

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



**Considerações sobre o espaço:  
do espaço mítico à espacialidade**

Pedro Miguel Piris Serrano

Dissertação  
Mestrado em Escultura  
Especialização em Estudos de Escultura

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor José Carlos Pereira

2016

## DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Pedro Miguel Píris Serrano, declaro que a presente dissertação / trabalho de projeto de mestrado intitulada “Considerações sobre o espaço: do espaço mítico à espacialidade”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Lisboa, 10 de Março de 2017

## RESUMO

Esta dissertação debruça-se sobre questões do espaço na escultura. Atravessa, assim, vários territórios do modernismo ao pós-modernismo, evocando os que mais influência tiveram para uma consciencialização e percepção do espaço e do lugar na escultura até aos dias de hoje.

Aborda escultores como Richard Serra, Robert Morris, Robert Smithson, Anish Kapoor, Henri Moore, Vito Acconci, bem como outros artistas que também desenvolveram e/ou desenvolvem o espaço como mote principal da sua obra.

O presente trabalho de investigação assenta numa tentativa de definir o conceito de espaço, na sua discussão mística e física, alargando-se, posteriormente, a referências técnicas relativas à construção, instalação, e exposição das obras, problematizando a relação intrínseca entre corpo-objeto-espaço. Delimita-se, desta forma, um percurso pelo século XX, passando pelo surgimento do *happening* (na sua consagração performativa), do construtivismo, do minimalismo e do *site-specific*. Pelas suas relações espaciais, convoca-se ainda o cubismo, o *environment*, o unismo, a *process art* e a *land art*.

Palavras-Chave:

Espaço; Escultura; *Site-Specific*; Minimalismo

## ABSTRACT

The objective of this work lies in the issues of space in sculpture. It crosses a path through the various territories of modernism until postmodernism, evoking those who have had the most influence for an awareness and perception of space and the place of sculpture up to the present day.

This dissertation addresses sculptors such as Richard Serra, Robert Morris, Robert Smithson, Anish Kapoor, Henri Moore, Vito Acconci, among others artists whose work refers directly to space as main motto.

In order to obtain a better understanding of this subject this investigation attempts to define the concept of space, in its mystical and physical relationship, and then evolving for technical references (construction, installation, exposition, among others), problematizing the direct relation with the body, with the object and with the space. In this way, we delimit a journey through the twentieth century, passing through the emergence of the happening (in its performance consecration), of constructivism, minimalism and site-specific and, as clutching units, references to cubism, environment, unism, process art and land art.

Keywords:

Space; Sculpture; Site-Specific; Minimalism

## **Agradecimentos**

Em Primeiro lugar, à família, pela oportunidade que me deram, e pelo apoio.

Aos amigos e colegas, pelos momentos que partilhamos, e pelas discussões que tivemos.

Aos professores de escultura, pelo total apoio, acompanhamento e partilha.

A quem me acompanhou nesta fase, e me ajudou, com carinho, amizade e amor.

Ao Professor José Carlos Pereira, pelo génio, pelas magníficas aulas, pela amizade e pela sabedoria.

Um muito obrigado!

# Índice

<b>1. INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>2. ESPAÇO.....</b>	<b>3</b>
2.1. ESPAÇO .....	3
2.2. LUGAR .....	3
2.3. COSMOS.....	3
2.4. ESPAÇO NA ARTE (ARQUITETURA/ESCULTURA/PINTURA) .....	3
<b>3. A ESPACIALIDADE EM PLATÃO.....</b>	<b>5</b>
3.1. TEORIA DAS FORMAS.....	5
3.1.1. <i>Teoria da reminiscência e metempsicose</i> .....	6
3.1.2. <i>Teoria do conhecimento</i> .....	6
3.1.3. <i>Imortalidade da Alma</i> .....	7
3.1.4. <i>Origem da alma</i> .....	7
3.1.5. <i>Dimensão metafísica de Platão</i> .....	8
3.2. TIMEU OU O MITO ORIGINÁRIO .....	8
3.2.1. <i>Lugar / Khôra</i> .....	10
<b>4. ARQUITETURA E ESCULTURA – OS NOVOS FUNDAMENTOS NO SÉCULO XX .....</b>	<b>12</b>
4.1. APROXIMAÇÃO DA ESCULTURA À ARQUITETURA E VICE-VERSA .....	13
<b>5. A BIDIMENSIONALIDADE NA ESCULTURA .....</b>	<b>15</b>
5.1. VITO ACCONCI.....	16
5.2. AASE TEXMON RYGH .....	17
5.3. HENRY MOORE.....	18
5.4. <i>WHITE CUBE</i> .....	20
<b>6. INDAGAÇÕES DAS FORMAS POR NÓS E NÃO POR ELAS PRÓPRIAS .....</b>	<b>22</b>
6.1. ANISH KAPOOR : ARTISTA COMO SACERDOTE.....	26
<b>7. O REGRESSO ÀS VANGUARDAS: CUBISMO .....</b>	<b>28</b>
<b>8. CONSTRUTIVISMO RUSSO .....</b>	<b>32</b>
8.1. A IMPORTÂNCIA DO OBJETO .....	36
8.2. O UNISMO – UNIDADE ESPACIAL.....	37
<b>9. FINAL DA DÉCADA DE 1950.....</b>	<b>44</b>
9.1. <i>HAPPENING</i> .....	45

<b>10. RICHARD LONG: ARTE COMO ACONTECIMENTO.....</b>	<b>47</b>
<b>11. MINIMALISMO .....</b>	<b>49</b>
<b>12. RICHARD SERRA.....</b>	<b>54</b>
12.1. A IMPORTÂNCIA DO PESO.....	56
12.1.1. <i>A importância e o peso da palavra .....</i>	<i>59</i>
12.2. TILTED ARC .....	63
12.3. CLARA - CLARA .....	66
<b>13. SITE-SPECIFIC .....</b>	<b>68</b>
<b>14. ROBERT MORRIS.....</b>	<b>74</b>
<b>15. NON-SITE .....</b>	<b>77</b>
<b>16. ROBERT SMITHSON .....</b>	<b>79</b>
16.1. SPIRAL JETTY .....	82
<b>17. CONCLUSÃO .....</b>	<b>84</b>
<b>18. BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>87</b>
<b>19. ÍNDICE DE FIGURAS.....</b>	<b>92</b>

# 1. Introdução

Durante a licenciatura em Escultura e, mais maturamente, durante o mestrado, procurei explorar a(s) noção(es) de espaço e a(s) sua(s) relação(es) com a escultura. Na verdade, tenho procurado “pontes” entre as práticas antigas e contemporâneas por meio da transposição tridimensional, escala, volume e contexto de implementação das obras. O meu trabalho artístico desenvolve-se em torno de uma relação entre objetos-espaço-corpo, evidenciando as relações estabelecidas entre essas três dimensões, quando consideradas simultaneamente. Assim, o meu interesse pelas práticas artísticas reside, sobretudo, na experiência espacial de objetos (ou instalações).

O principal intuito deste trabalho de investigação é conseguir uma percepção aprofundada das noções de espacialidade, relativas ao objeto escultórico e à “imagem escultural”, através da avaliação de diferentes modos de ver, de pensar e de ser, pelo que, assim, se justifica o título da presente dissertação enquanto *considerações*.

Pretendemos explorar a pragmática espacial, ou seja, a importância de um espaço concebido como escultura ou escultura criada para um espaço, também "feito de espaço". Os objetos consideram e condicionam o espaço que constitui o lugar que ocupam e a sua presença interfere e cria espaço e ambiente em todas as suas dimensões, incluindo a dimensão temporal.

De forma a atingir os objectivos acima propostos, este estudo compreende um sentido histórico, pela sucessão de acontecimentos que revelaram a importância da escultura no espaço e com o espaço. Primeiro, em torno de uma espacialidade mística e física, na sua consagração da teoria das ideias de Platão, e na relação dos objetos corpóreos com objetos transcendentais. Posteriormente, através do binómio escultura-arquitetura: numa primeira fase, pela subordinação da escultura ao espaço arquitetónico e numa segunda fase expondo algumas problemáticas comuns às duas artes. Por fim, dedicámos uma parte significativa das reflexões à maneira pela qual a concepção modernista *site-specific* foi ampliada e expandida, revolucionando o espaço expositivo como mero espaço de exibição ou espaço tornado em dispositivo.

Considerar-se-á permanente e intenso o diálogo estabelecido entre as entidades espaço, escultura e espetador e, assim, o próprio ato de invenção, através do processo criativo,

na medida em que é transversal ao *white cube* e à noção de espaço enquanto natureza, território ou paisagem.

## **2. Espaço**

### **2.1. Espaço**

O espaço é a extensão limitada ou o intervalo entre limites, lugar vazio, uma limitação tridimensional em que os objetos, seres, ou eventos, ocorrem numa posição relativa.

Tempo – tempo em geral, ou tempo de operação (duração) que medeia dois eventos ou dois atos.

Capacidade – lugar ou sítio.

Imensidade do céu.

Local planejado, planificação de espaço onde decorre uma ação.

### **2.2. Lugar**

Espaço ocupado por um corpo, ponto.

Situação e circunstância;

Deixamos, assim, bem claro que estes pontos emergem numa constante correlação entre eles; a preocupação em um sentido único é irreal, o que nos leva a repensar a forma como utilizamos estes conceitos. Estão, conseqüente e inerentemente, relacionados.

### **2.3. Cosmos**

Universo físico total, como um “buraco” infinito, eterno e absoluto.

Na cultura grega, assume-se como ordem, harmonia e mundo.

### **2.4. Espaço na arte (arquitetura/escultura/pintura)**

O espaço ao serviço da arte, seja arquitetura, escultura ou pintura, existe para cumprir requisitos práticos e expressivos, de acordo com os interesses utilitários e estéticos em questão. Estes dois interesses podem ser distintos mas, na sua conceção espacial, interseam-se. Numa sociedade, independentemente da sua origem, cultura e Estado, existe uma relação direta e incisiva com a natureza, a qual ajuda a construir um mundo e a relação com outras sociedades.

Na concepção de espaço criada pelo homem, podemos descobrir as suas origens, cultura, saberes e história. É de ressaltar a importância do espaço e a relação que este estabelece com o homem: a relação que criam entre si e de si para com o mundo.

As estruturas espaciais, quando criadas pelo homem são, naturalmente, feitas à sua imagem. Desta maneira, os locais são caracterizados pelas pessoas que vivem ou que já viveram neles.

O espaço dá-nos uma noção tridimensional “aprisionada” em nós e uma noção de tempo. Contudo, o espaço não necessita necessariamente de algo físico e material para existir. São vários os artistas que abordam e pensam o espaço enquanto questão metafísica e não objetiva.

A partir de Platão, especificamente em *Timeu*, distinguimos uma das origens do espaço, tanto físico como imaterial. Trata-se de uma noção muito importante porque, além das formas, permite-nos especular acerca de uma realidade imaterial, que confronta o pensamento e a nossa origem.

Podemos refletir acerca da influência do espaço em nós e nas questões relativas à sua pura existência, o quanto nos afeta e o quanto poderá afetar os demais: o espaço como um abrigo mental, espiritual e físico. São os lugares e espaços que nos trazem emoções, que vão desde a nossa dimensão (concebida através da monumentalidade, grandeza de dimensão, ou na redução dela perante nós mesmos, enquanto corpo habitável, ou, então, simplesmente a sua dimensão harmónica) à sensação de conforto ou mal-estar... São vários os fatores que estão presentes neste conceito, contudo é importante mencionar que tais fatores são de natureza cíclica e carecem de um oposto. Oposto esse que se traduz, muitas vezes, em lugares para as massas.

É fácil antever os possíveis confrontos do espaço para com o corpo e para com a própria natureza.

As necessidades da arquitetura são muito diferentes das demais artes plásticas, uma vez que o seu sentido prático de construção procura fundamentos para além do estético, tais como o sentido funcional e utilitário. Porém, este sentido prático e funcional alia-se sempre com as questões de ordem estética, e portanto, com um papel que está além dela.

É também importante destacar a necessidade das construções do homem na medida relacional com o próprio corpo. São “habitats” que existem para nós mesmos, ao contrário do que encontramos na natureza, que se “constrói” para ela própria, numa larga dimensão entrópica.

### **3. A espacialidade em Platão**

#### **3.1. Teoria das formas**

Em Platão revemos ensinamentos de Sócrates. Como tal, esses ensinamentos traduzem-se pelo “que é eterno e imutável” e, por outro lado, “o que flui”: Sócrates refere-nos que a razão humana é eterna e imutável. Platão interessa-se pelo que é eterno e imutável na Natureza, como pelo que é moral, e que na sociedade poderá ser também eterno e imutável.

Conclui-se que, no mundo palpável, nenhum elemento é eterno, porque tudo em que nós podemos tocar, e o que podemos sentir na Natureza, flui, e com ela perece.

O mundo das sombras pertence ao sensível, sendo composto por matéria, que o tempo consome. Ao mesmo tempo, tudo é constituído por uma forma intemporal que é eterna e imutável. Platão refere que a fonte dos elementos eternos e imutáveis são modelos espirituais e abstratos. No fundo, uma outra parte do mesmo ser.

Assim, Platão defende que a realidade está dividida em duas partes, o mundo sensível e o mundo inteligível.

1- O primeiro (mundo sensível), onde o conhecimento é adquirido através de sensações, ou dos 5 (cinco) sentidos. Onde tudo flui. Coisas que nascem e perecem.

2- O segundo (mundo inteligível ou mundo das ideias), lugar que somente podemos alcançar por meio da Razão, sendo impossível alcançá-lo através dos sentidos. Assim, estas ideias ou formas são eternas e imutáveis, caminantes e intemporais.

Por consequência o homem adquire estas duas partes:

1- O corpo, enquanto ser que flui, que tem os cinco sentidos, sendo que estes não são “confiáveis”. Os sentidos são equívocos e traduzem sensações e conceitos do engano, irreais, que não são credíveis na grandeza da existência.

2- A alma, enquanto sede da razão. Sendo este elemento não físico, e não material, pode, efetivamente, observar e conhecer o mundo das ideias.

### **3.1.1. Teoria da reminiscência e metempsicose**

O autor da *República* refere que a alma pré-existia antes de se agregar a um corpo feito de matéria. Isto é, anteriormente, a alma encontrava-se no mundo das ideias. Quando esta é aprisionada num corpo, esquece-se das ideias perfeitas e da real pureza do mundo original.

Assim, quando o homem se apercebe das formas na natureza, e porque o mundo sensível foi copiado pelo Demiurgo, a alma recorda e é nessa recordação que se opera o conhecimento, já que a alma habitou o mundo das ideias.

Poderá dizer-se que, no fundo, as coisas sensíveis são sombras de uma real e verdadeira existência. Com este processo, poderíamos afirmar que estamos na presença de uma saudade, funcionando como uma vontade ou cobiça da “verdadeira sede da alma”.

Na teoria da metempsicose acredita-se que existe a reencarnação da alma e, conseqüentemente, a sua imortalidade. Assim, ao trocar de corpo, a alma irá lembrar o que outrora contemplou no mundo das ideias, e empreender a sua purificação. Este é o principal suporte da teoria da reminiscência, que pressupõe que existe um saber interior e anterior que poderá ser lembrado. Tudo na natureza são, efetivamente, manchas ou sombras das formas puras e das ideias eternas.

### **3.1.2. Teoria do conhecimento**

O mundo sensível traduz-se num conhecimento aparente, onde os sentidos são obstáculos para a alma atingir o verdadeiro conhecimento. Assim, a alma só o alcançará quando se libertar do corpo, enquanto matéria.

Platão refere que as coisas sensíveis são aparências, vislumbres ou cópias das ideias que a alma contemplou no mundo inteligível.

A aprendizagem, aquisição de consciência da natureza, dá-se através da anamnese, que se traduz numa recordação, aí se realizando o conhecimento.

É impossível formarmos o verdadeiro conhecimento sobre coisas que se transformam, que envelhecem e se transmutam. Assim, todas as opiniões sobre objetos, ou tudo o que seja composto de matéria, serão opiniões incertas, meras suposições ou puros enganos. O saber verdadeiro advém da razão e é nela que os homens devem e podem encontrar coerência e verdade.

### **3.1.3. Imortalidade da Alma**

Heraclito diz-nos em Fedón que o devir faz-se através da sucessão cíclica de coisas contrárias. Há uma alternância a acontecer nos opostos, como do pequeno para o grande e vice-versa. Partindo deste pressuposto, percebe-se que funciona como um jogo viciado, em que a vida sucede à morte, e esta, conseqüentemente, sucede à vida.

A existência terrena seria precedida de uma vida anterior. Enquanto isto acontece, existe a necessidade de que algo se retenha, e que prevaleça nos ciclos impostos. É aí, nesse nicho, que a alma se enquadra enquanto princípio de uma vida, existindo esta no mundo das ideias ou, em falsidade, no mundo sensível.

Para haver uma recordação é necessário haver uma aprendizagem anterior. Aquilo que recordamos outrora foi apreendido numa outra existência ou dimensão. Foi aí que a alma contemplou as ideias e a sua verdade.

Para Platão a alma existe antes da vida e, conseqüentemente, sobrevive à sua morte, perdurando até à reencarnação. Isto acontece, como já foi referido, através de um processo cíclico.

As ideias são necessariamente coisas simples, ao contrário da matéria, que vem como um composto, sujo e material. As ideias são distintivas da simplicidade e da leveza da alma. Na alma, existem características que são “próprias” das ideias, o que a torna imortal.

Partindo do princípio que são opostos (corpo e alma), nesta conceção cíclica, é natural que racionalmente se concretizem incompatibilidades.

Coisas singulares do mundo sensível existem e são reais quando devêm das ideias. Contudo, algo não pode pertencer à ideia que lhe é oposta, como por exemplo, a verdade na mentira e o bom no mau...

A alma, ao pertencer à ideia de vida, exclui logo o seu contrário, neste caso, a morte. A alma, ao aproximar-se da morte, afasta-se da vida, libertando-se do que é terreno. É neste processo que a alma, ao adquirir conhecimento, vai relembrando, perdendo peso, ganhando pureza, para, então, se libertar e regressar à eternidade. Deste modo, poderá concluir-se que a alma é imortal e intemporal.

### **3.1.4. Origem da alma**

De onde vem a alma, qual a sua origem? Platão diz-nos que o mundo inteligível é o resultado imediato de dois principais fatores supremos e autênticos e o mundo sensível

não é resultado imediato desta duplicidade. Para este acontecer é necessário um mediador, a que Platão chama Demiurgo. Este cria um mundo ilusório e caracterizado, onde toma como modelo as ideias e a *Khôra* (recetáculo material informe).

### **3.1.5. Dimensão metafísica de Platão**

A base do seu pensamento está nos ensinamentos de Sócrates, contudo ele traz-nos algo novo, uma descoberta, ou o repensar de uma realidade superior ao mundo sensível – dimensão metafísica ou suprafísica do ser. A teoria das ideias de Platão está diretamente ligada à teoria da alma.

O corpo, enquanto matéria, envelhece e modifica-se, ao contrário da alma que é imutável e eterna. No fundo, Platão defende que somente através da busca do conhecimento, num suposto processo de recordação, de reminiscência, o homem pode lembrar-se das ideias que outrora contemplou. A alma, inteligente e pura, presa no corpo, um dia foi livre e contemplou o mundo das ideias, mas, depois, num processo cíclico, caiu e “esqueceu” tudo. A inteligência funciona como guia da alma, onde descarta a forma, a cor e o palpável.

### **3.2. Timeu ou o mito originário**

É em *Timeu* que aparece, pela primeira vez, o conceito de *Khôra*. Este livro trata o diálogo de Sócrates com Timeu, Hermócrates e Crítias.

Esse diálogo tem o intuito de tratar a política e o Estado, e divide-se em duas secções:

Na primeira, Crítias começa por referir que, factualmente, existiu uma civilização que contemplou as diretrizes do que já havia sido abordado anteriormente numa conversa entre eles. Ele teria ouvido uma história, quando era novo, que abordava um Estado maior, de uma grande cidade regida por seis reis, que já não existia. Essa cidade era Atlântida, a cidade desaparecida. Cidade de potência, que só foi derrotada por Atenas, que nessa altura possuía uma das mais belas instituições políticas e que teria servido de referência ao Egípto<sup>1</sup>.

Na segunda secção, Timeu menciona o que ele considera, numa primeira instância, a prioridade. Expõe a teoria das ideias e formula uma dupla questão: “...em que consiste

---

<sup>1</sup> Platão - Diálogos IV: Político, Filebo, Timeu, Critias. Lisboa, 1970, p. 237.

*aquilo que existe sempre, e aquilo que devém sempre e nunca é?”.*<sup>2</sup> Timeu remete-nos para a cosmologia, explicando que para chegar ao que era objetivamente pressuposto é necessária uma análise dos antecedentes.

Timeu começa por referir a importância do cosmos e da criação do universo, explicando o que foi o Demiurgo, enquanto entidade poderosa, que criou o mundo através da cópia, criando o mundo das formas. Copiou também o homem e transformou toda a existência em matéria.

Essa cópia é uma transfiguração do que existe no mundo das ideias, embora que, como cópia, não seja perfeita, e careça de pureza e de realidade. O homem é o espelho dos deuses, que são compostos por formas geométricas.

Na verdade, tudo o que foi criado pelo Demiurgo toma como medida as formas geométricas, sendo que o círculo é a mais perfeita. Platão diz-nos, também, que estas criações são compostas de elementos e é no equilíbrio entre eles que há a transformação e a consagração das formas.

Os elementos fogo, ar, água e terra, são balanceados de acordo com o propósito existencial de cada ser. Vejamos o exemplo:

Aquilo que começou a ser é necessariamente corpóreo e, assim, visível e tangível; mas, sem fogo, nada poderia ser visível, nem tangível sem algo sólido, nem sólido sem terra. Deste modo, para formar o universo, o deus foi buscar primeiro o fogo e a terra...”. “O deus pôs a água e o ar entre o fogo e a terra e fê-los proporcionais um ao outro, e o que o fogo é para o ar, o ar foi para a água; e o que o ar é para a água, a água foi para a terra. Cada um dos quatro elementos entrou inteiro na composição do mundo.”<sup>3</sup>

A cópia do mundo necessitava de uma noção temporal, para a qual o Demiurgo criou referências de modo que o tempo fosse uma fórmula constante, num mundo eterno. Assim, fez com que o sol e a lua trabalhassem nessa necessidade. Foi por essa razão que eles foram criados, para que todas as manhãs o sol nascesse e todas as noites a lua se levantasse. Isto acontece como medida, num acontecer cíclico dos dias e das noites.

Na continuação da sua criação, foram criadas quatro espécies de seres vivos. A raça celeste, a dos deuses, brilhante e bela, composta maioritariamente de fogo, redonda como o universo, e composta da melhor inteligência. De seguida, concebeu as outras raças, compostas e criadas a partir dos deuses, mortais, e que carecem de inteligência e sabedoria para uma ascensão ao outro mundo. Sabedoria essa que só é alcançável

---

<sup>2</sup> Idem. Ibidem.

<sup>3</sup> Idem, p. 238.

através da idade. São compostos de fogo, de terra, de ar e de água. Essas raças identificam-se como sendo aladas e, em segundo plano, aquáticas e, em terceiro, e por último, a raça dos animais que andam.

