

Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Programa de Pós-graduação em Arte
Área de Concentração: Arte Contemporânea
Orientador: Prof. Dr. Geraldo Orthof

Sombra e Cisão

A rasura e outras reescritas da paisagem

Juliano Ribeiro de Moraes

Brasília
2009

JULIANO RIBEIRO DE MORAES

Sombra e Cisão

A rasura e outras reescritas da paisagem

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade de Brasília para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

Linha de Pesquisa: Poéticas Contemporâneas
Orientador: Prof. Dr. Geraldo Orthof

Brasília
2009

DE MORAES, Juliano Ribeiro

Sombra e Cisão: a rasura e outras reescritas da paisagem. Brasília: UnB / PPG-Arte, 2009

VIII, 112p: Il.

Dissertação: "Mestrado" - Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Programa de Pós-graduação em Artes.

1.Minimalismo 2. Sombra 3. Paisagem 3. Dissertação (Mestrado – UnB / IDA). I. Título.

AGRADECIMENTOS

Quando me propus ao mestrado, sabia que iria precisar de apoio, paciência, incentivo e orientação de muitas pessoas. Foi o que recebi generosamente daqueles que direta e indiretamente participaram da construção deste trabalho. A todos meu muito obrigado.

Agradeço ao meu orientador, Geraldo Orthof, pela dedicação e generosidade diante das minhas dificuldades e aflições, bem como sua disposição em me acolher em um momento delicado desse processo. Sua condução lúcida foi essencial para o rumo e conclusão deste trabalho.

Devo também agradecer ao departamento de pós-graduação do IDA. A todos os professores, em particular a Grace Freitas, a Fátima Burgos e Karina Dias, que estiveram presentes em diversas etapas do meu mestrado; ao Márcio Pizarro, por sua atenção e disponibilidade; ao Prof. Nelson Maravalhas e aos prestativos Léo e Flávio que tanto me ajudaram.

Meus agradecimentos aos colegas de mestrado, especialmente a Luciana Paiva, sempre atenciosa. O meu muito obrigado às amigas Selma Sena e Alice Ferreira pelos bons momentos de interlocução e na disposição de ler e opinar sobre meu texto. Agradeço à minha tia Elza e tio Sebastião que desprendidos sempre cederam espaço em sua fábrica para que eu instalasse ali o meu ateliê.

Por fim, à minha mãe que, desde pequeno, nunca teve dúvidas do caminho que deveria seguir, sempre me incentivando e apoiando incondicionalmente. Agradeço à minha querida companheira Andrea Leão, paciente e dedicada. Sem ela, várias vezes eu teria desistido no meio deste caminho.

“Eu não contei algo do meu passado para que vocês o conheçam, mas para que vocês saibam que nunca o conhecerão.”

Elie Wiesel

RESUMO

A poética da sombra, em sua potencialidade oximôrica, permite expressar realidades complexas ou aparentemente contraditórias. A partir dessa premissa, propõe-se a reflexão da sombra como a matriz imaterial de minha obra plástica, em diálogo com a arte produzida a partir da década de 60 - sobretudo a abordagem dos espaços expositivos e do corpo proposta pela arte minimalista e pós-minimalista, no que se refere aos questionamentos da exclusividade autoral e à recusa do Eu expressivo como a fonte central da criação artística. A sombra, aqui, é compreendida como elemento de reconfiguração da paisagem pela ação da mancha e da rasura ou como criadora de paradoxos e incertezas ligados à ausência de limite típica da zona fronteira. As abordagens prismáticas dos conceitos tratados dialogam com a fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty e com a função escópica da psicanálise lacaniana, desdobrando-se ainda na filosofia poética de Gaston Bachelard, nas trevas de Junichiro Tanizaki, no abjeto de Julia Kristeva e na escatologia de Georges Bataille.

Palavras-chave: Minimalismo. Sombra. Paisagem.

ABSTRACT

The poetics of the shadow, in its oxymoronic potentiality, allows one to depict complex or apparently contradictory realities. From this premise on, it is proposed in this work a reflection on the role of the shadow as the immaterial matrix of my plastic work, as it dialogues with the art produced from the decade of the sixties on – mainly the approach to the exposing spaces and to the body, suggested by the minimalist and post-minimalist arts. This approach refers to the questioning of the authorial exclusivity, and to the refuse of the expressive “I” as the main source of artistic creation. The shadow, in this instance, is comprehended as an element of reconfiguration of the landscape by the actions of staining and blotting it. It is also comprehended as the creator of paradoxes and uncertainties linked to the absence of limits, typical of the border zone. The prismatic approaches of the concepts discussed here dialogue with the phenomenology of Maurice Merleau-Ponty and with the scopic function of the Lacanian psychoanalysis. They also communicate with the poetic philosophy of Gaston Bachelard, with Junichiro Tanizaki’s obscurity, with Julia Kristeva’s abject and with the scatology of Georges Bataille.

Key-words: Minimalism. Shadow. Landscape.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Giotto di Bodone (1267-1337): A lenda de São Joaquim, o encontro no portão dourado.....	18
Figura 2. Rafael: Madona del Granduca, 1505.....	18
Figura 3. Gianlorenzo Bernini (1631-1638): São Longino.....	19
Figura 4. Dominique Ingres: A fonte, 1856.	20
Figura 5. Kazimir Malevich: Quadrado preto, 1913 e Branco sobre branco, 1918.....	23
Figura 6. Alexander Rodtchenko: Vermelho, amarelo e azul, 1921.....	23
Figura 7. Alexander Rodtchenko: Hanging spatial construction nº 12 e nº 9, 1920.....	24
Figura 8. Vladimir Tatlin: Monumento à terceira internacional, 1921.....	25
Figura 9. Marcel Duchamp: La Fontaine, 1917.....	28
Figura 10. Frank Stella: sem título, 1960.	31
Figura 11. Donald Judd: sem título, 1965.....	31
Figura 12. Robert Morris: sem título (L-beams), 1965.....	33
Figura 13. Robert Morris: Instalação com sete estruturas de madeiras pintadas de cinza, Nova York, 1964.....	36
Figura 14. Michael Heizer: Duplo negativo, Deserto de Nevada, 1970.....	41
Figura 15. Robert Smithson: Spiral Jetty, Utah, 1970.....	41
Figura 16 - Richard Serra, Shift, 1970-72.....	44
Figura 17. Richard Serra: 1-1-1-1, placas chumbo antimônio, 1969.....	45
Figura 18. Richard Serra: Castelo de cartas, placas chumbo antimônio, 1969.....	46

Figura 19. Juliano Moraes: Sem título - Bienal das Américas, Fortaleza, 2002.	50
Figura 20. Juliano Moraes: Corte - Casa das Rosas, São Paulo, 1998.....	53
Figura 21. Esquema lacaniano da visão e do olhar.....	58
Figura 22. Richard Serra: Tilted Arc, Nova York, 1980.....	67
Figura 23. Richard Serra: St. John's Rotary Arc, Nova York, 1980.....	68
Figura 24. Richard Serra: Clara-Clara, Paris, 1983.....	68
Figura 25. Luciana Paiva, frames de "O espaço entre duas coisas quaisquer é mínimo e eterno", 2005.....	70
Figura 26. Jacques-Louis David: Marat assassinado, 1793.....	79
Figura 27. Caspar David Friedrich: O monge à beira do mar, 1808-10	80
Figura 28. Francisco de Goya: Série Caprichos, 1793-94.....	80
Figura 29. Francisco de Goya: Série Desastres da Guerra, 1793-94.....	81
Figura 30. Juliano Moraes: Paisagens secretas - CCBB, São Paulo, 2005	86
Figura 31. Juliano Moraes: Sem título - MAC, São Paulo, 2006.....	86
Figura 32. Juliano Moraes: Corte - Casa das Rosas, São Paulo, 1998.	87
Figura 33. (detalhe). Juliano Moraes: Ne-Uter – MAC Goiás, 2001.....	88
Figura 33. Juliano Moraes: Ne-Uter – MAC Goiás, 2001.....	89
Figura 34. Juliano Moraes: Paisagens Secretas, CCBB São Paulo, 2005.	90
Figura 35. Juliano Moraes: Paisagens Secretas, CCBB São Paulo, 2005.	91
Figura 36. Juliano Moraes: Jardim Secreto – 3ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2001.....	92
Figura 37. Cindy Sherman: The untitled film stills #21, 1978.....	93
Figura 38. Cindy Sherman: The untitled film stills #3, 1977.....	94

SUMÁRIO

1. Introdução	12
2. O espaço minimalista	
2.1 As bases da questão minimalista	17
2.2 What you see is what you see	29
3. Os oxímoros da sombra	
3.1 A sombra e a intimidade	48
3.2 What you see is just not what you see	61
4. Os aspectos lúbricos do abjeto	71
4.1.1 O sublime e a realidade como morte	77
4.2 Mácula e viscosidade.....	82
4.2.1 A arte abjeta de Cindy Sherman.....	93
4.3 As operações escatológicas da sombra.....	96
5. Considerações finais	104
6. Referências bibliográficas	109

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe abordar aspectos poéticos da sombra como matriz imaterial de minha obra plástica, em diálogo com a arte minimalista e pós-minimalista, em especial com a obra de Richard Serra cuja poética exerce grande influência em meus trabalhos. No entanto, não se trata de uma análise objetiva e histórica da sombra ou de fazer um levantamento da sua discussão ao longo da história da arte, mas interrogá-la como oxímoro capaz de conter realidades ambíguas ou aparentemente contraditórias. Falar da poética da sombra é caminhar por zonas fronteiriças, de limites borrados, onde não se está lá nem cá, mas entre dois lugares, dois mundos, entre a intimidade e a exterioridade. Assim, a sombra se arma como uma deriva em busca de novas rotas de fuga que permitem deslocar algumas certezas do mundo a fim de redesenhar novas paisagens, novas urbanidades. Nesse sentido, ela pode ser pura utopia, mas que se faz necessária à sobrevivência do ser criativo em tempos tão desutópicos.

Todavia, como escrever, dentro das Poéticas Contemporâneas, sobre algo tão incerto sem se desviar dos rigores do método científico ou cair na armadilha de um racionalismo cínico? Certamente, a objetividade do método nos traz segurança e a tranquilidade de lidar apenas com a intimidade alheia, como se não pertencêssemos ao próprio mundo observado. Ou, pelo menos, a ilusória tranquilidade da posição de ser apenas observador. Uma das questões presentes neste trabalho é falar de uma experiência de escrita em que as reflexões não são apenas *a posteriori* às minhas criações artísticas, mas também *a priori* das criações seguintes, gerando uma situação cíclica adequada à pesquisa na linha de Poéticas Contemporâneas.

Chegar a uma visão prismática necessária ao entendimento do tema proposto impõe o duplo desafio de tentar lidar com algo da ordem do imponderável e de escolher a forma mais apropriada para abordá-lo. Pois, como bem lembra Edson Sousa (2006), a “escrita é ela mesma a materialização da experiência da perda”. Essa sensação de perda é minimizada quando se busca o distanciamento do objeto. Então, como seria possível fazer uma escrita “científica” e, ainda assim, falar de coisas que nos convidam a caminhos tão diversos e incertos quando nos aproximamos delas, como acontece com a poesia, o mito, o sonho e o devaneio? Em outras palavras, como poderia um artista escrever sobre questões poéticas sem colocar o seu objeto em risco? Barthes (1987) no seu livro *Aula* reconhece que mesmo ao escrever sobre literatura ou sociologia, não escreveu mais que ensaios, “gênero incerto onde a escrita se rivaliza com a análise”. Tomo seu exemplo como inspiração na decisão de correr o risco de escrever em forma de ensaio.

Dessa forma, a dissertação se pauta em eixos temáticos que se entrecruzam. No primeiro capítulo, o objetivo é abordar as bases da proposta minimalista, em especial Robert Morris e Donald Judd. O primeiro, a partir das experiências de caráter fenomenológicas e o segundo, com o conceito de “objetos específicos”. Através da discussão desses dois artistas, aponto a constituição da especificidade do espaço minimalista como ponto de partida da relação entre sujeito e objeto. Em seguida, pela análise das obras de Richard Serra, Michael Heizer e Robert Smithson, trato da renovação, se assim posso dizer, das reflexões minimalistas sobre a experiência do corpo e do próprio conceito de espaço.

O segundo capítulo começa com a abordagem da sombra na reflexão de Gaston Bachelard, como o umbral entre o íntimo e o mundo exterior, cuja relação se dá por uma dialética invertida: para encontrar o vasto no interior dos objetos, é preciso

antes revestir o exterior com os espaços da intimidade, tanto quanto penetrar na própria intimidade requer o reconhecimento de que somos feitos da matéria do mundo. Penetrar na vastidão íntima requer da sombra a capacidade de encobrir as coisas como sendo, paradoxalmente, a melhor maneira de percebê-las. Esse é o conceito de sombra para Tanizaki: escurecer para que se enxergue melhor.

Essa discussão se desdobra no quiasma da visão de Maurice Merleau-Ponty entre o visível e o invisível. Para ele, existe um olhar preexistente no mundo, uma espécie de olhar que nos encara vindo do mundo exterior. Para Merleau-Ponty, existe a cisão entre o que se vê e o olhar. Segundo a interpretação de Antônio Quiñet (1997, p.155), “um olhar que não é apreensível e nem visível, um olhar cego que está apagado do mundo.”

Em Jacques Lacan, esse pensamento de Merleau-Ponty é expresso na função escópica do olhar, em que o sujeito, em sua relação inicial com o mundo, não é visto, mas lhe é dado-a-ver. Em grandes linhas, o dado-a-ver é a existência de um olhar dirigido ao sujeito, mas que não pode ser visto porque está excluído do nosso campo de visão. Esse olhar para Lacan é o que permite diferenciar a ordem simbólica da ordem do real. Assim, o visível é o mundo das imagens percebidas pela visão, enquanto o olhar pertence ao domínio do invisível e pertence ao real enquanto manifestação das pulsões. Ou seja, como a presentificação da falta fundadora do ser: o objeto a. O olhar é invisível, mas seu registro na visão se dá na imagem do outro. Para Lacan é necessário proteger do real o que se dá pela tela. Por meio dela, segundo ele, nós nos escondemos do olhar do mundo em que a tela é a mancha que, paradoxalmente, encobre o real para melhor percebê-lo. Assim, a mancha tem o duplo poder da opacidade e da transparência.

É pela idéia de mancha que a sombra se faz rasura. Em alguns trabalhos de

Richard Serra, a rasura é o ato criador que reescreve a paisagem. Trabalho como *Tilted arc* é tratado como a tela-anteparo que desvela a cidade com toda sua lógica de funcionamento, abrindo para novas possibilidades do olhar.

No último capítulo, abordo a sombra sob o prisma da mácula escatológica. A mancha rasura a paisagem como uma reescrita, ora negando o que já está posto ora reforçando. A mácula escatológica tende ao abjeto como uma pré-escrita, como o traço primordial antes de se tornar letra, mas que já carrega consigo a sua inscrição no real. A mácula evoca o abjeto como lembrança da cisão violenta do sujeito com o mundo, o momento da passagem do não-eu para o eu. O abjeto é, então, a zona fronteira onde não há limites claramente definidos. No caso de alguns de meus trabalhos, a graxa, como substância maculadora dos espaços, força o olhar ao informe, quando recusa o reconhecimento imediato das coisas cujo estado de indefinição colabora para instalar situações de incertezas próprias da sombra.

Por fim, este escrito deseja explorar a poética da sombra por múltiplos caminhos, mas sem objetivar sair de um ponto e chegar a algum destino, pois o que interessa aqui é apenas o caminhar, o deslocamento constante como exercício da deriva. Li certa vez em um livro sobre a história de Goiás que, durante o período colonial, só se podia passar uma vez pelas estradas de terra porque, depois de pisadas e sulcadas pelas rodas dos carros-de-bois elas viravam lama pura. Por isso, toda vez que se tomava o mesmo rumo, uma nova estrada era feita, como as ramificações das veias de um corpo. Creio ser esse o espírito desta dissertação: caminhar pela sombra é nunca passar duas vezes pelo mesmo caminho.

(2. O espaço minimalista)

2.1 AS BASES DA QUESTÃO MINIMALISTA

A cosmogonia pitagórica fala de um início de tudo como um vazio dominante em que, não mais que de repente, surge o ponto, que se prolonga na linha, de que surge o plano. Da dobra do plano temos o sólido, e dele a sombra é projetada.

Para Platão, a sombra do cubo é o mundo que podemos ver, pois tudo que percebemos existe previamente no mundo das idéias como uma forma ideal. Tudo que vemos por meio de nossos sentidos é apenas um arremedo da perfeição e beleza do objeto real, existente no “mundo das idéias” que, segundo ele, só se pode alcançar por meio da razão.

Vivemos à sombra do cubo. Transcender a ilusão, a vida simulacral rumo ao mundo real das formas verdadeiras (do cubo ideal) parece ser um objetivo ainda existente no modernismo. O pensamento transcendente que separa o *ens* do *ents*, o ser e o que deriva do ser, crê num objeto que pertence ao mundo da matéria cujo espírito liberto deve superá-lo. Esse não é um pensamento exclusivo da filosofia ou da religião: a arte e os artistas, desde a Renascença aproximadamente, tem se preocupado com essa questão.

A autonomia da arte modernista, vista por Vassily Kandinsky e Kazimir Malevich, por exemplo, não seria uma busca por entrar nesse reino metafísico superior de formas abstratas e puras que se comunicam diretamente com o espírito?

Na Renascença, esses elementos se organizavam para representar a natureza de forma naturalística. De Giotto a Rafael (figs. 1 e 2) são conquistados, progressivamente, os elementos necessários para se chegar à representação naturalística do motivo. Buscava-se uma pintura cujo objetivo era representar a

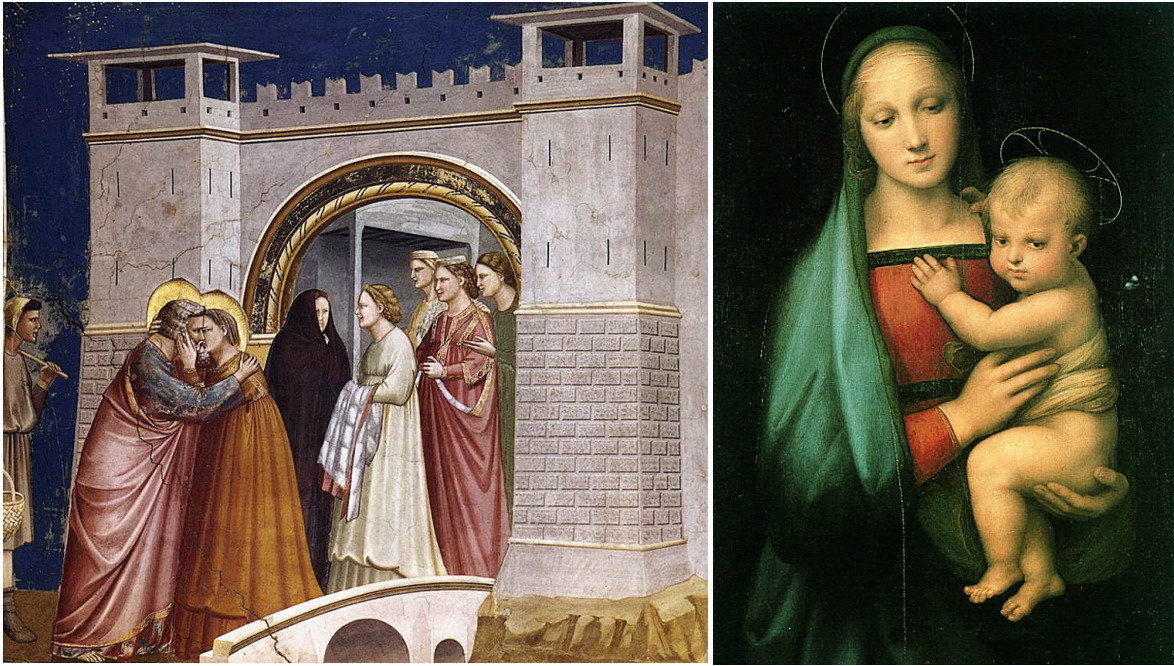


Figura 1. Giotto di Bodone (1267-1337): A lenda de São Joaquim, o encontro no portão dourado.
 Figura 2. (esquerda): Rafael: Madona del Granduca, 1505.

realidade visível, mensurável, palpável do nosso mundo.

A combinação de elementos formais com a ilusão de espaço, a ilusão da matéria e a ilusão de volume dados pelo constante aprimoramento e domínio técnico da perspectiva, anatomia, luz e sombra, cor, textura e detalhe contribuíram para a criação da ilusão naturalista nas representações que predominaram nos últimos 500 anos.

A perspectiva, ou melhor, a ilusão de profundidade espacial contida num plano estabelecia uma relação de proporcionalidade com a realidade observada. A pintura era o espaço ilusionístico ideal dentro de um plano. Mas o bloco de mármore deveria ser entalhado segundo normas de planimetria a fim de organizar a massa tridimensional e definir linearmente o contorno e o volume segundo as relações de luz e sombra. A definição de escultura estava diretamente relacionada com o espaço envolvente entendido como o limite em torno da massa escultórica.¹²

Para os renascentistas, a natureza era algo dado, acabado, cabendo aos artis-

¹² Cf. WITTKOWER, R. "Escultura". 1998.



Figura 3. Gianlorenzo Bernini (1631-1638): São Longin

tas apenas lê-la, interpretá-la. A tentativa de perceber a natureza com exatidão revelava desde então o interesse pelo espaço real e se constituiu como um modelo (ainda que entre rupturas e constantes retornos da forma de como isso seria alcançado) às gerações seguintes. Uma das formas pelas quais esse interesse era observado estava no detalhamento do volume dos corpos, dos objetos e a estreita relação da escultura

com a arquitetura, ainda que a primeira estivesse contida nos espaços da segunda, que definia sua posição em função dos espaços arquitetônicos (fig.3).

Ao longo dos séculos, paulatinamente, a representação por similitude com base na *mimesis*¹³ aristotélica foi sendo abandonada e, com isso, a discussão entre espaço real e espaço ilusionístico foi se acalorando. Naturalmente esse debate colaborou Para libertar o lugar tradicional da escultura e a conquista do espaço arquitetônico e da paisagem que, no limite, antigas discussões entre desenho e cor, entre linearidade e volume, se superaram com a diluição e a hibridização entre os campos da pintura, do desenho e da escultura na tentativa de abarcar o espaço real. Na arte, houve sucessivas idas e vindas ao naturalismo renascentista, porém os seus códigos

13 Na *Poética* de Aristóteles, o princípio das artes reside na imitação: "imitar é congênito no homem" (Poética, 1448 a, II, §13) conceito clássico da antiguidade até meados do século XVII (Lalande, 1999, p. 530).

gos definidores (perspectiva, luz e sombra, textura, cor, anatomia, detalhe) do conceito de desenho e de pintura permaneceram vigentes e resguardados pela academia até início do século XIX, após o seu último retorno ao naturalismo da era napoleônica, com o classicismo de Ingres¹⁴ (fig. 4).

No século XX, podemos atribuir aos minimalistas a radicalização da experiência do espaço real ao provocar e despertar o espectador para as possíveis relações entre o lugar, a arquitetura e a paisagem, com o objetivo de diluir as fronteiras entre a arte e a realidade vivida. Suas obras tentam trazer a experiência sensível vivida pelo espectador, e sua compreensão exige o tempo, o espaço e o corpo como condição da experiência estética.

Mas antes de aprofundar nas questões específicas do objeto e do espaço minimalista, é importante lembrar que, como já dito, as três dimensões e a apreensão do espaço real vivido sempre foram questões da arte. A inovação modernista foi, de fato, incluir o espaço em torno da obra como pertencentes a ela própria.

Quando os minimalistas – Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre, Frank Stella, Tony Smith, Dan Flavin, entre outros – começaram a desenvolver seus trabalhos no início dos anos 60, eram pautados por uma recusa radical da arte ex-



Figura 4. Dominique Ingres: A fonte, 1856.

14 Cf. GOMBRICH, E. H. A história da arte. pp. 476-97.

pressionista dominante, representada principalmente na figura de Jackson Pollock e De Kooning, surgidos no início dos anos 40. A rejeição a essa segunda geração do expressionismo abstrato, que ainda carregava influências da arte européia, deteve-se nas analogias entre o espaço ilusionístico da pintura e o interior psicológico do artista; na presença residual do antropomorfismo que expressava um eu individual repleto de emoções e significados próprios e exclusivos. Tal rejeição funcionou para estimular a produção de uma arte mais crítica e, ao mesmo tempo, fundar uma nova tradição de arte americana.

