

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

MARIA ELISA MENDES MIRANDA

A condição processual e a plasticidade/materialidade nos procedimentos da modelagem e
da moldagem, ou,
sobre o que não é preciso.

BELO HORIZONTE

2015

MARIA ELISA MENDES MIRANDA

A condição processual e a plasticidade/materialidade nos procedimentos da modelagem e
da moldagem, ou,
sobre o que não é preciso.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes.

Área de Concentração: Arte e Tecnologia da Imagem

Orientador: Prof. Dr. Stéphane Huchet

BELO HORIZONTE

2015

Mendes, Líliza, 1958-

A condição processual e a plasticidade/materialidade nos procedimentos da modelagem e da moldagem, ou, sobre o que não é preciso [manuscrito] / Maria Elisa Mendes Miranda. – 2015.
222 f. : il.

Orientador: Stéphane Huchet

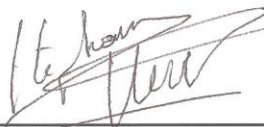
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes.

1. Artes plásticas – Teses. 2. Plasticidade – Teses. 3. Percepção – Teses. 4. Objeto (Estética) – Teses. 5. Escultura – Teses. 6. Tempo na arte – Teses. 7. Arte – Teses. I. Huchet, Stéphane, 1960- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

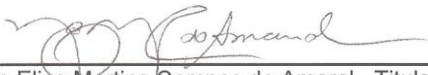
CDD 701.08

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese da aluna **MARIA ELISA MENDES MIRANDA** Número de Registro 2011711376.

Titulo: " A condição processual e a plasticidade/materialidade nos procedimentos da modelagem e da moldagem, ou , sobre o que não é preciso"



Prof. Dr. Stéphane Denis Albert René Philippe Huchet – Orientador - EA/UFMG



Profa. Dra. Maria Elisa Martins Campos do Amaral - Titular – EBA/UFMG



Profa. Dra. Wanda de Paula Tófani - Titular – EBA/UFMG



Profa. Dra. Cláudia Maria França da Silva - Titular – Univ. Federal de Uberlândia



Profa. Dra. Marisa Flório César - Titular – Univ. Estadual do Rio de Janeiro

Belo Horizonte, 31 de Julho de 2015

Para Rodolfo Caesar,
pela leveza do amor.

Para Teresinha Mendes, minha mãe,
pela alegria de viver.

Agradecimentos

Agradeço aos membros da banca pela disponibilidade para ler e avaliar este trabalho, especialmente à Elisa Campos e à Wanda Tófani, presentes desde a qualificação.

Ao Stéphane Huchet, pelas aulas, a orientação e o encorajamento.

Ao Rodolfo Caesar, pelo cotidiano do amor, por tudo e por tanto.

À Carolin[d]a Junqueira, pela cumplicidade.

À Daisy Turrer, pelo estímulo, pela amizade.

À minha mãe, à Thais Vidal e à Leidenete de Jesus, pelo acolhimento amoroso.

À Mia Mendes, pela amizade da vida inteira.

À Sofia Caesar, pela presença em minha vida.

À Elisa Campos, pela irmandade.

Ao Marcelo Amaral, pela motivação.

Ao Raul Macedo, pela escuta.

À Patrícia Franca-Huchet, pelo incentivo, pela amizade.

Ao Roberto Bethônico, pelas aflições e alegrias compartilhadas.

À Fernanda Goulart, pelo cuidado.

À Andrea Lanna, pela proximidade.

Ao meu pai e à Odete, pela preocupação carinhosa.

Pelo interesse com o qual me acompanharam nesses últimos quatro anos, agradeço aos amigos e colegas de trabalho:

Lou de Resende, Mônica Piancastelli, Lilian Campesato, Fernando Iazzetta, Judith Augustinovic, Rodrigo Borges, Giovanna Martins, Fayga Paim, Janete El Haouli, José Augusto Mannis, Alexandre Fenerich, Gabriela Rosa, Tarcísio Ramos, Cristiano Bickel, Clara Albinati, Cláudia Fares, Lúcia Fares, Berta Wert, Luciana Villas Bôas, Fabrício Fernandino, João Cristeli, Carolina Melo, Tarcísio Albuquerque Queiroz, Gisela Herrmann, Tommaso Raso, Luzia Gontijo, Thais Sgarbi e Ruy Fiuza Campos.

Aos alunos, motivos da alegria com o trabalho da docência, em especial à Janaína Rodrigues, Hortência Abreu e Clarice Lacerda, pela contribuição nesta tese.

Ao Vavá, à Gelva, à Alice, à Edméia e ao Elias, por trazerem tanto afeto nas relações de trabalho.

Ao grupo de amigos de Casa Branca, pela partilha da simplicidade.

À Laila Kierulff e à Betânia Silveira, pela amizade impregnada da arte de modelar e moldar.

Ao Fernando Fiúza [em memória], por ser tão presente, mesmo depois da partida.

Resumo

Este trabalho constrói-se através de reflexões sobre as *condições processuais* associadas aos procedimentos da *modelagem* e da *moldagem*. O *toque* e a *temporalidade* são propostos como os condutores desses processos, nos quais a *plasticidade* e a *materialidade* são identificadas com a força das mutações, dada a natureza vibrante de suas corporalidades. O *contato*, a instância promotora do relacionamento entre forma e contraforma, do desdobramento da *impressão*, estabelece a emergência da *transformação*, o nó górdio da pesquisa. Com o propósito de pensar sobre esse momento de *potência* vital, são convocados alguns teóricos, como Didi-Huberman e Rosalind Krauss, entre outros, para se juntarem às vozes e trabalhos de artistas com o interesse de produzir um corpo imagético e conceitual para a experiência plástica desenvolvida no exercício da modelagem e da moldagem.

Palavras-chaves

Processo, modelagem, moldagem, plasticidade, materialidade, temporalidade, contato, transformação.

Abstract

This work is built through reflections on the *process conditions* associated with the procedures of *modeling* and *molding*. *Touch* and *temporality* are proposed as drivers of these processes, in which *plasticity* and materiality are identified with the force of changes, given the vibrant nature of their corporeality. *Contact*, the instance that promotes the relationship between form and counter form, establishes the emergence of *transformation*, the Gordian knot of this research. In order to think about this vital power theorists, such as Didi-Huberman and Rosalind Krauss, among others, are summoned, to join the voices and work of artists, in order to produce a conceptual and imaged body related to the plastic experience developed in the course of modeling and molding.

Keywords

Process, modeling, molding, plasticity, materiality, temporality, contact, transformation.

Índice das imagens

Fig. 1	Gabriel Orozco, <i>Mis manos son mi corazón</i> , 1991	25
Fig. 2	Liliza Mendes, <i>Aparecimento</i> , 2002	26
Fig. 3	Liliza Mendes, <i>Manual</i> , 2006	27
Fig. 4	Bernini [detalhe de bozzeto – anjo], 1672	45
Fig. 5	Bernini [detalhe de bozzeto – anjo], 1674-5	45
Fig. 6	Auguste Rodin, <i>Torso</i> , 1877	54
Fig. 7	Henri Matisse, <i>Madeleine II</i> , 1903	54
Fig. 8	Gabriel Orozco, <i>Mis manos son mi corazón</i> , 1991	61
Fig. 9	Caravaggio, <i>A incredulidade de São Tomé</i> , 1601-1602	83
Fig. 10	Lygia Clark, 1968	84
Fig. 11	Anna Maria Maiolino, <i>Piccolo Mondo</i> , da série <i>Fotopoemação</i> , 1982	86
Fig. 12	Anna Maria Maiolino trabalhando em seu atelier, 1998	88
Fig. 13	Anna Maria Maiolino, <i>Muitos</i> , da série <i>Terra Modelada</i> , 1995	89
Fig. 14	Anna Maria Maiolino, <i>Mais estes</i> , da série <i>Terra Modelada</i> , 1996	90
Fig. 15	Anna Maria Maiolino, <i>São estes</i> , da série <i>Terra Modelada</i> , 1998	90
Fig. 16	Anna Maria Maiolino, <i>N vezes um</i> , da série <i>Terra Modelada</i> , 2002	91
Fig. 17	Anna Maria Maiolino, <i>Contínuos</i> , da série <i>Terra Modelada</i> , 2010	91
Fig. 18	Anna Maria Maiolino, <i>Terra Modelada</i> , 2012	93
Fig. 19	Anna Maria Maiolino, <i>Terra Modelada</i> , 2012	94
Fig. 20	Anna Maria Maiolino, <i>Terra Modelada</i> , 2012	95
Fig. 21	Celeida Tostes, <i>Gesto arcaico</i> , 1991	98
Fig. 22	Celeida Tostes, <i>Amassadinhos</i> , 1990	98
Fig. 23	Celeida Tostes, <i>Passagem</i> , 1979	99
Fig. 24	Antony Gormley, <i>Field for the British Isles</i> , 1993	101
Fig. 25	Processo de fatura de <i>Asian field</i> , 2003	102
Fig. 26	Antony Gormley, <i>Clay And The Collective Body</i> , 2009	103
Fig. 27	Antony Gormley, <i>Clay And The Collective Body</i> , 2009	103
Fig. 28	Antony Gormley, <i>Clay And The Collective Body</i> , 2009	104
Fig. 29	Antony Gormley, <i>Clay And The Collective Body</i> , 2009	104

Fig. 30	Marcel Duchamp, <i>Feuille de vigne femelle</i> , 1950	121
Fig. 31	Anna Maria Maiolino, sem título, da série <i>Sombra do outro</i> , 1993-2005	124
Fig. 32	Anna Maria Maiolino, sem título, da série <i>Um & Outro</i> , 1996-2005	124
Fig. 33	Anna Maria Maiolino, sem título, da série <i>É o que falta</i> , 1995-1999	127
Fig. 34	Anna Maria Maiolino, sem título, da série <i>Outros</i> , 2003-2009	128
Fig. 35	Maria Ivone dos Santos, <i>Zona de sombra</i> , 1994	129
Fig. 36	Bruce Nauman, <i>A cast of the space under my chair</i> , 1965-68	133
Fig. 37	Bruce Nauman, <i>Platform made up of the space between two rectangular boxes on the floor</i> , 1966	134
Fig. 38	Rachel Whiteread, <i>House</i> , 1993	135
Fig. 39	Alina Szapocznikow. <i>Fotorzezby (Photosculptures)</i> , 1971	140
Fig. 40	Anna Maria Maiolino, <i>Glu-glu</i> , 1967	142
Fig. 41	Helen Chadwick em processo de realização de <i>Piss Flowers</i> , 1991	144
Fig. 42	Helen Chadwick, <i>Piss Flowers</i> , 1991-1992	144
Fig. 43	Lygia Clark, <i>Bichos</i> , 1960	166
Fig. 44	Hélio Oiticica, <i>PN1</i> , 1960	167
Fig. 45	Victor Grippo, <i>La intimidación de la luz en St. Ives</i> , 1997	174
Fig. 46	Victor Grippo, <i>La intimidación de la luz en St. Ives</i> , 1997	174
Fig. 47	Victor Grippo, <i>Tabla</i> , 1978	176
Fig. 48	Nydia Negromonte, <i>Posta</i> , 2012	177
Fig. 49	Nydia Negromonte, <i>Posta</i> , 2012	178
Fig. 50	Nydia Negromonte, <i>Posta</i> , 2012	178
Fig. 51	Nydia Negromonte, <i>Posta</i> , 2013	180
Fig. 52	Elisa Campos, detalhe da instalação, 1997	182
Fig. 53	“Chá das Quatro”, <i>Ações para terra, ações para água</i> , 2010	185
Fig. 54	“Chá das Quatro”, <i>Ações para terra, ações para água</i> , 2010	185
Fig. 55	“Chá das Quatro”, <i>Ações para terra, ações para água</i> , 2010	186
Fig. 56	“Chá das Quatro”, <i>Ações para terra, ações para água</i> , 2010	186
Fig. 57	Giuseppe Penone, <i>Essere fiume</i> , 1981	187
Fig. 58	Giuseppe Penone, <i>Continuerà a crescere tranne che in quel punto</i> , 1968	189

Fig. 59	Giuseppe Penone, <i>Continuerà a crescere tranne che in quel punto</i> , 1968/78	190
Fig. 60	Giuseppe Penone, <i>Continuerà a crescere tranne che in quel punto</i> , 1968/78	190
Fig. 61	Giuseppe Penone, <i>Elevazione</i> , 2001	192
Fig. 62	Hortência Abreu, <i>A durabilidade das coisas II</i> [mesa I e mesa III], 2015	211
Fig. 63	Hortência Abreu, <i>A durabilidade das coisas II</i> [mesa I e mesa III], 2015	211
Fig. 64	Janaína Rodrigues e Hortência Abreu, <i>Seis movimentos de terra</i> , 2015	213
Fig. 65	Janaína Rodrigues e Hortência Abreu, <i>Seis movimentos de terra</i> , 2015	213
Fig. 66	Janaína Rodrigues e Hortência Abreu, <i>Seis movimentos de terra</i> , 2015	213
Fig. 67	Janaína Rodrigues e Hortência Abreu, <i>Seis movimentos de terra</i> , 2015	214
Fig. 68	Janaína Rodrigues e Hortência Abreu, <i>Seis movimentos de terra</i> , 2015	214
Fig. 69	Janaína Rodrigues e Hortência Abreu, <i>Seis movimentos de terra</i> , 2015	214

Sumário

Introdução	14
Capítulo 1: O toque transformador	36
1.1: O toque do passado	36
1.2: A plasticidade do gesto	58
1.3: Gestos multiplicados	67
1.4: Contato e Impressão	106
Capítulo 2: Tempo em processo	146
2.1: Temporalidade e escultura	148
2.2: O tempo posto à mesa	172
2.3: Temporalidades em jogo: sobre o curso do rio	187
2.4: Em tempo: condição processual, plasticidade e materialidade	201
Palavras finais	216
Bibliografia	218

A condição processual e a plasticidade/materialidade nos procedimentos da modelagem e da moldagem, ou, sobre o que não é preciso.

Introdução

Navegar é preciso, viver não é preciso.

Fernando Pessoa¹

Esta tese, como muitas desenvolvidas na área das artes, não determina uma abordagem objetivada pelas premissas científicas de validação de uma dada hipótese a ser comprovada ao longo da pesquisa. Aqui, o trabalho se apresenta como uma série de reflexões em torno do tema proposto. Dessa forma, as considerações que compõem a tese são conduzidas desde esta introdução, através dos dois capítulos seguintes, finalizando-se nas breves palavras que concluem a empreitada. Intitulados “O toque transformador” e “O tempo em processo”, os capítulos são divididos em quatro partes. Ter o *toque* e o *tempo* como eixos deve-se ao reconhecimento desses como premissas para a ocorrência dos procedimentos estudados: através do *contato* que deflagra o acionamento da modelagem e da moldagem institui-se, necessariamente, uma prerrogativa da temporalidade, condutora do movimento da *transformação*.

Na primeira seção de “O toque transformador”, as práticas escultóricas de Bernini e Rodin fundamentam uma perspectiva d’“O toque do passado”, permitindo uma leitura de seus trabalhos a partir de análises que demonstram a relação desses com a modelagem e com a moldagem. A abordagem que os escultores fazem dessas práticas concretiza a

¹ A frase intitula um poema de Fernando Pessoa de 1913 e tem relação com a fala "Navigare necesse; vivere non est necesse", proferida, conforme o historiador Plutarco [c.46-120 d.C.], pelo general romano Pompeu [106-48 a.C.], em 70 a.C., quando este lidava com a resistência dos marinheiros em enfrentar a viagem para levar provisões da província da Sicília para a cidade de Roma, então assolada por uma rebelião de escravos. No século XIV, o poeta italiano Petrarca utiliza a expressão conferindo-lhe o sentido da navegação ser uma ciência exata [precisa], enquanto a vida, não. O uso da palavra *preciso* permite o desdobramento do seu significado, cuja ambiguidade justifica a escolha da epígrafe.

avaliação de um grupo abrangente de teóricos, sempre confirmando a *condição processual* desses procedimentos como *marcas* registradas na produção desses artistas. O passeio pelo passado reforça o entendimento dos processos de execução artística como um desempenho de intermediação de uma obra de arte, destinados a *desaparecer* no trabalho final. Rodin é conclamado por vários estudiosos devido à transgressão dessa lógica, na medida em que trouxe, à materialidade de suas esculturas, a exposição do *traçado* de suas formações. Matisse é também referenciado pelos autores como um herdeiro da plasticidade escultórica rodiniana, tão intimamente relacionada com os processos de fatura.

O trabalho de Gabriel Orozco, *Mis manos son mi corazón*, tratado na segunda parte do primeiro capítulo – “A plasticidade do gesto” –, divisa-se como uma obra emblemática da pesquisa: ao tornar visível, quase didaticamente, as operações de base da modelagem e da moldagem. Essas são afirmadas na gestualidade do artista, consagrando o *contato* como o promotor das *transformações*.

Na terceira seção do capítulo, os “Gestos multiplicados”, se relacionam com os trabalhos de modelagem em sua ênfase com o sentido do tato, conjugando a presença das mãos – agentes privilegiados dessa sensação – com a matéria cambiante da argila. As abordagens de raiz filosófica, trazidas nesse segmento, conduzem as reflexões sobre a percepção tátil, lembrada como uma condutora das potencialidades de *transformação* de todas as corporeidades envolvidas nos *contatos*. As colocações são referenciadas, plasticamente, em obras de Anna Maria Maiolino, Celeida Tostes e Antony Gormley.

A quarta parte, “Contato e impressão”, trata desse fenômeno de *transformação*, que caracteriza tanto um quanto o outro procedimento estudado. Conduzindo as reflexões sobre o tema, Didi-Huberman traz, de Duchamp, a noção do *Inframince*, usada como aporte teórico para avaliar a força da *diferença*. Esta é compreendida como um dado irrevogável da operação que coloca em jogo *forma* e *contraforma*, encontrando nas *imprecisões* um valor conceitual para o sentido do *trans-formar*. Trabalhos de Duchamp, Anna Maria Maiolino, Maria Ivone dos Santos, Bruce Nauman, Rachel Whiteread, Alina Szapocznikow e Helen Chadwick constituem o referencial plástico para o assunto trabalhado.

O segundo capítulo – “Tempo em processo” – apresenta, em sua primeira seção, “Temporalidade e escultura”, discussões em torno da arte produzida nos anos 60 e 70, contextualizando a problemática do tempo em relação ao estatuto da escultura.

Esse período teve destaque neste estudo graças à insurgência, naquele momento, das condições experimentais que propiciaram uma maior ocorrência de trabalhos de arte voltados à investigação plástica de suas próprias instâncias processuais.

A segunda parte do capítulo, “Em processo: o tempo posto à mesa”, investe-se como um *intervalo*. Essa noção temporal se propõe em uma espécie de parêntese nas discussões teóricas da tese para trazer ao texto alguns trabalhos de arte, cujas associações da temporalidade com os procedimentos da modelagem e moldagem são, literalmente, postas à mesa. Essa passagem é escrita como um relato das experiências dos encontros com obras de Victor Grippo, Nydia Negromonte, Elisa Campos e do grupo Chá das Quatro. Em todas elas percebe-se a instância processual como ação deflagradora de suas potências artísticas, sempre fazendo do *tempo* a condição de suas materialidades.

A partir da escultura *Essere fiume*, do artista italiano Giuseppe Penone, são articuladas as ideias que formam a terceira parte do capítulo, “Temporalidades em jogo: sobre o curso do rio”. *Transformações* geológicas são associadas aos processos da modelagem e da moldagem, trazendo uma dimensão planetária aos procedimentos em questão e trabalhando a imagem de tempo para além da dimensão humana.

A última seção, antecedendo as palavras finais, trabalha a conjunção de todos os elementos propostos na pesquisa, refletindo como a plasticidade e a materialidade operam, em temporalidade, as condições processuais dos procedimentos da modelagem e da moldagem.

Antes de dar seguimento a esta introdução, deve-se atentar ao fato de que, neste trabalho, todas as citações em língua estrangeira são mantidas no corpo do texto. Quando não havia publicação em português das leituras realizadas, escolheu-se mantê-las citadas da maneira em que foram lidas, respeitando a compreensão de suas estruturas formais e sonoras. A já tradicional advertência – tradução nossa – acompanha as versões em português, sempre mantidas ao alcance dos *olhos*, nos *pés* das páginas.

É preciso lembrar que, não muito após o início do doutorado, o projeto inicial – “O discurso das mãos: uma investigação acerca das referências manuais em trabalhos de arte” – sofreu uma alteração, apontando um novo enfoque para a tese. Nele, buscou-se um recorte para tratar dos procedimentos mais recorrentes na minha atividade artística, avaliando-os pela força geracional de seus processamentos. Assim, a modelagem e a

moldagem, como recursos essenciais em minha prática, passaram a estruturar a pesquisa. Esta propõe pensar a condição processual e a plasticidade/materialidade a partir de especificidades desses procedimentos de trabalho, ligados ao homem desde antes de sua história. Limitando a amplitude antropológica que o estudo do tema permitiria, a pesquisa foca os aspectos apontados associando-os à produção artística decorrente das proposições e questionamentos que marcaram a segunda metade do século XX, especialmente os anos 60 e 70. Desse período descendem as obras realizadas nos anos 90 que exerceram grande influência sobre a minha postura diante do trabalho de arte que realizava, e estimularam a proposta desta tese.

Relacionar a produção artística do período que data o advento da chamada arte contemporânea – caracterizada, grosso modo, como a das fronteiras diluídas – com o tratamento específico de duas modalidades de procedimentos ligados diretamente à tradição escultórica causa um estranhamento e pede uma explicação:

Os termos variam: ‘*post-medium*’, para Rosalind Krauss; a ‘desmaterialização da arte’, para Lucy Lippard; o ‘pós-moderno’, para Mario Pedrosa, a ‘passagem do específico ao genérico’, para Thierry de Duve. As abordagens são semelhantes, no entanto, na tentativa de reavaliação de um aporte crítico para pensar a arte que se fazia então. A rápida alusão aos termos é intencional; não é o propósito, aqui, problematizar a adequação de seus usos já aberta por seus próprios autores. Um exemplo: a descrença de Rosalind Krauss em relação à ‘condição *post-medium*’, por ela mesma nomeada e apresentada como um ‘monstruoso mito’ na introdução do livro *Perpetual Inventory*, no qual, assim como fizera em seu *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, reunira textos de seu punho, balizantes de sua conduta crítica, antagônica aos postulados teóricos sobre a arte moderna e a contemporânea.²

O pensamento que caracterizara a prática modernista como uma experimentação formal, voltada para a explicitação de suas condições genéticas, formara uma geração de teóricos capitaneada pela figura emblemática de Clement Greenberg. Em torno dos anos 60 e 70, as afirmações desses pensadores começaram a sucumbir diante da multiplicidade de questionamentos, procedentes das obras e dos discursos dos artistas desse período

² KRAUSS, Rosalind Epstein. *Perpetual Inventory*. Cambridge: MIT Press, 2010. p. xiv.

revolucionário. Esse cenário abrangia diferentes contextos geopolíticos. Para manter os exemplos clássicos, cita-se de passagem o que era vivenciado no Brasil, sob a égide da ditadura militar, pelas chamadas neovanguardas, tendo em Hélio Oiticica uma representação marcante; pelo grupo transnacional Fluxus, envolvendo europeus e americanos, lembrado na figura mítica de Joseph Beuys; e pela atuação de artistas como Joseph Kosuth, Robert Morris ou Donald Judd – mais uma vez reafirmando, com os exemplificados, o caráter didático das nomeações. Os três últimos criavam trabalhos e textos no país que produzia a devastadora guerra do Vietnã, fruto da política da Guerra Fria, enquanto a nação afirmava-se como promessa da potência mundial que viria a se tornar nos anos vindouros, ditando os caminhos do capitalismo global.

Assim, coloca-se a pergunta sobre a possibilidade de atribuir a esse momento o papel de gerador da proposta deste trabalho de pesquisa, visto que *especificidade e tradição* orientavam-se na direção contrária dos questionamentos levantados pela arte do período. Obviamente, o que se gerava ali não era a proposta de análise pretendida aqui, mas as *condições* para que a arte que definiu as intenções deste projeto de pesquisa pudesse existir. Dentre tantas novas problematizações feitas pela produção artística dos anos 60, deve-se atentar para as da chamada *arte processual*, invocando uma relação mais estreita entre os *fins* e os *meios*.³ A famosa lista de verbos de Richard Serra, escrita em 1967/68, é uma referência indispensável nas considerações sobre as ingerências do processo: substituindo os condicionamentos *a priori* e *a posteriori*, o ato escultórico é conceituado pelo valor das ações e do comportamento material. É interessante fazer a aproximação dessa listagem de Serra com uma de Louise Bourgeois, encontrada nas anotações que fez para uma palestra em fins dos anos 60. Os movimentos de enrolar, dobrar, raspar, rasgar, lascas, rachar, cortar, romper – presentes na longa sequência do artista – evocam um embate com a resistência matéria e dialogam com verbos elencados por Bourgeois. Ao colocar em questão o funcionamento do corpo humano e sua relação com processos de trabalho com a matéria, a

³ “As ends and means are more unified, as process becomes part of the work instead of prior to it, one is enabled to engage more directly with the world in art making because forming is moved further into the presentation.” “Quando os fins e os meios estão mais unificados, quando o processo torna-se parte do trabalho, em vez de ser anterior a este, é possível engajar-se mais diretamente com o mundo da produção artística, porque o formar é levado à apresentação”. MORRIS, Robert. Some notes on the phenomenology of making: the search for the motivated. In: MORRIS, Robert. *Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris*. Cambridge: MIT Press, 1995. p. 92, tradução nossa.

escultora parece dizer explicitamente dos procedimentos da moldagem e da modelagem: “derramar, fluir, gotejar, escorrer, fixar, endurecer, coagular, derreter, expandir, contrair, [...] deslizar, se aproximar, se reunir, se deixar”⁴.

Quando se toma, aqui, o par da modelagem e da moldagem, a pretensão não é nem a de uma leitura da história dos procedimentos na trajetória da arte ao longo dos tempos nem uma abordagem de suas características técnicas, visando a uma qualificação de seu potencial produtivo. Longe disso, o anseio é o de abarcar as qualidades de seus processamentos, tais como a perda, o deslize, a temporalidade, a materialidade, a contaminação, a literalidade, o toque e tantas outras particularidades, engendradas no corpo a corpo do artista com a matéria – e vice-versa – na lida com esses procedimentos. Essa interação, promotora do advento da forma, sempre gerada no contato, na impressão, define um dos pontos da pesquisa ao tratar da instância processual gestada no jogo das forças conjugadas na ação transformadora da modelagem/moldagem, vetores materializados na perspectiva da *plasticidade* de todos os corpos envolvidos.

A atenção voltada para a condição processual não data do período no qual se estabelece a arte assim qualificada e nem será, certamente, possível de ser datada, face à impossibilidade de desvinculá-la de todo e qualquer ato de criação. Mas pode-se inferir a sua imposição no século XX como um desdobramento das diversas crises vividas no seio da arte. O próprio estatuto dessa vinha sendo posto em questão, já pelo menos desde a entrada no século XIX, assinalada pelo movimento do Romantismo, que se firmava na época, colocando-se em tensão com os preceitos do Classicismo. Aqui a alusão é breve, pretendendo, simplesmente, marcar a problemática das crises como *potências* de *avaliação* e *crítica* de um campo em constante mudança de valores. A passagem do século XVIII para o XIX é, antes de tudo, um período marcado por discussões artísticas feitas sob as tutelas das novas áreas que privilegiavam a teorização da arte. As abordagens corriam na esteira da Estética, recentemente instituída, e na dos pensadores que definiram as bases para as pesquisas

⁴ BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai, reconstrução do pai*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000. p. 76.

relacionadas com a história, a crítica e a teoria da arte, nas pessoas de Winckelmann, Diderot e Lessing, respectivamente⁵.

É certo que os questionamentos sobre a arte – e é importante fazer notar aqui o campo das artes plásticas como a referência primordial deste trabalho, considerando que manifestações artísticas como a música, a literatura, a dança etc., passavam por transformações correlatas – se radicalizam a partir do início do século XX, notadamente com as ações das chamadas vanguardas artísticas. Encontram-se, em várias delas, elementos que demonstram o *processo* tomando uma relevância antes reservada, prioritariamente, à obra como produto final, ou seja, como etapa destacada de uma série de operações que não interessava trazer a público. Com a noção de obra posta em crise assertivamente pelo gesto duchampiano, abre-se o campo da in-definição da arte. O evento viabilizou uma abertura total para pensar sobre o seu fim – entendido aqui como causa e consequência: a que e a quem serve a arte; qual a sua finalidade; qual é o seu meio. As citações seguintes avaliam o papel de Duchamp:

Pela provocação de Duchamp, não apenas se desmacara o mercado de arte como instituição questionável em que a assinatura conta mais do que a qualidade da obra que ela subscreve, mas se põe radicalmente em questão o princípio mesmo da arte na sociedade burguesa, segundo o qual o indivíduo vale como criador da obra de arte⁶.

A função da arte, como questão, foi proposta pela primeira vez por Marcel Duchamp. Realmente é a Marcel Duchamp que podemos creditar o fato de ter dado à arte a sua identidade própria. [...] Com o *readymade não-assistido*, a arte mudou o seu foco da forma da linguagem para o que estava sendo dito. Isso significa que a natureza da arte mudou de uma questão de morfologia para uma questão de função.⁷

Trazer a dúvida para o ar que envolve a arte pode ter sido uma grande obra de Duchamp. Ele não parece ter exagerado nenhuma das condições para a arte, atacando as ideias de objeto, artista e espectador com igual intensidade [...]⁸.

⁵Hubert Damisch faz referência à condição de fundadores, desses três personagens. DAMISCH, Hubert. O autodidata. In: FERREIRA, Gloria e COTRIM, Cecilia. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Funarte e Jorge Zahar, 1997. p. 251.

⁶BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 110.

⁷KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. In: FERREIRA, Gloria e COTRIM, Cecilia. [orgs.]. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 217.

⁸JOHNS, Jasper. Reflexões sobre Duchamp. In: FERREIRA, Gloria e COTRIM, Cecilia. [orgs.]. *op. cit.* p. 209.

Postou-se, assim, o anúncio da morte de uma arte com o fim em si mesma, enquanto também explicitou o papel do artista como subserviente a regulações externas ao seu desejo. E uma pretendida autonomia redentora da arte ficou posta, definitivamente, em questão, quando Duchamp dissecou as entranhas do seu sistema de valoração, posicionando as bases de uma crítica institucional. Desse ponto perspectivou-se um panorama aberto a uma série de indagações, que, em contínuos desdobramentos, vem sempre reposicionando as margens do campo de trabalho da arte. O rompimento do invólucro sagrado da obra de arte expôs, enfim, a sua condição processual, a sua estruturação mundana, e garantiu o terreno para a exploração da complexidade de seu sistema.

A crise da arte regulada pela academia – ou seja, já desde aí, se não a crise de toda a especificidade dos meios que engendrará as hibridações futuras, mas a das hierarquias de gênero que determinavam as possibilidades da escultura e da pintura – colocou em questão a obra, o artista, a atividade que os encarnam. A crise evidenciou, portanto, a própria estrutura dos pilares da arte, colocando-os, desde então, sempre em insurgência. O abalo nas bases desse edifício secular e a iminência de sua queda propõem uma imagem: o bloco uno e sólido da arte, fragilizado por suas recentes rupturas, deu a ver, craqueladas e desgastadas, as engrenagens de sua construção. Como fugir de uma analogia escultórica?

O procedimento da assemblagem⁹, com sua dupla herança artística e industrial – cubista, por via da colagem, e da indústria, por sua linha de montagem –, promoveu a construção do todo pelas partes, estabelecendo uma noção de fatura mais flexível, livre das condições impostas pelas regras do entalhe ou da fundição. A adoção de tal método, surgido com a modernidade, liberou uma grande possibilidade de trânsito e articulações para os elementos constituintes de uma determinada escultura. Por isso, pode-se imaginar o edifício da arte, já em inícios do século XX, como uma obra de assemblagem, portando a visibilidade de sua própria construção, o seu processo de montagem. Com a visibilidade das estruturas componentes de um dado todo, percebe-se que sua inteireza é resultante de *uma* montagem, uma entre tantas outras que poderiam ter sido ou vir a ser.

⁹ O termo foi cunhado nos anos 50 por Jean Dubuffet, mas é usado retrospectivamente, dada a pertinência de seu emprego para os trabalhos realizados já no início do século XX por artistas tais como Picasso, Tatlin e Duchamp.

Uma assemblagem não é, necessariamente, feita com partes acomodadas em um local predeterminado. Ao contrário, como resistência a esquemas rígidos, o método permite uma variação de escolhas para as posições das partes – que podem ser pensadas como fragmentos –, tornando-as amplamente cambiáveis. Dessa forma, ele proporciona um processo de montagem sem regras preestabelecidas, favorecendo plenamente a liberdade de movimentação. Porque a assemblagem permite identificar a estruturação de uma arquitetura, propôs-se a imagem da edificação que, abalada, revelaria, nas fissuras, as articulações de sua montagem. Ao expor os estratos conceituais de sua formação, de seu processo de construção, desvelaria a própria estrutura da instituição da arte.

O interesse pela potência dos fragmentos reverberava da sua apreciação pelos românticos da escola de Iena, na passagem do século XVIII para o XIX, e teve na figura de Walter Benjamin um notável propositor da colagem textual, arcabouço de seu projeto *Passagens*, obra confiante na promessa das infindas articulações que as partes podem oferecer. Uma montagem agenciando para ambos, autor e leitor, a liberação do direcionamento único, dimensionando uma miríade de itinerários para a leitura. Um sistema de associações infinitas, movimento sem rumo predeterminado, potência absoluta do desvio. Ação que possibilita o movimento, que faz desdobramentos, que transforma: uma energia vital que poderia ser traduzida como *processo*.

Da relação entre processo e artes plásticas, pode-se pensar em diversas obras que instauraram uma visada de seu próprio desenvolvimento: seja este levado de uma forma temática, na composição dessas, ou pragmático, no sentido de uma relação imediata com sua própria constituição. As experiências pictóricas dos impressionistas com a luz produziram imagens que reforçam incisivamente a condição processual do mundo, ou seja, a sua incontornável situação de passagem, a contínua transitoriedade da impermanência. Como exemplos alusivos a essa atenção com o tema, vale considerar as sequências da catedral de Rouen, legado de Monet, que dão um belo corpo imagético para a luminosidade processada pela visão, e a árvore de Mondrian processando, diante do olhar, o desenvolvimento do neoplasticismo do artista.

A prática surrealista da escrita automática implementada por Breton e reinterpretada plasticamente pelos artistas ligados ao movimento acionava uma interessante noção de processo. Promovendo experimentos a serem vivenciados na tentativa de desarticular o

processo de criação de sua sujeição à consciência, ou seja, com a expectativa de dar voz às forças do inconsciente, o automatismo abordava a condição processual como uma instância do *aparecimento*. No texto em que Max Ernst relata a sua experiência com o procedimento de *frottage*, o correlato plástico da escrita automática, seu depoimento é esclarecedor: “É como espectador que o autor assiste, indiferente ou apaixonado, ao nascimento de sua obra e observa as fases de seu desenvolvimento”¹⁰.

Antes de prosseguir deve-se retomar a mudança, ainda ao alcance das mãos, para entender como o projeto de pesquisa foi reorientado em direção ao *processo* e à *plasticidade*, envolvidos na atividade dos procedimentos de modelagem e moldagem. Retoma-se o próprio projeto para esclarecer a inflexão dada: a pesquisa, como proposta anteriormente, visava a focar o trabalho das mãos – evidenciado nas obras de arte – pretendendo uma análise da condição corporal do artista, investida em seu processo de criação, em seus desdobramentos na produção artística e no contexto histórico de sua emergência. Mas, na medida em que o tema da manualidade foi sendo pensado, cada vez mais atentamente na relação direta com os procedimentos de modelagem e moldagem – proposição já intencionada pelo projeto –, foi se tornando claro que, como as mãos participavam como agentes do próprio processo de execução, seria este, e não elas, que determinava a condução do trabalho. Assim, a condição processual, ou seja, tudo aquilo que concorria para a realização dos procedimentos, deveria, portanto, ser o foco da reflexão.

Porque havia uma preocupação com a corporalidade do artista, abrir a perspectiva da pesquisa para o próprio procedimento abriu também a abrangência do corporal para a matéria manipulada pelo artista e para a conjunção desses – artista e matéria – no ato de seu encontro. Identificando, assim, uma corporalidade processual específica do procedimento em questão. A instância processual dessa dinâmica foi tomada, portanto, como um todo corpo orgânico, prestando-se a um exercício de pensamento para abarcar a força plástica dessa conjugação, levando em conta a sua potência de transformação, a sua ação vital de mudança de estado.

A tentativa de pensar essa operação e sua extraordinária força gerativa faz jus ao título alternativo da pesquisa – sobre o que não é preciso –, um epíteto que cobre

¹⁰ ERNST, Max. Sobre o *frottage*. In: CHIPP, Herschel Browning. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 434.

amplamente as intenções do estudo sobre a condição processual e a plasticidade e a materialidade dos procedimentos da modelagem e da moldagem, uma vez que pluraliza a própria compreensão de seu sentido. Não ser preciso por não ser necessário, por ser dispensável; não ser preciso por ser impreciso, por não ser exato, por sua indeterminação. Não ser preciso por ser pulsante, vivo, pela capacidade de fugir aos regramentos da exatidão. É possível pensar que não haveria, nem mesmo, uma necessidade real para a existência deste trabalho de pesquisa, uma vez que seu objeto não será esclarecido por ela nem tornado outra coisa através de seu estudo. Mas não é essa a ênfase. A potência processual será sempre, independente da maneira de tratá-la conceitualmente, uma força instável, impulsionando a diferença, impossível de ser regulada pela iminência da destruição daquilo que lhe é fundamental, a sua insujeição, o seu poder transgressor, poder que lhe confere a condição criadora. Assim, é sob a égide da *imprecisão* que esta pesquisa se coloca, propondo uma leitura sobre os deslizamentos da prática artística da modelagem/moldagem como pura potência geradora da diferença, daquilo que escapa ao controle, gerado na força pulsional de seu processamento. E não se pode deixar de notar o fato de a própria mudança de foco ter sido resultado da atuação dessa mesma instância processual. Em outras palavras, a mudança foi engendrada já na emergência dessa força promotora de desdobramentos inesperados, ação impulsionadora de todo trabalho criativo. A proposta de pensar essa condição se impôs de tal forma que suplantou o desejo de avaliar exclusivamente as mãos operantes, mas, como estão, essencialmente, associadas ao processo de realização da modelagem/moldagem, elas serão tratadas na especificidade determinante de sua relação com o procedimento, na sua presença indissociável do gesto operador.

É verdade que a condição *de ser trabalhada pela mão* é quase uma tautologia quando se pensa que todo trabalho artístico tem, nas mãos, a condução do fazer. Mesmo quando se trata do uso de novas tecnologias, quase sempre elas serão encontradas intermediando o uso de um instrumento. Mas, na modelagem, as mãos são elas próprias, na maior parte das vezes, a principal ferramenta de trabalho, numa relação tão direta com a matéria que tanto uma quanto as outras se contaminam dessa ação.

A escolha das mãos como tema da pesquisa e a conseqüente reorientação do foco para a condição processual e a plasticidade/materialidade conectam-se, como já mencionado, tanto com a minha prática artística, fortemente relacionada com os

procedimentos da modelagem e da moldagem, quanto com a atuação didática. Há muito venho trabalhando os conteúdos programáticos da disciplina “Tridimensionalidade”, sempre com uma especial atenção ao papel formador das mãos nos processos de criação do objeto escultórico.

Uma imagem-chave para a pesquisa é a obra *Mis manos son mi corazón*, de 1991, do artista mexicano Gabriel Orozco, com a qual tive o primeiro contato em fins da década de 90 e que exerceu forte impacto na produção artística, sobre a qual eu me debruçava atentamente, processando uma reflexão teórica, na condução do mestrado em arte, que cursava naquele período. A dissertação *Rastro: da textura da obra à obra como textura* propiciou o adentramento reflexivo em meu processo de criação e execução do trabalho, o que motivou a ampliação dos limites que haviam circundado a minha produção. Fui levada a explorar os procedimentos da prática como *matéria* e *material* da pesquisa artística. As técnicas da modelagem e da moldagem, alicerces do trabalho que eu realizava na cerâmica, emergiram como o próprio tema nas pesquisas plásticas. Daí o impacto da obra de Orozco, com sua formidável síntese, trazendo, na imagem do gesto formador, uma miríade de sentidos sobre a condição criadora do homem. Esse trabalho é um potente exemplo da possibilidade de refletir sobre as questões propostas no projeto.



Fig. 1: Gabriel Orozco, *Mis manos son mi corazón*, 1991.

Um trabalho que realizei em 2002, *Aparecimento*, desdobra o ato do artista mexicano – que marcara na argila a impressão de seu corpo – estratificando a temporalidade da ação da moldagem do gesso nas mãos que, ao ampará-lo, o modela. As imagens respaldam o interesse em aprofundar, com a pesquisa, as questões teóricas que suscitam. Juntamente com a obra de Orozco, essas imagens mostram-se como uma presença reveladora de uma unidade no par modelagem e moldagem, tornados indissociáveis conceitualmente, quando se entende que é através do toque, do contato criador do jogo entre forma e contraforma, que se institui o aparecimento da matéria modelada/moldada. A identificação de meu corpo – mais uma vez retratado nas mãos – com os processos de trabalho com os quais desenvolvi mais significativamente a prática artística, forjou *Manual* – uma montagem fotográfica digital, realizada em 2006 – como mais uma versão imagética da relação corporal com o fazer artístico. A memória do corpo é recordada na série de gestualidades modeladoras de matérias ausentes, propondo um inventário de gestos, que a abertura semântica do título permite pensar como uma visitação ao ofício realizado ou como uma espécie de cartilha, apontando para ações futuras, numa aposta de continuidade do trabalho.



Fig. 2: Liliza Mendes, *Aparecimento*, 2002.



Fig. 3: Liliza Mendes, *Manual*, 2006.

Quando se pensa em modelagem e moldagem como recursos de elaboração escultórica, deve-se ter em mente a condição material dos elementos postos ao trabalho transformador desses procedimentos, ou seja, o estado da matéria para que possa ocorrer a operação. Daí a importância do par plasticidade/materialidade, pois é imprescindível para a ocorrência do processamento que este se dê com elementos maleáveis porque, mesmo almejando a fixação em uma forma final – o que não interessa aqui, visto que é a condição de transformação que institui a pesquisa –, a matéria a ser modelada ou moldada será, necessariamente, plástica, mutável. A argila e o gesso, por exemplo, têm uma potencial disposição para a metamorfose em seus estados matéricos cambiantes, abrangendo toda uma gama de variações entre o líquido e o sólido. Nunca é demais reafirmar a proposta desta tese: pensar sobre a mudança, refletir sobre esse estado de alteração, de movimento, essa instância oscilante que define o entendimento proposto da condição processual.

A modelagem, muito comumente associada ao manuseio da argila – lembrando que ela pode ser levada, através da queima, à consolidação da cerâmica, e que essa categoria não será contemplada especificamente nesta pesquisa –, é tida como uma técnica de adição,

na qual pode se adicionar matéria, em oposição ao ato de esculpir, técnica de entalhe em que a forma é criada a partir do que é retirado de um bloco. Modelar é o ato da manipulação de um material cuja maleabilidade lhe permitirá a transformação, e a moldagem é o processo de trabalho no qual são utilizados moldes. Com esse recurso, as relações entre forma e contraforma constituem-se em uma replicação, ou aparecimento, de uma nova formação.

Modelagem e moldagem são termos nos quais uma palavra, formadora de sua estrutura, ancora um sentido posto em questão nesta pesquisa: *modelo*. Um modelo é algo exemplar, uma norma, um princípio, uma diretriz. Um modelo tem algo de certo, uma precisão, uma fixidez a ser espelhada, indicando uma derivação da ordem de um original e uma cópia, para usar a visão platônica. Mas, o que se valoriza aqui, é o fato de a grande potência da instância processual desses procedimentos ser, exatamente, a capacidade de subversão do modelo. Seja ele uma ideia, projeto, ou mesmo uma forma a ser reproduzida no processo de desenvolvimento da metamorfose pretendida. Essa noção de modelo, evidência semântica incorporada na nomenclatura dos procedimentos, será sempre posta em causa, uma vez que a reflexão proposta neste trabalho é sobre a força da instabilidade, o movimento possibilitador da dinâmica da transformação. Essa energia tem o sentido de uma não subserviência modelar, desenvolvida através de seu poder de se rebelar contra a tentativa de um controle pleno de uma situação reprodutiva. Ela é essencial para pensar a condição processual como um fenômeno que, prenhe de tal força plástica, possibilite uma morfogênese em contínuo devir.

Dada a natureza vibrátil e fugidia daquilo que não pode se cristalizar, com a pena de seu próprio extermínio, a pesquisa não poderia abordar essa potência criadora se não fosse de uma maneira análoga ao que qualifica a modelagem: a sua extrema plasticidade. Em busca da aproximação conceitual dessa força geradora do processo, a partir de sua relação com o procedimento da modelagem/moldagem, temas como o gesto, o contato, a flexibilidade, o deslizamento e o aparecimento, entre outros, se entrelaçam e se interpenetram ao longo do texto da tese.

A escolha das obras de arte para conduzir as reflexões se fez a partir de um crivo subjetivo – tomando aqui, muito especialmente, o exemplo deflagrador da pesquisa, *Mis manos son mi corazón* – e não pretendeu ter um caráter extensivo, pois não há um interesse

enciclopédico para a apresentação da tese. As obras escolhidas *trabalham* a instância processual, expondo-a como condição para a sua própria existência. De ordens diversas, mas sempre referenciadas em sua relação com a modelagem/moldagem, elas mostram-se como corpo matérico para a conceituação pretendida neste trabalho.

A metodologia de pesquisa – sobretudo a condução das leituras – foi, assim como a reorientação do tema, desviada da proposta original devido a essa mesma força processual tornada o objeto de estudo. Textos apresentados em disciplinas cursadas e em seminários, sugeridos por colegas ou mesmo redescobertos na biblioteca particular e que não haviam sido aventados no projeto, dispuseram um novo cenário para a pesquisa – assim como os livros indicados pelo orientador, entrecruzando imagens de pensamento de grande valia para o adensamento da questão proposta na tese. A atitude tomada nessa fase de leitura foi correlata à maneira de uma entrega ao manuseio da argila plástica, para experimentar a modelagem livremente, sem um propósito final. Uma entrega à situação para deixar trabalhar, espontaneamente, a qualidade intuitiva.

A intuição pode ser associada ao processo heurístico de conhecimento, no qual não há axiomas reguladores, pois se refere, exatamente, a uma conduta aberta ao encontro, ao achar. Isso se mostra já na etimologia da palavra, que herda do grego *heurisko* o significado de descoberta. Por privilegiar uma movimentação descentrada, a atitude heurística estimula este trabalho de pesquisa em sua [des]orientação. O próprio assunto da condição processual está sempre agindo com sua força desviante, e os caminhos que vão surgindo inesperadamente são tomados meio às cegas. Tal movimento se relaciona, intimamente, com o manuseio da matéria plástica da argila. No ato da modelagem, a prevalência da sensação tátil desencoraja o distanciamento visual, requisito para o desfrute de um panorama amplo, como o de uma paisagem à distância. Na manipulação do barro, as mãos veem com os olhos fechados. Por isso, a condução da pesquisa, como no trabalho com a argila, segue às apalpadelas, modelando-se, muitas vezes, em contornos inesperados.

Um desses momentos de inflexão foi o da leitura de um texto de Georges Didi-Huberman¹¹ – autor francês desde sempre tido como uma referência para esta pesquisa, ainda quando esta se concentrava, especificamente, no trabalho das mãos. Publicado na

¹¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. Critical reflections. *ArtForum International*, New York, vol. 33, p. 102-104, jan., 1995.

revista *ArtForum* em 1995, o ensaio traz uma breve introdução da crítica e teórica de arte Rosalind Krauss.¹²

O efeito do pequeno artigo sobre as indagações a respeito do trabalho manual associado à modelagem e à moldagem foi como o de uma explosão luminosa, seguida da paradoxal cegueira que os raios luz provocam quando a intensidade da iluminação não deixa ver nada além dela mesma. Esse clarão metaforiza a sentido desse encontro com um patamar teórico consistente, por sobre o qual alicerçar a condição processual como a base de apoio da tese. A partir dessa leitura, reconfigurou-se uma nova paisagem para a pesquisa. Esse novo panorama efetuou-se através do deslocamento do interesse específico pela atividade manual, para a condição que lhe demanda o trabalho. Em outras palavras, o *processo* engendrado no exercício com os procedimentos da modelagem e da moldagem.

A conceituação promulgada por Robert Morris sobre a condição processual da escultura de Donatello – Judite e Holofernes –, de meados do século XV, é apropriada por Didi-Huberman para exemplificar a sua posição diante das coordenadas de leitura da história da arte. Seu propósito é o de defender o anacronismo como um possível vetor de análise. Criticando o crivo humanista dominante, desde o Renascimento, na interpretação histórica, o autor ressalta a sua descrença relativa ao desejo de imposição de uma eucronia – lógica do sistema que idealiza a compreensão do passado sendo estruturada, exclusivamente, pelo pensamento produzido no mesmo período. Ele propõe a ampliação do manejo entre os eixos diacrônico e sincrônico – duo operador da pesquisa estruturalista da história – pela utilização da anacronia. Esta, sim, teria uma qualidade permissiva ao jogo dilatado do entendimento da história, a ser conduzido para além da temporalidade sem estrias, desejada pela regulação linear.

As ideias de Morris, ao relacionar a prática artística de Donatello com a sua própria e com a de seus contemporâneos, permitiram uma associação inusitada – dado o silêncio dos

¹² Rosalind Krauss [re]apresenta Didi-Huberman para o público americano. A primeira tradução para o inglês, de um trabalho do historiador e filósofo da arte europeu, fora feita por ela para o número de verão de 1984, da *October*, uma publicação do MIT sobre arte contemporânea, periódico no qual, juntamente com Annete Michelson, atuava como editora.

historiadores da arte sobre o assunto¹³ – ao traçar uma relação direta entre as questões levantadas pela produção de arte dos anos 60 com aquela de quinhentos anos atrás. Os escritos de Robert Morris sobre as condições específicas do fazer, sobre as particularidades do tratamento da matéria na confecção do trabalho artístico, sobre as qualidades inerentes aos processos utilizados na execução das obras, soam como uma forte voz contra o desinteresse teórico pelo tema, sempre relegado pelos estudos acadêmicos em favor de avaliações sobre a obra definitiva. No texto em questão, o que é exaltado por Didi-Huberman é a análise do artista americano sobre a moldagem efetuada por Donatello para a confecção das pernas de Holofernes, assim como a utilização de um tecido impregnado de cera na feitura do véu de Judite. O seu interesse é mostrar como o uso desses recursos está em total contradição com a máxima renascentista do entendimento da arte como *ideia, invenção*, ou mesmo a *imitação*¹⁴. A apologia da capacidade humana de criação, reconhecendo a arte como produto do pensamento imaginante, exigia o aferimento dessas qualificações. Mas essas são fatalmente renegadas se a constituição da forma é feita sem nenhuma intermediação criativa, para além do próprio procedimento da moldagem. Didi-Huberman usa esses elementos para ponderar sobre a situação anacrônica que possibilita *re-conhecer* o escultor florentino, nascido no século XIV, através das observações do artista americano do século XX. E, mais, ele demonstra, com esse exemplo, a falácia de uma tentativa de entender a história da arte sob o prisma da eucronia. O recurso à modelagem de Donatello contrariava a acepção de escultura de Vasari – personagem paradigmático para os estudos sobre a arte renascentista italiana –, que a entendia como uma arte relacionada ao entalhe, ou seja, à retirada de material para que viesse à vista a imagem já projetada pela mente do artista. Vasari compreende a grandeza de Donatello como um dos mais importantes representantes da escultura do Renascimento, dedicando-lhe lugar histórico em sua obra *As vidas dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos*, um dos textos fundadores da historiografia artística. Mas não oferece as condições teóricas para sustentar sua avaliação plenamente. A metodologia de trabalho do escultor, observada por Morris, é,

¹³“Morris analysis, [...] raises a question of esthetic censure that [...] art historians today carefully avoid confronting.” “A análise de Morris [...] levanta uma questão de censura estética que [...] historiadores da arte, hoje, evitam, cuidadosamente, confrontar.” DIDI-HUBERMAN, Georges. Critical reflections. *ArtForum International*, New York, vol 33, jan., 1995. p. 103, tradução nossa.

¹⁴*Ibidem*, p. 103

na verdade, refratária às premissas vasarianas de qualificação da arte escultórica, que ressoavam a concepção corrente em seu tempo sobre a moldagem ser um mero trabalho artesanal. Comentando sobre esse aspecto, Didi-Huberman expõe o fato de os profissionais que trabalhavam com gesso, especialmente aqueles que praticavam a moldagem, terem sido excluídos da história da escultura, levando em conta tanto o testemunho de Gauricus quanto o de Vasari. Ele acredita que também Ghiberti teria ignorado a problemática desse procedimento exatamente por sua incapacidade de enquadramento nos critérios da retórica renascentista, ou seja, *invenzione, idea, imitazione*.¹⁵

O descarte das operações manuais em favor das mentais é certamente um dos índices mais referidos quando se trata de pensar o reposicionamento do artista na sociedade humanista da renascença italiana. Abstraindo brevemente do texto de Didi-Huberman, vale lembrar a famosa frase de Leonardo da Vinci, “a pintura é coisa mental”, que vem se somar à declaração de Michelangelo sobre “pintar com seu espírito e não com suas mãos”¹⁶, denotando uma visão negativa do caráter artesanal da arte, no período em que “pintores e escultores entregam-se às ‘artes liberais’, exerce[ndo] eles uma atividade intelectual, mais nobre do que a do artesão, acantonado nas tarefas manuais, prisioneiro das ‘artes mecânicas’”.¹⁷ Ou, ainda, com o reforço de outras palavras:

A esfera da sensualidade é desprezada pela teoria humanista e pelo classicismo francês, o elemento concreto da arte (a elocutio) é de certo modo irrelevante; o que importa são as Ideias. A autoafirmação do pintor (e do escultor) nesse período passava ainda por uma superação de preconceitos herdados da Antiguidade com relação ao trabalho manual.¹⁸

É essa atitude embasadora do humanismo, creditando ao intelectual a soberania do homem e o colocando em uma posição de destaque e controle do mundo, que, voltando ao artigo de Didi-Huberman, propicia os questionamentos do autor francês em suas reflexões críticas. Ao iniciar seu texto com a citação de uma frase de Panofsky sobre a história da arte ser uma disciplina humanista, ele apresenta o pensamento que será dissecado, camada por

¹⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. Critical reflections. *ArtForum International*, New York, vol 33, jan., 1995, p. 103.

¹⁶ JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo, RS: Ed. Unisinos, 1999. p. 38.

¹⁷ *Ibidem*. p. 44.

