

OPERAÇÕES FRAGMENTÁRIAS NA CONTEMPORANEIDADE: A DESMATERIALIZAÇÃO DA ESCULTURA CONTEMPORÂNEA E A REMODELAÇÃO DA ARQUITETURA MUSEAL ✓

7

Henrique Grimaldi FIGUEIREDO¹
Milena Andreola de SOUZA²

✓ Artigo recebido em 23 de junho e aprovado em 04 de outubro.

¹ Mestrando do PPG em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora. Arquiteto e Urbanista pelo CES/JF. E-mail: <henriquegrimaldi@hotmail.com>

² Mestre em Arquitetura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Atualmente é Presidente do PERMEAR - Programa de Estudos e Revitalização da Memória Arquitetônica e Artística, Coordenadora e professora do Curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora. E-mail: <mila.andreola@pucminas.cesjf.br>.

OPERAÇÕES FRAGMENTÁRIAS NA CONTEMPORANEIDADE A DESMATERIALIZAÇÃO DA ESCULTURA CONTEMPORÂNEA E A REMODELAÇÃO DA ARQUITETURA MUSEAL

RESUMO

A década de 1980 caracterizou-se por uma profunda alteração estrutural em seus formatos comportamentais e culturais. A escultura como campo plástico sofreu, em consequência, um reposicionamento dentro de seu universo teórico e prático. Propõe-se aqui uma leitura que objetiva afastar-se de uma visão tautológica da obra de arte, pulverizando uma visão puramente iconológica do objeto e recuperando a sensualidade de suas ontologias e genealogias. A partir da latência identificada no objeto minimalista pela teoria de arte francesa, primordialmente em Didi-Huberman, traçou-se uma perspectiva de recuperação da sensualidade comunicacional da escultura, do modernismo até a atualidade, demonstrando como a fetichização do suporte e os flertes com diversos campos disciplinares acarretou uma libertação da escultura de seus cânones anacrônicos, tornando-se pós-moderna, pós-histórica e expressando em uma pós-estética. Por fim, intentou-se comprovar como tal reconfiguração angariou uma profunda remodelação dos espaços museológicos, insistindo numa crise do cubo branco modernista e inserindo a poética da caixa preta da sociedade do espetáculo.

Palavras-chave: Escultura contemporânea. Museu. Arquitetura.

OPERACIONES FRAGMENTÁRIAS EN EL MUNDO CONTEMPORÁNEO DESMATERIALIZACIÓN DE LA ESCULTURA CONTEMPORÁNEA Y LA REMODELACIÓN DE LA ARQUITECTURA DE LOS MUSEOS

RESUMEN

La década de 1980 se caracterizó por un cambio estructural profundo en sus formatos de comportamiento y culturales. La escultura como campo plástico sufrió como resultado, un reposicionamiento dentro de su universo teórico y práctico. Se propone aquí una lectura que pretende alejarse de una visión tautológica de la obra de arte, haciendo la pulverización de una visión puramente iconológico del objeto y proponiendo la recuperación de la sensualidad de sus ontologías y genealogías. A partir de la latencia identificada en el objeto minimalista por la teoría del arte francés, principalmente en Didi-Huberman, se elaboró una perspectiva de recuperación de la sensualidad comunicacional de la escultura, del modernismo hasta la actualidad, demostrando cómo la fetichización de la base y los flirteos con diversas disciplinas condujeron a la liberación de la escultura de sus cánones anacrónicos, convirtiéndose postmoderno, post-histórico y se expresando como post-estético. Por último, se ha demostrado como tal reconfiguración planteó una renovación de los espacios del museo, insistiendo en la crisis modernista del cubo blanco y haciendo la inserción de la poética de la caja negra en la sociedad del espectáculo.

Palabras-clave: Escultura contemporánea. Museo. Arquitectura.

1 INTRODUÇÃO

As correntes e ainda quiméricas reflexões que estabelecem uma perspectivação dos caminhos teóricos percorridos pela escultura na contemporaneidade ponderam, em certo grau, um elemento inflamado que rompe quaisquer lacres axiomáticos arraigados à uma tradição estrita do pensar-arte, e espriam-se ao campo das interpretações e leituras abertas. Desativa-se assim a ferramentação teórica de uma historiografia da arte, ratificando, em substituição, uma visão e uma ordenação dos interstícios plásticos do pensar.

Operar uma narrativa da escultura como uma escrita resumidamente histórica, tangencia arriscadamente a superficialidade e o engessamento de uma disciplina que se auto-escreve. Seria ingênuo atribuir à escultura, a calma ordenadora que os formatos mais tautológicos da teoria da arte insistiam em preservar, assistindo em seu fazer e ser, algo predizível, estável, inscrito num formato replicável de movimentos artísticos canônicos. Deve-se estruturar o pensamento que a investiga em vigente interdisciplinaridade, é buscar, por exemplo, os liames ontológicos que a fenomenologia merleau-pontiana e a psicanálise lacaniana sempre estabeleceram com a arte. É corromper a unilateralidade da visão, torná-la prismática, dinamizada.

Primeiramente nos vemos impelidos a infringir uma visão panofskiana³ da História da Arte e seus meandros complexos que a estabilizam no universo de uma iconologia forjada a partir de uma linha neokantiana⁴ de raciocínio. Há nesta tendência um esforço de sujeição do visível ao legível, ainda bastante metafísico, que realiza o fechamento espontâneo das aporias que o mundo das imagens propõe ao mundo do saber (DIDI-HUBERMAN, 2013). Esta camisa de força cognitiva que reduz a obra de arte à sua rasura visual não corresponde mais às necessidades comunicacionais que o fazer escultórico atinge a partir dos anos 1950. A

³ Expressão referente ao historiador e teórico da arte alemão Erwin Panofsky, que na década de 1930 desenvolveu uma extensa teoria sobre iconologia na arte (DIDI-HUBERMAN, 1998).

