidades de sentido podem ser localizadas em textos como “Minimal Art”, de Richard Wollheim (1965), “Specific Objects”, de Donald Judd (1965), “Art and Objecthood”, de Michael Fried (1967), “Escultura no Campo Expandido”, de Rosalind Krauss (1979) e em exposições como *Post-Painterly Abstraction*, com curadoria de Clement Greenberg (1964) e *Primary Structures*, com curadoria de Kynaston McShine (1966), apenas para citar alguns exemplos.

prefácio à publicação de *Minimal Art: A Critical Anthology*, organizada em 1968 pelo crítico de arte Gregory Battcock, Anne M. Wagner defende a importância de compilações desse caráter para a historicização das tendências artísticas das décadas de 1950 e 1960, argumentando que não seria equivocado “enxergar as antologias de Battcock, em geral como elementos constitutivos no arquivo da arte moderna” é, também, “reconhecer o quanto moldaram e foram moldadas pelos protocolos de um sistema — de linguagem, visibilidade, descrição, recepção e vendas — simultaneamente em criação e em fluxo” (Wagner, 1995, p.6, tradução nossa).

No texto de Barbara Rose, intitulado “ABC Art”, identificamos duas menções ao termo redução de modo mais constitutivo na argumentação a respeito da Arte ABC como unidade de sentido. Publicado na edição de outubro/novembro de 1965 da *Art in America*, que três anos mais tarde integraria essa antologia organizada por Battcock, esse ensaio de Rose ofereceu uma visão ampla e objetiva acerca da recente produção artística estadunidense a partir dos anos finais da década anterior, elencando as principais características dessa vertente de acordo com o surgimento de uma nova sensibilidade. Seccionado em tópicos, o ensaio discorreu sobre os principais aspectos que, segundo a autora, definiam a “nova arte” (Rose, 1995 p.282), em que as noções de mínimo, repetição, objeto concreto, negação e vazio foram exploradas.

Rose destacou a importância preambular de Kasimir Malévich e Duchamp, cujas contribuições vanguardistas forneceriam as bases para formação da “nova” produção artística dos anos 1960. Era explícito seu interesse em estabelecer uma unidade de sentido para esse conjunto de obras pressupostamente desconexo. James Meyer nota que “mais do que qualquer outro texto, “ABC Art” isolou e promoveu um grupo de práticas cuja identificação mútua ainda permanecia obscura”, afirmando, ainda, que além de estabelecer uma relação pessoal de amizade com alguns dos artistas minimalistas “antes mesmo deles se conhecerem”, Rose, junto à Lucy Lippard (2013, p.156-157), foi uma das poucas críticas de arte que “consistentemente escreviam a respeito de Andre, Flavin, Judd, Morris e Stella desde o início dos anos 1960” (Meyer, 2001, p.144). Portanto, mais do que apenas uma questão formal, para ela, a redução também entraria no espócio do desenvolvimento de uma poética específica. Nesse sentido, a redução não consistiria em um procedimento meramente formal vinculado a uma única tendência ou linguagem artística, podendo associar-se tanto à arte objetual (Neo-Dada, Minimal Art) quanto à abstração geométrica (*Hard-edge, Post-painterly Abstraction*). Rose identificara, então, a redução como um procedimento constitutivo de uma questão poética específica.

Ao refletir a respeito do premente retorno às conquistas paradigmáticas preconizadas pelas vanguardas artísticas do início do século XX, a autora comentou sobre o modo como “a nova geração de artistas” dos anos 1950 e, mais especificamente da década de 1960, revelava-se “um tanto mais impressionada do que inspirada por Malevich e Duchamp (a ponto de venerá-los)”, e em seguida afirmou que os trabalhos desses novos artistas propunham reexaminar, “em um novo contexto, as implicações das radicais decisões de ambos” artistas (Rose, 1995, p.275). Ao estabelecer uma aproximação tanto formal quanto conceitual entre Malevich, Duchamp e os novos artistas, Rose buscava construir um nexos genealógico entre ambas as gerações de artistas, identificando a maneira pela qual os trabalhos reportavam às experimentações na pintura e na tridimensionalidade inauguradas pelos mestres vanguardistas, de modo a reforçar e dar nitidez à polaridade engendrada por ambos os artistas em seus respectivos contextos de criação. Ela defendeu que as obras dos artistas da década de 1960 resultavam

em uma síntese curiosa dos trabalhos desses dois artistas [Malevich e Duchamp]. Que tal síntese deva ser não somente possível, mas provável, é agora claro em retrospecto. Pois, ainda que Malevich e Duchamp representem as polaridades na arte do século XX — por um lado a busca pelo transcendente, universal e absoluto e, por outro, a negação total da existência de valores absolutos —, ambos possuem mais aspectos em comum do que se suponha de início. (*Ibidem*, p.277)

Elencando alguns dos principais artistas que, na sua concepção, melhor representavam esse retorno a Malevich e Duchamp, Rose propunha uma segmentação (1995, p.278). Em geral, obras de artistas como Darby Bannard, Larry Zox, Robert Hout, Lyman Kipp, Richard Tuttle, Jan Evans, Ronald Bladen e Anne Truitt, que trabalhavam mais próximos à pictorialidade (incluindo a intersecção entre pintura e tridimensionalidade), estariam mais próximos a Malevich. Enquanto outros como Richard Artschwager e Andy Warhol poderiam ser posicionados no oposto desse espectro, mais vinculados ao legado de Duchamp. De modo a resolver essa perspectiva ligeiramente maniqueísta, Rose propôs, também, a ideia de que vários outros artistas como Robert Morris, Donald Judd, Carl Andre e Dan Flavin, ocupariam uma posição intermediária nesse debate (*Ibidem*, p.278-279), convocando pressupostos plásticos e conceituais de ambos Malevich e Duchamp.