¹⁸ SELIGMAN-SILVA, Márcio. Introdução. In: LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 2011. p. 14.

camada, no desenvolvimento do artigo. Ele professa a sua defesa de uma abordagem mais ampliada da arte ao reconhecer, nas investigações teóricas e práticas de Robert Morris – reverberantes da lida escultórica de Donatello –, um modelo desestabilizador da crença do domínio mental sobre todas as variáveis da criação artística e de sua análise. Ao terminar as suas considerações, Didi-Huberman joga com o termo heurística, tomando-o emprestado da epistemologia para relacioná-lo não só à obra do artista americano e à multiplicidade de proposições que ela opera como também para usá-lo, em substituição ao humanismo, como adjetivação de uma possível história da arte.

Retornando ao que é mais específico para a pesquisa, vale reportar que os dizeres de Morris – assinalados por Didi-Huberman em seu ensaio –, quanto ao entendimento do artista sobre processo como *forma em movimento*, teorizam, exemplarmente, a percepção desse momento do trabalho quando ocorrem as tantas forças externas a um controle idealizado. Portanto, é também contra uma idealização humanística que as reflexões sobre a condição processual operam.

Viu-se como Georges Didi-Huberman desafia os princípios humanistas do entendimento da arte com o exemplo das moldagens de Donatello, trabalhos plásticos que exercitam – pois essa é a base instituidora do procedimento – a prática da literalidade da constituição da forma a partir de sua contraforma. No ato de Donatello é negado o caráter da potência artística, submetido ao domínio exclusivo das faculdades *criativas* de interpretação da natureza, já que o artista executa um decalque do natural. Ou seja, contra o humanismo, não uma projeção mental, mas uma re-produção do real¹⁹.

Os procedimentos da modelagem e da moldagem compartilham o *contato* como um elemento crucial: ele é o responsável tanto para o acontecimento da operação que molda a forma na razão de sua contraforma quanto para a instituição da forma modelada, através do toque que põe em ação as forças transformadoras. Em outras palavras, o contato é o substrato instaurador da impressão, entendida, por sua vez, como a característica básica da moldagem e da modelagem. A maleabilidade material, necessária para se processar tanto um quanto o outro procedimento, age sempre através da impressão entre as formas em

¹⁹ Espelhando-se como binômio fundador dessa operação, o contato e a semelhança intitulam o livro de Didi-Huberman *La ressemblance par contact*, obra norteadora das reflexões propostas sobre esse tema, mais especificamente abordado no primeiro capítulo da tese.

jogo: da ação das mãos ou ferramentas modeladoras e daquela que o gesso ou qualquer outra substância moldável institui, ao relacionar o positivo e o negativo, no encontro matérico que executa.

Com o propósito de analisar as características processuais inerentes à modelagem e à moldagem, a pesquisa propõe, inicialmente, acessar o processo artístico de alguns escultores de projeção na história da arte. Mantendo, como referência metodológica, a perspectiva de avaliação analítica das obras como superação dos limites iconológicos, que subjagam [ou não julgam] as características matéricas, sensíveis, em suas abordagens.

Hubert Damisch, filósofo e historiador da arte francês cuja obra exerceu grande influência no pensamento de Didi-Huberman²⁰, faz um comentário – no prefácio do livro *O fotográfico*, de Rosalind Krauss – no qual critica abertamente a apreciação iconológica da história da arte:

Se a crítica, se a história da arte foram levadas a enfatizar o componente icônico da pintura em detrimento de sua aparência sensível e a confundir a imagem com o quadro, não se deve procurar a razão dessa atitude numa cegueira qualquer e sim na vontade cada vez mais afirmada de ignorar o que acontece com o sujeito da pintura, com o sujeito *na* pintura, esta arte cuja intimidade no coração do homem aumenta à medida que se torna mais material (...)²¹.

A associação com a pintura, suporte para a sua sintética e corrosiva crítica, não invalida a extensão do diagnóstico de Damisch para o campo escultórico. Deste, serão examinadas algumas obras de arte, através de falas de estudiosos que, ao tomarem como objeto de análise os procedimentos de feitura de um trabalho artístico, repercutem as preocupações do autor francês.

Observações de especialistas pertinentes a aspectos da modelagem de Bernini, em especial às marcas corporais deixadas nas esculturas que tiveram o modelado como

²⁰ Stéphane Huchet apresentou Hubert Damisch e Georges Didi-Huberman ao prefaciar o livro deste, *O que vemos, o que nos olha*, em sua primeira edição no Brasil, em 1998. No texto “Passos e caminhos de uma teoria da arte”, Huchet traça um preciso panorama da situação da teoria da arte na França, trazendo Didi-Huberman como discípulo do Damisch que abalara a epistemologia iconológica. O filósofo e historiador da arte havia introduzido, em seu livro de 1972, *Teoria da nuvem – por uma história da pintura*, um aparato investigativo que subverteu os modelos de análise de então. Para Huchet, Didi-Huberman ampliou e complexificou o projeto damischiano.

²¹ DAMISCH, Hubert. A partir da fotografia. In: KRAUSS, Rosalind. *O fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. p. 10.

condutor de sua formação, somam-se às teses de Rosalind Krauss sobre os vestígios da feitura das obras de Rodin, incorporados na materialidade dos trabalhos escultóricos. Apesar de trazer ao estudo textos pontuando as propriedades da modelagem e da moldagem na elaboração da obra desses artistas, não haverá uma discussão sobre esses procedimentos no que diz respeito às suas qualidades técnicas como mediadoras da arte figurativa executada pelos artistas citados. Tal abordagem se desviaria do foco nas condições processuais da modelagem e da moldagem pensadas, neste trabalho, pela sua relação direta com o corpo do artista e com o que se processa nesse encontro/desencontro, e não na capacidade, maior ou menor, desses procedimentos para reproduzir ou criar um corpo/obra de arte.

No tratamento do trabalho de Bernini, efetuado através dos estudos preparatórios para a sua obra escultórica, a preocupação dos analistas com o desvendamento de seus esboços é feita sempre em atenção com o produto final, a escultura com a qual se relacionariam. Os trabalhos de arte escolhidos para figurar nesta tese na condição de condutores imagéticos da conceituação pretendida não estão, como os *bozzetti* ou *modelli* berninianos, em um estado transitório visando a uma obra final, mas eles se *esboçam* como obra por incorporarem, em sua materialidade, uma ideia de transição compreendida como inerente à própria atividade da arte, em sua transitoriedade sempre em devir.

Capítulo 1: O toque transformador

1.1: O toque do passado

As palavras italianas *bozzetti* e *modelli* denominam peças de modelagem feitas em um estágio preparatório para uma escultura, portanto, funcionando como esboços, em maior ou menor acuidade, para o trabalho final pretendido. Esse recurso era recorrente tanto no processo de criação de uma peça a ser entalhada quanto no de uma a ser fundida. O *bozzetto* é o resultado de uma primeira proposição tridimensional construída como tentativa de corresponder aos desenhos preliminares, usualmente elaborados na fase inicial do longo percurso destinado a uma produção escultórica. Esse sequenciamento não constituía, no entanto, uma prerrogativa processual, pois antes mesmo de uma passagem pela concepção bidimensional, alguns artistas escolhiam a gestualização na argila como primeiro ato expressivo na fixação de uma imagem. O *modello* é sempre fruto de uma fase seguinte por tratar-se de um trabalho mais detalhado, cuja modelagem pormenorizada tinha a função de atender às exigências do olhar de quem executaria a peça final e daquele que financiaria a sua existência. No tratado de escultura publicado por Vasari em sua obra *Vidas...*, em 1550, essas fases preparatórias são definidas em razão do tamanho dos modelos: um menor, para estudar o posicionamento desejado na figuração e um executado nas mesmas dimensões da escultura projetada. Pesquisas recentes defendem mais uma divisão entre as fases de modelagem, distinguindo ainda, no processo de trabalho dos artistas, o modelo pequeno, *modello piccolo* – pouco maior que um *bozzetto* e destinado a detalhar, por exemplo, os volumes de um panejamento – da peça formatada nas mesmas medidas da escultura em projeção, o *modello grande*.²² Essas colocações se reportam muito especialmente ao século XVII, ao período em que viveu o escultor e arquiteto Gian Lorenzo Bernini [1598-1680], ícone do Barroco que florescia na Itália e artista cujo apreço pelo uso da modelagem interessa particularmente a este trabalho.

²² DICKERSON III, Claude Douglas. “Bernini at the beginning: the formation of a master modeler”. In: DICKERSON III, Claude Douglas, *et. al.*, *Bernini sculpting in Clay*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2012. p. 4.

Entre os meses de outubro de 2012 e janeiro de 2013, a exposição *Bernini: sculpting in clay* foi apresentada no *Metropolitan Museum of Art*, em Nova Iorque.²³ O esforço de curadores, conservadores e diretores de várias instituições resultou na mostra de um conjunto composto por 49 peças, entre *bozzetti* e *modelli*, atribuídas ao processo de trabalho do escultor. O acervo agrupou algumas obras comprovadamente executadas pelo punho do artista com outras modelagens cuja discussão sobre a autoria não as impediu de estarem diretamente associadas à produção artística de Bernini. O esforço em juntar essas peças – provenientes das mais diversas coleções localizadas em diferentes países, tais como a Itália, os Estados Unidos, a Inglaterra, a Alemanha, a Espanha, a França e a Rússia – evidencia o interesse internacional em dar fôlego aos estudos comprometidos com a busca de uma maior compreensão e visibilidade de aspectos processuais do projeto artístico do escultor. O catálogo criado para acompanhar a exposição traz seis ensaios sobre a relação de Bernini com a modelagem, acompanhados pelas imagens dos *bozzetti* e *modelli*, com os textos correspondentes, em que estão detalhadas as pesquisas realizadas sobre cada uma das peças exibidas²⁴.

Para as pesquisas históricas que avaliam os trabalhos de arte, o estabelecimento da autoria se apresenta como uma questão de extrema relevância para a legitimação desses, mas esse objetivo foge inteiramente aos interesses da pesquisa devido sua visada por demais personalista. As intenções de abordagem do procedimento em sua conjugação corporal não quer eleger o autor como o foco da leitura nem confirmar-lhe o *toque* de gênio, mas a preocupação dos especialistas em estabelecer a autoria de um trabalho, usando como *pedra-de-toque* as impressões reveladoras do corpo do artista, tem a sua utilidade.

As alusões às mãos de Bernini são muitas em todo o catálogo, contemplando um dos objetivos da exposição em entender não só a função das modelagens para a execução das

²³ A exposição teve início em 3 de outubro e terminou no dia 6 de janeiro, em seguida foi apresentada no *Kimbell Art Museum*, em Fort Worth, no Texas, de 3 de fevereiro a 14 de abril do mesmo ano. C.D. Dickerson III é o curador de arte europeia dessa instituição e foi o responsável pelo projeto da exposição juntamente com Anthony Sigel, conservador de objetos e esculturas no *Straus Center for Conservation and Technical Studies, Harvard Art Museums*, em Cambridge, e Ian Wardropper, que dirigira o departamento de escultura e arte decorativa europeias do *Metropolitan Museum* e atual diretor da Coleção Frick, em Nova York.

²⁴ DICKERSON III, Claude Douglas; SIGEL, Anthony; WARDROPPER, Ian. *Bernini: sculpting in clay*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2012. Catalog. 416 p. No catálogo são analisadas 52 esculturas, embora três delas não tenham podido viajar para participar da exposição – o modelo para *O elefante com obelisco*, da Coleção Corsini, em Florença; o modelo para a estátua equestre de Luis XIV, da *Galeria Borghese*, em Roma e o modelo para *Papa Alexandre VII*, pertencente ao *Victoria & Albert Museum*, de Londres.

esculturas, mas também *como* elas eram feitas: um esforço de imaginação para visualizar a gestualidade do artista na fatura das peças. Para além de uma prova de autor baseada na análise das impressões digitais, as modelagens foram também escrutinadas por raios x, visando às camadas inacessíveis ao olhar, assim como por uma série de métodos científicos de observação usados no processo de restauração de uma obra de arte, sempre buscando esclarecer o histórico do material e estabelecer alguma noção mais aproximada de sua procedência.

Um dos idealizadores da exposição, Anthony Sigel, assina no catálogo o glossário visual em que é discutido o *passo a passo* de uma investigação metódica objetivando a qualificação de uma escultura realizada pela modelagem em argila. A leitura desse detalhado compêndio permite a constatação do quanto a metodologia de trabalho de um modelador no século XVII se assemelha a de um artista contemporâneo na lida com a mesma matéria – o relacionamento com a argila se fazia então, e se faz ainda, com a intermediação de umas poucas ferramentas usadas para tornar mais precisos alguns gestos. Mas o que chama a atenção é menos a imagem intencionada na peça do que a condução manual marcando a matéria trabalhada: desde o amassar do barro até a conclusão do trabalho, a gestualidade das mãos direciona a atividade, jogando sempre com a deslizante substância da argila.

Os rastros operativos deixados nas peças possibilitam aos estudiosos da obra de Bernini fazer afirmações tais como:

Marks from Bernini's fingers and nails cover the back of the present model, bearing witness to how extensively he relied on the power of his hands to shape the initial clay mass.²⁵

Essa relação forte das mãos em diálogo direto com a matéria é referenciada também no ensaio de Ian Wardropper sobre os métodos preparatórios usados por Bernini, um estudo sobre seus desenhos e modelos de argila. Seu olhar de especialista faz uma

²⁵ A citação se refere à peça de terracota apresentada no catálogo como modelo preparatório para a estátua de Constantino, o grande, montado a cavalo. “Marcas de dedos e unhas de Bernini cobrem o fundo do presente modelo, testemunhando o quão extensivamente ele contava com o poder de suas mãos para dar a forma inicial da argila”. DICKERSON III, Claude Douglas; SIGEL, Anthony; WARDROPPER, Ian. *Bernini: sculpting in clay*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2012. p. 224, tradução nossa.

apreciação da abordagem bidimensional do artista, percebendo nessa a influência marcante da experiência do escultor com a modelagem:

Bernini approached paper as he did clay: he scratched outlines with the sharp edge of chalk or smudged shadows with the chalk's side, much as he jabbed his fingernail to create a curl of hair or rubbed his finger to hollow a pocket of drapery or soften an angle. [...] Bernini's models appeal to us for their vivid reflection of the sculptor's touch. Yet his gouged and smudged drawings often have a tactile quality too.²⁶

O reconhecimento dessa qualidade tátil nos desenhos do escultor não é surpreendente quando se pensa na atividade da modelagem como uma experiência primordial do tato. No ato de apertar o barro com as mãos, de materializar formas e dar-lhes a configuração desejada com a movimentação dos dedos sobre a matéria, é a relação direta do corpo, aplicada na dinâmica do toque, que qualifica a função do modelador. Essa competência do toque seria, assim, a qualidade invocada na elaboração do desenho de uma figura a ser modelada. No exemplo de Bernini, o traço do escultor estaria manifestando a corporeidade do seu ofício, deixando na planaridade do papel as impressões do desejo de uma tridimensionalidade. E o significado de traço como vestígio, ou rastro, é bastante oportuno para pensar nessa operação, propondo a contaminação observada no traçado de Bernini como um *resíduo* de seu gesto escultórico. O que foi visto no papel poderia ser pensado como uma *mancha residual* levada de um domínio ao outro pela ação experiente das mãos do artista.

O trabalho com a argila desenvolve-se num abrangente leque de sensações táteis resultando, inclusive, na curiosa percepção de inexistência de dualidade entre exterior e interior. Essa indistinção seria quase uma prerrogativa da plasticidade dessa matéria na qual

²⁶ “Bernini abordava o papel da mesma maneira como fazia com o barro: ele rabiscava as linhas com a ponta afiada do giz ou criava as manchas de sombra com o lado do giz tanto quanto ele usava a unha para criar um cacho de cabelo ou fricionava seu dedo para ocar uma parte da vestimenta ou suavizar um ângulo. [...] Os modelos de Bernini nos atraem por sua vitalidade e por seu vívido reflexo do toque do escultor. No entanto, seus desenhos rasgados e manchados também tem, frequentemente, uma qualidade tátil”. DICKERSON III, Claude Douglas; SIGEL, Anthony; WARDROPPER, Ian. *Bernini: sculpting in clay*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2012. p. 45, tradução nossa.

o mais leve toque pode inverter a noção de dentro e fora, tornando-as indistinguíveis²⁷. Tal imagem presta-se para pensar no quanto esse contato entre um corpo que cede ao encontro de outro é sedutor, convidando a uma liberdade de movimentos da qual o escultor italiano soube tirar grande proveito para a realização de sua obra escultórica.

O apreço e a destreza de Bernini na manipulação da argila, entre outros aspectos, são discutidos no texto cujo tema é a sua formação como modelador²⁸. Desse ensaio toma-se a fala desenvolvida a partir de observações feitas pelo historiador da arte Irving Lavin, quando o autor lembra que esse “reasoned that Bernini so admired the direct, unpremeditated quality of his own *bozzetti* that he deliberately approached carving as though he were still sketching in clay”²⁹. Continuando seu arrazoado, C.D. Dickerson III remonta à avaliação desse historiador sobre o trabalho do artista nas esculturas em mármore de sua fase madura, em que o movimento energético do panejamento parece reproduzir os efeitos criados nos modelos preparatórios de argila. A tentativa de transposição daquilo que é conseguido na materialidade flexível do barro é comentada no seguinte texto:

[...] The drapery wrapped around the Angel conveys astonishing energy, achieved by the many narrow channels carved into the marble that swirl around the figure’s waist [...]. The way the channels taper and change course looks totally accidental, which is the same impression given by the *bozzetti* for the statue [...]. Bernini formed its drapery by massing the basic folds. Next, he ran an oval-tip tool through the clay in rapid, flowing lines that are precursors to the channels in the marble. From a distance, the marks present a fascinating pattern of snaking fissures. As we approach, however, we realize that there is another, less controllable element in the pattern, which complements Bernini deliberate tooling: the countless shavings of clay kicked up by his modeling tool. They catch the light like facets of a gem and are an important reason the drapery seems to pulse with energy. As Lavin quite reasonably hypothesized, Bernini could not resist giving his marbles similar effects – effects inspired by his *bozzetti*.

Drapery is not the only aspect of Bernini’s marbles in which the impression of sketch models is strong. Consider the doughy clouds at the base of his *Angel with the crown of thorns*. They are highly comparable in their plasticity to the massed clouds on the related *bozzetti*, and it is well within reason to posit that the latter informed the former. [...] for Bernini a *bozzetto* was much more than a tool for solving overall compositions. It held intrinsic worth as an art object, and the

²⁷ Essa noção é decisiva para pensar na materialidade específica da argila e será retomada ao final do segundo capítulo.

²⁸ DICKERSON III, Claude Douglas. Bernini at the beginning: the formation of a master modeler. In: *Bernini sculpting in clay*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2012.

²⁹ “[...] argumenta que Bernini admirava tanto a qualidade direta e não premeditada de seus próprios *bozzetti* que ele, deliberadamente, abordava o entalhe como se ainda estivesse trabalhando com a argila.”. *Ibidem*, p. 15, tradução nossa.

properties that gave it that worth – freshness, spontaneity, energy – warrant preservation in the final work.³⁰

A afirmação de Irving Lavin sobre o fato de Bernini proceder com o entalhe como se estivesse trabalhando na argila espelha a leitura feita sobre a relação entre os desenhos e a obra escultórica do artista. A ideia de que sua abordagem seria decorrente de sua admiração pela relação direta e espontânea vivenciada na modelagem de seus *bozzetti* é uma proposição confirmadora daquela interação entre os domínios, agora entre as atividades do entalhador e do modelador. Buscar a maciez do barro no embate com a rigidez da pedra parece uma contradição intransponível. Mas, assim como é possível imaginar as mãos do escultor lidando com a lisura do papel em busca de uma consistência carnal, pode-se pensar em seu trabalho no mármore efetuado com a memória corporal da plasticidade da argila. Assim seria, portanto, a experiência do corpo do artista, como lembrança encarnada do toque transformador com o qual criava seus *bozzetti*, a responsável por esse trânsito operacional. E é a imagem das mãos agindo diretamente na matéria trabalhada aquela que mais parece traduzir o desejo do artista de lidar com as formas.

Embora longa, a citação esclarece alguns detalhes dessa transposição entre os regimes de operação escultórica de Bernini e embasa a sua pertinência para a discussão sobre a condição processual da modelagem. A referência ao rastro da ferramenta do modelador se tornar uma proposição estética é preciosa. A maneira como Bernini fez uso

³⁰ [...] O panejamento que envolve o anjo transmite uma energia surpreendente, conseguida através dos muitos canais estreitos esculpidos no mármore que espirala em torno da cintura da figura [...]. A maneira como os canais afunilam e mudam a direção parece totalmente acidental, o que é a mesma impressão dada pelos *bozzetti* da estátua. [...] Bernini configurou seu panejamento modelando as dobras básicas. Depois, ele usou uma ferramenta de ponta oval na argila, fazendo linhas rápidas e fluentes, que são as precursoras dos canais do mármore. De longe, as marcas apresentam um padrão fascinante de fissuras que serpenteiam. À medida que nos aproximamos, no entanto, percebemos que há outro elemento menos controlável no padrão, o qual complementa a ação deliberada de Bernini no trabalho: as incontáveis rebarbas de argila advindas do movimento de sua ferramenta. Elas captam a luz assim como as facetas de uma pedra preciosa, e são uma importante razão para que o panejamento pareça pulsar com energia. Na hipótese tão razoável de Lavin, Bernini não pode resistir a dar a seus mármore um efeito similar – efeitos inspirados em seus *bozzetti*. O panejamento não é o único aspecto dos mármore de Bernini, nos quais é forte a impressão de seus esboços. Considere as nuvens massudas na base de seu *Anjo com a Coroa de Espinhos*. Elas são altamente comparáveis em sua plasticidade com as nuvens encontradas nos *bozzetti* relacionados, e seria bem razoável dizer que as últimas [as dos *bozzetti*] informaram as últimas [as nuvens de mármore] [...] para Bernini um *bozzetto* era muito mais que uma ferramenta para resolver composições em geral. Ele tinha valor intrínseco como um objeto de arte, e as propriedades que lhe davam este valor – frescor, espontaneidade, energia – eram preservadas no trabalho final. DICKERSON III, Claude Douglas. Bernini at the beginning: the formation of a master modeler. In: *Bernini sculpting in clay*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2012. p. 15-16, tradução nossa.

das rebarbas de argila surgidas no vincar das linhas demonstra que a relação do artista com a sua prática era vivida como uma instância criativa de importância fundamental, repelindo as prerrogativas da idealização sobre a realização.

A tentativa de separar esses momentos, valorizando o primeiro em detrimento do segundo, funcionava como um preceito artístico desde a delimitação do humanismo renascentista, em sua extrema valorização da atividade intelectual. O *paragone* denominava uma forma de competição entre as artes e era uma atividade intensa nesse período de estabelecimento dos princípios humanistas. *Ut pictura poiesis* – poesia é como pintura –, a frase apropriada do *Ars Poetica*, de Horácio, é um emblema da disputa que produziu muita polêmica e muitos discursos desde então. O de Leonardo da Vinci pretendia uma inversão do sentido de prioridade da poesia sobre a pintura, propondo a prevalência da imagem visível sobre aquela conduzida pela palavra à imaginação. Com a defesa da pintura, seus argumentos visavam a elevar as artes plásticas ao patamar das artes liberais, apesar de seu desprezo pelo labor escultórico.

Ele procura valorizar o trabalho mental do artista; a sua *inventio* e não a sua *dispositio* ou *elocutio* é posta em evidência; [...] É apenas graças a essa valorização da invenção em detrimento da realização da obra em si que se podia afirmar a traduzibilidade entre as artes. Se o que importa é a Ideia, os meios de atingi-la são cambiáveis. [...] Com o intuito de louvar a pintura Leonardo ainda transfere para a escultura toda a pecha de ser uma arte manual.³¹

O uso da tríade retórica, invenção, disposição e elocução, usada na narrativa sobre Leonardo, decorre do fato de “a própria concepção de pintura e de escultura [ser] de início eminentemente linguística”³², confirmando a predominância discursiva do *logos*. Sob o domínio da ideia, a concretização do trabalho de arte seria um evento menor, mero transcurso do espiritual para o material.

Quando Bernini se apropria esteticamente das sobras do seu traço, ele está fazendo aflorar seu potencial criativo a partir da própria condição processual do meio escolhido para o trabalho. Essa atitude desconstrói qualquer tentativa de projeção hierárquica, baseada na

³¹ SELIGMAN-SILVA, Márcio. Introdução. In: LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 2011. p. 16.

³² *Ibidem*. p. 12.

preeminência do pensar sobre o fazer, promulgada como imposição regulamentadora do trabalho de criação artística. Não há como estabelecer uma ordem fixa dos fatores – e, conseqüentemente, de valores – como modelo para a constituição de uma obra de arte. Entender o seu processamento como um sequenciamento lógico e pré-determinado de etapas cumpridas, a partir de um plano mental completamente definido, retiraria da elaboração física de uma obra todo o seu caráter criativo. Caráter que foi plasticamente trabalhado por Bernini ao tornar o seu momento de execução um momento de invenção.

A apropriação do não-planejado e o reconhecimento do acaso como vetor positivo na concepção de um trabalho de arte era uma regra de jogo para os artistas envolvidos com o Dadaísmo e o Surrealismo no início do século XX, mas, certamente, não era um comportamento desconhecido do mundo artístico em todos os tempos. Na lida com o desenvolvimento de qualquer projeto, é frequente o encontro com situações inesperadas, muitas vezes responsáveis por mudar o rumo do próprio encaminhamento pretendido. E isso não é diferente na arte. Na prática de desdobramento de um trabalho, seja ele fruto de um estudado plano mental a ser simulado em esboços bi ou tridimensionais até chegar a sua etapa de conclusão, as condições processuais de cada um desses momentos condutores poderá se expressar, muitas vezes, como uma presença imperativa. No caso da linha traçada por Bernini sobre a superfície macia da argila, o aproveitamento estético do relevo ondulante que as rebarbas do traço deixaram mostra a plena atenção do artista com a condição processual operada na materialidade do trabalho em desenvolvimento. E a sua disposição em incorporá-la ao seu projeto demonstra a falácia de um pensamento que vê a produção de uma obra de arte como resultado de um encadeamento de ações meramente operativas daquela primeira projeção mental. A relação da ideia como invenção não pode se isentar da contaminação criativa de seu processamento matérico. Assim, não se trata de entender o processo criativo simplesmente como uma invenção a ser posta em prática, mas pensar que a própria prática pode ser o lugar da invenção: um espaço para a emergência de forças imprevisíveis.

Bernini levou até o entalhe final a situação surgida acidentalmente na modelagem. Ele potencializou a sua escultura ao incrementar o mármore com a iluminação fulgurante provocada pelo relevo que efetuou na superfície da pedra, como uma reconfiguração do efeito vislumbrado no esboço de argila. Essa leitura do procedimento do artista, proposta

pela observação atenta dos estudiosos, faz visualizar a dedicação do escultor com o processo de modelagem e sua grande sensibilidade ao seu material de trabalho.

A argila como corpo receptor supõe uma maleabilidade tão intensa que a ideia de ter um controle absoluto sobre sua forma implicaria no desconhecimento do grande valor de sua flexibilidade. E esse valor foi certamente reconhecido por Bernini, que tanto soube tirar proveito de sua lida com os *bozzetti* na concepção de suas esculturas. Portanto, vale fazer ressoar as palavras do texto citado, que parecem sintetizar as características da materialidade da argila contempladas no trabalho do escultor: frescor, espontaneidade e energia.

Ainda no ensaio sobre a formação de Bernini, o autor finaliza o seu posicionamento em relação à obra entalhada e a modelada do artista, apontando o fato de o escultor, pai e mentor de Gian Lorenzo, Pietro Bernini, ter tido experiência considerável com a modelagem em argila e cera. Em sua argumentação, ele relativiza a importância do envolvimento do filho com os *bozzetti*, reconsiderando o seu papel determinante na obra do escultor. O trabalho compartilhado com o pai, por alguns anos, talvez pudesse ser também apontado como um fator importante para a realização da aparência maleável do mármore, uma vez que, na obra de Pietro Bernini, já seria perceptível essa qualidade elástica em alguns elementos esculpidos. Esse argumento, no entanto, não invalida as proposições anteriores, sendo só mais uma evidência do gosto do artista pela materialidade cambiante dos corpos modeláveis do barro e da cera.

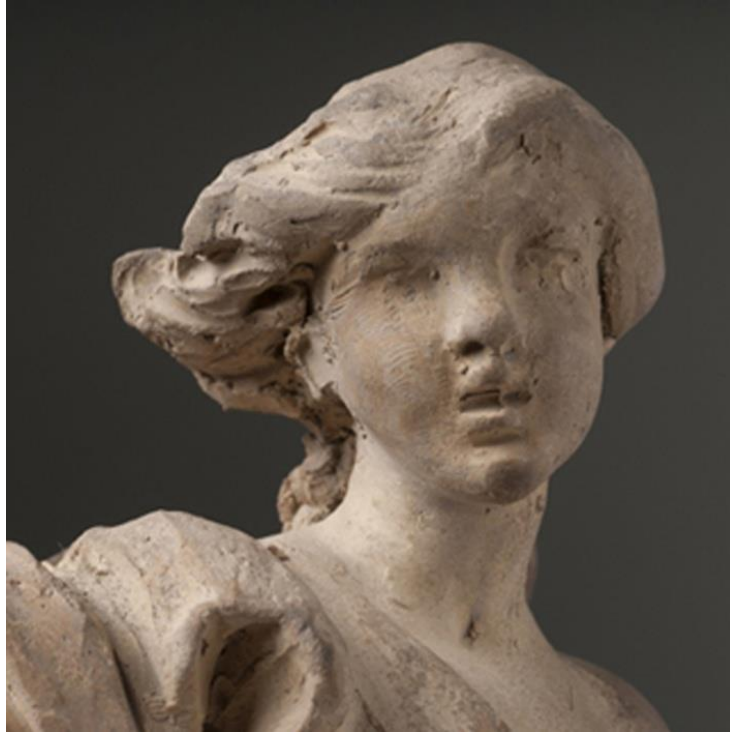


Fig. 4: Bernini [detalhe de bozzeto – anjo], 1672.



Fig. 5: Bernini [detalhe de bozzeto – anjo], 1674-5.

A modelagem, ao longo da história da arte, era sempre praticada como um meio transitório, partícipe do processo de execução de um trabalho escultórico. Estudava-se a obra desejada por intermédio dos esboços em argila, os *bozzetti*, método que, aliás, era também utilizado por pintores, como reporta Rudolf Wittkower, um dos historiadores da arte mais referenciados nos ensaios do catálogo da exposição de Bernini. Em seu livro *Escultura* – no qual ele trata do tema abrangendo desde a antiguidade até as experiências escultóricas modernistas da primeira metade do século XX – encontram-se diversos comentários sobre a relação de alguns artistas com a técnica da modelagem. Com esse autor aprende-se que “a relação dos pintores que precisaram da modelagem como complemento de sua obra pictórica é bastante extensa”³³ – uma afirmação complementada pelos dizeres de que desde a Renascença “e também mais tarde, os pintores faziam pequenos modelos em argila e gesso não somente para pintar diretamente a partir deles, mas também para resolver problemas de composição [...]”³⁴. A condição transitória dos trabalhos de modelagem se mantinha, ainda, com relação às peças criadas no processamento do método de fundição, já que o modelo concluído em argila ou cera – quando não desaparecia, pela utilização do método de cera-perdida³⁵ – também não era considerado como um produto final.

O procedimento de subtração de matéria, caracterizando o entalhe na pedra ou na madeira, foi sempre muito valorizado, em detrimento do processo aditivo, fundamento da modelagem³⁶. Por isso, apesar da importância dessa técnica no desenvolvimento da obra de Bernini, a quantidade de suas peças modeladas chegadas até a atualidade é bem inferior ao que se poderia imaginar ter sido a sua produção de *bozzetti*, levando-se em conta o grande número de esculturas que realizou. De sua longa e profícua vida [1589-1680] restaram os

³³ WITTKOWER, Rudolf. *Escultura*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 282.

³⁴ GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura*. São Paulo: Ática, 1996. p. 169.

³⁵ Nesse processo o trabalho construído na cera é envolvido por um molde de gesso e levado ao forno para que a cera seja derretida pelo calor. Cria-se, assim, um núcleo vazio circundado pela contraforma da obra, impressa no molde de gesso. Esse interior receberá o metal fundido, recriando, no novo material, a forma original do trabalho.

³⁶ [...] inventaram-se os instrumentos de cobre, de bronze e, mais tarde, de ferro, e com sua ajuda era possível dar forma à pedra. A partir da existência desses instrumentos, testemunhamos o nascimento da história da escultura. Isto nos leva a retroceder mais de seis mil anos na história, até as origens das civilizações egípcia e babilônica. Os gregos, herdeiros das civilizações orientais, e depois deles os romanos e italianos, cultivaram com orgulho as tradições que remontam a uma época imemorial, e foi no seio dessas civilizações mediterrâneas que surgiu o conceito de que *esculpir a pedra, especialmente o mármore, era o objetivo mais elevado e a mais grandiosa realização dos escultores*. [grifo nosso] WITTKOWER, Rudolf. *op. cit.*, p. 4.

modelli e *bozzetti* associados com a sua produção mais tardia, refletindo o interesse despertado nos colecionadores de arte daquele tempo por todos os objetos relacionados com o trabalho do artista, cuja glória se tornara uma unanimidade³⁷. Assim, essas peças, antes pertencentes ao universo particular dos escultores em seu papel de estudos preparatórios para o trabalho final, foram, aos poucos, adquirindo até mesmo o *status* de uma obra de arte. Uma evidência dessa valorização se deu no início do século XVIII, quando foi criado um Museu de Modelos no Vaticano pelo papa Clemente XI. A iniciativa que tornou possível acessar um conjunto dessas peças de variados escultores teve, entretanto, um curto período de duração, pois o projeto foi desmantelado pelo pontífice seguinte³⁸.

No início da década de 1430, uma distinção entre a atividade do modelador e do entalhador fora definida por Leon Batista Alberti, em seu tratado *De Statua*. Segundo Wittkower, Alberti, figura-chave do Humanismo e referência teórica do Renascimento, estabeleceu com a diferenciação um padrão de entendimento da arte escultórica que marcou, por muitos séculos, os artistas ligados a essa atividade artística. A diferença entre o modelador – considerado como aquele que pode acrescentar ou subtrair material – e o escultor – o que retira, que subtrai da pedra a figura nela oculta – já teria sido formulada anteriormente por Plínio e Quintiliano, mas não com tanta clareza. A definição, estratificando os domínios das práticas ligadas ao campo escultórico, teria propiciado uma hierarquização das metodologias de trabalho, legando à modelagem sua qualificação inferior. Wittkower assinala esse ponto como decorrência de uma interpretação equivocada da proposta albertiana, uma vez que essa não inferia uma distinção derogatória³⁹.

Na trajetória dos conceitos de modelador e escultor, o reflexo da palavra de Alberti é notório tanto na declaração de Leonardo da Vinci, de que “o escultor sempre remove matéria do mesmo bloco”, quanto na de Michelangelo, quando enunciou que “por escultura, entendo aquilo que se faz por um processo de subtração (*per forza de levare*); o que se faz através de um processo de adição (*per via di porre* – ou seja, a modelagem) é mais semelhante à pintura⁴⁰. Conforme Wittkower, essa fala do escultor responde a uma questão

³⁷ MONTANARI, Tommaso. Creating an eye for models: the role of Bernini. In: DICKERSON III, Claude Douglas., *et. al., Bernini: sculpting in clay*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2011. p. 65.

³⁸ *Ibidem.* p. 65.

³⁹ WITTKOWER, Rudolf. *Escultura*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 78.

⁴⁰ *Ibidem.* p. 129.

feita em 1547, por um seu conterrâneo, o historiador e homem de letras Benedetto Vardi, que, na tentativa de dar uma visão conclusiva ao *Paragone* entre a pintura e a escultura, interpelara os mais conhecidos artistas florentinos de seu tempo. Expressa no período em que a fama de Michelangelo era fato indiscutível, a sua concisa e categórica frase, diferenciando a escultura e a modelagem, teria marcado “o tom de todas as reflexões sobre a escultura que foram feitas até o século XX”⁴¹.

Contrariando a percepção de um desprezo pelo modelado que a frase do artista induz por relacioná-la à pintura, Wittkower afirma a contribuição desse para o desenvolvimento do modelo como parte do processo escultórico. Para ele, Michelangelo foi o grande incentivador desse procedimento, utilizando-o constantemente em busca tanto da fixação de seus projetos numa tridimensionalidade que propiciaria o esclarecimento e a consolidação de suas ideias quanto para efeito de consulta, ao trabalhar o mármore. Mas o que parece mais significativo quanto ao uso desse recurso no processo de trabalho de Michelangelo é a afirmação de que seus modelos teriam um caráter diferente daqueles praticados no século XV, quando esse método começou a ser utilizado pelos escultores. Diversamente do acabamento meticuloso que os primeiros traziam, os do escultor florentino parecer-se-iam mais com esboços, marcados pela agilidade de suas mãos, buscando a anotação rápida de uma imagem desejada⁴². Essa aparência mais livre, percebida em seus modelos, entra em consonância direta com o posicionamento desse estudo quanto à força processual da modelagem, projetada na plasticidade deslizante da argila. A prática de Michelangelo com a modelagem fez com que, a partir de sua atuação, a imensa flexibilidade desse procedimento se tornasse uma constante parceira no trabalho dos escultores, apesar de a disparidade entre os métodos do entalhe e da modelagem – implicando um julgamento meritório – ter permanecido dogmática ainda por um longo período da história da arte. Mas é preciso enfatizar que o preconceito com o trabalho físico e a afirmação da ideia como o foco da criação também perduraram, favorecendo, portanto, o exercício da modelagem e sua expressividade imediata.

Sobre Bernini, Wittkower recorda sua experiência com a modelagem como vista nos exemplos estudados pelos curadores da exposição de seus *bozzetti*. Ele diz que o artista

⁴¹ WITTKOWER, Rudolf. *Escultura*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 129.

⁴² *Ibidem*, p. 130.

“trabalhava a argila com uma habilidade e rapidez inacreditáveis. Era o material em que ele expressava suas ideias sem um minuto de hesitação”⁴³. Suas afirmações a esse respeito continuam:

Foi ao longo do processo de produção de vários esboços escultóricos em argila, um atrás do outro, e a grande velocidade, que Bernini deixou pra trás os caminhos já muito trilhados, e descobriu soluções novas, estimulantes e sugestivas para muitos dos velhos problemas que sempre afligiram os escultores. Embora trabalhasse o mármore com uma facilidade que, antes dele, só Michelangelo demonstrara possuir, e embora fosse um dos maiores escultores de todos os tempos, em Bernini não há nada da antiga relação de idolatria para com o bloco de mármore – o entendimento entre Michelangelo e Bernini não teria sido perfeito, pois este último considerava uma de suas grandes conquistas o fato de haver transformado o mármore num material tão flexível quanto a cera.

A estas observações, gostaria apenas de acrescentar que a superfície dos *bozzetti* de Bernini tem qualidades excepcionais, salvo algumas exceções, eles são extremamente estilizados, numa clara indicação da pressa implacável com que o artista os executava. Podemos perceber como seus dedos ágeis tentavam acompanhar a velocidade com que as imagens se acumulavam em sua mente. Nessas ocasiões, Bernini trabalhava com um cinzel de dentes finos e com os polegares, e as marcas deixadas pelo dedo e pelo instrumento muitas vezes aparecem lado a lado em seus *bozzetti*⁴⁴.

Das colocações do grande conhecedor da obra do escultor barroco, uma das observações, amplamente compartilhada por outros estudiosos do artista, será confrontada pelas pesquisas de um dos responsáveis pela recente exposição dos modelos de Bernini. Nos *bozzetti* analisados por Anthony Sigel foram detectados sinais comprobatórios de uma execução muito mais prolongada do que a afirmada anteriormente⁴⁵. Essa conclusão só vem reforçar o caráter que, aqui, interessa mais diretamente: implicando menos uma questão temporal como a evidência da pressa aludida pelo historiador e mais a escolha da materialidade propícia à mudança, ao contato dos corpos e a sua correspondência imediata.

Fazendo um salto de dois séculos – para considerar outro expoente da história da arte –, são tomadas as palavras de Wittkower ao tratar da preferência pelo desenvolvimento de um projeto escultórico a partir da premissa da modelagem. Sobre Rodin, o autor diz que esse teria sido “o arquétipo do modelador na história da escultura. Ele pensava a argila, e a

⁴³ WITTKOWER, Rudolf. *Escultura*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 197.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 209.

⁴⁵ OSTROW, Steven F. “The fire of art”? A historiography of Bernini’s *Bozzetti*. In: DICKERSON III, Claude Douglas et. al., *Bernini sculpting in Clay*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2012. p. 83.

manipulava [...] com uma habilidade e dedicação inacreditáveis [...]”⁴⁶. A pontuação do historiador espelha a fala do crítico e artista plástico francês Paul Gsell, publicada em 1911, no livro que trazia uma série de entrevistas feitas com o escultor em seu atelier e no Museu do Louvre:

Eu o vejo novamente, amassando o barro e com ele fazendo pequenos, rápidos esboços. [...]. Esses esboços, feitos de uma só vez, excitam-no porque lhe permitem agarrar no ar belos gestos cuja verdade fugidia poderia escapar num estudo mais aprofundado, porém mais lento “⁴⁷ “[...] O personagem de argila tomava forma. As mãos de Rodin iam e vinham, superpondo os pedaços de barro, moldando-os em suas palmas largas sem que nenhum movimento fosse perdido”⁴⁸.

A percepção do autor é corroborada pela voz do próprio artista, quando este descrevia o seu processo de criação do busto de Victor Hugo:

Eu estudava o grande poeta atentamente, tentando gravar sua imagem em minha memória, depois corria para a varanda para fixar no barro a lembrança do que acabara de ver”⁴⁹.

As ponderações a respeito da relação de Rodin com a modelagem afirmam seu apreço pelo trabalho com a argila da mesma maneira como visto no caso de Bernini. Mas nos séculos que os separam, assim como os muitos anos de diferença entre os artistas em atividade no Renascimento e o escultor francês, a relação com o trabalho manual sofre alterações as quais é interessante mencionar.

A desqualificação do trabalho manual – afirmada desde o humanismo neoplatônico do Renascimento com o predomínio do conceito, da ideia – foi sendo reavaliada ao longo da história da arte e das transformações trazidas pelos séculos. O racionalismo, engendrado desde o final da Idade Média sob a luz dos propósitos renascentistas e coroado no século XVIII pelo pensamento iluminista, foi confrontado, já em fins desse século, por uma oposição

⁴⁶ OSTROW, Steven F. “The fire of art”? A historiography of Bernini’s *Bozzetti*. In: DICKERSON III, Claude Douglas et. al., *Bernini sculpting in Clay*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2012. p. 256.

⁴⁷ RODIN, Auguste. *A arte: Auguste Rodin, [em] conversa com Paul Gsell*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 19.

⁴⁸ *Ibidem*. p. 147-8.

⁴⁹ *Ibidem*. p. 106

aos seus preceitos na forma do Romantismo, movimento que apregoava uma subjetividade lírica e emocional.

Essa virada trazia consigo uma reavaliação do poder da racionalidade humana e se contrapunha à emergência da Revolução Industrial e seu regramento sobre o homem. A manufatura perdia sua ascendência no sistema de produção, sendo aos poucos substituída pela efetividade da indústria. O artista, até então senhor de sua técnica, de sua habilidade artesanal, se via ameaçado no controle de sua atividade produtiva devido ao avanço tecnológico do mundo em transformação.

No século XIX, um grande defensor do passado agonizante foi John Ruskin, escritor e crítico de arte de linhagem romântica, ao professar uma ardorosa defesa daquilo que considerava ser a *qualidade subjetiva* da artesanaria, em oposição à *quantidade despersonalizada* da produção mecânica. É Richard Sennet quem lembra, em seu livro *O artífice*, como o autor lançava, em seus escritos, “um grito de guerra contra a moderna cornucópia, pelo revigoramento da reação dos sentidos aos objetos. No mesmo movimento, exortava os artesãos a reafirmar seu direito ao respeito da sociedade”⁵⁰. O posicionamento de John Ruskin, personagem referência da Era Vitoriana, influenciou diretamente a criação do movimento estético *Arts & Crafts*, liderado por William Morris, e o estabelecimento da Irmandade dos pré-rafaelitas. Essa preconizava a “técnica pura, sem artifícios nem seduções, como uma prática religiosa e, ao mesmo tempo, um retorno à condição social, ao ofício humilde, cuidadoso, moral e religiosamente saudável dos antigos artistas-artesãos”⁵¹. Ruskin e Morris, “no final do século, revelaram como essa técnica ‘religiosa’ era a antítese da técnica atéia e materialista da indústria”⁵².

Para além das considerações sobre religiosidade, essa breve explanação mostra a possibilidade de inferir que a negatividade, quanto ao aspecto manual do trabalho artístico, tomou um novo rumo diante da nova condição industrial.

Para reforçar a atenção sobre a passagem de um sistema ao outro e suas consequências no fazer da arte, vale a pena ler um fragmento de texto do crítico Rodrigo Naves, no prefácio do livro *Arte moderna*, de Argan:

⁵⁰ SENNET, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009. p. 129.

⁵¹ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 31.

⁵² *Ibidem*, p. 31.

Com a industrialização esse sistema entra em crise, e a Arte moderna é a própria história dessa crise. [...] Quando Argan diz que nos quadros de Van Gogh “também a técnica da pintura deve mudar”, temos aí a síntese da mudança operada – o fazer ético do homem contra o fazer racional da máquina”. Nas obras de Van Gogh, a cor impressionista [...] adquirirá corpo, e se transformará numa verdadeira matéria, a ser trabalhada pela mão. [...] é justamente esse fazer que traz à tona as inúmeras decisões que devem ser tomadas no seu decorrer, evidenciadas no trabalho penoso que não consegue apagar seus rastros, pois se recusa a submeter violentamente a matéria sobre a qual age⁵³.

A imagem pictórica do crítico é exemplar tanto no que se refere à questão do trabalho manual quanto à pertinência de seu comentário final, em sua consonância com a proposta de compreensão do estatuto da modelagem como intrínseco a uma corporalidade compartilhada entre a matéria e quem a manipula.

As marcas deixadas pelos corpos dos artistas na manipulação da matéria trabalhada serviram às especulações sobre a obra de Bernini, assim como ao propósito de encontrar nas esculturas de Rodin os sinais de sua modernidade.

No livro *Caminhos da escultura moderna*, Rosalind Krauss se debruça sobre o trabalho de Auguste Rodin apontando suas “transgressões” ao modelo neoclássico – cânone da escultura do séc XIX – e, a partir delas, elabora a tese sobre a modernidade anunciada pela obra do escultor. Entre suas argumentações, se encontra uma reflexão sobre as marcas do processo de feitura impressas nas esculturas – o caráter discursivo dessas marcas processuais deixadas pelo artista na superfície de alguns de seus trabalhos. Do que trataria tal discurso? Do trabalho da feitura, do processo do fazer, da presença em ausência das mãos e ferramentas que forjaram aquela materialidade. Um discurso moderno, ou seja, em contradição com as regras do fazer artístico escultórico tradicional, que pontificavam a dissolução máxima das marcas do duro trabalho de construção para dar total visibilidade aos conteúdos propostos pela imagem. Em desacordo com o aspecto literário de tal proposta, Rodin teria introduzido uma literalidade do exercício artístico. As marcas dos dedos, das mãos que deram forma à argila, vestígios de gestos produzidos com ferramentas escultóricas, assim como das bolhas de metal candente que subsistiram ao processo de

⁵³ NAVES, Rodrigo. Prefácio. In: ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.XXI.

fundição, foram propositalmente deixados à visibilidade de sua existência, na superfície de algumas obras do escultor francês.

Às mãos modeladoras de Rodin, que se entranhavam na argila, na matéria-mãe da maioria de suas obras, imprimindo seu gesto na superfície das suas criações, Krauss associou a experiência escultórica de Matisse, que

[...] explorou boa parte do território já coberto anteriormente por Rodin. As superfícies de suas figuras seguem o exemplo do artista mais velho em seu testemunho dos procedimentos da modelagem: as goivaduras e os achatamentos, os pequenos acréscimos e subtrações de material, as marcas de polegares e mãos ao trabalharem a argila⁵⁴.

Os indícios corporais encontrados nos trabalhos de Bernini, assim como em obras de Rodin e seus contemporâneos, têm, para o enfoque na condição processual da modelagem, o mesmo peso, mas é muito importante pontuar a diferença que implicam. Do escultor italiano são conhecidas as marcas deixadas em seus *bozzetti*, ou seja, numa etapa do seu trabalho que, por mais definidora que fosse para o seu projeto escultórico, não era o que vinha a público. Já nos exemplos citados por Krauss, as marcas são visíveis no trabalho final, identificando nas esculturas todo o processo de elaboração manual, um retrato do corpo a corpo exercido na modelagem, conforme esclarece no seguinte comentário:

Certas esculturas de Rodin quase poderiam servir de ilustrações para um manual de modelagem em bronze, tamanha é a clareza com que documentam os processos de sua formação. Esculturas como o *Torso*, de 1877 [...], estão crivadas dos acidentes da fundição: orifícios não vedados causados por bolhas de ar; rugosidades e bolhas surgidas no estágio de moldagem e não limadas – uma superfície marmorizada com as marcas do processo que Rodin não removeu, mas manteve, de modo a converterem-se em testemunhos visuais da passagem do meio de expressão de um estágio a outro⁵⁵.

⁵⁴ KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 46.

⁵⁵ *Ibidem*. p. 36



Fig. 6: Auguste Rodin, *Torso*, 1877.

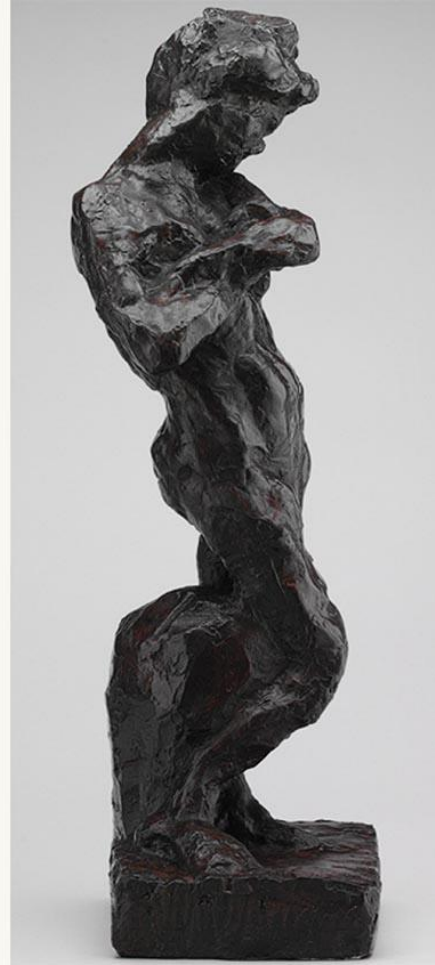


Fig. 7: Henri Matisse, *Madeleine II*, 1903.

Uma observação de Yve-Alain Bois, escrita em um texto em que, como Krauss, analisa a proximidade do tratamento do modelado de Matisse com o de Rodin, ganha destaque mediante seu reforço, quase literal, da citação trazida acima: “[...]Rodin is a master of ‘process art’, his sculpture being a catalog of the procedures, accidental or not, that make up the art of modeling or casting”⁵⁶. Seu diagnóstico é completado, aqui, por outra consideração interessante, proferida no momento em que o autor faz menção à maneira do

⁵⁶ “[...] Rodin é um mestre da ‘arte processual’, sendo a sua escultura um catálogo dos procedimentos, acidentais ou não, que constituem a arte da modelagem ou fundição [moldagem]”. BOIS, Yve-Alain. *Matisse visits Rodin’s Studio -1900b*. In: FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin. *Art since 1900*. New York: Thames&Hudson, 2004. p. 58, tradução nossa.

artista de trabalhar a escultura, dizendo que “Rodin insists on its opacity, on its materiality”⁵⁷.

Não seria possível trazer todas essas considerações sobre a obra do escultor francês sem fazer a devida referência ao ensaio de Leo Steinberg, no qual o teórico trata da arte de Rodin. No texto, publicado em 1963, o autor afirmava o apreço do artista pela modelagem e a característica *processual* trazida na materialidade de seus trabalhos. Suas análises, reabilitando a escultura de Rodin ao olhar modernista, abriram os caminhos para as leituras consagradas à produção do artista⁵⁸:

Seu gênio era o de um modelador. [...] Sólido ou amolecido – são esses os modos do bronze e do gesso, não os da carne. Portanto, as melhores esculturas de Rodin tratam dos materiais de que são feitas. Tratam, igualmente, do processo de sua execução. [...] Ele foi o primeiro cuja escultura incorporou deliberadamente as forças do acidente. [...] Seu tema real, portanto, é a intimidade da gestação, todo meio disponível sendo usado para manter uma determinada figura como um processo escultórico condensado. Quaisquer vicissitudes que um trabalho em progresso possa sofrer são seladas na forma. [...] Sentimos, como nunca antes, uma aceitação da condição e da forma do material trabalhado; e uma nova disposição para deixar a superfície ser apenas o vestígio e a passagem de suas próprias mãos trabalhando⁵⁹.

Os bozzetti e os desenhos preparatórios haviam sido os meios mais utilizados pelos artistas para expressar as ideias que seriam tornadas obras. Os escultores empenhavam-se

⁵⁷ “Rodin insiste em sua opacidade, sua materialidade”. BOIS, Yve-Alain. Matisse visits Rodin’s Studio -1900b. In: FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin. *Art since 1900*. New York: Thames&Hudson, 2004. p. 58, tradução nossa. É de fundamental importância trazer a diferenciação usada por YAB ao tratar da obra do escultor distinguindo um Rodin *público* [public], de um *privado* [private], utilizando os termos cuja conceituação credita ao historiador da arte, Leo Steinberg, em ensaio sobre o trabalho do escultor. O Rodin *público* refere-se às suas peças em mármore, alinhadas com a tradição acadêmica, enquanto o *privado* designa seus trabalhos resultantes do processo de modelagem e moldagem, com os quais se cercava em seu atelier. Como a pesquisa trata-se exatamente desses procedimentos, somente as observações de YAB cuja referência é específica ao Rodin *privado*, foram trazidas ao texto.

⁵⁸ Na seção de agradecimentos de Caminhos da Escultura Moderna, Rosalind Krauss reconhece seu débito com o autor: “Leo Steinberg, cujo ensaio sobre Rodin [...] eu havia lido no início da década de 60, foi o primeiro a demonstrar-me a impossibilidade de uma concepção da escultura moderna vista como a antítese da obra deste artista. Minha abordagem sobre Rodin [...] deve muito a esse ensaio e [...] quero registrar aqui a influência mais geral que sofri de sua concepção da relação de Rodin com o modernismo.” KRAUSS, Rosalind. *op. cit.* p. xiv. Deve-se também lembrar que o livro de Wittkower é de data posterior ao ensaio, pois foi “organizado a partir de conferências pronunciadas [...] em seus últimos anos de vida (1970-1) [...]”. NAVES, Rodrigo. Wölfflin e Wittkower: o aprendiz e o mestre. In: NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 135.