A postulação da existência de uma linguagem personalista pelos expressionistas causava especial incômodo àquele grupo de novos artistas. Em *Caminhos da escultura moderna*, Rosalind Krauss (2001) aborda essa questão apoiando-se em Ludwig Wittgenstein, na fase final de seus escritos. Para este, o problematização da linguagem reside no fato de que o significado é determinado pelo caráter singular da experiência do indivíduo de tal modo que, “se aos outros não é dado ter essa experiência, não lhes é dado conhecer verdadeiramente o que determinada pessoa designa com as palavras que usa para descrevê-lo” (KRAUSS, 2001, p. 312). Continuando:

Concentrando-me na linguagem da resposta psicológica – as palavras empregadas para descrever impressões dos sentidos, imagens mentais e sensações pessoais –, pergunto se seria verdadeiramente impossível qualquer verificação externa do sentido das palavras que empregamos para indicar nossa experiência pessoal, se o significado propriamente dito deveria ser refém daquele vídeo individual de impressões registradas pela tela do monitor mental de cada um. Pois se isso fosse verdade, a linguagem estaria atolada em uma espécie de solipsismo no qual o significado “real” das palavras seria conferido a elas por cada um de nós separadamente. (KRAUSS, 2001, p.312).

A solução encontrada pelos minimalistas à “personalização” da linguagem da arte modernista, e, em especial do expressionismo abstrato, já estava esboçada nos *ready-mades* dadá de Duchamp e nas estruturas contingentes do construtivismo russo. São esses artistas que vão fornecer os argumentos necessários para a empreitada contra a arte autônoma e o artista expressivo (FOSTER, 2001, p.44).

Para isso, foi necessária uma redução na maneira como a arte operava os signos, simples o suficiente para afastar a sombra do artista. Embora Judd recusasse veementemente a idéia de redução de qualquer tipo sob a alegação de que suas obras possuíam tudo que precisavam ter para serem consideradas arte, para seus críticos os objetos não aparentavam ser suficientemente arte (MEYER, 2000, p.197). De qualquer forma, o que não pode ser negado é que o modo como adotaram elementos modulares, simples e repetitivos representava algo radicalmente novo, ainda que a vanguarda russa já tivesse explorado tal simplificação no uso das formas. Todavia, o novo agora não eram as formas, mas sim o contexto em que foram empregadas. Principalmente com relação à experiência fenomenológica do espaço real.

As pinturas de Malevich, por exemplo o quadrado negro inserido num quadrado branco e o branco sobre branco (fig.5) absolutamente chapados, sugeriam o mínimo possível de profundidade. Malevich simplificou a organização pictórica de maneira nunca antes realizada, mas foi a Rodtchenko que coube dar um passo adiante e livrar-se da pintura do ilusionismo como uma referência de qualquer tipo. Os trípticos monocromáticos de 1921, intitulados simplesmente de *Verme-lho, Amarelo e Azul* (fig. 6), pintados exatamente nos tons anunciados pelo título, suas cores puras, demonstraram uma crítica ao idealismo e ao ilusionismo na pintura. Assim os construtivistas exploraram a premissa da *faktura* (feitura, fabricação), da revelação da materialidade literal de qualquer objeto e da *Kons-*

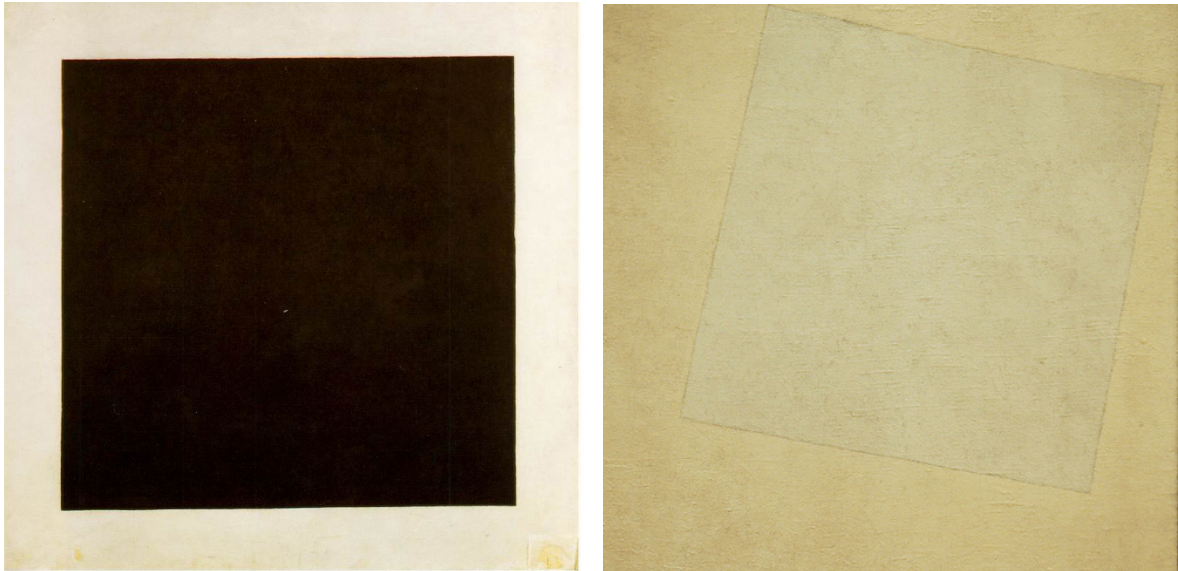


Figura 5. Kazimir Malevich: Quadrado preto, 1913 e Branco sobre branco, 1918.



Figura 6. Alexander Rodtchenko: Vermelho, amarelo e azul, 1921.

truktsia (construção), uma organização dada pela função e pela natureza física do material escolhido (MEYER, 2000, p.19).

Com esses trípticos, Rodtchenko marca um momento de transição da pintura para a produção de objetos, de um trabalho artístico para a transição a uma mera aplicação prática. A teoria construtivista, que representa nos anos 20 e 30 um passo decisivo para abrir caminho a uma “consciência inteligente dos processos de produção em arte” (MEYER, 2000, p.20), tornou possível a investigação dos meios que ela colocava em ação enquanto linguagem, ou seja, sistema de significação. Assim, os construtivistas russos atacaram a tradição metafísica atrelada à produção de arte

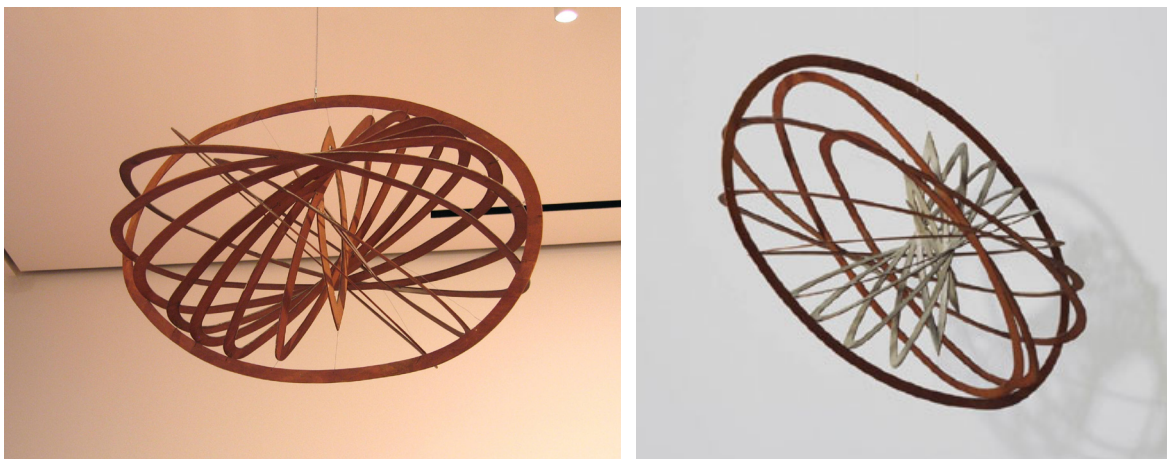


Figura 7. Alexander Rodtchenko: Hanging spatial construction n° 12 e n° 9 de 1920.

no Ocidente. Michel Seuphor, fundador da revista *Cercle et Carré*, dizia: “A arte será submetida a nossa vontade de certeza e precisão, aos nossos esforços no sentido de consciência de uma ordem. Com tudo aquilo que sai do nosso cérebro ou de nossas mãos, será examinada, passará por um rigoroso controle.” (Apud Brito, 2002, p.14).

Essa teoria formulou uma alternativa ao modo de produção ditado pela função e pela *faktura* em oposição à artesanania da estética romântica, que conferia a obra uma expressividade pessoal, que, feita pelas mãos do artista, se transformava em objeto único. Influenciados pelo marxismo e a revolução russa (1917), os artistas da Vanguarda Russa viam no impressionismo, no expressionismo e seus herdeiros, a presença do individualismo burguês e a ilusão do modo de vida capitalista, caracterizado por Marx como *fetichização* do consumo. Portanto, deveriam ser suprimidos e abdicados quaisquer trabalhos que mostrassem qualquer tipo de sentimento de ser único a fim de exercitar uma visão do proletariado e da racionalidade.

Daí fica mais claro entender *A Hanging Construction* (1920-21, fig.7) de Rodtchenko, escultura orbital que mais parecia um modelo klepperiano do sistema solar, suspensa, acionada apenas por uma leve brisa proveniente do deslocamento do espectador no espaço. Outro bom exemplo do aspecto maquinal

e interativo dessa arte é o famoso monumento de Vladimir Tatlin (fig.8) à Terceira Internacional, de 1921. Esse modelo, construído em uma galeria, nunca chegou a ser construído de fato. Foi planejado para ser uma torre com estruturas rotatórias em diversas velocidades, referenciadas nos ciclos do calendário da revolução soviética e era acionada na presença do es-

pectador, demonstrando já o interesse na participação deste na obra e na transformação a galeria num ambiente interativo.

Ainda que a vanguarda russa tivesse avançado bastante no sentido de incorporar o espaço expositivo, de reduzir ao máximo os resquícios românticos de uma arte “burguesa e individualista”, ainda havia uma relação tradicional estabelecida entre a obra e o espectador, entre uma intenção do artista e a decodificação da obra.

A obra funcionava com um princípio que, se seguidas as pistas corretamente, chegaria à intenção velada do artista. Esse processo de ver e em seguida interpretar por meio de analogias e inter-relações sígnicas trazia consigo uma linearidade temporal e metafórica tradicional. O momento de transferência de significados da obra para o observador, ou seja, no momento em que a obra era “lida”, ela se tornava transparente para o observador. Esse instante entre o que a obra carregava consigo e o que era acrescentado pela interpretação do observador levou Duchamp ao questionamento do que era feita a arte.

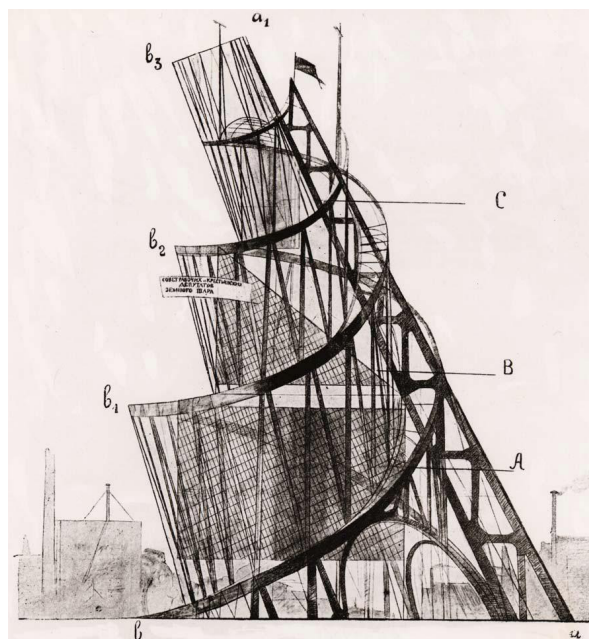


Figura 8. Vladimir Tatlin: Monumento a terceira internacional, 1921.

Seu primeiro *ready-made*, um porta-garrafa, foi transplantado do mundo dos objetos ordinários para o domínio da arte pela simples colocação da assinatura do artista. “Um objeto sobre cuja feitura ele não tivera o menor controle. Por conseguinte, não poderia ser tomado como marca de um ato criativo, ou seja, o objeto não surgia como algo novo proveniente do manancial de idéias e emoções pessoais do artista” (KRAUSS, 2001, p.90).

Dessa forma Duchamp conseguiu provocar uma ruptura entre o espaço da imagem visível e o espaço psicológico invisível de seu autor, abalando a crença da imagem como expressão dos sentimentos e dos pensamentos do artista. Seu gesto afetou duplamente a produção da significação porque a fonte convencional deste significado foi abandonada:

pois o significado da maior parte dos objetos de arte está alojado em um emaranhado de idéias e sentimentos nutridos pelo criador do trabalho, passando à obra pelo ato de autoria e daí transmitido para um observador ou leitor. A obra tradicional, portanto, assemelha-se a uma vidraça transparente, através da qual os espaços psicológicos do observador e do criador se revelam mutuamente (KRAUSS, 2001, p.93).

Quando Duchamp propôs o *ready-made*, ele sugeriu que um trabalho de arte pode não ser um objeto, mas sim um gesto. Dessa forma ele conseguiu bloquear o método tradicional de interpretação: é o próprio ato da transformação que deve ser considerado pelo espectador e não o trabalho do artista. Os *ready-mades* frustravam assim o empreendimento de análise. Qualquer tentativa de decodificação formal seria vedada ao espectador, daí para frente.

O problema duchampiano sobre o que faz a arte ser arte é colocado de forma mais clara no trocadilho visual proposto na *Fontaine* (fig. 9), o *ready-made* do mictó-

rio. Segundo o raciocínio de Krauss, esse trocadilho visual com as curvas femininas é estabelecido quando o objeto é posto em um pedestal de escultura e isolado da contingência de onde o mictório veio, no caso, uma fábrica qualquer de sanitários. Ao submeter o mictório pelo mesmo processo tradicional de apresentação de uma obra de arte, o efeito imediato é a tentativa do observador de dar uma resposta ordinária a essa obra de arte. Ou seja, antropomorfizar o vaso, tentar estabelecer analogia e metáfora entre a forma do vaso e a forma da mulher, entre o vazio do vaso e o útero, entre as curvas sinuosas do desenho do vaso com as curvas femininas.

Assim a “metáfora da *Fontaine* parece não ter sido forjada ou fabricada por Duchamp, mas pelo observador” (KRAUSS, 2001, p.97). A distância entre a intenção do artista e a recepção da obra leva a perguntar se é possível que a recepção atribua a esta uma interpretação que não considere o seu plano segundo seu autor. Aqui a construção da obra se desloca do autor para o receptor:

... qual é a expectativa de significado que projetamos nas obras de arte? Por que as concebemos como declarações que devem transmitir ou materializar algum conteúdo? Além disso, se tal conteúdo é gerado por nós mesmos – por nossa necessidade de encontrar um significado –, será justificado acreditarmos num vínculo causal desse conteúdo com o criador do objeto. (KRAUSS, 2001, p.97).

Entretanto, a metáfora traz consigo uma analogia antropomórfica/narrativa para a constituição do significado. Qualquer tentativa de decifrar os *ready-mades* utilizando esses recursos será fracassada, porque o que está em jogo é o ato de transformação estética, é a negação do sentido tradicional da narrativa pelo apartamento do objeto do estado psicológico ou histórico. Tentar estabelecer um significado na lacuna deixada entre a intenção do artista e a percepção *a posteriori* da

obra por meio desses recursos é um retrocesso na inventividade da própria obra. Dessa forma, Duchamp ataca diretamente os dois termos que caracterizam a arte moderna: o antropomorfismo e o ilusionismo. São essas duas características que ocuparão o epicentro da crítica minimalista, décadas mais tarde.

Figura 9. Marcel Duchamp: La Fontaine, 1917.



2.2 WHAT YOU SEE IS WHAT YOU SEE

“A coisa e o mundo me são dados junto com as partes do meu corpo, não por uma “geometria natural” mas em uma conexão viva comparável ou mesmo idêntica àquelas existentes nas partes do meu próprio corpo”

Merleau-Ponty

Essa rápida abordagem sobre algumas questões da vanguarda histórica se fez necessária para situar melhor o que está em jogo nas propostas minimalistas e mais especificamente o seu desdobramento no trabalho de Richard Serra, objetivo deste capítulo.

Como já foi dito, o que marca a postura do grupo de artistas, Judd, Morris, Flavin, Andre, denominados de minimalistas, é uma recusa frontal da arte antropomórfica e ilusionista imbricada na construção da linguagem modernista.

Buscar alternativas históricas necessárias ao momento significava a desconstrução dessas linguagens. Os *ready-mades* dadá de Duchamp e a estrutura construtivista se apresentavam como uma alternativa, mas não era o caso de promover um retrocesso ao início do século, mas ir além e construir uma arte crítica e ao mesmo tempo não racionalista. Se a vanguarda histórica poderia fornecer subsídios teóricos e históricos para as neo-vanguardas das décadas de 50 e 60, os trípticos de Rodtchenko ainda eram pinturas e a *Fontaine* de Duchamp ainda estava sobre o pedestal do museu e centrados ainda no convencional. Isto porque, segundo Foster, por mais radicais que tenham sido, foram construídas dentro dos ideais da “forma significativa” e da “opticidade pura”. Rodtchenko “afirma”, Duchamp “escolhe”. Ambos são no máximo uma análise, não uma desconstrução (FOSTER, 2001, p.22).

Os minimalistas estavam mais preocupados em romper com o espaço trans-

cidental e, no lugar dele, adotar uma abordagem receptiva da obra com relação ao espaço real. A repetição e a simplicidade das formas evitavam o que Stella chamava de pintura relacional, que equilibra a forma dentro do plano: “Você faz uma coisa num canto e equilibra com outra coisa no outro canto” (Stella e Judd, 1966, in FERREIRA & COTRIN (orgs), 2006, p.124), As pinturas de Stella (fig. 10), dos anos 60, são feitas de linhas paralelas e centralizadas no plano, evitando que qualquer tipo de “equilíbrio” entre as partes ou analogias distanciassem de tudo que não fosse apenas aquilo. Como as caixas de Judd, a simetria ocorria apenas para livrar a obra de qualquer efeito de composição ou manobra. A escolha da forma de caixa e, de modo geral, o uso de formas geométricas racionais, não tinha nada a ver com a racionalidade matemática, mas com a simplicidade necessária para uma percepção momentânea e unitária da obra.

Lembro-me de quando me deparei pela primeira vez com a obra de Judd (fig.11), em 1991, numa grande retrospectiva da arte produzida no pós-guerra organizada no Centro George Pompidou. Lá estavam todos os grandes desse período e, passando por todos aqueles artistas revolucionários, de alguma maneira aquelas obras me soavam familiares. Mesmo os feltros de Beuys ou os trabalhos sujos da *Art Povera* não me causaram muito estranhamento. Quando me deparei com de um amontoado de dez caixas de alumínio com fundo em acrílico transparente, “uma após outra”, todas iguais fixadas logo acima do piso, me chamou a atenção sua simplicidade. De todas as obras expostas, era justamente a que me parara e forçara um olhar mais investigativo atrás de um entendimento frustrante.¹⁵

Estava buscando vestígios da intencionalidade do artista¹⁶, mas o que a obra

15 Nesse ano eu tinha 19 anos e, claro, minha leitura era a da busca ingênua do sentido no objeto artístico e seu valor representacional.

16 Vale lembrar aqui o texto de Roland Barthes “A morte do autor” in *O rumor da língua*, de 1968, no qual ele critica a busca da construção do sentido numa intenção do autor. A significação da obra está na linguagem, na relação forma/conteúdo, pois transborda a intencionalidade do autor, bem

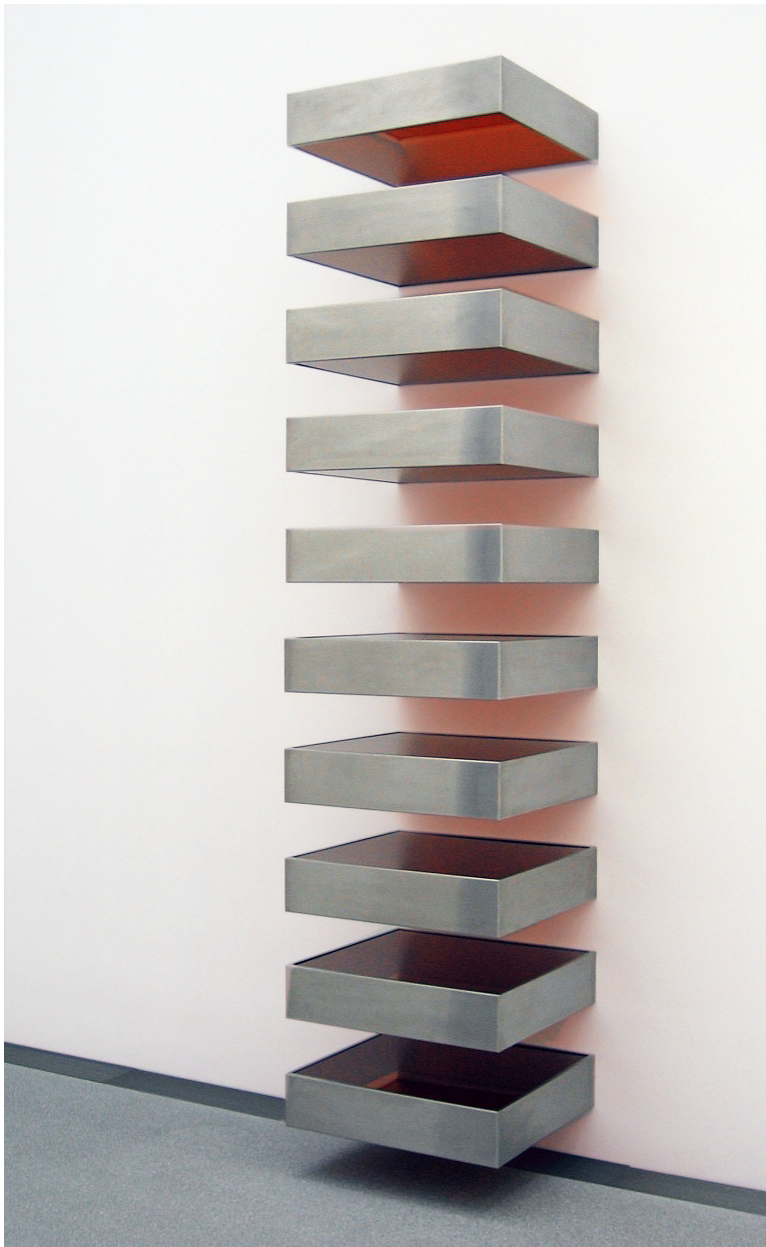


Figura 10. Frank Stella: s/
título, 1960. ▲

Figura 11. Donald Judd: sem
título, 1965. ◀

me apresentava eram suas propriedades específicas. Como não encontrei nada para construir uma história que pudesse facilitar o entendimento daquilo, veio a pergunta: o que isso significa? Sem perceber havia sido fisgado pela artimanha de Judd. A obra havia me envolvido numa experiência involuntária e me colocara a pensar sobre sua própria natureza. Perguntar o que era aquilo é da mesma natureza da pergunta que Duchamp havia feito sobre o que fazia da arte, arte. O que Judd fez foi transferir a pergunta para o espectador, abrindo uma relação de implicação mútua, uma experiência de percepção diferenciada.

Essa característica de trazer o instantâneo e contingencial para o local da obra implica uma corporificação do espectador com o tempo e o espaço reais. O espaço específico da obra limitado pela moldura ou pelo pedestal é banido em favor da percepção do espaço real, por meio da experiência da percepção corporal. Esse contato com as caixas de Judd me fez entender, mais do que qualquer outra obra daquela exposição, que a arte não era mais só para ser vista, mas experimentada, vivida.

A experiência corporal do espaço e sua literalidade, a fim de determinar o que o objeto é, também é encontrada nas obras de Morris. Seus três *Ls* (fig. 12), de 1965, são exatamente iguais, mas cada um é colocado em posição diferente dentro do mesmo espaço. Apenas a variação de posição nos traz a sensação de que se trata de objetos diferentes:

parece estar nos dizendo que a lógica existe anteriormente à experiência. Isto porque, no momento da experiência, ou na experiência, os *Ls* derrotam essa lógica e tornam-se diferentes. Sua diferença pertence ao seu exterior e é ela que confere significado escultural; e tal significado depende do vínculo dessa forma com o espaço da experiência (KRAUSS, 2006, p.319).

como o subjetivismo do leitor. A obra, uma vez acabada, não pertence mais ao autor, que se torna despossuído da própria obra e por isso, leitor.

