

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Amalia Giacomini

A arte não está mais lá

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Orientador

Prof. Dr. Milton Machado

Rio de Janeiro
março de 2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

Ao Edu e à Lisbete.
Ao Joaquim e à Maria.

Agradecimentos

Ao professor Milton Machado, pela disponibilidade e tolerância com que conduziu a orientação.

Aos colegas Doutores Guilherme Bueno e Marisa Flório, por terem gentilmente aceitado fazer parte da banca examinadora.

Ao Eduardo Coimbra, pelo incessante apoio e por suas incansáveis leituras, sem os quais este trabalho não teria sido possível.

Aos meus colegas do PPGAV, principalmente à Inês de Araújo e à Ana Linnemann, por suas contribuições e pelo constante incentivo.

À professora Dra. Ana Cavalcanti e aos funcionários da secretaria do PPGAV, pela colaboração nos assuntos administrativos.

E finalmente, à CAPES, pela bolsa de estudos concedida.

Resumo

A partir de duas amplas questões relacionadas ao espaço – sua representação racionalista e a percepção fenomenológica do mesmo –, delimitamos um universo teórico para fundamentar o território semântico no qual o trabalho prático apresentado parece querer habitar. Por meio da análise de obras de três artistas – Robert Morris, Fred Sandback e Daniel Buren –, procuramos promover pontos de contato e argumentos que aproximem ou afastem das questões levantadas a produção prática.

Abstract

Departing from two broad issues related to space – the modes of its representation and perception from a rationalist as well as from a phenomenological viewpoint – the establishment of a theoretical body to delimit a semantic territory is pursued, one that the studio work related to the present dissertation tends to inhabit. By examining works by artists Robert Morris, Fred Sandback and Daniel Buren, our aim is to indicate possible points of contact, so as to consider the practical component of the dissertation in the light of the theoretical issues discussed herein.

Palavras-chave

Espaço; Representação; Projeto; Fenomenologia; Minimalismo; Robert Morris; Fred Sandback; Daniel Buren; experiência estética.

Sumário

Introdução	6
1. A invenção do vazio	10
2. Aqui-agora	23
3. A arte não está mais lá	32
4. A arte onde estou	64
Referências bibliográficas	69

Introdução

A presente dissertação, por estar vinculada ao Programa de Linguagens Visuais e, portanto, atrelada ao seu indubitável objeto motivador – o trabalho prático –, adquire uma natureza bastante específica. Seu objetivo final é tentar detectar, revelar, dar a ver, ou mesmo promover, pontos de contato e argumentos que aproximem ou afastem a produção prática ora apresentada ao universo teórico que “visitamos”: fenomenologia, espaços, minimalismo, medidas, perspectivas etc. Tal como se ela fosse parte de um aparato criado para possibilitar, pela justaposição, um modo de testar o trabalho face a face, tendo-o como corpo de prova e como superfície de rebatimento e reflexão. Neste sentido, torna-se claro (mas nem por isso deixa de ser importante dizer) que não se trata de um texto genuinamente de história da arte, tampouco de crítica de arte, embora apresente nuances que o aproximam de tais disciplinas, ou melhor, que lhe emprestam procedimentos.

A partir de duas amplas questões que são de nosso interesse, as quais supostamente são suscitadas pela própria produção – a representação racionalista do espaço e a percepção fenomenológica do mesmo –, a estrutura dos capítulos foi elaborada da maneira que veremos a seguir.

No primeiro capítulo, intitulado “A invenção do vazio”, apresentamos de modo sumário um leque de questões da esfera da filosofia e da história da ciência ocidental que se entrelaçam com as bases da discussão em torno do “espaço racionalista” no âmbito da arte. Assim, delimitamos, ou melhor, simplesmente indicamos o universo teórico que fundamenta o território semântico no qual o trabalho parece querer habitar: a representação do espaço geométrico, o surgimento do “projeto” de arquitetura, a noção de “vazio”, a relação da perspectiva com o espaço real etc. Por fim, a fenomenologia é também solicitada como outro indispensável campo teórico, que inaugura na arte – ainda que de modo indireto, ou seja, por meio de absorções variadas – a possibilidade de uma nova abordagem, sobretudo em relação às experiências que lidam com o espaço. Ora, mesmo correndo o risco de este arco teórico ser demasiado largo e profundo para a natureza deste trabalho (e por isso mesmo já estar naturalmente subentendido em

uma discussão desta ordem), optamos por pontuá-lo de modo explícito, em um gesto afirmativo de “apropriação” para o elenco de questões que motivam a poética do trabalho.

O capítulo seguinte, “Aqui-agora”, trata, à luz das reverberações de obras da fenomenologia, sobretudo de Merleau-Ponty, de certas questões relacionadas ao contexto de surgimento do minimalismo, assim como de algumas de suas premissas. Pois, de um modo geral, a produção a ele associada representa mais do que um estilo de época logo ultrapassado por outro; pelo contrário, sabemos que historicamente foi importante como um desenvolvimento radical na história da escultura. Diante deste horizonte, especificamente o que nos interessa é o novo modo de experimentação das obras “no tempo e no espaço reais” que é inaugurado, ou ao menos proposto, naquele momento. Por meio da utilização de procedimentos que visavam declarar a externalidade do significado da obra de arte, os escultores minimalistas queriam, acima de tudo, pautar-se por um modelo de significação livre de pretensões sobre a legitimidade de um “eu particular”. Ou seja, refutavam o caráter singular, privado e inacessível da experiência da arte, propondo que ela se aproximasse do modo como experimentamos os objetos ordinários.¹ Em meio a essas discussões, a posição por eles defendida tornou-se emblemática e inaugural no tocante ao significado do objeto artístico em relação ao ambiente no qual se insere – noção embrionária do que mais tarde se consagrou como *site specific*. Pois, de acordo com suas premissas, o modo de “estar no mundo” passava a ser um dos predicados fundamentais da arte, como se o desafio maior fosse deslocar o significado do interior do objeto artístico para a superfície de seu contexto de apresentação. Deste modo, o espaço da arte supostamente deixa de ser percebido como uma *tábula* rasa, isolada e estéril, e passa a integrar-se com o espaço “real”. E o objeto de arte (ou evento, nesse contexto) passa a ser experimentado de forma singular no aqui-agora por meio da presença de cada observador.

Ora, este é o outro campo no qual consideramos fundamental aproximar os trabalhos práticos relacionados a esta pesquisa: o da percepção do espaço a partir de

1 Ver Rosalind Krauss (1998).

uma abordagem fenomenológica. Pois nosso interesse concentra-se na intrincada relação entre o corpo, o trabalho e o espaço expositivo, que foi, como sabemos, uma preocupação marcante do experimentalismo de alguns artistas centralmente associados ao minimalismo.

O que nos leva, no terceiro capítulo, cujo título reafirma o da dissertação – “A arte não está mais lá” –, a selecionarmos três artistas, que se relacionam em graus variados com esse contexto e de diferentes maneiras com esse problema. A partir da análise de determinadas obras de cada um deles e de depoimentos correspondentes, extraímos questões que consideramos instigantes para a contraposição ao nosso trabalho. São eles: Robert Morris, Fred Sandback e Daniel Buren.

Por ser emblemático pelas experimentações espaciais que solicitam o corpo a participar, Robert Morris pareceu-nos referência obrigatória para nosso estudo. É um artista que assume o caráter fenomenológico das obras – o caráter da experiência subjetiva – de maneira crucial. Afinal, propõe a maioria de seus objetos como “uma variável numa situação”,² isto é, em função das variadas relações com o meio no qual estão inseridos: as específicas circunstâncias de tempo e espaço que se alteram a cada instante.

Fred Sandback foi um artista norte-americano informado pelo minimalismo, porém não vinculado diretamente, cuja produção obedeceu a um vocabulário próprio durante quase trinta anos. Constituída basicamente por formas arquitetadas no espaço com fios de lã, sua obra estabelece uma relação direta e ativa com o espaço do observador, tornando o espaço expositivo parte do trabalho. A escolha da obra de Sandback para este estudo se deu sobretudo por uma “afinidade visual”, pela similaridade material e por suas decorrentes características: transparência, invisibilidade, efemeridade etc. Sua obra beira a impalpabilidade, como se estivesse mesmo no limite entre sua existência física e sua concepção mental.

Para concluir como um contraponto aos dois primeiros artistas norte-americanos, elegemos duas obras do francês Daniel Buren realizadas nos anos 1970. Nelas, a problematização da instância institucional e de todo o sistema de apresentação

2 Didi-Huberman (1998, p. 63).

da arte é alavancada e elaborada a partir dos atributos físicos dos locais nos quais as obras são apresentadas, ou seja, por meio de uma relação crítica com a arquitetura. Funcionam como uma “moldura” que nos faz ver o espaço e compreendê-lo como um lugar, isto é, não apenas como um espaço físico, mas inscrito em circunstâncias históricas, econômicas e socioculturais específicas. Neste caso, “A arte não está mais lá” adquire uma conotação quase literal, pois, afinal, nos conduz à fértil e silenciosa pergunta: “Onde a arte está?”.

Por fim, apresentamos brevemente alguns aspectos da nossa produção prática, acreditando que ela resista a explicações verbais, sobretudo pelo fato de ser de nossa própria autoria.

1. A invenção do vazio

O universo teórico sobre o qual tentaremos nos aproximar se situa, em termos filosóficos, em torno da relação cartesiana entre sujeito e objeto, tradicionalmente estabelecida na atitude projetual entre o arquiteto e o projeto. Pois a concepção de espaço decorrente desta dicotomia (sujeito x objeto) é aquela do espaço geométrico, que é homogêneo,¹ infinito, isotrópico² e mensurável, a partir da qual o arquiteto estabelece seu domínio e fundamenta seu método para trabalhar.

A respeito dessa discussão, para começar, é claro que não podemos deixar de posicionar no nosso “tabuleiro histórico-conceitual” a importância paradigmática da criação do “projeto” de arquitetura por Brunelleschi – por ocasião da realização da cúpula de Florença, cujo significado cultural, como sabemos, foi imenso. Para além das complexas contingências do impasse técnico de sua construção, o projeto da cúpula significou sobretudo um novo posicionamento entre as esferas do pensar e do fazer, pois foi a primeira afirmação da dimensão intelectual do fazer da arquitetura.³ Além disso, subjacente à ideia de “projeto”, estão os princípios daquela concepção de espaço que, ainda que não tivesse sido teorizada pela ciência, pressupunha uma maneira de pensar que iria culminar na concepção “científica” moderna de espaço físico.

Nas palavras de Argan:

A cúpula de Brunelleschi para Santa Maria del Fiori marca o início de uma nova concepção da arte e do espaço, o início de uma nova técnica construtiva, a inauguração da tecnologia moderna. Sobre a concepção do espaço de Brunelleschi fundaram-se todas as concepções científicas até Einstein (os mapas geográficos utilizados por Cristóvão Colombo eram baseados no critério da perspectiva de Brunelleschi...)⁴

1 Homogêneo: composto de partes ou elementos que são todos da mesma natureza.

2 Isotrópico: que possui as mesmas propriedades físicas independentemente da direção considerada.

3 Cavalcante (2002, p. 221).

4 Argan (1999, p. 48).

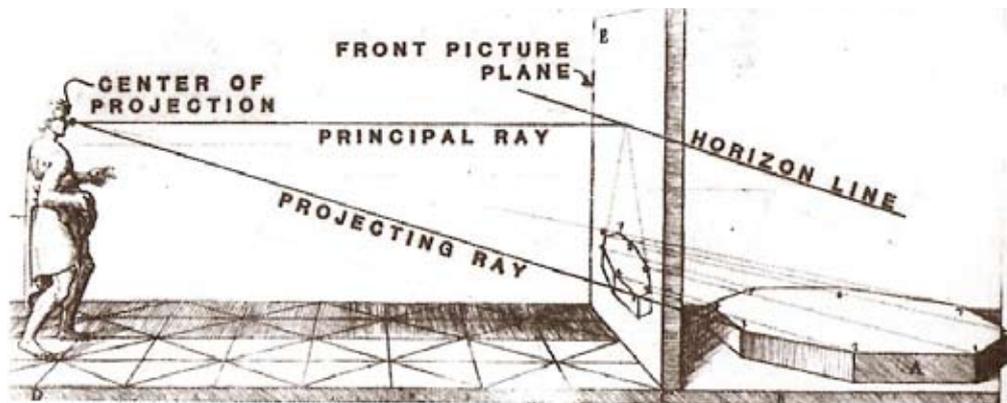
Para nosso interesse, é fundamental atentar que o advento do “projeto” surge em concomitância ao estabelecimento, mesmo que de um “modo não científico”, de um sentido coerente com a ideia de “vazio físico” dotado de extensão. Pois, como veremos adiante, tal noção não existia na Idade Média. Ela foi resultado da evolução de um gradativo processo impulsionado por considerações filosóficas, religiosas, científicas e estéticas.

Para melhor entender essa relação – entre a noção de “vazio” e o surgimento do “projeto” –, devemos primeiramente nos deter sobre alguns significados subjacentes à prática projetual. Sabemos que o projeto nada mais é do que a separação substancial entre “concepção” e “execução”. Portanto, ele estabelece por princípio uma oposição entre “ideia” e “práxis” em relação ao mesmo “objeto”, no caso, o espaço. Como a própria origem da palavra nos revela: é um “pré-objeto”, isto é, uma ideia que se forma para realizar algo “no futuro”. Nesse sentido, almeja a efetivação de seu domínio e organização intelectual de “modo antecipado”, isto é, enquanto ele ainda não existe.

Para tanto, representar o espaço passa a ser o fundamento desta “antecipação intelectual”, ou seja, é a fundação de sua condição de “objeto”. Assim, o desenho adquire a relevância de método de criação como organização intelectual. Especificamente, a perspectiva é utilizada como base do raciocínio visual do espaço: é a regra que estabelece a medida comum – a escala humana –, possibilitando a identidade das partes com o todo. A propósito, é muito oportuna a observação de Argan a respeito do fato de a perspectiva, como “regra da visão”, ter sido uma aplicação *a posteriori* da pesquisa de Brunelleschi, “que originalmente visava como objeto e fim específico não a pintura, mas a arquitetura”.⁵ Ou seja, ele evidencia sua relação intrincada com o desenvolvimento da arquitetura, apesar de seu inestimável alcance e significado artístico no âmbito da pintura.

Vale lembrar que, em termos simplificados, a imagem em perspectiva é construída pela interseção dos “raios projetantes” (que são linhas traçadas a partir de cada ponto da cena representada em direção ao olho do “pintor”) com a

5 Idem, p. 88.



Construção de uma imagem como se fosse vista a partir do “centro de projeção”.

“tela” (um plano vertical posicionado entre a cena e o pintor). Cada elemento da cena representada tem suas dimensões estabelecidas com rigor e precisão matemáticos, a partir da relação de dois dados: as dimensões do objeto a ser representado e a distância em que se encontra o sujeito que a observa. Trata-se, portanto, de uma projeção matemática da cena tridimensional sobre uma superfície plana bidimensional. E este é o ponto que por ora mais nos importa, ou seja, é exatamente o fato de estar fundamentada em uma lei matemática que lhe assegura uma “validade universal” de ideia.⁶ Ora, justamente daí decorrem suas propriedades de infinitude e de homogeneidade: é o infinito subentendido no papel em branco de Brunelleschi.

Deste modo, a perspectiva é concebida como representação “total” do espaço e, como afirma Argan, “Brunelleschi concebe a perspectiva como uma estrutura *revelada no espaço*, de maneira que precisa alcançar um sistema representativo absoluto”.⁷ Isto é, muito além de uma técnica, era como se ela “explicasse como o mundo era estruturado”. No entanto, é muito importante notar como a partir de então “arquitetura” e “perspectiva”, ou seja, o espaço e sua representação, aglutinam-se em uma só entidade, baseando-se naquela “neutralidade” de espaço (ainda intuitiva) que descrevemos.⁸

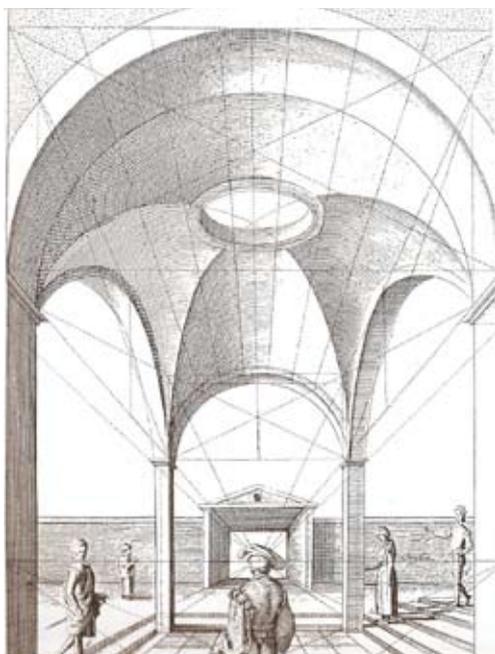
Diante deste horizonte, torna-se oportuno acrescentarmos aqui outros signifi-

6 Cavalcante (2002, p. 229).

7 Argan (1999, p. 52, ênfase no original).

8 Cavalcante (2002, p. 222).

cados e interpretações relacionados à teoria da perspectiva, ainda que deva ser de modo sucinto. Em primeiro lugar, é bom lembrar que, quando Brunelleschi inventa a perspectiva,⁹ não se trata meramente da descoberta de um artifício técnico de desenho, mas acima de tudo da consagração da visão como sentido privilegiado de captura da realidade exterior. Ora, isso refletia a gradativa transição para uma abordagem do mundo profundamente fisicalista suplantando a precedente “visão espiritual” medieval. Pois é o olho do corpo que substitui “o olho interior da alma cristã” e a “visão” se restringe a um borbulhante interesse pelo mundo físico.



Jean. V. de Vries. *Perspective* (lâmina 30).

