Universidade de São Paulo

Julio Meiron

Espaços para o corpo:
antropometria na arte contemporânea

São Paulo
2012

Julio Meiron

Espaços para o corpo: antropometria na arte contemporânea

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre.

Linha de Pesquisa: Metodologia e Epistemologia da Arte

Orientadora:

Profa. Dra. Carmen Sylvia Guimarães Aranha

São Paulo
2012

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte e autoria.

Meiron, Julio.

Espaços para o corpo: antropometria na arte contemporânea. /
Julio Meiron. São Paulo, 2012.

93 fls. Ilus.

Dissertação – Programa de Pós-Graduação Interunidades em
Estética e História da Arte

1. Arte contemporânea 2. Antropometria. I. Título II. Aranha.
Carmen Sylvia Guimarães, orient.

CDD: 709.04

Aprovação

MEIRON, Julio

(Julio Cesar Meiron de Souza Reis):

Espaços para o corpo: antropometria na arte contemporânea

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre.

Linha de Pesquisa: Metodologia e Epistemologia da Arte

Aprovado em 04 de junho de 2012 pela **Banca Examinadora** constituída pelos professores doutores:

Orientadora: Professora Dra. Carmen Sylvia Guimarães Aranha
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Professora Dra. Katia Canton Monteiro
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

Professor Dr. Sergio Mauro Romagnolo
Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista

Dedicatória

À Carmen Aranha, orientadora que me acompanha desde a Iniciação Científica.

Agradecimento

Ao corpo de funcionários do Museu de Arte Contemporânea
da Universidade de São Paulo.

Epígrafe

“Je est un autre.”
A. Rimbaud.

Resumo

A dissertação **Espaços para o corpo: antropometria na arte contemporânea** apresenta a pesquisa em relação às operações poéticas desenvolvidas em uma série de trabalhos artísticos; dentre os quais, recortes da produção tridimensional de Hélio Oiticica, Anish Kapoor e Ana Maria Tavares, que visam à criação do que chamaremos de escala antropométrica. Partindo da escultura, a construção desses tridimensionais, ainda que neles seja superada toda figuração, pode se aliar à escala que dimensiona o ser humano. Desse modo, essas obras se relacionam com o corpo do visitante ao se darem à sua experiência como trabalho artístico, uma dimensão, tanto poética, que inclui o espectador, ou o convida a participar dela. Em segundo passo, apresenta a pesquisa estética do próprio autor deste texto e em parceria com Deyson Gilbert, cuja produção resulta em explorações espaciais e temporais propondo questionamentos parcialmente sucedâneos aos dos artistas precedentes.

Palavras-chave: antropometria; escultura; arte contemporânea.

Abstract

The dissertation **Spaces for the body: anthropometry in contemporary art** presents the research related to operations carried out in a poetic series of artworks, among which cutouts of Hélio Oiticica's, Anish Kapoor's and Ana Maria Tavares' three-dimensional production, aimed at creating what we will call anthropometric scale. Based on the sculpture, the construction of three-dimensional, although they can be overcome every figure representation, can be allied with the human scale. Thus, these works relate to the visitor's body when they give to their experience as artwork, a dimension, so poetic, that includes the viewer, or invites to participate. The second part presents the text author's aesthetic research (on his own and in partnership with Deyson Gilbert), whose production results in temporal and space exploration by proposing questions to partially succeed the previous artists.

Keywords: anthropometry, sculpture, contemporary art.

Índice de figuras

Figura 1 – OITICICA, Hélio. Éden , 1969, Whitechapel Gallery, materiais diversos, dimensões variáveis, foto: John Goldblatt/Projeto HO, <i>in</i> : JACQUES, 2007.....	17
Figura 2 – KAPOOR, Anish. Ishi's Light , 2003, fibra de vidro e laca, 315cm x 250cm x 250cm, foto: Dave Morgan, <i>in</i> : DANTAS & FARIAS, 2006.....	17
Figura 3 – TAVARES, Ana Maria. Visiones Sedantes , 2002, MAC/SESI/São Paulo; cadeiras, carpete, espelho, piano, flores, aço inox, espelho retrovisor, isofilm, plotagem em poliéster espelhado e som ambiente; 120 metros quadrados, cortesia: Galeria Brito Cimino, foto: João Musa, <i>in</i> : RIBEIRO, 2003.	19
Figura 4 – BOCCIONI, Umberto. Desenvolvimento de uma garrafa no espaço , 1912, bronze, 38cm x 60,1cm, Acervo de Lydia K. e Harry L. Winston (dr. e sra. Barnett Malbin, Nova York), gesso original pertencente ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, foto: autoria desconhecida, <i>in</i> : KRAUSS, 2001.	24
Figura 5 – MORRIS, Robert. Colunas , 1961-1973, alumínio pintado, cada coluna 243.8cm x 60.9cm x 60.9cm, Leo Castelli Gallery/Nova York, foto: Bruce C. Jones, <i>in</i> : KRAUSS, 2001.....	29
Figura 6 – RODIN, Auguste. A porta do inferno , 1880-1917, bronze, 5.48m x 3.65m x 0.83m, Philadelphia Museum of Art, foto: A. J. Wyatt (fotógrafo da instituição), <i>in</i> : KRAUSS, 2001.....	31
Figura 7 – PICASSO, Pablo. Guitarra , 1914, papel, 33,6cm x 16,6cm, Acervo do artista, foto: autoria desconhecida, <i>in</i> : KRAUSS, 2001.	32
Figura 8 – BLACKBURN, Smith: Canção de um ferreiro irlandês , 1949-1950, aço e bronze, 117.47cm x 126.3cm x 60cm, Wihelm Lehmbruck Museum/Duisburg, foto: autoria desconhecida, <i>in</i> : KRAUSS, 2001.	33
Figura 9 – CARO, Um amanhecer , 1962, alumínio pintado e aço, 289cm x 619cm x 332cm, The Tate Gallery/Londres, foto: autoria desconhecida, <i>in</i> : KRAUSS, 2001.....	35
Figura 10 – CARO, Peça de mesa , 1970, aço pintado, 73.6cm x 115.5cm x 101.6cm, André Emmerich Gallery/Nova York, foto: Guy Martin, <i>in</i> : KRAUSS, 2001.....	36
Figura 11 – MISS, Mary. Perimeters/Pavillions/Decoys , 1978; Condado de Nassau, Long Island/Nova York; foto: Max Protetch Gallery, <i>in</i> : KRAUSS, 2009.....	38
Figura 12 – OITICICA, Hélio. Metaesquema , 1957, tinta sobre cartão, 42cm x 49cm, foto: Carlos Germán Rojas, <i>in</i> : JIMÉNEZ, 2010.....	42
Figura 13 – OITICICA, Hélio. Grande Núcleo , 1960, placas de madeira pintadas, sem dimensões, foto: Maurício Cirne, <i>in</i> : JACQUES, 2007.	43
Figura 14 – OITICICA, Hélio. Penetrável , 1960, materiais diversos, dimensões variáveis, foto: Andréas Valentin, <i>in</i> : JACQUES, 2007.	44
Figura 15 – OITICICA, Hélio. Romero com Parangolé diante do World Trade Center/Nova Iorque , 1972, materiais diversos, dimensões variáveis, foto: Hélio Oiticica/Projeto HO, <i>in</i> : JACQUES, 2007.	45
Figura 16 – OITICICA, Hélio. Nildo da Mangueira com Parangolé , s/d, materiais diversos, dimensões variáveis, foto: César Oiticica Filho/Projeto HO, <i>in</i> : JACQUES, 2007.	46

Figura 17 – OITICICA, Hélio. Tropicália , 1967, MAM/Rio de Janeiro, materiais diversos, dimensão variável, foto: Carlos/Projeto HO, <i>in</i> : JACQUES, 2007.....	47
Figura 18 – OITICICA, Hélio. Éden , 1969, Whitechapel Gallery, materiais diversos, dimensões variáveis, foto: Hélio Oiticica/Projeto HO, <i>in</i> : JACQUES, 2007.....	49
Figura 19 – KAPOOR, Anish. When I am Pregnant , 1992, National Museum of Contemporary Art/Oslo, fibra de vidro e tinta, 198.1cm x 152.6cm x 15cm, foto: Kunsthaus Bregenz/Nic Tenwiggenhorn, <i>in</i> : DANTAS & FARIAS, 2006.	51
Figura 20 – KAPOOR, Anish. Ascension , 2003, instalação <i>site specific</i> , Galeria Continua/San Gimignano/Itália, materiais diversos, dimensões variáveis, foto: Ela Bialkowska (fragmento), <i>in</i> : DANTAS & FARIAS, 2006.....	53
Figura 21 – KAPOOR, Anish. Double Mirror , 1998, Hayward Gallery/Londres, aço inoxidável, 2 partes, 200cm x 200cm (cada), foto: Jonh Riddy (fragmento), <i>in</i> : DANTAS & FARIAS, 2006.	55
Figura 22 – KAPOOR, Anish. Void Field , 1989, Lisson Gallery/Londres, arenito e pigmento, dimensões variáveis (16 peças), foto: Gareth Winters, <i>in</i> : DANTAS & FARIAS, 2006.	56
Figura 23 – KAPOOR, Anish. Pillar , 2003, aço e laca, 250cm x 150cm x 150cm, foto: Dave Morgan, <i>in</i> : DANTAS & FARIAS, 2006.....	57
Figura 24 – TAVARES, Ana Maria. sem título, 1986, Caminhos do Desenho Brasileiro, MARGS/Porto Alegre; desenho sobre parede, aço carbono e borracha; 70 metros quadrados, foto: Eduardo Brandão, <i>in</i> : RIBEIRO, 2003.....	59
Figura 25 – TAVARES, Ana Maria. Aquário , 1989; aço carbono, alumínio anodizado e rodízios; 194cm x 150cm x 150cm, coleção Casa da Cultura de Ribeirão Preto/SP, foto: Eduardo Brandão, <i>in</i> : RIBEIRO, 2003.....	60
Figura 26 – TAVARES, Ana Maria. Relax’o’visions , 1998, MuBE/São Paulo; aço inox, couro branco, espelho, espelho retrovisor, vidro, som ambiente; 750 metros quadrados, cortesia: Galeria Brito Cimino, foto: Rubens Mano (fragmento), <i>in</i> : RIBEIRO, 2003.....	62
Figura 27 – TAVARES, Ana Maria. Bico de Diamante , 1990, Paço das Artes/São Paulo; aço carbono, chapa galvanizada e poliuretano metálico; 80 metros quadrados, coleção da artista, foto: Rômulo Fialdini (fragmento), <i>in</i> : RIBEIRO, 2003.....	63
Figura 28 – TAVARES, Ana Maria. Alguns Pássaros e, ao fundo, Tapete , 1991, vista geral da instalação para a XXI Bienal Internacional de São Paulo; aço carbono cromado, alumínio, aço galvanizado, tinta metálica; foto: Rômulo Fialdini (fragmento), <i>in</i> : RIBEIRO, 2003.....	64
Figura 29 – TAVARES, Ana Maria. Middelburg Airport Lounge com Parede Niemeyer , 2001; De Vleeshal, Middelburg, Holanda; aço inox, espelho, vidro, couro, madeira, animação 3D para DVD, fone de ouvido e áudio; 432 metros quadrados, foto: autoria desconhecida, <i>in</i> : RIBEIRO, 2003.....	65
Figura 30 – TAVARES, Ana Maria. Exit com Parede Niemeyer e Suite Para Jair Rafael , 2000; MAC, Niterói/Rio de Janeiro; aço inox, alumínio, rodas de borracha, espelho, fones de ouvido e cd player; 100 metros	

	quadrados; coleção FRAC Haute Normandie, França; foto: Mauro Restiffe, <i>in</i> : RIBEIRO, 2003.....	66
Figura 31 – TAVARES, Ana Maria. Catraca , 2000; aço inox, espelho e rodízios; 113cm x 178cm, coleção Fundação Arco, foto: Keiji Morita, <i>in</i> : RIBEIRO, 2003.....		67
Figura 32 – GILBERT, Deyson & MEIRON, Julio. Trilogia , 2005; borracha, silicone, transmissor de áudio, acrílico, fontes luminosas elétricas, diapositivos, carne, madeira e metal pintados; dimensões variáveis, foto: Julio Meiron, fonte: arquivo pessoal de Julio Meiron.		69
Figura 33 – GILBERT, Deyson & MEIRON, Julio. Idem, ibidem, montagem no Centro Universitário Maria Antônia.		70
Figura 34 – MEIRON, Julio. Anima , 2003; acrílico, fontes luminosas elétricas, metal pintado, diapositivos, transmissor de áudio; 110cm x 70cm x 50cm, foto: Julio Meiron, fonte: arquivo pessoal do autor.		71
Figura 35 – MEIRON, Julio. Anima , idem, ibidem.....		72
Figura 36 – MEIRON, Julio. Habeas Corpus , 2004; metal, madeira, borracha, transmissor de áudio; 300cm x 300cm x 100cm, foto: Julio Meiron, fonte: arquivo pessoal do autor.....		76
Figura 37 – MEIRON, Julio. Habeas Corpus , idem, ibidem.		76
Figura 38 – MEIRON, Julio. Habeas Corpus , idem, ibidem. À esquerda, Anima		77
Figura 39 – GILBERT, Deyson. Madonna , 2004; metal, fonte luminosa elétrica, carne; 180cm x 110cm x 70cm, foto: Julio Meiron, fonte: arquivo pessoal de Julio Meiron.		79
Figura 40 – GILBERT, Deyson. Madonna , idem, ibidem.....		79
Figura 41 – MEIRON, Julio. sem título da série Retificação , 2005, madeira e papel, 110cm x 50cm x 70cm, foto: Julio Meiron, fonte: arquivo pessoal do autor.		82
Figura 42 – MEIRON, Julio. Sem título da série Retificação , idem, ibidem.....		82
Figura 43 – GILBERT, Deyson & MEIRON, Julio. Sem título da série Retificação , 2005; madeira, papel, cabos de aço e tinta automotiva; dimensões variáveis, foto: Julio Meiron, fonte: arquivo pessoal de Julio Meiron.		83
Figura 44 – GILBERT, Deyson & MEIRON, Julio. Sem título da série Retificação , idem, ibidem.....		83
Figura 45 – GILBERT, Deyson. Sem título, 2005; madeira, cabos de aço e tinta automotiva; aproximadamente 400cm x 20cm x 4cm, foto: Julio Meiron, fonte: arquivo pessoal de Julio Meiron.....		85
Figura 46 – GILBERT, Deyson. Sem título, idem, ibidem.		85
Figura 47 – MORRIS, Robert. Sem título (Vigas em L), 1965, compensado pintado, 243,8cm x 243,8cm 60,9cm (cada), Coleção Philip Johnson, Connecticut, foto: Rudolph Burckhardt, <i>in</i> : KRAUSS, 2001.....		88

Sumário

1.	Introdução.....	12
1.1.	Apresentação do problema: a antropometria como questão da arte contemporânea.....	12
1.2.	Origens da pesquisa.....	22
2.	Antropometria, como conceituá-la	27
2.1.	Lucia Santaella e o despertar do corpo	27
2.2.	Rosalind Krauss e a ampliação do campo da escultura	29
3.	Espaços para o corpo.....	40
3.1.	Hélio Oiticica: anos 60 e o pulo da superfície.....	40
3.2.	Anish Kapoor e o olhar que projeta o corpo	50
3.3.	Ana Maria Tavares e o visitante em deslocamento	58
4.	Entre obras: produção artística de Deyson Gilbert e Julio Meiron .	69
4.1.	Trilogia.....	69
4.2.	Retificação.....	80
5.	Considerações Finais	87
6.	Bibliografia	91

1. Introdução

1.1. Apresentação do problema: a antropometria como questão da arte contemporânea

Este trabalho nasceu das inquietações suscitadas pelo Trabalho de Conclusão de Curso, deste mesmo autor, apresentado em 2005/2006, para a obtenção do título de Bacharel em Escultura no Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Nele, apresentava-se o percurso do artista, ao longo dos cinco anos da graduação, em um conjunto de obras em que a relação com o visitante era fundamental. Conforme seu próprio corpo, o espectador era incluído na obra a partir de sua escala real, provocando a proximidade para com o objeto artístico mesmo que apenas com a presença do visitante.

Para este mestrado, a investigação se ampliou no sentido de tentar encontrar, no universo maior da produção tridimensional contemporânea¹, questões a seguir apresentadas que haviam sido percebidas, como já afirmado, no próprio trabalho artístico do autor desta dissertação. Frise-se que o objetivo do presente texto não é abarcar o total da produção de arte atual, mas, por meio de um recorte de artistas e suas criações, abordar um aspecto dessa produção – denominado antropometria²: a presença humana como referência de dimensionamento das obras – percebido como constante. A antropometria, a nosso ver, revela-se como questão para a arte contemporânea e como linhagem possível da própria contemporaneidade. Assim, como afirmamos, o corpo humano é requerido, não simplesmente com sua participação concreta, mas com sua escala, sua presença referencial, para a proposição da obra e posterior efetivação em contato com quem ingressa na experiência estética. Aquela simples possibilidade da presença do corpo na obra

¹ Artistas que, recorrendo à escala humana, não agigantavam o visitante diante de uma obra miniaturizada nem o tornavam desconectado diante da monumentalidade do trabalho. Se em algum momento empregavam o monumental, por exemplo, seria a partir de nosso corpo, o sujeito é referência para o dimensionamento da obra.

