

USP - UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ECA - ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
Departamento de Comunicações

PROCESSOS DE APAGAMENTO EM ESCULTURA MODERNA E
CONTEMPORÂNEA

Marco Antonio Alves do Valle

Dissertação de Mestrado Apresentada
ao Departamento de Comunicação da
Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo.

Prof. Dr. Vigílio Noya Pinto

São Paulo, 1991.

CONTEÚDO

INTRODUÇÃO

1900 / 1900 / 1900

1900 / 1900 / 1900

1900 / 1900 / 1900

CONTEÚDO

1900 / 1900 / 1900

1900 / 1900 / 1900

1900 / 1900 / 1900

1900 / 1900 / 1900

1900 / 1900 / 1900

1900 / 1900 / 1900

1900 / 1900 / 1900

A TONICA (ANTONIA LOPES TROYA)

1900 / 1900 / 1900

1900 / 1900 / 1900

1900 / 1900 / 1900

1900 / 1900 / 1900

1900 / 1900 / 1900

AGRADECIMENTOS

INSTITUIÇÕES

CAPES / 1986 / 1989

FAEP / Unicamp / 1988

FUNARTE / Bolsa Ivan Serpa / 1988

AOS AMIGOS

Adriana Carvalho

Hélio Sôlha

Simoni Lessa

Milton Jesus

Marlene Silva

Gastão Emanuel Henrique

José Luis Pio Romera

Paulo Francischetti Dantas

Josiane Pio Romera

Alzira D. Sterque

Eliana Troya

Renato Testa

Noboru Ohnuma

Ivan Avelar

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	05
CAPÍTULO 1	
PROCESSOS DE APAGAMENTO NA ESCULTURA MODERNA LIGADAS À TRADIÇÃO DO MODELATO	10
1.1 Deformações e Apagamentos (Daumier - Degas - Rodin)	10
1.2 Estudo Detalhado de Processos de Apagamento em "As Portas do Inferno" (1880-1917) / Auguste Rodin	43
1.3 Processos de Apagamento, Construção e Desconstrução: Medardo Rosso e Henry Matisse	100
1.4 Processos de Apagamento Futuristas: U. Boccioni	127
CAPÍTULO 2	
PROCESSOS DE APAGAMENTO EM ESCULTURA CONTEMPORÂNEA	141
2.1 Processos de Apagamento: Limites entre o Moderno e o Contemporâneo	141
2.2 Leitura de Percurso até Instalação: Topografia Artificial (1988)/ Marco do Valle	191
2.3 Construção de Apagamentos em Topografia Artificial (1988) / Marco do Valle	225
CONCLUSÃO	273
ÍNDICE E BIBLIOGRAFIA DE IMAGENS	284
BIBLIOGRAFIA	313
DOCUMENTAÇÃO S/TOPOGRAFIA ARTIFICIAL (1988/1989) MARCO DO VALLE	316

INTRODUÇÃO

Processos de desconstrução em arte moderna e contemporânea são conhecidos ou, pelo menos, tal frase não nos causa nenhum estranhamento.

Este trabalho tem como objetivo um estudo específico de desconstrução em escultura que denominamos de processo de apagamento. Como revelar este conceito a partir da produção escultórica moderna e contemporânea passou a ser nosso objeto. Como método de trabalho me lancei desde o início em duas frentes: a primeira diretamente na produção escultórica onde os questionamentos de tipos de processos de apagamento nortearam a produção de "Topografia Artificial" 1988; a segunda uma dissertação do objeto, ou seja, dos processos de apagamento em escultura. O método portanto se propunha a resolver uma "práxis", ou seja, partir de um conceito para uma prática, o ao observar esta prática reconstruir sua teoria.

Como referência imediata de processos de apagamento moderno à "Topografia Artificial" estavam os trabalhos dadaístas: "Artigo Dobrável de Viagem" (1916) de Marcel Duchamp e "O Enigma de Isidore Ducasse" (1920) de Man Ray, estes localizados no tempo exatamente na alta estação do modernismo (1910-1925).

Ao tentarmos recuar no tempo buscando outra referência ao trabalho nos deparamos com "Ecce Puer!" (1906-1907) de Medardo Rosso, o qual no entanto trata-se diferentemente dos trabalhos anteriores de um modelato, herdeiro portanto de uma tradição anterior e extremamente profícua no século XIX. Este trabalho determinou um núcleo de estudo sobre processos de apagamento na escultura moderna ligadas à tradição do modelato que tem início com o trabalho "Ratapöil" (por volta de 1848) de Daumier, retratação de um aventureiro da era burguesa da Paris do 2º Império, portanto, podemos considerar o sentido de moderno a que damos início à dissertação ao moderno baudelaireano.

"Baudelaire, no entanto, coloca-se na encruzilhada. Foi o primeiro a vislumbrar (não a abranger) uma cultura do modernismo; possuía obsessão com o futuro e não com o presente; era impiedoso no tratamento da história e dos métodos históricos, desafiava a autoridade até o ponto de se tornar revolucionário e iconoclastico; insistia em dizer que diferia radicalmente do que o precedia, mesmo quando incorporava aspectos do tradicionalismo". [1]

Portanto, poderíamos datar por volta de 1850 esta compreensão do moderno baudelaireano onde "o modernismo significa uma resposta da imaginação a um mundo urbanizado da Gesellschaft

(sociedade). Lembre-se que Baudelaire falou na cidade irreal e na necessidade de a imaginação produzir a sensação de novidade". [2]

A data aproxima-se também da exposição de 1851 no Palácio de Cristal na Inglaterra que representou o que havia de mais alto em gênio tecnológico e em pensamento moderno e progressista.

Aqui poderíamos introduzir uma distinção feita originalmente por Stephen Spender entre moderno e modernista: "O moderno como uma questão de período e fase histórica, o modernista como uma questão de arte e técnica, uma tendência específica da visão. Baudelaire é o primeiro moderno, o primeiro a aceitar a posição desclassificada, desestabelecida do poeta que não é mais o celebrador da cultura a que pertence, o primeiro a aceitar a miséria e a sordidez do cenário urbano moderno - mas não é um modernista". [3]

As outras obras pertencentes à tradição do modelato analisadas em seus capítulos correspondentes aproximam-se em sua maioria de 1880, começando com os trabalhos de Degas e Rodin a quem dedicamos um capítulo sobre "As Portas do Inferno" (1880-1917) e os trabalhos do próprio Medardo Rosso, que devido aos processos de apagamento específicos determinou o núcleo de estudo da escultura do modelato na segunda metade do século XIX. O interessante no fato das obras aproximarem-se em sua maioria a 1880 é que coincide com outra data dada como início do modernismo por vários autores como Cyril Connolly em seu livro "O Movimento Moderno: cem livros básicos da Inglaterra, França e Estados Unidos" (1880-1950) publicado em 1965, onde a França é claramente identificada como a fonte de inspiração do modernismo anglo-americano. "Embora, como Connolly se dispõe prontamente a admitir, seja impossível fixar um momento definido como início do movimento moderno, o ano de 1880 é tomado como ponto em que a inteligência crítica do Iluminismo se combina com a sensibilidade exploradora do romantismo, para dar estímulo à obra da primeira geração dos escritores realmente modernos, todos devendo algo a Flaubert e Baudelaire - James, Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam, Huysmans e o misterioso Lautréamont". [4]

"Dentro dos limites extremos de 1880 e 1950 é evidente que a alta estação tal como a vê Connolly, fica em algum ponto entre 1910 e 1925." [5] Justamente neste período é que podemos utilizar a palavra modernismo como uma tendência específica da visão moderna, como uma vanguarda ou movimento moderno que temos no dadaísmo justamente datadas entre 1910 e 1925 os trabalhos fundadores de uma nova tradição de apagamentos em escultura moderna nos trabalhos de Marcel Duchamp; "Artigo Dobrável de Viagem" (1916) e de Man Ray; "O Enigma de Isidore Ducasse" (1920).

A leitura sobre processos de apagamento contemporâneo nesta

dissertação relaciona-se à Inteligência Pop, New Dada, Novo Realismo, Povera e Conceitual. A partir de 1950 elabora questões do continuismo ligadas ao conceito de "Redução" desenvolvido por Renato de Fusco como desdobramentos do dadaísmo, base de sua "Linha da Redução". [6]

O que estou chamando de arte contemporânea é o que "Harold Rosenberg denomina de tradição do novo - mudança ocorrida, talvez, em torno do Dada - mas ainda é a mesma tradição". [7]

"A questão geral da continuidade foi muito bem colocada no ensaio Modernisms de Frank Kermode, publicado em vários lugares, inclusive no livro, Innovations (Inovações), no qual é confrontado com pontos de vista opostos. Modernisms sustenta que a arte contemporânea do aleatório - o desenquadramento de um elemento espacial ou temporal, a especificação de um meio, como em Cage ou Burroughs - é intimamente aparentado às tendências anteriores, embora Kermode trace uma que distingue entre o primeiro modernismo muito mais formalista ou entregue aos paradoxos da forma, e o modernismo posterior ou neomodernismo, antiformalista ainda que levado a usar a forma para subvertê-la". [8] Neste sentido o que estou chamando de contemporâneo pode ser entendido por "neomodernismo".

"Assim, o que Kermode chama de neomodernismo e outros optaram por denominar pós-modernismo supõe uma mudança no que Harold Rosenberg denomina tradição do novo". [9]

Após esta elaboração dos conceitos de moderno e contemporâneo abordados pelo título da dissertação passarei a analisar um percurso do trabalho para orientar o leitor a respeito dos conceitos utilizados para a compreensão dos processos de apagamento.

Nos estudos dos processos de apagamentos modernos da tradição do modelato elaboro uma reflexão a respeito da superfície e da interpenetração da figura à base, que deixa de ser pedestal fazendo parte do próprio tema como a bacia ou Tina, cama e poltrona em Degas. O conceito de "verdade cúbica" é utilizado para analisar as interpenetrações de Rodin.

No estudo da tradição do modelato dedico uma especial e proposital atenção a Rodin, que era um grande mestre desta tradição, em um capítulo especial sobre "As Portas do Inferno" (1880-1917). Podemos observar melhor a obra como um grande sintagma de onde ele retira para a existência individual alguma escultura que parte das "Portas", ou realiza o caminho contrário envolvendo à "As Portas do Inferno" uma escultura independente de sua produção. Neste processo analisaremos, comparando topologicamente as peças, os processos de apagamento sofridos por estas ao se amalgamarem às "Portas". Outra razão é o "limbo" presente nas folhas da porta de "As Portas do

Inferno" que guardam metaforicamente, embora pertençam a tradições de apagamentos distintos, pontos de contato com Topografia Artificial.

O trabalho de Medardo Rosso, catalisador de um processo de apagamento original e específico da tradição do modelato, será lido com instrumentos oferecidos por Bergson como o conceito de tempo contínuo e a topologia de Poincaré em oposição à geometria euclidiana. Os conceitos de Bergson anteriormente citados, acrescidos do intuicionismo bergsoniano serão utilizados na leitura do Futurismo em Boccioni que reconhece Medardo Rosso como seu predecessor.

Com o modelato de Boccioni é que terminamos de analisar os processos de apagamento moderno da tradição do modelato pois estamos considerando como limite na produção de conhecimento moderno ligado a esta tradição.

O capítulo 2 (item 2.1) trata da apresentação de outro processo de apagamento moderno produtor de uma nova tradição que não a do modelato nos trabalhos Dada e surrealistas como os de Duchamp, "Artigo Dobrável de Viagem" (1916, ed. 1964) e "O Enigma de Isidore Ducasse" (1920, ed. 1972) de Man Ray e dos desdobramentos destes, conceituados por Renato de Fusco como "linha da redução", pois estarão diretamente relacionados à "Topografia Artificial" (1988). Outra tradição de apagamento que não será abordada pela dissertação são as esculturas que sofrem movimento cinético como desaparecimento ou processo de apagamento que temos no trabalho de Marcel Duchamp que Man Ray ajudou a construir: "Rotativas Placas de Vidro" (Óptica de Precisão) (1920) e no trabalho construtivista de Naum Gabo, "Construção Cinética (Onda Vertical) (1920), onde uma barra metálica vertical é movimentada por um motor elétrico, a produção de mais um núcleo de processos de apagamento.

É neste capítulo que estamos definindo também o que estamos chamando de escultura contemporânea considerado por Harold Rosenberg como "Tradição do Novo". Estaremos portanto comparando esculturas de Duchamp e Man Ray a Joseph Beuys e Joseph Kusth (1916 a 1965).

O capítulo 2 (item 2.2) trata de uma leitura de processos de construção e desconstrução relacionados à produção escultórica de Marco do Valle, uma leitura de percurso que inicia-se com a primeira exposição individual "Três Pontos Não Colineares Determinam um Plano" (1979), no Museu de Arte Contemporânea de Campinas, e termina com a análise do primeiro trabalho que irá compor "Topografia Artificial", produzido no I Simpósio de Escultura Ibero-Americana em Santo Domingo, República Dominicana (1985). Serão desenvolvidos os conceitos nesta análise da passagem das esculturas lineares para a superfície, tais como construção, desconstrução e construção negativa, que auxiliaram no percurso dos questionamentos sobre os processos de apagamento na produção escultórica de Marco do Valle.

Portanto, é neste capítulo que inicio a ligação entre a dissertação dos processos de apagamentos modernos e contemporâneos com uma "práxis" determinada pela produção de processos de apagamento no trabalho escultórico e que culminará com a análise no capítulo posterior, "Construção de Apagamento em Topografia Artificial" (1988) / Marco do Valle.

O último capítulo, portanto, irá analisar os processos de produção de apagamento em Topografia Artificial relacionando com toda a produção apresentada nos capítulos anteriores, sem os quais seria impossível tal análise, sem também estabelecer distinções entre arte nacional e internacional estando realmente importante uma análise estética, história e geneológica no sentido figurado da produção dos trabalhos.

Este trabalho é um esforço em produzir a dissertação de um objeto, no caso: Processos de Apagamento em Escultura Moderna e contemporânea, debatendo com seus interlocutores estéticos e históricos, conjuntamente a uma produção direta em "Topografia Artificial" (1988) retomando a posteriori sua reflexão teórica.

NOTAS

01. KARL, Frederick. R. , O moderno e o modernismo: a soberania do artista 1885-1925, Rio de Janeiro, Imago, 1988, p.32.
02. BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, James, Modernismo: guia geral 1890-1930, São Paulo, Companhia das letras, 1989, p.22.
03. Ibid., p.255.
04. Ibid., p.23.
05. Ibid., p.23.
06. FUSCO, Renato de, História da arte contemporânea, Lisboa, Editorial Presença, 1988, p.302.
07. BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, James, Modernismo: guia geral 1890-1930, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, p.26.
08. Ibid., pp.25-26.
09. Ibid., p.26.

1

PROCESSOS DE APAGAMENTO NA ESCULTURA MODERNA LIGADAS À TRADIÇÃO DO MODELATO

1.1 DEFORMAÇÕES E APAGAMENTOS (DAUMIER - DEGAS - RODIN)

Ao tentarmos abordar o conceito de apagamento na escultura moderna e contemporânea percorreremos alguns escultores e movimentos começando pelo final do século XIX, onde a escultura ainda estava ligada a um "espírito conservador de tradição naturalista contraída de longa data aos limites da mimese antropomórfica e deperecida nos processos de modelagem". [1]

No entanto, uma nova orientação de caráter especificamente realista começa a manifestar-se e adquirir relevância em alguns artistas. O pintor e litógrafo Honoré Daumier (1808-1879) com suas modelagens de cunho caricatural aponta uma atitude de deformação em relação à superfície característica da caricatura, onde temos sempre a exacerbação de algumas formas em relação a outras que chamam a atenção direcionando nosso entendimento.

"A série de 38 portraits-charge dos parlamentares da Monarquia de julho (c 1832-35) e o célebre Ratapoil (c 1848), em uma penetrante retratação psicológica dos aventureiros da "era burguesa" e do 2º Império prefiguram o expressionismo, e Os Imigrantes (c 1848) antecipam-se ao impressionismo". [2]

1 Poderíamos chamar de apagamento a deformação da superfície onde a roupa de Ratapoil (1848) (F.01) encontra-se como que desmanchando-se na figura magra de seu corpo. Evidentemente o caráter plástico da modelagem colaborou na produção desta superfície deformada, porém, aqui o conceito está ligado à estrutura da caricatura montada, ou seja, está a serviço de uma representação caricatural, não existe por si.

Na escultura de Edgar Degas (1834-1917) a característica maior é a "invenção da figura-arabesco", cuja morfologia incidem as aspirações impressionistas e a sensibilidade "art nouveau", como também o valor da escultura.

"Degas entretanto trabalha com a mesma convicção de outros pintores-escultores de sua época: O elemento plástico mais importante não é para ele o volume da forma, mas a fluência da massa, concepção



F. 01
DAUMIER, Honoré
Ratapoll (1848), bronze - 46,9cm. Coleção: Museu do Louvre, Paris.

que o leva ao tratamento rugoso da superfície transformada numa sequência rápida e unificada de registros". [3]

O interesse de Degas pelo movimento e pelo ritmo, associados à estética da instantaneidade visual que se refere primordialmente aos meios utilizados por Claude Monet (1840-1926), levam sem interesse em alguns motivos retomados como a Dançarina e o Cavalo.

7.02 Degas realizou uma série de esculturas em cera quase que transpostas em sua maioria para bronze, depois da sua morte, sendo a maioria delas de pequeno porte, porém, a "Pequena Dançarina de 14 Anos" (1880) (F.02) foi apresentada pela primeira vez no Salão de 1881 em cera com o rosto pintado e ainda usando um vestuário completo (tutu e laço no cabelo).

Este procedimento é na verdade uma antecipação precoce ao novo realismo da segunda metade do século XX, como também do sentido de arte como apropriação.

As preocupações realistas estão presentes também no que se refere à base da escultura, que é toda de madeira como se fosse um tablado para se dançar. Neste caso, pensando ainda no original em cera, apresentado no salão de 1881, onde a bailarina com o rosto pintado apresenta em seu vestuário uma espécie de apagamento às avessas, ou seja, a superfície da bailarina é ocultada pelas vestes, evidentemente como uma aproximação à realidade. Entretanto, seria muito diferente se o próprio vestido também tivesse sido modelado com superfície impressionista. Fica claro que a leveza ora apresentada estaria perdida ao tirar a cópia em bronze. Temos ainda outro apagamento, o da pintura do rosto, que perde sua coloração e a pintura é apenas incorporada à superfície do trabalho pelas marcas do pincel.

Normalmente o processo de deformação presente na modelagem será um apagamento na forma figurativa da tradição naturalística, porém, na "Pequena Dançarina de 14 anos" (1880), bronze, 101,6 cm, a presença e a incorporação ao trabalho das vestes funciona como o processo de objetos colados nas telas cubistas trazendo um recorte de realidade sobre uma superfície abstrata. Neste caso produz um ocultamento da superfície modelada e fundida gerando um apagamento que tem como modelo um volume recoberto por outra superfície que o oculta: Acima da cintura o vestido coincide com a superfície do corpo, e abaixo forma um volume a partir de sua estrutura pregueada distinto do volume a que cobre; nos dois casos, ainda em relação ao corpo da bailarina, não existe o ocultamento completo desta, ou seja, o vestimento é parte da bailarina.

Na série de pequenas estatuetas de bailarinas realizadas de 1882/1895 e nos cavalos (1865/1881), vemos uma tentativa de Degas em



F. 02

DEGAS, Edgar

Pequena Dançarina de 14 anos (1880), bronze - 101,6cm. Coleção: Museu de Arte de São Paulo.

congelar um movimento e com isto, pela linearidade, conseguindo um movimento virtual, como também nestes primeiros grupos resolver os problemas apresentados pela base da escultura como em "Cavalo Trotando com as Patas Levantadas" (1865/1881) (F.03), onde existe uma separação completa entre o que é base e o que é escultura. Somente a escultura possui sua superfície rugosa produzida pela cera; a base é uma chapa e uma aste que se prende à barriga do cavalo.

Ao tentar solucionar o problema entre a base da escultura e seu corpo, Degas utilizou-se da interpenetração entre um e outro e fazendo da base também um objeto como cadeira, bacia, cama, etc.

É o que encontramos na série de mulheres banhando-se ou "Boudoir", pequeno quarto para banhos no século XIX, como se Degas fosse um "voyeur" olhando pela fechadura da porta e aí produzindo seus pastéis e esculturas.

O curioso é que acrescenta-se ao olhar do movimento um olhar da intimidade vindo da ilustração, onde tudo pode ser visto e onde a privacidade desaparece; porém, esta intimidade é vista como que desfocada pela textura na superfície impressionista como também pela ligação através desta entre a figura e o objeto base (cadeira, bacia, cama).

Em "Mulher numa Poltrona, Enxugando a Axila Esquerda" (1896-1911) (F.04) temos a figura feminina limpando sua axila esquerda sobre uma poltrona com uma toalha sobre uma base retangular distinta que suporta o conjunto.

Aqui existe uma interpretação entre a poltrona e o quadril e pernas da mulher como também entre a toalha e a poltrona; evidente estamos aqui novamente com um apagamento da forma, porém, em relação à base retangular a textura não resolve como apagamento. Em "Mulher numa Poltrona, Enxugando as Costas de lado" (1896-1911) (F.05) temos uma mulher limpando seu quadril sentada em uma poltrona; aqui a poltrona é a própria base, ou seja, como esta está ligada à figura por uma textura rugosa que ora apaga e ora divide, temos a impressão de que a figura feminina flui da massa da poltrona formando um conjunto único. O mesmo ocorre em "Mulher numa Poltrona, Enxugando a Nuca" (1896-1911) (F.06), porém a primeira interpretação como solução de apagamento formal ocorre em "Mulher na Banheira / A Tina" (por volta de 1886) (F.07), uma forma de apagamento por ocultamento com interpenetração de formas produzidas em mesmo material opaco (bronze), ou seja, a mulher está dentro da bacia com a água e o nível desta, caso fosse água (real), e não a representação desta em material opaco, possibilitaria-nos ver parte da figura feminina submersa.

Como a peça foi realizada no processo de modelagem e



F. 03

DEGAS, Edgar

Cavalo Trotando, com Todas as Patas Levantadas (1865-1881), bronze - alt. 22cm. Coleção: Museu de Arte de São Paulo.



F. 04

DEGAS, Edgar

Mulher numa Poltrona, Enxugando a Axila Esquerda (1896-1911), bronze - alt. 32 cm. Coleção: Museu de Arte de São Paulo.



F. 05
DEGAS, Edgar
Mulher numa Poltrona, Enxugando as Costas de Lado (1896-1922),
bronze - alt. 44,5cm. Coleção: Museu de Arte de São Paulo.



F. 06

DEGAS, Edgar

Mulher numa Poltrona, Enxugando a Nuca (1896-1911), alt. 32cm. Coleção: Museu de Arte de São Paulo.



F. 07

DEGAS, Edgar, *Mulher na Banheira (A tina. O 'tub')*, (cerca de 1886), bronze - 47cm x 42cm. Coleção: Museu de Arte de São Paulo

fundida em cera perdida em bronze, o material é opaco provocando opacidade onde haveria transparência, portanto, só vem como significado a superfície da forma sendo visível e retiniano apenas o limite como contorno único da interpenetração da forma feminina na bacia com água. A superfície da água é representada de tal forma como se esta estivesse agitada, criando fundo para uma figura feminina que é recortada.

Imaginando um corte longitudinal na peça, perpendicular ao eixo da coluna da figura feminina representada, eu teria desfeito e ao mesmo tempo apresentado formalmente, a ilusão figurativa limitada pelo material que retinianamente opera na superfície do trabalho.

Pensando na relação significante/significado, o material é formador da forma com relação a uma topologia representativa de um trabalho figurativo. Temos que na superfície ele é água contida em um recipiente bacia ou pele corpo feminino também, mas esta separação que é bem demarcada acima do nível da água da bacia devido ao material não transparente (bronze) é impossível abaixo, ficando a separação como uma projeção no sentido de Miguel Ângelo "A escultura está dentro da pedra" (matéria).

Um novo significado não retiniano e sim conceitual foi acrescentado ao trabalho pelo fato de ser imprevisível precisar a separação pele/água e o material, e de fato, não possui separação nenhuma abaixo do nível da água. Chamo de apagamento a operação que produziu este novo significado, conseguindo pela opacidade do material a interpenetração das formas.

Outro artista da tradição do modelato e que mais pela sua produção prática que teórica e de fundamental importância na recuperação da linguagem escultórica é Auguste Rodin (1840-1917) colocava-se numa posição historicista de retomada de problemas e era um gênio da escultura no século XIX.

Apesar de Rodin não ter escritos teóricos, é possível acompanhar alguns de seus conceitos através de escritores e amigos que escreveram sobre ele.

Camille Mauclair, amigo de Rodin e paladim dos impressionistas, publicou em 1905 as impressões reunidas durante sua larga relação com o mestre. Utilizarei Mauclair como ponto de partida para nosso estudo do desenvolvimento rodiniano da escultura. "O estudo do movimento" - escreve Mauclair - "o tem levado a conceber inesperados valores à definição geral dos contornos e a realizar obras que podem contemplar-se de todos os lados e que oferecem em todo o momento um aspecto novo e equilibrado que explica ainda o resto dos aspectos".[4] Esta afirmação é evidenciada ao olharmos a obra de Rodin.

Ocorre aqui uma oposição evidente ao método neoclássico do único ponto de visão. Como a escultura neoclássica vem da pintura e da perspectiva, se pressupõe um determinado ponto onde é possível a visão que contém uma totalidade de informação necessária para a compreensão conceitual do objeto, sendo claro que este ponto de observação é para uma perspectiva central.

Um dos métodos utilizados pelos escultores neoclássicos era trabalhar com um grupo de figuras, duas ou três, colocando-as em posições diferentes com o objetivo de que o corpo humano fosse visto ao mesmo tempo em várias posições do mesmo ponto de vista, como no trabalho de Antonio Canova (1757-1882) "As Três Graças" (1813) (F.08).

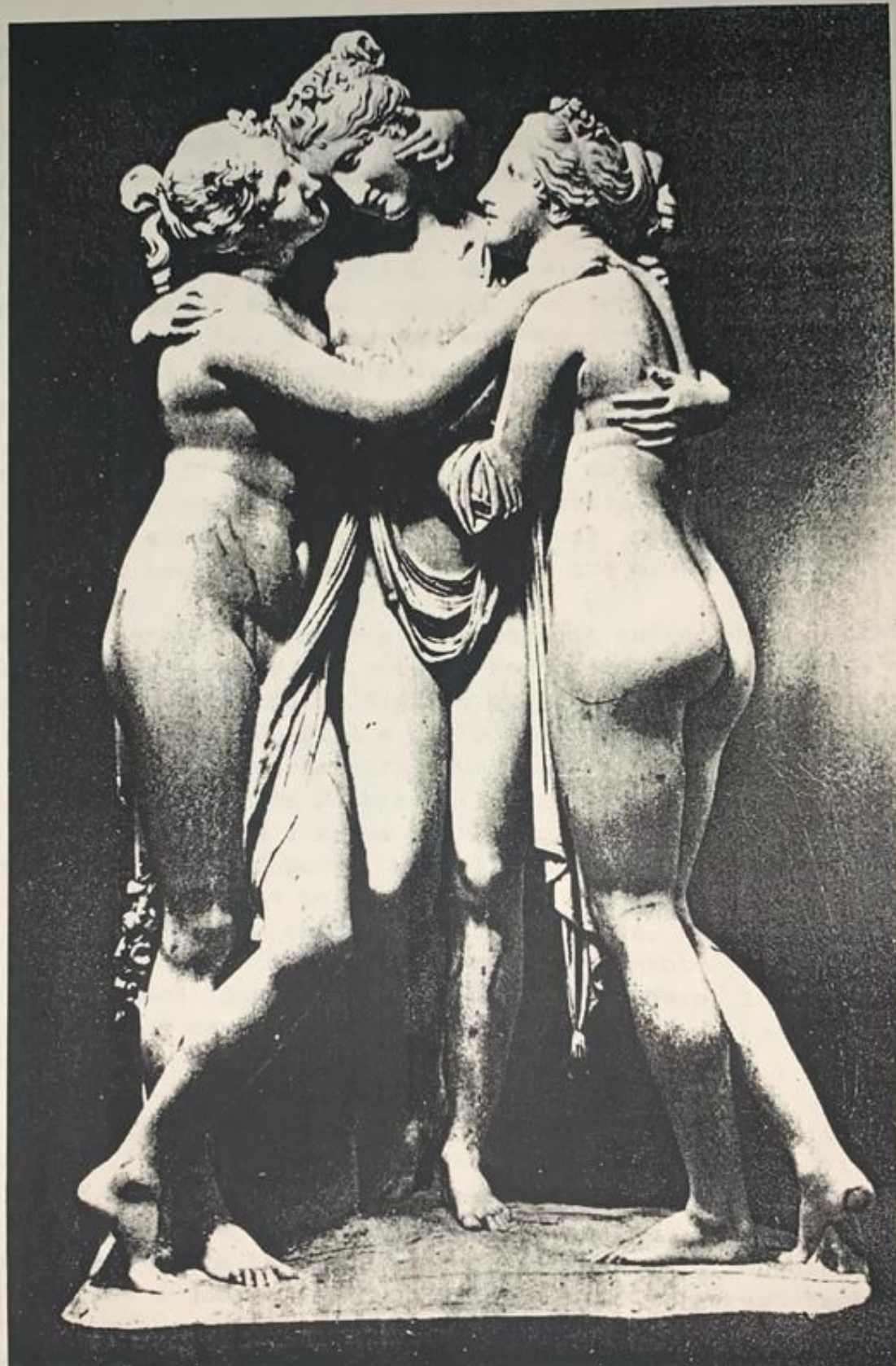
No entanto, a idéia de Rodin de contemplar de todos os lados e oferecer a todo momento um aspecto novo e equilibrado pressupõe um passeio do observador ao redor da escultura. Neste caso é válido para uma de suas principais obras "O Beijo" que foi realizada em 1886 e exibida no salão de 1898, à qual temos outras versões, uma delas na Tate Gallery Rodin, "O Beijo" (1901-1904) (F.10).

Rodin se escandalizava sobremaneira com o método acadêmico que tratava as figuras e os grupos como se fossem baixo relevo. Conta Mauclair : " O espectador deve situar-se diante da obra, em um ponto determinado, e tudo o que está por trás é acessório, pois somente deste ponto é eficaz a linha decorativa... Os escultores acadêmicos tratam uma obra escultórica como se fosse uma pintura, e assim tem uma perspectiva boa e uma má..." [5]

A este olhar construído da perspectiva com um único ponto de visão coloca, como observa Rodin, uma perspectiva boa e uma má e mais que isto, uma visão dita verdadeira e uma falsa construída pela deformação da própria perspectiva. Podemos então considerar que a perspectiva má ou visão dita não verdadeira não faz parte do objetivo estético, mas é resultado da opacidade do próprio método empregado, o artifício da perspectiva.

O resultado coloca o observador, ao olhar a escultura, a procura da visão do artista, ou seja, a procura do ponto de visão desconsiderando os outros olhares e pontos de vista. Não temos, portanto, um olhar fenomenológico, e sim um olhar preso pela lei da perspectiva.

Não temos um olhar que considera a escultura por inteira como parte da percepção capitada pelos sentidos ou pela consciência, a percepção real da escultura é substituída pelo único ponto de vista no que a percepção atinge seu máximo e ideal objetivo estético.



F. 08
CANOVA, Antonio
As Três Graças (1813), mármore, Hermitage, Leningrado.

Considero como apagamento da percepção os inúmeros pontos de visão abandonados em função do ponto de visão único. Trata-se portanto de um duplo apagamento, sendo um físico, apagamento formal, determinado pela deformação sofrida pela perspectiva na superfície do trabalho que é desconsiderado na escultura neoclássica por apagamento conceitual determinado pela idealidade.

No trabalho de Rodin temos uma visão que percorre a escultura girando ao redor do eixo central do trabalho onde cada ponto de vista é considerado e ainda tem como objetivo do trabalho "oferecer a todo momento um aspecto novo e equilibrado que explique o resto dos aspectos" [6] anteriormente vistos.

Estamos no lado oposto ao neoclássico do único ponto de visão onde estava presente todo o objetivo estético do trabalho; em Rodin, todo ponto de vista é construído e qualquer ponto é objetivo estético do trabalho bem como seu todo que o justifica.

Podemos, através de uma breve comparação entre duas obras de Rodin, analisarmos melhor seu método. Numa delas Rodin utiliza o método neoclássico com um grupo de figuras que pertenciam ao topo de "As Portas do Inferno" (1880-1917) e que posteriormente será fundida em bronze em separado como outras obras que saíram das "Portas do Inferno". É o grupo "As Três Sombras" (1880) (F.09) onde temos as três figuras praticamente com a mesma expressão gestual; para quem as olha de frente são três figuras masculinas, sendo uma central, ladeada a esquerda e a direita pelas outras. A expressão gestual é mantida praticamente a mesma em cada uma das figuras, porém, os três corpos estão vistos cada um deles respectivamente como se percorrêssemos um mesmo corpo girando ao redor dele 180 graus, pardando em três pontos sendo: o corpo visto de seu lado esquerdo, visto de frente e pelo seu lado direito.

Este trabalho apresenta o problema do único ponto de visão e da tentativa já citada em Antonio Canova (1757-1882) "As Três Graças" (1813) (F.08). O objetivo de colocar a figura humana em duas ou três posições diferentes era para que o corpo humano fosse totalmente visto ao mesmo tempo. Porém, observando as diferenças de Canova para Rodin vemos que em "As Três Graças" as figuras também estão nas três posições corporais: vistas pelo lado esquerdo, vista de frente e vista pelo seu lado direito, porém, diferem das três figuras masculinas de Rodin por não estarem todas com o mesmo gesto.

A diferença de concepção de Canova para Rodin está no fato de que para Canova, ao diferenciar o gesto das figuras femininas, ele encobre, oculta o método das posições diferentes para a visão total do corpo humano, enquanto que Rodin evidencia o método pela repetição visual e o conjunto explica o todo.



F. 09
RODIN, Auguste
As Três Sombras (1880), bronze - 192cm x 180cm x 90cm. Coleção: Museu Rodin,
Paris.

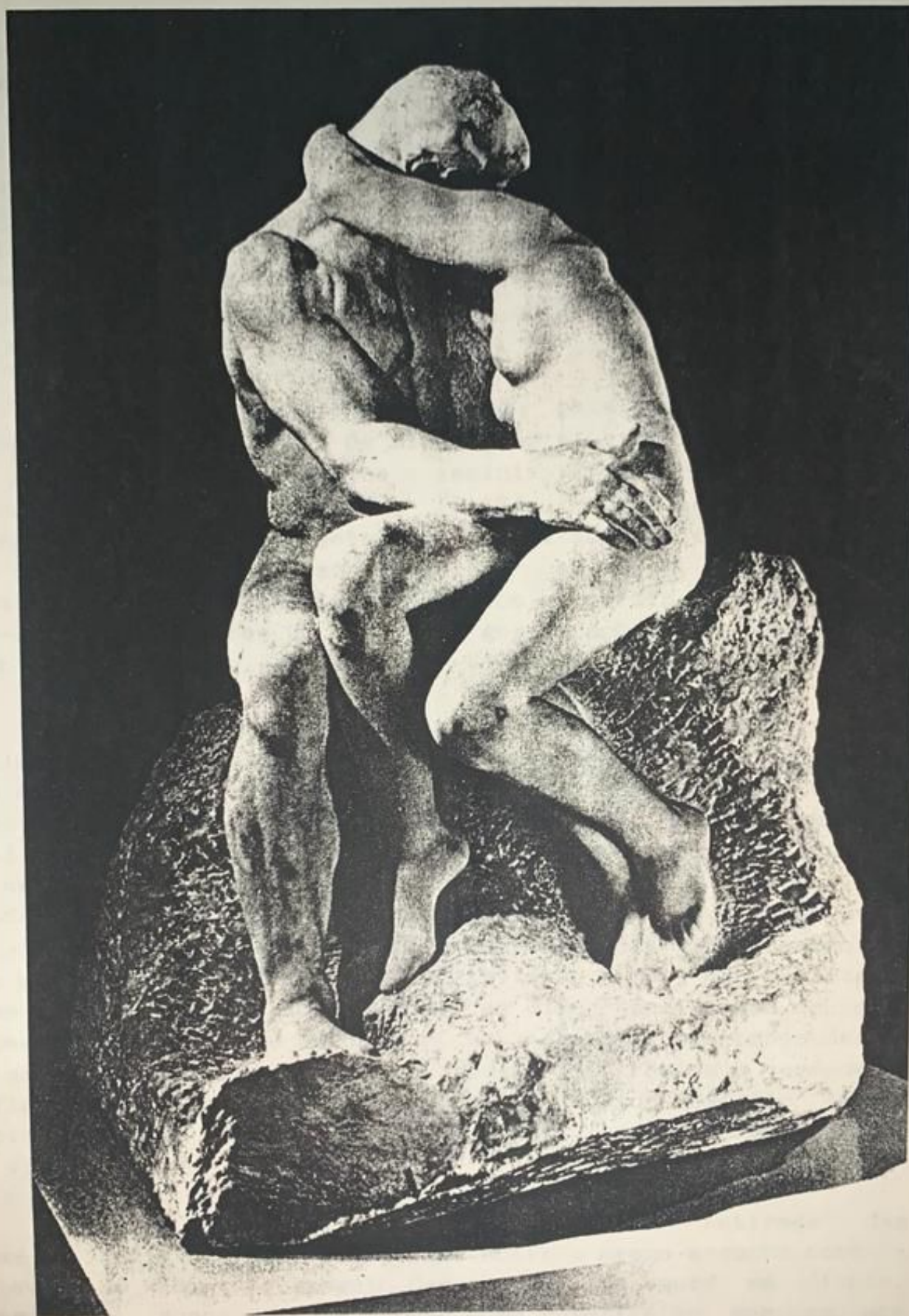
A segunda obra a ser comparada com esta é "O Beijo" (1901-1904) (F.10) pertencente a Tate Gallery, que é o oposto a "As Três Sombras" (1880) (F.09) por economizar o giro do observador pela obra ao repetir a mesma figura três vezes com o mesmo gesto, como se o observador tivesse girado 180 graus ao redor da figura fixando três visões respectivamente: vista pelo lado esquerdo, vista frontal e vista pelo lado direito. Estes três momentos de tempo que correspondem a três pontos de visão são colocados em um único ponto de vista de onde o observador vê um mesmo gesto em três posições ao mesmo tempo. Temos então uma simultaneidade artificial construída pela perspectiva onde o deslocamento do observador no espaço não é necessário, pois este foi realizado pelo artista que o reuniu em um só ponto de visão. Portanto, ao fruir a obra o observador é alienado da experiência do artista, pois ocorreu um rompimento na sincronia espaço/temporal.

Em "O Beijo" (1901-1904) (F.10) existe uma sincronia entre o espaço que vai sendo percorrido pelo olho do observador e o tempo para percorrê-lo que nada mais é que a reconstrução da experiência do artista, a qual podemos considerar apagada em "As Três Sombras" (1880) pelo método de idealidade construtiva da perspectiva. Enquanto que o método de trabalho empregado por Rodin em "O Beijo" tende para uma experiência fenomenológica do observador, não é portanto a repetição da figura com o mesmo gesto, mas exatamente a diferença do gesto que é apresentada a cada momento ao percorrer o observador um giro de 360 graus pela escultura. Existe portanto uma sincronicidade entre imagens diferentes, que a cada momento vão revelando novos aspectos e contornos da figura ao deslocamento do observador.

Portanto a figura é estudada por um número maior de contornos e perfis possíveis para que um novo aspecto da escultura se apresente a cada momento ao percorrer o trabalho. Cita Mauclair a seguinte frase do mestre: "Trabalhar em termos de perfis, em profundidade e não por superfície, pensando sempre nestas formas geométricas a partir delas é que se desenvolve todo o universo natural, e fazer perceptíveis essas formas eternas no caso individual do objeto estudado, esse é meu critério ... E me atrevo a dizer que a verdadeira dona das coisas é, não a aparência e sim a verdade cúbica". [7]

Em "O Beijo" (1901-1904) (F.10) o trabalho em termos dos perfis e da profundidade é que garante ao percorrermos a obra a todo momento um aspecto novo da escultura, como também ao revelar um ponto de vista do objeto que privilegia um perfil estudado oculta os subseqüentes.

