

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
Secretaria de Ensino a Distância

Escultura

uma genealogia para atualização do termo

João Wesley de Souza

UFES – Vitória
2017

Presidente da República

Michel Temer

Ministro da Educação

José Mendonça Bezerra Filho

Diretoria de Educação a Distância**DED/CAPE/MEC**

Carlos Cezar Modernel Lenuzza

**UNIVERSIDADE FEDERAL
DO ESPÍRITO SANTO****Reitor**

Reinaldo Centoducatte

Secretária de Ensino a Distância – SEAD

Maria José Campos Rodrigues

Diretor Acadêmico – SEAD

Júlio Francelino Ferreira Filho

Coordenadora UAB da UFES

Maria José Campos Rodrigues

Coordenador Adjunto UAB da UFES

Júlio Francelino Ferreira Filho

Diretor do Centro de Artes (CAR)

Paulo Sérgio de Paula Vargas

**Coordenadora do Curso de Graduação
Licenciatura em Artes Visuais – EAD/UFES**

Andréia Chiari Lins

**Bolsistas da pesquisa, Prospecção
e Construção Poética**

Jovani Dala Bernardina
Bianca Aparecida Corona
Jucileia Sian das Neves

Revisora de Conteúdo

Stela Maris San Martin

Revisor de Linguagem

Rosani Muniz Marlow

Designer Educacional

Juliana de Souza Silva Almonfrey

Design Gráfico

Laboratório de Design Instrucional – SEAD

SEAD

Av. Fernando Ferrari, nº 514
CEP 29075-910, Goiabeiras
Vitória – ES
(27) 4009-2208

Laboratório de Design Instrucional (LDI)**Gerência**

Coordenação:
Letícia Pedruzzi Fonseca
Equipe:
Fabiana Firme
Luiza Avelar

Diagramação

Coordenação:
Letícia Pedruzzi Fonseca
Thaís André Imbroisi
Equipe:
Thaís André Imbroisi

Capa

Thaís André Imbroisi
Imagem:
Sem título, João Wesley de Souza.

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

S729e

Souza, João Wesley de.

Escultura [recurso eletrônico] : uma genealogia para atualização do termo / João Wesley de Souza. - Dados eletrônicos. - Vitória : Universidade Federal do Espírito Santo, Secretaria de Ensino a Distância, 2017.
78 p. : il.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-7772-358-4

Modo de acesso: <Disponível no ambiente virtual de aprendizagem – Plataforma Moodle>

1. Escultura. 2. Arte. I. Título.

CDU: 730



Esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir deste trabalho, mesmo para fins comerciais, desde que atribuam ao autor o devido crédito e que licenciem as novas criações sob termos idênticos.

A reprodução de imagens nesta obra tem caráter pedagógico e científico, amparada pelos limites do direito de autor, de acordo com a lei nº 9.610/1998, art. 46, III (citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra). Toda reprodução foi realizada com amparo legal do regime geral de direito de autor no Brasil.



Sumário

Introdução

Falar sobre Escultura atualmente equivaleria a por em movimento um conceito que, ao longo dos tempos, vem sendo acrescido de uma variada gama de significação a seu respeito. Pensar ou proferir este termo implica estabelecer de imediato uma condição de conhecimento, na qual a indefinição seria a única certeza possível. Tal diversificação inevitável de entendimento sobre este meio expressivo, suspeitamos que seja uma consequência direta de um acúmulo estratificado de distintas compreensões geradas na diferença cultural e no decorrer da evolução cronológica da história da humanidade. Neste sentido, percebemos que estas diferentes noções de configurações espaciais que vêm sendo construídas, centradas em seus exclusivos recortes histórico-temporais, refletem a presente situação de incerteza que vivemos na definição deste termo atualmente. Esta condição teria como origem a crescente proliferação de sentidos que este meio expressivo permite no contexto da cultura contemporânea. Diante deste quadro que envolve a precisão de entendimento do termo Escultura, visto então como mais uma possibilidade expressiva, entre várias outras coexistentes, no campo das linguagens espaciais, percebemos a necessidade de construirmos uma base ampla de referências históricas, que venham a fundamentar uma

reconstrução atualizada do conceito de Escultura. Esta genealogia, quando concluída, objetiva criar condições para reapresentar o citado termo como mais uma ampla área de interações de significação dentro das linguagens espaciais. Buscamos, então, um entendimento amplificado do termo na sua própria complexidade histórico-temporal. Saciar esta busca nos permitiria, *a posteriori*, a sintaxe do termo e sua cômoda inscrição neste campo ampliado de cruzamento de entendimentos, onde nos encontramos hoje inscritos.

Sob a égide deste desejo primeiro, não podemos negligenciar o descentramento que a Escultura, como termo, foi submetida nos anos oitenta. Diante do transbordamento das ações artísticas que eram levadas a cabo no âmbito das configurações espaciais, ainda com o nome de Escultura, frente a uma vertiginosa diversificação de *modus operandi* nos quais, cada vez mais, se expandiam estas práticas em todas as direções, de modo radial, e diante destes fatos incontestáveis que deslocavam o entendimento da Escultura para além da sua conhecida significação, Rosalind Krauss, em *A escultura no campo ampliado* (1995), aponta e define um novo âmbito modificado, no qual ainda seria possível compreender as configurações espaciais produzidas neste tempo, como Escultura.

Nos últimos dez anos coisas realmente surpreendentes têm recebido a denominação de escultura: corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto. Parece que nenhuma dessas tentativas, bastantes heterogêneas, poderia reivindicar o direito de explicar a categoria escultura. Isto é, a não ser que o conceito dessa categoria possa se tornar infinitamente maleável.¹

Krauss (1995:87)

Diante desta saída coloquial que Rosalind propõe para enfrentar as expansões experimentais no espaço dos anos oitenta, posto que o uso da terminologia “Campo ampliado” vem, desde então, eficientemente permitindo incluir tudo aquilo que se pratica no espaço e que escaparia do conceito de Escultura, e para que possamos compreender tudo o que se apresenta hoje em nome da tridimensionalidade, vamos também, pretender incluir, todas as formas de conceituação que a escultura permitiu no que diz respeito às acepções anteriores, já historicados, para então viabilizarmos a reconstrução e a atualização do termo. Acreditamos que a inclusão dos entendimentos anteriores que vinham identificando a Escultura, antes desta proposição de Rosalind Krauss, nos permitiria estabelecer um corte epistemológico que introduziria um sentido mais completo à definição de Escultura como um campo de conhecimento, também já ampliado em si mesmo.

A seguir, vamos nos apropriar do dispositivo do corte epistemológico como aparato teórico que estenderia o alcance e a abrangência do conceito submetido a este modo de abordagem. A escolha deste sistema de aproximação atuarial, em última instância, como estratégia de encurralamento do termo abordado por esta metodologia. Um corte epistemológico visto aqui como um recurso teórico, então aplicado à nossa intenção de definição precisa do termo Escultura, buscaria construir uma complexidade histórico-cultural e temporal no qual o mesmo se encontraria inscrito. Esta estratégia teria uma correspondência direta com o procedimento que Michel Foucault utilizou quando escreveu, *a priori*, a história da loucura para definir, *a posteriori*, o termo psiquiatria. Partindo deste pressuposto, acrescentaríamos ainda outro sistema correlato, visto que: O sistema genealógico, também proposto por Foucault como mais um aparato crítico, se constitui em um outro método de abordagem que poderia trazer à tona os *saberes dominados*, aqueles ocultados pela negligência proposital dos sistemas de poder. Vejamos como aponta Michel Foucault, em *Microfísica do Poder*, (2001), esta qualidade da genealogia, como sistema revelador dos *saberes dominados*.

Enquanto a arqueologia é o método próprio à análise da discursividade local, a genealogia é a tática que, a partir da discursividade local assim descrita, ativa os saberes libertos da sujeição que emergem desta discursividade. Isto para situar o projeto geral.

Foucault (2001:97)

1. Tradução: Elizabeth Carbone Baez.

Uma abordagem centrada nesta genealogia nos habilitaria, então, a ampliar o olhar, já instituído da História da Arte, sobre as imagens tridimensionais inscritas nos recortes histórico-temporais que vamos revisitar, atualizando, assim, de um modo mais amplo, nossa possibilidade de interpretação crítica. Ainda dentro deste campo temático, restaria explicitar a possibilidade deste sistema genealógico bifurcar-se em uma genealogia descendente e, em seu contrário, uma genealogia ascendente. Entenderíamos, então, uma abordagem genealógica descendente como um olhar que orienta nossa atenção para a periferia dos discursos oficiais da arte. Queremos dizer: em uma análise fundamentada neste sistema, teríamos mais chance em trazer luz a uma gama de saberes mantidos ocultos pelos sistemas de poder. Em oposição a esta descendência que se dirige às extremidades, focando substâncias situadas na obscuridade dos discursos históricos oficiais, o pesquisador, uma vez retornando desta periferia, carregado destes saberes negligenciados, estaria mais informado e apto para a construção de uma crítica aos discursos oficiais. No nosso caso, as possibilidades discursivas não oficiais da arte, que se apresentam através da livre interpretação e entendimento, seriam outros olhares que se encontram fora destas relações de poder. A este acréscimo de conhecimento gerado na deambulação fora da visibilidade dos discursos oficiais da arte, no nosso caso, nomearemos de genealogia ascendente.

Ainda no âmbito dos pressupostos metodológicos que estariam em curso na tentativa de reconstrução epistemológica do termo

“Escultura”, vale salientar que a junção de duas formas distintas de conhecer, os saberes já historicados, aqueles oriundos dos livros escritos por especialistas, somados aos saberes das pessoas, digam-se interpretantes atuais, inscritos na contemporaneidade e possuidores de seus distintos modos de recepção e entendimento sobre as imagens tridimensionais, quando vistos, mais além dos seus antagonismos, estes olhares diferentes, confluem para uma potencialização do discurso crítico. Vejamos como aponta, mais uma vez, Michel Foucault, em *ibidem*:

Parece-me que, de fato, foi este acoplamento entre o saber sem vida da erudição e o saber desqualificado pela hierarquia dos conhecimentos e das ciências que deu à crítica destes últimos anos sua força essencial.

Foucault (2001:96)

De posse destas considerações iniciais que terminam apontando para uma possibilidade de confluência entre a erudição da história oficial e os olhos “não qualificados” das pessoas, situadas na periferia das relações de poder dos discursos oficiais, iniciamos os capítulos seguintes deste livro, que serão escritos sob a égide deste acoplamento metodológico que apontamos até então. Indicamos, assim, os princípios nos quais nos apoiaremos para reescrevermos uma pequena história das configurações espaciais para, *a posteriori*, redefinirmos o termo Escultura.

Os primórdios das configurações espaciais

De volta aos primórdios da humanidade, aos tempos em que encontramos a aurora das imagens artísticas, ou que assim possamos considerar através de alguns textos, vamos revisitamos a caverna de Lascaux, no sentido de imaginarmos hipoteticamente este espaço como uma configuração tridimensional penetrável, aos moldes dos espaços experimentais de Lygia Clark e Hélio Oiticica, que pudemos vivenciar e conhecer a partir dos anos setenta. Propomos, então, como princípio, admitir este olhar já contaminado pelas experiências estéticas do nosso tempo, por acreditar que, ao revisitarmos a caverna de Lascaux através deste prisma, inevitavelmente estaríamos antropomorfizando² este objeto de análise. Queremos dizer: de uma forma ou de outra, ao visitar Lascaux, estaríamos distorcendo a imagem deste objeto com nosso olhar conspurcado pelo que

2. Segundo Nietzsche, em *Sobre a verdade e mentira no sentido extra moral*, o antropomorfismo seria um equívoco metodológico, posto que se tenta compreender o mundo natural a partir do entendimento construído pela experiência humana.



conhecemos atualmente. Apontamos esta questão como a inexorável influência dos *saberes dominados*, ação inevitável dos conhecimentos periféricos negligenciados pela História da Arte escrita com ares de ciência. Em suma, uma vez que seria impossível desconsiderarmos o que conhecemos hoje, partimos do princípio em que se admite este acoplamento de diferenças. Iniciamos a construção de um entendimento do espaço de Lascaux, centrado no conhecimento artístico contemporâneo sobre espaços de imersão total do observador.

Imaginemos, então, um de nós, já carregados do que conhecemos através da nossa experiência com os espaços participativos da arte contemporânea, entrando na grande sala dos touros de Lascaux 01. O que veríamos? E o que entenderíamos? Seguramente seria algo próximo daquilo que via e entendia o homem daquela época, porém nunca a mesma coisa. Cientes desta diferença, vamos, então, à nossa experiência imaginativa.



FIGURA 01 Caverna de Lascaux, Sala dos touros.

Ao entrar na grande sala dos touros de Lascaux, reconhecemos inicialmente um espaço que engolfa totalmente o corpo do observador: as paredes delimitam o ambiente desta experiência, à medida que, sendo uma caverna, esta não possui aberturas ou janelas por onde nosso olhar poderia escapar. Logo em seguida, reconhecemos as pinturas nas paredes, observamos paredes-imagens, ou seja, paredes e imagens que não são planas. A ausência da regularidade geométrica nas quais estamos acostumados organizar nossos espaços que suportam pinturas planares, sobre paredes também bidimensionais, condiciona um corpo engolido por um espaço orgânico que dissolve as fronteiras que construímos para localizar coisas diferentes. Esta condição cria um ambiente contínuo onde tudo se funde em uma espacialidade total. A ausência das estratificações, corpo, espaço cartesiano, parede e pintura planar que o homem ao longo da história da Arte criou para entender melhor as diferenças qualitativas que norteiam seu entendimento estético, nesta experiência, são fundidas em uma só possibilidade de fruição. Tal contexto teria o mesmo efeito que teve no homem daquela época. Queremos dizer: esta totalidade da experiência de um corpo imerso no ambiente, inevitavelmente, nos conduziria a um impacto imaginário, precipitando-nos na dimensão do mágico, mesmo fato que levou o homem de Lascaux a entrar nas profundezas das entranhas da terra para ali depositar estas imagens.

Diante destas considerações, uma diferença admissível que ainda permaneceria nestas experiências imaginárias seria o fato de que o homem contemporâneo não caça mais. A busca de alimento para sua sobrevivência não teria o mesmo peso e importância que teve para o homem de Lascaux. O homem dos primórdios da humanidade

vivia uma experiência intensa e total. A caça era o vínculo direto com a vida, e a abundância da caça tinha como consequência direta a comemoração festiva. Sobre esta grandiosidade simplificada que propicia o nascimento da arte, vamos observar como aponta George Bataille, em *Lascaux ou la naissance de l'art* (1955), a relação entre a abundância da caça, a festividade e o nascimento da Arte.

Avançamos com certa segurança que no seu sentido mais forte, a transgressão não existe senão, a partir do momento em que a própria arte se manifesta e que em torno do momento em que nasce a arte, coincide na idade da Rena, com um tumulto de jogo e de festa que anuncia do fundo das cavernas um movimento que se localiza num jogo da morte e do nascimento.

Bataille (1955)

Tratando-se do homem da idade da Rena, o Homo Sapiens, que construiu este fabuloso espaço que transcende a praticidade do trabalho em detrimento ao jogo com imagens e significações, podemos dizer que a sala dos touros, aos olhos do homem atual, uma vez que relaciona um espaço de imersão com imagens, antes de suscitar o nascimento da arte, como aponta Bataille, poderia remeter nossa imaginação para os penetráveis e as instalações participativas dos anos setenta no Brasil.

Uma questão que poderia fazer sentido, tanto para o homem de Lascaux quanto para o sujeito contemporâneo, seria a capacidade de ativar a imaginação do fruitor que entra nestes espaços de imersão total do corpo. Seja nos primórdios dos tempos ou na atualidade das instalações participativas, o sentido imersivo da

experiência estética permanece. Sobre a equivalência entre estes espaços tão distanciados no tempo histórico, voltaremos mais adiante, quando estivermos comentando as instalações participativas dos anos setenta e sua relação com o fenômeno que emerge deste tipo de experiência com espaços penetráveis. Por enquanto, seguiremos neste recorte histórico, enfocando outra importante imagem tridimensional do neolítico.

Vejamos, então, uma pequena peça esculpida em pedra calcária, de dimensões reduzidas que cabem facilmente em uma mão, sendo esta a mais conhecida entre muitas outras imagens similares encontradas em diversas regiões da Europa. A Vênus Esteatopígea de Willendorf 02, assim chamada por ter sido encontrada em Willendorf, Áustria, e por possuir volumes que suscitam gorduras localizadas nos quadris, vem causando muito interesse no meio artístico e antropológico desde sua descoberta, em 1908, pelo arqueólogo austríaco Josef Szombathy. Mesmo pertencendo também ao neolítico,



FIGURA 02 *Vênus de Willendorf*, entre 20.000 e 22.000 anos A.C. 10,5 x 5,7 x 4,5 cm. Museu de História Natural de Viena.

esta pequena imagem tridimensional proporciona outras possibilidades de fruição, suscitando, assim também, outras possibilidades imaginativas de interpretação e de entendimento.

Não sendo esta uma configuração tridimensional que submete o corpo do observador em um sistema de imersão total, fato que pudemos observar na sala dos touros de Lascaux, poderíamos dizer que: pela sua dimensão reduzida à escala da mão humana, esta pequena escultura que suscita uma imagem feminina estilizada, entalhada em pedra, nos conduz a outros campos imaginativos, determinados por esta simples troca de escala. Agora em vez da imersão do corpo do observador em um espaço totalizante, estamos diante de algo que nossa mão envolve totalmente, colocando o corpo do fruidor, ou do usuário deste artefato, em uma outra forma de relação, e suas possíveis consequências imaginativas. Em vez de sermos manipulados pela espacialidade da caverna e suas imagens, agora manipulamos uma imagem que se sujeita à dimensão do corpo, abrindo, assim, condições para outros usos e entendimentos.

Mesmo entendendo esta escultura como uma antítese direta aos espaços imersivos, diante da diferença do seu tamanho, as especulações sobre a finalidade desta imagem tridimensional construída em pedra variam muito. Uma das interpretações mais convincentes, e que vamos focar, surgidas na contemporaneidade, vem dos neurocientistas Ramachandran e William Hirstein, que apontam esta imagem como um símbolo de fertilidade exagerado, posto que o exagero das dimensões femininas deste corpo, ligadas ao aspecto reprodutivo, poderia ser relacionado com a importância que a reprodução teria para o homem-caçador do paleolítico, uma vez que a vida era breve e a continuidade da espécie era também uma urgência.

Vejamos como Ronaldo Bispo, em *Rumo a uma ciência da arte*, (2002), comenta uma das oito leis proposta por R&H como estratégia para o entendimento de todas as experiências artísticas. A primeira delas, “*Peak shift effect*” ou “*toda arte é caricatura*”:

(...) a intensificação ou aumento da representação de uma característica positiva associada a um objeto conduz, a partir de sua percepção, à intensificação ou aumento de ativação límbica no organismo do fruidor (levando a sensação de prazer estético) (...).

Bispo (2002:110)

Este aumento da sensação de prazer estético, ou de atenção do observador, apontado por esta citação, poderia estar relacionado diretamente com a importância que os exageros de algumas partes do corpo da Vênus de Willendorf apresentam. A ausência de braços poderia então indicar uma não necessidade de trabalho, uma vez que este corpo não enfatizaria este fato, posto que sua função considerada imprescindível não se trata do trabalho de subsistência e sim da sua capacidade reprodutiva. Deste ponto de vista, poderíamos compreender razoavelmente o exagero formal que esta pequena escultura da aurora da Arte demonstra. Quando revemos esta forma entalhada em pedra, a partir destas considerações, compreendemos a evidência do abdômen, dos seios e do órgão genital como elementos irredutíveis do corpo, frente à ênfase funcional e à importância como significantes centrais no imaginário do homem do paleolítico. Daí poderíamos também usufruir do encantamento mágico que, hoje, ainda detém nosso olhar sobre estas primeiras imagens, já escultóricas, posto que o

homem contemporâneo que contempla esta imagem ainda possui um corpo que foi desenhado para a atividade da caça.

Vale ainda lembrar que a citada Vênus não é uma ocorrência única. Imagens similares em técnica, datação, dimensão e forma são abundantes na Europa central e do norte. Tal fato indica uma possibilidade de relação entre estas ocorrências, com a existência de um *sensu comum* no imaginário do homem da aurora do que hoje consideramos imagens artísticas, relativo a esta forma recorrente e sua significação.

Objeto de afeto na cultura neolítica do Oriente Médio

Mesmo que no período neolítico encontrássemos espaços penetráveis e pequenas esculturas, tais configurações eram elaboradas para relacionar o corpo, submetendo a sua escala ou superando-a. Estas tridimensionalidades eram construídas para suscitar uma relação com o corpo. Seu suporte material era o próprio espaço da caverna ou um fragmento de rocha. Portanto, o que constatamos seria uma materialidade externa ao corpo, configurada com outros materiais para remeter-se ao corpo do homem, visando ativar seu imaginário. O que veremos, a seguir, trata-se de objetos modelados sobre a estrutura de um corpo já conhecido e ausente , indicando uma afetividade que nos propõe, de imediato, um deslocamento de sentido em relação às leituras anteriores que realizamos sobre as configurações espaciais que vimos até agora.

As imagens tridimensionais modeladas sobre os crâneos de pessoas já mortas representam rostos humanos. O fato de reconstruir a face de um ente querido, buscando condicionar sua duração no tempo

e no espaço da mesma casa onde habitam seus descendentes, seria um forte indício do caráter afetivo que guiou a construção destes objetos íntimos. Falamos de intimidade afetiva pelo fato de estes objetos terem sido encontrados em escavações arqueológicas de casas, ou habitações familiares. Vejamos como apontam esta condição Ibáñez e Gonzalez, em *The human face and the origins of the Neolithic* (2014):³

³ Imagem extraída do artigo *The human face and the origins of the Neolithic*, *Antiquity* 88 no. 339. March 2014.