Trazemos, sumariamente, essa breve genealogia estabelecida por Rose, pois é a partir de tal relação entre os artistas vanguardistas dos anos 1910 e os neovanguardistas dos anos 1960 que ela estabeleceu as bases para introduzir, efetivamente, a noção de *reductive art* (arte redutiva). Para Rose, Malevich e Duchamp, oriundos de uma conduta figurativa vinculada às discussões plásticas e teóricas propostas sobretudo pelo Cubismo Analítico, em 1913 já “havia exaurido as possibilidades cubistas no que dizia respeito à produção artística” (*Ibidem*, p.277). Nesse sentido, tanto a rápida adesão quanto o “igualmente rápido desencanto” (*Ibidem*, p.277) com os pressupostos inaugurados pela pintura cubista, teriam possibilitado o desenvolvimento de uma produção artística cada vez mais próxima das questões reducionistas:

Ambos [Malevich e Duchamp] não estavam dispostos a resolver algumas das ambiguidades e contradições inerentes ao Cubismo Analítico em termos de uma estrutura mais lógica e ordenada como a do Cubismo Sintético, estilo predominante que o sucedeu. Digo indispostos ao invés de incapazes, pois discordo da visão de Michael Fried de que Duchamp era, invariavelmente, um Cubista fracassado. Pelo contrário, a inevitabilidade de uma evolução lógica em direção a uma arte redutiva [*reductive art*] já era algo óbvio para eles. (Rose, 1995, p.275-277)

Esse caminho natural, tido por ela como uma “evolução lógica” do Cubismo Analítico para a *arte redutiva*, não foi suficientemente explorado nesse ensaio, tampouco explicitado além da menção supracitada. A referência a Michael Fried, notadamente um dos mais expoentes discípulos diretos de Greenberg, nos oferece uma pista de que Rose buscava desvencilhar-se do argumento relativo à pureza da expressão artística, defendido pela crítica formalista, cuja crença de que a pintura de Duchamp realizada antes da invenção do *readymade* consistia em mera dissidência da pintura cubista resultando em uma negação da pintura. Nesse caso, Rose refere-se ao texto *Three American Painters*, um dos ensaios mais conhecidos de Fried, escrito para o catálogo da exposição homônima que reuniu obras de Kenneth Noland, Jules Olitski e Frank Stella, organizada em abril de 1965 – portanto cerca de sete meses antes da publicação de Rose – no *Fogg Art Museum*, espaço vinculado à Universidade de Harvard.

Nesse ensaio, Fried apresentou uma extensa e bem articulada defesa da manutenção e pertinência da crítica de arte de cunho formalista diante da pintura feita após as (e em virtude das) conquistas do Expressionismo Abstrato, cujos artistas escolhidos para a referida exposição seriam os principais representantes da nova geração de pintores estadunidenses. E com esse mesmo gesto, o autor propõe a continuidade do discurso sobre a modernidade, com a aparentemente simples, porém decisiva escolha de nomear Noland, Olitski e Stella pintores modernistas. Para Fried, mesmo diante dos mais recentes rumos da pintura nos anos 1950 e 1960, a crítica formalista ainda teria muito a oferecer em termos de juízos indispensáveis para a análise e interpretação de obras abstratas, ensejando o estabelecimento de um léxico capaz de abordar a nova pintura sem, contudo, abrir mão de uma característica importante para o pensamento formalista, a saber, “a defesa da qualidade [artística]”, profundamente defendida por Greenberg (Ferreira e Mello, 1997, p.16) em sua crítica à arte contemporânea.

É justamente na porção do texto em que explora a questão da serialidade e repetição nas pinturas de Stella, que Fried convoca o diálogo deste artista com as experiências artísticas inauguradas pelo Dada e, posteriormente pelo Neo-Dada (mais precisamente com Johns e Rauschenberg). Com efeito, a discussão sobre a serialidade aparece como uma defesa das conquistas pictóricas da modernidade que, segundo ele, reverberavam de modo triunfal na nova pintura, enquanto o Dada

opunha-se à noção de valor ou qualidade na arte e, nesse sentido, representava uma reação contra às demandas sem precedentes que a pintura modernista fazia a seus praticantes. (É, creio eu, significativo que Marcel Duchamp tenha sido um modernista fracassado – mais exatamente um Cubista fracassado – antes de voltar sua mão para as divertidas invenções pelas quais ficara conhecido). (Fried, 1998, p.259, tradução nossa)

Alternativamente, Rose inverte essa crítica notadamente irônica de Fried, observando na “indisposição” de Duchamp e Malevich em dar continuidade ao Cubismo como uma necessidade de mover a produção artística por outros caminhos. E, no entanto, mesmo sem uma explanação mais aprofundada sobre a questão, a ideia de *arte redutiva* parece elucidar uma das principais características da “ABC Art” – unidade de sentido proposta pela autora para o que hoje conhecemos sob o epíteto Minimal Art – defendida por Rose, a saber, a redução como depuração dos elementos pictóricos da obra de arte (sejam eles figurativos ou abstratos), ou, segundo a autora, a noção de que “menos é mais” (Rose, 1995, p.277). Sob esse ponto de vista, é importante pontuarmos que, com Rose, o entendimento da redução como um problema nocional e operacional na história da arte se dá, também, a partir de Greenberg, especialmente quando a autora afirma que

ainda que Duchamp e Malevich tenham se precipitado, por assim dizer, na avenida daquilo que Clement Greenberg chamara de “redução modernista”, isto é, em direção a uma arte simples, clara, direta e imediata, o mesmo caminho foi percorrido sob um ritmo mais seguro por outros artistas. (*Ibidem*, p.278)

Ainda que não nos tenha sido possível identificarmos o texto em que Greenberg teria utilizado exatamente a expressão *modernist reduction* (redução modernista) ao qual Rose se refere, nosso breve mapeamento possibilitou identificarmos a articulação de um duplo emprego do termo redução em alguns de seus escritos. Em primeiro lugar, o uso genérico e pouco específico, como sinônimo de arrefecimento e/ou restrição (seja em uma obra, na produção de um único artista, ou mesmo em vários artistas cotejados) é incontável. Mas identificamos, também, um outro emprego do termo, talvez de modo mais específico e orientado que, em vários aspectos, se aproxima da descrição elaborada por Rose no excerto acima. Discutiremos a seguir algumas das principais características da redução operacionalizadas por Greenberg.

