



# A cor na obra de Donald Judd: interação entre matéria e luz<sup>1</sup>

Paloma Carvalho

palavras-chave:  
cor; matéria;  
luz; estrutura

Visamos explicitar como a luz, que incide e se propaga sobre as superfícies internas e externas das peças de Donald Judd, foi concebida pelo artista como parte constitutiva de sua estrutura física. A cor torna-se sinônimo da superfície material nas peças de Judd: ela é substantiva, inerente, não aplicada, e sem intenções metafóricas. Acompanhamos a tendência crítica recente de encontrar um conceito inovador de cor na obra de Donald Judd, que até pouco tempo atrás era tomada como a representante máxima de um minimalismo ortodoxo, distante de todo e qualquer apelo sensível.

keywords:  
color; matter;  
light; structure

We try to make visible how the light that touches and propagates over Donald Judd's pieces-its internal and external surfaces-was conceived by the artist in the same way as the physical structure of these. In Donald Judd's work, color turns into a synonym of material surface. It's inherent, substantive, non-applied and without metaphorical meanings. We are following the recent critical tendency that sees a new concept of color in Donald Judd's work that until some years ago was taken as an orthodox minimalist leader, far away from any appeal to the senses.

1. Consideramos especialmente para este trabalho a obra de Judd "100 untitled works in mill aluminum" (1982-1986), cujas imagens podem ser encontradas no site da Fundação Chinati.

Privilegiando a realidade material e a transparência estrutural da obra, especialmente nas 100 peças de alumínio industrial instaladas permanentemente na Fundação Chinati, em Marfa, Texas, Donald Judd concebeu a *luz encontrada no lugar de exibição* como mais um elemento disponível para a criação poética. Em sua obra, a luz é materializada, não consiste na produção imaterial de cor-luz *para o ambiente*, mas é *construída* no interior das peças. A investigação acerca da interação entre a luz e as superfícies dos objetos de arte é inovadora porque até então havia sido realizada na pintura apenas pela representação de seus *efeitos* num plano bidimensional. Em Judd, a propagação da luz é uma *realidade* física, um acontecimento intrínseco à obra. No presente trabalho, a partir da obra de Donald Judd, procuramos delimitar um conceito de *cor-material*: a *cor* como *resultado da interação entre a superfície material e a iluminação ambiente*.

O acontecimento poético da obra de Judd está condicionado à interação *dinâmica* entre as peças e a situação do entorno físico: a arquitetura, a luminosidade, as condições do próprio lugar de exibição. A preocupação do artista com a instalação, com o *pensamento do espaço* manifesta-se também na sua ideia de *cor*, resultante da interação entre a superfície material das peças e das condições ambientais circundantes.

O esforço é verificar se há, nas obras, equilíbrio entre a recepção da visualidade e a recepção do conceito, considerando a percepção variável, filtrada pelas múltiplas condições que a influenciam. Pretende-se enfatizar de que maneira, na obra de Judd, ocorre uma abertura do espectador para a experiência individual e diferenciada. Considera-se, assim, a possibilidade da obra estar em desequilíbrio: como arte puramente retiniana, ou como literalista.

A possibilidade para tal enfoque foi aberta por aquela que parece ser a maior "dificuldade" da obra de Donald Judd: a aparente incompatibilidade entre a literalidade (evidência estrutural, comunicação direta de conceito) e a sensualidade material. Para nós, esta incompatibilidade inicial é superada pela recepção individualizada da *cor*; pela coexistência entre a identidade conceitual do objeto e sua recepção variável, singular, pelos sentidos. Nas 100 peças de alumínio industrial *a estrutura luminosa* foi concebida pelo artista, tendo sido considerada material e coincidente com a estrutura construtiva das superfícies. Na obra de Donald Judd, a *cor* é *construída*, assim como a forma, a estrutura. Judd prevê o percurso dos raios luminosos. Vemos, em seus paralelepípedos profundos, a intenção clara de revelar e controlar a luz, que entra branca – rica em todo o espectro – e é em parte absorvida por uma superfície que então seleciona a faixa do espectro que será refletida, agora como cor-luz.

O *equilíbrio* parece ter sido a busca do artista: o equilíbrio entre a transferência literal de um conceito e a sua opacidade – a ambiguidade e a dúvida. Uma cor caracteriza-se, afinal, pela capacidade de absorver parte do espectro luminoso da luz incidente e refletir outra parte. De maneira semelhante, a obra de Judd transmite uma forte carga de conceito, mas não exclui interpretações que a complementem, por isso é irredutivelmente poética. Afinal, como limitar, conter, tal superfície extravagante, reluzente?

No entanto, sua obra foi, por muitos anos, percebida como limitadamente calculada, racional, em parte devido às próprias declarações do artista, que enfatizava a “literalidade” de seus projetos. Contribuindo para essa redução, acreditamos haver ocorrido uma superinfluência do artigo "Specific Objects", publicado por Judd em 1965, e, segundo James Meyer, de uma problemática edição, realizada por Lucy Lippard, da transcrição da entrevista concedida por Frank Stella, Donald Judd e Dan Flavin a Bruce Glaser, transmitida por rádio em 1964. Lucy Lippard publica esta entrevista *editada* em 1966, na revista *Artnews*, e em 1968, na antologia *Minimal Art*<sup>2</sup>.

Segundo James Meyer, que teve acesso à gravação original, Glaser começa a entrevista provocativamente, tentando atualizar o espírito purista dos anos 1920 na arte de Ellsworth Kelly, Frank Stella e Larry Poons, referindo-se a uma recente exposição, "O espírito clássico na arte do século vinte"<sup>13</sup>. Esta provocação teria levado os artistas a demarcarem a diferenciação entre a arte americana e a europeia. As respostas de Judd, sobre os efeitos composicionais tradicionais, acabaram por influenciar uma aceção restritiva do seu trabalho. Declarações contrárias à tradição pictórica europeia do tipo: "... estes efeitos tendem a carregar consigo todas as estruturas, valores e sentimentos de toda a tradição europeia. Para mim, seria ótimo vê-los todos por terra" e "eu estou totalmente desinteressado em arte europeia: acho que já está acabada..."<sup>14</sup> cristalizaram-se como emblemáticas, construindo uma figura intransigente para o próprio Judd, como porta-voz de sua geração e do chamado minimalismo. Bem, é esta figura que aqui estaremos relativizando, baseados na recepção crítica da obra de Judd das últimas décadas, bem como na própria obra e nas suas declarações e escritos posteriores: "minha obra tem a aparência que tem, equivocadamente chamada 'objetiva' e 'impessoal', porque meu primordial interesse está na minha relação com o mundo natural, todo ele, todo o trajeto..."<sup>15</sup>.

Por certo, Judd priorizou a evidência, a realidade, evitando a falsificação e a ilusão e, principalmente, esteve preocupado com as condições ambientais reais. A luz é invisível, mas não é imaterial porque é

2. BATTCKOCK, Gregory (Org.). *Minimal Art: A Critical Anthology*. Berkeley: University of California Press, 1995.

3. Sidey Janis: "Opposite spirits or creative streams, the classic and romantic (or more anciently, the Apollonian and Dionisiac) have guided artists ever since art began. Generally the one or the other has characterized a given period. In our century, however, concurrently both spirits have held sway. The present exhibition... surveys the classic or purist spirit in abstract art as it exists in the twentieth century." In: MEYER, James. *Minimalism Art and Polemics in the sixties*. New Haven, Londres: Yale University Press, 2000, p. 87; 286.  
JANIS, Sidney. *The Classic Spirit in Twentieth Century Art*. Nova Iorque: Sidney Janis Gallery, 1964.

4. "[...] Well, those effects tend to carry with them all the structures, values, feelings of the whole european tradition. It suits me fine if that's all down the drain", e: "I'm totally uninterested in European art and I think it's over with..."  
BATTCKOCK, Gregory (Org.). Op. cit., p.87-93.

