

OBJECTO, ESPAÇO E CORPO:

JUDD, SERRA E HEIZER (TRÊS POÉTICAS DO ESPAÇO)

Paulo Simões Nunes

A Obra como Gênese do Espaço

Le corps plastique incorpore quelque chose. Incorpore-t-il l'espace? La sculpture est-elle mainmise sur l'espace, domination de celui-ci? La sculpture répond-elle ainsi à la conquête scientifico-technique de l'espace?

Heidegger¹

¹ Martin Heidegger, *Questions IV*, Éditions Gallimard, Paris, 1997, pág. 99.

A segunda metade deste século foi marcada por um conjunto de intervenções e manifestações artísticas cujos programas, não só rejeitaram toda a tradição artística anterior a elas, como também desabaram o edifício teórico que sustentava, tanto o conceito de arte, como o seu objecto primordial, a “obra de arte”. Privilegiando a reflexão sobre os aspectos conceptuais da produção artística, os artistas envolvidos neste processo, para além de questionarem os valores estéticos e toda uma série de convencionalismos herdados do passado, afirmaram uma outra ordem de valores e conceitos, expandindo o território de emanação da criação artística para uma ordem de novas relações entre a obra, o espaço e o corpo.

Porventura, uma das virtuosidades destas obras foi a revelação de um “campo de acontecimentos” afectado e “infectado” por um conjunto de variáveis estéticas, até aí, inexploradas. As novas articulações estabelecidas, por exemplo, entre objecto, luz, espaço, matéria e, sobretudo, corpo, conduziram a obra a uma experiência outra do espaço. A mediação perceptiva e sensitiva do corpo, o efeito da sua presença física, o entendimento do espectador como ser carnal, permitiu explorar zonas de multivalência estética, acrescentando ao espaço novos espaços. O espaço podia agora ser “lido” como uma revelação, uma sublimação, uma dilucidação da obra.

Outras questões, então, se colocam: como assimilar estas novas experiências, como definir as novas categorias estéticas, como aceder a esta inevidência do espaço? Platão, no *Tímaeus*, coloca desde logo uma questão irreduzível: como pensar o “lugar” fazendo abstracção dos objectos que estão no espaço e o definem? E, definindo o que designa por um terceiro género de ser, o filósofo grego admite que para pensar um “lugar” em termos absolutos, é necessário ultrapassar as oposições entre o inteligível e o sensível, o modelo e a cópia, etc. Deste terceiro género, diz Platão, não nos podemos aproximar senão em estados próximos do sonho.² Este postulado, de certo modo, é retomado por Freud naquele que caracteriza como “espaço do sonho”, um espaço sem coordenadas, mas que é figurável porque é um espaço de emanação que figura e prolifera.

A “obra” permite-nos aceder à inevidência das coisas, a uma experiência do espaço, através da mediação perceptiva e sensitiva do corpo. E, se pela percepção nos aproximamos de uma concepção “leibniziana” do espaço – um espaço cujo sentido é conferido pela presença dos corpos, que não é nem vazio nem absoluto, mas que se manifesta pelas relações entre eles, pelo intervalo entre corpos –, se a percepção se trata, portanto, de uma “visão” estereotipada, preconcebida, contaminada culturalmente, a experiência sensorial constitui uma experiência única e directa, não-media-

² Cf. Georges Didi-Huberman, “Le Tremblement des Évidences”, in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 286, Paris, Abril de 1993, pág. 76.

³ Sylviane Agacinski, no seu pequeno texto *L'Espace de l'Oeuvre*, refere (pág. 95): "C'est pourquoi il me semble que l'idée d'oeuvre comme totalité instauratrice de son propre espace peut être envisagée comme effacement de l'espace, mais d'un espace autrement pensé, d'un espace pensé comme écart, différence, espacement, intervalle: cet espace auquel nous pensons lorsque nous parlons de ce qui s'espace, entre en différence avec soi, s'écarte de soi."

⁴ Martin Heidegger, ob. cit., pág. 99.

tizada, que constata a “diferença”, a “falha”, entre objectos; já a “sensação” é da ordem do não-dizível, pois resulta de uma interioridade própria ao ser, de natureza subjectiva. Neste contexto, enquanto a percepção perspectiva uma metafísica da obra e do espaço, a sensação instaura uma ontologia, delimita intensidades e compreende o espaçamento, ou o “espaçado-do-espaço”, no sentido que lhe confere, por exemplo, Agacinski.³ A filósofa preconiza uma obra auto-engendrada, compreendendo a instauração de um espaço próprio, interiorizado, puro, fragmentado, excluído do espaço real e imune a toda a contaminação das suas “fronteiras”, das suas margens ou limites. A questão que se coloca, então, é a de problematizar esta distinção interior/exterior ou dentro/fora, antes de toda a delimitação do espaço da obra.

Este é o pano de fundo que suporta a observação panorâmica que a seguir estabelecemos sobre algumas obras contemporâneas em que se manifesta a pertinência desta problemática — a obra geradora do espaço (e de espaços) —, que se revelou latente, particularmente, na escultura, tal como nos diz Heidegger:

*Ce que la sculpture forme plastiquement, ce sont des corps. Leur masse, consistant en divers matériaux, est multipliement façonnée. Le façonnement a lieu en une délimitation, qui est inclusion et exclusion par rapport à une limite. De ce fait, l'espace entre en jeu. Il est occupé par la forme plastique, il reçoit sa marque comme volume clos, volume percé d'ouvertures et volume vide. États de faits bien connus, et cependant riches en énigmes.*⁴

Trata-se de uma linha de pensamento com inevitáveis consequências na “noção de olhar”. Pois, nesta nossa tentativa de esboçar a mediação do nosso corpo, de ordem perceptiva, sensorial ou “corporal” nas coordenadas espaço-temporais da obra, importa clarificar o conceito, sem dúvida, com contribuições da fenomenologia “husserliana”. Desde logo, então, estabeleçamos: o objecto do nosso olhar não é apenas o que se nos depara diante dos olhos, o mesmo é dizer, o olhar não incide apenas sobre o que está presente aos nossos olhos. Ele compreende todo o nosso ser e todo o espaço à nossa volta que sempre acabamos por “habitar”, por assimilar perceptiva, sensitiva e “corporeamente”, colocando problemas de natureza obsidional. Pois esta relação entre o que está defronte e o que está em volta, de fora, produz por sua vez uma relação com o que está dentro. Isto é, com o olhar interior e carnal.