² Yves Klein já usava o termo antropometria para designar suas pinturas de modelos encharcadas de tinta e impressas na tela. Usaremos este termo em sentido diverso, já que basicamente para analisar trabalhos tridimensionais e que não apresentam a forma humana, mas espaços para a sua presença.

reconfigura todo o trabalho do artista, trabalho esse que estará sempre prestes a se catalisar ao ser acessado, também, com a referida presença do visitante. Claro que, em perspectiva maior, todo trabalho de arte traz estas questões, já que pressupõe ser visto. Mas a maturidade e exploração plena delas é feito de alguns artistas contemporâneos. Não mapearemos todos, queremos outrossim marcar referências no sentido de situar a importância dessas relações.

Assim, a pesquisa **Espaços para o corpo: antropometria na arte contemporânea** abarca a compreensão e análise em relação às operações poéticas desenvolvidas em uma série de trabalhos artísticos, elegendo recortes da produção de Anish Kapoor, Ana Maria Tavares, Hélio Oiticica e Deyson Gilbert, o último em parceria com o autor destas linhas, como artistas que permitem a discussão de nosso objeto de estudo, ou seja, o dimensionamento humano de determinadas obras de arte. Sabemos que o desenvolvimento da presença do corpo humano na obra destes artistas foi um processo de aproximação. Então, para gerar problematizações, teremos que pensar em recortes dos percursos dos artistas, chegando a momentos (não necessariamente definitivos em suas obras) em que estas questões se aglutinam.

...

Partindo da escultura e de sua tradição antropomórfica³, os trabalhos tridimensionais que procuraremos analisar, ainda que neles seja superada toda figuração, desenvolvem-se antropometricamente, ou seja, a medida humana é o padrão para sua construção, que ainda se relaciona com o corpo do visitante ao se dar à experiência da obra. Se aquela tradição antropomórfica revelou-se como modelo por muitos séculos, principalmente, para a arte ocidental, sua superação gradual não deixou de ter o corpo humano como referência. A busca da forma humana, retratada naturalisticamente, foi constante na arte ocidental desde o período clássico grego. Na Grécia Antiga, atingiu-se a perfeição nas proporções e figurações, posteriormente, referenciada como modelo desde o Renascimento.

³ Tradição que, no Ocidente, constituiu parte imprescindível de sua linhagem figurativa.

Entretanto, esta busca é anterior, remetendo-nos às primeiras tentativas, na Pré-História, de retratação do corpo humano. Dessa maneira, buscou-se a forma, retratada em diferentes escalas, mais que a medida humana em si como referencial. O termo antropomorfia, que vem do grego *antropo* (homem) e *morfia* (forma), designa uma busca da figura humana secular na História da Arte. Não exatamente linear, já que para a Grécia se remetiam movimentos como o Renascimento e o Neoclássico, esta busca, como todo o naturalismo, sofre necessidades de reposicionamento com a invenção da fotografia e do cinema, por exemplo, que instauram novas formas de captação da imagem humana.

O surgimento de uma invenção importante, a fotografia, por exemplo, evidentemente modifica a relação dos artistas com o mundo e (com) o conjunto dos modos de representação. Algumas coisas se mostram inúteis, ao passo que outras finalmente se tornam possíveis: no caso da fotografia, é a função da representação realista que se revela cada vez mais ultrapassada (...).⁴

Não mais apenas a pintura, a escultura, o desenho e demais linguagens tradicionais detinham o poder de retratação de nosso corpo, então o que restaria àquelas linguagens senão buscarem novas formas? Encontradas pela arte moderna, não deixaram de ter o corpo humano como importante referencial.

Artistas precursores, como Rodin, já experienciavam o limite da busca da forma humana ao distorcê-la e focar, mais que na interioridade subjetiva da obra, em sua superfície, onde as marcas do trabalho do artista também indicavam ali sua presença como uma possibilidade de extensão dessa matéria ao contemplador. Assim, instaurava-se um giro do objeto para o visitante, que se projetava na possibilidade de interferência aberta tal como ferida pelo artista. Se a interioridade da forma é inatingível, a superfície é o local de embate da forma para com o mundo que habitamos com nossos corpos. Por isso, Rodin é indicial de uma nova relação do visitante para com a obra de arte.

Ao focarmos nossa análise na escultura que, como arte tridimensional, se desdobra em múltiplas possibilidades na arte contemporânea, como instalações,

⁴ BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009: p. 93.

sites specifics, objetos relacionais e intervenções, estaremos situando no espaço real essa plataforma aberta para o visitante. É nesse espaço real, tridimensional, que o visitante pode participar. Essa possibilidade pode ser estopim para religá-lo a uma compreensão do objeto de arte contemporânea.

Por mais que a representação naturalista do corpo humano tenha deixado de ser central para a contemporaneidade, pensar o corpo humano como continuidade da obra permanece sendo questão importante, se não fundamental, na arte que se produz hoje. Muitas obras não representam o corpo, mas criam espaços para sua presença, no sentido de que, por mais que o corpo não esteja ali representado, a obra se configurou para receber o espectador tornado participante. Assim, tal como na arquitetura, o espaço da obra é pensado na escala humana, já que há a possibilidade de ser habitado. Essa presença do corpo na obra de arte tridimensional contemporânea, muitas vezes, dá-se com o convite da participação (física ou presencial) do visitante, tendência exacerbada na arte a partir dos anos 60 do século XX e que gerou filiações, algumas das quais apontadas ao longo desta pesquisa. Note-se que a participação presencial, onde o simples posicionamento do corpo do visitante é solicitado, mais que interação física com os elementos da obra, é tão importante quanto aquela interação, ou seja, o simples estar do visitante em um ambiente que remete a ele mesmo é gatilho para solicitá-lo.

“Como o corpo constitui presença na produção tridimensional contemporânea?” é a pergunta que nos guiou ao longo da presente pesquisa. Apesar de não pretendermos resolvê-la totalmente, procura-se aqui apontar, em obras artísticas atuais, como ela se manifesta. O fato é que há obras na produção contemporânea que, por mais que inicialmente constituídas de ausências, requerem a presença de nossos corpos para se efetivarem plenamente, ou seja, a presença está como potência a ser efetivada com o espectador tornado participante. Assim, a obra se configura como um espaço em que experienciá-la é completá-la. O convite para esta presença se dá na configuração e construção do espaço da obra pelo artista que, *a priori*, a articula conforme a medida humana, daí – diferentemente da antropomorfia citada – antropometria, do grego *antropo* (homem) e *metria* (medida).

Se isso resgata a máxima do Renascimento, que o homem é a medida para todas as coisas, na verdade não queremos uma generalização tão ampla assim. Estamos falando da possibilidade explorada por um segmento da produção contemporânea que, mesmo retomando certo humanismo, não é no sentido de glorificação do homem, na maioria das vezes, mas para problematizá-lo, partir da consciência que pode se dar no corpo, no reconhecimento de sua própria fisicalidade, como aponta Bourriaud:

Hoje, o que estabelece a experiência artística é a *co-presença dos espectadores diante da obra*, quer seja efetiva ou simbólica. As primeiras perguntas a serem feitas diante de uma obra de arte são as seguintes: Esta obra me dá a possibilidade de existir perante ela ou, pelo contrário, me nega enquanto sujeito, recusando-se a considerar o Outro em sua estrutura? O espaço-tempo sugerido ou descrito por esta obra, com as leis que a regem, corresponde a minhas aspirações na vida real? Ela critica o que julgo criticável? Eu poderia viver num espaço-tempo que lhe correspondesse na realidade?

Essas perguntas levam não a uma visão descabidamente antropomórfica da arte, e sim a uma visão simplesmente *humana* (...).⁵

Qual experiência o visitante terá adentrando a obra é variável – se confortável ou não, se solicitando interação física como em **Éden** (Figura 1) de Hélio Oiticica (obra descrita no capítulo referente a este artista) ou apenas sua presença e determinado ponto de vista como em **Ishi's Light** (Figura 2) de Anish Kapoor (cuja semelhante **Pillar** também será analisada no capítulo referente àquele artista) – o que amplia ainda mais as possibilidades de obras com sentido antropométrico. Mas, em todo caso, se a obra pede o corpo do visitante, será configurada pelo artista para recebê-lo de algum modo. O artista passa a ser um programador de vazios que nos convida a preenchê-los com nossa presença. Isso reconfigura toda a noção clássica de positivo (cheio) e negativo (vazio) e de presença da figura humana naturalista na escultura. Se o cheio escultural ainda assim era externo ao espectador, na contemporaneidade ele pode ser este próprio cheio, esta positividade. Mas, para atingi-la, o espectador deve se sentir solicitado pelo vazio, deve haver identidade

⁵ Idem, p. 80.

entre eles que, por mais que composta de oposições, detona uma complementaridade. Talvez estejamos falando de novas possibilidades para o visitante se reconhecer na obra de arte que, em última instância, fala dele mesmo.

Figura 1 – OITICICA, Hélio. **Éden**, 1969, Whitechapel Gallery, materiais diversos, dimensões variáveis, foto: John Goldblatt/Projeto HO, *in*: JACQUES, 2007.

Figura 2 – KAPOOR, Anish. **Ishi's Light**, 2003, fibra de vidro e laca, 315cm x 250cm x 250cm, foto: Dave Morgan, *in*: DANTAS & FARIAS, 2006.

Desse modo, ao pontuarmos obras que, pelos caminhos dos vazios, acabam por instigar o visitante a fazer parte das mesmas, podemos falar, neste momento, que o fato de muitas obras partirem de formas semelhantes ao mobiliário e à arquitetura não é acidental, como veremos em diversas obras apresentadas ao longo desta pesquisa. Pelas múltiplas possibilidades da criação, um inventário e levantamento esgotante não seria possível. A linguagem do mobiliário e da arquitetura já é de objetos e espaços criadores de ausências que requerem presenças. Em última instância, o que interessa na arquitetura é seu oco, local uterino que será habitado por nós. O que interessa no mobiliário é seu encaixe em nosso corpo, permitindo ampará-lo.

Problematizando a forma, o artista vai configurando as obras em operações sutis para que o vazio escultural, o negativo, passe a incluir o visitante, além do espaço efetivamente ocupado pela obra. Apontamos para os limites entre obra e não obra mais nebulosos: não é sempre possível a base, na escultura contemporânea, que a retire do mundo ordinário que habitamos e, assim, situarmos a obra em seu entorno mais preciso. A proposição artística atual torna-se, nesse caso, continuidade do mundo humano para responder às solicitações de nossa corporeidade, inclusive de seu dimensionamento físico. Esta necessidade de transformar o natural e indomável em artificial e habitável confunde-se com a realização artística que, assim, humaniza o mundo como aponta Anne Cauquelin:

O espaço não preexiste ao uso que se faz dele; é, ao contrário, o uso que define o lugar como lugar, que tira o espaço de sua neutralidade “natural” para artificializá-lo, ou seja, habitá-lo.⁶

Ao se apropriar da linguagem da arquitetura e do *design*, por exemplo, o artista não age necessariamente como o arquiteto e o *designer*. A potência de muitas obras está justamente em criticar a passividade do usuário dos espaços globalizados e objetos industriais propostos pelo *design* e pela arquitetura. Estratégias para atingir essa passividade são muitas, escancarando, às vezes ao

⁶ CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2005: p. 142.

máximo, determinadas situações para, propositalmente, revelar seu potencial alienante, como em obras de Ana Maria Tavares que recriam ambientes de espera similares ao de aeroportos (Figura 3). É grande este potencial da artista (mostrado no capítulo que lhe é dedicado) de exacerbar determinadas situações para, em seu auge, fazer com que elas se viam contra si próprias a partir de carga crítica despertada no visitante através da exaustão. O fato de se ver no espelho é revelador de nossa condição na sociedade atual porque escancara-nos diante de nós mesmos. Assim, não basta a medida humana para uma obra de arte, ela pode ser apenas um princípio de tomada de consciência para ativar em nós uma proximidade.

Figura 3 – TAVARES, Ana Maria. **Visiones Sedantes**, 2002, MAC/SESI/São Paulo; cadeiras, carpete, espelho, piano, flores, aço inox, espelho retrovisor, isofilm, plotagem em poliéster espelhado e som ambiente; 120 metros quadrados, cortesia: Galeria Brito Cimino, foto: João Musa, *in*: RIBEIRO, 2003.

O espaço dito vazio (interno, ao redor e entre as obras), lugar, muitas vezes, de contemplação destinado ao observador, torna-se altamente ativo. E é aí que uma obra continua em outra obra e no próprio visitante. Esta continuidade da obra de arte, em nós e no mundo, tornando-nos solidários, é o estopim para a experiência estética que pretendemos analisar. De espaços vazios a cheios de nós mesmos, somos flagrados em pleno campo da obra de arte. Da contemplação à presença, o papel do visitante se redefine.

O visitante terá papel crucial não apenas no interior da obra, mas também em seus arredores não definidos. São nestes arredores, naquele campo de respiro além

da fisicalidade dos elementos da composição tridimensional, instalados no mesmo chão do visitante, que a obra continua, podendo nos atingir também, podendo atingir outras obras, criando um parque de relações onde nos encontramos dimensionados.

Segundo nos lembra Tavares sobre Rosalind Krauss:

(...) a passagem dos significados da escultura, de sua estrutura interior, privada e idealizada, para as relações que estabelece com seu espaço externo, público, acaba por determinar que a obra não se completa nela mesma, mas estará sempre em relação com seu entorno.⁷

Dialogamos com este pensamento dizendo que a efetivação destas relações se dá em nosso corpo: é ele que situa o tempo do tridimensional no presente e é para ele, corpo, que o tridimensional contemporâneo, muitas vezes, se oferece. Tudo isso porque o corpo, ao habitar o presente, atualiza, pela sua presença, o contexto em que uma obra de arte se insere.

O espaço expositivo, em que diversas obras podem estar articuladas com o visitante, será o laboratório para apresentar o conceito de que as obras analisadas não deixaram de ser antropométricas (de medida humana), apesar de não serem em nenhum momento antropomórficas (de forma humana). Já que as obras analisadas surgem plenamente quando estão em relação a outras obras e ao visitante, é no espaço real que os trabalhos se articulam. A compreensão da construção deste lugar se dá como procedimento do artista, espaço que se prolonga além da obra efetivamente apresentada para captar o visitante. Assim, a pesquisa foi ao encontro do espaço de produção e de exibição da obra de arte, único lugar onde as relações propostas podem se configurar plenamente. E o espaço de produção da obra, muitas vezes, não é anterior a seu espaço de exibição. Se em uma produção mais tradicional o espaço do ateliê era inviolável, agora a obra pode entrar em seu estágio de produção diretamente no lugar em que será exibida, criando com este lugar relações espaciais específicas, bem como com o visitante que o adentrará.

⁷ TAVARES, Ana Maria. **Armadilhas para os sentidos**: uma experiência no espaço-tempo da arte. Tese de doutorado em Artes. Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2000: p. 52.

Autores como Lucia Santaella⁸, por exemplo, são referências que apóiam essas discussões na tentativa de entender o fenômeno da criação desse lugar de relação dinâmica da obra com o visitante. A ideia de *prótese* da autora é entendida em sentido amplo, desde o que se acopla diretamente ao corpo, tal qual dispositivos que se pode vestir, até o que cria relações arquitetônicas com ele. Aqui o conceito de arquitetura, também, é ampliado no sentido em que múltiplas formas de abrigo, como as diversas modalidades de instalações, são consideradas.

Já Rosalind Krauss⁹ reescreve a história da escultura no sentido de relacioná-la ao contexto atual da obra, contexto esse sempre cambiante, mas que a faz ressignificar. Esta ressignificação é sentida em nosso próprio corpo porque é a partir dele, como eixo de um sistema estético, que ela opera. Isso nos faz lembrar os **Parangolés** (Figuras 15 e 16) de Hélio Oiticica, que pouco significam quando há uma relação distanciada de sujeito e objeto, como quando os vemos simplesmente em uma vitrine. Mas, quando o sujeito se torna seu centro, quando os veste, já que foi para ele que os **Parangolés** foram dimensionados, a sincronia recomeça e a obra se torna plena novamente. Nestes constantes recomeços, em constantes experiências, os **Parangolés** podem se inserir. Pelo menos como possibilidade de vesti-los, os **Parangolés** representam as medidas de nosso corpo.

Escritos de artistas como Ana Maria Tavares¹⁰, reunidos em sua tese de doutoramento, além de seu depoimento registrado por Marília Andrés Ribeiro¹¹, também são importantes referências para esta dissertação porque situam origens das questões debatidas.

Já os textos de Agnaldo Farias e Marcelo Dantas¹², quando da exposição **Ascension**, ajudarão na análise da obra de Anish Kapoor ao apresentar um panorama do artista.

Os escritos de Hélio Oiticica, discutidos por Celso Favaretto¹³, também são importantes para o desenvolvimento das ideias desta dissertação quanto à relação

⁸ SANTAELLA, Lucia. **Corpo e Comunicação: Sintoma da Cultura**. São Paulo: Paulus, 2004: p. 1-161.

⁹ KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001: p. 1-365.

¹⁰ TAVARES, Ana Maria. *Op. cit.*, 2000: p. 1-127.

¹¹ RIBEIRO, Marília Andrés. **Ana Maria Tavares**. Belo Horizonte: Circuito Atelier, 2003: p. 1-96.

¹² DANTAS, Marcello & FARIAS, Agnaldo. **Ascension**: catálogo da exposição de Anish Kapoor. Centro Cultural Banco do Brasil, 2006, p. 1-95.

dinâmica entre obra e espectador tornado participante. Como inventor do neoconcretismo, Hélio partiu do limite da experiência pictórica para o espaço real, onde todas as tensões acontecem aqui e agora, improrrogáveis e insubstituíveis, fenomenais.