### 3.2.1. Lugar / Khôra

Partimos do princípio que Platão fundamenta a sua teoria em dois mundos. Como já foi referido, o mundo inteligível (das ideias) e o mundo sensível (das formas sensíveis e das sombras). Contudo, em *Timeu*, há uma referência a outro mundo ou lugar: a *Khôra*<sup>4</sup>.

Para discernirmos este conceito, ou esta terceira dimensão, teremos de recorrer à razão. Não sendo algo material. Este exercício requer a astúcia da razão e de um pensamento livre, fora de preconceitos. Como tal, *Khôra*, é um espaço que vai para além de uma implicação física ou corporal. A percepção deste terceiro mundo (ou região) é sentida pelo corpo inteligível, a sua existência é verdadeira mas não é real.

Para começar esta nova explicação do universo, temos de levar as nossas divisões mais longe do que fizemos até aqui. Tínhamos distinguido duas espécies: agora, temos de mostrar uma terceira. As duas primeiras chegaram-nos para a nossa primeira exposição; uma, inteligível e sempre a mesma, seria o modelo. Como estas duas pareciam chegaram-nos, não distinguimos a terceira espécie. Mas, agora, a continuação do discurso parece obrigar-nos a tentar revelar por meio das palavras uma espécie difícil e obscura. Que propriedade natural havemos de atribuir-lhe? Antes de tudo, esta: ela é o recetáculo e, por assim dizer, a mãe de tudo o que nasce. Eis a verdade; mas tem de ser explicada mais claramente, e é uma tarefa difícil...<sup>5</sup>

O filósofo português José Trindade Santos, sobre este assunto, numa tentativa de transparecer e aprimorar uma explicação, assume que não nos podemos referir à *Khôra* como lugar ou espaço pois, tais conceitos, não dignificam o que realmente é ou, melhor dizendo, não mostram a sua verdade. José Trindade Santos divide a fórmula de existência de espaços entre os dois mundos já abordados (o mundo das ideias e o mundo das formas) e este novo - a região.

De acordo com José Trindade Santos, a condição destas três entidades concentra-se na narrativa de que o devir (sendo o filho), aquilo em que devém (sendo a mãe) e o de que o devir é cópia (sendo o pai): antes de tudo, *Khôra* é o recetáculo e, por assim dizer, a mãe de tudo o que nasce<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Idem, p. 241.

<sup>5</sup> Idem, p. 275.

<sup>6</sup> José Trindade dos Santos – **Alma no Timeu**. Edição 12, 2007, p. 101 A.

Antes de mais é importante referir que definir o espaço em Platão é algo que só se suportará em tentativa, pois esta definição é complicada de realizar.

Assim sendo, assumimos a *Khôra* como progenitor, que funciona como o referente a seguir, como um gerador do qual podemos associar o autor (de onde a cópia segue). Irá ser o protector, ou aquele cujos filhos nascem à sua imagem, como um referente a seguir, uma causa, fonte ou origem. É, efetivamente, o modelo base invisível da criação. Como refere José Trindade dos Santos:

Fica deste modo firmemente estabelecida a natureza híbrida daquilo que traduzimos pelo termo “espaço”. É aquilo em que e de que os sensíveis são feitos; sendo imperceptível, é exigido como o lugar que ocupam e no qual se movem.<sup>7</sup>

É necessária uma racionalização do pensamento perante o espaço / lugar e a relação do corpo com o imediato e o universo.

Nesta noção de base, início ou clausura do conceito de espaço, é constante a interferência com o conceito de espacialidade, contaminando o próprio conceito e as ideias.

Como já foi referido, existe o espaço no passado, a conjectura social, cultural e económica dele. Estes são, inevitavelmente, parâmetros que condicionam o pensamento e as referências do espaço. Contudo, tais conjecturas são modelares e para as conceber é necessário um “abrir de ideias”, mediante o uso da razão. Segundo Platão, para chegarmos a um entendimento de espaço, a única via, ou a via mais precisa, será a utilização da razão, pois a instância a que nos propomos é de dificuldade acrescida, sendo que só se consegue chegar à noção espacial, ocorrendo esta através de vários modelos.

Assim, terá de se reconhecer numa primeira instância, em casos específicos, o ato. Esta realização envolve decisões que decorrem do espírito, que reconhece obrigações no mundo da percepção, que, num primeiro compromisso, poderão implicar uma fenomenologia da alma.

---

<sup>7</sup> Idem. Ibidem.

## 4. Arquitetura e Escultura – os novos fundamentos no Século XX

A evolução da tecnologia influenciou, em larga escala, a velocidade do mercado, dos transportes e da informação, tal como afirma Walter Benjamin. Neste novo módulo deparamo-nos com a noção de aura na escultura. De certa forma, a sua objetualidade (de chegar mais perto, vindo de tão longe), carece de valor escultórico. Isto é, se o contexto das obras for desvirtuado, se houver uma reprodução das mesmas, através de múltiplos, elas acabam por perder a sua aura.

É uma questão cíclica, como compreendemos em Platão, de que as cópias devêm do original, e assim, de certa forma, são sombras do real, apoderando-se das suas características originais. São conceitos naturais, onde a cópia, por mais perfeita que seja, não deixa de ser cópia, mesmo que executada pelo próprio autor.

Há, nos objetos, uma reformulação e uma aquisição de novos valores. É mais fácil, por intermédio dos meios, a chegada de imagens e de objetos a outras partes, há uma maior rapidez de informação na perceção do objeto “original”. Vejamos o caso específico da fonte de Duchamp, onde a cópia da mesma foi executada exaustivamente, encontrando-se em várias coleções. A aura dilui-se por intermédio da reprodução, contudo, a sua contextualização em novas e várias realidades faz com que ganhe novos pressupostos. Existe, assim, uma maior acessibilidade a outras culturas e a outras experiências.

Desta maneira, o caminho faz-se lado a lado com a arquitetura, a qual, através da tecnologia, e muitas vezes do *design*, também chega a mais gente.

Uma das variáveis que encontramos na conceção artística do final do século XIX, e início do século XX, é a falta de recursos, ou o esgotamento dos existentes. Claro está que existe a importância dos antecedentes, o peso do passado, e é neste preceito que advém a saturação de valores e dos materiais.

No século XX os materiais ganham um novo fulgor, um novo registo, assumindo-se a sua pureza. Na arte já não existe mais a noção de pedra a imitar a carne, ou madeira a imitar a organicidade e textura das plantas: metal é metal, pedra é pedra, madeira é madeira. Na arquitetura verificou-se também a utilização formal e conceptual de novos materiais, nomeadamente o betão, o metal, o vidro e a madeira.

A ideia de espaço transforma-se e passa a incorporar o homem na paisagem. Há um aproveitamento de espaços, uma integração contextual de objetos e do próprio homem,

assim como a relação pensada entre eles. Nesta relação existem várias dinâmicas, a saber: aproveitamento de espaços e criação de espaços específicos (escultura enquanto criação espacial). A partir da conceptualização e da espacialidade, vamos encontrar a dimensão *in situ*, *o site-specific* e *o non-site*.

A noção de espaço do século XX poderá traduzir-se em criar ou recriar, refazer, jogar, produzir e projetar. Neste sentido, a arquitetura reinventou-se, transformando a sua conceptualidade formal num desafio permanente. Este processo transformou a indústria e tudo o que a movimentava, e, claro está, a relação espacial com o público. Desta feita, a criação de novas estruturas partia da reformulação da tríade forma – utilização - público.

Simultaneamente, na escultura, também se observou a emancipação do espetador. A arquitetura começou a aproximar-se da escultura da mesma forma que a escultura se aproximou da arquitetura. Na arquitetura, a aproximação estrutural na construção é de dentro para fora, contudo, com a intervenção e reestruturação dos modelos arquitetónicos surgiu uma nova fórmula. Fórmula essa que, na sua composição, é pensada de fora para dentro (que é o que se verifica na escultura). Em contrapartida, a escultura movimentou-se em direção à arquitetura, evocando as qualidades estruturais da mesma, e assim a manifestação na sua composição alterou-se em contrapartida com a sua fórmula.

Podemos identificar nesta relação algumas semelhanças com o pensamento construtivista e o minimalista, na medida em que a sua importância não se dignifica só com a morfologia final.

Começa a pensar-se o interior da escultura, ou seja, o que era o vazio transforma-se.

#### **4.1. Aproximação da escultura à arquitetura e vice-versa**

Na arquitetura temos, como casos específicos portugueses, Gonçalo Byrne, Álvaro Siza Vieira e Souto Moura. A produção destes arquitectos poderá associar-se a fundamentos escultóricos, na sua composição estética. Esta preocupação pela aparência estética transformou inclusive a noção espacial, sendo esta uma consequência do que tinha sido antes atribuído à desconstrução formal e espacial.

A estética, como linguagem formal, reivindicou um novo legado. Estes edifícios arquitetónicos aparentam ser objetos escultóricos, regidos esteticamente por conceitos

escultóricos, contudo não descoram uma das partes mais importantes relativas à sua condição: a questão funcional.

Constatamos, então, que a estética ganhou um novo fulgor, uma importância diferente, talvez como a expansão que se verificou na escultura. No fundo, a arquitetura, no sentido espacial, criou uma nova “civilização da matéria”, uma mudança de hábitos que modela as pessoas. Uma “construção desconstruída”.

## 5. A Bidimensionalidade na Escultura

A escultura, em algumas situações, serviu como ornamentação à arquitetura e, como tal, teve de se cingir ao espaço que lhe havia sido destinado aquando da sua conceção e projeção. Temos, como exemplos, os torreões, tímpanos, os nichos, os capitéis as paredes, os pórticos, os frontões.

Sendo estas restrições de ordem prática, elas procuram dar espaço à escultura, alimentando a sua subsistência em locais que, necessariamente, são compostos por limitações estruturais.

Desta feita, a escultura tem a necessidade de procurar um plano “mais bidimensional”, pois, pela contingência espacial, este tipo de escultura não é capaz de conjugar os elementos de uma tridimensionalidade plena, não podendo, alcançar o volume completo, ou mesmo o vulto redondo. A ideia do relevo funciona como uma “ilusão da realidade”, por via de um pensamento direto sobre a forma, pois a relação da escultura com o espaço acaba por ser um simulacro ou, como Platão refere, uma cópia da cópia, uma simulação de uma aparência.

Este jogo de aparência, da transformação do tridimensional na aproximação ao plano bidimensional é-nos dado pelas técnicas utilizadas, tanto do claro-escuro como pelas diferentes texturas ou pelas diferentes profundidades (destacamos, como exemplo, Miguel Ângelo, que depois de já ter finalizado e polido as suas esculturas, se considerava que as mesmas ainda necessitavam de ganhar mais sombra ou mais profundidade, as desbastava com o escopro, de modo a “pentear” a superfície, ou a desgastá-la para lhe dar essas nuances).

Tais questões são aprimorações técnicas e são uma necessidade para criar essas “ilusões”, de modo a que a bidimensionalidade dos relevos seja transportada para uma representação tridimensional do referente: “O espaço arquitetónico é um local preciso, fixo, influenciando consideravelmente a concepção e execução das formas escultóricas.”<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> João Castro Silva – **Escultura Corpo**. Lisboa, 2013, p. 340-341.

## 5.1.Vito Acconci

Na obra *Storefront for art and architecture*, de 1992, de Vito Acconci, distinguimos uma proposta estética que vem ao encontro da simbiose entre a arquitetura e a escultura: um trabalho artístico inserido na arquitetura, como se de um relevo se tratasse.



Fig. 1 - Vito Acconci, Storefront for art and architecture, 1992.  
Fonte: <http://www.stevenholl.com/projects/storefront-for-art-and-architecture>

Na sua integração no espaço arquitetônico, a obra conjuga-se e aglutina-se, formalmente, no espaço, não apenas como adorno mas como composição direta na arquitetura. Trata-se de um *site-specific*, idealizado diretamente para o local, não só como fonte estética mas como elemento ocupacional.

A proposta de Acconci é uma “documentação dos limites”, embora mutável. Há uma participação direta da parede do espaço, contudo, ela é modificável, de forma a se expandir, a desmembrar ou a condicionar. É um jogo estético de espaço e luz, que se alia, de uma forma eficaz, à arquitetura, tendo sido pensada/criada em conjunto com o arquiteto Steven Holl.

Em *Storefront for art and architecture*, há um constante diálogo entre o interior e o exterior, o privado e o público. Este espaço manifesta-se de diversas formas, atendendo à participação do público, seja aquele que entra na galeria ou o que, simplesmente, passa na rua. Identificamos, assim, a aproximação da arte à vida.

Esta obra de Acconci é um legado de efemeridade, em que a procura do momento é constante e nunca mais realizável. Poderá haver uma sucessão de acontecimentos idênticos, contudo, nunca iguais.

A produção artística de Acconci é, no seu global, sempre de cariz performático, inserindo-se na *body art*, na própria performance, no *happening* ou na escultura. Assimila-se sempre a ideia do público perante o acontecimento e a sua importância consagra o evento.

## 5.2. Aase Texmon Rygh

A conceção de uma obra de arte escultórica poderá passar por questões de metodologia que, *a priori*, poderiam não ter nada a ver com o espaço. Porém, na sua forma final, esta viverá e respirará num sítio específico, sendo que a sua verdade objetual se transformará se dali for deslocada.



Fig. 2 - Aase Texmon Rygh, Möbius stående, 1995, bronze.

Fonte: [http://www.contemporaryartstavanger.no/wp-content/uploads/2016/11/Texmon-Rygh\\_1.jpg](http://www.contemporaryartstavanger.no/wp-content/uploads/2016/11/Texmon-Rygh_1.jpg)

Quando falamos da obra de Aase Texmon Rygh não falamos de uma escultura que se “basifica” no espaço, mas, sim, de uma criação que estrangula a história do mesmo, onde o legado do lugar simplesmente não tem relevância. A história desse espaço começa a ser criada no momento em que se começa a “limpar” a obra e se clarifica a emergente singularidade em que esses dois elementos se transformam. A escultura só está concluída, como já referimos, quando esta construção se limpa, se lima e afina, a ponto de se poder transformar, transformando também um lugar. A escultura de Aase tem algo de místico, como se habitasse o inconsciente, e se manifestasse somente quando tem o seu espaço próprio ou quando potencia no espaço aquilo que ele também pode dar. Não é uma referência de pura abstratização do pensamento, é algo que existe, mas, que na sua explicação metodológica, se torna difícil de explicitar. Isto é, a sua conceção não necessita de uma explicação histórica ou de uma análise, pois, a sua existência enquanto escultura, basta para que possa subsistir no lugar e esse lugar subsiste com e como obra.

Numa perspetiva universal, ou até mesmo platónica, um corpo acaba quando outro começa. Podemos constatar que os corpos se fundem, mesmo que isso implique a destruição do elemento singular de cada um. Essa destruição dá lugar a uma nova construção, uma afirmação presente. A escultura é um corpo cíclico que pode ser visto com o mundo e, ao mesmo tempo, a visão do espetador penetra através da escultura para contemplar a existência do mesmo.

### **5.3. Henry Moore**

Henry Moore procurava na sua obra esta relação entre a visão do espetador e o interior da escultura. Uma procura pela escultura que pode ser apreciada no seu íntimo e na sua envolvimento espacial. Procurava um olhar literal através da obra.

No seu processo de trabalho, Moore construía esculturas de pequeno formato, muitas vezes feitas de gesso, e nessas esculturas encontramos a energia do escultor, a energia que ele transpunha para as obras e a energia da própria escultura. Algumas destas obras de pequeno formato funcionavam como simulação, ou maquetes, que, quando transportadas para esculturas de grande dimensão, levavam consigo todas as marcas expressivas da modelação e da utilização de ferramentas rudes e agressivas. Essas marcas não interferem negativamente na sua leitura, antes pelo contrário, é aí que se

encontra a energia, a esperança fugaz de vida, as marcas de passagem de um processo superior face à simples produção.



Fig. 3 - Henry Moore, The Arch, 1963/69. bronze, dimensões: 610 cm  
Fonte: <http://catalogue.henry-moore.org/objects/15010/the-arch?ctx=22006fdc-e80d-4a30-b9ee-a2d6a9343e4e&idx=251>

A Henry Moore interessava a ocupação do espaço com volumes, criados a partir de uma composição de planos. Este espaço não era pensado e produzido como a “estética do bloco”, mas sim uma referência à adição, à construção de massas. O que concretiza o valor do material, em que os contornos, os limites manifestam o extremo do material: “é o controlo magistral de Moore nesses volumes escultóricos que faz a essência do seu génio.”<sup>9</sup>

O escultor rejeitou a figura clássica, ou a representação austera da mesma, sendo um dos primeiros escultores europeus a figurar na produção de uma escultura não representativa do corpo, mas, sim, puramente emocional.

---

<sup>9</sup> Christa Lichtenstern – **Henry Moore: Work, Theory, Impact**. London, 2008, p.7.

No fim do século XIX toda a escultura estava virada para a representação e, portanto, no centro da preocupação escultórica habitava o corpo, a figura. A escultura até então procurava uma qualidade de perfeição, legado esse deixado pela arte greco-romana, caracterizando ideais estéticos que figuravam emoções, crenças, valores morais, expressões e histórias. A escultura tornou-se incapaz de expressar certos valores do mundo moderno, pois as preocupações estavam centradas nas questões do período clássico e neoclássico.

A arte transforma-se, assim, numa psicologia e numa paixão pela liberdade individual. Tanto Rodin como Rosso vieram mostrar os limites da escultura figurativa, mais propriamente os limites de uma escultura figurativa proveniente do neoclassicismo. Elevaram a escultura da representação até aos primeiros sinais de diluição de figuração. A figura humana na modernidade salvaguardava outros interesses. O corpo, o homem, transformou-se, e a arte reivindicou o seu lugar. Não expressa a sua morte, de todo, mas expressa a necessidade de busca de um caminho real e atual.

Em oposição a essa escultura dá-se a descoberta de esculturas provenientes de África, da Ásia e da América, inclusive a descoberta (através de processos arqueológicos e documentais) de obras de civilizações antigas no seio da Europa. Houve, então, uma aprendizagem do olhar, do ver e compreender o que a imagem tridimensional da representação suportava e o que a envolvia. Estes objetos, longe de um ideal estético de beleza de alta qualidade, traduzem uma preocupação, claro está, também estética, mas centrada nos valores culturais e religiosos. Procuram a representação não do corpo ideal, mas da história, da pureza, do olhar sobre os vultos corpóreos e a importância da sua ocupação não como belos, mas enquanto homens e valores arquetípicos.

#### **5.4. *White cube***

O *white cube* é espaço enquanto dispositivo de exposição.

A exposição de um trabalho artístico prende-se com a relação que estabelece com o espaço onde é inserido, pelo que a preocupação do lugar que a obra ocupa justifica uma relação com as características desse mesmo lugar. Esta preocupação ganhou uma nova forma com a “aproximação política à criação e à difusão artística.”<sup>10</sup> Deste modo, o repensar do espaço expositivo necessitou de uma crítica da restante informação e sublimação dos objetos artísticos, onde a procura de um lugar e a sua identidade não se

---

<sup>10</sup> Sara Antónia Matos – **Espaço**. Montemor-o-Novo, 2009, p.55.

sobrepusesse à obra, que o espaço fosse o mais limpo possível, de modo a que as obras existissem sem qualquer outro impedimento formal, levando o espetador a focar-se somente na escultura e a não se perder em fórmulas menos objetivas.

Há, então, uma reconceptualização desse espaço-dispositivos, dando origem ao que chamamos de *White Cube* – cubo branco, (esta transformação consagrou-se no museu de Arte Contemporânea de Nova Iorque (MOMA), em 1939), constituindo-se numa referência arquitetónica e um estilo internacional do espaço expositivo, isto é, um tipo de edifício vulgar, neutro, moderno e abstrato<sup>11</sup>.

O museu virou-se para si mesmo deixando o “resto do mundo” no exterior, sem que este influencie o interior. Salvaguarda as obras de quaisquer outros estímulos visuais, para uma melhor captação dos objetos artísticos, deixando-os vagar livremente naquele lugar, mas confinando-os mimeticamente, protegendo-os, para que não sejam perturbados pela informação exterior. “Assim o Museu torna-se pretensamente idílico, asséptico ou neutro.”<sup>12</sup>

A transformação a que assistiu este espaço tornou-o num dispositivo exclusivo a exposições, numa referência universal, conseqüente do modernismo e específico de lugar de intervenção. Os museus ganharam uma importância política, no seu trabalho ativo, desenvolvendo um feixe de relações cada vez mais complexas entre a economia e a sociedade.

Todavia, “a arte reivindicou uma nova relação com a rua, com a cidade, com a paisagem, procurando contaminar o quotidiano, ou deixando-se contaminar por ele.”<sup>13</sup>

A arte veio transformar a noção de espaço, adquiriu novas apetências na forma expositiva, entrelaçando, assim, a importância do que já lá estava (objetos), transformando e reinventando um “novo” lugar, não se prendendo com as questões fundamentalmente estéticas, mas também conceptuais, dos objetos.

Essa transformação no modernismo fez com que cada espaço existente se tornasse em suporte artístico, mostrando a sua capacidade de adaptação a novos regimes estéticos e a novas propostas artísticas.

---

<sup>11</sup> Idem. Ibidem.

<sup>12</sup> Idem. Ibidem.

<sup>13</sup> Idem. Ibidem.

## 6. Indagações das formas por nós e não por elas próprias

A aparência do real sempre foi uma problemática para o homem, porque a perfeição é o que mais nos enlouquece, aquilo que nunca vamos conseguir atingir, obter ou sequer definir.

Ao falarmos de escultura é imprescindível referir a sua ligação com a terceira dimensão. A escultura vive de limites, de formas e de materiais ou matérias (até mesmo nos novos domínios contemporâneos da escultura, onde ela se expande, como na fotografia e no cinema). A escultura carece de uma noção de espaço e, inevitavelmente, das questões formais reveladoras da natureza da obra. Aqui referimo-nos às suas características formais, provenientes não só da sua idealização, mas do procedimento técnico, dos materiais.

A questão do material é muito importante, pois trata-se de algo singular, próprio e revelador, como linguagem. Porém, é fundamental estabelecer um paralelismo referente ao material e à matéria: matéria é o que constitui toda a massa física existente, é algo natural e sem a intervenção do homem. A matéria é produzida pela natureza, ao contrário do material. Este é um produto da *mano-facturação* do homem. Constitui a premissa do que é construído, reproduzido, cortado e reutilizado. Isto pode traduzir-se como reflexo na questão da arte orgânica e na arte geométrica. Nesta ambiguidade percebemos que a arte orgânica referencia o natural, tanto na forma como no material, e a arte geométrica referencia a geometria, a criação humana, o industrial, a máquina...

Walter Benjamin aborda a questão do desenvolvimento tecnológico, relacionando-o com a autenticidade, reprodutibilidade e, com isto, a respetiva perda de *aura* das obras.<sup>14</sup>

A fotografia surge como promotora de um novo nível de produção, tendo o seu auge no cinema. O cinema é a disciplina artística que mais facilmente chega ao público, afirmando-se como um dos agentes mais poderosos da reprodutibilidade. Tal facto prende-se com o poder da imagem e, também, com o poder do assunto: o vídeo contém uma forte e constante presença e apela à curiosidade.

Com estes módulos aglutinados surgem novos métodos e novas formas de representação e apreensão de uma obra de arte. Esta “nova” linguagem conduziu à abertura de novas possibilidades perante o objeto artístico e uma das correntes que o soube explorar foi o Dadaísmo.