5. "My work has the appearance it has, wrongly called 'objective' and 'impersonal', because my first and largest interest is in my relation to the natural world, all of it, all the way out". Cf. JUDD, Donald. *Art and Architecture*. In: *Architecture. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2003*, p. 24-28 (a partir de palestra proferida na Universidade de Yale, em 1983).

6. JUDD, Donald. *On Installation*. In: Idem. *Complete Writings 1975-1986*. Eindhoven: Stedelijk Van Abbemuseum, 1987.

real, tem qualidades, propriedades físicas (cor, intensidade, energia, velocidade), e muda de acordo com o meio em que se propaga. Em sua obra, a cor é considerada material, não imaterial, tampouco etérea, ou mística. Num contexto esotérico, a definição física da luz como irradiação de ondas eletromagnéticas — ou seja, energia — seria interpretada como misteriosa. Contudo, Judd trabalha a luz empiricamente, como matéria, como mais um material específico que ingressa na realização de seus objetos.

Explicita ele numa palestra na Documenta de Kassel, em 1982, suas reais intenções acerca da ideia de instalação permanente:

Depois do trabalho mesmo, meu esforço por dezoito anos, começando por um imóvel na rua dezenove em Nova Iorque, tem sido o de instalar permanentemente o maior número possível de obras, como o de instalar as de outros artistas. A principal razão para isto é viabilizar viver e com a obra e pensar sobre ela, e também, ver o trabalho instalado como se deve<sup>6</sup>.

Somente a superinfluência do artigo "Specific Objects" e da entrevista concedida por Frank Stella, Donald Judd e Dan Flavin a Bruce Glaser poderiam explicar como as cores dos materiais extravagantes de Judd — artificiais e surpreendentes — ancoradas na experiência real, não geraram maior atenção da crítica... Nenhum deles discordou, contudo, da importância dos novos materiais na obra de Judd como um dos elementos mais inovadores, fato que vai influenciar todas as gerações posteriores. Entretanto, somente recentemente, a utilização de diferentes materiais em sua obra está sendo vista com uma investigação da cor. Em todo caso, após décadas de negligência crítica quanto à importância da cor em seu trabalho, esta é hoje reconhecida. Para nós, a materialidade da superfície (que, no caso de Judd, coincide com a cor) será usada para investigar as questões mais instigantes de seus trabalhos.

Como crítico, nos seus artigos sobre outros artistas, Judd buscou também uma elaboração para o seu próprio trabalho. Ele escreve sobre Dan Flavin no catálogo para a exposição da "National Gallery of Canada". Vejamos o que Judd considera haver em comum entre a obra dos dois nesse artigo:

Eu quero um objeto particular, definido. Eu acho que Flavin quer, pelo menos primordialmente, um fenômeno particular... É óbvio que cor como material e cor como luz são extremamente diferentes. A cor quase sempre parece aplicada, exceto pelos materiais crus, que são, muitas vezes, claros. Uma vez que as lâmpadas são fontes de luz, suas cores parecem dadas e imutáveis, e, uma vez que a cor como luz é muito mais visível que a cor como material,

suas diferenças são conspícuas. Dois brancos pintados e colocados lado a lado são sutis, duas lâmpadas brancas colocadas lado a lado são bastante óbvias. Não há diferença entre a luz e a cor, é um único fenômeno<sup>7</sup>.

7. JUDD, Donald. Aspects of Flavin's Work. In: FELDMAN, Paula & KARSTEN, Schubert (Eds). *It is What it is- writings on Dan Flavin since 1964*. Londres: Thames and Hudson, 2004, p. 56-58.

8. JUDD, Donald. *Complete Writings 1959-1975*. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2004, p. 119.

Judd vê um aspecto inovador na obra de Flavin, a construção do conceito de *luz utilizada como material*: “a luz é um objeto industrial, e familiar; é um meio novo para a arte. A arte poderia ser feita de um sem número de novos objetos, materiais e técnicas”<sup>8</sup>. Judd encontra beleza na tecnologia industrial, e a *matéria* torna-se sua prioridade; para ele, a criação da sua *forma poética* surge a partir das características dos materiais. Materiais não orgânicos, ainda livres de significados, como metais, minerais, ou ainda o acrílico.

A obra de Judd, a partir dos anos 1960, possui uma carga de certeza e radicalidade que repercute até hoje com intensidade considerável. Já o crítico Donald Judd amadureceu com o tempo, e alguns de seus textos históricos podem parecer contraditórios. Ao refletirmos sobre o histórico de recepção da obra de Judd, notamos que se alternaram rompimento e alinhamento com a visão crítica do próprio Donald Judd "literalista" dos artigos escritos nos anos 1960. Tendo sido uma figura crítica polêmica, ele influenciou positiva e negativamente a leitura de sua obra, sobretudo pelo artigo "Specific Objects". Positivamente, graças à sua inegável contribuição intelectual para a história da arte moderna; negativamente, por cristalizar o que seria uma visão estrita, e até intransigente, para a fruição de sua obra, uma visão que limita o nosso olhar.

O afastamento histórico seria pois benéfico, descolando afinal a obra do autor, abrindo para ela novas possibilidades, o que é justamente a nossa intenção aqui: relativizar (e ainda, de certo modo, respeitar) as intenções do artista, evitar que se tornem acadêmicas. Mesmo que um crítico como Yve-Alain Bois tenha consciência de que a fenomenologia não participava das intenções do artista, ele pode fazer uma leitura fenomenológica das obras, devido a seus próprios antecedentes, porque elas permitem certa parcela de alusão pessoal. Não se pode impedir, finalmente, que as obras se tornem infinitas fusões entre as suas intenções e as experiências de vida dos espectadores, considerando tais fusões como quaisquer outras interpretações: são contextuais, datadas, mas são elas também quem dão sobrevida para a obra.

A morte de Judd acelera um processo de reavaliação crítica que James Meyer<sup>9</sup>, já em 2001, assume: o minimalismo não é literalista como propunha nos anos 1960:

Mais problemática, ainda, era a questão do minimalismo com o

9. Meyer publica dois livros sobre o Minimalismo: em 2000, publica *Minimalism* - com uma importante antologia de textos históricos - e em 2001, publica *Minimalism- art and polemics in the sixties*.

10. MEYER, James.  
**Minimalism: Art and  
Polemics in the sixties.**  
New Haven, Londres:  
Yale University Press,  
2001, p. 07-08.

literalismo. Decisivamente sugerida por Judd e Fried, a premissa do trabalho fazendo-se inteiramente visível, mascara as ambiguidades daquela experiência, e mais, as distintas maneiras como essas práticas são vistas. Literalismo é um bom ponto de partida, mas não é mais um modelo adequado para descrever como realmente experimentamos a arte. O minimalismo continuaria a atrair público décadas depois, se os trabalhos fossem transparentes, como fomos informados? São as luzes de Flavin, fáceis de se ver, conhecer? A resposta a essas questões é um simples não<sup>10</sup>.

O distanciamento histórico e a propagação dos conceitos produtivos dessa nova arte, ao longo de décadas de absorção pela produção contemporânea, permitem-nos agora fixar o olhar finalmente na obra em si. Perceber que a cor, tanto quanto outros elementos, sempre esteve conscientemente presente em sua poética.

Judd nunca teve receio das cores fortes, por isso, em textos que o associam a um minimalismo de cores primárias ou neutras, temos um exemplo da redução de uma especificidade — a obra de um artista — a um conceito generalizante e inapropriado. A obra de Judd teve um efeito radical na realidade do mundo da arte nos anos 1960. A compreensão das potencialidades da obra dá-se lentamente, surpreendendo mesmo o artista. Por isso, Judd defendeu a instalação permanente das suas obras, principalmente para que se pudesse aprender com elas, tornar ainda mais conscientes suas intuições materializadas no trabalho.