Mas, o que mais fascina neste “trabalho do olhar” é que o que está dentro de nós submerge-nos e devora-nos. Senão, vejamos: o espaço que nos envolve, o “espaço do nosso olhar”, aquele que nós produzimos com o nosso olhar, funda-se neste paradoxo: por um lado, o que está diante de nós é o que vem em nós, bagagem cultural e intelectual que activamos e adaptamos subjectivamente às circunstâncias; por outro lado, o que está diante de nós passa para dentro, aglutina e contamina o nosso ser, num apelo inabalável a pertencer-lhe. Por isso o espaço está urdido de desejo. Desejo de aceder à inevidência das coisas, ao não imediatamente visível. A obra de arte tem essa capacidade de fazer do nosso olhar um espaço expandido, um espaço que se estende à nossa volta e que se ancora na nossa interioridade e na nossa organicidade.

A Desmaterialização do Objecto ou a Conceptualização da Obra

Nas décadas de 70 e 80 do século XX, a crescente “desmaterialização” da obra, que constituiu, senão o objectivo, pelo menos o resultado da “arte conceptual”, observou diversos desenvolvimentos do seu programa que, no entanto, se manteve mais ou menos intransigente em relação aos seus princípios fundamentais. Por exemplo, podemos dizer que experiências como o “minimalismo”, a “instalação”, a *land art*, os *earth-works*, a *landscape*, a *arte povera*, a *performance*, o *happening* ou a *body art*, entre outras, pro-

curaram emancipar o artista relativamente à materialização da ideia, isto é, à concretização formal do “objecto” – até então, finalidade última da arte –, o que veio proporcionar uma multiplicidade de novas possibilidades para a elaboração do projecto artístico.

Mas não só. Para além de subsidiarem a autonomia relativamente ao conceito tradicional de objecto artístico e a extensão da sua acção criativa ao espaço envolvente, estas intervenções favoreceram uma interrelação entre a obra e o meio – fosse ele o edifício, a cidade ou a paisagem –, interferindo ou dependendo dele para afirmarem o seu discurso programático. São, portanto, obras que, situando-se no registo da “arte conceptual” pelas metodologias e estratégias que as suportam, não deixam de invadir domínios contíguos a outras disciplinas como a arquitectura, aproximando-se de valores, conceitos e métodos que lhe são caros e imanes.

Verificamos, pois, que um dos maiores paradoxos de alguma produção artística do século XX foi o de ser legitimada enquanto tal, exactamente na medida em que os seus objectos se afastaram da condição de “obra de arte”, na acepção tradicional do termo. De um modo geral, trataram-se de programas artísticos cujos objectivos – nem sempre enunciados – foram o seu afastamento das linguagens, das formas e das técnicas convencionalmente atribuídas à actividade artística. Ao limite, estes trabalhos questionaram toda a herança cultural e artística, nela incluindo o conceito de “arte” e de “obra de arte”.

Porventura, a obra precursora destas correntes vanguardistas foi *Fountain* (de 1917), em que, para lá de toda a irreverência nela contida, Marcel Duchamp introduziu uma “técnica” – o *ready-made* – cujo maior atributo era o seu despojamento de qualquer qualidade estética, simbólica ou comunicativa, provocando no espectador a indiferença absoluta relativamente a qualquer ordem de valores ou juízos. Sem intervenção nem modificação de qualquer tipo, Duchamp não podia ter recolhido objecto mais anacrónico do que um vulgar urinol para aceder ao espaço de um museu. A ele devemos, não só a expansão do conceito de arte que, com o *ready-made*, nos legou uma “concepção nominalista” do objecto artístico, ou seja, a obra reduzida ao seu “nome próprio”⁵, como também a desvirtuação da abordagem estética e a problematização dos valores e conceitos mais convencionais inerentes ao fenómeno artístico. A estratégia de “deslocar” objectos de uso quotidiano para, com a mínima ou nula intervenção do artista, os reposicionar ou recontextualizar livres de toda a função, representação ou significação, não só conduziu a uma importante corrente artística que se desenvolveu ao longo do século, como também permitiu alargar os horizontes de intervenção e criação de outras expressões artísticas.

Entretanto, obras como *La Trahison des Images* (*Ceci n'est pas un pipe*) de Magritte (1928-29), ou *One and Three Chairs* de Joseph Kosuth (1965-66), por exemplo, vieram subverter as “normais” correspondências interpretativas entre o referente, a sua representação e a respectiva designação verbal, no primeiro caso, ou conduzir à desmaterialização ou renúncia total do objecto artístico, no caso de Kosuth. São propostas que privilegiaram o *a priori* da obra, ou, por assim dizer, o conceito ou a ideia que precede a forma, em detrimento da sua aparência e da sua materialização em objecto físico, visível e palpável. Neste registo, a obra foi reduzida ao seu enunciado projectual ou processual, deslocando as suas eventuais potencialidades para acções discursivas de carácter filosófico e metodológico ou para acções de envolvimento social, político, ecológico, etc. Na perspectiva destas tendências ditas “conceptuais”, o “trazer ao ser” da obra ou a sua produção técnica propriamente dita, não constitui senão uma evocação parcial e limitada da sua totalidade enquanto objecto artístico. Encontramo-

⁵ O paradigma deste conceito, e que está subjacente à filosofia da “arte conceptual”, é, talvez, *Titled (Art as Idea as Idea as Idea)*, [idea] de Joseph Kosuth (1967), uma “obra textual” onde o artista define a origem e o significado da palavra “ideia”, evitando toda a referência visual (a aparência) em detrimento da intelectual (a definição escrita).

–nos, então, num território de emanção cujo “objecto” é a acção linguística, a formulação teórica e a reflexão analítica dos aspectos funcionais e científicos inerentes à linguagem artística.

A “arte conceptual” a que nos referimos, rejeitou o conceito artístico tradicional que valorizava, naturalmente, o produto resultante da sua actividade – a obra de arte –, interessando-se, antes, pelos processos, técnicas ou estratégias que determinam essa produção. Os “objectos artísticos”, deste modo desmaterializados, perderam toda a carga de subjectividade resultante das qualidades simbólicas ou emotivas, entre outras, que tradicionalmente transportavam, passando a inscrever-se num universo de fenómenos onde prevalecem os aspectos conceptuais da produção artística. Também outras questões como a relação com o público, o reconhecimento social do artista, os lugares de apresentação da obra como forma de legitimação artística e, de um modo geral, o papel reservado à arte numa sociedade pós-industrial, pós-moderna, pós-mediática e pós-humana, permanecem latentes na reflexão, na pesquisa e na produção artística que, sobretudo, equacionam a razão de ser da arte nesta “dobra” do século.

A Escultura e Arquitectura, entre Espaço, Obra e Natureza

As obras que referenciam o tema do nosso ensaio – quais “poéticas do espaço” –, situam-se num campo de acção “transgénico” no qual os objectos se transfiguram em actos culturais e instauradores, ancorados a tradições, forças e energias originárias de sociedades anteriores e “exteriores à civilização”, remetendo para “uma concepção ampliada da arte”, como refere Beuys. São obras que, segundo Anne Cauquelin⁶, pertencem às categorias “minimalistas”, “trabalhos sobre os lugares” e “*land art*”, e tratam-se de manifestações de novas linguagens que decorrem, sobretudo, das novas relações entre a arte e as novas tecnologias. São obras que estabelecem afinidades quer com a arquitectura quer com a escultura, e sobretudo com esta última, sem dúvida subvertendo os seus códigos mas expandindo o seu campo de possibilidades⁷.