⁵⁹ STEINBERG, Leo. Rodin. In: STEINBERG, Leo. *Outros critérios*. São Paulo: Cosac Naify, 2008. p. 355- 423.

em suas encomendas de trabalho com o auxílio de uma gama variada de artesãos e artistas empregados em seus ateliês. Muitas vezes o entalhamento do mármore era deixado a cargo de seus assistentes, assim como se fazia com a fundição de peças modeladas para esse fim. Em situações como essas, o artista que assinava a obra fazia uso de seus esboços como uma medida comprobatória da qualidade alcançada no trabalho⁶⁰. Nessa etapa final não haveria como manter a aparência processual que impregnava os desenhos e as modelagens: esse era o momento de trazer à obra o seu caráter definitivo. Pode-se deduzir que essa definição – configurada no mármore, ou no metal, da escultura – identificava-se com uma concepção de eternidade, um desejo de permanência prometido pelo universo da arte.

Sabe-se que a comparação entre os métodos de trabalho ligados à prática escultórica enfatizava a supremacia do entalhe sobre a modelagem. Essa soberania diz respeito ao ato da retirada como a operação condutora do gesto preciso que irá registrar na dureza da pedra o seu intento. Diz respeito, portanto, à materialidade do mármore como um suporte para o eterno. Essa precisão que exalta o controle da razão sobre o corpo é contrariada no ato da modelagem, pela exigência de liberdade gestual na lida com a flexibilidade da matéria. Na valorização do entalhe, o que está implícito é a valorização da permanência. A modelagem funciona em um estado diametralmente oposto à imutabilidade: a condição da sua existência é a transitoriedade. E é essa condição que age como lume para as reflexões propostas nesta tese.

Da exposição sobre a experiência de alguns artistas do passado com a modelagem e da disputa entre essa e o entalhe, segue-se adiante tendo agora, como referência, o trabalho inspirador da pesquisa: *Mis manos son mi corazón*.

O texto dedicado a essa obra enuncia muitas questões que são elaboradas no decorrer da tese. Escrito para uma apresentação oral⁶¹, em sala de aula, ele oferece uma leitura mais fluida, apropriada para o objetivo de então. A decisão de trazê-lo em sua íntegra, neste momento do trabalho, deve-se ao seu caráter de promotor textual das ideias que brotavam desde o início da pesquisa. Porque, elaborado como um corpo de

⁶⁰ As afirmações sobre essa metodologia de trabalho baseiam-se em leituras variadas, mas podem também ser deduzidas das observações de Andrea Bacchi sobre a relação de Bernini e seus assistentes em *The role of Terracota Models in Bernini's Workshop*, p. 51 e 61.

⁶¹ Apresentado em junho de 2012, em seminário dedicado ao estatuto da imagem, realizado na disciplina “Perspectivas críticas da arte contemporânea”, ministrada pelo orientador da pesquisa.

pensamentos projetados a partir da imagem significativa da argila impressa pelas mãos que lhes apertaram, o texto afirmou-se como o núcleo irradiador para a constituição da tese. Sua abrangência e concisão, no tocante ao projeto deste trabalho, figuram-no como uma espécie de *bozzeto*, como um pequeno modelo para a tese que se desenvolveu. Neste formato, no qual foi mantida, inclusive, a narrativa na primeira pessoa do plural, o texto se apresenta para a apreciação.

1.2: A plasticidade do gesto

Walter Benjamin, no célebre ensaio “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”⁶², nos diz que a invenção da fotografia libera a mão de seu preponderante papel na produção artística, legando ao olho a sua sucessão. Em “O narrador”⁶³, texto no qual discorre sobre o que considera ser o longo processo de dissolução da capacidade humana de narrar, um esfacelamento da construção de uma experiência articulada em uma particular injunção entre narrador, narrado e ouvinte – leitor –, Benjamin põe, novamente, a mão em foco. O foco sobre uma figura em desaparecimento como mediadora de uma experiência a ser compartilhada. A mão benjaminiana é a do conhecimento adquirido no exercício do ofício, é a mão que opera com artesanias um fazer, de tal maneira, que lhe marca o gestual, seu movimento e manifestação no mundo. Reportando a uma fala de Paul Valéry, na qual uma triangulação entre alma, olho e mão singularizam uma atividade artística⁶⁴, Benjamin avalia essa interação como uma prática em distanciamento, lembrando o lugar, cada vez mais modesto, na modernidade, da mão como referência para o trabalho produtivo. A narração discutida pelo autor, a capacidade de contar uma história, não se define em uma operação puramente sonora, pois integra o corpo do narrador, a “[...] mão intervém decisivamente, com seus gestos, aprendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito”⁶⁵.

A experiência incorporada é tema de outra colocação benjaminiana, aquela em que discute a recepção de uma obra de arte, distinguindo a qualidade tátil da visual⁶⁶. Passando ao largo da reflexão que efetiva sobre o cinema e que objetivou sua proposição teórica, tomemos de Benjamin, especificamente, o aspecto da taticidade. Dicionarizado, o termo nos

⁶² O texto usado neste trabalho é a primeira versão, datada de 1935/36, com tradução de Sergio Paulo Rouanet, publicado no primeiro volume de Walter Benjamin – Obras escolhidas [*Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*]. p. 165-196.

⁶³ BENJAMIN, Walter. “O narrador”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p. 197-221.

⁶⁴ Benjamin dialoga com o pensamento de Valéry para a construção de “O narrador”, a passagem citada encontra-se na p. 220.

⁶⁵ *Ibidem*. “O narrador”. In: *op. cit.* p. 220-221.

⁶⁶ *Ibidem*. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *op. cit.* p. 191-194.

diz da faculdade de sentir ou de ser sentido pelo tato, do caráter especial das substâncias determinado pelo sentido do tato. Associamos o tato ao toque e, este, à mão. Quando nos falta a visualidade, com a qual, comumente, e cada vez mais, buscamos uma apreensão totalizante do mundo, colocamos as mãos em nosso socorro. Tateamos no escuro para reconhecer o que nos cerca. Quando tece suas considerações sobre a percepção tátil, Walter Benjamin constrói um potente modelo analítico ao propor uma relação com a arquitetura, que abriga o entendimento da taticidade com a noção de hábito. Não seria só na contemplação, ato que nos distancia, que perceberíamos o espaço, mas na integração de nosso corpo a ele. A espacialidade arquitetônica nos atingiria, portanto, diretamente, corporalmente, como uma atividade, lenta e incessante, do hábito. A temporalidade de um aprendizado, de um habituar-se, de uma incorporação, não é da ordem do instante, do átimo, ela não se faz por resolução, mas por vivência, como um encorpar da experiência. Somos profundamente afetados pelo que fazemos, pela nossa conduta e pelo que chega a nós, o que nos encontra: assim, internalizamos o vivido, o experienciado, que, ao nos habitar, nos constitui.

Para Benjamin, a narrativa, modelada nas histórias dos homens em seus ambientes de trabalho, de trocas, seria uma “forma artesanal de comunicação”⁶⁷, contrapondo-se a uma objetividade nua, como a pretendida por um relatório ou por uma informação. A narrativa estaria sempre atravessada pelos corpos que a designam, pelas experiências trazidas em sua espessura, em um contínuo processo de transformação. Aquele que narra é contaminado por sua narrativa e a contamina de si, de sua vivência. Assim, um corpo residual, vivo, marcado e marcante, se adensa a cada passagem. Para Benjamin, a narrativa não tem interesse na pureza informativa, “ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso”⁶⁸.

⁶⁷ BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p. 205.

⁶⁸ *Ibidem* p. 205.

Na obra benjaminiana, a noção de experiência⁶⁹ é trabalhada em dois enfoques: o de *Erfahrung*, com o sentido de experiência compartilhada, e o de *Erlebnis*, como coisa vivida. A primeira acepção tem abrangência ampla, social, trazendo em si a possibilidade de compartilhamento, ou seja, a possibilidade de transmissão da experiência, de reconhecimento e identificação, uma situação na qual não se pode prescindir da confiança no outro. A *Erlebnis* se define em uma dimensão individual, solitária e não socializável. A *Erfahrung* seria associada ao convívio, à aproximação, enquanto a *Erlebnis* traduziria a separação, o isolamento. Para Benjamin, a segunda definição se encaixa na figura do homem moderno, enquanto a primeira retrata o comportamento das comunidades pré-industriais, nas quais o aprendizado se fazia na experiência compartilhada do ofício, com o mestre e o aprendiz, assim como a da narração, com o narrador e o ouvinte. A *Erfahrung* suscita o outro, funda uma comunidade. A *Erlebnis*, experiência solitária de uma vivência pessoal, qualifica uma modernidade em seu crescente processo de individuação diante da inevitabilidade do fim de uma era na qual a *Erfahrung* apadrinhava a sociedade com o sentido de comunal.

O pensamento de Walter Benjamin lembrado neste texto veio, muito especialmente, em função da potência fenomenal de suas imagens, da dimensão matérica que evocam. O caráter de suas colocações sobre nossas capacidades de relacionamento com o mundo, com o outro, com o ambiente, o modo como afetamos e somos afetados, vislumbram cenas sensíveis, corpóreas, ainda que percebidas a performar seu canto do cisne, como é o caso das mãos artesãs.

⁶⁹ Jeanne Marie Gagnebin discute os conceitos de experiência em Benjamin no prefácio “Walter Benjamin ou a história aberta”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p. 8-11.



Fig. 8: Gabriel Orozco, *Mis manos son mi corazón*, 1991.

À frente de um torso masculino, um par de mãos envolve e aperta um pedaço de argila que vemos escapar, levemente, por entre e sob os dedos fechados ao seu redor. A imagem fotográfica se completa por outra, posta exatamente abaixo, na qual as mãos, abertas, deixam ver a matéria modelada pela pressão do gesto que a gerou. O conjunto é

uma imagem sintética que nos apresenta, pelos dois recortes precisos, um gesto formador. O autorretrato de Gabriel Orozco, *Mis manos son mi corazón*, define uma vivência específica do artista, mas retrata, ao mesmo tempo, uma experiência da humanidade, uma experiência primordial. Na subjetividade e dupla possessividade do título ressoam todas as vozes do mundo, clamando a presença latente da força geradora, da possibilidade de atuação do corpo de cada um de nós. Um jogo metonímico se acasala nas palavras e nas fotografias: as mãos como coração, como o corpo todo; a argila estriada pelos dedos, a terra, o outro, o mundo. As partes pelo todo no corpo do homem, a parte pelo todo no corpo do mundo. A cena simbólica de transubstanciação que vemos em primeiro plano, na fotografia, esconde a camada, de pele e ossos, que guarda o músculo emblemático do desejo. Os dedos fechados, por sua vez, replicam a camada que escondem: a dos ossos da caixa torácica. As imagens e as palavras se adensam e se entrelaçam, reverberando a proposição do artista em sua potência corpórea. Minhas mãos, meu coração, o meu corpo e outro corpo. Um convite à ação, à interação, com a presença de um corpo que afirma o descobrimento de si próprio no contato com outro corpo. No gesto, arcaico, figura uma ação primeira: exposição, encontro, criação, significação.

As mãos de Orozco executam um gesto sem fronteiras: elas são as do artista, mas estão para além do domínio de um ofício, para além do conhecimento escultórico, para além das manipulações de um ceramista. As mãos e as palavras de Orozco afirmam a positividade de uma construção, de um poder fazer e de um 'se fazer' fazendo. As mãos de Orozco são todas as mãos, as mãos de todos nós.

O retrato do artista, a sua impressão sobre a matéria, é posto à visibilidade pela fotografia, técnica que se fez histórica na condição de impressora fiel da realidade sensível. Rastro de um contato, registro matérico da impressão de um corpo sobre outro, o gesto de Orozco é análogo à própria operação fotográfica como processo de fixação de uma imagem. No uso da técnica ícone da modernidade, que tomara das mãos a prevalência na produção de imagens, os dois instantâneos de Orozco revelam um espelhamento significativo. O convívio da figuração, que aposta na materialidade tridimensional do encontro dos corpos com o suporte unidimensional que a viabiliza, é exemplar do uso consciente que Orozco fez do recurso tecnológico. No retrato sem rosto do artista, a cor da pele e da argila é também

um elemento de integração dos corpos e reforça a visualidade unificadora do encontro matérico, concebido por Orozco como sua identidade.

A argila aciona, no envolvimento manual, uma gestualidade plástica que imprime, literalmente e paradoxalmente, a sua plasticidade, a sua condição transformadora. Maleável e permeável se mostram a carne da terra e a carne do homem.

Uma mão imemorial toca o barro, aperta a massa plástica entre os dedos e estabelece uma relação primordial da possibilidade de jogo com o mundo, com a matéria. Uma cena pré-histórica que não perde sua atualidade como força transgressora, como uma recusa à inércia, como um dado de descoberta e invenção. A imagem das mãos nuas em seu encontro sem intermediações com o corpo da terra parece deslocada em um cenário marcado pela ubiquidade dos dispositivos que caracterizam a nossa contemporaneidade digital, em que por sobre as telas vítreas desses aparelhos as mãos deslizam, incessantemente, num balé de dedos à procura de uma conexão – virtual – com o outro, com o mundo. Daí a pregnância, até mesmo a urgência, de uma obra que qualifica a gestualidade orgânica do encontro, sem mediações, de um corpo com outro.

Um elogio às mãos⁷⁰ foi escrito já em 1934, na mesma década em que os textos de Benjamin tratam da crescente obsolescência da cultura manual. O elogio que Henri Focillon dedica às mãos é uma defesa de sua importância para a experiência humana, que o historiador da arte francês compreende como sendo mais plenamente vivida pelo artista, considerando-o o guardião de uma ancestralidade que sobrevive na ação manual. Tratado com paixão pelo especialista, o tema flui numa prosa sedutora e intensa que nos traga nos traçados das mãos. Algumas passagens poderiam se adequar tão bem como legendas suplementares ao trabalho de Orozco, que vale recortá-las:

A arte se faz com as mãos. São elas o instrumento da criação, mas também o órgão do conhecimento⁷¹.

[A mão] toca o universo, sente-o, apodera-se dele, transforma-o. Agencia espantosas aventuras da matéria. Não lhe basta recolher o que existe, é preciso que trabalhe no que ainda não há e que acrescente aos reinos da natureza um novo reino⁷².

⁷⁰ FOCILLON, Henri. Elogio da mão. In: *Serrote*, v. 6, São Paulo: IMS, 2010. p. 7-29.

⁷¹ *Ibidem*. p. 16.

⁷² *Ibidem*. p. 17.

A mão arranca o tato à passividade receptiva, organiza-o para a experiência e para a ação. Ela ensina o homem a possuir o espaço, o peso, a densidade, o número. Criando um universo inédito, deixa sua marca em toda a parte. Mede-se com a matéria que ela metamorfoseia, com a forma que ela transfigura. Educadora do homem, a mão o multiplica no espaço e no tempo⁷³.

Não há um propósito em equiparar a compreensão da arte que o pensador francês e Benjamin efetuam em seus textos, posto que se diferenciam já na matriz de seus pensamentos, alimentados, no caso do filósofo alemão, por um desejo político na arte e, por Focillon, na crença de uma autonomia das formas artísticas. Mas a coincidência de suas falas sobre o aspecto corporal da experiência, sobre o lugar das mãos na legitimidade gestual de uma vivência, nos confere o direito à aproximação. O narrador benjaminiano transparece nas palavras de Focillon:

Para os usos correntes da vida, os gestos da mão emprestaram ímpeto à linguagem, ajudaram a articulá-la, a distinguir seus elementos, a isolá-los de um vasto sincretismo simbólico, a ritmá-la e mesmo a colori-la de inflexões sutis. Dessa mímica da fala, dessas trocas entre a voz e as mãos, resta alguma coisa naquilo que os antigos chamavam de ação oratória⁷⁴.

Voltando ao narrador de Benjamin, voltamos ao contágio. O narrador atravessado por sua narrativa, e vice-versa, formula-se como uma possível definição de processo, essa força vital que parece ser uma entidade autônoma graças ao seu poder derivante.

Na reversão do platonismo, professada por Gilles Deleuze⁷⁵, a noção de uma pureza original perde sua ascendência em relação com a cópia e suas possíveis simulações, até então condenadas por sua força degenerativa. É a ideia de hierarquização, de graduação, que está em jogo em um sistema constituído a partir de uma ordem primordial que mantém o domínio por seu estatuto modelar. Ao intocável paradigma essencial – no pódio garantido da verdade platônica – prestam reverência os seus súditos, cada qual em seu espaço, garantidos por uma hierarquia que os mantém, seguros e estanques, nos papéis que cada qual pode exercer. Um movimento em fluxos descontínuos e passíveis de contaminação é impedido pelo estabelecimento de uma ordem fixa de valores. Deleuze faz ver, em sua

⁷³ FOCILLON, Henri. Elogio da mão. In: *Serrote*, v. 6, São Paulo: IMS, 2010. p. 29

⁷⁴ *Ibidem*. p.13.

⁷⁵ DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

operação filosófica, a potência transgressora da criação, a força plástica que a própria noção de criação, de verdade, de origem, tem em si, a ponto de implodir a própria estrutura em que foi gerada. O simulacro, ordem degradada pela dessemelhança adquirida em seu distanciamento com a origem, se torna, pela mesma manobra que o torna diferente do original, um original. Ao invés de degenerado, no sentido de uma subserviência endividada com a origem, o simulacro é reavaliado e validado, por Deleuze, como força motora, como gerador da diferença. Assim, o verdadeiro e o falso, o original e a cópia, perdem suas garantias de posição e valor e são expostos ao incessante devir como potências vitais. Desembaraçados de suas raízes profundas, os conceitos manipulados por Deleuze são entregues à fecunda movimentação do estado processual. Na condição de processo, é a diferença a grande geradora, é ela quem faz as passagens, interagindo na mutação. A instância processual é a da desestabilização, é a do deslize e a da contaminação. O narrador, ao contar e ser contado por sua história, está vivendo-a *em processo*. Distanciada de sua versão primária, ela é, a cada vez, a cada outra versão, vivenciada como condição originária, possibilitando o processo de transformação, condição *sine qua non* do processo criativo. A condição para o processar é a da fluência. É com o que lhe contamina, com a impregnação possibilitada pela fusão de diferentes forças, que o ato processual se faz, se coloca em ação.

O trabalho de Orozco é uma imagem de processo. Ela nos oferece a prova do contato, a prova do contágio, uma cena de incorporação. A frontalidade, a concisão e a assertividade do gesto retratado não impedem a fantasia de um possível sequenciamento, desdobrando-se a partir da plasticidade explicitada. As mãos que marcam a argila invocam um ato contínuo, invocam a vitalidade interativa dos corpos em modelagem, em acontecimento.

Com a imaginação posta, mais uma vez, fora do tempo histórico, num sonho arqueológico, poderíamos visualizar o gesto de Orozco, executado por seu mais distante antecedente, como o momento inaugural dos procedimentos da modelagem e da moldagem. É certo que toda impressão – e pensemos numa imemorial, deixada por um ser qualquer, homem, bicho, pés ou patas, marcando seu rastro na areia, ou em um terreno argiloso – traz a possibilidade da reprodução daquilo que a formou, já que no espaço criado pela pressão exercida pelo corpo, nesse vazio deixado pelo corpo retirado, vive a forma – em

ausência –, instituída pela contraforma que delimitou todo o seu contorno. Por princípio, todo vazio contornado se dá como um molde, uma possível matriz geradora de um corpo para a matéria ausente. Mas a cena que imaginamos não é a de um corpo em passagem, olhando pra frente, deixando pra trás a sua marca, e sim a imagem das mãos desse homem distante, que mostra ao outro – um antecedente nosso, nosso mais longínquo antepassado – a sua descoberta. Das marcas deixadas pelas mãos que se abrem, seria possível reconstituir o gesto pelo jogo da contraforma que recria a forma, procedendo-se à sua moldagem. Mas, no gesto de Orozco, que vemos agora na distância temporal de uma pré-história, vive também o espírito da modelagem, esse procedimento de transformação, de interação de um corpo com outro, efetuado pela plasticidade, esse agente da mudança, do movimento.

Na inflacionada categoria de autorretratos de artistas, o de Orozco, desprovido de cabeça, investe no corpo – peito e mãos – como imagem da personalidade do desejo artístico. Com o representante do racional fora de cena, o corpo se expressa com plenitude no gestual de transfiguração, no qual as mãos se exprimem como consciência e ação, como retrato do reconhecimento de um poder fazer.

No início da última década do século XX, ao final daquele que se amparou no triunfo da tecnologia, um gesto simples, básico, primevo, direto, acena para a potência incontestada do corpo, da mão, do toque, da plasticidade em duas vias, como promotor de uma experiência vital, sempre em emergência, aquela que nos deu a condição de *homo faber*.

1.3: Gestos multiplicados

Ele toca, apalpa, estima o peso, mede o espaço, modela a fluidez do ar para nele prefigurar a forma, acaricia a casca de todas as coisas e é a partir da linguagem do tato que compõe a linguagem da visão.
Henri Focillon⁷⁶

A multiplicidade invocada no título refere-se à amplitude do alastramento do gestual engendrado no trabalho das mãos, em suas atividades com a modelagem/moldagem. Refere-se ao gestual perpetrado nas ações que condicionam esses procedimentos – gestualidades exercidas tanto por pessoas conscientes de seu ato estético quanto por aquelas que o fazem sem qualquer pretensão artística. O que se pronuncia como definição dessa gestualidade é o *contato* – estabelecido como uma relação entre as mãos e a matéria manipulada, ou, ainda, entre as materialidades conjugadas para realizar o ato da impressão, no caso específico da moldagem. O *contato* é investido através do *toque*, identificado como o condutor do gesto, que engendra e desdobra a ação, colocando em movimento todo o trabalho da transformação.

Em livro publicado em 2001, a arquiteta e teórica Hygina Bruzzi discute o papel do tátil na contemporaneidade, focando a sua pesquisa em aspectos da arquitetura. “Do visível ao tangível, em busca de um lugar pós-utópico”, sua tese de doutoramento então editada, traz um estudo minucioso da relação histórica entre esses atributos sensíveis e sua disputa hierárquica performada nos meios artísticos e filosóficos. A autora busca resgatar o tangível em vista da onipresença contemporânea de uma “pura visibilidade”, defendendo ser “preciso encontrar o sentido da experiência que só se dá pelo tato e, por isso mesmo, não faz abstração da meditação decisiva do corpo próprio”⁷⁷. Reconhecendo uma ‘crise do lugar’, numa civilização promotora do ‘não-lugar’, o pensamento crítico da pesquisadora é apresentado como aquele que

[...] não [...] pode deixar de reconhecer que a mais elementar necessidade de habitar se dirige ao tato e às relações que instaura entre exterior e interior, medida

⁷⁶ FOCILLON, Henri. Elogio da mão. In: *Serrote*, v. 6, São Paulo: IMS, 2010. p. 16.

⁷⁷ ARANTES, Otília Beatriz. Encontro visível, desencontro tangível. In: BRUZZI, Hygina Moreira. *Do visível ao tangível: em busca de um lugar pós-utópico*. Belo Horizonte: C/Arte, 2001. p. 15.

e escala, limite etc., todas elas relações características da arquitetura como lugar e por isso mesmo irredutíveis ao olho⁷⁸.

Em seu posicionamento, ela considera a questão do tátil, reforçada pelo aparato teórico que encontra em leituras de outros historiadores da arquitetura⁷⁹:

A resistência tátil da forma do lugar e a capacidade do corpo para ler o entorno em termos outros que não os da pura visibilidade sugere uma estratégia potencial para resistir ao domínio da tecnologia universal, hoje mais que nunca desenvolvida em termos da imagem visual [...]. O tato é uma dimensão interativa de todas as sensações. Tátil e visual são duas percepções irredutíveis uma à outra⁸⁰.

Para tratar dessa “[...] hegemonia da visibilidade sobre a tangibilidade como uma escolha cultural de cujas consequências somos testemunhas [...]”⁸¹, ela estende o percurso de suas indagações pelo campo da produção cultural e filosófica, implicando numa abordagem das conceituações do tato e da visão, que são empreendidas como uma pletera de convergências e divergências, disseminadas ao longo da história ocidental. As reflexões de George Berkeley constituem um dos focos de atenção de Hygina Bruzzi devido ao envolvimento desse autor na redefinição do estatuto do sensível no século XVIII, contribuindo com a proposta de uma nova teoria da visão, a qual viria influenciar, no século seguinte, toda uma corrente de pensamento mais afeita a uma psicologia da percepção do que a um naturalismo científico. Contra o racionalismo fundado na ótica cartesiana que “não faz diferença entre objetos sensórios e objetos de intelecção”⁸², o filósofo irlandês defende a prerrogativa do papel dos sentidos na constituição do conhecimento, referendando, assim, a sua formulação a respeito da apreensão do mundo, instituída pelo mote: *esse est percipi* [ser é ser percebido]. Com o objetivo de constituir uma nova teoria da visão, Berkeley afirma a

⁷⁸ ARANTES, Otília Beatriz. Encontro visível, desencontro tangível. In: BRUZZI, Hygina Moreira. *Do visível ao tangível: em busca de um lugar pós-utópico*. Belo Horizonte: C/Arte, 2001. p. 16.

⁷⁹ Hygina Bruzzi analisa os questionamentos de Kenneth Frampton sobre as particularidades de uma arquitetura de resistência, reconhecida por ele como ‘regionalismo crítico’, lembrando que este considera a questão do ‘visual versus o tátil’ como um dado relevante para discutir aquele movimento de reação. p. 66-79.

⁸⁰ BRUZZI, Hygina Moreira. *Do visível ao tangível: em busca de um lugar pós-utópico*. Belo Horizonte: C/Arte, 2001. p. 79.

⁸¹ *Ibidem*. p. 139.

⁸² *Ibidem*. p. 115. E ainda, “[...] Descartes se ocupa da constituição do campo visual e da definição do modo pelo qual as coisas nos aparecem, sem diferenciação entre o que percebemos pelo sentido e o que percebemos pelo intelecto” p. 116.

necessidade de estabelecer as diferenças entre a vista e o tato, considerando que a percepção do espaço é fruto da experiência e não pode ser fixada em fórmulas matemáticas como propostas na *Dióptrica*⁸³. Nessa obra de Descartes são escrutinados os processos da visão em busca da constituição de uma lógica para operar como fundamento e estímulo de um aperfeiçoamento visual, então reforçado pelos novos aparelhos óticos surgidos no período, como o telescópio. A proposta do filósofo é levada a cabo com o uso de “uma analogia entre a percepção visual e a percepção tátil”⁸⁴, implementada como um dos recursos teóricos através dos quais ele arquiteta um modelo demonstrando ser “o intelecto que vê e não o olho”⁸⁵. Posteriormente, seu constructo seria avaliado como uma pesquisa destinada à correção das imperfeições do sistema perceptivo, subordinada à implantação de próteses óticas.

Merleau-Ponty é lembrado como uma referência determinante ao se opor aos conceitos declarados por Descartes, com suas propostas de uma geométrica da percepção. Tal posicionamento diverge dos princípios da visada fenomenológica, com a qual se procura a espessura e o aprofundamento dos sentidos, na condução de um agenciamento perceptivo frontalmente antagônico aos tratados universalizantes. Para o francês do século XX, a visão cartesiana exclui o ‘olhar’ e, com isso, a possibilidade de adentramento e “abertura às coisas sem conceito”⁸⁶. Como pontuado por Hygina, “tudo converge, em Merleau-Ponty, para o olhar, e esse olhar é sempre um olhar encarnado, diferente da visão”⁸⁷. O corpo como potencialidade sensória é o ponto de partida para o abarcamento fenomenológico do mundo, e sua percepção será relativa à singularidade própria de cada um. A objetivação científica, promulgada pelas teorias de Descartes, aponta o corpo como um “objeto entre objetos”, indispondo-se com as teses da fenomenologia merleau-pontyana que se reportam à complexidade do estatuto simbólico dos corpos e declaram a relação de intercorporeidade

⁸³ BRUZZI, Hygina Moreira. *Do visível ao tangível: em busca de um lugar pós-utópico*. Belo Horizonte: C/Arte, 2001. “Com a concepção da teoria da visão como linguagem, Berkeley simultaneamente difere do modelo ótico-geométrico, afirmando a heterogeneidade entre o tátil e o visual, numa espécie de semiótica, em que o segundo é memória (ou esquecimento...) do primeiro.” p. 201-202.

⁸⁴ *Ibidem*. p. 112.

⁸⁵ *Ibidem*. p. 112.

⁸⁶ *Ibidem*. p. 117.

⁸⁷ *Ibidem*. p. 154.

entre esses e o mundo⁸⁸. A perspectiva de um entrelaçamento entre os sentidos, enredando o tátil e o visual, guia o filósofo em seu entendimento do *olhar* substanciado pela propriedade de *tocar*: “o olhar [...] envolve, apalpa, esposa as coisas visíveis.”⁸⁹ Como afirma a teórica, para o filósofo “[...] não há alternância do olhar e do tato. A conjunção de Merleau-Ponty não é *ou*, mas *e* [...]”⁹⁰.

Para Hygina Bruzzi, que postula pela busca da tangibilidade em tempos de dissolução matérica no universo virtual, Merleau-Ponty não se reporta àquela visibilidade da qual reclama – aquela que depositaria no visível toda a eleição de um virtual que se quer realidade, que crê numa visibilidade redutora de toda a espessura dos sentidos, reduzindo-os à pura virtualidade. Nas palavras do filósofo, como se lê a seguir, a irreduzibilidade de um sentido a outro é totalmente descartada, em vista da importância dada às condições sensoriais e suas potencialidades – condições que se entrelaçam sem, no entanto, perder sua autoridade.

[...] toda experiência do visível sempre me foi dada no contexto dos movimentos do olhar, o espetáculo visível pertence ao tocar nem mais nem menos do que as “qualidades táteis”. É preciso que nos habituemos a pensar que todo visível é moldado no sensível, todo ser tátil está voltado de alguma maneira à visibilidade, havendo, assim, imbricação e cruzamento, não apenas entre o que é tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está nele incrustado, do mesmo modo que, inversamente, este não é uma visibilidade nula, não é sem uma existência visual. Já que o mesmo corpo vê e toca, o visível e o tangível pertencem ao mesmo mundo. Maravilha muito pouco notada é que todo movimento de meus olhos – ainda mais, toda deslocação de meu corpo – tem seu lugar no mesmo universo visível, que por meio deles pormenorizo e exploro, como, inversamente, toda visão tem lugar em alguma parte do espaço tátil. Há topografia dupla e cruzada do visível no tangível e do tangível no visível, os dois mapas são completos e, no entanto, não se confundem. As duas partes são totais, e no entanto, não se confundem. As duas partes são partes totais, e no entanto, não passíveis de superposição.⁹¹

Seguindo adiante, as articulações teóricas de Bruzzi sobre os paradigmas do ótico e do tátil dirigem-se para além do campo da filosofia – testemunha de uma longa jornada de

⁸⁸ BRUZZI, Hygina Moreira. *Do visível ao tangível: em busca de um lugar pós-utópico*. Belo Horizonte: C/Arte, 2001. p. 149-150.

⁸⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 130.

⁹⁰ BRUZZI, Hygina Moreira. *op. cit.* p. 146-147.

⁹¹ MERLEAU-PONTY, Maurice. *op. cit.* p. 131.

polêmicas relacionadas a essa parelha sensorial –, reportando-se à história da arte. Nessa, a autora assinala o fato de o século dezenove reverberar um importante momento de inflexão: naquele período, esse tema foi adotado como uma das diretrizes na avaliação dos estilos artísticos – atitude emblemática de uma época insuflada pelo ensejo de definir e classificar todo o conhecimento humano. Uma ressalva de Hygina Bruzzi é importante: ela argumenta que a implicação do tátil nas teorias dos historiadores atuantes nesse século se refere a uma condição da visualidade e ao entendimento de “um olhar tatilizado”, enquanto que “a solicitação direta do tato é conquista recente da arte contemporânea”.⁹² Não por acaso, essas teorizações são discutidas pela autora no capítulo denominado “Estéticas da pura visibilidade”, pois se constituem como variações e desdobramentos concebidos na esteira do formalismo de Konrad Fiedler, o qual se baseia “na definição da arte como conhecimento da forma enquanto forma visual”.⁹³ Nesse prosseguimento, o escultor Hildebrand problematiza os estudos sobre a forma e refere-se às diferenças entre as sensações do tato, tomadas como base fundadora da escultura clássica, em oposição, por exemplo, à pintura impressionista, “puramente visual”.⁹⁴ Hygina Bruzzi lembra que esse autor “define o plano, a superfície e a aparência como elementos da forma visual e a profundidade como dimensão tátil por excelência”.⁹⁵ Alois Riegl, o historiador da arte que idealizou o conceito de *kunstwollen* – a *vontade artística*, proposta como aparato teórico para a abordagem de uma história estilística, na qual prepondera uma perspectiva de autonomia do objeto de arte – fez uso da diferenciação entre tátil [háptico] e ótico [visual], reconhecendo, nessa ordem – e na passagem da arte do Egito antigo para a da antiguidade tardia –, uma mudança na presença desses modos de percepção. A análise riegliana não tem interesse, no entanto, que esse sistema de distinção, assim como todo o arcabouço teórico engendrado para sua leitura da história da arte, afirme qualquer valor hierárquico. Na célebre obra de Wilhelm Worringer, cujo par ‘abstração e empatia’ formula a compreensão do universo da arte desse autor, as referências ao háptico e ao ótico também são elaboradas como ferramentas conceituais, sistematizadas num conjunto de proposições

⁹² BRUZZI, Hygina Moreira. *Do visível ao tangível: em busca de um lugar pós-utópico*. Belo Horizonte: C/Arte, 2001. p. 162-163.

⁹³ *Ibidem*. p. 164.

⁹⁴ *Ibidem*. p. 165.

⁹⁵ *Ibidem*. p. 170.

que se desenvolvem em continuidade com as intuições de Alois Riegl. Worringer, porém, como afirma Bruzzi, “é explícito com relação à superioridade da percepção tátil sobre a percepção visual”⁹⁶, ponderando sobre a fragilidade da informação da última sobre a primeira no que diz respeito à busca da “individualidade material” e da “unidade fechada” de uma forma representada. Ao fim da saga da ‘pura visibilidade’, Hygina Bruzzi se reporta ao historiador da arte de linhagem formalista, Heinrich Wölflin, pontuando sobre os famosos conceitos trabalhados pelo teórico como pares fundamentais para uma leitura da História da Arte. Dentre eles, o linear e o pictórico são propostos com base na diferença entre a percepção tátil, relacionada ao primeiro, e a ótica, característica do segundo: “no estilo linear [...] o objeto é percebido pelo seu aspecto tangível, sólido e material. [...] A representação pictórica é o domínio do puramente ótico (da pura visibilidade)”⁹⁷.

A autora de *Do visível ao tangível: em busca de um lugar pós-utópico* investiga a noção do tátil com o propósito de refletir sobre a arquitetura e sua corrente virtualização ótica – o que não é uma prerrogativa desse domínio, atingindo outras formas de arte⁹⁸ –, mas suas reflexões abarcam um escopo mais alargado do que o interesse específico deste texto, pois operam em conformidade com a temática de seu livro. Portanto, daqui, vale a pena seguir adiante buscando complementar algumas considerações sobre o sentido do tato, sempre lembrando o fato de ser ele que – através da literalidade do toque que lhe é próprio – encarna as gestualidades manifestas nos trabalhos plásticos a serem apresentados em seguida.

Niklaus Largier, um estudioso da tradição mística associada à literatura e ao pensamento alemães, faz importantes associações filosóficas relacionadas ao tato e à experiência estética. Ele problematiza a sua temática através do conceito de plasticidade da alma, abordado a partir de uma expressão proveniente do discurso medieval, aquela que se refere a um ‘chão da alma’ [*ground of the soul*]. Essa noção é associada com a imagem de um ‘espelho vazio’, de um campo virgem e aberto à possibilidade de uma total experiência

⁹⁶ BRUZZI, Hygina Moreira. *Do visível ao tangível: em busca de um lugar pós-utópico*. Belo Horizonte: C/Arte, 2001. p. 187.

⁹⁷ *Ibidem*. p. 191.

⁹⁸ “[...] a redução do tátil simultaneamente a uma pura virtualidade ótica e [...] seu empobrecimento na prática manipulatória de todos os elementos determinados pelo prefixo *tele*. O consumo como prática idealista total, a desrealização, a desmaterialização e a própria dissolução da luz pictórica na pura luminescência da onda luminosa tem efeitos incalculáveis para todas as artes visuais contemporâneas.” *Ibidem*. p. 202.

do ‘ser’, experiência desconectada com qualquer liame racional, teleológico, instrumental ou intencional. Tal noção é identificada nos sermões de Mestre Eckhart e seus seguidores, e retomada, no século XVIII, nas teorias de dois grandes pensadores ligados ao domínio da arte – Baumgarten, o criador da filosofia da estética na era moderna, e Johann Gottfried Herder, o escritor que, entre outros trabalhos, assina um tratado sobre escultura no qual o sentido do tato, considerado por ele como o de maior relevância, tem suas qualidades evocadas.

É preciso lembrar que, em 1750, a publicação do livro *Estética* definiu uma proposta de pensamento para além das questões normativas sobre a natureza do belo, julgamentos que alicerçavam as históricas especulações sobre o universo artístico: essa famosa obra de Baumgarten inaugurou uma ciência do sensível, arquitetada sobre o tripé da cognição, experiência e sensação, contribuindo para o avanço epistemológico dessa filosofia. Conforme anuncia Largier, o filósofo alemão faz referência ao ‘*ground of the soul*’ em sua *Estética* – inclusive aludindo ao desconhecimento do termo por seus contemporâneos – assim como Herder, que dá continuidade ao uso desse conceito no desenvolvimento de suas teorias. A presença de uma noção descendente da mística do medievo, participando do desenvolvimento dessa nova ciência voltada ao entendimento da experiência e sensação estética, intriga e move Largier para a pesquisa em questão. Ele assinala a diferença constatada pelo misticismo medieval entre o ‘*ground of the soul*’ e as faculdades da alma: enquanto as últimas se relacionam com todos os sentidos e sistemas conhecidos – o vegetativo, o sensório, o intelectual, a memória, o desejo –, o ‘chão da alma’ seria indeterminado, absolutamente livre, permitindo a possibilidade de identificação entre deus e o homem. E é essa indeterminação, essa obscuridade na qual tudo é possível, que teria sido apropriada por Baumgarten como o fundamento para todas as sensações e percepções humanas e como condição da verdade estética – no mundo sensível que nasce desse ‘*ground of the soul*’, se encontraria a ‘natureza poética’ relacionada à experiência estética⁹⁹. Dando continuidade ao seu raciocínio, é sobre o segundo autor, Herder, que Largier dedica, no texto intitulado “The Plasticity of the Soul: Mystical Darkness, Touch, and Aesthetic

⁹⁹ LARGIER, Niklaus. “The Plasticity of the Soul: Mystical Darkness, Touch, and Aesthetic Experience”. In: *MLN*, v. 125, n. 3, p. 536-551. The Johns Hopkins University Press, 2010 [texto acessado através da Columbia University, em 29 de maio de 2013 – *Project MUSE*] p. 540-541.

Experience”, as seguintes considerações sobre a reabilitação do sentido do tato, num cenário histórico dominado pela ideia da visão como o mais importante dos sentidos:

While Herder indeed rehabilitates the sense of touch, he actually does more than that. He turns touch not only into a specific sense that is the foundation of all sensation, but into something that figures as the very sphere of possibility for the deployment of all effects of sensation and aesthetic experience in the soul. In aesthetic experience, one might summarize Herder’s position, all sensation turns into touch – and touch encompasses virtually all sensation. Or, to put it differently, touch is the aspect of sensation and of the life of the soul that constitutes the realm of possibility – in other words, the possibility to become everything in sensation, to take shape in sensation, and to experience what I am calling the plasticity of the soul in its relations to itself and the world. Touch is the place where the soul takes shape in an experience that is made possible by the very openness, darkness, and potentiality that has its foundation in the “ground of the soul”¹⁰⁰.

Nesse ‘chão da alma’ tido como o ‘lugar’ escuro da indeterminação, a plena abertura a todo o possível, registro de um espaço sem limites, receptivo a toda experiência e sensações, o tato se configurava, já desde os autores medievais, como o sentido mais apropriado para tal possibilidade de vivência – o que implicava uma perspectiva divergente com a hierarquia tradicional dos sentidos, na qual o sentido da visão tinha preeminência em relação aos outros. Nas teorias do misticismo cristão pode-se aferir o entendimento de que a assertividade visual estaria menos propícia à contemplação e à oração – esses estados em que se busca o *contato* com o divino – do que a abrangência e a propagação difusa trazida pelo sentido do tato, percebido como aquele que acompanha todas as outras sensações. O crente sempre se coloca na expectativa do *toque* do divino.

Para Herder, o ‘chão da alma’ se contrapunha ao conhecimento como função discursiva e intelectual, apresentando-se num amálgama de sensualidades, afetos,

¹⁰⁰ “Enquanto Herder, de fato, reabilita o sentido do tato, ele faz, realmente, mais do que isso. Ele transforma o tato não apenas em um sentido específico, que é o fundamento de todas as sensações, mas em algo que figura como a própria esfera de possibilidade para a implantação de todos os efeitos de sensação e experiência estética na alma. Na experiência estética, pode-se resumir a posição de Herder, toda sensação se transforma em tato [toque] – e tato engloba, praticamente, todas as sensações. Ou, dizendo de forma diferente, o tato é o aspecto da sensação e da vida da alma que constitui o reino da possibilidade – em outras palavras, a possibilidade de tornar tudo em sensação, de tomar forma na sensação, e de experienciar o que eu estou chamando de plasticidade da alma, em suas relações com si mesma e com o mundo. O tato é o lugar onde a alma toma forma em uma experiência que se tornou possível pela mesma abertura, escuridão e potencialidade que tem seus fundamentos no ‘chão da alma’”. LARGIER, Niklaus. “The Plasticity of the Soul: Mystical Darkness, Touch, and Aesthetic Experience”. In: *MLN*, v. 125, n. 3, p. 536-551. The Johns Hopkins University Press, 2010 [texto acessado através da Columbia University, em 29 de maio de 2013 – *Project MUSE*] p. 538, tradução nossa.

percepção, sentimentos e imaginação. Perspectiva na qual se infere um entendimento monista da experiência sensorial, em divergência com o dualismo proposto nas separações do corpo e da alma, do espírito e da matéria¹⁰¹. Com relação ao pensamento místico do *'ground of the soul'*, a tendência disposta nas teorias de Herder é a de uma naturalização desse conceito, deslocando-o para além do reino da transcendência divina e dirigindo-o para o da percepção do cosmos. Seria a partir desse 'chão' que a alma encarnada perceberia o cosmos e se poria na condição humana do *tornar-se*: uma manobra teórica feita pelo autor sem, no entanto, descartar a concepção provida pelo misticismo, na qual se encontra a imagem da grande escuridão¹⁰². Esse valor da escuridão se relaciona diretamente com a reabilitação do sentido do *tato*, considerando que esse sentido poderia ser pensado como o de uma *visão cega*, sendo a cegueira não um comprometimento desta, mas uma forma de aprofundamento tátil. A partir de uma citação de Herder, Largier avalia como aquele analisa uma escultura guiando sua percepção na presença majoritária do sentido do tato, imaginando a figura de um espectador precisando ultrapassar o sentido da visão para ser capaz de uma apreciação completa daquela experiência estética:

The eye sees determined, limited, defined shapes, forms, and colors. Touch, however, appears as a moment of liberation from the determination, as a reminiscence of something, and as the level of experience where object and subject, sculpture and viewer merge in a slow temporal process. [...] a temporal unfolding in which the experience of the darkness of touch and the animation of senses, emotions, and imagination takes shape [...]. [...] the plasticity of the ground of the soul, its receptivity and openness, is informed by the effects of the statue and takes shape in a 'tactile' exchange with it [...], the 'tactile' is the name for an experience that deconstructs the objectivity of vision and its plane of reification in order to allow the statue to fully deploy its effects upon the soul and allow it to act upon the soul and unfold its potential of experience.¹⁰³

¹⁰¹ LARGIER, Niklaus. "The Plasticity of the Soul: Mystical Darkness, Touch, and Aesthetic Experience". In: *MLN*, v. 125, n. 3, p. 536-551. The Johns Hopkins University Press, 2010 [texto acessado através da Columbia University, em 29 de maio de 2013 – *Project MUSE*] p. 544.

¹⁰² *Ibidem*. p. 545.

¹⁰³ "O olho vê formatos determinados, limitados, definidos, formas e cores. O tato, no entanto, aparece como um momento de libertação da determinação, como uma reminiscência de alguma coisa, e como o nível de experiência em que sujeito e objeto, escultura e espectador, fundem-se em um processo temporal lento. [...] um desdobramento temporal em que a experiência da escuridão do tato e da animação dos sentidos, emoções e imaginação tomam forma [...]. [...] a plasticidade do chão da alma, sua receptividade e abertura, é informada pelos efeitos da estátua e toma forma em uma troca "tátil" com ela [...], o "tátil" é o nome para uma experiência que desconstrói a objetividade da visão e seu plano de reificação, a fim de permitir que a estátua

A objetividade da visão, identificada com o conhecimento racional, não poderia ser a única responsável pela possibilidade de ‘ser tocado’ – esse ‘toque’ que acontece quando se calam as palavras, na escuridão e silêncio próprios da experiência estética¹⁰⁴.

Ao finalizar seu texto, Largier traz suas conclusões a respeito da presença do senso do tato na obra de Herder: em seu entendimento, essa presença não se impõe para gerar uma disputa entre as qualidades sensórias, mas propõe-se, sim, como uma reconfiguração das propriedades desse sentido, promovida a partir de sua conexão básica com o ‘*ground of the soul*’. Nesse caso, qualquer tentativa de hierarquização se tornaria inócua diante de um sentido que se apresenta como o deflagrador de todos os outros, ou, melhor dizendo, como o sentido com o qual todos os outros se conectam. Entende-se, portanto, que o ‘chão da alma’ seria *ativado* pelo tato, por essa potência que dinamizaria, enfim, todas as outras formas de sensações e afetos. Em seus dizeres:

[...] touch is not opposed to the other senses but the very core of sensation, since it is in touch that all the other modes of sensation move back into the ground of the soul and gain the fullness of experience that characterizes the aesthetic in Herder’s and Baumgarten’s view. [...] Going back to Aristotle and including medieval theories of prayer and contemplation, [...] touch (can be understood) not only in terms of a specific sense and its organ but in terms of a ground of sensation that accompanies all sense experience and perception. Touch [...] is the non-determined sense and thus the sense that can be everything.¹⁰⁵

Não por acaso vale retomar a frase de Hygina Bruzzi, “o tato é uma dimensão interativa de todas as sensações”¹⁰⁶, em sua plena ressonância com a ideia de um sentido que engloba todos os outros.

desenvolva, plenamente, os seus efeitos sobre a alma, aja sobre a alma e desdobre seu potencial de experiência”. *Ibidem*. p. 5 48, tradução nossa.

¹⁰⁴ LARGIER, Niklaus. “The Plasticity of the Soul: Mystical Darkness, Touch, and Aesthetic Experience”. *In: MLN*, v. 125, n. 3, p. 536-551. The Johns Hopkins University Press, 2010 [texto acessado através da Columbia University, em 29 de maio de 2013 – *Project MUSE*]. p. 549.

¹⁰⁵ “[...] o tato não se opõe aos outros sentidos, mas é o próprio cerne da sensação, uma vez que é no tato que todos os outros modos de sensação retornam ao chão da alma e ganham a plenitude da experiência que caracteriza a estética na visão de Herder e Baumgarten. [...] Voltando a Aristóteles, e incluindo as teorias medievais de oração e contemplação, [...] o tato (pode ser entendido), não só em termos de um sentido específico e seu órgão, mas em termos de um campo de sensação, que acompanha toda a experiência sensorial e percepção. O tato [...] é o sentido não-determinado e, portanto, o sentido que pode ser tudo”. *Ibidem*. p. 550, tradução nossa.

¹⁰⁶ BRUZZI, Hygina Moreira. *Do visível ao tangível: em busca de um lugar pós-utópico*. Belo Horizonte: C/Arte, 2001. p. 79.

Antes de prosseguir, será interessante ponderar sobre o reforço imagético que a analítica da relação do tato com o ‘chão da alma’ propõe. A expressão ‘*ground of the soul*’, compreendida como abismo e escuridão¹⁰⁷, reporta-se, com o uso da palavra chão [*ground*], ao solo, à terra, ao fundo do mar, ou seja, alude às superfícies de suporte para os corpos, às superfícies sólidas. Compactuando com os dizeres de Bruzzi, “[...] o sentido que nos dá a ideia da solidez não é outro senão o tato”¹⁰⁸, é preciso reconhecer que a conjunção criada no período medieval recorre, com sua aparente ambiguidade, a uma potente figura, revelada na condição paradoxal dessa síntese entre a inefável condição espiritual da alma e a dura concretude do chão.

Mesmo a partir do entendimento do tato como o sentido de base, podem ser notadas divergências nas especulações teóricas sobre o sistema sensório, sendo bastante significativas as posturas de Platão e de Aristóteles – para ficar nos exemplos clássicos dos fundadores do pensamento ocidental. Os dois filósofos trabalham o tema de forma similar, apesar de o segundo, com sua atenção ao mundo sensível, fazer uma espécie de *deslocamento* no ideário platônico, regrado pela total subserviência dos sentidos ao poder do intelecto. Na hierarquia proposta por Platão, o tato, assim como o paladar, seriam os sentidos mais grosseiros, mais próximos da natureza ‘animal’, enquanto o olfato, a audição, e a visão, considerados mais nobres, teriam maior afinidade com a contemplação, estariam mais afinados com esse ato de aproximação do homem com o divino. Com o critério da distância proposto como uma medida para o julgamento dessas potências perceptivas – sendo o distanciamento do olhar uma valorização do sentido aclamado como o mais confiável entre eles –, o tato e o paladar estariam condenados à contaminação, estariam definitivamente corrompidos pela proximidade corporal exigida para sua consumação. Aristóteles, sem discordar da condição hierárquica que privilegia a visão e compreende o sentido tátil como o mais elementar deles, repercute, em seus raciocínios, diferentes vias para a sua abordagem. Quanto ao critério da distância – essa noção comprovada como

¹⁰⁷ Nos sermões de Tauler – místico germânico do século XIV e discípulo de Mestre Eckhart – o ‘*ground of the soul*’ é referido tanto como algo que escapa à linguagem e à conceituação – assim como a própria noção do divino – quanto como um ‘abismo’ – ‘um abismo sem limites’. LARGIER, Niklaus. “The Plasticity of the Soul: Mystical Darkness, Touch, and Aesthetic Experience”. In: *MLN*, v. 125, n. 3, pp. 536-551. The Johns Hopkins University Press, 2010 [texto acessado através da Columbia University, em 29 de maio de 2013 – *Project MUSE*]. pp. 541-542.

¹⁰⁸ BRUZZI, Hygina Moreira. *op. cit.* p. 140.

inexistente pela ideia de que a sensação tátil estaria sempre maculada pelo objeto de sua percepção –, ela é compreendida na filosofia aristotélica como uma evidência do meio [médium] através do qual agem os sentidos. Assim como a luz seria a responsável por efetuar o trato da visão, mesmo a experiência mais íntima, a experiência do contato, ocorreria através de uma mediação:

The consideration of distance and proximity leads us to believe that distant-sensations are mediated and contact-sensation unmediated. But this is because, in the second case, we fail to notice the medium. Like a fish who doesn't know that the things it encounters are wet, we do not notice what is too close too us [...]. Despite the suggestion of intimacy it conveys, tactility retains its own distance¹⁰⁹.

Outra manobra teórica de Aristóteles demarca uma ligação entre o tato, considerado como o mais básico dos sentidos, com a capacidade intelectual, designada como a mais alta instância de qualificação do ser humano. Seu pensamento ainda reforça a condição de dependência dos sentidos *nobres*, com aquele que lhes serviria de base – fazendo repercutir as declarações sobre o abarcamento tátil das outras sensações, como já visto acima.

If [...] not all animals exhibit intelligence, the human privilege is not due to our ability to overcome sensation but rather, paradoxically, to our excessive sensitivity. Because it is not a faculty of a single contrary pair but a power to discriminate between hot and cold, rough and smooth, soft and hard, and so forth, touch exposes our body to a multiplicity of sensations. [...] Aristotle affirms human superiority by linking it to the extreme development in us of the most *common* and *basic* trait we share with all animals. If the human race occupies a higher standing among sentient beings it is because of the development in us of the most primitive faculty. [...] Our multi-sensory openness to the world is not a mere juxtaposition of powers; rather, all our senses are expressions of a primordial power of sensing and "sensible is equivalente to 'tangible'". [...]touching is the primitive power of

¹⁰⁹ “A consideração de distância e proximidade nos leva a crer que sensações-distantes são mediadas e as de contato, não mediadas. Mas isso é porque, no segundo caso, deixamos de perceber o meio. Como um peixe que não sabe que as coisas que ele encontra são molhadas, nós não percebemos o que está muito próximo de nós [...]. Apesar da sugestão de intimidade que transmite, a tatilidade mantém a sua própria distância.”. MASSIE, Pascal. Touching, thinking, being: the sense of touch in Aristotle's De anima and its implications. In: *Minerva-An Internet Journal of Philosophy*. Volume 17 (2013) pp. 74-101, tradução nossa. [acesso em 30 de novembro de 2014]. p. 80. É importante notar que a mediação do encontro das superfícies – a mediação entre a pele e o exterior, esta distância [écart] ínfima ente o *toque* e o *tocado* – é articulada com grande força poética pelo pensamento duchampiano e faz parte das considerações sobre o *contato* e a *impressão*, desenvolvidas na próxima seção deste capítulo.

discriminating [...], while touch may exist without other senses, other senses cannot endure if touch is destroyed.¹¹⁰

Voltando ao século XVIII, ao século das *Luzes*, anota-se ainda a participação de Diderot, com sua famosa “Carta sobre os cegos – endereçada àqueles que enxergam”, e de Étienne de Condillac, com seu *Tratado das sensações*, atuando, com essas obras, na reconfiguração do estatuto dos sentidos, uma vez que, nessas, o tato é compreendido como uma percepção relevante para a constituição do conhecimento. A importância dada ao tato, nos textos desses filósofos, assim como nos dos outros autores citados anteriormente, pode ser pensada como uma maneira sutil de relativizar a predominância da visão como signo do saber. Vale enfatizar que esse momento é nomeado por expressões provenientes do sentido visual, como *Iluminismo*, ou o *Esclarecimento* [*Aufklärung*], reforçando o repúdio à escuridão dessa fase histórica de ‘*detour*’ da fé ‘cega’. Vale também, no entanto, lembrar que a cegueira leva a um constante tatear do mundo, movimento que, nesta tese, é especialmente valorizado: aqui o tatear é percebido como uma condição essencial para o acesso à prática dos procedimentos da modelagem e moldagem – esses procedimentos que afirmam, em seus processamentos, as instâncias deslizantes do *contato* como potências de transformação.