---

<sup>14</sup> Walter Benjamin – *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa, 1992, p. 79.

É claro que, sendo arte, possui obrigatoriamente questões históricas ligadas à cultura, ao momento, e à sociedade, implicando a denotação de fortes questões políticas que marcaram o desenvolvimento da tecnologia e, claro, da arte.

Para Walter Benjamin a obra de arte nem sempre foi reproduzível. Só por meios industriais, ou processos técnicos modernos é que a reprodução moderna das obras se realiza.

Com o avanço da tecnologia e da indústria a partir do século XX, foram desenvolvidas na escultura, e em toda a arte, novas técnicas, novos processos de produção e representação. Temos os primeiros exemplos com a impressão escrita, a xilogravura, a tipografia e a técnica da chapa de cobre com água. São exemplos da evolução enunciada, do transformar de ideias e de formas.

Porém, esta tamanha capacidade utilitária despertou questões que se revelaram muito importantes e delicadas no panorama artístico: a autenticidade e autoria da obra artística.

A obra de arte prende-se, *a priori*, com a sua originalidade, a sua existência única no campo espaço-temporal próprio, a sua matéria primária, distinguindo-se pela sua grandeza singular. Com a passagem do tempo surgem melhorias e aperfeiçoamentos da tecnologia que contribuem para facilitar a reprodução destes objetos e, com a introdução destas técnicas, toda a singularidade e valor artístico desvanece, como se a cada reprodução feita se enfraquecesse a original.

Esta captação perdida é aquilo a que chamamos a aura do objeto artístico. A aura que provém da unicidade que distingue a obra e que, como tal, estando ligada à sua autenticidade, não é reproduzível.

Segundo Walter Benjamin, a perda da aura não é algo negativo. Com esta perda a obra torna-se independente do contexto histórico, do aqui e do agora, levando a uma deslocação espaço-temporal da mesma. As obras chegam mais (em quantidade) e de maneiras diferentes ao espetador, ganham espaço e reproduzem um ambiente mais dinâmico na arte em geral. Assim, as obras de arte ligam-se diretamente ao simulacro, ou ao espetáculo, sendo que o valor de culto é substituído pelo valor de exposição: “com a emancipação de cada uma das práticas da arte, do âmbito ritual, aumentam oportunidades de exposição dos seus produtos.”<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> Idem, p. 86.

Também a fotografia, que advém igualmente da consequência dos tempos de desenvolvimento da indústria, tecnologia e imagem, simboliza um momento único, ou pode ser entendida como um fenômeno gerador de muitos outros semelhantes. Aqui há uma separação irremediável da aura, tendo Walter Benjamin referido que a originalidade da fotografia em relação à pintura reside na sua objetividade essencial.

A consequência da imagem da fotografia, e da linguagem que ela pode transportar, faz com que se transforme na sua própria repetição, com leves apontamentos, de forma a que as imagens sejam semelhantes e não iguais, o que faz com que, ao levá-las e expô-las de forma coerente, lhes seja atribuído movimento. Neste caso já não é uma questão de repetição.

E assim acontece o cinema, que chega mais rápido às massas, com o seu grande poder imagético. O cinema seduz, numa relação estética entre o seu aparato técnico e a capacidade de experiência estética do espetador.

É, também, inevitável referenciar o teatro, até porque, como arte performativa, se liga diretamente com a escultura. O teatro é o extremo oposto do cinema, sendo mais pessoal, mais intimista, mais presencial. Contacta diretamente com o espetador criando uma relação diferente da do cinema. O cinema, por sua vez, tem o seu valor artístico exposto através de equipamento técnico de montagem e tem a “manipulação” de cenas. Aqui o autor tem uma manifestação ausente, irreal.

É claro que, a arte, perante o público, tem um impacto ligado ao significado social e ao convencionalismo dos tempos. Walter Benjamin, ao abordar a história de arte, faz referência ao choque que as produções artísticas contemporâneas provocam no público. Como maior exemplo disto, voltamos a mencionar o dadaísmo, que Benjamin descreve como regido por impulsos, que nega a arte e provoca a surpresa, o escândalo, o choque, afetando o espetador, conseguindo, assim, uma qualidade tátil. Tudo isto é uma procura do contacto do espetador com as obras de arte.

Relançando os pressupostos tratados neste texto, vimos que o domínio do homem sobre as máquinas permitiu aos artistas conceber novos objetos artísticos, explorando diferentes formas, materiais ou matérias e técnicas. Deste modo, a escultura tende a expandir-se, mantendo-se sempre a espacialidade na sua essência.

Após esta introdução, referente às novas tecnologias, novos métodos e incidência nas questões históricas, tão importantes para a arte, sublinhamos uma importante característica das sociedades modernas, que reside na inércia da coletividade social

trabalhar no sentido de mudar, criando disputas em todo o território habitável e chegando, no limite, à guerra. Benjamin não hesita ao ver estes acontecimentos sociais com efeitos em tudo o resto (claro está, também na arte), pois existe uma profunda imaturidade da sociedade, que a leva a uma espécie de autocontemplação. O autor refere que há uma auto-alienação do indivíduo pela contemplação da humanidade.

A reprodução artística, e a conseqüente transformação da dialéctica da arte, faz com que a obra deixe de depender do ritual, perdendo-se o conceito de aura, que constituía o original ou único da obra. Esta crise foi acelerada e reforçada pelo desenvolvimento da fotografia, e, por sua vez, a fotografia tornou esta linguagem universal. Assim, a arte concede, fenomenológicamente, o poder às massas, e qualquer obra pode ser vista em qualquer espaço, a qualquer hora.

Estas técnicas de desenvolvimento tecnológico de reprodução dissolveram o valor material das coisas. Agora o trabalho é desvolto e representado num sentido de domínio público e os artistas trabalham no domínio da apropriação. Os objetos são reutilizáveis e reapropriados, representando novas possibilidades para a linguagem artística, como veremos mais à frente na obra de Picasso. Tudo isto culminou naquilo a que podemos chamar de simulacro.

## 6.1. Anish Kapoor : Artista como sacerdote



Fig. 4 - Anish Kapoor, Leviathan, 2011. pvc, dimensões: 33.6×99.89×72.23m  
Fonte: <https://www.dezeen.com/2011/06/22/leviathan-by-anish-kapoor/>

O conceito de espaço não é uma ideia que se renova, mas uma ideia que se expande, que traça caminhos num vasto campo de possibilidades. Atribui-se, assim, na contemporaneidade, um leque de novas formas atribuídas à matéria. Esta transformação funciona como uma metamorfose de um universo, não específico, mas dado, algumas vezes, por uma simbologia de escala, através do corpo perante a obra, na estrutura da nossa imagem e na sua linguagem. Trata-se de um sistema complexo, pelo envolvimento exacerbado de conhecimento e de sentimento. A ideia de uma mistificação espacial trás consigo um reaprender ou, mais propriamente, um contextualizar numa nova vivência, ou numa nova imagem, procurando um encontro de força e energia, reencarnando sentimentos dados através de estímulos criados artificialmente pela composição escultórica.

Anish Kapoor explora no seu trabalho estes conceitos, apresentando num espaço criado artificialmente, eventos ou rituais que convertem esse espaço em lugar. Este lugar baseia-se numa ideia de sacrário artístico e esta transformação, no simulacro e na mentira do aparente, revalidando e compondo as “origens da alma”, numa nova ordem temporal.

As consequências que o modernismo trouxe, nesse simulacro, representam a criação de um universo alternativo, onde o espetador pode experienciar uma realidade alternativa. Na obra de Kapoor a ação parte de um centro simbólico, cujos fundamentos assentam no mito (Myth) e nos conhecimentos dos segredos da vida. Aqui, o mito está diretamente relacionado com a força e com a criação de um mundo, de um lugar, que é mantido vivo através de um contínuo processo de renovação, que acontece, consequentemente, com a experiência do espetador. É a sua presença no espaço místico que o renova, sendo modificado através de um processo temporal que, de uma forma cíclica, em constante expansão, se constrói e destrói, sistematicamente.

O mito é uma palavra, uma linguagem que, quando repetida, se transforma em verdadeiro poder. Kapoor encarna a personagem de sacerdote que, através do ritual (numa introdução de conhecimento e interpretação mística inerente à sua obra), dá a conhecer partes de um significado perdido, transportando o humano ao divino.

A transformação do artista, ou a reencarnação do mesmo em sacerdote, dá-se através da procura da imagem perdida e na redescoberta dessa mesma imagem, tornando-o, assim, nessa personificação. Esta é a fonte de força mística que suporta a existência do espetador enquanto elemento da sua obra. O encontro dos materiais e das formas, nas estruturas e acabamentos, e dos espaços e da arquitetura faz com que se reconstrua uma segunda vivência momentânea, ou uma experiência paralela à do quotidiano. O processo de Kapoor consiste, numa primeira investida, na santificação do espaço em fragmentos da palavra que ele reúne, enfatizando-se a força e o poder através da simultaneidade dos trabalhos nos diferentes elementos.

## 7. O regresso ás vanguardas: Cubismo

Picasso foi um dos artistas mais relevantes do século XX. Consideramo-lo um artista completo, pois, apesar de ser mundialmente conhecido como génio na pintura, ele foi também estimulante e enigmático na escultura, prática que desenvolveu em simultâneo com as outras práticas artísticas.

A escultura foi muito importante para este artista, pelas suas qualidades volumétricas, tridimensionais, formais e conceptuais. A forma como Picasso pensava a escultura, e a sua importância na vida, traduz a sua visão acerca dos objetos. As esculturas ganham outra dimensão na experiência, na observação e na vivência corporal. Foi ao ver obras de artistas como Rodin, que Picasso, ainda jovem, procurou a sua aprendizagem e a sua transformação. Durante toda a sua vida as esculturas deambularam consigo, conviviam com ele, de *atelier* em *atelier*.

O cubismo afirma-se o início da arte modernista, deixando um legado importantíssimo, influenciando movimentos como o futurismo e o construtivismo.

Entre 1901 e 1906 Pablo Picasso desenvolvia uma atitude social, evocando os mendigos e os desterrados. Sensível e melancólico, este foi denominado o seu “período azul”. Posteriormente, surgiu o período rosa, mais vigoroso, onde a temática, ou a preocupação do artista, se centrava no circo e nos saltimbancos. De 1906 até 1908 Picasso preocupa-se menos com os sentimentos e mais com a estrutura, e é aqui que surge a revelação da influência da escultura negra e das artes ditas primitivas: da escultura Ibérica, à da Oceânia e à Africana:

Estava preocupado com formas escultóricas e audaciosas. A esta época tem-se chamado de período negro, e mesmo que as obras que não se parecem com arte africana são promotoras na sua dureza e crueza.<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> J.M Nash – **O cubismo, O futurismo e o Construtivismo**. Barcelona, 1986, p. 17.



Fig. 5 - Pablo Picasso. Natureza morta com guitarra. Paris, 1913. Cartão, papel, arame e arame pintado instalado com caixa de cartão cortado, Dimensões: 76.2 × 5 2.1 × 19.7cm  
Fonte: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1088?locale=en>

A sua obra *Natureza morta e guitarra*, de 1912, é uma das construções cubistas mais importantes do século XX.

Esta obra implicou uma alteração no modo de pensar e formalizar a escultura até então. O artista apropriava-se de objetos do quotidiano (à semelhança de Duchamp) e a partir deles criava obras, como é o caso de *A cabra*, de 1951, símbolo de fertilidade, onde o artista combinou texturas rugosas e lisas, como contraste formal. Falamos de esculturas que não foram esculpidas ou modeladas, ou mesmo talhadas, mas que funcionam e são feitas através da *assemblage* de objetos (a *cabeça do touro*, de 1942, por exemplo, foi feita a partir de um selim de bicicleta, para representar o crânio, e a armação a partir de um guiador). Esta nova fórmula veio a designar-se construção (ação importantíssima como conceito artístico das vanguardas).

O espaço é, no Cubismo, um conceito abstracto, mas importante. Estas construções estão pensadas de forma a habitarem um espaço de uma determinada maneira, sem que essa possa ser adulterada. Manifesta-se, assim, uma relação espacial explícita e consequente na sua necessidade de existência que, por sua vez, também se torna presente na sua forma. Não é, por conseguinte, uma representação exata, ou realista. Por vezes, parece um touro, ou parece uma cabra. É sempre uma aparência, ou um vislumbre do que poderia ser. Prende-se com uma preocupação pela essência do objeto em si, pondo-se esse aspeto em evidência na obra, que, na realidade, não é a procura pela perfeita cópia. Essa não é, como é sabido, uma das preocupações da época.

A obra *Natureza morta e guitarra* constitui uma referência para o construtivismo, e para os novos caminhos que a escultura viria a tomar. Existe, porém, uma grande distinção entre a escultura cubista de Picasso e a escultura construtivista. Por exemplo, a obra *Natureza morta e guitarra*, situa-se num espaço real, contudo apresenta um espaço imaginário ou abstracto. Não é uma desconstrução do objeto, mas é uma aparência do mesmo, ou uma representação.

Não é nada, é a guitarra! E é isso. As barreiras foram rompidas. Agora somos libertados da pintura e da escultura, elas já libertadas da imbecil tirania dos géneros. Não é uma coisa nem outra. Não é nada. É a guitarra!<sup>17</sup>

Percebemos então que, na prática artística de Picasso, a simbologia tinha um papel muito importante na consagração das suas obras. Era um alfabeto codificado à sua imagem, o seu universo simbólico e vivencial, como toda a sua obra o foi. O touro, por exemplo, quando representado, simbolizava a brutalidade e a escuridão, e o cavalo simbolizava o povo sofredor. Estas duas imagens encontram-se juntas e simbolicamente alinhadas no quadro *Guernica*, de 1937. Um quadro de grandes dimensões e impetuoso, não apenas pela sua dimensão mas pelo que é retratado, e o modo brutal de como é feito, simbolizando a brutalidade da guerra civil em Espanha. Mais uma vez, é na “essência” que o artista procura o método, mesmo se este salda por uma constante experimentação. O interesse do artista pela escultura não se justificou somente pela procura da tridimensionalidade, mas pela procura de novos materiais, neste caso materiais do quotidiano, tendo sido através da experimentação de dimensões e proporções do espaço que Picasso encontrou o diálogo perfeito para criar. Esta componente escultórica diz respeito à parte madura do artista, em que este tratou o tema

---

<sup>17</sup> André Salmon – *La jeune sculpture française*, 1919, p. 57.

da paternidade com bastante interesse, ao incorporar brinquedos dos seus filhos nas obras. Temos o exemplo da obra *Baboom and Young*, de 1951, em que um carrinho de brincar é a cabeça do babuíno.



Fig. 6 - Pablo Picasso. Baboom and Young. Vallauris, 1951. Bronze, Dimensões: 53.3 x 33.3 x 52.7 cm  
Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/81119>

## 8. Construtivismo Russo

Historicamente, as construções cubistas coincidem com o começo do construtivismo russo e, de certo modo, relacionam-se. Podemos assumir que uma das inspirações do trabalho construtivista surge depois dos artistas cubistas criarem as bases da nova formalização dos objetos.

O conhecimento escultórico da vanguarda russa parte das criações artísticas cubistas do início do século XX. O construtivismo nasce a partir de uma razão que antecipa uma abstratização dos objetos. Razão essa que parte de um desejo de aniquilar o espírito de imitação. Os construtivistas afirmam que a cópia se deve à falta de “originalidade”.

Porém, o construtivismo negava também a arte pela arte, e defendia uma aproximação da mesma à praxis social. O movimento construtivista, na procura incessante da abstratização, centra-se num pressuposto que, para muitos, como Picasso, não reflete a realidade da arte. Picasso dizia que o que procurava era uma arte que evocasse somente os sentimentos e nada mais, contudo, ele próprio refere que a arte vem sempre de algo, tem sempre um referente, um ponto de partida.

Ao olharmos para algumas obras construtivistas, de artistas como Katarzyna Kobro, Naum Gabo ou Tatlin, identificamos nuances da existência de um mundo de formas, entendemos que, nessas obras, está salvaguardado o direito a uma total abstratização, pois existem vestígios de uma realidade, profundamente transformada. Operou-se uma transformação no desligar, ou cortar, de um modo extremo a relação que as suas criações poderiam criar com algo que pudesse ser interpretado de modo mimético.

Com todas as transformações que sucederam na arte no século XX, as criações foram universalmente diversas, com preocupações igualmente diferentes. A representação deixa de estar no ponto áureo das questões escultóricas, e novas preocupações fazem, agora, nascer novas ideias, a partir de universos como a Teosofia, o do sentimento, da pureza, e outros, conceptuais e abstractos.

Modrian afirma que a emoção e a beleza são cósmicas e universais<sup>18</sup>, qualquer criação poderá depender de uma consciência abstrata.

Esta abstratização deve, e muito, a uma idealização espacial, pois quando falamos de formas geométricas (estas bastante procuradas pelos artistas russos, numa tentativa próspera de chegar ao objeto pela abstracção, falamos de pontos situados no espaço: a

---

<sup>18</sup> J.M. Nash – **Op. Cit.**, p. 45.

preocupação, ou a relevância que têm duas linhas paralelas, postas em causa e comunhão, e que na sua conjugação perfazem uma composição harmoniosa, ou então uma ideia de total “caos” na construção, que irradia a ocupação espacial que um simples objeto necessita.

A linha pode transmitir espaço, força, escala, peso... O ponto identifica o fim, o início ou um lugar. No início desta dissertação começamos por referenciar o significado do espaço, na sua importância, no seu campo, e na sua conjuntura. O espaço é delimitado, e essa delimitação acontece do mínimo para o máximo e vice-versa. “Pensamos que na natureza todas as relações são dominadas por uma só relação primordial, que é definida pela oposição de dois extremos.”<sup>19</sup>

Quando Vladimir Tatlin, em pleno estado de agitação cultural, foi a Berlim e posteriormente, a Paris em busca de conhecimento, e da sua própria ruptura teve contacto com a magnífica obra de Picasso, já referenciada, *Natureza morta e guitarra*, tendo este momento constituído um marco importante para a sua obra. Poderá dizer-se que foi tocado, e que adquiriu algo que o sensibilizou nessa viagem. Ao regressar a Moscovo, apresentou uma obra de cariz singular e bastante interessante: um relevo, sendo este uma natureza morta, onde incorporou materiais diversos, e em que uma garrafa e papel dão forma à escultura.

Tatlin é considerado o primeiro escultor a dar o passo em direcção à não-figuração, a uma caracterização total de um objeto, enquanto corpo no espaço. Esta conversão do espaço como tema fulcral na obra de Tatlin dá-se em 1915, o que viria também a transformar-se numa preocupação base do construtivismo russo.

Tatlin cria, então, aquilo a que viria a chamar-se de contra-relevo, algo que se situa próximo da escultura e da pintura, não sendo nenhuma delas. Estas obras não usam plinto, não lhes pertence sequer essa hipótese, mas também não se colocam nas paredes. Elas contraem-se no espaço, ocupam-no e habitam-no. Estes contra-relevos são nada mais nada menos que *assemblages* abstratas, onde o artista utiliza os mais diversos materiais e matérias, desde o ferro, o metal, a madeira, o plástico, o vidro, o alcatrão, os fios... Porém, o que realmente importava era o espaço e não o material e a técnica.

Para Tatlin, a arte, mais propriamente o construtivismo, servia para aprofundar e “educar” o povo. Ele e os restantes construtivistas tinham a preocupação de referir,

---

<sup>19</sup> Idem, p. 46.

através da arte, o novo mundo tecnológico e industrial e adaptá-lo às formas, ideias e materiais. Encarnavam, assim, a ideia de artista-engenheiro.

Após a transformação desses contra-relevos, Tatlin procurou um novo método de criação, recorrendo a obras tridimensionais, de vulto redondo, obras que ocupassem na íntegra o espaço, e que prevalecessem sobre ele. Um dos exemplos disso é o *Monumento à III Internacional*, de 1919.



Fig. 7 - Vladimir Tatlin. Maquete Pamiatnik III (*Monument to the Third International*. Construída por Tevel Shapiro, Sofia Dymshits Tolstaia, Iosif Meerzon e Pavel Vinogradov sob direcção de Tatlin.

Fonte: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=226>

Esta escultura pretendia representar os novos tempos, no contexto social e cultural, aliando a arte e a técnica. Feita de ferro, de madeira e de vidro, materiais do cotidiano e projetada como um elemento arquitetônico, com uma dimensão de 400 metros de altura. Devido às contingências dos tempos, questões políticas e materiais, a obra não foi levada a cabo, contudo, existe uma maquete, de pequenas dimensões, onde podemos compreender a escala e a força que um monumento destes construído teria. É, sem dúvida, uma daquelas obras em que a escala transcende o corpo, não pelo tamanho, mas, sim, pelas volumetrias das linhas, e o peso que emprega na relação espacial: “As formas que estamos criando não são abstractas, são absolutas...”<sup>20</sup>

Artistas como Naum Gabo, Katarzyna Kobro, Vladimir e Georgia Stenberg enveredaram por caminhos diferentes dos que até então tinham sido trilhados pelo construtivismo. Vladimir e Georgia Stenberg procuram conceber as esculturas como um trabalho de engenharia, produzindo obras puramente abstractas e não simbólicas. Esse afastamento reflectiu-se de variadíssimas formas, uma delas pela questão do título, onde, em vez de atribuírem nomes às esculturas, lhes dão números de série.

Os trabalhos construtivistas, centrados na preocupação sobre o espaço, ganham uma nova elasticidade. Comprometem-se na criação de força, de dinâmica, no espaço inserido. Estas divergências, dentro da vanguarda construtivista, levaram a uma produção mais centrada em dois aspetos: a importância do objeto, e, em contraproposta, o conceito na sua dimensão intelectual (na pintura, Malevich iniciou o que chamou de Suprematismo, e Larionov, o Rayonnismo).

As esculturas provenientes do construtivismo, ou artistas que salvaguardam a importância desta vanguarda, procedem a uma investigação clara sobre os materiais, o espaço, a cor, o movimento, a luz. A constante experiência perante o objeto, ou com o objeto, traduz as novas preocupações, ou as transformações já referidas. O espaço expositivo, espaço-dispositivo, ou a galeria, transformam estas obras em vida (enquanto existência), dão um sentido efémero à escultura, na sua individualidade, experiência e relação. Os volumes, que ocupam um lugar, que fazem frente a um corpo, criam no espetador uma necessidade performativa de percorrer o espaço, de enfrentarem o que o ocupa. Como refere Rosalind Krauss, o termo escultura acaba por criar barreiras no tipo de linguagem, por isso mesmo há a necessidade de perceber que nela houve uma

---

<sup>20</sup> Idem, p. 54.

expansão. Expansão essa que dá o título à sua obra *Passages in modern sculpture*, de 1977, onde Krauss aborda a concepção ontológica da escultura com a definição de monumento, e a sua exclusão, na procura por um caminho não diferente, mas mais amplo.

### 8.1. A importância do objeto

Rodtschenko cria, em 1919, um dos trabalhos icônicos e relevantes da série *Construção espacial*. Este é um trabalho que se apoia nas bases do construtivismo, onde a importância do objeto por si subsiste face a um potencial significado.