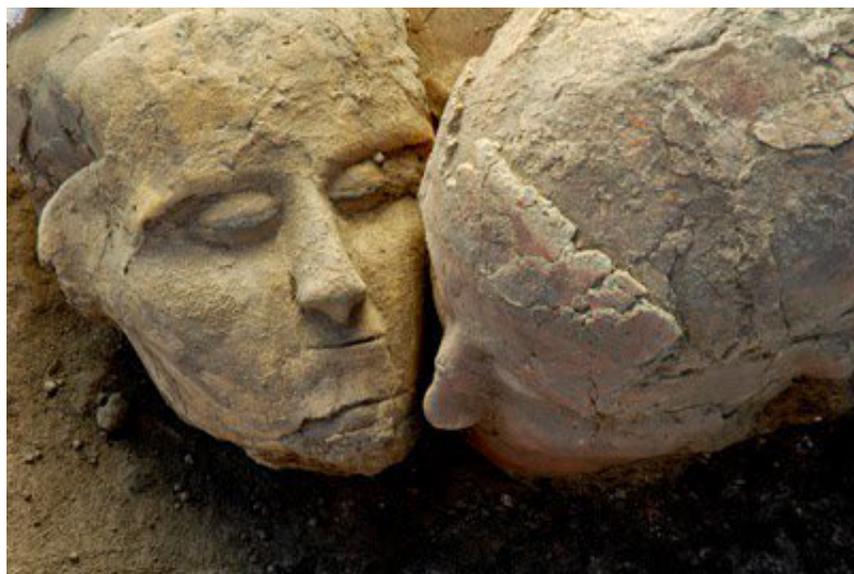


FIGURA 03 Modelagem sobre crâneos.
Sítio neolítico de Tell Qarassa, Síria, nono milênio a.C.³

As origens do Neolítico no Oriente Próximo foram acompanhadas por significativas inovações rituais e simbólicas. As tradições anteriores da arte figurativa tinham evitado a representação detalhada e naturalista do rosto humano. (...) Uma nova luz é lançada sobre o contexto simbólico e social dessas mudanças pela descoberta de crâneos exibindo rostos humanos modelados do sítio Neolítico Antigo de Tell Qarassa na Síria, datado do final do nono milênio a.C. (...) Também pode significar uma nova maneira de perceber a identidade humana e de enfrentar a inevitabilidade da morte. Representando o falecido em forma visual, os vivos e os mortos foram aproximados.⁴

Ibãñezi, Gonzalez & Braemer (2014)

Pelo que percebemos, estes objetos afetivos foram elaborados para permanecerem junto aos seus parentes, transpondo desta forma as limitações relacionais do *post-mortem*. Poderíamos, então, dizer que estes objetos visavam uma possibilidade distinta de continuidade interativa frente à ausência do corpo vivo do familiar. Neste sentido, este desejo de continuidade e duração poderia ser entendido como uma solução encontrada por esta cultura para aplacar a ausência daquilo que não se poder mais ter integralmente no seu *continuum* existencial.

Todas as considerações que fizemos até agora, sobre estes objetos, nos levam a pensar que os gestos que os criaram se detiveram no âmbito do afetivo, não ultrapassando a dimensão temporal que circunscreve os sujeitos íntimos em questão, os vivos e os mortos de um mesmo núcleo familiar, posto que todas as ações estéticas,

4. Tradução do autor.

intenções funcionais e imaginativas são contidas no círculo privado. A destinação destes objetos se distancia claramente das possibilidades de relações e de sentidos coletivos que pudessem ultrapassar o núcleo familiar a que estas imagens pertenciam.

A ação estética que gerou estas imagens estava contida no círculo privado do homem. O que abordaremos a seguir trata do transbordamento desta condição. Ainda que os nossos objetos de estudo estejam relacionados com o topo da organização social, como veremos no antigo Egito.

A concepção do termo ESCULTURA

Como pudemos observar anteriormente, no Oriente Médio já era costume remodelar a forma do rosto de pessoas sobre seus próprios crâneos, pretendendo, com isto, estender a possibilidade de convivência com a imagem daqueles que não viviam mais. Ou seja, já estava incrustado neste gesto estético o desejo de duração e permanência no tempo daquelas pessoas que já não habitavam mais o mundo vivente. Sobre a radicalização sistêmica deste gesto, deslocado um pouco mais adiante na linha do tempo histórico, vamos, então, apontar como a intensificação deste desejo de duração expresso através de imagens tridimensionais acabam gerando o termo “Escultura”, em seu sentido antológico.

Somando a este desejo de permanência de pessoas no mundo, frente à inevitabilidade da morte do corpo, a prática de mumificação no Egito antigo tentava preservar o corpo para uma volta à vida no futuro. Para isto, o corpo deveria suportar a inevitável ação entrópica que sempre tenta desagregar qualquer matéria orgânica.



A importância da manutenção da forma física das pessoas mumificadas tinha, em paralelo, uma forte preocupação com a permanência da sua expressão formal, aqui traduzida em imagem. Para atender a esta necessidade imprescindível, surgiram as imagens tridimensionais realizadas em materiais mais duráveis, digam-se não orgânicos, como a pedra e o metal 04, cuja função principal era estender no tempo a forma física daquele que já viveu. Neste contexto de uma função estética que se constitui para saciar a uma demanda cultural, o termo “Escultura” tem seu surgimento primeiro. Este conceito se apresenta neste âmbito, em sua tradução literal, como *gesto prático que prolonga a vida*. Neste sentido, poderíamos dizer que o termo Escultura é inventado para traduzir este desejo de duração. Esculpir uma imagem, no Egito antigo, equivale, então, a prolongar a vida do sujeito que esta imagem representa. Seguindo esta lógica, poderíamos pensar que o escultor seria, então, o responsável pelo prolongamento da vida, daí poderíamos compreender perfeitamente a importância deste ofício nesta sociedade.

Admitindo estas considerações, poderíamos compreender porque as múmias estavam sempre acompanhadas das suas imagens representacionais. As máscaras funerárias e as esculturas que compartilhavam o acervo das tumbas eram os suportes duráveis através dos quais a figura do sujeito poderia ser recuperada no futuro *post-mortem*.

Ainda dentro desta ideia, ou desejo de permanência e duração da imagem de algum personagem que já tenha existido e que não pretendemos esquecer, o termo Escultura, devidamente acompanhado do repertório gramatical relativo à sua técnica, subsiste no tempo até nossos dias, uma vez que podemos constatar, com certa



FIGURA 04 Tutankamón, Máscara funerária em ouro batido com incrustações de vidro e turquesas. 18ª dinastia, 1336 a 1327 a C. Museu Egípcio do Cairo.

facilidade, a permanência deste gesto estetizante que cria e constrói imagens na forma de monumentos e esculturas, de caráter público ou privado, inscritos na contemporaneidade. Assim, a Escultura ainda é aplicada atualmente no sentido de permitir a duração daquilo que consideramos memorável.

Já um pouco mais além do aparecimento e formalização de termo Escultura, em se tratando ainda de cultura Egípcia antiga, não poderíamos deixar de mencionar mais dois termos importantes que são afirmados neste mesmo período: a Beleza e o Estilo.

O conceito de Beleza, como podemos observar na imagem e nota de Nefertiti 05, aparece aqui associada ao próprio nome do sujeito: Nefertiti, em sua tradução literal, significa *a beleza chegou*. No caso exclusivo deste recorte histórico-temporal, o conceito de



FIGURA 05 *Nefertiti (A beleza chegou),* Escultura em pedra policromada, 18ª dinastia, Amarna, no Egito, cerca de 1340 a.C. Neues Museum, Berlin.

Beleza poderia suscitar a própria beleza que a imagem do sujeito traz em si mesma, posto que fosse inegável o sentido de prazer estético que as proporções deste busto feminino nos proporcionam através de seus delicados e elegantes traços formais. Talvez outro sentido distinto sobre o conceito de Beleza implícito nesta imagem pudesse ser relacionado ao sistema estrutural que soluciona um evidente problema de equilíbrio do material escultórico. A Beleza na escultura de Nefertiti, através deste ponto de vista, duas

massas (cabeça e busto) equilibradas por uma diagonal (pescoço), ultrapassa o sentido primeiro do referido conceito, transbordando-o na possibilidade também de uma Beleza estrutural.

Ainda no Egito antigo, e considerando este mesmo recorte histórico-temporal, seria inevitável que deixássemos de comentar sobre o conceito de Estilo, por ser exclusivamente no Egito que apareceu um modo de produção específico que atravessou milênios, reforçando assim a própria noção que este conceito admite.

Quando observamos as esculturas, os monumentos e as imagens do Egito antigo, percebemos uma gritante ausência de mudança no *modus operandi* posto em curso para a produção destas imagens.

Esta constatação nos obriga a admitir que alguns parâmetros formais que balizam a elaboração destas imagens nos parecem permanecer imutáveis ao longo de milênios inteiros. Este fato também acaba forçando a ideia de que existe algo antecedendo e regulando a elaboração destas imagens. Estas regras formais seriam cânones, princípios rígidos de controle sobre a produção de imagens, que terminam por definir um *modus operandi* específico. A este sistema formal que perdura no tempo sem muitas mudanças, quando se referem às imagens produzidas no Egito antigo, chamamos de Estilo Egípcio Antigo. De onde concluímos que o Estilo como conceito seria um termo que contém parâmetros estéticos previamente definidos e que regulam a construção de imagens. Ao observamos um grande conjunto de imagens que se inscrevem em uma região geográfica cultural ou a determinados recortes históricos, seria então possível identificar estes parâmetros reguladores e definir o Estilo que dá o sentido geral às imagens que observamos.

O Estilo seria, então, os parâmetros formais, os índices conceituais que explicam e dão sentido inteligível à forma que contemplamos.

Vistos estes comentários, poderíamos concluir, parcialmente, no caso da cultura do Egito antigo, que a aparição de termo Escultura estaria diretamente relacionada à possibilidade da aparição e do entendimento também dos conceitos de Beleza e de Estilo.

O espaço idealizado na Grécia antiga

Quando nos deslocamos um pouco mais adiante na linha do tempo, para o espaço geográfico cultural da Grécia arcaica, diga-se a Grécia da ordem Dórica, vamos encontrar espaços e esculturas que se distanciam da realidade como ela é, para exprimir ou desejar tocar algo que se encontra além dela. O que vamos abordar são espaços e esculturas construídos para apresentar ao homem, um ideal transcendental à condição fisiológica do corpo humano. Vamos ver e comentar algumas imagens e espaços idealizados.

Corrigir as condições dimensionais do espaço real-material, criando distorções físicas necessárias para permitir, ao observador, fruir uma verdade ideal, diga-se imagem, que se situa além da capacidade do olho humano em percebê-la, era a intenção primeira da Arte Grega. Por estarem cientes deste mau funcionamento do nosso órgão de visão, os gregos antigos e boa parte da sua filosofia colocavam em dúvida a capacidade humana de ver a realidade como ela é, no seu



sentido material (*Physis*)⁵. Quando se referiam às artes visuais e tudo que tinha a visualidade como princípio, portanto algo já condicionado a uma imprecisão na sua origem, os gregos antigos classificavam as artes visuais como, entre as tantas outras, uma arte menor.

Um complexo arquitetônico que comprova esta inexatidão do olhar e que perdura até os nossos dias seria o Partenón 06, situado no topo da acrópole em Atenas. Na construção deste templo - hoje monumento, os gregos antigos tiveram o cuidado de projetar alterações na realidade física das colunas que sustentavam o frontispício para corrigir a distorção da imagem percebida pelo olho de um observador que contemplasse a certa distância esta construção. Queremos dizer: a realidade física, as dimensões das colunas do Partenon, foram engordadas no centro do fuste para compensar um emagrecimento natural que a visão humana imprime na área central da imagem da coluna. Isto quer dizer que, para que vejamos uma imagem idealizada de uma coluna reta, os gregos projetaram uma coluna gorda para corrigir o estreitamento que o olho humano provoca, impedindo assim, por compensação, a deformação da nossa visão. Tal fato corrobora para que possamos compreender melhor a subvalorização que os gregos destinavam às artes visuais e tudo mais que se baseava no princípio da visão, considerando que a visualidade humana fosse, em si mesma, comprovadamente imprecisa, uma condição fisiológica carente de exatidão e verdade, portanto falsa.

Ultrapassando as soluções arquitetônicas levadas a cabo para corrigir a imperfeição do olho humano, vamos, a seguir, deter-nos

5. *Physis* é um termo grego que se refere à natureza, sendo esta a origem da realidade física, no seu sentido material. Portanto, este conceito se refere ao mundo natural condicionado e referenciado pela sua materialidade.

sobre o processo de idealização que se reflete também na escultura grega do mesmo período.



FIGURA 06 *Partenón (Parthenon)*, Templo Dórico dedicado à deusa Atenas, 69,5 x 30,9 x 10,4 m, 447 a 432, a. C. Acrópolis de Atenas.

Antes de tocarmos nas imagens escultóricas propriamente ditas, vamos focar alguns aspectos que relacionam o período arcaico da arte grega com seu referente mais imediato: a escultura do corpo humano do Egito antigo. A similaridade formal entre as Esculturas de Kórus e Koré, do período arcaico grego, no que diz respeito à estaticidade, rigidez e outros aspectos, com a escultura egípcia, constitui um forte indício da influência egípcia na ordem Dórica⁶.

6. Os estilos da arte grega se distribuem em três ordens relativas a três períodos históricos distintos. A ordem Dórica se refere ao período arcaico e à primeira invasão da Grécia por populações oriundas do norte da Europa. As outras duas ordens que se seguem, Jônica e Coríntia, são relativas à cristalização da cultura grega e sua expansão.



FIGURA 07 *Mikerinos e sua esposa Khamerer-Nebty*, escultura em granito, 139 de altura, 2548 – 2530 a.C. Museu de Belas Artes de Boston.

Vejam os então alguns detalhes marcantes que fazem a aproximação formal entre estas duas culturas. Como podemos observar na escultura de Mikerinos e sua esposa **FIGURA 07**, a rigidez da pose, a simetria do corpo, a ênfase na fruição frontal, a simplificação de detalhes e o pé esquerdo adiantado acusam as similaridades transculturais que apontamos inicialmente. Poderíamos dizer que estas correspondências formais seriam entendidas como cânones do estilo egípcio presentes também nas esculturas gregas do período arcaico. Porém, as aproximações e possibilidades de correspondências se detêm justamente no âmbito das similaridades apontadas. No que diz respeito à significação da imagem, as duas culturas discrepam radicalmente, e é sobre estas diferenças que vamos ler as imagens que se seguem.

A diferença que separa a arte grega do período arcaico de seu referente egípcio, apesar de admitirmos algumas similaridades, poderia ser observada nas figuras de Córus **FIGURA 08**. Neste caso, a escultura de Córus é um modelo de corpo masculino idealizado

e esculpido por subtração de material de um bloco monolítico, uma imagem canonizada que não representa uma pessoa identificável na realidade. Esta questão fica muito clara se considerarmos a impossibilidade que um sujeito existente na realidade teria em possuir todas as partes do corpo em sua integral perfeição. Como a perfeição idealizada não pode ser totalmente encontrada e satisfeita em um sujeito real, mesmo que seja possuidor de extrema beleza, a figura de Córus seria, então, construída dentro deste rigor formal ideal, podendo, assim, referenciar-se em vários sujeitos possuidores de proporções ideais. A imagem totalizante de uma figura de Córus seria, neste caso, a reunião de uma multiplicidade de qualidades formais, pulverizadas na humanidade, impossível de serem reunidas em um único sujeito encontrado e identificado entre os cidadãos de uma sociedade. Uma figura de Córus, como idealizada que era, não representaria nenhum sujeito encontrado no mundo real do homem porque não poderia existir

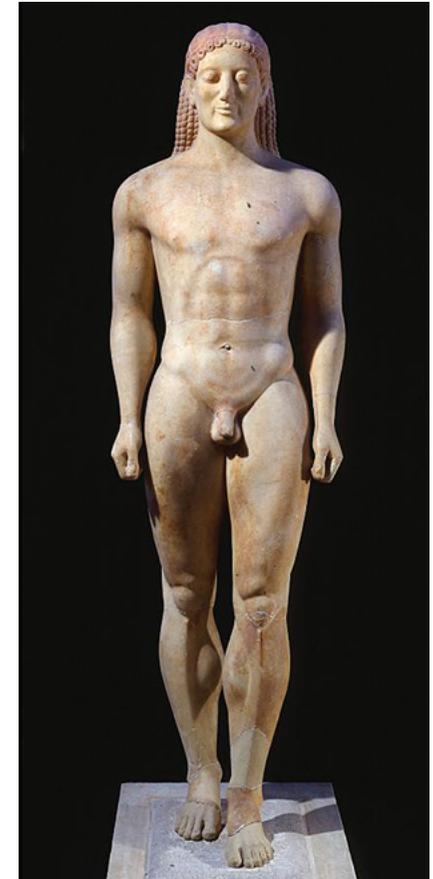


FIGURA 08 (*Córus*) *Kuros de Kroisos*, mármore de Anavyssos, Attica, 540–515 a.C. 1,95 m. Museu Arqueológico Nacional de Atenas.

nesta dimensão. Um Córus se resume, então, a um modelo idealizado de homem fora da realidade e pertencente ao exclusivo mundo das ideias.

A figura de Coré , por correspondência direta com o que consideramos até este momento, estaria submetida aos mesmos parâmetros que constroem a figura de Córus, destacando-se somente

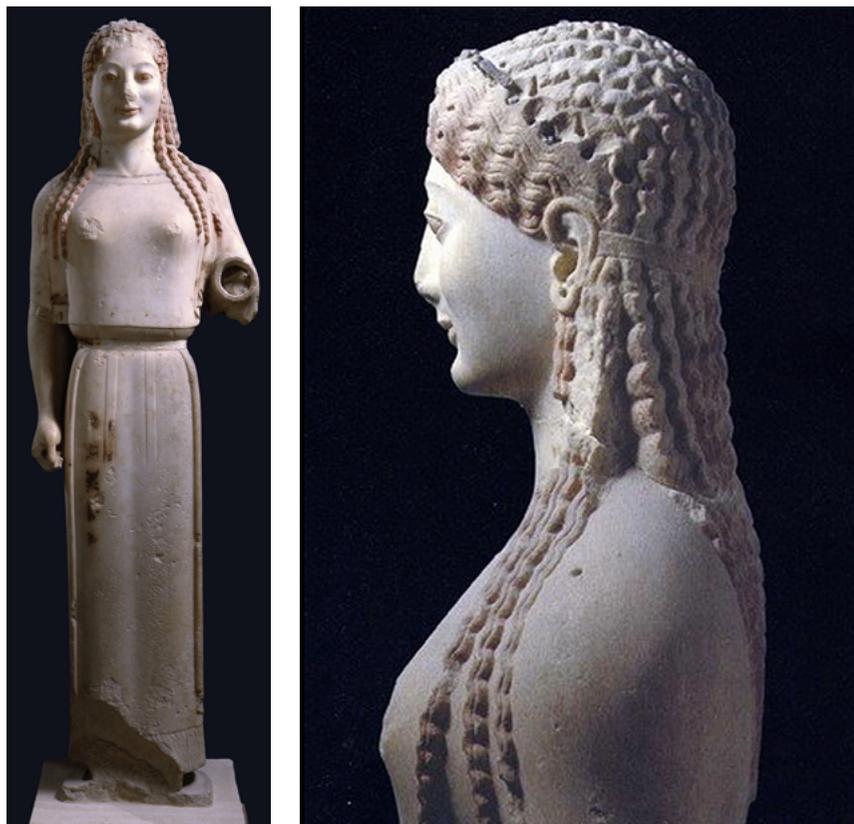


FIGURA 09 (Coré) *Koré de Peplo*, mármore pintado, 1,20 m, 540 a.C. Museu da Acrópole de Atenas.

no aspecto do gênero, referindo-se ao feminino, como demonstra a figura abaixo. Outra questão que colabora para esta diferenciação seria o corpo coberto que observamos nas figuras de Coré, visto que a nudez feminina não era algo recorrente nesta cultura antiga. A nudez do corpo masculino estaria vinculada à noção e prática do atletismo, evento vedado à fruição feminina.

Como podemos perceber neste recorrido textual no qual abordamos a forma idealizada da Escultura e do espaço na Grécia antiga, as imagens artísticas que estudamos apontam para uma dicotomia que separa e dá importância ao plano das ideias frente à *Physis* que domina o mundo onde se encontra o homem comum. A arquitetura e as imagens artísticas deste período grego, assim como a sua filosofia, erguem e separam o mundo das ideias do mundo dos homens, distanciando um do outro pelas suas diferenças. Neste sentido, quando estudamos uma quantidade maior de esculturas gregas, constatamos que, em raros momentos, podemos encontrar a fidelidade representacional se aproximando de uma realidade identificável e personalizada. Salvo estes raros momentos, os artífices gregos logo tratavam de retornar à figuração idealizada.

O espaço mundano da arte Romana

Respeitando as devidas diferenças entre Gregos e Romanos, e não esquecendo que os primeiros colonizaram os últimos, vamos, a seguir, verificar como a herança cultural que os romanos receberam dos gregos foi modificada para se adequar ao pragmatismo próprio desta nova cultura que primava pela realidade do mundo com um subsequente distanciamento das imagens idealizadas.

Roma, assim como a Grécia Helênica, se expande geograficamente através das guerras de conquista. O mundo romano, do mesmo modo como foi o grego, era vasto e complexo. Talvez esta complexidade cultural associada à vastidão territorial tenha demandado dos governos grego e romano, apesar de ocuparem recortes histórico-temporais distintos, a difusão de uma política cultural que tornasse possível uma maior uniformização associada à governabilidade destes mundos, viabilizando assim a permanência do controle sobre estas novas áreas conquistadas. Os helênicos fizeram uso das composições figurativas dos frontispícios gregos  espalhados pelo





FIGURA 10 Recriação do frontão do Partenón por K. Schwerzek, Museu da Acrópole de Atenas.

mundo, visando explorar a possibilidade de divulgação de conteúdos culturais que estas imagens alegóricas eram capazes de transmitir. A composição alegórica que decorava o frontão do Partenón, por exemplo, eram figuras esculpidas para serem vistas de frente, diga-se, com ênfase no modo de fruição frontal, com imagens da cultura grega eficazes para colonizar os povos conquistados, à medida que estas imagens eram também capazes de exprimir uma narrativa inteligível que fosse compreendida por todos. Assim, este recurso artístico-arquitetônico conseguia construir alguns princípios unificadores para o imaginário do mundo greco-romano.