Clement Greenberg e a Redução Modernista

Seguindo algumas das linhas desfiadas por Rose em “ABC Art”, deparamo-nos com a expressão “redução modernista” (1995, p.277) atribuída a Greenberg. Embora ainda não a tenhamos localizado em um texto específico do crítico⁸, parece haver uma diluição dessa expressão em ideias reiteradas em alguns de seus principais ensaios críticos, sobretudo aqueles cujo teor teórico coagulam pressupostos importantes de argumentos defendidos por ele. Antes, é preciso situarmos características fundamentais da crítica de arte sistematizada por Greenberg ao longo de uma extensa carreira. Em *Após o Fim da Arte: a Arte Contemporânea e os Limites da História* (1996), Arthur Danto sublinhou a “atitude purista de raiz kantiana” (2006, p.9) presente na crítica de arte de Greenberg, que o permitiu forjar dada história da arte moderna, apoiada em uma perspectiva temporal progressiva e teleológica. Essa perspectiva partia dos questionamentos propostos por Édouard Manet (1840-1926), em especial sobre a relação entre figura e fundo, em meados do século XIX, em que havia, segundo Greenberg, um processo de bidimensionalização dos volumes das figuras representadas, resultando em um jogo

⁸ Malgrado tenhamos empreendido pesquisa exaustiva da fortuna crítica de Greenberg, em português e em inglês, indicamos, preliminarmente, que essa frase possa ter sido atribuída a Greenberg no texto de Barbara Rose.

de achatamento da imagem e, consequentemente, dos problemas pictóricos trazidos pela manifestação da tinta sobre tela (Greenberg, 1997a, p.63).

Essa linhagem, que partia do mestre francês e desembocava na pintura expressionista abstrata do pós-Segunda Guerra nos Estados Unidos, indicava, para ele, a síntese máxima da modernidade na arte, haja visto o vínculo genealógico que Greenberg estabelecera entre Manet e Clyfford Still (Greenberg, 1997a, p.86), artista vinculado ao Expressionismo Abstrato estadunidense. Na seara dessa discussão, Danto compreendeu que

Greenberg construiu uma narrativa do modernismo para substituir a narrativa da pintura representativa tradicional defendida por Vasari. A monotonia, a consciência da cor e da pincelada, a forma retangular – [...] características não-miméticas de pinturas que ainda poderiam ser residualmente miméticas – substituíram a perspectiva, o escorço, o *chiaroscuro* como pontos de progresso em uma sequência evolutiva. (Danto, 2006, p.9-10)

Para Danto, a cronologia de Greenberg referente à arte moderna corresponderia à “passagem das características miméticas para as não-miméticas da pintura” (Danto, 2005, p.10), e o critério da maturidade – termo em si mesmo imbuído de uma temporalidade biológica e evolutiva, marcada por uma hierarquização implícita da arte abstrata⁹ – indicava que a arte finalmente teria atingindo um estágio de excelência e plenitude. E, segundo esses parâmetros, toda e qualquer produção artística que ainda se ocupasse de características representacionais constituiria a categoria hierarquicamente inferior de arte impura. Ainda de acordo com Danto, para Greenberg

[...] maturidade significava “pureza”, no sentido do termo que o relaciona exatamente ao que Kant pretendia com a ideia de “pureza” no título de sua *Crítica da razão pura*. Esta era a razão aplicada a ela mesma, sem nenhum outro tema. A arte pura foi, de maneira análoga, a arte aplicada à arte. [...] Mas sendo assim, pelo critério de Greenberg, a arte contemporânea é impura.” (*Ibidem*, p.12)

Nesse sentido, o experimentalismo dos anos 1950 e 1960, que portava um profundo comentário crítico à pintura do Expressionismo Abstrato e, consequentemente, ao modelo narrativo greenberguiano da arte moderna, impunha à crítica de arte uma dupla e árdua tarefa. Primeiramente, devido a sua natureza impura, a as vertentes mais conceptualistas da arte contemporânea provocava um tensionamento nos critérios balizadores que historicamente definiam as noções de estilo e escolas artísticas. Não havia limites aparentes, como o *Monograma* (1955-1959) de Robert Rauschenberg, as *Brillo Boxes* (1964) de Andy Warhol ou *The diagonal of May 1965* (1965) de Flavin preconizavam. As fronteiras entre diferentes técnicas, materiais ditos convencionais e não-convencionais, categorias artísticas e períodos históricos eram irreversivelmente maculadas pelos artistas dessa geração, e cabia à crítica de arte identificar esses tensionamentos e pontuar as transformações à medida que alcançava distanciamento histórico.

Se, para Greenberg, as pinturas de Monet teriam sido as primeiras modernistas “em virtude da franqueza com que declaravam as superfícies planas em que estavam pintadas” (Greenberg, 1997b, p.102), Gustave Courbet (1819-1877) teria sido o “primeiro verdadeiro pintor de vanguarda” ao tentar “reduzir sua arte a dados sensoriais imediatos” (Greenberg, 1997c, p.50), apropriando-se do prosaico e do cotidiano para atingir esse objetivo. Em vista disso, a ideia de redução, aqui, parece aproximar a gradual conquista da planaridade à imediatez da visão, resultando em uma sujeição dos mecanismos pictóricos a certa necessidade de depuração sensorial. Talvez essa defesa de Courbet como o primeiro vanguardista torne-se mais clara ao olharmos para o contexto em que foi afirmada. Mais especificamente em um ensaio intitulado *Rumo a Mais um Novo Laocoonte* (1940) em que Greenberg utiliza o modelo do paragone das artes – literatura e artes visuais –, para amparar a tese do

⁹ Trata-se da remissão ao modelo biológico já presente na tradição vasariana, refinada no século XVIII a partir de Johann J. Winckelmann e que adotou contornos teleológicos sob o evolucionismo oitocentista (Autores, 2024a, 3-6; Autores 2024b, p.239-240).