Fig. 8 - Aleksandr Rodchenko. Spatial Construction n. 12, 1920. Contraplacado, construção aberta pintada parcialmente com tinta de alumínio, e arame, Dimensões: 61 x 83.7 x 47 cm  
Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/81043>

Para Naum Gabo a teoria proposta na ordem do trabalho que procurou realizar, centrava-se num estilo puramente artístico e moderno, sem que a mensagem fosse meramente política e revolucionária. Gabo procurou, com a escultura cinética, a emancipação do corpo. A fotografia não é mais que um corpo virtual de uma existência, que carece de massa, que na ordem platónica podemos assumir que está mais perto de ascender ao mundo das ideias, de se elevar como referência existencial verdadeira.

É no suprematismo que encontramos Casimir Malevitch, quando produz a obra *Quadrado negro sob fundo branco*, de 1915, onde com recurso à geometria, encontrou a pureza da forma, a existência puramente formal, aniquilando a ideia de representação e assumindo que é aqui que se encontra a verdade da vida e a verdade do espírito. Neste contexto Gabo afirma:

Não hesito em afirmar que a percepção de espaço é um sentido primário natural... a nossa tarefa é trazê-lo mais perto da nossa consciência, de modo que a sensação de espaço se torne para nós uma emoção mais elementar e quotidiana, como a sensação da luz ou a sensação do som.<sup>21</sup>

Os princípios do suprematismo e do construtivismo foram ativados no trabalho de Katarzyna Kobro, artista que nasceu em 1898. Kobro estabeleceu um conceito próprio nas obras que executou. Traçou um caminho individual que foi beber a essas duas fontes, consagrando o seu trabalho num pequeno movimento que surgiu na Polónia, denominado unismo.

O trabalho da artista centra-se na criação de composições de planos, em que a forma, através dos ângulos, das curvas, das cores, representa a sensação de espaço. Na sequência de trabalho, foi revelada uma fórmula utilizada, um movimento dentro de uma das vanguardas. Katarzyna Kobro foi em busca de um método de transformar o que tinha sido desconstruído. Ela procura dar um novo campo, uma nova força a trabalhos que haviam sido cridos no construtivismo.

O unismo dividiu-se em duas vertentes naturais, a pintura e a escultura. Na pintura, pela necessidade bidimensional do suporte, procurou a unidade plana, onde concentra toda a essência numa redução centrando o objeto apresentado em si mesmo. Por sua vez, na escultura, os objetos, muitas vezes de pequena escala, inspiram a unidade em si mesmos e com o espaço.

## **8.2.O Unismo – Unidade espacial**

Este movimento retira do construtivismo a noção de unidade, ponto fulcral na temática e conceito desta vanguarda, inserindo-o na forma objetiva das obras “unistas”. No unismo há uma unidade óptica plana, centrada em si mesma, remetendo tudo o que a engloba para um segundo plano, sendo que na escultura essa unidade está estruturada com o espaço envolvente, o que cria uma unidade espacial.

---

<sup>21</sup> Idem, p. 54.

Os artistas que trabalhavam as fórmulas do unismo tinham bem assentes as pragmáticas que percorriam e perfaziam a diferença com tudo o resto: o pressuposto base é a unidade da obra com o lugar onde surge e como surge.

Na pintura, a preocupação era a superfície plana e a delimitação pelos lados que a tela teria. Esta preocupação espacial avulta numa transformação de um pensamento artístico dos pintores para questões escultóricas pragmáticas e influentes. Já não é só o medo da tela branca, é agora também a preocupação de que essa tela é um espaço vazio: “o plano pictórico, a dedução formal do macro e a supressão entre figura e fundo são assim as três principais condicionantes na pintura do Unismo.”<sup>22</sup>

O plano que delimita o espaço assinala o encontro da virtude, o sítio onde surge o que terá de surgir. A preocupação de ajustar as imagens na orientação do suporte, as dimensões do mesmo. A imagem debate-se, presa no espaço circunscrito, detém-se no limite, respeitando-o. Esta unidade formal extingue-se quando chega ao limite da tela ou do suporte.

Assim compreendemos que na escultura isso não acontece, não existe um limite formal ou de suporte onde se circunscribe a ideia, a imagem e o objeto. Não existe a preocupação de uma delimitação óbvia, mas cria-se um problema enorme pelo facto de um objeto poder estar ligado ao infinito. Essa conexão surge com uma preocupação prévia, preocupação pelas referências espaciais, referências históricas e “sítio específico”.

---

<sup>22</sup> Hal Foster, Yve-Alain Bois, Rosalind E. Krauss, Benjamin H. D. Buchloh – **Arte desde 1900**. Madrid, 2006, p. 230.

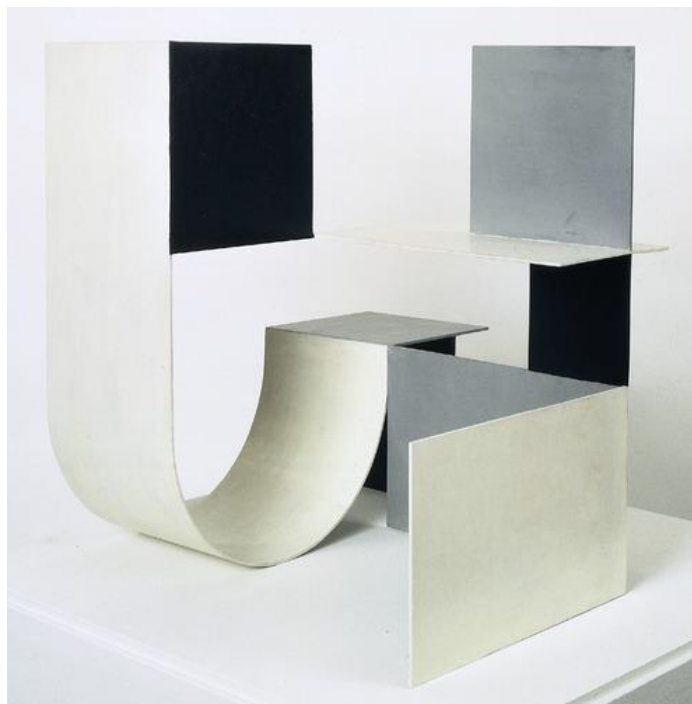


Fig. 9 - Katarzyna Kobro, Sculpture spatiale, 1928. Chapa de aço pintado, Dimensões: 44,8 x 44,8 x 46,7 cm  
Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cgj4nX7/rBpML8>

A escultura, ao surgir num lugar onde não se encontram limites, terá de se conectar com isso mesmo: necessita de criar uma unidade com a infinitude do espaço, relacionando-se com esse conceito. Ao concentrar uma escultura em si mesma, sem uma relação espacial directa, provoca-se uma desvinculação do natural e orgânico e a escultura tem de proclamar a sua harmonia com a envolvência, de modo a não se opor a ela.

As obras do unismo são, na sua maioria, abertas, num jogo de contrastes com o interior e o exterior, onde, à semelhança com a obra de Henry Moore, podemos contemplar a envolvência através delas e com elas. Impera um sentido de positivo e negativo, atendendo que um é o contrário do outro, fazendo parte do mesmo. Não há confronto, mas há uma abstratização e conjugação para uma unidade repleta de valores, tanto formais como conceptuais.

Estas esculturas, ao estabelecerem este tipo de relações, na sua abertura para a paisagem e no seu pensamento cromático, traduzem uma procura e a consequente unidade orgânica espacial. É um diálogo constante entre partes, tanto do espaço, como da escultura, como do público.

Uma das características destas esculturas reside na procura estética de um cromatismo que não impera fora dessa organicidade. À semelhança da arquitetura da época, o estudo sobre cores foi um campo explorado pelos construtivistas, que alargaram o conceito de

*atelier* e transformaram-no também em laboratório. Nesta abstratização de referentes, a procura de um cromatismo vinculativo e pensado foi uma das questões importantíssimas na estética do objeto.

A predominância pelas cores primárias e cores neutras, apesar das gamas infinitas, ressaltava à vista, e traduzia essa mesma preocupação. Cores como cinzentos, pretos, castanhos e vermelhos escuros tornavam os objetos e a arquitetura pesada e com ar antiquado, ao contrário de cores como amarelos, azuis, verdes, que determinavam uma mistificação, glorificação e monumentalidade.

Cores que transmitissem muita energia eram relegadas neste tipo de escultura, inclusive a aplicação de cores como o vermelho, o amarelo e o azul, entendidas, à partida, por cores neutras, para as integrar com o espaço. Essas cores neutras, cinzentos, prateados e brancos, fazem a ligação no seguimento da paisagem-objeto.

A uniformidade de uma obra é encontrada no ritmo, na cadência, na repetição de formas geométricas variadas e repetidas, nos planos, escalas, tamanhos, cores, na relação espaço-tempo e nas relações mútuas entre estes parâmetros e na sua concordância.

O ritmo corresponde a um parâmetro importantíssimo e característico no unismo, ora as formas são maiores ou mais pequenas, com ângulos retos ou planos. Vincula as formas e transporta-as para essa realidade harmoniosa, mas abstracta, unificadora no seu todo.

A matemática está presente como fórmula, tanto no todo construtivista como no unismo. É uma questão racional, onde a duração das formas é uma incógnita, no sentido em que podem ser adicionadas ou retiradas novas formas., sem danificar qualquer tipo de valor na escultura. É somente uma questão de soma, multiplicação, de divisão ou de subtracção. São formas que perduram como séries, consecutivas e logicamente racionais.

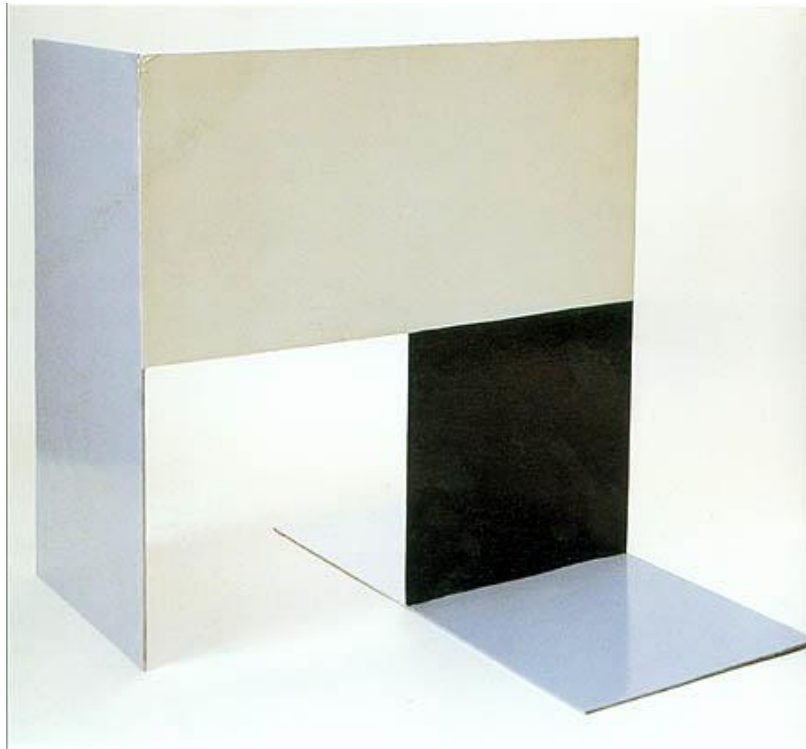


Fig. 10 - Katarzyna Kobro. Rosja – Polska RzeYba abstrakcyjna, 1924. Metal, Dimensões: 72 x 17,5 x 15,5  
Fonte: <http://www.digitalmediatree.com/schwarz/comment/33353/>

É matemática rítmica implícita na obra com o espaço e unificadora dos mesmos. Estas obras são características no sentido de procurarem, através da imagem plana, uma construção tridimensional. Não é por acaso que estes planos são básicos, puros e objectivos. De qualquer ângulo que se observem estas esculturas, temos uma imagem sólida, uma imagem que aparenta um único plano. É a união do todo que traduz este simulacro.

O construtivismo continuou a dar frutos ao longo dos anos que se seguiram, pois constituiu uma influência para o que viria a seguir nas vanguardas.

Na conjuntura política da época muitos artistas demonstraram interesse, depois do término da primeira grande guerra, em salvaguardar os valores escultóricos académicos, enquanto outros procuraram uma transformação dos mesmos, recorrendo aos novos métodos de criação, numa procura por um expressionismo abstracto, recuperando os valores inerentes à criação construtivista, reivindicando que a arte deveria procurar chegar às massas e não se concentrar somente na elite. O confronto com as questões políticas proliferou ferozmente, tornando-se num ponto sensível e muito explorado pelos artistas.

Isto mudou a concepção das obras. Temos, como exemplo, o minimalismo, cujas obras se consagram, não só à elite mas a qualquer individuo que experiencie a obra, que na

experiência e relação individual com o objeto se transforme, elevando o seu estatuto de espectador, e nessa conjugação produza a obra na sua finitude.

Contudo, o construtivismo veio mostrar-se sensível, “carente” de energia. Artistas como Malevich e Kandinsky acreditavam numa arte espiritual, uma arte que não fosse referencial à representação, mas que se elevasse para além disso. Uma arte que fosse tão pura e tão verdadeira que o único método de comunicar esta visão era através de imagens abstractas. Aliás, Kandinsky refere que o artista era o homem com visão espiritual mais sublime entre todos os homens<sup>23</sup>.

O choque ideológico dos artistas russos dividiu o construtivismo e fora dele foi algo que nunca se resolveu, tanto que os artistas de renome procuraram soluções fora da Rússia, devido ao ambiente político, social e cultural. Esta mudança de continentes levou a que o construtivismo se expandisse para o ocidente.

El Lissitzky teve um papel importantíssimo no início do século XX. A forma como lidou com o espaço, dentro do construtivismo, tornou as suas possibilidades um campo exploratório, desfigurando os preceitos existentes na relação espacial e do lugar. Foi aqui que a arquitetura beneficiou, em larga escala, dos métodos exploratórios. El Lissitzky colaborou na afirmação das ideias de Malevitch para a arquitetura, pintura, escultura e para a Bauhaus. Foi eficaz na forma como transmitiu as suas ideias, não sendo por acaso que El Lissitzky criou o *Proun*, que significa cidade, ponte. Esta é uma ideia da industrialização, da civilização e das suas necessidades, das construções e das máquinas. *Proun* caracteriza-se por um conceito criativo sem precedentes, que junta formas geométricas para a suas representações, também elas geométricas.

As propostas dos trabalhos surgem a partir do plano, que depois ganha tridimensionalidade em modelos, que então ganham forma como construções ou objetos. Trata a organização espacial, na sua composição formal, através da construção desses volumes, onde a noção de escala é importantíssima na sua criação. É com essa escala que coordena todos os elementos, de forma a criar uma composição multifacetada, e ao mesmo tempo, unificada. *Proun* funciona como uma experiência de laboratório, um protótipo estético: "Na sua sala Proun para a grande exposição de arte de Berlim de 1923, por exemplo, havia transformado pela primeira vez as suas ideias em forma tridimensional, desenhando as paredes e os tetos com formas e relevos geométricos."<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> J.M. Nash - Op. Cit., p. 50.

<sup>24</sup> Hal Foster, Yve-Alain Bois, Rosalind E. Krauss, Benjamin H. D. Buchloh – Op. Cit., p. 209.

Tanto na arquitetura como na escultura é atribuída relevância à manipulação do espaço físico, enquanto preocupação primária na criação. Assentam-se, assim, os fundamentos de tridimensionalidade, do volume, do espaço, de proporção, do ritmo, dos planos e de escala. Neste encadeamento de conceitos acontece uma transformação do material através da construção, formando, assim, uma nova e diferente dominação do espaço por parte da escultura.

## 9. Final da década de 1950

No final da década de 1950 o pensamento artístico tornou-se auto-refletivo, o que se espelhou profundamente na concepção e produção escultórica da época.

Foi nesta década que a preocupação dos artistas na procura dos valores do espaço e do lugar no momento expositivo das obras atingiu o seu auge. Como aponta Rosalind Krauss, tratou-se de uma produção artística envolta na expansão e nos novos métodos de pensamento perante a obra de arte: “A premissa subjacente ao estudo da escultura moderna que se segue é a de que, mesmo em uma arte espacial, não é possível separar o espaço e o tempo para fins da análise.”<sup>25</sup>

Surgiu, assim, uma necessidade de tornar as obras de arte mais completas, absolutas na sua essência, e mais próximas do público. Deste modo, começa-se por assimilar a integração do sujeito no espaço, o lugar que ele ocupa no espaço e no tempo e a relação que este tem com o que o rodeia. Por outro lado, a arte procura também uma inquietação, adicionando uma carga de subjetividade às obras, conduzindo o sujeito a experienciar e a tirar partido da obra de arte de um modo mais individual.

Em termos de metodologias artísticas, a integração do público transforma-o num interveniente ativo da obra, em espetador. A escultura é transportada para um contexto específico, social ou cultural, e assume-se como matéria principal da escultura: a matéria como elemento característico de um lugar. Nas metodologias, a produção artística revela, questiona e redefine a relação com o lugar, tanto a nível conceptual como a nível formal. Na década de 1990, a instalação ressurge com uma força renovada, como uma presença ativa no espaço e no tempo que ocupa.

A vivência num espaço físico, concreto, pode transformar a composição da escultura, e esta transformação poderá acontecer somente na relação do objeto com o corpo, de modo fenomenológico.

Nesta conjugação híbrida de campos do público, da objetualidade formal e ideológica e dos elementos que o integram, continua numa galopante contextualização e criação depois da segunda guerra mundial. Esta continuação deveu-se à fuga de muitos artistas e de muitos intelectuais europeus para a América do Norte. Assim, a assimilação de conceitos artísticos, que proliferavam através do acaso, implementava uma produção artística mais arbitrária e libertária que, conseqüentemente traduzia uma apresentação

---

25 Rosalind Kraus - *Caminhos da Escultura Moderna*, São Paulo, 1998, p. 6.

nova, contemporânea, na assimilação e percepção do indivíduo. A partir destes pontos de referência, a escultura previne a alienação e possibilita uma construção significativa do mundo.

### ***9.1.Happening***

A preocupação por um público assíduo, um público manifestamente interventivo no espaço que o rodeia e no modo como o rodeia, concorre para o surgimento do *happening* e também o *environment*. Estes conceitos vanguardistas, embora partam de princípios idênticos, acabam por divergir. O *happening* é um acontecimento, que assenta numa exploração de duração temporal, enquanto que o *environment* não necessita dessa condicionante temporal. O *environment* procura as suas consequências nos ambientes criados, na ambiência simulada que transforma as necessidades do espaço. Já o *happening* reduz esse acontecimento a uma dimensão temporal específica. Foi a partir de Allan Kaprow, com o conceito de *vida e arte*, que se estabeleceu que uma ação performativa era também um acontecimento. Essa ação traduziu-se numa multiplicação de abordagens e de diferentes metodologias na experiência, sendo esta de partilha entre público e artista. Começou a existir uma inevitável e manifesta envolvimento performativa nas artes do espaço e do tempo.

Anteriormente referimos a questão dos avanços tecnológicos e a sua repercussão na arte, tanto na produção como na informação/divulgação. Estes avanços, na sua qualidade positiva e negativa, influenciaram de maneira eficaz o mercado artístico, porém, não servem, de modo algum, como métodos qualitativos de avaliação de trabalho, pois, por mais relevante que seja a importância atribuída aos novos métodos, é o pensamento escultórico que prevalece primordial, porque se obliterarmos esta valência, ou característica, a escultura ficará completamente desvirtuada da sua verdade, tornando-se somente um objeto superficial e técnico.<sup>26</sup>

Em relação ao espaço, o artista trabalha com e sobre uma “pré-existência”, com referentes, e não especulações. O espaço é tratado de um modo metodológico, apesar de ser, posteriormente, a partir da obra de arte nele inserida (na sua forma física e/ou conceptual), transformado em sensações, energia ou mística.

Enquanto seres, a existência pertence-nos e apesar da democratização de valores, da capacidade e liberdade de podermos vaguear de local para local, nunca esquecemos as

---

26 Marta Traquino - *A Construção do Lugar pela Arte Contemporânea*. Ribeirão, 2010, p. 30.

marcas da nossa existência individual e colectiva, tanto na sua fisicalidade como nos valores espirituais e sentimentais.

Estas são questões, ou razões, tratadas nas obras de vários artistas, sendo disso exemplo a obra de Pedro Cabrita Reis, que trata a noção de memória vivida, a importância da casa como local de abrigo e de criação de identidade.

A fisicalidade pertence-nos enquanto habitantes do mundo e enquanto corpos, somos feitos de matéria e de espírito e pertencemos e fundamos a pertença de um lugar.

## 10. Richard Long: arte como acontecimento



Fig. 11 - Richard Long, *Mississippi Waterline Walking Line*, 1988.  
Fonte: LONG, Richard, 1945. *Richard Long: walking in circles*.

A noção de espaço como suporte da ação e a sua conseqüente consagração em obra é-nos dada quando percorremos a obra de Richard Long. Embora algumas das suas obras sejam concebidas mediante o transporte de referentes e elementos pertencentes à natureza para a galeria, Long tem outros trabalhos em que explora as suas problemáticas artísticas na própria natureza. Um desses casos é *Mississippi Waterline Walking Line*, de 1988<sup>27</sup>, uma obra que explora o espaço, mediante a ação.

Em *Mississippi Waterline Walking Line*, Richard Long percorre uma linha, paralela à linha deixada pela maré da água na areia, sendo que esta linha marcada pelo artista, reflete uma ausência, de um corpo e de um caminho percorrido. Esta marca ocorre por meio da ação, reduzindo o espaço. É aquele o espaço percorrido e o facto de o percorrer transporta a imagem para uma dimensão estática mas, ao mesmo tempo, temporal. A linha paralela à da água evoca um corpo que por ali passou, que habitou o espaço, mas é somente essa ausência que resta nele, é um pouco como a marca deixada pela água, que por sua vez também introduz um índice. Ambas resultam da marca de um elemento e

---

27 Richard Long - *Richard Long: walking in circles*. London, 1994, p. 102.

refletem isso mesmo. O próprio espaço pode ser criado pela ação, não se cingindo somente a uma intervenção na paisagem, ou a um projeto de *land art*. Nesta obra, o artista intervém com o seu corpo e nessa interação direta com o espaço completa o círculo de elementos de modo a criar a obra.

## 11. Minimalismo

Nas décadas de 1960 e de 1970, a escultura desenvolveu um novo campo de atuação legitimado por uma estética de abstração formal e intervenção política, na forma como se apreende e cria a obra de arte: o minimalismo. Na escultura minimal existe uma negação de conteúdo, uma objetualidade abstrata, uma procura pela pureza das formas e pela essência das coisas. Há uma preocupação acrescida nas questões inerentes à sua produção e à sua forma estética.

A escultura quando era pensada, criada, ou executada, tinha um lado performativo bastante acrescido. Deprendemos isso no caso da escultura de Richard Serra, onde, como veremos mais à frente, o artista executa a escultura através de conceitos que perfazem a sua *Verb List*. Embora, neste caso, a obra contenha em si um sentido de presença do artista, este era geralmente abominado pelas normas minimalistas de vários artistas desta corrente. Esta anulação do artista é identificada, por exemplo, na conceção e criação das obras de Donald Judd, que se distinguem por uma completa autonomia do objeto. De facto, Judd procurava aniquilar qualquer marca que sugerisse a presença do artista na obra, criando esculturas que comunicam somente com o espaço onde se inserem e, conseqüentemente, com o espetador, enquanto corpo que manifesta e reivindica uma presença.