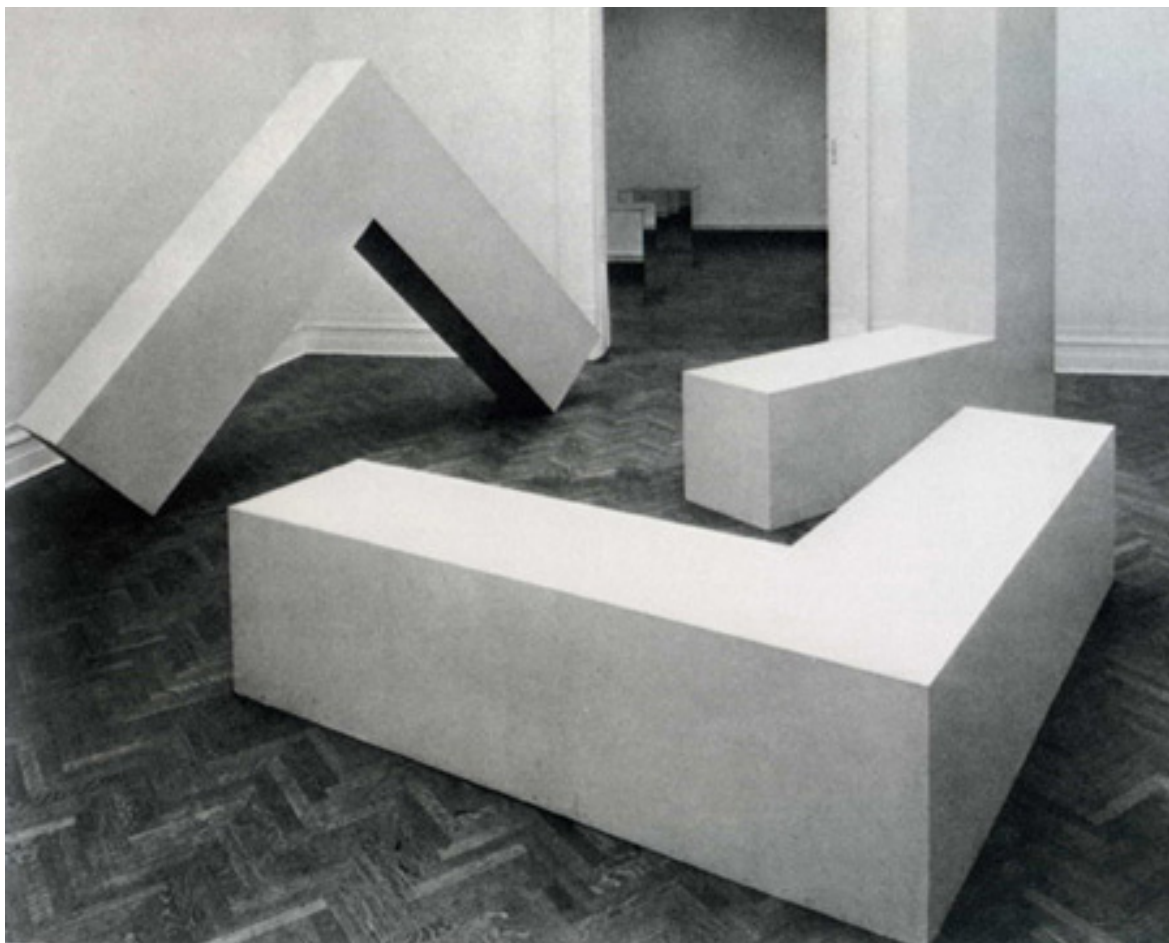


Figura 12. Robert Morris: sem título (L-beams), 1965.

A constatação de que a experiência pode sobrepor uma lógica *a priori* constitui a base do pensamento do que define escultura para Morris. No texto *Notas sobre escultura*¹⁷, de 1966, ele defende que formas mais simples são capazes de criar uma forte sensação de *gestalt*. Em termos de sólidos ou formas aplicadas à escultura, estas *gestalts*¹⁸ derivam dos mais simples poliedros regulares, como o cubo e as pirâmides. Para que ela aconteça (a *gestalt*), Morris cria suas esculturas numa tal dimensão e posição dentro do espaço que

17 MORRIS, "Notes on Sculpture", originalmente publicado na revista *Artforum*, february, 1966, part. II.

18 A noção de Gestalt usada por Morris deve ser entendida no sentido de Merleau-Ponty como estruturas que não são nem idéia nem coisa, mas organizam-se espontaneamente em totalidades irreduzíveis, que são constitutivas de significado, mas não significados intelectuais. (Cf. *Fenomenologia da percepção*, 1999).

permite a mobilidade ao redor do objeto para se ter a sensação do todo, para que a *gestalt* aconteça. Nas palavras de Morris¹⁹:

“a crença, nesse sentido, significa tanto uma espécie de fé na extensão espacial e na visualização dessa extensão. Em outras palavras, são esses aspectos da apreensão que não são coexistentes com o campo visual, mas o resultado da experiência do campo visual.” (MORRIS, 1966)(trad. nossa)

Mas Morris reconhece que, em certas configurações, a experiência com sólidos pode ser dominada por uma ausência de completude (ausência do todo) ou de certa tendência a separá-los em partes. Para evitar essa incompletude, defendia o uso de formas unitárias (poliedros simples, regulares ou irregulares). O uso de formas simples não necessariamente se igualava à simplicidade da experiência: formas unitárias “não reduzem relações, elas as ordenam.” (MORRIS, 1966)

O espaço entre o sujeito e o objeto implica uma comparação com a medida do corpo. Para Morris, deve-se ter uma distância necessária para que os objetos não sejam vistos como estruturas pessoais. De muito perto, as propriedades da superfície, cor e o tipo de material ficam ampliadas e o que prevalece são os detalhes que distraem a percepção do todo. Cores intensas e ênfase nas texturas afastam a “fisicalidade” da escultura e remetem a uma intimidade ilusionista da autoria; objetos muito pequenos também podem trazer esse efeito de intimidade; se muito grandes, perdem a relação com o corpo. Então, as esculturas devem ser projetadas a partir da dimensão humana para que os elementos específicos não se separem e percam a percepção unitária e a relação com o observador. O que Morris deseja é a

19 Belief in this sense is both a kind of faith in spatial extension and a visualization of that extension. In other words, it is those aspects of apprehension that are not coexistent of the visual field.”

percepção de totalidade do espaço alterada pela presença da escultura (fig. 13). Que haja transformação desse espaço pelo confronto da idéia de um objeto pronto na mente com a experiência real.

Ao estabelecer a dimensão da escultura a partir da dimensão do corpo humano, Morris percorre, também, o mesmo caminho traçado por Duchamp em seus *ready-mades*, ao direcionar o significado do objeto como sendo projetado por nosso próprio corpo.

O artista está sugerindo que os significados que criamos – e expressamos por intermédio de nossos corpos e por nossos gestos – dependem por completo de outros seres para os quais os criamos e de cuja visão dependemos para que esses significados façam sentido. Está sugerindo que a imagem do eu como um todo contido (transparente apenas para si mesmo e para as verdades que é capaz de constituir) se desintegra diante do ato de vincular-se a outros eus e outras mentes. (KRAUSS, 2006, p. 319).

Tal experiência e transformação se dão pelo entendimento da não separação entre o corpo e o objeto e, por conseguinte, entre o tempo e o espaço. Não se quer a eternidade congelada da escultura clássica, mas apenas saber que a compreensão mais precisa do mundo e do sentido das coisas se dá por uma relação intersubjetiva em um dado momento. Dessa forma, o minimalismo anuncia o interesse pelo corpo, não na forma antropomórfica direta ou indiretamente como uma presença residual, mas nas “formas unitárias”, como a própria corporificação do sujeito. Ou seja, a percepção do objeto se confunde com a percepção do próprio corpo.

Sabemos que o objeto cubo, independente da experiência que podemos ter com ele, possui idealmente seis faces iguais. Mas do ponto de vista do corpo, nunca vemos

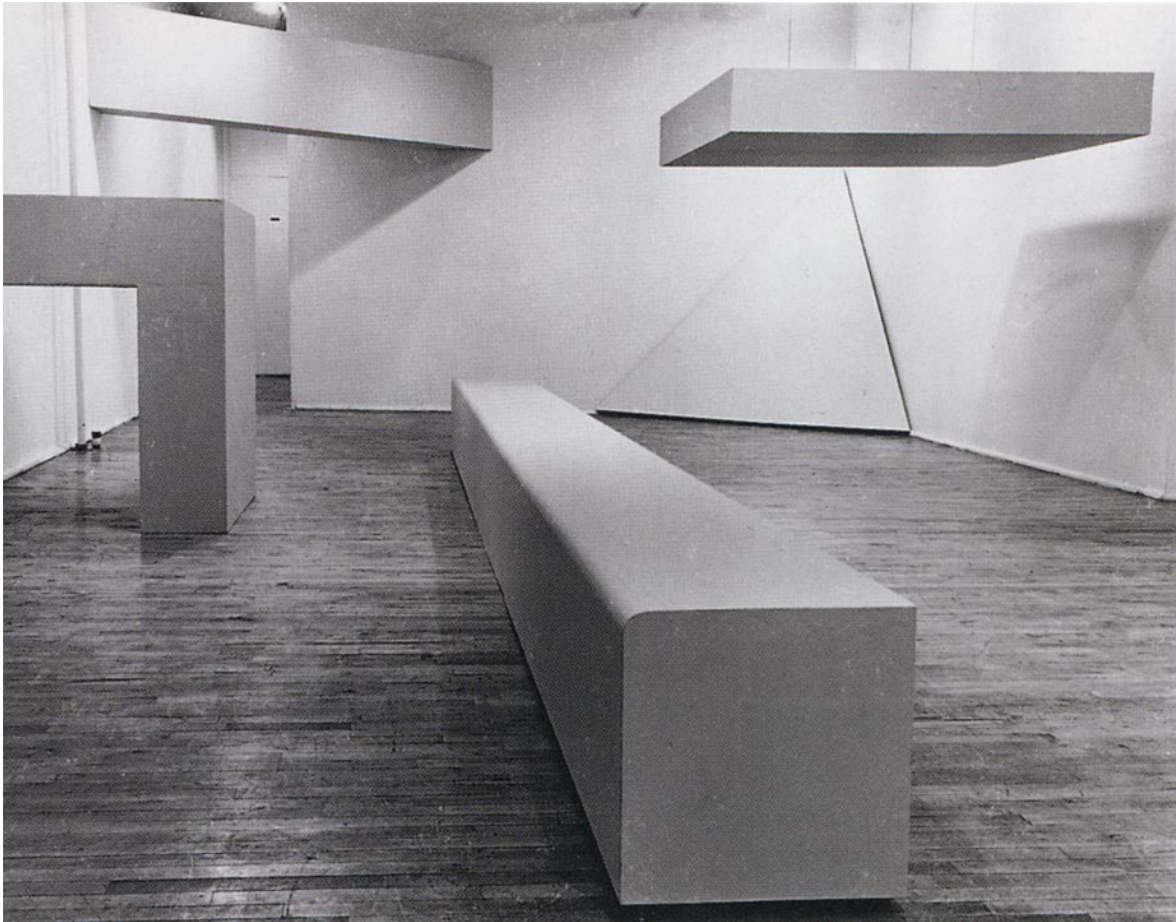


Figura 13. Robert Morris: instalação com sete estruturas de madeiras pintadas de cinza, Nova York, 1964.

como iguais os seis lados do cubo. Mas a expectativa é que dar uma volta em torno do objeto, fará com que ao final da volta, consigamos perceber e formar o cubo com suas seis faces simultâneas. Contudo, em a *Fenomenologia da percepção*, Merleau-Ponty (1999) defende que, à medida que percorremos o cubo, o que vemos é cada uma das faces quadradas surgindo, se deformando e desaparecendo uma-a-uma sucessivamente. Essa é a oportunidade de conferir se o cubo idealizado é mesmo um cubo e, finalmente, emitir o veredicto: “eis aqui o cubo”, certificado pelo próprio movimento efetuado em torno dele. Objeto e corpo formam um sistema e teremos então um “nexus” de correlações objetivas. “É pensando o meu próprio corpo como um objeto móvel que posso decifrar a aparência perceptiva e construir um cubo verdadeiro” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.274).

Mas isso ainda não seria suficiente para determinar o sentido do objeto, pois ainda pode-se argumentar que o objeto existe em si mesmo ou de forma absoluta sem que se reflita sobre o que ele é, ou então que a garantia do significado se estende ao objeto independente da forma pela qual ele adentra nossa experiência. A resposta de Merleau-Ponty é que:

Se há um cubo de seis lados iguais e se posso alcançar o objeto, não é que eu o constitua do interior: é porque pela experiência perceptiva eu me afundo na espessura do mundo. O cubo com seis lados iguais é a idéia-limite pela qual exprimo a presença carnal do cubo que está ali, sob meus olhos, sob minhas mãos, em sua evidência perceptiva. Os lados do cubo não são sua projeção, mas justamente lados. Quando eu os percebo um após o outro e segundo a aparência perspectiva, não construo a idéia do geometral que dá razão dessas perspectivas, mas o cubo já está ali diante de mim e desvela-se através delas. Não preciso de uma visão objetiva do meu próprio movimento e levá-lo em conta para reconstituir, atrás da aparência, a forma verdadeira do objeto: o cômputo já está feito, a nova aparência já entrou em composição com o movimento vivido e ofereceu-se como aparência de um cubo. (1999, p.275).

Quando Morris opta por não fazer esculturas grandes demais e nem pequenas, ele tem a intenção de maximizar a orientação do campo visual como consciência do próprio corpo. Assim, objeto e corpo “se tornam os dois lados do mesmo ato” (MERLEAU-PONTY, 1999, p.277).

Gostaria de esclarecer que, ao contrário de Judd, Morris não abandona a categoria escultura. Ele trabalha na ampliação do significado do termo a fim de abarcar os novos conceitos minimalistas de arte. Importante observar que Judd cria peças que dependem do espaço arquitetônico, que não são auto-referentes e suficientes

como os poliedros de Morris. Para Judd, a pintura e a escultura se tornaram formas estabelecidas e limitadas. “Elas são formas particulares e circunscritas, enfim, produzindo qualidades razoavelmente definidas. A grande motivação é se livrar de tais formas”²⁰. Sua alternativa era o uso específico das propriedades das três dimensões em um sentido reificado – que ele chamou de “Objetos específicos”²¹. Precisamente, era algo que não era nem escultura, nem pintura, nem monumento, nem arquitetura, nem paisagem, mas algo em que se podia empregar qualquer forma material ou processo. Era sua maneira de colocar à prova as categorias estéticas e a transgressão de formas estabelecidas. Em outras palavras, refutar radicalmente a arte modernista e todos seus processos.

Morris, ao manter a categoria escultura, entra em confronto com a definição de minimalismo de Judd. Para este, romper com a escultura significava abandonar a autonomia modernista. Mantê-la seria introduzir um paradoxo na definição de minimalismo. Por outro lado, é exatamente isso que Morris faz. Suas formas unitárias são sua resposta a essa contradição. As *gestalts* respondiam às demandas minimalistas de literalidade, mas, ao manter a definição de escultura, também conservavam consigo a autonomia modernista. Ou seja, “Morris primeiro define a escultura moderna em termos do minimalismo (literalidade) e logo define o minimalismo em termos da escultura moderna (autonomia)” (FOSTER, 2001, p. 51).

Essa contradição dos discursos minimalistas revela para Hal Foster a instabilidade das categorias estéticas da época, “pois é a contração da escultura ao puro objeto moderno e uma expansão da escultura até se tornarem irreconhecíveis” (2001, p.51). No final da primeira parte de *Notes on sculpture*, Morris deixa claro que a escultura continua autônoma, mas, ao mesmo tempo, afirma que os termos da escul-

20 JUDD, D. “Objetos Específicos” in FERREIRA E COTRIN (orgs.). *Escritos de Artistas*, 2006, p.96.

21 *Idem*, *ibidem*.

tura se expandiram ao ponto de também não serem reconhecidos como tal:

não é de se surpreender que parte da nova escultura – que evita partes variantes, policromia, etc. – têm sido chamadas de negativa, chata, niilista. Esses julgamentos surgem do confronto da obra com uma expectativa estruturada pela estética cubista, na qual o que é de se extrair dela está localizado rigorosamente nos limites do objeto especificado. A situação é então mais complexa e expandida.²² (Tradução nossa)

O campo expandido previsto por Morris abre caminho para outras vertentes da ruptura minimalista exploradas por Robert Smithson, Richard Serra, Robert Irwin e outros denominados pós-minimalistas. Mais do que isso, talvez se possa afirmar que a significação nas esculturas minimalistas substitui o antropomorfismo tradicional em troca do anúncio metafórico do Eu reconhecido na escultura enquanto mergulhada na experiência, na medida em que a intenção e a significação da escultura dependem fundamentalmente do corpo no instante em que emergem no mundo (MERLEAU-PONTY,1999, p.249).

A descoberta do corpo como uma exteriorização completa de si, se manifesta nos pós-minimalistas pela incorporação da paisagem ou da arquitetura como elemento de composição dos próprios trabalhos. O interesse pela linha é um elemento comum presente nas obras desses novos artistas.

Isso pode ser observado, por exemplo, no *Duplo Negativo* (1969) de Michael Heizer (fig.14), executado no deserto de Nevada. Trata-se de duas fendas simétricas escavadas no solo com 12m de profundidade por 30m de comprimento cada, uma

22 “Notes on Sculpture”, op. cit., 1966, part. II. “It is not surprising that some of the new sculpture that avoids varying parts, polychrome, etc., has been called negative, boring, nihilistic. These judgments arise from confronting the work with expectation structured by a Cubist aesthetic in which what is to be had from the work is located strictly within the specific object. The situation is now more complex and expanded.”

defronte à outra, sendo impossível ficar exatamente entre as duas fendas. Pelas dimensões enormes da obra, ela exige estar dentro dela para experimentá-la, ou seja, “habitá-la à maneira como imaginamos habitar o espaço de nossos corpos” (KRAUSS, 2006, p.334). Pela forma como foram escavadas tende-se a escorregar para um dos lados:

ao impor-nos essa posição excêntrica relativamente ao centro do trabalho, o *Duplo Negativo* sugere uma alternativa para a imagem que temos de nosso reconhecimento de nós mesmos. (...) É necessário olhar através do desfiladeiro para enxergarmos a imagem refletida do espaço que ocupamos, a extensão do desfiladeiro em si deve ser incorporada ao recinto formado pela escultura. Por conseguinte, a imagem de Heizer produz a intervenção do espaço externo na existência interior do corpo, ali se alojando e formando suas motivações e seus significados (2006, p.334).

O *Duplo Negativo* funciona livre do significado de um gesto particular, em que o todo como corpo coerente é uma condição implícita da escultura. Em outras palavras, se o corpo é uma constante, o ponto de origem está no centro dessa constante, a fim de orientar a experiência no espaço. Num ato radical, essa obra nos deixa numa posição excêntrica no espaço para que, de fato, o corpo apareça no tempo de deslocamento do espaço. Vista do alto, essa escultura é o desenho de uma simples linha.

Da mesma forma *Spiral Jetty* (1970, fig.15), de Robert Smithson, faz uso da linha para desenhar uma espiral gigantesca de terra (45m de comprimento por 4,1m de largura) que se alonga sobre um lago salgado em Utah. Smithson utiliza-se da configuração da paisagem no momento atual e da interpretação mítica dessa paisagem pelos antigos habitantes dessa região para definir as linhas de desenho – o

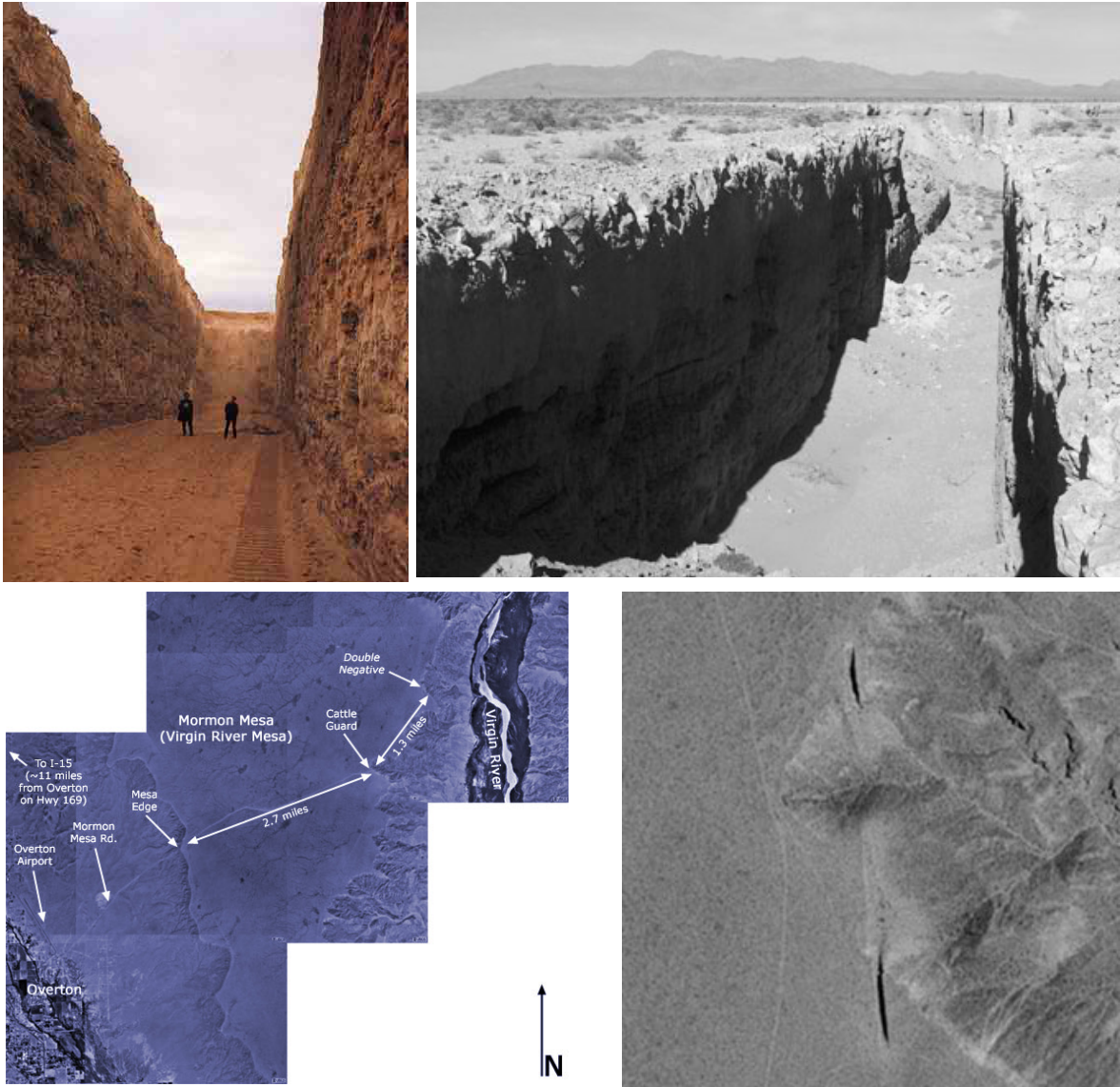


Figura 14. Michael Heizer: Duplo negativo, Deserto de Nevada, 1970.



Figura 15. Robert Smithson: Spiral Jetty, Utah, 1970.

mito desses antigos habitantes se refere à existência de redemoinhos formados no meio do lago como sendo uma suposta saída de água vinda diretamente do Oceano Pacífico por meio de um canal subterrâneo. A passagem em espiral que se estende sobre a água é um caminhar para o centro do próprio corpo, como uma expansão do campo de percepção no qual nos vemos integrados à paisagem e aos mitos a ela ligados. Com isso, temos um outro caminhar, o caminhar entre temporalidades distintas e justapostas, evocadas pela linha desenhada com basalto e areia.