esgotamento da *mimesis* e da representação em contraste ao caminho da abstração na pintura modernista:

Onde o pintor ainda tenta indicar objetos reais, suas formas se aplainam e se espalham na atmosfera densa, bidimensional. Uma vibrante tensão se instaura à medida que os objetos lutam para conservar seu volume contra a tendência do plano real do quadro a reafirmar sua planaridade material, comprimindo-os, reduzindo-os a silhuetas. Num estágio posterior, o espaço realista se fragmenta e se estilhaça em planos (*flat planes*) que avançam, paralelos à superfície plana. (Greenberg, 1997c, p.56)

Em outro texto, uma intrigante expressão é convocada por Greenberg para explicitar a ideia de planaridade que, aqui, entendemos caminhar em proximidade com a noção de redução. Trata-se da expressão *reductio ad absurdum*, deliberadamente utilizada de maneira hiperbólica para analisar os procedimentos plásticos e conceituais trabalhados por Barnett Newman em suas *zip paintings*, adotados por artistas de gerações subsequentes que enxergaram em Newman uma importante referência concernente à abstração, como Mark Tobey, artista escolhido por Greenberg para estabelecer esse cotejamento. Em “American-Type Painting”, de 1955, Greenberg menciona que Tobey teria sido um dos primeiros representantes da pintura *all-over*¹⁰ e, assim como Newman, com pinturas dotadas de uma redução ao extremo (*reductio ad absurdum*), expressão latina proveniente da lógica que porta em si seu próprio juízo de valor:

A pintura *all-over* de Tobey nunca despertou tanto protesto quanto a de Pollock. Ao lado das pinturas de Barnett Newman, elas ainda são consideradas a *reductio ad absurdum* do expressionismo abstrato e da arte moderna em geral. (Greenberg, 1997a, p.83)

Se o peso recai sob a ideia de absurdidade, essa expressão também reporta a uma discussão sobre a ideia de redução. Portanto, há aqui uma tentativa de descredenciamento do princípio da pintura *all-over* de Tobey e, de igual modo, da pintura abstrata de Newman diante do Expressionismo Abstrato. A *redução modernista* de Greenberg, mencionada Rose, poderia ser identificada na maneira pela qual a pintura tornou-se, no decorrer do desenvolvimento da modernidade¹¹ simples, clara, direta e imediata [*simple, clear, direct and immediate*]. Como Danto já nos alertara (2006, p.9), o início da modernidade em Manet apenas confirma o interesse de Greenberg em estabelecer uma narrativa sobre o percurso de uma redução pictórica rumo à materialidade da pintura, em que a noção de planaridade (*flatness*) ratificaria a ideia de progressão histórica da pintura modernista, partindo do questionamento paradigmático da relação entre figura e fundo – com as zonas de cor planas e bidimensionalizadas em Manet –, até a conquista inelutável da tinta-sobre-tela com o Expressionismo Abstrato.

Ainda que não a tratem como um conceito sistematizado, os textos de Barbara Rose e de Greenberg são os escritos desse período que, a nosso ver, acionam a redução tanto em sua dimensão prosaica quanto como uma ideia suficientemente articulada, mesmo que não alcancem efetivamente uma sistematização aprofundada do termo. E, no entanto, os textos de Rose e Greenberg são evidências de uma volição quase inelutável do estabelecimento da redução como um problema nocional engendrado pelas obras e seus procedimentos plásticos e conceituais desse período dos anos 1950 e 1960.

A Redução na Arte Contemporânea de Renato De Fusco

¹⁰ Traduzida como *Pintura de Tipo Americano*, essa expressão é cunhada por Greenberg no texto homônimo, originalmente publicado na *Partisan Review*, em 1955, a fim de designar a pintura expressionista abstrata estadunidense. Já a expressão *All-over*, embora não tenha sido criada por este crítico de arte, é utilizada para se referir à pintura em que os artistas empregavam igual atenção à toda superfície da tela.

¹¹ De acordo com Greenberg, a Modernidade nas Artes Visuais teria iniciado efetivamente com Édouard Manet e, a vanguarda teria sido iniciada por Gustave Courbet, ambos em meados do século XIX (1997c, 50-51).

Diferentemente dos textos apresentados até aqui, o escrito de Renato de Fusco apresenta uma sistematização mais clara e delineada da redução como um termo estruturante e fundamental para a compreensão dos procedimentos artísticos minimalistas e conceptualistas vinculados a um dos principais momentos de eclosão da arte contemporânea nos anos 1960. E não apenas dos procedimentos artísticos, a própria noção de redução aparece, em De Fusco, como um conceito norteador da abordagem historiográfico-artística proposta ao longo de *Storia dell'Arte Contemporanea*, livro primeiramente publicado em 1983. Como havíamos mencionado, De Fusco não concebe sua historiografia da arte contemporânea a partir de um modelo de tempo univocamente linear, em que há um encadeamento sequencial dos movimentos artísticos que ele elege para compor a narrativa. Tampouco apoia-se em um modelo pendular do tempo, em que os movimentos artísticos elencados oscilam entre duas grandes vertentes subsusumidas a uma hierarquização. Para tanto, De Fusco propõe não apenas um olhar, mas uma escrita sobre a história da arte novecentista a partir de cinco linhas de tendência, em que há o agrupamento de obras e artistas considerando afinidades temáticas e, portanto, poéticas¹².

Já no texto de apresentação do livro, De Fusco explicita suas intenções em *Storia dell'Arte Contemporanea* pontuando que “enquanto a arte do passado se servia de um código múltiplo, a arte contemporânea baseia-se em muitos códigos particulares e especializados” para, em seguida afirmar ser esta “a causa principal da escassa compreensão sobre a arte atual” (1988, p.9). Nesse sentido, ele ensaia desvencilhar-se de uma perspectiva estritamente formalista do discurso historiográfico-artística sobre a contemporaneidade, ou seja, voltada para seus aspectos plásticos. Esse ponto é corroborado pela articulação da ideia de poéticas contemporâneas, embora De Fusco utilize essa expressão, em especial quando afirma que “as várias correntes da pintura e da escultura contemporâneas abandonaram, como dizíamos, um código múltiplo, para adotarem, tendência a tendência, códigos particulares e especializados” (*Ibidem*, p.10).