1.2. Origens da pesquisa

Levantando questões de nosso próprio trabalho artístico apresentado em capítulo adiante (Entre obras: produção artística de Deyson Gilbert e Julio Meiron), origem das inquietações deste trabalho de mestrado, penso na passagem da escultura para a instalação, quando a tridimensionalidade deixa de envolver a si própria para envolver o visitante, como questão crucial para entender as obras desenvolvidas entre 2001 e 2005, período que corresponde à graduação deste autor em Artes Plásticas, com Habilitação em Escultura, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Este desdobrar da obra de arte que cria envolvimento é característica de expansão para além dos limites tradicionalmente definidos para a escultura. Dobras que passam a envolver o visitante comportam-se como moldes da experiência. Na instalação, o lugar para o corpo estaria efetivado no sentido em que, nela, ele é esperado. Preparar-se para recebê-lo seria antropometrizá-la ao produzir espaços em cuja configuração o visitante esteja implícito.

A escultura em si já se instala no espaço, criando relações em que os limites entre obra e não obra, matéria e não matéria podem se perpassar, confundindo-se na ambiguidade entre mundo e obra. Isso pelo motivo de que a obra em três dimensões tende a se confundir com o espaço dito real. Mesmo o que se chama de escultura tradicional já contém estas características, ou seja, a obra, além de visualmente ser entrecortada pelo mundo em todas as suas faces, além de se confundir com a própria tridimensionalidade do mundo, também em suas relações objetivas é entrecortada pelo seu contexto. O percurso físico onde quer que a escultura esteja instalada, seja numa galeria, numa praça, numa igreja, é transformado. Ela passa a participar deste mundo, criando quer sejam obstáculos,

¹³ FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992: p. 1-229.

quer sejam intervalos. Impondo-se, qualquer escultura reconfigura o tabuleiro espacial onde está inserida.

Não estamos falando simplesmente de imagem retiniana no sentido de uma apreensão visual da obra, mas de relações objetivas. Não estamos falando de aglomerado de elementos visuais reconhecidos pelos nossos olhos, estamos situando caminhos e interrupções de caminhos que são dados como construção da linguagem escultórica e como possibilidade a todo nosso corpo, ou seja, o corpo inteiro vê¹⁴. A visão no sentido restrito passa a não ser o sentido privilegiado para a arte, mas, ampliada, integra todos os sentidos.

Também não estamos falando do fantasioso momento culminante em que percebemos a obra de arte, mas do sistema de momentos que faz com que percebamos a obra fragmentadamente. Diferentes partes de nosso corpo percebem, em diferentes momentos, o espaço em que ele se encontra, num ponto não simplesmente de vista, mas num ponto de observação, único e insubstituível. Este ponto encontra-se no presente em trânsito, porque sempre em renovação, que foi futuro e logo já é passado. Indica o resultado de todas as escolhas anteriores do corpo que darão o panorama das suas próximas escolhas. Cada um destes corpos que então carrega uma história pessoal estará em relações múltiplas com a obra de arte.

É assim que pensávamos em um caminho, por exemplo, da escultura para a instalação, em 2005, época de citada graduação. Não estávamos interessados numa categoria artística, mas na passagem, na fusão de uma categoria para outra. Justamente este espaço indefinido que, pela própria indefinição, abria-se pleno de possibilidades. Se o **Desenvolvimento de uma Garrafa no Espaço**¹⁵ (Figura 4), 1912, de Boccioni, compõe-se de superfícies e encontros que indicam o movimento da obra, este movimento ainda é de um objeto. Queremos o desenvolvimento da obra no espaço, mas desenvolvimento este que não separa sujeitos e objetos, obras e espectadores, mas que os relacione em tempo improrrogável. Exatamente por isso que a temporalidade do desenvolvimento do visitante com a obra passa a ser mais

¹⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

¹⁵ Obra cujo gesso original e uma cópia em bronze pertencem ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

uma dimensão da arte: tempo passa a ser tão importante quanto altura, largura e profundidade.

Figura 4 – BOCCIONI, Umberto. **Desenvolvimento de uma garrafa no espaço**, 1912, bronze, 38cm x 60,1cm, Acervo de Lydia K. e Harry L. Winston (dr. e sra. Barnett Malbin, Nova York), gesso original pertencente ao Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, foto: autoria desconhecida, *in*: KRAUSS, 2001.

Uma obra isolada pode criar um lugar. Uma obra em relação a outra (mesmo que de autorias diferentes) pode criar, fundar, nomear um lugar ainda mais efetivo, porque a criação do lugar é realizada com a demarcação das referências. Fazendo-se o recorte do mundo, pode-se despertar a obra que, não necessariamente, respeitará os limites deste recorte, mas estará inicializada para suas múltiplas possibilidades. Essa fusão, esse caminho da linguagem da escultura para a linguagem da instalação, ou das esculturas para a instalação, por exemplo, pressupõe um campo, ou seja, um *entre obras*, espaço vazio que está em germinação, espaço para o corpo do sujeito. É desse espaço que queremos falar e dos problemas do visitante em relação a esse espaço. A linguagem aberta da obra de arte, seu código aberto, é o que permitirá sua conexão com outras obras, nesse campo de experiências para o visitante.

Tal como o branco da folha de papel, também, é campo do desenho, o espaço entre o que se chamaria de um objeto e outro, também, poderia ser

escultura. Talvez esse espaço seja tanto escultura quanto a chamada escultura em si, tanto quanto o “cheio”, já que é um espaço de ativação além da forma que é objetivamente lida como obra, e dos encontros entre estes prolongamentos e o sujeito que tem a experiência da arte. Na escultura tradicional, podia ser a retirada de material a ação de fato do artista; em uma instalação, por outro lado, o artista continua *cavando* espaço, ou programando vazios, agora com outros objetivos, por exemplo, o de adentrarmos a obra. Em uma videoinstalação, como nos lembra Lucia Santaella, essa escavação também pode estar presente como uma ausência:

Se o vídeo, por si mesmo, é uma problematização implícita ou explícita do corpo, nas videoinstalações que adentraram as décadas de 80, 90, perdurando até hoje, é o corpo do observador que é chamado ao diálogo participativo com as dimensões de corporeidade com que as imagens videográficas lidam. Prevendo e contando com os movimentos do corpo do observador, as videoinstalações criam peculiares coreografias dos corpos eletrônicos com os corpos presenciais dos observadores que vão compondo a obra na medida em que transitam através de seus ambientes.¹⁶

É esse espaço cavado de possibilidades que nos interessa. Vejamos que ele é espaço de conflitos, espaço problemático, espaço de forças porque nele passam a concorrer diversos elementos, muitas vezes, ao invés de um centro unificador. Um espaço em que nosso percurso foi alterado e perturbado, em que entramos, às vezes sem querer, num labirinto proposto pelo artista.

Numa exposição, estamos como visitantes em um campo que é o prolongamento das próprias obras e de seu encontro conosco. Estamos mais expostos que as chamadas obras, com caminhos abertos e fechados. É o percurso do corpo, tão múltiplo, que permitirá uma saída, mas estaremos para sempre transformados.

...

Se no capítulo 1 já se apresentou o problema proposto e as origens da pesquisa, no capítulo 2 tentaremos dar lastro conceitual ao termo antropometria em aproximações com o pensamento de Lucia Santaella e Rosalind Krauss,

¹⁶ SANTAELLA, Lucia. *Op. cit.*, 2004: p. 70-71.

principalmente, além de Anne Cauquelin e Nicolas Bourriaud. Já no capítulo 3, começaremos o trânsito para situar o fenômeno da antropometria em artistas de três diferentes gerações, a saber: Hélio Oiticica, Anish Kapoor e Ana Maria Tavares. No capítulo 4, serão apresentadas experiências artísticas cruzadas deste autor com Deyson Gilbert, até se chegar a uma síntese nas considerações finais apresentadas no capítulo 5.

2. Antropometria, como conceituá-la

2.1. Lucia Santaella e o despertar do corpo

Em meados do século XIX, a divisão entre corpo e sujeito começou a perder seu poder como estrutura de conhecimento e, portanto, como influência no saber para ser questionada nas mais diversas áreas das humanidades e das demais ciências. Além da junção entre sujeito e objeto, estamos também assistindo à morte do próprio sujeito para uma passagem brusca entre o esquecimento do corpo e o surgimento do corpo supervalorizado. Como bem esclarece Lucia Santaella, pesquisadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo:

Como reação ao recalçamento do corpo provocado pelo fantasma do sujeito, muitos textos recentes têm abusivamente voltado para o corpo sua analítica das relações de poder e formas de saber. É na corporeidade humana que buscam a base para uma teoria da subjetivação, da constituição dos desejos, das sexualidades e das diferenças sexuais, dos fenômenos de resistência e agência. Os seres humanos são, afinal, como afirmam esses argumentos, corporificados, a despeito de todas as tentativas dos filósofos, desde o Iluminismo, para descrevê-los como criaturas de razão e para afirmar que essa capacidade para raciocinar afasta os humanos de suas características como criaturas.¹⁷

Entretanto, transformar o corpo na nova moda da cultura pode ser um risco. Se de fato não somos simplesmente seres da razão, também não somos só carne, mas algo intermediário que permeia nossa existência mundana. Assim, antes de frisar o corpo, cabe antes conceituá-lo. Corpo e sujeito não são sinônimos e buscar no corpo as características inerentes ao sujeito pode ser um erro perigoso. O organismo não é absolutamente constante, tanto quanto o sujeito¹⁸, portanto, não há soluções conceituais absolutas. O corpo – secularmente recalçado pelo fantasma do sujeito, como diria Santaella – não retornou para ocupar o lugar deixado por aquele, como podem pensar alguns. O corpo retornou como problematização de nosso estar no mundo¹⁹.

¹⁷ Idem, p. 23.

¹⁸ Idem, p. 24.

¹⁹ Idem, ibidem.

De todo modo, desde a revolução industrial – com o alavancar da artificialização da vida indicado pela crescente invenção de próteses mecânicas que aceleravam o trabalho – começou a se processar, de forma radical, um novo corpo humano. A mecanização de atividades humanas, uma quase externalização do ato corpóreo, re-expôs o conceito de corpo, colocando também em discussão as noções do sujeito universal e abstrato²⁰.

Será justamente na arte que o corpo, repensado, encontrará seu espaço privilegiado como problematização. O corpo humano, de várias maneiras, sempre esteve no foco dos artistas, como se percebe por toda a História da Arte. Desde o mundo grego, as medidas ideais compunham o modelo de um corpo – e hoje isso adquire uma nova roupagem. Continua Santaella:

Não obstante sua aparição constante particularmente nas artes do Ocidente, nada pode ser comparável à crescente centralidade do corpo nas artes a partir das vanguardas estéticas no início do século passado. Além de onipresente, no decorrer do século XX até hoje, o corpo foi deixando de ser uma representação, um mero conteúdo das artes, para ir se tornando cada vez mais uma questão, um problema que a arte vem explorando sob uma multiplicidade de aspectos e dimensões que colocam em evidência a impressionante plasticidade e polimorfismo do corpo humano.²¹

As questões do corpo foram amplamente discutidas, tanto nas artes quanto pelas ciências. E nas artes, independente dos suportes ou dos meios tecnológicos, o corpo adquiriu uma posição central. As discussões sobre o corpo e as mutações pelas quais vem passando geram amplo material para o nosso imaginário. Conclui Santaella sobre os anos 1970 do século XX:

Esse foi também o período em que a resistência dos artistas à dissimulada servidão da arte ao mercado encontrou sua expressão nas instalações que, mesmo quando não tematizavam diretamente o corpo, estavam tratando dele, ao transformar o receptor contemplativo em um observador participativo.²²

Exemplificando o que diz Santaella, cito um comentário de Rosalind Krauss sobre o trabalho nos anos 1960/1970 do artista americano minimalista Robert Morris (Figura 5):

²⁰ Idem, *ibidem*.

²¹ Idem, p. 65.

²² Idem, p. 68.

Na proporção em que a escultura está constantemente formando uma analogia com o corpo humano, o trabalho de Morris dirige-se ao significado projetado por nossos próprios corpos (...).²³

Figura 5 – MORRIS, Robert. **Colunas**, 1961-1973, alumínio pintado, cada coluna 243.8cm x 60.9cm x 60.9cm, Leo Castelli Gallery/Nova York, foto: Bruce C. Jones, *in*: KRAUSS, 2001.

Assim, não tematizando o corpo, mas projetando-se a partir dele, está a noção de antropometria que propomos identificar em obras da produção tridimensional contemporânea. Se o corpo não está ali mimetizado, estará na possibilidade de habitar estes espaços.

2.2. Rosalind Krauss e a ampliação do campo da escultura

Para continuar nosso trânsito conceitual e tendo como guia o pensamento da crítica de arte norte-americana Rosalind Krauss, nascida em 1941 e professora da Columbia University, faremos um percurso pela escultura moderna e contemporânea, tentando localizar questões que evidenciem e justifiquem a participação do corpo do visitante na composição da arte atual. Chegando ao texto **A escultura no campo ampliado**, da mesma autora, tentaremos entender como nosso corpo se insere neste novo campo.

²³ KRAUSS, Rosalind. *Op. cit.*, 2001: p. 319.

Na Apresentação da edição brasileira de **Caminhos da Escultura Moderna**²⁴, Katia Canton diz que: “Traçando um percurso que mescla evolução histórica a análises pontuais de obras de arte, a crítica demonstra como a escultura do século XX apóia-se num cruzamento de tempo e espaço”. E o “estar” do visitante, seu encontro com a obra de arte, é justamente temporal, além de espacial. Assim, se estamos analisando obras que se adéquam ao corpo do visitante, este adequar-se também se refere ao tempo não simplesmente cronológico, mas no sentido de duração vivida.

Assim, discutir a história da escultura moderna implica necessariamente em uma discussão das consequências temporais de um arranjo particular da forma, pois qualquer organização espacial tem em si uma natureza temporal²⁵. O encontro de nosso corpo com a obra sempre se dará em um espaço-tempo, que pode justamente ser equacionado pelo artista. Ao longo da História da Arte, a participação do artista neste equacionamento foi se evidenciando como possibilidade e intensificando-se como prática.

A escultura tradicional se pautava na concepção prévia da forma que, idealizada pelo artista, era simplesmente apresentada ao visitante. Mas e se o significado não dependesse desse tipo de experiência e se, ao invés de anteceder-lá, ocorresse justamente concomitante a ela?, indaga Krauss²⁶.

Edmund Husserl (1859-1938), filósofo fundador da fenomenologia, preconizava a raiz do entendimento do significado na experiência. Torna-se curioso ainda perceber que o nascimento da fenomenologia coincide com a época em que a carreira de Rodin estava se consolidando. Já que Krauss localiza em Rodin esta passagem da escultura tradicional para a moderna – em que as tensões plásticas, mais que em um centro gerador idealizado da obra, acontecem em sua superfície, espaço real acessado pelo visitante – a proximidade temporal entre Husserl e o escultor francês reflete mais que uma coincidência.

Para que o eu seja uma mesma entidade para mim e para meu interlocutor, devo tornar-me tal como me manifesto aos outros; meu eu deve ser formado na junção entre o eu do qual tenho consciência e o

²⁴ Neste livro, “(...) o método utilizado está mais próximo dos 'estudos de caso' do que dos procedimentos de um panorama histórico, geral” (KRAUSS, Rosalind. *Op. cit.*, 2001: p. 6).

²⁵ Idem, ibidem.

²⁶ Idem, p. 34.

objeto externo que vem à tona em todos os atos, gestos e movimentos de meu corpo.²⁷

Elegendo a **Porta do Inferno** de Rodin (Figura 6) como obra emblemática, Krauss argumenta que é possível perceber a narrativa no momento de sua ocorrência, entretanto sem o distanciamento que poderia ocorrer com o conhecimento das causas daquele momento narrativo.

Figura 6 – RODIN, Auguste. **A porta do inferno**, 1880-1917, bronze, 5.48m x 3.65m x 0.83m, Philadelphia Museum of Art, foto: A. J. Wyatt (fotógrafo da instituição), in: KRAUSS, 2001.

²⁷ Idem, p. 35.

Na **Porta do Inferno** como um todo, bem como em cada figura individual, somos detidos na superfície da obra no sentido em que a investigação proposta pelo artista na percepção do trabalho está mais para as marcas externas no bronze que na suposta interioridade subjetiva da escultura²⁸.

Figura 7 – PICASSO, Pablo. **Guitarra**, 1914, papel, 33,6cm x 16,6cm, Acervo do artista, foto: autoria desconhecida, *in*: KRAUSS, 2001.

Esta mudança de foco do interior para o exterior da forma, cuja consequência será atingir o espaço do visitante, como se verá adiante, também é sentida em outros artistas. Pensando em Picasso (Figura 7), Krauss frisa que, nos relevos cubistas de 1912-15, assim como na **Porta do Inferno**, a concepção e o despertar do significado surgem juntos com a experiência, não em relação de anterioridade. A experiência do objeto externo se encontra com o campo do conhecimento²⁹. Esses trabalhos são pioneiros ao localizarem no momento em que o visitante experiencia a obra sua própria gestação, mais que numa forma previamente fechada que guardaria em seu interior o segredo a ser decifrado de seu significado.

²⁸ Idem, p. 35-36.

²⁹ Idem, p. 65.