### O conceito de cor-luz-material

*A visualidade é o principal meio de acesso humano ao mundo real e material. O mundo é visível necessariamente pela interação entre luz e matéria. O que chamamos "luz" é energia em forma de radiação. A radiação só se torna visível ao tocar um material. A luz é invisível até que reaja a uma matéria, toque uma superfície. A visibilidade da luz está condicionada à existência do material, e a visibilidade do material está condicionada à existência de luz.*

*Luz branca é aquela que abrange todo o espectro visível. Quando os raios de luz não abrangem todo o espectro sensível ao olho humano, a luz é colorida, e a chamamos de cor-luz.*

Nosso aparelho ótico possui dois tipos de células (cones e bastonetes), sendo especialmente os cones sensíveis às três cores *primárias-luz*: vermelho, verde e azul, que correspondem respectivamente às três grandes áreas do espectro visível pelo homem: comprimentos de onda longos, médios e curtos. Todas as outras cores são combinações das três primeiras, são formadas pela ativação combinada desses três cones. A luz

branca é percebida pela ativação equivalente dos três.

Se a luz e o material são brancos, a luz refletida é branca, a reflexão é de todo o espectro. Se o material é branco, e a luz, colorida, ele refletirá a cor da luz incidente. Se a luz incidente é colorida (compreende parte do espectro visível), só veremos sua cor se ela atingir uma superfície branca. Se luz e material são coloridos, eles se combinam, subtraem-se para resultar numa cor-luz refletida. Se a luz incidente é branca, e o material, colorido, *a cor refletida será idêntica à do material*. Ou seja: um material é percebido visualmente pela *resposta que produz à luz incidente*. Uma das qualidades percebidas é a cor. O material subtrai certa parte do espectro de luz incidente (transformando-a em calor), e retransmite os comprimentos de onda que coincidem com sua cor percebida.

*Cor é a capacidade do material refletir parte da luz incidente, transformar uma luz branca em cor-luz.*

Preto e tons de cinza são cores porque, apesar de não selecionarem comprimentos de onda, selecionam em intensidade a luz incidente. As cores das superfícies dos materiais são raramente puras, contêm normalmente tons de cinza e preto, que contribuem para absorver a intensidade da luz incidente.

Uma superfície vermelha reflete o comprimento de onda vermelho e absorve os outros comprimentos de onda que não contêm vermelhos: verdes e azuis (se subtrairmos da luz branca a cor-luz primária vermelho, o resultado é a combinação das outras duas *primárias-luz*, o verde e o azul).

Outras características do material - sua reflexividade e/ ou sua rugosidade - também vão determiná-lo. A cor é *uma* das características do material.

Para vermos cor, a superfície deve ter uma carga de reflexividade e uma carga de opacidade, rugosidade e aspereza, e se ela for transparente, densidade. Nós vemos os raios de luz refletidos por um material. Mesmo num objeto negro, a reflexividade do material produz tons de cinza que permitem definir volume. Mesmo um material totalmente absorvente, como o veludo, pode definir um volume perceptível ao olho humano, se a luz incidente for suficientemente dura e intensa.

Donald Judd considera desde logo as superfícies cruas e neutras como cor porque têm a capacidade de transformar parte do espectro da luz incidente em intensidade e matiz<sup>11</sup>. Se a superfície é espelhada, e os raios são completamente refletidos, não vemos cor alguma, não temos nenhuma capacidade de seleção, absorção, filtragem do material. Vemos somente a fonte luminosa e a origem de todos os reflexos.

Significativamente, Donald Judd nunca utilizou espelhos, que

11. "[...]Colour almost always seems applied, except for raw materials and they're seldom bright."  
JUDD, Donald. Aspects of Flavin's Work. In: FELDMAN, Paula & KARSTEN, Schubert (Eds). *It is What it is- writings on Dan Flavin since 1964*. Londres: Thames and Hudson, 2004, p. 56-58.



retiram a capacidade de absorção do material. Judd nunca utilizou o vidro ou acrílico transparente (somente o acrílico branco fosco), buscando o equilíbrio entre recepção e transmissão, entre transparência e opacidade, entre conceito transmitido e absorvido. Ele evitava o absoluto, buscava a relativização e o diálogo. A reflexividade absoluta ou a transparência absoluta significariam a ausência de qualidade de cor do material, a permissividade total, a dominação do meio externo sobre o meio interno da obra; não haveria transmissão, nenhuma carga de comunicação por parte da obra.

A luz constitui, portanto, mais um material disponível para a realização física da obra. A estrutura material da obra era concebida de modo a que a interação entre as superfícies materiais e a sua irradiação luminosa, o resultado em cor, *fossem construídos, específicos*.

A obra de Donald Judd resume uma construção estrutural da cor, luz e da superfície integradas. Judd cria estruturas que delineiam uma trajetória de transformação da luz incidente em luz colorida refletida. Isto também ocorre *dentro* de seus objetos, por isso são profundos, tridimensionais. A perspectiva real cria os espaços. No espaço interno das obras, a cor-luz é *construída* pela integração entre luz incidente e superfícies reais.

A observação da luz é notoriamente o tema por excelência da pintura ocidental. Os efeitos da luz no encontro com o mundo material são representados na pintura através da aplicação de pigmentos sobre um plano bidimensional. A realidade da luz é representada por metáfora, escondendo a realidade bidimensional da tela. O conhecimento adquirido por séculos de observação dos efeitos de iluminação agora aguça o interesse pela realidade física das ondas luminosas. Até então, a luz era considerada imaterial por ser invisível. A partir das teorias de luz e cor de Newton, descobre-se a realidade física das ondas luminosas.

Não é simples instalar uma luz branca num espaço de exibição, capaz de reproduzir fielmente as cores. Por isso, Judd preferia a luz natural, pela sua previsibilidade. Judd criava seus trabalhos em função de uma situação dada, normalmente a luz difusa de uma sala com janelas, com direção definida, evidente. As fontes luminosas podem ser artificiais ou a luz natural do sol; serão brancas, contendo todo espectro visível, ou coloridas: deficientes em alguma parte do espectro. Para que a cor do material seja transmitida em sua totalidade, a luz incidente deve ser branca. Se a luz incidente for colorida, ou seja, deficiente em algumas faixas do espectro, quando ela e o material se combinarem, subtraírem-se, resultarão numa cor-luz refletida diferente da cor real do material.

Na obra de Judd, a evidência estrutural é decisiva. No caso das

suas *caixas*, a luz natural proveniente de uma janela ou de uma claraboia é necessária por ser levemente difundida, criando sombras de linhas suaves e terem ainda uma direção definida. Uma única direção de luz incidente evidencia seu percurso. A cor-luz refletida pelo plano colorido no fundo das caixas espalha-se pelas superfícies, e por ter menor força, colore as suaves sombras produzidas pela luz incidente, os pontos onde a luz natural não conseguiu alcançar. Onde a intensidade da luz incidente diminui, a cor do fundo começa a atuar. Um espaço de exposição com vários pontos de luz artificial compromete essas obras, porque os múltiplos pontos de luz se anulam — uns iluminam as sombras dos outros, impedindo que as cores possam atuar nas sombras.

Não há juízo de qualidade entre luz dura ou luz difusa para Judd. As obras são criadas para uma situação específica dada, seja ela qual for. O acontecimento poético da obra é incompatível com qualquer situação luminosa diferente daquela concebida pelo artista. Se um trabalho foi criado para uma situação arquitetônica em que a iluminação predominante é a de janelas ou claraboias, ou seja, difusa e indireta, uma luz dura e direta simplesmente impediria o trajeto da luz como o indicado pela estrutura.

Na Chinati Foundation, as peças de alumínio industrial foram concebidas a partir de materiais altamente reflexivos, integrando-se coerentemente à forte presença da paisagem e da luz natural. São altamente reflexivas. Tingem-se de cores provenientes das mais variadas direções. Refletem: a luz direta branca do sol, que confere uma cor prateada às peças; a luz indireta dourada do sol rebatido no teto; o céu azul; o tom avermelhado das paredes de tijolos, e ainda o negro das sombras.