Metodologicamente, De Fusco observa as demandas levantadas pelas próprias obras para, então, propor seu modelo baseado em tendências artísticas e influxos poéticos identificados no recorte temporal por ele estabelecido, mencionando alguns artistas pós-impressionistas, passando pelo Fauvismo e, reconhecendo um ponto de inflexão com o Cubismo, no início do século XX, alcançando sua própria época as experimentações com a vídeo-arte nos anos 1980. Com isso, De Fusco estabelece a estratégia subjacente ao projeto discursivo que ele elabora:

Muitos críticos, com o propósito de esclarecer e dar sentido a uma fenomenologia tão complexa e variada da arte [...], propuseram esquemas explicativos ou “artifícios historiográficos” – sem os quais, bem entendido, não se faz história nem crítica –, considerados tanto mais eficazes quanto mais modesto era o número dos parâmetros que o constituíam, e chegando na maior parte dos casos, devido a uma espécie de injustificado amor dialético, a meras dicotomias. A estética contemporânea, a história da arte e a crítica militante mais qualificada estão repletas de modelos

¹² “É possível depreender de movimentos artísticos do século XX no ocidente, seis linhas ou tendências, conforme a teoria de De Fusco, em uma divisão cujo sentido seria ao menos didático, pois cada movimento hibridiza tendências de modo particular. Assim, as linhas da Expressividade e da Formatividade das quais derivam respectivamente outras linhas. De modo breve, entende-se que no primeiro grupo, que tende subjetivismo envolvendo o *pathos*, de modo que a linha da Expressividade, o sujeito se manifesta como indivíduo, desenvolvendo a forma em função da expressão/conteúdo da obra; na do Onírico, os conteúdos inconscientes afloram na obra, mediante eventuais censuras de sua ação do sujeito; na linha da Arte Social, o sujeito se vê como representante de uma coletividade, engajando-se em certa ideologia. No grupo complementar à ênfase expressiva, a tônica é dada pela pesquisa visual: na linha da Formatividade, a produção da arte seria um ato cognitivo, preocupado com os elementos formais/visuais e sua composição/construção. Dela deriva a linha da Funcionalidade, na qual a arte não deveria apenas ser fruída, mas também usufruída, inserindo a arte na sociedade por meio da concepção de objetos funcionais/industrializados. Apenas aparentemente isolada, a linha da Redução, se vê como reação às outras tendências e à própria Modernidade, acusando, criticando e denunciando falhas, conceitos e passadismos das demais tendências, mediante procedimentos conceituais até então alheios ao fazer artístico, de modo autônomo.” (Autores, 2014, p. 20).

dualistas: organicidade/abstração, icônico/não-icônico, projeto/reportagem, signo/imagem, presença/ausência, metáfora/metonímia etc. (De Fusco, 1988, p.10)

Ainda segundo De Fusco, esses esquemas dualistas seriam tributários da abordagem formalista de Heinrich Wölfflin desenvolvida em sua história da arte do Renascimento, e, portanto, “totalmente insuficientes para abrangerem os fatos e os problemas da arte contemporânea” (*Ibidem*, p.10). Espelhando e contrapondo os cinco pares dialéticos do historiador da arte alemão, De Fusco propõe, então cinco linhas de tendência. Cabe lembrarmos que Greenberg havia adotado, em sua perspectiva crítica, o “uso da antinomia que contrapõe as noções de Linear *versus* Pictórico, desenvolvida pelo teórico da arte alemão”, apoiando nessa dualidade “empreender uma análise, segundo ele, teórica daquilo que ele mesmo denominara *Abstração Pictórica (Painterly Abstraction)*, de modo que a “ideia de linearidade [nitidez das linhas] é sobrepujada pela primazia do pictórico, em suma, a imprecisão da cor e dos contornos” (Autores, 2025, p.97-98).

Abdicando, pois, desse modelo dicotômico de análise e escrita historiográfica-artística, De Fusco admite uma narrativa que inevitavelmente desvincula-se de um sequenciamento univocamente linear dos artistas, obras e movimentos, adotando a não-linearidade como um parâmetro temporal pertinente para lidar com as especificidades das obras contemporâneas: eis a construção das linhas de tendências como eixos temáticos, que atravessam transversalmente em que há a reunião de obras e artistas a partir de aproximações processuais, poéticas, conceituais, além das discussões formais. Nos anos 1990, Angela Âncora Luz, uma das primeiras historiadoras da arte no Brasil a evocar o livro de De Fusco, destacou que De Fusco elaborou

sínteses interpretativas onde não nos confrontamos com uma História [da Arte] factual e formal, mas com uma interessante história de abordagem crítica em suas mais inovadoras direções, onde a inserção do fato ou da forma não são suportes de reflexão, antes serão os mais diferentes vieses da teoria e da crítica que servirão de direcionamento a este novo olhar tão compatível à contemporaneidade. (Luz, 1995, p.10)

Em paralelo às demais linhas, notamos que com a tendência da redução, De Fusco procurou agrupar um conjunto notadamente heterogêneo de obras, não mais vinculadas entre si a partir de aspectos formais e/ou estilísticos, mas a partir de uma poética, cujos procedimentos o autor identificou como contemporâneos. Portanto, ao estabelecer essa tendência, o autor parece ter fixado de modo mais evidente duas das principais escolhas metodológicas que sustentaram seu projeto. Primeiramente, a escolha da não-linearidade da narrativa historiográfica-artística sobre a arte contemporânea que, assumidamente, rivaliza com regimes de temporalidade exclusivamente diacrônicos e lineares, ou mesmo pendulares e cíclicos¹³; e, em segundo lugar, o declarado rompimento com esquemas de abordagem binomiais e dicotômicos, ou o que chamou de “modelos dualistas” (De Fusco, 1988, p.10).