Considerando o sucesso em comunicar conteúdos para um mundo policultural que estas narrativas na forma de alegorias de frontão eram capazes de pôr em marcha, poderíamos compreender a importância que os romanos vão dar posteriormente a estes recursos de comunicação colonizadora. A eficácia demonstrada desta estratégia cultural, em tese, poderia ser a centelha que permitiu uma explosão de imagens que se reportavam diretamente ao mundo, como podemos observar na arte romana. Figuras que poderiam

existir e serem reconhecidas na vida social e na história deslocavam para um segundo plano as formas idealizadas. Esta inclinação proposital para ao realismo implícito nas imagens de um mundo habitado por homens deu origem ao que hoje conceituamos como retrato, ou imagem representacional que possui claramente um índice na realidade do mundo.

O que podemos facilmente identificar a seguir seria uma proliferação sistemática destas esculturas representacionais, ou retratos elaborados na forma de bustos esculpidos em mármore. Esta qualidade mundana da arte romana e seu figurativismo representacional trás para o universo da escultura toda especificidade da realidade. A escultura romana exprime não mais uma imagem ideal, mas sim, algo referido pelo mundo  11. O busto romano apresenta-se como um retrato elaborado em um suporte tridimensional.

Estas considerações que apontamos se desdobram em todo repertório técnico que envolve as imagens tridimensionais. Os bustos, as esculturas de corpo inteiro  12, as composições alegóricas e toda possibilidade de configurações visuais, no período romano, serão

orientados a referir-se a algum índice situado na realidade. Daí aplicamos o termo “mundano” não para desqualificar as imagens artísticas deste recorte histórico, mas para explicitar uma gritante diferença em relação às imagens idealizadas da cultura grega.

FIGURA 12 *Augusto de Prima Porta*, escultura de César Augusto, Posterior a 14 d.C. (século I d.C) Cópia de um original de 20 a.C. Museu Chiaramonti da Cidade do Vaticano.



FIGURA 11 *Caracalla (imperador)*, busto em mármore, a.C. 211 a 217, Museu do Louvre.

O espaço medieval como expressão do recalque do corpo

Dois eventos importantes acontecerão na Europa, transformando profundamente o quadro cultural da arte romana. Até então, Roma, no seu apogeu, expandiu, mundanizou e popularizou as imagens tridimensionais e o repertório técnico relativo a elas, que vinha recebendo dos gregos antigos. O mundo romanizado foi povoado por estas esculturas representacionais com uma acuidade técnica que nos permite citá-las como imagens naturalistas, devido a sua grande capacidade em referir-se com facilidade ao índice natural, fosse através das imagens de objetos ou da figura humana. O que vamos observar a seguir é o dismantelamento, quase total, do conhecimento artístico responsável pela existência destas imagens, em função da cristianização e das invasões bárbaras. A cultura greco-romana, até então hegemônica, foi vitimizada e transformada por estes dois fatos históricos. Primeiramente, a chegada e introdução do cristianismo no império romano produziu um choque de conceitos morais intolerantes com as imagens artísticas existentes. Em um segundo plano,



as invasões bárbaras corroboraram com a destruição física destes, já indesejados, artefatos artísticos. Como resultante deste importante processo de transformação, a Europa mergulha profundamente em uma era conhecida como *idade das trevas* ou *período medieval*.



FIGURA 13
Esculturas
de portal,
Catedral
de Notre
Dame, Paris.

A consequência mais imediatamente perceptível destes eventos sobre as imagens artísticas foi a repulsa à forma natural do corpo humano. A recusa religiosa da nova fé cristã sobre o corpo e o pecado que ele potencialmente representava levou a uma repressão sobre a forma de representação do mesmo. Uma radical simplificação da expressão corporal do homem e da mulher suprimiu paulatinamente suas curvas e detalhes que pudessem suscitar os prazeres mundanos associados a eles  13. Outra mudança significativa sobre o corpo trata-se da ausência total da nudez. Neste período histórico, o corpo humano, coberto por uma indumentária austera, era uma estrutura simplificada que, no máximo, suportava a cabeça do santo. Esta sim,

a região da cabeça, mais detalhada ainda, possibilitava transmitir um traço indenitório na estatuária, agora sagrada, que adornava as catedrais dos períodos Românico e Gótico.

Dois estilos, digam-se mais arquitetônicos que artísticos, dominaram a era medieval. Primeiramente, o Românico que, em uma leitura simplificada, poderia ser visto como um resultado da adição dos arcos plenos e das estruturas abobadadas, proveniente do contato do império romano com as culturas do oriente. Em seguida, dentro deste contexto de austeridade religiosa, surgiu o estilo Gótico, que também, a grosso modo, apontamos como um estilo arquitetônico que coloca a verticalidade em evidência, exprimindo com certa eficiência o desejo de verticalização rumo ao céu. Poderíamos dizer que o estilo Gótico distorce, esticando verticalmente, os elementos arquitetônicos já presentes no estilo Românico. O arco pleno do Românico passa ao arco ogival do Gótico, e as grossas paredes da catedral românica, que eram construídas para suportar as cargas das cúpulas abobadadas, dão lugar ao surgimento de paredes e estruturas mais delgadas, soluções técnicas que permitiam aberturas maiores dos vãos e janelas, para que tudo se tornasse mais leve e facilitasse a entrada de mais luz através dos vitrais que construía uma atmosfera mágica no interior das catedrais.

Todas estas diferenças entre os estilos arquitetônicos contribuíram para a profusão do então já consagrado estilo Gótico dentro do período medieval tardio.

Vamos, agora, um pouco mais além das mudanças estéticas provocadas pela introdução do cristianismo e do processo de formação dos reinos bárbaros que dividiram e fragmentaram o império romano na Europa. Outro aspecto deste mesmo contexto poderia,

em tese, ser apontado, orientando nosso olhar para outra leitura. O que faremos, a seguir, trata-se de outra forma de interpretação sobre estes mesmos espaços, considerando agora, como ponto de partida, a repressão sobre a imagem natural do corpo humano, que ocorreu durante a idade média, e os possíveis transbordamentos imaginativos que este novo princípio permite.

A repressão exercida sobre a imagem da figura humana pela nova religiosidade cristã no período medieval, ou a ausência forçada da imagem do corpo natural, poderia ser relacionada com o conceito de Recalque como resposta da psique, diante da imagem natural do corpo, agora interdita pela fé. No sentido de rever o entendimento destes espaços sob a égide de outro conhecimento, vejamos como Sigmund Freud aponta em *A repressão* (2005), a relação entre a repressão e o conceito de Recalque:

(...) o Recalque é um dos conceitos fulcrais da psicanálise. Consiste em um mecanismo que remete para o inconsciente, emoções, pulsões e afetos que são considerados repugnantes para um determinado indivíduo. A repressão desses sentimentos para o inconsciente não os elimina do quadro psíquico, e podem causar distúrbios no indivíduo.

Freud (2005:61)

Uma possibilidade de distúrbio de recalque, frente à repressão sobre a expressão do corpo, no caso da arquitetura do período medieval, poderia ser entendida como uma reação da psique, que se expressa através do espaço. Diante do represamento do devaneio imaginativo relativo ao corpo, tal acumulação imaginária reprimida encontraria, através do Recalque, uma fissura por onde

extravasaria esta energia. O que consideramos, em tese, seria uma possibilidade de reconhecer na expressão gráfica deste período, que foi marcado profundamente por um forte sentido de corpo interdito e reprimido, a evidente presença de traços recalcados desta condição, transbordados subjetivamente no desenho projectual dos espaços arquitetônicos. Considerando esta possibilidade interpretativa, baseada nesta relação conceitual com o campo da psicologia, vamos observar alguns elementos da arquitetura deste período que poderia endossar nossa tese.



FIGURA 14 Ermita Santa Maria de la Peña, Arazuri Olza, Navarra e Portal da Igreja de San Román em Toledo.

Vejamos agora os portais da Ermita de Santa Maria e da igreja de San Roman, em Navarra e Toledo, na Espanha  14. Sendo estas duas configurações pertencentes ao período medieval, as mesmas possuem traços gráficos distinguidos, relativos às culturas a que

pertenceram, a Cristã e a Muçulmana. Pela simples observação comparativa entre elas, não podemos deixar de relacionar a forma que possuem estes portais desenhados com arcos ogivais e em ferradura, com o grafismo simbólico do falo. Mesmo que estas configurações arquitetônicas tivessem sido concebidas sob a égide da repressão do corpo, posto que a cultura muçulmana também reprimia a expressão do corpo, elas não deixam de aludir ao órgão genital masculino e a sua relação com a sexualidade. O que mais provoca nossa imaginação seria o fato de que este tipo de expressão gráfica foi aplicado nos espaços religiosos, exatamente no âmbito mais influente e ativo, no que diz respeito à repressão à expressão do corpo.

Ainda dentro desta mesma perplexidade, ao admitir a permanência de uma subjetividade relativa ao corpo e a um dos seus gêneros, no transbordamento imaginativo de uma corporeidade recalcada, quando observamos a composição destes desenhos no espaço, queremos dizer, quando analisamos estes desenhos simbólicos considerando a sintaxe deste grafismo simbólico, uma inclinação ao corpo e ao erotismo torna-se evidente e gritante. Vejamos a fachada da Catedral de Tarragona, também na Espanha  15.

A composição gráfica que combina arco ogival com uma rosácea não nos deixa escapar de uma eminente ideia de cópula que estaria em curso, caracterizando, mais uma vez, um erotismo subjetivo extravasado através das fissuras estruturais que o conceito de Recalque provoca nos sistemas repressivos.

Abandonando um pouco o campo interpretativo imediato destes traços arquitetônicos e o que poderiam significar, nosso estranhamento ainda persiste porque os locais da maior reincidência destas possibilidades de leitura ainda são as catedrais e edificações religiosas. Tal

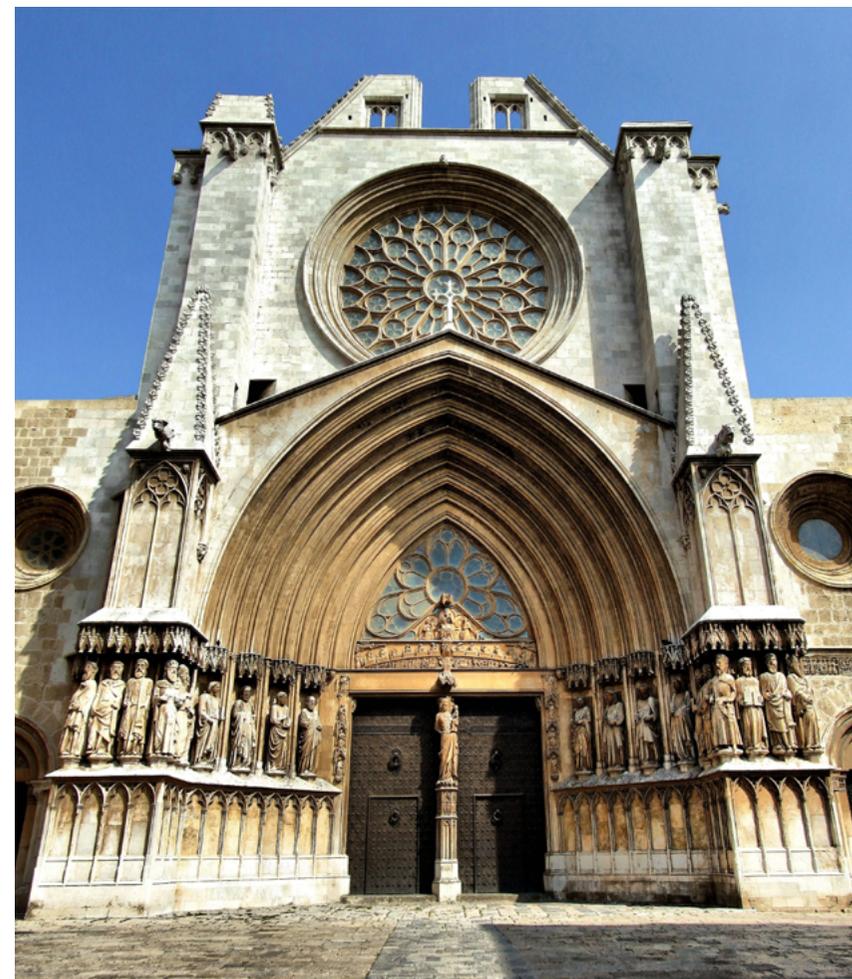


FIGURA 15 | Fachada da Catedral de Tarragona, Espanha.

constatação nos permite voltar a Freud, considerando a bifurcação que ele propõe sobre o conceito de Recalque, para procurarmos compreender estes brotamentos simbólicos na arquitetura que suscitam este campo de conceituação. Vejamos como Freud aponta, em *ibidem*:

Freud classificou este mecanismo em duas categorias: recalçamento primário (inscrição de experiências no inconsciente) e recalçamento secundário (a rejeição de experiências inscritas no inconsciente).

Freud (2005:61)

Considerando a repressão ao corpo encaminhada pelo contexto religioso no período medieval, como um recalçamento primário, por analogia, poderíamos entender que, à medida que se comprime a imagem do corpo e sua energia erótica, na invisibilidade do inconsciente, os brotamentos desta energia que percebemos no desenho arquitetônico seriam uma consequência mecânica e natural que faz uso da fresta que um recalçamento secundário poderia abrir no inconsciente. Deste modo, acreditamos que, por esta fissura estrutural imaginária, por este meio de resposta, a imaginação sobre o corpo extravasa esta energia reprimida na forma gráfica que observamos e no significado que ela poderia suportar.

O espaço representacional do Renascimento

A fragmentação territorial que dividiu a Europa em pequenos feudos independentes, durante o período medieval, foi a principal responsável pelo enfraquecimento do comércio na Idade Média. Este isolamento feudal prejudicou a comunicação, o comércio e a cultura. O recorte histórico cultural que vamos estudar agora, focando suas características estéticas, trata de um período no qual se intensificou o dismantelamento deste isolamento feudal, levado a cabo pela intensificação da atividade comercial. A volta destas atividades comerciais e de troca cultural, entre lugares antes isolados, somada à redescoberta de um passado artístico longínquo que fora sepultado por causas naturais na Itália, permitiu a formação de condições ideais para o reflorescimento cultural. A este período, no qual a arte renasce das cinzas medievais, entende-se como Renascimento Cultural, ou simplesmente Renascimento.

No que diz respeito às artes visuais, o Renascimento artístico estaria vinculado diretamente às escavações de Herculano e Pompeia,



idades romanas sepultadas pelas cinzas do Vesúvio. Estas escavações trouxeram à tona imagens artísticas da cultura greco-romana que sobreviveram à devastação medieval por estarem escondidas e protegidas pelo soterramento vulcânico. A redescoberta destas imagens artísticas trouxe de volta figuras escultóricas e bidimensionais que permitiram, aos artistas do Renascimento, recuperar técnicas e formas de um corpo humano ocultado pela obscuridade religiosa medieval. O corpo na sua forma natural e esplendida  foi recuperado e exposto tanto nos espaços públicos quanto religiosos. A escultura do Renascimento tomou de volta todo aquele repertório técnico que



FIGURA 16 Davi, Michelangelo, escultura em mármore, 1501–04, Galleria dell'Accademia, Florença.



FIGURA 17 Êxtase de Santa Tereza, Lorenzo Bernini, escultura em mármore, (1647-1651), Igreja de Santa Maria de la Vittoria, Roma.

foi esquecido pelo período medieval, permitindo, assim, que o corpo pudesse novamente ser visto no sentido da beleza greco-romana.

Poderíamos dizer que, na arte renascentista, a forma natural do corpo é retomada juntamente com a possibilidade representacional e idealizada do mesmo. O aspecto representacional, no sentido de referir-se a um índice localizado na realidade reconhecível, seguiu com sua função de construir narrativas alegóricas e retratos. O aspecto idealizado das imagens escultóricas, neste período, dirigia-se também para a realização das figuras e narrativas religiosas .

Mesmo o renascimento sendo considerado um período de tolerância que permitiu a recuperação de qualidades artísticas perdidas, posto que muitas esculturas sejam feitas ou copiadas diretamente de originais gregos, e deste modo, explicitando um corpo na sua forma natural, o controle religioso sobre estas imagens era ambíguo. Por vezes exigia-se uma folha de parreira para cobrir a genitália, outras vezes não. Uma possibilidade de entendimento sobre esta permissividade ambígua poderia ser o fato de que, exatamente no Renascimento, vão surgir as oficinas dos artífices, agora atelier, espaço de produção que tinha o artista como figura principal, assistido pelos aprendizes. Este atelier, com seu artista de renome (Mestre de ofício), vivia de encomenda, ou seja, mantinha-se financeiramente com a realização de obras artísticas contratadas tanto pela burguesia quanto pela nobreza e o clero. Neste contexto, o maior cliente era o clero, frente à sua necessidade de usar as imagens artísticas para a propagação e educação religiosa de uma população que ainda, em sua maioria, não tinha acesso à leitura e à escrita. Assim podemos entender o esgarçamento do rigor moral religioso, através da indispensável contratação e

convivência entre o demandante das imagens e os artistas que as realizavam. Isto nos impõe uma ideia de convivência conflituosa e ambígua entre o artista e o clero, posto que o artista esgarçasse, nos seus projetos estéticos, os limites morais e, ao mesmo tempo, seduzia o clero com a beleza destas imagens, por vezes gerando a ambiguidade que apontamos anteriormente. Neste sentido, a arte e os artistas reassumem seu caráter transgressor que George Bataille indicou, quando associou o nascimento da arte com a festividade e a transgressão dos interditos.

O êxtase de Santa Teresa, escultura que elegemos para demonstrar algumas qualidades específicas da arte renascentista, é um exemplo desta convivência ambígua entre padrões morais e expansões estéticas. Como podemos observar, esta composição denota uma evidente sensualidade e lascívia, tudo isto dentro, e aplicado como uma imagem central, de uma basílica.

Um pouco mais adiante, ainda no Renascimento do século xv (Cinquecento)⁷, além destas questões morais e de redescobrimto de um passado grandioso de imagens, um outro estilo importante vai surgir, e não podemos negligenciar sua presença. Queremos dizer que, dentro do renascimento artístico e cultural, surge um estilo vinculado à religiosidade, que tem seu início na Itália e se expande pelo mundo até as Américas. Estamos falando do estilo Barroco. O termo barroco vem da expressão portuguesa utilizada para separar as pérolas disformes daquelas com padrão esférico perfeitamente definido. Isto quer dizer: uma pérola barroca é aquela que carece de

7. Trecento, Quattrocento e Cinquecento são terminologias que os historiadores da arte usam para se referir à arte renascentista nos séculos XIII, XIV e XV, respectivamente.

simetria e exagera na ausência de rigor formal que uma pérola deveria ter. Assim, o estilo Barroco, nas artes visuais e na arquitetura, prima pelo exagero de detalhe e de proliferação visual.

O estilo Barroco no Brasil nos possibilita outras interpretações que enriquecem o escopo conceitual desta estética. No mosteiro de São Bento, 1590, Rio de Janeiro , é possível perceber uma discrepância expressiva entre o exterior e o interior desta edificação religiosa. A fachada exterior exprime a racionalidade do mundo do homem, é de uma extrema simplicidade e indica uma composição simétrica.



FIGURA 18 Fachada e interior do Mosteiro de São Bento, 1590, Rio de Janeiro.

Em oposição ao seu exterior, no interior deste mosteiro beneditino, quando adentramos neste espaço, é possível reconhecer uma proliferação de detalhes de formas e brilho reluzente em ouro verdadeiro, levando-nos inevitavelmente ao princípio dialético que este espaço arquitetônico tenta e consegue, até certo ponto, explicitar. O que percebemos, neste projeto artístico arquitetônico, seria uma gritante diferença entre o mundo do homem e o mundo da fé. A estética Barroca colocada em curso, neste caso, corrobora para a distinção

entre pobreza e riqueza, separando a realidade mundana da qualidade transcendental do espaço religioso.

Um aspecto que permanece na arquitetura Barroca, independente das composições poliformais relativas ao espaço interno destas edificações e suas fachadas, é a simetria. Poderíamos dizer que, quase sempre, vamos conseguir traçar um eixo de simetria que divide o espaço em dois lados equivalente. O lado direito reflete exatamente o lado esquerdo deste eixo central. Este equilíbrio simétrico só vai ser rompido no estilo que segue o Barroco, já situado além do Renascimento, ou como se poderia dizer no Barroco Tardio do século XVII. Neste momento, vai surgir o Rococó que, em oposição ao rigor formal do Barroco, vai primar pela assimetria. Este desequilíbrio, esta ausência de regularidade do Rococó, acreditamos que atenderia melhor ao sentido primeiro do Barroco no seu termo Português, ou seja, o Rococó, ou o Barroco Tardio, estaria bem adequado ao termo por ser assimetricamente disforme.

Princípios neoclássicos na Arquitetura e Escultura

O Renascimento, no seu ciclo evolutivo final, relativo ao século XVI, tinha desenvolvido plenamente a Estética Barroca, assim como também havia conseguido disseminar este estilo pela Europa e América. Como antítese ao Barroco, que primava pelo exagero curvilíneo das volutas e contra volutas, suscitando um disparte dionisíaco enquanto composição, a Estética Neoclássica surge propondo uma volta aos valores clássicos da cultura greco-romana. O sentido de recorrer a estes valores clássicos carregava consigo subjetivamente o desejo de se criar uma estética que se apoiasse na reta da razão em oposição ao delírio Barroco. Assim, a recuperação destas ordens já trazia, em si mesmo, a recuperação dos valores racionais, ou valores apolíneos. O que conhecemos como Neoclassicismo trata-se, então, de um movimento artístico e arquitetônico que, além de recuperar o desenho, o traço gráfico greco-romano, enfatizava o retorno também das narrativas relativas aos campos temáticos da cultura clássica. Deste modo, podemos entender o Neoclassicismo



como uma Estética que transporta, para os séculos XVIII e XIX, estilos e temáticas sepultadas, então resgatadas como valores considerados superiores frente ao “despropósito” Barroco.