Na filosofia contemporânea, o pensador francês Jean Luc Nancy tem um reconhecido apreço pelo sentido do tato – e não por acaso o livro de Derrida, dedicado ao autor, é intitulado *Le toucher*. É interessante constatar como alguns dos pensamentos já trazidos

¹¹⁰ “Se [...] nem todos os animais apresentam inteligência, o privilégio humano não é devido à nossa capacidade de superar as sensações, mas, paradoxalmente, à nossa excessiva sensibilidade. Porque, não tendo a faculdade de perceber um só par de contrários, mas, tendo o poder de discriminar entre quente e frio, áspero e suave, macio e duro, e assim por diante, o toque expõe o nosso corpo a uma multiplicidade de sensações. [...] Aristóteles afirma a superioridade humana, relacionando-a com o nosso extremo desenvolvimento do traço mais *comum*, e *básico*, que partilhamos com todos os animais. Se a raça humana ocupa o lugar de maior prestígio entre os seres sencientes é por causa do desenvolvimento, em nós, da mais primitiva das faculdades. [...] A nossa abertura multi-sensorial para o mundo não é uma mera justaposição de poderes; em vez disso, todos os nossos sentidos são expressões de um poder primordial de sentir e o “sensível” é equivalente ao “tangível”. [...] O toque é o poder primitivo da discriminação [...], enquanto o tato pode existir sem os outros sentidos, os outros sentidos não conseguem se manter, se o tato for destruído”. MASSIE, Pascal. “Touching, thinking, being: the sense of touch in Aristotle’s *De anima* and its implications.” *In: Minerva-An Internet Journal of Philosophy*. Volume 17 (2013) [acesso em 30 de novembro de 2014]. pp. 84-86, tradução nossa.

nestas páginas encontram-se reverberados nas reflexões de Nancy a respeito do toque, apresentadas nos seguintes fragmentos de seu texto, “Rühren, Berühren, Aufruhr”¹¹¹:

O tocar tem início quando dois corpos se distanciam e se distinguem um do outro. [...] Só um corpo separado pode tocar. Só ele pode separar totalmente seu tocar de seus outros sentidos, ou seja, constituir em um sentido autônomo isso que, no entanto, atravessa todos os sentidos como se se diferenciasse neles ao se distinguir ele próprio como um tipo de razão comum: de razão ou de paixão, de pulsão, de moção. [...] O contato não anula a separação, muito pelo contrário. [...] Cada sentido especifica a afeição segundo um regime distinto – ver, ouvir, farejar, experimentar –, mas a pele não cessa de unir esses regimes entre si, sem, contudo, confundi-los. [...] Em lugar algum se pode ser mais claro – ou mais sensível – do que no tocar: nem o olho, nem a orelha nem o nariz nem a boca são capazes de sentirem a si mesmos com a intensidade e a precisão da pele. [...] O tocar acaricia, ele é essencialmente carícia, ou seja, ele é desejo e prazer de aproximar ao máximo uma pele – humana, animal, têxtil, mineral etc. – e de empregar essa proximidade (ou seja, essa aproximação superlativa, extrema) de forma que as peles se relacionem umas com as outras¹¹².

É possível perceber como as palavras poéticas de Nancy reafirmam, ao menos, duas condições do universo tátil, já pontuadas no pensamento de Aristóteles: a questão da distância e a da incorporação de todas as sensações no sentido do tato. Quando se pensa em ordens hierárquicas, o segundo ponto, o do abarcamento, apresenta-se como um dado estratégico para um projeto de reversão de valores: o sentido menos sofisticado, o mais ínfimo da classificação, comportar-se-ia, nessa posição de base, como suporte e mentor de todas as outras sensações.

Mas é preciso esclarecer que não há, aqui, nenhum tipo de pretensão a qualquer posicionamento em escalas meritórias – não se trata, nesta tese, de defender um ou outro sentido, ou mesmo de contrapô-los, mas sempre de reforçar a potente presença da tatilidade, desse ato do toque, especialmente por sua condição inequívoca de fundamento concepcional dos procedimentos da modelagem – na relação entre a palma da mão e a matéria manipulada – e o da moldagem – fundada, esta também, na relação do encontro de superfícies.

¹¹¹ NANCY, Jean-Luc. *Arquivada: do senciante e do sentido*. São Paulo: Iluminuras, 2014. [Sobre o texto “Rühren, Berühren, Aufruhr”, Nancy se refere às palavras alemãs como sendo o trio de uma mesma família semântica, *ruhr*, relacionada à ideia de movimento, no sentido de emocionar, comover, tocar].

¹¹² *Ibidem*. pp. 16-24.

É necessário, ainda, afirmar a posição deste estudo no que se refere às declarações sobre o distanciamento e sua problemática com a ideia de contaminação. A experiência com a manipulação de materiais processados na modelagem/moldagem, matérias plásticas e fluidas, como o gesso e a argila – para deter-se nos exemplos mais recorrentes nessas práticas –, não deixa nenhuma margem a qualquer fantasia de contaminação, se essa é entendida como um efeito de dissolvência de uma substância na outra. O tato é, seguramente, um sentido da pele – do ser humano e dos animais –, e o *contato* é o espaço do encontro de superfícies: em nenhuma dessas acepções espera-se a dissolução de uma coisa em outra, mas, acredita-se, sim, que há uma contaminação. *Contaminação* que, apesar de não eliminar a distância que marca a ‘identidade’ de cada substância envolvida – pele, gesso, argila –, *transforma* todos os elementos acionados, transformando, também por isso, os *motores mentais* envolvidos na projeção desses atos. Essa equação configura uma das sequências mais significativas dos procedimentos da modelagem/moldagem: a operação do *toque* como o movimento de forças geradoras das formas. Formas que surgem a partir de erros e acertos, perdas e ganhos, de deslizos surpreendentes que recolocam em perspectiva qualquer anterior planejamento mental, pautado na certeza dos acontecimentos previstos para a prática. É na prática que se põe em ação o processo na condição de devir, de pura potência transformadora, possibilitando a *contaminação* pelo contato das superfícies acionadas nesse encontro de plasticidades – corpos plásticos estremecidos pelas trocas energéticas postas em movimento. O próprio encontro das substâncias já provoca um *movimento*, uma medida de diferença, e esta é, aqui, considerada uma *contaminação*: como ato que *trans-forma*, ato instaurador do devir, dessa plena instância da impermanência. A provocação do fluxo, dos *movimentos* dos diferentes elementos é já, em si, o acionamento da condição processual, e, por isso, por ser *fluência*, esta escapa à determinação do isolamento, a uma delimitação rígida que pudesse desejar a fixidez estéril das formas do mundo. O *contato* provoca, sim, a *contaminação*, o *contágio*, esses poderes *transformadores*, poderes revolucionários sempre prontos a desestabilizar as ordens estáticas inspiradas na crença de uma ‘pureza’ resguardada do contato com o ‘outro’.

Jean Luc Nancy, com seu interesse filosófico pelo sentido do toque, escreve sobre o valor do tato para a religião Cristã:

[...] Rien ni personne n'est intouchable dans le christianisme, dès lors que le corps même de Dieu y est donné à manger et à boire [...] le christianisme aura été l'invention de la religion de la touche, du sensible, de la présence immédiate au corps et au coeur¹¹³.

Suas palavras aparecem no início do estudo que faz sobre o encontro de Maria Madalena, nas primeiras horas da Páscoa, com a figura de Jesus ressuscitado. Essa passagem é narrada no Evangelho segundo João e ficou conhecida como *Noli me tangere*, a frase proferida por Cristo, ao dirigir-se à Maria Madalena, quando prostrada em frente à tumba aberta – o ‘não me toques’ proferido como uma circunstância da ‘aparicação’. Negar-se ao tato é tê-lo, reflexivamente, em consideração, e sua insurgência faz-se logo presente, em seguida à cena do túmulo, no momento em que Tomé declara a sua incredulidade, evocando a necessidade de tocar as chagas do Cristo ressuscitado. O popular ‘ver para crer’ se refere, portanto, ao desejo de confirmar a ‘visão’ através do ‘toque’. É, ainda, através do contato, na impressão das faces do Cristianismo, que se realizam os milagres das imagens trazidas no Santo Sudário, no Véu de Verônica, no Manto de Guadalupe. A questão do toque como prova do divino aparece também, não sem ironia, nas palavras do professor Saunderson, o personagem cego da carta de Diderot – quando já estava prestes a morrer, o cientista e matemático inglês teria se pronunciado, durante a conversa com um religioso, a propósito da existência de Deus, da seguinte maneira: “Se quiseres que eu acredite em Deus, é preciso que me faças tocá-lo”¹¹⁴.

Tocar para ver. Tocar para crer.

¹¹³ “Nada, e ninguém, é intocável no cristianismo, pois o próprio corpo de Deus é dado para ser comido e bebido [...] o cristianismo terá sido a invenção da religião do toque, do sensível, da presença imediata do corpo e do coração”. NANCY, Jean-Luc. *Noli me tangere*. Paris: Bayard Éditions, 2003 p. 27, tradução nossa.

¹¹⁴ DIDEROT, Denis. *Carta sobre os cegos endereçada àqueles que enxergam*. São Paulo: Editora Escala, 2006. p. 46



Fig. 9: Caravaggio, *A incredulidade de São Tomé*, 1601-1602.

Tocar o corpo, sentir o corpo, vivenciar, nos moldes propostos pela filosofia de Merleau-Ponty, o poder da corporeidade como essência da subjetividade – essa era a missão das várias experiências de Lygia Clark, realizadas a partir de meados dos anos 1960 e já totalmente desvinculadas do regime predominantemente visual que sempre caracterizara as artes plásticas. Os títulos de alguns de seus trabalhos desse período, como *Objetos sensoriais*, *Nostalgia do corpo* e *A casa é o corpo*, evocam o compromisso da artista com a potência da expressividade corporal. E é preciso notar que o sentido do tato tem, em sua obra, uma referência explícita, como pode ser lido na citação a seguir, tratando da gestualidade envolvida no experimento da *Nostalgia do corpo*, em 1968:

As luvas sensoriais correspondem a um trabalho que consistia em usar luvas de diversos tamanhos para pegar pequenas bolas; depois de um tempo de fazê-lo,

retiravam-se as luvas. Ao voltar a usar as mãos, agora nuas, haveria um renascimento do tato, descobrir-se-ia novamente o poder tátil do corpo¹¹⁵.

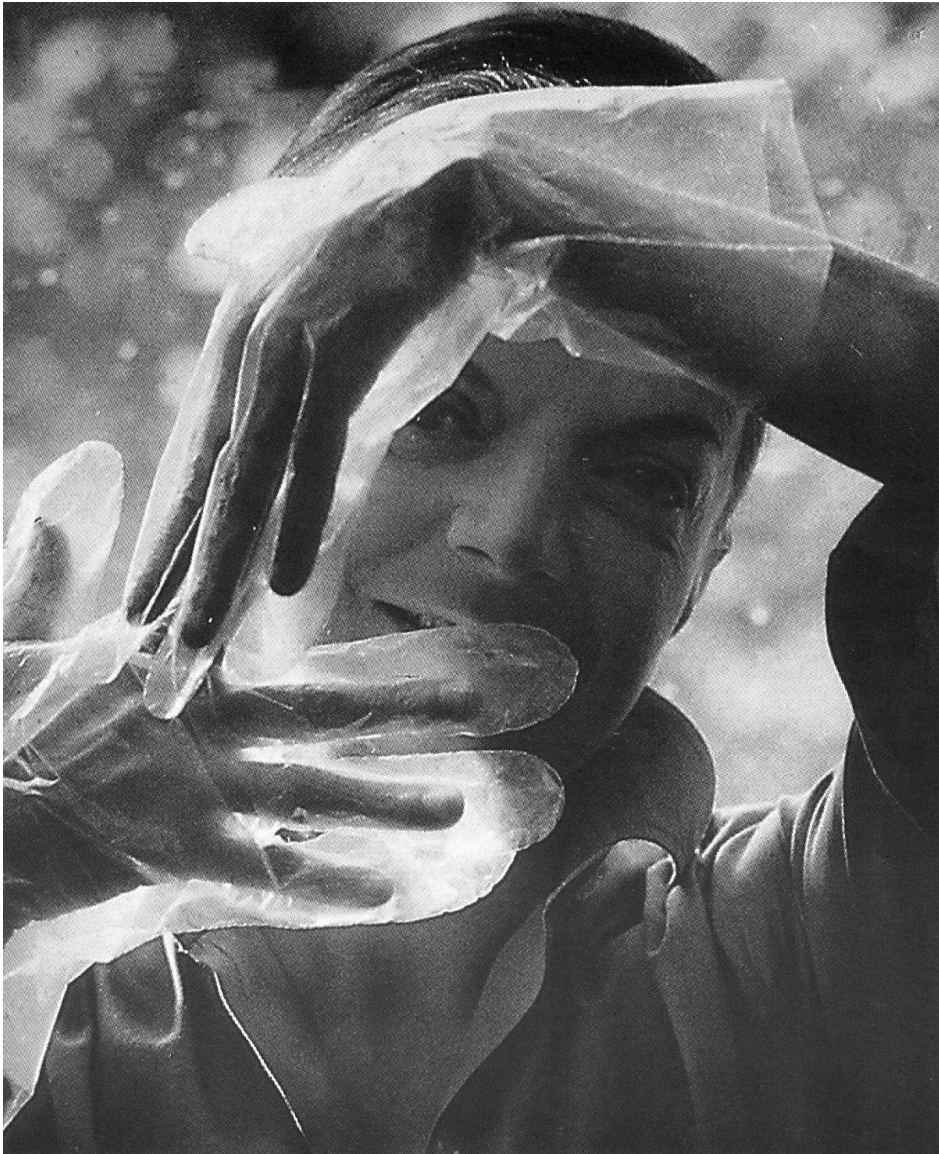


Fig. 10: Lygia Clark, 1968.

A artista faz sua declaração sobre a mesma obra:

Na fase sensorial do meu trabalho, que denominei “nostalgia do corpo”, o objeto ainda era um meio indispensável entre a sensação e o participante. O homem

¹¹⁵ MELENDI, Maria Angélica. “Lygia Clark: texto e imagem”. In: <http://www.estrategiasarte.net.br/papeis-avulsos/lygia-clark-texto-imagema> [acesso em 7 de abril de 2015].

encontra seu próprio corpo através de sensações táteis realizadas em objetos exteriores a si¹¹⁶.

Em carta endereçada a Hélio Oiticica, datada de 21 de setembro de 1968, Lygia Clark comenta as experiências que realizava e escreve ao amigo:

[...] Uso tudo que me cai nas mãos, como sacos vazios de batatas, cebolas, plásticos que envolvem roupas que vêm do tintureiro, e ainda luvas de plástico que uso para pintar os cabelos! Já fiz alguma coisa interessante, como um capacete feito de capa de um disco que tinha aqui, com duas luvas que saem diretamente da cabeça. Tem um plástico sensorial que você, depois de meter as mãos nas luvas e o capacete na cabeça, ficando com as mesmas ligadas à cabeça, você toca na altura dos olhos esse plástico cheio de ar. Fiz também duas luvas de plástico coladas por um dedo e você vive a mão como uma totalidade¹¹⁷.

Viver a mão como uma totalidade é vivê-la na integralidade daquilo que ela conduz, é vivê-la como percepção da totalidade tátil de todo o corpo: é sempre interessante lembrar que é com as mãos que se percorre o corpo, se toca a pele, se toca na própria condição do tocar. É com a mão que se toca o corpo, é com as mãos que se pode tocar em todo o órgão tátil, toda a extensão do corpo, toda essa pele sensível ao próprio tato e ao contato com o mundo. É com “a palma da mão, (esse) órgão privilegiado do tato”¹¹⁸, que se toca o próprio tato.

Investido nos seus *órgãos privilegiados*, nessa maquinaria sensível que apalpa todas as coisas do mundo, o tato afirma o poder corporal de sentir, de ‘tocar’ o real. Mas as mãos – essas que afagam, que reconhecem, que pegam, que constroem, que lutam, que destroem – também sonham, e sonham com o abarcar do mundo, da terra e do mar, sonham com os próprios sonhos, como mostram as mãos de Anna Maria Maiolino, em seu *Piccolo Mondo*:

¹¹⁶ MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: Edusp, 1992. p. 124.

¹¹⁷ CLARK, Lygia. *Lygia Clark – Hélio Oiticica, 1964-74*. (Org. Luciano Figueiredo), Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998. p. 36.

¹¹⁸ BRUZZI, Hygina Moreira. *Do visível ao tangível: em busca de um lugar pós-utópico*. Belo Horizonte: C/Arte, 2001. p. 139.



Fig. 11: Anna Maria Maiolino, *Piccolo Mondo*, da série “Fotopoemação”, 1982.

Deve-se lembrar que essa imagem participou da 29ª edição da Bienal de São Paulo, em 2010, e figurava, bem na entrada da exposição, uma potente consonância com o título daquela: “Há sempre um copo de mar para um homem navegar”, a bela frase emprestada da poesia de Jorge de Lima.

Mãos são constantemente evocadas nos trabalhos de Anna Maria Maiolino, especialmente por que são as condutoras, as realizadoras dos gestos de fazer, de gestos que perfazem os trabalhos diários e o trabalho artístico. Muitas de suas obras reportam-se exatamente à multiplicação dessas gestualidades cotidianas – e aqui não se pode deixar de pensar na multiplicidade como repetição dos gestos simples, mas poderosos, que a mão sempre realizou. Gestos instauradores de uma antropologia da condição humana do *faber* e do *sapiens*. Daí também não se poder deixar de mencionar, mais uma vez, a ubiquidade contemporânea da gestualidade ligeira dos milhões de dedos escorregando por incontáveis telas no mundo afora: mas a pressão tátil para o acesso ao conhecimento virtual não adentra as superfícies vítreas, como o faz na experiência do toque que se *aprofunda* na camada superficial das matérias tocadas. O toque que envolve e é envolvido no corpo que toca.

Os gestos de Anna Maria Maiolino são multiplicados em suas obras com a argila, essa matéria imemorial que fala da terra, do homem e de sua constante modelagem da vida. Pegar, apertar, amassar, moldar, modelar, a massa, o barro, o pão, o trabalho, o prazer, o alimento. Tocar, sentir e transformar. Gestualizar a transformação: eis o que a artista consegue fazer através das obras que dispõe. O ato da repetição reproduz a força das simples sequências de movimentos que se materializam, no dia a dia, como os motores das diferenças – quase imperceptíveis – que constroem a vida como um insuspeitado devir. O trabalho de Maiolino materializa o próprio processo da materialização – o processo de transformar a matéria pela ação da modelagem, pelo simples ato de conduzir as mãos ao encontro íntimo com a plasticidade da argila: ato de transformação dos corpos tocados e tocantes. Funcionando como metalinguagem, as modelagens da artista modelam o próprio modelar, registram os gestos do toque na matéria tocada, registram a primeira condição de um processo: colocar-se em prossecução. O mesmo gesto, sempre um após o outro, a matéria manipulada, uma após a outra, sequenciamentos de ações simples que dispersam em continuidade, que propagam contínuos deslocamentos, contínuas mudanças, sempre produzindo as diferenças que instituem a repetição como um processo criativo. O mesmo gesto, sempre um após o outro, será sempre outro – a matéria mole, tocada, será sempre outra: a repetição é só um ato de temporalizar/materializar a instância única de cada ação. A multiplicação dos gestos pluraliza a potência das unicidades, a potência da diferença.



Fig. 12: Anna Maria Maiolino trabalhando em seu atelier, 1998.

Sobre a obra de Maiolino, escreve, com precisão, Marcio Doctors:

O extrato da obra de Anna Maria Maiolino é o movimento, e mais do que o movimento em si, é surpreender no nascimento da forma o momento em que ela passa da potência ao ato, onde ela é em mutação. [...] Anna busca conservar na fixidez, inerente à forma em constituição, sua estrutura movente, sua fluidez¹¹⁹.

Os deslizamentos geradores da forma – compreendidos como a própria condição processual da modelagem – se dimensionam, pelas mãos de Maiolino, como uma reflexão matérica do gestual do *fazer*.

Terra modelada é uma série de instalações que Anna Maria Maiolino desenvolve desde 1993, produzindo, nesse percurso ao longo dos anos, trabalhos explicitados como multiplicidade, já a partir de suas próprias denominações: *Muitos*, *Entre muitos*, *N vezes um*, *Contínuos*, *Mais de mil*, *São estes*, *Mais estes*, *Ainda mais estes*.



Fig. 13: Anna Maria Maiolino, *Muitos*, da série *Terra Modelada*, 1995.

¹¹⁹ DOCTORS, Marcio. As nervuras do devir. In: *Anna Maria Maiolino* (Org. Helena Tatay). São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 159.



Fig. 14: Anna Maria Maiolino, *Mais estes*, da série *Terra Modelada*, 1996.



Fig. 15: Anna Maria Maiolino, *São estes*, da série *Terra Modelada*, 1998.

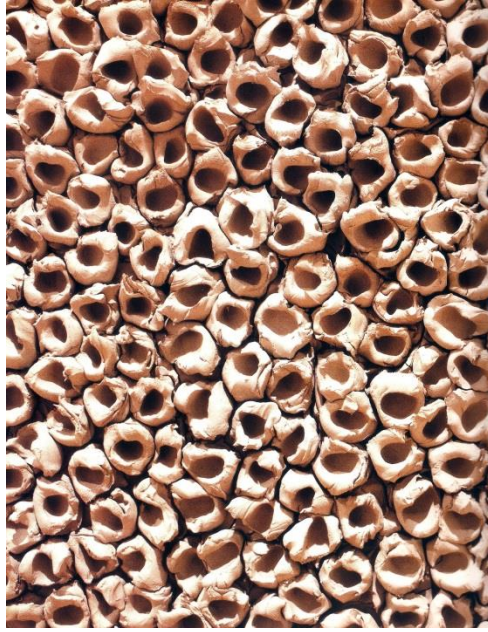


Fig. 16: Anna Maria Maiolino, *N vezes um*, da série *Terra Modelada*, 2002.



Fig. 17: Anna Maria Maiolino, *Contínuos*, da série *Terra Modelada*, 2010.

Sobre essa série é importante saber da artista que:

As instalações “Terra Modelada” são obras em processo, estruturadas por armazenamento de formas simples produtos da ação do gesto, que por ser natureza não se repete, no igual há o diferente. Estas primas formas têm a medida da mão que as molda – a medida do homem, e lembra-nos certos aspectos de comemorações, de rituais. O ancestral é revivido no fazer primeiro, no ritual do trabalho apresentado. Estas obras recorrentes do trabalho processual, não dependem de uma forma preexistente. Sua forma vai mudando ao adicionar novos segmentos. Estes, na intimidade da obra, (o rolinho, a bolinha), lado a lado se afirmam e se anulam na multiplicidade de igualdades e diferenças, levam-nos à busca de uma identificação que nunca se conclui, forçando a procura de mais uma nova ação do gesto a sustentar o desejo. Minhas mãos, no processo do trabalho, longe da supremacia do olhar, entregues estão ao lúdico imanente do fazer e incorporam uma nova função: a do primeiro molde¹²⁰.

É preciso notar que todas as obras de *Terra Modelada* são apresentadas na argila, na terra crua deixada à mercê do processamento temporal. Escolher não levar o trabalho à condição cerâmica, não conformá-lo, pela ação do calor, na dureza extrema dessa matéria, é uma postura que radicaliza a atitude da artista diante do desejo de trazer à materialidade o caráter efêmero de toda instância processual.

As palavras do crítico avaliam a opção da artista:

Essa escolha não é gratuita ou aleatória: significa que o barro é um elemento primordial e fundante da aventura humana e que atravessa a massa do tempo histórico, que sua plasticidade permite que ele molde tanto os utensílios que nossos antepassados utilizavam para cozinhar, quanto permite levantar as paredes das casas, ou ainda, que nele é possível reter as marcas dos gestos de quem molda e que o gesto é um elemento fundamental das artes plásticas. Enfim, poderíamos revelar uma série de camadas de sentidos que se “escondem” por detrás desta escolha, mas o importante é que todas estas camadas são explicitadas por ela através do gesto no momento em que está trabalhando a argila. O material transforma-se em pura metáfora: suas características intrínsecas (seus limites internos), os sentidos a ele atribuídos (seus limites externos), as técnicas de manipulação (o gesto da artista) ou o conceito (o todo e a parte; a repetição e a diferença; o singular e o plural)¹²¹.

¹²⁰ DOCTORS, Marcio. As nervuras do devir. In: *Anna Maria Maiolino* (Org. Helena Tatay). São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 165.

¹²¹ *Idem*. A sarça ardente. In: *Anna Maria Maiolino*. [Coleção Portfolio Brasil]. São Paulo: J.J. Carol, 2007. p. 28.

Será importante enfatizar que o corpo da argila presentifica, *literalmente*, o jogo de forças engendrado na dupla vibração dos toques quando se articulam o movimento gestual da artista com a potência plástica da matéria: o barro manipulado traz a condição literal de sua própria formação – conjuga tempo e movimento no seu processo de corporificação.

Em 2012, a *Terra Modelada*, de Maiolino, proliferou nos arredores da cidade de Kassel, na Alemanha – seu projeto para a 13ª edição da mostra Documenta [dOCUMENTA 13], como parte da obra *Here & There* –, invadindo todos os cômodos da casa escolhida para receber seu trabalho. Repleta dos pedaços de argila modelados à mão, a casa acolheu uma fantasmagoria das gestualidades cotidianas: gestualidades que edificam o próprio conceito de moradia, o conceito de um espaço para a habitação humana, a construção de um ambiente íntimo, lugar propício para as gestações.



Fig. 18: Anna Maria Maiolino, *Terra Modelada*, 2012.



Fig. 19: Anna Maria Maiolino. *Terra Modelada*, 2012.



Fig. 20: Anna Maria Maiolino, *Terra Modelada*, 2012.

Entrevistada por uma jornalista sobre sua participação na *Documenta*, Anna Maria Maiolino menciona sua *Terra Modelada*: “A instalação de argila é uma série, uma obra aberta em que uso quatro formas básicas da mão. Ela se modifica dependendo do espaço, mas a base é a presença do gasto energético e da ação básica do gesto”¹²².

O papel das mãos na arte de Maiolino, a explicitação de sua presença nos trabalhos que evocam a gestualidade dessas, é tema da seguinte leitura de Paulo Venâncio Filho:

Todos esses objetos têm a marca da mão. É a mão que faz, modela, compacta, aperta, amassa, estica. A mão faz, é o molde. Em geral, tudo o que a mão realiza no dia-a-dia tende a desaparecer sem nos darmos conta. Até mesmo no próprio momento em que agimos. Ela age e nos esquecemos daquilo que ela toca, apanha, pega, puxa, entre tantas outras ações. De alguma maneira, esses objetos de argila de Anna Maria Maiolino podem muito bem representar o somatório das ações cotidianas que a mão realiza desmemoriada, sem registro. Em cada um deles estão

¹²² MAIOLINO, Anna Maria. Fui atrás de meu delírio. O Estado de São Paulo. Caderno 2. 6 de junho de 2012. Entrevista concedida a Camila Molina.

presentes o tempo e a ação necessários para a sua realização. Eles merecem literalmente o nome que designa genericamente o objeto de arte: trabalho¹²³.

As sensíveis colocações do autor fazem pensar na apropriação espacial da *Terra Modelada* de Maiolino, na casa alemã: a ocupação espalhada em todos os ângulos do lugar, relacionando-se especialmente com o mobiliário, parece recompor, parece fazer reviver, na matéria manuseada da argila, a própria experiência tátil, a experiência corporal de integração com o espaço e os objetos – experiência que, como escreve Benjamin a respeito da recepção tátil, passa despercebida, sendo ela da ordem do hábito e não da atenção¹²⁴. Assim, pode-se pensar que a terra modelada da artista encarna-se como uma configuração do ‘somatório das ações cotidianas que a mão [o corpo todo, toda a sensibilidade do tato] realiza desmemoriada’.

Deve-se ler, ainda, algumas palavras de Maiolino a respeito do seu trabalho com a argila:

[...] as mãos conservam a memória de toda a história do trabalho da humanidade, desde o primeiro gesto de nosso ancestral, quando fez de sua mão a primeira ferramenta, dando início à linguagem e ao domínio da matéria. Como as ações da mão do homem são imutáveis no tempo, o primordial e o ritual são revividos nesse trabalho. Essas instalações se baseiam na repetição e diferença, e na sustentação do “princípio” do trabalho. Diante do acúmulo de segmentos realizados pela fadiga prazenteira, o espectador pode identificar seu próprio trabalho cotidiano¹²⁵.

O cotidiano das mãos: o trabalho, o sonho, o prazer, o desejo, a aflição, o carinho, o repúdio, os contornos, as formas, o fundo, a superfície, os toques, o tato, o contato.

O gesto de modelar, o gesto de moldar, esse gesto primeiro e simples de tomar nas mãos a argila e repetir a gestualidade ancestral de apertar a massa mole e conceder lugar para a transformação é também, como na ação de Orozco e nas proposições de Maiolino, a escolha artística de Celeida Tostes, na obra que levou à Bienal de São Paulo, em 1991: *Gesto*

¹²³ VENÂNCIO FILHO, Paulo. *A presença da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2013. p. 83.

¹²⁴ “A recepção tátil se efetua menos pela atenção que pelo hábito.” BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994. p. 193.

¹²⁵ MAIOLINO, Anna Maria. “Helena Tatay conversa com Anna Maria Maiolino”. In: *Anna Maria Maiolino* (Org. Helena Tatay). São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 55.

arcaico. Seu trabalho consistiu em uma instalação formada por milhares de pedaços de argila montados sobre painéis, encobrindo 36 m² de parede no espaço expositivo, circundando uma grande roda de barro vermelho, postada no centro da sala. Todas as 20 mil peças de argila eram o resultado de um gesto, de um mesmo gesto de apertar o barro entre as mãos, um mesmo e único gesto, multiplicado por milhares de mãos, configurando milhares de instantes singulares, concedidos por cada uma das pessoas que marcaram a argila, contribuindo com sua gestualidade para a execução da obra – “Homens, mulheres, adultos, adolescentes, crianças e até bebês deixaram a marca de sua mão nos milhares de pedacinhos de barro [...] apresentados na bienal”¹²⁶:

Foram utilizadas 4,5 toneladas de barro e terra de diversos lugares do Rio de Janeiro. Celeida trabalhou com os detentos do Presídio Frei Caneca, com o pessoal do Morro do Chapéu Mangueira, com as turmas de alunos e professores do Parque Lage, com visitantes, artistas e crianças no MAM-RJ, com as prostitutas da Vila Rosali, com os alunos e doutores da Coppe/UFRJ, com empregadas domésticas, meninos de rua. Até bebezinhos de colo amassaram punhados de barro para a Bienal. Um encontro de milhares de mãos, sem referência de classe, que se identificaram com o simples gesto de apertar o barro no bojo da mão¹²⁷.

Esse projeto de tamanha amplitude, esse gesto arcaico replicado por uma multidão de indivíduos, teve como antecedente uma obra da artista, exibida no ano anterior, em outubro de 1990, numa exposição intitulada “Tempo de Trabalho”, com a qual comemorava seus 35 anos de carreira. Chamadas de *Amassadinhos*, elas apareceram como um conjunto de mil pecinhas, apresentadas nessa grande mostra que ocupou toda a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro¹²⁸.

¹²⁶ SILVA, Raquel. Breve neste local, Fábrica de Chapéus Mangueira. In: *Celeida Tostes* (Org. Raquel Silva e Marcus de Lontra Costa) Rio de Janeiro: Memória Visual, 2014. p. 195.

¹²⁷ SILVA, Raquel e FERREIRA, Isabel. Biografia. In: *op. cit.* p. 251.

¹²⁸ *Ibidem.* p. 249.

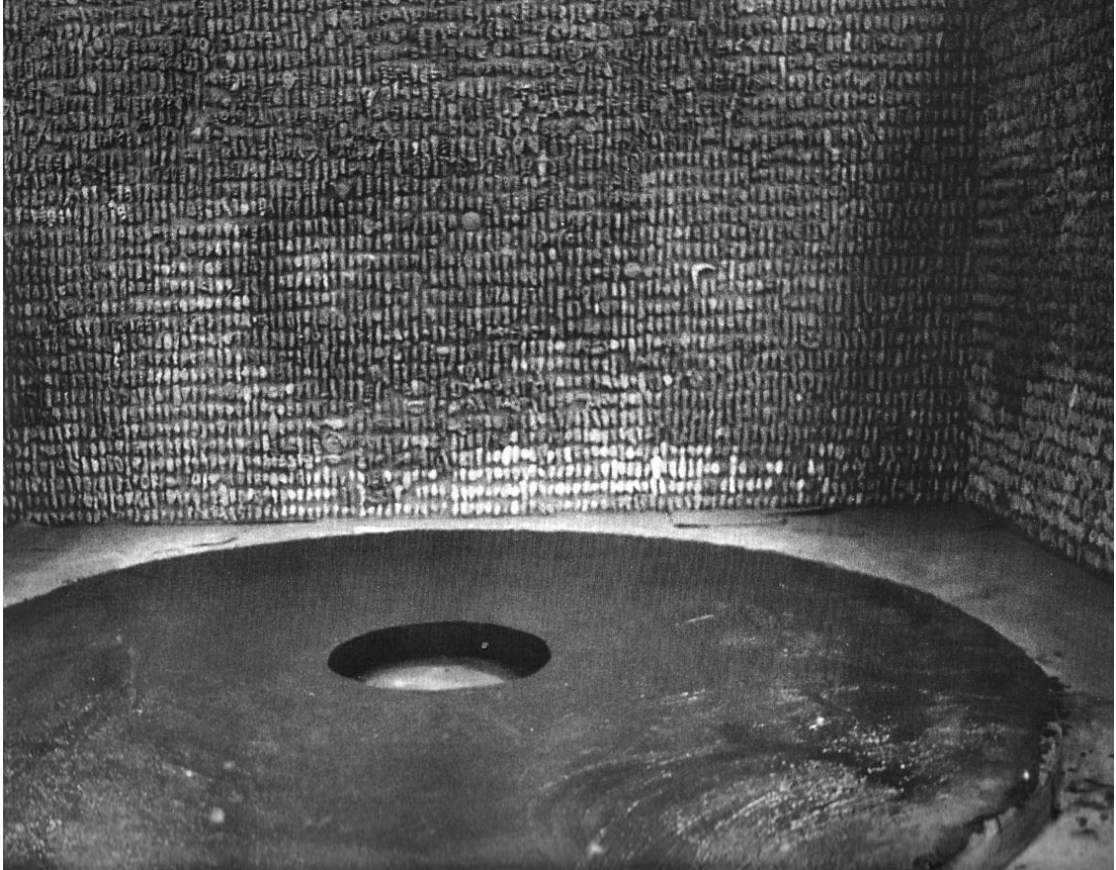


Fig. 21: Celeida Tostes, *Gesto arcaico*, 1991.



Fig. 22: Celeida Tostes, *Amassadinhos*, 1990.

Em 1979, Celeida Tostes realizou uma performance cobrindo o corpo todo com argila, para, em seguida, entrar em um grande vaso de barro, o qual foi fechado para que permanecesse um tempo no interior úmido e escuro e se projetar, ao final, para fora do invólucro, numa cena em que ritualizava um [re]nascimento.



Fig. 23: Celeida Tostes, *Passagem*, 1979.

A potência ritualística consagrada na *Passagem* foi reatualizada e multiplicada no projeto do *Gesto arcaico*. Neste, também, a utilização do barro como a matéria simbólica do corpo, da terra, da consistência. Na proposta comunitária, o contato da pele com o outro corpo, o toque, o aperto das mãos produzindo uma contraforma, forma espelhada de si, forma primeira, molde modelado do ato: cada um, cada mão, performou, ali, um rito. Tomar nas mãos a argila mole, sentir o peso, a textura, a temperatura, sentir o tato, o contato, fechar as mãos, apertar, abrir: ver, materializado, o próprio ato, o tato, o contato, o gesto espelhado. Resíduo de barro nas mãos, resíduo das mãos no barro: marcas desse encontro, dessa ação geradora de sua própria forma: corpo e terra performando a possibilidade de transformação. O ritual do gesto arcaico é o ritual do tato, performado na palma das mãos,

nesse ‘órgão privilegiado’ do sentido – e ritualizar o tato é reconhecer a capacidade de sentir o mundo, de sentir o outro, de estabelecer relações. Nesse ritual, nesse ato de reproduzir o gesto arcaico, se reencena o [re]conhecimento dos corpos.

É sempre importante frisar que é nessa gestualidade, nesse encontro das mãos com a plasticidade da matéria, encontro performado por milhares de pessoas no trabalho de Celeida Tostes, que se fundam os procedimentos da modelagem e da moldagem – processos condicionados ao toque, ao contato, ao relacionamento íntimo entre a forma e sua contraforma. A modelagem e a moldagem, esses procedimentos usados no universo artístico na geração, repetição, desenvolvimentos e desdobramentos de formas, procedem da interdependência tátil das forças acionadas: das mãos e ferramentas modeladoras tocando – e sendo tocadas por – corpos plásticos e do contato da matéria em formação com os limites do molde que lhe dispõe em nova forma. Modelagem e moldagem: artes do tato e do contato.

Entre os trabalhos do escultor inglês Antony Gormley, vale destacar uma série de instalações que vem produzindo desde os fins da década de 1980. Elas também são formadas por milhares de pequenas peças, no caso, retratando multidões através da grande aglomeração de figurinhas, espremidas entre as paredes e ocupando toda a superfície do solo. Diferentemente das obras de argila de Celeida Tostes e Anna Maria Maiolino – reivindicação matérica da própria instância processual dos trabalhos –, os *Fields*, de Gormley, são todos montados com pecinhas de cerâmica resultantes de queimas feitas em grandes fornos, muitas vezes preparados especialmente para a ocasião. O projeto do escultor, produzido e exibido em vários lugares do mundo, costuma envolver a população de todas as localidades escolhidas para a produção das peças, sendo essas modeladas, na maioria das vezes, por todos os membros das famílias regionais.

Uma curiosidade notável é o fato de, em 1990, Gormley ter tido a assistência de Gabriel Orozco, ainda um jovem artista, quando o inglês preparava a execução do *American Field*, no México. Vale a pena recordar como *Mis manos son mi corazón* oferece uma extraordinária síntese da gestualidade empregada para a constituição das milhares de pecinhas formadoras dos diferentes ‘campos’ de Antony Gormley: todas elas preparadas à mão e determinadas pela dimensão desta, mas diferenciando-se da imagem retratada pelo mexicano por causa do caráter antropomorfista, adquirido com os dois furinhos que

encabeçam todas aquelas. No trabalho de Gormley as peças de cerâmica são, cada uma, um pequeno ser, pequeninos homens, mulheres, crianças, metáforas de gente, feitas, metonimicamente nas mãos de cada um deles, a parte pelo todo, as porções de argila amassada, o corpo inteiro.



Fig. 24: Antony Gormley, *Field for the British Isles*, 1993.



Fig. 25: Processo de fatura de *Asian field*, 2003.

O compartilhamento da experiência tátil – a ideia de multiplicar o gesto de tocar, de apertar e brincar com a matéria plástica da argila, de fazer e desfazer, formar, deformar, figurar, desfigurar – estabelece a proposta de compartilhar a ação – os gestos arcaicos – de modelar e moldar, através do exercício de liberdade, concebido por Gormley no seu *Clay and the Collective Body*, projeto realizado em 2009, na Finlândia. O corpo coletivo de homens, mulheres e crianças, modelava, figurava, desfigurava, formava e desformava, fazia e desfazia, livremente, o corpo cúbico – logo tornado aos pedaços – de mais de cem toneladas de argila. A instalação interativa aconteceu por um período de dez dias, dentro de uma estrutura inflável, mantida sempre iluminada, quente e úmida, instalada no centro de uma fria, seca e escura Helsinque. O corpo coletivo de Gormley presumia todos os corpos no calor de um ambiente propício ao processamento das gestualidades em jogo – um ambiente cálido para proporcionar o desejo de todos aqueles encontros corporais: encontro entre as pessoas, partilha de tempo e espaço, encontros das mãos com a materialidade flexível, com a intensa plasticidade do barro, partilha de gestos primevos, partilha da força da transformação.



Figs. 26 e 27: Antony Gormley, *Clay And The Collective Body*, 2009.



Figs. 28 e 29: Antony Gormley, *Clay And The Collective Body*, 2009.

Os gestos multiplicados são os gestos do dia a dia, gestos que escapam à memória, gestos que passam despercebidos, gestos que se repetem ao longo de uma vida, gestos que tocam as coisas do mundo, tocam os outros. São os gestos das mãos, gestos que tocam a consistência, que tocam a existência da matéria. São os gestos que inauguram a modelagem e a moldagem – são os gestos que performam o toque, o tato e o contato.

O todo do corpo é um todo sensível que vê, que ouve, que cheira, que experimenta o gosto das coisas, que sente a si e ao mundo como corpo e como corpo do mundo. A experiência das sensações é concebida como um amálgama de todas as camadas perceptivas, colocando em ação o poder de toda essa aparelhagem, que não se percebe desmembrada, mas, sim, como uma unidade na plenitude do corpo sensório. Nesta tese não se acredita nem se quer pensar como estanques os sentidos que tramam a potência dos corpos humanos – no entanto, evidencia-se aqui uma apologia do tato, nunca em detrimento dos outros, e sim na compreensão de que há particularidades associadas a um ou a outro, e que essas, no que diz respeito às mãos em seu desejo de tocar a materialidade, a do toque, a do sentido do tato, é a que possibilita vencer as distâncias com o corpo e sentir a consistência do mundo.

Será preciso, ainda mais uma vez, convocar Henri Focillon com seu “Elogio da mão”:

A possessão do mundo exige uma espécie de faro tátil. A visão desliza pelo universo. A mão sabe que o objeto é habitado pelo peso, que é liso ou rugoso, que não está soldado ao fundo de céu ou de terra com o qual ele parece formar um só corpo. A ação da mão define o oco do espaço e o pleno das coisas que o ocupam. Superfície, volume, densidade e peso não são fenômenos ópticos. Foi entre os dedos, no oco da palma das mãos, que o homem primeiro os conheceu. O espaço, ele o mede não com o olhar, mas com a mão e com o passo. O tato preenche a natureza de forças misteriosas. Sem ele, a natureza seria semelhante às deliciosas paisagens da câmara escura, diáfanas, planas e quiméricas.¹²⁹

¹²⁹ FOCILLON, Henri. Elogio da mão. In: *Serrote*, v. 6, São Paulo: IMS, 2010. p. 11.

1.4: Contato e impressão

L’empreinte semble ne se dire qu’au pluriel, justement parce qu’elle semble n’exister qu’en particulier: particuliers, chaque sujet de l’empreinte, chaque objet qui s’imprime: particulier, chaque lieu où s’opère l’impression (selon la matière, la texture, la plasticité du substrat); particuliers, chaque dynamique, chaque geste, chaque opération où l’empreinte advient
Georges Didi-Huberman¹³⁰

De fevereiro a maio de 1997, a exposição “L’Empreinte” ocupou uma das galerias do *Centre Georges Pompidou*, em Paris. Concebida e realizada por Georges Didi-Huberman, com o auxílio de Didier Semin, esse grande empreendimento contou com um catálogo cujo texto de introdução foi reeditado na íntegra, em 2008, compondo o livro *La ressemblance par contact – Archéologie, anachronisme et modernité de L’empreinte*. Essa obra de Didi-Huberman tem um valor inestimável para a pesquisa que se efetua nesta tese, pois é a impressão, sustentada pela premissa do contato, que se destaca na condição de *força* ativadora das instâncias processuais, deflagradas na efetivação dos procedimentos da modelagem e da moldagem. O contato se expressa em dupla face – porque esse ato invoca a instância do contactado, ou seja, o contato é sempre *mais que um*, não há um contato solitário – e, no caso específico da investigação pertinente a esta tese, refere-se tanto ao diálogo das mãos (ou mesmo de qualquer ferramenta usada como *prolongamento* destas) e a matéria plástica manipulada na modelagem quanto na relação do encontro entre *forma* e *contraforma*, par imprescindível na instituição do processo da moldagem.

O livro de Didi-Huberman investiga a impressão em um âmbito abrangente, tornando-a tema para suas especulações sobre a história da arte. Sempre reafirmando seu descontentamento com os postulados tradicionais da disciplina, o autor busca, em sua aprofundada e inovadora reflexão, ampliar o campo de conhecimento pertinente às artes plásticas, estendendo-o para muito além de suas fronteiras mais visitadas.

¹³⁰ “A impressão parece poder dizer-se somente no plural, justamente porque ela parece existir apenas de forma particular: particulares, cada tema da impressão, cada objeto que se imprime: particular, cada lugar onde se opera a impressão (conforme a matéria, a textura, a plasticidade do substrato); particulares, cada dinâmica, cada gesto, cada operação em que ocorre a impressão”. DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact – Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008. p. 11, tradução nossa.

Nesse empreendimento ele faz um percurso da pré-história ao século XX, sem se valer da coordenada espaço-temporal para dar à *impressão* uma história de seu *desenvolvimento* e, sim, com o intuito de examinar, no mapeamento proposto, diversas condições de *aparecimento* desse processo de constituição da forma/imagem. Um processo rejeitado como fator artístico pelos historiadores marcados por concepções da arte formuladas a partir do Renascimento: um processo desprezado por subverter a tríade *invenzione, idea, imitazione*, por desestabilizar esses pilares em que se apoiava o estatuto da *grande arte*, aquela que seria fruto, fundamentalmente, de operações mentais estabelecidas pelo artista na sua lida com a *obra de arte*. O neoplatonismo renascentista abriu o espaço para o estabelecimento da arte em seu cânone, mas não perdeu de vista o privilégio do *pensamento* – potência abstrata da ideia – sobre a *matéria* – presença física do mundo sensível.

Algumas especulações de Didi-Huberman sobre a inadequação de modelos axiomáticos de compreensão da arte, já trazidas a esta tese, encontram-se rearticuladas ao longo desse livro-farol, aqui proposto como guia para a empreitada de trabalhar o relacionamento entre o contato e a impressão. O autor penetra em profundidade nas camadas teóricas com as quais vai fazer transitar o seu tema desde os tempos imemoriais das marcas do homem sobre a terra – muito antes de a história ser constituída pela escrita – até o advento paradigmático da obra duchampiana e sua repercussão no meio artístico. As formulações conceituais de Didi-Huberman adensam e dilatam o campo crítico da arte, compreendendo uma extensão a ser circunscrita na medida do foco pretendido: para realizar uma extração mais pontual de suas proposições de leitura, a retomada da epígrafe acima pode ser uma primeira manobra.

É com a proposta de pensar a impressão como fato plural, devido às multiplicidades invocadas em cada situação de seu acontecimento, que o autor inicia o seu ensaio. Considerando as particularidades que cada impressão traz em seu estabelecimento, ele faz referência aos eixos desta tese ao evocar uma terminologia aqui recorrente, como *matéria* e *plasticidade*, associadas à *dinâmica* e aos *gestos operados* em cada ato de impressão, colocando, portanto, em perspectiva, a própria condição processual investigada neste trabalho. É importante estar atento à enunciação do autor ao movimentar sua afirmativa com a repetição das palavras ‘particular’ [*particulier*], ‘particulares’ [*particuliers*] e

‘cada’[*chaque*]. Através da utilização de anáforas e do sentido de singularidade dos termos ecoados, orchestra-se uma imagem potente para as reflexões sobre os procedimentos de modelagem/moldagem, concebidos como veículos da imprecisão – anotação afirmada no título desta pesquisa. Cada particular, cada coisa tratada em sua individualidade, produz um panorama de multiplicidades – estimando que as particularidades não se constituam em agrupamentos de semelhanças –, no qual a individuação reforça a emergência das diferenças. A diferença é a condição mestra da imprecisão, afirmando seu caráter cambiante. Inapreensível, deslizante e fugidia, a imprecisão reveste-se dessa autoridade para abalar a assertividade que nomeia, classifica e ordena o mundo das aparências. Afirmada pelas diferenças, pelas diversidades de suas insurgências, a impressão não se deixara capturar no inventário das técnicas arroladas pela história da arte disciplinar porque desvirtuara a possibilidade de uma qualificação precisa, não se submetendo, assim, às exigências que determinavam os métodos pertinentes à constituição do objeto artístico. A sua capacidade de produzir uma *forma* é baseada na lógica do rastro, da sobra, do traço: atributo denegado quando se quer atestar a prerrogativa da invenção mental no domínio da capacitação do artista. E o afloramento de uma semelhança – ou dessemelhança –, engendrado como um *desdobramento da forma*, efetuado por via do *contato*, é por demais *mecânico* para ser considerado como criação.

Retomando o caráter diverso da natureza da impressão, Didi-Huberman proclama a incompatibilidade desta com a estrutura de tipologias classificatórias.

Comment, alors, parler de l’empreinte *en général*? [...] Possible, mais vain, de chercher des typologies: elles seraient très vite arborescentes jusqu’à l’infini, ou plutôt jusqu’à un nombre trop considérable de ces particularités, de ces “circonstances d’empreinte”¹³¹.

Essas ‘circunstâncias da impressão’, múltiplas em suas particularidades, podem ser pensadas como sendo a própria condição processual, entendida como uma instância de

¹³¹ “Como, então, falar sobre a impressão de forma geral? [...] É possível, mas vão, procurar tipologias: elas serão rapidamente arborescentes, até o infinito, ou, antes, serão em número demasiado grande, dadas essas particularidades, essas ‘circunstâncias de impressão’”. DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact – Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008. p. 11, tradução nossa.

incessante geração de forças disruptivas – o que desencoraja qualquer avaliação categórica –, sempre investindo nas derivações de um devir. A instância da promoção de um contínuo *vir-a-ser*.

Se buscar uma tipologia para a impressão fosse uma tarefa infinita – dada a abundância de suas manifestações singulares –, como historicizá-la, estabelecê-la em uma linhagem temporal, especialmente quando tantos modos de construção histórica se prestam a construir modelos evolutivos de seus objetos de interesse? Em uma história da impressão como técnica – referenciada por sua pertinência a uma função metodológica na arte –, só o anacronismo, como comunhão de tempos heterogêneos, pode abarcar as suas ressurgências no contexto artístico. Frequência assídua, mas, na mesma medida, menosprezada pelos historiadores, dado o preconceito firmado há tempos pelos estudiosos que não queriam ver as obras de arte conspurcadas por faturas não-criativas. Quanto à abordagem anacronista, Didi-Huberman a defende apoiando-se no seu panteão teórico e trazendo a reboque alguns estudiosos de sua predileção, como Walter Benjamin, Aby Warburg e Carl Einstein. Desse trio germânico de pensadores, o autor francês emprega certos conceitos que serão sempre reafirmados, em sua narrativa de empreender uma abordagem dessa presença recorrente da impressão, atuando desde o passado longínquo até o tempo presente. A capacidade crítica do conceito de sobrevivência [*Nachleben*] – com o qual Warburg navega na história fazendo emergir suas *Pathosformeln* [fórmulas de *pathos*], sendo as mais famosas as ninfas da Antiguidade, ressurgidas na cristandade renascentista e além – se alia ao projeto einsteiniano de leitura da escultura africana, a partir do ponto de vista da arte cubista com a qual o autor convivia – uma história construída em sentido inverso, como se lê em suas palavras:

Certos problemas que se colocam para a arte moderna provocaram abordagem mais escrupulosa da arte dos povos africanos. Como sempre, aí também, um processo artístico atual criou sua história: em seu centro elevou-se a arte africana. O que antes parecia desprovido de sentido encontrou sua significação nos mais recentes esforços dos artistas plásticos¹³².

¹³² EINSTEIN, Carl. *Negerplastik*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011. p. 30-31.

Essas propostas de análise *desfiam* o tecido histórico concebido como uma padronagem retilínea, rompendo sua linearidade temporal através da conjugação de tempos diversos. Didi-Huberman reitera sua disposição para uma leitura anacrônica, invocando também a noção benjaminiana de *imagem dialética*, o tratamento do filósofo alemão sobre o sentido de origem [*Ursprung*], assim como a sua propagada lição de ‘escovar a história a contrapelo’¹³³. A ideia de um ‘outrora’ encontrando um ‘agora’, formando uma ‘constelação’, uma nova configuração temporal – imagem criada por Walter Benjamin, que a nomeou *dialética*, uma *imagem crítica* como o quer Didi-Huberman¹³⁴ –, pontua toda a construção textual do livro. A reincidência desse pensamento se ajusta ao trabalho com as várias camadas de tempo administradas pelo autor, na sua tarefa de *criar* uma história da arte da impressão partindo das experiências dos artistas do presente. O seu projeto fica assim traçado:

[...] comprendre la dynamique des “survivances” en jeu; décrire comment, dans une oeuvre produite par empreinte, l’*immémorial* d’un savoir-faire rencontre une pratique *actuelle* pour former un éclair, une constellation, l’“image dialectique” d’un objet anachronique ou, pour le dire d’une façon plus nietzschéenne, d’un objet *inactuel*. Il faut pour cela écouter la suggestion de Carl Einstein: repartir de la “situation actuelle”, analyser en quoi le “processus artistique actuel a créé une histoire” – une possible histoire de l’empreinte – à partir de ses propres détours par l’anachronisme¹³⁵.

A obra de Marcel Duchamp, e muito especialmente a peça moldada em gesso, produzida em 1950, *Feuille de vigne femelle (Folha de parreira fêmea)*, é trazida como lume para essa admirável investigação. Didi-Huberman associa a pequena peça com a mais

¹³³ Os conceitos benjaminianos de *imagem dialética*, o de *Ursprung* [em Benjamin tratado como uma *origem-turbilhão*], assim como referências ao seu ‘escovar a história a contrapelo’ são constantes na obra de Didi-Huberman, como pode ser avaliado também em ‘O que vemos, o que nos olha’, *Devant le temps*, entre outras publicações.

¹³⁴ “[...] a *imagem dialética* produz ela mesma uma *leitura crítica* de seu próprio presente, na conflagração que ela produz com seu Pretérito [...]” DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998. p.183.

¹³⁵ “[...] Compreender a dinâmica das “sobrevivências” em jogo; descrever como, em um trabalho produzido por impressão, o imemorial de um *savoir-faire* reencontra uma prática *atual* para formar um clarão, uma constelação, a “*imagem dialética*” de um objeto anacrônico ou, para falar de uma maneira mais nietzschiana, um objeto *inatural*. É necessário ouvir a sugestão de Carl Einstein: iniciar da “situação atual”, analisar como o “processo artístico atual criou uma história” – uma possível história da impressão – a partir de seus próprios desvios pelo anacronismo”. *Idem. La ressemblance par contact – Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008. p. 14, tradução nossa.

controversa criação duchampiana, o *ready-made*, com base na ‘fatura’ desse objeto, produto de uma moldagem feita, provavelmente, sobre o corpo real de uma mulher, uma contraface de sua genitália: a materialização especular de uma realidade carnal. A impressão de uma realidade ‘já pronta’. Através da noção de *ready-made*, Didi-Huberman problematiza uma terminologia tantas vezes vinculada à obra do artista francês e, tantas vezes, abordada como justificativa de sua própria condenação: a perda da origem. Essa é tanto pranteada – pelas muitas vezes que execram o artista por seu ataque mortal ao campo das habilidades específicas da arte – quanto exaltada por aqueles que entendem o ato duchampiano como uma chave libertária da imposição das disciplinas artísticas.