E é este o modo de o emblema dirigir-se ao observador. Pois ao mesmo tempo que podemos considerar que um quadro ou um retrato tradicionais criam uma relação entre autor e objeto, que existe independentemente de observadores, não se dirigindo a ninguém em particular, devemos considerar que um signo ou emblema existe especificamente em relação a um receptor. Assume a forma de uma diretriz destinada a alguém, uma diretriz que existe, por assim dizer, no espaço de confrontação entre o signo ou emblema e aquele que o observa.³⁰

Na citação acima está apresentado o que diz Krauss ao analisar as esculturas soldadas de David Smith (Figura 8), percebendo ali continuidade das questões da premência da obra que, de fato, se dá com a presença do visitante.

Figura 8 – BLACKBURN, Smith: **Canção de um ferreiro irlandês**, 1949-1950, aço e bronze, 117.47cm x 126.3cm x 60cm, Wilhelm Lehmbruck Museum/Duisburg, foto: autoria desconhecida, *in*: KRAUSS, 2001.

Smith havia buscado sua fonte nas formas que tendiam a se afastar do centro da obra. Tratar a escultura como volume disperso, onde os elementos periféricos fugiam de uma lógica unificadora em sua construção, foi a tônica seguida por muitos escultores americanos no início dos anos 60³¹. Assim, a forma começa a explodir no sentido de espacializar seus elementos. Ao, por exemplo, quebrar o núcleo

³⁰ Idem, p. 183-184.

³¹ Idem, p. 212.

construtivista e migrar formas para a periferia do campo compositivo, abre-se um caminho para incluir o visitante como novo elemento da obra de arte.

Já o britânico Anthony Caro percebeu que a arte de Smith criava ou mantinha uma distância entre observador e escultura. E esta distância dependia essencialmente da dicotomia estabelecida entre a escultura e a forma humana, sendo a escultura experienciada como um substituto do corpo. Assim, Caro seguiu por um caminho em que a relação entre corpo humano e escultura não se realizava de forma totêmica, como em Smith³². Apesar de ambos explodirem o centro da obra e começarem a situar as formas na periferia visual, Smith mantém a separação entre nosso corpo e obra, enquanto Caro tende a incluir nosso corpo na concepção compositiva, ou pelo menos estendê-la em vazios e, com isso, abrir uma fresta para nós.

Um amanhecer é uma escultura monumental (com mais de 6m de extensão entre frente e fundo) (Figura 9), criada por Caro em 1962. Com três exceções, todos os elementos do trabalho são experimentados como estruturas físicas. Suas vigas, estacas e canaletas são dispostas a intervalos largamente espaçados ao longo de um elemento horizontal com 6m de largura, sustentado por eles mais ou menos como as pernas e uma mesa suportam seu tampo. (...) Exposto diante de nós está o sistema do tipo viga e coluna, comum à maior parte de nosso ambiente construído.³³

³² Idem, p. 222-223.

³³ Idem, p. 223-224.

Figura 9 – CARO, **Um amanhecer**, 1962, alumínio pintado e aço, 289cm x 619cm x 332cm, The Tate Gallery/Londres, foto: autoria desconhecida, *in*: KRAUSS, 2001.

Mas a radicalidade da experiência de Caro começa a se moderar em seus trabalhos seguintes. Como se pode ver em **Peça de mesa** (Figura 10), o tampo supre o plano bidimensional de estabilidade e os elementos curvos conduzem o olhar para um certo ponto de fuga. A escultura organiza-se em uma composição como que resgatando a linha de horizonte das pinturas de paisagem. Ao adotar este "pictorialismo", Caro arrefece a relação da escultura com o corpo humano ao tender bidimensionalizá-la e, assim, tirá-la do mundo que habitamos³⁴.

³⁴ Idem, p. 231-233.

Figura 10 – CARO, **Peça de mesa**, 1970, aço pintado, 73.6cm x 115.5cm x 101.6cm, André Emmerich Gallery/Nova York, foto: Guy Martin, in: KRAUSS, 2001.

(...) ao pictorializarem a escultura, esses artistas visam uma distinção mais geral: procuravam estabelecer a diferença entre um objeto escultural e qualquer outro objeto comum.³⁵

Essa busca pela diferença entre objeto da arte e objeto banal, de certa forma, era um retrocesso ao valorizar novamente um universo intangível no qual reside a obra artística. Se até os anos 1960 perdurava a separação entre nosso mundo ordinário e o mundo idealizado da esfera da arte – apesar de exceções representadas por artistas como Duchamp que, em 1917, inseriu um mictório assinado em uma exposição – justamente nesta época uma mudança de horizonte se sentia. Certos artistas novamente usavam elementos banais na constituição de suas obras, não as diferenciando em relação ao mundo. Estava assim aberto o caminho para o minimalismo. Entretanto, os escultores minimalistas com seus trabalhos pareciam não distinguir as obras de arte das formas dos objetos comuns. Assim, a própria experiência cultural na relação de alguém com estes trabalhos estaria reduzida ao mesmo tempo que potencializada na compreensão dos objetos cotidianos. Eles simplesmente existem no tempo do próprio usuário³⁶.

³⁵ Idem, p. 236.

³⁶ Idem, p. 236-238.

Dada a aparente inarticulação de um cubo de madeira compensada de autoria de Robert Morris ou um conjunto de lâmpadas fluorescentes criado por Dan Flavin, seria possível estender a descrição da cadeira ou da mesa a esses objetos esculturais também (...).³⁷

Fazendo parte da duração no sentido experimental colocado por Bourriaud³⁸, o que permite à obra de arte participar de nosso tempo e espaço conjuntamente, abre-se a possibilidade de a habitar-mos com nosso corpo, o que a escultura tradicional e sua problemática centrada em questões espaciais, como se o tempo congelasse, não permitia. Assim integrados à obra, podemos vivenciá-la como constituinte de nosso cotidiano, com o que parece concordar Anne Cauquelin:

O artista plástico retorna a seu trabalho com as formas. Ele renuncia desde logo à não optividade, para construir arquiteturas visíveis que se expressam por si, estabelecendo as regras de sua percepção. O espaço e o tempo se tornam as categorias principais, não tanto como suportes vazios e formais do trabalho, mas como sua própria substância.³⁹

Assim, espaço e tempo configuram-se em infinitas possibilidades compositivas na arte contemporânea, permitindo múltiplas dimensões a serem configuradas pela poética de cada artista.

...

Partindo do conceito de “escultura no campo ampliado”, de Rosalind Krauss, defendido no artigo homônimo publicado em **La originalidade de la Vanguardia y otros mitos modernos**, a pesquisa objetiva situar o corpo neste campo expandido (como o corpo se insere neste campo ampliado da escultura).

Krauss começa o artigo apresentando a obra **Perimeters/Pavillions/Decoys** de Mary Miss, 1978 (Figura 11), uma abertura no campo com uma escada por onde se penetra nele, chegando a uma espécie de cômodo construído abaixo do nível do solo: percebe-se que sua laje de madeira recoberta de terra está na mesma altura do chão na perspectiva de quem ainda não entrou no trabalho e, portanto, confunde-

³⁷ Idem, p. 238.

³⁸ Sobre a arte contemporânea, BOURRIAUD fala que “(...) ela se apresenta como uma duração a ser experimentada (...)” (BOURRIAUD, Nicolas, *Op. cit.*, 2009: p. 20).

³⁹ CAUQUELIN, Ane. *Op. cit.*, 2005: p. 139.

se com este próprio chão.

A obra, ao se confundir com o mundo, é um indicador de que está na escala dele. Os próprios elementos (escada, cômodo, laje) são, de fato, para a escala humana e encaixe do corpo na obra. O próprio título (**Perímetro**), como linha que delimita uma área, traz a ideia de metria como humanizadora das distâncias.

Figura 11 – Miss, Mary. **Perimeters/Pavillions/Decoys**, 1978; Condado de Nassau, Long Island/Nova York; foto: Max Protetch Gallery, *in*: KRAUSS, 2009.

Recentemente, muitas coisas têm recebido a denominação de escultura⁴⁰. A expansão do campo, de fato, foi um caminho para a arte contemporânea.

A crítica perfilhou a escultura minimalista logo que esta apareceu no horizonte da experiência estética nos anos 60 – um conjunto de pais construtivistas que podiam legitimar, e portanto autenticar, o insólito desses objetos. Plástico?, geometrias inertes?, produção industrial? – os fantasmas de Gabo, Tatlin e Lissitzky poderiam ser convocados para atestar que nada disso era *realmente* estranho. Não importa que o conteúdo de um não tivesse nada a ver com o conteúdo do outro e fosse de fato o seu oposto.⁴¹

⁴⁰ KRAUSS, Rosalind E. **La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos**. Madri: Alianza Forma, 2009: p. 289. Tradução para o português: Elizabeth Carbone Baez.

⁴¹ Idem, p. 291.

Criticando o entusiasmo historicista, que busca artifícios e genealogias milenares para justificar a novidade e, de certa forma, domesticá-la, Krauss escreve:

Por *não* serem exatamente esculturas, Stonehenge e as quadras de esporte toltecas são, neste caso, exemplos suspeitos de precedente historicista. Mas não importa. O artifício pode também ser usado em vários trabalhos do início do século inspirados no primitivismo – **Coluna sem fim** de Brancusi serve como exemplo para se fazer a mediação entre o passado longínquo e o presente.⁴²

Ampliando o campo da escultura no que chama de *complexo*, Krauss propõe: “(...) pensar o *complexo* é admitir no campo da arte dois termos anteriormente a ele vetados: *paisagem* e *arquitetura* (...)”⁴³. Continua a autora:

Nossa cultura não podia pensar anteriormente sobre o complexo, apesar de outras culturas terem podido fazê-lo com maior facilidade. Labirintos e trilhas são *ao mesmo tempo* paisagem e arquitetura; jardins japoneses são *ao mesmo tempo* paisagem e arquitetura; os campos destinados aos rituais e às procissões das antigas civilizações eram, indiscutivelmente, neste sentido, os ocupantes do complexo.⁴⁴

O campo ampliado é, assim, criado na problematização do conjunto de oposições, entre as quais está a ideia modernista de *escultura*⁴⁵. O modernismo operava apenas no que sobrava de não arquitetura e não paisagem. As múltiplas combinações de arquitetura, paisagem, não arquitetura e não paisagem permitiram ampliar o campo. Assim, o pós-modernismo, muitas vezes, não fala em escultura, mas em obras tridimensionais tão múltiplas que, quase sempre, não podem ser encaixadas em uma categoria única.

(...) no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão – escultura – mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios – fotografia, livros, linhas em parede, espelhos ou escultura propriamente dita – possam ser usados.⁴⁶

⁴² Idem, p. 292.

⁴³ Idem, p. 297.

⁴⁴ Idem, ibidem.

⁴⁵ Idem, ibidem.

⁴⁶ Idem, p.301-302.

3. Espaços para o corpo

3.1. Hélio Oiticica: anos 60 e o pulo da superfície

O objetivo deste sub-capítulo será apresentar a experiência de um artista seminal para a contemporaneidade, no que diz respeito às questões que a pesquisa propõe. Nascido em 1937 no Rio de Janeiro, Hélio morreu prematuramente na mesma cidade, em 1980.

Até a arte moderna, o centro das discussões e realizações da produção artística ocidental era a Europa. Depois da Segunda Guerra Mundial, esse centro cultural muda para a América do Norte e, na América do Sul, surge a figura de Oiticica, figura essa que se torna cada vez mais mitológica para a contemporaneidade em questões artísticas.

Sua experiência seminal, como dito, fez justamente a passagem do espaço ilusório bidimensional da tela, tão amplamente explorado pela arte moderna, para o espaço real tridimensional, onde se encontra o visitante, podendo, assim, torná-lo um participante mais ativo da experiência artística. Este pulo da superfície da tela envolvendo o visitante criou novas possibilidades e necessidades para a obra, cujos objetos passavam a nos requerer não simplesmente como contempladores, ou seja, passam a nos “conter” no sentido de sermos incluídos neles, reprogramando o dimensionamento da obra de arte (agora em escala humana e, portanto, antropometrizada), opondo-se muitas vezes à miniaturização ou mesmo monumentalização para a qual tende a ilusão da tela.

Claro que esse pulo se deu com a soma de progressivas experiências, como parte qualquer processo de verdadeira criação. Nacional e internacional, Hélio Oiticica estava sempre avançando seu programa artístico aberto.

Já no rigor da arte construtiva, nos anos 1950 do século XX, Oiticica chega rapidamente ao limite do monocromático, abandonando a moldura e o suporte e dando o salto para o espaço real onde se encontra o visitante. Oiticica vai até o limite da pintura através do quadro que se desintegra, apoiado pelo grupo carioca

que fundou o neoconcretismo. Se havia uma utopia moderna a que se submetiam os artistas, entregando-se à construção do mundo e estabelecendo novas relações estruturais e humanas, o grupo dos neoconcretistas repropõe e reinterpreta os desenvolvimentos construtivos modernos ao valorizar exatamente aqueles pontos considerados erráticos⁴⁷, como a inclusão do gesto tortuoso e não industrial. O neoconcretismo, ao abolir um projeto prévio determinante da prática e ressaltando a experimentação estética, contribui para um amplo sentido de pesquisa⁴⁸.

Da investigação de Maliévitch – este, juntamente com Mondrian, uma das referências-chave de Hélio, afirma Celso Favaretto:

(...) o que tem mais impacto na experimentação de Oiticica é a tentativa de determinação das estruturas visuais mínimas capazes de configurar o movimento germinal da arte: a materialidade da “pura sensibilidade na arte”, proposta que busca o “mais além da arte puramente pictórica”, pois, diz Maliévitch, se a pintura tende à integração unitária dos elementos cromáticos em um complexo orgânico e harmônico, o suprematismo dedica-se a explorar as emoções da “não objetividade”.⁴⁹

Já as experiências do neoplasticismo de Mondrian entre os anos de 1920-1940 interessam a Oiticica como esforço de invenção de uma gramática visual que reduza os elementos visuais cambiantes em variações claras e infinitas.

Os **Metaesquemas** (Figura 12) (guaches sobre cartão, 1957-1958) foram produzidos por Oiticica como evolução da pintura, a primeira indicação efetiva do salto para o espaço, já que são estruturas formadas por gráficos ou por placas de cor, remetendo-se à matriz neoplástica que, entretanto, agora, é dinamizada pelas operações sutis efetuadas na superfície, que parece movimentar-se⁵⁰.

⁴⁷ FAVARETTO, Celso. *Op. cit.*, 1992: p. 39.

⁴⁸ Idem, p. 44.

⁴⁹ Idem, p. 32.

⁵⁰ Idem, p. 51-52.

Figura 12 – OITICICA, Hélio. **Metaesquema**, 1957, tinta sobre cartão, 42cm x 49cm, foto: Carlos Germán Rojas, in: JIMÉNEZ, 2010.

A experimentação de Oitica busca o espectador que se tornará participante ao executar um programa aberto. **Núcleos e Penetráveis** (1960-1963) (Figuras 13 e 14) são proposições que fazem avançar a experimentação⁵¹: seria justamente aí que a obra de Oitica se abre para a nova escala, que estamos chamando de antropométrica. Nela, a relação do espectador tornado participante se dá na escala de um para um, na escala real, tal com nos relacionamos com os objetos cotidianos – diferentemente das relações muitas vezes miniaturizadas ou monumentalizadas de suas representações – já que é para nosso corpo que a obra é feita. Interessante notar que, para Oitica, a escala antropométrica está justamente no limite da experiência pictórica. Chegando ao limite da pintura ocidental (e de toda sua tradição, inclusive, de miniaturização do mundo) justamente no monocromatismo, que é quando o conteúdo do quadro está todo em sua superfície, Oitica dá o próximo passo, para o espaço real, onde estávamos como visitantes. Agora, com a obra em nós, ela terá que se reconfigurar toda para nosso corpo. Interessante notar também que a linguagem construtiva do início do século XX, que idealizava a fusão da arte com a vida, foi passaporte para essa experiência. Esse sentido de construção está justamente no tornar o natural em artificial, no forçar nossa

⁵¹ Idem, p. 61-64.

permanência no mundo, impregnando-o com nossas marcas, tornando-o para a nossa escala.

Os **Núcleos** (Figura 13) são estruturas concebidas como planos geralmente de cores quentes, como o laranja, que pendem do teto, construções arquitetônicas e labirínticas, cabines de imersão na cor, permitindo visões da obra na duração de se percorrer seus intrincados espaços. Percorrer um **Núcleo** é adentrar planos de cores que se tridimensionalizam. Essa relação explícita com a pintura, ao mesmo tempo, a supera, já que surge da superfície monocromática, sem possibilidade de ilusionismo: não há espaço além da superfície, só restaria espaço da superfície para fora, justamente onde nos encontramos ao adentrar um **Núcleo**. Assim, sem espaço ilusionista, Oiticica causa a reflexão de que somos parte das relações estabelecidas entre os planos pictóricos do trabalho. É dessa forma que a nossa escala se torna a mesma da arte, antopométrica, já que passamos a fazer parte da dimensão da obra.

Figura 13 – OITICICA, Hélio. **Grande Núcleo**, 1960, placas de madeira pintadas, sem dimensões, foto: Maurício Cirne, *in*: JACQUES, 2007.