Não menos importante é o fato de o esquema espacial da perspectiva incorporar o corpo do “espectador”. Pois o “centro de projeção”, ou seja, o conhecido “ponto de vista” da imagem, não é apenas o lugar a partir da qual ela é construída (onde supostamente está o olho do artista), mas também uma “indicação” do ponto ideal a partir do qual a imagem deve ser observada. “De fato a imagem em perspectiva *determina* onde o observador deve se postar, porque codificado na imagem está o ponto único no espaço físico do qual a imagem se origina e do qual se espera que seja recebida”.¹⁰ Ou seja, este elo entre a imagem representada e o espaço físico de quem a observa passa a ser decisivo: “Em termos da história do espaço, o ‘ponto de vista’ fisicamente específico codi-

ficado pela perspectiva linear tem o efeito de tornar tanto o artista quanto o espectador de uma imagem conscientes de estarem eles próprios localizados no espaço físico”.¹¹ Mais do que isso, o vínculo formal estabelecido entre o espaço virtual da imagem e o espaço físico do espectador sugere uma continuidade e conformidade espacial. Tal como se a imagem transbordasse para o

⁹ Lembremos que a invenção da perspectiva é atribuída a Brunelleschi e que Alberti a teoriza.

¹⁰ Wertheim (2001, p. 82).

¹¹ Idem, p. 84.

espaço físico seus atributos e as qualidades de sua natureza “matemática”.

Ora, em torno dessa problemática, é referência obrigatória o ensaio *A perspectiva como forma simbólica*,¹² de Erwin Panofsky. Em termos gerais, o autor demonstra rigorosamente como o sistema perspectivo clássico (a perspectiva albertiana) não se esgota como uma pura e simples tradução das leis perceptivas. Analisa seus postulados¹³ e delimita o que tais princípios possuem de arbitrário ou, até mesmo, de contrário aos cânones ditados por seus mentores. Partindo da tese de que os sistemas perspectivos são historicamente plurais, ele demonstra como cada um deles se efetua a partir de concepções de espaço e visão particularizadas ao longo da história. Desse modo, sublinha enfaticamente a natureza abstrata da perspectiva clássica como uma “construção intelectual” e, conseqüentemente, extrai implicações ideológicas.



Albert Dürer. Xilogravura.

Afinal, é claro que aquele aparente “espelhamento” entre o espaço representado e o espaço físico real não é neutro e “impune”. Pois o próprio esquema geométrico da construção da perspectiva imprime inúmeras relações constituintes fundamentais na imagem representada. Talvez a mais evidente esteja na simetria entre o observador e o infinito (o ponto de fuga), que, em relação ao plano de projeção, estabelece uma “condição ideal de visão” (uma vez que ficamos debruçados atrás da “janela que se abre aos nossos olhos”). Portanto, de saída, demarca a condição de “ver em perspectiva” como protegida por esse “guarda-corpo” que delimita, isto é, que separa nitidamente o que vejo (o objeto), de mim (o sujeito). Fica claro, deste modo, que o espaço representado em perspectiva não é o espaço “da ação ou da participação”, e sim o da mente que concebe e organiza o real.

¹² Panofsky (1999).

¹³ A visão monocular, o olho imóvel situado a uma distância frontal determinada em relação ao objeto, a abstração proposital de deformações laterais e verticais do campo visual etc.

Nesse sentido, é considerado emblemático o “papel difusor” exercido pelos pintores do Alto Renascimento na consagração dessa visão essencialmente geométrica do espaço, muito antes de os “homens da ciência” aceitarem-na como conceito. Ou seja, essa “figuração geométrica teria reeducado a mente ocidental a ver o espaço de uma nova maneira”,¹⁴ como se estivesse intuitivamente preparando o terreno para a revolução científica que estava por vir séculos mais tarde.

Por isso, sob a pena de insistir sobre assuntos amplamente conhecidos, não podemos deixar de afirmar a perspectiva como a tradução na arte desta concepção de espaço – o infinito vazio tridimensional e homogêneo. Pois ela torna possível a ilusão de completa integridade espacial, ou seja, ela é uma afirmação visual da unificação do espaço físico: todos os objetos e entes de fato parecem pertencer ao *mesmo* espaço.



Giotto. *São Francisco enxota os demônios da cidade de Arezzo*.(Basilica de Assis)

Apenas para elucidar esse ponto, podemos, por contraposição, retroceder e analisar brevemente um afresco produzido por Giotto: *São Francisco enxota os demônios da cidade de Arezzo*¹⁵. É interessante notar que, apesar do foco de sua atenção estar na simulação da profundidade espacial, no entanto, ainda é possível verificarmos reflexos de uma compreensão medieval do espaço. Pois, como podemos observar, os objetos e os seres aparentam uma solidez “individual”, como se cada um “estivesse isolado em seu próprio espaço”, uma vez que há mais de um ponto de vista, diferentes escalas são utilizadas, e assim por diante.

Ora, assim como tantos outros conceitos medievais, o domínio do entendimento do espaço também foi herdado de Aristóteles, e, de alguma maneira, é essa concepção

aristotélica que vemos refletida nas imagens de Giotto. Pois, de acordo com seus princípios, o “espaço” é simplesmente o conjunto de superfícies das

14 Samuel Y. Edgerton (apud Wertheim, 2001, p. 71).

15 Este afresco pertence à Basílica de Assis.

coisas, ou seja, é o limite entre uma coisa material e outra. Portanto, no espaço aristotélico, não há a noção de volume, tampouco de profundidade. Ou melhor, só os objetos materiais têm profundidade, e não o espaço em si. Baseando-nos nisso, podemos interpretar a impressão de que apenas os edifícios da imagem de Giotto parecem ter profundidade e não o espaço circundante, como se os objetos propriamente ditos fossem euclidianos, mas o espaço circundante permanecesse aristotélico.¹⁶

Assim sendo, conforme dizíamos, nunca será demais reafirmar a fascinante “unificação do espaço” operada pela invenção da perspectiva – fato que, aliás, marca o entrelaçamento entre a história da arte e a da ciência. Embora os artistas não estivessem desenvolvendo “teorias do espaço em si” com aquele simples conjunto de regras de representação, lançaram a pedra inicial para a evolução do conceito moderno de espaço físico que conhecemos hoje. Pois o nosso “olho virtual” (e, sobretudo, dos arquitetos), livremente flutuante que perambula pelo espaço, é precisamente o modelo que Galileu e Descartes adotariam ao formular sua nova imagem científica do mundo no século XVII.¹⁷

O espaço vazio da geometria cartesiana e galileana, no qual todos os lugares são lugares naturais de qualquer tipo de corpo e no qual todas as coisas estão no mesmo nível de ser, colocar-se-á como alternativo ao espaço qualitativamente diferenciado e concreto dos aristotélicos. Na nova física, o movimento aparece como um estado persistente dos corpos, a força é causa de aceleração e não de movimento; repouso e movimento são colocados no mesmo nível ontológico; a ideia de movimento de um corpo é separada da de processo de mudança do mesmo corpo; afirma-se a ideia de que um corpo pode ser isolado do seu contexto físico; o espaço real é identificado com o espaço geométrico.¹⁸

Ou seja, nesta operação de teorização realizada pela ciência, ocorre uma redução da experiência empírica, obtida em virtude de uma objetivação que subtrai

¹⁶ Wertheim (2001, p. 75).

¹⁷ Galileu via a natureza como um livro, encontrando nela um léxico matemático, e Descartes falava de *mathesis universalis*, uma ciência geral relativa à ordem e à medida.

¹⁸ Rossi (1992, p. 138).

qualquer conteúdo intuitivo e exclui qualquer relação de ordem sensível com o sujeito. Pois, enquanto no espaço físico há regiões diferentes e sutilmente qualificadas, no espaço geométrico as dimensões são equivalentes e substituíveis. Assim, nele é possível, por exemplo, pensar em uma “pura mudança de lugar” (a qual não altera em nada o sujeito ou objeto que se moveu) e, por conseguinte, em uma pura *posição*, que, é claro, exclui as sutilezas da *situação* do objeto ou sujeito em seu contexto. Evidentemente, também não cabem neste sistema as noções de dúvida, ambiguidade, incerteza ou ilusão, tornando-se assim possível a “exatidão”: qualidade que é inexistente na prática empírica.

Conforme vimos, foi a partir desta imagem do mundo que o espaço físico se tornou finalmente “sinônimo” do espaço euclidiano: um vasto vazio tridimensional sem traços característicos, uma grande arena neutra em que todas as coisas estão contidas e pela qual elas se movem.

É necessário dizer que não se tratava apenas de um universo infinito, constituído por cheios e vazios. Esta ciência estava solidamente ligada a uma nova metafísica, a um mundo sem hierarquia dos seres, a um modo diferente de considerar e entender a ontologia da natureza.¹⁹ Galileu chega à total matematização do mundo natural:

[Galileu] estava convencido de alcançar, através da físico-matemática, um conhecimento absoluto da natureza, que a simples experiência não estava à altura de proporcionar. Galileu, por isso, põe como fundamento a idéia de que a natureza é uma totalidade infinita em si, racional e mensurável. Isto é, que a natureza seja concebida como uma totalidade matemática inatingível pela intuição e determinável, embora num processo de infinita aproximação, por meio de um método matemático. A experiência oferece somente um mundo de simples aparições subjetivas causadas e reguladas pela essência profunda da natureza. A concepção galilaica conduz à oposição entre dois mundos, entre o mundo real em si e um mundo como aparece na experiência.²⁰

¹⁹ Idem.

²⁰ Martins e Dichtchekian (1984, p. 41).

Desta maneira, a física galileana opera algo como uma substituição da concre-
tude do mundo real por uma natureza idealizada imediata ou mediadamente
matematizável. Articula uma rígida armação que se desvia da “verdadeira na-
tureza”, isto é, que se distancia daquele condicionamento empírico originário
da geometria do mundo antigo. Pois a natureza é por ele concebida “como uma
ordem geométrica, como obra de um Deus que compõe o mundo em número,
pondere et mesura, como realidade escrita em linguagem matemática”.²¹ Desse
modo, seu sistema de símbolos e de conceitos representantes do mundo acaba
tornando-se “mais real” do que as coisas oferecidas pela intuição no mundo da
experiência, ou seja, do que aquilo que se dá imediatamente.²² (Este era justa-
mente o início da “ficção da ciência ocidental”, como concluiria Heidegger pos-
teriormente a respeito da natureza axiomática da ciência).²³

Como sabemos, mais tarde, Descartes dá a cartada final – levando ao extremo
esta redução racional-científica da realidade – ao estabelecer a divisão radical
entre o domínio fisicamente extenso (*res extensa*) e o domínio dos pensamen-
tos, sentimentos e da experiência espiritual (*res cogitans*). Embora não negasse
a realidade da *res cogitans*, esta passa a ser considerada praticamente como
inexistente, justamente por ser do domínio do imaterial, e por isso é excluída dos
métodos e práticas científicas.

Assim, com o dualismo de Descartes, decididamente se perdem os vínculos
entre material e espírito, produzindo-se pela primeira vez na história da humani-
dade uma imagem do mundo puramente physicalista, na qual mente, espírito e
alma não tinham lugar algum.²⁴ (Em todo caso, vale lembrar que o desprezo para
com o mundo sensível é originado no mundo grego, ou seja, não é especialidade
moderna, apenas é enfatizado quando o método passa a ser um instrumento).

21 Rossi (1992, p. 121).

22 Martins e Dichtchekian (1984, p. 41).

23 Conforme a conferência de 1933 sobre a “Questão da Técnica”.

24 Wertheim (2001, p. 114).

Ou, conforme afirma Paolo Rossi, de modo mais amplo:

Para além das profundas diferenças na discussão sobre o método científico, para além da distância que separa a rigorosa física galilaia das tentativas baconianas de fundar uma nova filosofia natural, permaneceu bem sólida em Bacon e em Galileu – assim como nos fundadores da nova ciência e nos expoentes da nova filosofia, de Mersenne a Gassendi, de Descartes a Hobbes e a Pascal – a convicção de que as “qualidades sensíveis” dos corpos são remissíveis ao homem e relativas ao homem e não têm relevância para a pesquisa sobre a “realidade” da natureza.²⁵

E, ainda citando o mesmo autor:

Neste século, certamente não faltaram análises críticas de tais “exclusões”, nem faltou quem, como Husserl, quisesse ver na mecanização e geometrização do mundo, que deriva da distinção entre qualidades “objetivas” e qualidades “sujetivas”, a origem da grande crise das ciências e o “pecado original” da civilização moderna (ao qual a “filosofia” deveria dar remédio).²⁶

Ora, sabemos que o problema colocado a respeito da volta ao mundo não representado, mas diretamente experimentável, àquele mundo pré-científico, anterior à reflexão, foi tratado no âmbito filosófico especificamente pela fenomenologia. O retorno ao “mundo-da-vida” (*Lebenswelt*), para usar o termo de Husserl, ou a “volta às coisas mesmas”, agora citando Merleau-Ponty, representou um esforço de saída daquele mundo constituído reflexivamente ou representado conceitualmente para se “compreender o homem e o mundo senão através de sua facticidade”.²⁷ Ou seja, buscava mostrar que tudo aquilo que sabemos do mundo, mesmo pela ciência, sabemos a partir de nossa visão ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. Afinal,

25 Rossi (1992, p. 187).

26 Idem, p. 187. A propósito, vale aqui a inclusão do comentário do autor a respeito desta crítica: “Mas estes novos juízes de Galileu também estão dispostos a admitir que essa distinção constitui o pressuposto e o fundamento daquela ‘mecanização do quadro do mundo’, sem a qual parece inexplicável e incompreensível a chamada Revolução Científica do século XVII – seja qual for o sentido que se queira dar a ela” (Idem, p. 187-188).

27 Merleau-Ponty (1994, p. 1).

segundo o filósofo, é preciso lembrar que “todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos despertar essa experiência do mundo da qual ela é expressão segunda”.²⁸ “Que é Fenomenologia?”, pergunta Merleau-Ponty: “é uma filosofia que coloca as essências na existência”.²⁹

Em *Fenomenologia da percepção* (original de 1945), Merleau-Ponty apontou o que via como uma divisão fundamental do entendimento do sujeito pela filosofia ocidental: argumentou que sujeito e objeto não são entidades separadas, mas, pelo contrário, interdependentes e entrecruzadas reciprocamente. Conforme afirma Marilena Chauí:

A interrogação filosófica como recomeço radical começa por abandonar os dualismos inaugurados por Descartes cujo primeiro efeito havia sido impedir um pensamento ancorado na união entre a alma e o corpo e na relação originária do sujeito e do mundo. Abandonar a herança cartesiana implica ultrapassar as idéias claras e distintas de sujeito e objeto, a oposição entre qualidades primárias (físico-geométricas) e secundárias (sensoriais, como a cor, o odor, o sabor, a sonoridade, a textura), a separação entre conceito e idéia e entre ambos e as coisas, a posição da subjetividade transcendental que funda e acompanha todas as representações.³⁰

Um dos pontos fundamentais de sua fenomenologia era que “a coisa é inseparável de quem o percebe e na verdade nunca pode ser ‘em si’ porque ela é o complemento do ato de ver ou o término de uma experiência sensorial que a investe de humanidade”.³¹ Ou seja, o sujeito percebendo e o objeto sendo percebido são considerados como dois sistemas sobrepostos um sobre o outro, como duas metades de uma laranja. Assim, o filósofo não quer separar as coisas fixas que aparecem ao nosso olhar e seu modo fugidio de aparecer; busca a ruptura entre a ordem espontânea das coisas percebidas e a ordem humana das ideias e da ciência.

28 Merleau-Ponty (1994, p. 3).

29 Martins e Dichtchekian (1984, p. 58).

30 Chauí (1994, p. 472).

31 Merleau-Ponty (1994, p. 287).

Como se a experiência fosse mesmo o “exercício do que ainda não foi submetido à separação sujeito-objeto. É promiscuidade das coisas, dos corpos, das palavras, das idéias”.³²

A percepção é, portanto, considerada como algo relacionado ao envolvimento de todo o corpo e não apenas à visão. O inter-relacionamento entre o “eu” e “o mundo” é então tratado como uma questão de percepção corporificada, uma vez que o que percebemos é necessariamente dependente do estado do nosso ser a cada momento em uma matriz de circunstâncias que determina como e o que percebemos. A impossibilidade de um “pensamento de sobrevoos” que veria tudo de uma só vez naquele espaço infinito e homogêneo, que veria ainda cada coisa em seu lugar e com sua identidade, redes causais completas e todas as coisas possíveis entre as coisas é, segundo o filósofo, ensinada pelas artes à filosofia.

A relação *in loco* com o mundo, que é constituído ao mesmo tempo em que é percebido, é identificada por Merleau-Ponty por meio da pintura de Cézanne, pois, conforme observa, para o pintor o mundo não teria como ser retratado pela tradicional estrutura geométrica da composição, afinal, percebê-lo não seria a simples percepção de seus valores cromáticos, mas de certo modo a sensação de estar junto às coisas investigando-as mental e sensivelmente em tempo real. Pois o espaço percebido pelo “corpo presente” é denso e tensionado por inter-relações das coisas, assim como pela natureza binocular da visão humana. Não lhe serviria o caminho fácil, fluido e hierarquizado apresentado pela estrutura da perspectiva, que une por um deslize o observador ao seu objeto, já desvelado e definido. De modo que, em seus quadros, não há mais um ponto de fuga “possível” para conduzir nosso olhar. A profundidade dos corpos e o caminho da percepção são obtidos, sobretudo, pela relação das cores e não mais por aquele escopo geométrico do sistema projetivo, sustentado e ao mesmo tempo estruturador da ideia do vazio.

Tentamos aqui delinear muito sumariamente como este arco se deu no campo filosófico científico ocidental. É claro que não temos a intenção de adentrar nas engrenagens do pensamento moderno racionalista e de seus desdobramentos,

32 Idem, p. 473.

dados o âmbito e a natureza deste trabalho. Apenas julgamos importante pontuá-lo logo de início, para tomarmos impulso em suas ondulações, como as de uma pedrinha lançada no lago. Afinal, faz parte do discurso do trabalho e das suas motivações poéticas – termos correlatos – reflexões desta natureza: a percepção do espaço *in loco* e sua representação racional. Balizados por estas referências filosóficas de grande envergadura, será na esfera da produção artística que deveremos nos debruçar.