Portanto, o perfil e o gesto das figuras é para Rodin elemento de construção e apagamento por sobreposição como na (F.10)



F. 10
RODIN, Auguste
O Beljo (1901-1904), mármore - 190cm x 120cm x 115cm. Coleção: Tate Gallery,
Londres.

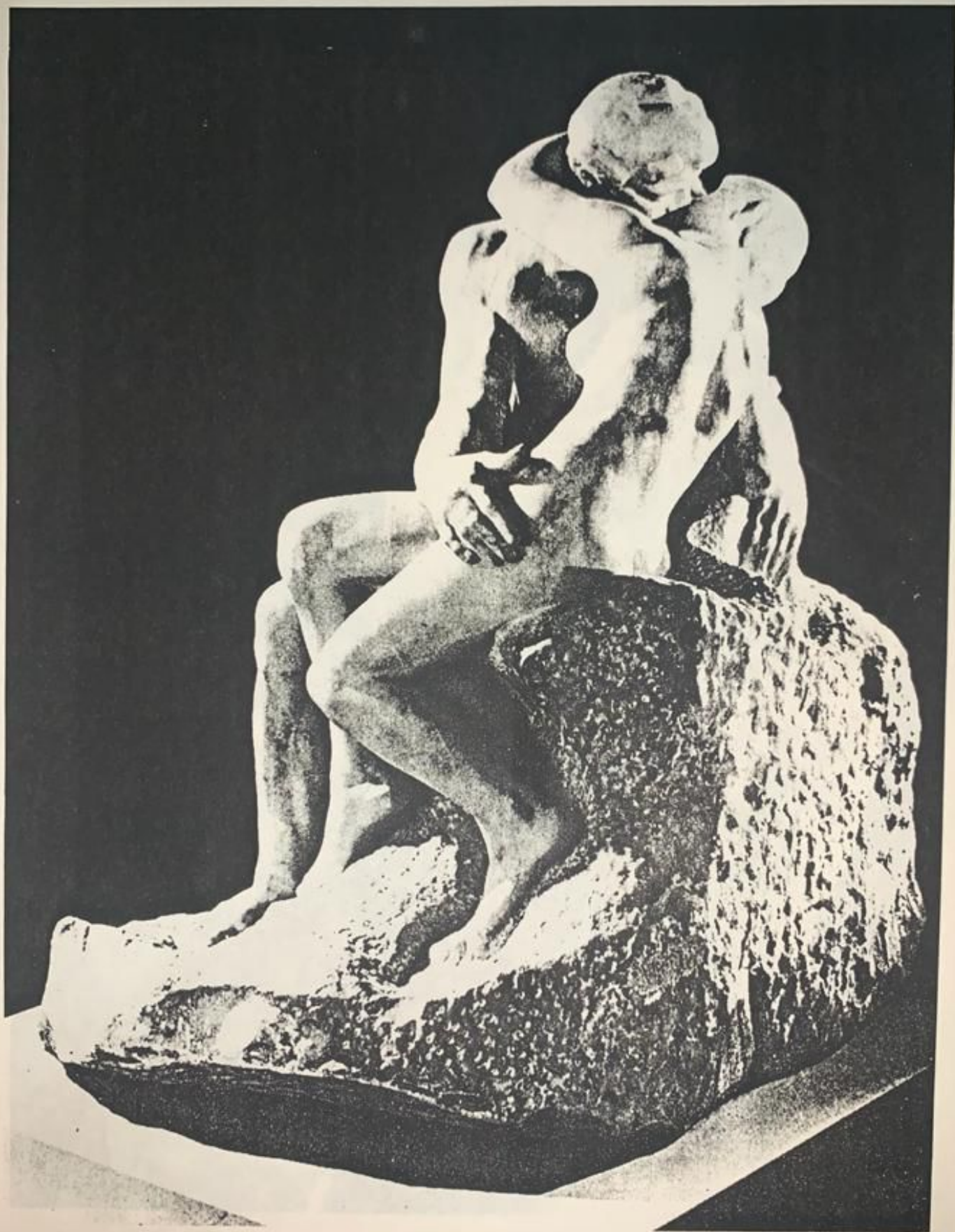
onde o beijo e o rosto da figura masculina está ocultado pelos braços da figura feminina ao redor de seu pescoço. E ainda por sobreposição da coxa direita da figura feminina sobre a coxa esquerda da figura masculina e sobreposição da perna e pé esquerdo da figura feminina sobre a perna e pé direito da figura masculina faz com que o "contorno visível" em um dado momento veja a figura interpenetrada como se tivesse o conjunto apenas três pernas, sendo que a perna da figura feminina que está no centro da composição funciona por ilusão, ora como perna da figura masculina e ora como perna da figura feminina da qual é parte.

10 A partir da (F.10) nos movendo para a direita entra em
nosso campo de visão um perfil da figura feminina mostrando apenas um
11 seio e o rosto da figura masculina e feminina (F.11), e girando mais a
12 direita vemos o beijo em detalhe (F.12). O que estou tentando
demonstrar é que Rodin projeta entre ocultamentos e revelações um
processo de apagamento por sobreposição, com isto, ao observador
girar, vai se revelando no tempo e espaço os perfis estudados, e ao
percorrê-la ao todo, temos um conceito geral sobre o todo que é
explicado pelas partes.

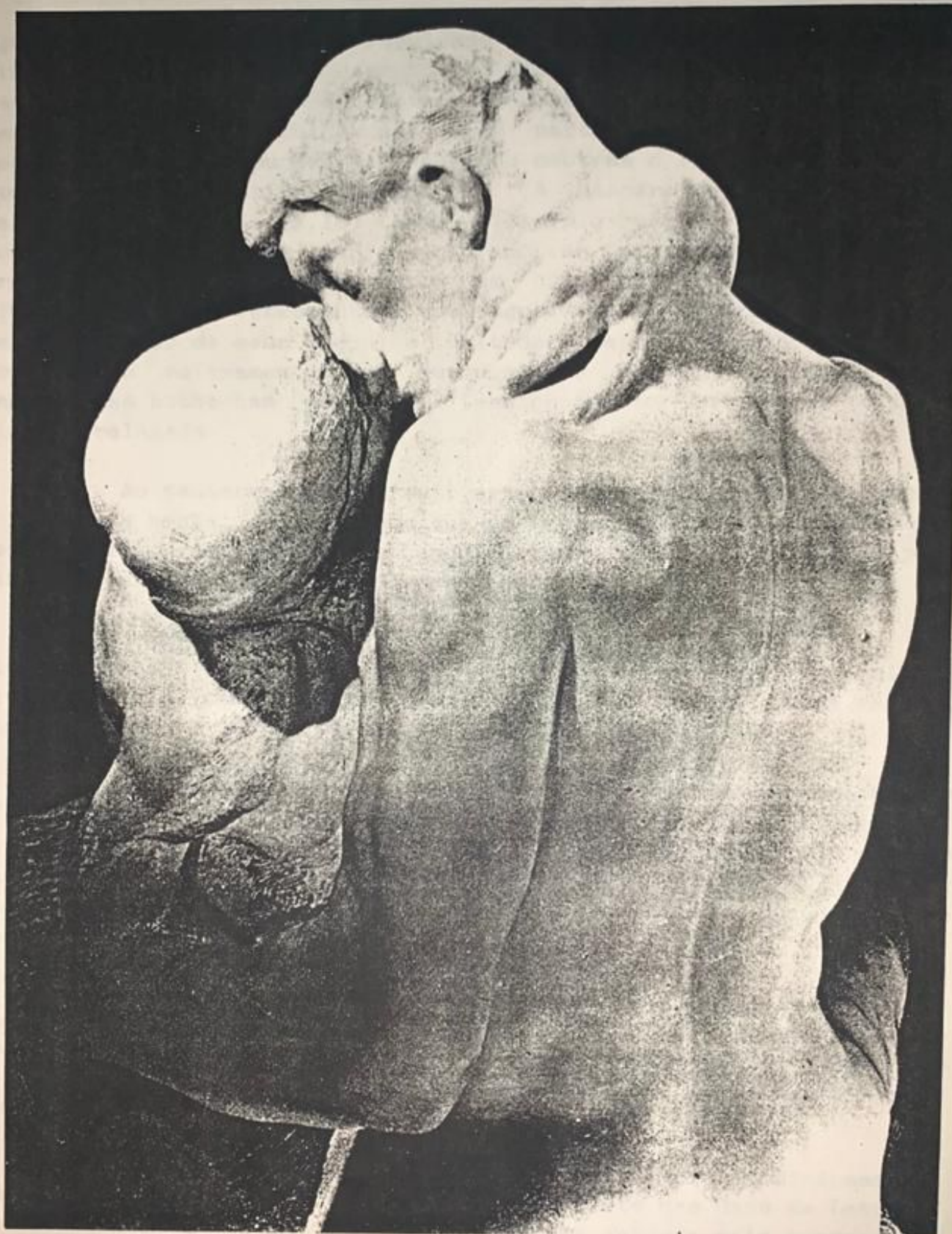
Porém, estes ocultamentos e revelações são produzidos sem que o volume de um ocupe o volume de outro no espaço. Existe na produção do trabalho o que Rodin chama de "verdade cúbica". Como ele mesmo recorda em sua juventude o conselho do escultor Constant: "Quando no futuro realizares suas obras escultóricas, não perceba nunca as formas no plano, e sim sempre em profundidade... Considere sempre uma superfície como extremidade de um volume, como se tratasse de um ponto, onde você está... Este princípio tem sido de grande utilidade e o tenho aplicado sempre na realização de minhas figuras. Em vez de visualizar as diferentes partes do corpo como superfícies mais ou menos planas, as imaginava como projeções de um volume interno..." E conclui Rodin: "Aí reside a verdade de minhas figuras; em vez de ser superficiais (de existir só na superfície), parecem surgir de dentro para fora exatamente como a própria vida". [8]

A citação de Rudolf Wittkower acima é retirada das conversas de Rodin com Paul Gsell, que sobre o mesmo assunto comenta como palavras de Rodin: prosseguiu Constant... "de agora em diante, quando esculpir, nunca veja as formas como superfícies, mas como uma extremidade de um volume - como a ponta, maior ou menor, que se volta para você. É assim que irá adquirir a ciência do modelato". [9] Rodin portanto tornar-se-ia um mestre da tradição do modelato levando uma estrutura interior oculta para a superfície. "Empenhei-me em expressar em cada intumescência do torso ou dos membros o aflorar de um músculo ou de um osso que continuasse a se desenvolver sob a pele". [10]

A superfície como projeção de um volume interno



F. 11
RODIN, Auguste
O Beijo (1901-1904), mármore - 190cm x 120cm x 115cm. Coleção: Tate
Gallery, Londres.



F. 12
RODIN, Auguste
O Beijo (1901-1904), mármore - 190cm x 120cm x 115cm. Coleção:
Tate Gallery, Londres.

apresenta-se como se fosse resultado de toda uma estrutura muscular que são ressaltados nos desenhos de Rodin, onde os gestos pressupõem sempre movimentos e tensão expressos na superfície do trabalho gerado pelo volume. Os músculos estão em partes do corpo tracionados modulando volume e superfície enquanto noutras o relaxamento muscular apresenta uma superfície lisa. Em "A Máscara de O Homem do Nariz Partido" (1863-1864) (F.13) temos um exemplo curioso, a escolha de modelar um homem com nariz quebrado de nome "Bibi" que por sua própria deformação divide o rosto em duas partes, porém, a esta divisão é ainda acrescentada uma rugosidade na superfície da testa, pela contração de seus músculos voltadas para o centro desta em oposição ao relaxamento dos músculos na abertura dos olhos, como também suas bochechas "não estão" tensionadas formando uma superfície plana e relaxada.

Ao tentarmos reconstruir esta expressão enrugando da mesma forma nossa testa, observaremos que só será possível se conjuntamente tensionarmos praticamente fechando nossos olhos e tensionando para cima nossas bochechas bem como nosso nariz.

Observamos na construção do homem de nariz partido uma divisão clara de tensão muscular, porém, a expressão não é resultado simplesmente de uma contração natural muscular como vimos acima, portanto, existe uma licença poética em favor da expressão.

Poderia ainda dizer que existe como que um apagamento dos efeitos musculares da superfície, como conjunto que reage. Portanto, a verdade cúbica desta superfície não é resultado da contração natural muscular, mas opera como se fosse possível contrair separadamente músculos formando uma superfície de uma expressão desejada.

Comparando "O Homem do Nariz Partido" (1863-1864) (F.14) com "O Pensador" (1879-1889) observamos que no pensador a testa franzida enrugada apresenta os olhos tensos e as bochechas levantadas e tensas como que resultado de uma expressão natural, fruto da contração muscular natural.

Rodin fora encarregado de produzir por comicionamento "Balzac" (1891-1897) para a progressista "Société des Gens de Lettres" em 1883 e é de suas obras a que teve uma estória mais tormentosa. Nenhum de seus co-autores viu o final da obra, pois o vazado em bronze não se realizou até depois de morto Rodin (1917), e até 1939 não se instalou o monumento no Boulevard Raspail. Rodin, para realizar o projeto, trabalhou intensamente pesquisando com respeito as fotografias de Balzac, viajou através de Touraine, província de sua casa, e consultou seu alfaiate sobre aspectos de sua aparência.

Em 1892 Rodin estava pronto a apresentar a concepção do

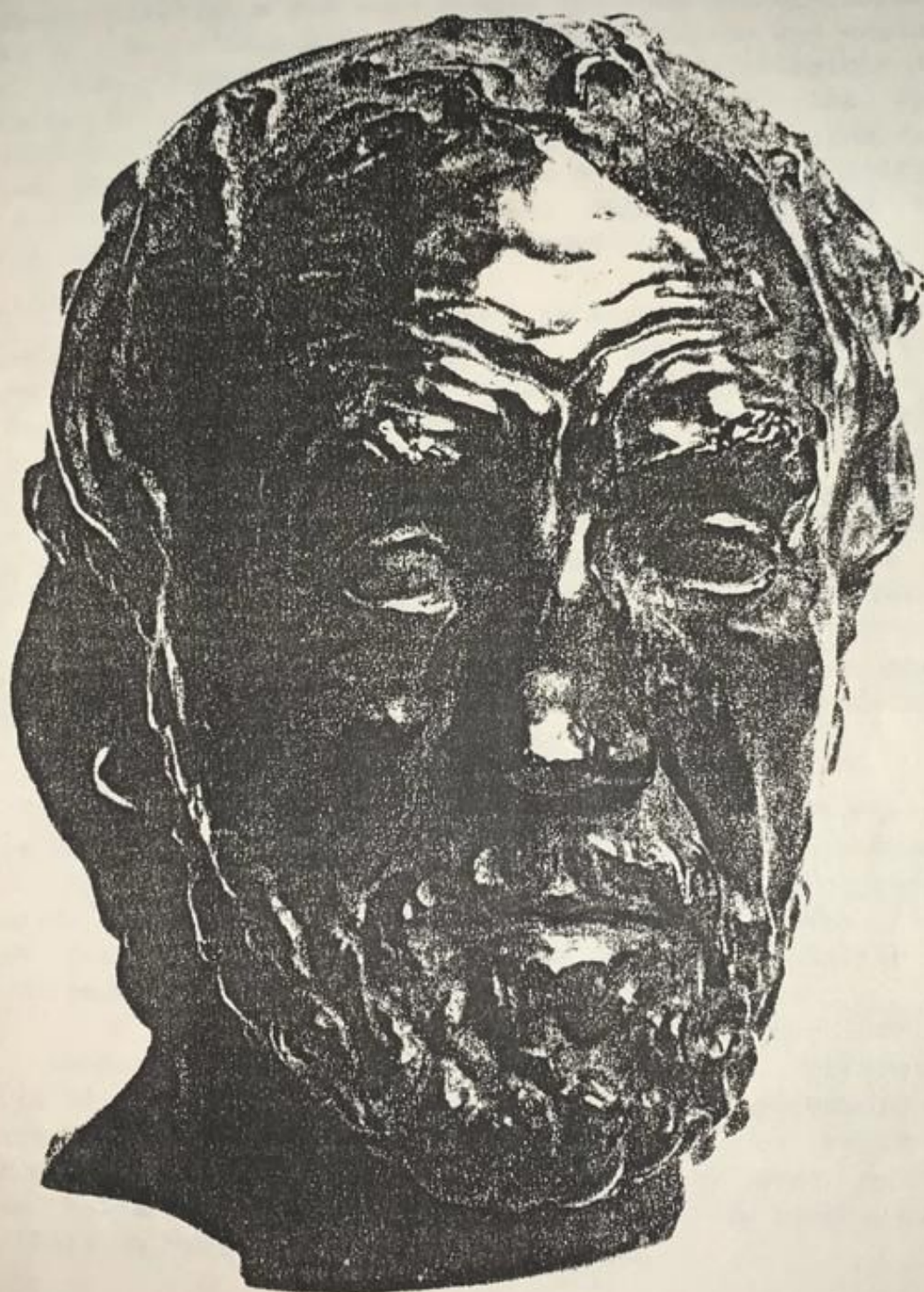


F. 13

RODIN, Auguste

O Homem do Nariz Partido (1863-1864), bronze - 26cm x 17cm x 24cm.

Coleção: Museu de Arte de Filadélfia, 1976, p.68.



F. 14

RODIN, Auguste

O Homem do Nariz Partido (1863-1864), bronze - 26cm x 17cm x 24cm. Coleção: Museu de Arte de Filadélfia, Museu Rodin.

monumento para a "Société des Gens de Lettres" com uma pesquisa sobre o gesto de "Balzac que em seu habitat de monge estava acostumado a ficar quando trabalhava com seus braços cruzados sobre o tórax". Seus clientes ficaram satisfeitos com o desenho e pediram sua execução em mármore. Porém, Rodin não estava satisfeito, seus primeiros desenhos para "Balzac Nu" datam, conforme Claudie Judrin, por volta de 1895. Os "Croquis de Balzac" (F.15) são de uma figura com a perna direita à frente em posição ativa e com a outra perna com a mão voltada para baixo, e no outro croqui a figura também está em pé com a perna direita à frente e de costas para uma cadeira.

Os croquis de Rodin não revelam nenhum sistemático desenvolvimento do trabalho favorável a uma concepção definitiva. Mais tarde ele isolou croquis de várias fases do projeto como "Balzac Com os Braços Cruzados Sobre Seu Manto" (F.16) onde apresenta em ocultamento pelo casaco os braços cruzados e o mesmo se repete em "Estudo para Balzac" (F.17) onde aparece no croqui um contraste entre o casaco e o rosto da figura de Balzac, e ainda "Estudo para Balzac Vestindo Beca" (F.18) onde a figura encontra-se de braços cruzados junto ao tórax, porém, vestindo uma "Beca" e não um casaco. Com a conclusão destes croquis Rodin concebeu "Estudo para O Balzac ou Balzac Nu (1892-1893) (F.19) onde apresenta uma figura de homem com os braços cruzados no tórax com a barriga e com as pernas afastadas uma da outra tendo a perna direita à frente.

É curiosa a solução dada para a base que apresenta o sexo da figura de Balzac ligado por uma massa coneiforme entre suas pernas e pés à base da escultura, não ficando portanto transparente, ou seja, vazada, sem material, o que acarretaria em uma leveza da escultura. Com o resultado adotado Rodin consegue ressaltar o peso e a massa da escultura como também da figura de Balzac.

Comparando este com o "Modelo de Terracota Para Balzac" (1891-1892) (F.20) vemos que a diferença começa entre os braços cruzados a altura do tórax em "Balzac Nu" e os braços cruzados a altura da pelvis com a mão direita escondendo o sexo no caso do modelo em terracota, e é este gesto ou posição de braços que estará sobre a "Laia de Mortalha" na escultura final.

Uma segunda diferença está no fato de que no modelo em terracota a figura está com as pernas direita à frente e esquerda atrás, porém, entre as duas não há nada, temos um vazio, e ainda o modelo está sem cabeça e "Balzac Nu" não.

A escultura final "O Balzac" (1897) (F.21) que vai ser apresentada no Salão em 1898 e que será recusada pela "Société Des Gens De Lettres" e fortemente criticada e recolhida por Rodin em seu studio Meudon por desgosto. Este trabalho é resultado de uma série de conceitos que Rodin experimenta em seus croquis e as esculturas citadas onde o gesto dos braços cruzados de "Balzac Nu" (F.19) é



F. 15
 RODIN, Auguste
 Croquis de Balzac (D. 5325 / MR) (por volta de 1895).

F. 16
 RODIN, Auguste
 Balzac com os Braços Cruzados Sobre seu Manto (D. 5944 / MR) (por volta de 1895).



F. 17
 RODIN, Auguste
 Estudo para Balzac (D. 5326 / MR) (por volta de 1895).

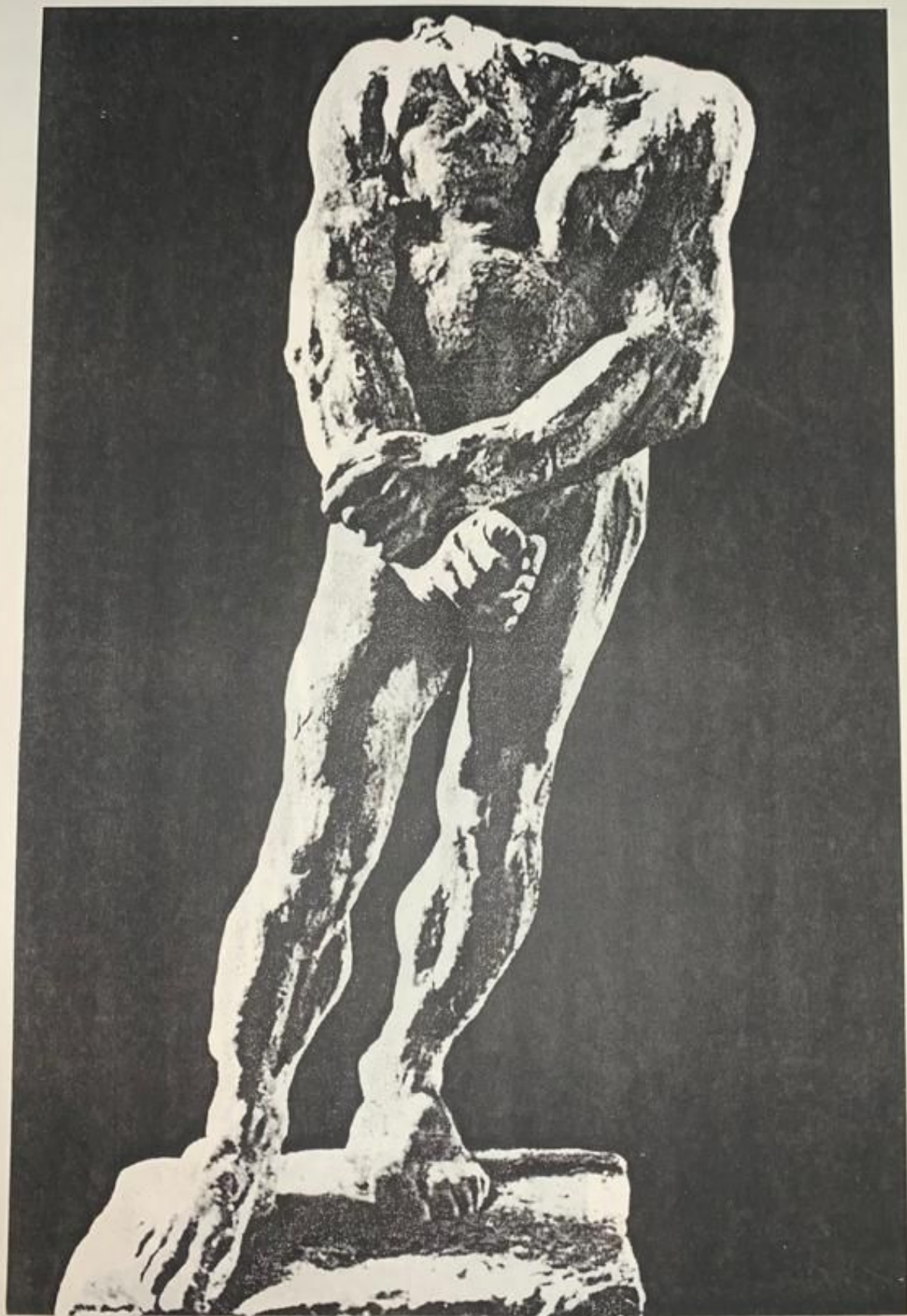
F. 18
 RODIN, Auguste
 Estudo para Balzac Vestindo Beca (D. 1780 / MR) (por volta de 1895).



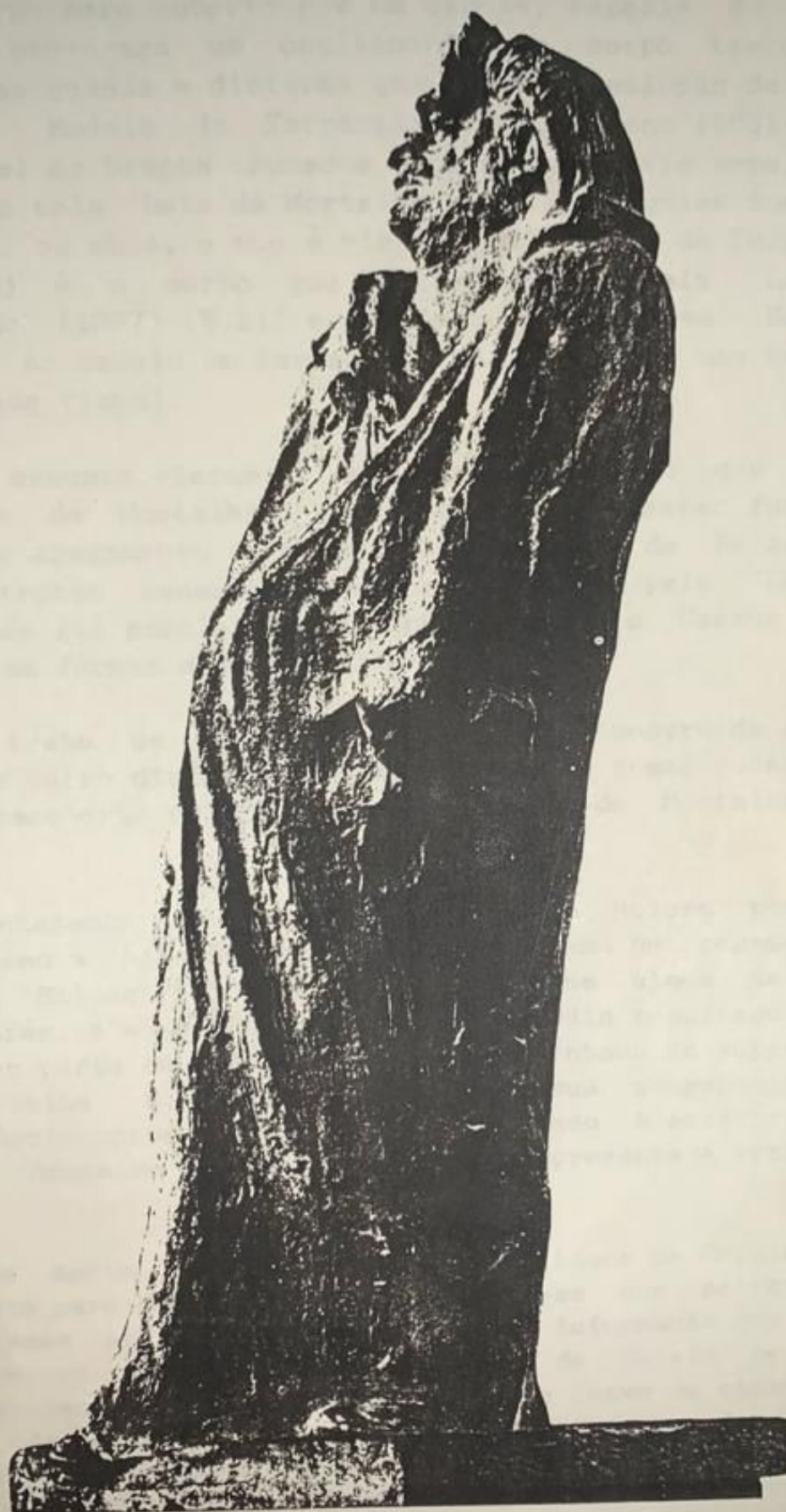
F. 19

RODIN, Auguste

Estudo para Balzac ou Balzac Nu (1892-1893), bronze - 130cm x 52cm x 62cm.
Coleção: Museu Rodin, Paris.



F. 20
RODIN, Auguste
Modelo de Terracota para Balzac (1891-1892).



F. 21

RODIN, Auguste

O Balzac (1897), gesso - 300cm x 120cm x 120cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

F.20 mantido, mas seu corpo será coberto por um capote, espécie de "Laia de Mortalha", que provocará um ocultamento do corpo bem como a formação de uma massa pesada e disforme que lembra a solução de massa dada pelo mesmo. Do "Modelo de Terracota Para Balzac" (1891-1892) (F.20) temos visível os braços cruzados próximos à pelvis semelhante ao que está ocultado pela "Laia de Mortalha", bem como quase que uma inversão do visível, ou seja, o que é visível em "Modelo de Terracota Para Balzac" (F.20) é o corpo que está coberto pela "Laia de Mortalha" em "Balzac" (1897) (F.21) e a cabeça visível em "Balzac" (1897) não existe no modelo em terracota; há, portanto, uma espécie de complementariedade visual.

Todos os croquis vieram a determinar o gesto que seria envolto pela "Laia de Mortalha", portanto, esta operação funciona como uma espécie de apagamento da superfície do corpo de Balzac. O corpo é uma construção pensada para ser apagada pela "Laia de Mortalha" que também foi escolhida entre outras como o Casaco e a Beca que produziriam formas diferentes.

Não se trata de uma "Laia de Mortalha" construída a esmo sobre uma massa de barro disforme; é como se o corpo fosse construído antes em barro e recoberto pela construção da "Laia de Mortalha" em barro.

F.21 O enfrentamento neste ocultamento de um volume por uma superfície, no caso a "Laia De Mortalha" é que chamo de apagamento e que no caso de "Balzac" (1897) (F.21) trata-se ainda de uma representação, porém, a superfície que é para Rodin resultado de um volume interno tem parte do volume do corpo apresentado na superfície da "Laia de Mortalha" e parte apagada por sua sobreposição à topografia do próprio corpo onde o volume é ocultado. A este processo de desconstrução denomino apagamento em que se apresenta a opacidade do material.

Em 1884 Rodin era comissionado pela cidade de Calais para fazer um monumento para celebrar os seis burgueses que salvaram a cidade dos ingleses em 1347. Rodin tinha a informação que o Rei Eduardo III ofereceu deixar o sítio inglês de Calais se seis burgueses usando pano de saco e carregando a chave da cidade os presenteasse no seu campo como reféns. Então, seis dos mais proeminentes cidadãos partiram para o campo inglês, mais tarde o requerimento da Rainha Philippa os colocou novamente em liberdade.

Rodin, para responder este complexo fato heróico escolheu modelos de meia idade com pronunciado caráter, modelou suas figuras nuas e depois as cobriu. Aqui temos novamente Rodin com sua técnica de um volume interior onde a superfície é resultado deste, porém, temos também um processo de apagamento da superfície do corpo dado pelas vestes que ora coladas ao corpo mostram seu volume e sua forma,

e quando não coladas formam volume próprio.

As figuras são construídas em separado e unidas por uma única base que as une como se estas estivessem sido fincadas nela reproduzindo um processo de interpenetração, uma forma de apagamento parcial das bases individuais. Consideramos apagamento parcial pois Rodin mantém ainda a individualidade de cada uma nesta interpenetração, ou seja, ele indicia com isto o processo de construção da base, quase que como resposta ao tema na escolha e entrega ao sacrifício voluntário dos seis burgueses.

F.22

Rodin pensava colocar o monumento rente ao chão sem pedestal ou com um alto pedestal, porém, quando em 1895 o monumento foi erigido no "Jardim Richelieu" em Calais o foi em um pedestal médio e somente em 1924 que "Os Burgueses de Calais" (1884-1886) (F.22) foi removido para um baixo pedestal em frente da Prefeitura de Calais. O pensamento de Rodin, ao querer colocar o monumento rente ao chão, seguia a idéia do apagamento das bases individuais para a única base que as contém, como também do ponto de vista temático a eliminação do pedestal colocando a escultura rente e à altura da população da cidade que então poderia se igualar por espelhamento aos que se sacrificaram por Calais.

A solução oposta do pedestal alto sacraliza o fato heróico e distancia o público, não permitindo que este se iguale e sinta que poderia ter sido um dos burgueses sacrificado. O processo de solução pensado por Rodin em "Os Burgueses de Calais" quanto a eliminação do pedestal é um rompimento com um espaço sacralizado e lugar da arte. Sem este a escultura não está mais separada do mundo, portanto, a eliminação do pedestal é uma interpenetração da escultura direta no mundo como também uma espécie de apagamento do pedestal como separador ou moldura intermediária entre a escultura e o mundo. Porém, devemos saber que é bem mais que isto, é uma mudança no conceito de lugar da escultura para um conceito de território.

F.22

Não devemos considerar Rodin tão preocupado com o problema da base quanto Degas (1834-1917) no sentido de eliminá-la ou torná-la realista, porém, "Os Burgueses de Calais" (1884-1886) (F.22) trazem em questão o problema de responder a um tema que envolve diretamente a questão "Arte e Público", e é nesta perspectiva, ao responder o tema, que Rodin amplia o seu conceito de lugar da escultura para o de território espacial ou sítio ocupado pela escultura. Podemos considerar um avanço no conceito lembrando que estamos ainda em um trabalho de representação figurativa e temático do mundo da tradição do modelato no final do século XIX.

Neste capítulo começamos analisando deformações na superfície em Dumier, passamos por processos de apagamento produzidos pela interpenetração entre figura e base em Degas e analisamos a

Para mim mais ou menos de um conceito de que proporcione - com efeito - a ideia de que se trata de uma obra de arte, e não de uma obra de arquitetura. É a ideia de que se trata de uma obra de arte, e não de uma obra de arquitetura. É a ideia de que se trata de uma obra de arte, e não de uma obra de arquitetura.



F. 22
RODIN, Auguste, *Os Burgueses de Calais* (1884-1886), gesso - 210cm x 190cm.
Coleção: Museu Rodin, Paris.

- superfície muscular em Rodin, seu conceito de "Verdade cúbica" como também seu controle de visibilidade através do percurso do observador pela obra. Analisamos ainda os processos de apagamento utilizando a vestimenta ou "Laia de Mortalha" nos estudos e solução final de
- 21 "Balzac" (1897) (F.21), e finalmente o princípio do conceito de
- 22 escultura como território já presente em "Os Burgueses de Calais" (1884-1886) (F.22), como também um processo de apagamento parcial das bases individuais das figuras.

Dedicarei o próximo capítulo a um estudo específico de Rodin em "As Portas do Inferno" onde poderemos analisar com mais detalhes processos de apagamento, suas relações topológicas e verificar a relação destes com o conceito de "Verdade Cúbica".

NOTAS

- 1 . ZANINI, Walter, Tendências da escultura moderna, Cultrix, São Paulo, 1971, p.17.
- 2 . Ibid., p.21.
- 3 . Ibid., p.23.
- 4 . WITTKOWER, Rudolf, "El Siglo XIX : Rodin y Hildebrand", in La escultura: Procesos y principios, Alianza Forma, 1980, p.266.
- 5 . Ibid., p.273.
- 6 . Ibid., p.266.
- 7 . Ibid., p.272.
- 8 . Ibid., p.272.
- 9 . GSELL, Paul, "O Modelato", in A arte / Auguste Rodin, conversas com Paul Gsell, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990, p.46.
10. Ibid., p.46.

Em se tratando de uma fase "acadêmica", como que este não se parece
 ser, é justificável o "gosto" de conceitos que perpassam o tempo. Mas, que,
 ao mesmo tempo, ficam desmerecidos diante do brilhantismo da observação
 e análise das obras. Por si só são tão contraditórios e superam
 tanto os "conceitos" (aos quais se pretendem ajustar), pois, na realidade, al-
 mejam, com toda razão, que os filósofos venham a pensar em o seu
 rigor profissional, afirmando que seja o tal do "apagamento". Mas,
 talvez, isso seja um viés meu: o prazer de me convencer de algo
 através do olho se torna mais contraditório do que pelo verbo.

1.2 ESTUDO DETALHADO DE PROCESSOS DE APAGAMENTO EM "AS PORTAS DO INFERNO" (1880-1917) AUGUSTE RODIN

Foi em 1880 que Rodin foi comissionado para uma encomenda do Ministério de Belas Artes na pessoa do vice-secretário do Estado de Belas Artes, M. Turquet, para construir um monumental Portal para o Museu de Artes Decorativas de Paris. O artista revela, ele mesmo, que executará uma grande obra decorativa inspirada nas principais cenas do "Inferno de Dante". Esta obra vai imprimir definitivamente a vida do escultor que não esqueceu de com o título já emocionar: "A Porta do Inferno".[1]

No começo Rodin possuía uma concepção da "Porta" de acordo com a convenção do relevo narrativo. Seus primeiros croquis arquiteturais do projeto divide a face das portas em oito painéis separados, cada qual devendo conduzir um relevo narrativo arranjado sequencialmente.

Fica claro ao olharmos o trabalho que o modelo e o formato estavam na concepção próximas à Renascença Italiana, particularmente nas portas do Batistério da Catedral de Florence de Ghilberti chamada "Portas do Paraíso" que Rodin havia visto em uma viagem em 1875, e que acaba por determinar o projeto arquitetônico de seu trabalho inicial.

3 Mas quando Rodin terminou o "Terceiro Modelo Arquitetônico em Terracota" (1880) (F.23), já ficava claro que seu impulso estava atrapalhando a fluidez da sequência de tempo do trabalho. Aquele modelo de divisões entre os painéis separados estava próximo de ser abandonado, enquanto que ao mesmo tempo um grande e estático ícone está sendo implantado no meio do dramático espaço. Composto por um vergalhão horizontal e um tronco vertical aparecendo gradualmente no topo da massa vertical está o "Pensador", sua imagem acima do centro cruciforme da porta tem um efeito centralizador dado pela composição e achatador determinado pelo seu alto relevo no espaço da porta, submetendo todas as outras figuras a sua abstrata presença.[2]

Este terceiro modelo em barro de "As Portas do Inferno" mostra Rodin em um interessante progresso das possibilidades esculturais na superfície da porta. As quatro figuras másculas nas pilastras como também os grupos de "Paolo e Francesca" (no lado esquerdo) e "Ugolino e Seus Filhos" (no lado direito), estão todos realizados em alto relevo, o que provoca na maioria das vezes uma separação entre fundo e figura eliminando a possibilidade da perda do contorno que leva a não produção de apagamento.



F. 23

RODIN, Auguste

Terceiro Modelo Arquitetônico para "As Portas do Inferno" (1880),
terracota - 105cm x 60cm x 17cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

Quanto à sequência narrativa já está quebrada em parte, entretanto, são mantidos dois relatos diretamente da fonte histórica da "Divina Comédia", os já citados grupos de "Paolo e Francesca" (F.24) e "Ugolino e Seus Filhos" (F.25) que na versão final ficam juntos na parte baixa do lado esquerdo da porta. [3]

Portanto, a versão final de "As Portas do Inferno" (1880-1917) (F.26) seria inútil insistir, já não existe nada mais da concepção primitiva. Um estudo dos desenhos arquitetônicos preliminares e modelos revela um gradual abandono das tradicionais "almofadas de porta" com alto relevo e com representações de cenas separadas em favor a um conceito mais escultural de dois grandes painéis, ou seja, as duas folhas da porta e elevando acima um "Tímpano" e sendo todos emoldurados por pilares decorados. Rodin gradualmente foi eliminando todas as particulares referências ao poema de Dante retendo somente os grupos de "Ugolino e Seus Filhos" e "Paolo e Francesca" que já pertenciam, como dissemos, ao "Terceiro Modelo em Terracota", na posição acima citada.

O sofrimento dos condenados está carregado de intermináveis gestos desesperados e agonizados de 186 figuras como que trepidas, precariamente, na totalidade da superfície das "Portas". Nos dois pilares estão representadas almas relegadas ao "Limbo", aquelas que morreram na ignorância e os amores condenados no lado direito. Na profunda suspensão do tímpano situa-se "O Pensador", contemplando como no "Terceiro Modelo em Terracota" (1880) o trágico fato que está se passando. A sua esquerda a incessante chegada de almas condenadas no inferno, sugerida pela grande ênfase na inclinação do movimento das figuras, enquanto que à direita, pode-se ver aquelas mesmas figuras sendo abatidas no inferno.

Nas folhas da Porta, os condenados, contorcendo-se em agonia, revivendo infinitamente os tormentos que injuriou-os durante sua vida na terra, todos na esperança de escapar, mas bloqueados pelo semblante enfático e inclinado gesto de "As Três Sombras" que estão em pé no topo do tímpano.

Durante todo o ano de 1880 Rodin trabalhou intensamente na porta, adicionando e subtraindo figuras e experimentando-as em diferentes pontos. Depois este trabalho começou a ficar mais intermitente, mas ele continuou a desenhar "As Portas do Inferno" que passou a ser fonte para muitas esculturas independentes. Por volta de 1899, quando a porta aparentava estar próxima de sua conclusão, Rodin começou a sentir que ela estava necessitando de qualidades arquitetônicas e rasgou a maior parte que havia projetado. Ela estava neste estágio quando aparece pela primeira vez participando da grande retrospectiva da obra de Rodin em 1900 sob um aspecto que não é ainda a forma com que a conhecemos atualmente. Porém, fica patente e é compreensível que o projeto não poderia mais atender ao pedido



F. 24

RODIN, Auguste

Paolo e Francesca detalhe de "As Portas do Inferno" (1880-1917), bronze -
625cm x 400cm x 85cm. Coleção: Museu de Arte da Filadélfia.