No **Penetrável** (Figura 14) formulam-se as condições de realização da estética de envolver o visitante, que terá subsequências, já que o **Penetrável** assinala o ponto de chegada dos desenvolvimentos construtivos que ainda não

tinham sido despertados⁵². Estrutura-cor envolvendo-nos pelos lados, teto e chão, realiza a integração dos elementos plásticos ao ambiente. Imagem da arte no espaço total, a finalidade do **Penetrável** é encaminhar a atividade estética para a fusão com a vida. Assim, as formas geométricas construtivas ampliam-se para as formas ordinárias do cotidiano, já que em um penetrável pode-se encontrar determinados objetos. Ampliam-se também para o universo da palavra, já que diversos **Penetráveis** apresentam versos impregnados em suas paredes. Além do mais, adentra-se em um espaço de todas as sensações, onde o caminhar sobre britas, por exemplo, desperta desde nossos ouvidos à taticidade. Se o purismo construtivo foi impregnado de vida é porque o pensamento construtivista era anterior a essa impregnação, que viria como um desdobramento possível. Suas estruturas abstratas e mentais não poderiam se furtar da infecção do mundo, já que ele é alimento farto para toda abstração. Parecido com um barraco, o **Penetrável** tem a precariedade que é índice de uma relação corpo-mundo muito mais direta, onde o habitar se aproxima do vestir – não tão rígido quanto o cimento da habitação burguesa.

Figura 14 – OITICICA, Hélio. **Penetrável**, 1960, materiais diversos, dimensões variáveis, foto: Andréas Valentin, in: JACQUES, 2007.

A possibilidade de vivenciar e experienciar a cor está presente na obra do artista desde as primeiras estruturas lançadas no espaço. Essa concepção de cor

⁵² Idem, p. 66-67.

volta-se para a inclusão do tempo no espaço plástico ao explicitar a duração na experiência estética, conquista que ainda não tinha sido radicalizada, apesar de todas as pesquisas dos grandes construtivistas do início do século XX⁵³, como os já citados Maliévitch (1878-1935) e Mondrian (1872-1944). A pesquisa da cor estrutural, identificada por Oiticica como necessidade de dar-lhe corpo, abriu mais portas: os **Parangolés** (1963-1964).

Parangolé (Figuras 15 e 16) é a proposição explicitamente antropométrica de Oiticica já que seus moldes são retirados de nosso corpo, sendo uma obra para se vestir. Nas capas intensifica-se o sentido das operações que propiciam a incorporação dos elementos em uma vivência totalizadora. A cor ganha nova dimensão através do **Parangolé**, expressando-se no ambiente em uma dinâmica estabelecida diretamente no corpo. Os atos de vestir a capa e dançar são, simultaneamente, os desdobramentos das camadas de pano e cor em movimentos que explodem as formas produtoras de luz⁵⁴. O participante age em um campo de estruturas abertas, vivenciando o espaço ao ser o centro desta estrutura.

Figura 15 – OITICICA, Hélio. **Romero com Parangolé diante do World Trade Center/Nova Iorque**, 1972, materiais diversos, dimensões variáveis, foto: Hélio Oiticica/Projeto HO, in: JACQUES, 2007.

⁵³ Idem, p. 78.

⁵⁴ Idem, p. 106.

O **Parangolé** funda a “antiarte ambiental” de Hélio Oiticica. Perseguida desde a “crise da pintura” e constituindo-se paulatinamente com a formulação das “ordens de manifestações”, ela produz um campo de estruturas abertas em que a invenção exercita-se como “proposição vivencial”.⁵⁵

Figura 16 – OITICICA, Hélio. **Nildo da Mangueira com Parangolé**, s/d, materiais diversos, dimensões variáveis, foto: César Oiticica Filho/Projeto HO, in: JACQUES, 2007.

A abertura para a participação do visitante nas proposições artísticas de Hélio Oiticica adquire sua máxima intensidade: não remete apenas à arte, mas às vivências descondicionantes do corpo ao pedir-lhe expressão⁵⁶. Oiticica e sua arte redefinem o conceito de artista: do mero criador de objetos contemplativos para o proponente dinamizador de ações de criação coletiva e participativa⁵⁷.

Este novo patamar das obras de Hélio Oiticica materializa-se desde a sua primeira apresentação pública de **Parangolés** até a morte do artista, destacando-se **Tropicália** (1967) (Figura 17) e **Éden** (1969) (Figuras 1 e 18).

⁵⁵ Idem, p. 121.

⁵⁶ Idem, p. 123.

⁵⁷ Idem, p. 124.

Tropicália (Figura 17), um labirinto feito de dois **Penetráveis** – **PN2 Pureza é um mito** (1966) e **PN3 Imagético** (1966-1967) – mistura plantas, areias, pássaros, poemas-objeto, aparelho de TV, tudo em experiência visual, tátil, sonora. Penetrando no ambiente, o participante caminha sobre areia e brita, cruza com poemas por entre folhagens. No fim do labirinto há uma TV permanentemente ligada. Sem buscar uma explicação racional do Brasil, Oiticica deu uma noção absurda e surreal através de **Tropicália**.

Esta obra deu nome e está na origem do Tropicalismo, movimento artístico-musical dos anos 60 do século XX, encabeçado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, que atualiza nossa potência antropofágica, agora deglutindo a própria guitarra elétrica: símbolo de invasão estrangeira em um país nacionalista, foi a partir de sua deglutição que vieram as maiores novidades de nossa música popular.

Figura 17 – OITICICA, Hélio. **Tropicália**, 1967, MAM/Rio de Janeiro, materiais diversos, dimensão variável, foto: Carlos/Projeto HO, *in*: JACQUES, 2007.

A própria ideia de labirinto na obra de Oiticica mostra uma ampliação das possibilidades tridimensionais, até meados do século XX pouco provável no mundo da arte ocidental, já que o labirinto trás características da paisagem, da arquitetura e do percurso, como bem analisa Rosalind Krauss em **A escultura no campo ampliado**⁵⁸. Esta contaminação da arte, se não é conflitante para, por exemplo, espaços artísticos e ritualísticos de diversas culturas, para o Ocidente o é, ou pelo menos o era. Também aqui, Oiticica instaura o campo onde um trabalho continua no outro, sem limites definidos por bases, mas relações definidas pelo percurso do visitante entre as obras.

Em **Éden** (Figuras 1 e 18) – projeto montado na Whitechapel Gallery, Londres (fevereiro-abril, 1969), em que Oiticica reúne todas as experiências desde o neoconcretismo e propõe o **Barracão**, ambiente comunitário – o artista encontrou as condições para efetivar o desejo de articular estrutura e comportamento em espaços amplos, sem que sua concepção fosse aprisionada pelas delimitações institucionais. A própria ideia de a obra ser espaço para experimentações comportamentais dialoga com a noção da arte como plataforma de vivências. Assim, todo o espaço da obra deve configurar-se para receber uma comunidade, por mais que efêmera, de visitantes. Os percursos entrecruzados destes visitantes entre os elementos compositivos propostos por Oiticica são a teia de relações humanas que se regenera. A exposição como um todo se torna a grande obra, em que é difícil separar os diversos trabalhos. **Éden** traz toda a vontade dos artistas dos anos 1960 de reinventar a vida, numa Inglaterra que foi palco de revoluções. Verdadeiro convite para o corpo, **Éden** foi justamente este jardim descondicionante. Justamente a ideia de jardim, não totalmente natural, mas também não totalmente artificial, porém potencialmente demarcador do elemento humano no mundo, que permitiria estas operações. Os organizadores do próprio espaço da Whitechapel adaptaram-se ao desejo de Oiticica que foi o de não fazer exatamente uma exposição, mas de criar um acontecimento participativo⁵⁹.

Enquanto em **Tropicália** o participante fazia de sua caminhada um exercício com as imagens, no **Éden** não há nada a ser decifrado; entrando num campo de ações desconhecidas, que despertam os sentidos e ativam

⁵⁸ KRAUSS, Rosalind. *Op. cit.*, 2009: p. 289-303.

⁵⁹ FAVARETTO, Celso. *Op. cit.*, 1992: p. 186.

a imaginação, ele é levado a produzir novas relações entre elementos (objetos, materiais), as sensações e as ideias. O **Éden** é um espaço de circulações; nele o participante perambula por áreas delimitadas por cercas de madeira pintadas de laranja e amarelo luminosos, contendo palha e areia (são dois grandes **Bólides**); entra em tendas e penetráveis, onde experimenta sensações diversificadas (...) e, no final, os **Ninhos** (caixas de madeira, de 2m x 1m, formando um retângulo com seis divisões uniformes forradas de palha, areia, aniagem).⁶⁰

Figura 18 – OITICICA, Hélio. **Éden**, 1969, Whitechapel Gallery, materiais diversos, dimensões variáveis, foto: Hélio Oiticica/Projeto HO, *in*: JACQUES, 2007.

Interessante notar que os **Ninhos** também estavam presentes na 29ª Bienal de Arte de São Paulo, que discutia as relações entre arte e política. Ali os ninhos tornavam-se metáfora de que a política se dá no corpo e que é a partir do corpo individual que se parte para o corpo coletivo. Também o corpo coletivo se projeta no individual, em constante ciclo de resignificações. O ninho em si já é configurado pelo estofado da vida que, de seu interior, força suas barreiras macias, expandindo-o conforme o crescimento e movimento biológico. Assim, ele se torna molde da vida, podendo carregar suas marcas, ao mesmo tempo em que, como limite, por mais que maleável, também configura seu interior. Esta constante dialética de interior-exterior, uma das matrizes da escultura, é ampliada com a presença do visitante. Não mais

⁶⁰ Idem, p. 188-189.

objeto externo a ele, mas espécie de armadilha em que se vê capturado, a obra de arte, ao se configurar a partir da expectativa de presença do corpo, representará novo papel. Papel político ao repropor a vida ao mesmo tempo que aceitando suas marcas e dimensões. Plataforma para o novo, trampolim para a experiência, o seio da obra de arte se abre para a coletividade.

A construção coletiva e a dinâmica participativa marcaram o projeto **Éden**. A quebra de conceitos pré-estabelecidos permitia o afloramento da criação de espaços abertos. Tudo isso conduz à proposição do **Barracão**, lugar onde uma comunidade poderia crescer sem repressões, intensificada pelo viver.

Oitica caminhava, cada vez mais, para a experiência de alguém que constrói lugares para o corpo de acordo com suas medidas, entendidas aqui não simplesmente como tamanhos, mas como necessidades – daí a amplitude que ele dá à possibilidade de construção de obras antropométricas. Até porque, mais que o caráter projetivo, o caráter improvisador surgia. Justamente esta ideia de uma casa móvel e cambiante – semelhante à roupagem, ainda composta de estruturas materiais externas que a constroem – é que se torna verdadeiro espaço para o corpo.

3.2. Anish Kapoor e o olhar que projeta o corpo

Nascido em 1954 em Bombaim, Índia, e vivendo na Grã-Bretanha, desde 2001 Anish Kapoor é membro honorário da Royal Academy of Architecture, da Inglaterra, título que destaca uma de suas principais características artísticas: a obra se tornar uma questão de organizar o mundo materialmente para que ele possa ser habitado. Inicialmente indomável, o espaço é humanizado, recebendo nossas necessidades a partir do dimensionamento do próprio corpo. Este pensamento arquitetônico torna-se matriz para a produção de artistas como Kapoor, ampliando as possibilidades da escultura.

Kapoor busca a imersão total do visitante em suas obras. A experiência diante do trabalho de Anish Kapoor é impactante para a escala humana. Mais que solicitar interação física do visitante, a obra de Kapoor muitas vezes solicita seu simples

posicionamento no espaço transformado em um tabuleiro proposto pelo artista, onde os diversos elementos do jogo compositivo só se potencializam diante de nosso corpo, em um jogo de espelhamentos e reconhecimentos mútuos.

When I am pregnant (Figura 19), por exemplo, escultura que se confunde com uma parede “grávida” de uma esfera, é uma obra que, através de uma forma protuberante, remete-nos a um arsenal de ideias da criação presente em nosso imaginário. Anunciando o crescimento supostamente biológico dos materiais inicialmente frios e inertes, a obra acaba tornando-se um espelho para o visitante colocado diante dela, espelho esse em que não há reflexão ótica, mas projeção e identificação do visitante para com a parede – uma identificação da própria materialidade de nosso corpo para com a obra.

Figura 19 – KAPOOR, Anish. **When I am Pregnant**, 1992, National Museum of Contemporary Art/Oslo, fibra de vidro e tinta, 198.1cm x 152.6cm x 15cm, foto: Kunsthaus Bregenz/Nic Tenwiggenhorn, *in*: DANTAS & FARIAS, 2006.

“A verdade mística da arte é o tempo”, afirma Anish em entrevista a Marcello Dantas⁶¹ para o catálogo de sua exposição que itinerou pelos Centros Culturais Banco do Brasil, em 2006/2007, a terceira de Kapoor no Brasil. Antes, havia integrado a representação britânica na Bienal de Arte de São Paulo de 1983 e havia tido sala especial na Bienal de 1996. “A escala não é um problema de tamanho, mas

⁶¹ DANTAS, Marcello & FARIAS, Agnaldo. *Op. cit.*, 2006: p. 18.

de conteúdo”, continua Anish citando Barnett Newman na mesma entrevista. Com esta afirmação, evidencia-se que a opção pela escala humana é indutora da formulação plástica. Interessante esta identificação de Kapoor e Newman, respectivamente um escultor e um pintor. Isso revela a identificação da escultura com obra pictórica em que o posicionamento do visitante diante do trabalho é levado na máxima potência. O tabuleiro compositivo de Newman não estaria só na tela, mas no espaço habitado pelo visitante. O arranjo das formas salta e pede um jogo corporal, lançando suas regras que, *a priori*, levaram em consideração a possibilidade da presença humana diante de si. Se este é um jogo de toda a pintura, em Newman, isto é programaticamente ampliado. A questão da arte está em explorar possibilidades que, sim, sempre estiveram presentes, mas cuja pesquisa o artista aprofunda.

Composta de dez trabalhos realizados entre 1998 e 2006, a exposição nos Centros Culturais Banco do Brasil sintetizou algumas das preocupações de Kapoor. De esculturas a instalações, incluiu ainda uma versão monumental de **Ascension** (Figura 20), de 2003. Instalada no grande *hall* do prédio do CCBB do Rio e, em São Paulo, em um pavilhão no Vale do Anhangabaú, **Ascension** é constituída de duas paredes elípticas desencontradas de modo que, quando juntas, criam um nicho cujo interior abriga uma coluna de vapor d’água produzida por um grande exaustor. Esta obra também dava nome à mostra. O poder do trabalho em questão de domar o inicialmente indomável, representado pelo elemento gasoso, colocando-nos diante desta experiência, é metáfora plena de humanização do espaço: o homem que se impõe diante da natureza. A ponte criada entre a escala da natureza e a escala humana cria consciência de nossas possibilidades. Novamente um espelho não ótico para o visitante.

Figura 20 – KAPOOR, Anish. **Ascension**, 2003, instalação *site specific*, Galeria Continua/San Gimignano/Itália, materiais diversos, dimensões variáveis, foto: Ela Bialkowska (fragmento), in: DANTAS & FARIAS, 2006.

Diz Agnaldo Farias no catálogo:

Diversamente dos artistas que se interessam por obras interativas, como é o caso de nossos neoconcretos e de seus descendentes, que solicitam do público um contato mais direto, em alguns casos quase como um coautor da obra apresentada, Kapoor mantém o público a uma certa distância, suficiente para que ele sinta que as superfícies dos trabalhos, que em alguns casos se confundem com as paredes, o chão ou o teto do ambiente

em que ele está, desmaterializem-se, oscilem indecisas em se revelarem de uma vez ou se manterem indefinidamente intangíveis (...).⁶²

Continua Farias no mesmo catálogo:

(...) o artista demonstra persistentemente que aquilo que chamamos espaço é um *continuum* produzido pela simples variação de luz e habitado por corpos materiais ou virtuais, num todo que só se separa de nós no âmbito da pele, nesse plano divisório, nesse gume que a bem dizer nos separa ao mesmo tempo em que nos une aos ambientes pelos quais transitamos e que dividimos com todas as coisas que existem. Como estratégia de demonstrar isso a cada passo, a cada novo trabalho, o artista afronta o nosso corpo, seja nos colocando individual e literalmente no interior de uma obra ou porque, atacando tetos, chãos e paredes, faz com que sejamos engolfados por um espaço que, diversamente do que imaginávamos de saída, possui fronteiras difusas, porosas, cheio de passagens secretas, frestas que buscamos desvendar com ansiedade, sempre com a pretensão de nos acalmarmos.⁶³

De acordo com as citações, Anish cria presença através do vazio, invertendo a percepção comum ao positivar o espaço entre as coisas⁶⁴. Ele é consciente da suposta presença nas obras dedicadas ao vácuo, que é um espaço potencial a ser ocupado, no mínimo, pela projeção de nosso corpo.

Outras duas obras da exposição, **Iris** e **Double mirror** (Figura 21), ambas de 2008 (respectivamente, um espelho côncavo de dois metros de diâmetro, e dois espelhos côncavos de dois metros de diâmetro, um colocado diante o outro), dotam as paredes de olhos ampliados. Em Kapoor, as paredes se recusam a seguir na ideia de que são inanimadas, à qual convencionamos. A comunicação que se estabelece entre nós e as coisas não é algo que se esgota em nossas classificações⁶⁵.

⁶² Idem, p. 31.

⁶³ Idem, p. 32.

⁶⁴ Idem, p. 34.

⁶⁵ Idem, p. 36.

Figura 21 – KAPOOR, Anish. **Double Mirror**, 1998, Hayward Gallery/Londres, aço inoxidável, 2 partes, 200cm x 200cm (cada), foto: Jonh Riddy (fragmento), *in*: DANTAS & FARIAS, 2006.