### A materialidade das tintas e sua aplicação em grandes áreas

O processo de “planarização” da tela de pintura nas vanguardas modernistas se desdobra a partir da opção pela luz exterior, dura e intensa, em oposição à luz modelada, suave e indireta. Filosoficamente, a luz natural se oporia à luz “ideal” e “perspectivada” da tradição acadêmica. A luz exterior era considerada esteticamente inferior, assim como o tema da natureza-morta, por estarem conectados à experiência cotidiana. Ambos irão com o tempo substituir os *grandes temas*: a “planarização” tem a ver com a simplificação, com a aproximação da arte com a experiência real da vida. Donald Judd, quando refere-se à “arte europeia” e a sua mentalidade “relacional”, estaria também se opondo ao foco preciso da luz na pintura acadêmica, esse modelo de “equilíbrio”: áreas da cena escurecidas e relegadas à servidão, enquanto áreas

menores que ganham maior valor, ali onde a luz divina ilumina e "salva" o homem das trevas — o pecaminoso mundo corpóreo, real.

A partir dos tons puros de Édouard Manet, o *sfumato* é substituído pela luz plana, permitindo maior área de atuação às cores, aos brancos puros do sol intenso e aos negros nas sombras sólidas. A superfície real da tela e a materialidade da tinta são enfatizadas, evidenciando o processo de realização das obras. Progressivamente, a pintura vai se afastando de um tema representacional e se aproximando de um fazer motivado pelas reais características do material-tinta. Suas qualidades vão substituindo a intenção representacional de imagens e conceitos na história da pintura.

A abstração europeia, buscando o absoluto, é recebida na América do Norte já depurada de intenções revolucionárias, com ênfase em seu caráter formal, levando o conceito de pintura a coincidir com a matéria pictórica mesma: a cor em tinta.

Na aplicação da cor em grandes áreas, a *tela*, ao invés de representar a interação luminosa que ocorreu fora dela, em outro tempo e espaço ideais, em que apenas o pintor esteve presente, passa a ser, ela mesma, o local onde ocorre fisicamente a interação luminosa. A tela torna-se uma superfície que reflete luz.

A potência da aplicação de uma cor-tinta em grandes áreas — o aumento da escala de cada cor individualmente e a experimentação dos efeitos emocionais das cores são típicas buscas modernas. Matisse, por exemplo, da aplicação de seu óleo rarefeito em planos não modelados, parte para o recorte de papéis coloridos com tinta guache. O papel recortado em Henri Matisse e na didática de Josef Albers dão às cores a planaridade e a potência dos pigmentos puros aplicados, não há mistura, não há subtração. De maneira análoga, Judd e Albers já usam as cores como materiais. Sem valores morais definidos, são instrumentos para a materialização de suas propostas.

As considerações sobre as cores no pós-guerra refletem também a descrença nos ideais do progresso material produzidos pela ciência. A não composição na pintura americana desabilita a arte como produtora de verdades universais e acirra seu vínculo com a especificidade da experiência individual. O pigmento aplicado à superfície da tela recusa a alusão, a representação; as grandes áreas nos obrigam a focar na materialidade das superfícies. A cor é então apreendida corporeamente, pela utilização de grandes áreas de cor.

Na América do Norte do pós-guerra, Barnett Newman e Mark Rothko elevam à máxima potência as possibilidades existenciais da aplicação de tinta sobre um plano. Na capela de Rothko, em Houston, os

negros *violetados* de suas telas parecem querer nos levar à concentração total. Nossos olhos — obrigados a focar objetos e planos todo o tempo em que estamos acordados — ao entrarem em contato com as telas de Rothko, são conduzidos ao infinito, os músculos oculares se distendem, como ao olhar para um horizonte. Logo, os planos de cor, uns mais transparentes, outros mais opacos, outros mais brilhantes, surgem de dentro do negro que parecia sólido.

O monocromo foi abordado por muitos artistas na Europa, desde Kasimir Malévitch e Aleksander Rodchenko no início do século XX, a Yves Klein nas décadas de 1950 e 1960. Ambiguamente, Klein utiliza a matéria para gerar sua própria desmaterialização: o vazio, a sublimação, declaradamente ambiental, etérea. De modo diverso, em Judd, as bordas afiadas, apesar de sensualíssimas, confinam os efeitos, e fazem com que suas linhas se dissolvam ordenada, calculadamente.

O monocromo encontrou na América do Norte, nas décadas de 1950 e 1960, a dedicação de muitos pintores, que investigaram sua aparente simplicidade. Nas obras de Ad Reinhardt, Ellsworth Kelly, Morris Louis, a aplicação geométrica da cor em grande escala sugere uma origem para o chamado reducionismo minimalista. Certamente o monocromo das vanguardas russas, seguidos dos monocromos não menos impactantes da arte norte-americana do pós-guerra, justificariam essa opção pelas cores aplicadas em grandes planos, essa emotividade não narrativa que se opõe ao surrealismo, o grande produtor de imagens fascinantes nos anos vinte e trinta.

Donald Judd, nutrindo uma enorme admiração por Barnett Newman, ao que tudo indica, encontra em sua obra a sua mais importante influência. Entretanto, havia uma diferença crucial entre eles: Newman considerava a cor metafísica, para ele "a arte não é um fato", arte é subjetividade: "para mim, o senso de espaço não só tem um mistério envolvido, como tem o senso de um fato metafísico"<sup>12</sup>. Newman, um devoto da materialidade da arte norte-americana contra o virtualismo europeu, ambiciona, entretanto, que sua pintura "se separe de qualquer objeto e qualquer objeto artístico que exista" e seja "pura subjetividade".

Ao intencionar a *sublimação* do objeto artístico, Newman parte dos sentidos, mas os ultrapassa. Judd, inversamente, conserva-se dependente deles, e materializa o imaterial: *determina* a luz, para sempre aprisionada, atrelada ao objeto. Deixa claro que a experiência depende do fato empírico, que a matéria é banal, e o valor é construído por uma crença. Judd, de certa forma, condena o sonho, o devaneio, que seriam fontes de artificialismos, para olhar a beleza da realidade comum, do corpo, e não do inatingível ou do imaginário. Felizmente ou

12. NEWMAN, Barnett. Entrevista a David Sylvester em 1965. In: NEWMAN, Barnett. Selected writings and interviews. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 1990, p. 254-259.

não, toda transcendência necessita da matéria como veículo. Essa seria a diferença incontornável entre Judd e Newman.

A recepção do minimalismo influenciou uma interpretação da obra Donald Judd que a incompatibilizaria com qualquer tipo de subjetividade, apesar de Rosalind Krauss e Robert Smithson terem, ainda na década de 1960, questionado essa interpretação. Na verdade, Judd evitou, em seus escritos, desenvolver a questão da subjetividade, que abriria a possibilidade para a alusão e o mistério em sua obra. Este talvez seja o ponto que hoje a crítica busca relativizar. A partir da explícita trivialidade dos materiais, transgredidas pela criação poética, nada impede que surjam alusões conscientemente pessoais, enfim, nada impede o exercício de imaginação do espectador. Podemos perceber, aliás, nos escritos de Barnett Newman as principais referências para o discurso de Judd. Tomamos como exemplos trechos de uma entrevista de Newman a David Sylvester, em 1965<sup>13</sup>, que indicam como certos princípios da obra de Newman teriam sido condições de possibilidade para a obra de Judd: a unicidade, o fazer artístico como experiência de vida surpreendente para o próprio artista.