⁴ Uma das linhas de atualização do pensamento kantiano, fundamentada na leitura do filósofo Ernst Cassirer, sobre a primeira crítica de Kant, isto é, sobre a elaboração das condições transcendentais do conhecimento objetivo (DIDI-HUBERMAN, 1998).

dimensionalidade travada na tela, caracteristicamente pictórica, começa a caducar graças e flertes conceitualmente mais intrincados.

Analisaremos aqui – diga-se, de forma bastante sumular, sem a profundidade textual ou pragmática que o tema merece, mas ainda sim elucidativa para este enxerto – duas coordenadas cruciais para a apreensão das rupturas visuais e teóricas assumidas pelo suporte escultórico a partir de meados dos anos 1970. O primeiro deles, e que se situa na proposta do filósofo francês Didi-Huberman, contrapõe a teoria de arte norte-americana à francesa, é a percepção aflorada de um desvelamento do “antropomorfismo dessemelhante”, proporcionado pelos volumes categóricos de Judd, Smith e, sobretudo, Morris. Atém-se a uma tentativa de re-anthropomorfização, de re-corporificação da obra abstrata e geométrica, contrário ao pragmatismo e a semiologia – considerada excessiva – na tradição crítica anglo-saxã. É a epítome de uma presença fantasmática, que não a fantasia de um indivíduo subjetivamente posto, mas aquela da obra enquanto corpo (DIDI-HUBERMAN, 1998).

A exigência desta reencarnação do objeto de arte desvela uma espécie de antropologia da forma, uma metapsicologia da imagem. É o agenciamento da escultura a seu potencial linguagético que Marin (1971) tanto defendeu nos processos de investigação clássicos, é esta capacidade adquirida deste corpo-obra em articular os signos em significantes visuais e significantes verbais, discursos implícitos, que em última instância, estabelecem o sentido final da imagem de arte. Recuperar para o objeto sistêmico e clínico do minimalismo a sua locução, problematiza o canto agourento da crítica de arte que insistia categoricamente em seu esvaziamento funcional, sua limitação comunicativa.

O alcance das qualidades estéticas da *action painting*⁵ norte-americana inculcam na prática – ainda bastante bilateral, pintura e escultura – uma dilatação forçada. Talvez as esculturas de piso de Anthony Caro tenham sido a primeira sinalização, o flerte primordial, ignitivo do fazer pictórico em três dimensões. Fundamentado aí, o discurso dos minimalista de afastamento de seus objetos de

⁵ Terminologia referente à pintura de ação norte-americana, manifestação imperativa do expressionismo abstrato e que teve em Pollock seu principal representante. In: PRETTE, Maria Clara. Para entender a arte. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2009.

qualquer relação metafórica, de se criar, como Judd amplamente teorizou em seus escritos, o teor tautológico de um “*what you see is what you see*”⁶, viu-se vitorioso em um primeiro momento no acúmulo repetitivo de obras “Sem título”, apenas para no momento seguinte ver-se problematizado no âmbito cerebral das teorizações artísticas.

Utilizemos aqui a rápida, mas esclarecedora descrição que Krauss empregou na obra *Colum* (1961) de Robert Morris. Nesta peça

A cortina se abre. No centro da cena há uma coluna, erguida, de oito pés de altura, dois de largura, em compensado, pintado de cinza. Não há mais nada em cena. Durante três minutos e meio, nada se passa; ninguém entra ou sai. Súbito, a coluna tomba. Três minutos e meio se passam. A cortina volta a se fechar (KRAUSS, 1977, p. 201).

Apesar da presença gritante de uma tautologia do visível, isto é, a coluna é uma coluna, não há mais nada a se ver, tudo se entrega imediatamente – ou parece se entregar – existem alguns pontos obscurecidos nesta poética do objeto em Morris; convém notar, assim, o valor perturbador que tal problemática submete ao discurso de uma suposta “especificidade”. O objeto é um objeto. De maneira imediata, o diálogo que este estabelece com o sujeito centra-se nesta objetividade do visível, da interpretação parca. Contudo existem duas lógicas aqui inseridas que desconstroem esse valor do indiscutível: a poética da escala exata, irremediável, precisa; e o caráter subjetivo de uma performance sem ator, de uma teatralização da sobriedade objetual. Algo notável na prática minimalista foi o exercício consciente de uma escala do corpo – retomamos aqui obras como *Die* (1962) de Tony Smith ou ainda *Sem título* (Caixão) (1971-73) de Joel Shapiro – em que a partir de sua estrutura básica *six feet (1,83 meters)*, ou dos módulos de replicação desta medida-matéria, peças abstratamente clarificadas de uma presença, geometrismos puristas, passam pelo que Didi-Huberman denota como antropomorfização. Um corpo destituído de seus elementos representacionais básicos, mas inerentes no trabalho, afastado na sua forma mas recuperado na escala. É um colocar-se dentro. Dentro destas caixas vazias que convidam, mesmo inconscientemente, o sujeito externo. O

⁶ JUDD, Donald. *Specific Objects*. New York: Arts Yearbook 8, 1965.

preenchimento que provém do olhar extrínseco e a ativa. É o que Huberman descreve de modo quase cirúrgico,

Pois ela não nos inquieta apenas através da obscuridade de sua massa. Inquieta-nos também através da indecisão que nela se manifesta perpetuamente entre uma verticalidade e uma horizontalidade. Esta é ainda a enervante e demasiado simples magia do cubo: o cubo diante de nós está de pé, com a mesma altura que nós, com seis pés de altura, mas está igualmente deitado; sob esse aspecto, constitui um lugar dialético em que seremos talvez obrigados, à força do olhar, à imaginar-nos jazendo nessa grande caixa preta (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 127).