Já **Void Field** (Figura 22), ausente na citada exposição, foi apresentada e premiada na Bienal de Veneza de 1989. A obra é composta de doze grandes pedras marrons cortadas em formato quadrangular. Seu tamanho convida à aproximação do visitante, que poderia assim perceber que todas pedras traziam na face superior o mesmo pequeno buraco circular recoberto de pigmento preto. Ao percorrer a obra, o visitante tornava-a sua paisagem.

Figura 22 – KAPOOR, Anish. **Void Field**, 1989, Lisson Gallery/Londres, arenito e pigmento, dimensões variáveis (16 peças), foto: Gareth Winters, *in*: DANTAS & FARIAS, 2006.

Pillar (Figura 23) traz já em seu próprio nome um elemento arquitetônico por excelência, desta arquitetura que se estende e se encaixa em nosso corpo. Constituída por uma curva de aço que quase se fecha em si mesma como uma folha de papel, a obra ainda apresenta uma abertura tal como porta perfeita para a passagem do visitante. Adentrando-a, o visitante se vê refletido na superfície interna da obra, feita de laca, brilhante e azulada. Inverte-se toda noção tradicional de escultura e é a superfície interna que tem acabamento. Obra parecida é a ovalada **Ishi's Light** (Figura 2), de 2003, de fibra de vidro e laca.

Figura 23 – KAPOOR, Anish. **Pillar**, 2003, aço e laca, 250cm x 150cm x 150cm, foto: Dave Morgan, *in*: DANTAS & FARIAS, 2006.

Assim se estabelece o fenômeno antropométrico por meio da projeção de nosso corpo na obra de Anish Kapoor. Claro que isso não abarca a totalidade da obra do artista (que também desenvolve trabalhos miniaturizados e monumentais), mas a potência de seus trabalhos que se voltam diretamente para nossos corpos é algo que não pode ser negligenciado.

Interessante que Kapoor faz isso de forma diferente da de Hélio Oiticica. Por mais que os dois artistas descendam da zona gerada pelos limites da pintura que se expande no espaço real – haja vista o uso que os dois artistas fazem de pigmentos puros, como em alguns **Bólides** de Oiticica e no citado **Void Field** de Kapoor – o artista indo-britânico revela que sua escala humana para a arte não necessariamente necessita de interação física direta, mas essa relação de nosso corpo com a obra pode ser projetada pelo olhar. Um olhar caminhante que nos carrega inteiro, não exatamente como em uma pintura, mas em um espaço tridimensional, em que há dimensões que não podem ser vistas de uma única vez, mas que se somam a cada passo do percurso. Novamente, a duração que traz o

tempo como elemento da arte, mesmo que seja apenas a duração do passeio do olhar que nos projeta na obra: o fato é que há espaço para nosso corpo.

3.3. Ana Maria Tavares e o visitante em deslocamento

Ana Maria Tavares nasceu em 1958, em Belo Horizonte, e vive em São Paulo, onde é professora doutora da graduação e da pós-graduação no Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. A artista busca elementos desestabilizadores citados ao longo deste sub-capítulo para perturbar as noções que tradicionalmente definiriam a escultura, a relação entre visitante e obra e a própria arquitetura que lhe serve de suporte⁶⁶. O objetivo da artista é uma busca incessante por *aparelhos e anteparos para o campo do corpo*, expressão usada por Tavares. A artista passou a observar, no contexto da vida contemporânea, situações que lançaria em suas obras, como a condição de passagem e trânsito do indivíduo⁶⁷.

O percurso da artista passa pelo diálogo entre o desenho, o *design* e a arquitetura. Sua trajetória avança com os desenhos-instalações elaborados em Chicago, entre 1985 e 1986, onde a arquitetura funcionava como suporte para os desenhos murais (Figura 24). Nessas instalações, a linha negra do desenho já manifestava sua vocação tridimensional e a possibilidade de sua tradução para o espaço real⁶⁸, numa escultura cujo desenho se dá no espaço, num espaço transformado em elemento constituinte da obra. Novamente, a arquitetura é frisada como elemento detonador da proposta. Também os limites da bidimensionalidade são vividos como estopim para uma obra que passa a se dimensionar no espaço real. Estes limites compositivos da obra em duas dimensões que, inicialmente, tem como campo apenas seu suporte em papel ou tela, são trabalhados intensamente até o limiar do salto da superfície, que engloba o mundo tridimensional do visitante.

Em 1986, foram realizadas as primeiras peças em aço carbono polido, para serem organizadas sobre as paredes desenhadas (Figura 24). Percebe-se nestas peças uma passagem, ainda pela linha, do mundo gráfico para o mundo escultural.

⁶⁶ TAVARES, Ana Maria. *Op. cit.*, 2000: p. 26.

⁶⁷ Idem, p. 2.

⁶⁸ Idem, p. 6.

De 1989 em diante, Tavares produz esculturas semelhantes a objetos utilitários (Figura 25), aludindo a objetos do cotidiano como móveis e equipamentos. Esse entranhar-se no cotidiano é a estratégia que tenta fazer a ligação entre nosso mundo ordinário e o mundo idealizado da arte, que quer descer de seu pedestal para habitar conosco, funcionando assim como artifício de sobrevivência. Apesar de incorporar o *design* como princípio estruturador da forma, os objetos criados subvertiam as noções de função, com a intenção de causar perturbação na sua experiência e de sugerir consciência de fracasso em relação a sua utilidade⁶⁹. Não exatamente úteis, os objetos assim criados passariam a ocupar um entre-mundo em que exerceriam o papel de nos suspender do mundo banal ao mesmo tempo que nos devolve a ele. O potencial crítico despertado entre suspensão e devolução poderia estar nesta possibilidade de rever nossa relação automática, portanto cega, com as coisas. Se, por um lado, foram pensadas como esculturas autônomas, por outro, ainda mantinham clara dependência do plano branco das paredes, revelando ainda as heranças do desenho⁷⁰.

Figura 24 – TAVARES, Ana Maria. sem título, 1986, Caminhos do Desenho Brasileiro, MARGS/Porto Alegre; desenho sobre parede, aço carbono e borracha; 70 metros quadrados, foto: Eduardo Brandão, *in*: RIBEIRO, 2003.

⁶⁹ Idem, p. 9.

⁷⁰ Idem, *ibidem*.

Figura 25 – TAVARES, Ana Maria. **Aquário**, 1989; aço carbono, alumínio anodizado e rodízios; 194cm x 150cm x 150cm, coleção Casa da Cultura de Ribeirão Preto/SP, foto: Eduardo Brandão, *in*: RIBEIRO, 2003.

Segundo Ana Maria Tavares, em sua tese de doutoramento:

O abandono de um pensamento puramente gráfico, que aludia à representação no campo bidimensional, em favor de outras especulações, mais próprias do universo da escultura, foi marcado pela criação dos “beiras” e, posteriormente, de **Alguns Pássaros** (...).⁷¹

“Estruturas para o apoio do corpo”, “suporte para um corpo em trânsito”, “reflexão sobre as relações que este corpo que caminha e se desloca no espaço e no tempo estabelece com os contextos nos quais se insere”, nas expressões da própria artista: essas passam a ser as questões de sua obra. Nelas podemos perceber a aproximação com o conceito que aqui trabalhamos, o de antropometria, já que elas revelam a preocupação de Tavares em criar mecanismos que possam adaptar-se à presença do visitante. Seria a partir do próprio corpo do visitante – e portanto a preocupação com o dimensionamento físico que a presença deste corpo demanda na construção das obras – que Tavares propõe ampliar a experiência estética de quem se relaciona com os trabalhos.

⁷¹ Idem, p. 10.

O apoio para o corpo permitiria justamente pensar em nossos limites e possibilidades de superá-los através de extensões que nos conectariam seguros com o mundo. A potência assim despertada nos levaria a um mais-além, expansivo e muitas vezes pretensioso. Ter estas estruturas como detonadoras de obras de arte que, afirmando-as, poderia, ao mesmo tempo, colocá-las em questão, tornou-se assim uma estratégia crítica de Tavares.

O conceito de *suporte para um corpo em trânsito*, ajudando a situar a ideia de antropometria, fenômeno interrogado nessa pesquisa, traria importantes questões conceituais que se agregariam à gramática da obra de Tavares. O trânsito do corpo contemporâneo, que, muitas vezes, se dá em espaços de fluxo do capitalismo para os quais ele é cooptado, pede do corpo pouco mais que sua alienação. Assim, as estruturas que suportariam esse corpo não refletiriam mais que esta relação impessoal que gera descartabilidade, desde que o fluxo do capitalismo não seja interrompido. Todos estaríamos submetidos a isso, como peças de uma máquina que não pára justamente para não permitir distanciamento crítico. Ao se identificar com essas formas, a obra de Tavares estaria justamente em repercuti-las, se não fosse o sinal contrário gerado justamente pela afirmação esgotante delas. De tão explicitadas, podemos passar a percebê-las de forma diversa que não a automática que suas dosagens diárias implicam. A exaustão estaria, assim, justamente, no momento de inversão do sinal.

A reflexão sobre as relações que esse corpo que caminha e se desloca no espaço e no tempo estabelece com os contextos nos quais se insere já é um ponto em que a obra de Tavares, depois da exaustão sugerida, pode fazer-nos retornar para o mundo ordinário com uma nova carga que, talvez, nunca mais permita vê-lo como antes.

O visitante, ao realizar o percurso nas obras propostas por Tavares, passava à condição de passageiro (Figura 26): aquele que, pelo deslocamento físico, percorria o espaço-tempo da obra⁷², que se abria e se tornava lugar para a projeção da subjetividade, que não era mais tanto da artista, mas do visitante⁷³. A obra, com seus códigos abertos, permitiria, assim, a cada um, ressignificá-la.

Figura 26 – TAVARES, Ana Maria. **Relax' o' visions**, 1998, MuBE/São Paulo; aço inox, couro branco, espelho, espelho retrovisor, vidro, som ambiente; 750 metros quadrados, cortesia: Galeria Brito Cimino, foto: Rubens Mano (fragmento), *in*: RIBEIRO, 2003.

⁷² Idem, p. 15.

⁷³ Idem, p. 18.

Por exemplo, em **Bico de Diamante** (Figura 27), de 1990, estando um beiral fixado no piso da sala, de maneira a integrar-se completamente à arquitetura, restaria ao visitante somente duvidar se tal estrutura pertence à obra ou ao ambiente, uma característica que o trabalho iria assumir desse momento em diante⁷⁴. Tal entre-mundo ocupado pela obra estaria justamente na base da deflagração que, a partir da dúvida, poderia reconstruir nosso mundo percebido.

Figura 27 – TAVARES, Ana Maria. **Bico de Diamante**, 1990, Paço das Artes/São Paulo; aço carbono, chapa galvanizada e poliuretano metálico; 80 metros quadrados, coleção da artista, foto: Rômulo Fialdini (fragmento), *in*: RIBEIRO, 2003..

Outro exemplo do percurso da artista é a obra **Alguns Pássaros (Those in Flight)** (Figura 28), exposta na XXI Bienal de Arte de São Paulo, projetada tendo em vista medidas médias do corpo humano, sugerindo que o visitante ocupe este lugar⁷⁵. Tal sugestão pode se dar inicialmente pelo simples reconhecimento métrico do visitante para com a obra, que ali pode se projetar antes de ocupá-la efetivamente ao perceber que ela suportaria seu corpo, percepção detonada pela base antropométrica presente na concepção do projeto. Nesta obra, há uma espécie de mirante, lugar que propicia a experiência distanciada da realidade. Ali instalado e suspenso, o ponto de vista e o estar no mundo do visitante tornam-se as questões levantadas pelo trabalho de arte.

⁷⁴ Idem, p. 20.

⁷⁵ Idem, p. 23.

Figura 28 – TAVARES, Ana Maria. **Alguns Pássaros** e, ao fundo, **Tapete**, 1991, vista geral da instalação para a XXI Bienal Internacional de São Paulo; aço carbono cromado, alumínio, aço galvanizado, tinta metálica; foto: Rômulo Fialdini (fragmento), *in*: RIBEIRO, 2003.

Já a superfície reflexiva, seja com o uso de cromados, aço inox ou espelho, outra característica que a obra de Tavares passa a assumir, captura o visitante ao refletir sua imagem⁷⁶ (Figura 29).

Diz Ana Maria Tavares:

A passagem de um revestimento preto-fosco (característica das esculturas até então) para uma superfície cromada foi uma opção pela dissolução da obra no seu entorno bem como o rebaixamento de sua presença como desenho expressivo, a fim de privilegiar outros conteúdos.⁷⁷

O espelho, assim, como continuidade do mundo que ele sugere, não se imporia explicitamente no espaço, mas, silencioso, tentaria abrir fendas para nossa consciência. Não empenhada em colocar mais imagens no mundo, mas em explicitar as existentes, a obra de Tavares, pela experiência especular, novamente recorre à exaustão de repercutir o mundo para, no limite, desmascará-lo. Bomba

⁷⁶ Idem, *ibidem*.

⁷⁷ Idem, *ibidem*.

entre os elementos ordinários, a obra é detonada por nossa presença. Armadilha para o visitante, a obra previamente configura-se para posteriormente captá-lo.

Figura 29 – TAVARES, Ana Maria. **Middelburg Airport Lounge com Parede Niemeyer**, 2001; De Vleeshal, Middelburg, Holanda; aço inox, espelho, vidro, couro, madeira, animação 3D para DVD, fone de ouvido e áudio; 432 metros quadrados, foto: autoria desconhecida, *in*: RIBEIRO, 2003.

Muitos espelhos de Tavares são de aço inox, pouco suscetíveis a se corroer devido à presença de cromo em sua composição. Assim protegido do meio ambiente, o aço inox alude à indiferença, característica compartilhada entre espaços públicos e seus usuários⁷⁸. Este é um dado de extrema importância na concepção dos trabalhos de Tavares, já que aproximar a obra das características do objeto utilitário, bem como introduzir materiais e técnicas semelhantes àsquelas usadas para o apoio dos usuários de espaços públicos, tornou-se um objetivo de sua obra⁷⁹.

Outras características do aço inox podem se juntar ao manancial de conceitos que propiciam a obra de Tavares. A pretensa indestrutibilidade do aço inox liga-se a

⁷⁸ Idem, p. 28.

⁷⁹ Idem, p. 23.

seu uso exaustivo nos espaços globalizados do mundo contemporâneo. A vitória do capital, que quer se tornar eterna, tenta mostrar-se materialmente. Ao usar o aço inox para nos refletir, Tavares explicita estas associações.

Figura 30 – TAVARES, Ana Maria. **Exit com Parede Niemeyer e Suite Para Jair Rafael**, 2000; MAC, Niterói/Rio de Janeiro; aço inox, alumínio, rodas de borracha, espelho, fones de ouvido e cd player; 100 metros quadrados; coleção FRAC Haute Normandie, França; foto: Mauro Restiffe, *in*: RIBEIRO, 2003.

A obra de Tavares ainda nos revela outras surpresas. Privilegiar os sentidos e não apenas o olhar significou deixar de considerar a obra somente como um lugar para a contemplação daquilo que se apresentava fora dela (como na plataforma de **Alguns Pássaros**) para propor uma relação sinestésica do visitante com a obra⁸⁰ (Figura 30). Esta passagem ocorre a partir da introdução de novos recursos, tais como a criação de áudios, muitas vezes inicialmente alienantes, como as músicas empregadas em salas de espera e elevadores, por exemplo. Estes recursos somam-se à ideia de, deixando explícitas as estruturas de alienação e, conseqüentemente, deixando exausto o visitante, despertar consciência crítica em seu retorno ao mundo ordinário.

⁸⁰ Idem, p. 25.

A alusão aos espaços urbanos – pela apropriação e deslocamento de fragmentos ou de situações que remetem ao contexto de passagem da vida contemporânea, elementos estes, portanto, muitas vezes, antropométricos – possibilita, na obra de Tavares, estabelecer vínculo estreito com o repertório imediato do visitante, tal como elementos do transporte público (Figura 31). Porém, esse deslocamento para dentro do espaço institucionalizado da arte trata de transformar uma experiência antes banal de usuário em outra questionadora⁸¹. O conflito somente se efetiva quanto é possível estabelecer uma relação entre a certeza do *design* e a dúvida da arte⁸², tal como é apontado por Ana Maria Tavares, justificando a sensação de fracasso desejada em algumas de suas obras:

(...) em oposição à crença moderna de que era possível equipar o homem para que ele se fizesse o “mais que perfeito” ou “magnificante” através de próteses que o tornariam abundantemente habilitado, temos hoje consciência plena de nossa própria limitação (...).⁸³

Figura 31 – TAVARES, Ana Maria. **Catraca**, 2000; aço inox, espelho e rodízios; 113cm x 178cm, coleção Fundação Arco, foto: Keiji Morita, *in*: RIBEIRO, 2003.

...

O objeto de nossa pesquisa se iniciou com uma pergunta sobre como o corpo e a ideia de antropometria se colocam na arte contemporânea. Em um primeiro

⁸¹ Idem, *ibidem*.

⁸² Idem, p. 30.

⁸³ Idem, p. 47.

momento, poderíamos achar que a antropometria era algo quase concreto e absolutamente mensurável.

No decorrer da pesquisa, começamos a perceber que a antropometria é um fenômeno percebido com múltiplas facetas e que precisávamos situá-lo de alguma maneira. Então nos aproximamos de Hélio Oiticica e vimos a ideia de construir um trabalho na escala humana como algo que parte das necessidades de constituição comunitária. Depois nos aproximamos de Anish Kapoor e vimos que este artista nos leva a uma dimensão em que o ser não precisa simplesmente se adequar aos limites físicos do trabalho artístico, mas pode projetar seu olhar e seu corpo na amplitude da obra. Com Ana Maria Tavares a antropometria mostra sua face ácida quando a artista escancara a situação do ser no vazio existencial do fluxo capitalista: não se escapa mesmo com a infinitude labiríntica dos espelhos, neste mundo de reflexos.