2. Aqui-agora

É fato, o próprio cubo de seis faces iguais só existe para um olhar não situado, para uma operação ou inspeção do espírito que ocupe o centro do cubo, para um campo do Ser – e tudo aquilo que se possa dizer acerca das perspectivas sobre o cubo não lhe diz respeito.¹

Foi na década de 1960 que pesquisas relacionadas à percepção fenomenológica do espaço começaram a emergir com vigor no campo da arte, sobretudo a partir do surgimento das “esculturas” minimalistas.² Aquela nova noção de espaço, cuja significação advém no momento de sua projeção no mundo, entra então em jogo no campo da arte. O modelo de arte que se baseia em um “pensar-no-mundo” passa a ser substituído por um que prega um “estar-no-mundo”. Pois, ao inscreverem os trabalhos no espaço da experiência, os artistas abandonam o olhar de “sobrevoo” (aquele olhar não situado descrito por Merleau-Ponty, que pressupõe as coordenadas cartesianas em um espaço ideal, que, como vimos, independe da experiência), propondo que sua significação se dê no contato com o mundo.³ E, com a dualidade cartesiana quebrada (entre corpo e espírito), o espaço mental depara-se com o espaço físico e, diante deste, perde suas certezas.

Sem dúvida, a tradução naquele momento (década de 1960) de textos de Merleau-Ponty para a língua inglesa teve forte influência na recepção teórica por parte de artistas e críticos norte-americanos: *Fenomenologia da percepção* é traduzida em 1962 e *O primado da percepção* em 1964. No entanto, para não correremos o risco de assumirmos uma postura causalista por meio da relação entre teoria e prática, é necessário considerar outros fatores para um melhor entendimento de tais questões na “matriz minimalista”. Conforme comenta a crítica Rosalind Krauss

1 Merleau-Ponty (1984, p. 190).

2 Embora o pensamento fenomenológico de Husserl já tivesse influenciado a teoria da visibilidade pura de Fiedler, Wölfflin e Riegl.

3 É claro que esse enfoque na experiência é um desdobramento das preocupações de unir a arte à vida, presentes em algumas das vanguardas das primeiras décadas do século XX (como o dadaísmo, por exemplo), que são retomadas por artistas das décadas de 1950 e 1960.

a respeito do impacto dessa leitura: “Quando os artistas da geração minimalista tiveram acesso ao livro de Merleau-Ponty, no início da década de 1960, o fizeram tendo como pano de fundo Pollock, Still, Newman e Rothko. [...] A ‘Fenomenologia da Percepção’ foi interpretada, em geral, pelos americanos, à luz de suas próprias ambições: dar um sentido à arte abstrata”.⁴

Nesse sentido, consideramos apropriado inicialmente destacar outros aspectos – ligados especificamente ao contexto norte-americano – que estão relacionados ao surgimento dessa produção. Para começar, é importante sublinhar como o minimalismo,⁵ assim como a arte pop, foram movimentos indissociáveis do “contexto público” em que a obra de arte se insere, sobretudo em Nova Iorque nos anos 1960. Uma nova conjuntura da arte no mundo vinha sendo estabelecida desde os anos 1950, com estruturas de produção e recepção diferentes daquelas da Modernidade. A arte torna-se uma atividade lecionada nas universidades, com público crescente e imprensa própria, como indicam as numerosas revistas especializadas da época. Além disso, até então, nunca a arte moderna e do pós-guerra fora tão exposta e tão comercializada. Galerias e museus interagiam em uma dinâmica “imediate” abreviando aquele lento, apesar de crescente, processo de aceitação e inserção na dimensão pública por que passaram as poéticas modernas. Isto é, o intervalo entre a produção ou a concepção de um trabalho e sua aquisição para coleções e museus era agora regido pelo tempo acelerado do mercado de arte e do mundo dos negócios. Condição que os artistas da pop, de um modo geral, já haviam não apenas entendido, mas assumido e tomado partido – uma vez que, como sabemos, a pop inaugura na arte a sua assunção explícita como mercadoria, pressupondo sua visibilidade imediata e uma lógica para ser prontamente consumida.

Ora, por um lado, podemos entender este estado de “publicidade da arte” como

4 “Lorsque, au début des années soixante, les artistes de la génération minimaliste eurent accès au livre de Merleau-Ponty, ils le firent avec pour arrière-plan Pollock, Still, Newman et Rothko. [] La ‘Phénoménologie de la perception’ fut, en règle générale, interprétée par les Américains à la lumière de leurs propres ambitions: donner un sens à la art abstrait”. (Krauss, 1993, p. 325).

5 Ocorre certo incômodo quanto à referência ao minimalismo como movimento, uma vez que a maioria dos artistas ditos minimalistas receberam esta denominação da crítica, sendo que eles próprios não se referiam à sua própria produção como minimalista.

uma vitória de uma das demandas da arte moderna: a aspiração de tornar-se pública. No entanto, tal condição também estava fortemente vinculada a uma institucionalização da esfera artística que anulava, ou ao menos tornava muito fugaz, o poder crítico que toda obra de arte pode ter. Essa rápida “absorção” colocava em xeque a própria significação de ser artista. Ora, a consciência crítica destas condições de circulação e comercialização da arte compõe, em termos amplos, o pano de fundo da produção minimalista. De modo geral, ela estava relacionada à promoção de incômodos, ou espécies de “provocações” ao meio institucional, recém-instituído. Pois é claro que as instalações *site specific* guardavam um latente questionamento em torno das estratégias de comercialização, tal como ocorria com proposições que escapavam à noção de objeto, que de um modo ou de outro, em virtude sobretudo às suas relações com o espaço, exigiam do “meio de arte” novos procedimentos. Assim, por exemplo, quando Robert Barry declara em uma entrevista em 1969 que cada uma de suas instalações com fios era “feita para o lugar no qual eram instaladas e que elas não poderiam ser removidas sem serem destruídas”,⁶ torna-se evidente haver um desejo consciente de resistir às forças da economia que fazia circular os trabalhos de arte como mercadorias transportáveis e negociáveis. De modo similar, Richard Serra escreve – a propósito da emblemática controvérsia em torno de *Tilted Arc* – que a remoção da peça da Federal Plaza equivaleria à sua destruição.⁷

Outra evidente (e nem por isso menos importante) consideração a respeito desta produção se refere à sua relação com os procedimentos industriais. Diferentemente da pop, os artistas minimalistas não estavam interessados na criação de uma mercadoria assumida, “desencantada” por natureza, e sim em enfatizar e dar visibilidade ao processo da produção material. Tal como se a arte pudesse, por meio da incorporação da lógica de processos de fabricação do universo

6 Kwon (1997, p.12).

7 Porém, conforme aponta Miwon Kwon, em que o comentário de Barry anuncia o que foi no final da década de 1960 uma nova radicalidade na prática da “escultura”, marcando um novo estágio nas experimentações estéticas que se seguiriam durante a década de 1970 (isto é, *land art*, *process art*, instalação, arte conceitual, performance, *body art* e várias formas de trabalhos com teor crítico à instituição), a afirmação de Serra, proclamada vinte anos mais tarde no contexto da arte pública, seria uma defesa indignada, sinalizando o ponto de crise para o *site specificity*, no que toca à inseparabilidade física entre o trabalho e seu local de instalação.

industrial, revelar a verdadeira característica de seu tempo – a atitude materialista da vida. Nesse sentido, era como se ela apontasse para o que estava oculto por detrás da realidade do capitalismo: a “mais-valia” de seus produtos fetichizados. Afinal, embora a pop já houvesse anunciado o interesse em reduzir a pintura aos meios mecânicos com a utilização do *silkscreen* ou das retículas tipográficas, sabemos que foi sobretudo com as obras minimalistas que o processo de produção passou a ser questão central.

Devemos lembrar também que subjaz a esta exaltação do “processo” o alinhamento a uma estética “impessoal”, que abdica da tradição da arte como fazer manual, do artista como criador-manipulador e, no limite, do vínculo reconhecível entre o resultado final e a “matriz psicológica” do artista. Ora, a própria escolha de materiais subtraía a presença do artista da aparência dos trabalhos. Além de utilizarem materiais estranhos ao *metier* tradicional do artista (como chapas de aço inoxidável, acrílico, fibra de vidro e espelhos), esses trabalhos evidenciavam a racionalização industrial da forma – a lógica do *well-built* –, vinculando a liberdade de escolha do artista à gama de opções oferecidas pelas especificações comerciais (cores, dimensões de chapas etc.).⁸ Apenas como um exemplo, é curioso observar como a medida de 2,44 m é frequente nas esculturas de Robert Morris, uma vez que ela equivale a duas folhas de compensado tamanho padrão.

Nesse contexto, não devemos perder de vista que a vitalidade norte-americana daqueles anos não se restringia à esfera econômica e que já havia uma consciência da recém-formada autonomia cultural da América. Ora, sabemos que o expressionismo abstrato foi emblemático neste sentido, e que precisamente a obra de Pollock traduzia um modo de “ser e estar no mundo” caracteristicamente norte-americano, oposto ao europeu, que tornava clara uma recusa à vida carregada pelo peso da história e da tradição. Afinal, o *all over* “bombardeou” o passado da composição na pintura e a técnica do *dripping* apontou para questões de sua objetificação que mais tarde ganhariam relevância, ao tornar indistinguível o limite entre a tela e a tinta. Pois, uma vez rarefeitas as relações

⁸ Tal prática em certa medida já vinha sendo utilizada desde Pollock e De Kooning, que empregavam em suas pinturas tintas, pincéis e técnicas de pintura de parede disponíveis no mercado.

entre figura e fundo e entre suporte e matéria, torna-se praticamente impossível uma leitura relacional da obra, já que as várias partes da pintura passam a se equivaler (pois a superfície planar da tela torna-se toda “uniforme”). Deste modo, com a ordenação hierarquizada da pintura levada ao seu limite, certa noção de “unicidade” (*singleness*)⁹ é alcançada: a experiência espaço-temporal da obra é dilatada por meio da dissolução de sua unidade visual. Nesse sentido, a obra de Pollock pode ser interpretada como uma aposta em um modo de viver “em ato”, pragmático e ao mesmo tempo livre, que marcou a produção de toda a arte posterior, para não dizer de toda a cultura que se sucedeu.

A conhecida expressão de Donald Judd que descreve a ordenação de elementos em seus trabalhos com a simplicidade de “uma coisa depois da outra”¹⁰ – que é usualmente citada como explicação de seu interesse pela composição não relacional – evidencia este modo de apreensão do mundo marcado pela tradição empirista anglo-saxônica. Afinal, a composição relacional – ou seja, aquela que é regida por um sistema de partes sempre relacionadas umas às outras – estava associada à tradição da arte europeia, sobretudo à da pintura e, no limite, ao primado da razão iluminista. Alinhado a pesquisas de filósofos e cientistas contemporâneos, Judd censurava o racionalismo filosófico por desacreditá-lo como chave de compreensão do mundo. Sobre os atributos da arte europeia, ele afirma, em entrevista a Bruce Glaser:¹¹

As qualidades da arte européia até agora são inumeráveis e complexas, mas o melhor modo de explicar é dizendo que elas estão ligadas a uma filosofia – o racionalismo, filosofia racionalista.

Glaser: Descartes?

Judd: Sim.

Glaser: E você está querendo dizer que o seu trabalho está distante do racionalismo?

⁹ Termo utilizado por Donald Judd.

¹⁰ Citada no ensaio de Judd (1965), “Specific objects”, publicado originalmente na *Arts Yearbook*, n. 8.

¹¹ Entrevista de Bruce Glaser com Frank Stella e Donald Judd, publicada originalmente em: Questions to Stella and Judd. *Art News*, 1966.

Judd: Sim. Toda arte é baseada em sistemas construídos anteriormente, sistemas *a priori*; eles expressam um certo tipo de pensamento e de lógica que hoje estão muito desacreditados como modo de se compreender como o mundo é.¹²

Ou seja, em termos simples, o que Judd defendia era a assunção de uma postura antirracionalista “anterior” ao início do trabalho de arte, com o simples intuito de descartar noções apriorísticas que pudessem dissipar a tão desejada unicidade do resultado final (*the sense of the whole thing*):

O grande problema é que qualquer coisa que não seja absolutamente simples começa, de algum modo, a ter partes. O importante é ser capaz de trabalhar e de fazer coisas diferentes e, mesmo assim, não quebrar a inteireza que uma peça tem. Para mim, a peça com a barra de latão e as cinco verticais é, acima de tudo, aquela forma [*that shape*]. Não penso na barra de latão em oposição às cinco coisas, como Gabo ou Pevsner podiam obter um ângulo e depois outro apoiando-o ou relacionando-o com uma diagonal.¹³

Negando o sentido compositivo de parte-por-parte – que era para Morris, Judd e Stella remanescente da “estética cubista retardatária” –, supostamente se negava a reboque qualquer aspecto de transcendência, trazendo assim também cada vez mais à tona o caráter de “objeto do mundo” das obras.¹⁴ Esse princípio da imediaticidade da “forma inteira” se contrapõe àquelas relações obtidas por meio do rebatimento entre as várias partes no interior da obra, e acaba por transferir a percepção da escultura para o seu exterior – o espaço entre o objeto percebido e o espectador.

Portanto, a simplicidade formal que leva à similaridade estrutural dos trabalhos

¹² Apud Escritos... (2006, p. 125).

¹³ Idem, p. 128.

¹⁴ Cabe considerar que, se, por um lado, o minimalismo é genericamente considerado contra a tradição da pintura (pelo inerente caráter relacional e pelo efeito de ilusão pictórica que implicava sempre em algo para além da pintura em si), não podemos afirmar que a desconsiderava em absoluto. A esse respeito, Judd (apud ESCRITOS..., 2006, p. 134) afirma: “não posso fazer mais nada com isso. [A pintura] já foi completamente explorada e não vejo porque exclusivamente as relações pictóricas devam sustentar a arte”.

permite que o observador seja incluído corporalmente, assim como induz a uma maior ênfase no espaço expositivo circundante, que passa a ser percebido e estruturado com a obra. Como, de modo geral, os trabalhos minimalistas organizam-se de maneira simétrica, modular ou serial, impõem menos discriminação visual por parte do espectador, deixando-o livre para perceber o trabalho em todas as duas dimensões, inclusive a extraescultórica.

De fato, o princípio da utilização de estruturas autoevidentes, unidades moduladas, seriadas e ordenadas de modo contínuo estaria mais próximo do regime abstrato da produção industrial. Pois de algum modo evitava a tomada de “decisões estéticas” relacionadas às tradicionais noções de equilíbrio e harmonia e anulava a ideia do gosto artístico expressivo e inimitável – que origina um objeto único e autorreferente. Com o mesmo intuito, por exemplo, Frank Stella justificava o uso da simetria: exatamente para evitar o “efeito de equilíbrio”, uma vez que o resultado perceptivo da simetria estaria mais próximo ao de uma unicidade imediata, isto é, dissiparia a apreensão separada das partes eliminando qualquer vestígio de ilusão pictórica da tela. Ou seja, a afirmação da simetria supostamente rompia com a premissa de um equilíbrio assimétrico intuitivo que pudesse ser alcançado pelo reordenamento constante das relações entre as partes, como se elas fossem individualmente subordinadas à forma total do trabalho. Nas palavras de Frank Stella: “A base da idéia deles [artistas europeus] é o equilíbrio. Você coloca uma coisa em um canto e a equilibra com uma outra em um outro canto”.¹⁵

Ora, para além desse conjunto de características gerais aqui descritas (e de tantas outras possíveis), a produção minimalista apresenta algo longe de um consenso sobre o que a arte *minimal* é ou foi, representa ou pode significar. A própria crítica de arte, da época e posterior, expressa divergências radicais e imensas controvérsias em suas análises e interpretações. Não poderíamos deixar de comentar, mesmo que sumariamente, a célebre querela estabelecida entre a posição defendida pelos críticos modernistas Clement Greenberg e Michael Fried e os próprios artistas minimalistas. Para os críticos modernistas, a falta de ênfase na separação das categorias artísticas (pintura, escultura,

15 Apud Escritos... (2006, p. 124).

arquitetura, música, dança etc.) e a aceitação da presença do espectador como espécie de componente necessário ao trabalho – assim como de contingências físicas exteriores à “obra de arte em si” – eram princípios que estariam em total desacordo com o conceito de arte modernista. Afinal, tais parâmetros ameaçavam seus dois paradigmas fundamentais: a autonomia do objeto de arte (sua autossuficiência e independência do contexto) e a pureza de cada meio artístico.¹⁶ Com base nesses argumentos, Fried, em seu ensaio “Art and objecthood”, apoiou-se estrategicamente sobre os escritos de Robert Morris e Donald Judd – que foram sem dúvida os dois mais férteis artistas-teóricos daquele contexto – e denominou-os “literalistas”, questionando a legitimidade artística de suas proposições.¹⁷

O que pontualmente é oportuno comentar aqui em relação a este emblemático episódio – que por sinal compõe um importante capítulo do amplo processo de desmistificação dos postulados modernos da arte – é o fato de ambos os lados desta disputa não duvidarem do “caráter fenomenológico, isto é, do caráter de experiência subjetiva das propostas de um modo geral. Pelo contrário, como vimos, este era justamente o principal argumento pressuposto de toda a discussão que detonava o questionamento de ordem maior – se ainda se tratava de arte ou não –, forçando os limites da experiência artística. Pois o problema estava em torno da questão: qual é a natureza da experiência de uma obra de arte? Pode ela estar na ordem da trivialidade das experiências que experimentamos no cotidiano de nossas vidas?

Mesmo assim, evidentemente, consideráveis divergências estabeleceram-se entre os próprios artistas. Podemos citar, como exemplo, o corriqueiro fato de Judd, ao ver pela primeira vez um trabalho de Morris em 1963 em Nova Iorque, ter sido bem cauteloso em seus comentários. Só dois anos depois comentaria “o modo poderoso” como as obras ocupavam o espaço.¹⁸ Da mesma maneira, Morris teria desprezado o uso de “unidades modulares repetitivas”, tal como Judd

¹⁶ Pois, como sabemos, uma forte característica dos trabalhos minimalistas era sua tendência a se derivar ou se identificar com obras de outras categorias: Judd e a pintura, Morris e a dança, Le Witt e o desenho, por exemplo.

¹⁷ O termo “literalista” refere-se ao uso “literal” de materiais e formas “não simbólicas e não expressivas”.

¹⁸ Nas palavras de Judd: “As peças de Morris são visualmente mínimas, mas elas são poderosas espacialmente” (PAICE, 1994, p. 106).

utilizava, por terem “efeito imagístico”. No entanto, não é nosso intuito realizar uma análise comparativa aprofundada entre esses dois artistas.¹⁹ Entretanto, para além da postura antirracionalista comum aos dois e do interesse convergente pela tão referida “unicidade imediata” das formas – *wholeness* e *singleness*, de Morris e Judd respectivamente –, é proveitoso reconhecer um diferencial importante entre ambos no tocante à relação com o espaço e com o observador. Pois foi justamente essa noção que, no caso de Morris, alavancou os trabalhos para a crueza do “aqui-agora” de quem os vê, entregando o objeto de arte para ser experienciado de forma singular por meio da presença do observador, isto é, na imediatez sensorial da extensão espacial e da duração temporal de cada um.