Segundo Margit Rowell, “a escultura é por essência deste século, porque exprime em cada um dos seus aspectos a sensibilidade singular através da qual se define a modernidade”⁸. É que, se por escultura entendemos uma representação artística em três dimensões, por oposição à pintura que remete para a bidimensionalidade, verificamos que até às “vanguardas modernistas” a escultura se limitou à representação de imagens tridimensionais da figura humana ou animal, à produção de corpos, com funções comemorativas, religiosas, simbólicas, decorativas, entre outras, num universo iconográfico delimitado e recorrendo a técnicas, materiais e formas preestabelecidas canonicamente. Prevaleceu, sobretudo, a função comemorativa ligada ao “monumento” que, desde a Antiguidade Clássica, marcou a história daquilo que alguns autores consideram de “estatuária”. É por isto que, ao longo da história da arte ocidental e por via desta sua vocação, as estátuas apresentaram-se figurativas e privilegiaram a elevação vertical sobre um pedestal que constituía a mediação entre o mundo real e o simbólico.

Porém, uma consulta a um vulgar dicionário, revela-nos o termo “escultura” associado a uma técnica – esculpir – e ao objecto desta actividade – a forma artística em três dimensões –, liberto de qualquer função ou objectivo predeterminado, o que lhe confere uma infinita tolerância de horizontes conceptuais, metodológicos e técnicos. Este foi, também, o entendimento de alguns artistas deste século que operaram uma autêntica renovação das linguagens da escultura, envolvendo a forma, o espaço, o corpo e a matéria, substanciando, sem dúvida, a afirmação das vanguardas artísticas do início do século. A escultura começa, então, a referir-se a uma diversidade de

⁶ Anne Cauquelin, *A Arte Contemporânea*, trad. port. Rés Editora, Col. Cultura Geral, Porto, s. d., pág. 121.

⁷ Cf. Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts and London, 1981.

⁸ Margit Rowell, “Nota Prévia à Exposição *O que é a escultura moderna?*”, *Prémio Jovem Escultura*, Casa de Serralves, SEC, Porto, 1988.

experiências que assentavam, sobretudo, numa rejeição da tradição e numa emancipação em relação ao passado, reivindicando a expansão do seu âmbito de intervenção, quer ao nível físico e material, quer ao nível metafísico, representativo ou programático.

Se com *Endless Column* (de 1937), e na sequência das suas pesquisas sobre a relação forma-espço (de que *Bird in Space*, de 1927, é paradigma), Brancusi apresenta já um objecto profundamente autoreferencial e autónomo, na segunda metade do século a escultura assumiu definitivamente a ruptura histórica com o passado e encetou uma transformação estrutural e cultural, como resultado também da contaminação de uma certa tecnologização estética legitimada pela pós-modernidade.

Transcritas através de interferências em domínios tão abrangentes como a paisagem e a arquitectura, as intervenções assumem agora outros agenciamentos decorrentes das ambivalências assim geradas: espaço construído-espço não construído; espaço natural-espço cultural. Às pesquisas sintácticas e semânticas prevalecentes desde a antiguidade, sucedeu naturalmente a extensão de referências e de experiências a um campo incondicional de potencialidades. Foi nesta sequência que começaram a ser usados “interiores” arquitectónicos, espaços públicos urbanos ou o meio natural – a paisagem –, como suporte das suas manifestações, intervenções ou apresentações das obras. À renovação dos campos de acção, correspondeu uma equivalente alteração de meios técnicos, com a introdução de tecnologias e de processos algo híbridos, geralmente com o concurso de metodologias “emprestadas” pelas mais diversas áreas de expressão artística.

Como verificamos pela história da arte, tanto a arquitectura como a escultura tiveram, ao longo de séculos, propósitos meramente funcionais mas, ao que parece, complementares. Quer se tratasse de construir edifícios ou de erigir estátuas, os seus fundamentos eram análogos: suprir necessidades materiais ou espirituais, indispensáveis à vida, bem estar e relacionamento humano com a natureza e com o universo. Resultava daqui que, se competia à arquitectura determinar a organização de espaços habitáveis e funcionais, portanto construir edifícios e cidades, à escultura cabia pontuar esses espaços, interiores ou exteriores, públicos ou privados, com objectos comemorativos da vida do homem no mundo. Para além de ambas comungarem de uma mesma matéria para o seu exercício – o espaço –, digamos que arquitectura e escultura se complementavam, cabendo a esta acrescentar sentido e significação – expressão, identidade, símbolo ou mito – aos espaços remanescentes da actividade daquela. Daí que a renovação que a escultura registou neste século, ao nível do conceito, linguagem e formatividade da “obra”, não deixe de estar relacionada com idêntico processo de revisão conceptual, metodológica e tecnológica ocorrida na arquitectura.

São vários os pontos de contacto entre recentes tendências artísticas que “operam no território” e aquele que é o domínio da arquitectura. São, não só aspectos de ordem morfológica – como espaço, forma, escala, meio envolvente, materiais, tecnologias, entre outros –, como também, valores de ordem simbólica, mitológica, sociológica, psicológica, cultural e, obviamente, metafísica, que são comuns aos seus programas de intervenção em zonas tão abrangentes como a paisagem, a cidade ou o próprio edifício⁹. Uma tal cumplicidade terá contribuído para a conquista dos espaços exteriores pelo artista, reaproximando-o da “realidade”, do homem, dos elementos naturais e, sobretudo, motivando a expansão do universo de referências de que se “alimentava” no seu projecto artístico.

⁹ A este propósito James Wines refere: “Whereas Modernist painting, sculpture and architecture tended to isolate the abstract artifact for contemplation, environmentalist allowed for the invasion of contextual information and new levels of mental participation. (...) For the best environmental art, this has meant injecting signs of intervention from the physical surroundings and from the subliminal disposition of the audience towards what seems to exist. The success of environmental work has depended on the sensitivity of the artist in using archetypes, monitoring viewers’ unconscious reflexes, absorbing culture clues, anticipating change, manipulating visual phenomena and capturing the popular psyche.” In James Wines, *De-Architecture*, Rizzoli International Publications Inc., New York, 1987, pág. 92.