13. Ibidem.

Enquanto o expressionismo coloca o observador no lugar do pintor, imaginando o fazer da obra, Newman e o minimalismo colocam o observador consciente de seu lugar no espaço, frente a frente com a escala da obra. Porque os traços de feitura da obra estão agora muito mais neutralizados, o imaginário biográfico sobre o artista não se sobrepõe à experiência provocada pela realidade física da obra. É interessante notar que as sutilezas da luz indireta suave e da perspectiva - as meias-luzes, as reflexões e inflexões — progressivamente banidas da pintura moderna por indicarem volumes representacionais, retornam (evidentemente, com outro nexo) nos objetos tridimensionais de Judd: a luz define os planos, os espaços externos e internos de uma peça. Grandes pintores, a partir do Renascimento, foram motivados pela capacidade das luzes de criarem climas e efeitos, modificando nossa percepção de uma mesma realidade física. Judd parte de uma motivação semelhante, a observação da interação luminosa com a matéria. O recurso tradicional à perspectiva, representado na pintura figurativa, torna-se agora *concreta* na presença dos objetos de Judd.

O impacto dos monocromos de Barnett Newman, Mark Rothko e Ad Reinhardt foi tão desconcertante quanto o impacto do minimalismo, pelas suas irredutibilidades a significados pré-estabelecidos. Donald Judd absorveu o desenvolvimento do conceito de *tinta como material* para invertê-lo, e desenvolver o conceito de *material como tinta*, ou seja, como cor intrínseca, *achada*. Segundo este raciocínio,

para a cor-material na obra de Judd, nenhuma pintura teria obviamente maior influência que a de Jackson Pollock, porque a materialidade da tinta rege todo o seu fazer. A fórmula que mistura o óleo à tinta de alumínio resulta numa matéria líquida, que permite "espirrá-la" agressivamente por toda tela. Em um só gesto, uma grande área é coberta. A tela pronta impressiona: a energia corporal do pintor está presente, com todo o peso de sua determinação.

Para Donald Judd, claro, não há valor superior da matéria-tinta sobre os outros materiais existentes "tinta óleo e tela não são tão fortes quanto tintas comerciais e as superfícies dos materiais, especialmente se os materiais são utilizados em três dimensões"<sup>14</sup>. Judd se aproxima de Pollock porque ambas as obras nascem das características da matéria. Em Pollock, a tinta, ao invés de ser o meio para a materialização de uma ideia, é a motivação, a origem mesma da obra. Judd retoma para si a carga expressionista de Pollock já relativizada. Em todo caso, o próprio fazer de Jackson Pollock seria também ele menos orientado por um *eu* interior, para sê-lo pela realidade dada dos seus materiais. É dada a palavra ao material, não ao discurso privado do artista. Ao invés de entendermos essa escolha como impessoalidade, preferimos vê-la como a maneira de dar vida e voz ao material. O artista é discreto, o material, suntuoso. O artista está presente, mas, educadamente, permite que a obra tenha uma trajetória independente.

Em seus escritos, Judd resistiu em verbalizar o sublime, com o intuito de preservar a relação direta e consciente entre espectador e obra, sem fantasmas psicologizantes, sem a aura do gesto genial, evitando uma marca autoritária e hierárquica. Esta seria a diferença decisiva para o que começava a se delinear como uma crítica ao modernismo ortodoxo e é tomado como prioridade na obra de Judd. A clareza acerca da origem, virtude crucial: o conceito é pálido, a empiria é a profundidade da experiência. Assim, a cor é irreduzível ao conceito, só existe na experiência. O ideal, considerado superior à natureza, agora se vulgariza, perde sentido para a nossa realidade física, nossos limitados sentidos.

Se a sublimação era estranha ao seu projeto, ou se pretendia vê-la a partir do cotidiano, nunca saberemos. O que temos hoje são obras que evocam a sensibilidade de uma maneira assustadoramente estranha, por sua não organicidade, pela ausência de ornamentos que nos apeguem ao passado, como lembranças reconfortantes.

Em Barnett Newman, há a experimentação da cor em ato, através da utilização de uma escala empírica de experiência. Mark Rothko mostra uma experiência intermediária, na qual ainda há algo de sublime convivendo com a empiria, mas evidentemente colocado num mesmo

14. JUDD, Donald. Specific objects. In: Idem. **Complete Writings 1959-1975**. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2004, p. 183.

caminho. Em ambos, a redução do repertório de elementos pictóricos proporciona uma intensificação da cor em escala ambiental, provocando o mistério da não representação na sua realização plana e sensual.

A verticalidade em Newman e a profundidade em Rothko evocam infinitude e indicam uma possível e delicada *interpretação emocional* para a obra de Judd. Nela, a propagação das cores-luz pelas paredes, para além de suas estruturas, intui a expansão. O espaço da obra extrapola as estruturas, pelos reflexos, pelas sequências, e transforma o *vazio* entre os elementos e nos interiores de suas peças em um material a mais de sua obra: "material, espaço e cor são os principais aspectos das artes visuais. Todos sabemos que há materiais que podem ser pegos e vendidos, mas ninguém vê espaço e cor. Dois dos principais aspectos da arte são invisíveis; a natureza básica da arte é invisível"<sup>15</sup>. Nesta última declaração, podemos, finalmente, encontrar a definição por Judd, da cor como luz. Os três "materiais" mais importantes para Judd, como ferramentas poéticas são, enfim, localizados: a matéria, o espaço, e a cor-luz.

### Novos materiais

Não só Donald Judd, mas toda a geração de artistas norte-americanos residentes em Nova Iorque nos anos 1960, tomou a existência de materiais diversos como o princípio para a criação de suas obras. Entretanto, Judd teria se destacado amplamente, justamente por considerar os *materiais como cor*, pela capacidade de reflexão de parte do espectro luminoso. Assim, diferenciamos as obras de Judd dos trabalhos de Robert Morris, por exemplo, com os seus cubos de vidro, Judd nunca utilizou espelhos, porque isto constituiria a permissividade absoluta com o meio e ele objetivava exatamente o *diálogo* entre meio e obra. Judd empregava materiais altamente reflexivos, como cobre, latão e alumínio, mas que ainda assim conservam qualidades de cor e superfície.

Inversamente, diferenciamos as obras de Judd das esculturas de Tony Smith, que, por serem absolutamente negras, absorverem demasiadamente a luz, para Judd seriam pouco permeáveis ao ambiente. Judd evitou grandes áreas de pretos ou brancos, por serem absolutas, preferindo as cores, que consentiam um diálogo mais equilibrado: "o negro, comparado ao cinza de Morris é espacialmente indeterminado e misterioso"<sup>16</sup>.

Diferenciamos ainda as obras de Judd do trabalho de Ellsworth Kelly, porque nele as cores são tão vibrantes, que os planos em Kelly são emissores de luminosidade, atuam do plano da tela *para frente*. A cor em Judd está presente junto a outros conceitos, como o de perspectiva

15. Em seu último escrito, por ocasião do recebimento do prêmio Sikkens Foundation, 1993. Cf. JUDD, Donald. Some aspects of color in general and red and black in particular. In: SEROTA, Nicholas. Donald Judd. Nova Iorque: Distributed Art Publishers, 2004, p. 145

16. "The black, compared to Morris' gray is indeterminate in space and mysterious". JUDD, Donald. Black, White and Gray. In: Idem. Complete Writings 1959-1975. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975/2004, p. 118.

real e profundidade. Não são apenas planos, são estruturas tridimensionais construídas por planos, que delimitam um interior. Mesmo que muito abertos, vazados, mesmo utilizando materiais transparentes ou reflexivos, seus espaços internos são diferenciados do externo, são individualizados, embora interajam. Preside toda a obra de Judd a intenção clara de integrar dentro e fora, interioridade e exterioridade, afastando-se da pintura pela perspectiva real e pela profundidade, ainda que seus planos tenham a força emocional dos monocromos. Entretanto, não podemos alienar sua genealogia: indefinidos entre escultura e pintura, esses são planos construídos, nunca matéria sólida esculpida.