A respeito desta diferença, comenta Didi-Huberman:

[...] assinalemos já a lucidez com que um artista como Robert Morris pôde assumir o caráter fenomenológico – o caráter de experiência subjetiva – que suas próprias esculturas engendravam, por mais “específicas” que fossem. Enquanto Donald Judd postulava a “especificidade” do objeto como praticamente independente de todas as suas condições exteriores, sua exposição, por exemplo, Robert Morris reconhecia de bom grado que a simplicidade da forma não se traduz necessariamente por uma igual simplicidade na experiência.²⁰

Compreende-se, para terminar esta breve introdução, que aquele espaço idealizado, puro e descontaminado até então dominante na arte é, nesse momento, supostamente complexificado pela materialidade do espaço ordinário das experiências do cotidiano: o espaço da arte não é mais percebido como uma *tábula rasa* genérica, mas como espaço real específico.

¹⁹ Podemos sumariamente citar alguns conhecidos diferenciais entre Judd e Morris: a relação com a pintura e conseqüentemente com a cor, as terminologias e designações em torno dos objetos tridimensionais (“escultura”, “objetos”, “objetos específicos”). Também de um modo geral, Donald Judd talvez tenha sido mais ácido e idealista em suas formulações teóricas.

²⁰ Didi-Huberman (1998, p. 63).

3. A arte não está mais lá

3.1.

A obra de Robert Morris foi emblemática por sua pluralidade no tocante ao movimento em direção à experiência sensível vivida pelo espectador. Neste sentido, pode escapar ao rótulo de “minimalista”, dada a multiplicidade de tendências incorporadas e o constante questionamento das fronteiras da arte – ainda que seus escritos e obras do início da carreira tenham sido fundamentais para que críticos e teóricos pudessem delimitar e cunhar o próprio termo. Quer seja na forma de *performance* ou pelos processos envolvidos, quer seja na adoção de um espaço e de um tempo da obra de arte como coextensivos ao de seu público, estabelecem uma nova modalidade de recepção da obra de arte, na qual o corpo é solicitado a participar.

Tendo em vista esses parâmetros, consideramos interessante apontar certas questões a partir de três obras do início de sua carreira, sobre as quais procuraremos estabelecer conexões e possibilitar rebatimentos mais adiante: *L-Beams* (*Vigas em L*, 1965-67), *Mirrored Cubes* (*Cubos Espelhados*, 1965) e *Portal* (1961). A escolha de tais trabalhos nos pareceu oportuna tanto pelo caráter paradigmático e exemplar em relação à “inauguração” de determinadas questões na história da arte, como também por afinidade estética e pessoal em relação ao trabalho prático que ora apresentamos.

Conforme veremos a seguir, a convocação do corpo do espectador para entrar em cena, no caso de Morris, foi detonada já de início a partir de decisões a respeito da simplicidade visual pretendida nos trabalhos e minuciosamente defendida nas explicações teóricas do artista. Como se a “desfuncionalização do olho” (decorrente da simplificação visual) fosse o primeiro passo para a formação deste outro tipo de espectador, agora corporificado, cuja experiência existe por meio do tempo e no “espaço real”. “Mais do que Judd e Stella, Morris ficou preocupado quase exclusivamente com relações externas: entre

a escultura o espaço que ela ocupa e o observador”.¹

Em “Notes on sculpture”,² Robert Morris afirma o valor de formas que “são dominadas pela totalidade” como opostas àquelas que “tendem a se separar em partes”, e valoriza o uso de formas simples que criem fortes sensações de *gestalt*.³ “A experiência dos sólidos estabelece o fato que, tal como nas formas planas, algumas configurações são dominadas pela totalidade, e outras tendem a se separar em partes”.⁴ Refletindo sobre a simplificação da forma tridimensional, Morris problematiza a questão e busca base para seu entendimento no âmbito de teorias da percepção. Como veremos adiante, formula o conceito de “formas unitárias”, formas tridimensionais geométricas simples e irregulares associadas a “fortes sensações” de *gestalt*.

Sua argumentação parte da análise da percepção de poliedros simples e regulares, como a pirâmide e o cubo, nos quais a sensação de *gestalt* ocorreria diretamente sem que o observador precisasse se movimentar. Isto é, “o entendimento” da forma estaria vinculado mais à experiência perceptiva acumulada (portanto, adquirida anteriormente) do que propriamente à percepção em ato: tal como se o sujeito visse e imediatamente “acreditasse” que o padrão que existe em sua mente correspondesse à existência factual do objeto. Porém, quanto maior fosse o número de faces (dos poliedros regulares), ocorreria cada vez mais uma espécie de enfraquecimento da apreensão formal. Finalmente, Morris conclui que poliedros irregulares, porém simples – como as vigas, planos inclinados e pirâmides truncadas –, em termos de totalidade, seriam mais potentes em sua percepção, mesmo sendo menos familiares que os sólidos regulares simples. Sem o imediatismo perceptual das formas regulares, porém diante da potência de sua “totalidade”, forçariam o espectador a se deslocar em torno do objeto: foi o que denominou “formas unitárias” (*unitary forms*).

1 Batchelor (1999, p. 23).

2 Morris (1966). Texto que descreve sobretudo seu trabalho da época e diferencia-o de seus contemporâneos.

3 A teoria da *gestalt* foi fundada pelos psicólogos alemães Wolfgang Köhler e Kurt Koffka no início do século XX, e basicamente consiste no isolamento e descrição de um fenômeno perceptivo discreto, ou *gestalts*.

4 Morris (1966, p. 42-44).

Simplicidade de forma não necessariamente significa simplicidade de experiência. Formas unitárias não reduzem relações. Elas as ordenam. [...] A magnificação desse valor único mais importante da escultura – a forma [*shape*] – unida a uma maior unificação e integração dos outros valores essenciais da escultura, por um lado, implica que os formatos multipartidos e inflectidos da escultura do passado pareçam estranhos e, por outro, estabelece um novo limite e uma nova liberdade à escultura.⁵

Ou seja, em termos perceptivos, ocorreria, segundo o artista, uma subsunção de todas as outras qualidades ou propriedades do objeto diante do valor da apreensão da *gestalt* de uma forma simples. Morris acreditava que, uma vez que a natureza hierática de uma “forma unitária” funcionasse como uma constante, todas aquelas relações “particularizadas” de escala, proporção etc. não seriam anuladas, e sim tornadas mais unidas e coesas. Deste modo, era quase como se buscasse objetos cuja “única” propriedade fosse o impacto da *gestalt*, isto é, que não sugerissem nada além deles mesmos enquanto forma.⁶ O que não deixa de nos assustar por sua assepsia teórica: trazer para a existência algo logicamente impossível “com uma única propriedade”. Pois é claro que qualquer coisa que percebemos nos é dada como extensa, colorida, texturizada (só para ficarmos nos atributos da fisicalidade).

Ainda com o intuito de atingir esta condição de “todo indivisível e indissolúvel”, condenava o uso de quase todo atributo específico da forma, como variações de superfície, presença de detalhes e a utilização da cor. Considerada como o elemento “mais ótico” do meio ótico, a cor era interpretada como algo incompatível com a natureza física da escultura,⁷ por sua natureza ser “essencialmente imaterial e não-tátil”. Por outro lado, as qualidades de escala, proporção, forma

5 Idem, p. 228.

6 Este é um aspecto central que o crítico Didi-Huberman (1998) inspeciona e problematiza em seu livro *O que vemos o que nos olha*. Nele, o autor analisa as linhas de partilha entre Stella, Morris e Judd e a incapacidade de seus discursos darem conta do mundo visual sobre o qual se projetam. Questiona a renúncia ao processo ilusionista como suposição primeira dos trabalhos.

7 Morris inicialmente se referia aos seus trabalhos como esculturas, passando mais tarde à denominação “objetos tridimensionais”.

e massa, com as quais, sim, a escultura deveria lidar, eram consideradas os atributos genuínos, isto é, substantivos de sua natureza física, material e palpável – e não “qualidades adjetivas” como a cor. Portanto, sua objeção ao uso da cor devia-se ao efeito de ênfase na natureza ótica em detrimento da natureza física, tátil. De fato, a maioria de suas obras era sempre pintada com a mesma tinta, a *Merkin Pilgrim Gray*, de um tom cinza neutro, por não considerá-la uma cor.

Existe uma suposição aqui [no novo trabalho] de coisas diferentes se tornando equivalentes. O termo “detalhe” é usado aqui em um sentido particular e negativo e deve ser entendido como referente a todos os fatores de um trabalho que o levam a uma intimidade, ao permitir que elementos específicos sejam separados do todo, estabelecendo, assim, relações dentro do trabalho. Objeções à ênfase na cor como um meio estranho à “fiscalidade” da escultura já haviam sido expostas, mas em termos de sua função como detalhe uma nova objeção pode ser levantada. A cor intensa, sendo um elemento específico, destaca-se do todo do trabalho para se tornar mais uma relação interna. O mesmo pode ser dito com relação à ênfase em determinados materiais sensuais ou nos acabamentos impressionantemente bem executados. Algumas dessas relações provocadoras de intimidade foram eliminadas pela nova escultura.⁸

Como vimos, o artista partia da premissa de que só um aspecto da obra deveria ser imediato – a apreensão da *gestalt*⁹ (ou, em outras palavras, considerava que uma obra de arte deveria se apresentar como uma *gestalt*, uma forma autônoma, específica, imediatamente perceptível, cujas partes seriam tão unificadas que

8 “There is an assumption here of different kinds of things becoming equivalent. The term ‘detail’ is used here in a special and negative sense and should be understood to refer to all factors in a work that pull it toward intimacy by allowing specific elements to separate from the whole, thus setting up relationships within the work. Objections to the emphasis on color as a medium foreign to the physicality of sculpture have also been raised previously, but in terms of its function as a detail one further objection can be raised. That is, intense color, being a specific element, detaches itself from the whole of the work to become one more internal relationship. The same can be said of the emphasis on specific, sensuous material or impressively high finishes. A certain number of these intimacy-producing relations have been rid of in the new sculpture” (MORRIS, 1966, part 2, p. 14, tradução de Camila Maroja).

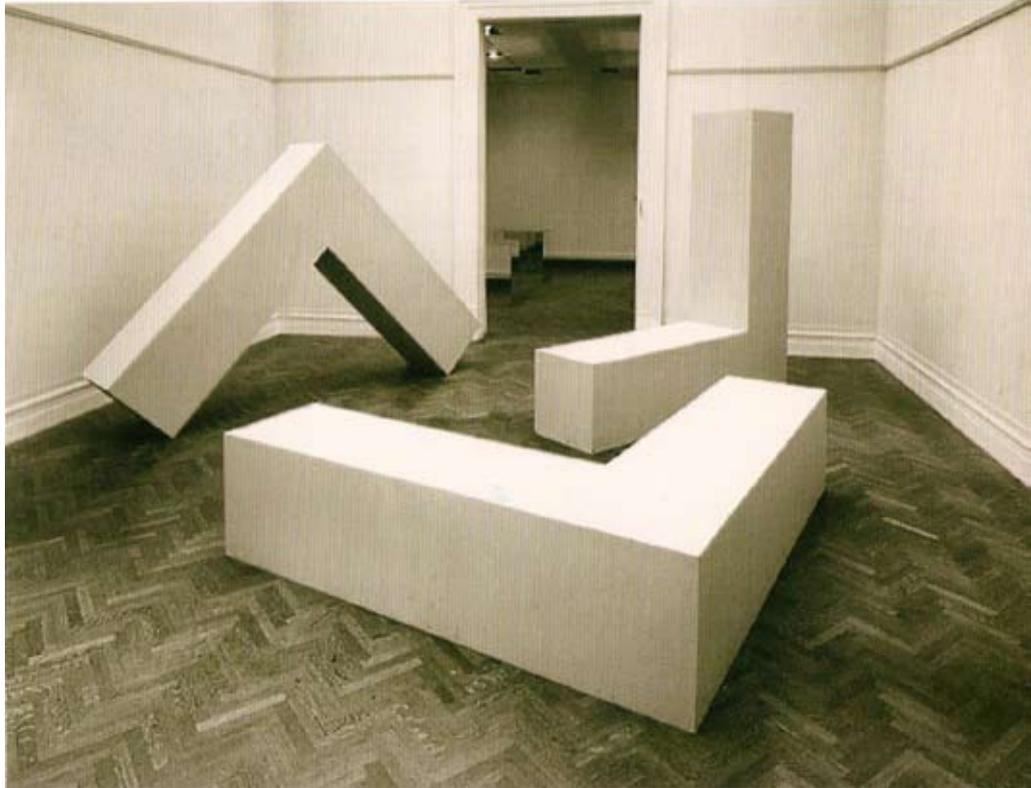
9 A propósito, vale afirmar a importância da *gestalt*, tão enfatizada nos textos de 1966, como uma das chaves para compreensão do trabalho de Morris. A significação da *gestalt* de um determinado objeto depende inteiramente de seu contexto – um quadrado, por exemplo, reposicionado no espaço, é percebido como losango, ou seja, a significação não pode preceder a experiência.

ofereceriam máxima resistência a qualquer tipo de percepção isolada); e que as principais relações estéticas não estariam contidas “no interior” do objeto autônomo, mas dependeriam deste e existiriam como variáveis que só encontram sua definição específica em um determinado espaço, luz e ponto de vista físico do espectador. Isto é, ele se atém ao fato de nossa experiência do corpo no espaço relacionada aos objetos ser inevitavelmente parcial ou contingente (mesmo nos casos de objetos com formas regulares).

Afinal, cada nova tomada de posição corresponde um novo “entendimento” do objeto, uma vez que “mesmo a mais patente propriedade inalterável, a forma, não se mantém constante. Porque é o observador quem muda a forma constantemente, ao alterar sua posição em relação ao trabalho”.¹⁰ A esse respeito faz o célebre comentário sobre a percepção de um cubo: “nós oscilamos entre a constante conhecida [*known constant*] e a variável experimentada”.

A propósito, vários foram os trabalhos que propunham evidenciar essas relações, criando desempates entre a observação e a “expectativa” da experiência perceptiva. O caso da obra *L-Beams*, de 1965-67, composta por três grandes formas L, é exemplar e até mesmo “didático” nesse sentido: alude à fenomenologia de modo direto e consciente ao “demonstrar” como a experiência perceptiva precede a cognição. Cada elemento, feito em compensado pintado e medindo 2,44 x 2,44 x 0,61 m, é disposto em uma posição diferente no espaço. Um é estendido no chão, o outro é colocado na posição vertical e o último é apoiado em suas extremidades. Embora “saibamos” que as três peças são idênticas – em formato, dimensões, cor e textura etc. – tal informação pode ser desconsiderada para quem está diante da obra. Pois, no instante em que nosso corpo é englobado pelo espaço físico da obra, nossa experiência nos afirma outra coisa. Ora, por mais que isso hoje nos possa parecer evidente, continua sendo um emblemático comentário a respeito da relação triangular objeto-espaço-observador.

¹⁰ “Even the most patently unalterable property, shape, does not remain constant. For it is the viewer who changes the shape constantly by his change in position relative to the work. Oddly, it is the strength of the constant, known shape, the gestalt, that allows this awareness to become so much more emphatic in these works than in previous sculpture. [...] There are two distinct terms: the known constant and the experienced variable” (MORRIS, 1966, part 2, p. 16-17, tradução de Camila Maroja).



Robert Morris. *L-Beams*. 1965

Afinal, o nível de luz, a profundidade das sombras e as intensidades variantes da cor (mesmo sendo sempre o “mesmo” cinza neutro), atrelados ao ângulo de onde são vistas, tornam as peças efetivamente diferentes. Conforme comenta Rosalind Krauss:

Desta forma, por mais claramente que possamos entender que os três Ls são idênticos (em estrutura e dimensões), é impossível enxergá-los como uma mesma forma. Por conseguinte, Morris parece estar dizendo que o “fato” da similitude dos objetos pertence a uma lógica que existe anteriormente à experiência; isso porque, no momento da experiência, ou na experiência, os Ls derrotam essa lógica e tornam-se “diferentes”.¹¹

Ora, a percepção do observador como objetos visualmente distintos “deveria” ser reconciliada com o fato de elas serem idênticas. No momento em que percebemos que o conhecido mentalmente é muito diferente do percebido sensível-

¹¹ KRAUSS (1998, p. 319).

mente, criamos um hiato entre o que “sabemos” e o que “vemos”, e a forma experimentada deixa de ser o “duplo” da forma mental. A grelha cartesiana que supostamente habita nosso conhecimento espacial trivial – sobre a qual tantas “equivalências” se estabelecem como inquestionáveis – evidencia-se como um modelo falso e equivocado, porquanto incompatível com a experiência de nosso corpo. Pois, como vimos anteriormente, ela é baseada em uma “experiência desencarnada” daquele sujeito bipartido em corpo/espírito.

Ao longo da trajetória de Morris, sua sensibilidade gradativamente se volta para circunstâncias factuais. As relações externas da obra – como a luz, contingências da montagem, campo de visão do espectador etc. – ganham cada vez mais enfoque, uma vez que seu interesse se concentra na experiência corporal do “observador” – que é levado a ter uma maior participação física, subvertendo seu tradicional papel passivo. O espaço do objeto deixa de ser “exclusivo” e forja um “significado público”,¹² no sentido de que depende das relações externas por meio da experiência do observador. Tanto que suas considerações a respeito das superfícies da escultura são basicamente sobre a luz – o último, mas não esquecido, elemento físico, “tão real quanto o espaço”. Nas palavras do artista: “Os interesses voltam-se agora para um maior controle e maior cooperação com a situação como um todo. O controle é necessário se quisermos que as variáveis do objeto, luz, espaço e corpo possam funcionar. O objeto propriamente dito não se tornou menos importante. Apenas ele não é suficiente por si só”.¹³

Neste sentido, com semelhante “curto-circuito” entre o “percebido” e o “conhecido” (ou, se quisermos, entre o corpo e a mente) apresentado em *L-Beams, Mirrored Cubes*¹⁴ (1965) é explícito em seu comentário sobre a exterioridade do trabalho. Conforme declara o título, trata-se de quatro cubos de madeira revestidos

¹² No sentido de ser determinado mais pelo uso do que por intenções privadas de ordem subjetiva, como parte de uma recusa da estética do Expressionismo Abstrato.