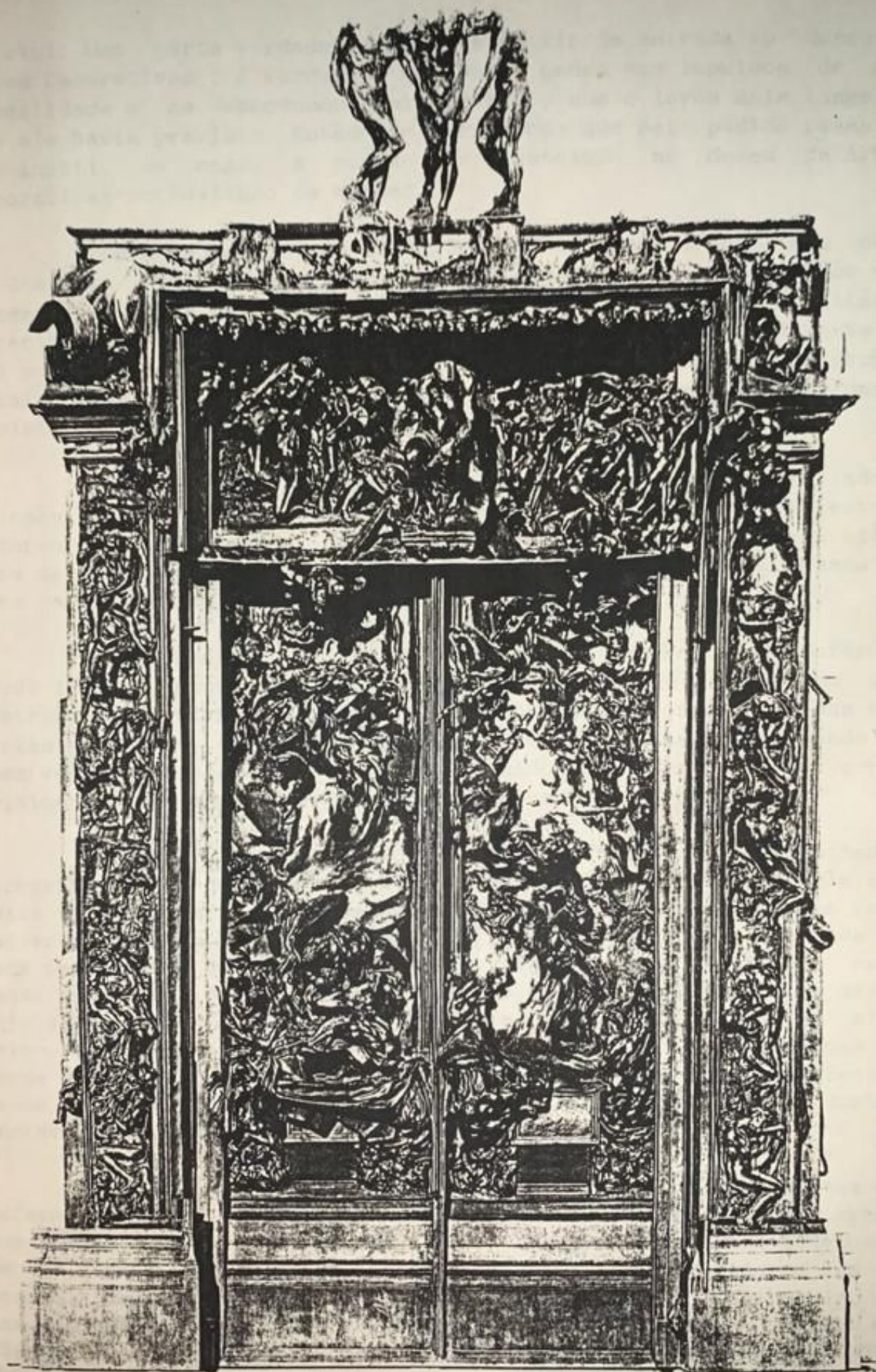


F. 25

RODIN, Auguste

Ugolino e Seus Filhos, detalhe de "As Portas do Inferno" (1880-1917), bronze - 635cm x 400cm x 85cm. Coleção: Museu de Arte da Filadélfia.





F. 26

RODIN, Auguste, "As Portas do Inferno" (1880-1917), bronze - 635cm x 400cm x 85cm. Coleção: Museu de Arte da Filadélfia.

inicial. Uma porta verdadeira deveria servir de entrada ao "Museu de Artes Decorativas". A verdade é que Rodin cedeu aos impulsos de sua genialidade e se abandonou neste trabalho que o levou mais longe do que ele havia previsto. Então ele compreende que este pedido passa a ser inútil, ou seja, a porta ser instalada no Museu de Artes Decorativas no Pavilhão de Marsan.

Durante os anos de 1908-1910 retoma passo a passo sua obra em despeito aos desencorajamentos que ele recebia, e o escultor não cessa de voltar a este monumento, porém, fora de todo fim utilitário anterior. Ele incorpora numerosas figuras que trabalhou à parte ou que prevalecem dentro de seu mundo como seres individuais e de grupos inteiros que ele havia abandonado e conhecido em função deste projeto. (Georges Grappe, Catalogue du Musée Rodin, 1938)

Porém, com a saúde decadente de Rodin, e por outro lado a eclosão da guerra, não o ajudou a terminar o trabalho que estava fazendo em "As Portas do Inferno" e a obra permaneceu inacabada até a hora de sua morte. (John L. Tancock, Rodin Museum Handbook, Museu de Arte da Filadélfia, 1969)

Este conciso relato histórico de "As Portas do Inferno" (1880-1917) é importante para a seqüência na leitura do trabalho que pretendo desenvolver analisando algumas obras que foram incluídas nas portas e outras que foram criadas a partir destas; analisando os possíveis processos de apagamento surgidos na inserção de obras tridimensionais em alto e baixo relevo apresentados na Porta.

Podemos observar em Rodin uma repetição de determinadas expressões trágicas ligadas a "As Portas do Inferno" onde ele não deixa de impregnar o gesto de desespero dos condenados que lutam para salvar-se de uma resistência material a sua própria ação que leva os seus personagens ou à fadiga ou à uma tensão. Esta luta que está sendo realizada, em alto ou baixo relevo, em posição vertical, se dá em meio a uma massa ou "Limbo", no caso das folhas da porta em alto relevo e em baixo relevo nos batentes. No caso do limbo das folhas da porta temos alguns exemplos de apagamento enquanto que nos batentes temos as passagens de alguns grupos de esculturas para perfis destes encravados na superfície de um baixo relevo.

Ao tentarmos analisar a última versão de "As Portas do Inferno" (1880-1917) estaremos fazendo um paralelo com muitas obras que vieram a participar das portas ou partiram dela. Estas mudanças, de uma superfície para o tridimensional, para o escultórico já têm a possibilidade em si ocultamentos na fixação à superfície, porém, no caso, Rodin acrescenta ao responder ao tema "Limbo" que prende as figuras à superfície. Destas 186 figuras analisaremos algumas comparando o modelo ou escultura em sua individualidade, quer esteja em gesso, bronze ou mármore com a sua correspondente encrustada na

porta.

Devemos observar que os temas que muitas vezes Rodin designa a seus grupos ou figuras frequentemente são trocados, porém, foram como que adaptados aos gestos que diversas vezes são recorrentes.

Podemos considerar "As Portas do Inferno" como um eixo sintagmático onde Rodin encaixa ou extrai suas figuras que são paradigmas de sua produção escultórica. Ao analisarmos seus trabalhos separadamente, notamos que temos gestos repetitivos ora vindos da tradição de "modelo vivo", ora vindos de sua compreensão da matéria como material, ou seja, o fato de nas folhas da porta termos o limbo nos leva diretamente ao material barro e à tradição da modelagem. Porém, o barro se presta e muito a apresentar certas qualidades do próprio limbo, ou ainda, na tradição da folha, a pedra apresenta-se muitas vezes como pedra, e a escultura está como que saindo ou entrando neste caso de apagamento.

Para um melhor entendimento do processo trabalharemos por partes, ou seja, analisaremos primeiramente o alto relevo pertencente às duas folhas da porta, ou seja, "O Limbo", começando com as figuras em posição horizontal com apagamento, seguidas de figuras em posição vertical com apagamento, continuando com as figuras verticais sem apagamento, e figuras sentadas ou acoradas sem apagamento, seguidas

Iniciaremos a análise com um grupo bastante conhecido que já citamos como pertencente ao "Terceiro Modelo em Terracota" (1880) e que é uma das únicas referências restantes nas Portas, a obra de Dante. Trata-se de "Ugolino" (1882) (F.27) que apresenta um grupo onde "Dante satisfaz algumas de suas idéias políticas, pois são lembranças das lutas que participou em Florença, em sua época. Uma das mais famosas é este episódio de Ugolino enfermo morrendo de fome, ele não tinha nada mais que seus próprios recursos. Então ele tem a atitude mais trágica, que seria devorar seus filhos.[4] Este grupo encontra-se embaixo, na parte esquerda das folhas da porta e apresenta Ugolino envolvendo com seus braços um dos filhos ajoelhado e curvado, e outro filho tentando se salvar, elevando-se pelas costas do pai, com dificuldade, como se estivesse escorregando. O grupo em separado possui uma pequena base, como se fosse parte da superfície da porta, porém, se olharmos atentamente, observaremos que o grupo incrustado na porta não apresenta Ugolino perpendicular à superfície e sim inclinado onde fica encostado ao "Limbo" da porta, do seu lado esquerdo, e apresenta do seu lado direito o filho tentando elevar-se.

Notamos uma interpenetração como também a não nitidez proposital dos contornos no limite destas interpenetrações, como por exemplo, a mão esquerda de Ugolino, enquanto a direita se apóia como se fosse uma superfície rígida com a qual pudesse erguer-se.



F. 27

RODIN, Auguste

Ugolino (1882), bronze - 40cm x 18cm x 13cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

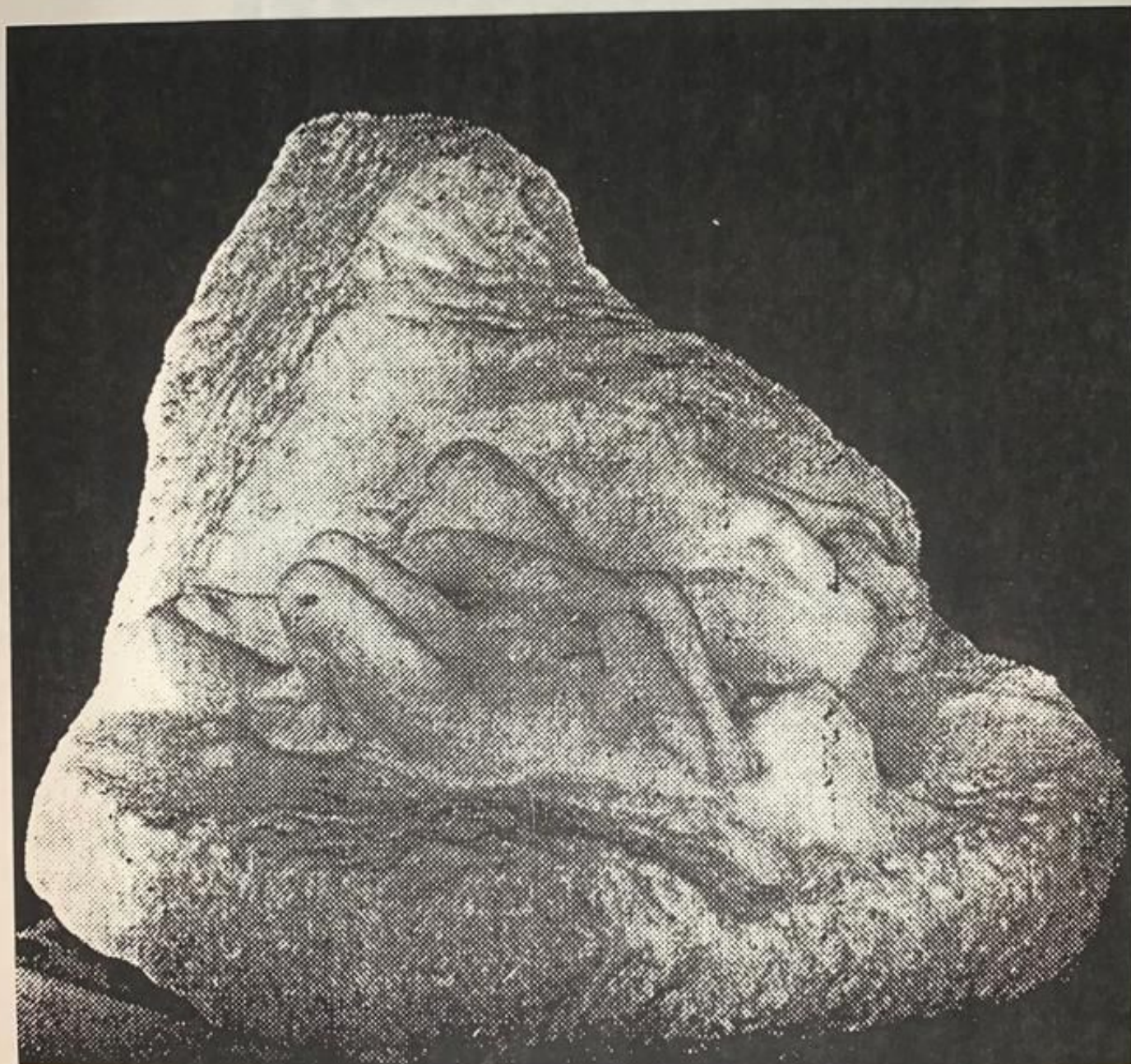
apoiando-se como uma pedra, por exemplo. Isto que vemos na escultura do grupo em separado, também observamos em sua incrustação na Porta, porém, nesta última, o apagamento dos contornos é mais efetivo. "Rodin coloca inúmeras vezes este grupo em diferentes dimensões" na Porta, por melhor apresentar a luta do grupo com a superfície "O Limbo". Como acontece com outros trabalhos, este modelo reduzido foi apresentado em uma exposição sob o título de "A Besta Humana" e também quando sem as crianças denomina-se "Nabucodonosor". Portanto, como vemos em suas mudanças de títulos, temos adaptações do tema inicial.

Outro trabalho que está em parte representado na porta é uma figura feminina, "Eva", isoladamente, com os mesmos gestos que encontramos em "Adão e Eva" (1884) (F.28). "Na época em que trabalhava na porta, o espírito de Rodin estava ligado às figuras de Adão e Eva, que nos seus primeiros projetos tomavam lugar; ele não dá seqüência a esta idéia, ou melhor, ele a modifica. Ele trata individualmente cada figura e as trata isoladamente, dando a cada uma delas suficiente eloqüência pelo drama que ele evoca".[5]

Em incrustação no "Limbo" da porta do lado esquerdo, acima, próximo à moldura, encontra-se uma figura feminina com gesto correspondente à "Eva" da peça citada, com os braços tensos sobre os seios e com suas costas coladas à superfície da porta delimitada pelo "Limbo".

No caso da peça talhada em mármore que apresenta as figuras de Adão e Eva após terem consumado o pecado, deitados, os gestos são de culpa e angústia, sendo que Eva está em um plano, de costas, com os braços cruzados sobre os seios, com as pernas juntas e retraídas como se estivesse comprimindo e escondendo seu sexo. Seu contorno está semi-demarcado, como se estivesse ligada à superfície da "pedra", pensando no material, ou à "terra", pensando no tema. A figura de Adão está recostada, inclinando-se sobre a topografia mais alta que o cerca, de costas para "Eva", e seu contorno parece também penetrar na topografia. Esta característica de penetração no material é em si um ocultamento e torna-se apagamento quando o contorno não fica nítido. A Eva da porta, mergulhada no limbo, está sem dúvida sofrendo maior processo de apagamento que em mármore, Adão e Eva (1884), porém, ambos são processos de apagamento.

Outras figuras recorrentes em "As Portas do Inferno" (1880-1917) e que nos serve como comparação é o mesmo tema abordado de duas maneiras diferentes, como se estivesse saindo da matéria verticalmente em "Estudo para Amor Fugitivo" (anterior a 1887) (F.29) que apresenta três figuras saindo da massa, sendo que é proposta a figura de um homem com as costas deslizando pelas nádegas da figura feminina, tentando agarrar-se a ela com seus braços estendidos, tentando envolvê-la. Ela está esticada, arcando-se para trás, com



F. 28

RODIN, Auguste

Adão e Eva (1884), mármore - 52cm x 80cm x 57cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.



F. 29

RODIN, Auguste

Estudo Para Amor Fugitivo (ant. a 1887), gesso - 58cm x 27cm x 27cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

suas mãos à cabeça.

O grupo encontra-se ligado como se seus corpos deslizassem uns sobre os outros, ocultando parte do corpo que oculta-se penetrado na matéria. Comparando com o grupo "O Rapto das Sabinas" (1579-1583), (F.30), mármore, de Giovanni Bologna, que segue a moda de um conceito maneirista ao longo da segunda metade do século XVI "a escultura com muitos pontos de vista" e este grupo de três figuras reunidas ilustra de maneira mais completa e convincente o ideal da escultura com múltiplas vistas.[6]

Notamos que o estudo de Rodin produz o mesmo encaixamento entre os corpos das figuras, porém, distinto do trabalho de Giovanni Bologna, onde cada corpo apresenta-se com seus contornos bem definidos e não apagando-se uns aos outros.

O trabalho de Rodin segue com outro grupo agora com as figuras em posição horizontal que parte do anterior com o título "Amor Fugitivo" (anterior a 1887) (F.31). "Esta obra aparece em diferentes posições e sob aspectos diversos, como leit-motiv ou forma recorrente, principalmente na folha da porta à direita. Na porta, o grupo apresenta-se em um movimento recurvado, diluindo-se com as costas, superfície de contato com a porta, e pelo "Limbo" que, por vezes, desaparece com suas pernas.

A peça em mármore apresenta um apagamento da figura com o seu corpo como que adentrando-se à matéria, porém, a figura masculina apresenta-se com traços nos braços que envolvem a figura. Contudo, seu corpo deita-se plácido sobre as nádegas femininas e suas pernas dobradas apresentam-se vistas separadas da matéria, o que não ocorre na porta. Encontramos no grupo o gesto da figura masculina que deu origem ao nascimento de "O Filho Pródigo".

O seu título antes de ser o que conhecemos "A Corça e o Abismo" onde vemos os processos de deslocamentos produzidos por Rodin dos títulos de suas obras que funcionam como adequações e crescimento de seus paradigmas temáticos. Rodin trabalhava também retocando fotografias de suas obras, produzindo adaptações em suas obras.

Nestas fotografias anotadas pela mão de Rodin, vemos que "Amor Fugitivo" deveria se chamar também "A Noite, A Aurora" e encontramos ainda esta menção "Venha..." que é o começo de um verso de Baudelaire, e ainda "A Esfinge". Estas fotografias testemunham em favor de suas pesquisas para diferentes adaptações, mas os estudos executados nesta época foram destruídos.[7]

Outro trabalho onde temos uma figura horizontal com processo de apagamento na inserção à superfície da porta é a figura feminina deitada abaixo de Ugolino, no lado esquerdo embaixo



F. 30
RODIN, Auguste
O Rapto das Sabinas (1579-1583), mármore - alt. 411cm, Loggi dei Lanzi,
Florença



F. 31
 RODIN, Auguste
Amor Fugitivo (ant a 1887), mármore - 57cm x 110cm x 40cm. Museu Rodin, Paris.

F. 32
 RODIN, Auguste
A Fadiga (1887), bronze - 17cm x 50cm x 20cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

correspondente à "A Fadiga" (1887) (F.32) que Gustave Geffroy publicou num catálogo das obras de Rodin, assinalou uma peça que atribuiu um duplo título: "A Miséria" ou "A Fadiga" que, na verdade, tratava-se de obras diferentes e que foram identificadas passo a passo.

"A Fadiga" individualmente apresenta uma mulher sobre um dos seus lados, sobre um terreno que faz com que seu corpo se curve em arco, deixando suas nádegas salientes e suas pernas livres reclinadas sobre um terreno plano, enquanto que da cintura para cima deita-se sobre uma pedra. Nesta escultura não vemos apagamento, exceto pela interpenetração da figura a que chamei de pedra. Contudo, na porta, a figura está com sua frente fixada à porta e suas nádegas aparecendo, sendo seu corpo mergulhado no limbo, produzindo um processo de apagamento.

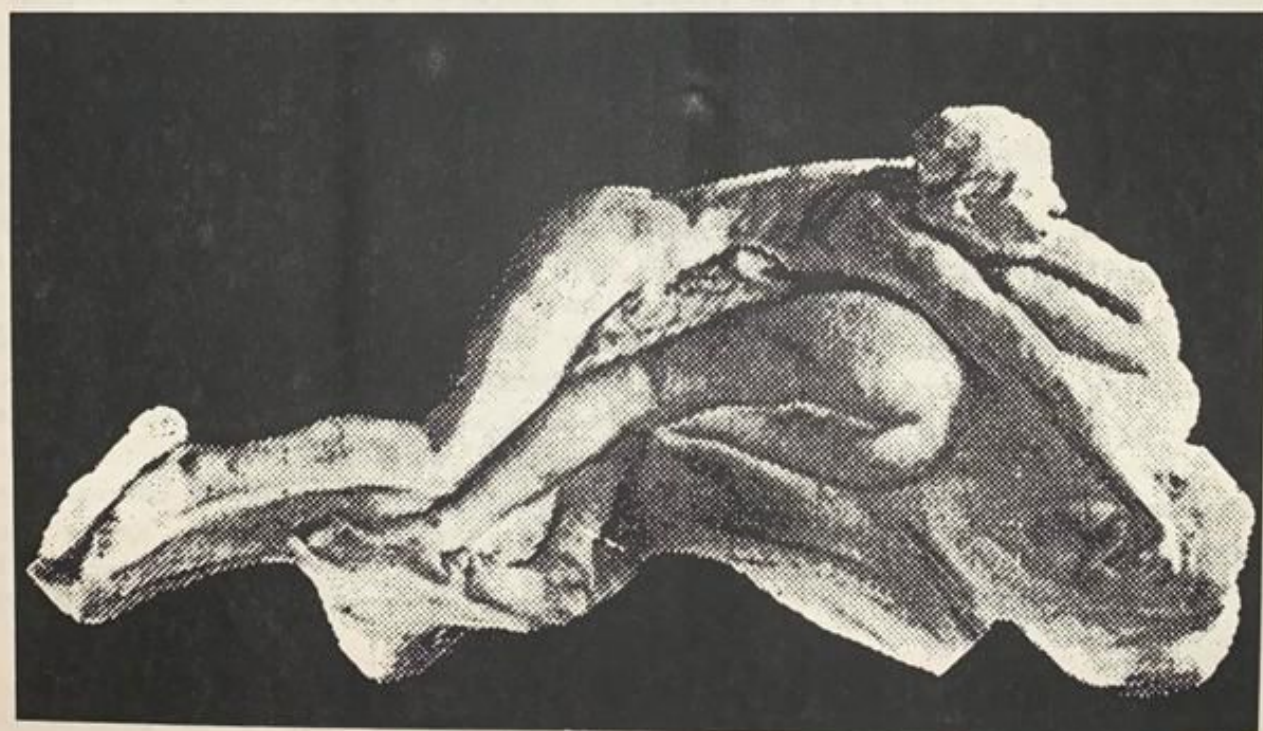
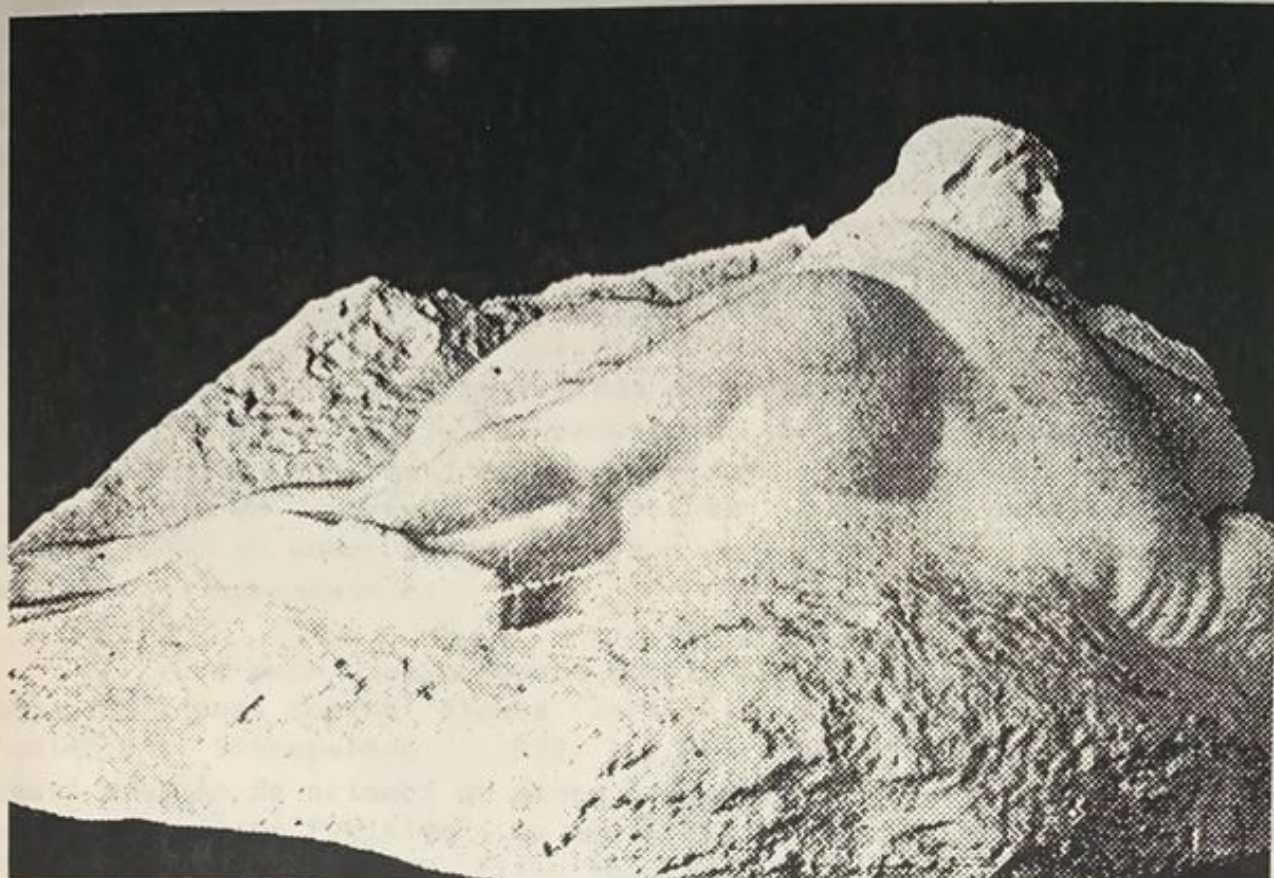
"A Fadiga" foi tratada e apresentada separadamente com o título "Mulher Deitada" na exposição Monet/Rodin, em 1889. É curioso como o tema indicia a uma flacidez do corpo sobre a matéria que, no caso da porta, é acrescido de um apagamento muscular na superfície de um tratamento da figura pela superfície "Limbo".

Outro célebre assunto imortalizado por Dante ao qual Rodin retornou várias vezes e que sonhou na representação dos amantes para "As Portas do Inferno" (1880-1917) é "Paolo e Francesca". Este grupo é destacado do monumento "O Beijador" ou "O Beijo" (1886). Rodin pensou em reintroduzir as duas personagens na sua grande obra de maneira mais verossímil, de forma que elas pudessem ser apresentadas após a réplica da "Danação Eterna", que seria o castigo a "Paolo e Francesca" por procurar-se perdidamente um ao outro, eternamente, em vão.

Temos duas peças em gesso que estudam o trabalho. Uma delas poderemos denominar de "Paolo e Francesca" (1887) (F.33) que possui um médio porte, onde os personagens estão abraçados, deitados sobre um terreno ou pedra em posição horizontal, e estão tanto pelos seus gestos flácidos de procura de Paolo por Francesca, como desta largada sobre o terreno. Temos, então, um apagamento muscular na superfície dos personagens como também seus contornos em relação à base estão apagados, produzindo uma espécie de penetração à superfície da base. Devemos notar que as figuras têm referências e semelhanças, como a expressão do rosto de Paolo, com ligeira modificação, parecendo com um dos filhos de Ugolino, assim também como seu gesto é semelhante ao "O Adolescente Desesperado" (1882). Também a figura feminina está relacionada à "A Fadiga" (1887) e podemos, por isto, observar com que sentimento de verdade Rodin estudava separadamente cada personagem.

[8]

A outra peça denominaremos de "Paolo e Francesca" (Bis)



F. 33

RODIN, Auguste

Paolo et Francesca (Bis) (1887), gesso - 30cm x 58cm x 38cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

F. 34

RODIN, Auguste

Paolo et Francesca (Bis) (1887), gesso - 30cm x 58cm x 38cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

(1887) (F.34) que é uma reprise em tamanho reduzido, com pequenas modificações. Uma delas é a base que apresenta no contorno das figuras recostadas, apresentando-se como exatamente o inverso do apagamento apresentado na anterior. Porém, esta nova base apresenta um modelo de atelier com o respectivo recorte para ser introduzido na porta. Ao ser introduzido na porta, produz novamente o apagamento dos contornos, introduzindo as figuras meio ao "Limbo", na parte esquerda da porta e abaixo do grupo de Ugolino.

Agora analisaremos, ainda em relação às folhas de "As Portas do Inferno" (1880-1917), a escultura ou grupo de esculturas que apresentam figuras verticais em relação à base e que foram introduzidas às portas ou partiram desta, comparando este deslocamento e suas adaptações com os possíveis processos de apagamentos apresentados.

Uma peça que pertence às figuras da porta e que possui uma peça individual com a figura vertical em relação à base é "O Adolescente Desesperado" (1882) (F.35). Este trabalho possui seu gesto próximo da criança do grupo de Ugolino e parece fazer parte dos estudos de "Amor Fugitivo", ou ser a figura masculina de "Paolo e Francesca" ou ainda "O Filho Pródigo". A peça apresenta uma figura masculina, em posição vertical, saindo da massa que mais parece ser uma base provisória de atelier. O gesto de seus braços parecem reter como na fumaça de um pesadelo o corpo de uma mulher que estivesse caindo no abismo.

O trabalho correspondente que está no lado esquerdo e abaixo apresenta a figura acima citada com as costas coladas na superfície da porta e com um relevo do "Limbo", que apaga os seus pés e pernas como também cria um fundo revoltado sobre a figura. Temos aqui uma adequação da figura que individualmente é vertical em relação à base e que na porta se mantém vertical em relação ao espectador, porém, horizontalmente colocada, a porta sofre apagamento parcial no alto relevo. Nas duas peças temos apagamento, todavia, no trabalho vertical "O Adolescente Desesperado", a área de contorno do apagamento é menor apresentando-se somente na base. Devemos observar que estas adaptações é que vão produzindo conjuntamente em suas inserções a topografia do alto relevo em relação à superfície ou fundo.

O "Estudo para Amor Fugitivo" (anterior a 1887) também apresenta um grupo saindo da base em posição vertical, que na porta passará à posição horizontal em relação a sua superfície, e que já foi estudado com seu correspondente horizontal em mármore.

O trabalho do escultor em sua época, atendendo a pedidos e encomendas, leva Rodin a uma reutilização e adaptação constante de suas figuras e motivos como observamos neste fragmento de "As Portas



F. 35

RODIN, Auguste

O Adolescente Desesperado (1882), gesso - 40cm x 18cm x 13cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.



F. 36

RODIN, Auguste

As Sereias (ant. a 1888), gesso - 45cm x 40cm x 30cm. Coleção: Museu Rodin, Paris

36

do Inferno" que figura na folha da porta à esquerda, próxima ao batente "As Sereias" (anterior a 1888) (F.36). "Esta peça foi retirada e aumentada e ele cortou o nome que seria "Niobé", mas este título ainda não estava adequado dentro do ambiente marinho desejado pelo autor no momento da criação. Mais tarde Rodin pensa utilizar este grupo para o segundo monumento "Hugo". Neste, o poeta principia escutando as vozes de um canto das filhas do mar. O grupo figura da obra intitulada "A Morte do Poeta" e assim são chamadas as "Canções das Sereias" ou "As Néréides".[9]

"As Sereias" (anterior a 1888) apresenta um grupo de três sereias ajoelhadas sobre uma base e fundidas a ela, já produzindo aí um apagamento por interpenetração. Ao serem colocadas na porta, são postas com a base colada sobre o limbo, ficando, portanto, horizontal em relação à superfície da porta e vertical em relação ao espectador. Contudo, o apagamento das figuras é o mesmo que se apresenta no grupo em separado, e na porta Rodin mantém estas como se estivessem em uma pedra, protegidas do limbo, ou como se fossem uma protuberância do próprio limbo.

Parece importante a observação, pois apresenta um processo de trabalho anterior que em sua incrustação produz certo estranhamento ao que seria a superfície "Limbo", mantendo um conceito anterior de base preestabelecido. Apresenta um movimento inverso de fundo e figura como se a peça, como um todo, saísse ou estivesse em parte mais alta do que o "Limbo" e as figuras na pré-base afundando-se nesta.

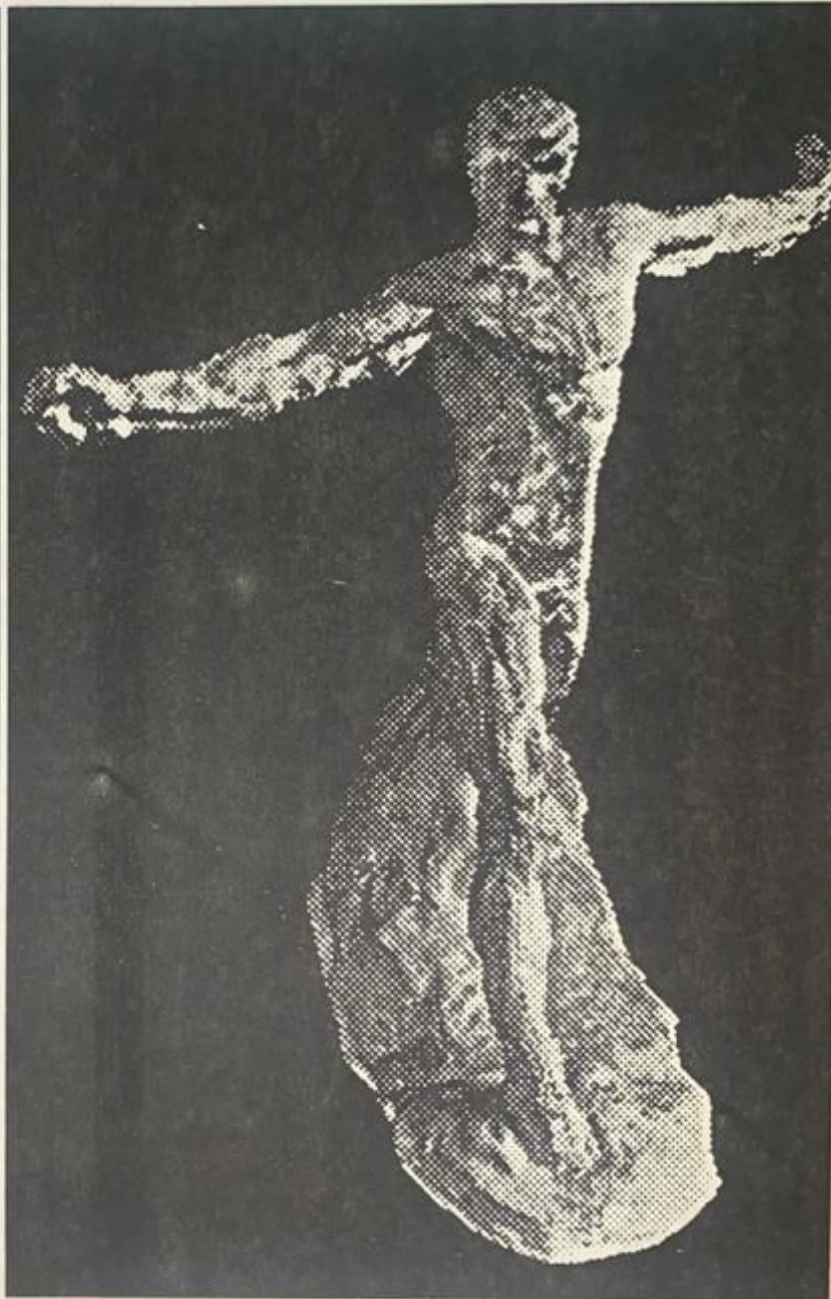
.37

HENRY MATISSE

1909

Outra peça em que Rodin apresenta um apagamento da figura em posição vertical em relação à base é "A Dor nº 1" (por volta de 1889) (F.37) e apresenta uma figura feminina com as pernas como se tivessem desaparecido na base, porém, é interessante notar que esta base funciona de maneira abstrata como que cortando sua perna, pois estas, pela postura da figura, não teriam pela sua espessura condições de encobri-la como em "As Sereias" (anterior a 1888), por exemplo. Portanto, aqui vemos um apagamento convencionalizado pelo conceito de base. A figura feminina está com a cabeça encostada em seus braços, defronte a uma parede (base). Portanto, a base forma um ângulo de noventa graus entre o "chão" e a parede sobre a qual se reclina, onde suas pernas estão desaparecidas. Nesta peça poderemos talvez considerar sua base como uma base de atelier, como um modelo a ser finalizado ou não guardando as semelhanças entre esta base e a posição da figura, como o trabalho de Henry Matisse em sua série "Nus de Costas" (1909-1931), com quatro baixos relevos, onde a base suporte tem também noventa graus e a figura feminina de costas apresenta-se com seus pés cortados pela base.

"A Dor nº 1" (por volta de 1889) está em "As Portas do Inferno" no ângulo direito ao alto da folha da porta direita onde



F. 37

RODIN, Auguste

A Dor nº 1 (por volta de 1889), gesso - 30-cm x 18cm x 15cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

F. 38

RODIN, Auguste

Mercúrio de Pé (1888), gesso - 38cm x 32cm x 27cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

encontra-se também, no canto, com a cabeça inclinada, a moldura da porta formando o "Limbo" desta onde está incrustada num ângulo inclinado diferente dos precisos noventa graus da base com a peça em separado. Aqui também o apagamento é mínimo, somente os pés e o ocultamento da frente de seu corpo. O gesto trágico sugere em sua temática o ocultamento. Isto parece constante nos trabalhos de Rodin, que respeitam o tema de "As Portas do Inferno", que normalmente apresentam apagamentos. Este estudo foi denominado por muito tempo de "Projeto para uma tumba", porém, não aparece em nenhum lugar de execução desta natureza. Foi provavelmente a origem de "A Súplica" (O pedido) que representa uma mulher ajoelhada e possivelmente fez parte do primeiro projeto da porta.[10] Com estas quatro peças anteriores, apresentamos esculturas com figuras verticais em relação à base que apresentam apagamento e que pertencem às duas folhas da porta "O Limbo". Continuaremos agora analisando figuras verticais em relação à base, porém, que não apresentam individualmente apagamento em relação a estas, e estudaremos seu possível apagamento ao ser inserida nas folhas da porta.

Começaremos analisando a escultura "Mercúrio de Pé" (1888) (F.38). Esta figura se apresenta de pé e de braços abertos; é aquela que vimos quase em cima, no batente esquerdo da folha da porta direita do "Limbo", encontrando-se em pé na moldura vertical ao observador. Não apresenta apagamento em relação à porta e está posta com um movimento de chute para trás. O Deus parece fulminante, em plena ascensão, condutor dos "Danados", que são chamados ao abismo do inferno, sem distinção de nenhum tipo de tumba inútil. Tanto na peça individual como na porta, uma de suas pernas está interpenetrada na massa da base, porém, o resultado de seus gestos tensos mostra uma figura que sai do "Limbo" e caminha, e não é tragada por ele. Na exposição de 1899, de Monet e Rodin, é apresentada com o título de "Mercúrio Mensageiro".[11]

Esta nova peça "Homem Ajoelhado" (anterior a 1889) (F.39) apresenta uma figura masculina ajoelhada que lembra, pelo gesto, a de "O Filho Pródigo" (anterior a 1889) e está colocada independentemente ao alto na folha da porta direita, em lugar de destaque, de frente com a cabeça encostada na moldura e com suas pernas como que ajoelhadas e ligeiramente integradas à porta, enquanto que sua individual de gesso não possui base alguma. Portanto, não temos apagamento com grande ênfase nestas figuras que procuram salvar-se do "Limbo". Poderíamos dizer que os apagamentos da figura no limbo possuem graduações que seriam figuras com seu corpo predominantemente apagados e neste caso as figuras horizontais são mais marcadas ou semi-apagadas. Podemos incluir as figuras verticais em relação à base e figuras não apagadas as que trepam pelas molduras.