Didi-Huberman trabalha a questão para além dessa dicotomia, sustentando uma ousada percepção da experiência artística de Marcel Duchamp, constantemente analisada pelo viés da sua forte conceitualização e de um aclamado distanciamento das instâncias técnicas. Sem nunca abandonar as especificidades dos procedimentos empregados pelo artista, vistas como *materialidades* a serem avaliadas, o autor propõe uma leitura da obra duchampiana tomando a *impressão* como um paradigma desta. Nesse propósito, a causa da *origem* seria um dos eixos fundamentais para uma aproximação conceitual do processo que põe em ação o relacionamento entre a presença e a ausência, entre o contato com a origem e a perda desta, entre unicidade e disseminação, entre o próximo e o distante, entre a perda e o ganho... A listagem dessas disparidades se estende, fomentando a articulação proposta por Didi-Huberman para ressaltar, exatamente, o caráter ambíguo do procedimento: deste, ele exalta a condição de ser, ao mesmo tempo, *uma* e *outra* coisa, de não se prestar a uma aposta axiomática, a uma definição restrita. De ser um processo de *abertura* conceitual e operacional. A impressão é, para ele, como uma ‘imagem dialética’, plena de potencial crítico¹³⁶.

Para seguir o raciocínio do autor, é preciso destacar alguns pontos do seu estudo, sendo o primeiro a sua avaliação da impressão como uma condição técnica negligenciada

¹³⁶ “Je dirai que l’empreinte est l’“image dialectique”, [...] quelque chose qui nous dit aussi bien le *contact* (le pied qui s’enfonce dans le sable) que la *perte* (l’absence du pied dans son empreinte) [...]” -“Eu diria que a impressão é a “imagem dialética”, [...] algo que nos diz tão bem do *contato* (pé afundando na areia) quanto da perda (a ausência do pé na impressão) [...]”. DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact – Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008. p 18, tradução nossa.

pela história da arte, enquanto plenamente reconhecida pelos antropólogos, que a integram com noções mais abrangentes do gestual técnico do homem, valorizando sua eficácia e pertinência na tradição humana¹³⁷. O aspecto heurístico da impressão, mentor de sua imensa capacidade operatória, seria o responsável tanto por seu alijamento da arte narrada pelos historiadores quanto de seu apreço pela antropologia: ele *perturbaria* o *juízo* artístico enquanto *desdobraria* o olhar antropológico em múltiplas direções¹³⁸. O aspecto heurístico sublinhado por Didi-Huberman é o agente da diversidade, da abertura ao experimental, colocando-se como um aspecto incessantemente em confronto com propostas axiomáticas de determinação de uma práxis. Um aspecto que *impulsiona* os artistas em seus processos de trabalho:

Même si l'on peut constater qu'il est rarement soutenu par une *axiomatique* – une série de principes valant comme vérités capables de fonder la pratique sur une connaissance –, le geste de l'empreinte est doué d'une extraordinaire fécondité *heuristique*. Les artistes disent souvent qu'ils ont recours à ce geste d'empreinte lorsque leur manque l'idée, l'axiome de départ. Faire une empreinte, c'est alors émettre une hypothèse technique pour voir ce que cela donne, tout simplement¹³⁹.

Ver o que vai acontecer, após conceder ao próprio processo de impressão o papel de criador de um acontecimento, é abrir-se ao inesperado e apostar na surpresa como *movimento* a ser continuado. Esse gesto, essa *atitude* heurística, realiza-se como uma entrega ao devir, uma entrega ao próprio movimento disparado pela ação, em busca de um resultado que não seria mais que um impulso para a possibilidade de desdobramentos. Assim, na situação de se entregar ao curso do procedimento – de buscar a sua capacidade de *desdobrar* uma imagem, de produzir um rastro, um espelhamento, de fazer sobrar do

¹³⁷ Marcel Mauss, Leroi-Gourhan e Lévi-Strauss são evocados nessa discussão. DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact – Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008. p. 29 et seq.

¹³⁸ O estudo das impressões, das marcas deixadas pelos homens, pelos animais, assim como suas ocorrências no mundo vegetal e mineral são fontes importantes nas pesquisas de arqueólogos, antropólogos e paleontólogos. Essas pesquisas se estabelecem num ramo do conhecimento denominado icnologia, um campo para o estudo dos traços, dos vestígios.

¹³⁹ “Mesmo que se possa constatar que ele é raramente sustentado por uma *axiomática* – uma série de princípios válidos como verdades capazes de fundar a prática sobre um conhecimento – o gesto da impressão é dotado de uma extraordinária fecundidade *heurística*. Os artistas dizem, frequentemente, que eles recorrem a este gesto da impressão quando lhes falta a ideia, o axioma de partida. Fazer uma impressão é, então, *emitir uma hipótese técnica para ver o que acontece, simples assim*”. DIDI-HUBERMAN, Georges. *op. cit.* p. 31, tradução nossa.

gestual engendrado os traços para uma derivação –, poderia se dizer que o artista se colocaria em contato com a *origem-turbilhão*, com o agito de um redemoinho, nessa imagem benjaminiana que Didi-Huberman tanto preza. Mas, mais que se deparar com essa circunstância, ele, o artista, a precipitaria, fazendo emergir, a partir de um gesto ‘cego’, essa potência processual. A analogia é trazida aqui por sua pertinência imagética:

“Origem” não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano fatural, cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado¹⁴⁰.

Essa ideia de origem, essa *turbilhonada*, parece quase incontornável como forma de visualizar a ação do artista no ato de fazer uma impressão para ver o que acontece: um momento de mergulho na correnteza processual, uma investida no fluxo revolucionário que movimentava essas águas.

Pode-se também pensar que essa noção *vibrante* de origem recoloca em questão as querelas em torno de uma *perda* da origem, pois aquela, concebida como processo em transformação, não se identifica com uma fonte localizável e sim com a incessante mutação de seu movimentar no curso ininterrupto dos devires.

Com a memória ainda fresca da imagem do artista se arriscando com o processo da impressão para abrir seu horizonte criativo, é preciso dar destaque à dupla conceitual com a qual Didi-Huberman ilumina esse fenômeno, pronunciando a sua integração com a qualidade experimental da arte, nesse exercício de lidar com *impurezas*:

Le geste d’empreinte [...] est avant tout l’expérience d’une relation, le rapport d’émergence d’une forme à un substrat “empreinté”. Sa grande ouverture heuristique comporte en fait le corollaire d’une *impureté* procédurale liée à la concomitance, dans toute empreinte, du hasard et de la technique. *Tuchè* et *technè*: [...] Des ces rencontres, l’empreinte se fait un principe, qui aboutit au non-principe suivant: *on ne sait jamais exactement ce que cela va donner*. La forme,

¹⁴⁰ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão* [edição e tradução João Barrento]. Belo horizonte: Autêntica Ed., 2011. p. 34.

dans le processus d’empreinte, n’est jamais rigoureusement “pré-visible”: ele est toujours problématique, inattendue, instable, *ouverte*.¹⁴¹

Ao se conjugar *techne* e *tuche*, realiza-se o encontro entre um *saber* e um *não-saber*. Realiza-se um encontro que proporciona ao acaso – a ocorrência do inesperado – um lugar para seu aparecimento, realiza-se um encontro viabilizador de um espaço de ação para essas forças, conjuminadas, operarem transformações abertas ao inusitado. A combinação desses aspectos, dessa maneira, permite a insurgência da diferença, daquilo que não se domina *a priori*. Esse grau de indeterminação seria, como aponta o autor, o responsável tanto pelos poderes quanto pelos limites da técnica da impressão¹⁴². Assim, pode-se pensar nesse *estado de impureza* como um valor paradoxal, agindo tanto na restrição a uma eficiência técnica quanto na oferta de um campo promissor para o artista em busca de um acontecimento estimulante para seu trabalho. Essa margem de indeterminação pode ser avaliada, sem dúvida, como uma condição processual inerente ao procedimento e, por evidenciar-se na [des]ordem da imprecisão, faz retornar o título: *sobre o que não é preciso*.

Dessa maneira, a impressão será tanto renegada quanto preconizada exatamente por sua capacidade de *fixar impurezas*: agindo por *contaminação*, esse procedimento conduz, de materialidade a materialidade, algo que infecta a pureza descarnada do reino das ideias. Em determinado momento de sua prosa, Didi-Huberman traz uma definição para o *sistema* da impressão, compreendendo-o como um dispositivo operador da morfogênese através da reunião de uma forma e sua contraforma¹⁴³. A econômica e justa elocução pode ajudar a pensar sobre o problema, sempre apontado pelo autor, da relação complexa que a história da arte tem com a impressão: o método de criar algo a partir do entrelaçamento *material* da

¹⁴¹ “O gesto da impressão [...] é acima de tudo a *experiência de uma relação*, a questão da emergência de uma forma a um substrato “imprimido”. Sua grande *abertura* heurística comporta, de fato, o corolário de uma *impureza* processual ligada a concomitância, em toda impressão, do acaso e da técnica. *Tuche* e *techne*: [...] de seus encontros a impressão faz um princípio, o que leva ao não-princípio seguinte: *nunca se sabe exatamente aquilo que irá surgir*. A forma, no processo de impressão, nunca é exatamente o “pré-visível”: ela é sempre problemática, inesperada, instável, *aberta*.” DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact – Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008. p. 33, tradução nossa.

¹⁴² “Tels sont [...] les pouvoirs, mais aussi les limites de l’empreinte. Dans un sens l’empreinte est opératoire, dans un autre elle reste indéterminée.” –“Tais são [...] os poderes, mas também as limitações da impressão. Num sentido a impressão é operatória, noutra ela permanece indeterminada”. *Ibidem*. p. 34, tradução nossa.

¹⁴³ “[...] l’empreinte est bien ce système: *forme* et *contre-forme* réunies en un même dispositif opératoire de morphogénese” –[...]a impressão é bem este sistema: *forma* e *contraforma* reunidas em um mesmo dispositivo operatório de morfogênese. *Ibidem*. p. 54, tradução nossa.

forma e da contraforma é um método para *re-criar*, ou desdobrar, ou espelhar, instituído como um evento entre duas materialidades, ocorrendo a despeito do controle do artista. Para os parâmetros do ideal renascentista, essa ocorrência insubmissa iria macular a maestria de quem deveria tomar a seu cargo todo o domínio da representação. Com essa independência da soberania do artista, a impressão se investe de uma *autonomia fenomenal* e produz restos, resquícios, *traçando* e incorporando, na própria *matéria*, algo mais do que se esperava que a obra de arte fosse *arquitetar* como imagem. Na qualidade de sobra, de corpo residual, a *matéria* revelada nesse processo se dá, portanto, como uma apresentação: longe de uma *semelhança* imaginada, *construída* artisticamente, ela é uma *presentificação* do real, via um *contato* com este.

Assim como traz do universo arqueológico referências ao grande número de impressões de mãos encontradas junto às pinturas parietais pré-históricas, Didi-Huberman reinvidica, com o pensamento de Plínio, o Velho, a procedência da *semelhança por contato* e sua instituição como instância legítima da *imago*. São inúmeros os exemplos comprovadores da fatura, já nos primórdios da civilização humana, de máscaras mortuárias usadas em rituais fúnebres, e estes se somam a uma instigante prática ancestral relatada pelo escritor romano. Identificada como uma ação genealógica, essa tradição antiga era exercida através da realização de moldagens de cera, configuradas em efígies e expostas nos átrios das casas, estabelecendo-se como tributo e comprovação das ascendências familiares dos habitantes do lugar¹⁴⁴. O hábito desses antepassados testemunhava a legitimidade da imagem, porque era concebida como memória física de uma *carnalidade* que sobrevivia em seu próprio *rastro*.

Não seria demais apresentar o mito, também este lembrado por Plínio, no qual a modelagem mostra uma relação indicial com figura humana ao figurar um retrato pelo desdobramento, em matéria, da diáfana impressão de uma sombra:

¹⁴⁴ O assunto é tratado no primeiro capítulo do livro, especialmente ao final da discussão em torno das formas técnicas, na qual a impressão pré-histórica é trazida, e ao longo da parte dedicada à impressão como uma forma de matriz genealógica, em que a presença de Plínio, o Velho, fundamenta a leitura sobre a instituição das imagens. DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact – Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008. p. 43-68.

Conviria tratar também da arte da modelagem. Trabalhando com a terra, Butades de Sicione, um oleiro, foi o primeiro a inventar, em Corinto, a arte de modelar retratos em argila, graças a sua filha. Ela, apaixonada por um jovem que partia para o estrangeiro, traçou na parede o contorno da sombra de sua face à luz de uma lamparina. Seu pai, aplicando-lhe argila, confeccionou um modelo e o colocou ao fogo para endurecer junto com outros vasos de barro [...]¹⁴⁵.

Essa cena, cujo entrelaçamento do processo de modelagem com o de moldagem é contundente, conta o procedimento de transmutação da sombra projetada – uma matéria impalpável – em corpo sólido, encarnado pela matéria plástica da terra. O trecho fala da passagem de uma materialidade a outra, na qual a projeção funcionou, para o ceramista, como uma *fôrma* para gerar a *forma* desejada. A narrativa alia a *pintura* efêmera estampada na parede – uma película incorpórea, fruto do fenômeno da luz se projetando sobre os corpos tridimensionais e criando seus duplos bidimensionais – com a *modelagem* que lhe dá a espessura carnal – uma modelagem *moldada* sobre uma matriz indicial. Um feito conquistado na articulação de uma sequência de impressões: a do vulto na parede e a da argila sobre ela.

Por mais que a bela lenda possa fundar uma *mitologia* artística, o procedimento de *moldagem* envolvido – como o conto permite visualizar no desenvolvimento *operacional* narrado – não a qualificaria para frequentar um capítulo da história da arte, se cogitada pelo raciocínio renascentista. As palavras de Didi-Huberman explicitam tanto o temor vigente com processos mecânicos – num período em que a atividade artística buscava ser reconhecida como uma arte *liberal*, pautada pela imaterialidade do intelecto¹⁴⁶ – quanto a imposição de uma atitude disciplinar regulada por operações mentais objetivando a *criação*:

¹⁴⁵ Plínio. *História Natural* – Livro 35. In: LICHENSTEIN, Jacqueline (dir.), *A Pintura: textos essenciais* – Vol. 1: O mito da pintura. São Paulo, Editora 34, 2004. p. 86.

¹⁴⁶ “[...] l’assomption humaniste des arts visuels en tant qu’arts *libéraux* –opposés aux arts mécaniques –[...] revendication d’une activité autant que possible *libérée de l’adhérence à la matière* [...] Toute l’esthétique des académies italiennes du XVIIe siècle, où se fonde notre système moderne des “beaux –arts”, pourrait être résumée comme une revendication non seulement intellectuelle, mais encore intellectualiste.” – “[...] O pressuposto humanista das artes visuais como artes *liberais* –contrária às artes mecânicas –[...] reivindicação de uma atividade, tanto quanto possível *liberada da aderência à matéria* [...] toda a estética das academias italianas do século XVI, quando se funda nosso sistema moderno das “Belas-Artes”, poderia ser resumido como uma reivindicação não só intelectual, mas intellectualista.” DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact – Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008. p. 92, tradução nossa.

[...] la forme obtenue par l’empreinte fait obstacle à la notion, à l’idéal de l’art, [...] (puis)qu’elle procède trop directement d’une *matière* déjà existante [...], *elle passe directement de matière à matière*. Pour exister, elle n’a nul besoin de se “former” dans le esprit de l’artiste. Elle ne procède donc, à strictement parler, ni de l’*idea*, ni du *disegno*, ni de l’*invenzione*, ces “mots magiques” de l’esthétique vasarienne. Insistons sur la différence radicale qui sépare la forme obtenue par empreinte de toute *imitation* entendue au sens classique: l’imitation suppose la distance, l’opticalité, la médiation. [...]. Or, l’empreinte exclut toute distance à son référent, puisqu’elle a précisément besoin de l’adhérence pour opérer. De même, le contact suppose la réduction, l’écrasement de toute médiation. Enfin, la forme “empreintée” s’obtient à l’*aveugle*, dans l’intériorité inaccessible du contact entre la matière-substrat et sa copie en formation¹⁴⁷.

As evidências do uso de procedimentos como a moldagem – sustentada sempre por um ato de impressão – por protagonistas do elenco da história da arte (como os exemplos de Donatello e Rodin, já mencionados neste capítulo) são trazidas ao texto de Didi-Huberman como potências liberadoras de uma renovação crítica. Para o autor, a impressão dinamiza importantes questões para as obras de arte e não pode ser ignorada, como constantemente fora, por seu caráter adverso aos princípios reguladores da idealização da atividade artística. Sua proposta de leitura desse fenômeno de tão longa duração afirma-se como um projeto de ruptura com a noção globalizante da arte e proporciona a oportunidade, para o seu leitor, de desviar-se dos percursos conhecidos e vislumbrar outras paisagens.

A obra de Duchamp, analisada sob a perspectiva da impressão, é uma dessas surpresas e proporcionou, para o desenvolvimento desta tese, a possibilidade de contar com uma chave teórica potente, guarnecida de grande valor poético, para nomear a condição processual da moldagem naquilo que parece ser a sua instância mais íntima e poderosa. A noção duchampiana de *infraince* trabalha o *contato* em profundidade para encontrar, nos interstícios de sua espessura, a força da distância. Com esse conceito, o artista cria uma

¹⁴⁷ “[...] A forma obtida pela impressão se opõe à noção, ao ideal de arte, [...] (pois) ela procede muito diretamente de uma *matéria* já existente [...], *ela passa diretamente de matéria à matéria*. Para existir ela não precisa de se “formar” no espírito do artista. Ela não procede, portanto, estritamente falando, nem da *idea*, nem do *disegno*, nem da *invenzione*, essas “palavras mágicas” da estética vasariana. Insistemos sobre a diferença radical que separa a forma obtida por impressão de toda *imitação* entendida no sentido clássico: a imitação supõe a distância, a opticalidade, a mediação. [...]. Ora, a impressão exclui toda a distância de seu referente, pois ela exige, precisamente, a aderência para operar. Da mesma forma, o contato supõe a redução, a destruição de qualquer mediação. Finalmente, a forma “imprimida” é obtida *às cegas*, na interioridade inacessível de contato entre a matéria-substrato e sua cópia em formação”. DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact – Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008. p. 121, tradução nossa.

dialética vibrante que aciona, em antinomias como o longe e o perto, o igual e o diferente, uma subversão dos limites estabelecidos para essas oposições¹⁴⁸.

Porém, antes de tratar sobre *inframince*, é preciso fazer uma importante anotação para ajudar a circunscrever, no tema deste trabalho, uma especificidade em seu foco:

A impregnação com a *origem*, esse *traço* de realidade que o artista elogiado por Vasari como um homem da invenção deveria renegar, pode ser replicada, via o processo de moldagem, em cópias e mais cópias, problematizando a ideia de original, tão cara ao estatuto tradicional da arte. Esse aspecto do procedimento, responsável por essa distorção no conceito de originalidade da obra do artista, é também aquele que justifica a sua presença no sistema industrial, no qual a intensa produção de mercadorias precisa obedecer a um padrão de qualidade baseado na repetição do mesmo, uma vez que cada um desses produtos demanda um único valor monetário. Mas é possível notar, em várias peças moldadas pela indústria, algum ‘defeito’ de fabricação: os pequenos *acidentes* no percurso da fatura, reconhecidos como ‘imperfeições’, podem ser percebidos como um ‘efeito’ do procedimento. Quantos já não observaram essas imprecisões? Uma rebarba na junção das partes que formam uma garrafinha plástica de água mineral? Orelhas meio desencontradas, em bonecas feitas de borracha? Uma superposição na padronagem de algum objeto fabricado em série? Enfim, quem já não se deparou com essas imprecisões, essas ocorrências disseminadas em muitos produtos, tornadas visíveis no exato momento em que, no caso de peças tridimensionais, são retiradas da fôrma que lhes moldou? Nesse momento-chave efetua-se o aparecimento do objeto com a *marca* do procedimento que lhe originou. Assim, ainda que utilizada para promover uma serialização, a prática da moldagem pode produzir a *essência* daquilo que contraria a sua desejada operacionalização: usada para proceder à repetição do mesmo, ela pode instaurar, no íntimo de seu mecanismo reprodutor, uma diferença. E é essa diferença, valor de subversão do procedimento, que será avaliada por Didi-Huberman, a partir de Duchamp, como uma operação *inframince*. Esse olhar para a moldagem, essa maneira de pensá-la na *profundidade* de sua atuação –

¹⁴⁸ “L’art de Duchamp [...] pose de part en part la question du contact, c’est-à-dire du rapport dialectique entre contact et distance (rapport où gît tout la notion de l’inframince)” – “A arte de Duchamp [...] sempre coloca a questão do contato, ou seja, da relação dialética entre o contato e a distância (relação na qual reside toda a noção de *inframince*)”. DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact – Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008. p. 227, tradução nossa.

profundidade que se realizará materialmente na *superfície* de um objeto moldado – é determinante para o trabalho desta tese. Aqui, a proposta é pensar a moldagem como um procedimento aberto à sobredeterminação, à insurgência do acaso, do acidental, uma proposta cujo objetivo é, exatamente, valorizar essa qualidade de não-precisão, essa emergência da diferença. Abalizado pelo foco na condição processual, o que se recorta aqui, de toda a cadeia produtiva engendrada pela moldagem como uma *repetidora* da forma, é o instante de seu acionamento: o momento do encontro entre matéria e fôrma, o instante no qual se dá o *contato*, o princípio agenciador de toda a operação. É em função deste que a moldagem poderá fazer aparecer unicidades, poderá subverter o fluxo de continuidade do mesmo, ao gerar, no processo de repetição, o desvio da linhagem, estabelecendo o estatuto do *outro* em meio à estrutura genealógica da igualdade. O contato só poderá acionar essa diferença por estar, paradoxalmente, relacionado com a distância. Esta é designada como uma separação sutilíssima, ocorrendo como um sopro quase, quando se pensa, por exemplo, no instante da formação de uma pequena bolha de ar no interior de um molde preenchido: a emergência desse evento marcará, no corpo moldado, o seu dado de unicidade entre os possíveis múltiplos.

O *inframince* de Duchamp é tratado em 46 notas escritas pelo artista – só publicadas postumamente – e se desenvolve como uma percepção temporal e espacial de diferentes fenômenos, investigados com o poder poético de desdobrá-los nas mais ínfimas singularidades. De sua abrangência, é importante selecionar alguns tópicos, visto o especial interesse para a pesquisa sobre a modelagem/moldagem:

1. Le possible est un infra mince. [...] le possible impliquant le devenir – le passage de l'un à l'autre a lieu dans l'infra mince. [...] 18. La différence (dimensionnelle) entre 2 objets faits en série [sortis du même moule] est un infra mince quand le maximum (?) de précision est obtenu. [...]35rv. Separation infra-mince 2 formes embouties dans le même moule (?) différent entre eles d'une valeur séparative infra mince. Tous les "identiques" aussi identiques qu'ils soient, (et plus ils sont identiques) se rapprochent de cette différence séparative infra mince [...] 44. *Moules en plis.* / dans le cas du coude / Moule (à coude droit) ex. type – pantalons porté et très marqué des plis (donnant une expression sculpturale de l'individu qui l'a porté) Le fait de porter un pantalon, le port du pantalon est comparable à l'exécution manuelle d'une sculpture originale avec en plus, un renversement technique: en portant le pantalon la jambe travaille comme la main du sculpteur et

produit un moule (au lieu d'un moulage) et un moule en étoffe qui s'exprime en plis [...] ¹⁴⁹

O *inframince* viabiliza, na proposta duchampiana, um entendimento da potência da diferenciação, assim como aquela encontrada no pensamento de Heráclito ao dizer da impossibilidade de se atravessar o mesmo rio mais de uma vez. O rio será sempre outro, o tempo será sempre outro, tudo estaria sempre se separando, como quer Duchamp, através desse distanciamento mínimo, invisível. O *inframince* é nomeado como *algo* que destaca as coisas umas das outras, investindo-se como uma tênue separação entre tudo o que há e possibilitando o mergulho infinitesimal nas camadas intersticiais do mundo percebido.

A analogia escultórica, convocada pelo artista através da roupa sendo trabalhada pelo corpo contido nela, não poderia deixar de ser citada aqui. Ela foi escolhida menos por se referir ao valor do *inframince* e mais pela simbiose dos processos de modelagem e moldagem, entrelaçados na metáfora operacional dos encontros da perna e do tecido, movimentos nos quais são conjugadas e invertidas as noções desses procedimentos. As associações duchampianas são bastante instrutivas e ainda trazem a bela imagem do molde mole.

É notório o fato de Duchamp ter sempre posto em questão as ordens estabelecidas na arte, mas, naquilo que toca especialmente o fazer escultórico, a particularidade da *Feuille de vigne femelle* é especialmente digna de atenção, conforme defende Didi-Huberman, ao mostrar como o processo da moldagem ofereceu ao artista a chance de inverter a própria

¹⁴⁹ “1. O possível é um infra mince. [...] o possível implicando o devir- a passagem de um ao outro ocorre no infra mince. [...] 18. A diferença (dimensional) entre 2 objetos feitos em série [saídos do mesmo molde] é infra mince quando o máximo (?) de precisão é obtido. [...] 35rv. Separação infra mince 2 formas moldadas no mesmo molde (?) diferença entre elas de um valor de separação infra mince. Todos os "idênticos" tão idênticos que sejam, (e eles são idênticos) se aproximam de tal diferença de separação infra mince [...] 44. *Moldes em dobras*. / no caso do cotovelo / Molde (do cotovelo direito) ex. tipo – calças vestidas com dobras muito acentuadas (dando uma expressão escultural do indivíduo que a vestiu) O fato de usar calças, de vestir calças-compridas é comparável a execução manual de uma escultura original tendo, a mais, uma reversão técnica: ao portar as calças, a perna trabalha como a mão do escultor e produz um molde (em vez de um modelado) e um molde em tecido que se expressa em dobras [...]”. DUCHAMP, Marcel. *Notes*. Paris: Flammarion, 1999. pp. 21-34, tradução nossa.

noção de escultura¹⁵⁰. Sem fazer distinção de métodos empregados para seu estabelecimento – entalhe, modelagem, moldagem –, a escultura é, por tradição, um objeto *positivo*, ou seja, algo que é posto, especialmente, como uma *forma* reconhecível nas suas três dimensões. Ora, a pequena obra em gesso é, sem dúvida, uma forma, manifestando-se, no entanto, como *contraforma*, como *negativo* do sexo feminino que [des]figura.



Fig. 30: Marcel Duchamp, *Feuille de vigne femelle*, 1950.

O entendimento de como Duchamp trabalhou com os efeitos da impressão é colocado por Didi-Huberman nos seguintes termos:

¹⁵⁰ “*Feuille de vigne femelle* se présent [...] comme un défi lancé à la notion de sculpture.[...]Défi qui passe par l’hypothèse selon laquelle l’empreinte offrirait, mieux que toute autre, la possibilité de renverser l’objet de la sculpture.”- “*Feuille de vigne femelle* (Folha de parreira fêmea) se apresenta [...] como um desafio à noção de escultura. [...] Desafio que envolve a suposição de que a impressão ofereceria, melhor que qualquer outra, a possibilidade de reverter o tema da escultura”. DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact – Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008. pp. 258-259, tradução nossa.

L’empreinte, entre les mains de Duchamp, est ce qui réussit le coup de force dialectique de rompre avec l’imitation classique sans pour autant nier absolument la ressemblance. Comment y parvient-elle? En produisant des *ressemblances négatives*: renversées, réversibles, irreconnaissables. En produisant *le même comme négativité*. Cette opération, Duchamp lui donne un nom: c’est l’*écart*. [...] L’*écart* est une opération dialectique: il s’agit de *produire le semblable*, mais de le produire comme négativité opératoire, façon de *le produire dissemblable* a soi-même.¹⁵¹

Essa semelhança desassemelhada é, portanto, a imagem que a impressão faz ver quando mostra uma faceta de sua duplicidade. Como prova de um contato, o resultante do ato de uma impressão traz, assim como se vê num reflexo projetado em um espelho, a sua contrapartida: a sua outra face. Essa *outra* é a *mesma* em ausência, a sua contraforma. Esse corpo instituído como um signo de negatividade é, paradoxalmente, a afirmação concreta da forma ausentada. E encarna, para os olhos acostumados com a presença positivada das formas, a inusitada estranheza engendrada pelo formato do vazio.

Sobre o *écart*, é interessante ler os dizeres de Didi-Huberman, afirmando-o como o substrato do conceito de *inframince*:

[...]Duchamp [...] se será forgé une dénomination spécifique – et même un concept original – pour qualifier ce qui, dans le jeu de l’empreinte, fait de l’opération reproductive une opération différentielle, une opération de l’*écart*. Ce concept a pour nom l’*inframince*. [...] c’est d’abord que Duchamp ait employé la notion d’*inframince* en relation avec celle de *ressemblance*. Lorsqu’il formule, pour sa propre oeuvre, l’impératif exigeant et paradoxal de “perdre [et de faire perdre] la possibilité de reconnaître, d’identifier deux choses semblables”, l’artiste exprime l’idée que l’*écart* est son opération de prédilection, mais aussi que cet *écart*, pour être véritablement opératoire, doit être *inframince*.¹⁵²

¹⁵¹“A impressão, nas mãos de Duchamp, funciona como um golpe de força dialética que rompe com a imitação clássica, no entanto, sem, absolutamente, negar a semelhança. Como ele faz isso? Produzindo as *semelhanças negativas*: revertidas, reversíveis, irreconhecíveis. Produzindo *o mesmo como negatividade*. Esta operação, Duchamp lhe dá um nome: é o *écart*. [...] O *écart* é uma operação dialética: trata-se de *produzir o semelhante*, mas de produzi-lo como negatividade operatória, uma maneira de *produzir dessemelhante* a si mesmo”. DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact – Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008. p. 275, tradução nossa.

¹⁵²“[...] Duchamp [...] teria forjado para si uma denominação específica –e mesmo um conceito original –para qualificar aquilo que, no jogo da impressão, faz da operação reprodutiva uma operação diferencial, uma operação do *écart*. Este conceito tem o nome de *inframince*. [...]Duchamp empregou a noção de *inframince* em relação com a de semelhança. Porque ele formula, para a sua própria obra, o imperativo exigente e paradoxal da “perder [e fazer perder] a possibilidade de reconhecer, identificar duas coisas semelhantes”, o artista expressa a idéia de que o *écart* é a sua operação predileta, mas também que este *écart*, para ser verdadeiramente operacional, deve ser *inframince*.” *Ibidem*. pp. 279-280, tradução nossa.

Sob os auspícios desse *inframince* duchampiano, pode-se pensar as relações entre o cheio e o vazio, entre o positivo e o negativo, de maneira mais complexa, menos dualista: a diferença entre as coisas, operada pelo *écart* de ordem minimal, imaginado por Duchamp, auxilia na compreensão do paradoxo posto pelo procedimento da moldagem. Este possibilita o envolvimento do cheio e do vazio, o positivo e o negativo, em uma só trama. Esse tramado de ausência-presença é visível nos moldes, espaço preparado para restituir a substância matéria ao corpo ausente: o vazio do molde é, essencialmente, o corpo do outro – o corpo-fantasma do outro. Como corpo etéreo, o fantasma poderá ser *penetrado*, visual e manualmente, permitindo o toque *por dentro*, naquela que era a pele de fora, aquela que era a superfície externa, a única palpável, do corpo ausentado. No caso da *Feuille de vigne femelle*, a experiência investe-se de forte caráter erótico, marcado por uma percepção concebida pelo olhar deslizando pela área central da peça, permitindo a sensação de estar tocando a parte mais íntima da mulher: um toque invertido, feito como se o contato partisse do lado de dentro do corpo.

Assim, compreende-se como uma operação *inframince* tanto a de *um* e *outro* serem os mesmos como também a possibilidade de *tocar-lhes a diferença* – o espaço ínfimo do lugar do contato entre o dentro e o fora de uma superfície sem espessura.

Apartando do exemplo duchampiano, é relevante reportar-se a duas séries de trabalhos de Anna Maria Maiolino, nas quais essas operações são pontualmente exploradas: tanto em *Sombra do outro* quanto em *Um & Outro* observa-se como o próprio processo da moldagem é levado à condição de obra, revelando-se em peças que se apresentam como moldes em potencial operatividade.

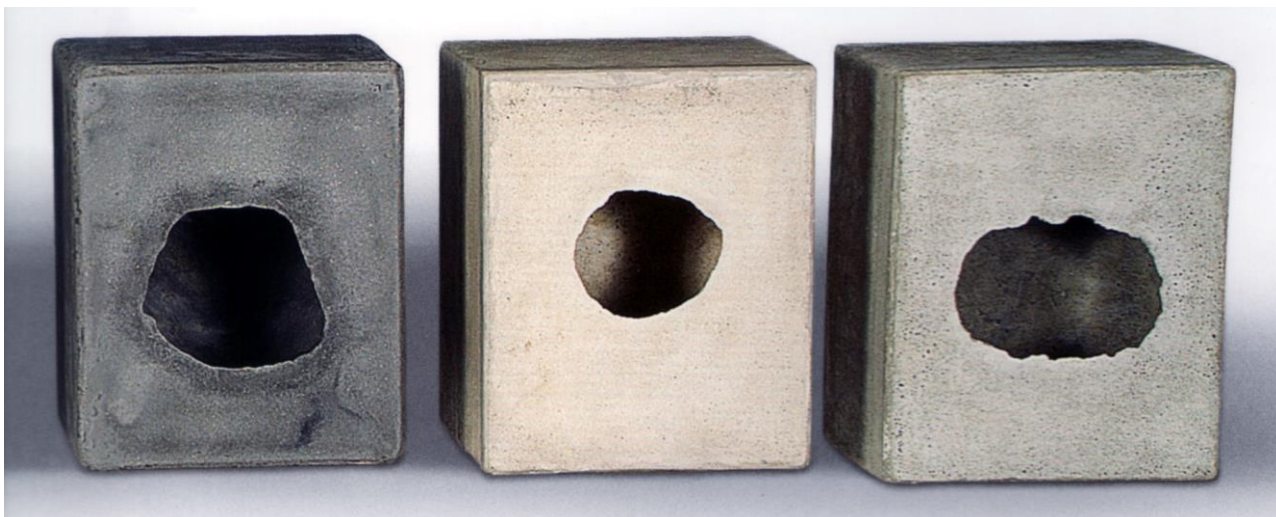


Fig. 31: Anna Maria Maiolino, sem título, da série *Sombra do outro*, 1993-2005.



Fig. 32: Anna Maria Maiolino, sem título, da série *Um & Outro*, 1996-2005.

Sombra do outro mostra, nos centros vazios, o lugar que fora ocupado por uma forma, matéria já retirada, mas *guardada* como corpo em *negativo*. O espaço vago conforma-se como o mesmo que fora ocupado, porém desmaterializado e, potencialmente,

pronto para ser repostado em fisicalidade, dada a possibilidade de preencher o vazio com outra substância. Essa qualidade reprodutora do molde apresenta-se somente como uma possibilidade latente, uma proposição conceitual: ali ele não está no papel de operador de transformações matéricas, de reprodutor de uma forma através da utilização de sua contraforma. Em *Sombra do outro* os moldes somente expõem o vazio, o lugar outrora do outro, seu fantasma, o mesmo em negatividade: o mesmo espaço, o local de pregnância da forma. O vazio fabricado pela ausência presentifica, no campo matérico anulado, a forma perdida: esse jogo sutil compreende-se como uma operação *inframince*, na qual se veem embaralhadas as distinções entre *ser* e *não ser*, entre *estar* e *não estar*.

As considerações da artista explicitam bem essa temática:

[...]sabemos que as duas realidades, cheio e vazio, são uma coisa só. Isso para mim ficou muito claro com o trabalho e o processo da escultura com molde, em que se dá a constante cópula do cheio e do vazio, do vazio e do cheio. O positivo gera o negativo, que por sua vez gera o positivo, e o molde conserva a memória do positivo que o originou: aqui o vazio é a memória, é a “sombra do outro”, a presença anterior¹⁵³.

Uma particularidade presente nos moldes de *Sombra do outro* retrata-se também em *Um & Outro* – nesses, localizando a fina junção, distância *inframince*, do corpo moldado com o do seu receptáculo. Na primeira série se observa como as margens do vazio avançam, ainda que minimamente, em direção ao centro; na segunda notam-se as orlas dispostas na mesma posição, sendo visualizadas nos recortes que desenham os limites das formas encapsuladas. Por mínimas que sejam suas dimensões, essas bordas avançadas impedem a extração da forma moldada, retraindo-a e deixando-a aprisionada dentro do molde. Essa mesma condição, quando vista no bordeamento que delimita o vazio, não oferecerá, evidentemente, nenhum empecilho para a manobra da retirada da forma: a matéria não substancializada do vazio não o impede de transitar para fora de seu invólucro formador. Mas, tanto num como noutro evento, tratam-se de puras projeções mentais – porque, mesmo trabalhando tão explicitamente com a moldagem, o mais interessante nas peças de Maiolino é que a evidência do processamento se faz somente, conforme já dito, como

¹⁵³TATAY, Helena. *Anna Maria Maiolino*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 45.

operacionalidade em *potencial* – e não *de fato*. Os cheios e os vazios trazidos ao olhar, à apreciação de sua coincidência, evidenciam, sim, o duo responsável pela sustentação operacional do processo da moldagem, mas, na obra da artista, não estão dispostos como etapas de uma operação visando a reprodutibilidade. Nas séries vistas, o vazio e o cheio, expostos em sua nudez latente, franqueiam ao pensamento uma reflexão sobre suas correspondências.

As seguintes palavras do crítico Marcio Doctors reiteram as da artista e avaliam a força poética do seu trabalho:

[...] ela mold(a) o negativo da forma e o apresent(a) como positivo, como podemos perceber nos trabalhos das séries *A sombra do outro*, *Outros*, *Um & Outro* ou *É o que falta*. Os próprios nomes já aludem à operação mental que a artista se propõe: dar forma ao que é outro. Mais uma vez Anna Maria busca trazer à superfície da visibilidade uma camada profunda da realidade que ignoramos no convívio: o vazio. Essas séries de obras procuram criar a presença daquilo que não está presente. É como se buscasse dar forma à ausência. Essa operação só é possível porque Maiolino tem tamanho domínio sobre o significado de um trabalho visual que consegue sempre chegar em um ponto tal de irredutibilidade da ação plástica, que acaba por revelar sempre o mais simples. Neste caso, usar uma forma, como fôrma do que não está presente. Desta maneira cria a ideia de uma cadeia infinita de “outros” em que um elo positivo associa-se a um elo negativo, ou melhor, um elo de presença associa-se a um elo de não presença que, através da operação plástica, é presentificado. Dessa maneira gera um paradoxo que é a impossibilidade de se capturar esse momento do outro, já que, cada vez que há captura, a captura transforma-se em presença positiva também. Anna Maria nos indica que criar uma estrutura de captura do vazio é impossível, mas que, apesar disso ou graças a isso, o vazio constitui-se como uma rede subterrânea necessária e sempre presente que acolhe as formas positivas das coisas do mundo e que tem a função de uma mão secreta a conduzir o sentido espesso da realidade¹⁵⁴.

¹⁵⁴ DOCTORS, Marcio. A Sarça Ardente. In: MAIOLINO, Anna Maria. *Anna Maria Maiolino*. São Paulo: J.J. Carol, 2007 (Portfolio Brasil: Artes Plásticas) p. 35.



Fig. 33: Anna Maria Maiolino, sem título, da série *É o que falta*, 1995-1999.



Fig. 34: Anna Maria Maiolino, sem título, da série *Outros*, 2003-2009.

Antes de tomar outros exemplos de obras que lidam, intrinsecamente, com as noções de contato e impressão – essa dupla de agentes da moldagem –, vale a pena ressaltar o papel da mesa na série *Outros*, porque, ali, esse objeto reafirma uma situação específica do trabalho enquanto processo. Ao colocar a peça na posição mais

frequentemente experienciada na prática artística da moldagem, além de prestar homenagem à lida profissional, Maiolino também aposta em fazer ver, para além de etapas de um processamento técnico, um campo de novas possibilidades de sentido, desdobrado no exercício da arte.

No ano de 1994, a artista gaúcha Maria Ivone dos Santos realizou uma peça denominada *Zona de sombra*, fundida em ferro, com as dimensões de 12 x 6 x 2 cm, sendo esse tamanho o resultante da moldagem do espaço vazio formado entre as mãos no ato do encontro delas. Esse trabalho foi analisado pela artista-pesquisadora Patricia Franca-Huchet em um artigo publicado na Revista Porto-Arte, em 1998: “*L’Infra-mince, zona de sombra e o tempo do entre-dois*”.¹⁵⁵



Fig. 35: Maria Ivone dos Santos, *Zona de sombra*, 1994.

¹⁵⁵ FRANCA-HUCHET, Patricia. *L’Infra-mince, zona de sombra e o tempo do entre-dois*. Porto Arte, Porto Alegre, v.9, n.16, pp. 19-26, maio 1998.

Como indicado no título, o conceito duchampiano será a chave de articulação da leitura proposta pela autora. Ela elabora uma ampla e sensível reflexão a respeito do pensamento de Duchamp nas notas sobre o *Inframine* e observa a pertinência de suas concepções em procedimentos recorrentes na prática artística contemporânea (o texto é de 1998), atentando para a ocorrência de questões relacionadas à repetição, ao contato, à semelhança e à dessemelhança. No que se refere especificamente aos três últimos aspectos, a peça de Maria Ivone mostra-se, sem dúvida, como uma reverberação da *Feuille de vigne femelle*, mas consegue realizar, além disso, uma inegável contribuição ao universo dos sentidos. A artista conseguiu fazer, com sutileza e inteligência, uma real *encarnação* do gesto – feminino e masculino – de aproximar uma mão da outra, esse ato disseminado em tantos momentos da vida humana, como lembra Patrícia Franca-Huchet: “Quantas vezes unimos nossas mãos dando significado aos nossos gestos quotidianos? Aquele em que aplaudimos ou quando nos espantamos. O de um alívio ou de uma prece”¹⁵⁶.

A peça de Maria Ivone dos Santos foi moldada a partir das palmas das mãos, às quais se refere o famoso ditado popular, quando se diz de algo do qual se tem pleno conhecimento – “conhecer como as palmas das mãos” –, em clara referência ao tocar, ao contato *palpável* com a materialidade das coisas do mundo. Colocadas frente a frente, tocando-se entre si, as palmas ficam unidas, espelhadas, como se buscassem um auto[re]conhecimento, nesse ato de autorreferencialidade do poder do toque. Tatear, tocar, apalpar, ações realizadas, literalmente, com os dedos e palmas das mãos, são esforços de aproximação com o outro, com tudo aquilo que cerca o humano, assim como os primeiros reflexos de um contato com o próprio corpo.

Para que houvesse o surgimento de *Zona de sombra*, as mãos precisaram ser posicionadas com delicadeza, uma face diante da outra, encostando suas extremidades internas de maneira a criar, no centro oculto, o espaço vazio depois materializado em substância metálica. A forma resultante é a do *lugar entre* as palmas que buscam se encontrar no gesto, é o intervalo entre as superfícies não planares, essas superfícies em relevo que marcam a pele das mãos. Lugar *Inframine*, como nota Patricia Franca-Huchet,

¹⁵⁶ FRANCA-HUCHET, Patricia. *L'Infra-mince*, zona de sombra e o tempo do entre-deois. Porto Arte, Porto Alegre, v.9, n.16, p. 22, maio 1998.

também destacando a importância relacional desse trabalho, testemunha matérica de uma experiência que concerne a todos:

O espaço de Zona de Sombra é o que vem da união das mãos, conseqüentemente daquele de um gesto nosso; mas indo na direção de uma realização profunda dessa parte *cachée*. O que vemos é a possibilidade de sentir este espaço tocando a peça em ferro onde nossa experiência com o objeto traduz a intensidade que a peça, de sentido relacional, propõe. Tocamos o espaço cavado pelo encontro das mãos, aquele que esquecemos que está ali – espaço circunscrito, íntimo e revelador. Acho que me encaixando nos passos de Marcel Duchamp, poderia pensar que esse espaço é *Infra-mince*. Aquele do invisível, do impasse – o de falar do corpo (e das mãos) através do ferro fundido. Maria Ivone dos Santos nos dá a medida certa deste espaço – (toque, sinta e saiba), este espaço é o meu e o seu, pertence ao universo cotidiano dos gestos os mais fundamentais, registre sua impressão unindo as mãos como fazemos sempre¹⁵⁷.

Na sequência, a autora do artigo fala da sensação do peso da peça, do possível estranhamento em senti-lo entre as mãos; fala da relação entre a cor do ferro e o escuro da sombra, chamando, ainda, a atenção para a tatilidade dessa obra de Maria Ivone, “que leva à percepção do vazio das mãos que agora preenchido nos leva como uma operação circular ao gesto fundamental”¹⁵⁸.

A circularidade, como tão bem evocada por Patricia, pode se referir também, num desdobramento *mis-en-abîme*, ao próprio processo de moldagem, exemplarmente tomado do gesto cotidiano. Para se confeccionar um molde, é preciso envolver uma dada forma – mesmo quando *imaterial*, como o vazio que Maria Ivone corporificou – com outra forma, funcionando essa camada acolhedora como matriz para o engendramento do novo formato. Assim, as mãos, como tratadas pela artista, evidenciam o seu papel de fôrma, de invólucro [re]produtor, ao configurar, em sua gestualidade, o princípio gerador da prática imemorial da moldagem: o contato e a impressão. Seria possível também dizer que a artista devolve ao procedimento a sua filiação com o gestual da carícia, com o toque protetor das mãos que envolvem um objeto querido.

¹⁵⁷ FRANCA-HUCHET, Patricia. *L'Infra-mince*, zona de sombra e o tempo do entre-dois. Porto Arte, Porto Alegre, v.9, n.16, p. 22, maio 1998.

¹⁵⁸ *Ibidem*. pp. 22-23.

A arguta formulação do vazio de Maria Ivone dos Santos é feita em contiguidade com o corpo humano, reconhecendo a potência inaudita de seus gestos habituais. Nos trabalhos a seguir, os vazios são também a motivação das obras, nas quais eles são invocados como tradução das materialidades espaciais dos lugares onde habitam e transitam os corpos na vida prosaica do dia a dia.

Nos anos 60 Bruce Nauman executou um molde do espaço vazio debaixo de uma cadeira, e esse gesto, de fortes implicações processuais referentes à prática da moldagem, viu um desdobramento significativo na obra de Rachel Whiteread, posta em relevo a partir dos anos 90. A peça do artista americano não foi, no entanto, uma aventura solitária, pois integra um conjunto de outros trabalhos, todos executados a partir da mesma proposta de inversão do procedimento escultórico como operado tradicionalmente¹⁵⁹. É certo que o amplificado repertório de ações de Nauman no universo da arte se estende muito alhures às essas experiências, numa abrangência que o define como o artista multifacetado que é, sempre trabalhando intensamente com várias modalidades de expressão tais quais a escultura, o vídeo, a performance, a gravura e o desenho, por exemplo. Porém, a sua atitude de transgredir uma comum acepção de objeto escultórico, especificamente a de um objeto fruto de uma operação de moldagem, faz necessária sua pontuação aqui. A inversão dos padrões tradicionais do tratamento do positivo e do negativo é evidente nos incomuns volumes produzidos na manobra operacional realizada pelo artista, ao tomar o espaço contornado pelos objetos como matéria para ser processada na moldagem. É importante assinalar que um dos atributos dessa técnica, além da sua reconhecida função de criar múltiplos a partir de uma mesma matriz, refere-se à mudança de material: muito mais que tentar gerar o mesmo em inúmeras utilizações de um só molde – como é de praxe num processo industrial –, vê-se, ao longo da história da arte, a prática da moldagem sendo aplicada na transformação de uma matéria em outra. É com bastante frequência que se observa a mutação de um trabalho executado em argila, gesso ou cera, trazido à sua

¹⁵⁹ Partindo do mesmo procedimento de moldar o espaço vazio determinado pelo contorno de certas estruturas, o artista executou, além de *A cast of the space under my chair* (1965-68) [Um molde do espaço sob minha cadeira], *Shelf sinking into the wall with copper-painted plaster casts of the spaces underneath* (1966) [Prateleira afundando na parede com moldes de gesso pintados em cobre dos espaços debaixo] e *Platform Made up of the Space between Two rectilinear boxes on the floor* (1966) [Plataforma feita do espaço entre duas caixas retilíneas no chão].

apresentação final em cimento, ou metal, ou, ainda, uma forma já existente transposta em nova materialidade – lembrando Donatello, pensa-se nas pernas moldadas a partir do corpo humano e no tecido transformado em bronze na sua *Judite e Holofernes*. Como tradição, o *modelo*, o objeto de interesse nas operações de moldagem, é sempre uma *forma positiva* a ser conjugada com sua *contraforma*, o seu *negativo*, para o devido processamento da técnica. Ora, nas peças de Bruce Nauman percebe-se como essa dualidade, e mais especificamente, sua valoração, é brilhantemente desafiada pelo artista, concorrendo para um justificado alargamento não só das possibilidades de se tratar com o procedimento técnico, mas de uma [pre]determinada visão de/do mundo.



Fig. 36: Bruce Nauman, *A cast of the space under my chair*, 1965-68.

Quando escolhe fazer ver – na dura matéria com a qual os molda – os espaços vazios estabelecidos pelos objetos que rodeiam seu ambiente de trabalho – cadeira, prateleira e caixas amontoadas no chão –, Bruce Nauman faz muito: com esse ato ele consegue distorcer a noção de figura e fundo, quebrando com a hierarquia da primeira sobre a segunda. Ao positivar o vazio, ele reitera a opacidade de todas as coisas e possibilita a reavaliação de uma leitura do mundo calcada numa semântica da transparência: a solidez do vazio proclama a falência da visão arquitetada sobre os planos do visível e do invisível, tornando obsoleta uma pretensa distinção entre esses valores. Formado opaco e intransponível, o que era percebido como mero espaço de passagem – zona nula demarcada pela presença objetual –, reificou-se como matéria bruta, pronta para integrar-se num sistema de resignificação das coisas do mundo.



Fig. 37: Bruce Nauman, *Platform made up of the space between two rectilinear boxes on the floor*, 1966.

A alteração de sentidos proposta nesses trabalhos encontra-se reverberada na obra de Rachel Whiteread, na qual se prolifera, em inúmeras situações, o ato de preencher os vazios com matéria palpável. Talvez o mais icônico dos seus trabalhos seja aquele em que a

artista transformou uma casa de dois andares – um exemplar da típica arquitetura vitoriana, tão presente na cidade de Londres – em um só bloco aparente, fechando todas as possíveis entradas que faziam as aberturas para a transição do exterior para o interior e vice-versa. Na versão da artista inglesa, a casa se tornou pura exterioridade – nada a ver dentro, nenhuma brecha para visualizar os segredos da intimidade daquela moradia, somente superfícies externas, refratárias ao olhar curioso com a velha habitação.



Fig. 38: Rachel Whiteread, *House*, 1993.

Nos trabalhos vistos acima, os espaços vazados ganharam corpo através de estratégias operacionais relacionadas com a moldagem ao conduzirem a impressão, a materialização dos vazios, pelo registro do contato destes com os invólucros determinados. Apesar das singularidades desses eventos, é preciso reafirmar o papel dessa articulação entre *contato* e *impressão* como fator preponderante, imprescindível mesmo, para a existência, como tal, dos procedimentos da modelagem e da moldagem. Mais ainda, é necessário frisar como essa dupla operacional é a responsável pela conjunção dos procedimentos nesse aspecto fundamental: apesar de se reportarem a práticas distintas –

como a livre manipulação da matéria quando se modela e a contenção ampla do conteúdo quando se molda –, é o princípio da *forma* e *contraforma*, postas na relação espelhada de uma com a outra, que, em primeira instância, proporciona que se possa fazer aparecer um corpo – modelado ou moldado. O encontro da forma com sua contraforma traduz-se como *contato* e *impressão* e é a circunstância incontestável para o acontecimento tanto da moldagem quanto da modelagem, lembrando que, nesta, o próprio manuseio, ou manipulação matérica – fator essencial para a emergência da forma, nessa prática –, é também produtor desse ato que se desdobra por princípio, o toque, sempre retornado, na corporeidade maleável do que se modela, como contragesto – uma evidenciação da terceira lei de Newton, que atesta que para cada ação há uma reação *igual e contrária*.

As mãos – e suas extensões em ferramentas diversas – são associadas com a prática de ambos os procedimentos, por motivos evidentes. Conduzidas como um labor manual, essas técnicas retratam-se fielmente através dos gestos mais elementares, como os vistos em trabalhos como o de Orozco – *Mis manos son mi corazón* – e de Maria Ivone dos Santos – *Zona de sombra*. Um e outro reportam ao jogo do conteúdo e continente – ainda que este só se mostre, na peça de metal, em sua contraface – e possibilitam a compreensão das simples operações de tocar, de segurar, de abrir e fechar as mãos, como sendo a lógica operacional da modelagem e da moldagem. O contato e a impressão efetivados na familiar gestualidade manual são evidenciados também no nada extraordinário ato da mastigação. Nessa atividade com a qual o corpo humano é constantemente revitalizado, os dentes mascam os alimentos, o modelam, enquanto também os conforma como num molde, preparando a massa que se processará ao longo de todo o sistema digestivo, numa moldagem contínua nas estruturas tubulares que ligam a boca até ao ânus. O corpo humano funciona, assim, como uma verdadeira máquina de modelar e moldar, em incessante movimento vital.