¹³ “But the concerns are for more control of and/or cooperation of the entire situation. Control is necessary if the variables of object, light, space, and body are to function. The object itself has not become less important. It has merely become less self-important” (MORRIS, 1966, part 2, p. 16-17, tradução de Camila Maroja).

¹⁴ *Mirrored Cubes* foi apresentado na segunda exposição individual do artista na Green Gallery, em Nova Iorque.

por *plexiglass* espelhado, medindo 53 x 53 x 53 cm cada. Dispostos regularmente sobre o piso de madeira da galeria, em um gride baseado nas dimensões da sala, é claro que não deixavam de ser “obstruções” ao andar do visitante, ao mesmo tempo em que as superfícies espelhadas causavam a impressão de dissolução do volume dos objetos. Tornam-se, por assim dizer, puramente exterioridade. Enfatizam o aspecto ótico da estrutura reduzindo tudo a um jogo de espelhos.



Robert Morris. *Mirrored Cubes*. 1965

Ora, enquanto a força da *gestalt* é absorvida pela reflexão do espelho, tragando tudo ao seu redor, com efeito, neste trabalho o artista parece buscar minar o mito do sujeito detentor da totalidade, uma vez que o observador precisa constantemente “dominar” a sua posição no espaço, criando, portanto, uma relação descentralizada com o mundo. Interessa-nos apontar que é a partir dos objetos que o espaço da sala e o gesto de andar são desestabelecidos e reorientados. Afinal, a “transparência” dos objetos, ou melhor, sua aparente impalpabilidade – na medida em que os espelhos se transformam no “vazio” da sala, sob

diferentes ângulos –, literalmente dá a ver o espaço circundante. Neste sentido, cabe então reconhecer a obra como um objeto “negativo”, isto é, cuja principal vocação, mais do que ser vista, é dirigir o olhar e percepção justamente para o que está em torno dela.

Também é surpreendente o valor metafórico que se estabelece nessa obra, uma vez que o que ocorre é algo como a desapareição do “objeto” em troca da aparição das contingências externas ao trabalho (o ambiente da sala e, no limite, o próprio observador). Sabemos que essa noção do “eu” que se estabelece mais como uma experiência do que como um *a priori* é muito próxima da noção utilizada por Morris na dança:¹⁵ nela, a relação com o espaço não é estável nem

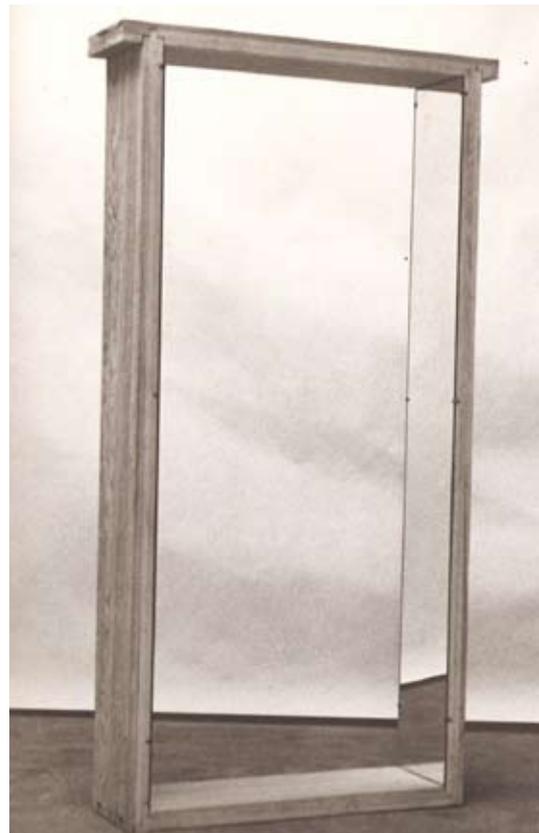
15 O corpo almejado por Morris, e de um modo geral pelo Judson Dance Theater, não difere do teorizado na época ou do solicitado pelos artistas plásticos em suas obras: trata-se de um corpo que situa o espectador no mundo, que lhe dá possibilidade de perceber as coisas por meio dele, em uma vivência direta.

constante, mas emerge em ato com o *performer* e o observador. Ora, subjaz a esse senso de autorreflexibilidade e autoconsciência do sujeito um rompimento com aquela tradicional prática de visão como uma relação estável entre um objeto escultórico centralizado e seu observador.

Bons exemplos neste sentido são os *Portais*, trabalhos do início da carreira (1961), que são, quase literalmente, molduras de portas em sua forma mais trivial. Usando simples ferramentas e materiais comumente disponíveis (madeira, pregos, tinta), estes objetos são manipulados a partir de procedimentos explicitamente diretos, isto é, envolvem “decisões primordiais e métodos de construção básicos”, conforme o artista descreveu.¹⁶ *Untitled (Pine Portal)*¹⁷ (1961), portal de pinho, como indica o título, foi posteriormente desenvolvido e usado como



Robert Morris. *Pine Portal*.1961



Robert Morris. *Pine Portal with Mirrors*.1961

¹⁶ Robert Morris (apud PAICE, 1994, p. 100).

¹⁷ *Untitled (Pine Portal)*, 1961, 243 x 121,9 x 30,5 cm.

estrutura interna para *Untitled (Portal)* (1961), um portal feito de madeira pintada de cinza que parece com uma viga sobre duas colunas retangulares. Ora, essas “esculturas” pressupõem que o observador as atravesse. Atestam o interesse de Morris sobre a capacidade de o corpo fazer algo diretamente em seu próprio espaço, assim como tratam também da “noção de passagem”: abrem ao observador a possibilidade de passar através, ficar dentro, ou ficar em um limite entre entrar e sair, ir e vir. Nestes termos, aguçam um senso de autorreflexibilidade na relação do observador com o objeto. Não por acaso, este foi um aspecto reforçado por Morris no mesmo ano, ao revestir de espelhos as faces internas do portal de pinho (*Untitled – Pine Portal with Mirrors*, 1961). Pois, neste caso – de modo muito mais explícito do que nos outros portais –, a passagem envolve um descentramento “cara-a-cara” com a moldura, uma vez que ela reflete e “devolve instantaneamente” ao observador a imagem em movimento do gesto de seu corpo. Uma imagem dupla e dispersa de cada um que por ali passa, que surge no momento mesmo do gesto, tal como um “rastro”.

Ou seja, mesmo sendo dispositivos relativamente elementares (isto é, baseados em uma redução espacial mínima do elemento arquitetônico “porta”), esses portais transformam a trivial experiência de “passar através da porta” um gesto autorreflexivo do próprio movimento de “mudança de situação”: sair de um lugar e chegar a outro. Neste sentido, estabelecem-se como corolários do espaço ocupado pelo corpo,¹⁸ para além da evidente relação com a arquitetura já anunciada pelo título.

Diante desses exemplos, gostaríamos de sublinhar as seguintes questões por eles engendradas: o entedimento cognitivo dos objetos *versus* sua apreensão perceptiva no espaço real (levantada de modo explícito em *L-Beams*), a ativação e orientação da percepção do espaço por meio do objeto (*Mirrored Cubes*) e a relação do corpo em movimento em relação a elementos básicos do espaço arquitetônico (*Portais*).

¹⁸ Assim como eles, outro trabalho é explícito nesse sentido: *Untitled (Box for standing)* (*Sem título (caixa para estar de pé)*, 1961), caixa de madeira feita na exata medida de Morris, pressupõe o entrar, acomodar-se e sair.

3.2.

Extensões de lã são esticadas e arranjadas em configurações que criam a ilusão de planos e volumes arquitetônicos. Apesar de fixas no espaço, parecem se alternar dinamicamente, uma vez que o foco da visão de quem as observa naturalmente muda à medida que o espectador caminha ao seu redor ou mesmo quando as atravessa. Feitas de ar e de contorno, essas frágeis arquiteturas são quase literalmente mínimas em massa e materialidade, mas não em presença. Pois definem com precisão formas volumétricas reais no espaço real, porém sem o peso de um objeto tangível. Não bastasse isso, com sua textura levemente áspera e irregular, a lã absorve a luz na mesma medida com que intensifica e reforça nossa percepção da linha flexível e fina, âncora do mistério entre o que vemos e o que percebemos.

Ora, tal descrição nos parece convir. Fred Sandback, autor de inúmeros trabalhos desta natureza, foi um artista que se interessou obsessiva e pontualmente por aquele limite entre a literalidade das coisas e sua ambígua presença como fenômeno, sobre o que nos referíamos anteriormente. A trajetória de suas obras pode ser vista como uma série de incrementadas etapas de uma paciente e intensa investigação: em 1966, inicia fazendo desenhos (lápiz, nanquim e pastel) que escapavam das duas dimensões sugerindo “situações espaciais” em três dimensões. Três anos depois, começa a desenvolver a caracterização do conceito da “situação espacial” no próprio espaço, estabelecendo uma ênfase na interação entre as linhas esticadas (de vários materiais, tais como fios de aço e elásticos) e o ambiente nas quais eram apresentadas. Em torno de 1973, abandona os fios elásticos e passa a utilizar os fios de lã acrílica, material que a partir de então se tornaria a base fiel de seu trabalho. Deste modo, como um paciente e consciente pesquisador, Sandback traçou seu caminho por meio de cuidadosos e precisos passos. Afinal, ao longo de aproximadamente trinta anos de sua produção, os fios tornaram-se um meio e um *modus operandi* característico de seu idioma plástico. Desenhos? Esculturas? Instalações? Ora, certamente a tensão entre a aparente bidimensionalidade do espaço ótico e a habitual tatilidade do espaço tridimensional parece ser a matriz de sedução ou a base do enigma do resultado perceptivo de suas obras.

Justamente por isso, é oportuno saber algo a respeito da origem de tal procedimento – de esticar linhas no espaço – em relação às preocupações iniciais do artista. Em princípio, os fios foram empregados pela simplicidade da descoberta de “um modo de definir volume que não tivesse as qualidades pictóricas da escultura”. Portanto, devemos observar que, mais do que por suas qualidades específicas de um “material”, tratava-se de um “modo”, uma maneira de possibilitar o pensamento escultórico que lhe parecia livre de todo aquele “excesso de bagagem, toda gestualidade absurda e todos aqueles preconceitos decorativos de composição”.¹⁹ De fato, um de seus primeiros trabalhos feitos de metal e elásticos (1967) desenhava as arestas de um sólido retangular imaginário.



Fred Sandback. *Red Floor Piece*. 1967

Em entrevista realizada nos anos 1990, o artista revela que, na época (em meados dos anos 1960), buscava trabalhar com todos os “aspectos positivos da escultura”, mas de um modo livre de toda a “confusão” que ela implicava. Ao mesmo tempo em que almejava trabalhar tridimensionalmente, não queria ser “estorvado por todos aqueles materiais e procedimentos” relacionados à escultura, tampouco entrar na esfera da dança ou do teatro. Ou seja, o que nos parece importante assinalar é que a solução da conexão de fios no espaço surge a partir de uma motivação “escultórica”, uma vez que todos os métodos e materiais disponíveis para satisfazer as investigações tridimensionais desejadas – seja pedra ou aço ou qualquer outra coisa – pareciam-lhe inapropriados.

¹⁹ Sandback (2007f, p. 127).

Afinal, Sandback estava ainda em início de carreira e, sendo estudante da Universidade de Yale,²⁰ vivia o dilema de se desvencilhar do espaço pictórico (o espaço representacional), o qual reconhecia até mesmo nas esculturas dos construtivistas russos.²¹ Pois, apesar de estes se expressarem por meio da geometria simples, com formas não figurativas, segundo Sandback, frequentemente envolviam um “certo idealismo” que não lhe parecia plausível:

Bom, Gabo, assim como Albers, foi um dos dois grandes nomes da academia contemporânea de arte. Você podia sentir a presença dele em todos os lugares. E enquanto seu trabalho tinha coisas certas que eu queria ou que eu imaginava querer para a escultura, ao mesmo tempo também me parecia um equívoco. Parecia estar contando histórias sobre abstração, maquiando velhas histórias. Não era abstrata por si mesma.²²

Afinal, tal como muitos outros artistas de sua geração, a questão era produzir algo que não representasse uma situação estética restrita, mas que estivesse ancorado na experiência cotidiana. Em suas palavras:

Uma escultura feita apenas com poucas linhas poderia parecer algo purista ou de natureza geométrica em princípio. Meu trabalho não é nada disso. Minhas linhas não são destilações ou refinamentos de qualquer coisa. Elas são simples fatos, demandas de minha atividade que não representam nada por trás de si mesmas. Minhas peças são apresentadas como situações concretas, literais, e não como indicações de qualquer outra ordem.²³

Ora, é claro que Sandback foi um artista diretamente informado pelo “pensamen-

20 Sandback, após concluir o Bacharelado de Artes em Filosofia, entrou para o Programa de Escultura na Yale School of Art and Architecture, onde ele realizou o Master of Fine Arts.

21 Segundo Yve-Alain Bois, a crítica de Sandback baseava-se, sobretudo, no trabalho de Gabo, e não deveria ser estendida genericamente a todo o Construtivismo russo. O crítico faz uma análise da relação de Sandback com o legado desta vertente, apontando inclusive alguns equívocos interpretativos por parte de Sandback.

22 Simon (2007, p. 135).

23 Sandback (2007e, p. 106).

to contextual” do minimalismo, isto é, por aquela noção do “significado como contexto”.²⁴ É impossível ignorar, em suas palavras, ecos da vocação antirracionalista e da rejeição à qualquer tipo de ilusionismo ou transcendência que assinalamos anteriormente. Neste sentido, é com naturalidade que muitas de suas “esculturas” operam, sem dúvida alguma, no espaço real do observador, estabelecendo um embate corpóreo direto, que se aproxima do que experimentamos com a arquitetura, embora de um modo “etéreo”. Conforme a expressão que o artista utiliza, o trabalho se dá no “espaço do pedestre” (*pedestrian space*),²⁵ isto é, como se “a obra estivesse logo ali, junto de qualquer outra coisa no mundo, não sobre um pedestal especial”.²⁶ Esta noção do “espaço do pedestre” certamente estava relacionada em termos amplos com o espaço literal que Judd queria ocupar, e com as observações de Morris a respeito de uma continuidade entre o espaço da obra e o espaço ordinário da “vida comum”.

No entanto, de um modo geral, também visualmente seu trabalho se aproxima muito da produção minimalista da época (apesar de o artista relutar em se “enquadrar” como tal) em virtude, sobretudo, da economia de materiais e da repetição regular de formas sistemáticas. Afinal, vários de seus trabalhos guardam claras semelhanças com obras de artistas centralmente associados ao minimalismo, como Dan Flavin, Sol LeWitt, Robert Morris e Robert Smithson. Por exemplo, a escultura *Untitled* (1968-83), que consiste em uma série de cubos ordenados, todos idênticos, evidentemente poderia ser comparada em sua serialidade e geometria com a *Série A*, de LeWitt (1977) assim como com outros trabalhos dele do mesmo período.

Entretanto, o que notadamente distingue sua obra dos trabalhos de todos esses artistas é sua peculiar característica de não ter massa nem interior. Pois, como

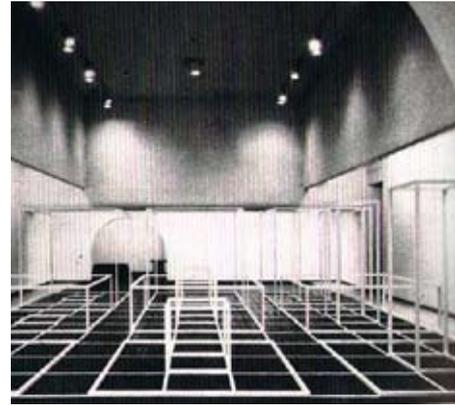
24 Aliás, o artista teve inclusive, ainda quando estudante, contato direto com Donald Judd e Robert Morris, os quais, não por acaso, reconheceu posteriormente como sendo os artistas mais importantes em seu horizonte naquele momento.

25 A respeito desta expressão, entendemos certa sugestão de aspectos performáticos do trabalho relacionados ao caminhar, ao movimento do passante como um contato produtivo, uma vez que a relação das obras com o piso é sempre presente. Também devemos observar que, na língua inglesa, a palavra *pedestrian*, que literalmente traduz pedestre, significa comum, vulgar, cotidiano, ordinário, mundano, trivial.

26 Sandback (2007b, p. 90).



Fred Sandback. *Untitled*.1968



Sol LeWitt. *Series A*.1967

sabemos, *grosso modo*, os trabalhos habitualmente vinculados ao minimalismo positivam uma objetualidade que envolve as noções de superfície e de interior. Deste modo, o poder das peças de Sandback está no fato de desfazerem todos os efeitos de superfície e de profundidade (geralmente consubstanciados na realização da escultura) em um simples gesto, sem, no entanto, renunciar à sua presença física. Ou seja, sua virtuosidade reside em trazer o concreto e o diáfano ao mesmo tempo, em um resultado que afirma tanto a sua estrutura material como sua lucidez, sem tornar-se um objeto.

No entanto, por outro lado, talvez possamos dizer exatamente o contrário. Ou seja, sob alguns aspectos, a obra de Sandback parece potencializar e levar ao extremo aquele modelo de significação proposto por Morris: a noção de que o trabalho existe somente em sua superfície, a qual é por si só constantemente vulnerável ao jogo de luz e às variações de perspectiva do observador. Afinal, por mais que se faça presente, não há mais superfície, apenas fios. Ou, se quisermos, a superfície são os fios. E intriga pensar como eles concentram com sentido rigoroso tanto a percepção luminosa como a oscilação de perspectivas do trabalho – justamente os pontos ressaltados por Morris. Pois, lembremos, são os fios os únicos pontos materiais, ou seja, o único anteparo físico para a refração da luz: somente através deles a tridimensionalidade pode ser visualizada. E justamente é a variação luminosa sobre cada fio que faz cintilar a “visão” de todas as superfícies, que efetivamente não existem. Ao mesmo tempo, constituem-se como “arestas” concretas de afiados planos e volumes geométricos virtuais: uma declaração enfática da afinidade do artista com o plano abstrato das ideias.