A utilização de materiais industriais, corriqueiros ou altamente elaborados, na obra de outros artistas adquire sentidos diversos, geralmente associados ao experimentalismo. Robert Smithson, por exemplo, atribui à matéria a ação temporal da entropia: "ao invés de serem feitos de materiais naturais, como mármore, granito ou outros tipos de rocha, os novos monumentos são feitos de materiais artificiais, como plástico e luz elétrica. Eles não são construídos para as eras, mas, contra as eras"<sup>17</sup>.

Robert Morris, por sua vez, ressalta o papel do corpo ao lidar com a matéria, daí a importância fundamental de Jackson Pollock:

A restauração do processo feita por Pollock envolveu um profundo redimensionamento do papel dos materiais e ferramentas do fazer artístico. O bastão que pinga tinta é uma ferramenta que considera a natureza de fluidez da tinta. Como qualquer outra ferramenta, é ainda uma que controla e transforma a matéria. Mas, ao contrário do pincel, tem muito mais afinidade com a matéria porque considera as tendências inerentes e propriedades daquela matéria. De algumas maneiras, Morris Louis esteve ainda mais próximo da matéria em seu uso da lata de tinta mesma para deramar o fluido [...] ambos abordaram diretamente as propriedades físicas, de fluidez da tinta [...] restou a Pollock e a Morris Louis a tarefa de ir além do personalismo da mão para uma revelação mais direta da matéria mesma"<sup>18</sup>.

Em Judd, contudo, não há sentidos implícitos na matéria. Serão todos os materiais neutralizados. Suas características determinam sua construção, não o seu significado: o alumínio pede para ser dobrado e as chapas pedem para ser montadas em ângulos retos; o concreto, construído em concreto armado, favorecendo formas circulares. Todos se tornam equivalentes como simples matéria. Extirpa-se qualquer valor não coincidente com as suas qualidades reais. Suas cores são, como as do Frank Stella da época, escolhidas por suas qualidades objetivas: alumínio, cobre, tintas fluorescentes. Cor e matéria tornam-se sinônimos.

O aço galvanizado, um material barato e altamente disponível, é

17. SMITHSON, Robert.  
Entropy and New  
Monuments. In: MEYER,  
James. *Minimalism*.  
Londres: Phaidon, 2000  
(primeiramente  
publicado na *Arforum*,  
jun. 1966).

18. MORRIS, Robert.  
Anti-Form. In:  
MEYER, James. Op. cit.  
(primeiramente publi-  
cado na *Artforum* 6,  
1968, p. 8).



elevado à categoria de matéria suntuosa, quando explícitas suas características: a aplicação de zinco gera uma superfície furta-cor, multifacetada, um padrão heterogêneo que se forma ao acaso, no processo eletrolítico de galvanização. O acaso, para Judd, explicita suas intenções não autorais, não hierárquicas e não impositivas.

Cobre e latão se tornam equivalentes, há ênfase na diferença de cor entre ambos: o primeiro apresenta um tom mais alaranjado, o segundo, mais amarelado. Moralmente não há hierarquia, há qualidades, há valores em todos os materiais individualmente. A descrição do material é o seu processo de fabricação: aço *galvanizado*, alumínio *anodizado*...

Ao contrário de outros artistas norte-americanos, principalmente da costa Leste, como Robert Irwin, Larry Bell, James Turrell, Judd *materializa o vazio e a luz*. Com os espaços vazios na parede entre suas "stacks", o interior de suas caixas, ou a arquitetura de seus prédios, Judd atesta a delimitação desses espaços, comprova não só suas existências físicas, mas os utiliza em sua poética. Judd controla o invisível, tornando-o visível. Torna palpável o imaterial.

### Cor de catálogo

Em Donald Judd, as cores são *achadas*. Judd, como Dan Flavin, seria um grande "colorista de catálogo". Como não se render aos múltiplos pigmentos industriais, como aqueles desenvolvidos para cobrir e proteger metais da corrosão e da oxidação, que oferecem tons e superfícies jamais vistos? A abundância de novos materiais motiva Judd a construir suas peças a partir de suas próprias qualidades. As qualidades *encontradas* coincidem assim com sua busca de uma arte não gestual, em que a personalidade do artista não se sobrepusesse à realidade física da obra. As suas construções, banais, de fácil compreensão, não devem ser confundidas com o aleatório dadaísta. Existe um autor, mas sua personalidade não é exacerbada.

A enorme influência da personalidade de Marcel Duchamp na América do Norte, dos anos 1960 em diante, deve ser vista com cuidado: poderíamos supor que o trabalho de Judd tivesse intenções negativas, de antiarte. Não é do que se trata, em definitivo. A obra de Judd tem forte carga positiva, aposta na visualidade, pois nasce a partir da pintura. Os materiais *achados* não invertem seus significados culturais, e sim os neutralizam. Materiais triviais ou nobres, desprovidos de ironia ou ambiguidade, mostram-se não narrativos. Não apenas os materiais são achados, o mesmo ocorre com as suas condições de apresen-

tação. Ao criar o conceito de sítio específico — *site specific* — Judd utiliza as condições ambientes para criar suas peças. O mundo já contém um sem número de objetos, situações, prédios abandonados etc. Qual o sentido de criar novos, quando se pode aproveitar essa abundância, esse excesso tipicamente capitalista? Desta forma, sua arquitetura consiste em reconstruir, reformar prédios, preservando ao máximo as intenções originais. No prédio na Spring Street e nos muitos prédios em Marfa, a situação histórica sobrepõe-se às intenções autorais. Sua arquitetura é uma arqueologia, uma pesquisa, guiada pelas marcas daqueles que viveram antes de nós.

A opção pelos materiais industriais é, decisivamente, moral, mas não devemos esquecer a atração das características surpreendentes oferecidas. Os objetos de Judd acabam irreconhecíveis, não contêm o traço da memória, do humano, apesar de sua materialidade ser - num primeiro olhar - frustrantemente conhecida. Judd se apropria desses materiais comuns e, por isto mesmo, invisíveis ao olhar cotidiano, e lhes infunde uma espiritualização que chega a ser espantosa dada a ausência de traços reconhecíveis de vida. Judd guia-se pela lógica inerente ao material, às suas qualidades, ao invés de transgredi-las em nome de uma composição antropomórfica, como ocorria com a escultura tradicional.

Consideraríamos, talvez, certa influência de Marcel Duchamp se relativizarmos bastante o conceito de *readymade* como uma influência de segundo grau. As peças de Judd são imaginadas e fabricadas a partir de um material pesquisado, escolhido, sem levar em consideração seu valor cultural. Mas o desenvolvimento da peça não é arbitrário: segue a demanda do material. Ora, em Duchamp, a matéria é veículo para transmissão do conceito, e quando isto ocorre, a realidade física torna-se secundária. O conceito é superior aos sentidos. Conectado ao surrealismo, Duchamp produz imagens com significados notórios na cultura ocidental, e acaba por influenciar a arte da segunda metade do século XX, que prima pelo conceito em detrimento da visualidade.

Matéria é condição para a experiência. A visualidade e os sentidos não excluem a transmissão de conceitos. Judd escolhia os fabricantes de suas peças a partir dos materiais com os quais lidavam. Foram inúmeros materiais, inúmeras fábricas, técnicos, e com eles, o artista descobriu soluções de manuseio e de construção. Na pintura acadêmica havia um repertório de técnicas dado pela tradição. Judd descobre novos materiais, cada qual com sua cor intrínseca, que demandava um tratamento específico. Sua obra não parte de ideias pré-concebidas, e sim de situações oferecidas pela realidade do mundo físico.

Jasper Johns, seu contemporâneo, com sua permanente ironia,

trapaceando a expectativa do público, zomba do mito do envolvimento romântico do artista com a obra, reavalia a arbitrariedade e a imprecisão dos nomes dados às cores. Judd, por sua vez, apesar de não adotar linguagem verbal em suas obras, constrói uma mesma trajetória de reavaliação dos significados e valores culturais dados às cores e aos materiais, como proposto pela derradeira obra de Ludwig Wittgenstein, *Remarks on colour* (1951). Surge assim uma nova teoria para as cores que substitui as teorias científicas e idealistas que dominaram a arte modernista. Wittgenstein enfatiza o contexto cultural como o fator determinante para a interpretação das cores, pois também a visão é guiada por conceitos prévios. Eis o que será transgredido tanto pela arte de Johns quanto pela de Judd.