Ademais, é possível identificar o modo pelo qual o autor italiano aciona determinado paradigma de temporalidade não-linear para escrever uma história da arte contemporânea segundo problemas e critérios não apenas interpretativos, mas categorias analíticas para abordar movimentos artísticos depreendidos de uma seleção de obras que elegeram em sua narrativa. Tomamos essa proposição de De Fusco por colocar à baila não apenas o conceito de redução, como também uma tentativa de

¹³ Se o supramencionado modelo biológico por um lado recorrentemente emula uma concepção teleológica, linear em termos ideais, ele pode fomentar a concepção da repetibilidade das três idades da vida como movimento pendular, a partir de Vico, ou mais recorrentemente, vincula-se à noção da circularidade dos estilos e movimentos e transicionais: “Esse procedimento subsidiaria não apenas concepções cíclicas, como também pendulares para futuras periodizações, com tudo o que ele implica nos termos dos longevos constrangimentos classificatórios que se infiltraram de modo indelével na historiografia da arte vindoura.” (Autores, referência)

sistematização desse conceito que já vinha sendo articulado tanto pelas proposições teóricas de Duchamp e, como vimos anteriormente, por aspectos do debate crítico urdido nos 1950 e 1960.

Como um critério de análise pertinente para abordar a complexa produção da segunda metade do século XX, De Fusco articula a última tendência, denominada *linha da redução*, na tentativa de traçar uma espécie de genealogia do conceptualismo na Arte, deliberadamente agrupando um conjunto de obras e artistas com produções heterogêneas. Novamente, o autor deixa clara a preocupação em não estabelecer, com esta linha, uma unidade de sentido que oferecesse à história da arte a ideia de um estilo ou escola reducionista, assumindo quase uma ausência de unidade de sentido, constitutiva do conjunto de trabalhos agrupados não mediante características formais ou até estilísticas, mas sim por escolhas poéticas. Essa linha é a única em que não há uma tentativa de consideração geral de aspectos formais dos conjuntos de obras, que de um modo mais ou menos abrangente aparece nas demais linhas.¹⁴

Pelo contrário, De Fusco reúne uma produção diversificada, sob múltiplas linguagens, de obras que borram os limites das categorias artísticas, justamente em um duplo movimento de abraçar as ambiguidades constitutivas dos trabalhos e dos procedimentos elencados, bem como evidencia que a linha de redução pretende abrir espaço para uma arte que inaugurou, no Ocidente, um caminho de pensamento rumo à desmaterialização da obra artística. Desse modo, De Fusco propõe a seguinte explicação:

O termo redução não significa, neste caso, um processo simplificador através do qual, após anos de aturada pesquisa e exegese crítica, a arte contemporânea possa ter solucionado os seus problemas; antes indica um outro processo que visa investigar as estruturas, os próprios instrumentos de cada linguagem, e se caracteriza, sobretudo, por grandes transformações: a contestação ou a redução constante de um código recém-adquirido a um outro ainda mais recente. (De Fusco, 1988, p.294)

Nota-se, na citação acima, uma qualidade radical (no sentido estrito da *radix*) na proposta taxonômica de De Fusco não propriamente espelhar, mas construir uma abordagem metodologicamente baseada no teor teórico das obras que ele discute a saber o procedimento contemporâneo que hoje entendemos como de deslocamento. O autor explicita que a noção de redução não diz respeito à mera simplificação dos procedimentos artísticos (uma redução que reverbera na escolha das formas, materiais, objetos, técnicas e modos de expor e pensar a arte), mas vincula-se a um pensamento mais complexo tanto de análise quanto de revisão interna dos processos historicamente estabelecidos, resultando em um deslocamento dos procedimentos para outros códigos de significação. Portanto, já nos primeiros parágrafos do capítulo em que discute a redução, De Fusco busca esclarecer que essa linha não trata de um esvaziamento simplificador da forma e do conteúdo artístico, mas de uma abertura para novas possibilidades de se conceber a arte, suas taxonomias e seus sistemas diante de suas próprias transformações, em diálogo com as mudanças ocorreram no âmbito cultural e social ao longo do século XX.

¹⁴ Todavia, depreende-se do capítulo de De Fusco sobre a Linha da Redução, que ele “parte do princípio da negação. Nega-se a engaja-se ao industrialismo, ao funcionalismo e à industrialização, à sociedade como um todo e seus valores. A negação do passado transforma-se na negação do futuro, na negação do presente, sob uma atitude desmistificadora, contestatória e crítica em relação a todos os cânones (e imagens canônicas). O caráter polêmico não é construtivo, mas negativo e até destrutivo. Suas estratégias são recorrentemente metalinguísticas, tendendo a reduzir e abalar incessantemente vocabulários mais recentes desenvolvidos pelas vanguardas, além dos tradicionais. Caracteriza-se também pelo ímpeto de subverter a ordem, de inverter as questões apresentadas pelas outras vanguardas, de ‘desmascará-las’, apontando seus ‘traços passadistas. A Linha da Redução contrapõe-se ao que Benjamin entendeu como aura da obra de arte, o ideal do belo, da funcionalidade, da sublimação ou qualquer modo de valorização da arte, bem como todas as possibilidades de entender a arte como um meio ou ainda como um fim em si mesma. De Fusco ressalta, porém que a *negatividade* dos movimentos filiados a essa linha, não apenas é importante notar que a uberdade de suas críticas sagazes à arte contemporânea por mais depreciativas ou demonizadoras que fossem, foram constituintes de um léxico de conceitos operatórios e de procedimentos poéticos basilares da arte contemporânea, sobretudo a partir do final dos anos 1950.” (Autores, 2014, p. 22).