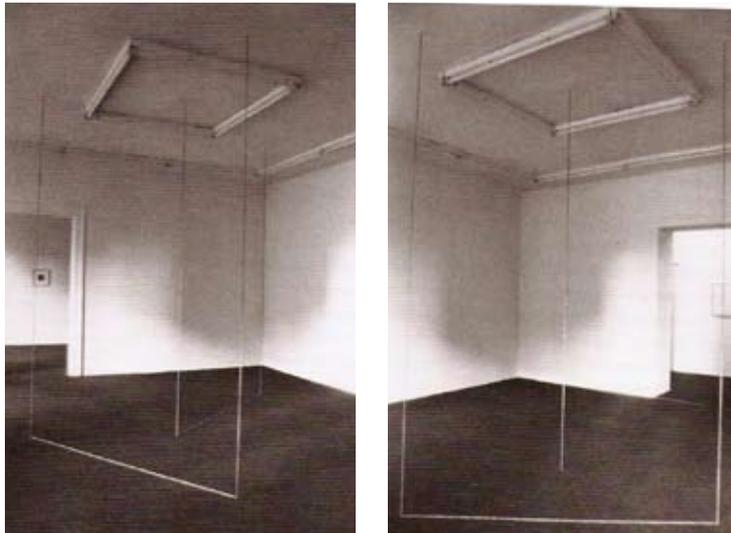
Pois, ao final de tudo, o que parece restar é sobretudo uma percepção em “estado puro” da linguagem geométrica em perspectiva. De fato, não há mais nada além disso: como se a contundência da redução material nesse momento condensasse o invisível, desmontando provisoriamente nossa certeza da experiência. Ora, assim como ocorriam com as *L-Beams* de Morris, o intervalo entre o que “sabemos estar vendo” e aquilo que “efetivamente não duvidamos enquanto vemos” parece se abrir um pouco mais, agora certamente com mais brilho e com menos didatismo. Tal como se, nesse espaço no qual a presença faz limite com a ausência, ocorresse uma espécie de deslizamento entre o real instituído e um real possível.

Exatamente por isso talvez não seja muito produtivo justapor o trabalho de Sandback de modo tão ajustado ao bojo das premissas fenomenológicas minimalistas. Pois, do inegável “efeito ilusório” consequente de seus fios, aflora uma força poética que parece suspender, de algum modo, aquela contundência seca pretendida em muitos trabalhos minimalistas – aquilo que, de modo geral, nos avassala pela enfática demonstração de sua empiria. A respeito dessa discussão, a minuciosa análise do desenvolvimento da trajetória de Sandback feita por Yve-Alain Bois, no ensaio “Um desenho habitável”,²⁷ revela-se muito proveitosa. Por meio dela, o crítico mostra como os trabalhos do artista, apesar de terem nascido sob a égide do minimalismo, foram gradualmente se distinguindo em seus propósitos. Mais do que isso, caracteriza algumas de suas obras como uma peculiar maneira de criticá-lo – não como uma negação total, como foi com o tão conhecido movimento da Antiforma, e sim como uma demonstração de que o minimalismo não foi tão longe o suficiente na realização de seus programas, como se dissolvido antes de atingir sua conclusão lógica.

Assim, por meio de uma análise retrospectiva, o autor aponta para os trabalhos iniciais do artista – ainda feitos de metal e elásticos (como o já citado anteriormente) e cuja referência ao perímetro de volumes fechados era bem evidente – e reconhece a “estratégia” utilizada como algo bem simples. Precisamente com o intuito de escapar do ilusionismo fundamentalmente antropomórfico – sobre

27 Bois (2007).

o qual a escultura tinha sido baseada desde tempos imemoriais, e a qual afirmava, no centro de sua massa corpórea, um coração central imaginário –, Sandback teria deixado o interior de suas peças ser evidentemente oco e o vazio ser literalmente acessível e visível. No entanto, tal estratégia interceptava a (tão temida) dimensão epistemológica da representação, a partir da qual, como sabemos, a transparência não tem um significado de desmistificação, mas, justamente pelo contrário, remete à sublimação idealista. Desse modo, na opinião do autor, as primeiras peças, justamente por serem mais centradas como “objetos fechados”, de saída já não “funcionavam” como trabalhos minimalistas. Afinal, poderiam ser facilmente lidas como a destilação de uma “peça ausente”, aludindo, portanto, à noção de essência de um objeto.



Fred Sandback. *Untitled*. 1977

Como consequência, para evitar a aproximação a uma “estética da transcendência” – que teria impregnado estas peças iniciais de metal e corda em virtude da suposta referência a um objeto ausente –, Sandback teria passado para a busca de soluções que, conforme ele esperava, pudessem assinalar a imanência de seu trabalho, garantindo sua permanência no “espaço real”.²⁸ O ápice de tal conquista – isto é, o momento da ancoragem de peças com aquele vocabulário próprio do artista no espaço fenomenológico – é identificado por Bois em

28 Não entraremos aqui nos detalhes da análise desenvolvida pelo crítico.

um grupo de trabalhos em forma de “U”. Compostos por uma linha que desce do teto perpendicularmente ao chão, estende-se um pouco rente ao piso e volta a subir ao teto do mesmo modo, foram primeiramente instalados em 1976 na Annemarie Verna Galerie, em Zurique. No ano seguinte, foram remontados na Galerie Heiner Friedrich, em Munique, e ainda posteriormente em outra versão que está atualmente permanente na Dia:Beacon, em Nova Iorque. O poder de tais peças estaria atrelado ao fato da discrepância entre o “real” e sua faticidade ser muito mais pronunciada neste caso do que em outros (e a razão para estar mais pronunciada estaria relacionada ao modo econômico de se apresentar). A respeito de tal delicadeza e da afiada precisão como as peças são inseridas no espaço, Bois observa:

Isto é, seu fio faz uma intrusão, não há dúvida sobre isso, mas remete sempre para muito perto do limite da invisibilidade, mapeia somente uma potencialidade, uma fragilidade que se torna mais do que uma firme existência. O movimento do observador é essencial para essa fusão nascente tomar lugar, razão pela qual acolheu com tanto entusiasmo a expressão “pedestrian space” cunhada por ele e um amigo, Dan Edge.²⁹

Observemos que a fusão em questão, conforme o crítico esclarece, não seria somente da percepção das finas fatias de espaço entre as linhas de lã – que se materializam de imediato nos olhos de quem entra na sala –, mas a percepção de que nós também estamos dentro do campo do trabalho. Isso ocorreria gradativamente, de modo lento, como se acomodássemos nosso olhar enquanto nos movemos pelo espaço. Ora, justamente essa acumulação progressiva de percepções culminaria na percepção de que nós, como observadores, estaríamos habitando o mesmo espaço do trabalho, como se estivéssemos “dentro” do trabalho.

Tal morosidade perceptiva talvez seja mais um diferencial da maioria das obras de Sandback em relação aos trabalhos minimalistas: “Esta acomodação do olhar não é imediata”, nota Valerie Mavridorakis. “Quando alguém entra em uma sala ocupada por uma peça de Judd ou Morris, sua consciência é imediatamente

29 Bois (2007, p. 34).

absorvida pelo objeto. Pelo contrário, em um espaço atravessado por uma linha, a sensação do vazio precede a percepção do trabalho. O espaço o precede”.³⁰ Como se gradativamente aquele espaço cessasse de ser um *container* neutro e homogêneo e se modulasse a partir do material vivo que é substância de nossa experiência, conclui Alain Bois.

A propósito dessa questão central – da inexorável tangência entre realidade e ilusão que o trabalho engendra –, o artista faz considerações muito objetivas. Refere-se à ocorrência de tais virtualidades como algo trivial e inevitável, atrelando-as ao fato de serem resultantes de um processo muito simples decorrente do próprio do material: “Meu trabalho não é ilusionista no senso comum da palavra. [...] Suas ilusões são simplesmente aspectos presentes dele. Ilusões são tão reais como fatos, e fatos são tão efêmeros como ilusões”.³¹

Em termos simplificados, o que o artista afirma com certa frieza é que a obra em si (e mesmo o efeito ilusório engendrado por ela) não remete a qualquer coisa, não representa nada e apenas faz parte da experiência fatural. Procura a todo custo enquadrar a experiência proporcionada por suas linhas de lã no ar como se “fossem mais ou menos simples fatos e não instâncias de uma geometria ou algo de ordem maior”.³² Ora, conforme aponta o crítico Thomas McEvelley, haveria uma certa contradição em seu discurso, exatamente pela suposição e afirmação de tal neutralidade.

O trabalho de Sandback expressa uma harmonia com seu espaço, uma espécie de revelação da natureza do espaço que não parece ser inteiramente neutra, mas que contém implicações pitagóricas sobre sua ordem interna que usualmente é invisível no espaço trivial, mas que pode ser manifestada de uma maneira sensível por um desvelamento respeitoso do espaço e seus interiores secretos.³³

30 Valerie Mavridorakis (apud BOIS, 2007, p. 34).

31 Sandback (2007e, p. 90).

32 Sandback (2007g, p. 61-62).

33 McEvelley (2007, p. 119).

Pois, de acordo com sua posição, o embate com as estruturas transparentes evocaria a ideia de que noções de “espaço”, “vida”, “energia” e “consciência” são secretamente baseadas em regularidades geométricas internas, sugerindo que o espaço por si só contenha tais implicações, as quais não são usualmente percebidas, embora sempre estejam lá. Como se a ideia da existência de forças ativas ocultas no espaço trivial que aqui nos envolve estivesse de algum modo corporificada na íntima e delicada interação das rarefeitas peças de Sandback com o espaço ao seu redor.

Portanto, o discurso do artista revelaria como a noção de neutralidade – expressa na redução de elementos, no suposto esvaziamento de sentidos e referências, reduzindo tudo estritamente ao fato físico – estaria, sob seu ponto de vista, vinculada às ideias de imaterialidade e de vazio. Ou seja, a questão que surge é: por trás daquela suposta reivindicação de “neutralidade”, haveria ainda uma fonte de transcendência? Ou seria a obra uma precisa demonstração da ilusão inerente à fatorialidade das coisas no mundo?

Yve-Alain Bois reconhece, nesse sentido, que o trabalho de Sandback é como um “dispositivo de iniciações misteriosas”, pois “ousamos ultrapassar o umbral”.³⁴

Circunscrita e correlata por essa questão maior – de sua imanência e transcendência ao mundo –, a estreita e ativa relação entre a obra e o espaço expositivo é, como sabemos, da alçada de nosso interesse específico. É oportuno observar como as obras avançam da escala pequena (nos anos 1960) às construções dos anos 1980 e 1990 que ocupam salas inteiras, nas quais o espaço onde a obra se insere, tal como vimos no exemplo das formas em U, revela-se mesmo como uma “parte” do trabalho. Pois as estruturas são tão mínimas que quase imateriais – dada a proporção de matéria (lá acrílica) em relação ao espaço que ocupam, ou seja, contornos muito finos imantam volumes enormes de espaço. Quase como se “o vazio” fosse o principal material da obra, ou melhor, como se sua matéria se confundisse com o ar. Portanto, torna-se evidente uma relação de primeira ordem, de “dependência física” entre a obra e a arquitetura onde

34 Yve-Alain Bois (apud MCEVILLEY, 2007, p. 62).

se insere. Observemos as colocações do artista em torno de suas intenções e procedimentos a esse respeito:

Também meu trabalho não é ambiental [*environmental*]. Ele incorpora questões específicas do entorno, mas ele sempre coexiste com o ambiente, em oposição àquela distorção ou destruição das circunstâncias do entorno em favor da imposição de um outro diferente.

[...] Eles [os trabalhos] não são deduzidos a partir da estrutura de um lugar. A presença delas [as esculturas], em qualquer lugar é, finalmente, absurda e incompreensível, porque na medida do possível elas são simples entidades inteiras.³⁵

Devemos sublinhar que ao mesmo tempo em que, como vimos, não há uma intenção de transcender a atualidade das peças, também não parece haver o intuito de realizar uma interpretação “conceitual” do espaço onde se encontra, ou uma narrativa que comente algo sobre as características prévias daquele espaço. Nesse sentido, a caixa branca arquitetônica atua somente como delimitadora, uma garantia do fluido vital do trabalho: o espaço vazio.³⁶ Como vimos, a natureza escultórica das propostas está notadamente ligada ao desejo de propô-las como peças “autônomas”, que coexistem com o ambiente. Mas, assim como as portas, janelas e corredores em uma construção arquitetônica, implantam uma organização espacial do ambiente – devido, sobretudo, à escala e posicionamento em que se situam no espaço expositivo.

Desse modo, cantos, planos, arestas e volumes, criados pela repetição de elementos, formam um vocabulário no qual a cor acrescenta vibração ao tênue desenho que surge no espaço real.³⁷ São linhas que apontam para um além e um aquém, que estabelecem planos divisórios, cortam, dividem o espaço e produzem passagens, fazendo-nos reparar na solidez do espaço. Apesar de sua

35 Sandback (2007c, p. 88).

36 O artista afirma que, quando inicia as construções em linha, não pensa que necessita de um tipo específico de espaço, e sim em um modelo dos interiores arquitetônicos ocidentais, o “cubo branco”.

37 O artista afirma utilizar linhas coloridas para fazer uma peça mais recessiva ou mais agressiva, amplificada ou esmaecida, morna ou brilhante, e para balancear as relações entre as várias peças à medida que elas coexistam com outras em um determinado ambiente.

declarada intenção escultórica, é evidente a intrínseca relação estrutural com o interior arquitetônico. Afinal, sem ele, o trabalho não existe.³⁸ Isto é, apesar de se afirmarem como entidades inteiras, são por constituição “semiautônomas”, afinal, de saída, não podem ser transpostas para outros lugares como simples objetos transportáveis (tais como *L-Beams* ou *Mirrored Cubes* poderiam), uma vez que sua ínfima concretude – a sua própria geometria – dimensiona-se a partir das configurações dos locais de onde se inscreve.

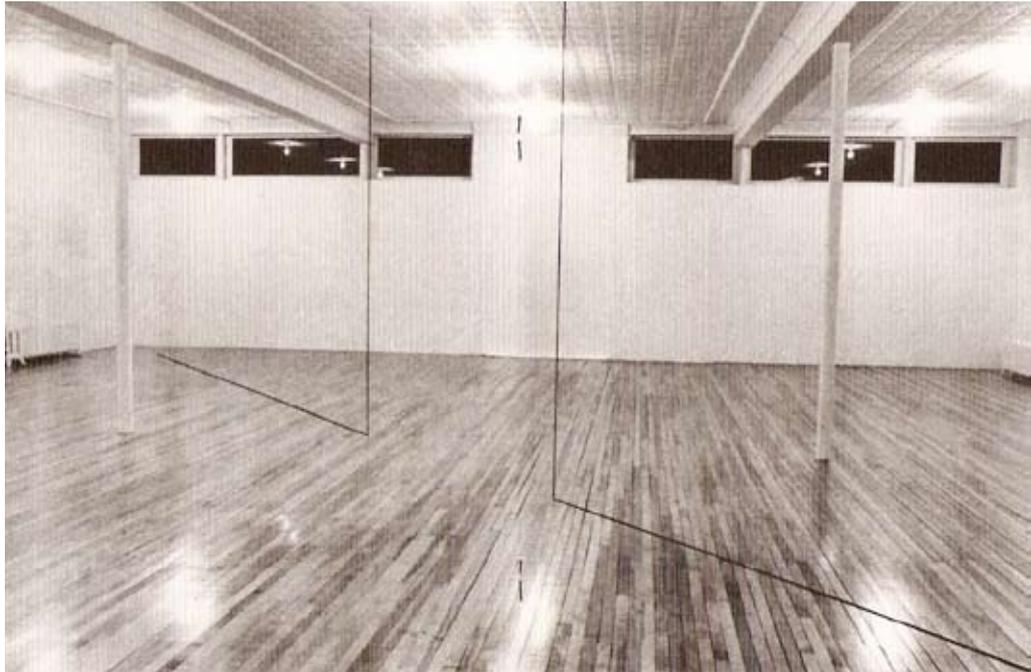
Meu trabalho sempre existe em um espaço interior. Esse modo ambivalente de estar em um lugar é uma condição dada em todo o meu trabalho. As peças são condicionadas para isso e limitadas a um local específico. [...] Não há finalmente razão para uma peça estar aqui ou ali. Elas estão limitadas pela estrutura de um lugar, mas não deduzidas a partir dele.³⁹

Ora, devido à sua própria construção e também à sua instabilidade física, certa transitoriedade se faz inerente ao trabalho: pois, de algum modo, ele sugere sua finitude material. Isso ocorre em decorrência do modo como se instala no espaço e da sua patente fragilidade e delicadeza material. O que não significa, entretanto, que uma mesma obra não possa ser remontada em um local diferente (nesse sentido, conforme o artista insistia em afirmar, não são *site specific*), mas apenas “que estará em uma situação completamente diferente” e, portanto, “será sempre uma peça diferente”. Vários trabalhos foram remontados em outros locais, evidentemente, sempre tendo sido adaptados de modo a responder a particularidades fisiológicas de cada lugar.

Para concluir, não poderíamos deixar de nos referir com merecida nitidez a uma importante chave de compreensão do trabalho: sua dimensão performática. Pois ele depende dela para se completar, como se o deslocamento dos corpos fosse mesmo material componente dos trabalhos. Nesse sentido, talvez pudéssemos pensar que não são esculturas, mas que “ocorrem esculturas”. Afinal, não se trata de corpos inequívocos, que, à maneira das tradicionais esculturas, constituem-se de material e opacidade.