Devido à insuficiente compreensão das obras por parte do público, os artistas minimalistas necessitaram de se socorrer de uma componente crítica, procurando, através da palavra, clarificar o propósito do objeto artístico minimal. É de saudar os demais textos redigidos por artistas como Judd e Morris, e as entrevistas de Serra, que vieram alongar e precaver possíveis más interpretações destas esculturas. A verdade é que se da razão, na sua forma tão dura, nasce uma escultura, ela necessita, *a priori*, de uma contextualização por parte dos seus criadores.

A escultura minimalista reivindica o seu lugar através dos jogos e noções de escala, dos efeitos de luminosidade, das formas abstratas, da condição do material e da da integração espacial. Estes elementos mantêm um confronto direto com o corpo e é através dele que procuram a sua consagração enquanto obra, numa conduta espaço-tempo.

É pela experiência estética, corporal e racional que, fenomenologicamente, se cria uma relação com a obra, mesmo que esta possa ser puramente temporária, independente da

permanência do objeto num sítio específico, da sua futura alteração de lugar ou mesmo desaparecimento. Consequentemente, a experiência terá forçosamente de ser presencial, o indivíduo não se deixará tocar pela obra se esta não estiver em confronto direto com o seu corpo. Atentemos ao caso da *Spiral Jetty* de Robert Smithson, uma das obras *site-specific* mais importantes e que, contudo, só a experiência *in situ* poderá ressaltar e fazer prevalecer enquanto arte. A imagem que todos conhecemos é obtida através de uma fotografia tirada do ar, sendo que esta não traduz, em nada, a realidade do que a obra reivindica, pois, este registo é conseguido de um ponto privilegiado, de onde, à partida, ninguém poderá experienciar a escultura, logo, é uma mistificação da mesma, um fantasma, uma imagem, um documento, apenas isso.

A permanência de uma escultura tem uma influência avassaladora na relação com o corpo. Se a escultura for permanente ela poderá possibilitar várias experiências em momentos diferentes que, de outro modo, numa escultura efémera, se limitam a uma experiência momentânea e excepcional.

Com o decorrer do tempo, e com a introdução de novas temáticas, novos caminhos e novas explorações no mundo da arte, entendemos que há problemas que ficaram por resolver. Com isto não pretendemos propor uma resolução, mas expor a sua problematização, de uma forma não diferente, mas maioritariamente esquecida por parte de todos nós, jovens, que tendemos a querer “matar” o passado.

Esta arte ou “estilo artístico”, que surgiu e se desenvolveu nos Estados Unidos da América nos anos de 1960, poderá, numa primeira instância, aparentar uma conotação bastante básica, contudo, ao considerarmos que estas “imagens” têm um signo para lá de si mesmas, percebemos que estas obras são muito mais do que simples imagens: o signo delas é nada e isso é tudo na relação que elas têm connosco: “Os escultores minimalistas começaram com um procedimento para declarar a externalidade do significado.”<sup>28</sup>

A produção de obras mínimas, por artistas como Donald Judd ou Morris, correspondia a uma maneira social de pensar um conjunto de valores. Para esta geração a verdade era a verdade, isto é, como forma de representação não havia uma coerência nos valores intrínsecos. Defendiam que não podia haver uma troca de matéria, ou materiais, como simples forma de transmutação: não havia a pedra a imitar a carne, nem a madeira a imitar pedra: porque cada um é o que é e nunca pode ser refutado o seu valor real. É a

---

28 Rosalind Krauss – Op. Cit., p. 318.

verdade pela verdade. Cada um destes artistas, Judd, Morris, Sol LeWitt, Dan Flavin, trabalhava de uma forma racional, lógica e coerente, nunca acrescentando simbologias aos valores intrinsecamente adquiridos das matérias.

Podemos compreender este facto de uma forma bastante interessante, olhando para o trabalho de Frank Stella. A repetição de valores, a matemática, a coerência, o ritmo das linhas, permite-nos compreender que se trata de algo real e lógico. Segundo Rosalind Krauss, os trabalhos destes artistas “...nascem por meio de uma série de operações naturais e lógicas.”<sup>29</sup>

Anteriormente, na escultura, existia, simultaneamente, uma aparência exterior e um “interior” físico e imaginativo ao mesmo tempo. No minimal esta dimensão é posta a nu, o interior passa a exteriorizar-se tornando visíveis as “entranhas” da escultura, enquanto estruturas.

As obras, minimalistas, frias, calculistas, “tenebrosas”, são mais verdadeiras que nós: “aquele que se recolhe perante a obra de arte, mergulha nela.”<sup>30</sup> Contudo, são objetos criados industrialmente, fabricados por máquinas, remetendo para um distanciamento do ser humano sujeito face ao objeto, que não permite uma projecção psicológica e emocional. “Coisas” feitas por máquinas, processadas por máquinas, tendo aparência industrial. Qualquer dos artistas minimais almejava um afastamento em relação ao objeto, nem lhes queriam “tocar” com receio de os contaminar com histórias, signos ou vivências.

O objeto minimal não é, nem se torna, um objeto transcendente com uma mensagem subjacente. A sua aparência serve para cativar o espetador, levando-o a procurar a obra, primeiro no olhar, numa segunda instância interiormente, por uma razão, para depois, numa conjugação de todos os elementos fornecidos, chegar ao resultado dessa experiência. É por meio desta “aparência” que existe a primeira aproximação do público: a obra remete o indivíduo para uma lembrança, engana, retribui uma falsa aparência, mas, por isso mesmo, torna-se magnífico e pleno.

O público, quando experiencia a escultura minimalista, torna-se parte dela, torna-se um ator, um interveniente ativo, um elemento fulcral, importante, e com um peso exacerbado na obra. O espetador é, então, um elemento de iniciação, um dos intervenientes principais para que, através da experiência, a obra aconteça, e também um elemento de finalização, no momento de receção e de compreensão da mesma. É,

---

29 Idem, p. 316.

30 Walter Benjamin – Op. Cit., p. 109.

acima de tudo, uma nova relação que sugere, então, relações diretas do corpo com a obra, com o espaço, e com o tempo. Desta forma, o minimalismo abre um novo campo de atuação, privilegiando não só um sentido único de espaço, de lugar, e de experiência, mas tornando-se muito mais abrangente. Poderá dizer-se que, o minimalismo, abre-se para o mundo e tem um comportamento disciplinar híbrido onde poderá actuar. O minimalismo não contém, somente, uma redução formal extrema, mas uma pureza formal e procura uma relação espaço-temporal com o sujeito.

Esta teoria é defendida por Michael Fried quando refere, de forma distinta, o minimalismo como uma prática das artes em que se enaltece o papel do tempo do espaço.

Fried explica-nos que a experiência numa obra minimalista não depende do trabalho em si. A obra somente parte da experiência. O público experiencia determinada situação e as circunstâncias determinam os fatores dessa experiência. A obra minimalista distancia-se de algum modo do espectador, física e mentalmente. É através do distanciamento que obra se torna objeto. Assim, a experiência pertence somente ao espectador. Para Fried, os artistas nunca têm controlo completo sobre a experiência e é nessa essência, que se aprimora o trabalho minimalista; são objetos infinitos: “Sem a independência da obra modernista, o minimalismo não é diferente de qualquer outro objeto tridimensional que exista no quotidiano, o minimalismo é infinito na sua indefinida presença onde as obras modernistas são irredutíveis.”<sup>31</sup>

Porém, esta mesma teoria é contradita por Rosalind Krauss, que mostra a importância, na prática minimalista, de uma multiplicidade de significações, que estão vinculadas a uma destruição dessa mesma distinção das artes do tempo e do espaço. Krauss afirma que, para efeitos de análise, o espaço e o tempo não podem ser separados. Em qualquer organização espacial está implícita uma vinculação à experiência temporal, não podendo ser separadas. Desta forma, a escultura minimalista, na procura de uma pura abstração em termos expositivos, preocupa-se com a complementação do objeto através do corpo do espectador, traduzindo uma prática artística que revela, no seu carácter presencial, um dos pontos fortes e de maior importância. São esculturas que se centram em si mesmas, expandindo-se de forma a desvincular-se da ideia da escultura representativa.

---

31 Michael Fried - *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago, 1998, p. 156.

A expansão da escultura, como defendida por Rosalind Krauss, tem origem numa dimensão fenomenológica, pela integração do espectador, em que a intencionalidade da apreensão acaba por criar ambos espectador e objeto. A escultura minimalista procura uma relação de escala, de proporção e começa, também, a ocupar locais públicos de grande destaque. Debate-se então a pragmática do monumento e a sua ultrapassagem: a escultura minimal, ao ajustar-se numa não-arquitetura ou numa paisagem, afirma essa negatividade de forma positiva: uma integração nos mesmos – arquitetura/paisagem, sem o ser. É aqui que Rosalind Krauss afirma o campo expandido.

A escultura minimalista poderá ser pautada por construções localizadas, que se interligam com a prática escultórica e que se assumem como escultura para um sítio específico (*site-specific*). É de notar que toda esta expansão, envolvimento da escultura com o espaço e o ambiente, trouxe novas fórmulas de produção, ou novos caminhos, desde o *non-site* aos *earthworks*, até à *land art*.

## 12. Richard Serra

...Eu não faço objetos portáteis; Eu não faço trabalhos que podem ser realocados ou ajustados. Faço obras que lidam com os componentes ambientais de determinados lugares. A escala, o tamanho e a localização dos trabalhos específicos do lugar são determinados pela sua topografia, seja urbano, paisagístico ou arquitetónico. Os meus trabalhos tornam-se parte integrante da estrutura de um lugar e, muitas vezes, reestruturam, tanto conceptual como perceptualmente, a sua organização.

As minhas esculturas não são objetos destinados a um espetador para parar, olhar e olhar fixamente. O conceito histórico de colocar a escultura num pedestal foi estabelecer uma separação entre a escultura e o espetador. Estou interessado em um espaço comportamental no qual o espetador interage com a escultura no seu contexto.<sup>32</sup>

Ao falarmos de espaço estamos conscientes acerca da sua envolvência e impacto. Uma escultura, ao “habitar” um espaço público, terá necessariamente um valor político. Um dos casos mais gritantes que evoca esses valores aconteceu em Nova Iorque, aquando da projeção e implementação da obra *Tilted Arc*, do escultor Richard Serra.

Richard Serra nasceu em 1939, em São Francisco, e é um dos artistas mais importantes do século XX, um artista de renome, consagrado a nível mundial, e com um peso importantíssimo no meio artístico.

O seu desejo de estudar literatura na Universidade da Califórnia, e os poucos recursos económicos que tinha, levaram-no a trabalhar desde cedo, para que se pudesse sustentar. Este foi um momento muito importante na sua vida, pois foi o facto de trabalhar em fábricas que o fez contactar com o ferro, com o aço, com a “matéria”, e, ao trabalhar tão perto do material, Serra reconheceu a sua beleza e as suas valências, transportando esse conhecimento para a sua obra.

De 1961 até 1964 foi aluno do conhecido artista Josef Albers na *Yale school of Arts and Architecture*.

Serra, começou por fazer pintura, totalmente abstracta, gritante, forte, ambiciosa, grotesca e agressiva, reflectindo o seu próprio temperamento. Estas séries enquadravam-

---

<sup>32</sup> Richard Serra - *The Destruction of Tilted Arc: Documents*, London, 1991, p. 65. Trad. Nossa: “... i don’t make portable objects; I don’t make works that can be relocated or site adjusted. I make works that deal with the environment components of given places. Scale, size, and location of my site-specific works are determined by the topography of the site, whether it is urban, landscape, or an architectural enclosure. My works become part of and are built into the structure of a site, and often restructure, both conceptually and perceptually, the organization of the site.

My sculptures are not objects meant for a viewer to stop, look, and stare at. The historical concept of placing sculpture on a pedestal was to establish a separation between the sculpture and the viewer. I am interested in a behavioral space in which the viewer interacts with the sculpture in its context.”

se na *process art*, onde se destaca a importância do processo na sua validação e não no produto final.

Viajou para a Europa, onde visitou cidades como Florença, Paris e Roma, tendo, nesta última, estudado com uma bolsa da *Fulbrighth Foundation*. Aí encontrou a escultura, deixando de parte a pintura e a literatura.

Na sua produção escultórica, Serra, baseou-se em quatro princípios - derramar, dividir, rodar e empilhar - explorando as propriedades plásticas de matérias como os néons, o couro, e alguns metais, particularmente o chumbo.

Quando, por fim, complementou os seus estudos, fixou-se de novo nos Estados Unidos da América, mais propriamente em Nova Iorque. Nesta cidade, viria a afirmar-se junto de artistas como Robert Morris, Donald Judd e Frank Stella, artistas que conviviam regularmente.

O trabalho de Serra centra-se no pressuposto do confronto entre o objeto e o espetador, na habitabilidade do mesmo e em razões de ordem espacial: “Serra cria as suas obras em relação com o lugar onde vão ser instaladas, podemos dizer que é o espaço que determina a sua forma de pensar uma escultura e que é em função dessa mesma escultura que o artista volta a redefinir o espaço.”<sup>33</sup>

Não é por acaso que Serra consegue transformar grandes estruturas de aço, frias, rígidas em “esculturas estruturais”, fortes, belas e íntimas. A sua experiência fabril, já mencionada, permite-lhe transformar com facilidade estes objetos, dar-lhes uma existência pura, de confronto imediato, que se transforma em intimidade perante o espetador. Torna o objeto - espaço – e espetador num único elemento determinante.

O “segredo” está nos elementos estruturais, nos elementos físicos, espaciais e no campo da visão.

Ao produzir obras *site-specific*, o escultor explora nas valências dos espaços os elementos até então neutros e “inutilizados”. A forma como os espaços são “racionalizados”, e produzidos, traduz-se numa preocupação por zonas normalmente não utilizadas, tais como, por exemplo, os cantos de uma sala. Serra explora o espaço completo: o chão<sup>34</sup>, o tecto, os cantos, o centro, o espaço aberto...

---

<sup>33</sup> Museo Nacional Reina Sofia - **Richard Serra**, Madrid, 1992, p. 7. Trad. Nossa: “ Serra crea sus obras en relación com el lugar en donde van a ser instaladas, podemos decir que es el espacio el que determina su forma de pensar una escultura y que es en función de esa misma escultura como el artista vuelve a redefinir el espacio.”

<sup>34</sup> Evidenciamos estas características na obra de Serra *Splashing whit Four Moulds, to Eva Hesse*, de 1969.

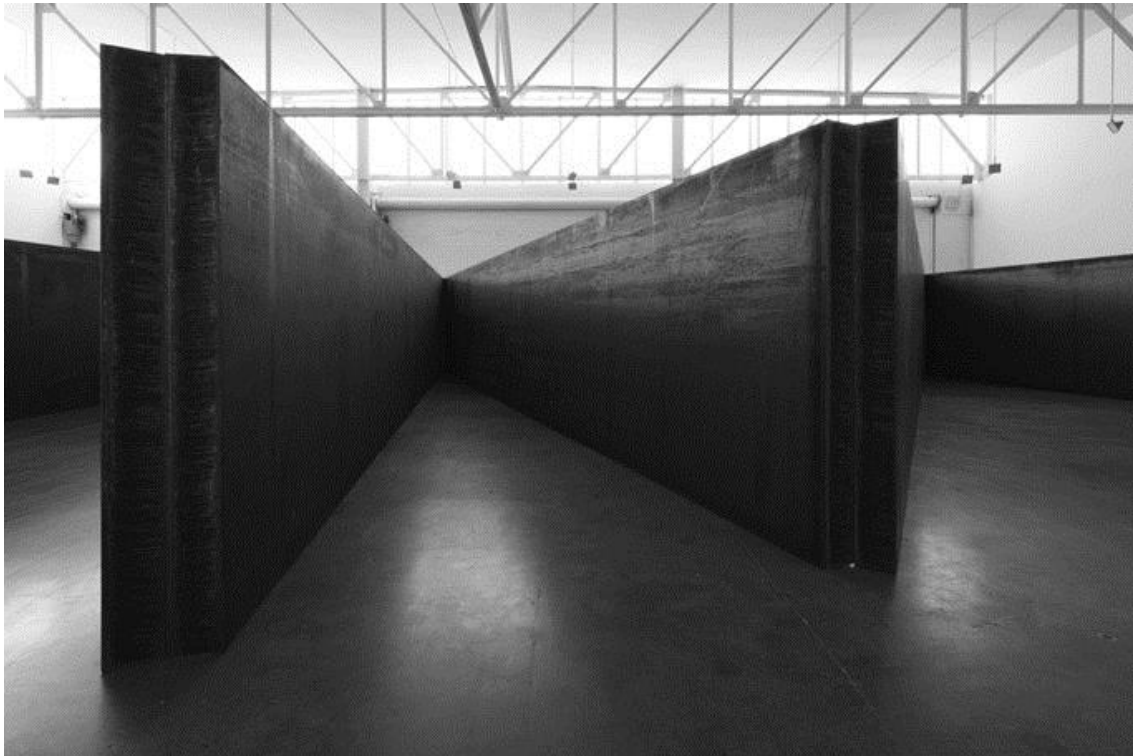


Fig. 12 - Richard Serra, 7 Plates, 6 Angles, 2013. Chapas de aço. Dimensões: 2,44 x 13,41 x 24,69m  
Fonte: <http://www.whitewallmag.com/art/richard-serras-new-sculptures-at-gagosian>

A obra *7 Plates, 6 Angles*, é composta por seis compartimentos em sete placas de aço. Estes compartimentos produzem ângulos que, quando são experienciados, quando o espectador os percorre, percebe que, no fim de cada canto, o espaço é comprimido, que a experiência desse lado é completamente diferente estando mais afastado desse ponto. A força e a compressão do corpo do lado de dentro desse ângulo cria uma “afrota”, um desconforto, que é multiplicado pela experiência dos outros ângulos. Todavia, essa mesma experiência num ângulo particular irá ser diferente dos outros, pois, cada um deles tem uma medida diferente. Os cantos raramente são vivenciados, contudo, neste trabalho, se o espectador se propuser a experienciá-los, irá entender que essa experiência é diferente da experiência perante a arquitetura, ou até de outras esculturas: a experiência é única e em nada tem que ver com uma correspondente pré-disposição para habitar um canto noutra sítio qualquer.

### **12.1.A importância do peso**

A dicotomia peso-leveza é, sem dúvida, o elemento mais importante no pensamento processual de Richard Serra, tanto na forma de pensar a escultura, como também de a

criar: “...momentos antes um peso enorme e inerte, transformava-se numa estrutura livre e flutuante, à mercê das águas. O medo e o assombro que senti então permanecem.”<sup>35</sup> Subentende-se a necessidade qualitativa da matéria, do uso do metal como elemento escultórico na obra. Serra é considerado como o “senhor do ferro”, o escultor que explora este material de forma mais inteligente, ponderada e eficaz.

...O peso para mim é um valor essencial; não é que seja mais atrativo que a ligeireza, mas sensivelmente sei mais sobre o pesado do que sobre o ligeiro, e portanto tenho mais coisas a dizer sobre ele, mais que dizer sobre o equilíbrio do peso, da diminuição do peso, da adição e subtração do peso, da concentração do peso, da manipulação do peso, a contenção do peso, da localização do peso, da retenção do peso, dos efeitos psicológicos do peso, da rotação do peso, do movimento do peso, da direccionalidade do peso, a forma do peso. Tenho mais a dizer sobre os constantes e minuciosos reajustes do peso, mais a dizer sobre o prazer derivado da exactidão das leis da gravidade. Tenho mais a dizer sobre o processo do peso do aço, mais a dizer sobre a fundição, o talhe de laminados e dos altos-fornos.<sup>36</sup>

Serra cria estruturas, planos, objetos gigantes, cheios de energia, força e escala. Do peso da escultura emerge uma força, tanta força que o espaço à volta transmuta-se. A escultura de Serra tem a força de mil homens, a força de um prédio. Ninguém fica indiferente quando “vivencia” as suas esculturas, cujo apelo se torna irresistível.

---

35 Museo Nacional Reina Sofía – Op. Cit., p. 10. Trad. Nossa: “Momentos antes un peso enorme e inerte, se transformaba en una estructura libre y flotante, a merced de las aguas. El miedo y el asombro que sentí entonces permanecen.”

36 Idem. Ibidem. Trad. Nossa: “El peso es para mí un valor esencial; no es que sea más atractivo que la ligereza, pero sencillamente sé más sobre lo pesado que sobre el ligero, y por tanto tengo más cosas que decir sobre ello, más que decir sobre el equilibrio del peso, la disminución del peso, la adición y sustracción de peso, la concentración del peso, la manipulación del peso, la contención del peso, el emplazamiento del peso, la retención del peso, los efectos psicológicos del peso, la desorientación del peso, el desequilibrio del peso, la rotación del peso, el movimiento del peso, la direccionalidad del peso, la forma del peso. Tengo más que decir sobre los constantes y minuciosos reajustes del peso, más que decir sobre el placer derivado de la exactitud de las leyes de la gravedad. Tengo más que decir sobre el procesamiento del peso del acero, más que decir sobre la fundición, el taller de laminación y los altos hornos.”



Fig. 13 - Richard Serra, EAST-WEST / WEST-EAST, 2008. Quatro chapas de aço, Dimensões: 4x 15m  
Fonte: <http://www.qm.org.qa/en/project/east-west-west-east-richard-serra>

Serra consegue criar um ambiente visual onde o olhar, naturalmente, percorre as linhas definidas pelas extremidades, que acabam por constituir uma barreira. Das entranhas da escultura emana “sentimento”, vivência, uma sensação de “apadrinhamento” por parte do metal. O som propaga-se por ela, e difere de ponto para ponto. Só o simples facto de nela o homem caminhar, de a habitar, produz uma estranha vivência. Os passos propagam-se e o som reflete-se nos limites. É uma experiência individual, como o conceito de experiência na escultura do século XX.

Mesmo quando utiliza o betão para criar estas barreiras, estes campos visuais, as estruturas são fortes, imponentes, coabitam com o espaço e fazem parte dele, atingem o público para chegar a essa experiência reveladora da obra, da paisagem e do ser. No entanto, o material de eleição de Serra é o aço, e é através dele que explora todas as valências: “percebi que sabia lidar com o aço, que tinha uma finidade com ele e que o podia usar como nunca até então tinha sido usado em escultura.”<sup>37</sup>

---

37 Idem, p. 9.

### 12.1.1. A importância e o peso da palavra

No século XX a necessidade do artista desenvolver um pensamento artístico crítico manifestou-se no pós-modernismo. Artistas como Judd, Smithson e Flavin tinham a necessidade de escrever, muito também devido à incompreensão que suscitava o tipo de obra que criavam. À medida que escreviam os seus textos encorajavam um diálogo, crítico. Richard Serra sentia, e sente, o peso que as palavras têm, particularmente determinados textos ligados ao ofício da escultura.

O peso e a palavra estão ligados, fazem parte do mesmo sentido, um sem o outro não existem. Não se pode justificar nada sem que as palavras entoem a sua própria realidade. Serra, um homem que estudou literatura, sabe disso e, como tal, esmiúça a palavra como matéria, influenciado pelo modo como a palavra era utilizada no constructivismo. As palavras valem o que valem, os conceitos também, sendo que, a transformação da palavra em conceito se dá através do peso da mesma.