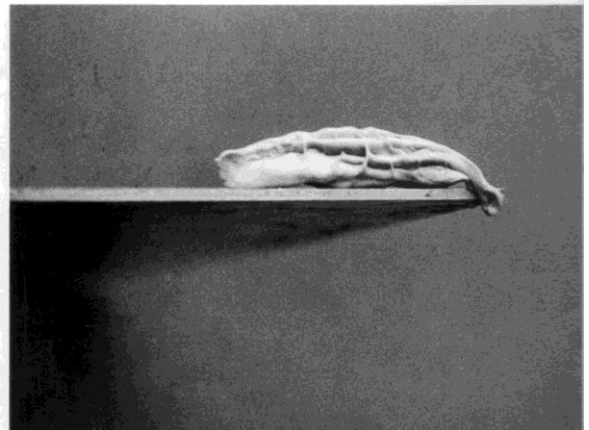
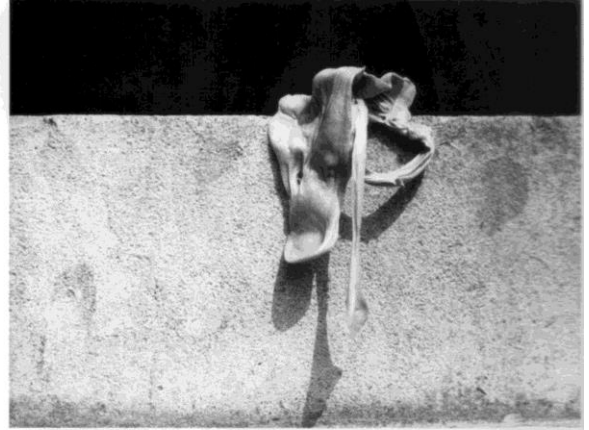
Em 1971 a artista polonesa Alina Szapocznikow realizou *Fotorzezby (Photosculptures)*, uma série de 20 fotografias acompanhadas pelo texto seguinte:

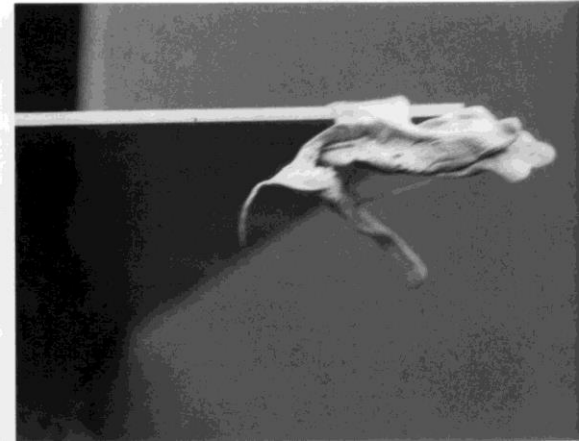
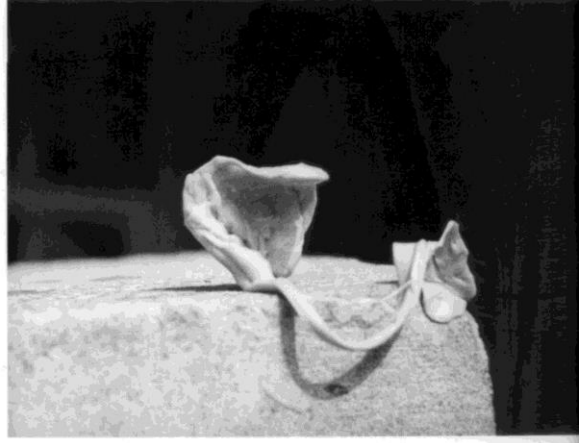
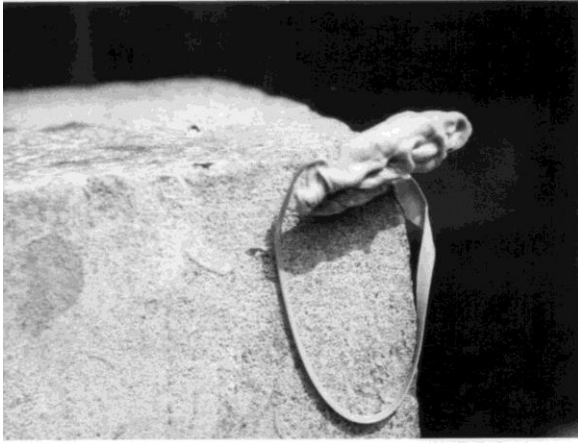
The other day, Saturday, tired from having spent hours polishing my Rolls-Royce in pink Portuguese marble, I sat in the sun and day-dreamed as I mechanically chewed a bit of gum. In shaping with my mouth odd-looking and bizarre forms, I suddenly realized what an extraordinary collection of abstract sculptures was moving between my teeth. One has only to photograph and enlarge my masticated

creations in order to achieve a sculptural presence. Chew well then. Look around you. Creation lies just between dreams and daily work. 92 Malakoff, 22 June 1971 Alina Szapocznikow¹⁶⁰.

Na série fotográfica vê-se a imagem mutante de uma goma de mascar cujo trabalho de modelagem e moldagem, executado pelo movimento da língua e dos dentes sobre a massa plástica, é continuado pela própria maleabilidade da matéria agindo sobre si mesma.

¹⁶⁰ “Outro dia, sábado, cansada por ter passado horas polindo meu Rolls-Royce em mármore rosa português, eu sentei ao sol e me pus a sonhar enquanto mecanicamente mascava um pedaço de chicletes. Ao fazer com minha boca formas estranhas, bizarras, de repente eu entendi que uma extraordinária coleção de esculturas abstratas estava se movendo entre meus dentes. Uma pessoa tem somente que fotografar e ampliar minhas criações mastigadas para conseguir uma presença escultural. Mastigue bastante, então. Olhe à sua volta. Criação se situa exatamente entre os sonhos e o trabalho diário”. FILIPOVIC, Elena, MYTKOWSKA, Joanna. *Alina Szapocznikow: Sculpture undone 1955-1972*. Bruxelles: WIELS Centre d’Art contemporain et Fonds Mercator, 2011. p. 60, tradução nossa. O Rolls-Royce se refere a uma pequena escultura de 1971 – *Rolls-Royce II*, em mármore rosa português, medindo 20 x 64 x 21 cm, objeto que, por sua vez, remete ao irônico projeto da artista, *My American Dream*, elaborado naquele mesmo ano. No pequeno e debochado texto, ilustrado com desenhos da escultura imaginada, ela propõe fazer, naquele tipo de mármore, uma réplica do automóvel inglês, no dobro do seu tamanho real, enfatizando que o trabalho seria extremamente caro, inútil e um reflexo do Deus do Supremo Luxo – a peça seria feita somente por encomenda, para um ‘snob’, por exemplo, que convidaria os amigos para tomar drinks no jardim de sua casa, onde se sentariam nos bancos de pedra do carro, situação na qual se concluiria o ‘sonho americano’ de Alina Szapocznikow. A ideia tradicional de escultura – referindo-se à nobreza do material –, o potencial das formas efêmeras da goma de mascar e o papel da fotografia na relação com a escala das imagens, são interessantes injunções deflagradas no texto que acompanha *Fotorzezby*, no entanto, este trabalho é visto aqui, estritamente, sob o foco de sua indicialidade corporal, fator importante na presente discussão sobre contato e impressão.





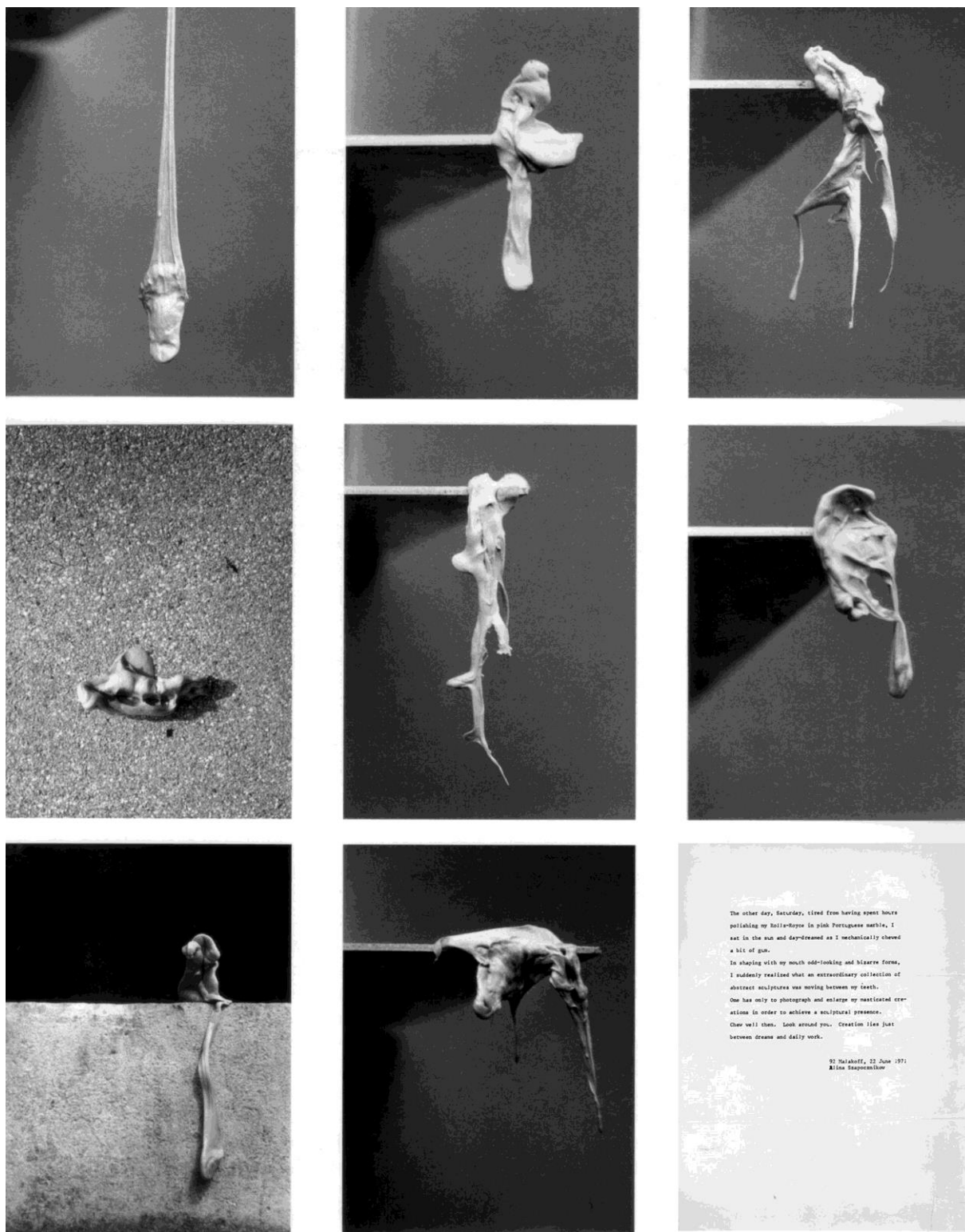


Fig. 39: Alina Szapocznikow, *Fotorzezby (Photosculptures)*, 1971 – [20 fotografias em p&b e texto datilografado em papel].

Os estiramentos da goma, no entanto, não obliteram as marcas da mastigação conformando uma corporeidade de forte apelo orgânico que, para o propósito aqui, apresenta-se como um retrato ‘vivo’ das primeiras ações ocorridas nessa máquina humana. O seu funcionamento se revela como um processo de intensa e diversificada atividade interna, trazendo, ao final de todo o trajeto pelo corpo humano – assim como ocorre com todos os animais –, os restos marcados nesse percurso de transformação. O interesse por essa perspectiva encontra eco na fala de Anna Maria Maiolino, ao responder sobre seu trabalho como artista e discorrer sobre seu apreço pelos processos de transformação engendrados pelo corpo:

[Helena Tatay:] Para a alquimia, o estômago era o lugar da transformação vital. O mundo entrava pela boca, a transformação ocorria no estômago e por meio da defecação voltava a se unir ao ciclo vital, já que a corrupção de um elemento serve de regeneração a outro. Sua forma de falar do corpo está sempre relacionada com essa transformação entre dentro e fora. E se poderia dizer que todo o seu trabalho trata da transformação.

[AMM] É que as necessidades básicas são pontos centrais e algumas são necessidades psíquicas primárias e inerentes a todos. Temas como a fome, o corpo, o que entra e sai dele foram abordados por muitos. Ao mesmo tempo, a obra de arte se origina na experiência individual do artista, é essa experiência que a define e a torna singular. Por isso me atrevo a dizer que os trabalhos com digestão foram elaborados a partir da memória que minha boca possui do seio da minha mãe, do bem estar do primeiro alimento, e em contraposição tenho que falar da primeira defecação como “primeira obra”. Pois, se o corpo é o artífice do trabalho, não é estranho que em muitas culturas digam “obrar” para “defecar”. Da boca ao ânus, vivemos e morremos. Parece-me difícil não falar, não poetizar com o dentro e o fora do corpo, se são experiências tão fundamentais, corporais e vitais.¹⁶¹

Um dos trabalhos relacionados com os dizeres da artista é o seu relevo *Glu-glu*, de 1966, obra de forte conotação política, determinada pela vivência dos primeiros anos da ditadura militar brasileira e sua promessa de ‘milagre econômico’, peça que, conforme o crítico Paulo Venâncio, “é o metafórico escárnio ao ato preparatório da satisfação que se anunciava, a própria imagem que a todos engolia e à qual dificilmente se podia resistir, a do bem-estar pronto e compulsório que se anunciava para o país”¹⁶². Apesar desse apelo

¹⁶¹ TATAY, Helena. *Anna Maria Maiolino*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. pp. 37-38.

¹⁶² FILHO, Paulo Venâncio. Habitar o espaço. In: *Anna Maria Maiolino*. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo. Miami: Miami Art Central, 2005. pp. 14-15 (Catálogo das exposições “Anna Maria Maiolino: entre muitos”, curadoria de Paulo Venâncio Filho e “Anna Maria Maiolino: Territories of Immanence”, curadoria de Rina Carvajal e Paulo Venâncio Filho).

histórico e da conceituação emanada, o trabalho é trazido nesta tese na função de um diagrama a ilustrar o aparelho digestivo como o lugar no qual, cotidianamente, os procedimentos de modelagem e moldagem operam a transformação matéria que produz energia e vida para os corpos. Portanto, *Glu-glu* é apresentado aqui como uma lembrança esquemática dessa usina metabólica em cujas entranhas ocorre o processo contínuo da manutenção fisiológica.

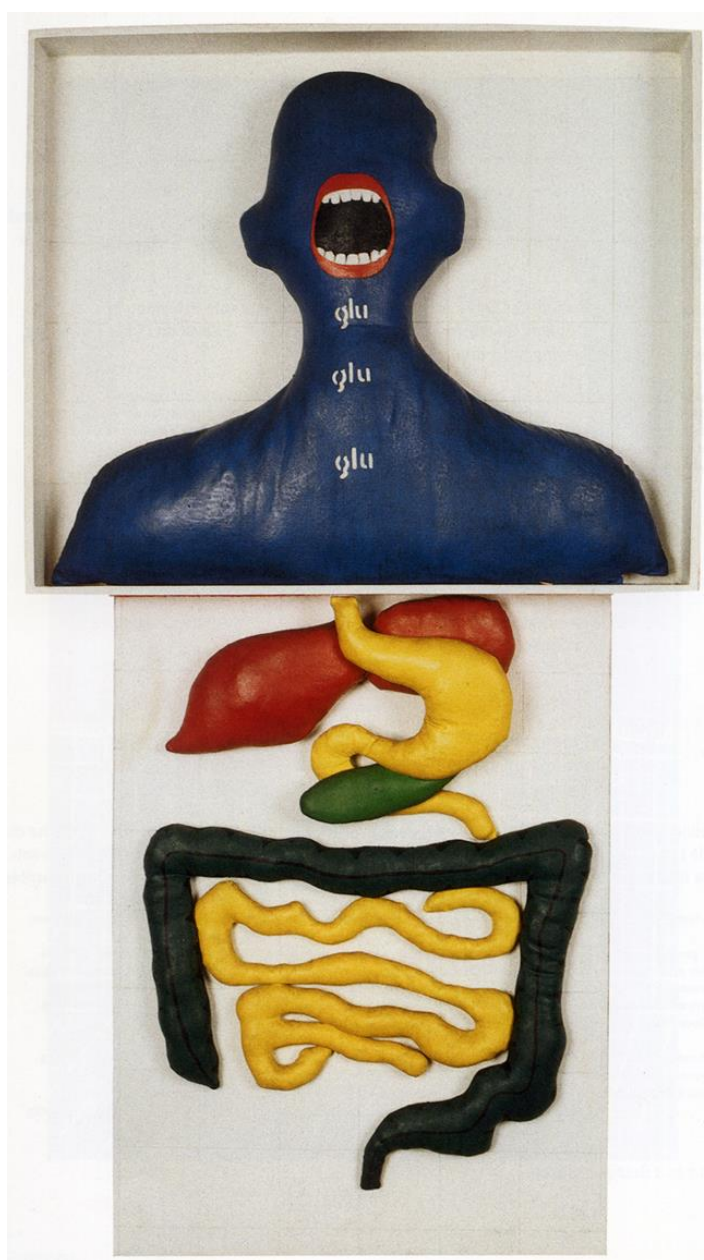


Fig. 40: Anna Maria Maiolino, *Glu-glu*, 1967.

O famoso grupo de esculturas *Piss Flowers*, da britânica Helen Chadwick, aciona um exemplo interessante em que uma instância corporal realiza-se na condição estética através do procedimento da moldagem, viabilizando mais uma prova irrefutável da presença da lógica desse processo na experiência comum. Pode-se dizer que, em seu irreverente trabalho, a artista *moldou* a *ação* da urina jorrada para fora do corpo – isso porque o que serviu como molde para a escultura foram os espaços escavados a partir do movimento do jato do líquido quente sendo projetado sobre a superfície gelada da neve. O xixi de Helen Chadwick afundou quase retilineamente no solo, vindo do ponto fixo de sua projeção, enquanto o do seu marido, e colaborador no projeto, foi lançado em torno dessa marca. Nas peças finalizadas, os buracos formados nessas ações e postos na posição inversa daquela em que foram criados tornaram-se as sinalizações das flores imaginadas pela artista, materializando-se como o pistilo e as pétalas dessas. Trabalhar com a duplicidade da forma e da contraforma, ver a potência de uma e outra de produzir imagens desconcertantes e jogar com suas versões espelhadas foi, na realização dessas esculturas, um ato premeditado sobre um contexto da experiência comum de todos aqueles que observaram sua urina ser absorvida enquanto desenha – e/ou sulca – terrenos diversificados. A inversão é uma prerrogativa do exercício da moldagem e, no caso das *Piss Flowers*, já se dá no contexto inicial do experimento, coordenada pelas diferentes temperaturas dos líquidos acionados. O quente abrindo seu espaço no frio faz pensar, mais uma vez, no conceito duchampiano do *Inframince*, esse *écart* de múltiplas circunstâncias.



Fig. 41: Helen Chadwick, em processo de realização de *Piss Flowers*, 1991.



Fig. 42: Helen Chadwick, *Piss Flowers*, 1991-1992.

Para encerrar este capítulo, assim como as considerações sobre o *contato* e a *impressão*, é importante ressaltar o fato de a eficácia do *toque transformador* ser o resultado do encontro dessas forças contrárias, compreendidas como *forma* e *contraforma*, sempre agindo como produtoras de uma fenomenologia do desdobramento, da possibilidade de uma metamorfose. É preciso, ainda, reafirmar o quanto essas condições estão submetidas ao fluxo dinâmico da temporalidade, estimado como o vetor primordial para a existência de um processo de transformação.

Capítulo 2: Tempo em processo

As diferentes abordagens sobre o tempo neste capítulo se iniciam com um recorte teórico vinculando-o à escultura. As discussões sobre temporalidade recortadas aqui não se apresentam numa relação imediata com o tema da pesquisa, mas suas emergências nos anos 60 e 70 foram de fundamental importância para os desdobramentos dos trabalhos que fomentam as investigações.

O distanciamento visual das propostas minimalistas com os trabalhos envolvidos com os procedimentos de modelagem/moldagem encobre as aproximações desenvolvidas como consequência dos debates gerados pelo movimento. O envolvimento do observador – tornado, na convicção minimalista, o operador das relações entre as muitas variáveis ambientais que constituiriam a experiência artística proposta – gerou um reposicionamento da exclusividade da matriz espacial como domínio da escultura, impondo a necessidade de problematizar também as suas injunções com a temporalidade.

Com a proposta de instauração da obra como dependente das contingências de seu entorno, estabelecidas nas relações entre as corporalidades em jogo [minimamente: o corpo do fruidor, do objeto e o corpo imaterial da luz], o vetor tempo tornou-se o principal condutor de uma operação estabelecida, a partir de então, como situação processual.

Sendo a condição processual a *pedra-de-toque* da pesquisa, acredita-se na pertinência de trazer algumas passagens sobre os embates acerca da temporalidade nas artes plásticas, pelo tanto que alimentaram o pensamento e a prática dos artistas propositores de experimentações envolvidas na exploração plástica de seu próprio processamento. Enfatizando, as discussões em seguida foram fundamentais na [des]estruturação do campo artístico: elas mostram a tensão entre a vontade de manutenção do domínio das artes nos limites de suas especificidades e o desejo de rompimento dessas fronteiras. Os questionamentos refletiam as posturas dos defensores de uma ação artística em torno de suas qualidades essenciais, em disputa com as propostas que promulgavam uma atuação não restringida por regras disciplinares.

Por isso, a presença, neste texto, de discursos baseados em posicionamentos pictóricos não deve comprometer o recorte adotado, mas, ao contrário, reafirmar o ensejo de problematizar a noção de categorias artísticas, atitude corrente naquele período. Uma

evidência foi a adoção da tridimensionalidade como uma arena para os desafios da pintura, uma vocação generalizada na prática de muitos artistas que trabalhavam nos anos 60 e 70. Essa migração afetou também o campo da escultura, alargado nas bases de sua expressividade, pelo exercício de ofuscamento dos limites restritivos a cada área, efetuado pelas ações artísticas daqueles tempos.

2.1: Temporalidade e escultura

Na introdução do seu *Caminhos da escultura moderna*¹⁶³, Rosalind Krauss propõe a tese de que a produção escultórica deve ser avaliada em referência às questões temporais e não somente a partir das premissas espaciais, historicamente associadas às artes plásticas. Marco da teoria da arte, a obra de Lessing, *Laocoonte*, escrita em 1766, classifica a poesia como proposição artística que utiliza a noção de temporalidade para se manifestar, enquanto a escultura e a pintura teriam como parâmetro definidor a sua ocupação espacial estática. A frase assertiva tem tom paradigmático: “É portanto certo: a sequência temporal é o âmbito do poeta, assim como o espaço é o âmbito do artista”¹⁶⁴.

Propondo o entendimento das especificidades de cada arte – os limites que as definiriam –, o pensador alemão produziu uma avaliação normativa que angariou seguidores arraigados, como o americano Clement Greenberg, defensor incontestado da ‘pureza’ dos meios artísticos, muito especialmente a da pintura moderna. Com relação a esta, Greenberg esperava o compromisso dos artistas em objetivá-la na exploração da sua condição bidimensional e consequente planaridade. Sinaliza-se aqui, mais genericamente, sua posição sobre a necessidade de demarcação de um território como propósito defensivo contra uma possível ‘banalização’, que atingiria toda a arte desprotegida de seus elementos ‘essenciais’. A colagem seguinte, fraseada por textos diversos, exemplifica o pensamento do crítico a este respeito:

A discussão quanto à pureza em arte e [...] as tentativas de estabelecer as diferenças entre as diversas artes não são inúteis. Uma espécie de confusão das artes é algo que sempre existiu, existe e existirá. Do ponto de vista do artista, absorto nos problemas de seu meio e indiferente aos esforços dos teóricos para explicar *completamente* a arte abstrata, o purismo é o extremo de uma reação salutar contra os erros cometidos na pintura e na escultura, decorrentes dessa

¹⁶³ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

¹⁶⁴ LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 2011. p. 213.

confusão nos vários séculos passados.¹⁶⁵ [...] as artes de vanguarda nos últimos cinquenta anos alcançaram uma pureza e uma delimitação radical de seus campos de atividade sem exemplo anterior na história da cultura. As artes encontram-se agora em segurança, cada uma dentro de suas “legítimas” fronteiras [...]. A pureza na arte consiste na aceitação – a aceitação voluntária das limitações do meio de cada arte específica.¹⁶⁶ [...] não foi apenas a divisão de trabalho extremamente desenvolvida de nossa sociedade que sugeriu a maior especialização das diversas artes; esta é sugerida também por nosso gosto pelo real, imediato, de primeira mão, o qual deseja que a pintura, a escultura, a música e a poesia se tornem mais concretas, limitando-se estritamente ao que há nelas de mais palpável, isto é, seus meios, e abstendo-se de tratar ou de imitar o que reside fora do terreno de seus efeitos exclusivos.¹⁶⁷ [...] Destituídas pelo Iluminismo de todas as tarefas que podiam desempenhar seriamente, [as artes] davam a impressão de que iriam ser assimiladas ao entretenimento puro e simples, e o próprio entretenimento parecia tender a ser assimilado, como a religião, à terapia. As artes só podiam se preservar desse nivelamento por baixo demonstrando que o tipo de experiência que propiciavam era válido por si mesmo e não podia ser obtido a partir de nenhum outro tipo de atividade. As coisas se passaram de tal modo que cada arte teve de levar a cabo essa demonstração por sua própria conta. O que precisava ser mostrado era o que havia de único e irreduzível não somente na arte em geral, mas também em cada arte em particular. Cada arte teve de determinar, mediante suas próprias operações e obras, seus próprios efeitos exclusivos. Ao fazê-lo, cada arte iria, sem dúvida, restringir sua área de competência, mas ao mesmo tempo iria consolidar sua posse dessa área. Logo ficou claro que a área de competência única e própria de cada arte coincidia com tudo o que era único na natureza de seus meios. A tarefa da autocrítica passou a ser a de eliminar dos efeitos específicos de cada arte todo e qualquer efeito que se pudesse imaginar ter sido tomado dos meios de qualquer outra arte ou obtido através deles. Assim, cada arte se tornaria “pura”, e nessa “pureza” iria encontrar a garantia de seus padrões de qualidade, bem como de sua independência.¹⁶⁸

As palavras de Greenberg buscavam assegurar um lugar seguro para o reinado da arte moderna acima das profanações de toda e qualquer ordem. Elas demonstram um desejo de ordenação: uma organização a ser feita a partir de premissas excludentes. Daí a pureza ser, talvez, o maior ícone desse cânone, que não admitia em sua linhagem as manifestações artísticas contaminadas por outros valores. A descendência afiliada à

¹⁶⁵ Esta e as seguintes citações encontram-se no livro organizado por Glória Ferreira e Cecília Cotrim, *Clement Greenberg e o debate crítico*, no qual elas fazem uma acurada seleção dos ensaios do crítico de arte americano, vórtice do pensamento formalista, que avalia a arte moderna a partir de suas inflexões em meados do século XIX. O arranjo proposto pelas pesquisadoras brasileiras, ao trazerem textos de autores que problematizam as ideias greenberguianas, mostra-se como uma bem sucedida discussão sobre a necessidade de constante avaliação dos critérios formadores do pensamento crítico da arte. A frase citada e a imediatamente seguinte estão no mesmo artigo, publicado, primeiramente, em 1940. GREENBERG, Clement. Rumo a um mais novo Laocoonte. In: GREENBERG, Clement et al. *Clement Greenberg e o debate crítico* [organização, apresentação e notas de Glória Ferreira e Cecília Cotrim]. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997. p.45.

¹⁶⁶ *Ibidem. op. cit.* p.53.

¹⁶⁷ *Ibidem.* A nova escultura. In: *op. cit.* p. 67.

¹⁶⁸ *Ibidem.* Pintura modernista. In: *op. cit.* p.102.

literalidade do tratamento planar das telas de Manet percorria, no código greenberguiano, um caminho sem desvios. A sua avaliação formalista – idealizada com foco no trabalho engendrado com as condições específicas atribuídas aos meios de expressão da arte – rejeitou, por exemplo, as provocações de Duchamp e dos dadaístas¹⁶⁹, desconhecendo o seu poder em lidar criticamente, mais do que com especificidades expressivas, com todo o sistema da arte. Sistema que Greenberg não queria questionado, e sim coroado com o atendimento das exigências dos meios, como prometia o seu purismo formalista. Uma utopia modernista almejando a clareza e a definição como atributo determinante da arte.

Rosalind Krauss, como herdeira rebelde do formalismo greenbergiano¹⁷⁰, investiga a produção artística com o apoio de posições teóricas que trazem às suas análises múltiplas angulações de caráter filosófico, psicanalítico e linguístico recorrentes da ampliação do repertório crítico que a distanciou das fronteiras delimitadoras da pureza formal¹⁷¹. Para além do espaço literalmente ocupado pela tridimensionalidade da escultura, no livro que dedica ao tema, Rosalind Krauss recorre a atributos temporais para abarcar a complexidade das formulações escultóricas com que os artistas trataram suas obras a partir das experiências de Rodin. O mestre francês é tido pela autora não só como um potente representante da linguagem da escultura, mas como referência primordial para o desenvolvimento modernista dessa arte¹⁷². Nesse aspecto, também discorda de Greenberg, que dizia ter sido Rodin “um grande artista, mas destruiu sua tradição e só deixou

¹⁶⁹ “A primeira investida frontal contra o “formalismo” surgida no seio da vanguarda, ou do que era reconhecido como tal, foi a de Duchamp e do dada, e ela se firmou imediatamente como rebaixamento de aspirações.” GREENBERG, Clement. A necessidade do formalismo. [texto publicado em 1971/2]. In: GREENBERG, Clement et al. *Clement Greenberg e o debate crítico* [organização, apresentação e notas de Glória Ferreira e Cecília Cotrim]. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997. p. 128.

¹⁷⁰ Rosalind Krauss também participa do livro organizado Glória Ferreira e Cecília Cotrim, estabelecendo, juntamente os outros nomes escolhidos (Yves-Alain Bois; T. J. Clark; Jean Pierre Crique; Hubert Damisch; Ann Hindry; Barnett Newman; John O’Brian; Harold Rosenberg e Leo Steinberg), uma rica plataforma de diálogo sobre as perspectivas críticas da arte modernista, sempre em interlocução com a obra de Greenberg. As organizadoras apresentam Krauss, elucidando seu posicionamento quanto à postura do crítico americano: “Formada na escola greenberguiana [...], a autora põe em questão os princípios que norteiam a crítica de Greenberg, sobretudo a concepção de desenvolvimento histórico da arte moderna, linear e sem fratura. [...] o movimento de busca de novos critérios surge de uma estreita convivência com a crítica de Greenberg, preservando sua maior herança: a atenção a cada obra.” Apresentação. In: *op. cit.* p. 18.

¹⁷¹ Os campos de conhecimento citados são articulados na perspectiva do estruturalismo e do pós-estruturalismo, guias da leitura crítica de Krauss, a partir de fins dos anos 70: “By the late 1970s, two theoretical movements had begun to infiltrate my visual experience [...] structuralism and its poststructural revision [...]”. In: KRAUSS, R. *Perpetual inventory*, Cambridge: MIT Press, 2010. p. xiii.

¹⁷² Ver a nota 58 na página 55 deste volume.

ambiguidades atrás de si.”¹⁷³ Na direção oposta de tal afirmação e dominando o primeiro dos sete capítulos que estruturam o livro de Krauss, a obra do escultor é apresentada como um tratado de inovações que referenciam os desdobramentos escultóricos de seus sucessores, abordados nos capítulos seguintes. Intitulada “Tempo narrativo: a questão da porta do inferno”, a análise da autora parte da revolucionária linguagem cinematográfica de Eisenstein¹⁷⁴ para apontar a diversidade inovadora de Rodin, mapeada no trabalho ao qual o escultor se dedicou por mais de trinta anos¹⁷⁵. No famoso relevo com a ilustração de um tema de *A divina comédia*, Rodin subverteu a lógica da narrativa ancorada na relação de causa e efeito, produtora de uma sequência temporal linear que corroborava o próprio entendimento oitocentista da história, vista como uma sucessão de acontecimentos progressivamente alinhados em direção a um fim almejado¹⁷⁶. Utilizando-se de recursos como a repetição de figuras em papéis diferentes, o artista impossibilitava uma única e compreensiva leitura. Através do estilhamento de uma linearidade condutora da narrativa esperada, a obra poderia ser vista como um vasto campo em aberto, sem prévia designação para os caminhos do olhar.

Quando empreendeu seu projeto de estudo da produção escultórica modernista, Krauss convivia com a arte que vigorava nos anos 60 e 70 em seu flagrante desprendimento com as categorias canônicas do fazer artístico. Ou seja, quando as tradicionais denominações da pintura, escultura, desenho e gravura perdiam seu sentido restrito e se amalgamavam em acontecimentos desestabilizadores dessas categorizações: o período em

¹⁷³ GREENBERG, Clement. A nova escultura. In: GREENBERG, Clement et al. *Clement Greenberg e o debate crítico* [organização, apresentação e notas de Glória Ferreira e Cecília Cotrim]. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997. pp.70-71.

¹⁷⁴ Numa análise do filme *Outubro*, do cineasta russo, Krauss interpreta a utilização na narrativa de Eisenstein das imagens de esculturas como um artifício crítico da simbologia ideológica dessa arte, identificada com os valores burgueses de um mundo que a revolução desprezara. Ela argumenta que a presença de uma obra de Rodin nessas condições [filmada de maneira a figurar uma atitude sentimental depreciada pelo diretor] não faria juz ao caráter revolucionário da produção do escultor, sempre em negação dos valores neoclássicos, veículos da tradição que Eisenstein criticava. KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. pp. 9-12.

¹⁷⁵ “Em certo sentido, a carreira de Rodin é totalmente definida pelos esforços que dedicou a um único projeto, *A porta do inferno*, iniciado em 1880 e no qual trabalhou até a época de sua morte [1917] – um projeto para o qual praticamente toda a sua escultura foi originalmente criada.” *Ibidem*. p. 18.

¹⁷⁶ “Nos séculos XVIII e XIX, pintores e escultores ambiciosos aceitavam sem contestar a noção de que o tempo era o meio através do qual a lógica das instituições sociais e morais se revelava [...]. A história era compreendida como uma espécie de narrativa, envolvendo a progressão de um conjunto de significados que se reforçam e se explicam mutuamente, e que parecem movidos por um mecanismo divino rumo a uma conclusão, rumo ao significado de um acontecimento.” *Ibidem*. p. 12.

que as hoje estabelecidas ‘instalações’ e ‘performances’ se disseminavam como criações de ‘ambientes’ e *happenings*, numa abrangência bem maior que as práticas dadaístas que lhes precederam. A expectativa de uma pureza formal que delimitasse os campos de atuação das artes, como queria a proposta modernista que formara Krauss e seu colega Michael Fried¹⁷⁷, era contrariada por uma teatralização da arte, como reclamava esse crítico no famoso ensaio “Art and objecthood”¹⁷⁸, quando fez uma avaliação da escultura de meados dos anos 60, marcada pela produção minimalista. A necessidade do espectador para a ativação das obras estabelecia uma questão temporal – própria da arte do teatro –, que Fried acreditava conspirar o campo puro da espacialidade e instantaneidade, clássico dueto denominador da expressão escultórica¹⁷⁹. O autor opõe o que chama de “duração da experiência” – atitude que seria exigida pelas manifestações da arte minimalista, por ele chamada literalista – com a “presentidade contínua e inteira”, que equivale, por assim dizer, a uma perpétua criação de si mesma, que se experimenta como uma espécie de *instantaneidade*¹⁸⁰, referindo-se à apreensão creditada aos trabalhos modernistas.

A frase do crítico é composta por um conjunto de noções de temporalidade que se mostram como *dualidades* dialéticas, engendradas para propor a síntese desejada: a força de um instantâneo. *Presentidade contínua* e *perpétua criação* denotam um estado de gerúndio, fazendo, no entanto, o anúncio de um *processo* a ser vivenciado *instantaneamente*. Na paradoxal utilização dos conceitos, Michael Fried afirma seu desejo de uma plenitude de apreensão da obra na abrangência de um *momentum*, numa integridade, porém, impossível de não ser corrompida na experiência de deslocamentos que

¹⁷⁷ Uma referência de Krauss a uma crítica de Donald Judd, escrita em 1969, aponta a associação teórica dos dois, em torno do modernismo greenberguiano. “[...] Judd [...] falou depreciativamente de Michael Fried e de mim. Referindo-se à dívida intelectual que nós, entre muitos outros autores, reconhecíamos continuamente ter para com Clement Greenberg, chamou-nos de ‘Greenbergers’”. No ensaio na qual a citação se encontra, Krauss pontua sua dívida e suas diferenças com o crítico americano. KRAUSS, Rosalind. Uma visão do modernismo. In: GREENBERG, Clement et al. *Clement Greenberg e o debate crítico* [organização, apresentação e notas de Glória Ferreira e Cecília Cotrim]. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997. p.164.

¹⁷⁸ O ensaio foi originalmente publicado no volume 10, da revista *Artforum*, em junho de 1967. A tradução brasileira do artigo, lido como “Arte e objetividade”, foi feita pelo artista e pesquisador, Milton Machado, e encontra-se no número 9, da revista *Arte&Ensaio*, do ano de 2002.

¹⁷⁹ “[...]o escultor neoclássico [tem a] convicção de que deve encontrar um ponto de vista ideal, que conterà a totalidade da informação necessária a uma apreensão conceitual do objeto. [...] que faculte ao indivíduo [espectador], em certo sentido, ver o objeto a partir de todos os pontos ao mesmo tempo [...]”. KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 22 e 23.

¹⁸⁰ FRIED, Michael. Arte e objetividade. *Arte&Ensaio*, Rio de Janeiro n. 9, p. 15, 2002.

a prática minimalista exigia. O extravasamento da noção de obra de arte, para além de seus limites físicos, explicitava-se nas propostas dos minimalistas, comprometidos com o abarcamento de todas as condições variáveis do ambiente de exposição da sua arte. A conjugação de *entorno*, *objeto* e *sujeito participante* fazia da experiência com a obra um complexo de sensações cambiantes, impossíveis de serem apreendidas de uma só vez. Vetorizando uma multiplicidade de associações perceptivas, a proposta desses trabalhos rejeitava um fechamento porque provocava uma situação a ser experimentada em contínuas variações. Eram obras que se propunham como disparadoras de diferentes percepções, opondo suas *aberturas* – em constante processamento – à ideia de uma obra fechada em si mesma, como ditavam os limites tradicionais. Para o crítico americano, esse tipo de experiência erguia-se contra as determinações dos trabalhos modernistas, defendidos por ele como baluartes da “necessidade de perpetuar os padrões e valores da alta arte do passado”¹⁸¹. Talvez seja pertinente dizer que, para Michael Fried, a encenação entre o espectador e a obra de arte – fissurando o entendimento da *localização* da obra por meio de uma mediação da *temporalidade* dos elementos acionados – punha em risco a *centralidade* desta – seu *locus solus*. O que descaracterizaria, assim, uma condição determinante para quem advogava pela crítica formalista.

Krauss, desafiando os limites rígidos do formalismo, buscava o entendimento do que via acontecer em seu entorno, adotando também o tempo como um recurso teórico. No seu caso, para analisar a escultura produzida desde os fins do século XIX, avaliada por ela, não só como antecessora, mas instigadora das investigações dos artistas atuantes nos anos 60 e 70, sobre as quais dedica os dois últimos capítulos de seu livro¹⁸². Para além da antinomia entre

¹⁸¹ FRIED, Michael. Arte e objetividade. Arte&Ensaio, Rio de Janeiro n. 9, p. 13.

¹⁸² “Balés mêmicos: luz, movimento e teatro” e “O duplo negativo: uma nova sintaxe para a escultura”, títulos dos capítulos VI e VII, apontam o direcionamento da tese de Krauss sobre o aspecto temporal como indissociável da percepção escultórica, reforçado nas manifestações artísticas dos anos 60 e 70. *Duplo negativo* refere-se ao trabalho de Michael Heizer, visto pela autora como um operador para a percepção de uma excentricidade física e psicológica do observador, cuja presença é chamada para *dentro* da própria obra. A argumentação de Krauss sobre um processo de descentralização do corpo que, desde Rodin viria sendo trabalhada pelo deslocamento da percepção de um núcleo interior para a superfície, culmina com a análise dessa obra de Michael Heizer. O artista foi um dos expoentes da *Land Art*, movimento que a instigou na escrita do texto “A escultura no campo ampliado”, publicado em 1978. A tridimensionalidade, em sua identificação com o *real*, predominava nas experimentações dos artistas que, naqueles anos, reverberavam um descontentamento com as bases da representação, projetando um desejo pela *apresentação*, no lugar daquela. Já no início dos anos 80, Rosalind Krauss demonstra um interesse específico pela fotografia, atenta à sua recorrente abordagem na arte.

duração e instantaneidade, o vetor temporal propiciou à autora uma amplitude para múltiplas abordagens, transitando entre questões de narrativa; de movimento real e intuído; de transparências construtivas e projeções promulgadas por opacidades¹⁸³; e de percepções espaciais distintas¹⁸⁴ experienciadas pelo espectador, figura que, a contragosto de Michael Fried, foi sendo, cada vez mais, convocada à cena escultórica como personagem central para a sua constituição.

Com a justificativa de que “Toda e qualquer organização espacial traz no seu bojo uma afirmação implícita da natureza da experiência temporal”¹⁸⁵, Krauss fundamenta um estudo que se estabelece como um palco privilegiado para descortinar a paisagem escultórica do século XX.

Robert Morris, uma das figuras-chave na argumentação de Michael Fried¹⁸⁶ e diversas vezes contemplado no texto de Rosalind Krauss, teve uma atuação bastante significativa nos anos 60 e 70, demonstrada tanto por seu alinhamento com as intrigantes pesquisas plásticas que ora despontavam, como o minimalismo e a arte processual, quanto por sua produção teórica, importante defensora e problematizadora dessas experiências artísticas. Suas famosas notas sobre a escultura, o texto “Anti form” e o artigo sobre a fenomenologia do fazer, publicados entre 1966 e 1970¹⁸⁷, elaboram um pensamento crítico formulado com clareza e densidade, sempre partindo da vivência artística do autor, cujo conteúdo se mantém em franca atualidade, dada a pertinência das questões levantadas. Invocando a obsolescência da ideia de arte que propunha a obra como situação fechada, dotada de uma

¹⁸³ As análises de Krauss, problematizando os conceitos de *transparência* e *opacidade* em relação a algumas obras construtivistas e os trabalhos de Brancusi e Duchamp, pontuam as diferentes possibilidades de apreensão dessas propostas visuais, distinguindo aquelas construídas para serem penetradas pelo olhar – uma decifração instantânea – daquelas que jogam com o espectador, ao não trazerem à superfície a lógica de sua decodificação. Essas discussões são feitas nos capítulos 2 e 3 do livro *Caminhos da Escultura Moderna*.

¹⁸⁴ A percepção espacial experimentada como acontecimento temporal é trabalhada ao longo de todo o livro e enfatizada no capítulo final, dedicado ao minimalismo e às experiências da *Land Art*.

¹⁸⁵ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 6.

¹⁸⁶ Em “Arte e objetividade” são utilizadas diversas passagens de textos e de entrevistas de Donald Judd e Robert Morris, pontuando as posições artísticas criticadas por Michael Fried.

¹⁸⁷ Os artigos citados são encontrados no livro *Continuous Project Altered Daily – the writings of Robert Morris*, publicado em 1993. São quatro as partes de *Notes on sculpture*, publicadas, originalmente, na revista *Artforum*, as duas primeiras no volume 4, número 6 (fevereiro) e v. 5, n. 2 (outubro), do ano de 1966, a terceira no v. 5, n. 10, em junho de 1967 [neste mesmo número foi publicado o artigo de Michael Fried: “Art and objecthood”] e a última parte em abril de 1969, no v. 7, n. 8. Os textos “Anti form” e “Some notes on the phenomenology of making: the search for the motivated” também tiveram sua primeira publicação na *Artforum*, respectivamente, nos v. 6, n. 8, de abril de 1968 e v. 8, n. 8, de abril de 1970.

significação particular, Morris apontava para a complexidade e expansão conceitual que as experimentações espaço-temporais – propostas por ele e por seus pares – trariam para o âmbito da compreensão escultórica.

Nesses textos a situação temporal é associada à problemática escultórica considerando sua indiscernibilidade da experiência perceptiva daquele que ativaria o trabalho. Sem uma existência *per se*, que dependesse de relações internas à obra, a escultura minimalista, por exemplo, exigiria do espectador um confronto relacional corporal que tornava a espacialidade um vetor a ser experimentado em movimento, logo, em temporalidade. A frase de Morris – recordada por Fried ao elaborar seus argumentos contra a *duração* – “a experiência do trabalho existe necessariamente no tempo”¹⁸⁸ não deixa dúvidas sobre seu posicionamento.

Quando escreveu essas palavras, na segunda parte de suas notas sobre a escultura¹⁸⁹, ele compunha a defesa de uma nova orientação artística. Movimento do qual participava com os colegas imbuídos de trazer para o campo da escultura proposições problematizadoras da ideia de uma autonomia da arte, constituindo com seus trabalhos uma oposição ao sistema no qual todo o interesse pela obra deveria voltar-se para *dentro* desta, construída de maneira a ser capaz de articular, *em si mesma*, toda a sua valorização. No texto, Morris discute os valores e padrões que sustentam os novos trabalhos, tratando-os nas infinitas relações propostas pela conjugação da luz, do espaço e da experiência mutante do espectador. Os valores são pensados em correlação com as nuances da luminosidade e da percepção espacial, colocadas em jogo pelo ‘observador’ ativo.

The better new work takes relationships out of the work and makes them a function of space, light, and the viewer’s field of vision. The object is but one of the terms in the newer esthetic. It is in some way more reflexive, because one’s awareness of oneself existing in the same space as the work is stronger than in previous work, with its many internal relationships. One is more aware than before that he himself is establishing relationships as he apprehends the object from

¹⁸⁸ FRIED, Michael. Arte e objetividade. Arte&ensaios, Rio de Janeiro n. 9, p.15, 2002.

¹⁸⁹ “the experience of the work necessarily exists in time” MORRIS, Robert. Notes on sculpture, part 2. In: MORRIS, Robert. *Continuous Project Altered Daily – the writings of Robert Morris*. Cambridge: MIT Press, 1995. p. 17.

various positions and under varying conditions of light and spatial context.¹⁹⁰

Ao propor a obra como *um* dos – e não mais *o único* – elementos determinantes na proposição artística, a nova estética promulgava um complexo de inter-relações, em oposição ao arranjo das condições intra-relacionais, postadas na unicidade do trabalho de arte. Assim, os trabalhos tridimensionais em desenvolvimento nos anos 60, defendidos por Morris, invocavam um trânsito relacional com a exterioridade que os abarcava, com o que estava *fora de si*, criando suas funções com o lugar, com a luz, com as dimensões espaciais trabalhadas nas múltiplas abordagens proporcionadas ao observador. Ao multiplicarem os agentes concorrentes para a instituição da obra, retirando-a de sua condição autoprojética, os artistas que trabalhavam a nova escultura naquele período propuseram a experiência temporal como condição necessária para a emergência de seus postulados. Repetindo: só em uma temporalidade multidimensionada, todos os vetores seriam postos em ação, competindo para a instauração da experiência artística desejada pelos artistas, conduzida pelo espectador, em sua função de ativador da obra de arte.

Robert Morris também prefigurou outro assunto que, assim como o tempo, viria a alimentar a pesquisa de Krauss em seu livro sobre a escultura. Um comentário sobre as marcas evidenciadoras do processo de execução visíveis na obra de Rodin é relatado em seu artigo “Anti form”, contribuindo no arrazoado que confere um passado histórico ao movimento da arte processual e que tem, na noção de temporalidade, um de seus alicerces. Questionando a concepção de obra como entidade fechada e autônoma e negando a ideia de total controle do artista sobre ela, a condição do *efêmero* – em sua relação ativa com o tempo – foi amplamente explorada nos materiais e procedimentos exibidos nesse período.

¹⁹⁰ “O melhor do novo trabalho tem relações fora da obra, e as faz em função do espaço, luz e campo de visão do espectador. O objeto não é, senão, um dos termos na nova estética. Ele é, de certa forma, mais reflexivo, porque a consciência que o espectador tem da existência de si próprio no mesmo espaço que o trabalho é mais forte do que em trabalhos anteriores, com as suas muitas relações internas. Ele é mais consciente do que antes, de que é ele mesmo quem estabelece as relações, enquanto apreende o objeto de diversas posições, sobre as variáveis condições de luz e de contexto espacial”. MORRIS, Robert. Notes on sculpture, part 2. In: MORRIS, Robert. *Continuous Project Altered Daily – the writings of Robert Morris*. Cambridge: MIT Press, 1995. p. 15, tradução nossa.

The visibility of process in art occurred with the saving of sketches and unfinished work in the high renaissance. In the nineteenth century both Rodin and Rosso left traces of touch in finished work. Like the Abstract Expressionists after them, they registered the plasticity of material in autobiographical terms.¹⁹¹

Ainda que a alusão aos rastros deixados pelo escultor francês seja referida com um tom crítico ao caráter autobiográfico da presença do autor gravada na obra, é inegável que a marca processual proporciona um entendimento da escultura como resultante de um trabalho em etapas, exercício prolongado no tempo, cujos rastros se denunciam, para além das particularidades digitais, como propriedade intrínseca ao procedimento que trabalhou a matéria. E não se pode perder de vista que evidenciar os procedimentos de transformação material era uma questão-chave nos anos em que se delineava o movimento da arte processual. Mas se as marcas observadas por Morris podem induzir um olhar reverente que santifica o autor, elas também permitem que os traços manuais sejam percebidos na proximidade de uma semelhança, na sua pertinência ao corpo humano. Assim, os gestos impressos poderiam articular, talvez, uma memória coletiva dos atos manuais, lembrados como sendo os promotores de transformação da matéria. Se for descartada uma reverência santificadora da superfície marcada, é possível abrir-se ao entendimento da obra como resultado de uma ação elaborada na temporalidade exigida à sua consecução, mapeada pelas marcas que acessam a um certo ‘ver fazendo’. Quando desmitificada, a obra pode ser vista como resultado da arte de plasmar o tempo, no trabalho.

No capítulo dedicado a Rodin, Krauss também faz referência aos rastros deixados nas esculturas, mas analisando-os sob a ótica da narrativa, incitando uma leitura mais positiva das mesmas impressões observadas por Morris. Sua análise leva a inferir que o caráter autobiográfico de tais marcas seja bem menos significativa que sua evidenciação de um processo de trabalho, etapa visível da consecução de um projeto, reflexo de uma lida com a matéria¹⁹². Uma narratividade, como propõe o pensamento da autora, que expande a percepção da escultura, temporalizando a sua apreensão. Relembrando a leitura proposta

¹⁹¹ “A visibilidade do processo na arte ocorreu com a guarda de esboços e trabalhos inacabados na Alta Renascença. No século XIX, tanto Rodin e Rosso deixaram vestígios de seus toques nas obras consumadas. Como os expressionistas abstratos fizeram depois, eles registraram a plasticidade do material em termos autobiográficos”. MORRIS, Robert. *Anti form*. In: MORRIS, Robert. *Continuous Project Altered Daily – the writings of Robert Morris*. Cambridge: MIT Press, 1995. p. 44, tradução nossa.

¹⁹² Ver páginas 52 e 53 neste volume.

por Rosalind Krauss, deve-se assinalar que, para além das marcas manuais, ela chama a atenção para o fato de que “as figuras de Rodin também estão marcadas com sinais que falam de seus ritos de passagem durante o estágio da modelagem”¹⁹³, concluindo que, dessa maneira, o artista “obriga o observador a perceber a obra como resultado de um processo, um ato que deu forma à figura ao longo do tempo.”¹⁹⁴

Medardo Rosso, o artista italiano citado por Morris, é apresentado por Krauss nos mesmos moldes que o autor americano quando ela diz que ele:

adverteu que [...] havia elevado o *bozzetto*, ou esboço, à estatura de obra “acabada”. Considerava uma prova disso suas superfícies encrespadas, eloqüentes com as marcas de seus dedos impressas ao moldá-las¹⁹⁵.

Nas passagens em que Krauss faz referência à atuação de Rosso, assim como naquelas em que discute o trabalho de Rodin e de Matisse¹⁹⁶, não há nenhum elemento que pudesse somar-se às reclamações de Morris sobre aspectos autobiográficos. Ao contrário, a autora faz pensar que as marcas das mãos dos artistas e as ferramentas e movimentos gravados nas obras desafiam o seu entendimento como transcendentem à materialidade em que se apresentam – o caráter biográfico seria um – porque *presentificam* o trabalho, mostrando-se como uma realidade da manipulação, do esforço de um corpo sobre outro. Impressões sólidas da temporalidade do trabalho.

Essas experiências não serão classificadas como *arte processual*, porque o termo, compreendido ortodoxamente, irá designar experimentos artísticos gerados a partir dos anos 60, quando a terminologia foi criada em vista dos acontecimentos artísticos de então. Naquele momento, o sentido da realização em arte afrontava a produção de uma obra *final*: a ideia de completude, de fechamento, de acabamento e de algo irrevogável era contestada por muitos artistas diante das evidências do tempo, do acaso, da força da mutabilidade. Essa situação gerou o desdobrar do próprio conceito de obra com a preposição que lhe conjuga, temporalmente, *em obra*. E a dissolução da fixidez do permanente fez instaurar, assim, uma

¹⁹³ KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 36.

¹⁹⁴ *Ibidem*. p. 37.

¹⁹⁵ *Ibidem*. p. 39 e 40.

¹⁹⁶ Ver página 52 neste volume.

temporalidade distendida, uma temporalidade também *em obra*, sempre em estado transitivo¹⁹⁷.

Não é correto identificar as esculturas que traziam à superfície as impressões de sua própria gênese – o relato materializado das transformações da matéria – com a causa historicizada da arte processual. Mas é interessante notar como a atenção de Robert Morris e de Rosalind Krauss foi despertada para a análise específica dos eventos matéricos das esculturas de Rodin e Rosso – independente do julgamento de valor –, sob a luz dos acontecimentos artísticos que valorizavam cada vez mais a materialidade, em detrimento do tema trabalhado. Essa postura pode ser vista como descendente da crise da representação, que abria cada vez mais o espaço para as relações entre arte e vida, situação que colocara a temporalidade como um dos indicativos das novas experimentações em arte.

O livro de Krauss dedicado às questões escultóricas e os ensaios de Morris sobre essa temática são enfáticos na provocação de uma nova abordagem para a arte da escultura, que se aventurava para além do seu domínio espacial e convocava no espectador um compromisso relacional que o retirava do conforto distanciado da contemplação. Os textos referem-se a uma conclamação para o mergulho na experiência de viver a relação espaço-temporal como potência transformadora das convicções pré-concebidas, dando ao corpo o tempo necessário para o aprendizado do novo.

Uma fala de Morris, embora sem relação específica com a arte escultórica, merece ser lembrada. Da crítica ao aspecto biográfico plasmado nas obras do Expressionismo Abstrato, o autor isenta, exatamente, o seu ícone maior, Jackson Pollock:

Of the Abstract Expressionists, only Pollock was able to recover process and hold on to it as part of the end form of the work. Pollock's recovery of process involved a profound rethinking of the role of both material and tools in making. [...] It remained for Pollock [...] to go beyond the personalism of the hand to the more direct revelation of matter itself.¹⁹⁸

¹⁹⁷ Esse modo de entender a obra encontra ressonância no conceito de *obra aberta*, tal qual foi elaborado por Umberto Eco em seu livro *Opera Aperta*, cuja primeira edição data de 1962.

¹⁹⁸ “Dentre os Expressionistas Abstratos, só Pollock foi capaz de recuperar o processo e mantê-lo como parte da forma final do trabalho. A recuperação de Pollock do processo envolveu uma profunda revisão do papel do material e das ferramentas para o fazer [...] Ficou para Pollock [...] [a tarefa] de ir além do personalismo da mão para a revelação mais direta da própria matéria”. MORRIS, R. Anti form. In: MORRIS, Robert. *Continuous Project Altered Daily – the writings of Robert Morris*. Cambridge: MIT Press, 1995. pp. 43-44, tradução nossa.

Uma visão bem diferente daquela que o maior defensor do artista, Clement Greenberg, exaltava em seu trabalho:

[...]Pollock tem um instinto para oposições audaciosas de claro e escuro e a capacidade de subjugar o retângulo da tela e afirmar sua planaridade ambígua e sua forma nada ambígua como uma imagem única e inteira, concentrando numa só as várias imagens distribuídas sobre ela¹⁹⁹.