38 Aliás, vale notar que o artista nunca fez uma obra em ambiente externo.

39 Sandback (2007d, p. 90).

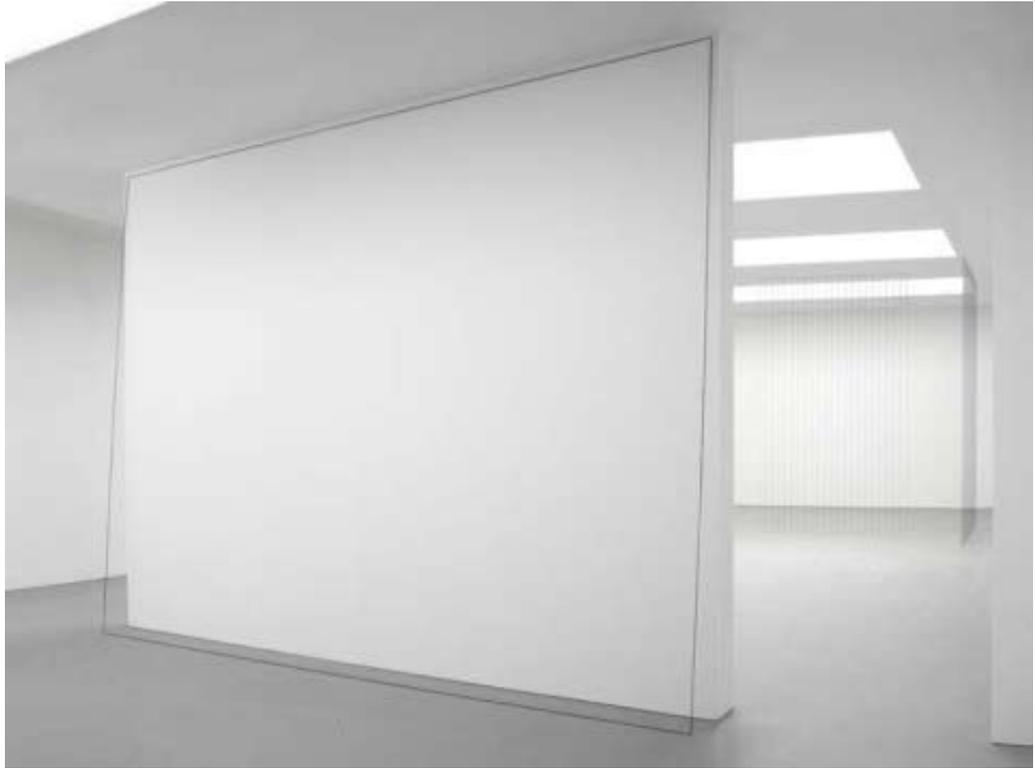


Fred Sandback. *Untitled*.1981

“Mais e mais, os trabalhos parecem ser algo como performances; não no sentido de presenciar um processo, mas em relação às condições requeridas para completar uma peça”.⁴⁰

Tanto é que o artista considera que, apesar das fotografias das obras proporcionarem um tipo de conhecimento sobre o trabalho – um tipo de esquema do que ele é –, de fato, “não apresentam nenhum interesse”, devido à natureza contextual do trabalho. É claro, pois nela a variável da dimensão temporal, determinante da experiência do deslocamento, é eliminada, ou melhor, paralisada. Ora, Sandback reconhece que a atuação de seu trabalho é muito mais ampla do que apenas a do campo visual. Refere-se à percepção sinestésica das peças que ocorre em tempo real de acordo com as modificações do movimento do observador. Algo como, empregando uma metáfora de Alain Bois, um “jogo da paralaxe”, isto é, um tipo de exploração do espaço vivido, fenomenológico, no qual o olho se ajusta permanentemente no silêncio, na procura de um foco, de uma certeza. Pois, como vimos, o trabalho é elaborado e percebido por meio do movimento, do deslocamento e da translação: nenhum ponto de vista

40 Sandback (2007e, p. 90).



Fred Sandback. *Untitled*.1986

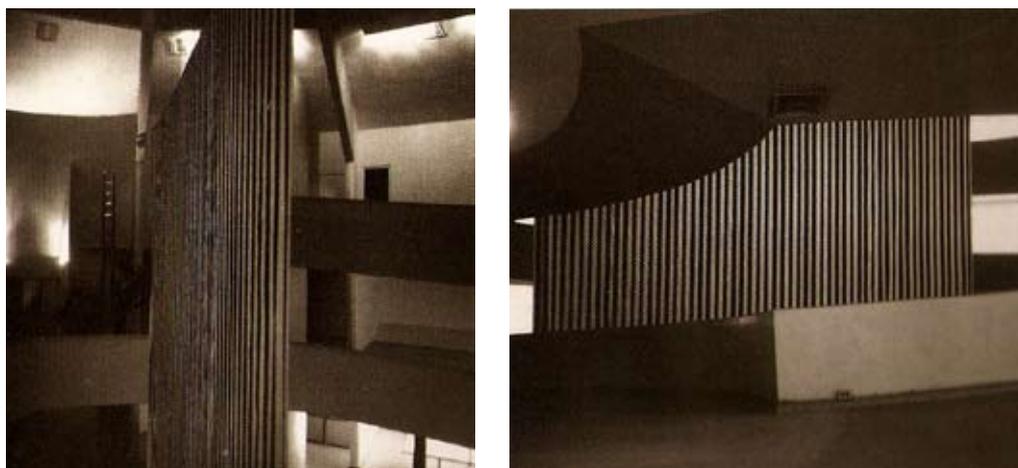
privilegiado é planejado em sua estrutura. Pelo contrário, sua identidade parece estar mais na sua presença física do que propriamente em seu aspecto visual, tal como um sussurro que não sabemos de onde vem.

3.3

Em razão de sua posição no espaço, a percebemos por meio de uma multiplicidade de pontos de vista à medida que avançamos no percurso. A cada passo, um novo ângulo, uma nova apreensão. Ora se contrai, afina-se a ponto de quase tornar-se uma linha. Ora se expande e obstrui a visão através do espaço com marcada presença, dividindo o grande vazio vertical em duas partes iguais. O interior de todo o edifício se sensibiliza, transforma-se, tal como se um alarme soasse incessantemente, incomodamente. Alguma coisa está fora da ordem.

Sim, nos referimos a uma das primeiras grandes realizações *site specific* de Daniel Buren: a peça *Peinture/Sculpture*. Ela foi concebida em 1971 para o Solomon R. Guggenheim Museum de Nova Iorque, cujo célebre projeto do edifício, de Frank Lloyd Wright, foi organizado a partir de uma longa rampa helicoidal que se eleva progressivamente por toda a altura da construção. Disposta em torno de um grande vazio central, que é iluminado por uma cúpula de vidro em seu topo, essa rampa comporta sete voltas sobre ela mesma. O edifício, portanto, é composto por sete níveis sobrepostos. Do lado voltado para o vazio, a rampa é limitada por um guarda-corpo contínuo que reforça o efeito plástico do conjunto, sendo o lado oposto definido por paredes reservadas à montagem das obras. Segundo Frank Lloyd Wright, esse dispositivo permitiria ao espectador ter tanto uma visão próxima aos trabalhos como também à distância, através do vazio, pelo posicionamento diametralmente oposto na rampa. Um projeto perfeito, portanto, para potencializar e multiplicar fisicamente as possibilidades perceptivas de um trabalho de arte.

Porém, antes de nos aproximarmos à questão central da intervenção propriamente dita, um breve comentário a respeito da atuação prévia de Daniel Buren será proveitoso, conforme veremos a seguir. Em setembro de 1965, Buren escolheu, entre várias telas de lojas, um tecido listrado formado de faixas iguais, alternadamente brancas e coloridas. Sobre esse fundo “extremamente visível”, realizou pinturas de formas variáveis que “cobriam apenas partes dessa rede de linhas verticais”. Depois, a partir de 1966, seu trabalho limitou-se a pintar de branco as faixas extremas coloridas, fazendo com que a tela parecesse



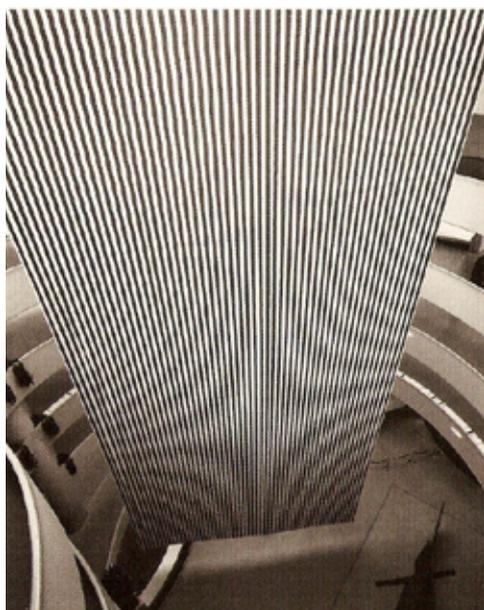
Daniel Buren. *Peinture-sculpture*. 1971

enquadrada por faixas laterais brancas de largura dupla; e, depois de 1967, a pintar de branco as faixas extremas brancas a fim de reduzir a aplicação da pintura a seu *grau zero*. Enfim, tendo compreendido que a pintura, ao ponto que ele a havia conduzido, não tinha mais valor em si, deduziu que o tecido listrado doravante não valeria senão em função do lugar onde estava exposto. Esta constatação o fez passar da “pintura como fim” a exatamente seu inverso, isto é, a um signo por ele denominado “instrumento visual”, que valeria somente “como meio”. Mais precisamente, o instrumento visual com a função de revelar, não sua instalação, mas as características dos lugares em que ele se situava.⁴¹ A propósito, vale comentar, um procedimento aparentado àquele utilizado por Morris em *Mirrored Cubes*, no qual o trabalho parece servir de alavanca para que se perceba aquilo que está ao nosso redor; como se nele houvesse um vetor voltado para fora de si, apontando para aquilo que normalmente não veríamos sem o auxílio de sua sugestão, fazendo-nos portanto perceber o que sempre ali esteve como se fosse pela primeira vez.

Desde então, as obras de Buren foram executadas sempre em função dos próprios lugares a que foram destinadas. Também será oportuno observar que, a partir desses trabalhos, as faixas já foram impressas sobre papel, o que significava subliminarmente que, por um lado, elas poderiam ser concretizadas em vários materiais (papel, tecido, vidro, madeira, mármore etc.) e, por outro, que

41 Lelong (2001).

somente duas de suas propriedades restariam invariáveis ao longo desse processo: a alternância cromática branco/cor e sua largura, fixada em 1967, em torno de 8,7 cm com uma tolerância de mais ou menos 0,3 cm.⁴²



Daniel Buren. *Peinture-sculpture*.1971

Nesse contexto, conforme dizíamos, a obra *Peinture/Sculpture* foi realizada especialmente para o espaço do Museu Guggenheim, constituída por uma primeira tela de 20 metros de altura por 10 metros de largura, feita de um tecido de algodão com faixas brancas e azuis alternadas, sendo as duas faixas laterais extremas pintadas de branco na frente e no verso. Este enorme tecido foi pendurado por um cabo de aço situado ao nível da cúpula de vidro e estendido até a altura da primeira rampa, dividindo o espaço cilíndrico do grande átrio central do edifício. Enquanto isso, uma segunda tela de 1,5 metro de altura por 10 metros de comprimento, constituída do mesmo tecido listrado branco e azul

(com as duas faixas laterais extremas também pintadas de branco na frente e no verso), seria instalada em uma rua adjacente ao museu, segundo uma orientação perpendicular à primeira peça. Mesmo que a segunda tela pudesse ser vista como um fragmento da primeira, o fato de “mostrar um mesmo tecido em dois lugares diferentes” modificaria a percepção tanto de quem está no interior como no exterior do museu.

Pois, em virtude da sua situação no espaço, a tela suspensa no interior do museu é oferecida ao visitante por meio de uma variedade de pontos de vista, que se multiplicam à medida que ele percorre a rampa. Ora, sendo a tela composta por faixas brancas e azuis, com as faixas extremas pintadas de branco, ela é, sim, uma pintura. Por outro lado, o fato de ser apreendida de modo circundante no espaço do museu a revela como um objeto tridimensional; portanto, como algo da ordem de uma escultura. Essa mudança perceptiva não é possível senão em razão da grande voluta do Guggenheim, o qual, por outro lado, também tem seu estatuto igualmente modificado. Ou seja, dizendo de outra maneira, a tela

42 Conforme aponta Guy Lelong (idem, p. 39)

suspensa é percebida em movimento no espaço graças ao aspecto escultural da arquitetura do museu. Portanto, o lugar que a acolhe é bem integrado à obra.

Todavia, conforme observa Guy Lelong, se o *instrumento visual*, constituído pelas faixas alternadas, pode ser qualificado como “meio” é porque sua instalação *serve* para revelar, e até mesmo para criticar as características do lugar que o acolheu. Daí se conclui que o trabalho integra o local que ocupa e, por consequência, tende a transformá-lo. Afinal, Daniel Buren efetivamente inverte a relação costumeiramente estabelecida entre as obras e seus locais de apresentação no museu. Haveria uma dupla integração do lugar com o observador, que o conduz, por um lado, a se mover em torno da obra (ao invés de adotar um ponto de vista fixo) e, por outro, a percebê-lo visualmente e a partir disso compreender, com um mínimo de informações exteriores, o “mecanismo” da obra, ou seja, sua dimensão discursiva.

Mesmo sendo aceita pelos organizadores da exposição (6ª Exposition Internationale), a proposição foi censurada principalmente pela pressão de três artistas (Michael Heizer, Dan Flavin e Donald Judd – que, como sabemos, exerciam àquela época forte influência no meio de arte novaiorquino), contra a maioria de dezesseis outros expositores, sob o pretexto de que a tela prejudicava a percepção das obras instaladas ao longo da rampa devido, obviamente, às suas dimensões e ao local onde estava instalada. Esse confronto ocorreu na ocasião em que a obra foi pendurada. A tela foi, por consequência, retirada, e a outra, prevista para o exterior, nunca foi montada.

O fato de a obra de Buren não se limitar ao “aspecto formal”, mas também levar em conta sua *função* – uma vez que apontava em tom de denúncia para a ordem imposta pela arquitetura do Guggenheim –, fez com que sua presença se tornasse bastante incômoda aos artistas que consideravam, ao contrário, o museu como um “espaço puro”, e que se curvavam à sua ordem.⁴³ Pois, segundo Buren, aquela intenção, embutida no projeto arquitetônico, do olhar à distância sobreposto à visão das obras expostas causaria uma certa “confusão [...] da arte que

43 Buchloh (1992, p. 80).

se desenrola aos nossos olhos / aos nossos passos". "O Guggenheim Museum é um exemplo perfeito de arquitetura que exclui de fato o que se está mostrando (normalmente) em proveito de sua própria exposição".⁴⁴ Foi justamente no sentido de reverter essa relação hierárquica – expressa pela própria arquitetura do museu – que Buren elaborou sua proposta.

Conforme sabemos, este episódio se tornou sintomático de um quadro de ruptura entre duas gerações: de um lado os minimalistas e do outro Buren, como representante de uma emergente posição conceitualista com um claro enfoque na crítica institucional. Afinal, sua proposição implicitamente procurava desafiar a "inocência" do espaço e do sujeito fenomenológicos, característicos das formulações tipicamente minimalistas. Pois, apesar de aquele sujeito ser "dotado de um corpo físico" (que foi, sem dúvida, a grande conquista minimalista em relação ao antigo sujeito cartesiano), ele ainda mantinha uma espécie de neutralidade e guardava certa dose de universalidade, uma vez que, por exemplo, aspectos de ordem sociocultural – isto é, as especificidades de cada um daqueles "corpos sensíveis" e, por consequência, também da relação estabelecida com o espaço da obra – não eram computados como ingredientes daquela formulação do modo de "estar no mundo" fenomenológico.

A intervenção procurava, portanto, explicitar como os interesses institucionais, que são sempre mediados por interesses econômicos e ideológicos, inevitavelmente redefinem, ou ao menos impregnam, a produção, a leitura e a experiência do objeto artístico. A arquitetura do museu – ou seja, o lugar de apresentação da arte – é, nesse caso, apontada como catalisadora dessas relações, revelando como não parecia mais possível perceber as obras ali contidas apenas em termos de um "fenômeno perceptivo", isentas e protegidas de suas implicações ideológicas.

Um outro exemplo com sentido semelhante é a proposição *Within and Beyond the Frame*, realizada por Buren para a galeria John Weber, em Nova Iorque, em 1973. A galeria está situada no terceiro andar de um imóvel de quatro andares cuja fachada está voltada para a rua. A profundidade da galeria é superior à lar-

44 Buren (1991, p. 432).



Daniel Buren. *Within and Beyond the frame*.1973

gura dessa rua estreita do Soho. Buren utilizou-se dessa dupla particularidade para dispor esse trabalho de um lado e de outro da moldura constituída por uma das janelas da galeria, da qual as partes móveis foram retiradas durante toda a duração da exposição. O trabalho consiste de dezenove peças de tecido listrado branco e preto, cada uma com 1,90 m de altura por 1,40 m de largura, com as duas faixas brancas extremas recobertas frente e verso de pintura acrílica branca. Esses dezenove elementos são suspensos por um cabo horizontal, fixado ao fundo da galeria, passando pela janela e atravessando toda a rua para se prender no edifício situado em frente. A distribuição desses dezenove elementos é rigorosamente simétrica: nove peças no interior da galeria, nove no exterior, e a peça central é posicionada atravessada na janela. As peças interiores são simplesmente penduradas pela parte superior, enquanto as exteriores são unidas também pela base por um cabo suplementar. A altura das peças é igual à das janelas, e sua largura corresponde à largura do tecido, que, por coincidência, é idêntica à largura das janelas. Os intervalos vazios entre os elementos reproduzem a largura das porções de parede que separam as janelas. A distribuição desses elementos parece, portanto, totalmente deduzida a partir da arquitetura do local. Trata-se, deste modo, de uma particularidade do local de exposição



Daniel Buren. *Within and Beyond the frame*.1973

que, juntamente com a dimensão da rua, determina o número de elementos no *exterior*. Por outro lado, é a largura da rua que determina, por simetria, o número de elementos pendurados no *interior*. Ou seja, o interior e o exterior não cessam de se reportar um ao outro e a relação construída entre os dois espaços oferece à visão uma reação em cadeia quase infinita.⁴⁵

Within and Beyond the Frame apóia-se sobre um conceito, diga-se, a transgressão da moldura da galeria, mas é também o objeto de uma realização visual evolutiva. Nas palavras de Buren:

[...] a parte externa estava constantemente em movimento pelo vento e não estava ao abrigo da chuva nem das interferências da cidade, enquanto a parte interna estava no abrigo de seu espaço, isto é, da galeria. Ao fim da exposição (depois de um mês), a parte externa estava inteiramente descolorada, transformado o preto em marrom, o branco igualmente amarelado, enquanto a parte interna não foi alterada. Os nove elementos internos estáveis eram agora os testemunhos (cor, tamanho, pintura etc.) dos nove elementos externos instáveis (por sua exposição à chuva e ao sol).