Notamos que Rodin, ao colocar estas figuras encostadas à moldura ou sobre esta, ou ainda, transpondo-a, respectivamente



F. 39

RODIN, Auguste

Homem Ajoelhado (ant. a 1889), gesso - 10cm x 33cm x 13cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

F. 40

RODIN, Auguste

Filho Pródigo (ant. a 1889), bronze - 140cm x 106cm x 70cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

exemplos em "O Homem Ajoelhado" (anterior a 1889), "A Dor nº 1" (por volta de 1889), "Mercúrio de Pé" (1888), ou transpondo esta como "O Homem que tomba" (1882). Rodin apresenta a superfície da moldura da porta com as folhas "Limbo", o tímpano e ainda os pilares laterais como uma única superfície, que está sendo tratada, portanto, ao mesmo tempo que a estrutura arquitetônica da porta. Separa os temas as figuras limítrofes. Normalmente estas figuras não apresentam apagamentos.

Um trabalho já citado anteriormente e que nos remete diretamente à figura masculina de "Amor Fugitivo" (anterior a 1887), como se este tivesse sido retirado de sua posição horizontal, tentando agarrar a figura feminina para ser posto ajoelhado sobre uma massa ou pedra, e o "Filho Pródigo" (anterior a 1889) (F.40) com sua curvada para trás que nos remete a um dos filhos de Ugolino ou "A Cabeça da Dor" (1882), bronze, que também partiu deste.

O trabalho não apresenta em sua versão individual, apesar de uma pequena penetração à massa de seus joelhos, processo de apagamento. Já o mesmo não podemos dizer de sua incrustação na porta, onde está diluído, ou com suas pernas e joelhos penetrados ao "Limbo". Na folha da porta direita, embaixo, em posição vertical e horizontal, como se deslizasse sobre um grupo de almas danadas, próximo ao batente e ainda no centro da porta, deitado com as costas ao limbo, arcando-se para trás, apagando-se neste.

A escultura chama-se igualmente "A Criança do Século" ou ainda "Apelo", ou "Súplica da Criança Abandonada". Em 1905, Rodin a mostra no Salão de Outono com outro título "Vae Victis", ou "Guerreiro Expirante", designação improvisada pelos jornalistas. [12] Observamos que sua obra vai sofrendo transformações ao entrar ou sair da "Porta do Inferno" e também seu título vai muitas vezes se adequando ao mundo externo à porta.

Outra peça que individualmente não apresenta qualquer apagamento é o "Velho Suplicante" (anterior a 1886) (F.41) que mostra a figura de um velho sentado sobre uma pedra lamentando-se com uma atitude suplicante. Rodin deixou numerosos desenhos se reportando à atitude dos velhos, porém, na porta, encontramos várias indicações destas figuras. Uma delas encontramos em cima, na folha direita, onde se encontra "O Fugitivo".

A figura encontra-se com seu corpo apagado da cintura para baixo. Devemos, no entanto, notar que no processo de inserção da porta das peças individuais temos um processo de apagamento quase sempre automático, porém, sem conhecermos as peças individuais, resta saber se existe na superfície do trabalho indícios de apagamento pela perda do contorno ou diluição, ou gesto da figura.

No caso desse trabalho incrustado observamos apagamento pelo gesto e pelo tratamento da superfície "Limbo".

2 A escultura sentada sobre uma massa ou pedra "Danaide Acabrunhada" (por volta de 1889) (F.42) possui o gesto curvado sobre suas coxas e suas mãos sobre a cabeça, acabrunhada como o título a confere, uma mulher que pisada pela dor, prostra-se.

Esta peça que individualmente não apresenta apagamento em relação à sua base na porta é posta em perfil e se dilui no "Limbo", produzindo apagamento.

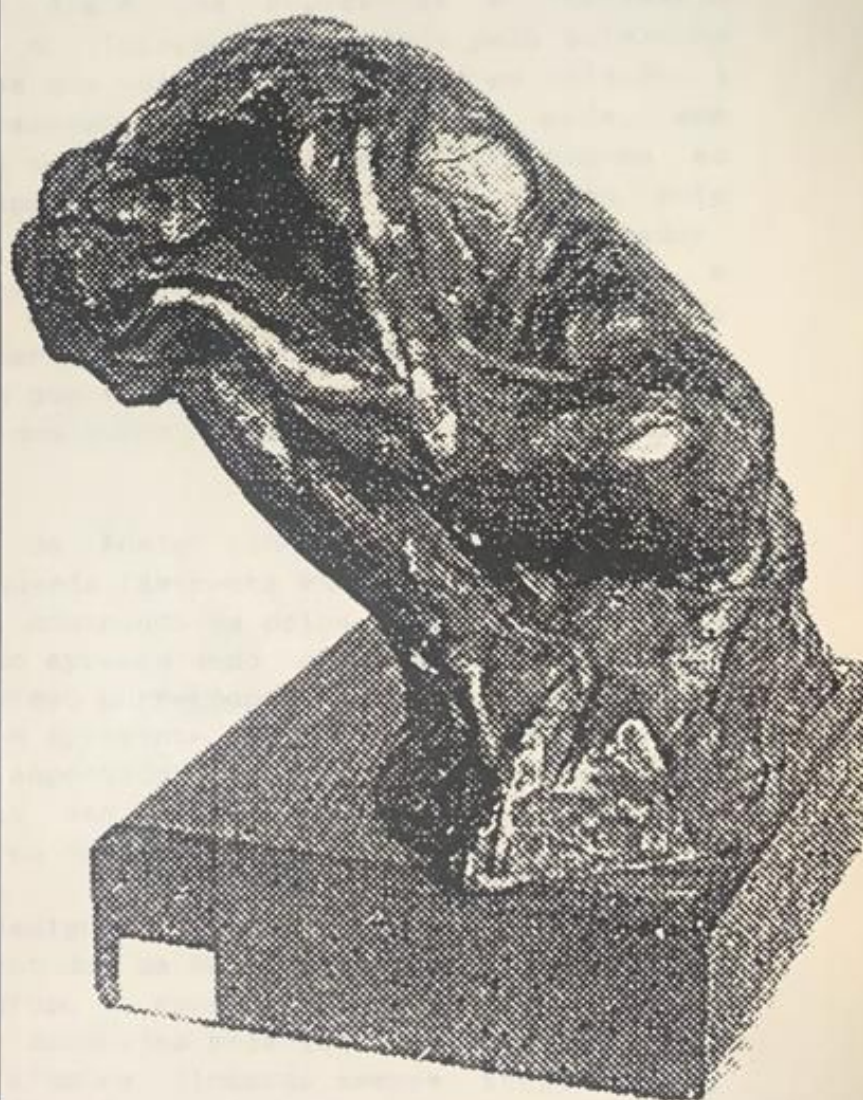
Apresentar a figura apagada em perfil é uma das operações possíveis e utilizadas por Rodin na porta na passagem de uma figura tridimensional para um alto relevo. Com a análise desta peça, termino com as esculturas escolhidas para esclarecer sobre os processos de apagamento no "Limbo", ou seja, as folhas da porta. Vale observarmos que Rodin trata o limbo como uma espécie de topografia marítima, como se o mar estivesse revoltado, onde os recifes ora são grupos humanos tentando salvar-se, ora apresenta-se como uma espécie de magma vulcânico que apaga e congela figuras. As figuras são mais ou menos apagadas, dependendo da forma como são inseridas na massa, seu gesto e o local na topografia do "Limbo", por isso analisamos as figuras em suas bases individuais e na porta.

Temos algo semelhante utilizado por Edgar Degas (1834-1917) em "Mulher na Banheira / A Tina" (por volta de 1886), já estudada anteriormente. Porém, a "Porta" e basicamente também o "Limbo" apresentam um continente muito maior comparado à relação entre a escala das figuras e o número de figuras imersas que em alguns casos são exemplos de desconstrução da forma que chamo de apagamento. Cabe notar que nos dois trabalhos, tanto de Rodin quanto de Degas, existe opacidade do material que colabora no processo, criando uma superfície do limbo, não transparente, apagando as figuras imersas.

Agora passaremos ao estudo de esculturas ou modelos de Rodin para o "Tímpano das Portas do Inferno" (anterior a 1889), "O Arranjo do Tímpano" sem "O Pensador" ao centro permitindo melhor reconhecer as figuras que estão no quadro antes de ligarem-se ao conjunto.

Todas estas personagens têm normalmente uma vida individual a qual analisaremos algumas, e quando agrupadas este arranjo apresenta uma variedade de atitudes e movimentos trágicos que merecem ser estudados em detalhe.

Notemos aqui sem correr o risco de ser repetitivo que a porta do inferno era como um reservatório de trabalhos. Podemos dizer que Rodin seguidamente forçava o quadro desta obra para fazer que



F. 41

RODIN, Auguste

Velho Suplicante (ant. a 1886), gesso - 33cm x 15cm x 20cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

F. 42

RODIN, Auguste

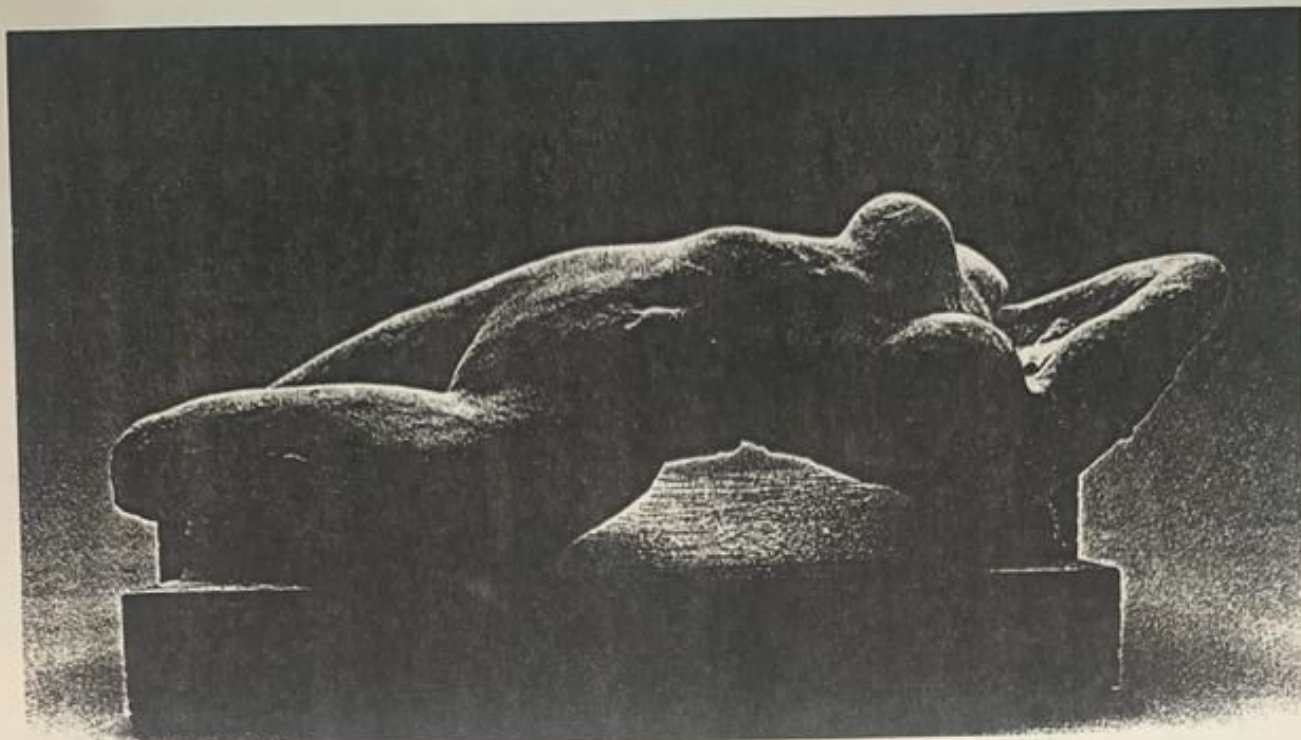
Danaide Acabrunhada (por volta de 1889), bronze - 20cm x 21cm x 19cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

entrasse fragmentos estranhos ao seu primitivo desenho. Este modelo em gesso sem a figura central do Pensador e sua base permite-nos notar que o grupo de figuras do lado esquerdo estão sobre uma base interna ao tímpano, enquanto que o grupo do lado direito não; suas figuras estão diretas sobre a moldura inferior do tímpano.

Ao tentarmos descrever o "Tímpano", vemos que este apresenta um alto relevo com um agrupamento de figuras maior que o "Limbo". Tem a figura de "O Pensador" (1880) no centro com dois grupos respectivos à esquerda deste que representa a incessante chegada de almas condenadas ao Inferno, que é dada pela ênfase na inclinação das figuras, onde as que estão mais a frente em relação à moldura do Tímpano apresentam-se tridimensionais, ou seja, sem apagamento, e à medida que vou aprofundando as figuras, somam-se ao relevo, produzindo ligeiro apagamento dos contornos. Porém, este processo de apagamento é mais visível ao lado direito de "O Pensador" (1880), onde se pode ver aquelas figuras sendo abatidas no inferno e o grupo vai aglomerando-se e caindo para o canto direito do "Tímpano". Feitas estas considerações, iremos agora estudar alguns modelos ou esculturas de Rodin que foram extraídos ou produzidos para a porta, começando pelas esculturas individuais que apresentam correspondentes à porta.

- 43 A escultura "Torso de Adele" (1882) (F.43) apresenta uma figura feminina com a coxa esquerda levemente sobreposta à direita e seu corpo arcado para trás, mostrando os seios, mas escondendo seu rosto com o braço esquerdo, não apresentando o braço direito. Não possui apagamento, assim como seu correspondente a que se reporta no Tímpano da porta à esquerda que apresenta uma das figuras do grupo de frente vertical em relação ao espectador, também arcada sobre si e ligada à moldura pelo início das pernas e pelo braço direito, que possui em contraste com o "Torso de Adele".

- 44 Este torso que foi designado sob o nome do modelo que apagou é um dos mais belos estudos de Rodin que se reporta à porta, porém, o encontramos em um grupo de época de a "Queda de Ícaro", também chamado de "As Ilusões Recebidas pela Terra" (1895) (F.44) que evoca o voo perdido de nossas ilusões, findando sempre tragicamente. Também apresenta um grupo onde a figura feminina encontra-se também arcada, mas com suas costas, nádegas e coxas sobre uma massa ou base, ficando com as pernas penduradas. Existe no grupo, portanto, o peso do corpo sendo transmitido para a base, ficando o gesto ligado à base, com um conceito tradicional no tratamento da base, que é abandonado ao incrustar a peça ao Tímpano. Ficando com provimento inverso, ou seja, enquanto em "As Ilusões Recebidas pela Terra" parece penetrar a base, porém sem apagamento das figuras na porta, a figura arcada parece transpor a moldura, adentrando ao inferno do alto, dando início ao movimento inclinado descendente do grupo ao lado esquerdo do "Pensador".



F. 43

RODIN, Auguste

Torso de Adèle (1882), gesso - 15cm x 45cm x 23cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

F. 44

RODIN, Auguste

As Ilusões Recebidas Pela Terra (1895), gesso - 55cm x 85cm x 57cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

Outro trabalho que se apresenta com base individualmente sobre a terra e que seu correspondente na porta não apresenta é o "A Terra" (1884) (F.45) que é o estudo de uma figura deitada sobre uma base que se diz "Torso Gasto" ou "Gozo sob o Ventre e sob o Sol", onde a figura parece fazer esforço por mexer-se na sua gleba, no seu espaço, de maneira que ela faz parte integrante de forma verdadeira da terra e da forma humana, que é uma referência à criação.[13]

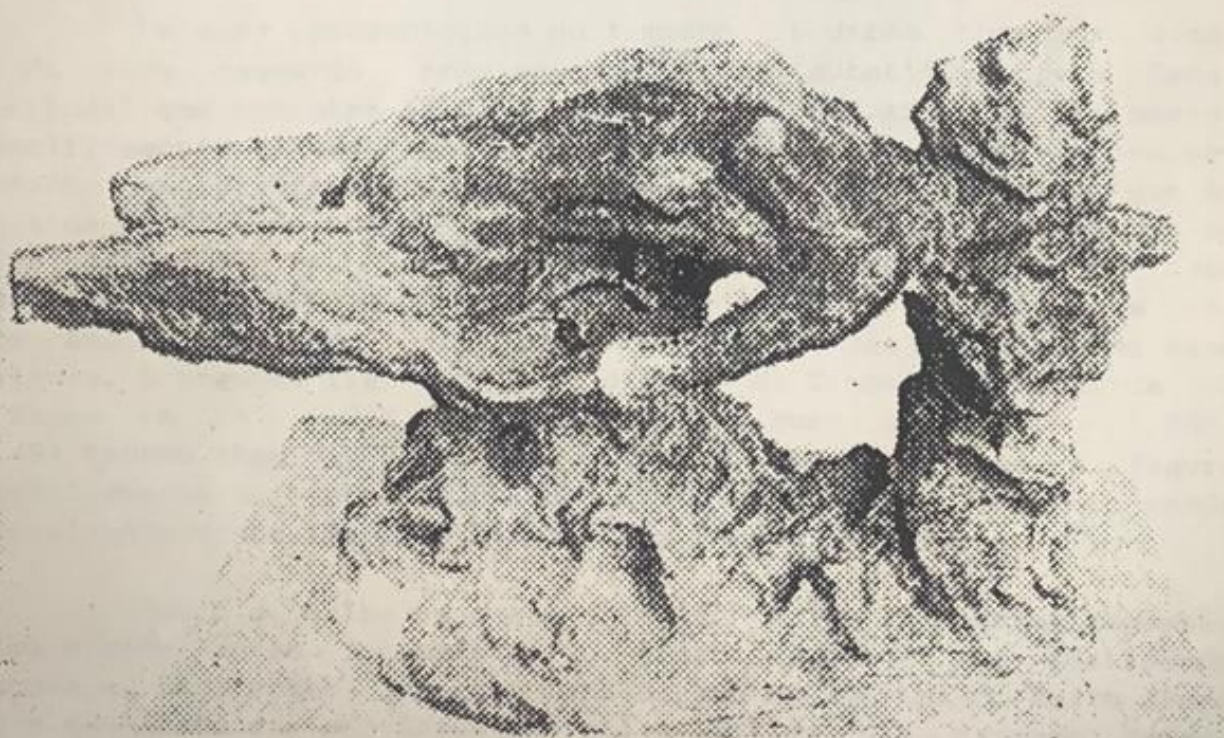
Este movimento de atrito entre a base e o corpo da figura em posição horizontal em relação ao espectador, muitas vezes associado à temática, é que produz apagamento nos trabalhos de Rodin. No caso deste trabalho, a proporção de massa entre a figura, a base e o gesto é que produz o atrito e uma quase que penetração entre um e outro, porém, os contornos da figura não estão apagados, estão transparentes.

Em sua correspondente nas portas encontra-se no canto direito horizontal em relação ao espectador, sobre a moldura horizontal superior do Tímpano sem a massa do atrito, com seu braço direito sobre seu sexo, como se estivesse masturbando-se. O atrito que era feito do corpo sobre a "terra" aqui não existe e é substituído pela mão e a figura está com a cabeça reclinada sobre o final da moldura vertical direita do tímpano e com os seus quadris ligeiramente voltados para frente. Não existe apagamento e é o mesmo tema do "Gozo". A obra "A Terra" (1884) Rodin exitou muito antes de produzir em público. Parece que ela não era para participar da exposição de 1900, mas com a ajuda de um assistente, ela foi terminada em 1884, e mais tarde deu lugar a polêmicas curiosas.[14]

Outro estudo para a porta é "A Terrível Condenação" (1885) (F.46). Esta figura é a ampliação de uma menor que mais tarde foi reproduzida e volta-se ao assunto que era o princípio de "A Terra" (1884). Reporta-se quanto ao gesto à correspondente da porta esticada que apresenta a figura ao canto direito do tímpano, com a mão sobre o sexo, como que masturbando-se e inclui o tema de "A Terra" ou "Gozo sobre o Ventre e sob o Sol".

O estudo apresenta uma base de atelier, ou seja, apenas para produzir a figura que na porta apresenta-se sem base, e Rodin a aceita como parte do trabalho por uma tradição de atelier. Ela não apresenta apagamento, como também sua correspondente na porta, como já vimos. Não podemos levar como norma o apagamento ligado à horizontalidade em relação à base; deve-se observar ainda o tema e o contorno entre a base e a figura.

Analisaremos agora os modelos ou esculturas individuais que se apresentam verticalmente em relação à base e respectivamente as que apresentam apagamento e as que não, posteriormente em cada caso, comparando com a porta.



F. 45

RODIN, Auguste

A Terra (1884), bronze - 46cm x 38cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

F. 46

RODIN, Auguste

A Terrível Condenação (1885), gesso - 22cm x 37cm x 16cm.

47

Começamos pela escultura "Orfeu e as Ménades" (anterior a 1889) (F.47). O mito de Orfeu tem seduzido os artistas e Rodin não escapou a este apelo. Ele se ocupou várias vezes deste assunto e executou uma obra intitulada "Orfeu e Eurídice" que não parece nada com esta. O herói ajoelhado em nossa frente e as "Ménades" que vão dilacerar seus corpos. Seu correspondente encontra-se no Tímpano no lado esquerdo Pensador e Orfeu é substituído pela "A Fauna Ajoelhada" atrás de um grupo de sombras que certamente fez parte do primeiro projeto da porta. [15] Não apresenta apagamento, exceto interpenetração ao grupo que o cerca, sem a perda de seus contornos. Já a peça individual em mármore apresenta uma base que acompanha lateralmente Orfeu ajoelhado e a figura que pesa sobre a sua cabeça. Existe uma ligeira interpenetração sobre o peso que recai nos joelhos de Orfeu, como também da figura que parece despregar-se para baixo. Porém, não posso dizer também neste caso que existe predominantemente um processo de apagamento.

48

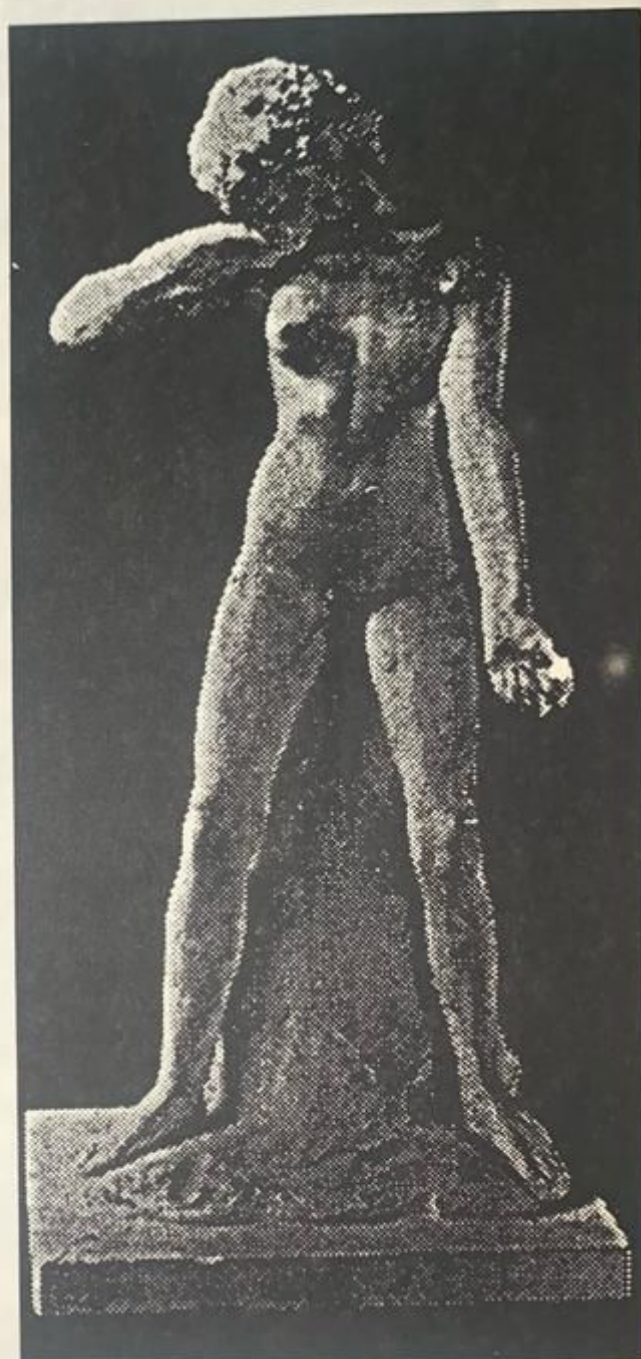
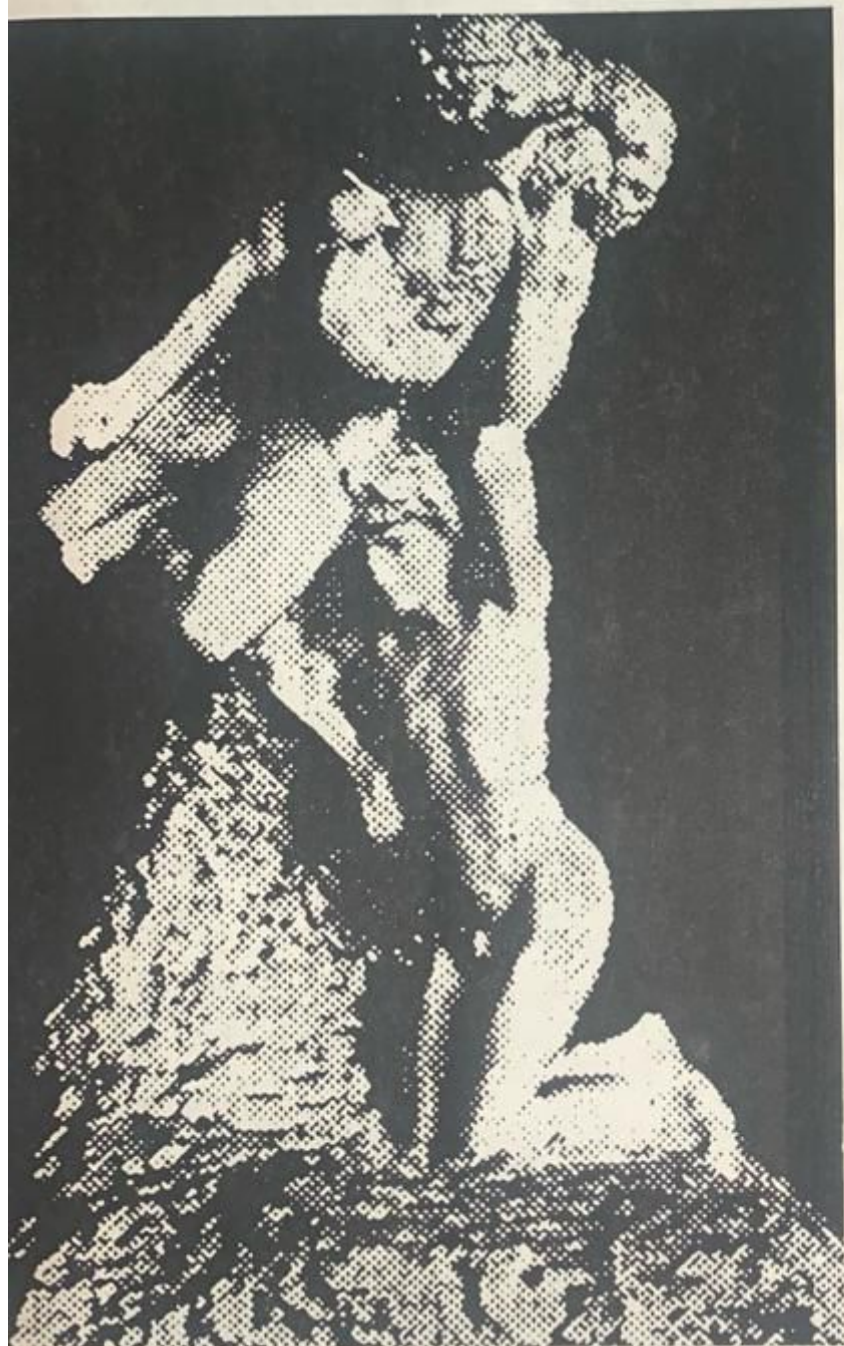
O trabalho "A Fauna em Pé" (1884) (F.48) corresponde a um modelo maior que os modelos de onde partem, ou seja, o "Tímpano" das portas do inferno de onde a obra foi retirada. A Fauna em seu modelo em gesso apresenta em pé com as pernas abertas encostadas a uma massa não apresentando apagamento em relação a esta. Em sua origem tinha um bastão na mão esquerda e aparece com o título "A Fauna com o Bastão". A "Fauna em Pé" é indubitavelmente contemporânea da "Fauna Ajoelhada" e devem sem dúvida remeter uma a outra.

49

De suas apresentações no tímpano podemos observar duas: uma do lado esquerdo, próxima ao "Orfeu", substituído pela "Fauna Ajoelhada" que encontra-se em pé como que sendo tragada pela massa, especificamente ajudada pelo gesto. Embora os contornos estejam bem marcados vão desaparecendo dos pés para a cabeça. Posso dizer que se trata de um tipo de apagamento. A Fauna do lado direito encontra-se encostada à moldura com uma de suas pernas no ar, como se fosse jogada em desequilíbrio para o canto. Não apresenta apagamento e não está como a anterior, dissolvida na massa, não apresentando base qualquer. A segunda figura do lado direito do Tímpano, a esquerda de "A Fauna em Pé" (1884), encontra-se a figura "A Meditação" (1885) (F.49) também chamada "Voz Interior", que foi destinada à figura primitivamente no monumento de "Victor Hugo"; acabou sendo inicialmente conhecida pelo Tímpano das Portas do Inferno.

Rodin a exhibe em gesso no salão de 1897, na mesma dimensão acima citada, porém incompleta: o braço esquerdo que recolocado repousa a mão sobre o peito encontrava-se suprimido. Rodin disse sobre este fato que seu intuito é que a estátua não tivesse braço, pois a meditação é inimiga da ação. E no catálogo da exposição de Londres de 1914, esta obra se intitula "A Musa".

A Meditação apresenta uma figura feminina com a perna



F. 47

RODIN, Auguste

Orfeu e as Ménades (ant. a 1889), mármore - 98cm x 62cm x 60cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

F. 48

RODIN, Auguste

A Fauna em Pé (1884), gesso - 62cm x 30cm x 25cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.



F. 49
RODIN, Auguste
A Meditação (1885), bronze - 78cm x 34cm x 29cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

direita sobre uma massa ou pedra próximo ao gesto da figura masculina de "A Sombra" (1880) e tem em comum a cabeça sobre o ombro, porém, enquanto que a figura masculina tem seu pé direito e a cabeça reclinada para a esquerda, na figura feminina ocorre exatamente o contrário.

Não ocorre apagamento em relação a sua base e o mesmo ocorre com sua correspondente no Tímpano; embora esta esteja diluída no grupo não perde seus contornos e individualidade. Os primeiros desenhos e modelos arquiteturais mostram uma necessidade de Rodin colocar uma figura como ponto focal da "Porta do Inferno". Seu primeiro pensamento sobre a figura no "Tímpano" agora universalmente conhecido como "O Pensador" foi "O Poeta" Dante contemplando sua criação.[16]

Devemos notar que "O Pensador" incrustado no "Tímpano" encontra-se sobre uma base que não é exatamente uma pedra, mais parece uma massa ou assento coberto por um pano e ainda apresenta um pequeno pedestal aos pés da massa. Está fixado no centro do "Tímpano" e possui dois vergalhões do lado esquerdo e direito que ligam a base, massa sobre a qual está assentada a moldura inferior do tímpano. Sua figura está em maior grandeza que as outras pertencentes ao Tímpano e não apresenta apagamento, ao contrário, destaca-se tanto por não penetrar na massa como pelo isolamento de sua própria base que o distingue das outras figuras, e ainda pelos vergalhões que caracterizam uma junção forçada ao conjunto.

Mais tarde Rodin concebeu outro "O Pensador" (1880), um anônimo nu sentado em uma "pedra" que é sua base com a mão direita embaixo do queixo e o cotovelo em cima da perna esquerda. Pensando não somente com o cérebro, mas com cada músculo de seus braços, costas, pernas e dedos [17] é a maneira com que Rodin trata sua superfície escultórica. Em 1888 é apresentada ao público na "Exposição de Arte em Copenhague", em um formato reduzido. Em 1902 Rodin começa a trabalhar a escultura "O Pensador" (1902-1904) (F.50) em maior escala, que é exposta no Salão de 1904, em Paris, produzindo impacto imediato.

Em 21 de abril de 1906 a estátua é colocada em frente ao "Panteon" e apresentada à cidade de Paris. Depois eles percebem que ela não é um monumento e a remanejam a um lugar de honra. Depois, seguindo a vontade do artista, "O Pensador" (em mármore) honra a tumba de Rodin em Meudon.

As peças individuais que estão fora da "Porta do Inferno" também não apresentam qualquer apagamento, evidentemente salvas por sua temática. Seu pensar está em aberto e Rodin necessita de toda superfície e gesto do corpo para expressar este "pensar" em aberto, como também algo em que é mestre: ação sem movimento. (Ação de



F. 50

RODIN, Auguste

O Pensador (1902-1904), bronze - 200cm x 130cm x 140cm. Tumba de Rodin em Meudon. A foto é uma cópia de "O Pensador" de 1880 reproduzido em 1889 em bronze - 69cm x 40cm x 50cm. Coleção: Museu de Arte Metropolitano.

pensar). Este trabalho serve como um dos paradigmas para a compreensão da construção dos gestos de suas figuras e seus paradigmas.

Agora a última escultura relativa ao Tímpano que estudaremos é a já citada "A Fauna Ajoelhada" (1884) (F.51) que apresenta no seu modelo individual uma figura feminina ajoelhada com sua coluna arcada para trás, seus braços dobrados ao seu ombro. Esta figura está sobre uma base tradicional e não apresenta apagamento em relação a esta.

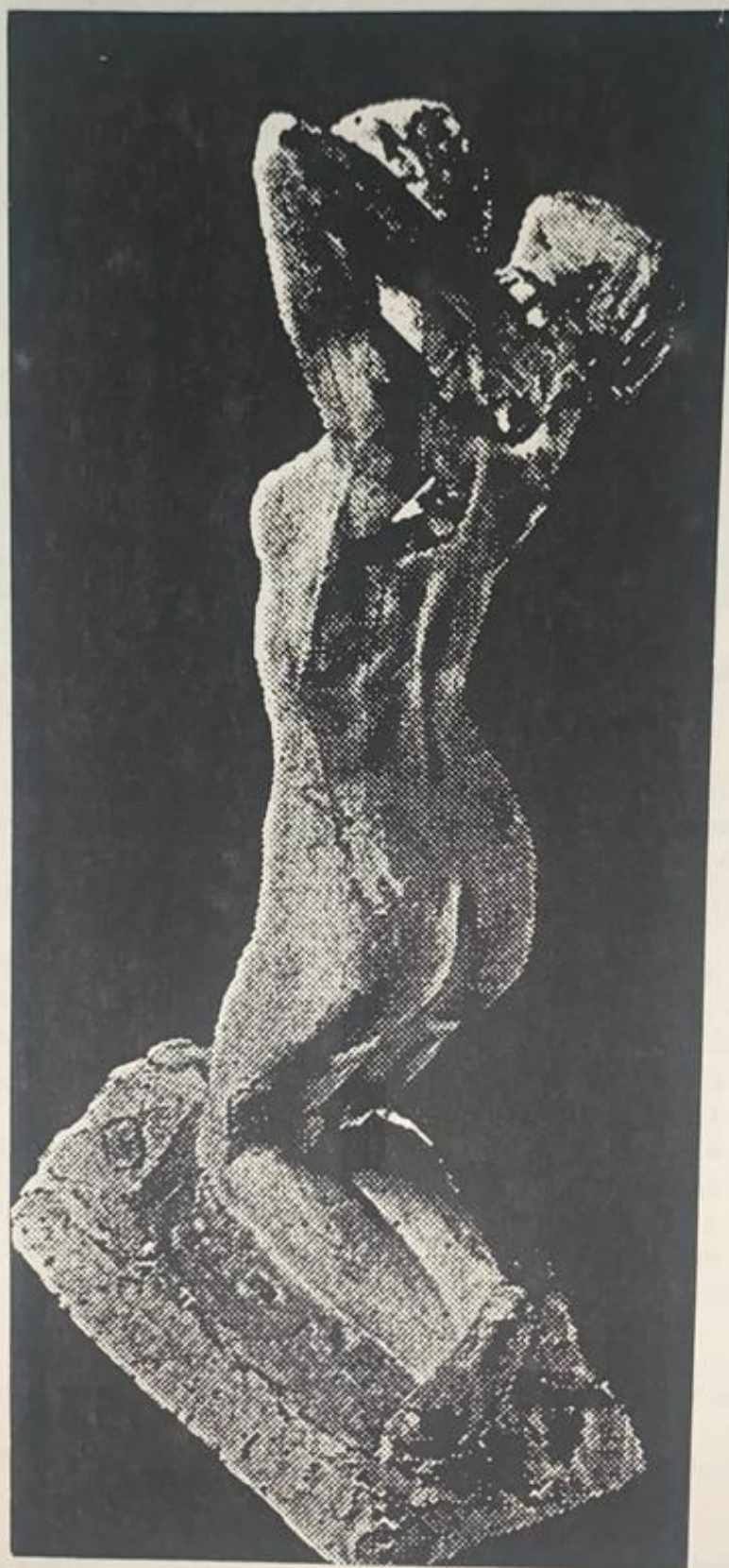
Na porta está ao lado esquerdo substituindo "Orfeu" no correspondente ao grupo "Orfeu e as Ménades" (anterior a 1889), que no grupo apresenta-se ajoelhado. Aqui também não temos apagamento, a figura feminina apenas integra-se ao grupo, mas não está penetrando na base ou massa do Tímpano.

Observamos ao compararmos atentamente as obras pertencentes ao Tímpano, quer na sua individualidade ou em sua correspondente incrustada à "Porta", que na maioria absoluta das vezes nem a peça individual nem sua incrustação apresenta apagamento. Devo fazer exceção a "A Fauna em Pé" (1884) que individualmente não apresenta apagamento e que o possui em uma de suas duas apresentações no Tímpano, sendo tragada pela massa ao lado de "Orfeu" que foi substituído pela "Fauna Ajoelhada".

Notemos que este apagamento é dado pela penetração do corpo na superfície, porém, pouco se apresenta no Tímpano, apenas como fundo para os grupos entrelaçados e inclinados tanto à esquerda como à direita de "O Pensador".

A dramatização encontrada no Tímpano nos apresenta um enquadramento como de um palco teatral onde os grupos como que saem de um baixo relevo que os faz fundo. A diferença de ponto de vista do observador, que em relação ao Tímpano encontra-se olhando para um plano vertical que tem sua representação perspectivista em alto relevo, e o "Limbo", onde uma superfície topográfica marítima é vista de cima, horizontalmente, enquanto representação na porta, apresenta-se verticalmente. Enquanto que no Tímpano o apagamento existente está a serviço da perspectiva fazendo fundo para o grupo figuras no "Limbo", a superfície é um reservatório onde este dilui as figuras e a noção de perspectiva é apresentada pela diferença na escala das próprias figuras ou grupos ora maiores, próximas, ora distantes, portanto menores.

Portanto, o que vemos é uma perfeita solução técnica que não deve ser afastada de sua temática, que podemos confirmar ao notarmos que a maioria absoluta das peças que sofrem apagamento encontram-se no "Limbo" com exceção de duas figuras que analisamos,



F. 51
RODIN, Auguste
A Fauna Ajoelhada (1884), gesso - 55cm x 20cm x 30cm. Coleção: Museu Rodin,
Paris

ou seja, "Mercúrio em Pé" (1888) que está fora do limbo em cima do batente esquerdo da folha da porta direita, e "Homem Ajoelhado" (1889) que está de frente com a cabeça encostada na moldura superior da Porta direita e somente suas pernas estão ligeiramente integradas a esta.

É interessante notar também que no "Limbo" o tema se materializa perfeitamente à modelagem em que é construído o trabalho, uma espécie de representação ligada diretamente aos materiais técnicos de sua produção. Portanto, o apagamento no "Limbo" é temático embora não somente exista uma certa opacidade do material que se confunde com a matéria do qual é tema.

Poderia pensar nos materiais como a argila, a cera e até mesmo o bronze, no qual é finalmente fundida como materiais correspondentes a qualidades do próprio "Limbo" como matéria e tema. Isto que é válido para as folhas da porta, cujo tema é "O Limbo", não serve para os grupos de figuras incrustadas no Tímpano.

Lateralmente moldurando o "Limbo", ou seja, as folhas de "As Portas do Inferno" (1880-1917), em sua versão final encontra-se no batente da Porta dois baixos relevos: ao lado esquerdo "Eva e a Maçã" (F.52) e seu simétrico, ao lado direito, "A Criação" (F.53).

Nos modelos anteriores da Porta também tínhamos baixos relevos como os pertencentes ao "Museu de Arte da Filadélfia /Auguste Rodin" respectivamente, "Baixos relevos para 'As Portas do Inferno' (lado esquerdo)" 1885 (F.52) e (lado direito) 1885 (F.53), que nos primeiros anos de trabalho "Porta do Inferno" Rodin havia planejado para seu lugar ao lado na parte mais baixa de cada painel (almofada). No centro de cada está uma máscara de aflição, enquanto que nos dois lados estão violentas cenas do centauro carregando uma mulher que se debate. Porém, em torno de 1900 estes relevos tinham sido descaracterizados porque romperam a coerência espacial dos painéis.