Um dessas novas possibilidades é identificada por De Fusco na atitude negativa de uma parcela de trabalhos desenvolvidos desde as primeiras experiências Dada, nas primeiras décadas do século XX, até as experimentações conceptualistas dos anos 1980: eis o recorte temporal da redução engendrada pelo autor. De Fusco defende a redução na arte contemporânea como sinônimo de negação. Mas essa negação também não se resumiria, segundo ele, a uma simples recusa do passado, da história da arte e suas convenções, tampouco se traduziria em um gesto puramente destrutivo em relação a arte, mas apontaria a escolhas mais complexas no interior dos procedimentos artísticos redutivos, conscientes da própria condição de artificialidade e de radicalidade. De Fusco aponta que,

à luz da experiência de mais de meio século, relativa não só a vida artística, mas à vida da cultura contemporânea em geral, é lícito perguntar-se até que ponto essas atitudes tão radicais devem ser assumidas como verdadeiras, como tendo tido lugar, e não apenas como “artifícios artísticos”, só em parte negativos e destrutivos, mas inventados de fato para constituírem uma espécie de esquema, de tipo ideal, de código dentro do qual ou contra o qual partir para assegurar à arte o impulso indispensável a sua continuidade e sobrevivência. (De Fusco, 1988, p.295)

Primeiramente, De Fusco defende a linha da redução como um processo de desmantelamento dos estatutos do fazer artístico, do objeto de arte e do artista, iniciado a partir das experiências dos dadaístas, mais precisamente de Duchamp. Para De Fusco, a redução “operou uma síntese feliz de dois processos vitais da vanguarda”, primeiramente com “a confirmação de que tais tendências [subversivas] não se limitaram a uma mera ação *negativa*” e, em segundo lugar, que essas tendências residiriam “justamente na variedade, na complexidade e na riqueza de ênfases de sua ação *redutiva*” (De Fusco, 1988, p.295). Deste modo, o ato inaugural do *readymade* duchampiano apresentou à história da arte um problema inelutável, um primeiro procedimento que De Fusco identificara como uma atitude própria da redução: o deslocamento da noção de *obra de arte* para a noção de *objeto artístico*, diferença léxica colocada em questão ao menos nas duas últimas décadas.

Nesse sentido, a argumentação de De Fusco nesse capítulo sobre a redução apoia-se na hipótese de um duplo deslocamento redutivo, em que, partindo das experiências Dada (com Duchamp) até o que ele denominou Conceptualismo Comportamentalista (com o exemplo de Joseph Beuys), há uma demissão da obra de arte para o objeto artístico e, conseqüentemente, observa-se outro deslocamento, que parte do objeto artístico para o conceito. Esse “processo de conceptualização da arte se dá por saltos e não por sedimentações” (Autores, 2014, p. 77) e é tido por De Fusco como a principal contribuição dos trabalhos artísticos associados à linha da redução como uma das tendências predominantes na arte contemporânea. Assim, o autor estabelece tanto um recorte temporal quanto um modo de abordar essa tendência, iniciando

com o Dada assistimos a uma redução da obra a objeto; com o New Dada a uma redução da obra a outras obras ou a objetos caracterizados pela imanência e pela causalidade e daí a recuperação para a pintura de um vasto material semanticamente marcado; com os comportamentistas temos uma redução da obra a *procedimento*, por sua vez articulado numa vasta gama de modalidades expressivas; com o *happening* assistimos a uma redução da obra a acontecimento, a uma ação espetacular e efêmera, destinada a esgotar-se totalmente no ato, sem deixar quaisquer vestígios; com a Arte Pobre [*Arte Povera*], trata-se da redução da obra a produtos ou ações pobres, quer dizer, tendências para um *primário* natural ou existencial; com a Minimal Art, assistimos à redução da obra a estruturas primárias, e desta vez o adjetivo denota uma orientação mental, conceptual; com a Arte Conceptual, herdeira mais direta do Dadaísmo e, ao mesmo tempo, da que foi definida como a linha analítica da arte moderna, assistimos à redução da obra à conceito; entre as várias interpretações da Arte Conceptual existe uma corrente a que chamamos Conceptualismo Comportamentalista (pense-se na obra de Joseph Beuys), que utiliza aspectos conceptualistas não como fins em si próprios, mas conjugados com outros de tipo comportamental ligados à *Body Art*. (*Ibidem*, p.295)

Nesta expressão, De Fusco tece um breve resumo dos movimentos que, segundo sua argumentação, estariam relacionados à macrotendência da redução. Esse excerto é significativo pois funciona como uma espécie de guia para o leitor da argumentação que será defendida ao longo desse capítulo. Com a tendência da redução, o autor discute as especificidades de cada um desses grupamentos engendrando uma trama genealógica apoiada em uma defesa principal, em suma, a passagem da objetualidade à conceptualização. Desse modo, a sequência de movimentos ligados à tendência da redução, segundo De Fusco, teria tido um influxo de insurgência no Dada, passando pelas tendências Neo-Dada e do *happening* cujas contribuições permitiram a inserção do objetual, enquanto a Arte Povera e a Minimal Art teriam sido um ponto de inflexão fundamental para a introdução de procedimentos conceptualistas na obra de arte ainda vinculada ao objeto, até que se chegasse num momento de conceptualismo acentuado a partir de trabalhos *Body Art*.

Embora pareça seguir uma cronologia de desenvolvimentos e eclosões dessas correntes no interior da macrotendência da redução, De Fusco admite atravessamentos, retornos e uma fragmentação na cronologia, uma vez que determinados artistas reaparecem em outras linhas tendência. Notamos que a linha de redução apresenta um percurso temático que considera diferentes características das experimentações artísticas, considerando um recorte temporal que leva em conta a introdução efetiva do objeto e da objetualidade em direção à máxima conceptualização dos procedimentos artísticos, apresentando um caminho de articulação e emprego do casual, do efêmero, do mental, do relacional e do corpo como elementos plásticos na produção.

Considerações Finais

Em vista disso, as discussões traçadas no decorrer desse texto são recorte de uma pesquisa mais aprofundada acerca da historiografia da arte contemporânea a partir da fortuna crítica e historiográfica-artística em torno das tendências conceptualistas e minimalistas dos anos 1960. Certamente, o escopo temporal e geográfico que propusemos aqui não permitiu um mergulho em outros contextos e planos discursivos, atendo-nos eminentemente a alguns textos críticos e da história da arte. Nesse sentido, nossa discussão se concentra no âmbito estadunidense, especificamente em Nova York como importante centro artístico irradiador na segunda metade do século XX, cujas um contexto complexidades e disjunções puderam ser observadas, embora saibamos que o debate sobre a redução na Europa recebe diferentes contornos e tensionamentos, sobretudo com a Arte Povera na Itália, e as tendências do GRAV e da *Op-Art* na França, mereçam uma investigação mais aprofundada.