A relação dos artistas com a natureza, não sendo constante nem estável, constituiu sempre um dos principais motivos de encontro e confronto com o mundo habitado e vivo, e do qual resultava a obra. E, como podemos verificar, a própria noção ambígua de “natureza” continua a alimentar o debate actual no seio da arte. Com origem etimológica do grego *physis*, natureza significa o conjunto dos fenómenos físicos e das causas que os determinam, ou seja, uma ordem universal de onde decorre todo o princípio activo e vivo que, nalgumas culturas, chegou a ser identificada com Deus e divinizada por algumas religiões.

Durante toda a história da arte, a natureza não foi para os artistas mais do que aquilo que se lhes apresentava visível: objectos organizados no espaço, paisagens com ou sem figuras humanas ou animais, agrupamentos de frutos ou alimentos sobre uma mesa, jarras com flores, ou mesmo um rosto retratado, assumindo o valor semântico que as culturas lhes atribuíam. Com a revolução plástica e pictórica ocorrida no último século, operaram-se transformações na representação, na visibilidade e na legibilidade dos objectos: a indústria substituiu a natureza e a técnica sobrepôs-se à função representativa e “mimética” dos objectos ou acontecimentos¹⁰.

Recentemente, as questões entre “arte” e “natureza” reacenderam-se, em acções artísticas que reflectem uma mesma “ideologia” activa, viva e submetida às suas próprias leis. São obras que experimentam a reconstrução de imagens, de sensações e de conceitos relacionados com a vertente mais simbólica e significante da natureza. Neste contexto, os programas da *land art*, da *landscape* ou dos *earthworks* constituem tentativas de apropriação da natureza, enquanto espaço e matéria, e manifestações de uma percepção entrópica do mundo.

Em trabalhos como *Spiral Jetty* (de 1970) ou *Running Fence* (de 1972-76), por exemplo, Robert Smithson e Christo, respectivamente, intervêm nessa “ordem superior” que é o mundo, assimilando a sua lógica e a sua estrutura interna, procedendo à reelaboração de regras, princípios e conceitos de uma ordem outra. Através do gesto instaurador, o artista inscreve a sua presença física na natureza, marca a paisagem, “habita” o sítio. Segundo Smithson, é a obra que estabelece identidade e diversidade entre “site” e “nonsite”, que traça a ruptura entre forma e não-forma. Que liberta o “espaçado-do-espaço”. Enquanto Heidegger afirma: “*Espacer, c’est: mise en liberté des lieux*”¹¹, ou *des dieux*, acrescentamos nós.

Neste rasgar de fronteiras entre o objecto e o conceito, entre a forma e o espaço, entre a vida e a arte, devemos registar a fusão de conceitos e metodologias operada entre a arquitectura e a escultura, numa dinâmica de mútua interferência nos respectivos territórios de intervenção, que obrigou a uma redefinição das próprias metodologias da Teoria da Arte nas abordagens daquelas categorias artísticas. Não foi só a escultura a exigir “habitar e ser habitada” pelo homem e pelo meio envolvente, no sentido de apropriação e assimilação do espaço, como também a arquitectura a reivindicar qualidades e categorias de representação que transcendem a sua tradicional vocação funcionalista e formalista-euclidiana.

A arte encontra-se, assim, num lugar entre o homem e o universo. Redescobre a sua essência ritual e manifesta uma consciência tectónica e telúrica que herdou dos antigos primitivos. Converte a pedra em assunto e sujeito; converte-a num signo que rompe a neutralidade de um espaço ainda profano. Imperioso voltar a Heidegger:

*Espacer, cela apporte la localité (Ortschaft) qui prepare chaque fois une demeure. Les espaces profanes ne sont jamais que la privation d’un lointain arrière-plan d’espaces consacrés.*¹²

¹⁰ Cf. Jacques Leenhardt, “Quelle nature pour l’art contemporain”, in *L’Architecture d’Aujourd’hui*, n.º 284, Paris, Dezembro de 1992, pág. 115.

¹¹ Martin Heidegger, ob. cit., pág. 102.

¹² Ibidem.

O “projecto conceptual” aspira a “dobrar” o vazio, a conferir-lhe um significado e uma dimensão ritual, num espaço nem sempre visual, e numa estratégia que tende a definir momentos de existência em relação à natureza e ao cosmos. Então, o território da arte alarga-se “a um novo campo de acção que ele vai organizar em linguagem, transformar em material, explorar em significação, introduzir no campo cultural”¹³.

A Terra é o cenário de toda a vida humana e animal e é, portanto, o meio onde tudo “acontece”, diríamos, um “campo de acontecimentos”. Quando este meio é parcialmente dominado ou transformado, instauram-se relações de certa complexidade que tornam a “paisagem natural” numa “paisagem cultural”. E, neste sentido, a intervenção no meio, a experiência do “lugar”, a concretização do *genius loci*, o “*mettre-en-oeuvre la vérité* heideggeriano” são veículos de instauração de “lugares” significantes, de libertação do “*l'espace vrai*”, no interior de uma totalidade. Na “paisagem cultural” o homem constrói a terra e torna-a estruturalmente uma potencial manifestação de uma totalidade significativa. Uma paisagem cultural funda-se naturalmente numa “cultura” e, geralmente, contém lugares, percursos e domínios que concretizam, enquanto “acto cultural”, o conhecimento que o homem possui do seu próprio meio.

As obras que a seguir apresentamos, não só formulam três axiomáticas desta relação “objecto/espaco/corpo”, como satisfazem parcialmente a exigência humana que é a de convocar a presença do corpo num “campo de acontecimentos”, a de assimilar o espaço e a natureza como um todo estruturado onde todos os níveis da envolvente estejam presentes, desde o elemento mais simples à região mais extensa. Neste cenário, compete à arte em geral, ou melhor, às “poéticas do espaço”, compreender a “vocação” do lugar, concretizar o *genius loci* e ajudar o homem a “habitar poeticamente”, numa dimensão essencial à existência humana. De resto, como acentua Norberg-Schultz:

*C'est la poésie qui, tout d'abord, conduit l'homme sur terre [...]. Il n'y a que la poésie, sous toutes ses formes (même celle de "l'art de vivre"), qui puisse rendre l'existence humaine riche de sens, et ce sens est le besoin fondamental de l'homme.*¹⁴

Se bem que distintas nos métodos, técnicas, materiais e conceitos de que se servem na sua elaboração, referimo-nos a obras de Donald Judd, Richard Serra e Michael Heizer que partilham de uma pesquisa comum e da qual nos temos tentado aproximar: entendem a escultura (ou a arquitectura?) como espaço totalizador e “habitável”, instauradora de gestos híbridos que convertem as massas, os espaços e os lugares, num *logos* renovado entre o homem e o cosmos, portanto, num *genius loci*. Por outro lado, e acima de tudo, inscrevem-se na questão que Heidegger veicula:

*L'espace, à l'intérieur duquel la présence plastique peut être rencontrée comme un objet donné, l'espace qu'enferment les volumes de la figure, l'espace qui persiste entre les volumes – ces trois espaces, dans l'unité de leur entrelacement réciproque, ne sont-ils pas toujours seulement des rejetons du seul espace physico-technique, même si des mensurations arithmétiques n'ont pas à intervenir dans l'avènement de l'oeuvre d'art à la figure?*¹⁵

De certa forma, são obras que reinventam a essência ritual da escultura como extensão da vida no mundo. De certa forma, reivindicam uma *poiesis* do tempo e do espaço, exploram as possibilidades morfológicas do vazio, desentranham a metáfora dos elementos – terra, água, fogo e ar – para uma conceptualização laica da existência. De certa forma, são obras que aspiram à assimilação do *site* na lógica do monumento e que, dessa forma, perpetuam o signo e a substância do “acto criador”. Em Judd, Serra e Heizer os materiais ocultam a sua identidade e expressão, para se metamorfosearem em referências e citações de visões telúricas do universo. Tradição e tecnologia fundem-se, natureza e cultura harmonizam-se, ordem e caos sublimam-se.