Se essa semelhança dessemelhante nos convida a olhar e nos inclui em sua concepção quanto objeto, é porque ela agita algo que gostaríamos de apontar, como Mallarmè, de *arrière-ressemblance*, isto é, uma semelhança de fundo: um debate essencial que aqui supera algo de peremptório que reside no antropomorfismo e que insere, mais do que o simples objeto-escala, sua faculdade antropológica. Doravante a incorporação de uma dimensão antropológica ao objeto minimalista, provém o segundo ponto de reflexão: seu caráter performático.

Da superação da pífia referência aos morfismos humanos à ativação de suas essencialidades antropológicas, o objeto minimalista supera a crítica pejorativa de Fried, reducionista, delimitando-o em uma secundaridade teatral da “ilusão de que as barreiras entre as diferentes expressões artísticas estão em via de desmoronar” (FRIED, 1967, p. 24). É a coluna que ao cair denota as qualidades de sua latência. De seu ser-agir. Esse aprimoramento do objeto como núcleo ativado era o que Fried decerto temia – ou incompreendida – o cubo monocromático, que “é frágil. Ele é quase” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 81), sendo capaz de ampliar a experiência, ou mais, ele próprio tornando-se objeto da experiência. Num universo canônico, operante da visível relação obra-sujeito, passividade-atividade, da dualidade contemplação-ser visto; a inserção de um objeto-ator que dilata, torna estas barreiras elásticas, era algo insidioso, profano.

A inauguração do aspecto relacional da obra já delineava o nascimento da ativação frutiva do sujeito, que a partir do início dos anos 1970, passa a ser mais nuclear e transitivo na obra. A segunda coordenada que se acumula diante desta recuperação da espessura antropológica da obra de arte, é em si, um fator mais

cataclísmico, vislumbrado a partir da modernidade tardia: a supressão dos modelos estabilizantes da identidade – vista aqui como categoria social – em suma, sua migração do sujeito cartesiano ao sujeito pós-moderno (HALL, 2011).

Não discorreremos longamente sobre o intenso e conturbado processo de descentração da identidade, e das alterações nos duos pragmáticos de seu funcionamento teórico (a saber, mente-corpo; indivíduo-sociedade; eu multi-identitário), apenas nos conformaremos em fornecer uma breve leitura psicanalítica que fundamenta um dos pilares deste processo de abertura. O fato psicanalítico discorre sobre a identidade, a sexualidade e a estrutura do desejo com base em processos acumulativos de cunho psíquicos e simbólicos do inconsciente. No que Lacan chama de “fase do espelho”, a criança que não dispõe de qualquer autoimagem como ser inteiro, vê-se a si mesma refletida no olhar do outro como um eu completo. Assim, embora o sujeito esteja sempre fragmentado, ele vivencia sua identidade como se esta estivesse unificada, uma fantasia alentadora formada na fase do espelho. Pontuada a impossibilidade de uma sedimentação identitária e sua tentativa fantasiosa de comprimir-se (espelho lacaniano), a psicanálise norteia o pensamento no sentido de que não há identidade como algo acabado, mas sim identificação como processo em andamento (LACAN, 1977).

Aditando-se ao processo de abertura da identidade e em resposta a ela, Flüsser (2011) nos fornece a leitura derradeira desta segunda coordenada metafórica. Em sua concepção, ao abrir-se estruturalmente, a multi-identidade culmina num efeito acumulativo, uma cascata sintomática de sobreposições. Os formatos tradicionais de pensamento e organização temporal linear invalidam-se por sua anacronicidade. O *telos* incomplexo, nítido, vai sendo vagarosamente fragmentado por um funcionamento em moldes de teia, interconectando eventos e disciplinas antes irreconciliáveis. É a inserção de uma lógica pós-histórica no contexto do que Bauman chama de *interregno*, onde as antigas maneiras do pensar-agir têm sua autoridade desacatada, mas novas formas do pensar-agir ainda não foram inventadas (BAUMAN, 2000).

Assim, não podemos identificar inadvertidamente um esgotamento do *minimal*, nem sua possível crise funcional, sob os riscos de uma escrita axiomática, certa, quando as complexidades desta formatação plasmar da pós-história nos

adverte sobre as migrações conceituais possíveis, e dos caminhos teóricos repletos de incertezas e mobilizados pela dúvida sistêmica. O que faremos nesta breve reflexão é apontar como estas discussões teóricas iniciadas no minimalismo norte-americano sobre o objeto antropológico e sua latência, somados aos tangenciamentos interdisciplinares possibilitados pelo comportamento pós-histórico das cronologias e narrativas, resultam numa dinamização do suporte escultórico na arte contemporânea e conseqüentemente na remodelação de seus espaços expositivos. Para tanto, metodologicamente trabalhou-se a revisão bibliográfica de reconhecidos teóricos e pesquisadores do campo, assim como a análise crítica e pontual de obras que apontam para estas operações fragmentárias na contemporaneidade.