FIGURA 19 Ordens gregas. Museu Imperial, Petrópolis, 1862. Capitólio, Washington, USA, 1793-1867.

Onde esta estética se apresenta de modo mais evidente é no campo da arquitetura. Considerando que as ordens gregas se desenvolveram dentro de uma cronologia histórica, como podemos observar [▲ 19](#), a ordem Dórica, sendo a mais antiga, também era a mais simples em muitos aspectos, seja nas caneluras dos fustes ou no seu capitel. Seguindo a linha cronológica, esta ordem primeira é sucedida pela ordem Jônica, na qual os detalhes das caneluras e do capitel são mais sofisticados, e surgem novos detalhes na recepção do fuste quando toca o piso. A terceira e última ordem grega, a Coríntia, relativa ao período da expansão da cultura helênica, já gozava de uma sofisticação ainda mais rica que as outras ordens anteriores. O capitel coríntio adquire um desenho mais orgânico, as caneluras e o próprio fuste são ainda mais delgados e elaborados, constituindo, assim, uma expressão mais leve quando comparamos com a ordem primeira, a Dórica. Poderíamos concluir, então, que a arquitetura

neoclássica faz uso de frontões, colunata e de elementos exclusivos das ordens gregas, estratificando, na composição do edifício, a posição das mesmas, conseguindo, assim, um sentido de leveza que acompanha a elevação subsequente dos pavimentos da construção.

A aplicação do desenho relativo a estas ordens, na composição do edifício neoclássico, como podemos verificar nas edificações do Museu Imperial e do Capitólio, são realizadas em um sentido de estratificação, refletindo, assim também, um sentido escalonado sobre os valores que cada ordem representava, no seu contexto evolutivo. Deste modo, a estratificação dos pavimentos arquitetônicos condizia exatamente com a sobreposição das ordens. No pavimento relativo ao plano de sustentação, encontramos ordem dórica com seu desenho mais pesado e simplista. No segundo pavimento, e daí por adiante, eram aplicados os aspectos das ordens superiores, Jônica e Coríntia, num processo de afinamento dos traços estruturais da edificação, tornando-a mais leve e delgada à medida que os pavimentos sobem de nível. Devemos ainda recordar que este sistema de ordenação poderia não seguir exatamente o sentido cronológico das ordens. Outro elemento que recorre com muita frequência no neoclassicismo arquitetônico é o uso do frontão. Este elemento compositivo de fachada reaparece regularmente, assim como também as composições alegóricas com esculturas ou relevos incrustados nele.

Abandonando agora o campo da Arquitetura e voltando exclusivamente para a escultura do Neoclassicismo, vamos comentar alguns aspectos que definem este estilo. Na escultura, não perceberemos diferenças que evidenciem claramente a Estética Neoclássica. Em termos gerais, poderíamos dizer que as esculturas do neoclassicismo continuavam com os avanços técnicos dos modelos

antigos recuperados por escavações arqueológicas, fato que não acrescenta alguma distinção considerável para definir o estilo na escultura, posto que o Barroco e a arte Renascentista também possuíam estes mesmos procedimentos e referências. O que podemos afirmar, com certa razão, seria a evidente predileção dos escultores neoclássicos pelo campo temático relativo ao contexto da história greco-romana e as figurações destes períodos históricos, como podemos observar em Canova , que se refere diretamente à narrativa mitológica que envolve Eros e Psique.

Outro comentário que poderia somar alguma informação sobre a estética Neoclássica seria uma relação direta que este estilo teria



FIGURA 20 Psique, Antônio Canova, 1787, mármore, 165 x 168 x 101 cm, Museu do Louvre, Paris.

com o academicismo, no que diz respeito às Escolas de Arte surgidas também neste mesmo recorte histórico. O termo “Academia” indica a organização de escolas oficiais de arte no século XIX que, centradas também nestes mesmos valores clássicos, instituíram os cânones que passaram a regular a produção das imagens artísticas.

No seio destas instituições de ensino da arte, vai surgir outro estilo, o Realismo que, fundamentado por estes cânones e usufruindo deste saber oficial instituído, vai se estabilizar hegemonicamente no âmbito das artes visuais, à medida que suas imagens representacionais, digam-se, retratos realistas primorosos que expressavam imagens fidedignas da natureza e do homem, caíam nos gostos nobre, burguês e popular. O Realismo Acadêmico passa, então, a satisfazer o apetite do estado do clero e da burguesia em suas necessidades de imagens para exprimir o poder ou aos aspectos afetivos da vida burguesa.

Esta atividade condizente dos artistas realistas, suportada pela Arte oficial e por uma demanda crescente de produção de imagens que viabiliza as atividades de atelier, gera uma comodidade profissional. E é sobre o surgimento de novas tecnologias de reprodução e popularização das imagens, e suas consequências frente a esta comodidade instituída, que vamos tratar a seguir. Queremos dizer que, sobre este estado de conforto acadêmico, as novas tecnologias, no final do século XIX, vão trazer uma problemática que desaguará em uma crise no sistema de arte. Desta crise de representação, vai surgir uma estética que irá se distanciar paulatinamente do sentido realista das imagens. Estes princípios estéticos que irão aparecer e firmar-se no início do século XX constituem o objeto que trataremos a seguir.

Pontos de inflexão na origem do espaço Moderno

Para falarmos sobre os pontos de inflexão conceituais que irão suportar a Estética Moderna que se segue após o Neoclassicismo, e que conseqüentemente nos permitiria falar também de escultura neste âmbito, vamos antes atravessar algumas questões que envolvem as configurações planares. Ou seja: antes de tratarmos de escultura moderna, devemos iniciar nossas considerações a partir da pintura moderna, fato que nos obriga a retornar a alguns parâmetros acadêmicos da pintura realista.

Inicialmente, poderíamos dizer que a estética moderna se funde na confrontação e superação de alguns fundamentos que estruturaram a arte e a arquitetura acadêmica. A produção artística, no que diz respeito às imagens planares, mais propriamente dita a pintura, era produzida e destinada a duas finalidades distintas: uma que demandava imagens absolutamente realistas para retratar personagens importantes das classes mais favorecidas, e outra que necessitava de imagens idealizadas para suportar as narrativas alegóricas



que iriam adornar as edificações também importantes. Estas diferentes finalidades dividiam a demanda em duas classes estéticas: uma realista, que representava personagens com seus traços indeneitários, portanto reconhecíveis, e outra idealizada, que produzia imagens centradas na idealização das figuras, portanto, que elaboravam imagens sem traços identitários que pudessem ser reconhecidos na realidade. Desde que estas fronteiras acadêmicas não fossem transpostas, não havia problemas. Então, é exatamente sobre as transgressões que confrontaram e destruíram estas convenções acadêmicas, e que vão posteriormente dar suporte ao surgimento da Estética Moderna, que vamos focar e apontar agora.



FIGURA 21 *Le Déjeuner sur L' Herbe*, 1863, Édouard Manet, óleo sobre tela, 208 cm x 264.5 cm, Museu d'Orsay, Paris.

A primeira transgressão acontece quando Édouard Manet pinta, em 1863, *Le Déjeuner sur L'Herbe* (Lanche sobre a grama),  21. Esta pintura apresentava uma atitude do artista e dos modelos usados nela que provocou horror social. Tal escândalo estético-político se deu porque, pela primeira vez, uma pintura temática havia sido realizada com técnicas representacionais de pessoas que poderiam ser reconhecidas. Obviamente que também acompanhava este choque estético-cultural a nudez da figura feminina identificável nesta mesma sociedade.

Uma segunda transgressão dos valores acadêmicos foi levada a cabo quando outro pintor engajado no movimento Impressionista realizou a obra "O Banhista"  22. Paul Cézanne, quando realizou esta obra, desobedeceu a um valor estético, diga-se cânone, de origem renascentista incrustado no Academicismo que distinguia, por contraste de foco e de outros recursos técnico-pictóricos, a figura do fundo. Em "O banhista", Cézanne aplica o mesmo tratamento à fatura pictórica da figura e do fundo, destruindo, assim, este parâmetro fundamental da pintura acadêmica, abrindo o caminho para que este meio expressivo, daí por diante, se afastasse gradativamente da sua função representacional, mergulhando, assim, decisivamente, nas questões internas da própria pintura como linguagem artística. Esta importante inflexão estética define o aparecimento daquilo que hoje conhecemos como Arte Moderna.

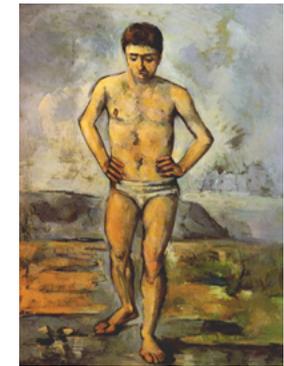


FIGURA 22 *O Banhista*, Paul Cézanne, 1885-86, óleo sobre tela, 127 x 96,8 cm, MOMA, Nova York.

Esta transgressão que Cézanne levou à pintura, já então Impressionista, de forma a voltar a atenção para si mesma, tem uma razão, e não poderíamos seguir adiante sem esclarecer este fato histórico importante. Vale lembrar que a primeira exposição dos artistas Impressionistas que inauguraram a “Estética da luz”⁸ aconteceu no atelier de Nadar⁹, um famoso fotógrafo atuante em Paris. A aproximação dos pintores Impressionistas com a fotografia leva-nos a compreender que, ao mesmo tempo em que a fotografia se apresentava como uma nova tecnologia para realização de imagens, ela também fascinava com sua exatidão representacional. Ela era o elemento que popularizava a imagem, colocando em crise a habilidade representacional dos pintores com suas pinturas de retrato. Diante deste fato, poderíamos supor que o surgimento da fotografia como uma tecnologia que gerava imagens e representava com uma superior exatidão mecânica, um índice qualquer na realidade, colocava, deste modo, em cheque todo um saber acadêmico voltado para a produção de imagens representacionais. A fotografia, inicialmente vista e utilizada pelos pintores como imagens de modelos em papel  23, denuncia a falência da mão-habilidosa, tão cara e importante para os pintores retratistas, ou seja, toda aquela eficiência da mão do artista havia sido superada definitivamente pela máquina, levando assim, os artistas pintores a expandir os limites da pintura como linguagem. Esta crise funcional da pintura, causada pela fotografia,

8. A Estética da luz era relacionada ao Movimento Impressionista por enfatizar o momento e a luminosidade instantânea.

9. Gaspard-Félix Tournachon (Paris, 6 de abril de 1820 - 21 de março de 1910), mais conhecido como Nadar, foi fotógrafo, jornalista, ilustrador, caricaturista e aeronauta francês.

inaugurou um processo contínuo no qual a pintura vai se afastando, cada vez mais, da sua função representacional.

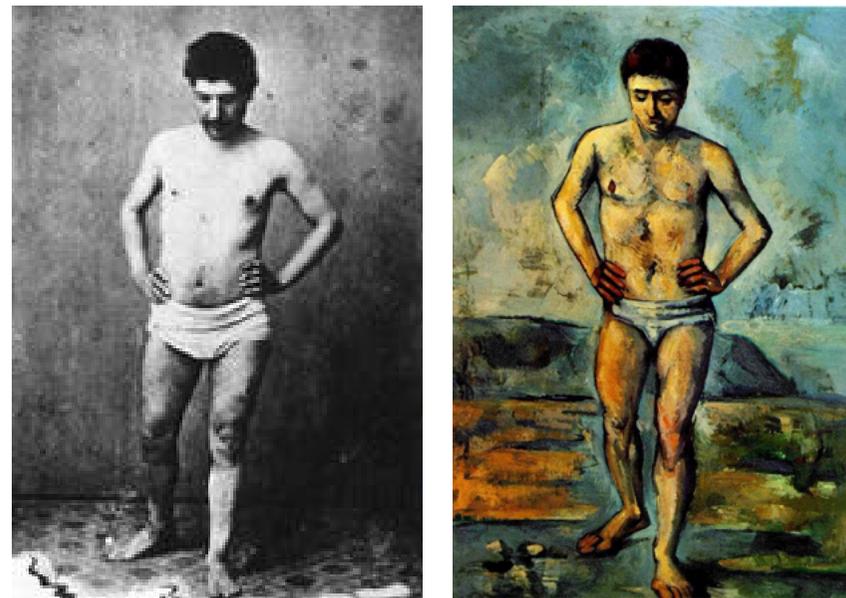


FIGURA 23 Referente fotográfico utilizado para *O Banhista* de Cézanne, Moma, Nova York.

As pinturas Impressionistas, então, passam a dedicar-se exclusivamente ao repertório gramatical interno que definia a pintura como sistema de linguagem. Este progressivo sentido de internalização, voltado para aspectos irredutíveis da própria pintura como meio de expressão, define o conceito de Pintura Moderna e, por consequência silogística, a Estética Moderna. Vejamos, então, como Clemente Greenberg em *Arte e Cultura - Ensaio Crítico* (1996) aponta esta questão:

A arte moderna se caracteriza por uma atitude reflexiva e autocrítica que tenta afastar de seu âmbito tudo aquilo que não lhe diz respeito “exclusivamente” (...).

Greenberg (1996:10).

Deste modo, afastando tudo aquilo que não se refere às questões internas da própria pintura como linguagem, ou seja, a ênfase planar, a frontalidade, a cor e os campos de tensão neste plano que não representa a realidade, restringindo-se a apresentar-se a si mesma, como linguagem expressiva abstrata, a pintura moderna é definida com precisão memorável por Greenberg. Através desta definição, é possível compreender o sistema de conceituação da Estética Moderna que envolve a pintura moderna e além. Isto quer dizer que: também poderíamos definir, deste mesmo modo, os outros meios expressivos da arte, correlatos a este mesmo contexto histórico-cultural, destacando entre eles a escultura que constitui nossa área de interesse.

Após este percurso que demonstrou as inflexões estéticas que construíram o conceito de Arte Moderna, verificaremos como estes valores estéticos se explicitam através da linguagem escultórica. A Escultura Moderna, então, de modo similar ao caminho percorrido pela Pintura Moderna, vai buscar afastar-se da função representacional, gradativamente, distanciando-se da importância da figuração, para dar ênfase à materialidade e às questões específicas do fazer escultórico, o que também resultaria na apresentação da escultura como uma linguagem artística autônoma. Tal ênfase pode ser observada quando Rodin funde a escultura O Pensador .

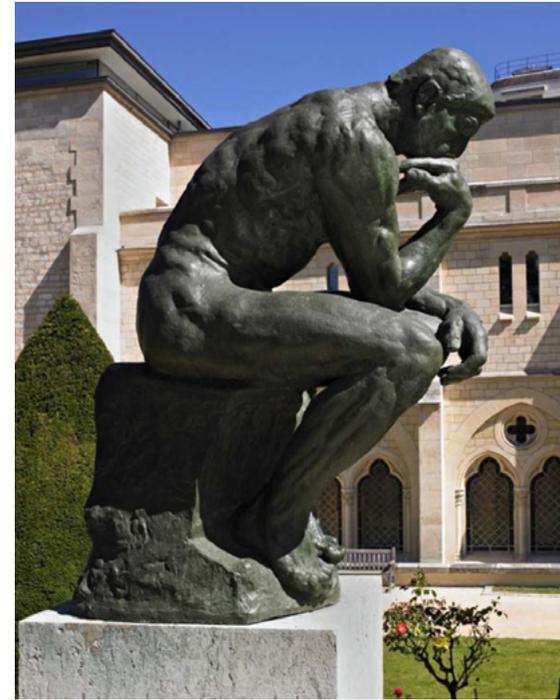


FIGURA 24 | O Pensador, Auguste Rodin, 1903, escultura em bronze monumental, 180 x 98 x 145 cm, Museu Rodin, Paris.

Nesta obra, na qual Rodin ainda dá importância à figura e o que ela poderia suscitar em termos representacionais, já é possível reconhecer os indícios formais e técnicos que denunciam princípios modernizantes. Se observarmos bem, Rodin, quando concebeu esta Escultura, ainda no estágio técnico da modelagem da mesma, permitiu-se a não dar um acabamento de superfície que eliminasse a expressão da matéria, a argila, e os seus exclusivos vestígios comportamentais do material no processo de modelagem. Quando Rodin funde esta escultura no metal, bronze, o

resultado final impresso neste outro material perpetua o processo de modelagem, posto que a expressão do seu material, a argila, é gravada e imortalizada no bronze fundido.

Considerando estes aspectos que comentamos até então, quando olhamos novamente esta Escultura, agora muito além do entendimento da sua imagem e da significação indicada pela figura, o processo e a matéria concorrem com esta primeira leitura, acrescentando novos valores estético-formais. Uma segunda leitura sobre esta mesma imagem tridimensional apresentaria outras qualidades que indicariam uma inclinação ao sentido de internalidade linguística. Esta Escultura de Rodin, além da sua possibilidade de significação figurativa, também demonstra questões processuais e materiais até então negligenciadas. A Escultura no início do período moderno já indica uma preocupação sistêmica com aspectos exclusivos da gramática da Escultura como linguagem.

O espaço construtivo

O processo de internalização das linguagens artísticas, no que diz respeito ao abandono progressivo da função representacional nos projetos estéticos, dando lugar a uma ênfase crescente aos fundamentos estruturais e irreduzíveis dos meios expressivos, revolucionaria na União Soviética, através de artistas engajados no processo de transformação social, sofrendo uma radical transformação. A conhecida vanguarda russa, que coincide com a eclosão da Estética Construtiva, no seu desejo de transformação e aproximação com a realidade concreta das coisas do homem e do mundo, vai abandonar radicalmente todo excesso figurativo das imagens em detrimento à explicitação das suas estruturas internas e irreduzíveis. Queremos dizer que a figuração será reduzida a sua ossatura mínima, colocando em evidência os fundamentos gramaticais de cada meio expressivo. Este fato podemos verificar no projeto de Tatlin  25, para a Terceira Internacional Socialista.





FIGURA 25 Maquete da Terceira Internacional, Vladimir Tatlin, em 1919.

riais irreduzíveis que compõem os fundamentos gramaticais concretos das imagens tridimensionais.

Partindo destes novos valores estéticos, as esculturas, assim como os outros meios expressivos da arte que vamos observar relativos e este recorte histórico, também vão corroborar para colocar em ação estes conceitos artísticos que se encaminham decisivamente na direção da abstração.

Permanecendo ainda no território poético de Tatlin, poderíamos apontar um experimento artístico que teria seu início nesta redução construtiva da pintura, restando, ao final deste processo de exclusão dos excessos, os elementos materiais do plano pictórico, reagrupados agora em um canto de parede 26. Ou seja: vestígios materiais irreduzíveis de algo que antes fora uma pintura, depois deste processo redutivo, são posteriormente fixados

Este monumento não foi construído, mas a imagem deste projeto chega aos nossos dias como testemunho do sentido abstrato, uma clara intenção não representacional que se impõe como maior indicador dos valores fundamentais da Estética Construtiva. Ou seja, os parâmetros conceituais que regularam a conformação deste projeto de monumento dão importância às estruturas e mate-

neste novo lugar, o canto entre paredes, um “não lugar”¹⁰ para o quadro, afastando assim esta nova configuração de qualquer possibilidade de relação com a pintura tradicional. Com este gesto estetizante, Tatlin, em 1914, inaugura aquilo que hoje conhecemos como Instalação. Então, mais além de reconfigurar os escombros de uma pintura dissecada e reduzida à sua materialidade essencial, Tatlin, com este contra relevo de esquina, abre uma expansão experi-

mental que ainda parte da redução analítica da realidade pictórica e que vai desaguar no gesto antológico da Instalação. Qualquer configuração espacial que se inscreva dentro das possibilidades das instalações contemporâneas não escapa desta referência.

Um outro importante artista visual que atuou no Construtivismo soviético, contribuindo para estas reduções fundadoras de novas possibilidades de fruição das imagens, foi Naum Gabo 27. A simplificação estrutural que reduz uma escultura de busto a uma solução formal, onde as linhas de força e planos são os elementos que ainda nos permitem remeter esta imagem a uma possibilidade

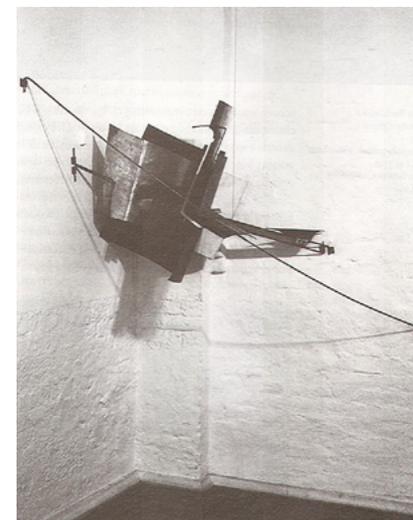


FIGURA 26 Vladímir Tatlin, *Contra relevo de esquina*, 1914, Ferro, cobre, madeira e cabos. 71 x 118 cm, Museu Estatal Russo, São Petersburgo.

10. Um “não lugar”, neste caso, trata-se da inadequação *do corner* arquitetônico para a fruição de uma imagem planar, e não o que poderia suscitar o conceito de Não lugar de Marc Auge, em *Los “no lugares” espacios del anonimato*. (2000).

de figuração, aponta para uma intenção declarada de abstrair o referente figurativo, em lugar da imposição contundente que indica um rumo, uma predisposição à Abstração Geométrica.



FIGURA 27 | *Cabeça nº 2*, Naum Gabo, 1916, Nascher Sculpture Center.

Uma vez iniciado este processo reductivo que se distancia progressivamente dos referentes ainda situados na realidade, o que se segue, como podemos observar nas imagens que veremos, seria uma radicalização que internaliza definitivamente a arte em si mesma. Ao alcançar esta distância absoluta entre as imagens artísticas com a realidade indicial do mundo natural, ao produzir configurações tridimensionais, ou não, que se dirigem exclusivamente aos

fundamentos gramaticais das linguagens artísticas, podemos considerar que estes apontamentos nos indicam claramente os conceitos que conformam os parâmetros estéticos da Arte Moderna no seu momento histórico mais claro e radical.