Assim como em *Spiral Jetty, Shift* (1970-72), de Richard Serra, tem o seu conteúdo profundamente enraizado no lugar. A escala foi distintamente separada da sua dimensão devido ao seu contexto. Para Serra, existe uma clara diferença entre a dimensão e a escala, sendo a última dependente do contexto. *Shift* (fig. 16) consiste em seis grandes “paredes” de concreto colocadas no terreno de uma lavoura. Na descrição do próprio Serra:

O posicionamento determinado pelo intervalo mais curto de contorno (declive mais crítico) de 1,5m: posicionamento ponto a ponto. A seção abarca duas colinas que estão a uma distância de 460m. A dimensão de cada seção era: colina leste: primeira seção, 27m; segunda seção, 73m; terceira seção, 46m; total: 146m. Colina oeste: primeira seção, 36m; segunda seção, 32m; terceira seção, 34m; total: 102m; as seis seções totalizam 248m. Localizamos a Rodovia Dufferin, que é a via mais ao leste para se chegar ao *site*, a partir de um mapa de levantamento topológico (lote2, concessão 3, município de King. Municipalidade regional de York, escala de 2,5cm para 122m). Cercado em três lados por árvores e pântano, o *site* é um campo de lavoura que consiste em duas colinas separadas por um vale em ângulo agudo. No verão de 1970, Joan e eu passamos cinco dias andando pelo lugar. Descobrimos que duas pessoas percorrendo a pé a distância do campo em sentido oposto, cada uma tentando manter a outra a vista, apesar

da curvatura do terreno, iriam determinar mutuamente uma determinação topológica do espaço. (SERRA, 2006, p. 325).

A descrição quase clínica desse trabalho, feita por Serra, revela a preocupação com os aspectos mínimos para o seu desenvolvimento. O declive, o solo, a posição do sol, a topologia, etc. Tudo entra no jogo, mas o fator determinante é percebido ao percorrer a pé sucessivas vezes o espaço determinado previamente num mapa.

A determinação é que a distância limite da obra foi estabelecida a partir da distância máxima em que duas pessoas podem ver uma à outra. O que Serra pretende é conseguir uma percepção da totalidade da obra no campo e outra ao caminhar ao longo de um espaço determinado. “O resultado seria uma maneira de a pessoa medir a si mesma, ante a indeterminação do terreno” (2006, p. 326). De acordo com isso, Serra vai posicionando os muros pelo nivelamento do declive e segue no seu comprimento até que essa diferença atinja a altura de 1,5m. Assim, o comprimento total de cada seção é dado pela distância necessária para que os muros comecem da altura zero e atinjam 1,5m, cada muro colocado um após o outro. É por isso que cada seção tem um comprimento diferente e a direção é determinada pela curvatura do terreno. A medida de 1,5m foi escolhida para que a seção vertical do muro remeta à altura do olho observador.

Com esse recurso, Serra define os horizontes da obra, guiando a visão do observador de forma que se estabeleça a relação de quem olha com o mundo habitado. O que importa não é a perspectiva da obra, mas como o muro rasura a perspectiva do horizonte natural, reescreve a paisagem pela impossibilidade da visão direta, que, paradoxalmente, pelo mesmo ato negador e pela ação do estranhamento, se toma consciência da paisagem negada (posteriormente desenvolvo melhor a noção de rasura). Mas a própria massa que bloqueia também se desfaz ante a percepção



Figura 16 - Richard Serra, Shift, 1970-72.

da linha que a define, tanto vista do alto, quanto de perto. Ao deparar-se com o concreto os olhos são imediatamente conduzidos para a linha que define a borda e serve de guia durante o caminhar. Novamente, temos um corpo perceptivo presente acionado por uma superfície de contato com o mundo.

As estratégias de Serra consistem na criação de um ponto de partida em que o observador possa colocar a própria lógica da estrutura da obra em questão, ainda que possua dimensões monumentais, pois o sentir se desdobra em torno de si mesmo como extensão dos limites da obra. As esculturas de Serra levam à consciência do espectador de que a interioridade atribuída à escultura é de fato sua própria interioridade, a manifestação, a partir de um ponto fixo, de seu próprio ponto de vista.

Essa lógica é evidenciada na forma como Serra explora as propriedades físicas dos materiais: “como uma sintaxe da sua abstração que engendra e liga os diversos elementos da obra” (KRAUSS, 1993, p.322). Há peças em que placas de

chumbo são equilibradas de pé pelo peso exercido sobre elas por um tipo de tubo feito de chumbo enrolado. Esse tubo é o responsável por manter a escultura de pé. Em *1-1-1-1* (1969, fig. 17), o equilíbrio feito por um único ponto de contato entre as placas e o tubo confere uma situação de incerteza diante da imposição material brutal do chumbo. Como em *Shift*, parece que a brutalidade da matéria que se impõe diante de nós e divide o espaço se desmancha no ar quando o olhar é desviado para as bordas. O que resta agora são as linhas que marcam o limite da escultura no espaço. Ora, isso nos remete ao início deste texto, pois não era essa linearidade da forma umas das características definidoras da escultura na renascença?

A cruzada minimalista contra a metáfora do corpo na escultura continua nas obras de Serra, mas esse dá um passo além quando impõe a instabilidade e a incerteza reveladas na própria fisicalidade do material. São as propriedades do ferro, do chumbo ou



Figura 17. Richard Serra: 1-1-1-1, placas chumbo antimônio, 1969.

da borracha que vão determinar sua forma final.

Essa incerteza pode ser observada no *Castelo de Cartas* (1969, fig.18), feito de quatro pesadíssimas placas de chumbo de 1,5m de altura. Ao contrário dos cubos minimalistas – sólidos firmes e bem acabados – o cubo de Serra não é soldado, apenas apoiado nos cantos superiores, conferindo um estado de dualidade e ambivalência, tanto pelo material quanto pela incerteza, do que pertence ao lado de dentro ou ao lado de fora da escultura. Além de uma experiência de vulnerabilidade única por parte do fruidor.

Se para os minimalistas o intuito era abandonar o ilusionismo e a figura do homem em favor de uma escultura como extensão do próprio corpo, esse mesmo corpo parecia ser assexuado, sem vontade de poder, religiosidade ou ideologia. Nos trabalhos de placas equilibradas de pé, Serra traz o comentário de que o Eu não ocupa um lugar seguro no mundo.



Figura 18. Richard Serra: Castelo de cartas, placas chumbo antimônio, 1969.

3. Os oxímoros* da sombra

*Uso aqui o termo oxímoros como figura retórica que permite expressar realidades complexas, ambíguas ou aparentemente contraditórias. Cf. Michel Pougeoise, *Dictionnaire de rhétorique*, Armand Colin, Paris, 2004.

3.1 A SOMBRA E A INTIMIDADE

...É esse elemento que nasce da cena, é lançado para fora dela como uma flecha e me atinge.
Roland Barthes

Nos capítulos sobre a intimidade material, a *Terra e os devaneios do repouso*, Bachelard diz que toda “cor meditada por um poeta das substâncias imagina o negro¹² como solidez substancial” (BACHELARD, 1990, p.21), como negação de tudo que quer atingir a luz e, longe de ser a cor do vazio e do nada, é a tinta que faz sobressair a substância profunda, a morada íntima das cores. (BACHELARD, 1990, p.22). O negro referido por Bachelard é a matéria pura da intimidade, como se fosse a tinta do abismo de profundidade infinita onde todas as coisas, mesmo as mais brancas, possuem o seu pretume como indicativo de que as imagens ocultam algo secreto. Do abismo dessa cor que age como um buraco negro absorvendo toda a matéria ao seu redor, a beleza interior do negro floresce (fig.19).

De fato, como um buraco negro, penetrá-lo é como atravessar um portal entre dois mundos, entre duas dimensões, atravessar o umbral das sombras. Ao tomar contato com os conteúdos da escuridão, o que se percebe é uma dialética invertida em que a visão é aguçada pela falta de luz. A luz refletida nos objetos parece ser a mesma luz que nos cega e nos impede de perceber a totalidade de suas qualidades nos repelindo do seu interior. Deparar-se com a riqueza do negro é o ato mesmo de penetrar na intimidade das coisas, que “oferece uma perspectiva dialética, uma perspectiva invertida que pode ser expressa em uma fórmula

¹² No texto original em francês, Bachelard usa o termo “noir”, normalmente traduzido para o português como “preto”. No entanto, a edição brasileira traduziu como “negro”. Optei por preservar o termo da tradução brasileira quando me referir a Bachelard. Nos demais casos utilizarei o termo “preto”, por considerá-lo mais apropriado para o tratamento da cor.

paradoxal: o interior do objeto é grande.” (BACHELARD, 1990, p.11).

Mas essa dialética invertida a que se refere Bachelard não trata apenas de encontrar o vasto no interior dos objetos, mas também de revestir o exterior com os espaços da intimidade, como diz o poema de Rilke¹³:

*O espaço fora de nós, ganha e traduz as coisas:
Se quiseres conquistar a existência de uma árvore,
Reveste-a de espaço interno, esse espaço
Que tem seu ser em ti. Cerca-a de coações.
Ela não tem limites, e só se torna realmente uma árvore
Quando se ordena no seio da tua renúncia.*

Encontra-se assim a intimidade do ser na exterioridade do mundo e vice-versa, pois o exterior e o interior são ambos íntimos (BACHELARD, 1993, p.221). Cézanne sabia muito bem disso: na sua busca por extrair os *affectos* das suas maçãs, dizia buscar a fonte impalpável da sensação, porque a natureza está no interior (CHAUÍ, 2002, p.153).

O que eu proponho aqui não é uma definição da sombra, porque assim ela seria uma certeza. A única afirmação possível é que a sombra não é uma certeza. O que proponho é interrogar a sombra como o deslocamento dessas certezas que temos de nós mesmos e das coisas que olhamos, como um anteparo opaco em contraposição à ilusão transparente do que tenta se afirmar como real. É, talvez, tentar falar de algo que desliza entre nossos dedos, correndo o risco de escrever algo tão obscuro e inconcluso quanto o próprio objeto abordado. Escrita que é puro risco.

Creio que só assim é possível falar da sombra como zona de paradoxos e incertezas, como o *entrelugar* de dois mundos: o íntimo e o mundo exterior. O “revestir as coisas de espaço interno” é aqui o ato de cobri-los pela sombra, pelo negrume

13 *Apud* BACHELARD, *A poética do espaço*, p. 204.



Figura 19. Juliano Moraes: sem título - Bienal das Américas, Fortaleza, 2002.

unívoco. Essa sombra é um oxímoro porque, como figura de linguagem, intensifica, enfatiza e persuade. Onde toca provoca o estranhamento, transforma a forma em informe. É uma dialética que se dá pela inversão dos valores: escurecer para ver (Tanizaki), aniquilar para existir (Bataille), silenciar para escutar, revestir do invisível para finalmente ver o visível (Merleau-Ponty). Como objeto, é um espelho cego, que, ao invés de nos refletir, nos joga na profundidade do abismo interior. O espelho cego é uma janela que, como dizem Dias e Orthof, nos convida ao movimento de:

sair de si e trazer para si, a janela se tornaria então figura essencial para se pensar na relação interior-exterior. Concretamente, ela nos possibilita tomar contato com o mundo externo sem sair da nossa intimidade. Entretanto, nessa apro-

priação do mundo à distância, se debruçar na janela significa inevitavelmente se aproximar do Outro. Ela é, a um só tempo, abertura para olhar e a abertura do olhar. (DIAS e ORTHOF, 2008, p.139.).

Pensar na relação interior-exterior é, por si só, um paradoxo possível apenas numa zona desfoque da objetividade epistêmica. Duvidar da verdade objetiva é algo que remonta os primeiros conflitos entre os impressionistas e o academicismo neoclássico. Dias e Orthof se valem de Tanizaki para dizer que no escuro melhor se vê. É o excesso da luz que nos cega:

nesse sentido, sair desse estado cego seria explorar as zonas sombreadas da visão, nos arriscando em terrenos pouco conhecidos, ultrapassando, metamorfoseando nossas vulnerabilidades em possíveis direções. Diferentemente de um cego de nascença, nosso olhador-cego pode a qualquer momento “liberar” os olhos e tudo reordenar. Se nós evocarmos a experiência da visão como a experiência da forma e do limite, até onde nossos olhos vêem, qual é o limite do nosso olhar nessa sombreada imensidão íntima? Como olhar na sombra? (DIAS e ORTHOF, 2008, p.140).

Retornando a Tanizaki, a qualidade do preto de absorver a luz, de se tornar sombra é o que designa a matéria obscura como consistência da superfície, unidades mínimas constitutivas da obscuridade. Para ele, as trevas são sempre mais agradáveis que o brilho intenso dos metais. O preto oculta uma presença multicolor explosiva. As trevas perfeitas contêm virtualmente todas as cores. Longe dos excessos da luz que tudo é homogeneizado, é na “magia das sombras” onde melhor se vêem os objetos, onde suas hierarquias são reveladas. “Se a claridade é deficiente, imaginemos na sombra e descobrimos a beleza que lhe é inerente” (TANIZAKI, 2007, p.48).

Para Tanizaki, a sombra não é uma oposição á luz; a sombra contém a luz. Por isso os orientais, segundo ele, criam sombras em todo lugar. Sobre a cor dos utensílios domésticos, escreve, que o gosto oriental é por uma cor que seja composta por camadas de sombras.

Isso não significa que todo brilho nos desgoste, mas ao superficial e faiscante preferimos o profundo e sombrio. Seja em pedras ou em utensílios, nosso gosto é pelo brilho mortiço que remete ao lustro dos anos. (TANIZAKI, 2007, p.22).

Penso na sombra com vida própria. Todo objeto tomado pelo pretume fosco da tinta é convertido em sombras autônomas sem necessidade de nenhum objeto que as origine. Pelo contrário, os objetos tomam vida a partir do momento em que se tornam sombras. O preto inexorável age como um buraco negro de significantes. Na exposição Corte (fig.20), por exemplo, as peças parecem carentes de algo que as signifiquem como escultura ou como uma obra de arte qualquer. Colocadas nos espaços expositivos, absorvem metaforicamente tudo ao redor delas, sedentas do olhar do outro, aquelas coisas pretas absorvem todas as cores para seu interior, essas sombras abrem janelas onde deveria haver obras, paredes e chão. Tudo é desviado para o preto totalizante.

A sombra na condição de buraco negro é uma presença ausente cuja indenificação expressiva a constitui como algo informe à procura da forma identificável pelo outro, Todavia, ocorre que essa identificação é permanentemente vedada ao observador, arremessando-o temporariamente em uma zona caótica de significação. Também é ausente porque está ali, mas, ao contrário de uma escultura clássica, não possui massa esteriométrica. Constitui-se pela negação do volume, pelo seu esvaziamento, como diz Merleau-Ponty (2004, p. 18): “é próprio do visível ter um

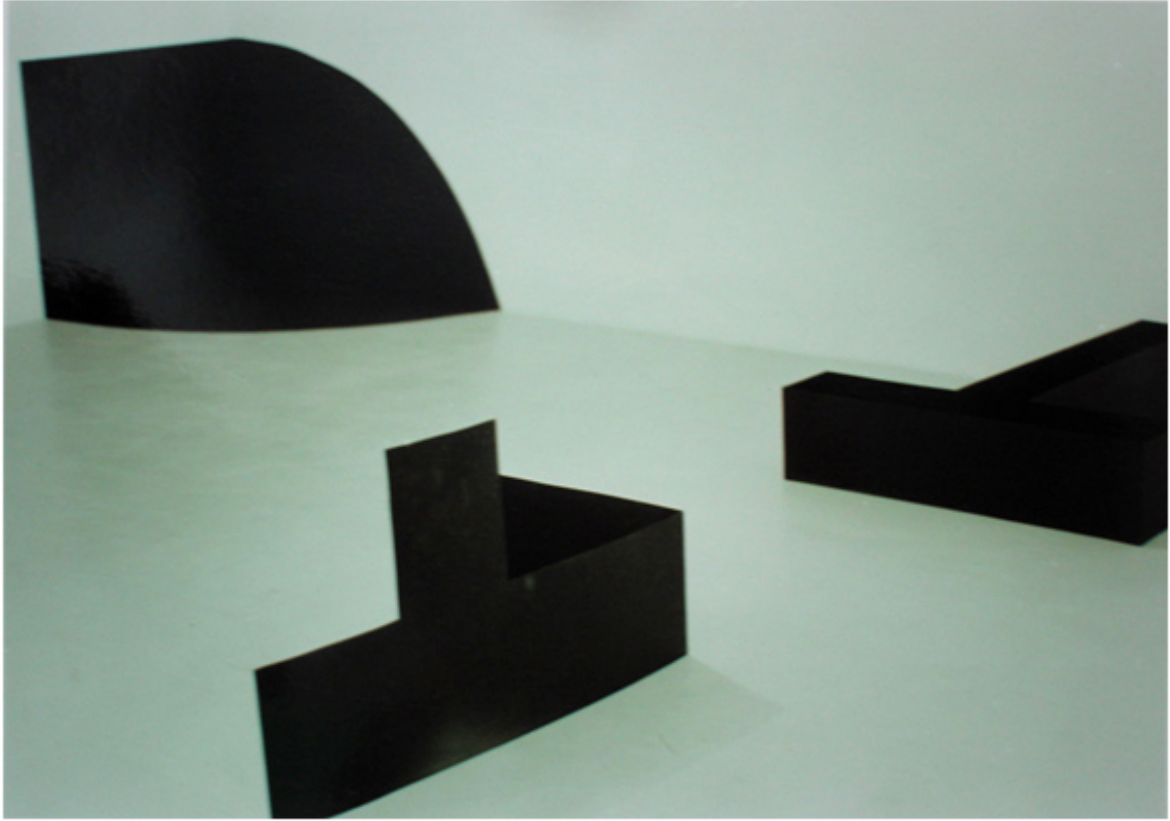


Figura 20 - Juliano Moraes: Corte - Casa das Rosas, São Paulo, 1998.

forro de invisível no sentido próprio, que ele torna presente como uma certa ausência”. O objeto está ali, mas é ausente porque sua ação é de esvaziar os espaços e bloquear as possibilidades de significação imediata; porque se materializa como uma falta no exato momento em que traga para seu interior o olho que procura o reconhecimento de si e é frustrado, provocando momentaneamente um estranhamento do espaço ao seu redor. Diante da estranheza do informe sombrio, a presença ausente cria uma espécie de vácuo ou área de silêncio. O silêncio e o repouso de algo que só deseja existir momentaneamente na intimidade.

Mas se a sombra funciona como um umbral para a intimidade é porque há “a vontade de olhar para o interior das coisas” (BACHELARD, 1993, p.193). Essa vontade de olhar para o interior, escreve Bachelard, “torna a visão da coisa numa violência, ela detecta a falha, a fenda, a fissura pela qual se pode violar o segredo das coisas” (1993, p.195). A fissura por onde escapa a realidade e transforma o que não se vê em devaneios, ao mesmo tempo em que o repouso traz consigo uma interioridade que é vasta e difícil de ser preenchida. Ao depararmos com um objeto que não compreendemos, é necessário invadí-lo Na incapacidade da compreensão dos objetos, seu interior deve ser sempre arrombado.

Mas se o “interior e o exterior, ambos são íntimos, estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade.” (BACHELARD, 1990, p.51). Se houvesse um desejo-de-ser dos objetos, talvez se desse pela captura do olhar alheio, pelo

desejo de ser arrombado por quem os olha. Mas como roubar um olhar se não for possível chamar a atenção desse mesmo olhar? Se nosso olhar é atraído para um objeto, é porque o objeto também nos olha. É como ele soubesse que nos causa incômodo e se torna quase impossível não revidar um olhar, mesmo que de relance, só como um breve reconhecimento para aqueles que nos encaram in-

sistentemente. Merleau-Ponty relata que muitos pintores se sentem olhados pelos objetos, como mostra neste trecho André Barchand:

numa floresta, repetidas vezes senti que não era eu que a olhava. Em certos dias, senti que eram as árvores que olhavam para mim, que me falavam... Eu lá estava escutando. (Apud MERLEAU-PONTY, 2004, p. 22)

Para Merleau-Ponty, o olhar pertence ao mundo e é anterior ao sujeito. Mas o olhar também pertence ao corpo, formado pela visão e pelo movimento que, por meio dos quais, se está sempre em inter-relação com o outro, com o mundo. Pelo movimento do corpo vemos o mundo e imergimos nele, em um mundo que é anterior ao próprio corpo. Se o mundo percebido é incerto é porque o movimento do corpo também o é. Assim Merleau-Ponty entende o corpo em unidade com as coisas, uma vez que este corpo está inserido no mundo. Mas, ao ver e movimentar-se nele, o corpo transforma as coisas em “um anexo ou prolongamento” de si, sendo que ora “a visão é tomada ou se faz no meio das coisas” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 51).

Perceber que somos olhados é reconhecer que o olhar não é mais privilégio do sujeito¹⁴, ao menos do sujeito cartesiano. Se olho é porque aprendi a olhar pelo olhar do outro. Portanto, se esse olhar é o modo como me constituo e me insiro no mundo é também o ato de reconhecer que sou feito dele. O sujeito aqui não é mais o único possuidor do privilegio da visão e do domínio da representação. No capítulo, “O mundo percebido”, Merleau-Ponty expressa essa questão pela reflexão fenomenológica:

encontro a visão não como “pensamento de ver”, segundo a expressão de Descartes, mas como um olhar em posse

14 No capítulo 1, já dissemos que a perda desse privilégio do olhar e da representação poderia ser encontrada no cerne dos ideais dos construtivistas russos, que propunham a ruptura com o espaço visual renascentista por uma arte que negasse o tradicional sistema de representação e mais tarde, ela será intensificada pelos minimalistas, quando abriram mão da exclusividade da autoria.

de um mundo visível, e é por isso que aqui pode haver para mim o olhar de outrem, este instrumento expressivo que chamamos de um rosto pode trazer uma existência assim como minha existência é trazida pelo aparelho conoscente que é meu corpo. Quando me volto para minha percepção e passo da percepção direta ao pensamento dessa percepção, eu refuto, reencontro um pensamento mais velho do que eu trabalhando em meus órgãos de percepção e do qual eles são o rastro. É da mesma maneira que compreendo o outrem. (MERLEAU-PONTY, 1999, P.471).

Dessa forma, Merleau-Ponty entende que somos “seres olhados no espetáculo do mundo. O que nos faz consciência nos constitui, do mesmo golpe, como *speculum mundi*” (LACAN, 1985, p. 76). Se estou sendo olhado é porque existe um ato intencional da experiência que inclui o objeto na minha percepção, tornando possível uma inversão entre o olhar e o ser olhado. Esse processo de inversão cria um entrelaçamento indelével entre meu corpo e o mundo:

o enigma consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente [olhar] e visível [visão]. Ele que olha as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que se vê o “outro lado” do seu poder vidente. Ele se vê vidente, ele se toca tocante, é visível e sensível para si mesmo. (MERLEAU-PONTY, 1994, p.17).

O entrelaçamento entre o olhar e ser olhado, entre ver e ser visto é o que Merleau-Ponty chama de quiasma. O sentido de ser da interioridade e o sentido de ser da exterioridade são tomados como termos articulados em si e não separáveis um do outro; como um sendo o verso do outro. Isto porque, como já foi dito, a relação com o outro e comigo é entrelaçada e simultânea, “pois eu me persigo no outro assim como é o outro que eu persigo em mim”. Olhar e ser olhado estão

diretamente relacionados ao invisível e ao visível. Ser olhado é ser comunicado pelas coisas visíveis do mundo não pelos órgãos do sentido, “mas porque elas e nós participamos da mesma carne, pois as coisas do mundo também possuem interior.” (CHAUÍ, 2002, p. 155). Carne do mundo é:

o visível por si mesmo, dizível por si mesmo, pensável por si mesmo, sem, contudo, ser um pleno maciço, e sim, paradoxalmente, um pleno poroso, habitado por um oco pelo qual um positivo contém nele mesmo o negativo que aspira poder ser, uma falta no próprio Ser, fissura que se preenche ao cavar-se e que se cava ao preencher-se. (idem, p.156).

Mas a exterioridade do olhar ao sujeito é mais evidenciada em Lacan, para quem o olhar é um objeto separado do corpo, pois se constitui como uma falta denominada “objeto a”. Algo de que o sujeito, para se constituir, se separou, em algum momento primitivo, órgão mutilado do próprio corpo. Isto é, o símbolo da falta. O olhar como algo exterior a si, o sujeito também se torna objeto do olhar, se torna objetificado, nadificado, pois reduz o sujeito a um ponto, “deixando-o na ignorância do que há para além da aparência.” (LACAN, 1985, p.77).

Lacan ilustra esse objeto que olha com sua famosa historietta do pescador. Conta ele que, em uma de suas habituais pescarias na Bretanha, estava no barquinho juntamente com seu parceiro de pesca quando avista um ponto luminoso no mar, uma latinha que boiava a esmo. Percebe que essa lata o olha pela luz refletida do sol e isso o incomoda porque agora ele se sente na posição do ponto do olhar do outro. E essa luz que o olha pinta a imagem no fundo do seu olho: “o quadro, certamente, está no meu olho. Mas eu estou no quadro”, diz Lacan.