2 A ESCULTURA CONTEMPORÂNEA – O OBJETO FRACTAL E A EXPLORAÇÃO TEMÁTICA

Os silêncios morosos que o objeto – ou (an)objeto, isto é, essa negação aparente, mas não verdadeira, registrada na (in)utilidade de uma obra que está como em pausa – salientam o caráter dúbio da produção minimalista. Não se deve supor que a arte minimalista em seu silêncio tumular, se reduz a uma íntegra e simples iconografia da morte. Esses prismas castos e seguros que por seu antropomorfismo, pela sua poética de uma medida humana delicadamente relacional, conclamam ao jogo imagético, o colocar do sujeito em sua reentrância, em seu vazio de ataúde. Para além da morte, o que possivelmente rege essa dança sujeito-objeto é na verdade uma escritura da ausência, uma ativação inaudita do observador diante do monolito mórbido. É esta intermitência latente do objeto, inaugurada – ou reinaugurada – com a escultura *minimal*, que será revisitada.

Em sua genealogia acerca da escultura moderna, Rosalind Krauss nos proporciona um desenho amorfo, mas compreensível, deste jogo sensual e supra sensorial que a escultura galga a partir de meados dos anos 1960. Ao fetichizar a base, a escultura absorve para si o pedestal retirando-o de seu lugar, e ao assumir as propriedades intrínsecas do seu próprio fazer – cor, material, processo – desenvolve uma certa autonomia. É a tomada de uma consciência autolimpante, na

qual o objeto oferecido passivamente ao observador, revolta-se e estabelece com seu público uma interlocução inenarrável. Um diálogo autêntico, mas intrinsecamente pessoal e alheio à idealização do artista, que se constrói com o humano – aqui fruidor – mas também com o espaço, que sucumbe as suas investidas e pulverizações materiais e apropriadoras (KRAUSS, 2007).

Como, no entanto, é realizada essa transição – que veremos, será traumática – do objeto *minimal*, ainda singular ou serial, para uma consciência dita mais fractal? A ciência de uma operação estética fragmentada, entrecortada e costurada é inerente ao momento histórico pós-moderno, em que a expugnação de uma auto-funcionamento do objeto de arte não nos abala na proporção do sofrimento emocional sentido por Fried em sua crítica ao minimalismo. Entrementes, esse prazer pós-moderno, quase antiestético – ou por que não dizer pós-estético? – advém de um epílogo experimental que intercepta toda a tradição da arte moderna. Vê-se, por exemplo, no primeiro Rauschenberg a poética do acúmulo, este (re)trabalho do *Merzbau*⁷ de Schwitters; em que o deslocamento de objetos úteis de seu contexto real para uma situação artificial, ensaiada, elabora um discurso contrário à unicidade da escultura.

O fractal na arte é adição, mas também subtração. O ato de se retirar matéria tátil é comparável ao ato de aditá-la, pois, ao se deslocar o inexoravelmente manipulável, acrescenta-se vazios. A fragmentação da sacralidade do objeto escultórico é, portanto, operante no sentido tautológico da inegável materialidade, mas simultaneamente representativa na sua percepção fenomenológica. As caixas abarrotadas de talheres de Arman é tão fractal quanto o perímetro performativo desenhado no piso por Nauman. O fractal aqui não se interpola como antônimo assertivo do objeto imaculado e industrialmente soldado do minimalismo, é sucintamente um aceno, o potencial da escultura contemporânea de se espriar aos mais diversos e imagináveis campos, acumulando ou limpando conteúdos neste processo.

⁷ O Merzbau do artista alemão Kurt Schwitters talvez tenha sido uma das primeiras instalações de arte, trabalhando poéticas como acúmulo e espacialidade, e foi desenvolvido no celeiro de seus pais em Hanover em 1937. In: PRETTE, Maria Clara. Para entender a arte. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2009.

Ao assumirmos este caráter fractal como situação-chave do funcionamento pós-estético na produção contemporânea, torna-se imperativo elaborarmos uma simples ontologia de suas qualidades perceptivas, apoiando-nos, portanto, na fenomenologia merleau-pontiana. Em sua fenomenologia da percepção, Merleau-Ponty reivindica o espaço não como cenário (lógico ou real) em que as coisas estão dispostas, mas o meio possibilitador para a disposição das coisas. É esta revisão do conceito filosófico de espaço que fornece os subsídios conceituais para uma escultura contemporânea mais dinâmica, que no seu auto-fazer questiona os sacramentos fomentados e cristalizados pela tradição moderna (MERLEAU-PONTY, 2011).

Talvez a adoção facciosa da arte contemporânea ao engendramento filosófico da fenomenologia tenha sido facilitada por outro traço messiânico, redentor de suas capacidades entorpecidas na prática artística moderna: a adequação salutar do fazer escultórico à imanência pós-moderna da cultura de citações. Para Archer, a arte apenas floresce novamente neste contexto conturbado quando aceita sua não autenticidade, não reclama mais os louros da originalidade, “tudo já havia sido feito, o que nos restava era juntar fragmentos, combiná-los e recombiná-los de maneiras significativas, A cultura pós-moderna era de citações, vendo o mundo como um simulacro” (ARCHER, 2013, p. 156).

A genealogia da escultura contemporânea, é, assim, um desenho heterogêneo de histórias cruzadas. Os antigos mapeamentos teóricos empreendidos pela crítica especializada tornam-se no contemporâneo, mais impenetráveis, como uma superfície marítima cândida e apaziguada, limítrofe; mas que é detentora de uma profundidade imperscrutável e enigmática. O que nos resta a fazer é o que Huberman sabiamente prescreve quanto às teorizações que se supõe muito indiscutíveis, “todos os julgamentos não dialéticos cometem nesse ponto um erro, parece-me, e perdem algo do processo em obra” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 138).