O que veremos a seguir, mesmo dentro do conjunto de obras de Naum Gabo, em *Linear Construction* 28], trata-se de uma escultura, posto que ainda fosse vista como uma configuração espacial. Porém, nesta imagem, nenhum material é subtraído, ou seja, nada fora esculpido segundo indica o entendimento do termo Escultura até então. O que vemos seria uma imagem tridimensional que

se ergue no espaço através da conjunção, diga-se, montagem de mais de um material. Percebemos que o termo Escultura, no momento em que surge o Construtivismo, já não mais se refere ao que é construído por subtração material, mas sim àquilo que se ergue no espaço pela agregação de diferentes materiais. Aqui, já não mais necessitamos de um bloco de mármore maciço para esculpir uma imagem por subtração¹¹, ou não mais seria necessário



FIGURA 28 | *Linear Construction, nº 2*, Naum Gabo, 1949, Plástico e filamento de nylon, Tate Gallery, Londres.

modelar uma espacialidade (modelo em argila) para depois fundir em um metal durável, como o bronze. A Escultura Construtiva se conforma no espaço, ajustando, montando, recortando ou soldando uma diversidade de materiais que escapam daqueles já tradicionais da Escultura. A escultura Construtiva não mais necessita de ser monolítica ou maciça: ela pode ser montada com o mínimo de estrutura e linhas que possibilitam construir uma espacialidade abstrata, leve e vasada, onde o ar e a luz atravessam livremente, trazendo uma ausência de figuração ou narrativa simbolista. O termo Escultura, no contexto da estética Construtivista, ultrapassa a

11. A escultura por subtração material parte de um bloco de madeira ou de mármore, sobre o qual retiramos, com golpes de goivas ou cinzel, todo material que não deveria pertencer a uma figura tridimensional, previamente projetada.

finalidade Egípcia, que inicialmente tratava de dar extensão à vida, e também não pressupõe um corolário de normas para idealizar uma imagem natural, como se entedia na Grécia antiga, e, além disto, escapa da função figurativa representacional que ganhou a partir do Renascimento. A Escultura no Construtivismo apresenta o espaço como ele é em sua concretude interna.

Esta configuração espacial do Construtivismo consegue afastar-se de modo contundente das funções da escultura tradicional até então conhecidas. O que resta como legado desta estética vanguardista russa é o sentido abstrato que as imagens artísticas alcançaram neste período. O que vemos não representa nada, posto que não se refere diretamente a uma figura conhecida. Esta configuração está inscrita no espaço, mas não poderia ser entendida simplesmente como uma escultura, porque ultrapassa esta referência, termina como uma pura abstração tridimensional.

Ainda neste contexto estético, encontraremos outro artista que trabalhou paralelamente aos outros dois que apresentamos. Sobre ele, poderíamos afirmar que sua obra se inscreve conceitual e historicamente no Construtivismo da Vanguarda Russa. Antoine Pevsner, de modo muito similar, teoricamente falando, a Naum Gabo, produz também Configurações Tridimensionais Abstratas. O que percebemos, na sua imagem , seria uma clara inclinação ao uso de materiais mais densos, como metais fundidos e maciços, o que o faz situar-se mais próximo dos conceitos de Escultura anteriores, afastando-se um pouco da leveza e luminosidade que apontamos na obra de Gabo, através da densidade material da qual faz uso.

Mesmo assim, sua escultura seque enfatizando as linhas estruturais do espaço, fato que lhe proporciona trabalhar com elementos

vasados, construindo estruturas radiais que apontam para um centro de massa imaterial, suscitando, assim, a imaterialidade dos vazios e também explicitando o caráter abstrato das imagens que resultam da sua ação estetizante. Estas aproximações conceituais que se referem aos parâmetros que regulam o seu modo de produção não nos permitem deixar de citar sua obra, quando tratamos deste período histórico e desta estética.



FIGURA 29 Escultura monumental, Antoine Pevsner, Haya, Países Baixos, Holanda.

O movimento Dadá como antítese ao construtivismo e além

No início do século xx, o mundo europeu estava entrando em guerra. Uma parte dos artistas atuantes neste contexto que tomava a direção autodestrutiva não se engajou neste evento. Muito pelo contrário, eles consideravam a guerra uma estupidez e se recusavam a participar. Entre estes artistas, estavam Hugo Ball, Tristan Tzara, Jean Arp, Marcel Duchamp, Hans Richter e outros, que se refugiaram em Zuric, Suíça. Nesta cidade, aglutinaram-se em torno do Cabarét Voltaire, onde se reuniam frequentemente. Estes artistas não encontravam sentido em concordar com o racionalismo europeu e o responsabilizava por haver levado a Europa à destruição. Destes encontros guiados por atitudes de extrema irreverência aos valores morais e estéticos que estes artistas associavam ao racionalismo, nasceu um movimento que fora nomeado de Dadá. Dadá é um balbuciar infantil que, em si mesmo, não buscava significar nada. Este nome havia sido eleito aleatoriamente de um dicionário. Então, a própria escolha do nome deste movimento artístico já era



uma informalidade irreverente. As obras, as ações performáticas e os objetos que nasceram junto a este movimento, posteriormente, darão referência a diversos conceitos e estéticas que tinham em comum um modo de fazer e pensar a obra de arte, de um modo totalmente oposto ao Racionalismo. O que veremos, a seguir, são obras tridimensionais que nasceram e se desenvolveram, fundando outros movimentos e conceitos, sob a égide do Dadá.

Marcel Duchamp, que havia participado do movimento Dadaísta na sua origem, em 1913, cria a obra *Bicycle Wheel* 30, uma roda de bicicleta fixada em um banco. Esta obra, assim como o Dadá, escandalizou o meio artístico por se tratar de uma simples apropriação de objetos vulgares, produzidos pela indústria. Juntamente com esta obra, Marcel Duchamp propõe o conceito de *Ready Made*: um deslocamento, não estetizante,¹² de objetos oriundos da banalidade do cotidiano até o ambiente de fruição artística, ou seja, ao sistema de arte. No *Ready Made*, Duchamp pretendia uma “anestesia cerebral” no que se trata do deslocamento, da escolha e da ausência de um projeto estético. Neste caso, o próprio conceito era em si mesmo o próprio projeto estético. A presença de um *modus operandi* desta natureza provocou uma profunda mudança nas artes visuais. A obra de arte, após o advento do *Ready Made*, deixava de ser aquilo que o artista produzia com suas próprias mãos, para ser aquilo que o artista apontava. Neste contexto, entravam todos os objetos já feitos pela indústria, para suportar o gesto artístico de Marcel Duchamp. A Arte, então, passa a ser algo mais mental que manual.

12. O princípio não-estetizante, de Duchamp, tratava-se de um deslocamento puro e simples, sem um projeto estético prévio, fato que lhe impunha uma indiferença total com a ação estética.

Este fato, no que se refere à formulação de um conceito *apriorístico*, que antecede a realização física da obra, seria a origem da Arte Conceitual que vai se firmar, com esta terminologia, nos próximos anos sessenta.

A irreverência Dadaísta ainda causaria influência em outros artistas que vieram depois do movimento. Entre eles, vamos focar Kurt Schwitters, pelo fato que se trata de outro artista, tal como Duchamp, que irá gerar conceitos centrados na própria experiência para justificar seus gestos criativos. Este artista, para dar sentido aos objetos em desuso que amalhava no seu ambiente cotidiano, para depois organizar montagens artísticas, usou o termo *Merz* (mercado). As configurações visuais com seus projetos estéticos já concebidos recebiam estes objetos, adaptando os mesmos à sua necessidade estética. Em *Merzbild 1A (El psiquiatra)* 31, Schwitters faz uso destes materiais amalhados no ambiente que o rodeia para compor um projeto figurativo que já se encontrava em andamento. Isto implica que, quando elegia determinado objeto banal para si, ele já possuía uma imagem a ser composta. Este fato coloca o *Merz* como um conceito que difere do *Ready Made* por



FIGURA 30 | Marcel Duchamp. *Bicycle Wheel*, 1951 (Terceira versão, após o último original de 1913). Roda de metal montada sobre banco de madeira pintada. MOMA, New York.

possuir uma ação estetizante, ou seja, o deslocamento de materiais e objetos da banalidade para o ambiente artístico que Schwitters realizava estava submetido a uma necessidade formal que antecedia ao gesto. Portanto, tratava-se de um deslocamento estetizante, distinto da indiferença que o *Ready Made* propunha.



FIGURA 31 *Merzbild 1A (El psiquiatra)*, Kurt Schwitters, 1919, Óleo, assemblage e collage de objetos diversos sobre tela. 48,5 x 38,5 cm, Museu Thyssen-Bornemisza, Madrid.



FIGURA 32 *The Hannover Merzbau* by Kurt Schwitters. Photo by Wilhelm Redemann, 1933.

Os Surrealistas, um pouco mais adiante, vão produzir deslocamentos estetizantes dentro da concepção de *Merz*, porém darão outra nomenclatura, *Objet Trouvé*, fato que não difere em nada do *Merz*, posto que os parâmetros conceituais permanecem os mesmos.

Ainda em Schwitters, o conceito de *Merz* foi aplicado a uma configuração visual, na qual os objetos vão sendo fixados progressivamente no interior de uma casa. Este gesto de deslocar e compor um espaço que vai se constituindo infinitamente, até que extravasem pelas aberturas das janelas e da chaminé, termina conformando o que hoje chamamos de instalação. O *Merzbau* ^{▲ 32} que estamos comentando existiu em Hannover, na década de trinta, e foi destruído pelo bombardeio da segunda guerra mundial, restando somente seu testemunho fotográfico.

Como desdobramento destas práticas que deslocam coisas e objetos para as composições artísticas que perduram no tempo, vamos observar como Pablo Picasso aplica esta possibilidade na elaboração de “Cabeça de um Touro” ^{▲ 33}, acoplando um guidom a um cilinho de bicicleta.



FIGURA 33 *Head of a Bull (Cabeça de um Touro)* Picasso. (1943), Guidom de bicicleta e cilinho. Museu Picasso, Paris.

A duração destas práticas sustentadas pelos conceitos de *Ready Made*, *Merz* e de *Object Trouvé*, salvo suas diferenças estruturais e de formulação, vão atravessar vários movimentos, como: o Dada, o Surrealismo e o Fluxus, que atingem os anos sessenta e setenta. A permanência desta irreverência constitui uma corrente estética que prima pela informalidade e que vem se opondo historicamente à duração do racionalismo nas artes visuais. Neste sentido, a oposição dialética entre a atitude informal e irreverente, nascida no Dadaísmo, e o formalismo racionalista nos fornece

um sistema de oposição que também nos permite sintetizar algum valor artístico entre estas diferenças.

Este conflito entre a informalidade e o racionalismo poderia ser também entendido como um conflito natural insolúvel, posto que sejam forças inconciliáveis, naturalmente opostas. Este conflito permanente, que raramente apresenta tréguas de reconciliação, remonta o mito de Dionísio e Apolo, em sua eterna alternância de ocupação e de domínio sobre o trono de delfos. Dionísio reina na primavera e no verão, dando lugar a Apolo no outono e no inverno. Nas artes visuais, esta alternância de atitudes, que originam estéticas distintas, também pode ser observada. Quando uma ordem consegue se impor, naturalmente, abrimos espaço para seu contrário, para que o movimento da balança nunca se fixe em um dos lados.

A lógica do espaço Minimalista

A partir desenvolvimento dos parâmetros estéticos Modernos, acelerados no início do século xx pela Vanguarda Russa, diga-se, pelo Construtivismo, este modo de fazer e pensar as imagens artísticas vai atravessar outro importante movimento artístico que radicaliza e aprofunda esta cisão com a realidade. A internalização das imagens artísticas vai atingir sua atitude mais extrema no Suprematismo¹³, quando Kazimir Malevich reduz a pintura a seus fundamentos irredutíveis: o quadrado e o círculo. O que resta desta atitude reducionista é uma radical abstração geométrica . Um quadrado branco sobre um fundo também branco é o testemunho irrefutável desta vertiginosa intenção de levar as imagens artísticas para uma situação absolutamente distante da realidade e da representação literária do mundo. Desde então, seja pelo

13. O Suprematismo foi um movimento artístico focado nas formas geométricas fundamentais, no quadrado e no círculo, que se organizou na Rússia, entre 1915 e 1916. O artista principal deste movimento foi Kazimir Malevich.



Suprematismo ou pela *Minimal Art*, o que veremos são imagens que não se reportam ao mundo como índice, mas sim, imagens que só poderiam ser admitidas como artísticas, se as reconhecemos como consequência deste processo de internalização. O que veremos são imagens que somente podem expressar questões relativas aos elementos irreduzíveis das próprias linguagens artísticas. A internalidade a que nos referimos se trataria, então, de uma restrição de toda possibilidade narrativa da imagem artística, reduzindo os seus fundamentos gramaticais e expressivos.

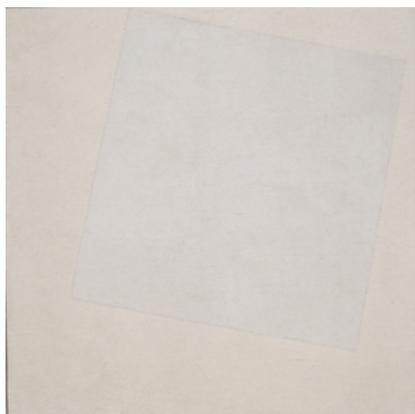


FIGURA 34 Kazimir Malevich, 1917. Óleo sobre tela, 78 x 78. Museu de Arte Moderna de Nova York.

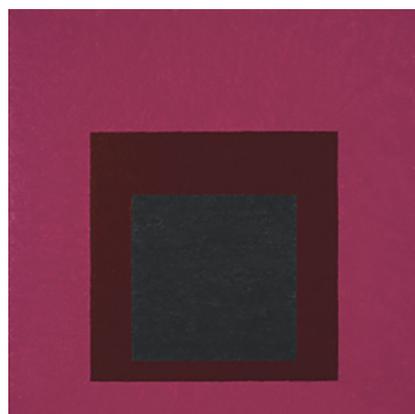


FIGURA 35 *Homenaje al cuadrado: Protegido*. Josef Albers, 1952, Fundación / VEGAP, Madrid.

A transferência deste sentido estético da Europa para a América do Norte acontece com a chegada de Joseph Albers a este país, na década de trinta, em função da ascensão do Nazismo na Alemanha.

A mudança de Joseph Albers para os Estados Unidos vai influenciar profundamente os novos artistas que conhece lecionando no

Black Mountain College, Carolina do Norte. Neste país, vai participar do movimento nomeado de *Hard Edge*  35, que tem uma relação direta e subsequente ao Minimalismo. Cientes destas relações, poderíamos dizer que o Minimalismo norte-americano seria uma revisão direta ou ampliação e aprofundamento da estética Suprematista fundada inicialmente na Europa.

Daqui por diante, vamos nos deter no paralelo destas influências estéticas dentro contexto da arte Minimalista e das suas consequências nos EUA. Ao mencionar o paradigma moderno de internalidade, já estabelecido, caberia recordar que esta convergência terminológica se encontra nos textos de Clemente Greenberg, escritos na década de sessenta, nos quais podemos verificar as proposições que definirão o Expressionismo Abstrato da Escola de Nova York. Esta ideia plasmada por Greenberg, o conceito de Arte Moderna, tem seus pressupostos desenvolvidos e distribuídos ao longo do período histórico que teve seu início no Impressionismo do final do século XIX. Neste sentido, caberia também lembrar que o Suprematismo, visto como resultado imediato do Construtivismo oriundo da Vanguarda Russa, seria também uma estética orientada exclusivamente pela razão, uma vez que tentam reduzir suas imagens a suas substâncias irreduzíveis e essenciais. Quanto ao movimento Minimalista¹⁴, poderíamos dizer que o mesmo é próximo, tanto geográfica como conceitualmente, ao Expressionismo Abstrato e se desenvolve sob

14. Segundo David Bachelor, em “Movimentos da arte moderna – Minimalismo” (1999:70): “Entrar nos sistemas destes trabalhos (minimalistas) é precisamente entrar em um mundo sem centro, um mundo sem substituição em parte alguma legitimado pelas revelações de um tema transcendental. Esta é a força destes trabalhos, sua seriedade é sua afirmação de modernidade”.

a égide de uma simplificação também em direção às essências formais, porém seguido de uma atualização de procedimentos técnicos, nos quais os materiais originados da indústria contribuem para uma noção de deslocamento, tanto de materiais como de conceitos.

Deslocar materiais da banalidade do cotidiano ao ambiente da apreciação estética nos remete diretamente ao deslocamento do *Ready Made* Dadaísta e do *Object Trouvé* Surrealista. No entanto, tais deslocamentos, dentro do Minimalismo, não pretendiam re-ler estas estéticas já historicadas, mas sim centrar-se nas possibilidades de mudança que a indústria e a tecnologia dispunham neste momento. O Minimalismo buscava realizar novas configurações visuais que se destacassem por um deliberado interesse nos materiais não tradicionais no uso artístico. Novos materiais não historicamente contaminados não teriam, em tese, sua carga semântica comprometida com a tradição. Deste modo, tais materiais não acrescentavam outras complexidades à atitude Minimalista. Materiais industriais são escolhidos por atender plenamente a estas exigências prévias. Deste modo, os Minimalistas livram suas obras de qualquer possibilidade de subjetivação.

Oriundo da mesma fonte que originou o Expressionismo Abstrato, o Minimalismo respira e transpira o mesmo ar, a mesma substância, no que se refere a uma experiência radical do Construtivismo na Arte.

Mesmo participando de uma origem comum, o Minimalismo, no seu desenvolvimento estético, vai acrescentar novos conceitos que irão ressignificar importantes entendimentos sobre a arte. Serializar, no âmbito do Minimalismo, seria, então, um novo termo proposto para construir sistemas visuais através da repetição de módulos  36.

FIGURA 36 *Alogon 1*, Robert Smithon, 1966, Denver Art Museum.



Para estes artistas, a serialização se tratava de um procedimento advindo diretamente do Construtivismo que, neste momento, pretendia indicar uma ênfase nas mudanças que o gesto repetitivo provoca na medida

expressiva da unidade modular diante do sistema visual geral. Neste jogo de serialização, a unidade modular cede parte da sua potência expressiva para um sistema visual, um ritmo geral, que também vai se impondo, cada vez mais, na mesma proporção em que o gesto de serialização se repete.

A conhecida ênfase Minimalista equivaleria, então, a realizar uma repetição de unidades modulares, organizando um jogo, aplicando uma equação de equivalências, onde a expressão das unidades modulares vai sendo reduzida, à medida que surge um sistema visual, um grande ritmo mais totalizante. Deste modo, serializar significaria reduzir uma configuração visual construída por módulos ao seu grau expressivo mínimo.

Também nos anos sessenta, paralelamente no Brasil, o designer gráfico Aloísio Magalhães estava realizando experimentos com unidades modulares planares, cartões postais nos quais se aplicava o princípio de serialização, com uma diferença: em lugar da repetição da unidade modular por simples translação de posição, o que

os Minimalistas realizavam, Aloísio Magalhães fazia uso das possibilidades de continuidade visual que a imagem do cartão postal permitia. Quando relacionava o que chamava de “Pega” visual, uma com outra, possibilidades de arranjos continuativos surgiam. Combinando uma unidade modular com outro módulo idêntico, através das pegas, e transladando estes pares, este artista criava sistemas visuais onde, após a trigésima sexta repetição, a expressão da unidade visual já havia cedido lugar para a percepção de um grande sistema visual . Este processo conceitual que Aloísio Magalhães nomeou de *Cartema*, cartão + tema, termina confluindo para o mesmo sentido do Minimalismo, no que diz respeito à serialização.

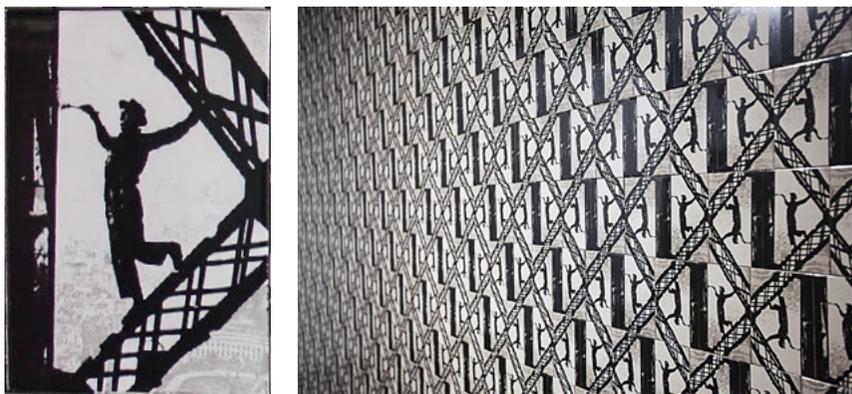


FIGURA 37 Unidade modular e *Cartema*, Aloísio Magalhães, Mural, 1997, Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães - MAMAM, Recife.

Voltando à serialização dos minimalistas norte-americanos, poderíamos dizer que esta ênfase, que produzia algo já reduzido ao nível do sussurro, buscava uma leitura da imagem dirigida para a explicitação dos fundamentos irredutíveis. Serializar, neste sentido, é

uma fórmula, um artifício, uma estratégia para colocar em evidência o silêncio expressivo das unidades visuais engolidas pelo ritmo dominante das séries Minimalistas. Do ponto de vista histórico, poderíamos afirmar que, tanto os Minimalistas quanto os Suprematistas do século xx, no que se refere à redução essencial das imagens aos fundamentos gramaticais das linguagens artísticas, colocaram em prática experiências estéticas no campo das artes visuais que continham a ideia de um sujeito e de um objeto cartesiano levados à sua condição extrema. Neste sentido, tanto Malevich como os artistas do Minimalismo, Albers, por exemplo, executaram uma experiência estética que os levaram ao extremo das suas proposições iniciais.