Em largas, Lacan faz-se valer de um diagrama de dois triângulos entrecruzados

(fig.21) sendo que, no vértice do primeiro esta o sujeito no seu ponto de vista (ponto geometral) e, na base, a figura observada (objeto). No meio deste triangulo, ligando os lados, temos a imagem. É a mediação entre o objeto e o sujeito por meio do raio de luz que liga esses dois pontos, ou em outras palavras o olhar do sujeito. No outro triangulo temos a inversão de sentido desse olhar em que no vértice se encontra o ponto luminoso (ponto do olhar) e na base o quadro (a imagem formada nos olhos de quem vê) e, no meio, temos o anteparo (tela – como numa tela de cinema que secciona a luz projetada e que permite que a imagem seja vista). O primeiro é então onde está o sujeito da representação e o segundo, o que faz de mim mesmo um quadro. O ponto luminoso (ponto do olhar) bloqueado pela tela-anteparo é o que permite o ato da visão. A tela como anteparo ao olhar (ponto luminoso) para o sujeito é o que media esta relação, estabelecendo uma separação do próprio olhar no campo da visão.

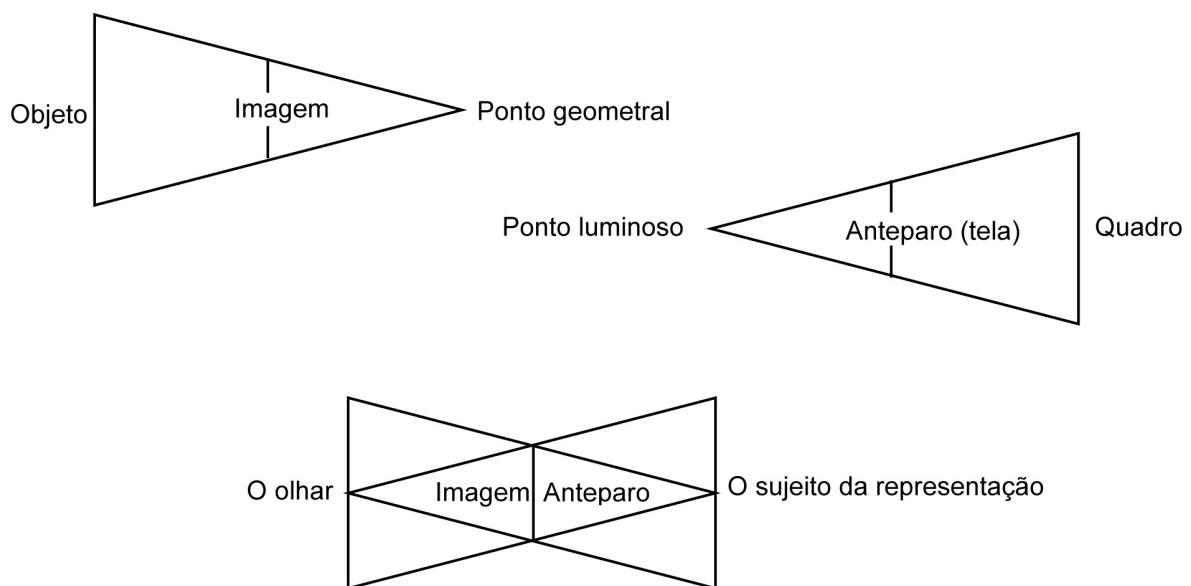


Figura 21. Esquema laciano da visão e do olhar.

Os dois triângulos devem ser vistos sempre entrecruzados para o funcionamento do registro escópico. Há aqui um deslocamento da concepção de campo visual expressa na cisão entre o olho e o olhar (a esquizo do olho e do olhar). Dentro desse quiasma lacaniano, o anteparo surge como agente de poder que media o sujeito e o real. O sentido desse olhar é permanentemente revertido num jogo da luz com a opacidade que demonstra a mobilidade da representação. “O homem, com efeito, sabe jogar com a máscara como sendo esse mais além do que há o olhar. A imagem-anteparo é aqui o lugar da mediação.” (LACAN, 1985, p.105). Dessa forma, a imagem-anteparo funciona como uma mancha no campo da visão e evita que sejamos cegados pelo ponto luminoso ao mesmo tempo em que torna possível perceber o objeto do olhar. Assim, a mancha é possuidora da qualidade de tornar a imagem-anteparo ora transparente, ora opaca ao olhar, tornando ela própria representante do olhar. Na ausência desse anteparo, o sujeito é aniquilado por esse olhar.

Assim, o sujeito é ao mesmo tempo observador e imagem, olha e é olhado pelo o objeto-olhar. Por extensão, encontra-se aí a relação entre o eu e o outro, como num jogo de anulações mútuas pelo olhar: “eu que olho o olho daquele que me olha como objeto. No que estou sob o olhar, escreve Sartre, não vejo mais o olho que me olha, e se vejo esse olho, é então esse olhar que desaparece.” (*apud* LACAN, 1985, p.83).

Em o *Retorno do Real* (2001), Hal Foster analisa esse mesmo esquema e considera o anteparo como uma reserva cultural da qual cada imagem é uma instância. “Podemos chamá-la de convenções da arte, os esquemas da representação, os códigos da cultura visual, esta imagem-anteparo que media o olhar do objeto para o sujeito, mas também protege o sujeito do olhar do objeto.” (FOSTER, 2001, p.143). O anteparo, na sua opacidade, é o que protege o sujeito do olhar nadificante e mávelvo, por assim dizer, lançado do ponto luminoso situado no real.

O brilho que atinge Lacan na sua historieta me faz lembrar de outra história, a contada por Albert Camus em seu livro *O Estrangeiro*. Nesse romance, Merseault, o personagem principal, é normalmente entendido como um tipo de anti-herói pelo seu caráter apático diante dos acontecimentos da vida. O clímax da história acontece quando Merseault se envolve diretamente num assassinato. Ele mata um árabe na praia durante um dia ensolarado. Quando esse é interrogado no seu julgamento sobre a razão do crime, apenas alega ter sido pelo brilho do sol, Por um raio luminoso que o cegara temporariamente, e sem mais por quê, disparara um tiro com a arma que carregava consigo. Depois do corpo caído, mais outros três tiros finalizaram o o ato criminoso.

Nesse caso, pela ausência de um anteparo que o protegesse, Merseault revidara com violência. O anteparo ausente lhe causara um delírio psicótico. Mas podemos também interpretar, com sugere Foster, a tela-anteparo como a reserva cultural da qual ele era desprovido e o tornara incapaz de significar o mundo tal como é convencionado. Merseault, operando um regime de signos altamente individualizado, se torna incapaz de se reconhecer no outro. Então, que pena ou remorso ele poderia sentir? Não é isso que o torna um estrangeiro? Estrangeiro (estranho) ao regime de signos que convencionam o mundo. Regido por códigos próprios, só poderia ser fulminado pelo olhar do mundo pelo crime de transgredir a lei lacaniana que proíbe o acesso direto ao real. Parece também ser esse o caso de Dom Quixote, que saiu por aí tentando significar um mundo em que não existia mais, um homem medieval olhando a modernidade que se instalava só poderia ver monstros.

3.2 WHAT YOU SEE IS NOT JUST WHAT YOU SEE

*Para tudo que o homem permite
fazer-se visível, podemos nos perguntar:
o que é que ele deseja esconder?*
Nietzsche

Há pouco, vimos que, em Lacan, a mancha tem o poder ambíguo da opacidade e da transparência, de velar ou revelar o real. No primeiro capítulo, falamos como alguns artistas minimalistas e da Land Art tinham uma visão aguçada acerca dos procedimentos do olhar, do estranhamento de si e da percepção do mundo como uma extensão do próprio corpo. Smithson, por exemplo, faz do sujeito uma mancha na paisagem quando esse caminha pela *Spiral Jetty* e, na posição de mancha, o mundo desvela temporalidades e devires. Pela leitura de Antônio Quinet (2002), quando o sujeito se torna mancha no quadro,

a mancha revela o ponto do olhar como ponto agalmático¹⁵, como, por exemplo, uma pinta no rosto como sinal de beleza. Ou aparece como ponto de angústia que aniquila o sujeito, ela denuncia a presença do *objeto a* no campo escópico. Como representante do olhar ela mancha o espetáculo narcísico do mundo à medida que a mancha adquire a função de poder ser o modelo do olhar. (QUINET, 2002, P.137).

Digo, mais uma vez, a sombra é plena de instabilidades e incertezas: como mancha, ela aguça a visão pela opacidade, mas também é capaz de assumir a po-

15 “Agalma é um termo grego que pode ser traduzido por ornamento, tesouro, objeto de oferenda aos deuses, de modo mais abstrato, valor – representa o ponto pivô da conceituação lacaniana do objeto causa do desejo, “o objeto a.” Foi no seminário de 1960/61, *A transferência em sua disparidade subjetiva, sua pretensa situação, suas excursões técnicas*, que Lacan, para nos fazer entrar no grande enigma no amor de transferência, introduziu esse termo e reformulou a questão da relação do sujeito inconsciente com o objeto do seu desejo.” LACÔTE, C. in: *Dicionário enciclopédico de psicanálise: o legado de Freud e Lacan*, 1996, p.15.

sição de objeto que olha. A ambigüidade do olhar lançado pela sombra seduz para seu interior, alternando um limite tenso entre os estados de opacidade e transparência, entre ver e não ver o que se olha. Esse impedimento a um só tempo aguça o desejo de violentar o objeto e, paradoxalmente, nos causa repulsa, medo e desejo de fuga: o olhar de tem desejo de carne. Mas a sombra como objeto autônomo, desprovido do objeto de projeção, é a materialização do objeto ausente na forma do olhar que o olho voraz tem fome – olhar e ser olhado são um entrelaçamento inseparável, assim como meu corpo e o mundo o são. A instabilidade reside no fato de que a sombra lançada sobre o objeto o inverte, impossibilitando sua significação imediata, forçando-o rumo ao informe, ao abjeto. Eis aí a condição de fato perturbadora: flertar com o abjeto. Esse é um conceito de fronteira marcado pela ambigüidade incômoda, “representa a noite arcaica da revelação pré-objetal, é a violência do luto de um objeto sempre perdido”, como Márcio Seligmanm-Silva (2005, p.40) nos lembra as palavras das Julia Kristeva.

A sombra como mancha tem o poder de intensificar a visão pela rasura e pela mácula da escatologia. Ambos agem de forma similar, abrindo furos na representação. No entanto, a rasura é uma reescrita de algo que se quer, ao mesmo tempo, apagar e ser escrita, porque, a cada tentativa de apagar o registro com um traço, surge um novo registro que se sobrepõe ao antigo e aspira tomar seu lugar. Assim, como em um palimpsesto cíclico, há uma sobreposição de camadas de traços ou registros, que vão sendo colocados no lugar da coisa original. Assim, rasurar é também ressignificar o objeto.

Tânia Rivera, em seu artigo *Gesto analítico, ato criador. Duchamp com Lacan*¹⁶, parte do “gesto criador” de Duchamp como sendo o ato criativo capaz de tor-

16 Artigo publicado originalmente na *Revista de Psicanálise*, ano XVII, nº 184, dezembro, 2005.

nar os objetos ordinários em arte. No entanto, para Duchamp, o ato do artista por si só não é suficiente para criar a obra, devido ao fato de que há uma descontinuidade entre a intenção do artista e a obra finalizada. Do ponto de vista do artista, a obra é sempre “inacabada”, cabendo ao público completar ou contribuir com esse ato criador. Por isso, o ato é sempre falho, é esburacado; “o que faz o artístico é o conflito, o hiato que o constitui, entre a intenção do artista e o que se reproduz, em ato, no olhar da obra.” (RIVERA, 2005). Então o ato criador de Duchamp é na verdade um hiato – ou hi-ato, brinca Rivera – de onde a obra emerge.

Esse ato (ou hi-ato) vai ser apropriado por Lacan, segundo Rivera, como o “ato analítico”, proveniente da “inabilidade” do analista que, “só na participação do analisando que o ato (a fala do analista) se conclui.” (*idem, ibidem*). Assim, o ato do analista é tão criador quanto o ato de Duchamp, pois ambos são constituídos a partir da falha. A criação, ou o ato criador para usar a expressão de Duchamp, está entre um ponto e outro, no vazio. Para Lacan, a falha produzida pelo gesto transformador é o que faz o analista, pois seu ato não é ler o inconsciente do analisado, mas transcrevê-lo, recodificá-lo como numa escrita. Portanto, assim como o gesto é a obra de arte para Duchamp, o gesto é uma escrita para Lacan.

Em *Lituraterra* (2003), Lacan afirma que a pintura e a escrita estão articuladas a partir de um mesmo gesto da “escrita pictórica”, como nos ideogramas da caligrafia chinesa. Esse gesto faz furos no saber e traz consigo a ausência presentificada na rasura:

Não é a letra... litoral, mais propriamente, ou seja, figurando que um campo inteiro serve de fronteira para o outro, por serem eles estrangeiros, a ponto de não serem recíprocos? A borda do furo no saber, não seria o que ela desenha? E como a psicanálise poderia negar esse furo — uma vez que a letra diz ao pé da letra através de sua

boca, ela não deveria desconhecê-lo —, como poderia ela negar esse furo, se para preenchê-lo ela recorre aí à invocação do gozo. (LACAN, 2003, p.18).

O conceito de Letra utilizado por Lacan toma lugar no que Freud concebia como sendo “marcas pelas quais a pulsão se inscreve no corpo, delimitando como um mapa das zonas erógenas.” (RIVERA, 2005). A Letra, para Lacan é, ao mesmo tempo, a articulação do gesto entre a escrita e a imagem referida acima, e a “letra encarnada na escrita, encenando a sua natureza da marca do gozo. (...) Uma evocação do roteiro fantasmático que é, a um só tempo, a tentativa de inscrição e de apagamento do corpo.” (*idem, ibidem*). Em outras palavras, o apagamento do corpo é o trabalho de rasurar a Letra que, em *Lituraterra*, Lacan situa a escrita no encontro dos heterogêneos mar-terra. Dessa zona fronteira, a rasura revela a descontinuidade entre os heterogêneos:

rasura de traço algum que seja anterior, é isso que do litoral faz terra. Litura pura é o litoral. Produzi-la é reproduzir essa metade ímpar com que o sujeito subsiste. Esta é a façanha da caligrafia. Experimentem fazer essa barra horizontal que é traçada da esquerda para a direita, para figurar com um traço o um unário como caractere, e vocês levarão muito tempo para descobrir com que apoio ela se empreende, com que suspensão ela se detém. (LACAN, 2003, p.21)

No texto *Escrita das utopias*¹⁷, Edson Sousa escreve sobre as rasuras que se armam no litoral-letra de Mishima. Nessa história abordada por Sousa, “Morte em pleno verão”, Mishima descreve um acontecimento trágico que ocorre quando

17 SOUSA, E.L.A. “Escrita das utopias: Litoral, Literal, Litoral” In: *Colóquio Internacional Escrita e Psicanálise*. Rio de Janeiro: UERJ, 2006.

uma mãe, que passava férias em uma praia do Japão com os três filhos, pede que sua cunhada cuide deles por um momento para que ela possa “dormir” um pouco. Num lapso de tempo e de descuido da cunhada, o mar leva dois de seus três filhos. Quando se dá conta desse fato estarrecedor, a cunhada sofre automaticamente um ataque cardíaco. Nesse momento, a mãe é chamada e, por algum motivo, revelado posteriormente, se atém apenas à tentativa de reanimação da cunhada. Só se dá conta da falta de dois filhos quando o terceiro, o mais novo deles, que permaneceu todo o tempo folheando um livro de gravuras, diz: “Kiyoo... Keiko... só bolhas. E começou a chorar.” Sousa mostra que Mishima, assim como sua personagem Katsuo (o filho mais novo), se abrigaram na paisagem/livro, evitando a hora da revelação e do temido confronto com a mãe. Nesse momento, Sousa descreve a possibilidade da existência de três mares.

O primeiro, o mar do êxtase, que convida ao esquecimento pelo prazer do corpo, da infância e das promessas; o segundo, o do golpe súbito da morte, e o terceiro, o que leva para o despertar do trauma, justamente esse que corta o tempo e a cegueira, ou seja, o mar da rasura, o mar que esburaca a paisagem, como num corte temporal e psíquico dos personagens. A questão levantada por Sousa a partir desse conto é central para este trabalho: como uma rasura nos permite redesenhar uma paisagem?

O *Tilted Arc*, de 1981 (fig.22), de Richard Serra, contém essa elucubração. Trata-se de um arco inclinado com cerca de 37 x 3,6m instalado na Federal Plaza em Nova York. Feito em aço naval, sem muito acabamento, deixa exposto o material em toda sua potencialidade. A escultura joga com a gravidade e a entropia típicas dos seus trabalhos mais antigos. Contudo, a *St. John's Rotary Arc*, de 1980 (fig.23), e *Clara-Clara*, de 1983 (fig.24), instalada em Paris, marcam o

momento que Serra começa a explorar os *site specifics*.

Mas a operação em jogo que interessa nesses trabalhos é o ato de separar o fluxo habitual das pessoas por um grande muro que oblitera a paisagem.

A mancha no horizonte estabelece uma imediata divisão entre dois lados, entre meu corpo e a paisagem urbana, o muro denunciando o olhar reificado. Como diz Sousa: “é preciso rasurar a paisagem para podermos ver. Sem rasura, só há a transparência que cega.” (SOUSA, 2006). Rasurar a paisagem é o ato criador que reescreve novas realidades urbanas. O muro de Serra é o anteparo necessário para que a cidade se desvele. As esquinas, as ruas, a arquitetura em torno da *Federal Plaza*, o fluxo de pessoas e a própria lógica de funcionamento da cidade se transformam na obra do artista que busca a subversão e a reorganização dessas lógicas que costumam ilusoriamente garantir um lugar de estabilidade às coisas do mundo.

Retornando a *Escrita das Utopias*, Souza ainda tem mais a nos dizer sobre o mar da rasura:

(...) acontecimento de um lado, sentimento de outro. O que deve sentir? Está a altura do acontecimento? Como fechar os olhos? Quais as estratégias de não ver? O que sentir diante de um cenário excessivo? Desorganização pulsional diante do real em sua radicalidade explosiva.”(SOUZA, 2006).

A *Tilted Arc*, assim como o personagem Katsuo, aponta outro horizonte, outra possibilidade de olhar. Mas como se comportar diante de algo que se reescreve diante de nós? O muro que separa meu corpo do mundo traz consigo a consciência de que o que separa o que está do lado de cá e do outro lado é puramente formal. “Tudo é íntimo”, pois a cidade é meu corpo e eu sou o corpo da cidade. Mas um não aparece sem ocultar o outro. É necessário o deslocamento no espaço, andar em torno do arco para que o corpo possa perceber a sua dimensão no tempo e no



Figura 22. Richard Serra: Tilted Arc, Nova York, 1980.

espaço – como nas faces do cubo de Morris. Só que o que se desvela é uma distância mínima e insondável entre eu e o outro. Seu contorno é alterado pelo deslocamento do meu ponto de vista. Só consigo ver o outro pela multiplicidade do meu ângulo de visão,



Figura 23. Richard Serra: St. John's Rotary Arc, Nova York, 1980.

que o distingue do fundo a medida que caminho. O muro funciona como um ponto de referência para a paralaxe da visão, que permite medir a distância aparente entre mim e o outro. Entretanto, essa multi-



Figura 24. Richard Serra: Clara-Clara, Paris, 1983.

plicidade marcada pelo deslocamento que a obra de Serra provoca evidencia uma diferença irreconciliável entre mim e o outro, contudo sem colocá-los em oposição. Exatamente porque não há posição fixa entre as partes, seria mais preciso falar em “tensão” entre as partes. Mesmo consciente de que sou feito da matéria do mundo, minha visão é sempre distinta da de quem me olha. Por mais que eu caminhe em direção ao outro, sempre haverá uma distância mínima aparente entre nós, dois sujeitos. O muro apenas nos chama a atenção pra a lacuna indelével entre mim e o outro, entre a multiplicidade do ponto de vista a respeito do outro. Essa distância mínima entre dois pontos é o que Zizek considera como pura paralaxe: “a lacuna

que separa o Um de si mesmo. (...) a diferença que não é mais a diferença entre dois objetos, mas a diferença mínima que divide um único e mesmo objeto de si mesmo.” (ZIZEK, 2008, P. 33).

O muro também é percebido em outro trabalho, menos monumental na feitura que o de Serra, mas que, pela delicadeza, consegue alcançar a mesma reflexão. Trata-se do *O espaço entre duas coisas quaisquer é mínimo e eterno* (2005), animação de Luciana Paiva, feita segundo técnicas tradicionais, executada de forma meio precária, o que lhe confere um ar aparentemente singelo. A animação começa com o símbolo da divisão no centro da tela que, por um movimento vertical descendente da “câmara”, como se mostrasse uma vista aérea do símbolo, vai revelando aos poucos uma figura volumétrica em que o traço da divisão e seus dois pontos vão se transformando na figura de um muro separando duas pessoas (fig.26). Num primeiro momento, parece óbvio que o muro é o elemento da separação entre as duas pessoas, isolando cada uma do seu lado simplesmente. De fato, talvez seja mesmo esse o primeiro sentimento que o muro evoca, pois o signo da separação traz em si uma transparência analógica justamente por ser a primeira leitura possível. Mas a cinética da “câmara” mostra os dois lados do muro e, sutilmente, percebemos a opacidade emergindo no muro como rasura do outro. Não é mais simplesmente o signo da separação, pois a rasura é o traço da perda. Apaga o corpo que se quer esquecer, mas o ressuscita como encarnação da letra/litoral, como um devir da memória que não é feita somente de lembranças de momentos passados, mas de sensações criadas no presente, no momento da escrita, que se relacionam com fatos vividos. A memória é sempre uma reescrita, uma invenção das contingências do presente.

O muro então se mostra como o litoral que une os heterogêneos e denuncia



Figura 25. Luciana Paiva, frames de “O espaço entre duas coisas quaisquer é mínimo e eterno”, 2005.

uma relação intrincada e de difícil separação com o outro. Poderíamos então conceber o muro como uma fita de Moebius em que os dois personagens da animação caminhassem cada um de um lado da fita e finalmente constatassem, ao longo dessa caminhada, só haver um lado, na verdade. Contudo, caminhariam eternamente sem nunca se encontrarem. Como se conjugassem e distinguissem ambos os lados, comprovando a descontinuidade existente entre eles ao mesmo tempo em que promove o seu encontro. É “a paralaxe em seu estado mais puro: o esforço de cercar/discernir a lacuna insondável da diferença, formulado repetidamente em ambos os pontos de vista.” (ZIZEK, 2008, p. 208).

O símbolo da divisão é o disfarce da lacuna que garante que a realidade que vejo nunca é completa. O buraco que se abre entre mim e o outro é a morada do meu desejo, do objeto ausente que Lacan denomina como objeto *a*, e que, com tal, o muro se transubstancia no objeto do meu desejo. Zizek considera o objeto *a* como paralítico, pois “é a própria causa da lacuna paralítica, aquele X insondável que sempre escapa à compreensão simbólica” (2008, p. 32). Em outras palavras, é a ausência que se abre entre o eu e o outro pela mudança do ponto de vista, pelo qual nos inscrevemos no mundo.

Por entre as nuvens do céu da Sibéria, Lacan observa da janela do avião o

**4. Os aspectos
lúbricos do abjeto**

*O seu prazer não nasce do pressuposto
de que o mal seja efetivo, mas antes da simples
representação do mesmo, e esta está realmente aí.*

*Os sentimentos de asco são, portanto,
sempre natureza, nunca imitação.*

Lessing

ravinamento das águas, sulcando a terra erma rumo ao litoral. Do alto, ele enxerga apenas os traços do escoamento, a marca do objeto no real. Não o objeto, pois “o escoamento é o remate do traço primário e daquilo que o apaga” (LACAN, 2003, p.21). O registro deixado na terra é apenas seu rastro originário que cria em ato o objeto que se perde. Como bem escreve Pierre Kaufmann: “A letra¹⁸, esse gesto originário que se assemelha a uma raspagem que encontramos na saída sublimatória, uma disponibilidade diante de uma página em branco” (KAUFMANN, 1996, p.285). O “gesto originário” funda a letra no real e remete, assim, à rasura de todo traço, de modo que a letra como rasura é o traço da perda do objeto, a presentificação da ausência.