¹³ Elisabeth Lebovici, “Le Point de Vue d'Icare”, in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 284, Paris, Dezembro de 1992, pág. 119.

¹⁴ Cf. Christian Norberg-Schultz, *Genius Loci – Paysage, Ambiance, Architecture*, trad. franc. Pierre Mardaga Éditeur, Bruxelles, 1981, pág. 23.

¹⁵ Martin Heidegger, ob. cit. pág. 101.

São três obras transgenéricas, transgressoras e transformistas. Três axiomas, obras que são representações apologéticas da presença do homem no mundo e que assim enunciamos: uma arquitectura desvitalizada e abandonada à inevitabilidade da “obra” e da “experiência”, concretizada no *Fort Russel Hangar*, de Judd; uma escultura feita de matéria e gravidade, materializada no *Berlin Block for Charlie Chaplin*, de Serra; e uma “subtracção” de um topos metamórfico e intemporal, a epifania da “desobra” que é *Double Negative*, de Heizer. Em síntese, obras que são evocações do conflito permanente entre o homem e a natureza, entre o espaço e o lugar, a técnica e a matéria, a razão e a emoção ou, ao limite, entre o acaso e a condição, que só o “acto artístico” ou o “acto cultural” podem exumar.



Donald Judd, *Fort Russel Hangar*, Marfa (Texas), 1975

Axioma Espaço-Tempo: *Fort Russel Hangar*, Marfa (Texas), 1975

Donald Judd (1928–1994) nasceu no Missouri nos Estados Unidos. Começou a sua actividade pela pintura, nos anos 50, mas cedo renunciou às exposições, tendo retornado os estudos de história da arte antes de enveredar por uma actividade crítica. Foi nesta época, nos anos 60, que começou a trabalhar o metal e a fazer objectos autónomos e completamente “anónimos”, caracterizando o seu trabalho por um grande apuro técnico, pelo rigor de execução e pela superior intransigência em relação à qualidade de apresentação da sua arte.

Sentiu-se principalmente atraído, não só pelas propriedades de materiais inorgânicos produzidos pelas indústrias, como o aço, o alumínio e as resinas sintéticas, como também pelas virtuosidades da máquina e da produção industrial que permitia a execução de peças “puras”, rigorosamente perfeitas, evitando qualquer contacto manual com a peça e tornando a obra absolutamente impessoal. A noção de objecto “autoreferencial” e a negação de autoria artística – através da rejeição da manualidade – pela recorrência à serialização e ao fabrico industrial, eram formas de atingir uma essência universalista do objecto, e constituiu uma das bandeiras do “minimalismo”, movimento do qual Judd foi um dos principais protagonistas.

No seu programa artístico, a arte surgia como um resultado específico da actividade humana com recurso explícito à tecnologia industrial, confrontando a possibilidade do rigor geométrico mecânico, confrontando a abundância e a organicidade “irracional” da paisagem e da natureza, com a serialização regular e abstracta do número. Reduzido às suas linhas essenciais, desenvolveu uma linguagem pura, contida e objectiva, livre de qualquer referência supérflua ou gesto expressivo. Baseado em sequências de ordem matemática, matrizes regulares e organizações formais, o conteúdo da obra decorria do jogo da “forma” contra o “vazio”, entendida numa dimensão espaço-temporal. Como refere Anne Cauquelin:

*Com o minimalismo, a letra, a importância da linguagem apaga-se também e coloca-se discretamente atrás do processo. Formas geométricas, formas que encontramos quotidianamente, prontas para serem usadas, como caixas, prateleiras, simples paus, varões, são utilizados tal e qual se encontram. Nomeadamente por Don Judd. Trata-se de um jogo de espaço, de simples posicionamentos e não já de proposições.*¹⁶

A linguagem “minimalista” é despojada de toda a sua carga significante: a visibilidade liberta-se de qualquer conotação icónica, expressiva ou simbólica, e de toda a sugestão ou motivação interpretativa; nada existe exterior à obra a não ser a sua aparência perceptiva.

Conhecido pelas “caixas empilhadas na parede”, o projecto “conceptual” de Donald Judd caracterizou-se por uma escultura pragmática, de uma simplicidade radical, sem figuras, sem relação, sem metáforas, sem sentidos, sem movimento, inexpressiva, constituída por formas que não “são” senão elas próprias, que estão no mundo mas nada nos dizem sobre ele. A regularidade serial geométrica e as sequências de elementos segundo ritmos matemáticos, com que concretizou a sua obra, para além de apelarem a uma experiência estritamente física entre o observador, a obra e o espaço envolvente, não deixam de nos remeter para os alinhamentos rituais das formações megalíticas com que os “pré-históricos” sublinharam as paisagens.

Em 1971, Judd descobre Marfa, uma pequena cidade no Texas 320 Km a sul de El Paso. Depois de em meados da década de 50 ter servido de cenário a George Stevens para a rodagem de *The Giant* (com James Dean), o sítio foi votado ao esquecimento. Hoje, com 2500 habitantes, tem como principal indústria a criação de gado e abriga a patrulha de fronteira que controla a entrada da emigração clandestina ao longo de Rio Grande. Os momentos de glória que ficaram registados na película não são, agora, mais do que uma nostalgia tão frágil como o projecto do artista.

Seduzido pela ambivalência entre a “paisagem urbana” e a “paisagem natural” que encontrou em Marfa, Judd ali estabeleceu o seu atelier, iniciando um processo de aquisição de edifícios (cerca de 40) que restaurou, devolvendo-lhes a sua dignidade de objecto arquitectónico, para neles instalar as suas obras em regime de permanência. O seu projecto não se limitou aos espaços interiores dos edifícios, como também expandiu as intervenções sobre os espaços exteriores do aglomerado, para o qual convidou outros artistas, como, por exemplo, Claes Oldenburg.