No modelo arquitetural em terracota de "As Portas do Inferno" (1880) temos também apresentados dois baixos relevos nos batentes da porta em forma de colunas, porém, as figuras apresentam-se incrustadas, sem apagamento, ficando bem marcados seus contornos.

Também ao que corresponde ao "Limbo" nas folhas da Porta as figuras não se encontram apagadas pela massa-limbo que as apagará na versão final da Porta.

52 Analisaremos primeiramente algumas figuras do baixo relevo (esquerdo) "Eva e a Maçã" (F.52). Devemos considerar que na passagem do tridimensional para o baixo relevo temos sempre um processo de acomodação com a escolha do contorno que deve ser incrustado. É o



F. 52

RODIN, Auguste

Baixo-relevo (lado esquerdo) Eva e a Maçã para "As Portas do Inferno" (1885),
bronce - 32cm x 111cm x 16cm. Coleção: Museu de Arte da Filadélfia / Museu



F. 53

RODIN, Auguste

Baixo-relevo (lado direito) *A Criação para "As Portas do Inferno"* (1885),
bronze - 32cm x 11cm x 16cm. Coleção: Museu de Arte da Filadélfia / Museu
Rodin.

- 54 caso da peça "A Miséria" (1889) (F.54) plastilina que individualmente apresenta uma figura feminina magérrima, deitada à base lateralmente com as coxas e pernas dobradas umas sobre as outras em posição quase fetal.

Neste caso, apesar da figura definhando-se em relação a sua base, não apresenta apagamento, no entanto, sua incrustação embaixo no painel pertencente à Porta apresenta a mesma figura feminina com a adaptação para baixo relevo, mostrando as duas pernas, havendo um pequeno deslizamento da perna que ficava sobreposta, para que esta aparecesse. Temos ainda a escolha do contorno como um corte no original escultórico acima e paralelo à base ficando o restante de seu corpo apagado. O contorno não está bem demarcado e o corpo apresenta-se mergulhado na massa caracterizando portanto um processo de apagamento.

A obra escultórica encontrava-se nos estudos de Rodin para Porta intitulada "Aquela que foi a Bela Heaulmière". Nós a vemos aparecer pela primeira vez na exposição Monet/Rodin com o título insignificante "Cera" e durante muito tempo foi confundida com "A Fadiga", porém, tratava-se de duas obras distintas.[18]

- 5 Outra peça que é fragmento que faz parte do painel em baixo relevo ao alto e à esquerda é o "Vã Ternura" (anterior a 1889) (F.55) e que lembra um pouco o desenho de "O Beijador", que, como nós já vimos, não teve lugar na última expressão ou versão final da Porta.[19]

O grupo apresenta uma figura masculina protegendo uma figura feminina que está a seu colo com a cabeça junto a seu peito. As figuras estão como que entrelaçadas e apresentam um alongamento vertical, fruto da deformação necessária de seu desenho para sua representação em baixo relevo. Nos dois casos seus corpos estão mergulhados sob a superfície apresentando-se como que saíssem destas. Posso falar em apagamento nos dois casos lembrando que se tratam do mesmo trabalho.

Lateralmente ao baixo relevo temos uma figura incrustada à moldura. Sua correspondente individual é "Amor" (1876) (F.56), resposta ao "Idílio de Ixelles", seu contemporâneo, tanto pela forma como pela maneira. Rodin frequentemente observava as crianças e em seus esboços ele incorpora diversos estudos; esta peça é incorporada por vários detalhes na porta.

Notemos que não apresenta apagamento quer na criança incrustada que está com seu corpo ligado ao canto com suas pernas abertas no rebaixamento lateral do baixo-relevo, ou em sua correspondente escultura individual que apenas apresenta uma criança sentada sobre uma base pequena com sua mão direita sobre seu joelho



F. 54

RODIN, Auguste

A Miséria (1889), plastilene - 9cm x 15cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.



F. 55

RODIN, Auguste

Vã Ternura (ant. a 1889), bronze - 90cm x 30cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

direito, e sua mão esquerda levanta para trás seu calcanhar esquerdo.

57 A última peça que analisaremos pertencente a este baixo relevo é a de "A Jovem Mãe" (1885) (F.57) que apresenta uma mãe com seu filho no colo sentada em uma pedra. Aqui, apesar de termos uma pequena penetração das nádegas da mãe à base, não posso falar em apagamento. "Rodin reprisou várias vezes este assunto que foi designado por vários títulos: "Maternidade", "Mulher e Criança" e ainda "A Jovem Mãe na Gruta". Mas, primitivamente, quando Rodin ofereceu a tómbola, organizada pelo comitê que projetava edificar uma estátua em honra de Claude Lorrain, ele a chamou de "A Mulher e o Amor" que o liga ao trabalho descrito anteriormente.[20]

Porém, sua correspondente que decora o painel lateral esquerdo na parte de baixo apresenta também a figura de uma mãe com seu filho no colo, vistos por um corte lateral à escultura correspondente. Seu desenho em baixo relevo encontra-se com seus contornos apagados, mergulhados na massa de onde um pequeno relevo emerge, porém, não devemos esquecer que o desenho feito especificamente para ser um baixo relevo é deformado e não correspondente ao volume escultórico. Portanto, quando falamos que parte das figuras estão submersas, no caso do baixo relevo estamos falando de uma projeção em abstrato. Não ocorre o mesmo quando penetramos um corpo escultórico à massa, como veremos mais tarde detalhadamente.

53 Passaremos a analisar agora o painel em baixo relevo ao lado direito, cujo título é "A Criação" (F.53) e algumas peças pertencentes a este, que possui uma correspondente escultórica tridimensional.

58 Começemos a analisar pela peça "Eu sou Bela" (1882) (F.58) que apresenta uma figura masculina enlevando uma figura feminina acocorada. Esta tem uma base quadrada com uma massa que sobe por entre suas pernas, mas não apresenta apagamento. Seu título vem do conhecido poema de Baudelaire, onde nos seus primeiros versos ele usa como começo de frase.

"Eu sou bela, ó mortais como um dispertar de pedra".
 "Je suis belle, ô mortels, comme un rêve de pierre,
 Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour
 Est fait pour inspirer au poète un amour
 Eternel et muet ainsi que la matière.

Rodin amava esta citação e "O Beijador" teve a honra de ter esculpida no mármore essa epígrafe. A peça primitiva tinha o título de "O Enlevo" que pode ser comparada com "O Homem que cai", pois possui idêntico movimento.[21]



F. 56

RODIN, Auguste

Amor (1876), gesso - 30cm x 20cm x 18cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

F. 57

RODIN, Auguste

A Jovem Mãe (1885), bronze - 39cm x 25cm x 30cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.



F. 58 : . .

RODIN, Auguste

Eu Sou Bela (1882), bronze - 75cm x 40cm x 30cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

Sua correspondente está na parte de cima do painel ao lado direito da Porta e apresenta a figura masculina de costas com as pernas abertas e arqueado na posição de enlevo da figura feminina. Seu corpo apresenta-se com apagamento da cintura do corpo masculino para baixo, ficando seu peito, e seus braços seguram ou enlevam uma figura de mulher acocorada que nos remete à "A Mulher Agachada" (1882) (F.59), que apresenta em sua peça individual a figura de uma mulher agachada com seu ombro e braço direito à frente encostando em sua coxa direita, com sua cabeça reclinada para o mesmo ombro direito. O braço direito passa a sua frente e suas mãos tocam seu pé esquerdo, enquanto que seu braço direito acaricia seu seio direito.

Apresentam a base com desnível, ou seja, mais alta onde pousa sua perna direita e mais baixa onde pousa sua perna esquerda, porém, não há penetração nesta, portanto, não ocorre apagamento. Em sua correspondente incrustação no painel em baixo relevo direito inserida em "Eu sou Bela" também não ocorre apagamento em sua incrustação em tamanho reduzido no Tímpano ao lado de "O Pensador".

A última peça que analisaremos do painel em baixo relevo do lado direito é "Estudo da Mulher Sentada" (1889) (F.60). O estudo desta mulher sentada e sem cabeça é a réplica aumentada de um estudo de tamanho semi-natural destinado à "As Portas do Inferno".

Para ele posa um modelo conhecido nos ateliers "Madame Abruzzi" de onde vem a denominação mais frequente "Abruzzi Sentada" partilhando com o "Ariane" (anterior a 1889) (F.61), que é chamada de "Abruzzi Deitada".[22] Considero curioso como o processo de trabalho nos ateliers pode atuar sobre os temas dos trabalhos e também o quanto este processo é restrito carregado pela erudição do século XIX.

O "Estudo da Mulher Sentada" apresenta em sua individualidade uma mulher sem cabeça sentada em uma pedra-base com suas coxas juntadas e joelhos dobrados com as pernas para trás, sendo que estes penetram em parte na massa. Seu corpo está flácido, mas não há uma penetração que possa chamar de apagamento. Já a "Abruzzi Deitada" (1889), mármore, apresenta a figura feminina apagando-se na base.

A correspondente incrustação no painel direito em baixo relevo de "Abruzzi Sentada" possui cabeça e está de perfil; apresenta-se incrustada para dentro do plano do painel produzindo apagamento como se seu gesto para o lado direito criasse um movimento como que saindo deste. Seu contorno está bem marcado, porém o apagamento está dado pela penetração virtual das figuras com seu desenho específico de baixo relevo no painel.

Notamos também que a maioria dos trabalhos escolhidos



F. 59

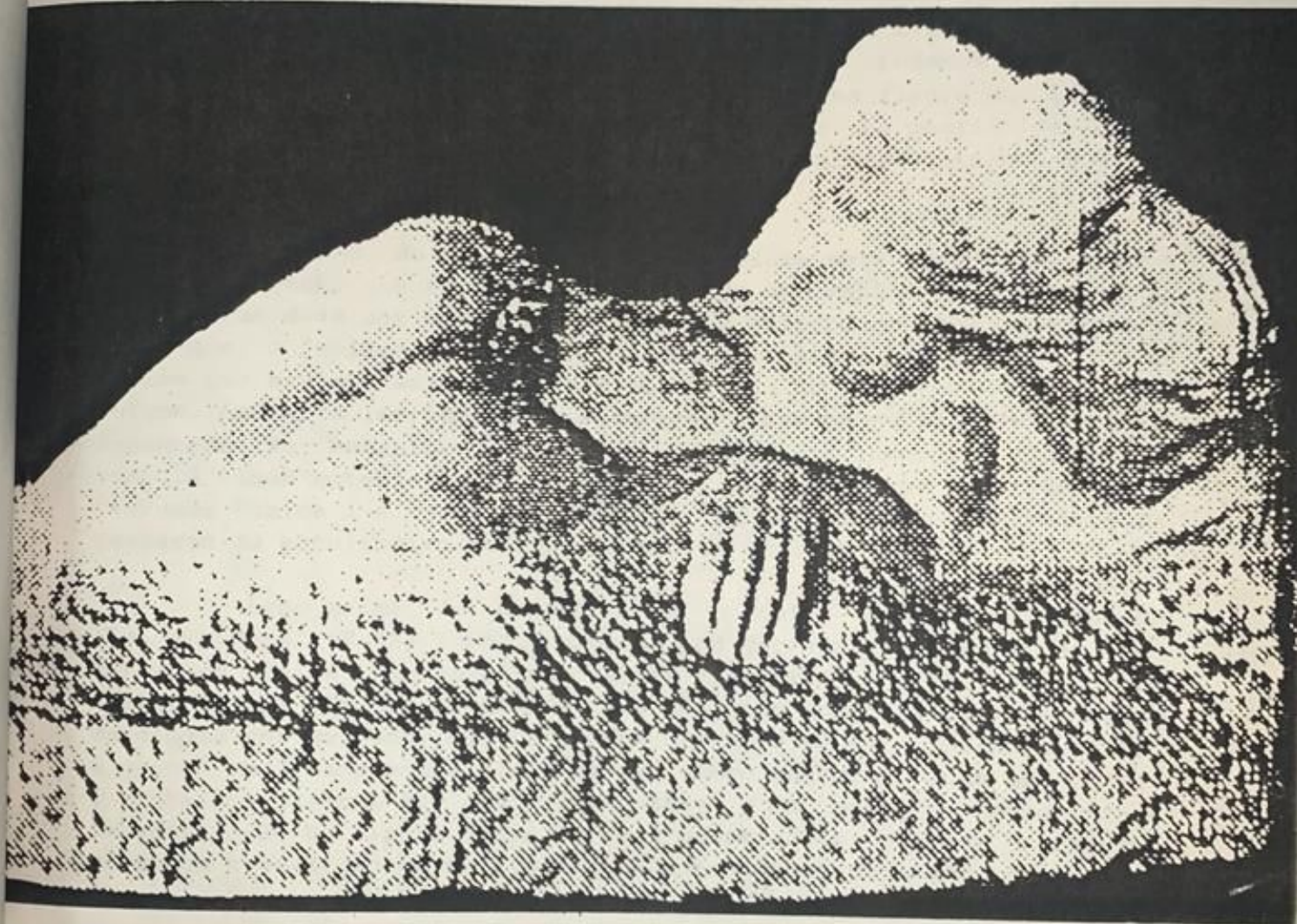
RODIN, Auguste

A Mulher Agachada (1882), bronze - 84cm x 60cm x 50cm. Coleção: Museu de Arte de Filadélfia / Museu Rodin.

F. 60

RODIN, Auguste

Estudo da Mulher Sentada (1889), gesso - 162cm x 98cm x 105cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.



F. 61

RODIN, Auguste

Ariane (ant. a 1889), mármore - 100cm x 200cm x 90cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

52 apresentam apagamento nos painéis em baixo relevo, tanto no painel
 53 esquerdo "Eva e a Maçã" (F.52), como no painel direito "A Criação"
 (F.53). Porém, estes apagamentos são realizados em sua maioria com
 uma deformação da imagem ao transpô-las para o desenho bidimensional
 do baixo relevo, alongando-se e distribuindo o contorno das figuras.

Comparando estes baixos relevos com as figuras do "Limbo" que estão nas folhas de "As Portas do Inferno" podemos dizer que estas são pequenas figuras que são incrustadas na figura do "Limbo" e apagadas; portanto, apresentam "Verdade Cúbica" no sentido de Rodin, ou seja, a superfície é extremidade de um volume interno que se projeta para dentro da superfície visível.

No caso do baixo relevo o volume está deformado, apenas infla um desenho que escolhe um perfil que apresenta o contorno do desenho que deve ser visto. Portanto, seu compromisso com o desenho é maior que o volume escultórico, o que vale dizer que a parte de seu volume que é vista está rebaixada em relação ao que seria seu real volume. Assim, a impressão de penetração deste na superfície torna-se aumentada. No entanto, a projeção que ficaria interna à superfície como já vimos anteriormente é abstrata, uma vez que não temos a "Verdade Cúbica" e sim uma técnica de achatamento do volume na passagem do escultórico para o desenho de um baixo relevo.

Logo acima da coluna onde encontra-se o Painel esquerdo
 F.62 "Eva e a Maçã" (F.52) temos incrustada na cornija a figura de "A
 Cariatida Caida Portando sua Pedra" (anterior a 1881) (F.62) que
 apresenta uma figura feminina sentada com as pernas cruzadas
 enroladas por um pano, com os braços cruzados sobre o joelho direito,
 a cabeça reclinada sobre ele e em seu ombro esquerdo pousa uma pedra.
 O trabalho assenta-se sobre uma base e a pedra no ombro cria a
 impressão que a figura está presa entre dois planos, portanto,
 pertence à tradição da estatuária ligada a ornamentos arquitetônicos.

Ela não apresenta apagamento nem em relação a base e tão pouco a pedra em relação ao seu ombro. A sua correspondente incrustada na cornija encontra-se em parte ocultada por elementos decorativos da mesma, porém, devo diferenciar ocultamento de apagamento que se dá na superfície escultórica, que por recapamentos da superfície anterior ou por interpenetração à massa ou a outras superfícies, que não é o caso "A Cariatida Caida Portando uma Pedra" (anterior a 1889), que apesar de ocultada na cornija, não possui sua superfície interpenetrada.

Ela foi apresentada na Galeria de Artes Liberais de Paris em 1883, apareceu em 1892 no Salão de Paris. Em 1889 ela reapareceu no Salão de Outono, onde foi comprada por este e intitulada "A Destinada", e com outras três figuras idênticas ela deveria servir de decoração de uma Tumba e suportar uma lage sobre elas, mas o projeto

não foi realizado.[23]

F.63 Estas adaptações arquitetônicas seguem como tradição e "métier" da escultura da época que Rodin substitui a "pedra" por uma "urna", segundo consta pelo desejo de um amator que resultou em "A Cariatida Tombada Portando uma Urna" (1883) (F.63). Esta peça que transfigura a temática anterior apresenta forte inclinação decorativa por seu tratamento quanto ao material "Bronze Dourado". Todavia, como as anteriores, não apresenta apagamento.

F.64 Incrustada à cornija direita encontra-se o grupo "As Metamorfoses d' Ovídio" (anterior a 1886) (F.64) que apresenta uma figura feminina que envolve em seu braço outra que tem seus dois braços transpassados sobre os seios e os cotovelos sobrepostos com suas mãos agarrando-se à nuca. Estão sobre a base em posição horizontal e não apresentam apagamento, se bem que em alguns pontos encontram-se com a massa da base.

Rodin costumava fotografar seus modelos e depois anotava sobre estas possíveis modificações. É o que acontece com esta peça que vem de um modelo anterior e que depois de modificada Rodin chamará o grupo de "O Desejo". Está agora apresentada verticalmente na cornija direita a qual demonstra como resultado desta verticalização outra significação. Nesta, a figura feminina que estava ligada à base horizontalmente fica fixa à moldura do Tímpano e a figura que estava ajoelhada abraçando a outra fica com suas costas e nádegas voltadas para frente da "Porta", portanto, não apresenta apagamento e sim, exatamente ao contrário de sua correspondente, está mais aparente e solta no espaço.

Devo ainda salientar com relação a "As Metamorfoses d'Ovídio" que a figura feminina deitada sobre o colo da outra onde não temos apagamento é, em gesto, a mesma figura de "Eva" em "Adão e Eva" (1884), que encontra-se apagada como se seu corpo fizesse parte do bloco. A figura feminina correspondente a "Eva" no grupo "As Metamorfoses d'Ovídio" e que está verticalmente incrustada na porta também não apresenta apagamento.

F.09 Portanto, como vimos do lado esquerdo da cornija, temos um ocultamento e do lado direito uma aparência, porém, em ambos os casos, não temos apagamento. Não apresentam apagamento as figuras que estão no topo do Tímpano, ou seja, as três sombras que estão servindo de coroamento de "As Portas do Inferno" e a escultura "As Três Sombras" (1880) (F.09) que possui antecedentes em outras duas obras de Rodin que analisaremos adiante.

"Consta que no início as três sombras pareciam segurar uma faixa onde estaria gravado o célebre 'Moto', a frase de entrada no inferno de Dante, que seria "Abandona Toda Esperança ao Entrar Aqui"



F. 62

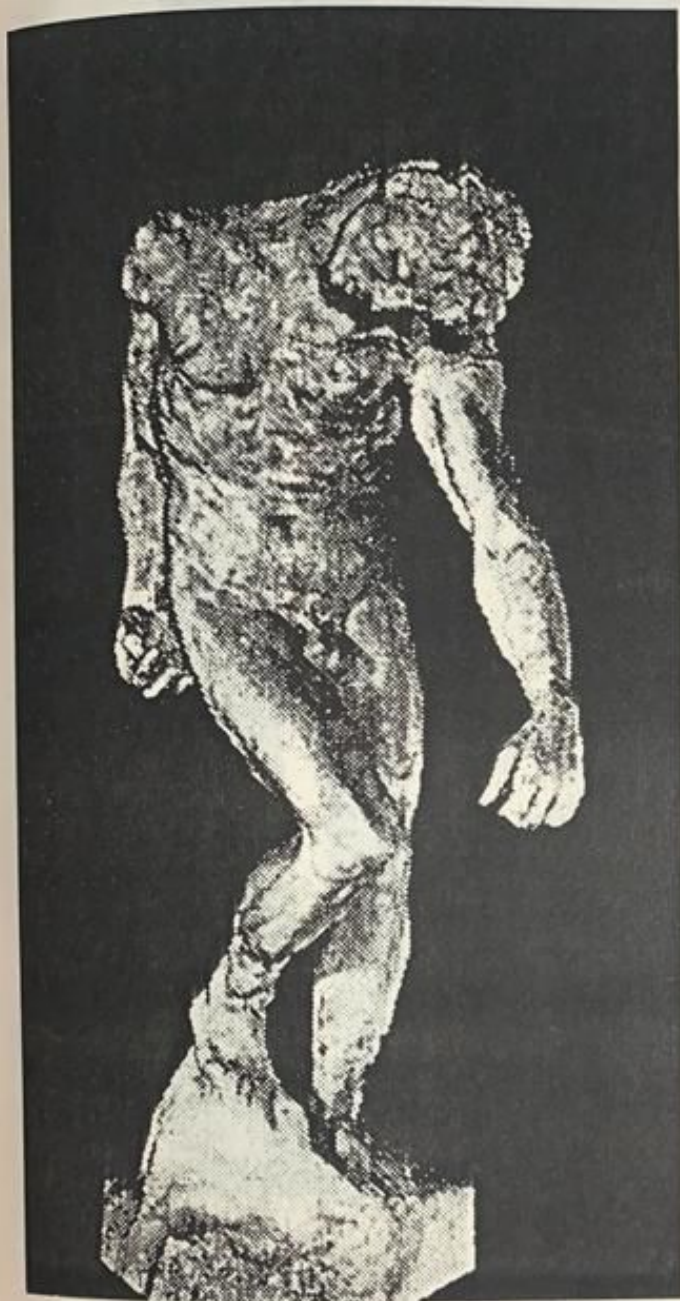
RODIN, Auguste

A Cariatida Caída Portando sua Pedra (ant. a 1881), bronze - 44cm x 32cm x 32cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

F.63

RODIN, Auguste

A Cariatida Tombada Portando uma Urna (1883), bronze dourado - 25cm x 95cm x 95cm.



F.64

RODIN, Auguste

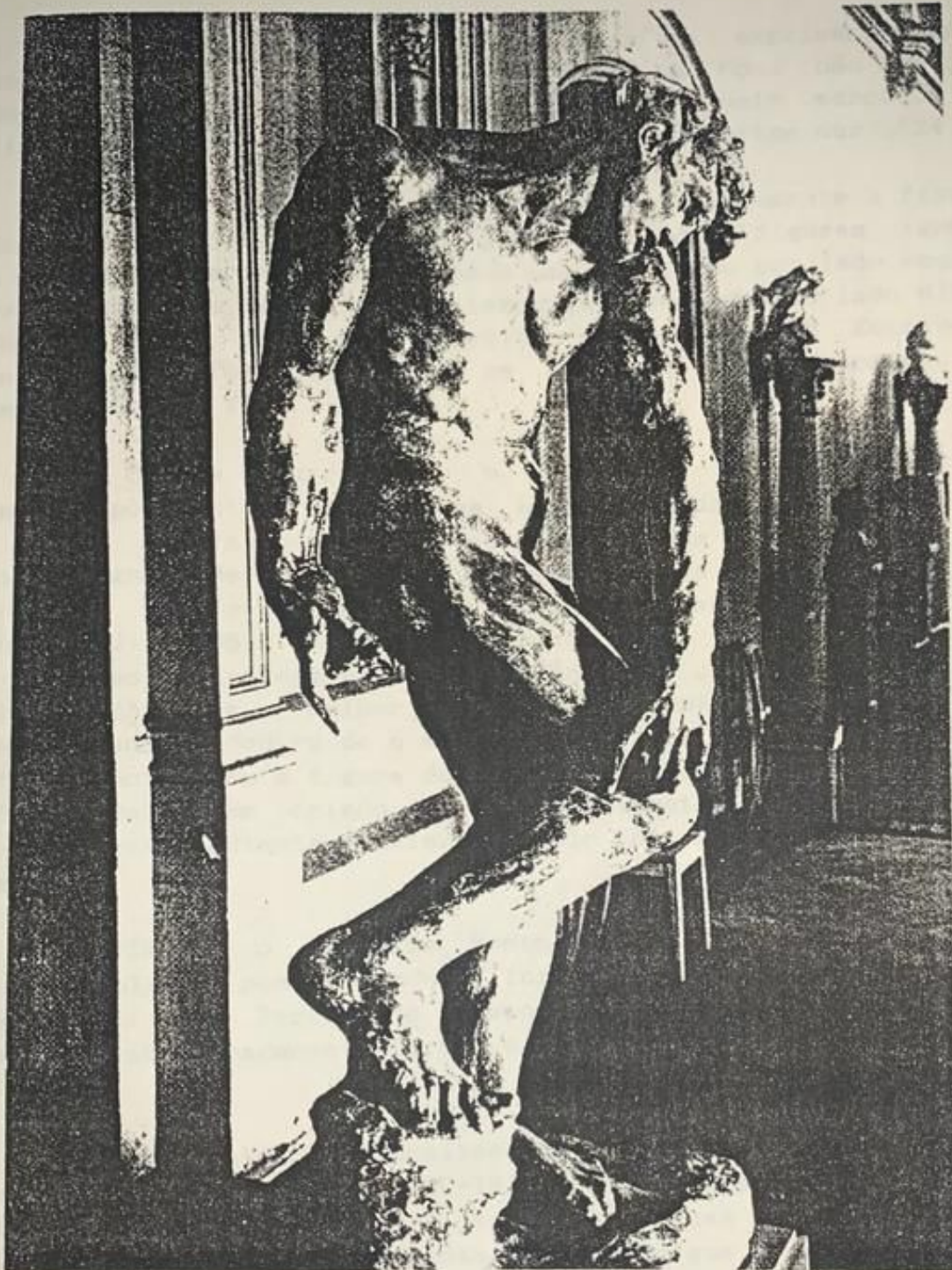
As Metamorfoses de Ovídio (ant. a 1886), bronze - 33cm x 40cm x 26cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

F. 65

RODIN, Auguste

A Sombra (1880), bronze - 192cm x 112cm x 50cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.





F. 66

RODIN, Auguste

Adão ou o Primeiro Homem (1880), bronze - 192cm x 75cm x 75cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

e por elas mesmas. Isso seria uma possível explicação para o movimento geral do grupo, porém, esta faixa ou 'Moto' não foi jamais colocada, de maneira que os personagens aparecem mais marcados pelo destino cientes deste aviso terrível que eles deveriam dar".[24]

"As Três Sombras" (1880) nos remete diretamente à figura de "A Sombra" (1880) (F.65) pois são formados de três figuras iguais a esta girando sobre seu eixo, ficando uma mostrando seu lado esquerdo, outra ao centro e de frente e a terceira mostrando seu lado direito. "A Sombra" (1880) pode ser remetida diretamente ao "Escravo" de Michelângelo que foi onde Rodin se inspirou, e ele a nominou assim acidentalmente "O Titã".

A Sombra representa o espírito de uma alma penada encontrada por Dante e Virgílio na suas jornadas nas profundezas. Esta enorme figura poderosa parece carregada de uma força motivadora sendo impregnada de um poder inteiramente fora de controle e da compreensão. Ela é extremamente semelhante ao "Adão ou o primeiro Homem" (1880) (F.66). Rodin, depois de sua viagem a Itália em 1875-1876, se entusiasmou por Michelângelo e começou a trabalhar na figura de Adão para um melhor entendimento do mestre. Este trabalho foi abandonado ou destruído e mais tarde foi feita uma segunda versão que foi colocada com a figura de Eva. O que ele pretendia era mostrar a relação do homem caindo no seu sofrimento no inferno, mas essa idéia foi levada adiante e mais tarde ele foi exposto como uma peça separada.

"Adão ou o primeiro Homem" (1880) é que deu origem a "A Sombra" (1880) que posteriormente formará "As Três Sombras" como coroamento de "As Portas do Inferno". Cabe notar que nenhuma das peças apresentam apagamento formal e estão bem em aparência no topo do Tímpano.

Aqui terminamos a análise das principais obras pertencentes a "As Portas do Inferno" (1880-1917) onde analisamos a escultura em sua individualidade e em sua incrustação nas portas e pudemos detalhar processos de apagamento percebendo que a dominância destes se deram nas folhas da porta, ou seja, em "O Limbo" e nos dois painéis em baixo relevo (esquerdo-"Eva e a Maçã") e (direito-"A Criação").

NOTAS

1. GRAPPE, Georges, Catalogue musée Rodin, Paris, Aulard & Cia, 1938.
2. KRAUSS, Rosalinde E., Passages in modern sculpture, The MIT Press, 1981.
3. TANCOCK, Johnl, The catalogue of Rodin museum, The sculpture of Auguste Rodin, Museu de Arte da Filadélfia, 1976.
4. GRAPPE, Georges, op. cit., pp.30-31.
5. Ibid., p.45.
6. WITTKOWER, Rudolf, "Giovanni Bologna y Cellini", in La escultura: Procesos y principios, Alianza Forma, 1980, p.169.
7. GRAPPE, Georges, op. cit., pp.62-63.
8. Ibid., p.66.
9. Ibid., p.67.
10. Ibid., p.77.
11. Ibid., pp.71-72.
12. Ibid., p.74.
13. Ibid., p.40.
14. Ibid., p.40.
15. Ibid., p.75.
16. Ibid., p.24.
17. TANCOCK, Johnl, Museum Rodin handbook, pp.27-28.
18. GRAPPE, Georges, op. cit., p.77.
19. Ibid., p.74.
20. Ibid., p.48.
21. Ibid., p.34.
22. Ibid., p.82.
23. Ibid., p.27.
24. Ibid., p.25.

1.3 PROCESSOS DE APAGAMENTO, CONSTRUÇÃO E DESCONSTRUÇÃO: MEDARDO ROSSO E HENRY MATISSE.

"Medardo Rosso (1858-1928), escultor de origem turinesa, fixado em Milão, ativo e conhecido em Paris, onde residiu entre 1884-1886, retornando ainda em 1889" [1], é um dos precursores, como Rodin, na história da escultura do século passado onde o material reaparece com significado no interior do trabalho. "O caso de Rodin é imediato, pois seu trabalho apresenta exatamente esta passagem: da transparência da idéia que dissolve a matéria na forma, para a opacidade do material que se apresenta, que aparece como significado do trabalho".[2]

O material aparece como significado na criação da superfície do trabalho como já vimos em Rodin, onde a superfície da escultura era determinada por uma tensão e movimento ou em alguns casos incorporação do processo de produção no trabalho como bolhas de ar que produzem no processo de fundição marcas na superfície da escultura e que realizam um apagamento na forma anterior dada pelo artista, como vemos no detalhe de Rodin: "Homem andando" (1877) (F.67).

No trabalho de Medardo Rosso vemos o tratamento de superfície pela textura que controla a luz e a sombra refletida como também em alguns de seus trabalhos, o entendimento de superfície como pele texturadas, sendo esta como um recorte a interpretação no limite do volume, ou seja, o volume que é criado por esta, contrário ao trabalho de Rodin, que como cita Mauclair: "Trabalho em termos de perfis, em profundidade e não por superfícies, pensando sempre nestas poucas formas geométricas a partir das que se desenvolve todo o universo natural, e fazer perceptível estas formas eternas no caso individual do objeto estudado, é este meu critério ... e me atrevo a dizer que a verdadeira dona das coisas não é a aparência, e sim a verdade cúbica.[3] Assim, enquanto Rodin possui uma verdade cúbica onde a superfície é a extremidade do volume, em Medardo Rosso é a textura na superfície ou o apagamento desta que determina o volume.

No trabalho de Medardo Rosso "Mãe e Criança Dormindo" (1883) (F.68) observamos a cabeça de uma figura feminina (mão) reclinada sobre a cabeça de uma criança dormindo como se fosse uma superfície recortada retirada de um contexto e recolocada no mundo como em Rodin a parte pelo todo.

Ocorre aqui uma exaltação da superfície como um relevo em que a textura organiza a luz e a sombra criando a ilusão do volume. O trabalho possui, por esta característica de relevo, uma posição de



F. 67

RODIN, Auguste

Homein Andando (detalhe das costas) (1877), bronze - 85cm. Coleção: Galeria Nacional, Washington.

espectador privilegiado e um contorno não preciso, dado pelo material e superfície texturada sobre a ação da luz e também pelo tipo de recorte realizado onde o material se apresenta como opacidade em seu limite com o mundo aparecendo como significado no interior do trabalho, o que acaba por produzir uma tensão de continuidade no mundo por uma oposição intimista temática e esvanecente da forma.

No trabalho, o fato de haver uma aproximação entre as duas cabeças, a da criança e a da mãe, existe uma interpenetração que no caso, em seus limites, não apresenta distância entre estes, o que reduz em parte a aparição da superfície sem representação, o que demonstraria melhor entendimento de pele contínua como superfície. Neste trabalho não devo exaltar o apagamento, pois este não se apresenta, porém, aponta o conceito de superfície como pele contínua que na sequência do trabalho de Rosso determinará o apagamento.

69 Num trabalho posterior de Rosso "A Idade de Ouro" (1886) (F.69) encontramos presente o conceito anterior como também o conceito de tempo contínuo de Bergson, e o surgimento com Poincaré da topologia em oposição à geometria euclidiana, que são referências básicas de seu trabalho, que trata de quebrar a caixa perspectivista do Renascimento que ordena e fixa coisas. Uma vez que o tempo não é uma somatória de instantes, mas um continuum, qualquer entendimento de uma coisa no espaço é o entendimento dela em relação a outras coisas. O seu significado é relativo a sua posição, ao seu lugar através de uma Topo (lugar) logia. Desta forma, se figura e espaço são um contínuo, o problemático torna-se o contorno.[4]

Neste trabalho, como no anterior, temos uma superfície contínua formando um relevo onde há duas figuras, uma feminina que abraça e beija um menino. Ao contrário da anterior, não está fundida em bronze e apresenta um volume e superfície anterior em gesso recoberta por cera. Nela, como em outros trabalhos de "Medardo Rosso, foi rigoroso no entendimento da questão acima citada para a escultura, transpondo para o próprio fazer da peça: a maior parte dos seus trabalhos não se fixou no bronze, permaneceu no barro, que é sobreposto pelo gesso, que por sua vez é sobreposto pela cera - é como se a imagem se deslocasse dela mesma pela sobreposição de materiais. Cada material vai de certa forma apagando o anterior, a peça vai se deslocando no espaço pelo próprio fazer que a constitui e os contornos vão desaparecendo".[5]

No caso deste trabalho de Rosso, "A Idade de Ouro" (1886) (F.69) a camada de cera que recobre o gesso não produz um apagamento radical, ainda mantém parte da forma anterior ao gesso, sendo a cera incorporada mais no sentido do material significante exaltando a idéia de uma superfície como pele contínua. O contorno limite do trabalho com o mundo cria na borda da figura um espaço que tenta dissolver a superfície da escultura no mundo.



F. 68
ROSSO, Medardo
Mãe e Criança Dormindo (1883), bronze - 35cm. Coleção particular.



F. 69

ROSSO, Medardo

A: *Idade de Ouro* (1886), cera sobre gesso - 45cm. Coleção: Galeria de Arte, Roma.

No primeiro ano na Escola de Arte de Milão, Medardo Rosso tinha sido comissionado para desenhar um monumento funerário para um cliente milanês. O monumento se chamou "O Beijo sobre a Tumba" (1886) (F.70) onde Medardo Rosso apresenta uma mulher inteiramente prostrada sobre a tumba de seu falecido marido beijando um orifício retangular telado que recorta a tumba. O interessante é que o beijo não está ligado diretamente à base da tumba, porém, seu corpo, a partir de seu vestido, apresenta-se como que desmanchando-se sobre a superfície. Esta decomposição formal impressionista é que procura abolir o contorno do casaco, diluindo este de forma retilínea acabando por unir a mulher à base, e devido ao fato do monumento não ser vertical e sim horizontal torna-se fácil a base se ligar ao mundo. *→ base nara!*

O significado advindo da representação figurativa dado pelo resto é exaltado pelo apagamento da forma do vestido e corpo da mulher sobre a base na fusão destes em oposição ao beijo que não toca a base e está em evidente transparência pelo telado que recorta a base ou tumba. A própria tumba apresenta-se como que se desmanchasse. Temos então um tipo de apagamento em que uma forma não está interpretada como imersa em outra como em "Mulher na Banheira / A Tina" de Degas (1886) e sim decompondo-se sobre a outra.

A diferença é que quando uma forma está imersa em outra ela está oculta, e meu imaginário pode projetar seu lugar (topo) no espaço interno não visível do trabalho, enquanto que em "The Kiss on the Tumb" (1886) a decomposição está visível, o que difere um apagamento por interpenetração de formas e um apagamento por decomposição de formas.

As obras de Rosso que melhor expressam o conceito de espaço contínuo e intuicionismo de Bergson são as suas concepções grupais das quais nos resta "Conversa no Jardim" (1898) (F.71). Depois da perda de "Impressão de Um Ônibus" e "Impressão do Boulevard à Noite" fornece-nos toda medida de sua intuição ótica impressionista influenciada pela art-nouveau.

"A escultura é aderente ao espaço que se impõe, não através da articulação clara dos planos, mas pelo volume entendido como uma oscilante e conturbada massa quase informal e contínua, onde cintila o claro-escuro amidiado e intermitente". [6]

Portanto, o que vemos aqui é parte do conceito de tempo contínuo de Bergson, aplicado em relação ao movimento como também à topologia de Poincaré. Não existe uma figura isolada no espaço, as coisas se fazem ver uma relativa à outra pelas relações de sua posição no espaço. *(ou seja, as coisas e o espaço entre eles assumem o nome "saber")*

É o que observamos na representação do espaço, onde as



F. 70
ROSSO, Medardo
O Beijo Sobre a Tumba (1886).

F. 71
ROSSO, Medardo
Conversa no Jardim (1898), gesso - 32,5cm. Coleção: Museu Medardo Rosso

figuras estão unidas pela continuidade da massa, como também a relação com a base o apagamento da forma pela diluição do contorno caminhasse em direção à matéria, invertendo, portanto, a proposição clássica onde a matéria se sublima na forma.

72

O trabalho "Ecce Puer!" (1906-1907) (F.72) foi produzido originalmente em cera sobre gesso sofrendo uma posterior passagem para o bronze em "Ecce Puer!" (1910) pertencente ao Museu de Arte Moderna de Paris. Ao compararmos estes dois trabalhos (sendo que o primeiro é a matriz para o segundo), temos claro duas formas de apagamentos diferentes. O primeiro possui as marcas do processo como também apresenta à vista os dois materiais e uma ação de um sobre o outro - a cera sobre o gesso onde a cera funciona como uma pele que intensifica o caráter de diluição do contorno como apagamento. É pela sua transparência e característica fusão a baixa temperatura que porta-se como se estivesse derretendo. Portanto, a matéria apresenta-se como o significado no interior do trabalho, ou seja, uma opacidade material é que se apresenta.

Na peça fundida em bronze, o processo anterior, cuja superfície do trabalho se desloca no espaço, o fica perdido como forma final do trabalho, ou seja, o processo anterior deixa de ser significante para o trabalho e passa a ser a matéria encarada como mero reprodutor da forma, transparência da idéia que dissolve a matéria na forma. O material que derrete e escorre na superfície se solidifica formando apenas um volume texturado. Portanto, poderia concluir que a passagem do trabalho em cera sobre o gesso para bronze é na verdade um apagamento do processo e dos conceitos que este apresenta como significado para o trabalho, ou seja, um apagamento que destrói o processo de apagamento por sobreposições de superfícies apresentado anteriormente.

Henri Matisse (1869-1954), pintor e escultor, transferirá para a escultura o sentido de forma que caracteriza as suas figuras pictóricas, uma escultura a princípio cheia de sinuosidades e deformações, tratando a massa por meio do arabesco como renascentistas, e posteriormente mais marcada pela arte negra, caracterizando trabalhos de procedimentos mais construtivos. Produzirá predominantemente neste trajeto uma concepção iconográfica feminina aliviada do volume, passando para uma definição construtiva demarcando os limites deste volume em trabalhos posteriores.

F.73

Em seu trabalho "Madalena I" (1901) (F.73) temos exemplo de figura-arabesco em pequeno formato que será peculiar ao artista com início de forma sinuosa e flexível que apresenta relação direta com o trabalho de Daumier, pelo tamanho e sinuosidade com Degas, pelo desenho arabesco e no tratamento da superfície com o impressionismo de Rodin. (?)



F. 72

ROSSO, Medardo

Ecce Puer ! (1906-1907), cera sobre gesso - 43cm x 36cm x 20cm. Coleção: Lydia K. e Harry L. Winston (Dr. e Sra. Barnett Malbin) Nova Iorque.



F. 73

MATISSE, Henri

Madalena I (1901), bronze - 60cm. Coleção: Museu de Arte de Baltimore.

F. 74

MATISSE, Henri

Nu Sentado, com a Mão Direita ao Chão (1908), bronze - 18,7cm.