Richard Serra realiza então a sua lista de verbos – *Verb List*<sup>38</sup>, onde escreve cento e oito verbos contextos/ações. Esta lista tem um papel fundamental na crítica e na história da arte, como um desenho formal e, ao mesmo tempo, como um esquema conceptual. Estas “palavras” são diferentes maneiras de aplicar um contexto formal a vários materiais. A linguagem utilizada, os verbos, são referências às formas estruturais de possíveis trabalhos, são diferentes formas de trabalhar. Aqui percebemos o “piscar de olho” de Serra a Duchamp, na medida em que estes verbos funcionam como *ready-mades*, sendo apropriados pelo artista de modo a criar formas - são a transmutação da matéria. O verbo utilizado é a base de trabalho na criação conceptual, comprometendo, a unidade formal da obra. São parte da equação e sem este dado o discurso acabaria por ficar reduzido a algo inacabado, ou incompleto. É parte do processo.

---

38 Esta obra de Serra consiste num documento em papel e grafite e data de 1967-1968.



Fig. 14 - Richard Serra. Verb List. 1967–68. Grafite sobre papel, Dimensões: 25.4 x 20.3 cm).  
 Fonte: [https://www.moma.org/wp/inside\\_out/wp-content/uploads/2011/10/Serra\\_Verb-List.jpg](https://www.moma.org/wp/inside_out/wp-content/uploads/2011/10/Serra_Verb-List.jpg)

Esta lista apresenta cada verbo como uma máquina, máquinas disponíveis para construir um trabalho. De algum modo, estes verbos transformam-se em ações performativas que são as metodologias adicionadas em conjunto com a matéria. Vejamos então a obra *Night shift*, de 1968, na qual Serra “transporta” esses verbos transitivos, onde a ação performativa do lançar, enrolar e rasgar é, efectivamente, uma exploração conceptual, através do processo traduzido em acção. Serra adiciona estes verbos enquanto conceitos, e, ao mesmo tempo, utiliza-os performáticamente, quando lança chumbo derretido pelas paredes e pelo chão.

Em obras como *Wood Lead prop*, de 1969, e *House of Cards*, do mesmo ano, o escultor implementa o verbo sustentar. Trata-se de um jogo de peso, de gravidade, onde as forças do próprio material, e a própria colocação dos elementos, sustentam as esculturas, onde a forma se unifica e sustenta através destes mesmos valores. Existe sempre uma sugestão de que a escultura irá desabar, estando em constante tensão, como um “precário jogo de forças entre os dois materiais os mantêm em equilíbrio.”<sup>39</sup>

39 Fundação Serralves - Serralves 2009: a colecção: textos: uma exposição em três partes e obras permanentes no parque. Porto, 2014, p. 312-313.

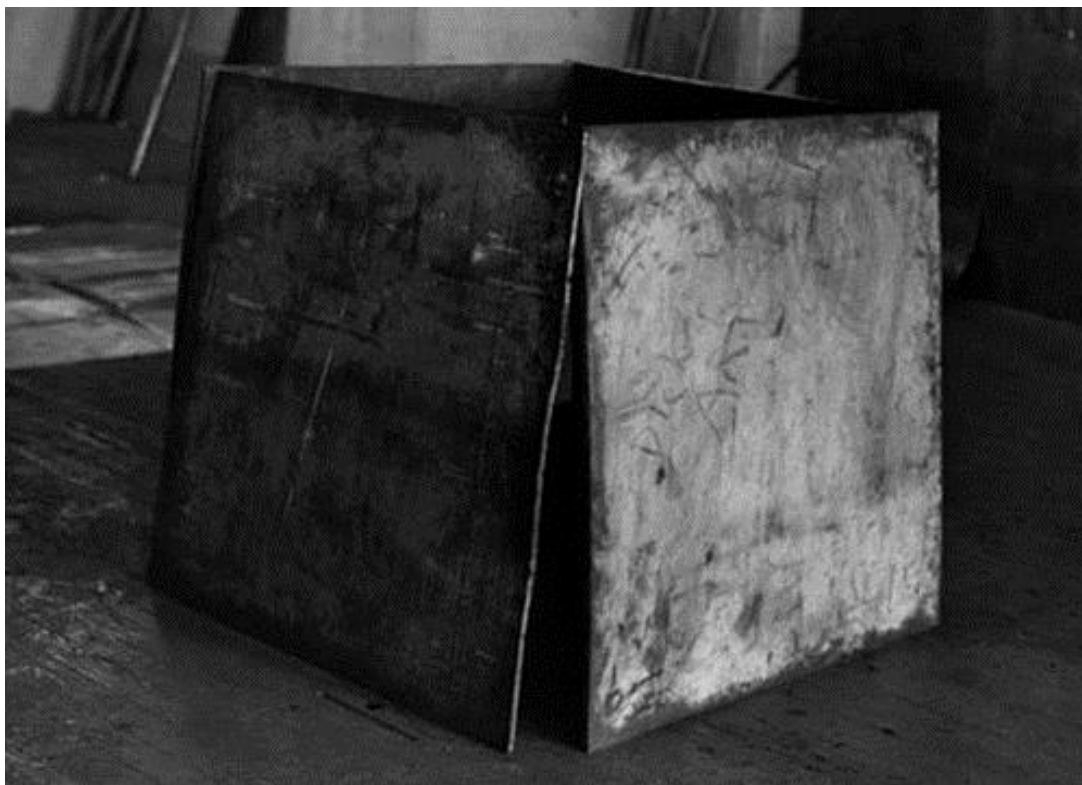


Fig. 15 - Richard Serra, house of Cards, 1986. Antimónio de chumbo, quatro chapas, Dimensões: 122 x 122 x 2,5 cm  
Fonte: [https://www.moma.org/images/dynamic\\_content/exhibition\\_page/24332.jpg](https://www.moma.org/images/dynamic_content/exhibition_page/24332.jpg)

Atentemos ao caso da *Walking is Measuring*, de 2000. Uma escultura *site-specific*, composta por dois elementos rectangulares construídos em aço corten, inserida no parque do Jardim de Serralves, no Porto. Os dois painéis, expostos numa passagem lateral ao museu, medem, em altura, uns espantosos 532 cm e 386 cm, tendo sido a escultura concebida especificamente para aquele local, definindo-se por valores que estão para além do objeto, da estrutura e do material.

*Walking is Measuring* estabelece uma relação direta com o espetador e com o espaço envolvente. A escultura relaciona-se directamente com o muro ao seu lado, que cerca todo o Jardim de Serralves, estando uma das placas alinhada com a parte mais baixa do muro e a outra alinhada pela medida mais alta do mesmo e, simultaneamente, também com a cota mais alta do alçado do museu.

Esta escultura ao procurar fazer um “conjunto” com o muro mais antigo do parque e ao relacionar-se também com o próprio edifício do museu, uma obra de arquitetura contemporânea, reflete a junção dramática do tempo, trabalhando a sua dimensão histórica. Percebemos, assim, que a obra é, facilmente, transportada para uma condição cíclica do novo e do antigo, e que, ao mesmo tempo, é espaço e tempo. São estas

condições que se combinam, invocando questões platônicas quanto ao objetos, ao espaço, e ao tempo.

Esta obra de Serra encontra-se edificada num caminho que, aquando da construção do museu, foi marginalizado, tornando-se secundarizado e sem relação notória com o novo edifício. Assim, Serra quis atribuir-lhe um novo sentido e, ao criar esta escultura, neste lugar, criou um novo espaço. Distinguimos também, nesta obra, uma ideia de afastamento que transforma o conceito num novo espaço. Por último, há a relação do corpo com a escultura, que acontece através da forma como a escala é aplicada, com grande mestria: percorrer o espaço produz tempo, logo “andar é medir”<sup>40</sup>.

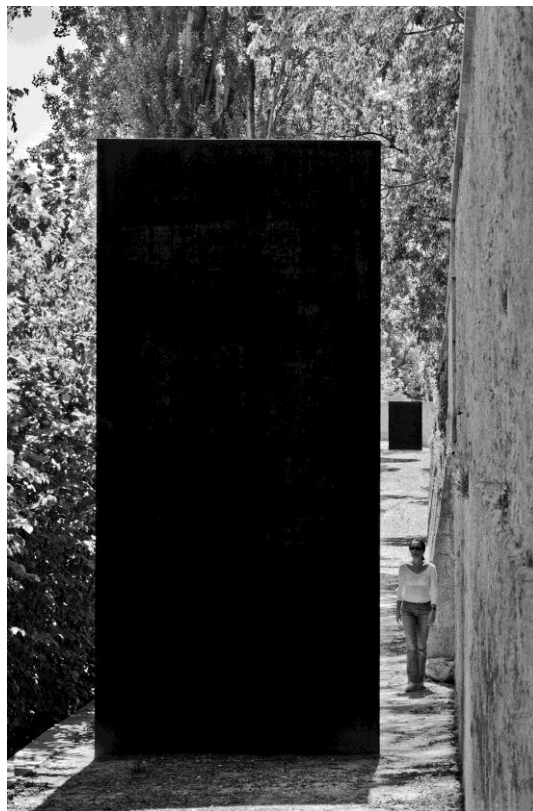


Fig. 16 - Richard Serra, Walking is measuring, 2000. Aço corten. Dimensões: 532 x 244 x 15 cm; 386 x 244 x 15 cm  
Fonte: [http://66.media.tumblr.com/d99af03fffa09bcf262b8ea39170d939/tumblr\\_o65j256jtF1qfc4xho1\\_1280.jpg](http://66.media.tumblr.com/d99af03fffa09bcf262b8ea39170d939/tumblr_o65j256jtF1qfc4xho1_1280.jpg)

---

40 Idem, p. 313.

## 12.2. Tilted Arc

*Tilted Arc* é uma obra que gerou uma grande controvérsia, provocando um debate muito importante acerca da escultura pública, a partir de uma obra *site-specific*. Falamos de uma escultura datada de 1981, que foi pensada e criada para um sítio específico: para a Federal Plaza em Nova Iorque. Esta escultura, em termos formais, assentava numa placa sólida, curva, de metal (aço corten) que atravessava e dividia o meio da praça, com uma altura máxima de 3,6 metros, espessura de 6,4 metros e comprimento de 37 metros:

Tilted Arc foi construído para envolver o público em diálogo... a escultura envolveu o espetador racional e emocionalmente ... o espetador torna-se consciente de si mesmo e do seu movimento através da praça. À medida que se move, a escultura muda. Contração e expansão da escultura resultam do movimento do espetador. Passo a passo a percepção não só da escultura, mas de todo o ambiente muda.<sup>41</sup>

É uma escultura que muda consoante a experiência, consoante a mover do corpo ao atravessar a praça, e que muda, também, consoante as condições meteorológicas. Tudo nela é uma constante equação de hipóteses, de momentos únicos e de experiências individuais.

---

41 Richard L. Lewis, Susan Ingalls Lewis - **Cengage Advantage Books: The Power of Art**, New Yorke, 2008, p. 69. Trad. Nossa: “Tilted Arc was constructed to engage the public in dialogue... the sculpture involved the viewer rationally and emotionally... the viewer becomes aware of himself and of his movement through the plaza. As he moves, the sculpture changes. Contraction and expansion of the sculpture result from the viewer’s movement. Step by step the perception of not only the sculpture but of the entire environment changes.”



Fig. 17 - Richard Serra, TiltedArc, 1981. Aço corten, Dimensões: 3,6 x 0,064 x 37m  
Fonte: <https://hoursofidleness.wordpress.com/2013/02/21/short-response-to-robert-storrs-tilted-arc-enemy-of-the-people/>

Porém, os utentes da praça não entenderam o valor da escultura e contestaram a sua existência. Alegaram, entre outras coisas, que a obra era um depósito de detritos e de lixos, que tirava visibilidade à paisagem, criava mau ambiente, descaracterizava o local, dificultava a realização de eventos públicos e que, inclusive, poderia funcionar de escudo para terroristas, impondo a remoção da escultura,

A batalha judicial durou quatro anos, acabando por ditar o fim da permanência da obra na praça. Foi a 15 de março de 1989 que, por ordem judicial, o financiador, e o encomendador da obra, mandaram retirar a escultura do lugar. A escultura influenciava de forma opressora o espaço, foi este o veredicto final.

Este processo foi bastante moroso e as conversações entre os vários implicados no processo não correram da melhor forma. Tanto o governo dos Estados Unidos da América como a Administração de Serviços Gerais entraram em confronto com o artista e os seus advogados, exercendo, respectivamente, o direito de propriedade e autoridade da obra. Ainda se colocou a hipótese de recolocação da obra noutra local, porém,

Richard Serra, reiterou o estatuto da obra, lembrando que se tratava de um *site-specific*: a remoção de *Tilted Arc* implicava a sua destruição e morte.

Desde que eu percebi que a GSA estava pronta para oferecer uma recolocação da minha escultura. Eu quero deixar bem claro que a Tilted Arc foi comissariada e designada para um local particular: Federal Plaza. É um trabalho *site-specific* e não pode ser recolocado. Remover a escultura é destruir a escultura.<sup>42</sup>

Todo este processo constituiu um atentado à liberdade criativa e de expressão dos artistas. A escultura foi totalmente destruída: foi desfragmentada, partida, rompida, cortada e amassada. Tornou-se matéria, e somente isso. Foi “guardada” então nos estaleiros da câmara, devido à impossibilidade de recolocação.

Dela sobraram apenas fotografias, registos da “passagem” da escultura pelo sítio e da conseqüente transformação do mesmo. Contudo, estas fotografias em nada traduzem a verdade do objeto escultórico, pois a sua essência já não pode ser vivida: já não haverá a experiência potencial do espetador no espaço, ficando apenas na memória de alguns, pelos bons e pelos maus motivos, essa vivência corporal, e a envolvimento que *Tilted Arc* emanava.

---

42 Richard Serra - *The Destruction of Tilted Arc: Documents*, London, 1991, p. 38. Trad. Nossa: “Since I understand that GSA is already offering my piece for relocation, I want to make it perfectly clear that Tilted Arc was commissioned and designed for one particular site: Federal Plaza. It is a site-specific work and as such not to be relocated. To remove the work is to destroy the work.”

### 12.3. Clara - Clara

Esta é uma obra de Richard Serra que serviria de exemplo a toda a contestação que *Tilted Arc* gerou. Serra foi acusado de mau feitio, má vontade e arrogância, pela sua recusa à recolocação da *Tilted Arc*, e este trabalho, *Clara-Clara*, começou por servir, a título de exemplo, o interesse da oposição defensora da possibilidade de recolocação.

*Clara-Clara* é uma escultura que esteve exposta no centro Georges Pompidou em Paris, e que viria ser instalada, permanentemente, na mesma cidade, no Parc de Choisy, em abril de 1985. Daí a referência a esta alteração de lugar, servindo de argumento contra a ideia de que *Tilted Arc* nunca poderia mudar de sítio e que tal acontecimento resultaria na sua morte.



Fig. 18 - Richard Serra, Clara-clara, 1983. Chapa de aço corten  
Fonte: <http://cuisineplurielle.com/wp-content/import/82/70/240220/31782452.jpg>

*Clara-Clara*, como refere Richard Serra<sup>43</sup>, foi uma escultura realizada para uma exposição temporária e foi com esse pensamento que ele, ao realizar a obra, se debruçou

---

43 Idem, p. 135.

sobre uma escultura que funcionaria como objeto autónomo e independente do local expositivo. Como tal, não foi pensada para ser instalada permanentemente no Centre Pompidou, podendo ser instalada em qualquer outro lugar, desde que se reunissem as condições adequadas para essa mesma instalação. Era, portanto, uma escultura que foi, desde início, concebida e construída para poder mudar de localização após o final da exposição.

De facto, após a exposição temporária, a escultura foi mudada para um outro lugar em Paris, permanentemente. Isso deveu-se ao convite feito pela cidade de Paris, que comprou *Clara-Clara* e a instalou no referido Parc de Choisy, que possuía todas as condições para a sua instalação.

Tratava-se, então, de uma escultura muito diferente da *Tilted Arc*. Para Serra não poderá haver uma comparação sequer, porque enquanto uma cedia às diretrizes do espaço, tornando-se parte dele e complementando-se pela experiência do espetador no lugar, a outra, é uma escultura que não estabelece relações com quaisquer elementos estruturais arquitetónicos, ornamentais e/ou paisagísticos, sendo móvel.

### 13. *Site-Specific*

O *Site-Specific* é uma das disciplinas artísticas e vanguardistas da modernidade, definindo-se pela estreita relação da escultura com a especificidade do lugar. Esta prática não é identitária de um modelo singular de espaço, mas funciona como uma mancha que preenche a versatilidade na ocupação de espaços. Espaços esses que podem ser públicos, institucionais, objetivamente expositivos, neutros ou alternativos.

Os artistas que propõem trabalhos deste tipo exploram a diversidade, imensidade e características formais dos lugares, mesmo que estes espaços acusem uma *não identidade*.

Podemos assumir que esculturas realizadas enquanto *site-specific* desmontam o sentido de instalação conhecido até então. Obras com esta definição estão notoriamente desvinculadas da tradição expositiva da escultura, procurando ocupar um espaço que não seria habitualmente utilizado, que não tivesse “valor”. Percebemos esse facto, numa primeira instância, no modo como a escultura *site-specific* começa por ser criada.

É no processo que encontramos as primeiras alterações ao clássico, assumindo que a escultura clássica, procurava ser vista de vários pontos. Uma escultura de vulto redondo, quando não integrada diretamente na arquitetura, como ornamento, procura uma leitura de volume completo, uma leitura que esteja disponível em qualquer ponto de vista.

O *site-specific* procura uma ocupação em espaço que tradicionalmente não está dedicada à escultura. Procura uma presença assídua e completa, de modo a integrar um espaço, transformando-o então num lugar.

Essa manifestação, pela proliferação da escultura em espaços estranhos, fez com que a escultura viesse ocupar novos locais e adquirisse, fenomenologicamente falando, novas formas de produção, criação, e experiência. A exposição realiza-se das mais diversas formas, e pelos mais diversos suportes: desde a utilização de imagens, do som, aos aromas... e, claro está, de espaço. A escultura procura o “transporte” da tridimensionalidade através dos sentidos e da racionalização.

Esta ideia de espacialidade na escultura, no *site-specific*, assenta numa concepção da obra fisicamente acessível, na qual a escultura ocupa um espaço, seja ele integrante da paisagem ou modificador da mesma. Este ponto é importantíssimo para perceber até que ponto o *site-specific* consegue prevalecer, enquanto obra, em espaços tão distintos.

Ao pensarmos sobre o que representa um *white-cube*, nas suas características neutras, até à paisagem (passando pela arquitetura), percebemos que esta categoria artística prolifera de variadíssimas formas, em diversos lugares, e atinge a sua consagração, pervertendo e recriando os diversos locais.

Os lugares são trabalhados como catalisadores, como se observa, por exemplo, no trabalho de Anish Kapoor (apesar de este artista não reconhecer o seu próprio trabalho no termo *site-specific*).

O que queremos referir, quando salvaguardamos estes valores, é que esta mistificação do lugar irrompe para além do valor estético, catalisando e reinventando o modo como “habitamos” um espaço.

A desterritorização e a globalização fizeram com que problemáticas conceptuais na configuração do “sítio” tenham extrapolado, de um modo genérico, aquilo que, no início desta prática, se realizava. Vivemos numa sociedade de rápida absorção e de rápida transformação, elevando em larga escala a conectividade com conceitos, com conhecimentos e formas de pensar, perante o agir.

Assume-se que, de um modo generalizado, através desta propagação de conhecimentos, vivemos e ocupamos o espaço uns dos outros, sem que compreendamos verdadeiramente o nosso. Isto, de certo modo, desvirtua a nossa própria cultura e transporta-nos a um outro patamar da existência. Passamos a pertencer a um grande núcleo, denominado “cidadãos do mundo”, e não somente cidadãos pertencentes a um “sítio específico”. Esta “desvirtuação local” poderá relatar um acontecimento: o de não nos identificarmos, ou de, simplesmente, não nos importarmos.

Estes são os moldes que regem a produção de significado das sociedades ocidentais, num todo global, apesar das experiências culturais localizadas ainda prevalecerem importantes. Estas experiências, hoje, são como que relatos, que anteriormente eram vividas (e aí se transplantavam na génese) e que agora são “assistidas”. Existe um simulacro criado e experienciado e é essa manifesta participação que personifica uma realidade, seja ela aparente ou não:

O sentido do lugar resulta da partilha de uma cultura local que se relaciona com um conhecimento disponível para um grupo de pessoas que são habitantes de um espaço físico delimitado.<sup>44</sup>

---

<sup>44</sup> Marta Traquino – Op. Cit., p. 14.

Na arte, mais propriamente na escultura, a experiência num espaço funciona de um modo alternativo, pois o corpo representa o papel de receptáculo, impossibilitando uma ideia de ação específica. Essa vivência traduz o sentido de que o domínio físico é dado pelos objetos, ou “corpos impessoais”, que nele habitam. Há uma espera para que as sensações aconteçam em vez de as fazer acontecer. O homem não se apodera do espaço, acontecendo exatamente o oposto, em que o domínio das estruturas prevalece sobre o corpo singular.

Mesmo vivendo nesse espaço, somos como que corpos de passagem, performáticos, á espera que algo nos surpreenda ou suceda. Quando isso não acontece, deixa de ser importante e deixa de haver percepção sobre o que habita o espaço: “vivemos o agora separado do aqui”<sup>45</sup>.

Os espaços podem transformar-se em lugares desvirtuados pelo tempo, isto é, podem sucumbir a uma existência onde os corpos habitam centros em variadíssimas formas e ultrapassam os valores temporais, na sua história e na sua vivência. Ou seja, por vezes, esses mesmos corpos, que produzem a mística do lugar, não consagram a importância do mesmo. Há um deslocamento do conceito de vivência que perpetua e transforma, retalhando, em vários momentos, a identidade local.

Esta questão está latente na escultura, pela sua dimensão e importância política, particularmente se esta for pública, na qual os artistas tendem a “transportar” o espectador para outro campo, para uma vivência alternativa. A partir desta dimensão, a escultura poderá ganhar um novo estatuto de catalisador.

Porém, esta não é uma questão de arbitrariedade do local ou da sua escolha. Não desvincula, de todo, a forma/conceito do espaço e inclusive do espectador. Complementam-se e, com isto, produzem um conjunto que, de um modo falacioso, leva o espectador (o último interveniente) a uma vivência também ela “falaciosa”. Não que isto seja uma mentira, no modo de habitar o espaço, mas funciona como uma transformação em algo diferente. É uma fusão do espaço e da experiência que possibilita a mistificação e vivência do mesmo.

Existe uma grande importância nesta fusão, pois a experiência vivida será sempre mais difícil de esquecer do que somente uma experiência visual, uma vez que esta última será uma das primeiras a sair da memória.

---

45 Idem, p. 17.

Todas as experiências são mutáveis, transportam-se de indivíduo em indivíduo e de experiência para experiência, nunca iguais. São “absolutistas” na sua individualidade, sendo aqui que se encontra a subjetividade da arte.

Espaço e o tempo estão, na sua forma primária, ligados como forma/conteúdo e nestas indicações revemos os ensinamentos da escultura vanguardista, a qual se consubstancia em objeto/conceito.