Em se tratando de diferentes discursos, não consideramos aqui, por exemplo, enunciados curatoriais no Brasil, que exploraram a questão da redução sob uma qualidade nocional, como foi o caso da exposição *Em Busca da Essência: Elementos da Redução na Arte Brasileira*, sala especial com curadoria de Sheila Leirner e Gabriela S. Wilder, organizada no interior da 19ª Bienal Internacional de São Paulo, em 1987 (Autores, 2023, p.97), apenas quatro anos após a publicação do livro de De Fusco. De modo semelhante, para o presente texto procuramos evitar estabelecer aproximações a partir de possíveis sinônimos, como arte niilista ou novo niilismo, estruturas primárias e objetos específicos, nos atendo às especificidades do uso do vocábulo redução em diferentes contextos discursivos.

Se, nos anos 1940, Duchamp nos ofereceu a primeira fissura a partir da reiteração do gesto de reduzir como procedimento plástico e conceitual fundante de seu pensamento artístico, observamos com a crítica de arte dos anos 1960, sobretudo ao olhar para o experimentalismo de sua época, um retorno a pressupostos duchampianos, entre eles a noção de redução. Rose nos indica esse caminho quando vincula a Arte Reducionista dos Minimalistas (que ela denomina Art ABC) ao conceptualismo introduzido por Malevich e Duchamp, cotejando essa acepção ao que denominou *Redução Modernista*, expressão por ela atribuída a Greenberg. É, portanto, com Greenberg que observamos um outro alcance terminológico da redução, subsumida, agora, ao amplo programa de sua crítica formalista acerca da narrativa sobre a Modernidade na pintura, em que a redução apontaria o caminho

da abstração via bidimensionalização das figuras e imagens representadas, até que se chegasse a um *reductio ad absurdum* com a Color-Field do Expressionismo Abstrato.

Em contrapartida, a tarefa aparentemente apenas compendiária em De Fusco, cujos recortes e conteúdos são introduzidos a partir de um processo de periodização, acaba por dar lugar a uma abordagem baseada diretamente nas linhas de tendência. Embora reconheçamos em cada tendência lastros de uma cronologia, não há uma adesão subserviente a um relato caracteristicamente sequencial. Embora algumas interpretações, asserções, apostas e escolhas de De Fusco possam ser criticadas, seu modelo permite-nos investigar o emprego de unidades de sentido e a construção de transversalidades e flutuações temporais. Mesmo não tendo sido um especialista nos estudos sobre a modernidade e a contemporaneidade na arte, ele nos oferece, com esse texto, um esforço de sistematização de experimentações artísticas da segunda metade do século XX, utilizando um esquema de *linhas de tendência* em lugar do modelo de *linha do tempo*, ou de aproximações meramente formais e conteudistas, questões recorrentes à historiografia da arte, sobretudo àquela que toma a arte contemporânea como objeto de investigação. Lembramos, também, que *Storia dell'Arte Contemporanea* se constituiu como uma das primeiras tentativas de historicização da arte contemporânea e seu desenvolvimento histórico, segundo critérios depreendidos de diferentes e complexas demandas artísticas, situando-se no contexto dos anos 1980, em que reflexões mais direcionadas sobre essa produção artísticas emergiam no horizonte de teorizações da crítica de arte que começavam a ingressar de modo inelutável na história da arte e em seus próprios debates sobre os objetos e fronteiras deste campo de conhecimento, e cujo discursos hoje tornam-se objeto de nossas investigações.

Referências Bibliográficas

BUSKIRK, Martha; NIXON, Mignon (eds.). *The Duchamp effect: essays, interviews, round table*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1996.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DE FUSCO, Renato. *História da arte contemporânea*. Lisboa: Editorial Presença, 1988.

DUCHAMP, Marcel. *The great trouble with art in this country* In Michel Sanouillet & Elmer Peterson [ed.]. *The Essential Writings of Marcel Duchamp*. Londres: Thames and Hudson, 1975, pp. 123-126.

DUCHAMP, M. *O ato criador* In: BATTCOCK, Gregory [ed.]. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 2002, pp.71-74.

FRIED, Michael. *Art and objecthood: essays and reviews*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1998.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GREENBERG, Clement. *Pintura à “americana”* In FERREIRA, Glória e MELLO, Cecília Cotrim de [orgs.]. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997a, pp.75-95.

GREENBERG, C. *Pintura modernista* In FERREIRA, Glória e MELLO, Cecília Cotrim de [orgs.]. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997b, pp.101-110.

GREENBERG, C. *Rumo a mais novo Laocoonte* In FERREIRA, Glória e MELLO, Cecília Cotrim de [orgs.]. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997c, pp.45-59

LUZ, Angela Ancora. *A História da Arte Contemporânea de Renato De Fusco - algumas considerações epistemológicas*. Revista Interfaces (UFRJ), v. 1, p. 9-20, 1995.

LIPPARD, Lucy R. e John Chandler. *A desmaterialização da arte*. Revista Arte & Ensaios (UFRJ), v. 25, n.25, pp.150-165, 2013.

ROSE, Barbara. ABC Art *In* BATTCOCK, Gregory [ed.]. Minimal art: a critical anthology. Berkeley: University of California Press, 1995, pp. 274-297.

MEYER, James. Minimalism: art and polemics in the sixties. New Haven e Londres: Yale University Press, 2001.

STEINBERG, Leo. Outros critérios [1968-71] *In* Outros critérios: confrontos com a arte do século XX: Leo Steinberg. São Paulo: Cosac Naify, 2008, pp.79-125

WAGNER, Anne M. Reading Minimal Art *In*: Gregory [ed.]. Minimal art: a critical anthology. Berkeley: University of California Press, 1995, pp.3-18.