Neste trabalho chamo de apagamento a forma determinada na superfície do mesmo. Tenho uma espécie de superfície tátil que chama a ser tocada e no toque ter a recuperação do processo de deformação desta.

4 No trabalho "Nu Sentado, com a Mão Direita ao Chão" (1908) (F.74) temos uma deformação na superfície mais rugosa que a anterior que está próxima a Rodin. Já esta forma a superfície como que vincando a massa montando um volume com espaços côncavos cercado pelos vincos, uma solução de apagamento na superfície que será
5 utilizado de maneira semelhante por Pablo Picasso em sua "Cabeca de Mulher: Fernanda" (1909) (F.75).

"Em 1909, Picasso modelou, no atelier do escultor Júlio Gonzalez, a já referida Tête de femme, que constitui a primeira tentativa de produzir num objeto plástico a configuração por planos e ritmos geometrizes próprios do Cubismo". [7]

6 Temos em "Madalena I" (1901) (F.73) também um processo de deformação do volume pela sinuosidade e flexibilidade que seguem um movimento criando um arabesco. É portanto distinto da deformação presente na superfície da própria escultura ao compararmos com "A Serpentina" (1909) (F.76) que apresenta uma deformação do volume ainda mais vertical respondendo a esta tendência filiforme de construções de postura inspirada pela estatuária florentina, onde a superfície fica limitada pelo alongamento da forma e o apagamento na superfície como textura deixa de estar presente.

Podemos concluir disto que nem todo processo de deformação é um processo de apagamento, portanto, a deformação do volume filiforme tem como resultado um procedimento construtivo da forma e não um processo de desconstrução como se esta estivesse se dissolvendo. O que está presente portanto é um privilégio da linha em relação ao volume e que não é uma desconstrução da própria linha.

3 Portanto não existe em "A Serpentina" (1909) (F.76) o processo de apagamento na superfície presente em "Madalena I" (1901) (F.73). Podemos observar que todo processo de deformação é normalmente um processo de abstração, quer seja pela deformação do volume ou pela deformação da superfície que vai desconstruindo os contornos, ou sejam estes deformadores de uma natureza anterior. Porém, como os processos de deformação podem ser construtivos e desconstrutivos da forma só considero como processos de apagamento os que forem processos de deformação desconstrutivos, quer seja na deformação do volume ou da superfície.

Isto fica mais claro ao analisarmos a série de bustos de Jeannette em bronze (1910-1913), onde temos um processo de deformação gradativo da figura.



F. 75.
PICASSO, Pablo
Cabeça de Mulher: Fernanda (1909), bronze - 45,5cm x 24cm x 26cm. Coleção particular, Suíça.



F. 76

MATISSE, Henri

A Serpentina (1909), bronze - 56,5cm. Coleção: Museu Henri Matisse, Nice.

F.77

Em "Jeannette I" (1910-1913) (F.77) temos um busto de mulher sem pescoço em que a superfície apresenta-se como que um contínuo sem que exista uma separação fortemente marcada entre o rosto, testa e cabelo.

O tratamento desta está próximo do tratamento de Rodin. A superfície apresenta-se como que inchada, sem contornos, marcada como já citado anteriormente, formando uma espécie de pele. Devido a este pequeno contraste posso pensar em uma espécie de apagamento de superfície.

F.78

No trabalho seguinte "Jeannette II" (1910-1913) (F.78) temos a marcação de um contraste que se dá pelos contornos, sendo bem marcados separando o cabelo do rosto e este em volumes. O rosto tem uma marcação mais expressionista com os olhos mais arredondados e côncavos e o nariz maior e mais aquilino. A figura apresenta ainda um pescoço e um pedestal ligado a este. Temos, portanto, um processo de deformação que caminha em sentido contrário ao apagamento.

F.79

Em "Jeannette III" (1910-1913) (F.79) temos a figura com seus contornos mais marcados dando sequência ao processo de deformação, sendo que os cabelos estão separados em três blocos e o nariz é aumentado com forma aquilina, os olhos são aumentados e colocados como que dentro de dois círculos côncavos, sendo suas bordas as maçãs do rosto e os supercílios. Sua boca é ampliada e seu pescoco liga-se a um peito que, por sua vez, liga-se a um pedestal.

Fica claro que o conjunto está sendo construído por um processo de deformação de influência da escultura africana, onde os volumes vão se formando, definidos pelos contornos.

F.82

O interesse pelo tema de influência da escultura africana já estava presente em "Duas Negras" (1908) (F.82), porém, nesta temos o início de uma transformação em cubo da forma como também o início da separação das partes do corpo, como exemplo: nádegas, seios e outras partes separadas por contornos bem definidos.

F.80

Em "Jeannette IV" (1910-1913) (F.80) temos como que se houvesse um apagamento dado pela superfície no trabalho anterior "Jeannette III", onde os nítidos contornos formadores dos olhos e da boca são apagados. Permanece no entanto o cabelo separado em blocos, o pescoço se alonga ligando-se ao peito, que por sua vez liga-se ao pedestal.

F.81

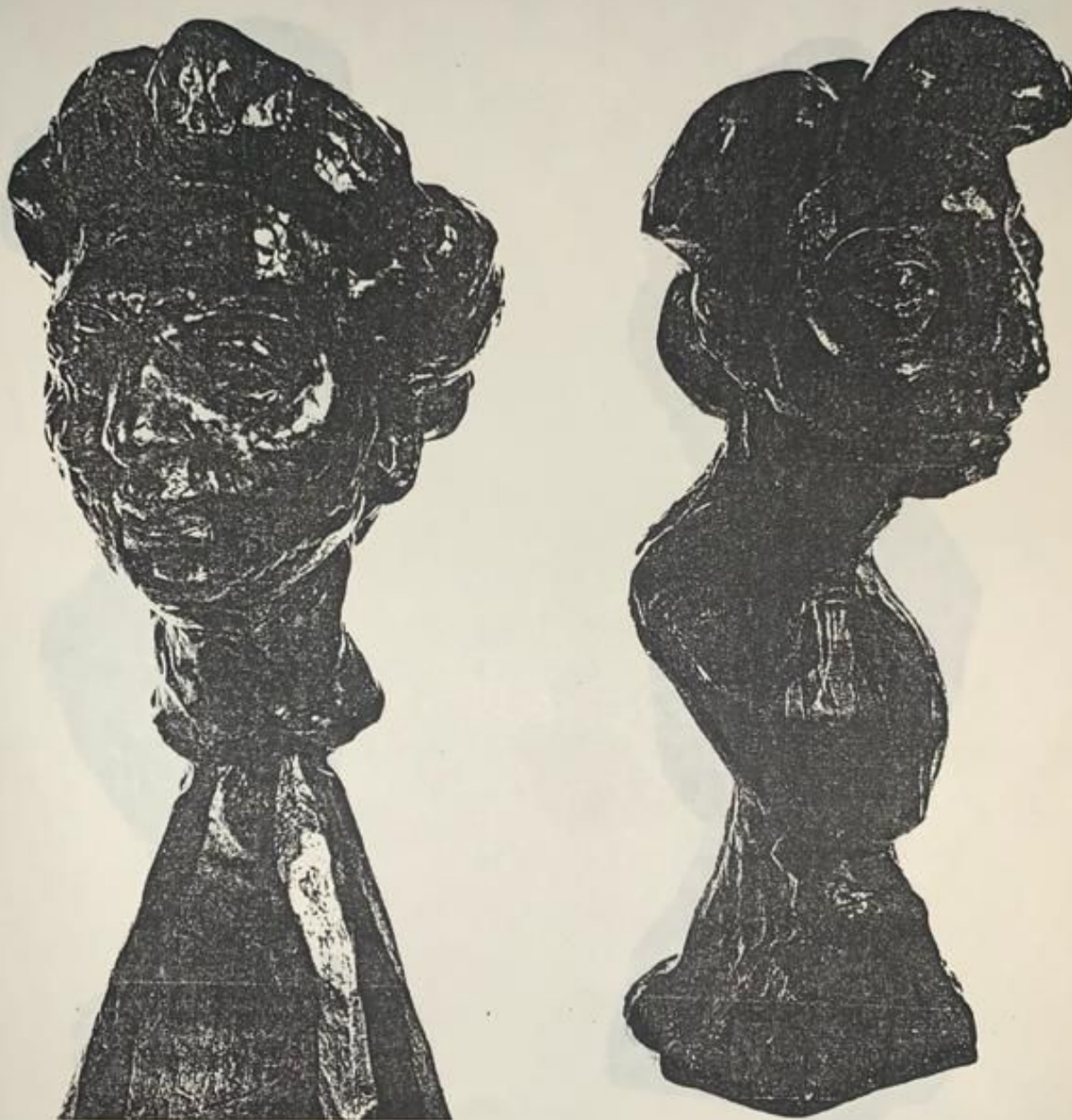
No trabalho final da série "Jeannette V" (F.81) o cabelo desaparece, a testa formando um bloco arredondado que liga-se ao nariz como que formando um falo. O rosto não é simétrico, sendo que do lado direito da figura apresenta o olho próximo ao desenho de "Jeannette III", porém mais marcado. Do lado esquerdo, apresenta-se



F. 77

MATISSE, Henri

Jeannette I (1910-1913), bronze - 60cm. Coleção: Museu Henri Matisse, Nice.



F. 78

MATISSE, Henri

Jeannette II (1910-1913), bronze - 26,5cm. Coleção: Museu Henri Matisse, Nice.

F.79

MATISSE, Henri

Jeannette III (1910-1913), bronze - 60 cm. Coleção: Museu Henri Matisse, Nice.



F. 80

MATISSE, Henri

Jeannette IV (1910-1913), bronze - 61,5cm. Coleção: Museu Henri Matisse, Nice.

F. 81

MATISSE, Henri

Jeannette V (1910-1913), bronze - 58cm. Coleção: Museu d'Orsay, Galerie du Jeu de Paume, Paris.



F. 82

MATISSE, Henri

Duas Negras (1908)), bronze - 47cm. Coleção: Museu Henri Matisse, Nice.

mais geometrizado lembrando uma máscara africana. Portanto, o processo de deformação da figura nada tem de ver com apagamento.

Excetuando-se o caso de "Jeannette IV" (F.80) que apresenta um processo de deformação na superfície, posso considerar a evolução na série de "Jeannette I" a "Jeannette V" como um processo de deformação construtiva, tanto do volume como de superfície, onde os contornos são marcados cada vez mais em progressão, separando os volumes, não tendo este nada que ver com uma deformação desconstrutiva que estaria ligada ao processo de apagamento.

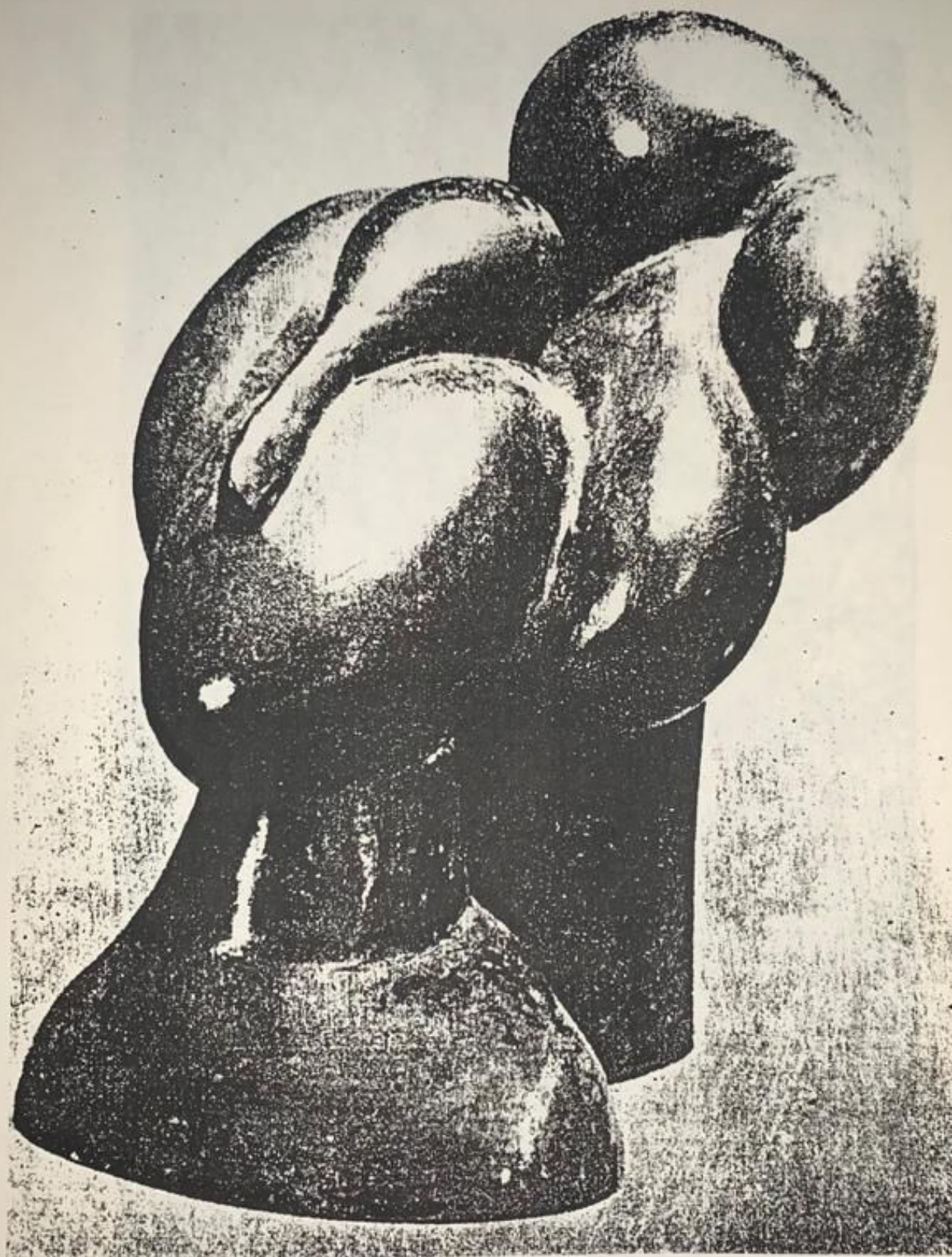
3 Outro trabalho de Matisse que parece ser uma sequência formal da série Jeannete, em particular da peça V, foi realizada no retorno de sua viagem feita ao Taiti e seu motivo é uma espécie de souvenir perseguindo e trata-se de uma planta tropical que é o título do trabalho "Le Tiaré" (1930) (F.83). Possui em comum com "Jeannette V" (1910-1913) (F.81) a testa da figura ligada ao nariz como uma forma contínua, também o rosto simplificado como um ovo com a testa ligada ao nariz já citada em seu eixo simétrico.

Temos aqui mais claro o processo de deformação construtivo onde a deformação serve a simplificação das formas como em Cézanne e o apagamento entre estas e suas interpenetrações determinam um volume final. Neste trabalho, o desenho em arabesco retorcido é mantido na construção do cabelo da figura, que ganha movimento, enquanto na série "Jeannette", pela divisão em blocos, caracteriza um repouso.

O trabalho "Le Tiaré" (1930) (F.83) é um exemplo de deformação construtiva ligada ao cubismo que também não apresenta apagamento formal e sim o oposto.

Enquanto na série "Jeannette" há uma dominância do processo de deformação construtivo, na série "Nus de Costas em 4 tempos" (1909-1931) temos um processo de desconstrução pelo apagamento dos contornos das superfícies.

34 Em "Nu de Costas I" (1909) (F.84) temos um relevo fundido em bronze que apresenta uma figura feminina de costas com todos seus contornos demarcados, com a perna direita entreaberta, seu braço direito contorcido e encostado ao corpo com a palma das mãos voltadas para fora. O braço esquerdo apóia a cabeça reclinada para a esquerda como se a figura estivesse mesmo encostada em uma parede, com as costas voltada ao público. Mostra ainda seu seio esquerdo como que prensado à parede. Seus cabelos estão como que trançados ou amarrados, porém, não caem pelas costas e sim para frente, deixando ver suas costas e o côncavo apresentado pela coluna. O relevo está sobre um fundo que apresenta uma textura que não difere muito da figura, porém, é quase que plano apresentando ligeira ondulação e textura que trabalha a luz. O mesmo fundo que faz a parede sobre o



F. 83

MATISSE, Henri

Le Tiaré (1930), bronze - 21,5cm. Coleção: Ahremberg, Estocolmo.



F. 84

MATISSE, Henri

Nu de Costas I (1909), bronze - 188,9cm x 113cm x 16,5cm. Coleção: Fundação Simon Guggenheim.

qual repousa a figura cria também um pequeno chão que recorta os pés da mesma, criando uma ambigüidade como se a figura estivesse imersa ou cortada e encostada sobre a parede dando as costas para o público.

Peco desculpas pela descrição exaustiva da peça, mas será necessária ao desenvolvimento do assunto. Enquanto que aqui temos os contornos bem marcados e bem figurativos, observamos que a pequena espessura entre o relevo e o fundo e ainda o mesmo tratamento dado à superfície da figura e ao fundo provoca em certas partes desta, onde o contorno não está bem marcado, uma espécie de apagamento como que se a forma da figura estivesse penetrando ou fazendo parte do muro.

7.85

Em "Nu de Costas II" (1913) (F.85) temos uma deformação desconstrutiva em relação ao contorno da cabeça e do braço esquerdo da figura transformando-os em duas metades da forma de um coração.

Observe que a função das duas partes por simetria é construtiva, porém, todos os contornos presentes em "Nu de Costas I" (1909) são desconstrutivos. O mesmo ocorre com as costas da figura, um apagamento formando uma espécie de coração que é sobreposta pela forma de coração formada pela cabeça e pelo braço. É mantido com um contorno mais pronunciado as nádegas e o braço direito, a perna direita entreaberta e o seio que é aumentado. Como a superfície do fundo apresenta textura próxima às formas de coração acima citadas, estas apresentam um apagamento formal determinado também pela não determinação rígida do contorno.

A figura portanto apresenta-se como que dividida pela anterior sendo que na parte superior temos uma desconstrução formal predominantemente decompositiva e na parte inferior, nádegas e pernas, uma construção formal que demarca os contornos.

F.86

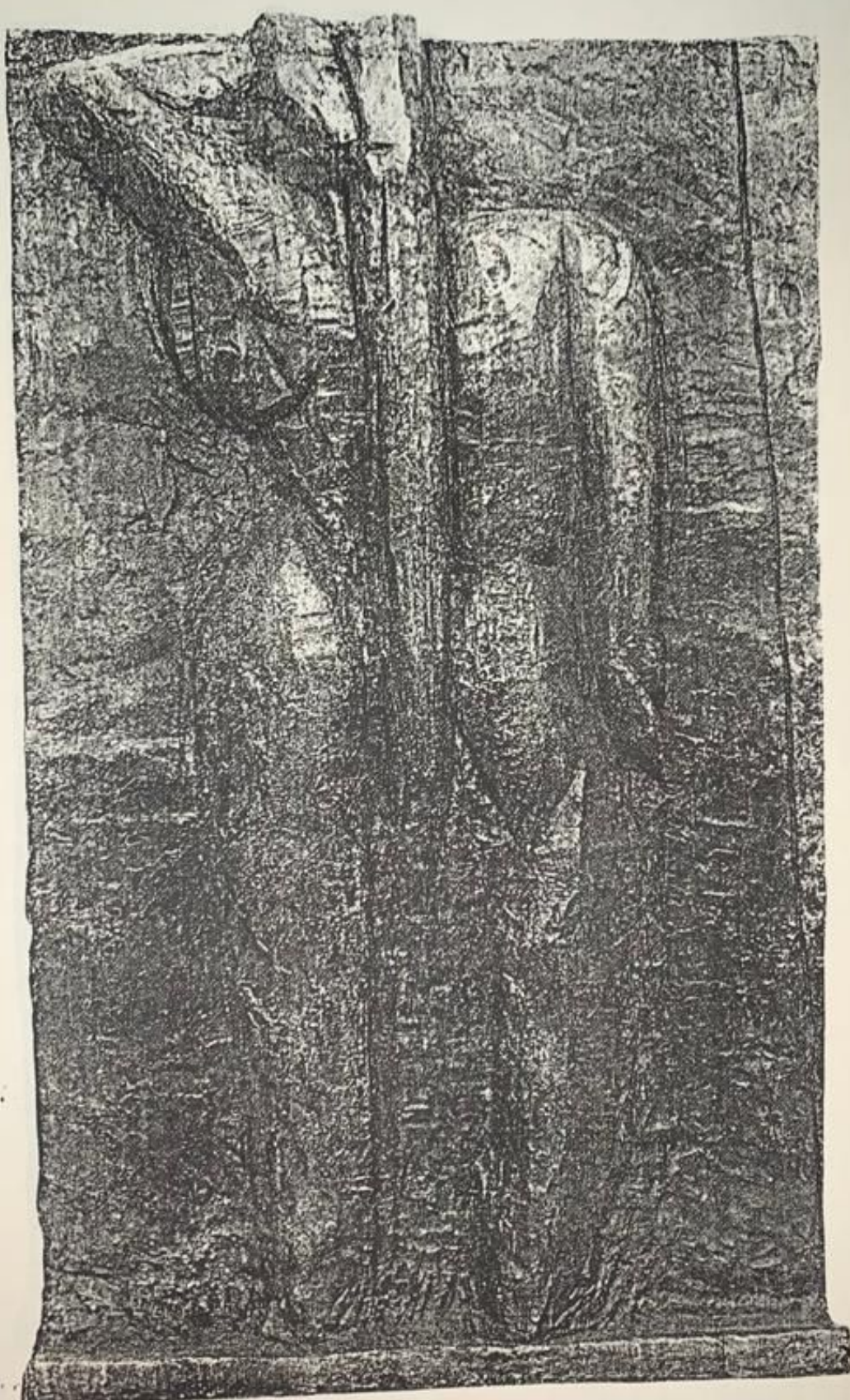
No trabalho seguinte da série "Nu de Costas III" (1916) (F.86) temos uma redistribuição dos contornos com uma deformação construtiva simplificando e separando formas em relevo, e ao mesmo tempo uma desconstrução dos contornos propiciando uma espécie de apagamento como se o relevo formasse parte da mesma superfície que produz do fundo, criando como que uma única pele.

Nas separações em blocos temos a cabeça separada do cabelo, que como um rabo ou trança divide a figura ao meio. A nádega esquerda e a perna esquerda formam um único bloco que apresenta um efeito de apagamento em relação ao fundo, o mesmo ocorrendo com a perna direita que se apresenta mais apagada ainda.

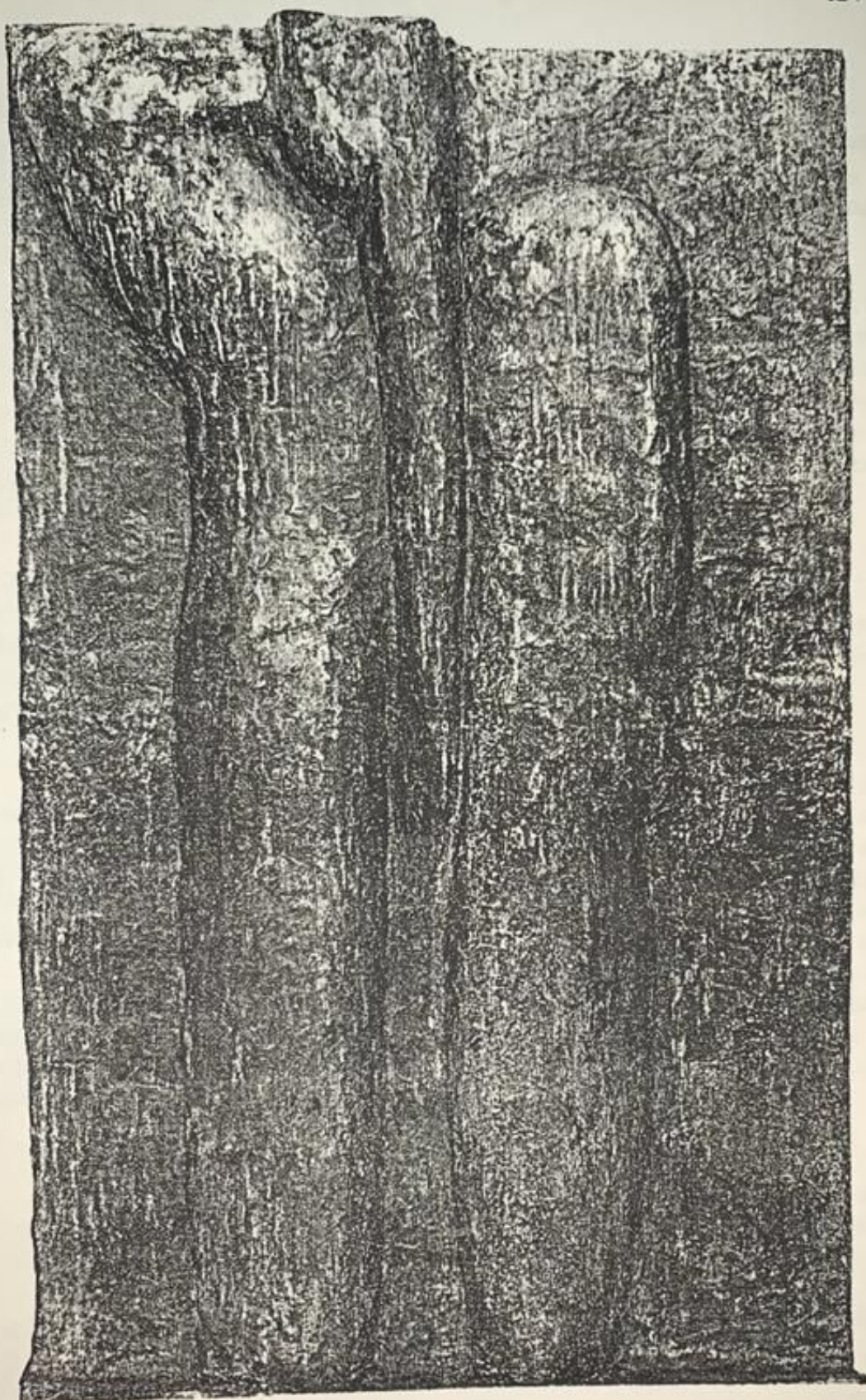
A nádega e as costas direita estão também como um bloco, apresentando um contorno não tão marcado como um certo apagamento. O mesmo não ocorre com o braço e a mão direita que formam outro bloco, e com o braço, costas e seio esquerdo que possuem contorno mais



F. 85
MATISSE, Henri
Nu de Costas II (1913), bronze - 188,5cm x 121cm x 15,2cm. Coleção: Fundação
Simon Guggenheim.



F. 86
MATISSE, Henri
Nu de Costas III (1916), bronze - 189,2cm x 111,8cm x 15,2cm. Coleção:
Fundação Simon Guggenheim.



F. 87

MATISSE, Henri

Nu de Costas IV (1931), bronze - 188cm x 112,4cm x 15,2cm. Coleção: Fundação Simon Guggenheim.

marcado.

Este efeito desigual com os blocos, ora penetrando e fazendo parte da superfície pela perda do contorno e ora não como a simetria dada pelo cabelo em forma de rabo ou trança, acentua o efeito do apagamento por efeito óptico onde meu olho não consegue ajustar sua distância focal.

87

No último trabalho da série "Nu de Costas IV" (1931) (F.87) a simplificação formal leva à desconstrução dos contornos da figura anterior, criando novos blocos como: único bloco formando costas, braço, nádega e perna direita e único bloco formado pelas costas, braço, seio, nádega e perna esquerda. Como eixo de simetria entre os blocos citados temos a cabeça unida ao rabo ou tranças de cabelo ficando os dois blocos da cintura para baixo entreabertos.

Como os contornos dos dois blocos apresentam contornos bem determinados, temos um duplo apagamento sendo o primeiro pela desconstrução dos contornos entre as partes do corpo e o outro entre o fundo e a figura que por vezes apresentam-se como parte da mesma superfície como uma única pele.

As duas séries, "Jeannette" (I a V) e "Nus de Costas" (I a IV), foram descritas em profundidade em relação ao que nos interessa demonstrar: dois procedimentos apostos. Enquanto o primeiro vai a cada peça demarcando cada vez mais o contorno e montando o volume, tornando claro um procedimento dominantemente construtivo, o segundo vai desconstruindo o contorno e transformando os blocos, que também vão sendo separados como parte de uma "única pele". Neste caso trata-se de uma pele topográfica e bidimensional onde vai ocorrendo um apagamento nos contornos que podemos considerar como limite entre um procedimento construtivo e desconstrutivo, a superfície como um todo dominantemente, um processo de deformação desmanchando a forma, portanto, um processo de apagamento da forma.

Neste capítulo apresentamos o conceito de superfície como pele em Medardo Rosso que determinou um processo de apagamento específico da tradição do modelato e do qual teremos seguidores no auge da vanguarda moderna, bem como repercussões em escultores contemporâneos. Também definimos diferenças entre processos de apagamento desconstrutivos e limites com processos de deformação de origem construtiva provindos da estatuária africana.

A ideia de apagamento na escultura de Medardo Rosso descreve-se como o apagamento que se faz na superfície, onde se integram as partes (contornos) que se abrem e se fecham.

NOTAS

1. ZANINI, Walter, Tendências da escultura moderna, São Paulo, Cultrix, 1971, p.32.
2. RESENDE, José, "O Conceito de Material", (mimeo).
3. WITTKOWER, Rudolf, "El Siglo XIX: Rodin y Hildebrand", in La escultura: Procesos y principios, Alianza Forma, 1980, p.272.
4. RESENDE, José, op. cit., s/n.
5. Ibid., s/n.
6. ZANINI, Walter, Tendências da escultura moderna, São Paulo, Cultrix, 1971, p.32.
7. FUSCO, Renato de, História da arte contemporânea, Lisboa, Editorial Presença, 1988, p.118.

1.4 PROCESSOS DE APAGAMENTO FUTURISTAS: U. BOCCIONI

Os futuristas derivaram de Medardo Rosso, impressionista italiano, o conceito da interpenetração objeto-ambiente. "Para pintar uma figura não é preciso fazê-la: é primeiro fazer sua atmosfera", é também o princípio da desmaterialização dos corpos através do movimento. Nos dois conceitos temos novamente o processo de apagamento imbutido, apagamento este que se dá no primeiro caso pelo ocultamento ao interpenetrar um objeto ou corpo em outro, ou pela desmaterialização dos corpos como princípio de deformação dos objetos. Rosso, numa enquete de Edmond Claris sobre escultura impressionista (1901), delineia estes dois princípios que gera, posteriormente assumidos pelos futuristas. *Sera*

"O que importa para mim na arte é fazer esquecer a matéria. O escultor deve, através de um resumo das impressões recebidas, comunicar tudo aquilo que tocou sua sensibilidade, a fim de que olhando sua obra, se prove inteiramente a emoção que sentiu quando observou a natureza(...)

(...) Não há limites na natureza, não pode havê-los numa obra(...)

Quando faço um retrato, não posso limitá-lo às linhas da cabeça pois essa cabeça pertence a um corpo, se encontra num meio que exerce uma influência sobre ela, faz parte de um todo que não posso suprimir.

A impressão que você produz em mim não é a mesma se eu o percebo só num jardim, ou se eu o vejo no meio de um salão ou na rua(...)" [1]

Boccioni trabalha com uma natureza transformada quer pela instância dinâmica, "pela persistência da imagem na retina, as coisas em movimento se multiplicam, se deformam seguindo-se, como vibrações no espaço que percorrem", quer pela interpenetração dos corpos. "Os nossos corpos entram nos sofás nos quais sentamos, e os sofás entram em nós, assim como o bonde que passa entra nas casas, as quais por sua vez se atiram sobre o bonde e com ele se amalgamam".

O primeiro conceito apresentado por Boccioni refere-se ao dinamismo plástico, será negado como um dos princípios que informam o manifesto técnico e que encontra expressão no Prefácio: O dinamismo manifesto técnico e que encontra expressão no Prefácio: O dinamismo como multiplicação - "um cavalo correndo não tem quatro patas, mas vinte". Boccioni escreve contrapondo ao prefácio em um outro artigo publicado em 1913 sobre o dinamismo plástico: "Este suceder-se(...)

não o aferramos, como a repetição de pernas, de braços, de figuras como muitos estupidamente acreditam, mas a ele chegamos como busca intuitiva da forma única que dê continuidade no espaço".

O princípio que contrapõe Boccioni é característico e típico de Balla, onde a concepção de movimento é realista, ou seja, relativa à evolução do Moto real dos objetos como em "Dinamismo de um Cão na Coleira" (1912) (G.Balla) apresentada em um livro do autor ("movimentismo"), porém, a concepção de movimento de Boccioni é virtual, ou seja, o dinamismo que busca intuitivamente uma forma única que dê continuidade no espaço.

Nos dois casos temos uma forma de apagamento do objeto real visto, sendo que no primeiro caso existe uma reprodução mecânica fotográfica e não ocorre dissolução integral da figura, apenas registra o movimento, enquanto que no segundo caso, o dinamismo boccioniano, ocorrem interpenetração entre objetos e construção com planos e simultaneidade, que seria uma relação entre o que se lembra e o que se vê. Esta formulação nos remete a Bergson, sobretudo a idéia de simultaneidade como visão e memória.[2]

Se na conferência de 1911 Boccioni havia definido negativamente o cubismo como "reconstrução integral" das formas que (...) compõem o exterior e interiormente (um objeto) e lhe havia oposto, transitoriamente, a simultaneidade do estado d'alma como representação das relações entre a visão e a memória, é inegável que está pensando no cubismo e no cubismo mediano por Soffici, quando no prefácio define a simultaneidade dos estados d'alma como "simultaneidade de ambiente e, portanto, deslocação e desmembramento dos objetos, dispersão e fusão dos detalhes, libertados da lógica comum e independentes uns dos outros".[3] "Este princípio de decomposição chegado que produz o apagamento ao construir o objeto é considerado como cubista ou përa cubista como define Galvesi.

Portanto, para conseguirmos separar o que será um processo de apagamento futurista e cubista recorreremos às definições bergsonianas de intuição e análise. Se intuição é a empatia que transporta o ser no interior do objeto, fazendo-o coincidir com o que ele tem de único, de inexprimível, colocando-o na mobilidade, na duração, no fluxo contínuo dos estados de consciência, é justamente isso que os futuristas perseguem através da sensação dinâmica, quando pretendem através da (intuição) do eu que olha, coincidir com a personalidade característica do objeto, não a partir de luz fixada mas traduzir o "ritmo particular de cada objeto, sua tendência, seu movimento, (...) sua força interna".

Existe na atuação da intuição do eu sobre um determinado objeto na produção de uma escultura o que Boccioni propõe como "Escultura Ambiental", em que interagem simultaneamente um "núcleo

central do objeto" que é ponto de partida de toda criação, "o infinito plástico aparente" e o "infinito plástico interior" [4] que são forças de expansão do "núcleo central do objeto", que envolve em sua trajetória a sensação dinâmica do espectador, que se de um lado remetem a idéia de um espaço contínuo, em desenvolvimento, não determinado a priori e sim funcional por sua íntima relação com o fazer humano (espaço-tempo), de outro projetam a plástica futurista multiplicidade de interpenetrações recíprocas, determinadas pela intuição do eu. O que Deleuze denomina "coexistência virtual", repetição psíquica de planos e não de elementos em um só plano.[5]

No catálogo da 1ª Exposição de Escultura Futurista de Paris, estabelece uma dupla concepção de forma, fusão de movimento relativo e movimento absoluto, captação do "instante da vida plástica em seu manifestar-se, sem extrai-lo nem transportá-lo para fora de seu ambiente vital, sem detê-lo em seu Moto, em suma, sem matá-lo.[6]

Portanto, o que estamos considerando como apagamento não é a superfície resultante da escultura e sim sua diferença entre o objeto real e sua representação futurista, a partir da duração anteriormente citada, que pela intuição age como multiplicidade de interpenetrações partindo do "núcleo central do objeto", criando o infinito plástico aparente e o infinito plástico interior, produzindo a sensação dinâmica.

Porém, esta forma resulta da sensação dinâmica por um movimento relativo/acidental baseado em objetos móveis ou na relação de objetos móveis com objetos imóveis, e por um movimento absoluto como potencialidade intrínseca ao objeto, que permite criar um novo sujeito - a coordenação arquitetônica dos valores plásticos da realidade - decompor o objeto, não segundo um esquema intelectual cubista, mas sim em sua aparição, colhendo-o a partir de dentro graças a uma "sensação infinitamente refinada".[7]

Bergson refere-se a um movimento relativo e a um movimento absoluto, o primeiro percebido do exterior, mutável, de acordo com o ponto de vista móvel ou imóvel, o segundo, próximo do estado d'alma, fruto da empatia sujeito/objeto, captado em si mesmo por não ser uma "realidade física" e sim por refletir-se no interior de uma consciência, idéia que Boccioni traduzirá por conceito de "força", psicologia primordial do objeto, vivido internamente pelo artista.[8] Portanto, o movimento absoluto traz um apagamento que é dado por um estado d'alma, não vem da realidade física, é fruto da empatia sujeito/objeto, é dado no interior da consciência, por isso, bastante distinto da construção cubista que opera com leis de decomposição vista a relação do futurismo com a teoria bergsoniana quanto a sua definição de intuição como também de movimento relativo e absoluto. A seguir vamos apresentar o conceito de análise de Bergson.

A análise, ao contrário, relaciona o objeto com elementos já conhecidos: exprime algo em função daquilo que não é uma representação feita a partir de pontos de vista sucessivos que tentam abordar a totalidade do objeto, opera na imobilidade apesar de girar em torno do objeto, é um esquema, uma reconstrução simplificada, uma "visão" da realidade que flui da idéia confirmada nas leituras contemporâneas sobre o cubismo, da idéia de Metzinger, que o apresenta como uma "representação formada por sucessivos aspectos", sob o controle da inteligência que introduz na tela a dimensão temporal, e a de Raynal que antepõe a concepção à percepção, referindo-se a "formas pintadas como a mente as concebe" da visão graças aos instrumentos intelectuais que tornam o ser consciente do objeto em todas as suas formas e mesmo de objetos que não poderiam ser vistos.[9]

Portanto, vemos no processo cubista uma tentativa de transparência do objeto, uma vez que conheço as leis mecânicas de decomposição e recomposição em seu aspecto construtivo e uma vez que não como no futurismo, estas passam a depender da intuição e da empatia dos sujeitos e objeto. Enquanto que o cubismo ao decompor demonstra por análise intelectual o objeto, o futurismo faz aparecer o que não está presente na visualidade do objeto como real e apresenta seu dinamismo plástico, ou seja, meios exclusivamente plásticos norteados pela empatia sujeito/objeto.

No cubismo o sujeito opera pela razão e não se interpenetra ao objeto, mas encontra-se em um distanciamento de análise no futurismo através dos recursos das linhas-forças, estados d'alma que com meios exclusivamente plásticos criam (...) [10] uma atmosfera psicológica, informada, tanto pelo intuicionismo bergsoniano quanto pela teoria do Einfühlung, ambos afirmadores do princípio de interpenetração empática entre obra e espectador.

Os aspectos levantados como conceituação dos elementos de construção futurista seriam de extrema utilidade na análise das obras como "Cabeça + Casa + Luz" (1911-1912) (F.88), portanto, logo após a 88 como "Cabeça de Mulher: viagem a Paris. Aqui é patente a influência da "Cabeça de Mulher: 75 Fernanda" (1909-1910) (F.75) de Picasso, enquanto que parece claro que alguns elementos fundamentais são retirados das construções cubistas como interpenetração de planos, porém, apresenta diferenças.

No caso da "Cabeça de Mulher" existe uma uniformização como textura em sua superfície de ogivas convexas, que ao mesmo tempo poderiam ser planos passando por elas criando o cabelo da mulher e seus olhos, boca e nariz. A mesma textura gera um processo de apagamento, ocorrendo ainda um movimento presente no trabalho. Estas ogivas estão como que coladas na superfície do barro, como se saíssem deste, porém, a meu ver, é a construção do cabelo da mulher que é gerador do trabalho, estendendo ao rosto as formas ogivais convexas,



F. 88

BOCCIONI, Umberto

Çabeça + Casa + Luz (1911-1912).

como também é no cabelo que se encontra o centro do movimento.

Este processo de deformação comparado ao da "Cabeça + Casa + Luz" (1911-1912) (F.88) faz Boccioni ter como primeira distinção o fato de neste trabalho haver uma interpenetração de figuras como cabeça, casa e raios de luz representados por linhas na massa e pela própria luz que banha os espaços côncavos e convexos.

A interpenetração entre a cabeça e o que aparenta um prédio onde o cabelo é formado por massas como que parte de planos seccionados lembram as formas de ogivas de "Cabeça de Mulher", Picasso, assim como também em Boccioni está como que seccionado ao meio, apresentando um movimento do centro do nariz para os lados esquerdo e direito e de baixo para cima, ou seja, do tórax para a cabeça/prédio. Isto é conseguido pelo processo de movimento absoluto com a intervenção da intuição construindo uma superfície criada pelo dinamismo plástico. A superfície se movimenta em partes onde a massa é interrompida e segue o movimento, como exemplo, a sobrancelha e a "maçã do rosto" que se abre em pontas direcionando o movimento.