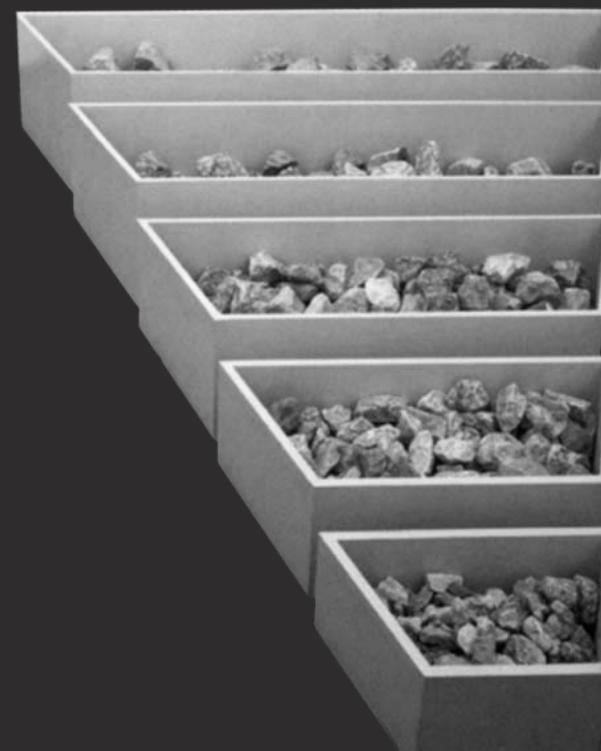
Este extremismo também convergia para uma outra questão limite, o “deserto expressivo” atingido por Malevich: um quadrado branco pintado sobre um fundo também branco inaugura esta desertificação da imagem artística. Esta redução radical e esta desertificação do espaço e das coisas nele inscritas fundou o termo “Cubo Branco”, conceito criado para referir-se ao que havia se tornado a galeria Minimalista, espaço expositivo massificado e neutro dos anos sessenta.

É no contexto desta finitude, deste impasse e desta crise visual que a experiência da Arte Moderna e do sujeito cartesiano encontra seus limites. A crise que permitiu a superação dos limites da Arte Moderna, substituindo os conceitos e a estética vigente por outros entendimentos, formas e atitudes diante da arte e do mundo, inaugura, dentro do próprio âmbito do Minimalismo, outros fundamentos experimentais que desaguarão na *Land Art*.

A *Land Art* e a Escultura no Campo Ampliado

A desertificação do Cubo Branco nos anos sessenta, uma situação fronteiriça, um declarado “beco sem saída”, fez com que um artista, entre os outros, também minimalista, respondesse a esta situação com uma atitude não menos inusitada e radical. Robert Smithson, ao abandonar parcialmente o sistema de arte vigente, ao trocar a galeria minimalista pelas paisagens dispostas nos grandes vazios da natureza do meio oeste norte-americano, trabalha, então, diretamente sob a influência do mundo natural. A terra, a paisagem, com tudo o que elas possuem e podem significar, entram em questão.

Partindo do ambiente natural, longe dos espaços institucionalizados da arte e da possibilidade de fruição de um público, Smithson, ao deslocar-se para a própria paisagem e trabalhar diretamente nela, ao conceber suas configurações visuais tridimensionais partindo da realidade material disponível neste lugar, estabelece, fundamentado nesta experiência, proposições conceituais que



buscam dar um entendimento inteligível para situar esta atitude prática e suas consequências visuais.

O conceito embutido no termo *Site specific*  38 foi proposto para delimitar esta ação direta sobre o espaço natural e para justificar as subsequentes configurações visuais produzidas nele. A partir deste momento, Smithson cria uma série de *Sites Specifics*, dentre os quais *Spiral Jetty* é o mais reconhecido e celebrado.

Como podemos observar no *Site Specific*, *Spiral Jetty* (Porto em Espiral), esta configuração visual, que se inscreve na escala da paisagem, inviabiliza a fruição do público interessado na arte à medida que se situa em um lugar distanciado do mesmo. Para ver esta obra, em termos reais, teríamos que ir ao local, ou nos contentarmos com sua imagem fotográfica. Tal condição obrigou Smithson a criar outro conceito seguido de configurações que resolvem o problema de fruição apontado. Vejamos como Gary Shapiro, em *Earthwards - Robert Smithson and Art After Babel* (1995), aponta a subjetividade contida nesta conceituação de Smithson:

(...) Seu conceito dialético entre o *Site* (a fonte do material ou o lugar de uma alteração física da terra) e o *Nonsite* (seu paralelo, ou representação na Galeria) (...) ¹⁵.

Shapiro (1995:02)

Como toda tese permite imediatamente seu contrário, sua antítese, para o *Site Specific*, Robert Smithson formulou o *Nonsite*  39, um conceito criado para fundamentar novas configurações

15 Tradução do autor.

e viabilizar sua fruição pública, posto que o *Nonsite* permite criar configurações e atitudes complexas que envolvem montagens de materiais transladados e instalados nos espaços expositivos do sistema de arte. Ao lado de mapas e fotografias que se referem à experiência realizada no *Site Specific*, surge a estruturação do conceito de *Nonsite*, que permite gerar configurações espaciais na forma de instalação, usando materiais, fotos e mapas do *Site Specific*, que retomam sua circulação no sistema convencional da arte.



FIGURA 38 *Spiral Jetty*, Robert Smithson, 1970, Grande lago salgado de Utah. Pedra negra, Cristais de sal, Terra, Algas vermelhas e Água, 3 x 15 x 1500 pés.



FIGURA 39 *A Nonsite*, Franklin, New Jersey, Robert Smithson, 1968. Pedras de calcário, 41 x 208 x 279 cm, John Weber Gallery, Nova York.

O conceito de *Nonsite*, além de permitir novamente para Smithson uma relação com o sistema de arte, faz uso declarado de meios de expressão “representacionais”, tais como a fotografia e os mapas geográficos. O retorno do uso de um meio de expressão que prima pela precisão representacional contradiz e escapa a uma questão que

define, em termos, a Arte Moderna e sua conhecida internalidade. O uso da fotografia, por Smithson, como uma entre outras linguagens que ocorrem no hibridismo do *Nonsite*, além de contradizer o paradigma de Greenberg, quanto à impossibilidade representacional da Arte Moderna, nos traz de volta ao mundo, como um índice implícito na gramática da fotografia como linguagem artística. Deste modo, Smithson reconstruiu a ponte demolida entre a Arte Moderna e a realidade do mundo. Este gesto estetizante devolve ao fazer artístico a conexão entre a Arte e o Real, e impõe esta nova noção artística, que já não é mais Moderna, através da reconstrução do fio rompido que unia a arte com todas as vicissitudes do mundo.

As configurações visuais nascidas da fricção entre os conceitos de *Site Specific* e de *Nonsite* passam a sofrer, inevitavelmente, acréscimos originados das cargas semânticas implícitas nos materiais e técnicas aplicados. Do mesmo modo, as cargas de significação contidas na própria paisagem natural que abriga estas intervenções trazem de volta, para o ambiente da arte, coisas até então afastadas deste território teoricamente delimitado por Greenberg. A arte agora, depois de Smithson, conecta-se mais uma vez ao mundo natural e está novamente impregnada dele.

Ao refazer o laço entre a arte e o mundo, pelo paradigma internalizante da Arte Moderna, Robert Smithson formulou conceitos que explicam e antecedem o gesto artístico, reinaugurando¹⁶, desta forma, a relação entre a arte e a conceituação apriorística. Esta atitude colabora diretamente com o descentramento e a morte do, até então

16. A conceituação que antecede ao gesto criativo, atuando como fundamento teórico apriorístico, já estava elaborada e implícita no próprio conceito de *Ready Made*, formulado por Marcel Duchamp.

dominante, sujeito cartesiano e suas possíveis estratégias artísticas. Este sujeito cartesiano seria, então, correlato à estética moderna, no sentido de que é concebido como algo unificado, como aponta Stuart Hall, em “A identidade Cultural na Pós-modernidade”:

As velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declinação, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui compreendido como um sujeito unificado.

Hall (1998:07)

Esta fragmentação do sujeito cartesiano, apontada por Stuart Hall, corresponde integralmente à dissolução do paradigma fundamental da Arte Moderna no que diz respeito ao descentramento da Estética Moderna que Smithson coloca em marcha entre os anos sessenta e setenta, com sua prática artística-conceitual, que pulveriza, em uma infinidade fragmentária, as possibilidades artísticas, uma vez que traz de volta para o universo da arte o mundo com sua infinita complexidade. Tal amplitude de ruptura e de experimentos visuais abertos pela atitude e conceituação de Smithson provoca uma explosão radical no âmbito das artes visuais, na qual as possibilidades estéticas se fragmentam, dirigindo-se a todas as direções possíveis.

Sobre esta situação, onde tudo era possível (*Every things goes*), no que diz respeito à Escultura, Rosalind Krauss, em “A escultura no Campo Ampliado” ([1984], 1995), aponta este descentramento e a diversificação de práticas muito distintas entre si que eram levadas a cabo com o uso do termo Escultura:

Nos últimos dez anos, coisas realmente surpreendentes têm recebido a denominação de escultura: corredores estreitos com monitores de TV ao fundo; grandes fotografias documentando caminhadas campestres; espelhos dispostos em ângulos inusitados em quartos comuns; linhas provisórias traçadas no deserto. Parece que nenhuma dessas tentativas, bastantes heterogêneas, poderia reivindicar o direito de explicar a categoria escultura. Isto é, a não ser que o conceito dessa categoria possa se tornar infinitamente maleável.

Krauss (1995)

Neste momento histórico, a atitude de artistas, como Robert Smithson e Joseph Beuys, que, do outro lado do atlântico, na Europa, também estavam tratando do encurtamento da distância entre a arte e a vida, alargaram o horizonte da arte, abrindo espaço para o surgimento das práticas descentradas, hoje muito comuns nas práticas artísticas da atualidade. Um novo contexto imaginário e comportamental, no qual o descentramento do sujeito e a ausência de paradigmas verticais ampliam as atitudes e a noção de arte, determina a formação de um amplo campo de possibilidades estéticas. Um novo espaço indigente, sem centro e sem paradigmas convincentes, onde é possível a aparição de uma multitude de meios expressivos em processo de hibridização que coexistem em uma intensa rede de trocas e de fluxos, trata-se do ambiente cultural onde todos estão atualmente inscritos. Este novo contexto histórico-cultural, que teve gênese em Robert Smithson e suas atitudes, consideradas como ponto de inflexão estética, é o que hoje nomeamos como período Contemporâneo.

Espaços fenomenológicos

Para falar da consequência nas artes visuais, da vertente filosófica que foca suas questões na experiência e no conhecimento que emerge nesta interação física entre o homem e a materialidade, para observarmos como a Fenomenologia¹⁷ atingiu o fazer e pensar artístico, abrindo novas possibilidades estéticas, teremos que retroceder um pouco, na linha do tempo, e estudar como este modo de pensar, que provoca importantes mudanças no modo de expressar, entrou no Brasil e se desenvolveu, dando origem à Arte Concreta¹⁸. De fato, é neste país, mais propriamente em São Paulo, onde essa estética vai se instalar com certa facilidade. O mesmo fato também vai ocorrer

17. *Teoria dos fenómenos ou do que aparece*. Método desenvolvido por Edmund Husserl que, partindo da descrição das entidades e das coisas presentes à intuição intelectual, consegue captar a essência pura destas entidades, transcendentem à mesma consciência. Dicionario de la Lengua Española, DLE. T/A.

18. O termo “concreto”, quando aplicado à arte, designa uma configuração visual que não representa e não significa nada mais do que ela apresenta concretamente. A arte concreta prima pela abstração e internalidade Moderna.



no Uruguai e na Argentina, porém, nestes países, os caminhos de entrada destes conhecimentos serão outros. O desdobramento desta estética na América latina não terá a mesma consequência que teve no Brasil. O Concretismo no Brasil vai sofrer alterações que resultarão no Neoconcretismo¹⁹. Foi exatamente no bojo do Neoconcretismo que a Fenomenologia propiciou importantes mudanças estéticas, as quais vamos estudar.

A presença de Max Bill, artista oriundo da Escola de Ulm, Alemanha, na Bienal de São Paulo, em 1951, trouxe ao Brasil, pela primeira vez, uma escultura não figurativa e não representacional 40. Esta Escultura Abstrata, que não representava nada, não permitia



FIGURA 40 *Unidade Tripartida*, Max Bill, 1948-49. Aço Inoxidável, 114 x 88.3 x 98.2 cm, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

também um sentido significativo direto, posto que não continha uma narrativa simbólica. A concretude desta imagem escultórica, que se restringia ao fato de se recusar a pertencer a qualquer possibilidade literária, somente admitindo os parâmetros conceituais que nortearam sua construção, parecia muito inovadora, posto que, até então, estávamos habituados com a figuração alegórica na Escultura.

19. O Neoconcretismo foi uma estética que se seguiu substituindo o Concretismo. Trata-se de uma reivindicação (por manifesto publicado) de artistas Cariocas que buscavam reintroduzir a experiência para exprimir a complexidade da realidade do homem dentro da linguagem artística.

Esta ausência de literatura, esta redução da imagem ao que ela é, em si mesma, na sua exatidão concreta, sem qualquer excesso, teve grande receptividade em São Paulo, impregnando o imaginário das artistas e dando origem à Arte Concreta no Brasil.

Nos anos sessenta, com o Concretismo já instalado no ambiente artístico brasileiro, mais precisamente no Rio de Janeiro, serão realizadas obras inauguradoras de uma estética centrada no Fenômeno. O descontentamento dos artistas cariocas com o rigor formal da Arte Concreta aglutinou nomes, como Ferreira Gullar, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Lygia Clark, Aloísio Carvão e outros, que publicaram o Manifesto Neoconcreto. Vejamos como Ferreira Gullar, em “Manifesto Neoconcreto”, suplemento dominical do Jornal do Brasil (1959), aponta a cisão Neoconcretista com o Rigor formal Concreto:

O Neoconcretismo nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno, dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega à validade das atitudes científicas e positivista na arte e revive o problema da expressão. Incorporando as novas dimensões “verbais” criadas pela arte figurativa construtivista, o racionalismo rouba à arte toda autonomia substituindo as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções de objetividade científica.

Gullar (1959:02)

Deste afastamento decisivo de alguns parâmetros do Concretismo, o Neoconcretismo reintroduz a experiência humana e a expressão no fazer artístico, trazendo de volta à arte, também, toda a incerteza humanizante que este gesto permite. Desta atitude organizada em um manifesto, nasce uma prática artística (diga-se uma

estética), na qual a importância dada ao fenômeno que emerge da experiência artística indica indubitavelmente o estreitamento entre o Neoconcretismo e a Fenomenologia.

Como consequência direta desta aproximação entre o fazer artístico e esta referência filosófica, nos anos sessenta, no Brasil, podemos observar o surgimento de configurações visuais táteis e interativas, nas quais ao observador é permitido, e muitas vezes é convidado a, tocar, manipular, experimentar e entrar na obra. Desse modo, se é possível conhecer fenomenologicamente estas obras e suas qualidades materiais e sensoriais. Neste caso, o espectador convidado a participar necessariamente tem que abandonar sua observação passiva. Ver sem tocar seria um comportamento comum e usual, na observação da arte nos museus, ou seja, lugares de conservação onde as obras têm que necessariamente durar. No Neoconcretismo, no que diz respeito às obras participativas, faz-se necessária a experiência interativa entre obra e observador, como uma condição, *sine qua non*, para a parição do conhecimento que, na teoria fenomenológica, nasce na própria experiência.

O Fenômeno, então, é o que realmente importa na configuração visual. A obra presente é somente um pretexto, um subterfúgio, uma armadilha projetada com antecipação, que abre caminho a um possível conhecer. Caso a obra, no sentido físico-material, se danifique no uso, simplesmente se substitui por outra nova. De fato, a obra de arte neste contexto não é a coisa física em si mesma que tocamos, o verdadeiro sentido da obra nasce da experiência do sujeito que participa, sendo assim algo imaterial, posto que se trate de um conhecimento gerado no encontro com um observador ativo. Para ilustrar esta forma de fazer e pensar obras tridimensionais, vamos verificar

como Ferreira Gullar explicita esta noção, quando define seu conceito de “Não-Objeto”, na sua “Teoria do Não-Objeto”, publicada no suplemento dominical do Jornal do Brasil, de 21 de novembro de 1960:

E expressão Não-Objeto, não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrária destes objetos. O Não-Objeto não é um anti-objeto, senão um objeto especial no qual se realiza a síntese das experiências sensoriais e mentais, um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que acontece junto com a percepção sem deixar rastro. Uma pura aparência.

Gullar (1960:01)

No sentido de ilustrar uma ideia apriorística, ou seja, de realizar configurações visuais a partir de uma conceituação previa²⁰, o próprio Ferreira Gullar construiu o “Poema Não-Objeto” , em 1959. Nesta obra, fica claro que, além da participação do observador, dois tempos distintos de fruição e entendimento, um antes e um depois da participação, corroboram com a mudança entre uma primeira leitura, sobre a concretude da configuração tridimensional, e uma segunda, imaginária, concebida por abstração, centrada na interação do observador. Na primeira aproximação ainda como observador passivo, concretamente falando, o que se poderia perceber

20. Esta conceituação que antecede a proposição de qualquer configuração visual é propriamente dita uma “atitude conceitual”. Neste sentido, entendemos, então, que: O aparecimento da nomenclatura “Arte Conceitual” tem sua origem no Brasil, posto que Ferreira Gullar antecede, com a teoria do Não-Objeto, ao surgimento da “Arte Conceitual” norte-americana.

seria um cubo azul sobre uma plataforma branca. Após o segundo momento da experiência, uma vez que o observador levanta o cubo e lê a palavra “lembra”, a primeira leitura perde sentido, na medida em que, após a experiência, uma pulsação incômoda persiste quando o cubo é devolvido à base. Esta pulsação que transforma a leitura concreta do primeiro olhar é o que compreendemos como Fenômeno nascido na experiência. Um Não-Objeto, como formulou, conceituou e demonstrou Ferreira Gullar.

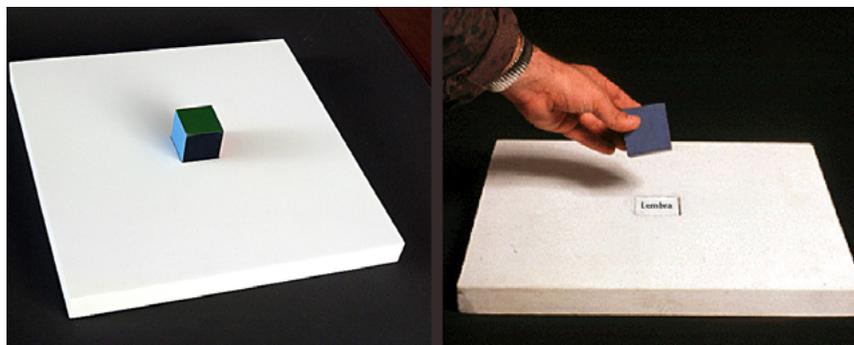


FIGURA 41 *Lembra - Poema não objeto*, Ferreira Gullar, 1959, Acrílico sobre madeira e vinil.

Uma vez que a teoria do Não-Objeto é compreendida e sua aplicação às artes visuais é demonstrada através deste poema Neoconcreto, outros artistas brasileiros desdobrarão criativamente estas possibilidades filosófico-conceituais, levando a arte brasileira dos anos sessenta à sua inserção e reconhecimento no contexto cultural planetário. Entre os Neoconcretistas Cariocas, vamos nos concentrar em Lygia Clark e em Hélio Oiticica, dois nomes responsáveis pela expansão da experiência fenomenológica na arte brasileira. Estes dois artistas vão atravessar fases paralelas entre os anos sessenta

e setenta, quando, partindo das possibilidades fenomenológicas reveladas pelo Não-Objeto de Ferreira Gullar, vão levar suas pesquisas plásticas ao extremo, dissolvendo, ao final, o próprio objeto artístico que ainda restava. Sobre este percurso criativo que projetou a arte brasileira no contexto internacional é que vamos nos deter a seguir.

Em um primeiro momento, ainda no âmbito da chegada do conceito de Não-Objeto, no início dos anos sessenta, Hélio Oiticica e Lygia Clark, a partir das obras bidimensionais que já vinham realizando, iniciarão uma expansão experimental na qual suas obras vão se descolando do plano e galgando espacialidade. Deste modo, vão surgir os Bilaterais e os Bichos, novas configurações tridimensionais que enfatizam o espaço e a experiência. Porém, estas ênfases assumem formas diferentes de abordagem, resultando em conceituações distintas.

A passagem do plano ao espaço em Hélio Oiticica pode ser compreendida nos relevos coloridos [42](#), que se abrem cada vez mais, à medida que se desdobram em outras obras posteriores onde os elementos vazados se ampliam. O movimento experimental que tem seu início nos relevos, ao longo do tempo, termina conquistando uma espacialidade que permite ao observador, não mais passivo, adentrar-se no interior deste espaço. Poderíamos dizer que os relevos, ao longo do tempo, se abrem e se instalam no espaço, permitindo que o observador se adentre nele. Desta condição que muda a perspectiva do observador e o sistema de fruição da obra, uma vez que um observador ativo pode experimentar fenomenologicamente a obra, nasce o termo “Penetrável” que o mesmo Hélio Oiticica formula para dar conta desta nova possibilidade de se ver e viver uma obra de arte.



FIGURA 42 *Relevo espacial (vermelho) REL 036*, Hélio Oiticica, 1959, Polivinil acetato resina sobre compensado, 625 x 1480 x 153 cm. Tate Gallery Collection.



FIGURA 43 *Bicho*, Lygia Clark, 1959, Planos triangulares em alumínio articulados por dobradiça.

Se deslocarmos nosso olhar para os trabalhos de Lygia Clark, neste mesmo período, suas obras, perceberemos um espaço ampliado (engolfante) para além da escala do corpo, como estava fazendo Hélio Oiticica. O que estava ocorrendo na obra de Lygia indica que os experimentos se destinam a um uso, ou modo de fruição, que relaciona o corpo, porém em uma escala relativa à manipulação. Quando Lygia Clark cria os Bichos [▲43](#), poderíamos dizer que a escala dos mesmos se destinam à manipulação, uma vez que, nestas obras, o observador também é convidado a participar, repetindo toda uma estratégia para a aparição do Fenômeno. Os Bichos vão desaguar nas obras relacionais. Neste momento, Lygia Clark constrói obras participativas que um ou dois usuários-observadores podem compartilhar. Entre estas obras apontamos as “Máscaras de cheiro”, as “Obras vestíveis” que, além de serem interativas com o observador, também provocam uma relação entre eles. Daí Lygia Clark funda o termo “Obras Relacionais” para atender a esta nova demanda de entendimento.