Os dispositivos que assumiram a condição do espectador desenvolveram-se a partir da década de 1960, juntando, em total cooperação, público e obra. Estes trabalhos alcançam a sua consagração quando o público se assume como parte integrante da escultura, explorando, vivenciando e fazendo parte dela. Esta integração implica uma presença, um tempo e uma vivência determinadas por si própria, ressaltando, assim, uma experiência irrepetível e inigualável, que não se transfere de indivíduo em indivíduo.

Tal facto é determinado pelo carácter efémero, pois, mesmo que se trate de uma instalação de carácter temporalmente mais duradouro (como hoje acontece com muitas das que se integram nos espaços institucionais da arte, a sua relação com características inconstantes do contexto físico em que se encontra, bem como da acção performativa dos observadores, produz a ocorrência de um encontro específico com uma temporalidade própria.<sup>46</sup>

A vivência implica uma capacidade crítica, uma participação inequívoca e ativa, pois, um olhar desatento poderá perder-se na observação do espaço, impossibilitando uma vivência consciente do mesmo.

Desde já assumimos que o poder de escolha prevalece no conceito do quotidiano. Estamos aptos a vivenciar e experienciar o lugar, temos escolha, podendo integrar a memória identitária e fazendo parte dela. Apesar da procura desde tipo de acontecimentos em contexto social, a experiência é unicamente intrínseca a um individualismo absoluto, seja ele voluntário ou não, contribuindo para a história identitária do sítio.

A captação é feita, inicialmente, a partir das características momentâneas e espontâneas do local (momentâneas pela efemeridade que um espaço possa ter). É tirado partido das questões do “ambiente”, da luminosidade, do cromatismo, dos volumes, das texturas, da intempérie, do som, entre outros... Problemáticas estas que são subjacentes enquanto preocupações escultóricas, tanto no processo como na formalização de uma obra.

---

46 Idem, p. 23.

Aliando estes conceitos à observação, e ao movimento, transformamos a presença do indivíduo em experiência. Esta relação, ajudada pelas características físicas do local, pela sua cultura, história e vivência, transporta o corpo para uma outra dimensão. É neste pacto que se reabilita a presença do lugar e do corpo. Há uma transformação, tanto a nível conceptual como físico, sendo que os significados dos signos, ou símbolos, são assumidos consciente ou inconscientemente.

O espectador é aquele que está receptivo, ou mais receptivo, a estímulos. Isto reivindica diretamente a importância do público, que habita o espaço, para a importância do mesmo como interveniente.

Outro ponto de destaque, que tem vindo a ser abordado ao longo deste capítulo, é a questão da permanência destas obras. Esta questão poderá ter influência no modo como a obra é pensada e criada. O *site-specific* poderá ser permanente ou temporário, contudo, percebamos que até a sua duração poderá levantar questões políticas inerentes à escultura, mesmo que esta não se limite só a ser pública ou privada.

Como já desenvolvido no capítulo sobre Richard Serra, a obra deste escultor é um dos exemplos mais óbvios desta problemática. As esculturas, ao explorarem ambientes urbanos ou paisagísticos, refletem uma preocupação *in extremis* pelo espaço e pela sua envolvência, evidenciando uma relação entre tudo o que habita o espaço: todos os corpos são igualmente importantes e a obra não subsiste nem é eficaz se algum destes falhar.

São esculturas que procuram a integração, em todos os sentidos. O preceito do *site-specific* é a ocupação de um espaço determinado, fazendo-o um elemento determinante para a obra. Quando acontece, como no caso da obra *Tilted Arc*, desejarem recolocar a escultura noutra local, dá-se o desmembramento da obra. É como se de uma amputação se tratasse, pois ela não irá subsistir noutra lugar, nem pode, pois a escultura quando feita para um sítio específico, é nele que deve permanecer.

Esta necessidade é um módulo utópico, até certo ponto. No caso da obra *Tilted Arc*, na medida dos possíveis, correu como deveria correr, pois se a obra não pode habitar ou fazer parte do lugar especificado para ela, então, não poderá mesmo existir.

Contudo, os valores de mercado, a importância dos compradores, fazem com que esta ideia seja utópica. Quando um colecionador compra uma escultura adquire direitos sobre ela, e mesmo sendo esta *site-specific*, o comprador, mesmo ciente do que perfaz uma escultura desta natureza, poderá recolocá-la e, desde modo, desvirtuar completamente a obra. Dentro deste contexto referimos um acontecimento marcante que

teve lugar numa exposição de 1989, na Ace Gallery, em Los Angeles, onde se expuseram trabalhos refabricados de vários artistas minimalistas, entre os quais de Carl Andre e Donald Judd. Acontece que, devido ao custo excessivo associado ao transporte necessário para deslocar as obras originais de Itália (que na altura pertenciam à *Panza Collection*) para a Califórnia, foi autorizada, pelos responsáveis da *Panza Collection*, a possibilidade de refabricar as obras, tendo sido facultadas instruções (aos organizadores da exposição da Ace Gallery) sobre o modo como estas tinham sido fabricadas industrialmente. Este acontecimento foi altamente contestado pelos artistas, que se manifestaram argumentando não terem sido consultados sobre a reprodução das suas obras e que, por isso, tais não eram senão uma falsificação<sup>47</sup>. Este é um caso que expõe, de forma evidente, a intrínseca relação entre os conceitos de autoria e autenticidade na arte minimal. Não obstante, é importante referir o peso que estas práticas, decorrentes da museologia e comercialização da obra de arte, tiveram, uma vez que, também em 1990, Susan Hapgood vem dizer que: “O termo *site-specific* passou a significar móvel sob as circunstâncias corretas.”<sup>48</sup>

Havia, e haverá, através do legado deixado pelos artistas do *site-specific*, uma preocupação constante e subjacente pela configuração do lugar, na sua relação espacial e global. As obras *site-specific* vêm colmatar um vazio que existia na escultura. Elas vêm preencher os espaços neutros e, deste modo, ocupar novas realidades, expandindo-se através de uma reconceptualização da espacialidade.

---

<sup>47</sup> Miwon Kwon - **One place after another: Site Specific and locational identity**. Cambridge, 2002, p. 39.

<sup>48</sup> *Idem*, p. 38.

## 14. Robert Morris

Robert Morris é, sem dúvida, um dos artistas mais influentes do minimalismo e do século XX. Morris encontrou em Nova Iorque o centro de diversidade que lhe permitiu explorar a crítica e a escultura. Apesar da sua importância no minimalismo, Morris manteve uma dimensão experimentalista permanente.

Desde cedo que Morris se afirmou como um explorador da arte, constituindo uma importante influência para outros artistas contemporâneos. As suas preocupações formais e conceptuais aproximam-no, então, de determinadas correntes, tal como podemos observar na obra *L-Beams*, que manifesta preocupações acerca do espaço, do corpo, da transformação do objeto, da abstração e do pictórico, na experiência e nas relações.



Fig. 19 - Robert Morris, *Untitled (L-Beams)*, 1965. Contraplacado, Dimensões: 2,44 x 2,44 x 0,61 m  
Fonte: <https://artmap.com/spruethmagerslondon/exhibition/robert-morris-2013>

Esta escultura, composta por uma composição de três monumentais “L’s”, feitos em contraplacado e pintados de cinza, denota uma preocupação espacial e relacional com o corpo. Há, de facto, uma grande preocupação acerca da relação dos objetos com o corpo do espetador, como refere o próprio artista:

Bem, eu sinto alguma relação com o meu corpo, naturalmente. O sentido de escala que uma peça tem é sempre uma relação entre o seu corpo e o objeto que é externo a ele. Quero dizer que é aí que entra a escala, parece-me; Você se relaciona com você mesmo. E, portanto, estou muito consciente de que essas peças criam esta situação em que se está consciente do corpo ao mesmo tempo em que se está consciente da peça, porque eu acho que é o termo que lhe dá seu significado ou dá na sua medida em algum sentido.<sup>49</sup>

Esta escultura assenta numa concepção estética partilhada com outros artistas da época, tais como Donald Judd, Carl Andre ou Dan Flavin. Contudo, como já referi acerca da liberdade criativa de Morris, ele procurava, nesta altura, um tipo de trabalho que evocasse a estética neodadaísta. O Neodadaísmo é um movimento que recupera algumas práticas Dada, tratando-se de um movimento caracterizado pelo uso de materiais pouco ortodoxos, o uso de imagens populares, justa-posições e *assemblage*, dentro de uma dimensão não simbólica da arte. Os artistas apropriavam-se de materiais não tradicionalmente artísticos, buscando uma realidade “ordinária”, recorrendo a práticas mais de uma cultura popular.

No final dos anos de 1960, Morris acabou por abandonar uma estética “mais pesada”, centrada na utilização de materiais como o contraplacado e o ferro. Passou, então, a explorar materiais mais maleáveis, menos pesados e menos densos, numa procura de alternativas expressivas, alternativas à frieza das obras e dos materiais utilizados pelos minimalistas. Iniciou, assim, uma nova fase, onde se aproximou da *Process art* ou da *Art povera*, com a utilização de materiais como o feltro, entre outros, em que explora os elementos da gravidade e da tensão dos materiais. O feltro é como uma capa, uma pele, que tem em si conotações anatómicas, na sua elasticidade, no tomar da forma, na gravidade, esforço e equilíbrio.

---

49 David Sylvester - **Interviews with American Artists**. London, 2001, p. 253.



Fig. 20 - Robert Morris, Sem título, Versão II em 19 partes, 1969. Feltro (16 elementos), Dimensões: 257 x 257 x 50 cm

Fonte: <http://www.serralves.pt/fotos/uploader/Robert%20Morris%200000.jpg>

Na *Process art*, destaca-se a importância da palavra, o peso que ela intrinsecamente traduz. É um pouco como um encontro com a estética de Serra, quando o empilhar, pendurar e amontoar são como máquinas de produção.

Surge depois outra fase, onde Morris se aproxima da *Land art*, com trabalhos de intervenção na paisagem e em espaços naturais. No final da década de 1970, a sua insaciável procura de novos meios de produção conduziu-o à exploração de novos suportes, materiais e tipologias, desde o desenho, a fibra de vidro, a instalação e a utilização de espelhos, procurando, para o seu trabalho, outros pressupostos estéticos. Este escultor foi, assim, um dos artistas mais influentes no minimalismo, acabando por contribuir para a dissolução de uma estética rígida e fria.

## 15. *Non-site*

Se um lugar se pode definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode definir-se nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um *non-site*. A hipótese aqui defendida é que a sobremodernidade é produtora de *non-sites*, quer dizer, se espaços que não são eles próprios lugares antropológicos e que, contrariamente à modernidade baudelairina, não integram os lugares antigos: estes, repertoriados, classificados e promovidos a «lugares de memória», ocupam nela uma área circunscrita e específica.<sup>50</sup>

Um *non-site* carece, na sua formologia, de elementos característicos dos lugares, fazendo dele um espaço neutro e, essencialmente, de transição, de passagem. São sítios “despidos”, pensados unicamente para serem funcionais, tais como as auto-estradas e os aeroportos: são locais onde os corpos deambulam apressadamente para chegarem a um determinado destino, não criando memória. São sítios perversos, longínquos, neutros e inertes, incapazes de criarem memórias.

Em 1968, Robert Smithson embarcou numa das suas viagens, para a realização de um trabalho *non-site*. Smithson, Konrad Fischer e o casal Becher partiram de Dusseldorf em direcção a Oberhausen, com a intenção de encontrar o parque industrial desse lugar, onde Robert Smitson procurava material para a exposição que iria realizar na galeria de Fischer.

A linha temporal começa a separar-se do espaço, transforma-se em saltos temporais, pelo menos essa era a ideia de Smithson, que regista, de um modo aleatório e sem guião, os elementos compositivos do lugar. A ideia era criar, para essa exposição, uma obra *non-site*, e era aquele o local, a fonte, onde ele iria buscar os elementos para a obra. Era a partir dali, Oberhausen, que Smithson iria deslocar os objetos, as imagens, os valores, e transportá-los, então, para a galeria.

Smithson, ao contrário dos Becher (que eram metódicos e pensavam no processo antes de irem para o campo), era um artista que improvisava no momento, procurando nos lugares os “fantasmas”, a ausência da forma, a desintegração, o desperdício. Assim, estes seus trabalhos *non-site* baseiam-se numa projecção mental do tempo, pois, necessariamente, são uma projecção abstracta temporal, sem um tempo específico, sem um lugar específico, mas que ao ser transportado para a galeria, para um novo espaço, transforma-se na obra. É tão abstracta espacialmente como o minimalismo, e ao mesmo

---

<sup>50</sup> Marc Augé - *Não Lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Lisboa, 2012, p. 69.

tempo exacta na descontextualização dos objetos, tal como os *ready-mades* dadaístas. É nesta descontextualização que, formalmente, Smithson, apresenta na galeria, caixas, grades, recipientes com pedras, terra, elementos orgânicos e naturais de um sítio, sem que este seja realmente relevante.

A componente dimensional abstracta que metaforiza a representação do local cria um novo espaço de ocupação. Este novo espaço, sem tempo exacto, fica entre a paisagem e a galeria, ou os elementos da paisagem e ao mesmo tempo os elementos transportados para a galeria, necessitando do espectador como elemento fulcral para que a acção estética se reproduza:

Smithson queria que a sua obra emulasse o processo da entropia. Queria brincar com o tempo, lutar com ele, acelerá-lo ou desacelerá-lo até ao ponto da desintegração, apressar o colapso das estruturas e dos sistemas de crenças subjacentes a esse tempo “histórico”. Smithson, o grande artista/antropólogo da sua geração, projectou a sua obra nas extensões maiores do tempo e imaginou a sua acalmia final, até ao ponto em que nada poderia ser diferenciado e tudo deixaria de ter forma.<sup>51</sup>

Assim o caos do universo, da natureza, da paisagem e das estruturas é retirado e anexado dentro de um, ou vários recipientes, de forma organizada e limpa, deixando exposta a sua ordem. O *non-site* é uma relação com um espaço deslocado fisicamente, um espaço que transporta valores de outro espaço, que os organiza e que os mostra. A experiência estética do espectador não consiste em experimentar um objeto num ambiente neutro, como o da galeria, mas, sim, em experienciar um “novo tempo”. Essa relação que se estabelece entre a obra-espaço (espaço de recolha dos objetos e do espaço de ação) e o espaço matriz, de onde parte a ligação entre os dois, através da documentação e dos elementos e materiais recolhidos e trazidos para dentro do espaço expositivo. No caso de Robert Smithson, a descoberta dos pré-requisitos, particularmente do conceito, acaba por comunicar também teoricamente o seu trabalho, sobretudo os conceitos de tempo, entropia, entre outros.

---

<sup>51</sup> James Lingwood - **Bern and Hilla Becher, Robert Smithson** - Field Trips. Porto, 2002, p. 10.

## 16. Robert Smithson

Robert Smithson nasceu em 1938, em Passaic, Nova Jérсия. Desde muito cedo Smithson teve contacto com a atividade linguística e literária, interessando-se igualmente pela história natural e pela história da arte, elementos esses que adivinhavam um futuro próspero pela junção destas componentes no trabalho escultórico do artista.

Em 1959 teve a sua primeira exposição individual em Nova Iorque, depois de ter andado, nos quatro anos anteriores, a viajar à descoberta dos Estados Unidos e do México. Essa exposição revelava um início de carreira assente num trabalho artístico constituído por um conjunto de telas semi-abstractas, onde se notava a influência do expressionismo e, particularmente, das primeiras obras de Jackson Pollock.

Posteriormente, começou a expor regularmente, apresentando um lado mais pessoal, existencial e místico, relacionado com questões cosmogónicas.<sup>52</sup>

Robert Smithson sempre foi uma pessoa bem relacionada e a prova disso é o contacto afetivo, e de grande amizade, que tinha com artistas como Robert Morris, Sol Lewitt, entre outros. Este é um factor muito relevante, pois as necessidades processuais de cada artista abrigavam questões comuns a todos e, desta maneira, a discussão, o pensamento, e a criação eram partilhadas em conversas e debates.

Em 1965, dá-se uma viragem no trabalho de Smithson, que é evidente numa exposição na galeria Dwan Gallery, onde apresentou esculturas que propagam uma ideia de “anti-espaço”. Estas esculturas foram realizadas em vidro e espelho, onde os componentes eram lancetados, produzindo uma imagem refletida do espetador e do próprio espaço. Acentuava a ideia de uma realidade alternativa, reflexo do mundo real, em que essa mesma realidade assentava e concebia os fantasmas de nós mesmos. Criava um simulacro de espaço apreensível opticamente, ou mesmo espiritualmente, mas não possível de ser ocupado com o nosso corpo, mas somente pela nossa imagem. Simultaneamente, Smithson começa a publicar artigos críticos em revistas de arte, destacando também o seu domínio e apetência pela palavra. É no decorrer da redação desses mesmos artigos e, em parte, pela necessidade de explorar a cidade de Passaic, que Robert Smithson começa a pensar a criação artística a partir do espaço e, particularmente do espaço público. Aparece então o seu primeiro trabalho *earthwork*, relacionado com questões inerentes ao *site-specific*. Nesse trabalho, intitulado *Tar Pool*

---

52 Fundação Serralves – Op. Cit., p. 319.

*and Gravel Pit*, de 1966, encontram-se embrionariamente questões que, mais tarde, floresceram nos seus *Non-Sites* (1968).

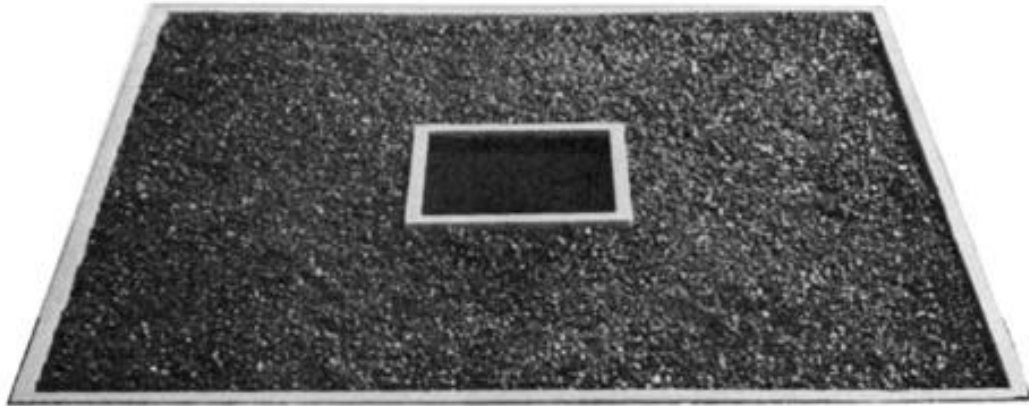


Fig. 21 - Robert Smithson, *Tar Pool and Gravel Pit*, 1966. Alcatrão e brita.  
Fonte: [http://www.robertsmithson.com/essays/tar\\_p81\\_500.htm](http://www.robertsmithson.com/essays/tar_p81_500.htm)

Estes *Non-Sites* são, formalmente, executados a partir de uma busca e apropriação de elementos dos sítios que visita, feitos a partir de pedras e de terra. Em Robert Smithson prevalece a noção de que a obra não se esgota nela mesma e é a partir desse conceito que, metaforicamente, e de forma abstrata, o escultor traz os elementos naturais da paisagem para a galeria.

Num certo sentido, os meus non-sites são espaços dentro de espaços. Recuperar elementos das franjas periféricas reconduz-nos a um ponto central... A escala entre interior e exterior e como é impossível estabelecer uma ponte entre ambos... Aquilo com que verdadeiramente nos confrontamos num non-site é a ausência de um lugar. É mais uma contradição do que uma expansão da escala.<sup>53</sup>

É, como diz o artista, nesta relação de elementos, e na exploração dos mesmos, que acontece uma transação de ideias, uma recondução de ideias, do sentido e do campo visual aliado à estética. A ideia nunca será transportar uma paisagem para dentro de um espaço neutro como é um *white cube*. Esses elementos, retirados da paisagem, são componentes de um fenómeno que se assimila na composição de um espaço, e que, por sua vez, está dentro de outro espaço. Deste modo, compreende-se que existe uma barreira que não deixa ligar estas duas unidades. São, até certo ponto, autónomas uma da outra mas, necessariamente, consequentes no mesmo fim. A apropriação destes

---

53 Idem, p. 193.

elementos funciona como referências de memória de algo que já existe ou existiu enquanto lugar, transportados assim para um novo espaço. Contudo, esses mesmos elementos de transladação acabam por criar uma nova realidade, um novo espaço, e é nessa mistura ou relação de partes, que se dá o *non-site*. Resumidamente, podemos dizer que é a experiência do indivíduo num sítio que carece do todo, a nível visual e experiencial de uma paisagem, e que faz acontecer o *non-site*. É a “ausência do lugar”, ou a sua deslocação.

Porém, Smithson concebia *non-sites* com outro cariz. Ele apresentava descrições escritas de lugares inexistentes.<sup>54</sup> A sua obra centra-se na procura da redefinição da arte na sua natureza formal, na preocupação sócio-cultural que esta pode ter e, também, na consciência crítica e intelectual sobre a própria arte. As esculturas de Robert Smithson têm um cariz monumental, patente na abstracção formal e geométrica das obras, características próprias do monumento. O escultor também trabalhava em intervenções na paisagem e em concepções de projetos para esculturas, evidenciando a obra e o seu ambiente intrínseco. De Smithson permanece um enorme legado e um vasto conjunto de projetos que nunca chegaram a ser realizados, pois a sua morte prematura (conduzida por um desastre de avião, quando procurava locais para produzir esculturas), acabou por ditar naturalmente o fim da produção da sua obra.

---

54 Richard Armstrong; Richard Marshall, **Entre la geometria y el gesto: escultura norteamericana**. Madrid, 1986, p. 69.

## 16.1. Spiral Jetty

Em abril de 1970 dá-se o início da construção da obra *Spiral Jetty*, de Robert Smithson, a obra mais conhecida do artista.



Fig. 22 - Robert Smithson, *Spiral Jetty* 1970. Pedra, terra e cristais de sal, Dimensões: 4,6 m x 460 m  
Fonte: <http://one360.eu/blog/wp-content/uploads/2013/04/Robert-Smithson-Spiral-Jetty-02.jpg>

A obra *Spiral Jetty* começou por ser idealizada e construída no *Great Salt Lake*, nos Estados Unidos da América, sendo composta por um aglomerado de pedras, cristais de sal e terra, colocados dentro de água, que fazem objetiva e formalmente uma espiral com cerca de 480 metros de comprimento.

Este trabalho tem uma particularidade formal que muito influenciou a estética do objeto: o cromatismo. Aquando da sua realização foi utilizada um tipo de pedra vulcânica/basáltica, de coloração negra, que, ao entrar em contacto com a água e os cristais salinos, dá uma tonalidade cor-de-rosa à escultura.

Esta é uma obra em constante mutação, uma escultura que trata a questão do tempo e da sua ação. Está sempre em mudança, o que, como já foi dito, se traduz numa alteração estética e formal que influencia, na sua plenitude, a parte conceptual. Basta percebermos

que as mudanças cromáticas, as mudanças do nível das águas, o ambiente e a erosão vão influenciando a sua leitura, em tempos e formas diferentes. Estas constantes são associadas a um pensamento criacionista intrínseco ao pensamento de Robert Smithson. Ele pensou e previu as mudanças, adicionando-as conscientemente na idealização desta escultura específica.