A superfície aqui é criada pela massa e planos que interceptam a massa inclinados em relação à figura, assim também como que por uma pele em espiral que envolve a massa (observar os braços da figura) ou uma pele que se solta em pontas (observar o seio direito da figura).

Portanto, o processo de apagamento da forma em "Cabeça de Mulher: Fernanda" de Picasso (1909-1910) (F.75) se dá por uma marcação de planos na superfície da figura e por uma textura em forma ogival convexa. No trabalho de Boccioni, por desmanche da figura pela fragmentação da massa e movimento criando formas em pontas que direcionam o próprio movimento, temos um processo de apagamento do objeto real criando, a partir do "núcleo central do objeto" pelo próprio movimento que apresenta, uma interação por empatia entre sujeito/objeto norteados pela emoção. Enquanto o apagamento em "Cabeça de Mulher: Fernanda" de Picasso (1909-1910) (F.75) é produzido como primeira aplicação do processo planimétrico ao modelato, no trabalho de Boccioni "Cabeça + Casa + Luz" (1911-1912) (F.88) é predominantemente decompositivo em sua superfície pelo movimento e construtivo pela interpenetração entre seus elementos.

"Os postulados da decomposição da figura e da interpenetração dos planos já implícito na teorização futurista anterior (...) seguindo sugestão de Banham é que o contato com o cubismo age como elemento galvanizador reforçando nos futuristas os princípios básicos da poética do movimento e da dissolução dos corpos" [11], que reforçam o processo futurista como decompositivo pelo movimento como forma de apagamento. Os futuristas encontram em Paris (no cubismo) um método, uma linguagem formal, um determinado

tratamento da superfície, porém, que aplicam seus propósitos específicos. Os resultados visuais apontam, como citamos acima, ao movimento e à dissolução dos corpos, que é claro, negam o conceito de estaticidade da composição e da petrificação, como também a seus temas tradicionalistas como o amor pelo nu "grosseiramente expresso pelas naturezas-mortas", imóveis e inúteis.

7.89 A obra "Desenvolvimento de uma Garrafa no Espaço (1912) (F.89) de Boccioni, segundo Banham é uma obra chave para entender a relação dialética entre o futurismo/cubismo não só pela escolha da natureza morta, tema cubista que Boccioni cita acima como "imóveis e inúteis", onde talvez tente com a obra estabelecer diferenças entre o que seria uma natureza morta cubista. O mesmo tema desenvolvido pelo futurismo no que se refere a sua estrutura compositiva representa a rotação de uma garrafa em torno de seu próprio eixo, observada em diferentes alturas. O artista italiano chega a uma série de formas convexo-côncavas que se interpenetram com o vaso colocado junto dela, imprimindo-lhes um dinamismo que contrasta com a tendência planimétrica do cubismo, embora o método das seções geométricas possa ter sido derivado do grupo de Puteaux.[12]

89a O movimento espiralado da garrafa parte do centro da base que é vista pelo plano de maior dimensão do trabalho. Seus dois lados apresentam características diferentes. Em sua F.89a apresenta a base como escada e a superfície da garrafa em espiral com maior superfície convexa que côncava, o que provoca um movimento da garrafa como se saísse da base com rotação vertical para cima. Porém, na F.89b a base apresenta a escada nas extremidades simétricas e o plano superior da base em escada inclinado para cima aproximando-se de um espaço côncavo, como também a superfície da garrafa em rotação está dominada por espaços côncavos, o que provoca um voltar-se do movimento para dentro e para baixo interpenetrando-se na base.

Em outras posições o sentido da espiral se altera segundo estes dois fatores que parece ser consciente em Boccioni, na construção do trabalho que separa também uma solução planimétrica cubista em sua base e uma solução da superfície pele do movimento apresentando o apagamento como interpenetração entre a garrafa em rotação, que em sua vista A apresenta-se como que movimento revelados e em sua vista B como ocultamento.

No controle do movimento da espiral estão basicamente relações de côncavo-convexo, como também a relação com sua base e que coloca um problema perseguido pelos futuristas, presente também nos impressionistas: a relação entre objeto-ambiente.

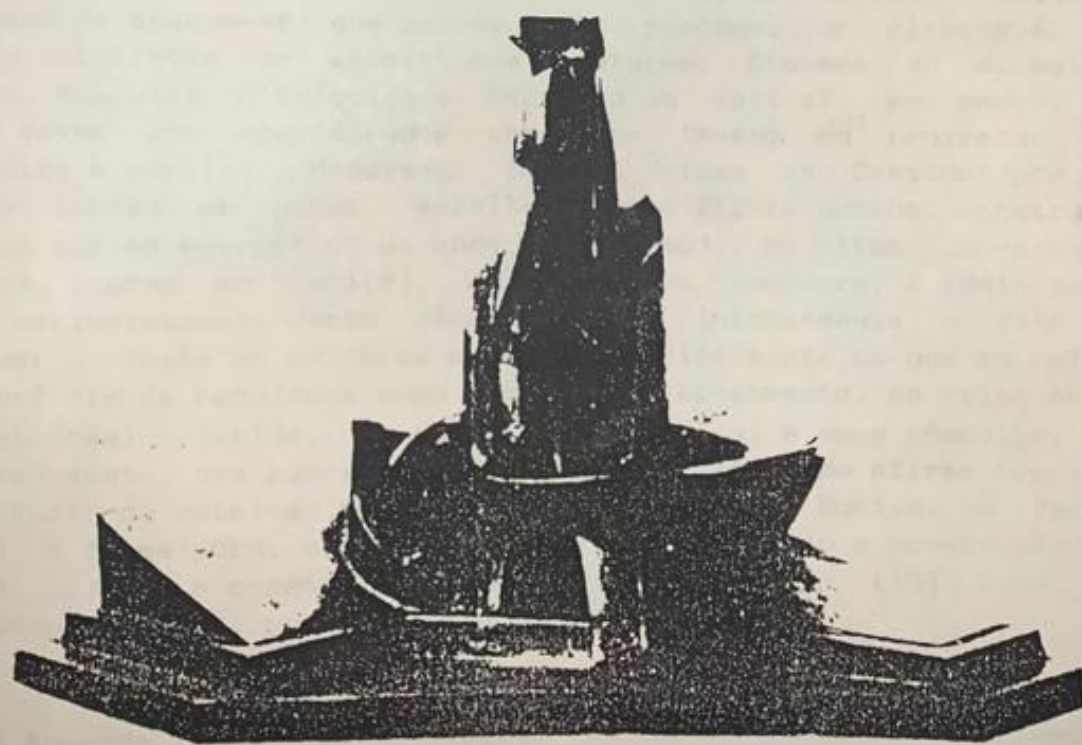
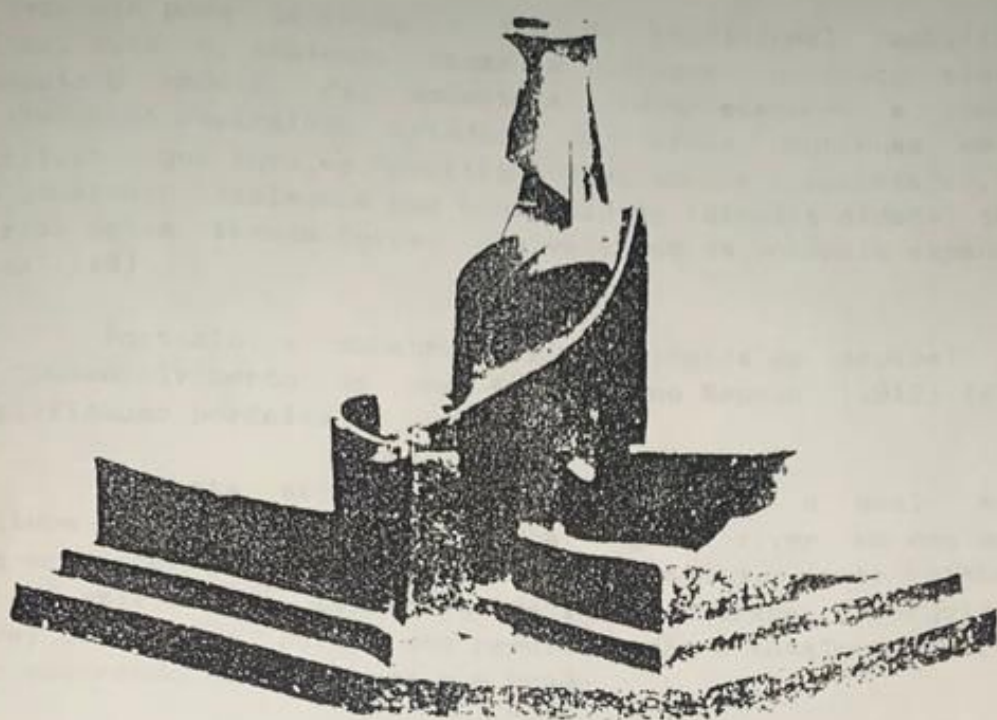
Boccioni proclama "a absoluta e completa abolição da linha acabada e da estátua fechada introduzindo no conjunto plástico "os elementos arquitetônicos do meio escultórico no qual vive o sujeito".



F. 89

BOCCIONI, Umberto

Desenvolvimento de uma Garrafa no Espaço (1912),
gesso patinado - 39cm. Coleção: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de
São Paulo.



F. 89A/89B

BOCCIONI, Umberto

Desenvolvimento de uma Garrafa no Espaço (1912), gesso patinado - 39cm.

Coleção: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

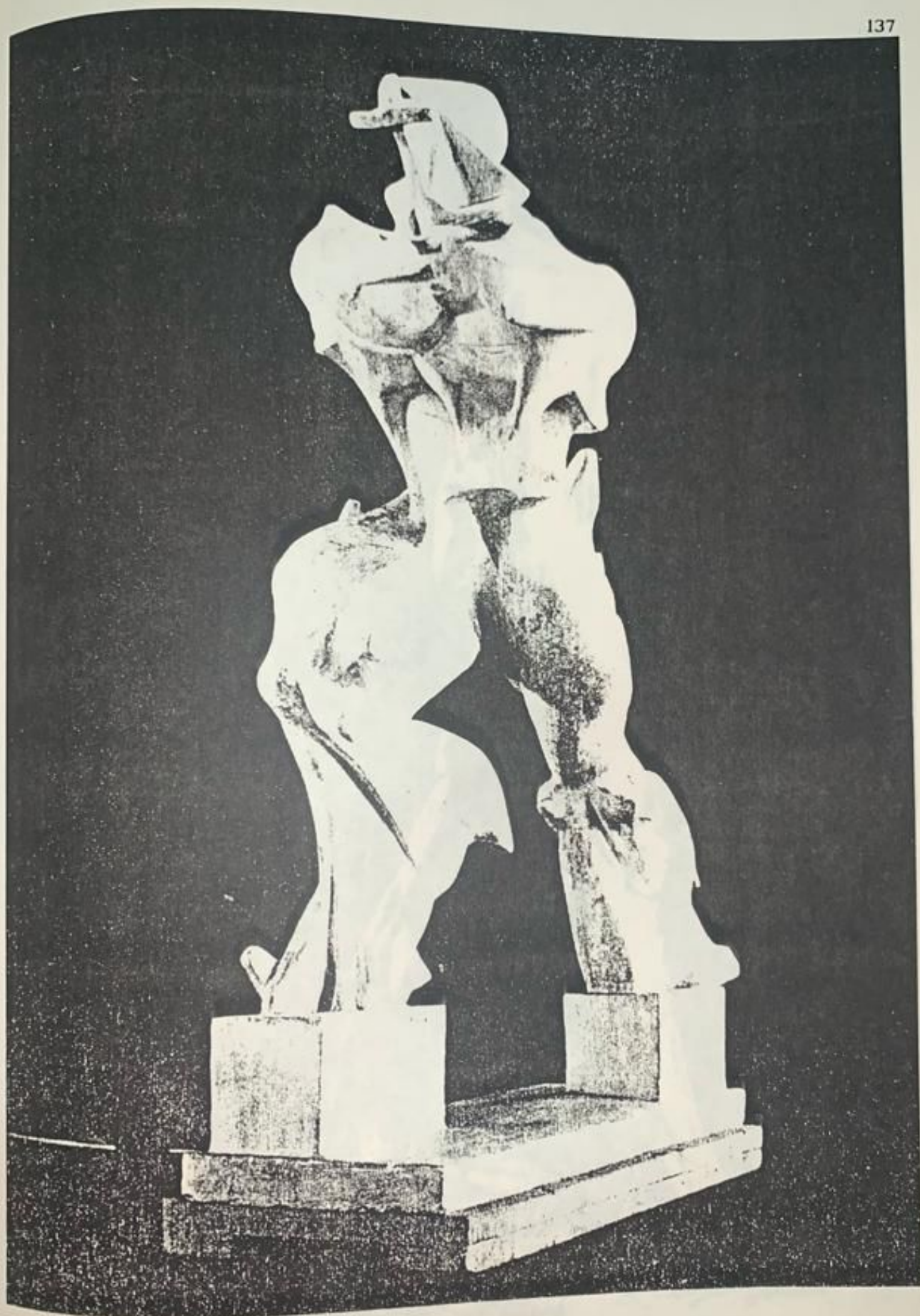
Com isto ele pode decretar o fim da tradicional imobilidade da estátua, pois o ambiente passa a integrar o bloco plástico e apresenta o modelo da escultura futurista - a construção arquitetônica espiralada criadora de formas contínuas em direção centrífuga - que envolve, emotiva e fisicamente o espectador, o qual deve construir idealmente uma continuidade (simultaneidade) que lhe é sugerida pelas formas-força, equivalentes da potência expansiva dos corpos".[13]

Portanto, a "construção arquitetônica em espiral" tem na peça "Desenvolvimento de uma Garrafa no Espaço" (1912) (F.89) uma exemplificação perfeita.

Com esta arquitetura espacial, para a qual tende a escultura cubista que permitirá à figura viver em seu ambiente, torna-se dispensável o uso de base. No entanto, neste trabalho de Boccioni existe uma tentativa de interpenetração da arquitetura em espiral com a base, porém, seu resultado não é totalmente sucesso, o mesmo ocorrendo entre a base e o mundo.

Em sua escultura "Formas Únicas na Continuidade do Espaço" (1913) (F.90) temos o processo do dinamismo plástico enquanto processo de apagamento que provém de um processo de elaboração de ícones futuristas de apopléticas posturas: Síntese do dinamismo humano, Músculos em Velocidade, Expansão em espiral, em gesso, os quais devem ser considerados como uma imagem em progresso que conduzirá à concisa e depurada "Formas Únicas na Continuidade do Espaço" também em gesso, esbelta e tensa figura humana, construída como um núcleo energético de onde se desprende, no ritmo incessante de suas linhas em espiral, ambientada na atmosfera, a idéia de um mundo exclusivamente deste século.[14] É interessante o fato de preceder o trabalho as obras citadas principalmente no que se refere a superfície da escultura como processo de apagamento, ao criar entre o objeto real referido, no caso a figura humana, e seus músculos, bem como seu gesto, uma superfície dinâmica plástica como afirma Boccioni no prefácio do catálogo da exposição da galeria La Boétie, em Paris: "não é a forma pura, mas o ritmo plástico puro, não a construção dos corpos(...) mas a construção da ação dos corpos(...)" [15], como que sugeridas por eles, no caso, seus músculos e gestos.

Interessa aí comparar a escultura citada de Boccioni ao "Homem Andando" (1877-1878) (F.91) de Rodin onde é incrível a semelhança na posição entre os corpos onde em Rodin o movimento está também apreendido na superfície do trabalho. Pelo trabalho muscular ainda acrescenta-se o fato da figura estar sem braços como em Boccioni, e ainda na relação com a base os pés estão como que pisando cada um deles duas partes de uma única base dividida, ficando cada um dos pés em uma parte côncava rebaixada na própria base. A divisão é virtual como que se os dois pés pisassem dois blocos como em



F. 90
BOCCIONI, Umberto
Formas Únicas na Continuidade do Espaço (1913), gesso - 116cm. Coleção: Museu
de Arte Contemporânea de São Paulo.



F. 91
RODIN, Auguste
Homem Andando (1877-1878), bronze - 212,7cm. Coleção: Joseph H. Hirshhorn,
Nova Iorque.

Boccioni. Parece haver uma semelhança no tema, porém, enquanto em Rodin é a tensão na superfície determinada pelos músculos que apresentam um discreto apagamento, na figura real ou modelo em Boccioni é a sensação do movimento destes músculos que vão interessar e que constroem a relação com um espaço contínuo.

Enquanto que na base de Rodin não ocorre interpenetração física, na de Boccioni ocorre interpenetração em dois cubos separados sobre uma única base, que pela diferença entre cubo geométrico e as formas na continuidade do espaço, efeitos do dinamismo plástico acaba por soltar ainda mais no espaço a figura, objetivo de Boccioni.

Trabalhamos aqui duas formas de apagamento diferentes sobre a mesma superfície muscular.

Procuramos neste capítulo separar processos de apagamento futuristas e cubistas na tradição do modelato, e ao analisar comparativamente o trabalho de Picasso "Cabeça de Mulher: Fernanda" (1909-1910) (F.75) nos deparamos com o processo planimétrico do cubismo para o modelato que neste caso produz apagamento, e com ele opacidade, porém, ao transpor o método para as construções materiais inicia-se uma nova tradição onde a matéria não se sublima mais na forma e o processo planimétrico passa a produzir transparência nas suas construções de 1911-1912.

E finalmente comparando Boccioni a Rodin demarcamos o que consideramos como limite do conhecimento escultórico da tradição do modelato: a escultura Futurista.

A primeira surpresa é porque finaliza com o Futurismo e Boccioni (Amatense e Felsin que se desculpe) e não Brancusi. Se há um apagamento no modelato, que não se pode tanto na representação da figura e sua delimitação na matéria, é o conceito de síntese a toda obra: do "Rei-nascido" ao "Zóssaro", onde, inclusive, a questão base (separando do mundo) está questionada. A ver, falta um capítulo aqui! Sem o qual, a passagem para a escultura interpretável, fica comprometida com uma questão menor (até mesmo injusta com muitos brilhantes sobre o que já foi dito) do "apagamento", ou "apagamento da figura".

NOTAS

1. ROSSO, Medardo, "La Mia Concezione Della Scultura", in Boccioni gli scritti editi e inediti, p.431.
2. FABRIS, Annateresa, Futurismo: Uma poética da modernidade, São Paulo, Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1987, coleção Estudos, nº 94, p.105.
3. Ibid., p.107.
4. Ibid., p.118.
5. Ibid., p.119.
6. Ibid., p.123.
7. Ibid., p.123.
8. Ibid., p.124.
9. Ibid., p.109.
10. Ibid., p.110.
11. Ibid., p.115.
12. Ibid., p.119.
13. Ibid., p.124.
14. ZANINI, Walter, Tendências da escultura moderna, Cultrix, São Paulo, 1971, p.124.
15. Ibid., p.137.

2 PROCESSOS DE APAGAMENTO EM ESCULTURA CONTEMPORÂNEA

2.1. PROCESSOS DE APAGAMENTO: LIMITES ENTRE O MODERNO E O CONTEMPORÂNEO

Os processos de apagamento analisados nos capítulos anteriores referem-se à tradição do modelato ligados a arte figurativa que pouco a pouco vai desprendendo-se da tradição das Belas-Artes do século XIX.

A modernidade apresenta outros desdobramentos: "A radical negatividade Dada, o escândalo surrealista e a Vontade de Ordem Construtiva, com suas indiferenças irreduzíveis, tinham porém um ponto em comum: desnaturalizavam o olho, descentravam o olhar, abriam um abismo no interior da Contemplação, o lugar por excelência das Belas-Artes... As chamadas artes visuais não distribuíam mais um suposto duplo da realidade aparente (de fato, nunca o fizeram), uma reconfortante e gratificante doação de prazer que ratificasse a plenitude da Nossa Visão. Ao contrário, empenhavam-se em dissolvê-la, questionar o próprio visível, denunciar a sua fragilidade". [1]

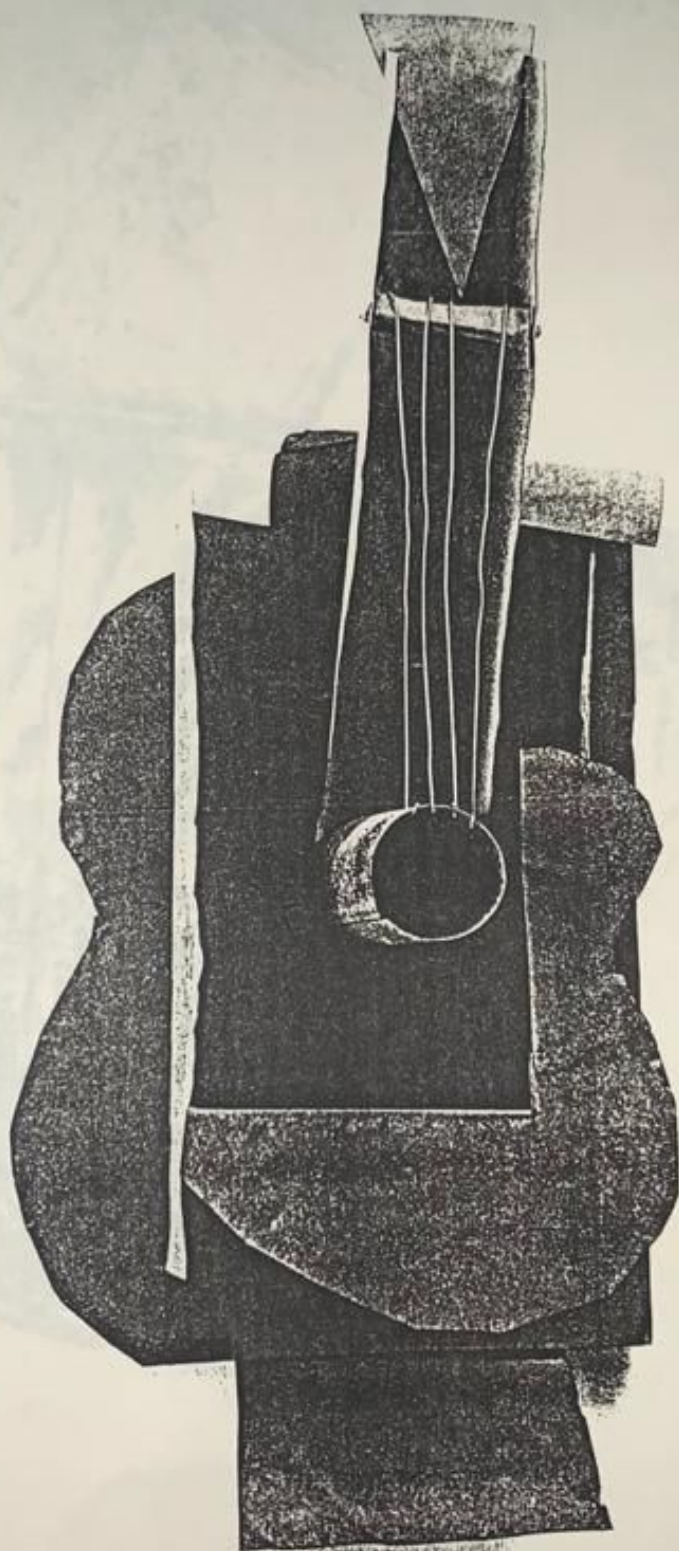
Podemos observar que os processos de apagamento estão direta ou indiretamente envolvidos em proporcionar estes questionamentos específicos sobre nossa visão, dissolvendo-a e denunciando sua fragilidade.

Dos movimentos citados por Ronaldo Brito, os que ele denomina de Vontade de Ordem Construtiva apresentam o menor ponto de contato com os processos de apagamento por estes tratarem de processos de desconstrução onde a nossa visão é dissolvida e não construída.

O fundador da tradição construtiva, Picasso com o seu trabalho "Guitarra" (1912) (F.92), é um bom exemplo desta vontade de ordem construtiva, onde o material folha de ferro é rigorosamente recortado por um desenho e montado em suas partes, formando alguns planos, construindo a figura de um violão. Existe aí uma vontade positiva de construção do objeto artístico até mesmo no sentido de valorização de um material não nobre como a folha de ferro, que é valorizado pela formação positiva da figura.

Não existe uma superfície envolvendo o todo do objeto, o que temos é uma estrutura de planos e as superfícies destes formando o desenho da figura (Violão). Portanto, não temos apagamento da forma e sim uma vontade dominante de construção da própria forma.

Para maior compreensão do aspecto construtivo e um processo



F. 92
PICASSO, Pablo
Guitarra (1912), construção de chapa e arame de ferro -- 77,5cm x 35cm x
19,3cm. Coleção: Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.



F. 93
RAY, Man
8th Street (1920), silver print, fotografia.

desconstrutivo ligados aos processos de apagamento será possível ao compararmos o trabalho de Picasso "Guitarra" (1912) (F.92) e a fotografia de Man Ray "8 th Street" (1920) (F.93), silver print, onde a fotografia apresenta um enlatado aberto e que teria uma forma original semelhante a de um paralelepípedo (observando a forma de sua tampa) e que está amassado e plano, provavelmente pela ação de um carro na rua (8 th Street), como diz o título do trabalho. Este enlatado amassado e plano apresenta marcas de furo de prego e somente um na tampa onde um alfinete o prende a um plano vertical para ser fotografado semelhante à "Guitarra" (1912) (F.92) que também foi construída para ser fixada verticalmente na parede.

As manobras artísticas envolvidas no trabalho de Man Ray começam pela desconstrução do volume do enlatado ter sido escolhida por ele. Evidentemente que todo processo de deformação pode ser também uma construção, porém, neste caso, é uma construção "negativa", desconstruído o volume do enlatado tornando-o plano. É esta ação negativa que está sendo valorizada, ao inverso do trabalho de Picasso, onde a ação positiva é a valorização da formação da forma, este valoriza sua deformação.

Outra diferença básica é que para desconstruir uma forma eu necessito do reconhecimento na forma final da forma anterior.

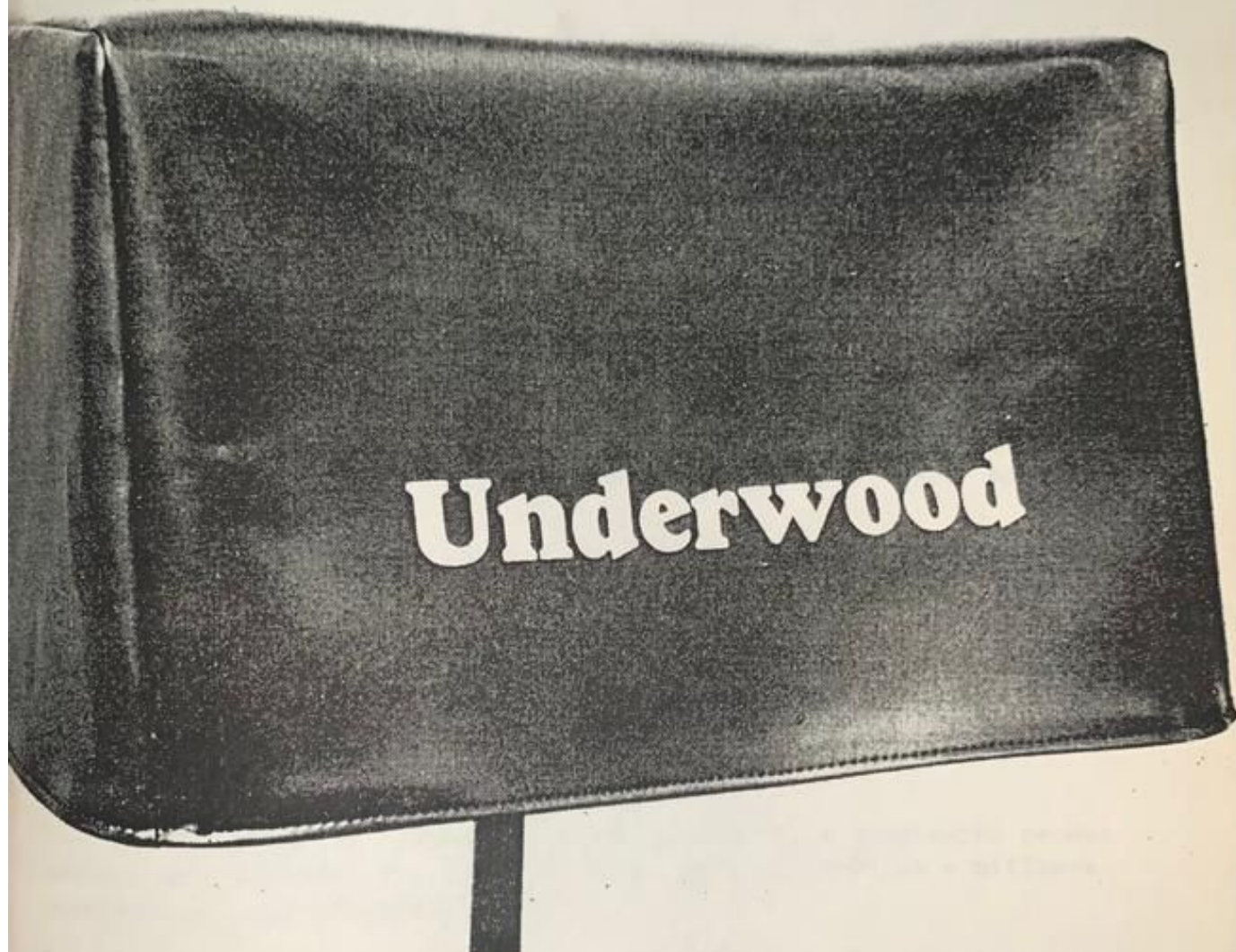
No caso da "Guitarra" (1912) (F.92) não existe a forma anterior, ela é um desenho que deve ser construído enquanto que o enlatado já existia e sofreu uma ação desconstrutiva, apagando a sua tridimensionalidade. Portanto, esta ação negativa no trabalho de Man Ray não é ingênua e sim ironiza os processos de produção da forma e o fazer artístico.

?) O enlatado apresenta ainda o processo de apropriação e multi-média ao ser incorporado, sendo o produto final fotográfico.

84 Um trabalho pouco divulgado de Marcel Duchamp "Artigo Dobrável de Viagem" (1916, ed. 1964) (F.94) apresenta pontos de contato interessantes a serem analisados sobre apagamentos formais 83 quando comparados à "8 th Street" (1920) (F.93) de Man Ray.

O Ready-made de Marcel Duchamp é composto por uma "Capa de máquina de escrever em couro" própria para revestir uma máquina de marca "Underwood" de tal forma que ao cobri-la teria todo seu volume preenchido pela sua forma de "paralelepípedo".

Porém, Marcel Duchamp utiliza apenas a capa, que apesar de possuir um desenho apropriado para cobrir o volume da máquina de escrever, sozinha, não teria nem forma nem volume fixos, ou seja, poderia ser amassada como o enlatado de Man Ray.



F. 94

DUCHAMP, Marcel

Artigo Dobrável de Viagem (1916, ed. 1964). Ready-made: capa de máquina de escrever - 23cm. Réplica permitida pelo autor em pequenas edições pela Galeria Schwartz.

Marcel Duchamp constrói um simulacro onde através de uma estrutura simples de forma retangular plana com um "pé" que parte de seu centro, perpendicular a este formando uma espécie de "banco de uma perna só". Esta estrutura quando vestida pela "capa da máquina de escrever" recupera seu volume como se estivesse vestindo a própria máquina; porém, não está sobre um plano, cobre um vazio como se estivesse no ar.

A estrutura funciona como uma espécie de cabide que mantém sua forma de paralelepípedo mais do que "capa" poderia ser retirada para uma viagem, por exemplo. Daí o título: Banco Portátil de Viagem ou Banco Dobradicho de Viagem, portanto, trabalha com a idéia do volume ou de sua tridimensionalidade poder ser construída ou desconstruída.

O trabalho tal como se apresenta seria portanto o inverso do trabalho de Man Ray onde ocorre um apagamento do volume do enlatado. Neste trabalho de Marcel Duchamp a estrutura interna recria o volume da capa sem a presença da máquina de escrever.

Existe no trabalho um ocultamento da estrutura interior, porém, esta só produz o volume na interação com a estrutura da própria capa costurada em forma de paralelepípedo e pela ação da gravidade sobre esta.

Portanto, não temos um volume anterior que pudesse ter sido apagado pela capa e sim uma interdependência interativa entre estrutura interior e capa para produzir o volume.

94 O trabalho "Artigo Dobrável de Viagem" (1916, ed. 1964) (F.94) a capa da máquina de escrever Underwood é a primeira escultura mole da arte contemporânea. [2]

Trata-se da construção de um simulacro, a construção produz ambiguidade, verdadeiro e falso de forma crítica, irônica e niilista, portadora da negatividade Dada.

A construção de simulacros, ocultamentos e apagamentos são muitas vezes encontrados em objetos e ready-mades Dada por operações internas a sua ação : " O niilismo dos dadaístas não é especificamente literário e estético, é sobretudo uma atitude radical e totalitária integral e metafísica: esse niilismo apodera-se não só do programa de ação mas até da razão de ser do movimento. Dada significa nada, declarou Tristan Tzara, e esta afirmação negativa é indubitavelmente extensiva a valores mais substanciais que a denominação pura e simples. Há uma grande tarefa destrutiva, negativa a desempenhar: varrer, limpar pode-se ler ainda num manifesto do fundador do movimento. Este e outros manifestos dadaístas proclamam uma atitude de niilismo total, quer perante a arte em geral, mediante a fórmula da abolição da criação, quer perante a própria arte de

vanguarda, mediante a outra - e análoga fórmula da "abolição do futuro", ou seja, do mito que antecipa o futuro que era o preferido não só do Futurismo mas de toda vanguarda ". [3]

O trabalho de Man Ray "New York 1920" (1920) (F.95), silver print, apresenta uma configuração sobre um plano utilizando palitos de fósforo queimados, charutos e cinzas, papel jornal picado e pedaços de metal amassados como se estivessem jogados à margem em algum canto da cidade. Esta escolha havia sido encorajada em Man Ray pela presença de Marcel Duchamp e Picabia durante a guerra. Este trabalho valoriza outro tipo de construção que pode ocorrer ao acaso como a acumulação de lixo nas ruas da cidade. E a identifica como construção. Evidentemente não podemos aqui falarmos de apagamento formal pois não temos uma forma anterior que esteja sendo apagada ou ocultada e sim este lixo construindo seu conjunto de significados.

No entanto, em outro trabalho Marcel Duchamp e fotografia de Man Ray "Aumentando Poeira" (1920) (F.96), silver print, temos presente o mesmo conceito de construção que se dá por acumulação como em "New York 1920", porém, neste caso, o acúmulo de poeira e de um único material homogêneo sobre uma obra de arte é nada menos que "A Noiva Desmuda Por Estes Celibatários, Mesmo..." ou "O Grande Vidro" (1915-1923) de Marcel Duchamp.

Sobre o qual comenta Duchamp em conversação com Alain Jouffroy: "Tive a intenção de fazer não uma pintura para os olhos mas uma pintura em que o tubo de cores fosse um meio e não um fim em si. O fato de que chamem literária a esta classe de pintura não me inquieta; a palavra literatura tem um sentido muito vago e não parece adequada. Há uma grande diferença entre uma pintura que só se dirige à retina e uma pintura que vai mais além da impressão retiniana - uma pintura que serve do tubo de cores para saltar mais longe". [4] Portanto acúmulo de poeira sobre o "Grande Vidro" só vem a confirmar o desejo de Marcel Duchamp de não fazer uma pintura para os olhos a destruição dela mesma continua sendo pintura e exprime seu espírito crítico"... o Grande Vidro é uma pintura da Crítica e crítica da Pintura. É uma obra voltada sobre si mesma, empenhada em destruir aquilo mesmo que cria. A função da ironia aparece agora com maior clareza: negativa, é a substância crítica que impregna a obra; positiva, crítica a crítica, nega-a e assim inclina a balança para o lado do mito. A ironia é o elemento que transforma a crítica em mito". [5] O trabalho "Aumentando a Poeira" (1920) em oposição a transparência física de "O Grande Vidro" é uma continuação de um processo de desconstrução interno do trabalho anterior que segue.

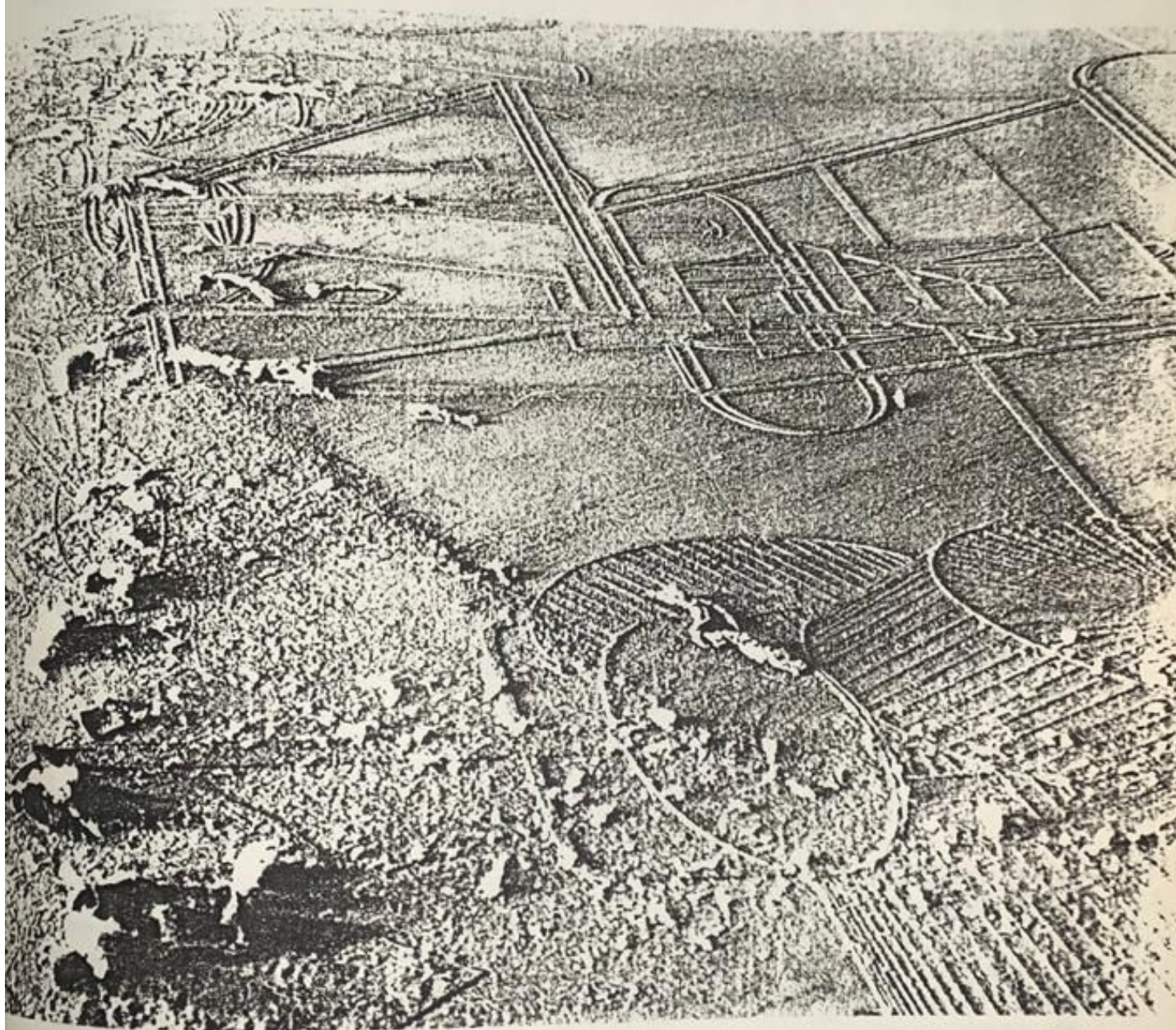
Sua produção é determinada pelo acúmulo de poeira sobre "O Grande Vidro" como se este estivesse deitado e onde as linhas do desenho encontram-se em relevo marcando as separações das formas desenhadas, vão, à medida que o acúmulo de poeira aumenta, se



F. 95

RAY, Man

New York 1920 (1920), silver print, fotografia.



F. 96

DUCHAMP, Marcel

Aumentando Poeira (1920), silver print, fotografia de Man Ray.

O que este trabalho demonstra é um processo de apagamento que é uma desconstrução formal plana, porém que poderia ser ampliada pela arte contemporânea a um ambiente, por exemplo.

Enquanto que em "New York 1920" (1920) (F.95), silver print de Man Ray é uma construção porque não desconstrói forma nenhuma anterior ao trabalho "Aumentando Poeira" (1920) (F.96) é uma desconstrução pois possui uma forma anterior que é desconstruída parcialmente pelo assentamento da poeira.