Em ambos, a promessa de revelação da interioridade do artista é frustrada, o espectador se depara com um objeto que contém o peso da realidade, um produto para o olhar que permite a abertura para a experiência individual.

A atenção dada à visualidade e à cor na obra de Judd assinala que toda arte equilibra conteúdo e forma, materialidade e ilusão. Em definitivo, é preciso *olhar* os trabalhos. O público, cada vez mais acostumado às obras imediatamente impactantes das performances ou de significados ironicamente múltiplos, parece desconhecer a necessidade de um segundo olhar. E, para aderir à sensibilidade de Judd, é preciso olhar muito, diversas vezes, principalmente os trabalhos mais sutis. A obra exige e promove a atenção inteligente. Se não se dá reiterada atenção às obras, à sua materialidade, o impacto inicial conduz a leituras simplistas que as consideram antiarte, dada a banalidade dos materiais, usados em escala relativamente semelhante a dos objetos corriqueiros. Corre-se o risco de considerá-las, assim, arte conceitual, ou antiarte de origem duchampiana, ou ainda esvaziá-las como mero *design*. Todavia, as obras de Judd não se destinam ao consumo de massa: são obras únicas, que necessitam do universo institucional da arte. À obra de Judd não é legítimo atribuir nenhuma espécie de narrativa: o seu conceito coincide com a sua materialidade.

Em entrevista a Bruce Glaser, Judd defende seu ponto de vista: "arte é algo para o qual você olha... não é nada antes de se tornar visível"<sup>19</sup>. Mesmo que planejada, encomendada, a criação é guiada em parte por uma intuição, que se materializa junto com a obra.

O conteúdo de arte é a surpresa, a transgressão, aquilo que foge ao controle, que excede a comunicação de conceitos. Para o típico estudante da filosofia saxônica, da experiência empírica que investiga o mundo material em busca de verdades, Judd se opõe à tradição cartesiana

19. GLASER, Bruce. Questions to Stella and Judd. BATTCKOCK, Gregory (Org.). Op. cit.

20. BEVERIDGE, Karl & BURN, Ian. Donald Judd. In: MEYER, James. Op. cit. (primeiramente publicado em The Fox, 1975, p. 129-142).

21. "O materialismo fracassa na imperfeição. O idealismo propõe sempre um sistema totalizante, mas só pode funcionar com uma certa imprecisão, e conduz ao erro. O materialismo não tem filosofia, é necessariamente unilateral, desconhece o vínculo que o une ao idealismo, desconhece a natureza de sua própria lógica. Mas se o materialismo sem idealismo é cego, o idealismo sem o materialismo é vazio". Cf. JUDD, Donald. *Écrits 1963- 1990*. Paris: Daniel Lelong éditeur, 1991, p.158.

22. Essas peças estão inacessíveis ao público. Por serem muito grandes, necessitam de um espaço especial de exibição. Pode ter acesso a fotos das peças no arquivo da Chinati Foundation que mostram as chamadas peças de canais em 'v' e em 'u' quando estiveram instaladas nos barracões de artilharia, antes da instalação permanente das 100 caixas: são imensas, cada conjunto parece ter aproximadamente 3 metros de largura por 5 metros de comprimento e 1,60 metro de altura.

da primazia do pensamento sobre o corpo e as sensações. Inexiste sobreposição da visualidade em relação ao conceito. A visão não é tomada de forma puramente científica, mas em conjunto com os demais sentidos e com o raciocínio, como atestam Karl Beveridge e Ian Burn: "você e outros alcançaram uma ruptura com o pressuposto modernista de qualidades 'formais' e exclusivamente 'ópticas'. Isto abriu um precedente para uma relação menos mediada visualmente entre observador e objeto"<sup>20</sup>.

Por essas razões, Judd evitava o termo *contemplação*: deixar fugir a consciência, absorver-se pelo pensamento, perder o foco na fisicalidade da obra, é mais um problema de hierarquia, de desequilíbrio entre visualidade e conceito. Judd buscava, isto sim, o *equilíbrio* entre visualidade e conceito<sup>21</sup>.

Os objetos artísticos são irredutíveis às ideias, conceitos, conhecimento: são específicos. Toda obra tem um equilíbrio entre a generalização e a especificidade, sendo irredutíveis tanto à ideia pura quanto à pura decoração.

Assim, ao criarmos um conceito crítico acerca da obra do artista, devemos assumir certo grau de redução: a generalização implica, necessariamente, uma perda.

#### As obras-primas da obra de Judd: as peças em alumínio industrial

O chamado "mill aluminum", é alumínio puro, sem nenhuma camada de proteção, que é a forma como o alumínio é prensado e transformado em chapa industrialmente. Este é o material utilizado nas 100 peças instaladas permanentemente em Marfa, e em três outros conjuntos de peças não instaladas, propriedades da Judd Foundation<sup>22</sup>.

A ausência de qualquer camada de proteção no material produz uma reflexividade única. Esta característica é responsável por sua beleza e também por sua fragilidade: essas placas de alumínio são extremamente suscetíveis a arranhões, à oxidação, e se tocadas, a gordura da pele humana oxida o metal deixando uma marca irreversível: não há nada a fazer em termos de conservação, não se pode polir ou camuflar, a peça estará para sempre danificada.

Outro conceito desenvolvido por Judd também implica a fragilidade das peças: a ausência de pedestais que impeçam uma relação direta com a obra. Porque as peças são instaladas diretamente no chão e ficam extremamente vulneráveis (muitas das peças contam com danos irreversíveis: arranhões, digitais, oxidação).

Prata, preto, dourado, azul e laranja avermelhado são as cores

que as 100 peças em alumínio ganham ao refletirem a luz do sol, o teto escuro do prédio, o teto do prédio iluminado pela luz do sol, o azul do céu, as paredes de tijolos, e as áreas em sombra. As bordas das chapas, as linhas, são delicadas, são multicores. Às vezes as peças parecem ser de vidro, quando cortadas em uma seção diagonal, parecem navalhas afiadas.

Essas obras foram concebidas quando Judd reformava os dois prédios originalmente utilizados como barracões para veículos militares (artilharia), e, retirando as portas de garagem, imaginou que poderiam ser substituídas por grandes janelas de vidro, o que transformaria os prédios em espaços integrados com a paisagem.

As 100 peças de alumínio foram criadas para esse local, segundo o seu conceito de *instalação permanente*. Entretanto, ele imaginou mais de uma possibilidade para o material com que seriam feitas as peças: aço *corten*, por exemplo. A ousadia de trabalhar com esse tipo de alumínio em 1980 era grande, numa época em que o material estava sendo descoberto, e deve-se dar crédito também à ousadia dos fabricantes, os irmãos Lippincott, de Connecticut, que aceitaram o desafio de trabalhar com um material complexo.

Os dois barracões de artilharia abrigam as 100 peças de alumínio. São 52 peças no primeiro prédio e 48 no segundo, e todas com a mesma medida externa: 41 x 51 x 72 polegadas.