O jogo dialético, como evasão dos temores que se veem muito seguros na teoria e na filosofia da arte, apresenta-se no cenário da escultura contemporânea como o escape – momentaneamente – mais salutar. Criaremos, pois, esse passatempo lúdico que relaciona duas proposições diametralmente opostas. Em um ângulo postularemos a hipotética leitura de que a escultura comporta-se de acordo

com seu pressuposto histórico tradicional e responde, conceitualmente e formalmente na contemporaneidade, a trajetória vivenciada pelo suporte no instante imediatamente anterior.

Existem alguns pontos falhos nesta perspectiva. Primeiramente porque a partir da descentração do sujeito na pós-modernidade há uma alteração da “atenção” como categoria cognitiva, isto é, as leituras calmas e ascendentes antes realizadas a partir de uma compreensão mais teleológica e sequenciada das vivências, se fragmentam. Ao formatar um novo modelo de percepção, o humano não se compromete mais à uma busca intelectual funcional da arte, a primazia por um sentido fechado e estabilizante não são mais norteadoras da apreciação. O sujeito pós-moderno aprende – traumáticamente – uma legibilidade mais incerta, partilhada, não há a busca por um encerramento do duo significante-significado. É o dilema postulado por Saussure ao metaforizar o comportamento da identidade categorizada com o funcionamento da língua. Na linguística estruturalista, a identidade, como o inconsciente, está estruturada nos moldes da língua; o significado – nesse ínterim – é inerentemente instável, busca a todo momento seu fechamento, mas é constantemente perturbado pela diferença (HALL, 2011).

Prontamente nos vemos impelidos a buscar a outra angulação possível nessa lógica, a hipótese amplamente corrente na contemporaneidade de que, a partir de uma máxima pós-moderna não há uma reincidência da escultura nos dogmas de sua tradição. Para Moszynska (2013), a gênese do campo disciplinar na contemporaneidade apoia-se no tripé conceitual aqui já discutido: por ser pós-moderna (citação e recombinação), a escultura é indiscutivelmente pós-histórica (não respondendo de modo direto as exigências de sua tradição prática), e ao apresentar uma impossibilidade cronológica, sendo (a)tradicional, abre-se às experimentações caóticas do novo meio, portanto, pós-estética.

Ao atravessar positivamente os impedimentos estratégicos de sua própria prática, a escultura contemporânea torna-se inclassificável segundo a lógica crítica de uma historiografia tradicional da arte. É neste ponto que Moszynska denota que, por não dispormos do afastamento histórico conveniente, o que nos cabe é analisar e discorrer acerca da escultura pontuando seu caráter puramente temático, onde

encontram-se denominadores comuns norteadores dessa catalogação sistemática (MOSZYNSKA, 2013).

Analisaremos três casos que exemplificam de maneira bastante ilustrativa esse reposicionamento temático da escultura na contemporaneidade, sob a ótica oferecida por Anna Moszynska, em sua atualização programática da teoria. No cipoal fabuloso que considera os objetos fractais, há no trabalho do escultor vietnamita Dahn Ho, um primoroso exemplo. Na série *We the People* (Imagem 1), Ho estuda a poética do signo fechado do minimalismo – a escultura única – mas a contrapõe ao processo temático da fragmentação taxionômica de um objeto maior. Neste exercício visual, Dahn Ho, recria em escala exata a Estátua da Liberdade, mas a esquarteja – em 267 fragmentos – de modo a esvaziar os valores comunicativos do significante. A não ser por uma peça ou outra, imediatamente reconhecíveis, esta sua prática cirúrgica da escultura gera porções que beiram o abstracionismo; isolando o potencial imagético do ícone, mas simultaneamente, estabelecendo um outro valor frutivo.

Imagem 1: *We the People*, Dahn Ho, 2011



Fonte: Disponível em: <http://edition.cnn.com/2016/09/07/arts/alan-lau-se-asian-art/> Acesso em: 21 nov. 2017.

Ho apresenta a dialética visual do que Moszynska define como as poéticas da **instalação** e do **sítio**, uma das vertentes amplamente exploradas nesta dieta visual do contemporâneo. Oferece um sítio hipotético – a imagem massivamente conhecida de um dos maiores símbolos americanos – mas a corrompe ao operá-la,

materializando uma instalação móvel e constantemente passível de ressignificação; um questionamento plausível e desconcertante: Somos assim tão livres como imaginamos? Ou seria ainda um gesto recatado, uma metáfora de nossa identidade como uma celebração móvel?