Lacan ao apontar a função litoral da letra, situa-a do lado do real e a relaciona com o objeto, como significante, que, por sua vez, ocupa o lado do simbólico. No entanto, ao sobrevoar a planície siberiana, Lacan percebe que:

o que se revela por minha visão do escoamento, no que nele
a rasura predomina, é que, ao se produzir por entre as nu-

18 Lacan lança mão do trocadilho da palavra em francês *lettre* que designa tanto “letra” como “carta” para “distinguir a carta do próprio significante que ela carrega”. Ao abordar a escrita de James Joyce no seminário “O sintoma” (1975-76/1977), Lacan expande esse trocadilho para a língua inglesa entre carta (*letter*) e o lixo (*litter*). A analogia também é encontrada em “O seminário sobre a carta roubada”, publicado em *Escritos* (1966/1978). A letra/*letter* remeteria assim à função da mensagem, a letra articulada em palavras contidas na linguagem. A letra como *letter* é deslizada para a categoria de significante e se torna “o suporte material que o discurso toma da linguagem” (cf. *Escritos*). A letra/*litter* aponta a materialidade da letra é retomada no início de *Lituraterra* como um tempo anterior a letra/*letter*, pois sua materialidade remete ao “traço do real no simbólico”. Pela relação entre a *letter* e *litter*, Lacan aproxima, ao longo do seu ensino, a letra ao objeto.

vens, ela se conjuga com sua fonte, pois é justamente nas nuvens que Aristófanes me conclama a descobrir o que acontece com o significante: ou seja, o semblante por excelência, se é de sua ruptura que chove, efeito que para isso se precipita o que era matéria em suspensão. O que evoca de gozo ao se romper um semblante, é isso que no real se apresenta como um ravinamento das águas. É pelo mesmo efeito que a escrita [*écriture*] é, no real, o ravinamento do significado, aquilo que choveu no semblante como aquilo que constitui o significante. (LACAN, 2003, p.22).

A chuva de Aristófanes que cai sobre o semblante traz consigo a sensação de um ravinamento das lágrimas na face como sinal de quem do alto, após um breve momento de contemplação, chega à constatação de que “não há agrimensura se não vinda do céu” e que “decisiva é somente a condição litoral” (LACAN, 2003, p.20). No trecho acima, Lacan evidencia a letra e sua articulação com o objeto. Em outras palavras, a linguagem que lê as marcas no real reconecta seus traços, seus “sulcos”, a uma cadeia de significantes e só aí a letra é transformada em escrita. Ela serve então de suporte ao significante que o enlaça na rede do semblante. Assim, a escrita é sempre a materialização da perda.

Mas se o mesmo traço que desenha a letra também articula a pintura como um registro da rasura é porque a arte também pode ser entendida como uma materialização da perda, uma materialização de um objeto perdido e de um vazio que jamais será preenchido e, no limite, carrega a própria sensação de morte. Sensação esta que, quando é atenuada do real perigo da morte, se torna deleitosa. Para Georges Bataille (2001, p.119), mais do que isso, existe geralmente um fascínio que envolve os aspectos da desgraça, da dor e do sentimento de perda de controle no face-a-face com a morte, ainda que, segundo ele, a arte nunca se

encarregue da tarefa de juiz e por si própria não seja capaz de despertar o interesse no horror, pois sequer ela o imagina. O mais importante ocorre quando o horror desempenha o papel na transfiguração de uma arte autêntica na qual o que está em jogo é um prazer.

É bom lembrar que, na Idade Média o imaginário religioso era fortemente influenciado pela imagem do inferno, em grande parte porque a arte estava fortemente conectada à educação e ao ensino, e os aspectos da desgraça e da dor, que sempre fascinaram o homem, estavam ligados intrinsecamente às figuras simbólicas de uma religião baseada no sofrimento. Através de rituais de purificação se poderia alcançar um estado de prazer (gozo). Posteriormente, a arte pode finalmente se livrar do serviço à religião, mas manteve fortes laços com o horror, o que, de acordo com Bataille, “permanece aberto à representação do que nos repugna.” (BATAILLE, 2001, p.122)

Ainda que o sacrifício não seja atualmente uma imagem tão recorrente como a que nos foi legada pela civilização europeia, que inclusive lhe outorgou um valor demasiado soberano, o sacrifício ainda é a resposta a uma obsessão secular. Bataille estabelece um paradoxo interessante ao comparar as reações infantis, as quais considera “totalmente naturais” diante de uma época considerada sem limites e que causa tanta exasperação. Para Bataille, nossa sociedade nos causa certa irritação “pueril” ao mesmo tempo que uma grande desconfiança. Depois de apartados desses anseios iniciais, algumas pessoas ainda mantêm essa reação verdadeiramente pueril, o que leva Bataille a questionar o que estão fazendo neste planeta e que farsas estão representando:

querem decifrar o céu e os quadros, passar atrás dos fundos

das estrelas e das telas pintadas, como crianças buscando fendas em uma cerca na intenção de olhar através das falhas deste mundo; uma dessas falhas é o cruel costume do sacrifício. É certo que atualmente esse “sacrifício” não é uma instituição vigente, mas nos fornece a possibilidade de experimentar toda a emoção que ele suscita, pois os mitos do sacrifício são similares aos temas das tragédias, e o sacrifício da cruz conserva sua imagem como um emblema proposto a uma reflexão mais elevada da expressão divina e da crueldade da arte. (BATAILLE, 2001, p.131)

A imagem do sacrifício em Bataille se impõe à reflexão sobre o legado da arte modernista de ter deixado de propor imagens indiferentes e meramente belas para se colocar como uma forma de conhecimento.¹⁹ Ela “prolonga, nesse sentido, a obsessão multiplicada da imagem sacrificial de onde as destruições dos objetos efetuadas por ela correspondem de uma maneira já semi-consciente à função perdurável das religiões.” (BATAILLE, 2001, p.131). Com essa afirmação, Bataille nos diz que o homem preso nas “trapaças” da vida se move, de certa maneira, em um campo de atração que é determinado através de um ponto de onde as formas sólidas são destruídas e de onde esses objetos dispersos e disponíveis pelo mundo se consomem como uma “fogueira de luz”. A arte atual, segundo ele, possui um caráter de destruição que se põe em destaque, herdeira de uma linhagem do sacrifício.

Entretanto, é importante não confundirmos a crueldade ao considerarmos as obras modernas. Embora o estranhamento esteja em sua base de construção, o que pode nos desorientar é, na verdade, uma idéia demasiadamente simples que fazemos acerca da crueldade: “chamamos geralmente de crueldade o que não

19 É curioso notar que não raramente escutamos a crítica de que a arte contemporânea se transformou em mero entretenimento. Para Bataille, a arte feita sob os auspícios da religião é que era considerada entretenimento, quando a religião reservava para si o direito das especulações sobre os questionamentos do mundo.

temos força para agüentar; e aquilo que suportamos facilmente, que nos resulta habitual não nos parece cruel.” (BATAILLE, 2001, p.128).

Podemos fazer uma analogia disso com o os vícios sexuais que, nos casos do juízo comum, podem ser associados aos estigmas de horror que eles evocam. Ao contrário do que comumente se diz, o sádico para Bataille se repete na sua flagelação, no que para ele é particularmente cruel e não necessariamente implica a intenção de ser cruel.

A prática do sacrifício físico foi desaparecendo das civilizações à medida que elas foram evoluindo, mas sempre existiu certo desejo de destruir. Mesmo que possamos nos contentar com a pouca consciência desse ato destruidor, nesse ponto, Bataille nos conduz a uma pergunta essencial, já que não basta a observação de que somos geralmente fascinados pela destruição: “Que razões temos para sermos destruídos por uma mesma coisa que para nós significa, de uma maneira fundamental, um dano, que tem inclusa a capacidade de evocar a perda mais completa que é o sofrimento da morte?” (BATAILLE, 2001, p.125).

É esse enigma perturbador que muitas vezes se converte em um vertiginoso desejo de nos apegarmos às coisas mais terrenas, mais mundanas. De outra maneira, podemos interpretar uma relação do sacrifício como um mero artifício para trapacear a morte, pois, com a destruição de um objeto, podemos encontrar outro sentido amenizador desse ato destruidor na consciência do sujeito.

4.1.1. O SUBLIME E A REALIDADE COMO MORTE

A fascinação que o horror e a dor, ligados à sacralização do objeto desejado, causadores de sentimentos contraditórios de atração e repulsão, muitas vezes associados a substâncias asquerosas da qual a arte faz largo uso, está intimamente articulada ao conceito de abjeto, conceito explorado inicialmente por Bataille e apropriado, décadas mais tarde, em outra linha de entendimento, por Julia Kristeva. Entretanto, antes de dar continuidade ao conceito de abjeto, faz-se necessária uma digressão da teoria do sublime, uma espécie de predecessora do conceito de abjeto.

A teoria do sublime foi desenvolvida em fins do século XVII e atingiu seu ponto alto no século XVIII como parte do processo de secularização e, consequentemente, de autonomia das artes frente às esferas da política, da moral e da religião. O sublime entra como uma peça fundamental no processo de emancipação expressiva da arte.

A distinção entre o belo e o sublime na estética do século XVIII mobilizou a distinção entre a forma e o informe. Em Emmanuel Kant, por exemplo, o belo na natureza está associado à forma do objeto, à percepção de que esse objeto possui contornos definidos, ou seja, limites. O sublime, por outro lado, encontra-se em um objeto amorfo. A falta de limites provocaria uma idéia de desconexão na mente (KANT, 1980, p.174).

Mas Kant afirma que a experiência do sublime deve ser considerada mais como uma agitação da emoção do que como o jogo da imaginação que se identifica com a beleza (KANT, 1980, p.175). Ele descreve a emoção do sublime como uma sensação vital de poder e de força que nos atordoa a consciência, que ele denomina de “prazer negativo”. Essa evolução negativa do prazer envolve tanto a dor

– o sentimento de que a imaginação é insuficiente para compreender o ilimitado, a magnitude absoluta – quanto o prazer – a descoberta de outras “propositivas” na faculdade da razão (KANT, 1980, seção 23). É importante ressaltar que, apesar de Kant discorrer sobre o sublime e os limites do conhecimento, ele não chega a formular uma teoria estética. Mas a sua teoria constitui a base da teoria romântica.

Dentre os vários pensadores do século XVIII que se detiveram sobre a idéia do belo e do sublime, como o próprio Kant, já mencionado, há também Mendelssohn, Lessing e Burke. Nossa abordagem, porém, se limitará à idéia de realidade-como-morte de Edmund Burke por considerá-la mais propícia a este trabalho, pois é esse autor quem vai definir o conceito de sublime em sua acepção mais moderna e mais próxima do conceito de abjeto, objetivo deste capítulo.

Para Burke, o sublime é um sentimento criado a partir da associação dolorosa de formas e imagens desagradáveis capazes de suscitar sentimentos paradoxais que levam ao deleite. Escreve:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as idéias de dor e perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado ao terror constitui uma fonte do *sublime*, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. Digo a mais forte emoção, porque estou convencido de que as idéias de dor são muito mais poderosas do que aquelas que provêm do prazer. O *sublime* é a manifestação de um máximo; é um abalo de muita intensidade que provoca deleite ou o horror deleitoso. A dor mais insuportável é apenas uma emissária da morte. (*apud* SELIGMANN-SILVA, 2005, p.33).

O sublime demanda certo envolvimento da parte do espectador, já que ele evoca o sentimento de perda de controle e coloca esse mesmo espectador frente à morte. Um dos modos de minimizar esse contato assustador é apelar para a nossa

capacidade de empatia com a morte. Burke, assim como Bataille, sugere que sentimos certo deleite nos infortúnios e nas dores do outro. O conceito de sublime, em Burke, mostra que ele é o real enquanto manifestação da morte,

nos arrebatando com uma força irresistível e impedindo nossa mente de raciocinar. Esse sublime da morte que aponta para uma realidade-como-morte se manifesta tanto sob a figura da privação extrema, ou seja, do real como uma falta primordial – como no caso das trevas, do vazio, da solidão e do silêncio – como também sob a figura da vastidão que nos oprime e amedronta ao revelar nossa insignificância (*apud* SELIGMANN-SILVA, 2005, p.34).

Suas fontes são sentimentos que ameaçam a integridade do indivíduo e o enfraquecem. Tais sentimentos, como a obscuridade, a escuridão, a incerteza, a confusão, a grandiosidade, “funcionam como um sinal de alerta, uma lembrança da fragilidade do indivíduo frente às potências físicas e metafísicas” (ARAÚJO, 2004). Dessa forma, a presença da morte é a realidade iminente de uma falta essencial. A falta em Burke não é a do conceito psicanalítico, mas age como um desvio da norma e estabelece um corte e um silêncio no fluxo normal de percepção que aponta para um informe imponderável, para uma infinitude onde pode ser encontrada a própria idéia de Deus. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 34).

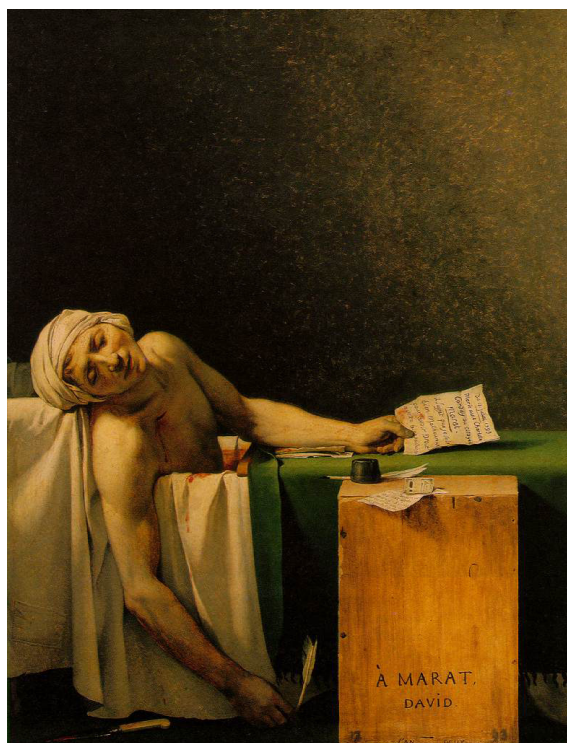


Figura 26. Jacques-Louis David: Marat assassinado, 1793.



Figura 27. Caspar David Friedrich: O monge à beira do mar, 1808-10.

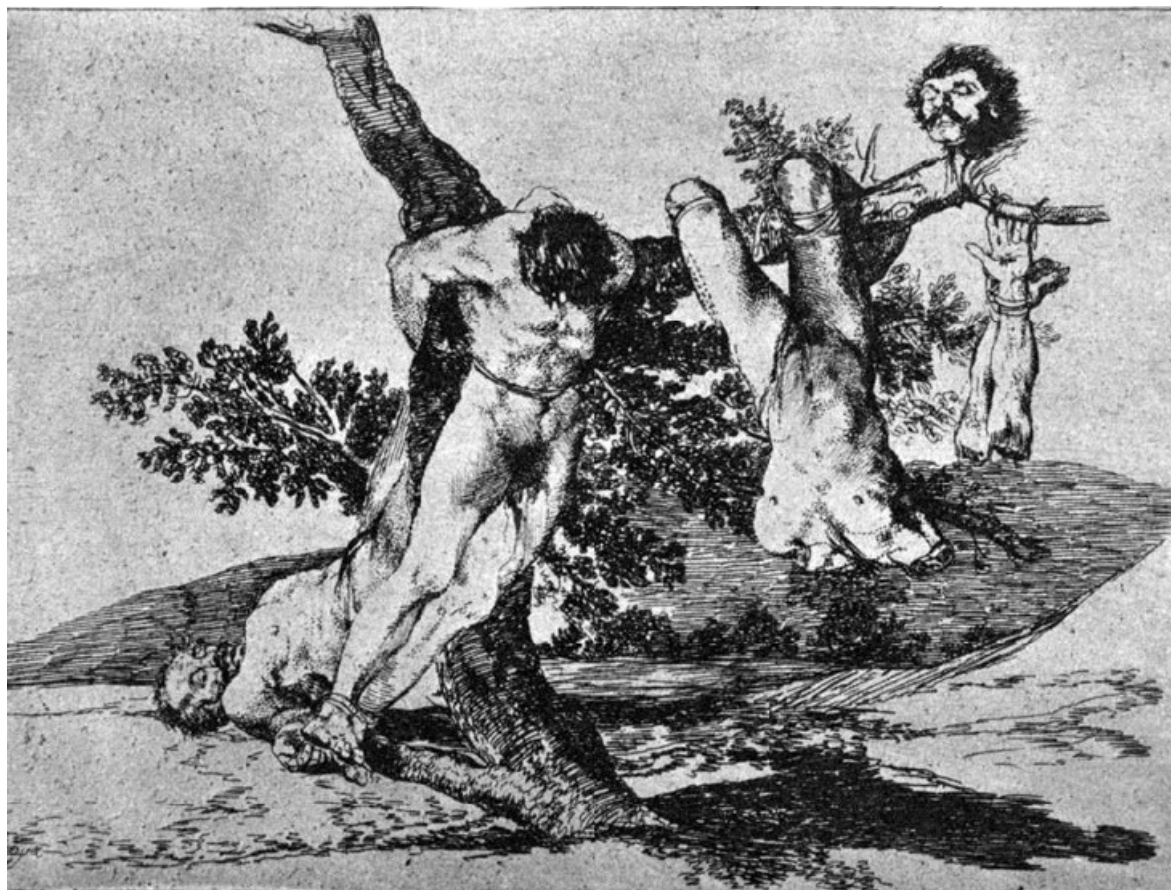
A estética do sublime é facilmente observada desde a pintura romântica ao sublime ético do neo-classicista Jacques-Louis David (fig. 26), de Caspar David Friedrich a Francisco de Goya. No primeiro, vemos suas telas pintadas em suave gradação de tons e, ao mesmo tempo, contrastadas, que dão uma incrível sensação de profundidade e solidão. Em *O monge à beira do mar* (1808-10, fig. 27), vemos, no centro da tela, um vazio poderoso e místico e um sujeito que se



Figura 28. Francisco de Goya: Série Caprichos, 1793-94.

dilui na paisagem. No segundo, já se verifica uma representação mais realista do terror e da morte ao invés de uma idealização dessas catástrofes, como nas gravuras da série *Caprichos*, 1793-94 (fig. 28) e *Desastres da Guerra*, 1800-16, (fig. 29). A partir de artistas como Goya, começa o deslizamento da estética do sublime na direção do abjeto. Para Selignam-Silva (2005, p.39), “nesses artistas e poetas já percebemos uma transformação do sublime na direção do abjeto. Julia Kristeva aproxima inúmeras vezes o abjeto do sublime, sem, no entanto, se preocupar em estabelecer a diferença entre os dois conceitos”. E é sobre esse abjeto que tratarei de agora em diante.

Figura 29. Francisco de Goya: série *Desastres da Guerra*, 1793-94.



Grande hazaña! Con muertos!

4.2 MÁCULA E VISCOSIDADE

“A viscosidade é a agonia da água.”
Sartre

Entre os anos 20 e 30, quando Georges Bataille escreveu sobre o abjeto, ele o pensou dentro do seu conceito de heterologia cuja escatologia significava qualquer elemento que fosse rejeitado como excremento do sistema social, uma forma de identificar as forças violentas de exclusão que operavam dentro dos estados modernos. Forças produtivas que desumanizavam e subjugavam a massa operária reduzindo-as a dejetos sociais.²⁰ Nesse período, Bataille estava preocupado em definir um modelo de coesão social baseado na “atração e repulsão, modelo este no qual o elemento de coesão não era uma força de atração, mas de repulsão, com seu cerne composto por todas as coisas absolutas que anteriormente eram classificadas como abjetas” (KRAUSS, 1996).²¹

Décadas mais tarde, Julia Kristeva se apropria do termo de Bataille para desenvolver a teoria do abjeto dentro da teoria psicanalítica de Freud e Lacan. Nesse caso, o que Kristeva concebe como abjeto é uma conexão entre o sujeito e o objeto, sendo que o “sujeito é a psiquê e o objeto, o somatismo. O sujeito, um ser consciente, e o objeto, seu mundo.” (KRAUSS, 1996).²² Assim, o abjeto ocupa em Kristeva uma posição fronteira em que não é nem sujeito nem objeto. O não ser sujeito está em um momento pré-simbólico, em que o bebê ainda se confunde com o corpo da mãe; e o não ser objeto está em um momento posterior, em que o corpo se tornou abjeto, ou seja, cadáver.

20 Cf. Bataille, G. *The use value of D.A.F. de Sade*, 1930.

21 KRAUSS, R. “Inform” without Conclusion in *October*, Vol. 78. The MIT Press, 1996, pp. 89-105.

22 *Idem, Ibidem*. p.93.

De acordo com Julia Kristeva, as questões relativas à separação do espaço materno nos remete automaticamente à proibição do incesto²³, em que o sagrado se mostra como um desejo de purificação baseado nos ritos. Podemos tomar como exemplo liturgias presentes em quase todas as religiões, tais como rituais de confissão, batismo, lavagem dos pés e outros rituais de contrição.

Historicamente, as diversas sociedades se debruçaram sobre os ritos de purificação, já que essas práticas consistem em livrar o sujeito da mácula. O que leva Kristeva a se perguntar: “O que é a mácula? O que é sujo?” (KRISTEVA, 2000, p.44). Um exemplo claro da mácula em certas sociedades é sua proximidade com algumas substâncias cuja ingestão é proibida. Mas essa mesma sociedade cria uma grande quantidade de tabus alimentares, tais como os presentes no judaísmo, no hinduísmo e no islamismo. Analisando todas essas proibições e esses desejos de purificação, vemos que:

de início a purificação é recomendada ou imposta quando a *fronteira* entre dois elementos ou duas identidades não se mantiveram, ou quando essas identidades se misturam. Desse modo, não se deve misturar o alto e o baixo, o mar e a terra; em consequência disso, animais que habitam o mar e a terra serão julgados impuros. Conforme esses tabus alimentares, o moderno conclui que *impuro* é o que não respeita o limite, o que mistura as estruturas e as identidades. (KRISTEVA, 2000, p.44).

Ainda segundo Kristeva, é possível que o impuro seja, em uma última instância, o materno. Isso se deve “primeiramente, porque a relação do ser falante com

23 Em “Totem e Tabu”, Freud analisa a coesão das sociedades pré-históricas a partir do triângulo edipiano em que, após a horda fraterna ter assassinado o pai, esse ato converte-se imediatamente em culpa, purificada posteriormente em rituais de sacrifício com a finalidade de restauração da autoridade paterna (mas agora praticada pelos filhos) para estabelecer um *socius* sob o signo do falo primevo. O ritual de purificação se constitui então, como pacto simbólico entre os filhos, que instituem o sagrado a partir do duplo tabu do assassinato do pai e da proibição da relação com a mãe.

o espaço materno é precisamente uma relação arcaica, em que as fronteiras são inexistentes ou instáveis, uma relação de osmose na qual a separação nunca é totalmente clara” (KRISTEVA, 2000, p.45). Kristeva considera que, ainda hoje, a superfície dessa pretensa pureza tão almejada nos conduza automaticamente a uma repulsa à mácula, e traz com ela contrição, arrependimento e culpa. Em outras palavras, a mácula é a mancha da culpabilidade diante de um ato transgressor e deve ser permanentemente purificada. No entanto, ela é ao mesmo tempo desejada, porque a revolta e a transgressão à lei também são formas de se incluir nela.

A situação de ambigüidade do abjeto refere-se comumente a algo que precisa ser eliminado para que o sujeito possa surgir pela evacuação do excesso de uma substância fantasmática estranha ao próprio sujeito, mas também íntima dele. “Dessa forma, o abjeto toca a fragilidade de nossos limites, a fragilidade da distinção espacial entre o nosso dentro e fora, assim como da passagem temporal entre o corpo materno e a lei paterna” (FOSTER, 2001, p.157). O abjeto de Kristeva é uma manifestação da violência da cisão primitiva de corpos que revela a falta como a fundadora do ser:

o abjeto como manifestação do que há de mais primitivo na nossa economia psíquica, origina-se para ela de um recalque imaginário, anterior ao surgimento do eu: o abjeto não é o objeto, é uma espécie de primeiro não-eu, uma negação violenta que instaura o eu; trata-se, em suma, de uma “fronteira” (SELIGMANN-SILVA, 2005, 39).

Nesse contexto, a fronteira é capaz de unir e de separar substâncias indiferenciáveis, tanto com relação ao sujeito²⁴, quanto a um borrar dos limites de percepção

24 A relação também pode ser entre sujeitos. No caso da mãe e do filho, o abjeto é entendido como um sentimento maternal composto de uma infinidade impronunciável de ascos corporais: de sangue, excreções, das membranas mucosas, dentro da teorização da arte abjeta como as múltiplas formas da ferida. (cf. *The Politics of the Signifier II: A Conversation on the “Informe” and the Abject*. *October*, Vol. 67 (Winter, 1994), pp. 3-21).

do objeto. Podemos aqui perceber de forma mais clara a relação com o sublime, pois, mesmo em Kristeva, a arte é uma forma de purificação do abjeto (KRISTEVA, 2000, P.52). Além da aproximação do sublime, Rosalind Krauss também vê congruências do abjeto de Kristeva com a concepção de Sartre do *visqueux* (viscoso), uma condição que não está em relação ao que não é líquido nem é sólido, mas em algum lugar no meio termo entre os dois. “Um empecilho suave contra a fluidez do líquido. “A viscosidade é a agonia da água”, escreve Sartre (*apud* KRAUSS, 1996). Para ele, a flacidez escoante pode ter alguma das qualidades de um sólido, mas que não tem ainda a mesma resistência. Ao contrário, ela vai se tornando pegajosa ao toque, sugando-os, comprometendo-os, de uma maneira às vezes até dócil (KRAUSS, 1996).