No próximo capítulo, ainda veremos como conseguimos responder ao fenômeno percebido da antropometria. Descreveremos algumas obras presentes na parceria artística do autor com Deyson Gilbert. Ao final, pretendemos uma interpretação, a partir da pesquisa, da ideia de antropometria como possibilidade na construção de trabalhos contemporâneos.

4. Entre obras: produção artística de Deyson Gilbert e Julio Meiron

4.1. Trilogia

Como previsto na Introdução, apresentam-se abaixo alguns trabalhos artísticos desenvolvidos ao longo do Bacharelado em Escultura no Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Naquela ocasião, foram produzidos dois trabalhos que se encontraram com um terceiro do artista Deyson Gilbert e que, juntos, compuseram uma quarta obra conjunta, a **Trilogia** (Figuras 32 e 33). O fato de constituir uma obra a dois tem o significado de interpretar a pesquisa como uma possibilidade de resposta plástica, por um lado, e, por outro, essa construção permite ao autor conceituar sobre o fenômeno antropométrico percebido e o lugar a ser ocupado pelo visitante ao estar envolvido por composições artísticas.

Figura 32 – GILBERT, Deyson & MEIRON, Julio. **Trilogia**, 2005; borracha, silicone, transmissor de áudio, acrílico, fontes luminosas elétricas, diapositivos, carne, madeira e metal pintados; dimensões variáveis, foto: Julio Meiron, fonte: arquivo pessoal de Julio Meiron.

O ato de, a partir da reunião de obras anteriores, criar uma nova obra reflete a vontade de pensar o intervalo entre determinados trabalhos de arte como espaço que também pode se tornar parte da composição de uma obra aglutinadora, como se verá nos exemplos adiante. Seria justamente neste espaço de intervalo que

habitaria o visitante, espaço esse que, então, deve estar preparado para recebê-lo em sua fisicalidade, configurando-se, assim, como um espaço antropométrico. Mas ali, talvez quase como em uma armadilha, ao invés de externo tanto a uma obra como a outra, o visitante estaria dentro da síntese aglutinadora dos respectivos trabalhos de arte. Pensar essa questão quase curatorial de reunião de obras no espaço expositivo que gerariam sínteses artísticas foi uma preocupação daquela época (2005) que despertou este olhar para o espaço do visitante. Interessados em agregá-lo para a obra de arte, respeitamos sua escala humana e real e a fizemos integrada aos elementos compositivos lançados no espaço.

Figura 33 – GILBERT, Deyson & MEIRON, Julio. Idem, ibidem, montagem no Centro Universitário Maria Antônia.

Note-se que, aglutinando obras na composição final, não estamos abarcando a totalidade das possibilidades de criar obras que incluam o visitante conforme sua escala, nem julgando esta possibilidade como melhor ou pior. Esta foi apenas a via pela qual chegamos a estas questões.

Falamos principalmente dos problemas do espaço do corpo do observador, atentando-nos principalmente para um problema específico e antropométrico, aquele das respostas que damos à persuasão da arte, já que a obra, como discurso, ganha eloquência. A criação do tripé que são estes trabalhos permitiu que o conceito fosse tratado a partir de diferentes aspectos, como referido na época em que os produzíamos, em meados do curso no Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes, em 2003, 2004. Tratamos destas questões na escala

humana de alguém diante de **Madonna**, ou nos bancos de **Habeas Corpus**, ou no corpo científico de **Anima**, ou, principalmente, entre todos eles. O trabalho acontece entre os trabalhos.

O primeiro aspecto do corpo tratado foi seu aspecto material. Para isso, foi desenvolvido o primeiro trabalho da trilogia, **Anima** (Figuras 34 e 35), 2003, em uma disciplina de escultura. Este trabalho se constituiu a partir de um longo processo. Começou de uma sequência de oitenta slides sendo projetados com um intervalo de cinco segundos entre cada um deles. Eram imagens usadas por médicos em exposições didáticas de anatomia e doenças do corpo humano, suas descrições e tratamentos. As imagens, produzidas em meados do século XX de autoria do novaiorquino Dr. Frank Netter e publicadas no **The Ciba Collection of Medical Illustration**, vieram da coleção do artista autor desta dissertação e, de um total de mais ou menos 1200, as seleções foram feitas.

Figura 34 – MEIRON, Julio. **Anima**, 2003; acrílico, fontes luminosas elétricas, metal pintado, diapositivos, transmissor de áudio; 110cm x 70cm x 50cm, foto: Julio Meiron, fonte: arquivo pessoal do autor.

Falando das experimentações pelas quais a obra passou, os suportes da projeção foram paredes quaisquer na primeira versão, depois caixas abertas de violoncelos na segunda e, na terceira, as imagens voltaram para as paredes de uma sala. Esse percurso mantém uma coerência. Se a opção pela projeção em caixas preenchia-as com imagens que representam um corpo doente, reafirmando a

condição corporal do corpo (efêmera, finita, mortal e, também, erótica⁸⁴), as caixas, extensão do corpo, indicavam, ao mesmo tempo, a ausência dele.

Na terceira versão dessa obra, re-projetar tais imagens diretamente nas paredes da sala era a reiteração destas percepções, já que as paredes, como extensões do corpo do homem, onde suas medidas se projetam para que ali se perpetue uma síntese, entre o material “vivo” e o “morto”, tinham o comportamento das caixas. Assim, falo da analogia da arquitetura como contêiner, embalagem, roupa. E projetar imagens de doença nas paredes, quimicamente muito mais estáveis do que a matéria viva, era flagrar esta nossa relação que não está nem na fragilidade de nossos corpos nem na estabilidade de suas extensões, mas na síntese que surgiu em nossa interação com os materiais não vivos. Isso modifica a parede e o corpo. A parede passa a não ser tão morta e o corpo passa a não ser tão vivo, já que a vida está mais explícita nas reações convulsivas que aquecem o corpo e são o limite entre ele vivo e morto que no esfriamento do corpo protegido e relaxado. E a parede recebe as tensões da proteção. Não só a parede, mas todos os materiais para onde o homem se estende.

Figura 35 – MEIRON, Julio. **Anima**, idem, ibidem.

⁸⁴ "As imagens da dor dos outros são acusadas de inspirar curiosidades mórbidas. Procuraríamos jornais encharcados de sangue, assim como diminuimos a velocidade passando por um acidente, na 'esperança' de ver sangue. Será que esse interesse não tem um fundo erótico inconfessado? (...) Mas não há nenhuma vergonha nisso. Na agonia, os outros me parecem reduzidos a seus corpos. (...) redescobrir que 'somos' um corpo, mesmo na angústia, é também, inevitavelmente, uma experiência erótica" (CALLIGARIS, Contardo. **A dor dos outros**. São Paulo: artigo publicado na Folha de S. Paulo, 5 de junho de 2003, E12).

Para a versão final de **Anima**, foram escolhidas as imagens mais avermelhadas, que foram colocadas em suportes individuais cinzas, todos absolutamente iguais. Baseada em medidas médias do corpo humano, há uma mesa metálica e, sobre ela, uma caixa de acrílico branco com luzes fluorescentes dentro, de onde sai o fio elétrico alimentador que se estende pelo chão até a parede. Esta caixa é atravessada de um lado ao outro por uma gaveta fina e comprida onde foram colocadas as imagens de anatomia e doença como que em um arquivo sem nenhuma identificação.

As medidas médias do corpo humano que foram referência para o suporte metálico criaram algo parecido com uma mesa, mas também com uma maca. Este mobiliário, por mais que inicialmente “útil”, ao mesmo tempo era levemente distorcido, já que as medidas do corpo referenciais não foram seguidas à risca, mas, a partir do que seria “confortável”, propositalmente alteradas.

Para ampliar, encurtar e assim incomodar, o corpo continuava sendo referência inicial. Essa falência do *design* no sentido de alterar o útil e confortável causava certo estranhamento que, com o visitante, anulava seu automatismo e o abria para as novas possibilidades dadas pelas formas apresentadas. Acima do umbigo das pessoas, a superfície luminosa (onde se espalhavam as imagens de anatomia), alta demais para uma mesa, por exemplo, ao mesmo tempo se aproximava um pouco mais dos olhos do visitante.

Encarando, assim, medida como conteúdo, a obra intencionava se relacionar com o corpo do visitante, tendo-o como referência antropométrica, por mais que para distorcê-la.

Se **Anima** ainda não era um trabalho totalmente envolto no visitante, se com ele isolado ainda não se criava o parque de obras que, aglutinadas, teria o espaço entre obras totalmente absorvido na composição e, com isso, o espaço do visitante, pelo menos **Anima** era o despertar para estas questões.

Uma vez instalada em um canto de sala, esta estrutura luminosa convida o visitante a investigá-la. É quando, em gestos quase científicos, a pessoa descobre a abertura da gaveta e, daquele bloco, retira uma lâmina escura que, contraposta

ainda no ar e depois sobre a mesa à luminosidade fria fluorescente, avermelha-se toda. E, quanto mais a pessoa abrir a gaveta, mais encontrará imagens numa crescente recriação de sequências. Uma compulsão que reflete a curiosidade despertada por imagens do corpo que, em última instância, refere-se a uma curiosidade não só pelo corpo alheio, mas também pelo seu próprio.

Ao interagir com a instalação, o visitante ainda descobrirá, acoplado ao final de um enorme fio que sai da parede oposta à do fio de luz, um fone de ouvido que, à distância, soará baixo. Colocando-o, escutará uma sequência sonora que foi manipulada intercalando-se e repetindo-se ininterruptamente. A sequência, que pode despertar nossa memória sonora, vem da música tema de **Querelle**, personagem que dá nome ao filme de Fassbinder, no qual o cenário é como que extensão das várias dimensões do corpo do protagonista. Colocar o fone possibilita uma relação privada com a obra, que não anula a coletiva de espalhar, com as demais pessoas que se agregam, as imagens da gaveta. Na verdade, a obra está nas várias possibilidades de combinações entre luz quente, luz fria, saudável, doente, tenso, relaxado, orgânico, inorgânico, vivo, morto, espaços privilegiados da percepção do ânimo e nas extensões que foram sendo criadas a partir destas relações, como a casa, a gaveta, os móveis.

Além disso, colocar o fone pode representar, por mais que de forma ainda titubeante, uma forma de autoconsciência corporal, já que o visitante passa, assim, a se tatear, como também a ter sua audição despertada e agregada a toda gama perceptiva que se solicita.

Seguindo o fio do fone de ouvido, ele sumia em um pequeno furo feito na parede da sala onde a obra estava instalada, a uma altura do chão parecida com a da superfície onde se espalhavam as imagens de anatomia, reafirmando as opções métricas daquela superfície. Também assim, tentava-se indicar a parede como elemento do trabalho, ampliando-o para uma dimensão arquitetônica, ainda timidamente.

Em **Anima**, tanto as medidas da obra como o conteúdo presente no áudio e nas imagens dos diapositivos podem remeter ao corpo do visitante, por mais que, aqui, ainda, o conteúdo das imagens e áudio está mais explicitamente relacionado à

temática do corpo do que as medidas da obra em si. As questões do conteúdo de som e imagem podem ser, para o visitante, uma espécie de espelho em que ele poderia reconhecer que, no final das contas, estamos falando de sua própria corporeidade. Mas o ideal antropométrico seria um equilíbrio e correlação maior entre as dimensões métricas e conceituais da obra, equilíbrio este que, despertado, continuaríamos buscando nos próximos trabalhos.

O segundo trabalho da Trilogia é **Habeas Corpus** (Figura 36, 37 e 38), 2004. Com ele, atenta-se a um segundo aspecto do corpo ao articular elementos monocromáticos, todos pretos, além de um áudio que faz referência ao cumprimento religioso, retirado do **Pagador de Promessa**, filme de Anselmo Duarte. É a dimensão do corpo inserido no balanço social. No trabalho, observam-se dois bancos, como que a indicar uma presença, sugerir um encontro, um confessionário. Tal como o violoncelo, o banco na verdade fala do corpo que nele se acoplaria, e não de si mesmo. Fala da presença a partir da ausência e vice-versa. No alto de cada um desses bancos, instaladas no telo, duas roldanas estão presentes. As roldanas transformam a força, conectam em cima e embaixo, terra e céu. Passando pelas roldanas, uma mangueira de borracha. Num extremo desta mangueira, habitando o mundo de um banco, uma bola de silicone com um *cd-player* dentro, tocando. No outro extremo, a saída do som por um fone de ouvido. E o som a revelar as constantes tentativas de o **Pagador** cumprir sua promessa, em desesperado agradecimento à santa dos raios e trovões por ter salvado seu burro. Tentativas sempre a ponto de se completarem, mas que nunca se completam totalmente, impedidas por diversas barreiras.

Figura 36 – MEIRON, Julio. **Habeas Corpus**, 2004; metal, madeira, borracha, transmissor de áudio; 300cm x 300cm x 100cm, foto: Julio Meiron, fonte: arquivo pessoal do autor.

Figura 37 – MEIRON, Julio. **Habeas Corpus**, idem, ibidem.

Figura 38 – MEIRON, Julio. **Habeas Corpus**, idem, ibidem. À esquerda, **Anima**.

É assim que se fala do corpo em seu sistema de balanço, de ascensão e descida, da sua passagem pela terra social. Escancara-se a mitologia cristã, de que a terra é um estágio para que, entre nós mesmos, possamos distinguir os justos dos pecadores. Para que, entre nós mesmos, possamos nos desgastar e, a partir deste desgaste do peso do corpo diante dos corpos sociais, atingir a leveza que seria um novo estágio. O **Pagador** se depara com a lei, o preconceito, a ignorância, as instituições, as armas, o sexo, a traição, a política, a mídia, a fome, as ideologias, e tudo isso vai arrancando pedaços dele, como se o corpo fosse uma carga sendo gasta pelo atrito do mundo desde o início, até se acabar.

O visitante pode, então, sentar em cada um dos dois bancos presentes na obra, um de origem do som, outro de saída. Assim agindo, o que poderia parecer uma atitude banal, na verdade, é um reconhecimento métrico dele para com a obra. Seu olhar que passeia pelos elementos compositivos do trabalho percebe que este se pré-configurou para recebê-lo pelo simples fato de disponibilizar dois bancos.

O *design* de qualquer assento é, em si mesmo, basicamente antropométrico, já que é referenciado nas medidas médias do corpo humano para nele se acoplar e, a partir dele, como uma prótese, permitir novas relações espaciais. Esta percepção é quase automática. Assim, a presença dos bancos em **Habeas Corpus**, além de valor usual efetivo, tem poder simbólico, idealizado ainda mais pelo fato de serem

bancos pintados de preto, de não cor (como também o são todos os demais elementos do trabalho), de forma a anular suas marcas de individualidade e projetá-los em um mundo conceitual em que habita nossa noção de assento.

Este valor simbólico não anula o valor interativo dos bancos presentes em **Habeas Corpus**, já que neles se efetiva factualmente uma relação do visitante com a obra. Neles sentando-se, o visitante estará inserido na base do sistema de roldanas, operando um circuito de pesos e contrapesos, incluindo o peso de seu próprio corpo, como também sua força física.

Sentando no banco mais próximo da saída de som, o visitante poderá colocar o fone e perceber sua relação com toda a fisicalidade da obra. O próprio fato de o fio de som vir interno em uma mangueira já distorce toda a expectativa de dimensão necessária para um simples fio. Este sobrepeso anexado à experiência tenta falar justamente das barreiras enfrentadas pelo **Pagador**.

Azeitando todo o sistema, está o mel. Dentro da mangueira, onde assim bóia o fio de som, este elemento surpresa do trabalho vaza aos poucos em suas extremidades vedadas. A dimensão mítica do mel, a possibilidade de transcendência e redenção que ele apresenta, é inserida na obra.

Pensa-se em, um dia, a destruição dessa obra ser uma performance em que, com uma faca cirúrgica, corte-se longitudinalmente toda a extensão da mangueira/barriga do trabalho, vazando totalmente o mel e expondo o fio. Esta espécie de dissecação do corpo da obra, remetendo à de nosso próprio corpo social, mostrará suas entranhas.

Assim, o segundo aspecto tratado nesta série de trabalhos traz o sentido social do corpo que se esvai até a possibilidade da transcendência, que é o terceiro aspecto, sobre o qual Deyson Gilbert trata na última obra produzida para a Trilogia, **Madonna** (Figuras 39 e 40), 2004, um frágil equilíbrio de barra de luz, gancho de açougue e peça de carne. É uma dimensão de transcendência manifesta, presente em potência nos demais trabalhos, mas que só se completa aqui. A reunião de carne e luz, material e imaterial, fala de uma passagem, de um ciclo se completando. **Madonna**, com sua escala humana, apresenta um encontro para o corpo do outro.

Figura 39 – GILBERT, Deyson. **Madonna**, 2004; metal, fonte luminosa elétrica, carne; 180cm x 110cm x 70cm, foto: Julio Meiron, fonte: arquivo pessoal de Julio Meiron.