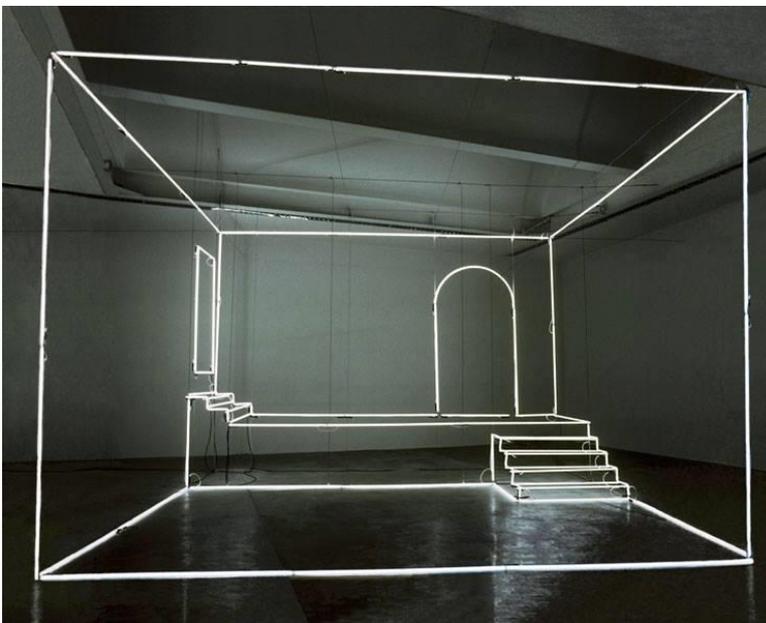
A pesquisa visual de Danh Ho ainda encontra-se bastante arraigada a uma materialidade palatável, que encara o suporte escultórico como o domínio inveterado de uma objetualidade tridimensional. É bastante seguro afirmarmos que a escultura, de um modo ou outro, sempre habitará o campo da experiência tátil, mesmo que tenda a um desaparecimento progressivo, a investigação combinatória do mundo material – esta expressão segura da cultura material – jazerá convidativa. Sobretudo, porque é no mundo das coisas visíveis e tocáveis que o elemento humano – filho de uma política capital - se compraz, se regozija (MOSZYNSKA, 2013).

Inconvenientemente, habita o universo espasmódico da escultura o esforço, cada vez mais notável, de supressão da sensualidade material do objeto. Um apagamento arquitetado nas tradições do pensamento marxista, que ao ser aplicado na arte vislumbra o apagamento de toda fuga da “atividade do sentido humano prático” (MARX *apud* HUYSSSEN, 1996, p 192). Embora cambiável, esta leitura faz-se aqui significativa. Huyssen (1996) apontará exatamente uma interpretação oposta centrada em sua análise da Pop-Art na Alemanha do pós-guerra, onde visa reconciliar este paradigma de uma arte mais popular e populista, exatamente com este clamor teórico em Marx. Mas não seria também possível realizarmos esta perspectivação dialética da teoria, onde essa pungente imaterialidade fosse o “sentido prático” de uma tese da negação? O modo estético de comunicar ao mundo que este não necessita mais de (an)objetos desprovidos de funcionalidade?

Contudo, se considerarmos a libertação espiritual e estética que a arte subverte, por mais imaterialmente construídos que sejam, tais experiências escultóricas ainda cumprem seu dever social. Destacamos aqui, sob esse olhar, Sem título (Imagem 2) de Massimo Uberti. Uma casa sem paredes, sem domínios, sem hóspedes. Seria esta apenas uma brincadeira espacial realizada com tubos luminosos? Embora esta tradução comedida do trabalho de Uberti seja imediatamente tentadora, não há nada de ingênuo em suas esculturas

gradativamente imateriais. Há sim matéria física, inegável, sensorial. Mas há simultaneamente um jogo pejorativo com a inerente substancialidade desta. Uberti trabalha com sugestividades: nos apresenta a matéria em uma armadilha simbólica de apagamento, uma vez que há materialidade, mas antagonicamente e ilusoriamente há menos matéria do que imaginávamos. As escadas apenas sustentam o peso do ar, as paredes abrigam unicamente a virtualidade de um espaço incontido, as portas simuladas convidam sensualmente à fruição de um espaço que não é.

Imagem 2: Sem título, Massimo Uberti, 2014



Fonte: Disponível em: <https://www.artelimito.com/2016/06/los-espacios-vacios-de-massimo-uberti/>
Acesso em: 21 nov. 2017.

A resposta derradeira a tendência de uma suposta **imaterialidade** nos domínios da escultura contemporânea – principalmente a praticada a partir de meados dos anos 1980 – evidencia-se de maneira paradoxalmente real nas especulações estéticas de Jeffrey Shaw. Aqui, Moszynska estabelece a gestualidade final de sua tese (embora não trabalhe diretamente esta conceituação) ao perceber de maneira categórica esse esforço do suporte em negar sua efetiva interpretação comum, isto é, seu aspecto tridimensional. Seja na utilização da luz e do som, ao se embriagar na pesquisa visual da substância perecível, ou ainda, na

atitude ecológica que devolve ao meio a matéria-prima da escultura, muitas das experimentações identificadas pela autora residem nesse momento do esfacelamento, da ausência e da perda de um objeto catalogável, que não pode ser exposto em qualquer espaço museológico nem incorporado facilmente a um acervo. É esta mímica constrangedora que problematiza os processos institucionalizantes da arte e orbita na exultação do processo, do ato criador, em detrimento do resultado generalizante, que delineiam esta tendência imaterial da arte. Não um desaparecimento instrumental como discorrido por Lippard e Chandler (2013), de uma arte ultraconceitual, puramente cerebral. Mas, sim, um flerte contido com esta teorização mais drástica, e que contraditoriamente, ainda apresenta o resultado visual da pesquisa artística de uma (i)matéria.