Frente a estas questões, diríamos que a evolução da pesquisa plástica seguida das transformações poéticas, tanto em Hélio quanto em Lygia, terminava gerando novos conceitos. Este fato nos obriga a reconhecer que, mesmo propondo obras que buscavam viabilizar aos participantes a aquisição de novos conhecimentos, estes artistas acabavam gerando, também, um conhecimento próprio, daí podemos compreender o surgimento destes citados conceitos.

Em um segundo momento que ultrapassa aos desdobramentos imediatos das possibilidades fenomenológicas nas obras interativas, estes artistas, já de posse de uma autonomia conquistada através das suas experiências e conceitos, passam a expandir suas possibilidades estéticas, em novas obras suportadas por teorias autorreferentes. Em Hélio Oiticica, podemos observar o desenvolvimento de espaços instalados projetados para que o observador, então fruidor, possa entrar e experimentar, ou seja, usufruir [▲44](#). Estas configurações visuais não são mais Esculturas nem Objetos, elas são classificadas como “Penetráveis”, ou seja, instalações projetadas para que seja possível, ao observador, explorar seu espaço interior. Esta condição de exploração interna nos Penetráveis ainda não os fazem escapar do estreitamento entre o Neoconcretismo e a Fenomenologia, muito pelo contrário, aproxima e reafirma esta conexão.



FIGURA 44 *Ninhos*, Hélio Oiticica, Instalação penetrável, 1970, Pavilhão da Bienal de São Paulo.

Em Lygia Clark, neste mesmo período, quase paralelamente aos Penetráveis, de Hélio Oiticica, quando a artista retoma a fita de Moebius, tão evidenciada na obra de Max Bill, em vez de produzir esculturas explorando a superfície ambígua desta forma, como havia feito Max Bill, Lygia explora esta ambiguidade entre o “Dentro” e o “Fora”, colocando em prática uma ação performática que permite dar complexidade experimental a este referente. Em Caminhando 45, ao percorrer cortando ao meio a fita de Moebius, o observador participativo, a cada volta completa, detém-se diante de uma bifurcação, na qual deve decidir tomar o caminho da direita ou da esquerda. Qualquer que seja a decisão que tome nosso fruidor, continuar caminhando nesta obra participativa implica continuar introduzindo complexidade neste sistema. O fundamento simples da fita de Moebius pode atingir, ao final deste processo, uma complexidade que se aproxima do orgânico. Neste momento, Lygia Clark cria os “Trepan-tes”, atirando esta trama complexa da fita de Moebius sobre qualquer espacialidade na qual estas tramas possam enganchar.



FIGURA 45 | *Caminhando*, Lygia Clark, 1963, Performance.

Entre o final dos anos sessenta e o início dos setenta, Lygia Clark e Hélio Oiticica, através das suas experimentações, que são intensamente progressivas e inquietantes nestes anos, levarão ao extremo suas expansões experimentais que, ao final, dissolvem o próprio objeto artístico. Ou seja, passam a fazer coisas que não resultam mais em objetos que possam ser absorvidos pelo sistema de arte como produto. É sobre este dilema, que arremata os percursos poéticos destes artistas, que vamos nos deter por agora.

Em 1964 46, Hélio Oiticica concebe o “Parangolé”, experimento performático que suscita ao longe o espaço e a cor, diga-se de passagem, elementos próprios dos relevos coloridos, nos quais se deu o início desta expansão experimental. Os Parangolés eram estruturas vestíveis construídas com tecidos coloridos que estavam dispostos para o uso do fruidor²¹ para vestir e atuar no espaço como bem quisesse. Neste sentido, poderíamos entender que, tanto os Parangolés como as Obras Relacionais, nasceram no seio do Neoconcretismo, como obras



FIGURA 46 | *Parangolé*, Performance com tecidos coloridos, 1964, Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.

21. Usamos o termo Fruidor por entender que este sujeito, por usufruir da obra, já se coloca na condição de um observador participativo.

abertas, uma vez que cada usuário extrai, desta vivência, um conhecimento exclusivamente seu.

Um pouco mais adiante na linha do tempo, Lygia Clark, em 1973, cria e executa a “Baba Antropofágica” , mais uma ação performática entre outras que dissolvia o objeto artístico, atingindo uma radicalidade na qual também não restava nenhum produto visual, senão o próprio fenômeno que cada participante poderia gerar e reconhecer.



FIGURA 47 *Baba Antropofágica, O mundo de Lygia Clark*, documentário da ação performática, 1973, Eduardo Clark.

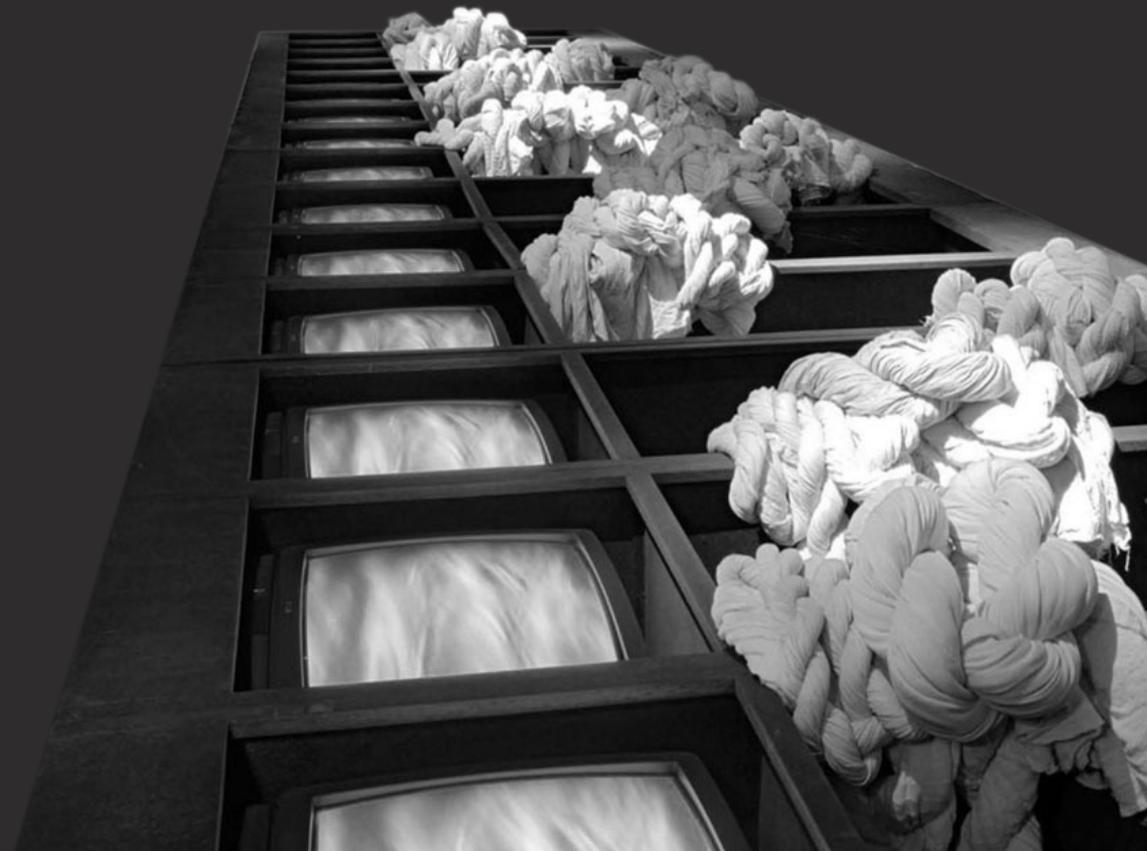
Nestes momentos finais, estes artistas, inscritos inicialmente no Neoconcretismo, já não atuam para o sistema de arte, nem para uma estética exclusivamente Neoconcreta, caso queiramos assim entender.

Nos anos setenta, estes artistas estarão produzindo situações experimentais que se distanciam radicalmente do sistema de arte, posto que o que geram como produto, os fenômenos particularizados em cada fruidor, é imaterial e não pode ser absorvido como produto sujeito e propício para o comércio. Este seria um dilema de difícil solução. Por mera casualidade, este problema coincide com o próprio desaparecimento destes artistas.

O espaço antropológico no cenário contemporâneo

No que diz respeito ao espaço não mais exclusivamente escultórico, mas sim já expandido e descentralizado ao extremo com as experimentações fenomenológicas do Neoconcretismo, o que ainda difere na atualidade, merecendo de nossa parte atenção especial, seria a ênfase antropológica que podemos observar nas obras de alguns artistas inscritos neste último recorte histórico-cultural. O que vamos abordar agora são obras realizadas a partir do deslocamento do Artista-Sujeito para o centro do panorama teórico que suporta estas novas imagens.

Neste sentido, a atitude artística de Joseph Beuys, nos anos sessenta, segura e inquestionavelmente o torna o principal precursor desta estética centrada no sujeito. Beuys, com sua poética que desloca o sujeito-artista-visual para uma posição onde se entende como elemento intermediador, diga-se interpretante, entre o mundo e as imagens artísticas, coloca em andamento uma atitude que também determina uma importante inflexão na história da arte.



No que se refere a uma aproximação com fatos restritos ao círculo privado de um sujeito-artista-visual e da transcendência significativa das cargas semânticas dos materiais envolvidos na execução das instalações  48, Beuys, com sua obra, desloca o homem e seu particularismo, para o centro da questão artística.



FIGURA 48 | *Fat Chair*, Joseph Beuys, 1964-1985, madeira, vidro, metal, pintura, gordura e termômetro, 183 x 155 x 64 cm, Tate Modern.

A estratégia usada por Beuys pode ser delineada, uma vez que relacionamos os materiais presentes nas suas obras com o evento sofrido por ele. Quando, segundo ele próprio afirma, o avião que pilotava na Segunda Guerra caiu na Crimeia, seu corpo, à beira do congelamento, foi reanimado com gordura e feltro pelos habitantes locais. Este relato passa então a ser o principal justificante, ou âncora de referência, para todas as obras que vai realizar a partir deste momento. Os materiais, como feltro e gordura, são atados definitivamente à ideia de energia, tendo como desdobramento imaginário a noção de conservação e transmissão da energia vital e orgânica. Sem adentrarmos muito na obra de Beuys, poderíamos dizer que a ênfase que ele dá, através das suas instalações e objetos, quando reconhecemos a aproximação entre o trabalho artístico e a própria vida do autor, apontam inexoravelmente para um centramento no sentido antropológico da obra de arte.

Usaremos, então, a expressão “Antropológico” para apresentar configurações visuais realizadas por artistas que se colocam, a princípio, como intérpretes de algum fragmento do mundo, expresso nas composições híbridas, realizadas, *a posteriori*, da experiência imersiva do referido sujeito. Nomearemos, então, como configurações antropológicas, imagens artísticas construídas e suportadas por este termo. Entendemos que, neste sistema, o artista visual utiliza uma metodologia participativa²², recorrente também do âmbito da pesquisa antropológica, na qual o pesquisador se desloca para dentro do objeto pesquisado e, a partir desta imersão,

22. A metodologia conhecida atualmente como “Observação Participativa”, utilizada pelos antropólogos nas suas pesquisas, foi suscitada por Levi Strauss, quando apresentou um sistema similar que chamava de “Impregnação e Interpretação”.

desta intimidade relacional, propõe uma interpretação do objeto. Tal percepção coloca o artista-sujeito-autor como elo de intermediação entre a imagem que se produz e a realidade.

Neste sentido, o que vemos como imagem produto deste processo nada mais seria que uma interpretação exclusiva deste sujeito. Portanto, essa “arte” já nasceria refém do sujeito como intérprete e tem sua finalidade válida somente para o próprio sujeito que a produz, distanciando-se paulatinamente de seu aspecto universal, a não ser que tal imagem esteja devidamente acompanhada de um texto explicativo. Vejamos como Friedrich Nietzsche aponta este risco antropomórfico em *Sobre la Verdad y Mentira en Sentido Extramoral* (2010):

A oposição do individual e do real nos proporciona o conceito do mesmo modo que também nos proporciona a forma, enquanto que a natureza não conhece formas nem conceitos, (...) a oposição que fazemos entre indivíduos e espécies é antropomórfica e não procede da essência das coisas, mesmo quando nos aventuramos a dizer que não lhe corresponde: em efeito, seria uma afirmação dogmática e, em quanto tal, tão demonstrável como seu contrário.²³

Nietzsche (2010:08)

Uma vez admitido que este método aproxima em demasia o artista do “objeto” pesquisado, conspurcando e invalidando o resultado apresentado como fruto de pesquisa, o que teremos que concordar de início, neste caso, seria que as imagens produzidas neste contexto se reduzem a curiosidades a que todo artista tem o direito de produzir.

23. Tradução do autor.

No entanto, este direito não qualifica o resultado visual como resultado de pesquisa científica. O que observamos, nas configurações que vamos apresentar a seguir, seria uma intenção dos artistas em se aproximar de métodos científicos para fazer sua arte. Usam deste artifício como se esta mera citação de métodos fosse capaz de introduzir, previamente, um valor na imagem produzida. Após estas considerações iniciais, vamos, então, apontar alguns casos.



FIGURA 49 *Bombay*, Fabrizio Plessi, 1993. Instalação com ferro, tecido e vídeo. Museu Ludwig, Colônia, Alemanha.

O que tem chamado nossa atenção sobre este tipo de estratégia artística vigente na atualidade é o deslocamento condicional do sujeito-artista-visual para dentro de um fragmento específico da realidade, previamente eleito. O que implica também uma imersão mínima neste local, tido aqui como objeto de interesse para extração de sentido artístico que as futuras configurações irão assim suportar. Vejamos o caso de Fabrizio Plessi , que viaja a

Índia, mais precisamente a cidade de Bombaim, onde passa algum tempo andando, observando, fazendo anotações, fotografando e desenhando. Desta experiência de deslocamento do sujeito do seu ambiente usual, já banalizado, para o exotismo do estrangeiro, o artista extrai a substância do seu projeto de instalação futura, que vai realizar no ocidente. O que veremos como resultado desta “pesquisa” é uma instalação com esculturas de ferro e televisores apresentando vídeos com imagens de água corrente, e alguns tecidos enrolados. O artista obviamente pretende suscitar algo de Bombay, segundo sua percepção simplificadora desta realidade.

O que temos dificuldade de absorver seria a patente ausência de uma universalidade que pudesse ativar imaginários também inscritos neste mesmo universo. Neste sentido, a questão autoral exclusiva deste sujeito seria o elemento que nos resta para apreciar. Esta forma de arte, levada a cabo na atualidade, prima, então, pelo particularismo do entendimento do artista, o que não deixa de ser novidade, posto que toda imagem autoral já fosse produzida, de qualquer forma, sob uma fricção hermenêutica entre o artista como sujeito e a realidade do mundo físico como objeto. Voltamos, então, à forma que a cultura ocidental elegeu para o conhecimento. Tanto a filosofia quanto a arte contemporânea se utilizam da dicotomia entre sujeito e objeto para conhecer.

Outro caso que atravessa as mesmas questões, salvo algumas diferenças, seria a instalação que a artista Ann Hamilton montou na 21ª Bienal de São Paulo  50. *Parallel Lines*, como o próprio título indica, foi concebida na tentativa de estabelecer alguma relação paralela entre a configuração da instalação na Bienal com o seu referente experimental, uma pequena vila de pescadores no litoral de Santa

Catarina. Neste *Site*, Ann Hamilton esteve, por três meses, totalmente imersa. Isto que dizer que a Instalação que montou em São Paulo, corresponde, ou seria fruto, desta imersão.

 FIGURA 50 *Parallel Lines*, Ann Hamilton. Construção com velas em sala com paredes gravadas em fumaça. 21ª Bienal de São Paulo, 1991.



O que era possível observar em São Paulo, em duas salas contíguas, no pavilhão da Bienal, foi uma imensa forma que lembrava um barco construído com velas. As paredes que cercavam esta imagem foram todas chamuscadas com fogo de velas. Na sala seguinte, também com todas as paredes chamuscadas, tinha todo piso forrado com plaquinhas de cobre numeradas e, no seu centro, solitariamente, tinha uma vitrine onde besouros devoravam uma carne. Para o visitante que desconhecia o processo que gerou esta instalação, restava o estranhamento e certo exagero curioso, posto que tudo fosse grandioso, tanto no gesto que revestia a pele da arquitetura quanto nas formas que habitavam estes espaços. Uma vez que o observador pudesse ter acesso ao catálogo da exposição que apresentava o projeto em detalhes, era possível compreender estas imagens como um esforço hermenêutico do artista em tentar traduzir sua experiência em imagens. Porém, isto é uma hipótese que imaginamos. Caso o

fruidor desta instalação não recebesse tais informações, o entendimento sobre estas imagens artísticas permaneceria no próprio âmbito do particularismo do artista e, neste caso, negaria um princípio fundamental das artes visuais que é a comunicação.

Considerações finais ou retorno a Lascaux

Ao longo desta tentativa de escrever uma pequena história da Escultura, em sua ordem cronológica e paralela ao desenvolvimento da cultura humana, atravessamos diversos campos de entendimentos que demonstraram, de passagem, os antecedentes, o nascimento e os desdobramentos do termo Escultura até sua completa dissolução no contexto contemporâneo.

Vimos a Escultura como objeto simbólico entalhado em rocha, que talvez pudesse estar possibilitando algum extravasamento ritualístico em torno da fertilidade. Observamos as primeiras modelagens de argila sobre crâneos humanos que, possivelmente, relacionavam o uso desta técnica com o desejo afetivo de duração da imagem de parentes mortos. Conhecemos o termo Escultura no seu ambiente de origem, emergindo como saber associado à técnica que viabilizava a extensão da vida, fazendo do Escultor um importante artífice no Egito antigo por ter a capacidade de perpetuar a imagem. Vimos a Escultura por subtração e de modelagem fundida em bronze, atuando a serviço da cultura, à medida que suportava imagens idealizadas e participava das narrativas alegóricas na Grécia antiga. Percebemos o abandono do idealismo clássico nas imagens tridimensionais, rumo a um processo de representação do

mundo romanizado. Acompanhamos o esquecimento e a redescoberta da figuração das coisas, entre a Idade Média e o Renascimento, períodos históricos em que atravessaram as imagens escultóricas rudimentares, e as de recuperação das qualidades formais para a representação fidedigna do corpo e da realidade. Conhecemos o surgimento do conceito de Retrato através das imagens de busto que tiveram seu início na Arte Romana e seu desenvolvimento e ápice no Realismo do século XIX.

Continuando, entendemos como a Escultura realista, frente ao surgimento da fotografia, foi colocada em crise, juntamente com o conhecimento e as normas artísticas do Academicismo, dando espaço e condições para o surgimento do processo de internalização da Arte e da Escultura Moderna. Percebemos as igualdades e as diferenças entre os conceitos de *Ready Made* e de *Object Trouvé* que problematizaram o deslocamento de objetos tridimensionais, da banalidade do cotidiano, para o ambiente de fruição estética, entre o Dadá e o Surrealismo. Observamos o surgimento da escultura Moderna e sua ênfase na abstração formal. Identificamos o descentramento da arte e do sujeito Moderno nas experiências expansivas da *Land Art* de Smithson. Vimos o desdobramento fenomenológico

sobre as configurações espaciais iniciado na Arte Concreta, expandido posteriormente até a própria dissolução material do objeto tridimensional no Neoconcretismo dos anos sessenta. Ao final, através das instalações antropomórficas de Ann Hamilton e outros, constatamos que estaríamos de volta à caverna de Lascaux  51, posto que compreendemos que as instalações interpretativas (antropomórficas) centradas no entendimento do sujeito-artista-visual, juntamente com a noção de instalação penetrável (fenomenológicas) que demandam o observador ativo do Neoconcretismo, confluem para uma ideia de espaço imersivo, relacional e total.



FIGURA 51 Lascaux, Sala de los toros. Período neolítico. www.lascaux.culture.fr.

Todo este recorrido histórico sobre as configurações espaciais e suas diferenças, considerando também seus contextos culturais

e conceituais, nos habilitaria, em tese, a uma tentativa de construção de um texto, *a posteriori*, que objetivaria a indicação de um processo genealógico ascendente que, de volta ao mote inicial, buscaria redefinir o termo Escultura, dentro da complexidade que envolve o mesmo, na contemporaneidade.

Uma vez que, na atualidade, estamos produzindo configurações tridimensionais que permitem uma experiência de imersão total do corpo e do imaginário do observador, poderíamos admitir que estaríamos de volta a Lascaux, retornando, então, ao ponto de partida onde tudo começou. O esforço ou processo desenvolvimentista e acumulativo exercido pelo intelecto humano, no que diz respeito ao termo Escultura, fecha então o círculo, retornando ao ponto de partida. O problema que ainda persiste seria que este homem contemporâneo, que penetra nestas novas cavernas, já não seria mais o mesmo. Nem o modo de fruição cultural seria mais o mesmo porque, nas artes visuais, tudo é dinâmico e se transforma com a experiência.

Não muito afastado do modo da experiência estética do *Homo Ludens* do paleolítico, o fruidor contemporâneo dos espaços expositivos da atualidade também penetra em um ambiente de indefinição e de mistério, um lugar artístico, social, não religioso, que permite uma experiência centrada em cada sujeito-observador que interage com estas configurações tridimensionais. Neste sentido, na medida em que a interpretação da experiência é exclusiva de cada sujeito participante, o entendimento sobre esta experiência imersiva também se diferencia e multiplica-se diante desta multitude de modos de recepção, atrelados à especificidade de cada sujeito envolvido. O entendimento sobre estes espaços também

estaria assim, sujeito a estes modos exclusivos de conhecer. A narrativa sobre estas experiências também se fragmentaria na multiplicidade do público interpretante.