A obra em referência situa-se no interior de um hangar de Fort Russell que serviu de abrigo de artilharia na Segunda Guerra Mundial. Nesta grande nave rectangular em paredes de tijolo à vista, Judd aplicou uma cobertura abobadada em chapa de alumínio nervurada e, no interior, executou um tecto em betão bruto aparente, cuja estrutura reticulada de pilares e vigas integrou na sua intervenção. Nas paredes laterais do hangar, rasgou numa sequência regular generosos vãos quadrangulares, com caixilharia de alumínio aplicada nas medianas das janelas. O pavimento está forrado com mosaicos quadrados de betão encerado. Toda a intervenção arquitectónica, da

¹⁶ Cf. Anne Cauquelin, ob. cit., pág. 125. E acrescenta: “Ele [o artista] renuncia, desde logo, à “inopticidade”, para construir as arquitecturas visíveis que se significam a elas próprias, estabelecendo as regras da percepção. O espaço e o tempo tornam-se nas categorias primeiras, não enquanto suportes vazios e formais do trabalho, mas enquanto a sua própria substância. Conceptuais no sentido kantiano, os minimalistas fazem aparecer, dão a perceber os conceitos a priori da percepção”.

concepção geral ao mais ínfimo detalhe, do ritmo e formato dos vãos ao traçado regular dos caixilhos, participam de uma totalidade da obra.

No interior desta arquitectura severa, arcaica e industrial, Judd dispôs 100 caixas de alumínio com uma mesma forma paralelepipedica. As peças prateadas ocupam o espaço em sequências, como se de uma ordem secreta se tratasse, embora não revelada; as suas superfícies, brilhantes, reflectem-se umas nas outras, multiplicam-nas, projectam os elementos, a luz e o céu; opõem o seu rigor matemático à paisagem que reproduzem em tonalidades lumínicas em permanente mutação. A princípio, é o espaço deste grande interior nu que se nos impõe. Depois, são as peças de alumínio que estabelecem o espaço e o tempo justos, são as caixas alinhadas numa repetição quase obsessiva e evidenciando uma subtil dependência da arquitectura – pilares, vigas, pavimento, janelas, entradas de luz, valores texturais dos planos – que integram num sistema harmónico, numa unidade espacial totalizadora, que nos possui, num momento de absoluto, intemporal e original.

Esta arquitectura frágil, de justeza nas dimensões e nos espaçamentos, fundadas numa geometria próxima do sagrado, sugere um templo de um qualquer fanatismo estético. *Fort Russel Hangar* abre a obra para uma metafísica, para o *genius loci*. É um invólucro com o logos sagrado no seu interior. Mas, recordemos Agacinski:

*L'oeuvre, comme enveloppe creuse, atteste, mais aussi assure, affirme, et peut-être produit, l'idée d'une permanence invisible de l'enveloppé, et elle l'assure d'abord comme permanence ou garde du corps mort.*¹⁷

A obra de Judd não suporta o imaginário, nega o tacto e todo o contacto físico. Arquitectura do sublime, construção perfeita do espaço, é um “trabalho do olhar”. Existe para ser vista, percorrida, experienciada e “habitada”. E, portanto, converte-se em “acto cultural” profundamente ancorado na tradição norte-americana: a negação de qualquer recorrência à experiência sensorial não é senão uma exemplar citação do puritanismo que percorre e caracteriza a cultura americana ao longo da sua história.

Axioma Espaço-Corpo: *Berlin Block for Charlie Chaplin*, Berlim, 1978

Richard Serra nasceu em 1939 em São Francisco, na Califórnia. A sua obra escultórica, emergente da escola “minimalista”, contribuiu para uma expansão dos processos, dos conceitos e dos princípios da escultura contemporânea. No seu projecto artístico, que se mantém ainda activo, Serra tem procurado aprofundar a “pureza” e a “essência” da escultura, muito para além daquela tendência. Evocando a participação do corpo humano como *medium* fundamental de experiência da

“obra”, recorre, sobretudo, à instalação de peças metálicas monolíticas de grandes dimensões, através das quais traduz noções dinâmicas como peso, massa, gravidade e equilíbrio. Apesar de recorrer à chamada “mecânica pesada” e de trabalhar materiais pesados com uma forte conotação com a indústria, ao contrário de Donald Judd, Serra privilegia o trabalho manual na oficina e a intimidade com o processo do “fazer”, com o “modo de formar” da obra e com a “lógica dos materiais”, com o modo de sentir as suas qualidades, as suas características e o seu comportamento dinâmico.



¹⁷ Sylviane Agacinski, ob. cit., pág. 105.

Tendo começado por levantar folhas de borracha no ar, verter metal fundido no chão ou borrifar os cantos de uma galeria com chumbo derretido, o programa de Serra tem-se mantido coerente: questionar as relações específicas da obra no seu contexto e a sua interação com o corpo humano e com o espaço. Caracterizando-se por instalar peças de grande tonelagem em espaços urbanos, a sua obra persiste na procura de uma clarificação da especificidade da linguagem escultórica. A escultura que Serra propõe coloca problemas de ordem estática, equilíbrio e instabilidade que parecem desafiar permanentemente a gravidade e a ordem natural dos corpos no espaço. Em síntese, remete para o que ele próprio designou de “experiência física do lugar”.

De facto, pelas características dos materiais – pesados, densos, monocromáticos e com reduzida capacidade de reflexão –, pela percepção expressiva do peso e da força da gravidade que é exercida sobre o observador, encontramos-nos perante uma experiência mais física que mental, perante um forte apelo ao corpo, em que os valores matéricos – corpo-matéria-gravidade – são, de certo modo, colocados com extrema agressividade. O peso do metal é um valor explícito, tal como a instabilidade do seu equilíbrio, a leveza da sua sinuosidade ou a densidade sugerida pela sua massa.