Se, inicialmente, **Madonna** se assemelha a uma luminária, esse reconhecimento e familiaridade para com o visitante só o atrai ainda mais, a ponto de, na armadilha da própria obra, desconcertá-lo. A peça de carne cravada no gancho pendurado na barra de luz cumpre esse papel ao evidenciar organicidade de forma explícita e até repulsiva. **Madonna**, com sua forma esguia e ereta, tem a altura de um ser humano reafirmado no espaço expositivo. Encará-la é deparar-se consigo mesmo, com seu duplo. A questão de fato é a escala, a dimensão antropométrica da obra. Se fosse mais alta ou baixa, o encontro com o visitante se daria em outros termos.

Figura 40 – GILBERT, Deyson. **Madonna**, idem, ibidem.

A tensão do gancho pendurado na lâmpada flui no corpo do próprio visitante. Aquele peso metálico, ainda mais com um naco de carne encravado, sobre uma fina camada de vidro, gera um equilíbrio prestes a se romper. Como o corpo do visitante também é solicitado para este estado de alerta, ele não se projeta na obra apenas pela sua dimensão, mas também pela sua fragilidade.

4.2. Retificação

Com a **Trilogia** amadureço o sentido de relação entre as obras e a que elas estabelecem conosco, interpondo-se em nosso caminho e retificando-o ao influenciá-lo. A obra deixaria de ocupar apenas seu simples campo compositivo externo ao visitante e passaria a levar em consideração o espaço habitado por ele, buscando dimensionar-se a partir de sua presença.

Foi a partir desta **Trilogia** que surgiram as questões que permeiam outras obras e que tiveram um momento aglutinador na exposição de formatura na Galeria Olido, no final de 2005.

O projeto da formatura se dividiu em duas obras. Se cada um destes trabalhos, a sua maneira, remete-se à experiência corporal, a junção deles, tal como na **Trilogia**, é que potencializa estas questões. Novamente, um destes trabalhos individualizados é de autoria de Deyson Gilbert, outro deste autor. Cruzá-los na composição de uma terceira obra tornou-se, assim, um método de criação de obra coletiva (Figuras 43 e 44).

Mais que simplesmente uma questão curatorial levada à cabo pelos próprios artistas, esta síntese gerada, no caso, entre dois trabalhos de autorias diferentes, pelo fato mesmo de ter sido proposta pelos próprios artistas, permitiu uma liberdade de interferência de uma obra na outra que tornava-as simbióticas. Novamente, o espaço entre as obras, espaço este do visitante, assim era capturado para se tornar parte da obra-síntese. O muitas vezes indesejável ruído que um trabalho de arte pode causar era agora integrado ao outro trabalho como constituinte da obra terceira, esta não de autoria de um ou outro artista, como é o caso das respectivas obras vistas isoladamente, mas da dupla.

Daí a criação de um método pelo qual a integração entre obras gera novas obras pelo simples fato de perceber o espaço entre elas como um espaço potencialmente relacional, onde captamos o visitante em seu percurso, ou melhor, interagimos com este percurso ao concebê-lo para ser habitado pelo visitante.

Estes trabalhos residem no mundo do verbo transitivo, como diria Rosalind Krauss⁸⁵. Empilhar, enfileirar o que?, situação da pilha de livros que verticalmente corta e ajuda a sustentar um tampo de mesa bruta, ou da madeira suspensa que cerra a vista, ou, melhor, situação entre estes dois trabalhos, apresentada na Olido. Eles pedem um complemento, que fecha um ciclo, tal como o do papel e madeira, um ciclo produtivo, que *retifica os corpos* como prédios e vagões – formas que encaixotam, como bancos, tubos, pedaços da arquitetura e mobiliário urbano e público, explorados em outros trabalhos – tal como a cidade. Nesse sentido, os trabalhos são fragmentos, condensam a brutalidade dos arredores que, atingindo o corpo coletivo, passam a atingir o corpo individual.

A situação apresentada na Olido, na obra da mesa, é um passo atrás com materiais da vida anterior para entender a de hoje – livros de contabilidade e presença, materiais estes usados nesta obra (Figuras 41 e 42). Eles parecem tão distantes, mas estão próximos, iniciadores de aspectos de nossa vida contemporânea, como o controle e os cartões de crédito, tal como as casas operárias fundadoras da classe média. E, para falar da vida contemporânea, desta transformação do operariado no que somos hoje, os trabalhos apresentam a relação que poderia existir entre indústria e ateliê. O ofício é visto no seu sentido mais amplo, onde uma oficina ou uma fábrica podem ser grandes ateliês, ou poderiam, se não tivéssemos sido alienados em relação a nossa produção.

⁸⁵ KRAUSS, Rosalind. *Op. cit.*, 2001: p. 330-331.

Figura 41 – MEIRON, Julio. sem título da série **Retificação**, 2005, madeira e papel, 110cm x 50cm x 70cm, foto: Julio Meiron, fonte: arquivo pessoal do autor.

Figura 42 – MEIRON, Julio. Sem título da série **Retificação**, idem, ibidem.

Figura 43 – GILBERT, Deyson & MEIRON, Julio. Sem título da série **Retificação**, 2005; madeira, papel, cabos de aço e tinta automotiva; dimensões variáveis, foto: Julio Meiron, fonte: arquivo pessoal de Julio Meiron.

Figura 44 – GILBERT, Deyson & MEIRON, Julio. Sem título da série **Retificação**, idem, ibidem.

O próprio título da obra, **Retificação**, veio do fato de esta mesma palavra ter sido usada para denominar os procedimentos de engenharia que acabaram com as curvas naturais do Rio Pinheiros em sua várzea, na capital paulista, procedimento este que liberou grandes terrenos valorizados para a especulação imobiliária e para a implantação da avenida marginal, mas que, ao mesmo tempo, revelou-se um desastre ecológico pelo qual a cidade paga até hoje, principalmente na época das

cheias. Assim, entre sucesso econômico e desastre natural, a racionalidade que dita normas nem sempre se encontra com a organicidade da vida.

Podemos estender este raciocínio à nossa própria experiência diária que nos encaixa em roupas e acessórios padronizados, muitas vezes desconfortáveis, nos faz viver e trabalhar em espaços geometrizados e econômicos muitas vezes não condizentes com a liberdade do corpo, nos infiltra em sistemas de transportes em que o andar errático não é possível, tudo em nome da maior produtividade que acumulará capital muito provavelmente não visto pela maioria.

(...) o corpo na cidade contemporânea é negado, rejeitado, neutralizado, funcionalizado ao exagero. É apenas uma peça de um jogo abstrato, dentro de uma enorme máquina que devora a energia. O artista reivindica então um “direito ao corpo” (...).⁸⁶

Caberia à arte expor a brutalidade do encaixe de nosso corpo na máquina do capital, tal como peça, como também a possibilidade de redenção, que também se dará a partir de nossa própria corporeidade. O limite é tênue.

Já a madeira suspensa que cerra a vista (essa a obra de Deyson Gilbert) (Figuras 45 e 46) é pintada de negro, de não cor, exatamente para não ser visual, e sim situacional. Suspensa por cabos de aço na altura da cabeça, a madeira tampa a visualidade como uma tarja ou venda nos olhos. Justamente esta medida média onde estariam nossos olhos, medida ideal usada, por exemplo, na fixação de quadros em um museu, em que se prevê o ponto de vista do público, é que configura a obra. O trabalho é antropométrico e ao mesmo tempo crítico em relação a essa possibilidade. A abstração que representa a palavra “público” e o enquadramento de todas as individualidades em um padrão que pressupõe um ponto de vista é acidamente encarada como causadora de cegueira.

⁸⁶ CAUQUELIN, Anne. *Op. cit.*, 2005: p. 148.

Figura 45 – GILBERT, Deyson. Sem título, 2005; madeira, cabos de aço e tinta automotiva; aproximadamente 400cm x 20cm x 4cm, foto: Julio Meiron, fonte: arquivo pessoal de Julio Meiron.

Figura 46 – GILBERT, Deyson. Sem título, idem, ibidem.

E não há internalidade que segure o início e o fim dos trabalhos, mas eles são um segmento de algo que veio antes e continua depois da forma apresentada, num entendimento da parte para o todo, atingindo a escala do corpo individual para entender o que acontece na escala do corpo coletivo. Estes trabalhos querem estar

no extremo final da via da internalidade para a externalidade discutida por Rosalind Krauss em **Caminhos da Escultura Moderna**. Externalidade que se dá na superfície da experiência.

5. Considerações Finais

Pensamos na necessidade minimalista de experimentar o objeto, e não simplesmente imaginá-lo e preconcebê-lo. Essa imagem anterior à experiência, que podemos dominar no interior de nossa racionalidade, não corresponde ao que a experiência em si mostra. Assim como já defendido por Rosalind Krauss, a proximidade temporal entre o nascimento da fenomenologia com Husserl e a consolidação da produção escultórica de Rodin não parece ser mero acaso, mas o entendimento do significado surgindo com a experiência, e não anterior a ela.

A concepção anterior ao objeto vem como que num momento aglutinante em que ele, o objeto, se esclarece em nossa mente, sem sombras e sem as sujeiras do mundo. É quase um congelamento. Mas ninguém pode afirmar que o objeto é aquilo sem ir a seu encontro. E a experiência do encontro não entrega seus vetores para que os dominemos. Pelo contrário, nós nos tornamos mais um vetor que deixa tudo ainda mais imprevisível. Assim que arte deixa de se tornar imagem para ser relação, como se vê na evolução artística de Oiticica, culminando em sua arte ambiental, ou no convite ao espectador para a positivação do vazio nos trabalhos de Anish Kapoor, ou na conversão da obra em contexto do visitante nos trabalhos de Ana Maria Tavares.

Vai-se embora nossa ilusão de domínio e entra a surpresa do outro. Isso mesmo, mais que objeto, a obra se torna o outro. E vamos ao encontro deste outro-obra com nosso próprio corpo, muito mais do que apenas com os tentáculos de nossa mente. Ou melhor, tais tentáculos são nossa própria corporeidade, seja no **Éden** (Figuras 1 e 18) de Hélio Oiticica, com a ampliação do corpo individual para um corpo coletivo, onde a experiência do espectador-participante na obra o levará para uma percepção de si e do outro; seja em **Habeas Corpus** (Figuras 36, 37 e 38), obra concebida pelo autor deste texto, com suas roldanas e tubo, ativando vários sentidos do visitante.

A corporeidade é a extensão da razão. Extensão esta que não simplesmente a carrega para mais além, mas que, ao levá-la, modifica-a pela própria experiência do caminho. Mais do que um *a priori* que chega imutável a seu destino, nossa

racionalidade, ao se deparar com o mundo, corre o fantástico risco de se transformar pelo simples fato de externalizar-se.

Nosso corpo inteiro é que vê e tem a experiência da obra, é para nosso corpo que ela pode se dar. Talvez sempre tenha sido assim. Mas potencializar isso é opção poética respeitável de alguns artistas.

Toda discussão elencada afirma uma escultura sem título de Robert Morris, de 1965, que parte de uma forma modular semelhante a uma grande letra L (Figura 47). São três desses Ls de compensado e, apesar de as três formas serem idênticas, elas estão em diferentes posições com relação ao chão da galeria. É surpreendente que uma simples troca de posição altera cada uma das formas, já que, por mais evidente que os Ls pareçam idênticos, eles se comportam de maneiras muito diferentes. Por mais que as mesmas formas em pé e deitada pareçam iguais, elas não são. Ou acabam não sendo⁸⁷.

Figura 47 – MORRIS, Robert. Sem título (Vigas em L), 1965, compensado pintado, 243,8cm x 243,8cm 60,9cm (cada), Coleção Philip Johnson, Connecticut, foto: Rudolph Burckhardt, in: KRAUSS, 2001.

⁸⁷ KRAUSS, Rosalind. *Op. cit.*, 2001: p. 318-319.

Não podemos transportar a experiência, mas compartilhá-la. A experiência, assim, deixa de ser experimento, em que há controle, passando a ser insubstituível. A ideia de isolar a obra e transpô-la, como se continuasse sendo a mesma, morre.

A obra sim pode ser transposta, mas ela nunca mais será a mesma, estará transformada e terá significados totalmente diferentes pelo seu contexto e, além disso, influenciará este contexto, na relação mútua que é a relação que se tem com o outro.

O tempo, então, entendido como tempo vivenciado, torna-se mais uma das dimensões da arte, e o tempo é único e improrrogável. O que dá sentido para este tempo somos nós, e muito provavelmente algo existiria sem nós, mas com certeza seria outra coisa, inimaginável, dando, assim, razão àquele dito de que não se pode percorrer duas vezes o mesmo rio. A realidade é inerentemente vinculada à experiência. Desde que a obra de arte nos convidou para sê-la, ela teve que se reconfigurar para a nossa escala, antropométrica.

Seja através das experiências de Hélio Oiticica e o salto vivencial que suas obras permitiram, seja através de nossa projeção na obra de Anish Kapoor, seja através dos anteparos para o deslocamento do corpo propostos por Ana Maria Tavares, seja através da ativação do espaço entre diferentes obras na experiência do autor em parceria com Deyson Gilbert, tentamos situar e fundamentar diversas aparências que um trabalho artístico cuja concepção leva em conta a interação com a escala humana, portanto antropométrico, pode adquirir, sem, entretanto, esgotar estas possibilidades. Poderíamos citar ainda vários outros artistas e suas produções para esta discussão da dimensão do corpo na arte. Entretanto, neste trabalho, restringimos a análise para um recorte da escultura entendida em seu campo ampliado, recorrendo à produção dos artistas retro mencionados.

A ideia de o corpo ocupar algum espaço na obra de arte (que para tanto deve configurar-se antropometricamente) não é apresentada como regra, mas possibilidade evidenciada que, apesar de muitas vezes ter estado latente ao longo da História da Arte, não se explicitou tanto como na segunda metade do século XX em diante.

O giro temporal que permitiu o foco ser deslocado do momento individual de produção do artista para o momento de exibição pública da obra (abrangendo seu contexto humano e natural, arquitetura e paisagem, como expandiria Rosalind Krauss) abre fendas para o espaço do visitante ser incluído no espaço idealizado da arte, “contaminando-o” com toda atualização que nosso corpo traz para este campo ampliado, já que vivemos na duração contínua e surpreendente.

Claro que esta pesquisa pode se ampliar, o que pretendemos em trabalhos futuros, para uma análise que envolva inclusive questões filosóficas, mais do que questões da crítica de arte, como aqui principalmente tentamos explorar. Assim, não criamos uma pretensa ciência da antropometria, mas levantamos aspectos deste fenômeno percebido em determinadas obras de arte, obras estas que, em seu processo de criação, situam tal fenômeno.

6. Bibliografia

- ARANHA, Carmen S. G. **Exercícios do olhar**: Conhecimento e visualidade. São Paulo: Editora da UNESP, 2008.
- BACHELARD, Gaston. **A dialética da duração**. São Paulo: Ática, 1994.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**: A aventura da modernidade. São Paulo: Cia da Letras, 1989.
- BOURDIEU, Pierre & HAACKE, Hans. **Livre troca**: Diálogos entre ciência e arte. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CALLIGARIS, Contardo. **A dor dos outros**. São Paulo: artigo publicado na Folha de S. Paulo, 5 de junho de 2003, E12.
- CÂMARA, José Bettencourt da. **Expressão e contemporaneidade**: A arte moderna segundo Merleau-Ponty. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2005.
- CANTON, Katia. Apresentação. In: KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- CANTON, Katia. **Novíssima Arte Brasileira**: um guia de tendências. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Adauto (org.). **O Olhar**. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.
- CLARK, Lygia & OITICICA, Hélio. **Cartas 1964-1974**. FIGUEIREDO, Luciano (org.). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- COSTA, Carlos Zibel. **Além das formas**: Introdução ao pensamento contemporâneo no design, nas artes e na arquitetura. São Paulo: Annablume, 2010.
- DANTAS, Marcello & FARIAS, Agnaldo. **Ascension**: catálogo da exposição de Anish Kapoor. Centro Cultural Banco do Brasil, 2006.
- FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992.
- FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de Artistas Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006.
- FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo**: Arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

- FRIED, Michael. Art and Objecthood. *In*: BATTCKOCK, Gregory (org.). **Minimal Art, A critical Anthology**. New York: E. P. Dutton, 1967.
- GREENBERG, Clement. **Arte e cultura**: ensaios críticos. São Paulo: Ática, 1996.
- HUSSERL, Edmund. **A Filosofia como Ciência de Rigor**. Coimbra: Atlântida, 1975.
- JACQUES, Paolo Berenstein. **Estética da ginga**: A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.
- JIMÉNEZ, Ariel *et al.* **Desenhar no Espaço**: artistas abstratos do Brasil e da Venezuela na coleção Patrícia Phelps de Cisneros. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2010.
- KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- KRAUSS, Rosalind E. **La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos**. Madri: Alianza Forma, 2009.
- KRAUSS, Rosalind E. **Perpetual Inventory**. Cambridge: 2010.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: A ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- PAZ, Otavio. **Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- RIBEIRO, Marília Andrés. **Ana Maria Tavares**. Belo Horizonte: Circuito Atelier, 2003.
- ROMAGNOLO, Sergio Mauro. **O Vazio e o Oco na Escultura**. Tese de doutorado em Artes. Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2002.
- SANTAELLA, Lucia & ARANTES, Priscila (orgs.). **Estéticas Tecnológicas**: Novos modos de sentir. São Paulo: Edic, 2008.
- SANTAELLA, Lucia. **Corpo e Comunicação**: Sintoma da Cultura. São Paulo: Paulus, 2004.
- SANTAELLA, Lucia. **Culturas e artes do pós-humano**: Da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.

TAVARES, Ana Maria. **Armadilhas para os sentidos:** uma experiência no espaço-tempo da arte. Tese de doutorado em Artes. Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2000.