Para resumir, esta obra que no início foi construída sobre uma base estritamente simétrica em relação a um eixo, e onde se podia por consequência inverter a ordem (do interior ao exterior e vice-versa), ao fim da exposição não tinha mais que

45 Lelong (2001, p. 53).

um sentido possível, não era mais simétrica, essa simetria perfeita havia sido destruída pelo local dado a cada um dos elementos em relação ao espaço considerado.⁴⁶

Ou seja, Buren formaliza um afiado comentário a respeito das diferenças e oposições entre o espaço institucional da arte e o espaço da vida comum a partir do seu limite físico: a janela que separa a rua da galeria. Ora, é claro que outras releituras do espaço “puro” do minimalismo à luz de uma variedade de “impurezas” foram feitas ainda na década de 1970, trazendo para “dentro” do trabalho de arte muito mais do que o espaço métrico de uma sala (tal como naquela fenomenologia ainda dimensionada, metrificada). Entretanto, o que nos parece relevante apontar nesses trabalhos de Daniel Buren é precisamente o fato de este reconhecimento do espaço como um “lócus” social (que reabre a inquietante questão das fronteiras entre a arte e a vida, figurada neste caso em torno do confinamento da arte e dos artistas por museus e galerias) ser tratado e formulado a partir do embate específico com o espaço físico, ou melhor, com o espaço arquitetônico, conforme os exemplos que apresentamos.

46 Buren (1991, p. 404).

4. A arte onde estou

O espaço vivido não me oferece verdades como a geometria, mas presenças.

(Maurice Merleau-Ponty)¹

Tudo aquilo que existe idealmente no espaço geométrico é preliminar e univocamente definido em todas as suas determinações.

(Edmund Husserl)²

O prazer do espaço: é impossível exprimi-lo em palavras, é indizível. De maneira aproximativa, pode-se dizer que é uma forma de experiência – a “presença da ausência”; diferenças inebriantes entre a superfície plana e a caverna, entre a rua e a sua sala de estar; simetrias e assimetrias que acentuam as propriedades espaciais do meu corpo: direita e esquerda, em cima e embaixo. Levado ao extremo, o prazer do espaço inclina-se para a poética do inconsciente, para o limiar da loucura.

(Bernard Tschumi)³

Como nos recorda Bachelard em sua *Poética do Fogo*, certos temas nos perseguem de tal modo que, em vez de supor que nós os tenhamos escolhido para estudá-los, a sensação é de que ocorreu exatamente o contrário. Nesse sentido, acho importante fazer constar que as questões relacionadas ao espaço que ora apresento, antes mesmo de minha passagem pela Faculdade de Arquitetura, estão fortemente influenciadas por certas lembranças infantis, experiências acontecidas no espaço da casa, mais especificamente no meu quarto; espécies de cabanas que ocupavam toda a área do cômodo. Constituídas apenas pelo

1 Merleau-Ponty (1994, p. 346).

2 Husserl (1975, p. 391, tradução de Luigino Valentini).

3 Tschumi (2006, p. 576).

arranjo dos objetos presentes, essas cabanas terminavam por transformar absolutamente a significação habitual do espaço e dos materiais ali contidos. Não por acaso, aquela experiência vivencial infantil (espacial por excelência, por que não reconhecer?) se tornou cada vez mais instigante durante minha formação como arquiteta. Assim, este processo de pesquisa em arte surgiu a partir de algumas reflexões relacionadas ao ato projetual, ao espaço construído e sua percepção.

O resultado até agora é um conjunto de trabalhos que se relacionam diretamente com o espaço físico no qual vivemos, isto é, apontam para o “aqui e agora” de quem os observa, reivindicando, portanto, uma abordagem fenomenológica. Porém, inversamente, também nos remetem a um universo simbólico de representações teóricas do espaço. Por meio da utilização de elementos abstratos – como linhas, pontos, grades e setas – instalados no próprio espaço, isto é, nos lugares onde são mostrados, aludem com concretude a um imaginário abstrato, conforme veremos a seguir.

Antes disso, é importante assinalar nossa opção por não comentarmos nem descrevermos pontualmente as obras para nos desviarmos do risco de usurpar o lugar do leitor/espectador/interpretante. Afinal, a chance de um esgarçamento descritivo e interpretativo que possa aborrecer o leitor é, de saída, maior em virtude da sobreposição de autorias, do texto crítico e das obras. Deste modo, procuramos apenas situá-los em dois subgrupos, caracterizados apenas de um modo geral, conforme veremos a seguir.

O grupo de trabalhos constituídos por malhas geométricas elásticas é formado em sua maioria por instalações fixadas diretamente na arquitetura, como se nela estivessem “agarradas”. Essas tramas de elásticos articulados adquirem diversas configurações conforme o local que ocupam, podendo ser instaladas em cantos, cobrir o chão, paredes ou ocuparem o intervalo das portas e janelas, estabelecendo relações diretas com os espaços arquitetônicos. Ou, quando realizadas em ambientes abertos, sobre gramados, por exemplo, definem um plano cujas distorções, provocadas intencionalmente, contrapõem-se à topografia do terreno.

Tais estruturas delgadas e quase invisíveis são grades “idealizados” (embora natu-

ralmente concretos), muitas vezes irregulares, que estabelecem uma relação com o espaço e acabam por instaurar uma medida do espaço físico, isto é, determinam-lhe uma coordenada, um significado. Demarcam-no a um só tempo como ponto no mapa, mas implicam por outro lado a requalificação do olhar em relação aos ambientes que são trespassados por tais membranas quadriculadas. Nossa percepção, moldada por um sentido pré-definido de medida, na qual as noções de dentro e fora, em cima e embaixo nos fazem perceber as dimensões das coisas e espaços, é aqui supostamente convidada a reavaliar os volumes e certas relações espaciais específicas de cada local segundo uma nova e sutil orientação.

Em muitos casos, inclusive, a “invisibilidade” das intervenções é característica inquestionável, de modo que os ambientes nos quais são instaladas pareçam, em uma primeira apreensão, estar vazios. A transparência de algumas instalações pode revelar, ao menos de modo sintomático, uma intenção de propor ou simplesmente de dar a ver significados relativos ao lugar onde estão instaladas, quase como se fossem dispositivos, ou espécies de “filtros” para a percepção do espaço circundante. Afinal, os ambientes são vistos em sua totalidade literalmente *através* dos trabalhos.

Entretanto, a declarada delicadeza de uma “forma mental”, que é reconhecida com certa frequência, é sustentada fisicamente por um esqueleto de tensões que são articuladas no limite do material, na iminência de um desequilíbrio: tudo pode arrebentar! A propósito, não se pode ignorar a característica material fundamental deste grupo de trabalhos: a elasticidade. A ela subjaz a ideia de um limite físico, de uma amplitude possível de movimento que é regida pela tensão. Pois, mesmo quando não distorcidas, as tramas não guardam a latência do movimento da deformação, não imprimem a possibilidade do desvio? Talvez seja esta a razão de ser do emprego de elásticos.

Aliás, essas malhas se conformam (isto é, têm sua forma definida) pela tensão resultante das forças elásticas de direções opostas, uma vez que são construídas basicamente com elásticos e pregos. Como consequência, a forma final emerge no trabalho à medida que ele é realizado, não tendo como prevê-la ou predefini-la com qualquer exatidão. O que não quer dizer, evidentemente, que não haja um

esquema prévio. Pelo contrário, há um plano a ser seguido com certo rigor na execução: instrumentos de medição são utilizados e, em vários casos, maquetes de estudo. No entanto, o “projeto” não garante (nem pretende alcançar) o resultado formal final com precisão. Pois, no limite, ele é efetivamente gerado a partir de uma equação de forças físicas desconhecida da qual, é claro, não se pretende chegar ao domínio do cálculo. Assim, a cada montagem, o mesmo trabalho atualiza-se, uma vez que a etapa manual da execução sempre gera “imperfeições perfeitas” – ora pela irregularidade do fio do elástico, ora pela variação das tensões de cada fio ao amarrá-los e assim por diante – que acabam por definir a curvatura final da membrana.

Embora em grau bem menor, semelhante procedimento de oposição entre precisão e imprecisão ocorre no outro grupo de trabalhos constituído por setas tridimensionais agigantadas (*Entre*, 2009). Justamente por serem construídas em “madeirite” (folhas de madeira cor-de-rosa normalmente empregadas na construção de tapumes de obra urbanos), não possibilitam um acabamento preciso das formas geométricas que delineiam o símbolo gráfico. Mais uma vez a idealidade abstrata do símbolo é “profanada” na sua construção material, tal como a linha elástica não é reta e tem volume, as grelhas são irregulares, e assim por diante.

Ao mesmo tempo, a materialização das setas em três dimensões e sua ampliação até a escala do corpo pretende causar uma estranheza em sua leitura, diferenciando-a de seu trivial reconhecimento. Certa contradição entre forma e função é provocada. Pois a “função” da seta como símbolo em duas dimensões é corriqueira e clara – indica para onde se deve ir, uma direção –, mas o significado das setas enquanto esculturas oscila à medida que o observador se move à sua volta. Assim, tanto podem aparentar o peso e a estabilidade de grandes caixas como se tivessem sido “abandonadas no meio do caminho”, quanto, em determinados ângulos do percurso de quem as observa, podem funcionar de acordo com sua natureza simbólica, como “objetos direcionais”. Isto é, podem atuar literalmente como vetores que sugerem olhares para o espaço de seu entorno. Com esse intuito, as setas são posicionadas apontando para os “locais de entrada”, como se pudessem mesmo criar um campo de forças contrário (e de

certo modo arredo) ao fluxo natural de circulação dos locais onde são expostas.

Como vimos, os trabalhos orbitam em torno da criação de um jogo semântico que contrapõe experimentações sensíveis instaladas no espaço aos tradicionais mecanismos de representá-lo. Aludem, de certa maneira, à relação tão cara ao arquiteto entre o projeto e o espaço construído, entre a idealização de modelos generalizantes (o espaço projetado) e as particularidades de vivências espaciais específicas (o espaço experimentado). Pois, conforme vimos, há um interesse neste atrito perceptivo entre aquilo que nos parece que “não é para ser coisa” – e sim “ideia, esquema, representação” – e sua inexorável presença material no espaço. Ou seja, supõe-se uma contaminação ativa entre o “embate corpóreo” e o “embate conceitual” dos objetos e instalações apresentados; um embaraçamento entre uma condição de “modelo” e sua trivial objetualidade. Portanto, ao lado de sua vocação fenomenológica (isto é, enquanto experiências que consideram sua dimensão temporal, o deslocamento do observador, contingências específicas de apresentação etc.), há um componente discursivo, que se volta sobre si mesmo: uma espécie de “apresentação da representação”.

A respeito destas voltas semânticas, é curiosa a relação etimológica das palavras:

“Teoria”, como palavra, mas certamente também como atitude diante do mundo, provém de uma das formas gregas do verbo ver: “Ser”, aliás, também, e não por acaso. O mesmo se passa com “idéia” (idea quer dizer: forma). É todo um universo semântico extremamente importante para o que vieram a ser a filosofia, a ciência e a arte – derivados de verbos, todos designativos de ver, que expressam a atitude de estar diante, tomar distância, perceber, reter e contar:⁴

Por tudo o que foi dito, podemos afirmar que os objetos e instalações que ora apresentamos como proposições concretas situadas no espaço representam um ponto de inquietude a partir de nosso modo de representá-lo. Afinal, nosso pensamento não nos parece espacial?

4 Campos (1990, p. 17).

Referências bibliográficas

- ARCHER, Michel. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- _____. *Clássico anticlássico: o Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- BATCHELOR, David. *Minimalismo*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- BISHOP, Claire. *Installation art. A critical history*. London: Tate Publishing, 2005.
- BOIS, Yve-Alain et al. *Artsince 1900: modernism, antimodernism, postmodernism*. v. 2. New York: Thames & Hudson, 2004.
- _____. A drawing that is habitable. In: MALSCH, Friedemann; MEYER-STOLL, Christiane (Ed.). *Fred Sandback*. Ostfildern-Ruit, Germany: Hatje Cantz Verlag, 2007.
- BUCHLOH, Benjamin. Daniel Buren. In: *Essais historiques II, art contemporain*. Villeurbanne: Art Édition, 1992.
- BUREN, Daniel. *Les écrits*. t. I. Bordeaux: Musée d'Art Contemporain de Bordeaux, 1991.
- _____. *Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)*. Organização de Paulo Sérgio Duarte; tradução de Ana Maria Castro Santos, André Sena e Lúcia Maia. Rio de Janeiro: Centro Cultural Hélio Oiticica, 2001.
- BYINGTON, Elisa. *O projeto do renascimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- Calvino, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CAMPOS, Jorge Lúcio de. *Do simbólico ao virtual: a representação do espaço em Panofsky e Francastel*. São Paulo: Perspectiva, 1990. Coleção Debates, v. 235.
- CAVALCANTE, Berenice (Org.). *Modernas tradições: percursos da cultura ocidental (séculos XV-XVII)*. Rio de Janeiro: Access, 2002.
- CHAUÍ, Marilena. Merleau-Ponty, obra de arte e filosofia. In: NOVAES, A. (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

ESCRITOS de artistas: anos 60/70. Seleção e comentários de Glória Ferreira e Cecília Cotrim. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FERREIRA, Glória. Emprestar a paisagem – Daniel Buren e os limites críticos. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 84-93, 2001.

FRIED, Michael. Arte e objetividade. *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 9, 2002.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaaios e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2001.

Hopkins, David. *After modern art 1945-2000*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

HUSSERL, Edmund. *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*. Milano: Il Saggiatore, 1975.

JUDD, Donald. Specific objects. *ArtsYearbook*, n. 8, 1965.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. *Gávea*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 87-93, 1984.

_____. Richard Serra II. In: *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*. Paris: Macula, 1993. p. 319-334.

_____. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução de Júlio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KWON, Miwon. One place after another, notes on site specific. *October Magazine*, Spring 1997.

_____. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Massachusetts: First MIT Press Paperback Edition, 2004.

LELONG, Guy. Dês peintures sut tissu rayé à l'outil visuel. In: *Daniel Buren*. Paris: Flammarion, 2001.

LÉVESQUE, L. Entre lieux et non-lieux, vers une approche interstitielle du paysage. In: *Lieux et non-lieux de l'art actuel*. Montréal: Les Éditions Esse, 2005.

MALSCH, Friedemann; MEYER-STOLL, Christiane (Ed.). *Fred Sandback*. Ostfildern-Ruit, Germany: HatjeCantzVerlag, 2007.

MAROJA, Camila Santoro. *Tecendo o labirinto*. O trabalho de Robert Morris nas décadas de 1960-1970. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura) – PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2006.

MARTINS, Joel; DICHTCHEKENIAN, Maria Fernanda S. Farinha Beirão (Org.). *Temas fundamentais da fenomenologia*. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

MCEVILLEY, Thomas. Remarks in my sculpture, 1966-86. In: MALSCH, Friedemann; MEYER-STOLL, Christiane (Ed.). *Fred Sandback*. Ostfildern-Ruit, Germany: Hatje Cantz Verlag, 2007.

Merleau-Ponty, Maurice. O olho e o espírito. In: *Merleau-Ponty*. Tradução e notas de Marilena Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1974. Coleção Os Pensadores.

_____. *O visível e o invisível*. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984. Coleção Debates.

_____. A dúvida de Cézanne. Tradução de Nelson Alfredo Aguilar. In: *Merleau-Ponty*. São Paulo: Abril Cultural, 1984 [1948]. Coleção Os Pensadores.

_____. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MEYER, James. *Minimalism*. London: Phaidon Press Limited, 2000.

MORRIS, Robert. Notes on sculpture. *Artforum*, v. 4, n. 6, fev. 1966.

NESBITT, Kate (Org.). *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NOVAES, A. (Org.). *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco, a ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PAICE, Kimberly. Catalogue. In: *Robert Morris: the mind/body problem*. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, Jan.-Apr. 1994.

PANOFSKY, Erwin. *A perspectiva como forma simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1999.

ROBERT MORRIS: the mind/body problem. New York: Solomon R. Guggenheim Museum, Guggenheim Museum Soho, Jan.-Apr. 1994.

ROSSI, Paolo. *A ciência e a filosofia dos modernos: aspectos da Revolução Científica*. Tradução de Álvaro Lorenini. São Paulo: Editora da Unesp, 1992.

SANDBACK, Fred. Fred Sandback: nothing outside factuality. In: MALSCH, Friedemann; MEYER-STOLL, Christiane (Ed.). *Fred Sandback*. Ostfildern-Ruit, Germany: Hatje Cantz Verlag, 2007a.

_____. Notes. In: MALSCH, Friedemann; MEYER-STOLL, Christiane (Ed.). *Fred Sandback*. Ostfildern-Ruit, Germany: Hatje Cantz Verlag, 2007b.

_____. Notes (1973). In: MALSCH, Friedemann; MEYER-STOLL, Christiane (Ed.).

Fred Sandback. Ostfildern-Ruit, Germany: Hatje Cantz Verlag, 2007c.

_____. Notes (1975). In: MALSCH, Friedemann; MEYER-STOLL, Christiane (Ed.). *Fred Sandback*. Ostfildern-Ruit, Germany: Hatje Cantz Verlag, 2007d.

_____. Untitled. In: MALSCH, Friedemann; MEYER-STOLL, Christiane (Ed.). *Fred Sandback*. Ostfildern-Ruit, Germany: Hatje Cantz Verlag, 2007e.

_____. Sandback: where is the sculpture? In: MALSCH, Friedemann; MEYER-STOLL, Christiane (Ed.). *Fred Sandback*. Ostfildern-Ruit, Germany: Hatje Cantz Verlag, 2007f.

_____. Remarks on my sculpture, 1966-86. In: MALSCH, Friedemann; MEYER-STOLL, Christiane (Ed.). *Fred Sandback*. Ostfildern-Ruit, Germany: Hatje Cantz Verlag, 2007g.

SIMON, Joan. Lines of inquiry: interview by Joan Simon (1996). In: MALSCH, Friedemann; MEYER-STOLL, Christiane (Ed.). *Fred Sandback*. Ostfildern-Ruit, Germany: Hatje Cantz Verlag, 2007.

SOKOLOWSKI, Robert. *Introdução à fenomenologia*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

TSCHUMI, Bernard. O prazer da arquitetura. In: *Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995)*. Organização de Kate Nesbitt; tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

Wertheim, Margaret. *Uma história do espaço: de Dante à Internet*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)