Apesar de uma certa “promiscuidade” com a arquitectura, as referências do seu trabalho passam pelo “vazio”, pelos “espaços sem arquitectura”, nos quais, tal como acontece na natureza, explora esse ambivalente e instável “espaço estético” que medeia a percepção ou a recepção da obra – o espaço “entre” –, isto é, o espaço intermédio mas preenche de sentido que se encontra latente entre a obra, a envolvente física e o corpo humano. Nas suas próprias palavras:

*Quand la sculpture occupe le même espace et le même lieu que l'architecture, quand elle redéfinit l'espace et le lieu en fonction de nécessités sculpturales, les architectes se fâchent. Leur concept de l'espace n'est pas seulement changé, il est le plus souvent critiqué.*¹⁸

Esta estratégia não deixa de se inscrever numa vertente do “minimalismo” que enquadrava a “obra” num “campo de acontecimentos”, quer dizer, como mediação entre o corpo e o espaço, despertando fenómenos, energias e a “visibilidade” plástica da obra. E, então, já não é o conceito minimalista de “what you see is what you see” que está presente, mas sim o de uma “experiência de lugar”, como o próprio Serra referiu, “what you see is what you get”. Ou, no apelo de Hans Haacke:

*Faire quelque chose qui éprouve l'environnement ou réagisse face à lui, qui change, qui ne soit pas stable, faire quelque chose d'indéterminé, [...] dont on ne puisse fonctionner sans l'assistance de son environnement, faire quelque chose qui réagisse aux changements de lumière et température, faire quelque chose que le spectateur manie, faire quelque chose qui vive dans le temps et fasse faire au spectateur l'expérience du temps, énoncer quelque chose de nature.*¹⁹

O *Berlin Block for Charlie Chaplin* é, neste sentido, uma obra paradigmática. Em frente à *Nationalgalerie* de Berlim, uma obra do arquitecto “modernista” Mies Van der Rohe, Serra instalou um monobloco cúbico em ferro forjado, assentando a sua densa massa no solo com uma subtil inclinação. Não deixando de ser pertinente a vizinhança deste enorme volume estático e compacto com uma obra arquitectónica que funciona como seu contraposto, em leveza e transparência, é exactamente esta ambivalência que traduz a energia e a intensidade da obra.

A *Nationalgalerie*, um paralelepípedo de vidro com uma grelha estrutural reticulada em aço, estendendo-se horizontalmente sobre uma plataforma, é uma das obras em que Mies ensaiou o axioma *less is more* que fez fortuna no “modernismo” como conceito técnico minimalista. Segundo este programa, o edifício (de vidro e aço) devia

¹⁸ Richard Serra cit. Frank Vermandel, “La Leçon du Sculpteur”, in *L'Architecture d'Aujourd'hui*, nº 284, Paris, Dezembro de 1992, pág. 81.

¹⁹ Hans Haacke cit. Elisabeth Lebovici, ob. cit., pág. 119.

ser entendido como um sistema de espaços funcionais concretizado num esquema estrutural tão racional, pragmático e simples quanto possível. De certo modo, o *Berlin Block*... recorre ao mesmo ideário: conceito, matéria e tecnologia são meros pretextos para uma inteligente leitura do espaço, não só da obra arquitectónica e escultórica, como de toda a envolvente. Nesta intervenção, percebemos a importância que a presença do sujeito, a presença do corpo na “experiência do lugar” releva na sua obra. Exigindo uma permanente reavaliação das forças através das quais se consagra a obra, através das quais se manifesta a percepção do lugar, Serra afirmou:

*Les conditions de perception du lieu sont reorganisées. L'oeuvre elle-même ne semble jamais pouvoir être saisie dans son intégralité et s'offre en une suite de métamorphoses.*²⁰

Por outro lado, e considerando o pensamento do escultor, designadamente o seu interesse pela tridimensionalidade “corpo-espaço-obra” e pela problemática “matéria-gravidade”, devemos registar a pertinência do diálogo de um “cubo negro” com um “quadrado negro”. Isto é, do diálogo de um monobloco em aço forjado, compacto, sólido e opaco, com um volume fluido, leve e transparente. Do diálogo de um objecto que se impõe no espaço, penetrando a sua presença na terra, com uma figura que se eleva desse solo, lugar etéreo e intemporal.

A peça de Serra é uma obra instauradora do “lugar”. Sensivelmente inclinada sobre o solo, como que submetendo a horizontalidade do solo à sua massa densa e pesada, o cubo metálico activa um campo de forças inexorável no “vazio” que o separa da massa arquitectónica. Serra consegue criar uma subtil relação de tensão entre massas, paradoxalmente, face à obra daquele que foi mestre na arte de contenção, o arquitecto Mies Van der Rohe.

É, sem dúvida, uma obra em *contraposto*. A referência a Charlie Chaplin é irónica e desperta tanto humor como o movimento permanentemente desequilibrado em que o actor caminhava nos seus filmes. Contudo, enquanto a figura do actor era dinâmica e activa, a escultura é estática e passiva. Um outro paradoxo resulta do recurso à forma cúbica. Sendo o símbolo da estabilidade pela sua base sólida e representando o mundo material pela regularidade do seu volume²¹, o cubo não podia ser aqui utilizado com maior pertinência, em plena contradição com os valores que evoca.

E foi, sobretudo, neste aspecto que ele renovou a sua linguagem. As suas interrogações do espaço, do corpo e da matéria – em termos de massa, de peso, de gravidade ou de equilíbrio – facultam uma concretização física do tempo, do espaço e do movimento. Serra instaura o princípio do “pôr-em-obra” a verdade, isto é, a que traduz a justa medida e a que introduz o valor “próprio do espaço”²².

Axioma Espaço-Natureza:

Double Negativa, Mormon Mesa (Nevada), 1969

Nos finais dos anos 60, as intervenções na natureza expandiram o campo de acção de “escultores-arquitectos”, ou de uma nova categoria de “artistas da terra”, que centraram o seu interesse na análise do fenómeno da presença do homem no mundo, em sentido lato. Estes artistas, cujas obras solicitaram novas taxonomias como *land art*, *earth art*, *landscape*, *earthworks*, etc., consideraram a “acto artístico” no meio natural, como o gesto ontológico primordial ou o “trazer-ao-ser” da obra, revelador da “verdade” latente e emanente da natureza.

Estas experiências motivaram, com propriedade, a discussão em torno daquela que Rosalind Krauss designou por escultura pós-moderna²³ e do conceito de “escultura

²⁰ Richard Serra cit. Frank Vermandel, ob. cit., pág. 78.

²¹ Cf. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicionário dos Símbolos*, trad. port. Teorema, Lisboa, 1994.

²² Cf. Martin Heidegger, ob. cit., pág. 101.

²³ Cf. Steven Connor, *Cultura Postmoderna*, trad. cast. Ediciones Akal, Col. Arte y Estética, nº 36, Madrid, 1996, pág. 73: “Una estrategia similar parte de una discusión sobre escultura postmoderna, ‘Sculpture in the Expanded Field’. Este ensayo presenta al problema escultórico como una cuestión de definición y, en cierto sentido, de poder institucional. Los sesenta y los setenta presenciaron la lucha entre una práctica escultórica que iba más allá de los límites de la propia escultura [...]. Krauss afirma que estos experimentos no son de fácil asimilación para el consenso moderno (entonces reinante) sobre la condición escultórica, una forma abstracta que siempre había sido autorreferencial e aislada de su contexto.”