Em *Golden Calf* (1996), Shaw extrema o ato contemporâneo da escultura ao apresentar uma peça diagramada e identificada como tal, mas visualmente desprovida de qualquer objeto. A vaca dourada do título da obra de Shaw depende inteiramente da participação de um corpo presente e em contínuo movimento. Sobre um totem branco, um monitor de LCD móvel é manipulado pelo visitante gerando a imagem prometida ao se deparar com o nome do trabalho. A imagem é sincronizada com a tela de modo a responder a dinâmica corporal e as situações de proximidade e afastamento do sujeito que o manipula, aumentando e diminuindo – e ainda possibilitando diferentes vistas ao circulá-la – de acordo com a dança rítmica do fruidor da peça. É no mínimo notável o esforço de Shaw em distanciar, através de uma hierarquização funcional, o pedestal e a tela de LCD (meros equipamentos promotores da experiência escultórica), da escultura em si, aqui, habitando unicamente o campo impalpável da experiência cibernética.

É na virtualização que o artista exercita essa imaterialidade, termo este ainda complexo, mas aqui utilizado por falta de uma expressão melhor cabível, dado que, apesar da inexistência física da escultura, o universo virtual responde à uma manifestação material muito própria, obediente a leis rígidas. Entretanto não cabe perder-nos diante do mundo espetacular da semântica e da semiótica aplicada, mas sim, encarar a poética do desaparecimento que *Golden Calf*, de Jeffrey Shaw, evoca. Mesmo em profusão de desaparecimento, a cyber escultura de Shaw nos traz o suplício inequívoco do questionamento, e mais, da sensação de algo

aurificado. Tocamos aqui o caráter evidentemente fantasmático da experiência, mas isentando-nos de avaliar seu teor meramente ilusório, ou o avesso, seu eventual teor de verdade, retenhamos o preceito enunciado por Benjamin: “Sentir a aura de uma coisa é conferir-lhe o poder de levantar os olhos” (BENJAMIN, 2000, p.200).

É este “levantar os olhos”, este questionar mordaz da escultura contemporânea que nos atravessa e modifica, não só a nós, mas também as espacialidades que as fagocitam. É imperativo, doravante estas reflexões e análises aqui apresentadas, perguntar-nos: como os espaços expositivos de galerias e museus respondem a estas alterações físicas e comunicacionais da escultura? Há um descompasso em sua adaptabilidade? Serão estes pontos, ainda obscurecidos pelo ar de novidade, que tentaremos avaliar brevemente.

3 UM NOVO MUSEU PARA UMA NOVA ESCULTURA – DO CUBO BRANCO A CAIXA PRETA

Em seu sentido mais lato, os museus são tão antigos quanto a própria história humana. O *museion*⁸, este espaço da oferenda, do ex-voto, o local de culto e agradecimento às musas – estas filhas inspiradoras de Mnemosine e Zeus – torna-se o posto primal do acúmulo. São suas paredes, piso e teto que receberão pela ultrajante curiosidade do homem em seu percurso cultural, toda sorte de objeto e valor; a tentação iminente da elaboração de uma narrativa, uma auto-história. Neste ponto somos incitados a estabelecer uma analogia rasa – por falta de páginas para evoluirmos o assunto – entre o ato museológico de curar, escolher dentre os objetos da humanidade aqueles que contarão sua história, e a fase lacaniana do espelho. Ambos são fenômenos de escolha, de narrativa, e ambos são igualmente castradores em um certo sentido. O primeiro por excluir convenientemente histórias que não deseja ver narradas, destacadas dentro do universo social; o segundo por criar uma aprazível imagem de si, renegando aos planos subjetivos do inconsciente suas agonias mais complexas.

Foucault porventura nos fornece uma leitura expressiva sobre o caráter instrutivo do museu e de sua crise elementar. Sugere que, como qualquer

⁸ GIRAUDY, Danièle; BOUILHET, Henri. O museu e a vida. Porto Alegre: IEL, 1990.

mecanismo disciplinador, intenta produzir um ser humano que possa ser tratado como um corpo social dócil, gerando, portanto, uma individualização descendente. Todavia, paradoxalmente, quanto mais coletivamente é organizada a natureza institucionalizada na modernidade, maior a individualização do sujeito e, conseqüentemente, maior sua (in)disciplinaridade diante destes elementos ditos totalizantes (FOUCAULT, 2015). Este processo encontra-se historicamente alinhado aos procedimentos de descentração do sujeito pós-moderno e suas “mitoses” consecutivas em identidades partilhadas. Resumidamente, a formatação tradicional do museu é eclipsada pelo surgimento de um novo jeito de ser/ver do sujeito contemporâneo (hiper-moderno) e concomitantemente de uma nova arte (HALL, 2011).

A arte moderna conclamou para a cultura visual não só a possibilidade multi-direcional das poéticas e a liberdade dos processos e dos materiais empregados na obra, mas aditou também a indispensabilidade de reformatação do espaço expositivo, sendo inegável sua considerável contribuição no nascimento do polivalente **cubo branco** de O’Doherty (O’DOHERTY, 2002).

Limpo e artificial, o modelo “cubo branco” utilizava a sensação da ausência do tempo, manipulando

As relações entre o público e o espaço, por meio da iluminação artificial, criando a ilusão do dia contínuo e eterno, (...)um mundo ilusório, virtual, só visível por meio da fotografia, metáfora da exposição. É a exposição mediada pelo espaço construído e pelo simulacro da hiper-realidade (COSTA, 2012, p. 73).

A modernidade trabalhou estrategicamente o apagamento das potencialidades visuais do espaço expositivo, uma higienização ocular dos sentidos impregnados no que é visto – aqui, o espaço. Levanta-se o questionamento verossímil: “Seria verdadeiramente pouco razoável (*déraisonnable*) imaginar uma História da Arte cujo o objeto fosse a esfera de todos os não-sentidos contidos na imagem?” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 46). Na ânsia narcisista de se evitar que a imagem do espaço fosse também geradora de uma comunicação elementar alicerçada em seus “não-sentidos”, o cubo branco alveja todas as dimensões da galeria, estica as paredes deste útero virginal pronto a receber uma nova arte. Evita-

se a crise do duo obra-espço, “em que primeiro vemos o espço em si e não a arte” (O’DOHERTY, 2002, p. 3).