Na porta do primeiro barracão de artilharia, compreendemos outras razões pelas quais elas foram instaladas em caráter permanente: em função do peso e da dificuldade de transporte e instalação. Os barracões de artilharia são visitados por volta das 10:15h da manhã, quando o sol está incidindo em um ângulo não superior a 45 graus com relação ao solo. Ao passarmos pela porta de ferro, sofremos uma imersão num mundo de perturbador silêncio. Os sons das vozes se misturam, reverberam pelas paredes duras de tijolos, vidro e concreto. Por não haver nenhum material "macio", como a madeira, que abafe os ruídos, os sons se misturam, tornam-se ininteligíveis; ecoam, criando a atmosfera solene de uma catedral. Primeiro, passamos por uma antesala com 4 primeiras peças de alumínio. Por ter menos janelas do lado que o sol incide (um pequeno cômodo à esquerda substitui metade da área das janelas), esta sala é um pouco escura. Logo somos cativados por uma visão muito forte: saindo desta primeira sala, logo embaixo do portal da parede que divide a primeira sala e o salão principal, temos a mais poderosa visão de conjunto das peças: três poderosas fileiras de caixas magicamente iluminadas pelas grandes janelas que, de um lado, iluminam o salão com a luz do sol direto, que bate no chão e em todas

as peças da fileira à esquerda, e que, por sua vez, refletem luz para o teto. O teto, recebendo a luz amarelada do sol, tingem de dourado a fileira do meio e todos os incontáveis planos horizontais que não estão recebendo a luz direta do sol. Todos os planos verticais das peças voltados para o outro lado (o lado direito) refletem o céu azul e uma luz mais branca (fria) e menos intensa.

Na parede oposta à entrada do primeiro prédio, temos escrito em alemão: "entrada proibida para pessoas não autorizadas", e em letras menores: "é melhor usar a cabeça que perdê-la". Esses escritos foram pintados no final da segunda guerra mundial, quando foram abrigados na base prisioneiros alemães. Esse ambiente pode produzir efeitos diversos. As reminiscências das funções militares dos prédios podem sugerir uma atmosfera sombria. Mas a reação imediata é de fascínio, e a atmosfera da função militar original do prédio não parece se sobrepôr à primeira visão surpreendente do grupo de caixas com seus planos desafiadores.

As peças criam um jogo consciente: a reflexividade sugere planos que não existem, que surpreendentemente desaparecem ao mudarmos o ângulo de visão. Na medida em que caminhamos em volta das peças, luzes de sutis coloridos diferentes intrigam a visão porque não têm origens imediatamente reconhecíveis. Mas a "ilusão" não impede a consciência estrutural das peças. Continuamos andando, e ao mudarmos de ângulo de visão, a parede ilusória desaparece, e enxergamos a estrutura real da peça.

A reflexividade do material nos faz imaginar que essas peças têm um conceito diferente do resto da obra de Judd, e que ele estaria fazendo uma concessão ao utilizar um material que multiplica os planos, criando "ilusões" momentâneas de múltiplos planos virtuais. O "ilusionismo", uma importante questão crítica dentro de sua obra, parece presente neste caso. No entanto, as peças são complexas, envolventes, sensoriais. Funcionam sozinhas e também produzem um conjunto poderoso, dentro do prédio, e em relação à paisagem. As cores e as luzes as transformam, mas a carga de "ilusão" nunca se sobrepõe à carga de lucidez. Temos consciência da realidade do material, e que os efeitos surgidos decorrem de reflexões intrínsecas ao material. Os planos ilusórios desaparecem, evidenciando rapidamente se tratar de reflexões. Neste momento, começa um jogo consciente de caça às cores e efeitos infinitos, ação divertida e prazerosa.

Podemos reagir de duas maneiras: aceitando o jogo sem ter referências, e no decorrer da experiência, acumular sensações, aderindo ao universo proposto pelo artista, lidando com as emoções que

surgem; ou nos recusando a aceitar que esses quadriláteros de alumínio industrial possam ser considerados arte e, conscientemente, bloqueamos a fruição da obra.

Faz parte da obra o tempo necessário para *percorrer* os dois prédios. A *escala* envolve o espectador e o obriga a investir esse tempo de, no mínimo, trinta minutos; a escala o obriga a considerar o *corpo temporal* da obra que produz uma experiência real sequencial, não narrativa. Apesar de terem sido fabricadas entre 1982 e 1986, as peças foram todas concebidas ao mesmo tempo, em 1980, e não têm uma ordem, nem uma sequência lógica, narrativa ou progressiva; foram instaladas casualmente à medida que foram sendo construídas. Não há roteiro definido. Podemos nos interessar por uma peça mais à frente, ou preferir dedicar mais tempo a uma certa peça; simplesmente perdemos a noção de tempo e dificilmente somos convencidos a sair do prédio e continuar a visita ao museu.

As peças parecem reunir todas as variações imagináveis de construção de planos que definem o espaço interno de um paralelepípedo. São planos verticais, horizontais, diagonais, duplos ou simples, sólidos ou vazados, e não há hierarquia entre os sentidos longitudinal ou perpendicular às linhas do prédio. Somente as curvas foram evitadas.

Tentamos imaginar sequências lógicas, conexões entre as peças, as sequências criam espaços de dúvida, iscas que nos levam a querer avançar e tentar racionalizar uma ordem lógica à revelia das subjetividades. As peças não têm ordem racional, acumulamos impressões e o envolvimento emocional nos leva a permanecer nos salões o máximo permitido (que é um tempo flexível, não devendo exceder uma hora). Cria-se uma tapeçaria de luminosidade: as intensidades e variações de cor das luzes, a variação entre planos abertos e fechados, o desenvolvimento do tempo de experiência e como a ideia da obra vai sendo absorvida, criando o roteiro de uma história completamente abstrata, sem diálogos, sem narratividade.

Ao final da visita, um ciclo parece se completar. Compreendemos a importância da instalação permanente para preservar a experiência da obra, a importância da instalação ser feita pelo próprio artista para que seja coerente à obra, a importância da arquitetura servir e não se sobrepor à função do prédio, que é de abrigar a obra.

A obra é uma ficção, é dependente do contexto que a introduz como obra de arte. Mesmo sendo um objeto real, material, a carga de crença estética que se investe na arte é necessária, e esta carga é o contexto. Judd ousou escolher o melhor contexto para suas obras dentro de suas possibilidades. Esse contexto é, na verdade, muito, muito simples,

e na verdade, consiste em despir a instituição de influências artificiais, para que diferencie a obra do mundo real e cumpra a função de distingui-la dos objetos do cotidiano.

### Bibliografia complementar

BAKER, Kenneth. *Minimalism*. Nova Iorque: Abbeville Press, 1988. BOIS, Yves Alain. *The Inflection*. In: WILDENSTEIN, Pace. *Donald Judd: New Sculpture*. Nova Iorque: Pace Wildenstein, 1991.

DEWEY, John. *Art as experience*. Nova Iorque: Perigee Books, 1980.

ELGER, Dietmar. *Donald Judd Colorist*. Bonn: Hatje Cantz Verlag, 2000.

FUCHS, Rudi. *Donald Judd — Large Scale works*. Nova Iorque: Pace Gallery, 1993.

GAGE, John. *Color and Meaning — art, science and symbolism*. Londres: Thames and Hudson 1999.

GOETHE, J.W. *Doutrina das Cores*. Trad. Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

KELLEIN, Thomas. *Donald Judd. The early work 1955 - 1968*. Nova Iorque: Distributed Art Publishers, 2002.

KRAUSS, Rosalind. *The Material Uncanny*. In: *Donald Judd - Early fabricated work*. Nova Iorque: Pace Wildenstein, 1998.

NEWMAN, Barnett. *Selected writings and interviews*. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 1990.

NOEVER, Peter. *Donald Judd - Architecture*. Nova Iorque: Distributed Art Publishers, 2003.

SHIFF, Richard. *Donald Judd - Late Work*. Nova Iorque: PaceWildenstein, 2002.

SMITHSON, Robert. *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.

TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Remarks on colour*. Lisboa: Edições 70, s/d.

Paloma O. de Carvalho Santos realiza pesquisas no âmbito da cor; é mestre em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro com a dissertação *Donald Judd: Cor, interação entre matéria e luz* e doutoranda do mesmo programa, neste sendo bolsista do CNPQ e da FAPERJ. Foi residente da Fundação Chinati, Marfa, Texas, EUA, em 2005.