Essas propriedades viscosas do abjeto são conferidas em alguns dos meus trabalhos envolvendo a graxa (figs.30 e 31). Tanto pela compulsão dos observadores em tocá-la, de se sentirem seduzidos pelo pretume informe (muito mais do que os objetos sólidos presentes), quanto pela sua capacidade de macular e obliterar os objetos sólidos ao seu redor. Capacidade essa que força o observador a um lugar onde o orgânico e o inorgânico se misturam, e a forma se torna incapaz de organizar a matéria. Sua composição físico-química, responsável pela viscosidade, reage diretamente com a composição química dos materiais da parede, do piso ou de qualquer outro material que interaja. A graxa age como feridas narcísicas no cubo branco das galerias.

As propriedades lubrificas ocupam posição central em diversos trabalhos e se estendem também ao uso de outros materiais, como a grama e o ferro. A exposição *Corte* (1998, fig.32), por exemplo, flerta diretamente com a arte abjeta na medida em que ganha legibilidade apenas no interior da cadeia de significantes produzidos pelo conjunto. Eles se valem de uma aparência minimalista apenas como imagem, como um corpo esvaziado. Se algumas peças chegam a ser reconhecidas como



Figura 30. Juliano Moraes: Paisagens secretas - CCBB, São Paulo, 2005



Figura 31 - Juliano Moraes: Sem título - MAC, São Paulo, 2006.

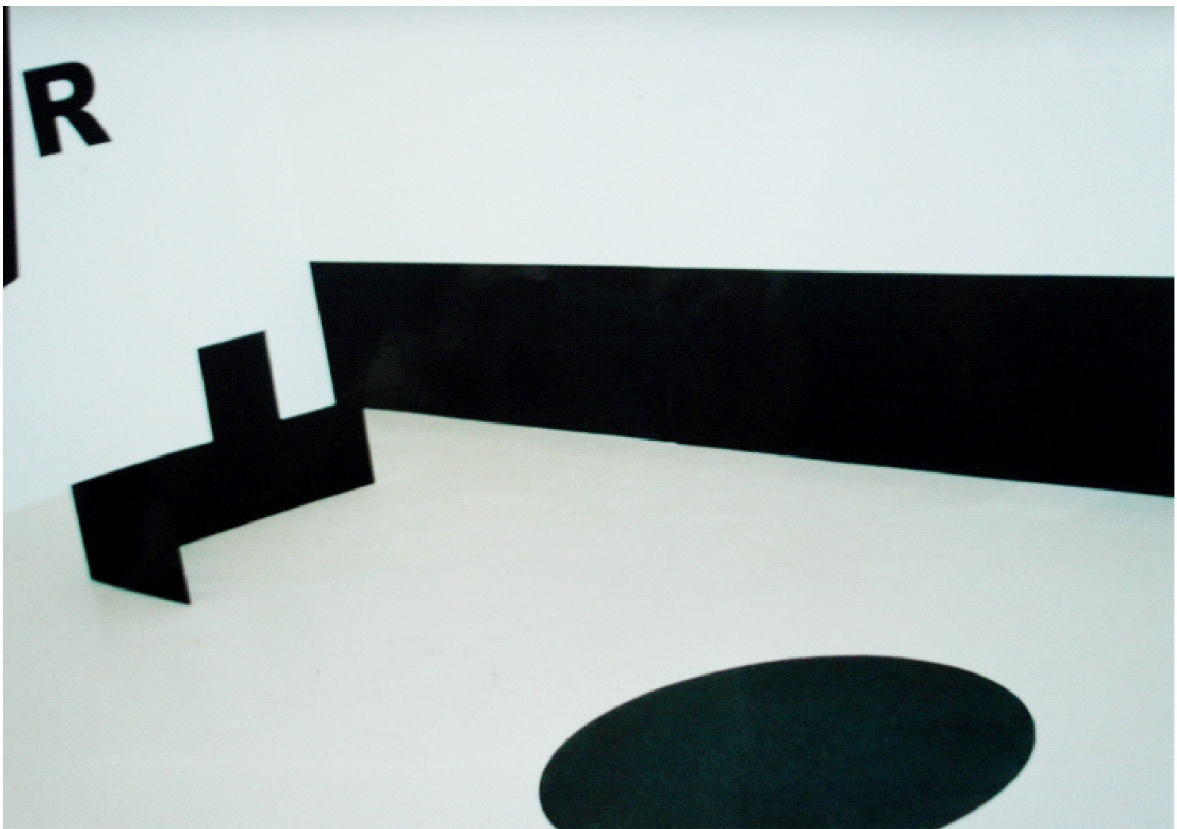
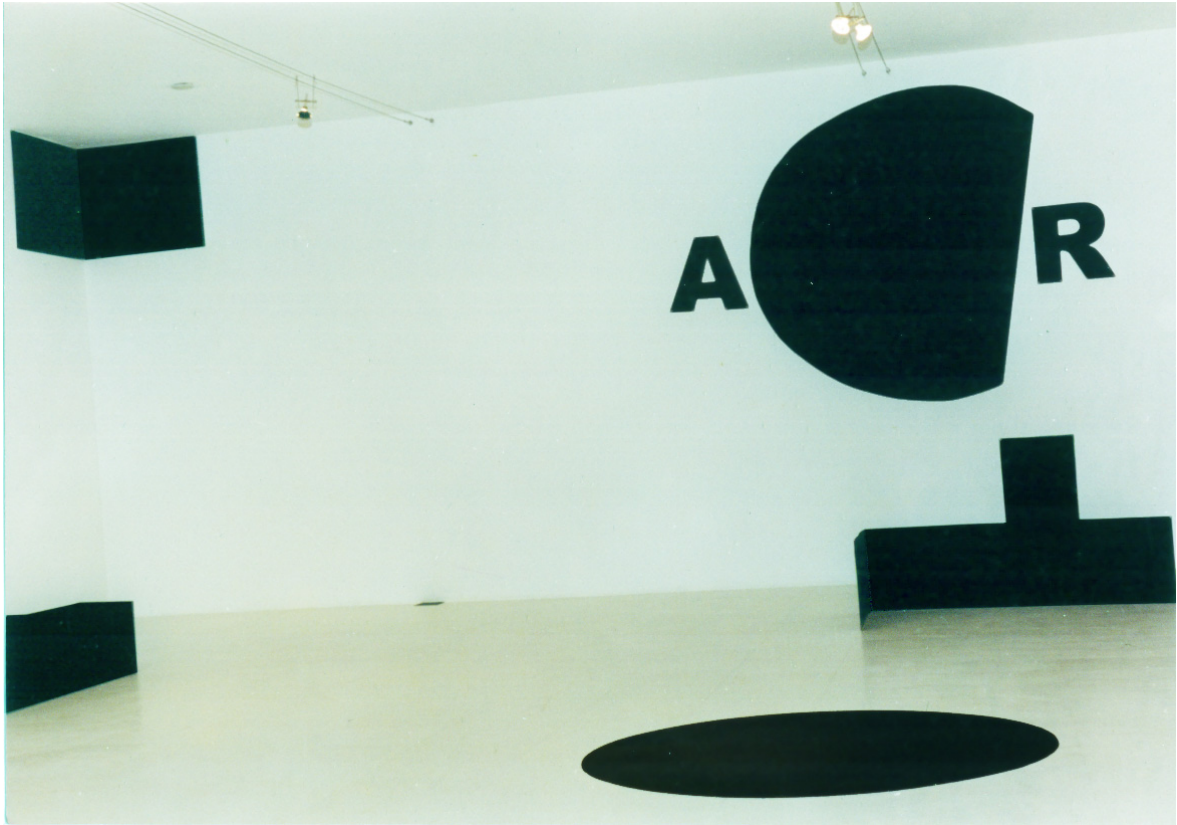


Figura 32. Juliano Moraes: Corte - Casa das Rosas, São Paulo, 1998.

uma letra, no sentido literal, são na verdade apenas um mimetismo cadavérico que denuncia uma ausência do Eu e evidencia uma estrutura não narcísica.



Figura 33 (detalhe). Juliano Moraes: *Ne-Uter* – MAC Goiás, 2001.

As peças da exposição podem ser consi-

deradas proto-obras, uma vez que não se constituem individualmente como algo reconhecível como tal, a não ser pela ocupação do cubo branco do museu. À maneira da arte minimalista, esses trabalhos utilizam-se dos mecanismos de identificação como uma extensão do próprio corpo do espectador para gerar situações de incertezas, uma vez que agem como buracos negros que atraem para si o olhar. Entretanto, esse olhar de identificação é imediatamente frustrado, pois o que se reconhece é algo informe. Colocadas como ser corpo, estão sempre atreladas ao olhar do outro, que paradoxalmente, é a única coisa capaz de lhes conferir vida.

Também na exposição *Ne-Uter* (2001, fig.33), ou em *Paisagens Secretas* (2005, figs.34 e 35), as peças se colocam muito mais como um querer ser, em que atuam como um corpo composto pela montagem de objetos parciais que delimitam uma cartografia corporal expandida no próprio espaço. Na arte abjeta, o corpo é um campo semiótico dividido em zonas, “a base sobre a qual se desenvolveu e se assenta o discurso simbólico da linguagem” (SELIGMANN-SILVA, 2004, p.41).

A sensação de esvaziamento dos espaços denota as peças como um fluido, formas vazias que se disponibilizam para serem reconfiguradas indefinidamente na

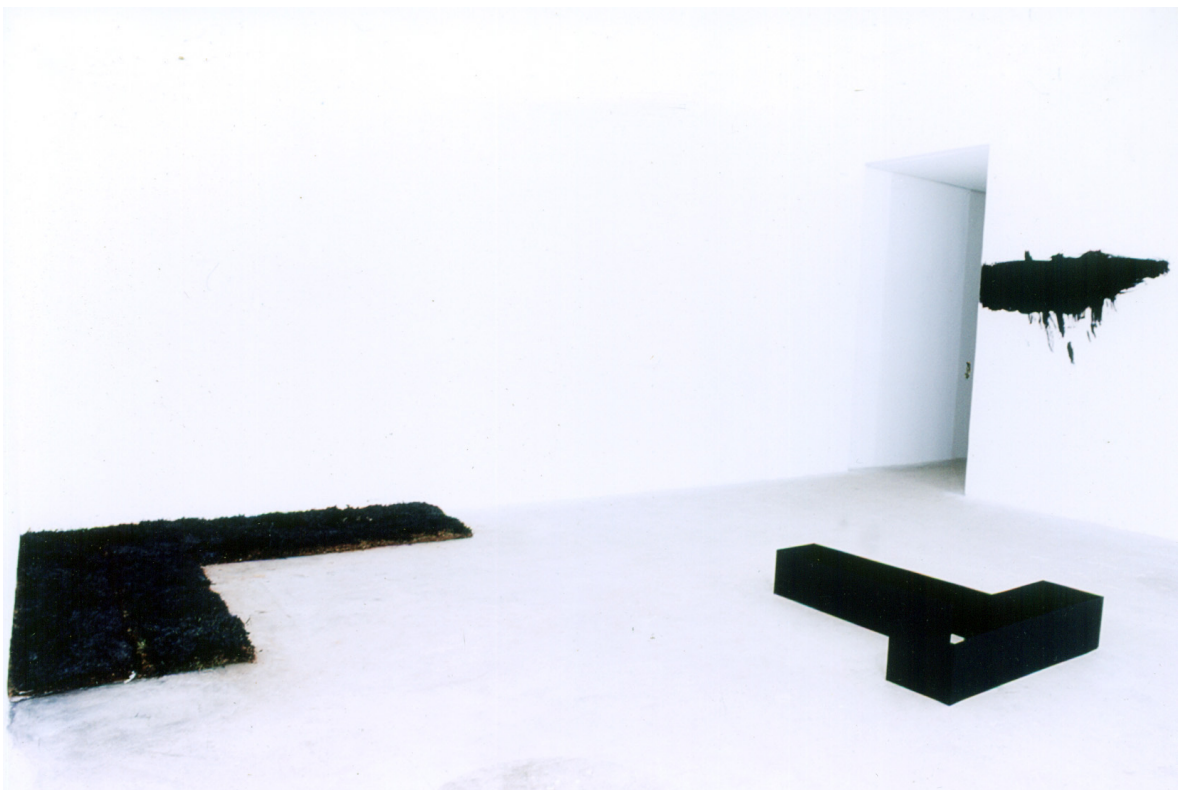
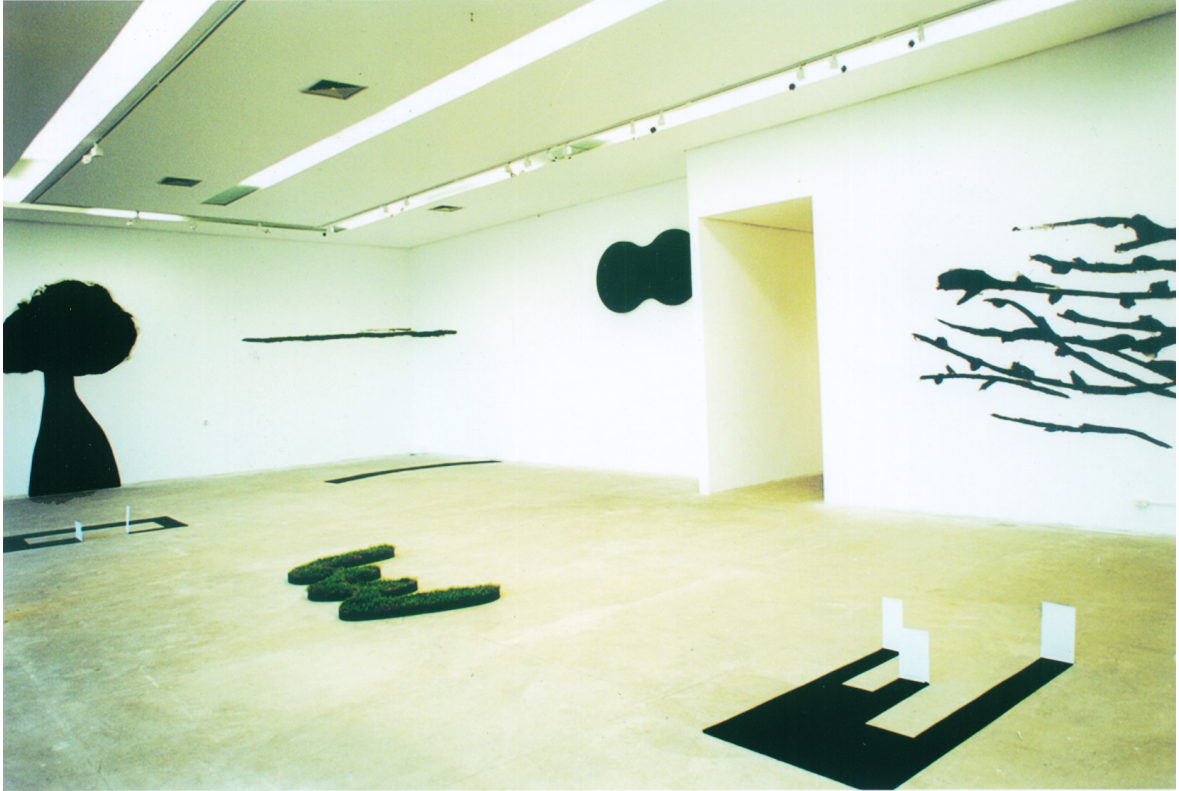


Figura 33. Juliano Moraes: Ne-Uter – MAC Goiás, 2001.



Figura 34. Juliano Moraes: Paisagens Secretas, CCBB São Paulo, 2005.



Figura 35. Juliano Moraes: Paisagens Secretas, CCBB São Paulo, 2005.

presença do outro. O olhar lançado na obra em busca de um reconhecimento de si é frustrado ao se deparar com algo que age como um espelho cego. Ao contrário de refletir, abre um campo de profundidade, uma zona fronteira onde nada é definido claramente, entre o eu e o outro, entre o de dentro e o de fora. O que se tem é a instalação de um silêncio perturbador, algo que não evoca precisamente nem o íntimo nem o mundo exterior, mas o estar entre esses dois lados, sempre em trânsito, sempre provocando uma deriva.

Outro aspecto do abjeto pela atração e repulsa diz respeito à sacralização do objeto ligada à lei do pai. Paradoxalmente, é o que constitui o obstáculo à sua satisfação que pode ser percebido na instalação *Jardim Secreto* (2001, fig.34). Trata-se de uma instalação executada na 3ª Bienal do Mercosul - a bienal dos *containers*. Presupus construir o trabalho a partir das obras dos outros artistas. A execução consistiu

em circular entre as demais instalações à procura de objetos que pudessem ser ou roubados, ou coletados como restos. No dia da abertura os objetos foram mergulhados numa graxa negra e impregnante e, em seguida, lançados no interior do *container* com uma espessa camada de forração das margens do Rio Guaíba.

Embebidos pela graxa iam aos poucos configurando o espaço como objeto de arte (uma pintura de paisagem amorfa). A graxa, ao apropriar-se dos objetos, era ao mesmo tempo elemento da construção e causa do envenenamento da forração, gerando um ciclo conflituoso e permanente de construção e destruição. A obra era ora frustrada, ora bem sucedida, em se constituir a partir de pedaços de amores, de desejos, devaneios... Os objetos que a alimentavam também modificavam, irrevogavelmente, o jardim de forma inesperada. A grama morria em algumas partes e crescia em outras, revelando ou ocultando o que estivesse por perto.

Figura 36. Juliano Moraes: Jardim Secreto – 3ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 2001.



4.2.1 ARTE ABJETA DE CINDY SHERMAN

Retorno agora, de forma mais geral, a algumas questões acerca da produção de arte a partir dos anos 50, sobretudo à arte minimalista e pós-minimalista com a qual meus trabalhos dialogam diretamente. A base dos processos de construção estética desses movimentos está relacionada aos ataques furiosos ao Eu expressivo e sua espontaneidade, com alvo dirigido à dissolução sistemática do sujeito cartesiano. Dessa ofensiva, toda uma tradição de representação desenhada a partir de um ponto fixo do olhar passa a ser sistematicamente criticada. Em outros

termos, o que Foster anuncia como um “novo interesse pelo corpo” pelos minimalistas não poderia ser entendido como uma delimitação mais clara de um novo padrão estético calcado na construção de objetos não narcísicos? Creio haver aí uma clara dissolução



Figura 37. Cindy Sherman: The untitled film stills #21, 1978.

do Eu expressivo, característico da arte tradicional, em troca de borrar os contornos do sujeito clássico cuja identidade estável repousava no corpo, fonte da sua auto-identificação.

Nas fotografias de Cindy Sherman, embora não tenha relação aparentemente direta com meus trabalhos, também podemos ver de outra forma (não menos contundente) o corpo como uma cartografia do desejo. *Untitled film stills* (1977-80,



Figura 38. Cindy Sherman: The untitled film stills #3, 1977.

fig. 37 e 38), por exemplo, consagrada série de auto-retratos em preto-e-branco, coloca a autora em diferentes papéis do estereótipo feminino. Ela adota vários personagens e identidades diferentes, podendo ser uma estudante imatura, uma diva glamorosa ou uma dona-de-casa. Mesmo sendo a própria autora a ocupar o papel central nas imagens, não se trata de um auto-retrato no sentido tradicional. Ela evoca o problema da identidade na imagem do corpo ao inverter a posição tradicional do auto-retrato como uma janela para o psicologismo expressivo do autor. Ao invés disso, ela parte para uma generalização da imagem de si como um recipiente informe, modelável pelo desejo do outro, mostrando o quanto o próprio corpo não tem nada de pessoal. A inversão de papel promovida por Sherman coloca o olhar novamente no ponto do objeto. Hal Foster vê nessa inversão do diagrama lacaniano

o sujeito, enquanto imagem, sendo invadido pelo olhar que vem do objeto. (FOSTER, 2001, p.153). O real traumático de Foster aponta para o corpo como anteparo dessa ferida, para um real onde a “violência extrema dissolve o corpo em carne e o mundo em matéria.” (LOPES, 2007, p. 84).

A paixão pelo real parece promover tudo que é coisificável numa repetição interminável. No que consiste a estratégia de Sherman se não a da repetição mimética dos estereótipos femininos, a ponto de realizar o corpo pelo excesso da sua própria idealização? Mas o que proponho é, longe de se entregar ao abjeto, o confrontar com situações abjetas. Poderíamos arriscar a afirmar que, se a arte, ao longo dos últimos quinhentos anos foi abandonando a *mimesis* aristotélica como modelo de representação, na agoridade artistas como Cindy Sherman, Kiki Smith, Robert Gober, Sue Williams, Nancy Spero e Louis Bourgeois (apenas para citar alguns artistas associados à arte abjeta) parecem retomar o uso da *mimesis*, talvez a *mimesis* da morte.

4.3 AS OPERAÇÕES ESCATOLÓGICAS DA SOMBRA

*Verse-nous ton poison pour qu'il nous reconforte!
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau!*
Charles Baudelaire

Resta ainda uma última conexão conceitual que diz respeito às trevas de Junichiro Tanizaki, cujas propriedades da sombra revelam ou intensificam a percepção dos elementos por ela tocados. Penso ser possível estabelecer uma conexão, ainda que cause inicialmente algum estranhamento, com o uso que George Bataille faz da escatologia. Esse conceito está relacionado a outro mais abrangente, denominado “heterologia”, ou tudo o que um sistema não assimila, mas rejeita como excremento, identificado com uma força de exclusão violenta, que opera dentro dos sistemas de estados modernos (BATAILLE, 1930). Sobre escatologia, normalmente a tomamos como um termo que designa excrementos e substâncias asquerosas, como urina, fezes, muco, sangue menstrual, vômito e similares. O que não levamos em consideração é que a risada, o prazer, uma palavra colocada estrategicamente em uma frase pode se tornar suja e obscena. Da mesma forma que qualquer ação capaz de desestabilizar determinada situação por meio de uma irrupção violenta de forças também pode ser entendida como escatologia. Se tomarmos essa suposição como correta, fica possível entender a escatologia mais como uma operação do que uma substância.

A homogenia, força antagônica à heterogenia, foi caracterizada por Bataille pelo processo de apropriação de diversos produtos da atividade humana: roupa, alimento, terras, instrumentos de produção que, por fim, levam a homogeneização ao “total domí-

nio superior²⁵. Tal processo está ligado à instituição da lei, da religião e da moralidade, que regulam a apropriação. A excreção é a contrapartida da liberação de energias da acumulação produtiva, como, por exemplo, o uso do prazer e do gozo como manutenção da satisfação dos elementos heterogêneos dentro da homogeneidade. Sejam os sistemas religiosos que separam o sagrado do imundo, a despeito dos rituais de purificação do abjeto de Julia Kristeva, ou a incitação ao consumo incessante de produtos pelas massas, fato esse que incluem a excreção como apropriação:

na análise final, está claro que um trabalhador trabalha para obter os prazeres violentos do coito (em outras palavras, ele acumula para gastar). Por outro lado, a concepção de acordo com a qual o trabalhador tem que ter o coito para prover as necessidades futuras de trabalho é unido à identificação inconsciente do trabalhador como escravo. (BATAILLE, 1930)

O que Bataille propõe é que a excreção seja usada como uma força violenta de libertação do homem. Sua “heterologia” é a arma contra toda e qualquer representação homogênea do mundo, cuja meta é sempre a privação das fontes do nosso universo de excitação. Segundo a definição de Bataille, heterologia é:

a ciência do que é completamente outro. O termo agiologia seria talvez mais preciso, mas, dever-se-ia usar o duplo significado de *ágio* (análogo ao significado duplo de *sacer*), tanto sujo quanto sagrado. Mas é acima de tudo o termo escatologia (a ciência de excremento), no que mantém às circunstâncias presentes (a especialização do sagrado) um valor expressivo incontestável a um duplo de um termo abstrato como heterologia. (BATAILLE, 1930).

25 Bataille associa a homogeneização dominadora às forças paternas, ao celestial, ao sagrado e à justiça; o excremental, o heterogêneo, está ligado às classes baixas, ao operariado, ao mundano, demoníaco, ao corpo estranho e a tudo que se decompõe. Cf. BATAILLE, G. *The use value of D.A.F. de Sade*, 1930.