A análise refere-se à elaboração da imagem na tela, sendo esta o recinto da obra e centro da visada formalista do crítico americano. Harold Rosenberg, seu oponente público, avaliava a mesma pintura americana, considerada por Greenberg como a grande expressão da arte estadunidense, tomando-a também como referência para seu posicionamento como crítico, porém divergindo sobre o ponto de vista analítico. O movimento que se tornou conhecido como Expressionismo Abstrato foi batizado por Rosenberg como *Action Painting*, uma evidência semântica de sua percepção daquela arte.

No que diz respeito, especificamente, a Jackson Pollock, reconhecido como o maior expoente desse momento artístico dos Estados Unidos, as diferenças são postas:

Greenberg vê no entrelaçamento de linhas viscosas e fluidas do pintor uma síntese particular entre a planaridade física da tela e o ilusionismo espacial da pintura enquanto dado fenomenológico. A análise de Rosenberg parte da ideia de uma reversibilidade entre arte e vida, segundo a qual a tela não seja dissociada do gesto que a gerou²⁰⁰.

A percepção crítica de Rosenberg, ao expandir os limites físicos da obra, abarca uma leitura de sua concepção da qual o artista produtor não pode ser apartado. O trecho seguinte é esclarecedor da posição do crítico sobre a subjetividade como valor positivo na criação artística:

[...] a arte consistia [referindo-se ao panorama americano no período do pós segunda-guerra, num cenário de “colapso da esquerda” e “crise social”] unicamente no desejo de pintar e na memória de pinturas, e a sociedade, no que

¹⁹⁹ GREENBERG, Clement. Pintura à americana. In: GREENBERG, Clement et al. *Clement Greenberg e o debate crítico* [organização, apresentação e notas de Glória Ferreira e Cecília Cotrim]. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997. pp. 82-83 [texto de 1955].

²⁰⁰ GREENBERG, Clement *et al. op. cit.* p.19 [nas notas das organizadoras na Apresentação – nota 5].

dizia respeito à arte, consistia no homem diante da tela. A façanha da *action painting* reside em afirmar isso com força criativa. A arte adquiriu o hábito de *fazer* [...]. Só a tela em branco, contudo, oferecia a oportunidade para um fazer não fadado a ser tragado aos poucos pela máquina despersionalizante da sociedade capitalista, ou da oposição mundial a essa sociedade. O pintor americano descobriu uma nova função para a arte como a ação que pertencia a ele próprio. A luta do artista por identidade controlou a crise diretamente, sem mediação ideológica. Ao engajar assim a arte na vida do presente *como a vida do artista*, a *action painting* americana respondeu positivamente a um dilema universal. [...] A pintura tornou-se o meio de se confrontar, na prática cotidiana, com a natureza problemática da individualidade moderna. Desse modo a *action painting* restaurou o sentido metafísico para a arte²⁰¹.

Assim, foram anotados três posicionamentos distintos, relacionados a um tema comum: o de Morris, ao apontar o caráter processual do trabalho de Pollock como canal libertador da jogada subjetivista, dado o emprego consciente do artista das condições intrínsecas dos materiais usados na pintura – ou seja, uma investigação sobre os meios *condutores* da ação pictórica; o de Greenberg, visto através da análise de um quadro de Pollock – pautada na defesa dos meios específicos da área, uma avaliação estabelecida, absolutamente, dentro dos limites físicos da obra, em um exercício de concentração eliminador de qualquer exterioridade; e, finalmente, a posição de Rosenberg, aberta à ação da subjetividade artística, pensada como um elemento potencializador de uma metafísica.

Três posturas que parecem destacar momentos diferentes: um, antes da imagem; outro, *sobre* ou *na* própria imagem; e um terceiro, que aponta para além da imagem, num sentido posterior a ela. Como se fossem três segmentos temporais: antes, durante (fixo) e depois.

Há ainda outro pensamento formulado a partir da experiência pictórica, mas que pode ser, aqui, avaliado como uma lição de temporalidade, formulando uma leitura da condição processual. Em um texto de 1968, ou seja, em meio às discussões teóricas que confrontavam as posições formalistas com outras propostas de abordagens da experiência artística, o historiador da arte Leo Steinberg critica a predominância da leitura greenberguiana, alicerçada sobre as especificidades do meio a serem comprovadas, no caso da pintura, na planaridade de sua superfície. O autor direciona seu olhar para fora da tela

²⁰¹ ROSENBERG, Harold. *Action painting: crise e distorções*. In: GREENBERG, Clement et al. *Clement Greenberg e o debate crítico* [organização, apresentação e notas de Glória Ferreira e Cecília Cotrim]. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997. pp. 155-156.

em si, engloba o espectador na sua tese e promove uma avaliação das práticas recentes (ele aponta o trabalho de Rauschenberg e de Dubuffet como exemplos), desautorizando os critérios formais de apreensão da obra. Ele toma o termo *flatbed* – um tipo de prensa ligada ao trabalho de impressão – para designar o plano pictórico daqueles anos, percebido como uma nova orientação para a pintura. Steinberg considera a verticalidade como o eixo promotor, em toda a história da arte, da relação entre o espectador e a tela, articulação condicionadora de um olhar contemplativo para o mundo representado, um olhar para a natureza. Na adoção do plano horizontal nas novas experimentações – ele cita uma lista de precursores, entre eles Duchamp –, Steinberg via uma guinada revolucionária. O autor associa a horizontalidade percebida nessas obras como análoga às superfícies de trabalho do homem: a mesa, o piso do ateliê. E, para ele, nem mesmo a verticalidade adotada na exposição dos quadros pode desconfigurar a vocação desses em se relacionar diretamente com os planos horizontais da experiência mundana do homem.

As pinturas dos últimos quinze a vinte anos insistem numa orientação radicalmente nova, em que a superfície pintada é o análogo não mais de uma experiência visual da natureza, mas de processos operacionais. [...] O que tenho em mente é o modo como a imagem interpela no psiquismo, seu modo singular de confrontação imaginária, e tendo a considerar a guinada do plano do quadro da vertical para a horizontal como expressiva da mudança mais radical na temática da arte, a mudança da natureza para a cultura.²⁰²

O discurso de Steinberg possibilita pensar sobre o tempo como uma matriz fragmentada. Fragmentos da experiência com o trabalho de arte, afirmado como evidência processual, sendo trazido ao espectador como referência de temporalidades da vivência. Em contraste com uma distância contemplativa da natureza exterior, ele teria que se haver com a proximidade das instâncias das práticas culturais, sempre em construção.

A digressão pictorial trazida a este texto sobre temporalidade escultórica fica explicada, assim, em função dos deslocamentos efetuados. Deslocamentos críticos que mostram as instabilidades das instâncias analíticas e fazem perceber, nas movimentações em torno da obra de arte, a ampliação de seu campo de pesquisa. Uma amplitude em que o

²⁰² STEINBERG, Leo. Outros critérios. In: GREENBERG, Clement *et al.* *Clement Greenberg e o debate crítico* [organização, apresentação e notas de Glória Ferreira e Cecília Cotrim]. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997. pp. 201-202.

tempo passa a ter mais e mais presença ativa: seja devido à percepção das condições processuais – sempre atrelada a sequenciamentos temporais – seja pela absorção dos agentes em torno da obra, o artista e o observador – este último, cada vez mais participante.

Essa configuração expandida pode ser traçada como um sintoma da crise da representação²⁰³ que abalara a determinação temática, exercida na figuração de um *real* reconhecível pela *semelhança*. A ruptura com o compromisso do trabalho de arte de regular-se por um tema prévio e fechado, de postar-se como promotor de uma natureza representada, produziu uma nova conjuntura, aberta a uma diversidade inaudita de manifestações. A crise da representação era pautada pela própria crise do sujeito, essa *entidade* que vinha, paulatinamente, se *des-construindo*, despojando-se de suas certezas abalizadoras e encontrando-se, cada vez mais, em processo de *des-figuração*. A autoridade racional do homem fora desacreditada como mentora da compreensão do mundo, uma vez descartada a lógica que encarcerava a vida no âmbito de uma ortogonalidade espaço-temporal. A certeza da capacidade da razão de lidar e controlar toda a potência vital perdeu o trono – duramente conquistado do poder da fé – para a energia desestabilizadora da *dúvida*. No desenho mutante da história do homem, os contornos foram se tornando mais e mais inconstantes, com a relatividade matizando uma infinidade de perspectivas, entre elas a queda do projeto humanista, relativizado pelo trânsito das forças que ele próprio colocara em ação. O esfacelamento do homem se fez, simbólica e efetivamente, sob a égide do poder destruidor de uma tecnologia criada sob os disfarces do progresso, sempre agindo como o redentor das mazelas da condição humana.

O holocausto e a bomba atômica trouxeram imagens que se impuseram como uma questão primordial para a arte: como fazer poesia diante do horror?²⁰⁴ Como lidar com a representação diante do irrepresentável – aquilo que na linguagem laciana seria o

²⁰³ O formato condensado e a maneira breve de situar a questão da representação deve-se ao fato de tal assunto ser abordado aqui somente como um “pano de fundo” para pensar sobre *presentificação* e *temporalidade*, eixos do tema discutido. A noção de representação é tratada com profundidade por Stéphane Huchet no texto: *Do Ver ao mostrar, Representação e Corpus da Arte*. De sua apresentação deste ensaio cita-se o seguinte trecho: “[...] Mostramos [...] como a idade da Representação fundou-se no reino da consciência e como sua superação moderna levou o conceito que lhe é vinculado por essência, o de *mimeses*, a ressaltar sempre mais o efeito icônico ou efeito de *presença*, conforme a temática lyotardiana da arte como apresentação de um não representável.” HUCHET, Stéphane. A instituição da imagem: perfil de uma teoria da arte. In: HUCHET, Stéphane. (org.). *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: Edusp. 2012. p. 22.

²⁰⁴ Uma referência à célebre frase de Theodor Adorno ao dizer que escrever um poema após Auschwitz seria um ato bárbaro.

verdadeiro *real*? Diante disso, a arte produzida a partir de meados do século passado precisou alargar o seu campo de atuação, abrindo-se – ao invés de se entrincheirar, como queria Greenberg e Fried, ao defenderem as fronteiras – para novas articulações. Dessas, a da presença – cada vez mais frequente – do observador, como elemento constituinte do próprio *acontecimento* da arte, é a que aqui se assinala, especificamente. *Presença* e *acontecimento* como vértices constituidores de uma situação regida pela *transitoriedade*. E, porque *em trânsito*, necessariamente, em *temporalidade*. Uma temporalidade sempre no plural, somatória dos diversos tempos concorrendo para a instituição dessa arte, que rompera – no caso da escultura, para manter o foco – as limitações de uma espacialidade restrita. A permutabilidade entre corpos e percepções instaurou uma temporalidade constantemente em movimento.

As discussões efetuadas sobre as manifestações artísticas americanas, anotadas aqui, não tratam de fenômenos endógenos. A perda da centralidade da obra – tomada em seu aspecto tradicional, limitada pelas instâncias de seus suportes físicos – como fundamento do sistema da arte foi um acontecimento generalizado, gerado na complexa temporalidade do século XX. No Brasil, os questionamentos que punham em questão o estatuto da obra de arte eram operados – teórica e matericamente – por artistas que levaram suas pesquisas a importantes desdobramentos conceituais, problematizando, energicamente, o cenário artístico nacional.

Na passagem por caminhos que possibilitaram à arte da escultura ter o tempo como vetor operacional, não se poderia deixar de mencionar os exemplos incontornáveis das experimentações artísticas de Helio Oiticica e Lygia Clark, nos revolucionários anos quando se inauguravam as atitudes que marcaram a segunda metade do século passado e nomearam a chamada Arte Contemporânea. Dos dois artistas, é importante mencionar o vínculo com o Movimento Neoconcretista, cujas proposições, já nos fins dos anos 50, preconizavam uma abordagem artística amplificada.

Quando o Grupo Frente se dissolveu – para em seguida agrupar alguns de seus participantes na formação de um novo movimento –, a contrariedade com normas e regras reguladoras das produções artísticas tomou fôlego no Manifesto Neoconcreto, afirmando a convicção em uma arte mais ligada com a vida. A atitude posicionava-se contrária ao rigor racionalista exigido pela cartilha do concretismo ortodoxo. E o desejo de experimentar a arte

com uma liberdade expressiva e subjetiva – sensibilidades recalcadas nos limites rígidos das produções concretistas – definiu os termos do comprometimento dos artistas com suas experimentações. A destituição do Grupo Frente se dera em função das diferenças desse agrupamento de artistas trabalhando no Rio de Janeiro com os seus pares paulistas. A exposição coletiva que apresentou a produção dos dois grupos, em dezembro de 1956, na cidade de São Paulo, e no início de 1957, no Rio de Janeiro, deu visibilidade às diferentes propostas, precipitando a dissolução do movimento carioca e antecipando a corrente neoconcretista que se estabeleceu em 1959²⁰⁵.

Das palavras de Ferreira Gullar, redigidas no Manifesto que se tornou lume para as experiências dos artistas neoconcretos, deve-se destacar o trecho no qual a proposta de ampliar a noção de obra, contextualizando-a para além dos parâmetros restritivos, orienta para a necessidade de incorporação do *tempo* como fator promotor de uma espacialização vitalizada da arte:

[...] É porque a obra de arte transcende o espaço mecânico que, nela, as noções de causa e efeito perdem qualquer validade, e as noções de tempo, espaço, forma, cor estão de tal modo integradas – pelo fato mesmo de que não preexistiam, como noções, à obra – que seria impossível falar delas como de termos decomponíveis. A arte neoconcreta, afirmando a integração absoluta desses elementos, acredita que o vocabulário “geométrico” que utiliza pode assumir a expressão de realidades humanas complexas, [...] na linguagem da arte, as formas ditas geométricas perdem o caráter objetivo da geometria para se fazerem veículo da imaginação. A Gestalt, sendo ainda uma psicologia causalista, também é insuficiente para nos fazer compreender esse fenômeno que dissolve o espaço e a forma como realidades causalmente determináveis e os dá como tempo – como espacialização da obra. Entenda-se por espacialização da obra o fato de que ela está sempre se fazendo presente, está sempre recomeçando o impulso que a gerou e de que ela era já a origem. E se essa descrição nos remete igualmente à experiência primeira –

²⁰⁵ O Grupo Frente representava a opção pela abstração geométrica de artistas atuando no Rio de Janeiro. Reunido pela primeira exposição em 1954, o grupo extinguiu-se no início de 1957, após a participação na 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, organizada em conjunto com o Grupo Ruptura, de São Paulo (ativos entre os anos de 1952 e 1959, os artistas paulistas tinham uma postura mais radical em relação aos preceitos racionalistas da arte concreta). Em 1959, alguns dos ex-integrantes do Grupo Frente reuniram-se na fundação do Movimento Neoconcretista, marcada pela publicação do Manifesto Neoconcreto. A publicação deste no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, em 1959, deu-se em razão da abertura da 1ª Exposição de Arte Neoconcreta, no MAM/RJ, na qual a distância entre o grupo carioca e os concretistas de São Paulo ficou bem definida.

plena – do real, é que a arte neoconcreta não pretende nada menos que reacender essa experiência. A arte neoconcreta funda um novo “espaço” expressivo.²⁰⁶

A atitude artística pautada por esse desejo de amplitude da experiência artística pode ser notada na passagem do plano bidimensional da pintura para a tridimensionalidade espaço-temporal, como foi, exemplarmente, conduzida nos trabalhos Lygia Clark e Hélio Oiticica. De suas experimentações, é interessante ressaltar duas propostas não apenas pelo caráter didático incorporado nessas manifestações já tornadas históricas, mas também pela contundência com que a temporalidade é invocada em suas realizações. Os *Bichos*, de Lygia Clark, com seus corpos de planos metálicos articuláveis, só se expressavam como os organismos classificados por esse nome quando manipulados pelo público da obra, que passava, assim, de observador a participante. A ação do corpo que toca, deslocando o metal, implica uma temporalidade compartilhada entre as estruturas postas em movimento: o sujeito e o objeto. O tempo torna-se matéria da obra porque esta só se faz, só se torna obra, ao permitir a experiência sensorial do encontro dos dois corpos moventes. Através do toque, o sujeito dinamiza os planos de metal articulando, duplamente, o seu corpo e as dobradiças do bicho – movimentações estabelecidas no tempo particular de cada vivência.

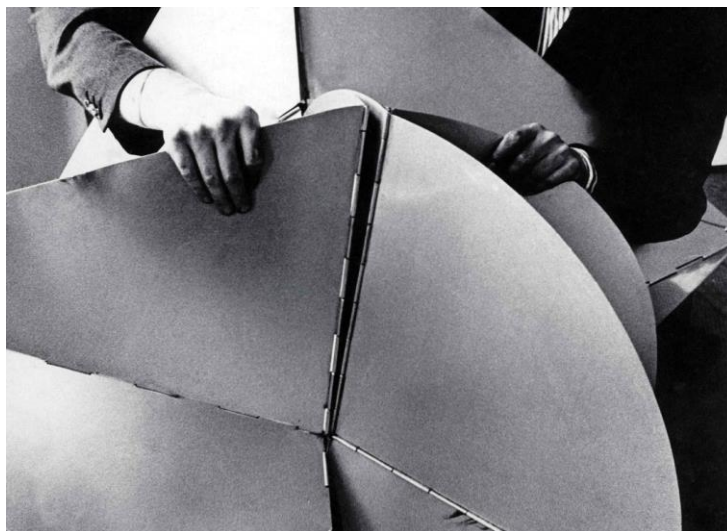


Fig. 43: Lygia Clark, *Bichos*, 1960.

²⁰⁶ Excerto do Manifesto publicado em 23 de março de 1959, no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. [o texto do manifesto encontra-se em encarte não paginado do livro].

Os *Penetráveis*, criados por Hélio Oiticica no início dos anos 60, literalizam na sua própria denominação a proposta inovadora de serem concebidos para serem adentrados. As estruturas labirínticas eram construídas com elementos condutores de uma multiplicidade de situações sensoriais a serem vivenciadas por um público ativo, as pessoas que penetravam nas *entranhas* do trabalho. Nessas obras, assim como nos *Núcleos*, que as precederam, tudo é *dentro e passagem*, não há um invólucro que as feche protegendo sua integridade aurática, elas são totalmente *abertas*, e, portanto, inapreensíveis fora da experiência *temporal*.



Fig. 44: Hélio Oiticica [Recriação], *Penetrável* – PN1 de 1960.

Ao teorizar sobre a importância do tempo na concepção da arte que propunha, Hélio Oiticica faz uma reflexão na qual evidencia esse fator como exigência inconteste para a eficácia das experimentações artísticas que compunham, naqueles anos, os trabalhos dos artistas alinhados com o ideário neoconcretista. O pensamento de Ferreira Gullar, atento à

espacialização da obra, como entrevisto no Manifesto, é mencionado pelo artista, referindo-se à sua “Teoria do não-objeto”, publicada em 1960²⁰⁷. Nesse texto, o poeta traçara o percurso da pintura e da escultura moderna em direção ao seu próprio desaparecimento, enquanto categorias compreendidas pelos cânones tradicionais. Às manifestações artísticas decorrentes desse contínuo afastamento de suas origens – fortemente devedoras das noções de representação – o autor clama por uma nova espécie, a de não-objeto. O conceito de objeto é trabalhado por ele com um alargamento que abarca desde algo representado na escultura, ou na pintura, até o entendimento de objetificação da própria obra. Mesmo quando esta não se preocupa em elaborar a figuração de um visível do mundo real e torna-se o tema de si mesma, Gullar percebe-lhe o fechamento na categoria de *coisa*, da qual ele acredita escapar a arte que defende em seu texto. Uma arte que não pode ser definida a partir de sua estruturação física, dado que ela se apresenta como *situação* promotora do despertar de um conhecimento ou experiência sensorial a ser vivenciada. Uma obra que não pode ser capturada, aprisionada numa condição *coisa*, porque ela é pura *aparência*, expressão de um fenômeno a ser experimentado como *acontecimento*.

A expressão não-objeto não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência²⁰⁸.

Oiticica, advogado da cor como expressão máxima da pintura, expandiu os limites desta até levá-la à plena espacialidade e, mesmo não sendo um escultor de formação, conseguiu, assim, problematizar as condições de estabelecimento tanto de uma quanto de outra categoria, ampliando em muito os seus parâmetros. Colocando suas ideias artísticas em tridimensionalidade, Helio Oiticica, deu-lhes a condição *sine qua non* para se realizarem como expressão temporalizada do espaço. Seu pensamento mostra o curso tomado pelas pesquisas que levaram à quebra do paradigma das artes plásticas, condicionado na

²⁰⁷ A “Teoria do não-objeto” foi publicada no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil. O texto foi escrito como contribuição à II Exposição Neoconcreta, realizada no salão de exposição do Palácio da Cultura, Estado da Guanabara, de 21 de novembro a 20 de dezembro de 1960.

²⁰⁸ GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 90.

percepção da obra como domínio de um espaço neutralizado. Para Oiticica, o trabalho de arte é a expressão de um todo – uma contínua e dinâmica articulação de todos os elementos envolvidos na experiência com as obras. Experiência que impossibilita a exclusão do tempo como agente da expressividade da arte. A clareza de sua argumentação merece ser citada em toda a sua fluência:

Tendo a cor e a estrutura chegado à pureza, ao estado primeiro criativo, estático por excelência, de não-representação, foi preciso que se tornassem independentes, possuindo suas próprias leis. Vem, então, a compreensão do tempo como fator primordial da obra. Mas, aqui, o tempo é elemento ativo, duração. Na pintura de representação, o sentido de espaço era contemplativo e o de tempo, mecânico. O espaço era o representado na tela, espaço fictício, e a tela funcionava como janela, campo de representação do espaço real. O tempo, então, era simplesmente mecânico: o tempo de uma figura a outra ou o da relação desta com o espaço em perspectiva; enfim, era o tempo de figuras num espaço tridimensional, que se bidimensionalizava na tela. Ora, desde que o plano da tela passou a funcionar ativamente, era preciso que o sentido de tempo entrasse como principal fator novo da não-representação.

Nasce, então, o conceito de não-objeto, um termo mais apropriado, inventado e teorizado por Ferreira Gullar, do que quadro, já que a estrutura não era mais unilateral como o quadro, mas pluridimensional. O tempo, porém, toma na obra de arte um sentido especial, diferente dos sentidos que possui em outros campos do conhecimento; está mais próximo da filosofia e das leis de percepção, mas o seu sentido simbólico, da relação interior do homem com o mundo, relação existencial é que caracteriza o tempo na obra de arte.

Diante dela o homem não mais medita pela contemplação estática, mas acha o seu tempo vital à medida que se envolve, numa relação unívoca, com o tempo da obra. [...] ²⁰⁹.

A sintética e acurada explanação de Helio Oiticica prefigura, assim como em outros de seus textos, os temas discutidos, em seguida, pelos Minimalistas americanos²¹⁰. O trânsito dessas ideias se fazia, portanto, em realidades distintas, mas que, no entanto, lidavam com as mesmas contradições e imposições de uma modernidade em constante exigência de

²⁰⁹ OITICICA, Helio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco. 1986. p. 47.

²¹⁰ No capítulo intitulado, sugestivamente, de “Americamerica...”, do seu livro *Intenções espaciais: a plástica exponencial da arte [1900-2000]*, Stéphane Huchet faz uma profunda discussão sobre as proximidades entre as propostas de Morris, defendidas em suas *Notes of Sculpture* e as proposições ambientais de Oiticica. Na densa reflexão, questões aqui apontadas com relação aos aspectos da temporalidade associada a estas propostas são trabalhadas minuciosamente pelo autor, assim como uma série de conceitos envolvidos nas novas concepções espaciais em discussão. Com relação ao ineditismo do pensamento de Helio Oiticica, antecipando uma problemática que se tornaria central em poucos anos, o historiador comenta [lamenta]: “Se a escritura da história da arte fosse mais justa nos seus condicionamentos geopolíticos, a contribuição oiticiquiana apareceria a todos como fundamental na questão que nos interessa aqui”. HUCHET, Stéphane. *Intenções espaciais: a plástica exponencial da arte [1900-2000]*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012. p. 108.

novas posturas. A questão da temporalidade, associada nas artes, com a vontade de espacialização, de tomada de um espaço real compartilhado, mostra o descontentamento com as posições predefinidas pelos limites impostos na fixa dualidade do observador e da obra. É patente, nos discursos do período, um desejo de *atualização*. Um desejo de tornar-se presente.

Antes de seguir adiante, faz-se necessário, frente às discussões trazidas no capítulo, trazer o posicionamento da pesquisa ao tomar como objeto de investigação a modelagem e a moldagem. É preciso notar que não se trata de defender as *especificidades* dessas práticas, como forma de resguardar um campo próprio, mas sim de explorá-las como potências geradoras de transformações, pela abordagem de suas *condições processuais*. A atenção com os procedimentos não provém do desejo de se haver com disputas de território: a modelagem e a moldagem sempre foram meios de *transição* – historicamente subservientes aos desígnios da vontade escultórica, nunca se afirmando como campos a serem defendidos pelos cânones tradicionais da arte. E não há, aqui, o menor interesse em tentar hierarquizar essas práticas ou buscar qualquer tipo de validação sistemática para as suas propriedades. Neste trabalho, o que mais se procura valorizar é, exatamente, a instância vibrante e fugidia da condição de *passagem* desses procedimentos, seus fluxos processuais.

2.2: Em processo: o tempo posto à mesa

Atravessando uma das portas do pavilhão Marcenaria, em Inhotim, avança-se por um corredor que parte, numa linha reta, em direção a um fundo vazio. À direita, alguns passos após a entrada, é possível ler um texto, afixado na parede, informando sobre o artista, o argentino Victor Grippo²¹¹, e sobre a sua obra, *La intimidad de la luz en St. Ives*, que se encontra na galeria. Seguindo adiante, dobra-se o corredor, perfazendo uma curva de 180°, direcionada diametralmente em oposição ao caminho já percorrido, levando para uma área bem mais escura que a primeira, de onde se pode perceber uma densa cortina ao fundo. Nesse corredor, é preciso se deter mais uma vez para ler outro texto, colocado na lateral à direita, sob o foco de uma leve iluminação que só faz reforçar a escuridão do ambiente:

Ed è subito serà

Ognuno sta solo sul cuor della terra
trafitto da un raggio di sole:
ed è subito sera.

E de repente é noite

Cada um está só sobre o coração da terra
Trespasado por um raio de sol:
E de repente é noite.

Salvatore Quasimodo (1901 – 1968)

O poema, com sua potente síntese, é a antessala da instalação. Atravessando a pesada cortina, chega-se a um espaço dominado pela penumbra, um lugar que, aos poucos, vai se dando a ver, graças à ínfima claridade que vem de uma parede ao fundo, onde uma nesga de luz é conduzida, do espaço exterior, para dentro da sala. Num grande vidro, quase todo obliterado por um tecido opaco, transparece uma abertura por onde penetra a luminosidade do dia. A sensação é desconcertante: a própria presença parece incomodar a

²¹¹ Victor Grippo viveu entre 1936 e 2002 e teve importante atuação na argentina como um representante da arte conceitual.

perfeita ordem das coisas – coisas em harmonia com o seu tempo, um tempo em suspensão. Com os olhos já acostumados à penumbra, delineiam-se seis mesas de madeira, espaçadamente dispostas na sala. Sobre elas encontram-se réguas, bacias, limas, grosas, espátulas, estecas, argila, gesso, formas de gesso. No chão, angulando com a parede, uma fina camada de pó circunda os sacos de gesso e argila que ali se apoiam. Tudo parece estar em uso, o lugar é um atelier de escultura, com todas as evidências de um trabalho em processo. Quem tem experiência com esses materiais reconhece prontamente o estágio em que se encontram. Dispostos ao alcance das mãos, como que clamando por elas, tudo ali compõe o cenário de gestação de uma obra. No todo, a ausência do artista, que parece ter se retirado para voltar logo em seguida, tamanha é a presença de seu rastro. Banhada pelo movimento lentíssimo da luz, quase imperceptível aos olhares viciados que tantos portam, a cena parece suspensa num intervalo temporal mínimo, aquele entre uma e outra respiração, um instante privilegiado: aquele do ‘entre-acontecimentos’, o trabalho interrompido na efervescência de seu início não dá visibilidade à projeção de sua forma final. O momento profícuo do entre um e outro movimento, do entre os gestos que transformam a matéria, manipulando-a. Momento que perdura, em suspensão e extensão, nesse espaço articulado de maneira extremamente refinada pela luz diáfana, que varre os assertivos objetos esparsos, tornando visível o exercício do trabalho, o processo de fatura, a modelagem interrompida, os liames de uma obra por vir. O desconcerto que se sente é próprio da lenta incorporação de uma obra de arte cuja inteligência e sensibilidade conseguem produzir a sensação de se estar em pleno redemoinho perceptivo, de ter estancado o tempo, paradoxalmente, mantendo-o em pleno movimento.



Figs. 45 e 46: Victor Grippo, *La intimidad de la luz en St. Ives*, 1997.

A experiência de temporalidade provocada pelo trabalho de Victor Grippo é marcante: rodeado pelas mesas espalhadas, pela presença incontestante de um trabalho em criação, pela luz que traz a materialidade do conceito de hora, de passagem do tempo, nesse ambiente que coloca o visitante no centro de uma operação temporal e fabril, os instantes são, cada um, o privilégio de uma experiência. A vivência no interior dessa instalação, plena de um caráter onírico, se faz de acordo com o paradoxo próprio desse estado, impregnando a experiência com a estranha percepção do alargamento, sem fim, de um só momento.

Quando Grippo realizou *La intimidación de la luz en St. Ives*, em 1997, ele já havia feito, em 1994, na Bienal de Havana, suas *Mesas de trabajo y reflexión* que, em 2002, constituíram-se na sua participação na Documenta de Kassel, na exposição inaugurada quatro meses após a sua morte.

As mesas não eram uma novidade na carreira do artista. Desde suas primeiras esculturas, marcadamente instalacionais, esse conhecido móvel já estava presente. *Tabla*, de 1978, é um exemplar preciso de sua especial atenção com o objeto, mostrando-se como um repositório de uma história particular e universalmente abrangente. Apresentada em sua nua funcionalidade, a mesa trazia, gravada em seu corpo, as palavras do artista devaneando sobre a vida passada daquela construção humana:

Sobre esta mesa, hermana de infinitas otras construidas por el hombre, lugar de unión, de reflexión, de trabajo, se partió el pan cuando lo hubo; los niños hicieron sus deberes, se lloró, se leyeron libros, se compartieron alegrías. Fue mesa de sastre, de planchadora, de carpintero... Aquí se rompieron y arreglaron relojes. Se derramó agua, y también vino. No faltaron manchas de tinta que se limpiaron prolijamente para poder amasar la harina. Esta mesa fue talvez testigo de algunos dibujos, de algunos poemas, de algún intento metafísico que acompañó a la realidad. Esta tabla, igual que otras, y la transubstanciación de...



Fig. 47: Victor Grippo, *Tabla*, 1978.

Nas mesas de Inhotim o tempo não se inscreve como memória, ele se dá em trânsito, movimentando por entre elas como um acontecimento em continuidade. A obra de Grippo – uma espécie de relógio de sol, como se referem a ela os curadores do museu²¹² – invoca uma temporalidade que se processa encorpada no tênue raio de luz, deslocando lento e continuamente pelo atelier, enquanto provoca uma sensação de encapsulamento espaço-temporal, determinada pelo etéreo e cambiante elo com o exterior.

Outra experiência, na qual a noção de tempo e processo materializou-se numa proposição artística, deu-se em um ambiente de plena luz, efeito da parede envidraçada que trazia o fora para dentro, fazendo avançar o céu e a lagoa para o interior do Museu da Pampulha, onde uma superiluminada mesa, *Posta*, convidava à aproximação. “Lição de Coisas”, a exposição individual de Nydia Negromonte que ocupou o MAP de abril a junho de

²¹² “[...] uma espécie de relógio de sol que banha o ateliê,[...]” – fragmento do texto que apresenta o artista, afixado na galeria.

2012 e exibiu a mesa, apresentava um amplo conjunto de trabalhos, mas a atenção dada à essa obra é devida a sua relação intrínseca com os procedimentos da modelagem e da moldagem e à grande potência processual que engendra.



Fig. 48: Nydia Negromonte, *Posta*, 2012.

Sobre a grande mesa de madeira, uma profusão de formas que, só na proximidade, revelavam sua estranha composição. A argila, que a uma certa distância parece modelar todas as peças, não as constitui como um todo, pois só as recobre. Legumes e frutas, com suas reconhecíveis curvaturas, foram envolvidos pela artista com uma grossa camada dessa matéria, numa operação que lhes transformou em núcleo de suas próprias modelagens.



Figs. 49 e 50: Nydia Negromonte, *Posta*, 2012.

O exercício da modelagem – como procedimento historicamente associado à prática escultórica – permite a elaboração de uma forma tridimensional através da livre manipulação de uma matéria maleável, propiciando a execução de um trabalho em uma série de etapas a serem refeitas quantas vezes forem necessárias. Argila e cera sempre foram os elementos prediletos na tradição da escultura para o desenvolvimento da modelagem, conceituada como um processo de adição em confronto com o entalhe, a

subtração feita em pedra ou madeira. Entalhar, sinônimo de esculpir, é retirar matéria de um bloco para construir a forma desejada. A modelagem referenda-se na dupla ação de agregar e retirar matéria conforme a conveniência do artista e definiu-se, por um longo período na história da arte, como meio transitório para a execução de uma escultura entalhada quando, como visto na prática de Bernini, se estudava uma obra desejada no mármore por intermédio dos esboços em argila, os famosos *bozzetti*. Para as esculturas resultantes do método da fundição de metais, uma peça modelada em argila ou cera era seguida do processo de moldagem, responsável pela confecção das fôrmas a serem preenchidas com as ligas metálicas. Geralmente, a construção de um molde é feita com gesso aplicado como uma camada externa ao objeto que se quer reproduzir. Desse contato é gerada uma contraforma, materializada como sustentáculo de um núcleo vazio: a *forma-fantasma* da peça a ser replicada na fundição. Na moldagem de qualquer peça, é imprescindível ter uma especial atenção a todas as suas dobras, com o objetivo de prevenir possíveis retenções no momento da retirada da fôrma. Dependendo da complexidade da forma, a confecção de sua fôrma produzirá, necessariamente, de duas a inúmeras partes – chamadas tasselos –, a serem unidas de maneira a constituir um invólucro possível de ser desmontado, sem o comprometimento da peça moldada.

Quando Nydia Negromonte envolve os vegetais em argila, ela se relaciona, simultaneamente, com os procedimentos da modelagem e da moldagem, mas o que é mais instigante em seu ato é a transgressão que opera na maneira tradicional de compreendê-los. A argila em torno das formas não configura uma modelagem *stricto sensu*, posto que o modelo é, ele mesmo, o corpo modelado. E a possibilidade de entendimento da camada de barro como promessa de um molde é impossibilitada pela inversão que o gesto da artista provoca ao recobrir todo o contorno das frutas e dos legumes, já que, na medida em que seca e encolhe, a argila pressionada irá eventualmente se soltar por completo e cair, se espalhando por sobre a mesa, sem pretender a recomposição de seu formato inicial.

O trabalho de Nydia Negromonte, com sua exemplar economia de materiais, faz ver a instabilidade da matéria entregue à inexorabilidade do tempo. Deve-se apreciar a mesa posta como uma situação *em acontecimento*, em uma silenciosa e lenta transformação da qual se imagina uma continuidade que não será possível acompanhar: ainda que se queira prever os desdobramentos que irão ocorrer na improvável mescla dos alimentos com o

barro, qualquer desejo maior de apreensão do trabalho será sempre frustrado, devido à força da instância processual configurada na proposta da artista.

Mas é preciso anotar que a leitura acima foi apoiada na lembrança da mesa *Posta*, como havia sido vista na abertura da mostra “Lição de Coisas”, em 2012. Em março de 2013 o trabalho foi visto novamente, mas já nos últimos dias da exposição “A iminência das poéticas”, uma seleção de obras da 30ª Bienal de São Paulo apresentada em Belo Horizonte, no Palácio das Artes, desde o mês de janeiro. O impacto de ver *Posta* após o prolongamento temporal da exposição foi impressionante: sobre a mesa brotava a vida em plenitude: vitalidade verde e forte, crescendo de muitos dos vegetais avizinados pelos corpos secos e endurecidos dos frutos que ressecaram ao morrer. Uma visão privilegiada do processamento da instância temporal, em sua imbricação com a pulsão da vida e da morte.



Fig. 51: Nydia Negromonte, *Posta*, 2013.

A luz singela escorrendo por entre as mesas de Grippo e o conjunto de mudanças proposto pela obra de Negromonte são potentes manifestações artísticas, que proporcionam uma experiência singular para a percepção do tempo, sempre em processo.

.....

Um trabalho de Elisa Campos, exibido em 1997, disponibiliza ao visitante da exposição²¹³ o privilégio da experiência sensorial do toque. Concebido como um convite ao exercício de uma gestualidade transformadora, um despretenso par – mesa e matéria plástica – compõe a cena a ser vivenciada. A fala da artista informa o desdobramento:

Na instalação realizada para a exposição *O que acontece quando se muda de lugar*, foi colocada sobre uma mesa de vidro massa para molde odontológico em que se lia: ‘Favor tocar!’, convidando as pessoas a deixarem nela seu registro tátil. O princípio da permanência foi deixado de lado. A massa, intensamente manipulada durante todo o período da mostra, adquiriu as formas mais variadas, com a sensível redução de seu volume até o último dia.

Muitos visitantes, ainda durante a inauguração, retiraram pedaços de massa e se ocupavam em dar-lhe formas variadas enquanto conversavam. Houve, portanto, a interação desejada com o público, o que conferiu um dinamismo àquela montagem²¹⁴.

A situação criada por Elisa era abrigada em um pequeno cômodo, contíguo ao amplo salão onde os demais trabalhos da coletiva se espalhavam. A salinha provocava uma instância de intimidade, consolidando a perspectiva de uma liberdade gestual a ser colocada em ação com a matéria maleável oferecida. A ambientação do espaço usado pela artista se completava com a amostragem de seus *Fragmentos de viagem*, montagens elaboradas a partir da inusitada memorabilia de Elisa: um pedaço de concha, outro de uma pedra esculpida, a miniatura de uma escada, uma flor seca, uma ponta de lança e uma semente. Arranjados em suportes de vidro, os pequenos objetos foram colocados de maneira a estruturar imagens de diminutas arquiteturas. A delicadeza das composições postava-se na

²¹³ “O que acontece quando se muda de lugar?” foi uma mostra coletiva, com curadoria de Mario Suarez e Marcos Hill, montada no Palácio das Artes, em Belo Horizonte, em novembro de 1997.

²¹⁴ AMARAL, M. E. M. C. [Elisa Campos]. *Clivagens da Matéria: uma abordagem nas artes plásticas*. Dissertação de Mestrado. PPGA – EBA/UFMG, 2001. pp. 105-108.

altura do olhar, retratando a poética atitude da artista ao desafio da transformação. E é essa atitude que Elisa desafiava a todos os visitantes de sua sala, através do literal convite à manipulação de uma matéria a ser alterada, colocada ao alcance das mãos de cada pessoa que ali entrava. Uma oferta generosa de compartilhamento da gestualidade transformadora.



Fig. 52: Elisa Campos, detalhe da instalação, 1997.

Não por acaso, o texto citado acima é uma passagem encontrada sob o título “Impressão”, referente a uma das partes da dissertação de mestrado da artista-pesquisadora. Quando Elisa faz seu público participar do trabalho, ela possibilita o seu encontro com uma massa de altíssimo grau de flexibilidade, cujo corpo receptor tem a capacidade de responder aos mínimos toques, constituindo-se ao mesmo tempo como potência de modelagem e como um recurso básico para a moldagem. Embora sem a menor pretensão didática, a operação permitida na obra da artista revela-se como uma experiência desenvolvida, exemplarmente, sobre as bases de formação desses procedimentos. Com a livre manipulação da massa, coloca-se em processo o gestual formativo da modelagem,

pondo em ação o próprio conceito de técnica aditiva que a representa; e o contato de um corpo com o outro revela o fundamento da moldagem na vocação impressora da matéria manuseada.

Ao oferecer o trabalho como campo de participação, Elisa Campos estendeu uma malha de temporalidades dinâmicas que atuavam até mesmo além da consciência dos atos, como é reportado em seu comentário sobre as pessoas que se mantinham em conversação enquanto manipulavam a massa. O tempo de amassar a matéria, tempo compartilhado entre a massa e mão, multiplicado nos incontáveis gestos da operação, repetida, por cada participante, em tempos e formas distintas.

.....

Uma mesa posta para o chá apresentou-se como mais uma situação em que o tempo foi posto à mesa: esta foi montada em 2010, na cidade de Diamantina, durante uma residência artística – “Em Comodo” –, organizada pelo D.A. da Escola de Belas Artes, no âmbito do 43º Festival de Inverno da UFMG.

O trabalho citado era a primeira versão de uma proposta que se desdobraria em variadas formas, inclusive como uma vídeo-instalação selecionada, naquele mesmo ano, para a Bienal Universitária de Arte. Muito a propósito, o grupo que desenvolveu o projeto na residência se denominava “Chá das Quatro”, formado pelas artistas Janaína Rodrigues, Hortência Abreu, Carolina Merlo e Janete Fonseca. A primeira apresentação do trabalho deu-se num finzinho de tarde daquele frio inverno diamantino e produziu-se como um acolhedor convite para viver a experiência de estar à mesa, uma mesa posta com um completo jogo de chá – bule, xícaras e pratinhos – sobre uma impecável toalha de linho branco. A mesa fora posta em um dos cômodos da grande casa dos residentes, um local reservado e já levemente escurecido pelo avançar da hora, o que ajudava a criar um ambiente de acolhimento, reforçando ainda mais afetivamente aquele ritual. Com a reverência propícia ao momento, as artistas e os convidados circundaram a bela composição da mesa, na qual, com a aproximação do olhar, percebia-se uma inesperada materialidade: todas as peças tão harmoniosamente arrumadas, toda a louça posta à mesa ainda estava em seu estado bruto, ainda era pura argila, matéria moldada, barro enformado, a pura terra

crua que ainda não se tornara cerâmica e nem se tornaria. Em *Ações para terra, ações para água*, potente trabalho que as artistas punham em curso, a ação do fogo que daria ao corpo cerâmico do aparelho de chá a sua dura materialidade nunca chegaria a acontecer. Configurando uma gestualidade apropriada ao serviço do chá, um límpido líquido era colocado nos utensílios à mesa: a água era derramada no bule, nas xícaras e, aos poucos, ia empapando e desmanchando seus recipientes, enquanto os pratinhos sob eles iam também se dissolvendo, escorrendo sobre a brancura do tecido, colorindo a cena com as manchas do tempo da ação, diante do olhar estupefato de quem assistia ao improvável acontecimento.

Naquela mesa de chá, naquele fim de tarde, naquela hora do dia escurecendo em anoitecer, naquela luz que dava visibilidade à passagem das horas, as artistas encenaram o movimento do tempo sobre as coisas, tomando o procedimento da moldagem como uma matriz essencial para o experimento. A mistura da água e da terra, a composição de base da própria argila, performou-se como um ato de transformação, um ato sobre outro ato já performado, o da terra modelada, corporalidade em formação, produto do encontro da massa maleável – terra e água: argila – com a contraforma de um molde que lhe prometia o corpo em novo formato. Os corpos de barro moldados são, como o próprio corpo da terra e todos os corpos sobre ela, sujeitos aos afazeres do tempo, aos jogos de transformação. A moldagem, como um invento da ordem dos desdobramentos, dos espelhamentos, da multiplicação das formas, como um invento promotor de corpos em novas temporalidades, foi exemplarmente usada no trabalho-ação das artistas, que souberam explorar com tanta inteligência e delicadeza o processo de formação/transformação. A argila – a flexível massa de terra molhada – retirada do molde, a argila com o corpo de bule, de xícara e de pratos foi dissolvida na ação da água, naquele breve transcurso, da mesma maneira que tudo e todas as coisas em algum tempo serão: em algum momento, todas dissolvidas, desaparecidas. A moldagem serviu para fazer breve a esperada vida longa das peças cerâmicas, mas a vida curta, e exemplar, do aparelho de chá de barro presume o destino da vida longa dos objetos duráveis – como tudo mais, também fadados, um dia, a desaparecer sob a ação inexorável do tempo.



Figs. 53 e 54: "Chá das Quatro", *Ações para terra, ações para água*, 2010.



Figs. 55 e 56: "Chá das Quatro", *Ações para terra, ações para água*, 2010.

2.3: Temporalidades em jogo: sobre o curso do rio

Em 1981 o artista italiano Giuseppe Penone apresentou, numa galeria de arte em Düsseldorf, o trabalho *Essere fiume*, na exposição individual que também levava esse título. Duas grandes pedras, com dimensões aproximadas de 50x40x40 cm, colocadas lado a lado, mostravam-se com uma semelhança perturbadora: *Essere fiume* – ser rio – é uma obra que torna indistinto o trabalho do homem e o da natureza – o trabalho do escultor e o trabalho do rio.



Fig. 57: Giuseppe Penone, *Essere fiume*, 1981.

Uma pedra retirada do fundo das águas por Penone serviu como modelo para uma cópia esculpida pelo artista em um bloco extraído da montanha vizinha ao rio: a peça foi entalhada com as ferramentas do homem, com os formões, puas e lixas emulando os movimentos do rio. A escultura foi minuciosamente detalhada para trazer, à superfície da

rocha, todas as partes rugosas e as partes lisas, todas as protuberâncias e as depressões, todos os contornos de um relevo engendrado sob as forças da natureza que marcara, na matéria, a constituição daquela forma. A pedra rolada na água, na areia, a pedra formada sob as condições naturais é a pedra esculpida no rio, enquanto a pedra do escultor, talhada à semelhança daquela, mostra-se como a obra do escultor que se pôs no lugar do rio, se identificando com ele: *Essere fiume*, ser rio. Ser rio é ser água, é ser o mesmo elemento que mantém viva a vida animal e vegetal, é ser mineral. As partições elementares, os três reinos criados pela humanidade, tornam-se, nas mais diversas ações de Penone, um só aglomerado, cuja fluidez e potência aquosa determinam diferentes temporalidades. O tempo de crescimento das árvores, os galhos, os troncos, as folhas, a seiva, toda a floresta é conceituada pelo escultor como já o trabalho de arte, por excelência. Um trabalho com o qual ele se envolve como um colaborador: colaboração na qual seu próprio corpo é muitas vezes posto como medida, tendo sempre em vista parâmetros singulares para os desdobramentos de seus atos: os parâmetros ditados pela própria natureza na sua ininterrupta tarefa construtora-destruidora, na constante tarefa transformadora em que opera a arte da mutação, o poder inequívoco do devir.

Um dos primeiros trabalhos de Penone, incorporado no vocabulário da nascente arte *povera* clamada por Germano Celant, se registrou, em 1968, como uma ação intitulada *Continuerà a crescere tranne che in quel punto* (Continuará a crescer, exceto nesse ponto). Uma réplica da mão do artista, moldada em metal, é presa ao tronco de uma jovem árvore, no local determinado pelo toque de Penone, como pode ser visto na série de fotografias “*Alpi Marittime*” – imagens que trazem ao público esta e outras várias obras executadas no mesmo ano.

Os “Alpes Marítimos” denominam uma grande área fronteira do sul da França com a Itália, a região onde se encontra a vila natal do artista, Garessio, cercada pelas florestas, riachos e montanhas que tanto motivam a arte desse escultor italiano. Em uma entrevista, Penone refere-se ao trabalho citado:

[...] I was thinking that if you press a piece of clay with your hand, you get a mark – you are active, but the material is passive. This is the first gesture of a sculptor, the first sculpture, the beginning of everything. Thus, I considered upending this process in a way that the matter would create the mark by itself. I began to think that a tree, during its growth and

development, behaves like a fluid – it is in motion. If my life had been the rhythm of the tree, I could have restrained the growth with the pressure of my my hand. So I placed a steel hand on a tree in the midst of its growth process. As it grew, the tree would have enveloped the hand and would have created the mark inside its matter. In order for this work to be created, it had to be linked to the tree’s life, to its growth process.

It was a reflection on the reality of our life, which has limits and a concept of time different from that of a tree. The steel hand became a prosthesis, a temporal extension of my body and my action, which assumed the rhythm of the life of the tree.²¹⁵



Fig. 58: Giuseppe Penone, *Continuerà a crescere tranne che in quel punto* – “Alpi Marittime”, 1968.

²¹⁵ “[...] Eu estava pensando que se você pressionar um pedaço de argila com a sua mão, você consegue uma marca – você está ativo, mas o material está passivo. Este é o primeiro gesto de um escultor, a primeira escultura, o começo de tudo. Assim, eu considereei reverter este processo de forma que a matéria iria criar a marca por si só. Comecei a pensar que uma árvore, durante o seu crescimento e desenvolvimento, se comporta como um fluido – ela está em movimento. Se a minha vida tivesse sido o ritmo da árvore, eu poderia ter impedido o crescimento com a pressão da minha mão. Então eu coloquei uma mão de aço em uma árvore no meio do seu processo de crescimento. Enquanto ela crescesse, a árvore envolveria a mão e criaria a marca na sua própria matéria. Para que este trabalho ser criado, ele teria de ser ligado à vida da árvore, ao seu processo de crescimento. Era uma reflexão sobre a realidade da nossa vida, que tem limites e um conceito de tempo diferente do de uma árvore. A mão de aço tornou-se uma prótese, uma extensão temporal do meu corpo e minha ação, que assumiu o ritmo da vida da árvore”. CELANT, Germano; MAYS John Bentley; SEMIN, Didier; TEILTELBAUM, Matthew [editor]. *Giuseppe Penone – The Hidden Life Within*. Toronto: Black Dog Publishing Limited and Art Gallery of Ontario, 2013. p. 73, tradução nossa.



Figs. 59 e 60: Penone, *Continuerà a crescere tranne che in quel punto* – “Alpi Marittime”, 1968-1978.

Se as questões relacionadas à dinâmica temporal são recorrentes na arte produzida a partir dos anos 1960, deve-se, no entanto, chamar atenção aos aspectos específicos de uma obra cujas operações artísticas, visando à integração do homem com a natureza, trabalham com a articulação das mais improváveis temporalidades. Para Penone, a percepção temporal mostra-se expandida, ultrapassando os limites cognitivos da sua identificação humana. A fluidez e o movimento de corpos propagando vitalidade no tempo e no espaço, esse acontecimento disseminado nas mais infinitas instâncias, é compreendido e exaltado pela sensibilidade do artista, orientada por um espírito comunal com todas as formas vitais – como se lê na seguinte meditação poética, escrita por Giuseppe Penone em 1972:

Une conception différente du temps est la condition
 Pour mieux saisir la réalité de la croissance de l'arbre et de sa fluidité.
 Notre adhésion à l'action de l'arbre suppose
 une interprétation différente de la réalité.
 Cette condition nous projette dans un imaginaire nouveau,
 plein de formes et de sensations inhabituelles.
 Si une des fonctions de l'art est la relecture permanente de la réalité,
 transformer la conception du temps nous offre la possibilité de revoir
 et de recréer les conventions du réel
 et nous permet d'imaginer de nouvelles formes
 avec des nouvelles valeurs.
 Toutes les choses conçoivent et mesurent le temps selon le rythme
 existentiel, biologique, de leur formation et de leur vie.
 La conception du temps qu'ont un papillon,
 une fleur, un arbre, un animal, un homme, une pierre,
 une montagne, une rivière, une mer,
 un continent, un atome produit la variété infinie de la pensée
 et des formes de l'univers.²¹⁶

Pensar sobre as mais diversas materialidades e suas diferentes concepções temporais é dar lugar ao outro, é praticar um exercício de alteridade aberto ao mundo sensível dos

²¹⁶ “Uma concepção diferente de tempo é a condição / para melhor compreender a realidade do crescimento da árvore e de sua fluidez. / Nossa aderência à ação da árvore pressupõe / uma interpretação diferente da realidade. / Esta condição nos projeta em um imaginário novo, / pleno de formas e de sensações incomuns. / Se uma das funções da arte é a releitura permanente da realidade, / transformar a concepção do tempo nos oferece a oportunidade de rever / e de recriar as convenções do real / e nos permite imaginar novas formas / com novos valores. / Todas as coisas concebem e medem o tempo conforme o ritmo / existencial, biológico, de sua formação e de sua vida. / A concepção de tempo que tem uma borboleta, / uma flor, uma árvore, um animal, um homem, uma pedra, / uma montanha, um rio, um mar, / um continente, um átomo produz a variedade infinita de pensamento / e formas do universo”. PENONE, Giuseppe. *Respirer l'ombre*. Paris: École nationale supérieure des beaux-arts, 2004. p. 20, tradução nossa.

elementos da natureza: borboleta, flor, árvore, animal, homem, pedra, montanha, rio, mar, continente, átomo. O texto do artista evidencia que a variedade infinita do pensamento e das formas do universo não podem se restringir ao domínio da racionalidade humana, a qual, equivocadamente, costuma ser considerada como a detentora de todo o conhecimento.

Penone trabalha com a temporalidade numa escala que extrapola em muito os registros de vida dos homens: assim como se vê na árvore que cresce entrelaçada com a mão do artista, a escultura *Elevazione* aposta no tempo de crescimento do mundo vegetal para realizar a missão prometida no título. Um grande tronco de árvore moldado em bronze – como na versão desse trabalho que se encontra em Inhotim – é sustentado acima do solo através da amarração de suas raízes metálicas num grupo de jovens árvores plantadas ao redor – evidentemente, nem mesmo Penone, quiçá seus filhos ou netos, terá a oportunidade de acompanhar os desdobramentos desse trabalho que designa ao tempo o seu devido processar.



Fig. 61: Giuseppe Penone, *Elevazione*, 2001.

Da extensa produção artística de Giuseppe Penone, desenvolvida desde os fins dos 1960 até a atualidade, faz-se o destaque de *Essere fiume*, justificado por sua exemplar pertinência com os procedimentos da modelagem/moldagem. Nessa obra, tais procedimentos são exercidos numa condição processual em que o tempo conjuga a plasticidade e a materialidade também numa ordem muito além da percepção humana. Uma ordem à qual toda a humanidade está submetida: a ordem de geração do próprio planeta que se habita.

Seria possível pensar, nesse trabalho, como aquele em que o artista ‘tocou’ o tempo geológico – um ‘toque’ realizado através da gestualidade escultórica que recriou as minúcias de seus movimentos de tão longa duração. O gesto exaustivo levado a cabo para aparentar a similitude das pedras – a dura tarefa efetuada no entalhe forjado à semelhança da matéria trabalhada pela correnteza do tempo – manifestou-se como uma abordagem de grande apuro conceitual, manifestado, muito especialmente, na riqueza semântica do título dado à obra: *Essere fiume*. Trabalhando na pedra, assim como o fez o rio, tomando para si o corpo líquido e forte das águas fluentes, Penone realizou a façanha de reduzir o mais remoto tempo da matéria movimentada – o tempo geológico que escapa à conformação humana – em um átimo. A assombrosa temporalidade foi convertida em momento ínfimo, com a atividade escultórica do artista que se debruçou nas minúcias processadas pela ação dos elementos naturais.