A crise do duopólio pintura-escultura como diretrizes dominantes do cenário artístico, a recuperação de uma latência ou uma aurificação imaginadamente perdida – lê-se aqui a teoria benjaminiana – pelo objeto minimalista e o enlace incontido da reflexão sobre arte, que a partir do ultraconceitualismo se espria e se experimenta em campos até então impresumíveis; estimulam em consequência um inquérito conceptivo sobre a formatação do – neste momento já aceito – cubo branco.

A estrutura museológica que encontra-se nesta intermitência reflexiva entre o moderno e o contemporâneo vê suas faculdades expositivas questionadas por uma nova necessidade do mundo social. Ao serem dinamizados e democratizados, os meios de informação – analógicos e digitais – levam consigo uma representação da cultura até aquele momento intangível por uma extensa parcela da população. Será este grande nicho social que ao identificar o museu como uma opção viável da prática do lazer, impelirá sua transformação estrutural. Cria-se nessa conjuntura uma co-dependência: o museu necessitado de público desenvolve estratégias atrativas, o público no consumo do lazer exige indiretamente que o museu se atualize e se torne constantemente mais convidativo, superando possíveis concorrentes dentro de uma ideia de indústria/mercado cultural. Delineia-se, assim, o nascimento do atualmente discutido **museu espetáculo**.

O museu como sítio do espetáculo social vê-se constrangido diante da clinicidade do cubo branco dohertiano. O espço clarificado e estéril que ora recebeu os elementos experimentais de uma arte ainda em escrita contínua, não corresponde mais às expectativas antropológicas de uma sociedade teatralizada. Assim, ao espetacularizar-se, naturalmente a espacialidade museológica migra, passa a ser idealizada como a **caixa preta** teatral, a exposição e as peças ali expostas não são mais os elementos focais da fruição artística. O museu em sua plenitude passa a ser encarado como um cenário a ser construído, sofrendo profundas alterações de sua arquitetura e paisagismo para atender esta incipiente vontade humana, e, em muitos casos diminuindo ou afastando a potência original do valor social que constitui o museu, isto é, o elemento exposto. Para Obrist, “no

começo do século XXI, o diálogo pode ser a única desculpa para a arquitetura” (OBRIST, 2014, p.135). Ao substituímos o vocábulo arquitetura por museu, caímos aqui no mesmo dilema, esta necessidade de adaptação como o fator – muitas vezes corruptível – das essencialidades da arte e de seus mecanismos de exposição, mas antagonicamente um requisito para sua sobrevivência.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

25

A pertinência deste enxerto habita exatamente esse embaraço. Como garantir a contiguidade do museu no mundo social, sem perder essencialmente seu valor comunicacional e frutivo da arte, e atender simultaneamente as necessidades de seu público, essa comunidade imaginada dentro dos moldes teatrais? Quais os pontos a serem discutidos e remanejados dentro desta realidade? Quais serão as diretrizes para o projeto das unidades museais no futuro? O fenômeno da sociedade do espetáculo tende a ser permanente ou esvaír-se ao longo do tempo? Como adaptar as espacialidades tradicionais do museu para atender esta nova demanda, mas concomitantemente não se perder seu verdadeiro objetivo no mundo cultural? Estes questionamentos levantam-se num horizonte já visível, mas habitado por incertezas sombrias. Esta breve reflexão apenas visa focalizar esta discussão, trazê-la de forma mais real e fundamentada para os campos disciplinares da arte, da museologia e da arquitetura; prevendo que neste mundo de barreiras diluídas e identidades cada vez mais compartilhadas, apenas a interlocução programática destes campos de conhecimento – trabalhando em uníssono e em coparticipação – garantirão uma minimização das perdas conceituais e poéticas da arte e de seus ambientes frutivos. A nova arte conclama um novo museu, e ambos exigem, assim, uma atualização da cultura como prática social.

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. São Paulo: Zahar, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Sur quelques thèmes baudelairiens**. Paris: Gallimard, 2000.

COSTA, Robson Xavier da. **Expografia moderna e contemporânea: diálogos entre arte e arquitetura**. Series Iberoamericanas de Museología, vol. 8, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

FLÜSSER, Vilém. **Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar**. São Paulo: Anna Blume, 2011.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: o nascimento da prisão**. São Paulo: Vozes, 2015.

FRIED, Michael. **Art and Objecthood**. Artforum 5, pp. 12-24, 1967.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HUYSEN, Andreas. **Memórias do Modernismo**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KRAUSS, Rosalind. **Passages in modern sculpture**. Oxford: MIT Press, 1977.

LACAN, Jacques. **The mirror stage as formative of the function of the I.** In **Écrits**. Londres: Tavistock, 1977.

LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John. **A desmaterialização da arte.** Revista Arte & Ensaios, PPGAV/EBA UFRJ, n. 25, 2013.

MARIN, Louis. **Études sémiologiques.** Paris: Klincksieck, 1971.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção.** São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MOSZYNSKA, Anna. **Sculpture Now.** Londres: Thames & Hudson, 2013.

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

OBRIST, Hans Ulrich. **Caminhos da curadoria.** São Paulo: Cobogó, 2014.