Michael Heizer, *Double Negative*, Mormon Mesa (Nevada), 1969

num campo expandido”²⁴. Enquanto Michael Heizer “sepultava” uma pedra no deserto de Nevada, Richard Long realizava *A Line made by Walking* impondo o traço deixado pelo seu caminhar em linha recta como “marca” da presença física na terra, e em 1968, Walter de Maria propunha *One Mile Drawing*, duas linhas paralelas com uma milha de comprimento feitas com gesso em pleno deserto Mojave, na Califórnia. Todavia, o desinteresse pela paisagem em si e o indeterminismo estético na selecção dos “sítios” eram apanágio dos seus projectos. Estes artistas não pretendiam concretizar a “paisagem ideal” do classicismo, nem sublimar a paisagem romântica na tradição inglesa, por exemplo. Mesmo quando Long, reivindicando a paisagem global, partiu à descoberta da “natureza mais natural que pudesse

encontrar”²⁵, acabou por manifestar uma certa indiferença pelos lugares, para ele, artisticamente equivalentes.

Uma das contribuições mais importantes para o aprofundamento deste programa veio, porventura, da actividade de Robert Smithson e da sua “caracterização canónica” da natureza entre *sites* e *non-sites*. Em 1967, publicou na revista *Artforum*, uma visita guiada aos “Monumentos de Passaic”, uma cidade suburbana de New Jersey. Aí, o artista inventariou “monumentos-pontes”, “monumentos-canalizações”, “monumentos-balsas de areia”, etc., como um conjunto de *non-sites* da sociedade industrial. Evidenciando preocupações pelo meio criado pelas sociedades pós-industriais e um envolvimento corporal, conceptual e cultural do artista com a natureza, afirmou:

*Ce panorama zéro semblait contenir des ruines à l'envers, c'est-à-dire tout ce qui y serait sûrement bâti. C'est le opposé de la ruine romantique parce que les bâtiments ne tombent pas en ruine après avoir été construits mais plutôt s'élèvent en ruine avant d'être construits. Les banlieus existent sans passé rationnel et sans les "grands événements" de l'histoire.*²⁶

Se enquadrarmos estas observações numa visão entrópica do mundo, então “cada cidade seria como um espelho tridimensional que reflectiria a cidade seguinte a nascer”²⁷. Seja pela construção, pela intervenção ou pela acção do corpo, o programa artístico da *land art* convoca a presença física do artista no território: trata-se, de marcar o “sítio”, de “inscrever uma diferença no lugar”. Trata-se de “tirar o espaço da sua neutralidade “natural”, para o artificializar, quer dizer, habitar”²⁸ e, acrescentamos nós, aculturar.

A obra *Double Negative*, que Michael Heizer executou em Virgin River, Mormon Mesa, no Nevada, em 1969-1970, é um monumento colossal e paradoxal. Trata-se de uma intervenção na paisagem com 457m x 15m x 9m, em que o artista, sem esconder alguma violência, escavou duas enormes fendas simétricas separadas por uma ravina, tendo deslocado 240 000 kg de riólito e arenito. A um nível puramente morfológico, a obra é caracterizada por este “entalhe” na ravina, por este golpe circuncisor e purificador sobre a montanha virgem. Porém, o desaterro de 24 toneladas de terra é também uma manifestação da capacidade empreendedora do homem e do seu domínio tecnológico sobre o universo. É uma obra que aspira ao misterioso e ao primitivo. Evoca a sedentarização arquitectónica do espaço, que encontramos no gesto criador original e no acto de construir das culturas primitivas. Evoca o acto primordial com que o homem assimilou a natureza e apropriou a terra. E evoca o passo com que o homem “marcou” o caminho e habitou o lugar.

²⁴ Cf. Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, ob.cit.

²⁵ Elisabeth Lebovici, ob. cit., pág. 120.

²⁶ Robert Smithson cit. Elisabeth Lebovici, idem, p. 119.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Anne Cauquelin, ob. cit., pág. 127.

Com efeito, a enorme vala que constitui a “escultura” – o extenso “poço de ar” produzido pelo efeito de espelho das fendas simétricas – foi vista pelo artista como uma “massa negativa”, isto é, um vazio que nos remete para a anterior “massa positiva” e para a energia exigida para a remover. Expandindo inequivocamente o campo da análise para um domínio de ordem metafísica, Heizer refere-se a dois conceitos que importa analisar: o de “energia” e o de “negatividade”.

Por um lado, esta é uma obra brutalmente física em que Heizer manifesta uma vontade de permanência e de conquista das forças brutas da natureza; em que evidencia a tensão latente entre essa vontade de controle das forças naturais, e a inexorabilidade das leis da termodinâmica, da *physis*, dominada pela entropia. Estamos, pois, perante o conceito de energia, referido por Heizer. A energia é a actividade ou a força estruturante e transformadora da matéria, num processo consequentemente produtor de desperdício ou energia dispensável. Ao limite, diríamos que qualquer empreendimento humano, qualquer transformação de ordem tecnológica efectuada na “natureza” – isto é, no mundo –, corrói, destrói e esgota os recursos materiais energéticos e vitais. São relações desta ordem que se estabelecem em *Double Negative*. Relações complexas mas significativas entre a matéria, a energia, o trabalho e o sentido da *physis*.

Por outro lado, há uma grandiosidade e um sentido de sublime apresentados na monumentalidade ciclopiana desta escultura, que fazem lembrar os sítios arqueológicos pré-colombianos. Mas, aqui, as referências a essas “ruínas culturais” testemunham uma vontade de “não construção”. De negativo. Traduzem o sentido de negatividade que encontramos, por exemplo, nos fragmentos de paisagem dos *non-sites* de Smithson, já anteriormente referidos. Assim é a “obra”, o lugar investido²⁹: o “espaço vazio” das duas fendas, definindo um centro – a ravina – como um lugar de concentração de forças, um nó, uma “dobra”, um ponto central entre o céu e a terra onde se materializam as relações físicas e simbólicas entre o homem, a natureza e a cultura.

Este é o conceito fundamental presente em *Double Negative*: o de “escultura subtractiva”. Perpetuando a tradição da escultura clássica que, segundo Miguel Ângelo, consistia em “retirar matéria” em busca do inefável, a obra de Michael Heizer concretiza-se na “forma do vazio”, na “desobra”. Este é o *non-site*, a passagem, o desvio, a “diferença” ou a “falha” que o gesto instaurador do artista “abre” na natureza. E que, exprimindo a sua *imago mundi*, funda uma ontologia e concretiza o *genius loci*.

²⁹ Tal como refere Anne Cauquelin: “A segunda direcção de pesquisas, a partir da posição conceptual, é feita sobre os lugares investidos. Se o discurso é construtivo da obra, o espaço onde esse discurso se apresenta é uma componente essencial. Trabalhar esse lugar torna-se um imperativo para um movimento que leva a identificação de uma obra como obra de arte, não sobre o seu conteúdo, mas sobre a sua afirmação como tal.” In *A Arte Contemporânea*, trad. port. Rés-Editora, Colecção Cultura Geral, Porto, s.d., pág. 123-124.