A escultura de Penone, a peça gêmea clonada, não investe em qualquer promessa de invenção formal, nada deve às exigências da tradição vasariana, produzindo-se como resultado de um árduo trabalho de artesanaria que só faz copiar um modelo. A sua realização elabora-se, no entanto, como uma obra conceitual de grande efetividade, desenvolvendo a ideia de *processo* com uma abrangência muito maior do que a limitada pelo regime artístico. *Essere fiume* viabiliza, em sua duplicidade, uma compreensão do tempo humano e do geológico como fatores de uma mesma e intrincada rede, a malha em que toda a existência é concebida como uma complexa e ininterrupta função transformativa, que rege tudo o que há. A pedra rolada no rio, o próprio rio, a pedra inerte sob a montanha, o homem que a buscou, todos os homens, pedras e plantas, todas as águas e as terras, toda a matéria do mundo está sempre se transformando, em temporalidades diversas. A escultura que o

tempo permanentemente esculpe em todas as coisas é a arte da natureza que Penone tanto exalta.

Portanto, *Essere fiume* figura, com seu corpo esculpido no tempo geológico, um instantâneo do longo processamento em que se modela e se molda toda a matéria do mundo. À imagem já exposta do corpo humano, formado como uma máquina de modelagem e moldagem a processar todo o alimento que o constitui, sobrepõe-se a imagem da própria terra, esse gigantesco planeta amalgamado em uma materialidade heterogênea, sempre em estado de transformação. Uma imensa massa sendo, a todo o tempo, modelada e moldada nas mais improváveis variações. O estatuto da mudança, o substrato da materialidade universal, não se faz, no entanto, em uma única e deliberada continuidade. Ao contrário, os tempos são incessantemente múltiplos, como múltiplas são as formas trabalhadas – só há impermanência, e sempre nas mais diversificadas condições. Na superfície escavada da terra, na geografia mista que se estende variada ao longo do grande globo, veem-se as mais diferentes formações constatando o contínuo fazer da modelagem e da moldagem: dunas arredondadas pelos ventos, praias sulcadas pelas areias lambidas pelo mar, picos gelados escarpados nas montanhas, cânions erodidos pelos rios na aridez das planícies. Essas, assim como as mais diversas formas que fundam o planeta, decorrem de uma conjunção de forças que condicionam as bases processuais dos procedimentos da modelagem e da moldagem: o contato – o toque, o gesto fundamental do encontro entre as matérias –, a plasticidade – a habilidade de se transformar – e a materialidade – a corporeidade das transformações. Uma tríade que só se estabelece nas condições da temporalidade: os procedimentos se identificam como ação transformadora, como a efetivação da passagem de um a outro estado – só na emergência do movimento ocorrem as mudanças, só na fluência do tempo pode existir a transformação.

Sob a pele escalavrada da terra – a extensa membrana na qual os mais diferentes seres da vida animal e vegetal desdobram os processos de moldagem e modelagem, marcando-a com seus rastros – vive a carne do mundo. A incalculável imensidão das profundezas se agita em silêncio enquanto movimentada imperceptivelmente seu corpo híbrido – mas essa aparência de imobilidade é, então, surpreendida pelo som devastador, pelo choque dos estalos que cortam a superfície, ou pelo urro seguido do jorro fervente que começa a escorrer montanha abaixo. As fissuras provocadas pelos grandes tremores, as

lavas que jorram pelos vulcões revelam a atividade ininterrupta que embala, no centro da terra, a tarefa da vida: a atividade da transformação. Uma transformação que não se opera como uma sequência calculável de movimentos, não ocorre numa temporalidade mediatizada pelas aparelhagens humanas, e sim como cataclisma, paroxismo terreno a indicar a condição inalterável do tempo das coisas: a instabilidade. O tempo, como senhor absoluto, é puro paradoxo: é sempre, mas não inteiro, estilhaçado nas mais diversas direções, é longo ali, curto aqui, corre lá, desliza ali, emperra acolá. Do ponto de vista humano, a sua percepção não se dá como a mesma em nenhum indivíduo, e a linearidade desejada para a história desenrolar progressivamente rumo ao desenvolvimento, conceituada como um movimento de evolução – uma declarada fantasia novecentista –, é uma impossível metáfora para o corpo multiplicado da temporalidade, corpo plástico, subversivo, incontrolável. A percepção do tempo que o homem tem – não a sua medição cronológica, não os anais, sempre incompletos, dos fatos ocorridos – é como a sua noção de memória, a sua lembrança do passado, o seu desejo de futuro: tempos diversos, falhados, tempos que escapam e voltam, escorregam e somem, tempos que mudam todo o tempo.

[...] o tempo, apesar da linearidade que lhe é atribuída, constrói-se de descontinuidades, saltos e rupturas, [...] é em meio aos interstícios desses deslocamentos, em meio às brechas que se abrem nas malhas desse tecido, que se dá o processo de memória²¹⁷.

Assim como a memória, essa linha desejada do tempo não é um rio que corre suave, suas águas perturbam o curso linear almejado com a constante insurgência dos turbilhões.

Didi-Huberman, escrevendo sobre o trabalho de Giuseppe Penone – “[...] uma escultura que, sem parar, enuncia a questão de seu desenvolvimento como de seu ‘estado nascente’”²¹⁸ –, diz da força processual de sua obra, uma condição que não a deixa ficar imobilizada no tempo:

²¹⁷ CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994. p 25.

²¹⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009. p. 50.

“[...] a escultura tende a continuar aberta e afirma, antes, a inseparabilidade entre agente, ação e resultado, onde ela quer se posicionar. Cada tempo da obra persistindo nos outros, envolvendo os outros, alimentando-se dos outros”²¹⁹.

Dessa prática artística desenvolvida na convicção do aspecto cambiante de todas as formas, o exemplo de *Essere fiume* faz o autor francês recordar a imagem que lhe é tão cara, a do rio-turbilhão de Walter Benjamin. Uma imagem que se presta, tão acertadamente, para invocar o papel do artista italiano atuando como uma “*dynamis* do próprio rio”²²⁰, agindo sobre a matéria tal qual o tempo que movimentou seus redemoinhos sobre a pedra –, atuando como as forças que fazem nascer as formas sempre em transição.

É preciso compreender que o problema do “estado nascente” nada tem a ver com uma nostalgia exclusivamente orientada na busca de uma origem pensada como fonte perdida do todo. *Essere fiume* nos traz uma prova clara, na “imagem dialética” que ela oferece de um encontro em um mesmo lugar de duas temporalidades profundamente diferentes (aquela, geológica, da pedra do rio e esta, artística, da pedra da montanha).

É quando surge no presente – não como fonte longínqua, mas como “turbilhão no rio”, assim como dizia Walter Benjamin a respeito do conceito de origem – que o “estado nascente” nos toca verdadeiramente²²¹.

O turbilhão benjaminiano empresta uma concretude imagética para alguns dos conceitos trabalhados por Didi-Huberman na construção de seu pensamento sobre a potência das imagens – imagens que são resgatadas do fundo esquecido da memória, que aparecem e desaparecem nos torvelinhos que adentram a profundidade das águas e sobem à superfície em circulações pontuais, espiralando e espalhando esses movimentos: constelações disseminadas, constituindo novas leituras para o mundo. A ‘imagem dialética’ de Benjamin, assim como as *Pathosformeln* warburgianas – as figurações da mitologia antiga que habitam, parcamente disfarçadas, o imaginário cristão e profano de um tempo que não lhes condiz conscientemente –, estão entre as noções prediletas de Didi-Huberman, constantemente lembradas em seu tratamento com a imagem, o objeto central de seus estudos. Seu objetivo é sempre a abertura do seu tecido – abrir radicalmente toda a

²¹⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009. p. 46.

²²⁰ *Ibidem*. p. 47.

²²¹ *Ibidem*. pp. 53-54.

tessitura que compõe a imagem propriamente dita, assim como a da temporalidade que lhe é associada. Contra uma iconologia que quer olhar a produção imagética como indissociável da cultura do tempo de sua gênese, Didi-Huberman defende a abordagem do anacronismo, abrindo, assim, o próprio tecido temporal, enquanto investiga a materialidade intrínseca da imagem. O pesquisador reivindica um olhar tramado no ‘não-saber’, um olhar aberto ao encontro de *sintomas* – “entroncamento repentinamente manifesto de uma arborescência de associações ou de conflitos de sentidos”²²² – que permitam romper a superfície declarada das imagens, adentrando camadas inauditas, matéria invisível aos olhares regrados pela historiografia tradicional.

O ‘estado nascente’ que Didi-Huberman valoriza no trabalho do escultor italiano é perceptível, analogamente, na própria prática desse historiador e filósofo da arte com o seu tema de pesquisa – a sua maneira de abordar a imagem é a de entendê-la prenhe de forças latentes, propícia ao transbordamento, ao surgimento de novos sentidos, em suma, sempre em condições de nascimento. As águas que turbilhonam o rio são o olhar que faz movimentar, na superfície da imagem, os fluxos de sua própria transformação.

No livro *A imagem sobrevivente – história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*, Didi-Huberman recorre frequentemente ao rio de inspiração benjaminiana, desenhando um percurso de leitura para o tema da *Nachleben* – noção visualizada pelo autor francês no conturbado transcurso fluvial conduzindo submersões e emersões em meio aos redemoinhos. No abrangente estudo elaborado por Didi-Huberman sobre o historiador da arte alemão e sua intrigante obra, as discussões sobre temporalidades – questão crucial no trabalho de Warburg – entrecruzam o vasto panorama conceitual do século XIX e de parte do século XX, no qual o pensamento de Freud sobre *sintoma* e *inconsciente* é trabalhado lado a lado com a perspectiva warburguiana da *sobrevivência* [*Nachleben*], enquanto submetidos pelo mesmo *regime descontínuo da temporalidade*²²³. Durante essa análise, Didi-Huberman evoca mais uma vez o rio em um trecho que vale a pena ser transcrito, dada a proximidade imagética com o assunto aqui tratado:

²²² DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013. p. 26.

²²³ *Idem*. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 278.

[...] sob o rio do devir, existe o leito do rio, ou seja, o *outro tempo do escoamento*. Há blocos caídos da montanha, seixos triturados, sedimentos, marcas geológicas e grãos de areia movidos por um ritmo completamente diferente daquele que passa por cima²²⁴.

Essas discontinuidades do tempo são como as provas da sua própria existência, ou, pelo menos, de sua consistência plástica, móvel e vibrante. O tempo é movimento, deslocamento multidirecional, nunca passível de uma apreensão monolítica.

Quando Walter Benjamin elabora seu conceito de imagem dialética, ele está já envolvido com a tarefa que lhe ocupou tantos anos de pesquisa, a qual deixou inacabada devido a sua morte precoce: o projeto “Passagens”, essa gigantesca coletânea de pensamentos que visava a uma história da Paris do século XIX. O que Benjamin persegue nesse trabalho revoluciona tanto uma noção histórica tradicional quanto a própria construção textual – e esses dois aspectos são inextricáveis, pois a história é produzida na linguagem, no discurso. Deve-se trazer de seu texto uma das passagens em que a imagem dialética é conceituada, aparecendo sob a chave de uma das partições do seu trabalho – N [Teoria do conhecimento, Teoria do progresso]:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado, mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem²²⁵.

O lampejo, aquilo que salta aos olhos, projeta-se para além de um tempo e espaço circunscritos numa configuração rígida da história. Possibilitar a atualização de fatos, lembranças, restos esquecidos, rastros renegados, imagens opacas tornadas lume em um presente a ser identificado com uma capacidade revolucionária de mudança. Buscar não uma sucessão de eventos estagnados, mas as confluências inesperadas que façam brilhar o

²²⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 281.

²²⁵ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. p. 504.

encontro do passado com o presente a despeito de uma progressão ordenada como causa e consequência – subverter a ordem temporal e criar constelações, pontos fulgurantes, explodidos do fio inerte de uma história estanque.

O projeto inconcluso de Benjamin revelou-se, afinal, como uma concretização de seu próprio conceito de imagem dialética. Aos leitores fica a incumbência de realizar conexões, montar nexos e sentidos, criar as associações lampejantes a partir do material garimpado pelo escritor que o tornou peças para um jogo de armar sem fim: assim como a memória, um jogo sempre em construção. O filósofo alemão deixou como legado um livro que se organiza como *processo*: como abertura às mais múltiplas possibilidades, como estrutura potencial para as trans-formações. O processo de montagem aberto por Benjamin possibilita desdobramentos inusitados, estendendo-se num alargamento horizontal que anarquiza qualquer arranjo teleológico, apontando as mais variadas direções.

Deve-se voltar mais uma vez ao rio que serviu a Benjamin para propor a origem na ordem de aparecimentos e desaparecimentos, voltar às águas em que ela é vislumbrada como condição processual:

“Origem” não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano fatural, cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado²²⁶.

A força do inacabado, do incompleto, é exatamente a força do ‘estado nascente’, sempre em processamento, sempre em movimento, sempre se deslocando: o ‘estado nascente’ é fluxo e não fixo.

O rio de Benjamin é movimentado por redemoinhos, os turbilhões que se destacam na aparência plácida das águas, assim como no rio de Penone, no qual as águas agitadas

²²⁶ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão* [edição e tradução João Barrento]. Belo horizonte: Autêntica Ed., 2011. p. 34. É importante assinalar que na citação desse fragmento, trazida por Didi-hubeman, na pg. 170 de seu livro *O que vemos, o que nos olha*, lê-se “[...] A origem é um turbilhão no rio do devir, e ela arrasta em seu ritmo a matéria do que está em vias de aparecer.[...]”.

deram formas ao movimento dos tempos nas pedras originadas no fundo do seu leito – pedras e movimento sempre em transformação.

A noção de processo que a imagem de um rio pode trazer é de grande interesse para a proposição desta tese de refletir sobre os procedimentos da modelagem e moldagem, uma vez que são abordados exatamente a partir das condições de materialidade e plasticidade que desenvolvem seus processamentos. A condição processual de suas ocorrências é tramada em uma complexa temporalidade que pode ser associada com a movimentação das águas que deslizam no rio: às vezes, revoltas, às vezes, estancadas nas margens, escorregando suavemente ou escorrendo fugidias em sumidouros, rompendo caminhos, perfurando a terra, pedras, embaralhando galhos e troncos – movimento feito de paragens e desvios, de agitação e calma, os movimentos das matérias sendo modeladas e moldadas como função da potência da plasticidade –, esse processo que se manifesta como a essência da capacidade transformadora. A da água é a plasticidade mais poderosa, essa liquidez fugidia, sempre escapando pelos dedos, misturando-se com a terra na argila que escorrega nas mãos de quem a quer modelar, revelando texturas enquanto seca nas paredes do molde que a quer conter. A plasticidade é o princípio de tudo o que há – tudo, nas mais diferentes temporalidades, está sempre submetido ao infalível processo de transformação –, o tempo geológico que esculpe a pedra do rio, o tempo anterior que a modelou e moldou enquanto magma liquefeito, o tempo do homem que toma nas mãos o barro mole ou esculpe a matéria dura do mármore, todos esses tempos, anteriores, posteriores, concomitantes, distantes e próximos, únicos e múltiplos, são a infinitude em seu eterno movimento de mudança.

As temporalidades em jogo no curso do rio são como as instâncias que emergem no trato com as matérias plásticas com as quais se quer modelar e moldar – tantas e múltiplas, sempre escapando ao pleno controle, sempre possibilitando a insurgência dos turbilhões.

2.4: Em tempo: condição processual, plasticidade e materialidade.

“Tudo oscila, tudo se revolve, tudo caminha junto: não há formas construídas sem um abandono às forças.”
Georges Didi-Huberman²²⁷

A conjugação é inevitável: a condição processual dos procedimentos da modelagem e da moldagem é, ela própria, pura plasticidade. A plasticidade das materialidades em processamento produz-se como um conjunto interdependente, constituído na exigência temporal dos desdobramentos. É preciso sempre retomar os condutores – o toque, o contato que estabelece a instância do processo da transformação – e o tempo, o promotor da própria *instância*. As palavras falam: *condição processual, procedimentos, modelagem, moldagem, plasticidade* – todas dizem de *movimento*, todas ocorrem como *temporalidades*. Todas elas traduzem *ação: transformação*. O toque desdobra – ele é o promotor da ação temporal da *diferença*, o princípio gerador da *força plástica*. E esta é o próprio *dever*, conceito intrínseco à noção de *processo*.

Stéphane Huchet diz que:

O belo paradoxo da “plasticidade” reside no fato de que melhor acontece ou advém, melhor flui e se desdobra conquanto se torne inapropriável e irreduzível: parece com a “origem” segundo W. Benjamin, que ex-iste como *dever perpétuo* e não como ponto de partida situável. A “plasticidade” é total e desposa tudo. É consubstancial aos fenômenos. Moto, movimento²²⁸.

O enunciado traduz a potência da trans-formação, da condição de *estar* e não de *ser*, ou seja, da condição fluente, impermanente. Sua melhor disposição, como Huchet escreve com justeza, é sendo *inapropriável* e *irreduzível* – é *deslizando, escapando*, que a força da plasticidade se impõe. Como *estado*, como presença *em gerúndio*, ela é o próprio tempo, em *dever*. Inapreensível, portanto. Fluidez processual, instância do acontecimento.

²²⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 229.

²²⁸ HUCHET, Stéphane. Plasticidade. In: *Plasticidade*. Catálogo de exposição. Belo Horizonte: Galeria de Arte da Cemig, 2004. p. 3.

Ainda no texto “Plasticidade”, escrito em função de uma mostra coletiva assim intitulada, Stéphane Huchet evoca Nietzsche lembrando sua associação com esse conceito e afirmando que “‘Die Plastische Kraft’, a Potência ou Força Plástica, é o próprio poder da Diferença”²²⁹. Sim, só a diferença pode produzir a mudança, pode trans-formar. A diferença é a distância: *écart*, uma separação, por mais *inframince* como a duchampiana, é aquilo que divide, que põe em desdobramento, tornando *o mesmo* em *outro*. A plasticidade, a diferença, a distância, o outro: inapreensíveis, todos. E porque escapam, porque fragmentam, porque criam fluxos, inviabilizam o estabelecimento de um absoluto, no sentido de uma verdade una. E porque são desdobramentos, impossibilitam a fixação, a rigidez consolidada.

Contra o subjugo historicista do século XIX, Nietzsche clamava pela capacidade de transformação, pela força vital que instaura a diferença, pela própria vida:

[...] a força *plástica* de um homem, de um povo, de uma civilização, isto é, essa força que permite desenvolver-se fora de si mesmo, de uma forma que lhe é própria, que permite transformar e incorporar as coisas do passado, curar e cicatrizar feridas, substituir o que foi perdido, refazer por si mesmo formas rompidas²³⁰.

À tirania de um *saber* encarnado como *erudição* desvitalizada como discurso regulador de condutas, Nietzsche invoca a *plasticidade*, a capacidade de *transformação* para reivindicar a plena potência da vida, a *potência da diferença*. A força plástica é solicitada para questionar a submissão às ordens estanques, pronunciando-se em louvor do *dever*, da emergência do futuro como causa ativa e não como a consequência previsível de um passado aprisionante. Provinda de outro contexto, a frase de Didi-Huberman, acima epigrafada, é exemplar em sua consonância com o chamado da plasticidade, da potência da transformação: o poder que a tudo desestabiliza, instaurando a sempre surpreendente força vital.

²²⁹ HUCHET, Stéphane. Plasticidade. In: Plasticidade. Catálogo de exposição. Belo Horizonte: Galeria de Arte da Cemig, 2004. p 2.

²³⁰ NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e do inconveniente da história para a vida*. São Paulo: Editora Escala, 2008. p. 22.

Na empreitada hubermaniana de análise da vida e da obra de Warburg, Nietzsche é uma referência importante: os dois eram pares no apreço às temporalidades ímpares, insubordinados que foram ao tempo retilíneo da história.

O *devoir*, afirma Nietzsche, não deve ser pensado como uma *linha* dotada de sentido e de continuidade, nem como uma *superfície*, tampouco como um *objeto* isolável e fixo. [...] Precisa, pois, do *movimento*, da metamorfose: fluxos refluentes, protensões sobreviventes, retornos tempestivos²³¹.

O *devoir*, signo da *vida*, conduz-se em movimentos instáveis, irrefreáveis, mutantes: ele é a própria *plasticidade*. A citação oferece uma terminologia que circunscreve, muito apropriadamente, alguns aspectos relevantes da modelagem e da moldagem, no senso estrito de suas operações processuais: qualquer entendimento plástico no que diz respeito à linha e à superfície, assim como a ideia de um objeto fixo, são desbancados em função da *dinâmica* do movimento, da metamorfose que ocorre devido à força da *plasticidade* das *matérias* em transformação – matérias que só se metamorfoseiam graças à maleabilidade de seus corpos fluentes, corporeidades cambiantes.

O vocabulário da plasticidade serve a Didi-Huberman na apreciação que faz da metodologia de trabalho, assim como do próprio pensamento de Warburg e da abertura do tempo das imagens efetuada por ele. Assim, ele reconhece a capacidade do pesquisador alemão de:

[...] transformar, remodelar a inteligibilidade histórica das imagens [...], por isso [...] o saber warburgiano é um *saber plástico*. [...] A biblioteca e a incrível quantidade de manuscritos, fichas e documentos (Warburg não se desfazia de nada) constituem [...] um *material plástico* capaz de absorver todos os acidentes – os objetos impensáveis ou impensados da história da arte – e de se metamorfosear em consequência disso, sem nunca se fixar como um resultado adquirido, como síntese, como saber absoluto²³².

A plasticidade aí é a do próprio conhecimento como *coisa viva*, instigado por uma investigação cujas fontes são fluxos vibrantes, refletindo um comportamento mental

²³¹DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 137.

²³²*Ibidem*. p. 141.

inquieta e criativa. Deve-se lembrar que a famosa coleção de livros de Warburg se configurava numa biblioteconomia singular, cujo critério de organização, fora das normas estabelecidas, se dava por afinidades temáticas, instituídas ao seu gosto, uma “lei da boa vizinhança”, como era por ele denominada. Tal processo mostra-se, em si, como uma marca da plasticidade, fazendo agir o seu poder aglutinador.

Mas será importante localizar a *plasticidade* fora do âmbito ao qual ela pode se referir com tamanha abrangência para focar em sua atuação específica nas relações processuais da modelagem e da moldagem. O filósofo francês Dominique Chateau, visando a uma arqueologia da noção de artes plásticas, definiu quatro eixos relativos à conceituação dessa nomenclatura: como *qualificação* material [plástico]; como *classificação* de categorias artísticas [plástica] – esses sentidos sendo provenientes desde a Grécia Antiga; como *especificidade do meio* das belas-artes [plasticidade] – noção encontrada, por exemplo, no estudo de Lessing sobre o Laocoonte, em busca das valorações específicas dos *meios* artísticos; e, na modernidade, demarcou-a como uma *ideia de plasticidade*, verificada no uso ampliado do termo, com uma diversidade de sentidos agindo *dentro*, e *além*, do campo das artes.

A primeira noção é dada:

C'est, tout d'abord, la *qualification d'un matériau*: le mot plastique, originellement, fait référence à une catégorie particulière de matériau. Pour les Grecs, *plastikos* (l'argile, la cire, etc.), comme d'ailleurs pour nous le plastique, désigne des matières suffisamment molles pour être pétries et suffisamment compactes pour revêtir des formes permanentes. Il s'ensuit, dès le début, une référence à la forme qui est à la fois ce que la matière induit et une action qu'on lui imprime (la matière malléable recèle une puissance de formation en même temps que la forme est un pouvoir de transformation)²³³.

Desde os gregos, portanto, a definição que, aqui, será aplicada literalmente: a plasticidade que forma – de-forma –, enquanto trans-forma. Potência de formação, poder

²³³ “Trata-se, antes de tudo, da qualificação de um material: a palavra plástico, originalmente, fazia referência a uma categoria particular de material. Para os gregos, *plastikos* (a argila, a cera, etc.), como de fato para nós, plástico, designa as matérias suficientemente macias para serem amassadas, e suficientemente compactas para assumirem formas permanentes. Segue-se, desde o início, uma referência para a forma que é tanto à matéria quanto à ação nela impressa (a matéria maleável contém uma potência de formação, ao mesmo tempo que a forma é um poder de transformação)”. CHATEAU, Dominique. *Arts plastiques: Archéologie d'une notion*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1999. p. 7, tradução nossa.

de transformação. Corpo e processo, ao mesmo tempo. Substantiva e verbal, a plasticidade é corpo e movimento, condicionando a transição. A plasticidade encarna a maleabilidade corpórea das substâncias que podem ser modeladas, moldadas, ou seja, postas em processo de metamorfose matérica. A metamorfose exigida por sua dupla radicalidade: [meta] mudar, [morfo] forma – mudar a forma, trans-formar.

Desde os gregos, e muito antes, a argila – terra e água – identifica o significado da plasticidade: processo de transformação. Desde então, uma questão de materialidade. Na modelagem, ou na moldagem, será a argila, ou qualquer outro material acionado, o responsável pela ocorrência dos procedimentos, que dependem, fundamentalmente, da qualidade maleável das matérias em processo. A fluência, portanto, é a condição imprescindível para a instauração da instância processual – porque o instante deflagrador do processo, o instante do contato, ação dupla e temporal, só existe em função da plasticidade, da mobilidade matérica, da fluidez do material que se quer modelar, ou moldar.

A água, então. O fluido mais elementar, a substância primordial para a existência da vida, é a essência da materialidade plástica, que a modelagem e a moldagem necessitam para por *em trabalho* as suas tarefas transformadoras. A água é o elemento da transformação, por excelência – a sua fluidez, prova cabal de sua inconstância, é também, ela própria, desdobrada, revolucionada, nos estados líquido, sólido e gasoso em que essa matéria impermanente transita. Liquidez fluente, solidez efêmera, vapor volúvel: plasticidade, transitoriedade.

A água potencializa, na terra que *adentra*, o *corpo maleável* do barro a ser *tocado* no ato de modelar e na operação da moldagem. O toque que *desliza* pela *massa* modelada, que *amassa* o seu corpo, avança, nesse *deslizamento*, para *dentro*: dentro e fora, superfície e entranhas, exterior e interior, tudo uma coisa só. Uma topologia singular – parceira tridimensional da fita de *moebius*, o plano torcido que viabiliza a simultaneidade da frente e do verso. Latente, até ser encorajado pelo contato que lhe adentrará o corpo, o poder das dobras da argila. A argila é só dobras. As mãos que a apertam, penetrando no mais fundo da sua superfície, *descobrem*, com o gesto, mais uma camada externa – e por mais interior que se avance, por mais profundo que se busque, essa será sempre a mais superficial, a mais próxima do toque. A gestualidade conduz a modelagem nos desdobramentos dessa matéria mole, toda ela dobrável, manipulável, engendrando o processo de trans-formação, a

insurgência da diferença, substanciada como plasticidade *em ação*. O pleonasma – pois a plasticidade *é* ação – enfatiza a sua identidade como uma afirmativa temporal, como momento fugidio, instável, vibrante – fulguração da instabilidade investida como a própria lógica do processo que permite um e outro procedimento –: a modelagem e a moldagem.

Enquanto a modelagem se desdobra no contato das mãos e ferramentas que reagem com a flexibilidade matérica – forma e contraforma em movimento –, a moldagem é operada no jogo entre o molde e o moldado – a mesma relação de forma e contraforma – ativando uma interação entre conteúdo e continente. A dialética entre exterior e interior, superfície e profundidade, que ocorre na manipulação da massa modelável, acontece também na relação entre o molde e o que se molda. O preenchimento do núcleo, a substância amparada pela camada que a contém para lhe dar forma, se encerra no profundo mais inalcançável do molde – porque só como camada interna ele poderá ser tornado corpo moldado, quando livre de seu invólucro. Ou seja, é no contato realizado *dentro* do molde que é possível criar o que será o seu *exterior*, a pele externa da forma moldada. Em uma e outra operação, *forma* e *contraforma*, *dentro* e *fora*, um jogo de contrários. É preciso, sempre e sempre, reafirmar essa *dinâmica* da plasticidade como o *princípio vibrante* que define a condição processual da modelagem e da moldagem, desses procedimentos ditados pela trama entre a sedução e a rejeição, entre o contato [encontro tátil] e a separação [na distância do olhar].

Deve-se voltar à massa, à sua composição, para ouvir Bachelard:

A união da água e da terra dá a massa. [...] E, depois, o trabalho na massa continua. Quando se conseguir fazer penetrar realmente a água na própria substância da terra esmagada, quando a farinha bebeu a água e quando a água comeu a farinha, então começa a experiência da “ligação”, o longo sonho da “ligação”. [...] Essa *pega* da água à matéria não será plenamente compreendida se nos contentarmos com a observação visual. É preciso acrescentar uma observação do tato²³⁴.

Sim, há que se lembrar do caráter *essencialmente* tátil das operações da modelagem e da moldagem. Quando a massa é *tocada*, quando se possibilita o *modelar*, quando se dá esse encontro das superfícies ele é, *necessariamente*, *cego* aos olhos: somente na

²³⁴ BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. pp. 109-111.

separação, no distanciamento da parte *tocada* com o que a *tocava* – a mão, a ferramenta –, o olho pode ver. E quando o olho vê, já não há mais o contato – esse será sempre invisível, sempre obliterado à visão, será sempre da ordem tátil, a ordem que conjuga o encontro dos corpos. A distância exigida para o olhar impede que se chegue ao *cerne* da *condição processual* da *modelagem*: a plasticidade, funcionando como *tempo* que se *materializa* no encontro dos corpos que a colocam em ação – o tempo e o espaço de instauração do contato. Quando o olho consegue ver, quando o contato se desfaz para criar a distância necessária à visão, já não há mais *formação, processo, plasticidade em ação*: o que pode ser visto é a forma *já modelada*. Não mais o *processo, movimento*, mas corpo *processado*. E assim se segue, enquanto o desejo de *transformar* mantiver o processo de *modelar*, continuará às cegas, no pleno domínio tátil do jogo de forças dos contatos, intercalado pelas pausas para a avaliação do olhar... Assim como na modelagem, é na geração tátil que o processamento da moldagem se fará: no contato da substância dentro do molde com a sua camada mais interna – aquela que lhe dará a forma. Na cegueira do olhar, vibrando na palma da mão, na ponta dos dedos, na superfície das ferramentas que modelam, dos moldes que moldam, a plasticidade propõe-se como a potência transformadora, a promotora da diferença.

A frase usada por Didi-Huberman – “pour voir ce que cela va donner”²³⁵, remetendo à ação heurística dos artistas, experienciando a impressão como um impulso para o desdobramento do trabalho a partir de uma situação *já em processo* – refere-se a um *seguimento* para a ação consumada no processamento tátil da plasticidade. A fórmula se desdobra: *ver* o que *aconteceu*, para, então, continuar o processo e continuar a *ver o que vai dar*, avaliar o *feito*, o *acontecimento plástico*, e seguir [ou não..] a dinâmica instituída. *Ver* o que *já aconteceu* e decidir sobre a continuidade do trabalho: conjugar o desejo de formar, com o poder catalisador da *plasticidade* – fomentar, nessa combinação das energias, o poderio da *transformação*.

Uma *vontade* de *criação* se vê expressa nos dizeres de Bachelard:

²³⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *La ressemblance par contact – Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2008. p. 33.

O trabalho da massa, fora do controle dos olhos, consiste assim em trabalhar de certa maneira a partir do interior, como a vida. O modelador, quando o seguimos em seu próprio sonho, dá a impressão de haver ultrapassado a região dos signos para abraçar uma vontade de significar. Não reproduz, no sentido imitativo do termo: produz. Manifesta um poder criador²³⁶.

Mas é preciso atentar para a trama dos corpos envolvidos – potência plástica da matéria modelável combinada com a de quem a manipula [*vontades de formação*] – e perceber aí o poder *inapropriável e irredutível* da plasticidade, uma energética da potência processual encarnada como materialidade pulsante, tão bem traduzida na poesia de Leminski:

o barro
toma a forma
que você quiser

você nem sabe
estar fazendo apenas
o que o barro quer²³⁷

Novamente, *um abandono às forças*, entregar-se a elas, às potências processuais, emanações corpóreas da plasticidade.

Anna Maria Maiolino – que tantas vezes iluminou as reflexões deste texto, com uma obra que se apresenta como uma verdadeira sùmula das questões pesquisadas – discorre sobre seu relacionamento com as condições processuais desenvolvidas em seu trabalho. Declarando a afinidade com os materiais de sua prática artística, ela se reconhece *tramada* neles, identificada com a plasticidade inerente às materialidades em processo: compreendendo seu poder gerador, ela não disputa com eles, e sim compartilha o exercício da transformação.

[...] quando você tem intimidade com os materiais você nunca sabe quando começa a incorporação do acaso, ou quando tudo é uma determinação. Porque

²³⁶ BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 1991. pp. 82-83.

²³⁷ LEMINSKI, Paulo. *Caprichos e relaxos*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 92.

você está tão íntima com os processos que você não sabe onde começa o processo ou onde começa a sua vontade: porque é uma coisa só!²³⁸

Não será em vão, portanto, referir-se, mais uma vez, ao entrelaçamento da condição processual, plasticidade e materialidade. E insistir, ainda uma vez mais, no caráter temporal dessa conjugação que tenta, ao menos conceitualmente, abarcar a instância da transformação: esta que estará sempre em fuga, sempre escapando de qualquer tentativa de apreensão, dada a sua própria natureza, sua impermanência.

.....

Em abril de 2015, as artistas Janaína Rodrigues e Hortência Abreu inauguraram, em Belo Horizonte, a exposição “ater-se à terra”. O título é precioso: cinco letras se revolvem, agrupando-se em doze posições para formar o conjunto que parece operar em espelhamento, assim como, numa possível associação com a argila – essa matéria das dobras –, a frase parece fundir-se numa materialidade maleável, permutante. O arranjo das letras parece, portanto, conformar-se numa visibilidade análoga às bases dos procedimentos da moldagem e da modelagem: foma e contraforma espelhadas e um corpo flexível para as mutações do trans-formar. O jogo com as palavras desdobra-se, ainda mais instigante, na sua semântica paradoxal: ater-se é fixar-se, prender-se, uma imobilidade que a terra não haverá nunca de permitir, dada a sua real condição de impermanência. Uma condição cambiante, como tudo o mais, submetida ao poder da temporalidade. E é aí, justamente na articulação do temporal com o material – convocação da plasticidade que tudo transforma –, que se ancora a intenção das artistas de levar o visitante à experiência com “a imersão do tempo, da matéria das coisas e do tanto que somos terra”²³⁹. E será necessário dizer do sucesso desse desejo.

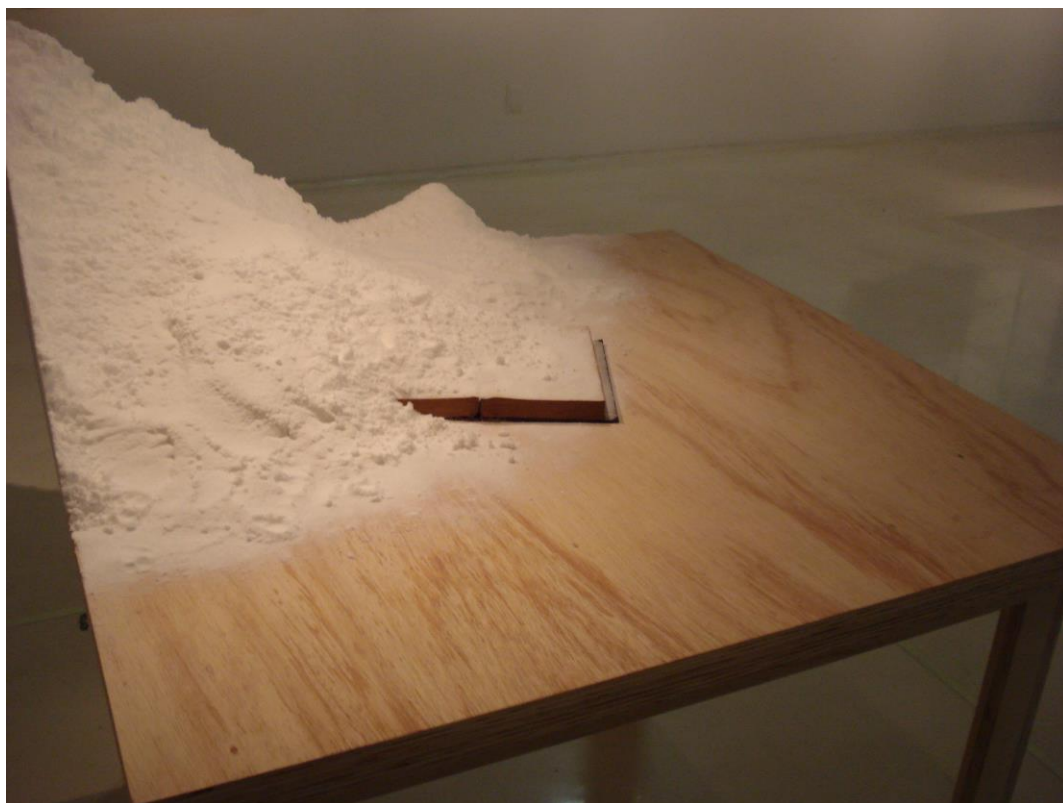
A exposição constrói dois ambientes distintos: um claro, disponibilizando a visão das pinturas, aquarelas e tapetes de Janaína e das mesas de Hortência; e um escuro, para que se possa apreciar uma vídeo-instalação. Do tempo e ‘da matéria das coisas’ tratam todos os

²³⁸ Transcrição da fala da artista aos 0.22 e 0.44 minutos do vídeo <http://www.youtube.com/watch?v=4ZJ1bF1p8Yk>. Acesso em 21 de outubro 2014.

²³⁹ Fragmento de texto do convite da exposição, em cartão postal.

trabalhos. Quinze entretelas, bordadas em arraiolo, tem a diversidade de tamanhos e do tempo de sua execução – branco sobre branco, cada ponto foi contabilizado como temporalidade. No conjunto delas, *Arraiolo*, cada uma tem, como título, a soma das horas de seu processamento, numa matemática que em nada se mostra exata: a variação das horas não condiz com o tamanho dos bordados, possibilitando uma escrita temporal que desvirtua a lógica do tempo como alinhamento de partes mínimas, de segundos medidos como partículas de igualdade. A quantidade maior de tempo, dedicada a um pequeno tapete, só demonstra a plástica própria desse vetor que combina alongamentos e encurtamentos, distensões e retenções, vivenciados na pluralidade sensorial dos devaneios e das obrig[ações]. Nas pinturas e aquarelas é, mais uma vez, o gesto a medida do tempo: sobreposições, apagamentos, escorrimentos são trazidos à materialidade pictórica em *Mesa branca* e *Estudo de bordas* – as pinturas e as aquarelas, respectivamente.

As obras de Janaína rodeiam as de Hortência: *A durabilidade das coisas II* intitula um agrupamento de três mesas dispostas a uma distância propícia para o seu acercamento, possibilitando o passear ao redor de cada uma, vê-las sós e em conjunção. Sobre a mesa I, bacia, folha de árvore e parafina, folhas de gesso e livro com sal; na II, pedra, concha e dentes sobre uma fina camada de argila em pó; e, na mesa III, uma grande pilha de sal sobre um livro aberto – como na primeira mesa, com as páginas quase ilegíveis sob o sal. O conjunto é silencioso – as palavras quase todas encobertas reforçam essa sensação – e performa uma imagem potente da transitoriedade das coisas – cultura e natureza –, marcando a passagem do tempo sobre tudo o que há. Assim, a folha verde estancada na parafina, as reproduções em gesso, os livros, as calcificações recolhidas – dentes e conchas –, a pedra, o sal e a argila em pó são vontades de permanência, encarnadas nessa preciosa coleção de elementos que vibram, em silêncio, os tempos diferenciados de suas inexoráveis transformações.

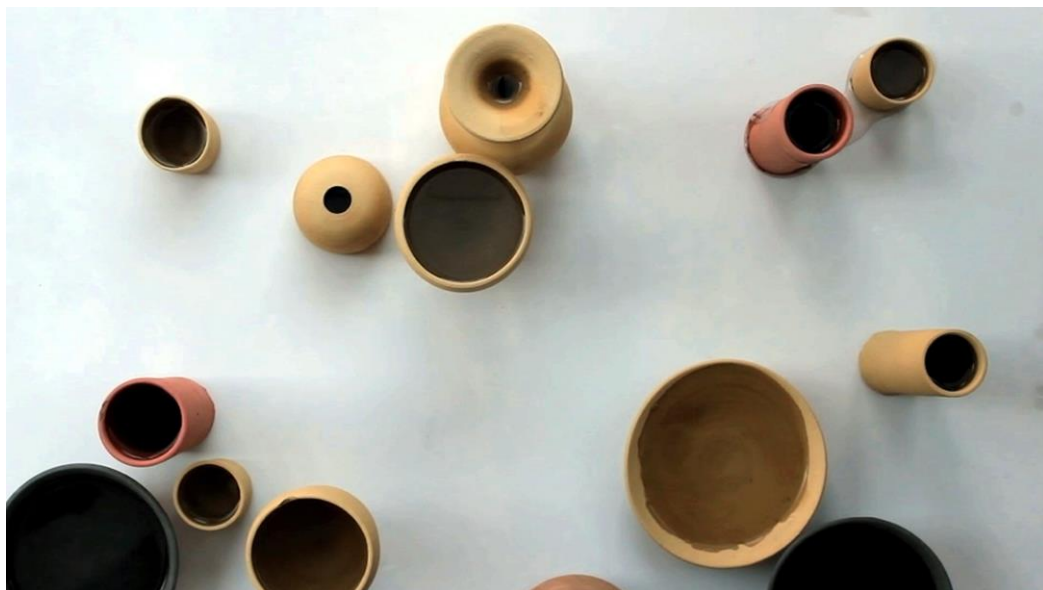


Figs. 62 e 63: Hortência Abreu, *A durabilidade das coisas II* [mesa I e mesa III], 2015.

A sala iluminada guarda o espaço escurecido, ambientado para a vídeo-instalação: *Seis movimentos de terra* é um desdobramento refinado do trabalho concebido pelo grupo Chá das Quatro, em 2010 – *Ações para a terra, ações para a água*. Configurando-se como análise e síntese – outro paradoxo bem solucionado – da primeira experiência, a obra se apresenta em três blocos. O primeiro é uma sequência de quatro vídeos: uma gota d'água percorrendo uma superfície trincada; um pote de argila sendo modelado no torno; um monte de terra em uma sucessão de desabamentos [só as formigas, perceptíveis com a aproximação do olhar, revelam a real dimensão da *montanha*]; e a filmagem, muito de perto, da ação da água, ao desfazer os contornos rígidos de peças moldadas/modeladas em barro. Apresentados em telas de 25x25 cm, montadas lado a lado, se mostram como em um caderno de anotações, caracterizando sua concepção analítica. Ela se vê reverberada na tela que ocupa uma parede lateral, cujo formato 120x170 cm remete a uma janela e ao olhar ocidental da arte de admirar a natureza. Análise e síntese, sincronia de opostos, desvelam-se na imagem que, lentamente, registra o rompimento de um plano em partições, que vão se abrindo com o entranhar da água nas fissuras – os micromovimentos ocorridos nas bordas de um pote de argila se tornam, no recorte do registro, uma visão macro de grandiosos deslocamentos, fendas se agigantando no solo, rios e montanhas em majestosa formação. Assim também opera o sexto vídeo, em uma grande projeção: micro e macro se confundindo, porque, em suma, tratam da mesma materialidade – a terra, sempre ela, matéria corpo do mundo, em transformação pela força imensa da plasticidade, o movimento físico do tempo. As peças do jogo de chá foram, nessa obra, substituídas por pratinhos e potes finamente torneados, preenchidos com água e deixados à ação desta, sobre a argila que lhes constituem: como na primeira ação, o desvanecimento das formas se dá aos poucos, entornando sobre a mesa as cores diluídas da terra. Nessa filmagem, vista de cima, a mesa desaparece, passando a ser só uma superfície de suporte – na captura feita do alto da cena, no enquadramento de um detalhe que nada deixa a perceber do entorno, a imagem é quase uma pura abstração, aquarelando o branco do fundo. Ela consegue, entretanto, remeter a um longínquo visor de uma câmera filmando, das alturas espaciais, a movimentação do planeta, sua geografia mutante – captando, em tempo real, sua interminável plasticidade.



Figs. 64, 65 e 66: Janaína Rodrigues e Hortência Abreu, *Seis movimentos de terra* [stills de vídeo], 2015.



Figs. 67, 68 e 69: Janaína Rodrigues e Hortência Abreu, *Seis movimentos de terra* [stills de vídeo], 2015.

O trabalho da dupla de artistas é uma ode ao tempo como o promotor das transformações e faz ressoar, em suas manifestações matéricas, o tema de reflexão que esta tese se propôs. A condição processual como engenho da plasticidade e da materialidade é a instância – figura temporalizada – creditada ao âmago dos procedimentos da modelagem e da moldagem: na projeção contínua – o loop sendo uma maneira de presentificar o tempo como ‘eterno retorno’ – dos movimentos de terra [e de água], a proposta artística sintetizou a dança da mutabilidade, o trânsito constante, a impermanência. Assim, o cerne dos processos estudados figura nas formas escorrendo na grande tela: a força indomável da transformação, sempre em devir.

Palavras finais

O pensamento é a matéria mais maleável que há. [...] O pensamento é menos o sentido do que seus lapsos.
Fernando Gerheim²⁴⁰

O pensamento é uma questão de plasticidade, de mobilidade, de metamorfose.
Georges Didi-Huberman²⁴¹

Refletir sobre o âmago da condição processual dos procedimentos da modelagem e moldagem, tomar a plasticidade e a materialidade como forças da transformação, acionadas na gestualidade, no toque promotor do movimento, essa instância sempre submetida à temporalidade – sim, esse foi o desejo deste trabalho, que aqui se encerra na certeza de sua incompletude. Essa sendo, talvez, uma condição inevitável num projeto que almeja ‘tocar’ o momento crucial em que se desenvolve a diferença. A completude será sempre inalcançável porque infere uma contenção que a lei da impermanência, regente de tudo o que há, não permite – não será possível nenhuma cristalização, sem a tônica dos desdobramentos.

A definição que Duchamp elaborou sobre o ‘coeficiente artístico’ pode ser tomada como exemplo do fenômeno que estabelece a vida como interminável mutação: condicionamento da estrutura processual que abrange todas as coisas do mundo, o próprio mundo – sempre escapando às intenções de um pleno domínio de suas potencialidades. Ao falar de “uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente”²⁴², o artista propõe uma fórmula que abarca a dinâmica das mais variadas proposições humanas – além de ser uma outra maneira de dizer do ‘ato falho’ e sua instigante abertura ao inconsciente –, uma formulação apropriada para entender a potência processual e sua insubmissão a qualquer vontade de total controle.

²⁴⁰ GERHEIM, Fernando. A arte do pensamento ou a ponta solta do aqui e agora. Publicação do artista para a exposição Coletiva Quântica, com Franklin Cassaro, na Galeria Artur Fidalgo, no Rio de Janeiro, em 2012.

²⁴¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 389.

²⁴² DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986. p. 73.

Para falar sobre a plasticidade, sobre a maleabilidade matérica que a conduz, para falar do dinamismo processual envolvendo essas instâncias dos procedimentos da modelagem e moldagem o pensamento – sempre vibrando nessa mesma dinâmica cambiante –, vale-se, evidentemente, das palavras. Mas sua extrema materialidade plástica não garante às reflexões uma leitura excludente, ao contrário, as palavras apregoam sua disposição a uma multiplicidade de entendimentos, de imagens, de imaginações. Assim, o texto aqui apresentado não foge à regra do poderio transformador da plasticidade, configurando-se como uma metalinguagem em relação a este trabalho de pesquisa sobre o que não é preciso.

Bibliografia

AMARAL, M. E. M. C. [Elisa Campos]. *Clivagens da Matéria: uma abordagem nas artes plásticas*. Dissertação de Mestrado. PPGA – EBA/UFMG, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 1991

_____. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

_____. *A modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim. 2006.

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BOURGEOIS, Louise. *Destruição do Pai Reconstrução do Pai*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

BRUZZI, Hygina Moreira. *Do visível ao tangível: em busca de um lugar pós-utópico*. Belo Horizonte: C/Arte, 2001.

BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.

CAUSEY, Andrew. *Sculpture since 1945*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

CHATEAU, Dominique. *Arts plastiques: Archéologie d'une notion*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1999.

CHIPP, Herschel Browning (Org.). *Teorias da arte moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

- CLARK, Lygia. *Lygia Clark – Hélio Oiticica, 1964-74*. (Org. Luciano Figueiredo), Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.
- COSTA, Marcus de Lontra; SILVA, Raquel [orgs.]. *Celeida Tostes*. Rio de Janeiro: Memória Visual, 2014.
- DE MICHELI, Mario. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- DELACAMPAGNE, Christian. *História da filosofia no século XX*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DIDEROT, Denis. *Carta sobre os cegos endereçada àqueles que enxergam*. São Paulo: Editora Escala, 2006
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- _____. *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. Belo Horizonte: C/Arte, 2009.
- _____. *La Ressemblance par contact: Archéologie, anachronisme et modernité de l’empreinte*. Paris: Editions de Minuit, 2008.
- _____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DUCHAMP, Marcel. *Notes*. Paris: Flammarion, 1999.
- EINSTEIN, Carl. *Negerplastik*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília [orgs.]. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- FOSTER, Hal. *The return of the real*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- FOSTER, Hal; KRAUSS, R.; BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin. *Art since 1900*. New York: Thames & Hudson, 2004.
- GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- GREENBERG, Clement. *Arte e cultura*. São Paulo: Ática, 1996.
- GREENBERG et al. *Clement Greenberg e o debate crítico* [organização, apresentação e notas de Glória Ferreira e Cecília Cotrim]. Rio de Janeiro: Funarte Jorge Zahar, 1997.

GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HARRISON, Charles; WOOD, Paul (Editors). *Art in theory 1900-2000: an anthology of changing ideas*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

HUCHET, Stéphane. *Intenções espaciais: a plástica exponencial da arte [1900-2000]*. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

_____. (org.). *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: Edusp, 2012.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?* São Leopoldo, RS: Ed. Unisinos, 1999.

KRAUSS, Rosalind. *Perpetual Inventory*. Cambridge: MIT Press, 2010.

_____. *O Fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

_____. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge: MIT Press

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LICHENSTEIN, Jacqueline (dir.). *A Pintura: textos essenciais – Vol. 1: O mito da pintura*. São Paulo, Editora 34, 2004.

MAIOLINO, Anna Maria. *Anna Maria Maiolino*. São Paulo: J. J. Carol, 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: Edusp, 1992.

MORRIS, Robert. *Continuous Project Altered Daily – the writings of Robert Morris'*. Cambridge: MIT Press, 1995.

NANCY, Jean-Luc. *Arquivada: do senciante e do sentido*. São Paulo: Iluminuras, 2014.

_____. *Noli me tangere*. Paris: Bayard Éditions, 2003.

NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. *Segunda consideração intempestiva: da utilidade e do inconveniente da história para a vida*. São Paulo: Editora Escala, 2008.

OITICICA, Helio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PENONE, Giuseppe. *Respirer l'ombre*. Paris: École nationale supérieure des beaux-arts, 2004.

RODIN, Auguste. *A arte: Auguste Rodin [em] conversa com Paul Gsell*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

RILKE, Ranier Maria. *Rodin*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

SENNET, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

STEINBERG, Leo. *Outros critérios*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

STILES, Kristine; SELZ, Peter (Editors). *Theories and documents of contemporary art: a sourcebook of artists' writings*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996.

TATAY, Helena. *Anna Maria Maiolino*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. *A presença da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

WITTKOWER, Rudolf. *Escultura*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

Textos na internet

LARGIER, Niklaus. "The Plasticity of the Soul: Mystical Darkness, Touch, and Aesthetic Experience". In: *MLN*, v. 125, n. 3, pp.536-551. The Johns Hopkins University Press, 2010 pp. 540- 541 [texto acessado através da Columbia University, em 29 de maio de 2013 – Project MUSE]

MASSIE, Pascal. "Touching, thinking, being: the sense of touch in Aristotle's De anima and its implications." In: *Minerva-An Internet Journal of Philosophy*. Volume 17 (2013) pp. 74-101 [acesso em 30 de novembro de 2014]

MELENDI, Maria Angélica. "Lygia Clark: texto e imagem". In: <http://www.estrategiasarte.net.br/papeis-avulsos/lygia-clark-texto-imagema> [acesso em 7 de abril de 2015]

Textos em jornais

COELHO, Machado. Arte do futuro é um assento fora de moda. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02 out. 1991. Ilustrada, p. 5

MAIOLINO, Anna Maria. Fui atrás de meu delírio. *O Estado de São Paulo*. Caderno 2. 6 de junho de 2012. [Entrevista concedida a Camila Molina]

Textos em periódicos

DIDI-HUBERMAN, Georges. Critical reflections. **ArtForum International**, New York, v.33, p.102-104, jan, 1995.

FOCILLON, Henri. *Elogio da mão*. **Serrote**, v. 6, São Paulo: IMS, 2010.

FRANCA-HUCHET, Patricia. L'Infra-mince, zona de sombra e o tempo do entre-dois. **Porto Arte**, Porto Alegre, v.9, n.16, p. 19-26, maio 1998.

FRIED, Michael. Arte e objetividade. **Arte&ensaios**, Rio de Janeiro n. 9, p.15, 2002.

Catálogos de exposições e texto de artista

Anna Maria Maiolino. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo. Miami: Miami Art Central, 2005. (Catálogo das exposições "Anna Maria Maiolino: entre muitos", curadoria de Paulo Venâncio Filho e "Anna Maria Maiolino: Territories of Immanence", curadoria de Rina Carvajal e Paulo Venâncio Filho) 174 p.

Anna Maria Maiolino: Vida Afora / A Life Line. [Catherine de Zegher ed. and curator] New York: The Drawing Center, 2002. 382 p.

CELANT, Germano; MAYS John Bentley; SEMIN, Didier; TEILTELBAUM, Matthew. [editor]. *Giuseppe Penone – The Hidden Life Within*. Toronto: Black Dog Publishing Limited and Art Gallery of Ontario, 2013. Catalog. 288 p.

DICKERSON III, Claude Douglas.; SIGEL, Anthony; WARDROPPER, Ian. *Bernini sculpting in Clay*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 2012. Catalog. 416p.

FILIPOVIC, Elena; MYTKOWSKA, Joanna. *Alina Szapocznikow: Sculpture Undone 1955-1972*. Bruxelles: WIELS Centre d'Art contemporain et Fonds Mercator, 2011. Catalog. 216 p.

GERHEIM, Fernando. A arte do pensamento ou a ponta solta do aqui e agora. Publicação do artista para a exposição Coletiva Quântica, com Franklin Cassaro, na Galeria Artur Fidalgo, no Rio de Janeiro, em 2012.

PENONE, Giuseppe. *Giuseppe Penone Writings 1968-2008* [edit by Gianfranco Maraniello and Jonathan Watkins]. Bologna e Birmingham: MAMbo e Ikon Gallery, 2009. [livro editado por ocasião da exposição 'Giuseppe Penone', ocorrida no Museo d'Arte Moderna di Bologna, entre 3 junho e 19 de julho de 2009] 384 p.

Plasticidade. Catálogo de exposição. Belo Horizonte: Galeria de Arte da Cemig, 2004.