Diante desta noção descentralizada de espaço, viabilizada pelo recorrido histórico centrado na Escultura, que culminou estes espaços relacionais e antropomórficos da arte Contemporânea, o termo Escultura, para dar conta do que é produzido atualmente no espaço, mais do que possuir a elasticidade apontada por Rosalind Krauss, também teria que expandir para além desta tentativa de delimitação. O que se produz hoje no espaço, no que diz respeito ao artista que produz e ao observador que interage com a obra, somente poderia ser compreendido caso nossa análise considerasse tanto o artista como o observador como interpretantes descentralizados atuando sobre fragmentos específicos da realidade. Portando, as configurações espaciais dos nossos dias atravessam inevitavelmente discursos antropomórficos e proliferativos, tanto daquele que produz uma visualidade, quanto daquele que a vê.

Referências Bibliográficas

LIVROS

- BATAILLE, Georges (1955). *Lascaux ou la naissance de l'art*, Œuvres Complètes. Vol. IX, Gallimard. Paris: Ed. Skira.
- BATCHELOR, David (1999). *Movimentos da arte moderna - Minimalismo*. São Paulo: Cosac & Naify Edições.
- FOUCAULT, Michel (2000). *Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- FOUCAULT, Michel (2001). *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Editora Graal.
- FREUD, Sigmund (2005). *A repressão*. In: Obras Completas - volume 12. São Paulo: Companhia das Letras.
- GREENBERG, Clement (1996). *Arte e Cultura - Ensaios Críticos*. São Paulo: Editora Ática.
- HALL, STUART (1998). *A identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora.
- KRAUSS, Rosalind (1998). *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes.
- NIETZSCHE, Friedrich (2010). *Sobre la Verdad y Mentira en Sentido Extramoral*. Madrid: Editoriales Tecnos.
- SHAPIRO, Gary (1995). *Earthwards - Robert Smithson and Art After Babel*. Berkeley: University of California Press.

PERIÓDICOS

- BISPO, Ronaldo (2002). *Rumo a uma ciência da arte*, Revista galáxia nº3, 2002.
- GULLAR, Ferreira (1959). *Manifesto Neoconcreto*, Suplemento Domini- cal do Jornal do Brasil.
- GULLAR, Ferreira (1960). “*Teoria do Não-Objeto*”, Suplemento domi- nical do Jornal do Brasil, 21 de novembro de 1960.
- IBÁÑEZI, J.J. GONZÁLEZ-URQUIJOZ, J.E. & BRAEMER, F. (2014). *The human face and the origins of the Neolithic: the carved bone wand from Tell Qarassa North, Syria*. *Antiquity* 88 no. 339 March. <http://antiquity.ac.uk/ant/088/anto880081.htm>. [17 de janeiro de 2017].
- KRAUSS, Rosalind (1995). *A escultura no campo ampliado*. Revista Gá- vea da Pontifícia Universidade Católica - PUC. Rio de Janeiro. * Publicado em *The Anti Aesthetic – Essays on Post Modern Culture*, Washington, Bay Press, 1984. Título original: *Sculpture in the Ex- panded Field*. Tradução: Elizabeth Carbone Baez.
- RAMACHANDRAN, V. S. and HIRSTEIN, William. *The Science of Art - A Neurological Theory of Aesthetic Experience*. *Journal of Consciou- sness Studies*, 6, No. 6-7, 1999, pp. 15-5.

Lista de Figuras

Lascaux, Sala de los toros, periodo neolítico. http://www.nationalgeographic.com.es/medio/2012/09/13/_2000x1320.jpg.
Extraída em 13.03.2017.

FIGURA 02

PÁGINA 10

Vênus de Willendorf, entre 20.000 y 22.000 anos A.C. 10,5 x 5,7 x 4,5 cm. Museu de Historia Natural de Viena. <https://www.wien.info/es/sightseeing/museums-exhibitions/top/museum-natural-history>.
Extraída em 21/03/2017.

FIGURA 03

PÁGINA 14

Modelagem sobre crâneos. Sítio neolítico de Tell Qarassa, Síria, nono milênio a C. Imagen extraída em 26.03.2017 do artigo *The human face and the origins of the Neolithic*, *Antiquity* 88 no. 339 March 2014. <http://photocdn.sohu.com/20060927/Img245564199.jpg>

FIGURA 04

PÁGINA 17

Tutankamón, Máscara funerária em ouro batido com incrustações de vidro e turquesas. 18ª dinastia, 1336 a 1327 a C. Museu Egípcio do Cairo. <http://www.ancient-origins.net/history-famous-people/enigma-heartless-pharaoh-who-stole-heart-king-tut-and-why-005504> . Extraída em 25/03/2017.

FIGURA 05

PÁGINA 18

Nefertiti (A beleza chegou), Escultura em pedra policromada, 18ª dinastia, Amarna, no Egito, cerca de 1340 a C. Neues Museum, Berlin. https://en.wikipedia.org/wiki/Nefertiti#/media/File:Nofretete_Neues_Museum.jpg. Extraída em 25/03/2017.

FIGURA 06

PÁGINA 20

Partenón (Parthenon), Templo Dórico dedicado à deusa Atenas, 69,5 x 30,9 x 10,4 m, 447 a 432, a. C. Acrópoles de Atenas. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/a/ad/Parthenon_from_west.jpg/1200px-Parthenon_from_west.jpg

FIGURA 07

PÁGINA 21

Mikerinos e sua esposa Khamerer-Nebty, escultura em granito, 139 de altura, 2548 – 2530 a.C. Museu de Belas Artes de Boston. <http://contenidos.educarex.es/mci/2003/31/Arte%20egipcio/pages/Micerinos%20con%20su%20esposa.jpg.htm>. Extraída em 23/03/2017.

FIGURA 08

PÁGINA 21

(Córus) Kuros de Kroisos, mármore de Anavyssos, Attica, 540–515 a.C. 1,95 m. Museu Arqueológico Nacional de Atenas. <https://s-media-cache-ako.pinimg.com/564x/b5/2d/46/b52d-46994495db2632189a9199cd80c8.jpg>.
Extraída em 26.03.2017.

FIGURA 09
PÁGINA 22

Koré de Peplo (Coré), mármore pintado, 1,20 m, 540 a.C. Museu da Acrópolis de Atenas. http://arthistoryproject.com/site/assets/files/17161/peplos-kore-archaic-greece-trivium-art-history-min_upload_tmp.png.
Extraída em 26.03.2017.

FIGURA 10
PÁGINA 24

Recriação do frontão do Partenón por K. Schwerzek, Museu da Acrópole de Atenas. <http://c8.alamy.com/comp/D9CDP5/reconstruction-of-the-east-pediment-of-the-parthenon-according-to-D9CDP5.jpg>.
Extraída em 26.03.2017.

FIGURA 11
PÁGINA 25

Caracalla (imperador), busto em mármore, a.C. 211 a 217, Museu do Louvre. http://www.louvre.fr/sites/default/files/imagecache/940x768/medias/medias_images/images/louvre-lo39empeur-caracalla.jpg.
Extraída em 26.03.2017.

FIGURA 12
PÁGINA 25

Augusto de Prima Porta, escultura de César Augusto, Posterior a 14 d.C. (século I d.C) Cópia de um original de 20 a.C. Museu Chiaramonti da Cidade do Vaticano. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/eb/Statue-Augustus.jpg>. Extraída em 26.03.2017.

FIGURA 13
PÁGINA 27

Esculturas de portal, Catedral de Notre Dame, Paris. <https://static.pexels.com/photos/60035/notre-dames-paris-facade-notre-dame-de-chartres-60035.jpeg>.
Extraída em 15.03.2017.

FIGURA 14
PÁGINA 28

Ermita Santa Maria de la Peña, Arazuri Olza, Navarra e Portal da igreja de San Román em Toledo. http://arte.vmribeiro.net/wp-content/uploads/2011/05/279258223_72ce7feeca.jpg. Extraída em 15.03.2017.

FIGURA 15
PÁGINA 29

Fachada da Catedral de Tarragona, Espanha. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/27/Catedral_de_Santa_Maria_%28Tarragona%29_-_38.jpg. Extraída em 24.03.2017.

FIGURA 16
PÁGINA 31

Davi, Michelangelo, escultura em mármore, 1501–04, Galleria dell'Accademia, Florença. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/2/24/%27David%27_by_Michelangelo_JBU0001.JPG/399px-%27David%27_by_Michelangelo_JBU0001.JPG.
Extraída em 15.03.2017.

FIGURA 17
PÁGINA 31

Êxtase de Santa Tereza, Lorenzo Bernini, escultura em mármore, (1647-1651), Igreja de Santa Maria de la Vittoria, Roma. [http://1.bp.blogspot.com/-xIJTEF8_jR4/UffcUXumXxi/AAAAAAAAAMB4-jf-KDqOWwU/s1600/Bernini++%C3%8Axtase+de+Santa+Tereza+\(1647-1652\)_4.jpg](http://1.bp.blogspot.com/-xIJTEF8_jR4/UffcUXumXxi/AAAAAAAAAMB4-jf-KDqOWwU/s1600/Bernini++%C3%8Axtase+de+Santa+Tereza+(1647-1652)_4.jpg). Extraída em 15.03.2017.

FIGURA 18
PÁGINA 32

Fachada e interior do Mosteiro de São Bento, 1590, Rio de Janeiro. <http://1.bp.blogspot.com/-I2hbEr2FJoU/VkUDDCd9cYI/AAAAAAABcU/fADaQfNGUnQ/s1600/Mosteiro%2Bde%2BSao%2BBento%2B5.jpg>.
Extraída em 24.03.2017.

FIGURA 19
PÁGINA XX

Ordens gregas, Museu Imperial, Petrópolis 1862, Capitólio, Washington, USA 1793-1867. <https://s-media-cache-ako.pinimg.com/564x/39/32/08/393208c2def3c30aa1c9ce58ced72a3d.jpg>. <https://archiibrasil.files.wordpress.com/2010/03/08.jpg>. <http://www.fashionbubbles.com/wp-content/uploads/2009/06/capitolio.jpg>.
Extraídas em 26.03.2017.

FIGURA 20
PÁGINA XX

Fig. 20. Página 30, *Psique*, Antônio Canova, 1987, mármore, 165 x 168 x 101 cm, Museu do Louvre, Paris. http://blocs.xtec.cat/aracnefilaifila/files/2016/11/557733_341920492530424_1818138002_n.jpg. Extraído em 22.03.2017.

FIGURA 21
PÁGINA 39

Le Déjeuner sur L' Herbe, 1863, Édouard Manet, óleo sobre tela, 208 cm x 264.5 cm, Museu d'Orsay, Paris. https://3.bp.blogspot.com/-sFR4J_V4RJs/WIZ4j2hTDMI/AAAAAAAAAcuY/6RXMjAm-3bpUiUe96FaFpSbnNyz2zhoy5QCLcB/s640/%25C3%2589douard%2BManet%2B-%2BLE%2BD%25C3%25A9jeuner%2B-sur%2BL%2527herbe.jpg. Extraída em 24.03.2017.

FIGURA 22
PÁGINA 39

O Banhista, Paul Cézanne, 1885-86, óleo sobre tela, 127 x 96,8 cm, MOMA, Nova York. <https://s-media-cache-ako.pinimg.com/236x/b6/7b/31/b67b31a9baf427b4e2cca5538812d964.jpg>. Extraída em 14.03.2017.

FIGURA 23
PÁGINA 40

Referente fotográfico utilizado para O Banhista de Cézanne, Moma, Nova York. <https://www.moma.org/collection/works/78296?locale=en> <https://www.moma.org/media/WisiZiIsIjE1MTA5OCJ-dLFsicCIsImNvbnZlcnQiLCItcmVzaXplIDlwMDB4MjAwMFx1MDAzZSjdXQ.jpg?sha=54f997036eaa87f8> Extraída em 14.03.2017.

FIGURA 24
PÁGINA 41

O Pensador, Auguste Rodin, 1903, escultura em bronze monumental, 180 x 98 x 145 cm, Museu Rodin, Paris. <https://s-media-cache-ako.pinimg.com/236x/24/ce/a1/24cearc2569c54539effeb8e9ead155.jpg>.
Extraída em 25.03.2017.

FIGURA 25
PÁGINA 43

Maquete da Terceira Internacional, Vladimir Tatlin em 1919. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/ff/Tatlin%27s_Tower_maket_1919_year.jpg. Extraída em 26.03.2017.

FIGURA 26
PÁGINA 43

Vladimir Tatlin, *Contra relevo de esquina*, 1914 Ferro, cobre madeira e cabos. 71 x 118 cm, Museu Estatal Russo, São Petersburgo. <https://s-media-cache-ako.pinimg.com/736x/18/02/a4/1802a4bb9e41b67c3ddff357ff88d93d.jpg>. Extraída em 26.03.2017.

FIGURA 27
PÁGINA 44

Cabeça nº 2, Naum Gabo, 1916, Nascher Sculpture Center. <https://s-media-cache-ako.pinimg.com/originals/75/c7/30/75c7306e31b2f3ce25f80324e03e7c1c.jpg>.
Extraída em 26.03.2017.

FIGURA 28
PÁGINA 44

Linear Construction, nº 2, Naum Gabo, 1949, Plástico e filamento de nylon, Tate Gallery, Londres. http://www.museummagma.ru/wp-content/uploads/2014/02/Gabo_Linear-Construction-in-Space-No.-2.jpg.
Extraída em 26.03.2017.

FIGURA 29
PÁGINA 45

Escultura monumental, Antoine Pevsner, Haya, países baixos, Holanda. <https://s-media-cache-ako.pinimg.com/736x/11/63/75/11637513d7544205500419cdod38abc5--outdoor-sculpture-modern-sculpture.jpg>.
Extraída em 26.03.2017.

FIGURA 30
PÁGINA 47

Marcel Duchamp. *Bicycle Wheel*, 1951 (Terceira versão, após o último original de 1913). Roda de metal montada sobre banco de madeira pintada. MOMA, New York. http://www.moma.org/collection_images/resized/483/app_zoom/CRI_165483.jpg. Extraída em 15.03.2017.

FIGURA 31
PÁGINA 47

Merzbild 1A (El psiquiatra), Kurt Schwitters, 1919, Óleo, assemblage e collage de objetos diversos sobre tela. 48,5 x 38,5 cm, Museo Thyssen, Bornemisza, Madrid. http://www.museothyssen.org/thyssen/ficha_obra/638.
Extraída em 15.03.2017.

FIGURA 32
PÁGINA 48

The Hannover Merzbau by Kurt Schwitters. Photo by Wilhelm Redemann, 1933. https://www.moma.org/explore/inside_out/2012/07/09/in-search-of-lost-art-kurt-schwitters-merzbau/.
https://moma.org/wp/inside_out/wp-content/uploads/2012/07/merzbau2-643x896.jpg. Extraída em 14.03.2017.

FIGURA 33
PÁGINA 48

Pablo Picasso, 1942, *Tête de taureau (Bull's Head)*, bicycle seat and handlebars, 33.5 x 43.5 x 19 cm, Musée Picasso, Paris. <http://www.japagirl.com.br/blog/wp-content/uploads/2013/09/pbh-copy-1024x832.jpg>.
Extraída em 14.03.2017.

FIGURA 34
PÁGINA 51

Kazimir Malevich. *Suprematist Composition: White on White 1918*. <https://www.moma.org/media/W1siZiIsIjE3NDgoMjAwMFx1MDAzZSj-dXQ.jpg?sha=16be2e6531e581cc>. Extraída em 15.03.2017.

FIGURA 35
PÁGINA 51

Homenaje al cuadrado: Protegido. Josef Albers, 1952, Fundación / VEGAP, Madrid. <https://www.waddingtoncustot.com/news/25>.
Extraída em 22.03.2017.

FIGURA 36
PÁGINA 52

Alogon 1, Robert Smithson, 1966, Denver Art Museum - <https://s-media-cache-ako.pinimg.com/564x/cc/56/6d/cc566d7ea7ed3cd507550cdb4a9e770.jpg>.
Extraída em 19.03.2017.

FIGURA 37
PÁGINA 53

Unidade modular e Cartema, Aloisio Magalhaes, Mural, 1997, Museu de Arte Moderna Aloisio Magalhães - MAMAM, Recife. http://4.bp.blogspot.com/-Qu_zeAnwnA8/Tjhmq-ipOSI/AAAAAAADfU/JwaNDPWNhDo/s1600/DSC09435.JPG. http://www.recifeartepublica.com.br/fotos/g/4o_CARTEMASo12.jpg. Extraída em 06.03.2017.

FIGURA 38
PÁGINA 55

Spiral Jetty, Robert Smithson, 1970, Grande lago salgado de Utah. Pedra negra, Cristais de sal, Terra, Algas vermelhas e Agua, 3 x 15 x 1500 pés. <http://www.artnet.com/Magazine/news/ntm5/Images/ntm6-1-21.jpg>. Extraída em 19.03.2017.

FIGURA 39
PÁGINA 55

A Nonsite, Fraklin, New Jersey, Robert Smithson, 1968, Pedras de calcário, 41 x 208 x 279 cm, John Weber Galery, Nova York. <http://socks-studio.com/img/blog/smithson-non-sites-05.jpg>. Extraído em 19.03.2017.

FIGURA 40
PÁGINA 59

Unidade Tripartida, Max Bill, 1948-49. Aço Inoxidável, 114 x 88.3 x 98.2 cm, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. http://blogdozack.com.br/wp-content/uploads/2016/03/MG_4782-Canon-EOS-6D-I-320-sec-ISO-800_.jpg. Extraída em 21.03.2017.

FIGURA 41
PÁGINA 61

Lembra, Poema não objeto, Ferreira Gullar, 1959, Acrílica sobre madeira e vinil. <http://d3swacfcujrr1g.cloudfront.net/img/uploads/2000/01/007850001013.jpg>. <http://www.ekac.org/gullar.gif>. Extraídas 19.03.2017.

FIGURA 42
PÁGINA 62

Relevo espacial (vermelho) REL 036, Hélio Oiticica, 1959, Poli vinil acetato resina sobre compensado, 625 x 1480 x 153 cm. Tate Gallery Collection. <https://s-media-cache-ako.pinimg.com/originals/19/12/2f/19122f8289d53bd58c4bfc2737513ddf.jpg>. Extraída em 26.03.2017.

FIGURA 43
PÁGINA 62

Bicho, Lygia Clark, 1959, Planos triangulares em alumínio articulados por dobradiça. <http://www.revistacliche.com.br/wp-content/uploads/2013/05/2855.jpg>. Extraída em 08.03.2017.

FIGURA 44
PÁGINA 62

Ninhos, Hélio Oiticica, Instalação penetrável, 1970 pavilhão da Bienal de São Paulo. http://4.bp.blogspot.com/_vLhKoNb64vE/TR4085uU2MI/AAAAAADbQ/TrwB-CmpMvLw/s400/09%2Bhelio%2Boiticica%2Bninhos%2Bnidos%2B1970%2B2010.jpg. Extraída em 26.03.2017.

FIGURA 45
PÁGINA 63

Caminhando, Lygia Clark, 1963, Performance. http://4.bp.blogspot.com/_snyK7GlbhbQ/Rl3qIQCLj3I/AAAAAAAAAWw/N7yKSstaTF4/s400/caminhando_1964_clark_72.jpg. Extraída em 08.03.2017.

FIGURA 46
PÁGINA 63

Parangolé, performance com tecidos coloridos, 1964, Projeto Hélio Oiticica, Rio de Janeiro. 1964. <http://grupaok.tumblr.com/post/32396378726/h%C3%A9lio-oitic%C3%ADca-parangole-p-15-embody-revolt>. Extraído em 26.03.2017.

FIGURA 47

PÁGINA 64

Baba antropofágica, *O mundo de Lygia Clark*, documentário da ação performática, 1973, Eduardo Clark. <http://www.medienkunstnetz.de/assets/img/data/1788/bild.jpg>. Extraída em 08.03.2017.

FIGURA 48

PÁGINA 47

Fat Chair, Joseph Beuys, 1964-1985, madeira, vidro, metal, pintura, gordura e termômetro, 183 x 155 x 64 cm, Tate Modern. http://www.tate.org.uk/art/images/work/AR/AR00088_10.jpg. Extraída em 26.03.2017.

FIGURA 49

PÁGINA 47

Bombay, Fabrizio Plessi, 1993. Instalação com ferro, tecido e vídeo, Museu Ludwig, Colônia. http://www.fabrizioplessi.net/wp-content/uploads/2015/06/24_catalogo_bi300x300.jpg. Extraídas em 29.03.2017.

FIGURA 50

PÁGINA 48

Parallel Lines, Ann Hamilton, Construção com velas em sala com paredes gravadas em fumaça, 21ª Bienal de São Paulo 1991 <http://imgs.fbsp.org.br/files/21-bienal-ann-hamilton.jpg>. Extraída em 06.03.2017.

FIGURA 51

PÁGINA 48

Lascaux, Sala de los toros, periodo neolítico. http://www.nationalgeographic.com.es/medio/2012/09/13/_2000x1320.jpg. Extraída em 13.03.2017.

Sobre o autor

João Wesley de Souza

Nasce em Guaçuí, 1957, estado do Espírito Santo, Brasil. Vive e trabalha entre Ibitirama e Vitória. Obteve graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal Fluminense, UFF. Possui Mestrado em História da Arte, com ênfase em “Linguagens Visuais” pela Escola de Belas Artes, EBA, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ. Possui Mestrado em “Producción e Investigación en Arte” pela Universidade de Granada, UGR, Espanha. É “Doctor en Arte” pela Universidad de Granada, UGR Espanha, com período sandwich na Universitat Weimar – Bauhaus, Alemanha. Leciona Escultura (presencial e a distância) no Departamento de Artes Visuais, DAV, e também Leciona Filosofia da Arte no Departamento de Teoria, DETAM, do Centro de Artes, CAR, da Universidade Federal do Espírito Santo, UFES em Vitória ES. Participa do grupo de pesquisadores latino-americanos “Diálogos del Sur”. Pesquisador no grupo de pesquisa LEENA - Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes, da Universidade Federal do Espírito Santo.



www.joaowesley.com

www.wesleyecervillaartbureau.com