A noção do heterogêneo como corpo estranho permite à pessoa notar a identidade subjetiva e elementar entre o que é excremento e tudo aquilo que pode ser visto como sagrado ou maravilhoso. Mas não apenas isso: a prática da escatologia requer a modificação peremptória da ordem estabelecida pela imediata distinção das reais categorias dos termos que compõem as forças de um determinado sistema. Em *Documents*²⁶, nº 7, Bataille publica o verbete “informe”, e sua definição de dicionário “começa a partir do momento em que o sentido não se faz mais necessário do que as palavras.”²⁷ Ou seja, para aquilo a respeito de que ninguém tem idéia, não existem palavras. Ainda podemos dizer de que, para algo que ninguém tem idéia do que seja, existem palavras que não são próprias, nem elevadas ou sequer polidas. Palavras (por extensão, coisas) inapropriadas ou fora do lugar são o suficiente para desconcertar um discurso e forçar a descontinuidade homogeneizada de uma determinada leitura, de uma determinada visão reificada.

Dessa forma, uma simples gargalhada pode ser uma operação escatológica, pois:

Uma reação tão insignificante quanto uma gargalhada deriva da característica extremamente vaga e distante do domínio intelectual, e que isto basta para ir de uma especulação restante de fatos abstratos para uma prática cujo mecanismo não é diferente, mas que imediatamente alcança a heterogeneidade concreta. (BATAILLE, 1930).

Denis Hollier (1985, p.101) lembra uma passagem muito interessante em *Górgias*, em que Sócrates é repentinamente interrompido em sua exposição pela gargalhada de Pôlos: “Que é isso, Pôlos, estás rindo? Será essa uma nova modalidade de refutação, rir de alguém que afirma alguma coisa, sem opor-lhe qualquer

26 Revista publicada por Bataille entre 1929 e 1930.

27 “Un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait plus le sens mais les besoins des mots”(…) in *Documents* nº 7.

argumento?”²⁸ A risada apenas constrangeu Sócrates porque contém em si uma ironia que refuta o argumento lógico, não dentro do esperado pela filosofia, mas justamente por não refutar nada, por ser indizível. O que assustou Sócrates foi a capacidade da risada de Pôlos de desconcertar seu discurso por uma inesperada não-argumentação que o deixou momentaneamente desarmado. Assim como a risada de Pôlos, a desconstrução que a escatologia de Bataille propõe parece sempre desejar “dissublimar alguma metáfora pelo contato com o indizível” (HOLLIER, 1985, p.102).

A utilização do elemento maculador (palavra ou substância suja) se constitui como o cerne da desconstrução. A palavra suja, diz Hollie, “é a palavra que expõem suas impropriedades”. Expor no sentido do que “não é próprio e nem limpo sobre este nome”, mas que mostra a transposição de cada nome, no que por si mesma trai o indizível, “o que não pode ser nomeado.” (HOLLIER, 1985, p.106).

Em outro ensaio intitulado “La langage des fleurs”, também publicado em *Documents*, Bataille discorre sobre a arbitrariedade dos signos, analisando os sentimentos associados às flores. O porquê de a rosa vermelha ser tida como símbolo do amor romântico, a mandrágora fortuita, às vezes satânica, ou a *ancolie*, como emblema da tristeza, enquanto a anatomia das flores parece não trazer nenhuma relação com os sentimentos a elas associados. Contudo, não se trata de negar tais associações, ao contrário, ele insiste que são justamente as propriedades de sedução das flores (seu perfume, suas cores) a maneira mais direta de revelar a arbitrariedade associativa. Mas como se daria a evidência dessas características?

À rosa são as pétalas que conferem beleza, mas, ao se sujarem com o pólen dos órgãos sexuais, garante Bataille, elas revelam a fragilidade efêmera da sua corola. Segundo Rosalind Krauss, a mancha do pólen na pétala é uma negação

28 Diálogos de Platão – Górgias.

simples²⁹ de que a flor pode ser um símbolo usado apenas na arena do amor. Ocorre que Bataille trabalha contra a modificação das propriedades amorosas das flores ao insistir que elas são sedutoras justamente porque estão manchadas. Essa mancha, no entendimento de Krauss, é outra forma de Bataille pensar a escatologia (KRAUSS, 1999, p.111). Ela considera como sendo a operação escatológica efetuada por Bataille como uma “negação da negação” (*idem, ibidem*). Mais uma vez, o que está em jogo não é a substância (pólen ou merda³⁰), mas a existência do elemento de mancha ou mácula como agente da operação.

A questão da “negação da negação” evidenciada por Krauss é: existem termos que possuem a capacidade de generalização, como a palavra homem, que identifica tanto o gênero humano quanto a coletividade da espécie. Se tomarmos os pares de oposição homem-mulher, por exemplo, veremos que mulher é um termo mais específico, pois serve apenas para identificar um dos dois gêneros da espécie humana, enquanto que o termo homem é menos específico, porque inclui os dois gêneros, como na frase: “O reino dos Céus pertence aos homens de boa vontade”. “Homens” toma o lugar de humanidade e abarca os dois gêneros. No entanto, essa generalização esconde uma hierarquia de poder, uma relação de privilégio entre os termos. O termo “não marcado”³¹ apresenta um potencial para elevar-se a ordens de generalização e abstração. Ou seja, a

29 A dialética de Hegel é um sistema lógico baseado em três termos: tese (1º termo), antítese (2º termo) e síntese (3º termo), no qual do conflito entre tese e antítese surge a síntese, que é uma situação nova que carrega dentro de si elementos resultantes desse embate. A síntese, então, torna-se uma nova tese, que contrasta com uma nova antítese gerando uma nova síntese, em um processo infinito. Krauss conecta a escatologia à dialética de Hegel ao descrever a síntese, o 3º termo, com a negação simples, que neutraliza os termos anteriores (tese e antítese). Ao negar a neutralização dos primeiros, Bataille coloca a escatologia como a negação da negação.

30 A merda aqui se refere à alusão que Bataille faz no ensaio “La langage des fleur” ao conto homônimo do Marquês de Sade, em que ele lambuzava com merda as pétalas das flores recebidas por ele na prisão.

31 Os lingüistas, aponta Krauss, consideram o termo passível de generalizações (home, no nosso exemplo) como sendo “não marcado” (unmarked) e o outro (mulher) como “marcado” (marked).

partir dos pares de oposição (homem-mulher) o termo não marcado neutraliza o termo marcado ao ascender sobre este (KRAUSS, 1999, p. 113).

O que está em questão para Bataille não é simplesmente o jogo lingüístico por pares de oposição. A recusa em neutralizar o termo desfavorecido revela não somente a relação de privilégio e poder entre os termos, mas vê nisso o reflexo direto de uma situação real. De fato, para lingüistas como Benjamin Lee Whorf (1956), a sintaxe e o léxico de uma língua refletem a nossa cosmovisão. A escolha do léxico é imbricada na própria percepção que fazemos do mundo, incluindo preconceitos e valores. Assim, o nome das coisas é uma convenção tanto quanto o mundo, ou seja, a classificação das palavras é remissiva à classificação que fazemos do mundo. Dessa forma, para Krauss (1997, p.115), a escatologia de Bataille é como uma “desconstrução performática” com poder de “atacar a ordem e as propriedades do mundo.” Para Bataille, é a pétala da rosa que pertence à mancha.

Por extensão, não seria correto afirmar que se a graxa e as chapas pretas que mancham os espaços e os objetos onde tocam, provocando o estranhamento, não estariam agindo numa operação escatológica? Diante da estranheza do informe sombrio, a presença ausente cria uma espécie de vácuo ou área de silêncio. Forçar a instalação de zonas de silêncio num mundo com uma super-demanda de ruídos não pode ser entendida igualmente como uma operação escatológica?

A operação escatológica da sombra institui um paralelo com as trevas de Tanizaki quando pela negação-da-negação dos espaços e dos objetos, evidencia as suas dimensão e função ao escondê-las pela mancha. No trabalho “Escada ensimesmada” (fig.35) ou nas bolas de graxa (fig.31) colocadas no corredor do cofre do Centro Cultural Banco do Brasil de São Paulo, podemos conferir a sombra encarnada na graxa agindo como elemento subversivo da própria obra, tanto o espaço quanto a

escada, ao ser impregnada por uma substância suja. A graxa preta, na condição de tinta, pinta os espaços de forma desagradável, sujando e engordurando. Sujeira que revela a ação entrópica do tempo, ou o “lustro dos anos”, na expressão de Tanizaki.

A mancha abre fissura no espaço do cubo branco, fissura do real que só pode acontecer de forma traumática. Assim como penetrar na intimidade também é um processo de violência. Como já foi dito, a sombra oximórica cria zonas de silêncio na superfície quando impede a fruição dos objetos (ao menos momentaneamente), mas também conserva no seu interior todas as propriedades dos objetos empossados, eclipsados. Propriedades que só podem ser reveladas em certas circunstâncias. Mas quais circunstâncias? No momento do estranhamento da passagem de algo reconhecível para algo informe que ruma para um tipo de fluidez viscosa? Quando se cria uma zona fronteira?

Talvez esteja na zona fronteira o lugar essencial de uma visão crítica, um lugar a partir do qual algo começa a se fazer presente ao estabelecer um movimento de errância. Homi Bhabha chama a situação fronteira de *entrelugar*, onde:

estar no além, portanto, é habitar um espaço intermédio. Mas residir no além é ser parte de um tempo revisionário, um retorno ao presente para *redescrever* nossa contemporaneidade cultural. (...) Nesse sentido, então, o espaço intermédio “além” torna-se um espaço de intervenção no aqui e no agora (BHABHA, 2005, p.27).

O residir na fronteira exige um encontro com o “novo” como um *entrelugar* que escapa do fluxo *continuum* do tempo presente e reconfigura os espaços. Esse *entrelugar* é o habitar no além, no sentido de que o presente, o atual, o conhecido, termina aqui, e de agora em diante é um devir, não do futuro, mas de uma nova

experiência, de uma memória revisada. Não estar em nenhum dos lados, mas entre os dois lados. Seria como uma ponte onde o “fazer-se presente” começa porque “capta algo do espírito do distanciamento que acompanha a re-locação do lar e do mundo. O estranhamento, portanto, seria a condição das iniciações extraterritoriais” (BHABHA, 2005, pp.27-29).

Esse mesmo estranhamento provocado pela sombra escreve (uma reescrita) a paisagem cotidiana pela rasura. Mas é a reescrita da paisagem que está no além, no *entrelugar*. Habitar o incerto é o que permite perceber os *entrelugares* ainda invisíveis dentro do corrente, do cotidiano. Uma fissura que se abre entre o visível capaz de nos deslocar no tempo e no espaço. A sombra é precisamente a imaterial matriz de minha obra plástica, um convite a residir no além, a mergulhar na sua profundidade de espelho cego.

(5. Considerações finais)

A rasura nos permite redesenhar paisagens. Manchar, riscar, macular e ocultar podem se tornar atos criativos de reconfiguração dos espaços, em que a sombra funciona como uma fissura para o interior das coisas. Essas são algumas das questões levantadas ao longo deste trabalho, não para serem respondidas, mas para funcionarem como um borrar sobre o entendimento da sombra, um imbricamento da natureza do objeto proposto com a própria forma escrita que o abordou. Isso quer dizer que da natureza paradoxal da sombra apenas pode-se inferir que sua abordagem deve ser prismática e inconclusiva.

Procurei abordar a poética dos meus trabalhos como um quiasma formado por uma relação tensa e indelével entre a forma e o informe, entre o olhar e o ser olhado, articulados a partir do conceito de sombra. Uma vez lançada sobre as coisas, seu estado se alterna entre a opacidade e a transparência, ora permitindo ver o que se olha, ora não. Esse estado oximorônicas da sombra é causador de repulsa, ao mesmo tempo em que aguça o desejo de violentar o interior do objeto. Mas a sombra como um objeto autônomo, desprovido do objeto de projeção, encarna o desejo de quem olha, invertendo a relação entre olhar e ser olhado. Dessa forma, a sombra tem o duplo poder de repulsa e atração característico do sublime e do abjeto. Quando o espectador se utiliza do mecanismo de reconhecimento dos objetos como extensão do próprio corpo e se depara com o informe, há o estranhamento imediato, que o remete à relação arcaica de indefinição entre dois sujeitos, referida na teoria do abjeto de Julia Kristeva. Esse estranhamento traz consigo a lembrança da fragilidade dos limites entre o nosso dentro e o fora. Contudo, sem impedir que esse limite seja transposto. Pelo contrário, a sombra é um convite a transpor a fronteira entre dois mundos, como no espelho de *Alice através do espelho*, de Lewis Carrol, que não reflete nada, pois é, na verdade, uma janela entre dois mundos.

Podemos ver, assim, como meus trabalhos dialogam diretamente com a estética minimalista ao tentar trazer, à maneira de Donald Judd e Robert Morris, o contingencial e o instantâneo para o local da obra, ao implicar o espectador com o tempo e o espaço real, enlaçando-o na percepção do próprio corpo. Da recusa do Eu expressivo como fonte central da criação artística temos também a possibilidade de uma autoria aberta, compartilhada pelo outro. Esse diálogo se estreita com Richard Serra que, a partir do princípio minimalista, dá alguns passos adiante ao colocar o corpo como lugar de instabilidade e incerteza. O diálogo com os trabalhos de Serra ocorrem tanto pela similaridade que ele faz das propriedades dos materiais como pelo ato de rasurar a paisagem e desvelar a paralaxe da intimidade: a mínima distância aparente entre dois corpos e a multiplicidade de ângulos de visões possíveis entre eles.

A interlocução entre meus trabalhos e os desses artistas é percorrida ainda por uma análise de base psicanalítica³², encontrada no pensamento de Jacques Lacan, cuja teoria da função escópica permite ver a sombra como mancha, encarnada nas chapas pretas e na graxa, atuando como elemento de reescrita dos espaços. O desenho da paisagem se faz ao mesmo tempo em que os mesmos elementos que a constituem também intencionam apagá-la. A sombra, embora autônoma, não é percebida como uma presença palpável, claramente definida, mas permeada por uma ausência que não deseja outra coisa que o seu preenchimento. Mas, em toda tentativa bem sucedida de preenchê-la, de lhe instituir uma forma inteligível, não faz mais do que reconhecer que somente pelo vazio ela se torna possível.

O abjeto de Kristeva e a heterologia de Bataille funcionam como complemen-

32 Não esquecendo que tal posição psicanalítica só foi possível graças a um diálogo direto com a fenomenologia de Merleau-Ponty no qual seu pensamento guarda uma íntima relação com as obras minimalistas.

tos ao olhar lacaniano que coisifica quem é olhado e o transforma em objeto moldável pelo desejo do outro. Algo que orienta vários de meus trabalhos para o informe e o abjeto, no sentido de tentar construir obras ligadas à ausência de limite, ou um limite borrado, que nos joga em lugar fronteiro, cercado de ambigüidades e diferenças. A viscosidade da graxa borra o limite entre uma coisa e outra pela própria característica físico-química de não ser nem líquida nem sólida, mas extremamente impregnante ao toque e ao olhar.

São essas características que tornam a graxa uma substância maculadora mais interessante do que outra substância asquerosa como a merda, ou mesmo a tinta a óleo, material de excelência da arte já tão bem subvertido nas colagens de Pablo Picasso. O emprego dessas duas últimas matérias se revelaria uma negação simples, perdendo o caráter da ambigüidade transgressiva. Poderia denotar apenas um jogo infantil de negação à lei simbólica, como forma de testar a sublimação estética. Foster lembra a acusação feita por Bataille a André Breton no momento da ruptura do movimento surrealista: Breton, juntamente com seus amigos, se colocava como “vítimas juvenis que provocavam a lei paterna apenas para garantir que ela continuasse lá.”³³ Como se Breton e seus amigos reivindicassem o direito tácito dado aos artistas a sutis transgressões da norma. Por outro lado, o abjeto usado como arma do descontentamento de artistas como Bataille ao refinamento da sublimação estética pode nos levar à armadilha de utilizar o abjeto como mero ritual de purificação: quanto mais nojenta e asquerosa for a arte, mais ela se torna poderosa e sagrada. O que remeteria novamente ao jogo infantil de transgressão à lei paterna.

33 FOSTER, H. “El retorno de lo real”, p.161. Essa discussão sobre a ruptura do movimento surrealista também pode ser encontrada em “*Against-architecture*”, de Denis Hollier, e em “*Formless*” de Yve Alain Bois e Rosalind Krauss.

Mas se a tentativa da construção poética dos meus trabalhos compartilha a estética do fracasso de Bataille, pior seria não assumir o risco do próprio fracasso. Fracasso este que se arma como uma utopia fundamental contra a homogeneização do mundo, à idéia de progresso incessante que a tudo normaliza, até mesmo os desejos mais perversos. Aliás, não é a obrigatoriedade do gozo e da fantasia que Jeff Koons explora na série *Made in heaven?* O nosso sertão não é o ermo simbólico do mundo onde o delírio e o devaneio do imaginário que o povoa são a grande resistência contra a inexorável cartografia da mundialização que a tudo quer anexar, tornar um só território?

Quando as formas em chapas de ferro pretas parecem mais esvaziar o espaço do que adicionar volume, penso que elas desestabilizam a representação do lugar a ponto de reescrever a paisagem em que se inscrevem, abrindo para novas reconfigurações. Naturalmente isso pode acontecer somente na minha imaginação e, se for isso mesmo, então se trata de utopia que já nasceu fracassada, mas que faz a matéria-prima do delírio que move o artista. Insistir em escrever algo que vá além de uns amontoados de inacabamentos, sobre a poética visual aqui proposta, é correr o risco, que não vale a pena, do puro racionalismo cínico.

(6. Referências bibliográficas)

AMARAL, A.A.[org.] **Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1960)**. Rio de Janeiro, São Paulo: MAM- RJ e Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977.

ARGAN, G. C. **História da arte como história da cidade**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

BHABHA, H. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

BACHELARD, G. **A terra e os devaneios do repouso – ensaio sobre as imagens da intimidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BACHELOR, D. [ed.]. **Minimalismo**. São Paulo: Cosac & Naif, 1999.

BARTHES, R. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. **O rumore da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BATAILLE, G. **Documents**. Paris, 1929-31. Paris: Biblioteque Nacional de France, Galica. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k32951f.image.f1.langFR>> Acesso em 23 mar. 2009.

_____. **La felicidad, el erotismo y la literatura: Ensayos 1944-1961**. Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2001

_____. **The use value o D.A.F. de Sade**. Paris, 1930. Disponível em <http://www.sauer-thompson.com/essays/BatailleUseValueSade.pdf> . Acesso em 10 fev. 2009.

BATTOCK, G.[ed.]. **Minimal art: a critical anthology**. New York: E.P. Dutton & Co., 1968.

BOIS, Y. A.; KRAUSS, R. E. **Formless – a user`s guide**. 2 ed. New York: Zone Books, 1999.

BRITES, B; TESSLER, E. [orgs.]. **O meio como ponto zero**. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002.

BRITO, R. **Neoconcretismo – vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

CAUQUELIN, A. **A invenção a paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **Freqüentar os incorporais – contribuição a uma teoria da arte**

contemporânea. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CHAUI, M. **Experiência do pensamento – ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CLARCK, K. **Paisagem na arte.** 2ª ed. Lisboa: Editora Ulisseia, 1961.

CRIMP, D. **Sobre as Ruínas do museu.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DIAS, K. S. **Le paysage: entre le vu et l’invu. Pour une pratique paysagère dans le contidien.** 396 f. (Doutorado) –École Doctorale Arts plastiques, Université Paris I – Sorbonne, Paris, 2007.

DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.

De DUVE, T. **Nominalisme pictural – Marcel Duchamp la peinture et la modernité.** Belgique: Les Editions de Minuit, 1986.

DUARTE, P.S.[org.]. **Daniel Buren, textos e entrevistas escolhidos (1967-2000).** Rio de Janeiro: Centro de Arte Helio Oiticica, 2001.

DUPOND, P. **Le vocabulaire de Merleau-Ponty.** Paris: Elipsis ed., 2001.

FELDSTEIN, R.; FINK, B; JAANUS, M. [org.]. **Para ler o seminário 11 de Lacan.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1997.

FERREIRA, G.; COTRIM C. [orgs.]. **Escritos de artistas – anos 60/70.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FOSTER, H. **El retorno de lo real – la vanguardia a finales de siglo.** Madri: Ediciones Akal, 2001.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte.** 16ª ed. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999.

GREEMBERG, C. **Arte e cultura.** São Paulo: Editora Ática, 1996.

GREIMAS, A. J. **Da imperfeição.** São Paulo: Hacker Editores, 2002.

HOBBS, R. **Robert Smithson: sculpture.** Ithaca and London: Cornell University Press, 1979.

HOLANDA, H. B.[org.]. **Pós-modernismo e política.** Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

HOLLIER, D. **Against architecture – the writings of Georges Bataille.** In: Google Books. The MIT Press, 1992. Disponível em <http://books.google.com.br/>

books?id=gDeVIUB3vvEC&printsec=frontcover&dq=against+architecture

KANT, Immanuel. “**Introdução à Crítica do Juízo**”. In: Kant II. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Col. Os Pensadores).

KLABIN, V.M.[org.]. **Richard Serra**. Rio de Janeiro: Centro de Artes Helio Oiticica, 1997.

KASTNER, J.; WALLIS, B. **Land and environmental art**. New York: Phaidon, 2001.

KRAUSS, R. **Caminhos da escultura moderna**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **L`originalité de l`avant-garde et autres mythes modernistes**. Paris: Éditions Macula, 1993.

KRISTEVA, J. **Sentido e contra-senso da revolta: poderes e limites da psicanálise I**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

LACAN, J. **Escritos**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978.

_____. **O seminário – livro 11**. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

_____. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

LALANDE, A. **Vocabulário técnico e crítico da filosofia**. 3ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LIPPARD, L.R. **Overlay: Contemporary art and art of the prehistory**. New York: Patheon Books, 1983.

_____. **Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972...** Barkley, Los Angeles and London: University of California press, 1997. New York: Patheon Books, 1983.

LOPES, D. **A delicadeza – estética, experiência e paisagens**. Brasília: Ed. Unicersidade de Brasília: Finatec, 2007.

MERLEAU-PONTY, M. [seleção de textos de Marilena de Souza Chauí]. **Textos selecionados**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____. **A prosa do mundo**. São Paulo: Cosac e Naify, 2002.

_____. **Fenomenologia da percepção**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

_____. **Signos**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MARTINS, L.R. **O debate entre o construtivismo e produtivismo, segundo Nikolay Tarabukin**. Ciclo de debates Cultura de greve/ greve é formação, USP, setembro, 2003.

MEYER, J. **Minimalismo**. 2 ed. New York: Phaidon, 2001.

O'DOHERTY, B. **No interior do cubo branco – A ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ORDINE, N. **O umbral da sombra**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DIAS, K. e ORTHOF, G. **Video: a morada do íntimo**. In: VENTURELLI (Org.) Arte e tecnologia: para compreender o momento atual e pensar o contexto futuro da arte. Brasília: Pós Graduação em Arte – UnB, 2008.

PAULA, R. **Não-habitável como poética do espaço**. 135 f. Tese (Doutorado) – Programa de pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005

PEIXOTO, N.B. **Paisagens urbanas**. 3ª ed. São Paulo: Senac, 2004.

POUGEOISE, M. **Dictionnaire de rhétorique**. Paris: Armand Colin, 2004.

QUINET, A. **Um olhar a mais – ver e ser visto na psicanálise**. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

RICHITER, H. **Dada, art and anti-art**. New York: Oxford University Press, 1965.

RIVERA, T. Gesto analítico, ato criador. Duchamp com Lacan. **Revista de Psicanálise**, ano XVII, nº 184, dezembro, 2005.

RUSSELL. B. **História da filosofia ocidental**. São Paulo: Cia. Ed. Nacional, 1969.

SELIGMANN-SILVA, M. **O local da diferença – ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução**. São Paulo: Editora 34, 2005.

SERRA, R. **Rio Rounds**. Catálogo da exposição. Rio de Janeiro: Centro cultural Helio Oiticica, 1997.

SOUSA, E. L. A. Escrita das utopias: litoral, literal, litoral. **Colóquio Internacional Escrita e Psicanálise**, UERJ, 24 e 25 de agosto de 2006.

STOICHITA, V.I. **A short history of the shadows**. London: Reaktion Books. 1999.

TANIZAKI, J. **Em louvor da sombra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TASSINARI, A. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac & Naif, 2006.

TUCKER, W. **A linguagem da escultura**. São Paulo: Cosac & Naif, 1999.

WITTKOWER, R. **Escultura**. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ZIZEK, S. **A visão em paralaxe**. São Paulo: Boitempo Editorial, 2008.