O projeto da *Spiral Jetty* englobava um núcleo de questões e elementos tratados de variadíssimas formas e, assim, podemos chamar-lhe uma criação híbrida.<sup>55</sup> Em primeiro lugar esta escultura é uma intervenção na paisagem, uma obra de *land art*, em segundo, é um projeto para um vídeo (com cariz documental e, ao mesmo tempo poético) e, em terceiro, é um ensaio que, em 1972, viria a ser publicado na revista *Arts of the Environment*. É, portanto, uma obra multifacetada que alimenta três áreas distintas e que se consagra individualmente em cada uma.

Ao juntar as diferentes áreas de intervenção, onde se encaixa esta obra, assume-se uma ideia de carácter universal. Do filme, composto por imagens do universo, Smithson transporta a ideia da espiral para o objeto formal. A espiral poderá ter um intuito conceptual, conjugado com a ação do tempo, de mostrar um ciclo (quando este se filma a correr pela espiral), um caminho ou uma ponte delimitada por um espaço específico. Percorrer esta obra e experienciá-la é atravessar uma ponte, caminhar num determinado sentido, é viver... A espiral é, também, símbolo da medida de ouro, da medida perfeita da natureza, que se poderá encontrar nos objetos orgânicos. Tal como em Richard Serra, a experiência inerente à obra traduz uma ocupação do corpo no espaço ou num espaço específico, uma ação corporal, e dessa ação produz-se o sentido do tempo. Antevemos, assim, que para que a obra exista de forma física, a percepção do espetador necessitará de conceber um experiência local, que o integra em pleno na escultura, fazendo assim parte uma da outra: objeto/espetador.

Em contrapartida, ao lembrarmos outros trabalhos de Smithson, entendemos que o eixo central, conduz a um sentido de energia, onde do centro explode, ou implode, a estrutura escultórica. É o centro que, ao mesmo tempo, é o fim, ou o início, quase como um universo que existe sem tempo, mas que o produz ao estimular a ação.

---

55 Fundação Serralves – Op. Cit., p. 320.

## 17. Conclusão

O espaço tornou-se um elemento fundamental no pensamento escultórico. De certo modo, já nos finais do século XIX e século XX, o espaço tornou-se o centro de uma das principais problemáticas artísticas no campo da escultura.

Os escultores começaram a preocupar-se seriamente com a importância das questões espaciais, o que se reflectiu de diversas formas: procurando que as esculturas se integrassem em pleno no lugar, assumissem uma relação direta e aprimorada com o público ou, então, que este (o espectador) pertencesse ou fizesse parte da obra.

O conceito de espaço poderá desmontar-se de várias formas, mas primariamente, distinguimos duas dimensões. Uma delas relaciona-se com a fisicalidade pura, conseqüente da sua relação direta com a dimensão, a tridimensionalidade, a escala, a monumentalidade e o volume. E, por outro lado, o espaço completa-se numa dimensão mística, correspondente a uma necessidade espiritual. Claro está que, em muitos dos casos, estas duas dimensões se complementam, fazendo parte de um ciclo da própria escultura.

Para além destas duas dimensões, a escultura comporta outras questões fundamentais na sua composição: a escultura poderá ser realizada para um espaço específico – a escultura *site-specific*, onde a obra é pensada para um lugar concreto, e esse espaço integra a escultura em toda a sua dimensão conceptual e formal. A escultura poderá, também, ser ela o próprio espaço, não como pertença, mas sim, como estrutura física singular, que, objetivamente ,poderá, ou não, depender do que a rodeia.

Nesta dissertação assinalámos alguns projetos de *land art* que favorecem a ação para conseguir o fim proposto, provocando, dessa forma, uma formalização espacial que aglutina uma dimensão temporal. Apresentámos, também, construções, que criam, ou recriam, um espaço, sendo que, dentro dele, se amplia o confronto e com ele acontece a experiência da escultura.

Com a expansão da escultura no seu campo de intervenção os conceitos moldaram-se e transformaram-se. Com isto, o espaço também sofreu metamorfoses e é nestas situações que as problemáticas se complexificaram, evoluindo, transformando-se ou extinguindo-se. Se a escultura pertence a um espaço, a um lugar, ela poderá ter também um sentido político. A transformação do espaço em lugar não será consensual, assim como a de público em espectador.

Nesta dissertação explorámos um caminho que se iniciou com problematização do espaço enquanto conceito escultórico. Naturalmente percorremos um sentido histórico, assente na sucessão de acontecimentos que levaram à crescente importância do espaço na escultura, e da escultura como espaço. Estes elementos da escultura começam por ser explicados em torno de uma espacialidade física e mística, através de uma procura em Platão, pela relação entre objetos corpóreos e objetos transcendentais, a partir de uma vinculação dialética a uma noção imaterial da verdade. Paralelamente, foi exposta a preocupação da escultura, na sua modelação e expansão para incorporar sítios já criados, como exemplo, os relevos que integram a arquitetura. Abordámos também a forma como esta (a arquitetura) e a escultura partilharam preocupações espaciais e se contaminaram mutuamente, recorrendo a exemplos, desde os frisos do *Pártenon*, à obra de Vito Acconci e ao arquiteto Steven Holl (*Storefront for art and architecture*).

Referimos a estética do bloco e a sua dissipação, remetendo, conseqüentemente, à queda do plinto, e à deslocação das esculturas para uma dimensão mais acessível e mais próxima na relação com o corpo do espetador.

A escultura assume também uma outra dimensão quando os construtivistas procuraram a pureza da forma, pela abstracção total. Desta maneira, antevemos inspirações por parte de Picasso, quando este procura, no seu percurso artístico uma transformação formal, ao realizar esculturas como a *A Guitarra* ou *A cabra*. Picasso acaba por ser uma das influências da transformação, na parte formal e conceptual dos construtivistas. Estes problematizaram o espaço, na procura de uma ocupação dos espaços expositivos que até então não eram utilizados. Politicamente falando, estes também utilizavam essa nova ordem política como forma de propaganda política, seja pelo peso, monumentalidade ou conceptualidade que os objetos adquiriam.

No construtivismo o espaço expande-se, levando a uma criação continua, numa procura incessante de caminhos modernos e diferentes. Katarzyna Kobro criou um movimento modernista, o Unismo, que formaliza a desfragmentação dos objetos enquanto imagens, criando planos, de cores sólidas, abstractos, que, pela redução formal para uma imagem, transportam um sentido tridimensional e volumétrico.

Destacámos a importância que o construtivismo teve no modernismo, levando a arte, mais propriamente a escultura, a assumirem as pragmáticas de uma prática racional, objectiva e conceptual. Desta relação prevalece a importância do corpo perante o espaço e a escultura, levando a que este (o corpo) tenha um papel mais imersivo.

O corpo surge então como elemento da escultura e da arte, na sua ocupação,

pensamento e acção. É um corpo performativo e imersivo, e a subsistência da obra assenta sobre ele, daí o surgimento do *happening* e do *environment*. No seguimento destas práticas, surge o minimalismo, e o *site-specific*. O minimalismo compreende todas essas questões do corpo, do espaço, da racionalidade, da importância da gravidade e da ocupação do espaço por objetos, puros e abstractos. A pureza necessariamente será abstracta, o que implica a relação destes objetos com a geometria. Naturalmente, a relação objetiva com o espaço transporta a escultura para o *site-specific*, que aprofunda a relação de uma forma directa com o espaço. Essa relação implica uma atenção insubstituível na presença e acção do corpo. É na importância do que está à volta, ou seja, da arquitectura, da paisagem, da historicidade, da mística, do espírito, do corpo, e da experiência no local que transporta a arte do século XX para uma situação que até então não existia. É a partir dessas pragmáticas que artistas como Richard Serra, Robert Morris, Robert Smithson, Anish Kapoor, Henri Moore, e Vito Acconci, desenvolveram os seus trabalhos reiterando a espacialidade como um dos valores maiores da escultura.

## 18. Bibliografia

- ADORNO, Theodor - **Teoria Estética**, Lisboa: Edições 70 – Arte e Comunicação, 2008. ISBN 9789724414997
- ANFAM, David – **Anish Kapoor**, London: Phaidon, 2009. ISBN 978-0-7148-4369-8
- ARISTÓTELES - **Poética**, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004. ISBN 9789723110777
- ARMSTRONG, Richard; MARSHALL, Richard - **Entre la geometria y el gesto: escultura norteamericana**, Madrid: Ministério de Cultura, 1986. ISBN 84-505-3473-9
- ARNHEIM, Rudolf, Art and Visual Perception – **A Psychology of the Creative Eye**. Bergely: University of California Press, 1957
- Augé, Marc - **Não Lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade**, Lisboa: Letra Livre, 2012. ISBN 9789898268143
- BACHELARD, Gaston - **A Poética do Espaço**, São Paulo: Martins Fontes, 2008. ISBN 9788533624191
- BAZIN, Andre - Ontologia da imagem fotográfica, in **Problèmes de la Peinture**. Paris: Confluences, 1945
- BEARDSLEY, John - **A landscape for modern sculpture, storm king art center**, New York: Abbeville Books, 1985. ISBN 0896595757
- BEARDSLEY, John - **A landscape for modern sculpture: Storm King Art Center**, New York: Abbeville, 1985. ISBN 0-89659-587-0
- BENJAMIN, Walter - **Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política**, Lisboa: Relógio d'água, 1992. ISBN 9727081770
- BERGER, Maurice - **Labyrinths: Robert Morris, Minimalism and the 1960s**, New York: Harper and Row, 1989. ISBN 0064303845
- BUTLER, Ruth - **Rodin: The shape of Genius**, London: Yale University Press, 1993. ISBN 03000544000
- CARCHIA, Gianni, D'ANGELO, Paolo - **Dicionário de Estética**, Lisboa: Edições 70, 2009. ISBN 978-972-44-1529-1
- CASANOVA, Maria - **Robert Smithson: el paisaje entrópico; una retrospectiva 1960-1973**, Valencia: IVAN centre Julio Gonzáles, 1993. ISBN 8448201604

CHILVERS, Ian - **The Oxford Dictionary of Art**, New York: Oxford University Press, 1997. ISBN 0198604769

CLERIN, Philippe - **La Sculpture: toutes les techniques**, France: Clerc S.A, 2002. ISBN 2047200334

CONNOR, Steven - **Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo**, 2ª ed, São Paulo: Loyola, 1993. ISBN 85-15-00696-0

CROCE, Benedetto - **Guide to Aesthetics: Breviario di Estetica**, Lanham: MD - University Press of America, 1983. ISBN 9780819133137

D'ALLEVA, Anne - **Methods and theories of art history**, London: Laurence King Publishing, 2012. ISBN 9781856698993

FLAVIN, Dan - **Monuments for V. Tatlin, 1964-1982**, Otterlo: Rijksmuseum Kröller-Müller, 1985

FOCILLON, Henri - **A vida das formas**, Lisboa: Edições 70, 2001. ISBN 9789724410616

FOSTER, Hal, BOIS, Yve-Alain, KRAUSS, Rosalind, BUCHLOH, Benjamin H. D. - **Arte desde 1900**, Madrid: Ediciones AKAL, 2006. ISBN 8446024002

FRIED, Michael - **Art and Objecthood: Essays and Reviews**, Chicago: University of Chicago Press, 1998. ISBN 0226263193

FRY, Edward F., co-aut.; Kuspit, Donald Burton, co-aut.; Danoff, I. Michael - **Robert Morris: works of the eighties**, Chicago: Museum of Contemporary Art Newport Beach, 1986. ISBN 0917493036

FUNDACIÓN JUAN MARCH - **La Vanguardia Rusa : 1905-1925, In Las colecciones de los museos rusos**, Madrid: Fundación Central Hispano, 1993. ISBN 84-7952-112-0

FURLONG, William - **Speaking of art: four decades of art in conversation**, London: Phaidon, 2010. ISBN 9780714845067. ISBN 071484506X

GOLDBERG, RoseLee - **Performance art: from futurism to the present**, London: Thames and Hudson, 1988. ISBN 0-500-20214-1

GRAZIANI, Ron - **Robert Smithson and the American Landscape**, Cambridge: University Press, 2004. ISBN 0521837558

HARRISON, Charles - **Art in Theory: An Anthology of Changing Ideas**, Oxford: Blackwell Publishers, 2004. ISBN 0631227083

HEGEL, Friedrich - **Escultura**, in **Estética**, Portugal, Lisboa: Guimarães Editores, 1993. ISBN 9726653789

HEIDEGGER, Martin - **A Origem da Obra de Arte**, Lisboa: Edições 70 – Coleção Biblioteca de Filosofia Contemporânea, 2014. ISBN 9789724413792

Henry Moore Institute; Wood, Jon; Hulks, David; Potts, Alex - **Modern Sculpture Reader**, Leeds: Henry Moore Institute, 2007. ISBN 9781905462001

KAPOOR, Anish; BONAMI, Francesco - **Jumping Into the Void: Anish Kapoor**, Milan: Flash Art, 1994

KOOLHAAS, Rem - **Junk Space**, Cambridge: MIT, 2002, ISSN: 01622870

KRAUSS, Rosalind - **Caminhos da Escultura Moderna**, 1ª ed, São Paulo: Martins Fontes, 1998. ISBN 9788533609587

KUHL, Isabel. REICHOLD, Klaus. LOWIS, Kristina, WEIDERMANN, Christiane - **50 Sculptures you should know**, London: Prestel, 2009. ISBN 9783791343389

KWON, Miwon - **One place after another: Site Specific and locational identity**, Cambridge: MIT press, 2002

LEFEBVRE, Henri - **The production of space**, Oxford: Basil Blackwell, 1991. ISBN 9780631181774

LEWIS, Richard L., LEWIS, Susan Ingalls - **Cengage Advantage Books: The Power of Art**, New York: CENGAGE LEARNING, 2008

LICHTENSTERN, Christa - **Henry Moore: work, theory, impact**, London: Royal Academy of Arts, 2008. ISBN 9781905711215

LINGWOOD, James, Bern and Hilla Becher - **Robert Smithson: Field Trips**, Porto: Fundação de Serralves, 2002. ISBN 9727390994

LIVINGSTONE, Marco - **Anish Kapoor**, Kyoto: Kyoto Shoin Internationl, 1990. ISBN 4763685309

LODDER, Christina - **Russian constructivism**, New Haven: Yale University Press, 1986

LONG, Richard - **Richard Long : walking in circles**, London : Thames and Hudson, 1994. ISBN 0-500-23683-6

MACEDO, Diogo de - **5 Escultores Franceses: Rodin, Bourdelle, Bernard, Despiau, Maillol**, Lisboa: Sociedade Industrial de Tipografia, 1940

MATOS, Sara Antónia – **Espaço**, Montemor-o-Novo: Oficinas do Convento, 2009. ISBN 9789899531529

MCSHINE, Kynaston - **Richard Serra: Sculpture: forty years**, New York: Museum of Modern Art, 2007. ISBN 978-0-87070-712-4

MILNER, John - **Vladimir Tatlin and the Russian avant-gard**, New Haven: Yale University Press, 1984

MONVOISIN, A. - **Dictionnaire international de la sculpture moderne & contemporaine**, Paris: Editions du Regard, 2008. ISBN 978-2-84105-211-0

MOORE, Henry - **Henry Moore: com Comentários do Artista**, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1981

MUSEO Nacional Reina Sofia - **Richard Serra**, Madrid: Museo Nacional Reina Sofia, 1992

NASH, J. M. - **O Cubismo, O Futurismo e o Construtivismo**, Barcelona: Labor, 1986

PÉREZ, David - **El territorio del arte**, Madrid: In: Lápiz, n. 94 (1993). ISSN 0212-1700

PLATÃO - **Diálogos IV: Político, Filebo, Timeu, Critias**, Lisboa: Copa América, 1970

PLATÃO - **Timeu, Critias**, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2013

RIJKSMUSEUM Kroller-Muller - **Dan Flavin: Monuments for V. Tatlin, 1864-1982**. Otterlo: Rijksmuseum Kroller-Muller, 1985

SALMON, André - **La jeune sculpture française**, Paris: Société des Trente, 1919

SANTOS, José Trindade - **Alma no Timeu**, Edição 12, 2007. Fonte: <http://www.revistadefilosofia.org/numero12.htm>, 14/12/20016

SANTOS, José Trindade - **Platão: A Construção do Conhecimento**, Lisboa: Gradiva, 2012

SENIE, Harriet F - **Contemporary public sculpture: tradition, transformation, and controversy**, New York: Oxford University Press, 1992. ISBN 0-19-507318-5

SERRA, Richard - **Peso e Medida: Richard Serra**, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995

SERRA, Richard - **Richard Serra: Sculpture**, New York: The Pace Gallery, 1989. ISBN 1878283006

SERRA, Richard - **The Destruction of Tilted Arc: Documents**, London: The MIT Press, 1991. ISBN 0262231557

SERRA, Richard - **Writings Interview**, Chicago: The university of Chicago Press, 1994. ISBN 0226748790

SERRA, Richard; WEYERGRAF, Clara - **Richard Serra: Interviews, etc, 1970-1980**, New York: The hudson River Museum, 1980

SERRALVES - **25 obras da coleção de Serralves**, Porto: Fundação de Serralves, 2014. ISBN 978-972-739-307-7

SERRALVES, Fundação - **Serralves 2009: a colecção: imagens: a exposição em três partes e obras permanentes no Parque**, Porto: Fundação Serralves, 2009. ISBN 978-972-739-224-7

SERRALVES, Fundação - **Serralves 2009: a colecção: textos: uma exposição em três partes e obras permanentes no parque**, Porto: Serralves, 2014. ISBN 9789727392254

SILVA, João Castro – Corpo Escultura, in **Com ou sem tinta: composição, ainda?**, Lisboa: faculdade de Belas artes, 2013

SOLOMON R, Guggenheim Museum - **Robert Morris: the Mind, The Body Problem**, New York: Guggenheim Museum, 1994. ISBN 0892071206

SPIES, Werner - **Picasso: The Sculptures**, Ostfildern-Ruit: Ratje Cants Publisers, 2000. ISBN 3775709096

STRICKLAND, Edward - **Minimalism: Origins**, Bloomington: Indiana University Press, 1993. ISBN 0253354994

SUMIYOSHI, Torashichi, MATSUI, Genco - **Wood joints in classical japanese architecture**, Kagima Institute Publishing, 1989

SYLVESTER, David - **Interviews with American Artists**, London: Chatto & Windus, 2001. ISBN 070116266

TEIETELBAUM, Mo Amelia - **The Stylemakers: Minimalism and Classic Modernism 1915-1945**, London: Philip Wilson Publishers, 2010. ISBN 9780856677038

TRAQUINO, Marta - **A Construção do Lugar pela Arte Contemporânea**, Ribeirão: Humus, 2010. ISBN 9789898139329

TSOUTI-SCHILLINGER, Nena - **Robert Morris: have I Reasons Work and Writings, 1993-2007**, London: duke University Press, 2008

WITTKOWER, Rudolf - **Escultura**, 2ª ed, São Paulo: Martins Fontes, 2001. ISBN 8533613903

## 19. Índice de figuras

FIG. 1 - VITO ACCONCI, STOREFRONT FOR ART AND ARCHITECTURE, 1992. ....	16
FIG. 2 - AASE TEXMON RYGH, MÖBIUS STÅENDE, 1995, BRONZE.....	17
FIG. 3 - HENRY MOORE, THE ARCH, 1963/69. BRONZE, DIMENSÕES: 610 CM .....	19
FIG. 4 - ANISH KAPOOR, LEVIATHAN, 2011. PVC, DIMENSÕES: 33.6×99.89×72.23M.....	26
FIG. 5 - PABLO PICASSO. NATUREZA MORTA COM GUITARRA. PARIS, 1913. CARTÃO, PAPEL, ARAME E ARAME PINTADO INSTALADO COM CAIXA DE CARTÃO CORTADO, DIMENSÕES: 76.2 × 5 2.1 × 19.7CM.....	29
FIG. 6 - PABLO PICASSO. BABOON AND YOUNG. VALLAURIS, 1951. BRONZE, DIMENSÕES: 53.3 x 33.3 x 52.7 CM.....	31
FIG. 7 - VLADIMIR TATLIN. MAQUETE PAMIATNIK III ( <i>MONUMENT TO THE THIRD INTERNATIONAL. CONSTRUÍDA POR TEVEL SHAPIRO, SOFIA DYMSHITS TOLSTAIA, IOSIF MEERZON E PAVEL VINOGRADOV SOB DIRECÇÃO DE TATLIN.</i> ....	34
FIG. 8 - ALEKSANDR RODCHENKO. SPATIAL CONSTRUCTION N. 12, 1920. CONTRAPLACADO, CONSTRUÇÃO ABERTA PINTADA PARCIALMENTE COM TINTA DE ALUMÍNIO, E ARAME, DIMENSÕES: 61 x 83.7 x 47 CM .....	36
FIG. 9 - KATARZYNA KOBRO, SCULPTURE SPATIALE, 1928. CHAPA DE AÇO PINTADO, DIMENSÕES: 44,8 x 44,8 x 46,7 CM	39
FIG. 10 - KATARZYNA KOBRO. ROSJA – POLSKA RZEYBA ABSTRAKCYJNA, 1924. METAL, DIMENSÕES: 72 x 17,5 x 15,5 ...	41
FIG. 11 - RICHARD LONG, MISSISSIPPI WATERLINE WALKING LINE, 1988.....	47
FIG. 12 - RICHARD SERRA, 7 PLATES, 6 ANGLES, 2013. CHAPAS DE AÇO. DIMENSÕES: 2,44 x 13,41 x 24,69M .....	56
FIG. 13 - RICHARD SERRA, EAST-WEST / WEST-EAST, 2008. QUATRO CHAPAS DE AÇO, DIMENSÕES: 4x 15M.....	58
FIG. 14 - RICHARD SERRA. VERB LIST. 1967–68. GRAFITE SOBRE PAPEL, DIMENSÕES: 25.4 x 20.3 CM). .....	60
FIG. 15 - RICHARD SERRA, HOUSE OF CARDS, 1986. ANTIMÓNIO DE CHUMBO, QUATRO CHAPAS, DIMENSÕES: 122 x 122 x 2.5 CM .....	61
FIG. 16 - RICHARD SERRA, WALKING IS MEASURING, 2000. AÇO CORTEN. DIMENSÕES: 532 x 244 x 15 CM; 386 x 244 x 15 CM .....	62
FIG. 17 - RICHARD SERRA, TILTED ARC, 1981. AÇO CORTEN, DIMENSÕES: 3,6 x 0,064 x 37M .....	64
FIG. 18 - RICHARD SERRA, CLARA-CLARA, 1983. CHAPA DE AÇO CORTEN .....	66
FIG. 19 - ROBERT MORRIS, UNTITLED (L-BEAMS), 1965. CONTRAPLACADO, DIMENSÕES: 2,44 x 2,44 x 0,61 M.....	74
FIG. 20 - ROBERT MORRIS, SEM TÍTULO, VERSÃO II EM 19 PARTES, 1969. FELTRO (16 ELEMENTOS), DIMENSÕES: 257 x 257 x 50 CM .....	76
FIG. 21 - ROBERT SMITHSON, TAR POOL AND GRAVEL PIT, 1966. ALCATRÃO E BRITA.....	80
FIG. 22 - ROBERT SMITHSON, SPIRAL JETTY 1970. PEDRA, TERRA E CRISTAIS DE SAL, DIMENSÕES: 4,6 M x 460 M.....	82