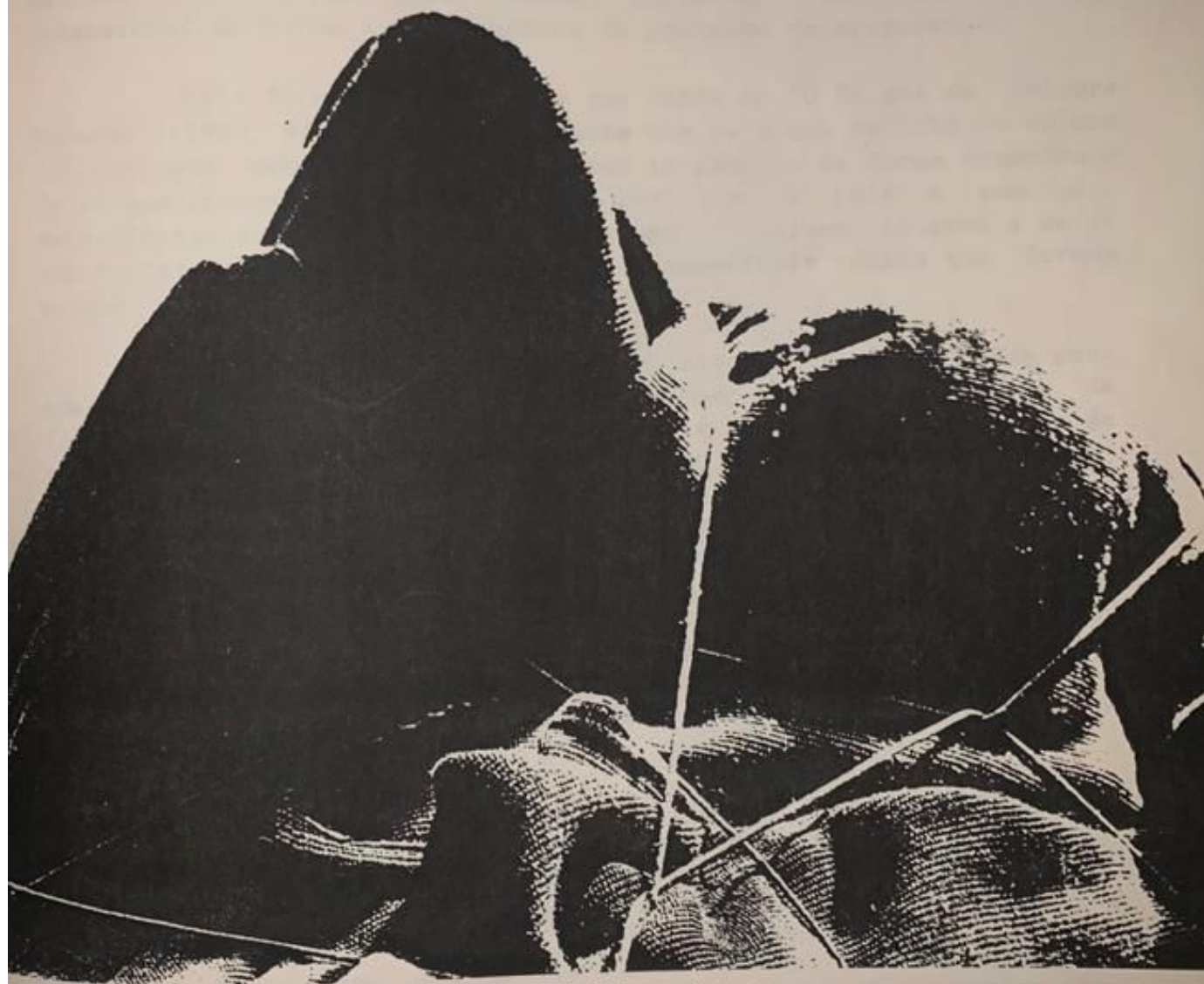
Este tipo de desconstrução apresentada neste trabalho vai de encontro a uma crítica negativa no interior do próprio trabalho e que volta-se sobre si mesmo; poderia aqui pensar também no que chamaria de outra forma de construção "negativa".

Esta característica citada acima é o que diferencia, pois este recobrimento de uma superfície pela outra já é encontrado em Medardo Rosso, porém, neste a figura está sendo recoberta por gesso e em seguida por cera ocorrendo apagamento da forma, como no trabalho "Ecce Puer" (1906-1907) (F.92), porém, este não possui a ironia Dada nem o trabalho volta-se sobre si mesmo, portanto, não se trata de uma construção "negativa", o deslocamento de sua superfície é valorizado como uma ação "positiva" que no entanto desconstrói o contorno e produz apagamento ligando os conceitos de tempo contínuo de Bergson à topologia de Poincaré.

Um trabalho que será chave para o entendimento dos processos de apagamento contemporâneos é outra obra de Man Ray "O Enigma de Isidore Ducasse" (1920, ed. 1972) (F.97).

São partes de sua construção, estranheza e ambigüidade, como comenta Renato de Fusco: " É significativo o de Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont (1846 - 1870), promotor da polêmica da ambigüidade. O seu já citado aforismo sobre o encontro fortuito de uma máquina de costura e de um guarda-chuva introduz, embora sob uma forma literária, a noção de estranheza, que se torna um ponto de referência para dadaístas e surrealistas. A relação entre o escritor do século XIX e os artistas Dada é confirmada por Man Ray, L'Enigme d'Isidore Ducasse: trata-se de uma fotografia de 1920 que representa um misterioso invólucro (semelhante àqueles que, nos nossos dias, confecciona Christo) contendo possivelmente um guarda-chuva e uma máquina de costura ". [6]

O trabalho descrito como "misterioso invólucro" poderia ter estas duas palavras traduzidas respectivamente por ocultamento e apagamento. Man Ray ao embrulhar o que possivelmente seria um guarda-chuva e uma máquina de costura por um carpete ou lona e ainda amarrá-



F. 97

RAY, Man

O Enigma ou O Enigma de Isidore Ducasse (1920, ed. 1972), Assemblage: lona, cordão e máquina de costura - 30,5cm x 40,5cm. Replica. (O objeto original foi intencionalmente desmanchado, depois de fotografado pelo artista.)

los por corda que trabalha tracionando e tensionando alguns pontos da superfície do volume interno, acaba por produzir um estranhamento pelo ocultamento da forma deste volume.

O modelo apresentado é de uma (pele = carpete) que envolve um (volume interno = máquina de costura e guarda-chuva), sendo que a superfície envolvente não é transparente, portanto, não é possível ver o que está dentro do invólucro. E como neste caso é impossível e ainda intensional de Man Ray que o invólucro não reproduzisse o volume interno, o que possibilitaria identificar a máquina de escrever e o guarda-chuva, temos, portanto, uma desconstrução intensional da forma a que denomino de processo de apagamento.

Esta forma de apagamento que vemos em "O Enigma de Isidore Ducasse" (1920, ed. 1972) (F.97) entre uma pele que recolhe um volume interno pode produzir maior ou menor apagamento da forma dependendo do volume interno escolhido e da forma como a pele é amarrada, determinando os pontos de contato com o volume interno e os de não-contato que produzem pela tração da superfície vazios que formam volume.

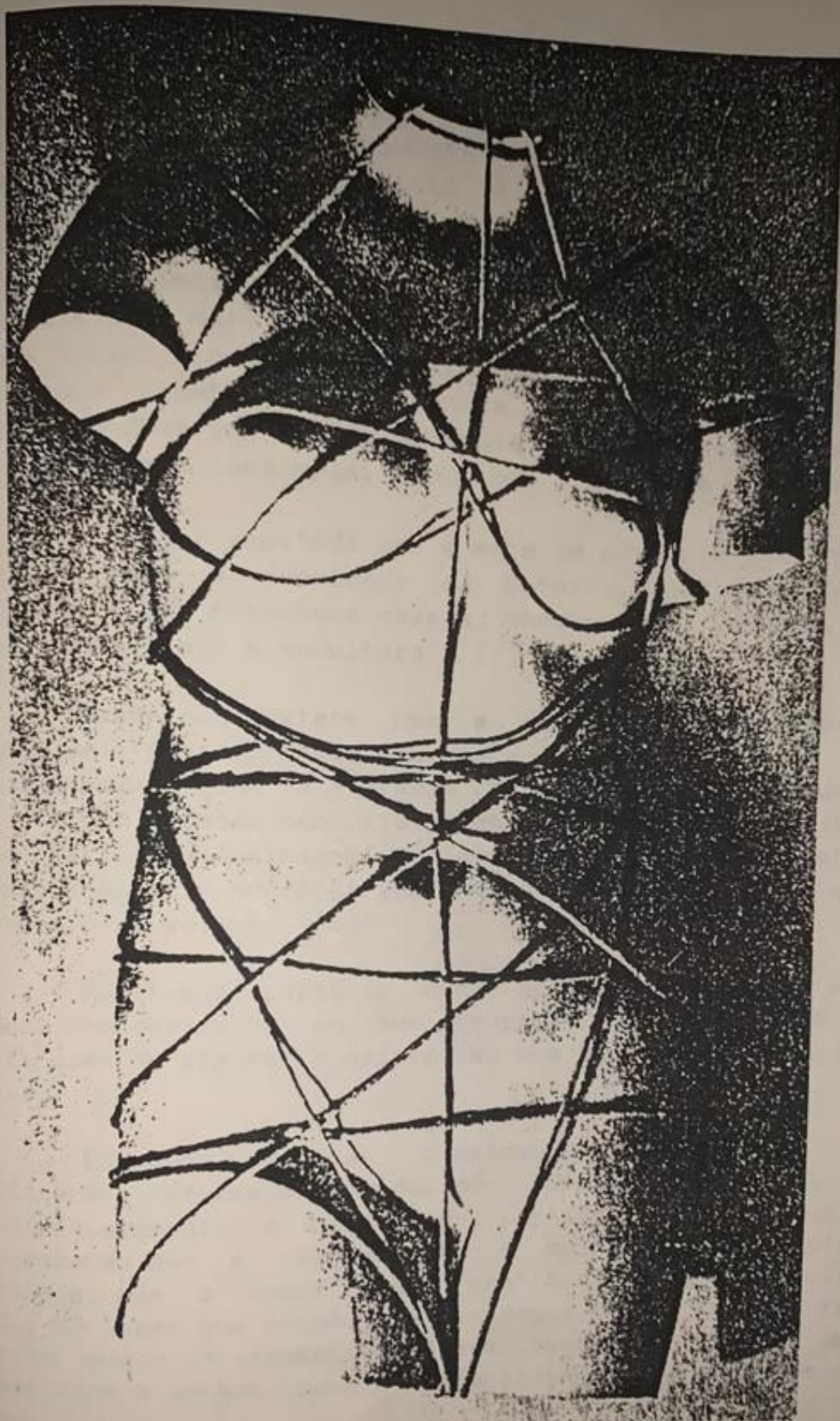
Outra obra de Man Ray em que ele se utiliza da corda para amarrar o trabalho que poderíamos pensar como oposto a "O Enigma de Isidore Ducasse" (1920, ed. 1972) (F.97) é o objeto em gesso e corda que posteriormente é fotografado por Man Ray "Vênus Restaurada" (1936) (F.98).

Neste trabalho temos um modelo em gesso da Vênus que é amarrada por cordas que vão envolvendo seu volume, porém, não de maneira aleatória e sim organizada produzindo quase que um desenho estrutural do corpo em proporções como que para redesenhá-la. Cordas nas direções verticais, horizontais e diagonais vão envolvendo o corpo procurando pela topografia de maior contato com o volume do corpo da Vênus.

Aqui não temos uma pele ou lona que esteja produzindo um envólucro no corpo da Vênus, porém, se o tivéssemos, pela forma que foi amarrada, teríamos a revelação do volume interno e o processo de apagamento do volume da Vênus estaria minimizado.

Porém, como não existe a pele ou lona, apenas a corda e a própria superfície do trabalho, temos aqui um processo predominantemente construtivo e oposto ao apagamento formal de "O Enigma de Isidore Ducasse" (1920, ed. 1972) (F.97).

Encontramos na "Vênus Restaurada" (1936) (F.98) de Man Ray um exemplo de construção sobre uma superfície figurativa. O corpo e sua pele como representação da própria pele humana, sobre a qual poderia ocorrer um processo de apagamento. E se pensarmos uma



F. 98

RAY, Man

Vênus Restaurada ou Facinado (1922), gesso e corda. Ready-made original fotografado pelo artista foi perdido.

escultura sem superfície seria possível pensar em apagamento?

9 Uma peça que apresenta esta questão é o trabalho da fase surrealista de Alberto Giacometti "A mulher Degolada" (1932) (F.99) sobre a qual em uma descrição de Paulo Venâncio Filho, temos: "Pode não ser a mais radical escultura de Giacometti, a mais decisiva, mas a violência literal do título atua como uma precisa metáfora. O título fala nada mais nada menos que no corpo, o tema da escultura de Fídias a Rodin. E a mulher degolada está ali, no chão, com a força de um corpo que desaba e, descarnada, se oferece ao sol como um esqueleto no deserto. Já não se apóia, fica onde caiu, desarticulada, aos pés de quem a contempla, resumindo a morte de todas as virgens.

A mulher degolada não é mais um corpo, é uma carcaça. Não encontramos nela a densidade da matéria, nem a continuidade da superfície. É uma estrutura vazada, descontínua. De fato, Giacometti degolou uma mulher: a escultura". [7]

Nesta não existe nem a continuidade da superfície ou o volume, nem a pele formando seu corpo ou outra pele a recobrando. Estamos diante, como diz Paulo Venâncio, de uma estrutura vazada. "Aqui, volume e massa não mais organizam o espaço escultórico. Com isso a tatilidade da superfície desaparece. Ora, essa tatilidade era elemento acessório ao olhar que aderiria a superfície e apreendia a escultura como volume". [8]

Não temos portanto como apagar o volume, este já foi apagado, desconstruído em sua própria concepção: "A agressiva planificação da figura, a deformação dos elementos formam um conjunto disperso". [9]

Portanto, podemos considerar que certos tipos de planificação, deformação produzindo estruturas descontínuas pode produzir apagamento e neste caso, particularmente, o que está sendo desconstruído não é tão somente o volume e a continuidade da superfície, mas o lugar desta escultura. "Essa escultura parece duvidar do lugar que ocupa. Ela desadequa a si mesma, faz de seu lugar um ponto interrogativo. A escultura passa a viver um paradoxo: não pertence a nenhum lugar e menos ainda ao lugar em que está". [10]

"Concluída a fase em que militou no movimento surrealista, quando por certo esgotara seus meios de exploração de um espaço irreal, Alberto Giacometti revém ao estudo do visível, concentrando a atenção na figura humana". [11] Neste período (1945-1950), apresenta em seu trabalho o conceito de "erosão". Materializou este conceito reduzindo suas figuras a silhuetas, a signo descarnado a uma linha trêmula.

"Em posturas imobilizadas e frontais, com braços e mãos

esticados ao longo do corpo e a ele fundidos, ou na amplitude dinâmica do gesto, as figuras de Giacometti, em suas diferentes escalas, entre ínfimas proporções e o tamanho monumental ultrapassam decididamente o empenho estético e se colocam num plano de ampla definição existencial". [12]

Este trabalho de Giacometti cria este espaço existencial como está citado acima pelo gesto de suas figuras, como também por estas sofrerem um processo de apagamento de seu volume reduzidas a figuras filiformes.

Encontramos este processo de apagamento formal no trabalho de Alberto Giacometti "Três Homens que Marcham" (1948-1949) (F.100) onde além do apagamento do volume temos também na reduzida superfície da figura as marcas infindáveis dos tateamentos do autor produzindo deformação que materializa o conceito de "erosão" que poderia ser traduzido por apagamento.

A solidez de sua base realça a fragilidade das três figuras caminhando em direções diferentes ampliando o conceito de espaço da obra. Ao contrário de "Mulher Degolada" (1932) (F.99) onde a escultura parecia duvidar do lugar que ocupava, aqui a base procura marcar o lugar da escultura tentando prendê-la para que as figuras não flutuem.

Enquanto em Mulher Degolada (1932) temos um apagamento do volume e do próprio lugar da escultura, aqui temos apenas o apagamento do volume que se dá na figura e há um retorno ao conceito de escultura preso à base onde a outra estava diretamente jogada ao chão.

base aqui talvez deva ser a "base", pois, ao invés de uma referência ao mundo - é o mundo.

As mesmas relações de apagamento nas figuras de seu volume são encontradas em "Quatro Figurinhas sobre uma Base" (1950) (F.101).

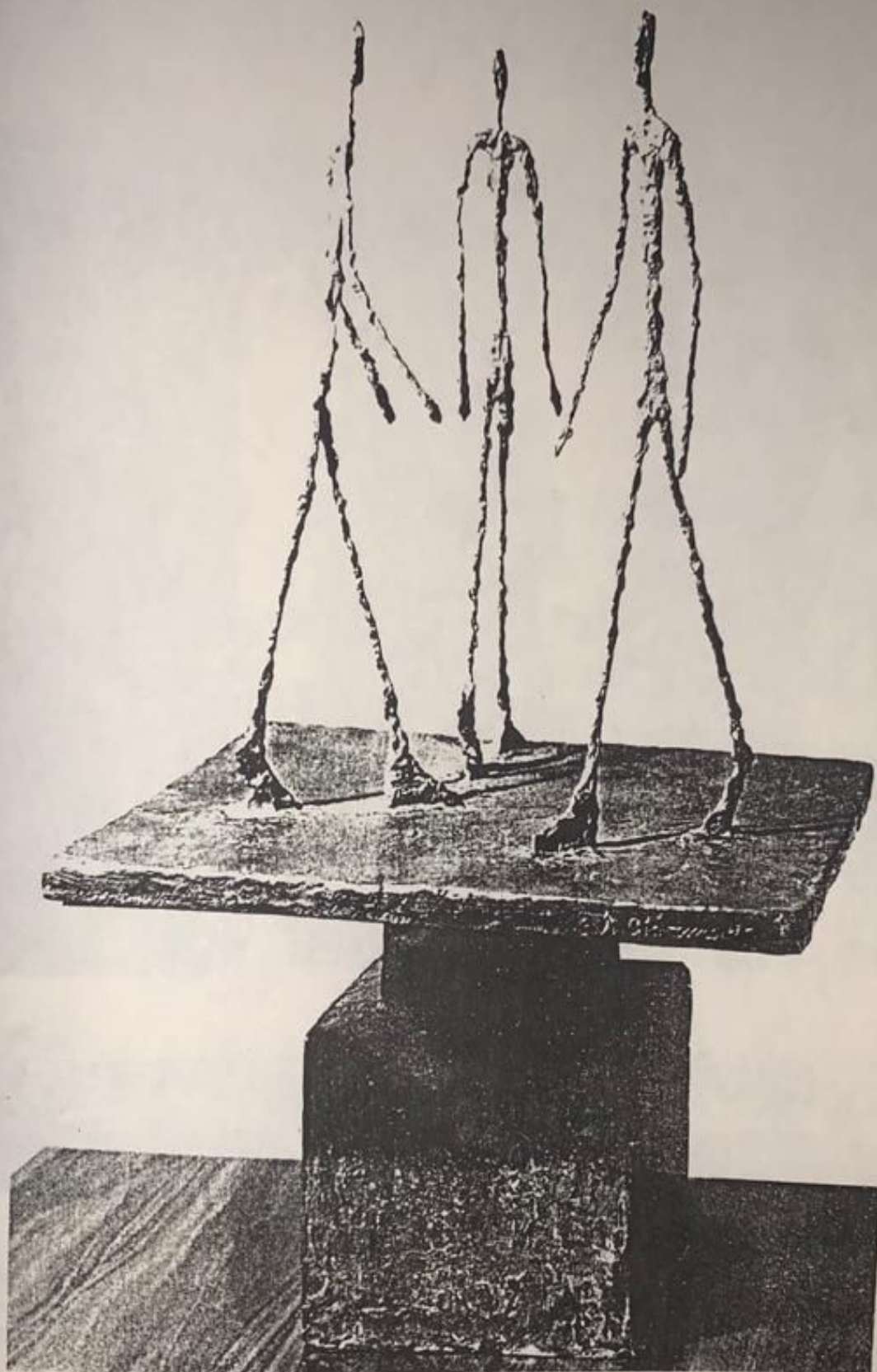
Porém, aqui as figuras não encontram-se em movimento, estão espaçadas por espaços iguais e repetidos com seus braços para baixo colados ao corpo. A maior direção da base é perpendicular aos olhares das figuras. Aqui podemos observar que o espaço da escultura fica marcado pelo gesto imóvel das figuras em tensão com a continuidade virtual do espaço na maior direção da base devido a repetição e espaçamentos iguais entre as figuras, próximos ao "conceito de repetição ao infinito" minimal.

Voltando a trabalhos surrealistas que apresentam idéias de apagamento temos o trabalho de Meret Oppenheim "Pele de Animal Revestindo Chá de Chá" ou (Desjejum em pele de animal), (1936) (F.102). Neste trabalho temos um estranhamento provocado pelo revestimento de uma xícara de chá, pires e colher por uma pele de animal. É um tipo diferente de invólucro, distinto de "O Enigma de

Uma releitura interessante sobre o apagamento de Giacometti e o Bachelard. O tempo a pele. Se reduz a que se nota.



F. 99
GIACOMETTI, Alberto
A mulher Degolada (1932), bronze - 20,3cm x 87,6cm x 63,5cm. Coleção: Museu de
Arte Moderna de Nova Iorque.

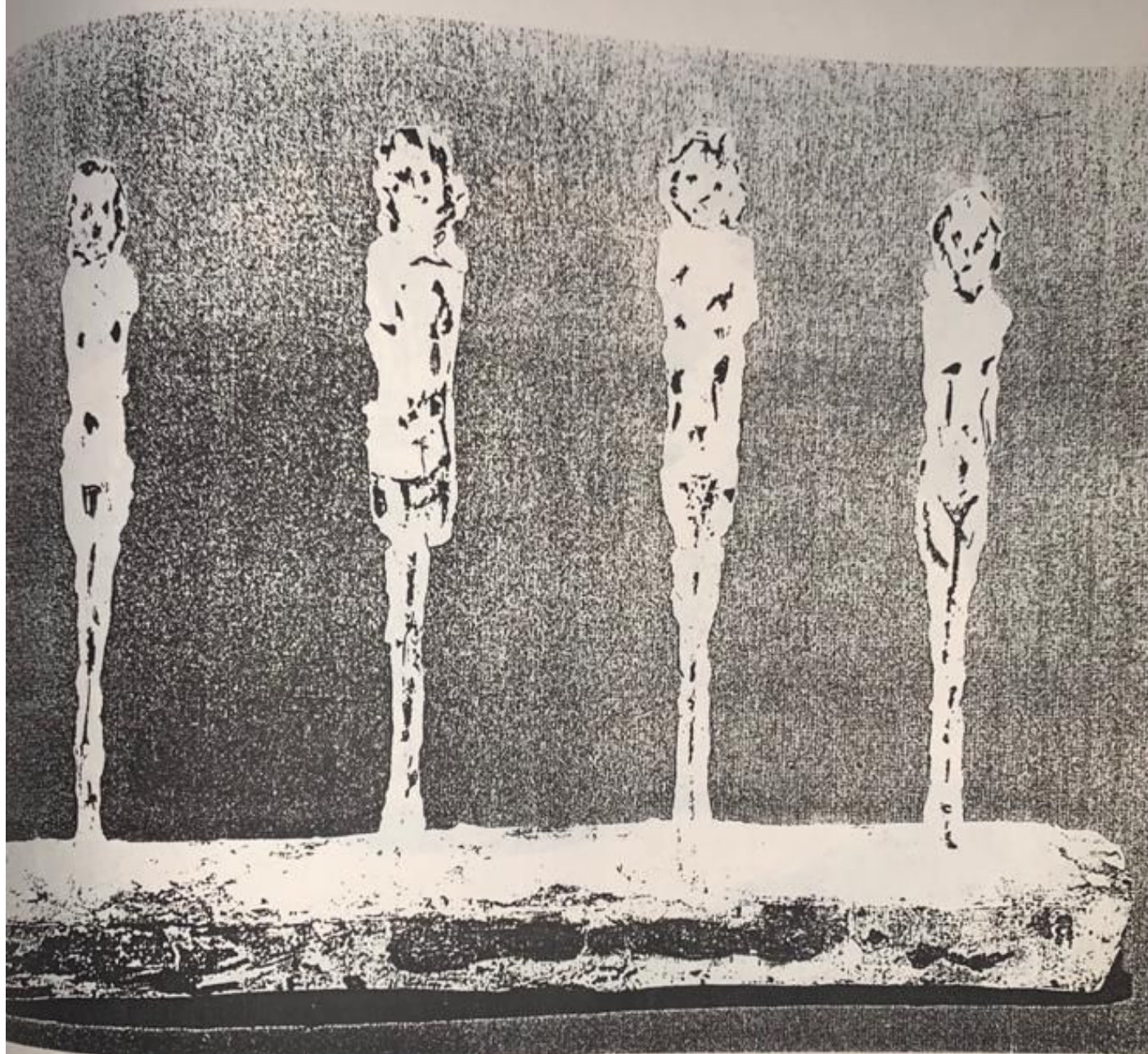


F. 100

GIACOMETTI, Alberto

Três Homens que Marcham (1948-1949), bronze - 39,4cm x 39,4cm x 64,2cm.

Coleção: Galeria Sidney Janis, Nova Iorque.



F. 101

GIACOMETTI, Alberto

Quatro Figurinhas Sobre uma Base (1950), gesso pintado - 20cm. Coleção: Sr. e Sra. Adrien Maeght, Paris.



F. 102

OPPENHEIN, Meret

Pele de Animal Revestindo Chicara de Chá ou (Desjejum em Pele de Animal)
(1936). Medidas da chicara revestida: 7,3cm x 11,2cm de diâmetro; pires:
24,4cm de diâmetro; colher: 20,5cm de comprimento. Coleção: Museu de Arte
Moderna de Nova Iorque.

Isidore Ducasse" (1920, ed. 1972) (F.97) de Man Ray, pois enquanto que neste a "pele de animal" está devidamente aplicada sobre a superfície da xícara de chá, pires e colher, não ocorrendo um apagamento da forma de seu volume, em Man Ray a lona ou carpete que recobre a máquina de costura e o guarda-chuva não aderem a superfície de seu volume, por isso, não o revelam.

Como já vimos portanto não posso pensar em apagamento do volume, o que ocorre é um apagamento da superfície e de suas qualidades táteis e materiais. Ocorre com o processo de apagamento da superfície uma mudança de significação no trabalho ou apagamento de uma significação anterior, ou seja, uma "Metáfora". Metáforas foram muito utilizadas pelos artistas Dada e surrealistas incentivadas pela literatura francesa como já comentamos no trabalho do Conde de Lautréamont (1846-1870) a que se refere O Enigma de Isidore Ducasse (1920) de Man Ray.

Revelações da forma de um volume interno e sua relação com a superfície podemos encontrar na pintura de René Magritte fazendo o papel de uma imaginação onírica que pode ver volumes internos em 3 transparência como em René Magritte "A Filosofia dentro do Toucador" (1948) (F.103).

Neste trabalho ocorre um apagamento da superfície pintada representado pelo vestido ao aparecer os seios e o mesmo com a representação da ponta dos sapatos ao aparecer os dedos dos pés.

Evidentemente estes recursos da visibilidade de um volume que está oculto por uma pele, no caso o vestido ou o couro do sapato, são recursos pictóricos. No trabalho de René Magritte "A Mulher" 4 (1959) (F.104) temos uma garrafa com sua superfície pintada pela figura de uma mulher como se esta fosse o conteúdo da garrafa. Este artifício pictórico provoca ao nível da representação a deformação do volume do corpo da mulher ao volume da garrafa.

O que temos, no entanto, é a superfície da garrafa apagada enquanto suas qualidades táteis, sua transparência e material pela pintura figurativa e representativa que produz uma figura feminina aderindo ao volume da garrafa apoderando-se deste.

Aqui, como no trabalho analisado de Meret Oppenheim temos duas peles que aderem totalmente a superfície que estão recobrindo, sendo uma a própria pele de um animal, enquanto que no trabalho de René Magritte a pele que está revestindo a garrafa é uma superfície pictórica representativa, que procura inverter o fato de estar recobrindo a garrafa representando estar dentro desta, envolvida por sua superfície.

Ocorre, portanto, um apagamento da superfície real da



F. 103
MAGRITTE, René
A Filosofia Dentro do Toucador (1948), pintura.



F. 104
MAGRITTE, René
A Mulher (1959), garrafa pintada - 30cm. Coleção: Harry Torczyner, Nova
Iorque.

arrafa por uma superfície pictórica que a representa artificialmente, mantendo seu volume.

Até aqui, levantei no texto processos de apagamento ligados ao Dada e ao Surrealismo que serão fundamentais para entender os desdobramentos, semelhanças e diferenças entre apagamentos modernos e contemporâneos.

Vale aí colocar uma questão problemática: O que separa o contemporâneo do moderno?

"Curioso, sintomático mesmo, pouco se fala na passagem da modernidade para a contemporaneidade. Talvez inconscientemente a última passe, para a maioria, como mera decadência da primeira. As grandes obras teriam sido feitas e restaria apenas a tarefa de esgotar as linhas de pesquisa modernista. Ou então, o contemporâneo viria sinônimo de toda realização de momento, resumida assim a uma cronologia empírica. Esse critério risível esquece, prefere esquecer, a luta que se trava no campo do simbólico para tratá-lo como espaço neutro, contínuo e indiferenciado. Num outro nível, menos inconsequente, a insistência sobre a idéia de vanguarda indica a resistência em reconhecer a Questão Contemporânea e sua especificidade". [13]

Onde será então o campo de ação da arte contemporânea? O seu lugar? "Operando em cima do choque da modernidade com o real, não detém a ciência do seu próprio choque - este ainda está interiorizado no trabalho de forma especulativa. O seu material é portanto a reflexão produtiva sobre a história ainda viva, pulsante, da obra moderna. Uma reflexão sobre a negatividade desse material as torções a que foi e está submetido, as leituras contraditórias que nele se cruzam, suas idas e vindas por assim dizer como matéria simbólica. A arte contemporânea está obrigada a achar aí sua sobrevivência - no meio dessa confusão deve produzir trabalhos que tenham a clara inteligência da cisão que ao mesmo tempo os constitui e os separe de si mesmos. Nesse sentido a nova arte está condenada à reflexão: traz consigo, a nível da "imediata" formalização, seu próprio absurdo, a dúvida de si mesma". [14]

Alguns trabalhos contemporâneos ao se debaterem com processos de apagamento modernos produziram uma reflexão sobre estes processos quando de sua utilização e estabeleceram suas diferenças com este, separando pela reflexão a negatividade dos trabalhos modernos.

"O cálculo contemporâneo, como defini-lo? Talvez como uma espécie de racionalização do heterogêneo. Um esforço paradoxal para capitalizar o negativo. Este poder era o apanágio das vanguardas, seu ponto de partida. Agora, porém, não é mais possível de utilização

imediatamente. A nível empírico é um fato, coisa alguma impõe-se hoje pela estranheza.

Tudo parece já visto, nada tem a força direta do heterogêneo, o impensado subversivo. Nenhum happening vale pelo happening mesmo - forma tão instituída quanto qualquer outra. As coisas da arte não apontam uma direção clara de positiva ou negatividade". [15]

Alguns apagamentos modernos provocavam estranhamento como podemos lembrar de "O Enigma de Isidore Ducasse" (1920) (F.97) de Man Ray, e Meret Oppenheim "Pele de Animal Revestindo Chácaras de Chá" (1936) (F.102). Porém, agora já vistos e conhecidos seus processos de apagamentos pelos contemporâneos, já não são mais estranhos. Mas apesar de não produzir mais estranhamento serão utilizados muitas vezes como construção de trabalhos, visto que seu efeito negativo marcado pelas vanguardas não está mais presente.

A observação de alguns processos de apagamento em trabalhos contemporâneos possibilitará entendermos a citação de Ronaldo Brito quando coloca que a Arte Contemporânea não aponta uma direção clara positiva ou de negatividade.

"Começemos por estudar processos de apagamento em alguns trabalhos da Pop Arte tentando desfazer leituras continuistas da história da Arte que no máximo procuram detectar mudanças sintagmáticas dentro da continuidade modernista. "Para uma certa contabilidade positivista, a contemporaneidade artística lembra um simples Espaço da Repetição". [16]

"Ver na Pop, insistindo no exemplo, um retorno ao figurativismo é acreditar demais no estilo e em tudo que esta suspeita categoria esconde - a própria verdade produtiva. De fato, a inteligência pop é de ordem mais abstrata do que a maioria da arte dita abstrata, presas já às figuras da abstração". [17]

5 No trabalho de Andy Warhol "Campbell's" (1964) (F.105), madeira pintada, o trabalho consiste em uma simulação com a pintura de uma caixa de suco de tomates com os rigores do desenho desenvolvidos pela propaganda da sociedade capitalista de consumo de massa. Porém, não temos como objetivo a crítica à sociedade de consumo, trata-se de uma reflexão da obra de arte como mercadoria e mais que isso, a capitalização de um poder negativo onde torne possível uma reflexão para a arte contemporânea.

Ao estabelecer uma simulação da caixa de suco de tomate, a pintura funciona como "camuflagem" dentro dos produtos da sociedade de consumo, portanto, diluído a construção de sua forma não é um reforço do retorno à "figura", mas uma estratégia de desconstrução do



F. 105

WARHOL, Andy

Campbell's (1964), madeira pintada - 25,6cm x 48,6cm x 24,3cm. Coleção:

Galeria Leo Castelli, Nova Iorque.

objeto de arte, portanto, de ordem mais abstrata.

→ Tufito
(otimo!!!) 166

O objeto de arte desaparece diante de sua presença, e com a repetição própria da sociedade de consumo esta ausência diante da presença se intensifica desmaterializando o próprio objeto. "Uma aguda consciência reflexiva da materialidade da arte, uma concepção altamente abstraída do seu sentido histórico, estão na raiz da operação pop - suas figuras são assim abstratas por excelência, poêm em xeque a própria substância, o seu valor mesmo enquanto linguagem instituída". [18]

A este processo de camuflagem diante dos produtos da sociedade de consumo posso pensar como processo de apagamento. Esta camuflagem é dada pela pintura que mantém presente todo tempo a questão: Sou ou não sou um produto do mercado?

Portanto, toda articulação reflexiva da escultura pop contemporânea deve ser computada nesta estratégia da "camuflagem" que põe em dúvida o próprio objeto de arte.

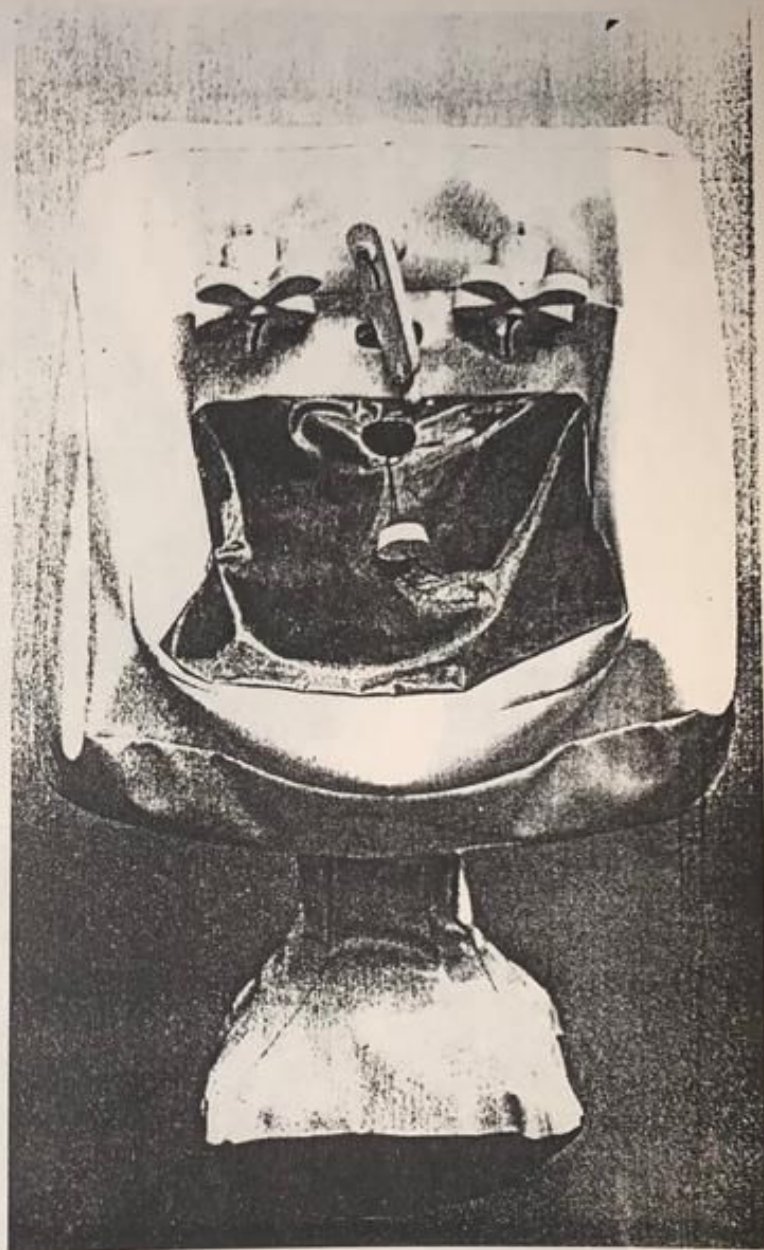
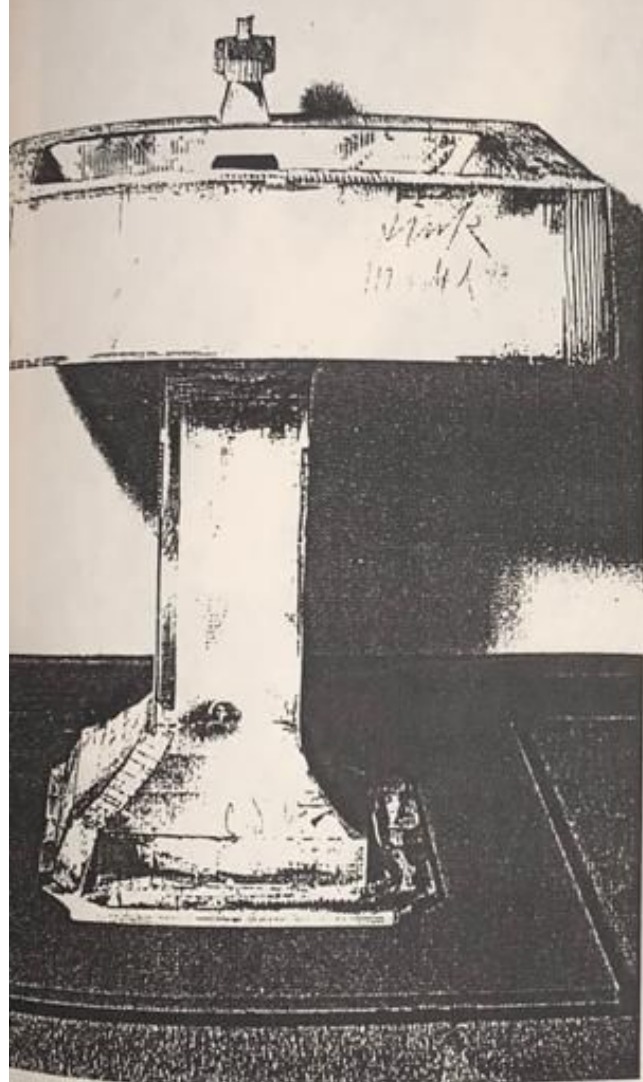
O processo de apagamento consegue diluir e desmaterializar o objeto de arte, ocorre um apagamento deste enquanto matéria que perde sua significação passando a escultura a ser simplesmente uma "imagem".

Outro trabalho que servirá para aprofundarmos a discussão são duas esculturas de Claes Oldenburg onde uma é corolário da outra.

106 A primeira de Claes Oldenburg "Lavatório - Modelo Duro"
107 (1965) (F.106) e a segunda também de Claes Oldenburg "Lavatório Mole"
(1965) (F.107). A primeira, o Lavatório - Modelo Duro, revela-se como modelo para o segundo, Lavatório mole. Neste conjunto Claes Oldenburg acaba demonstrando um processo de apagamento entre o desenho do Lavatório, peça utilitária e sua construção rígida que é mantida no Lavatório - Modelo Duro, que é posteriormente desconstruída através de um processo de apagamento no Lavatório Mole.

34
108 Aqui temos duas referências básicas para a construção destes trabalhos acima citados que estou considerando. São trabalhos da vanguarda moderna, Marcel Duchamp "Artigo Dobrável de Viagem" (1916, ed. 1964) (F.94) e outro trabalho de Duchamp que é também uma peça de banheiro, o ready-made "Fonte" (1917, ed. 1964) (F.108). O "Artigo Dobrável de Viagem" é o primeiro exemplo de escultura mole, porém, como já vimos, não apresenta como o "Lavatório Mole" processo de apagamento da forma, não tendo como este um desenho e uma forma anterior que está sendo apagado.

Quanto à referência "A Fonte" (F.108) se dá pela escolha de uma peça de banheiro também. Porém, seus lavatórios não são



F. 106

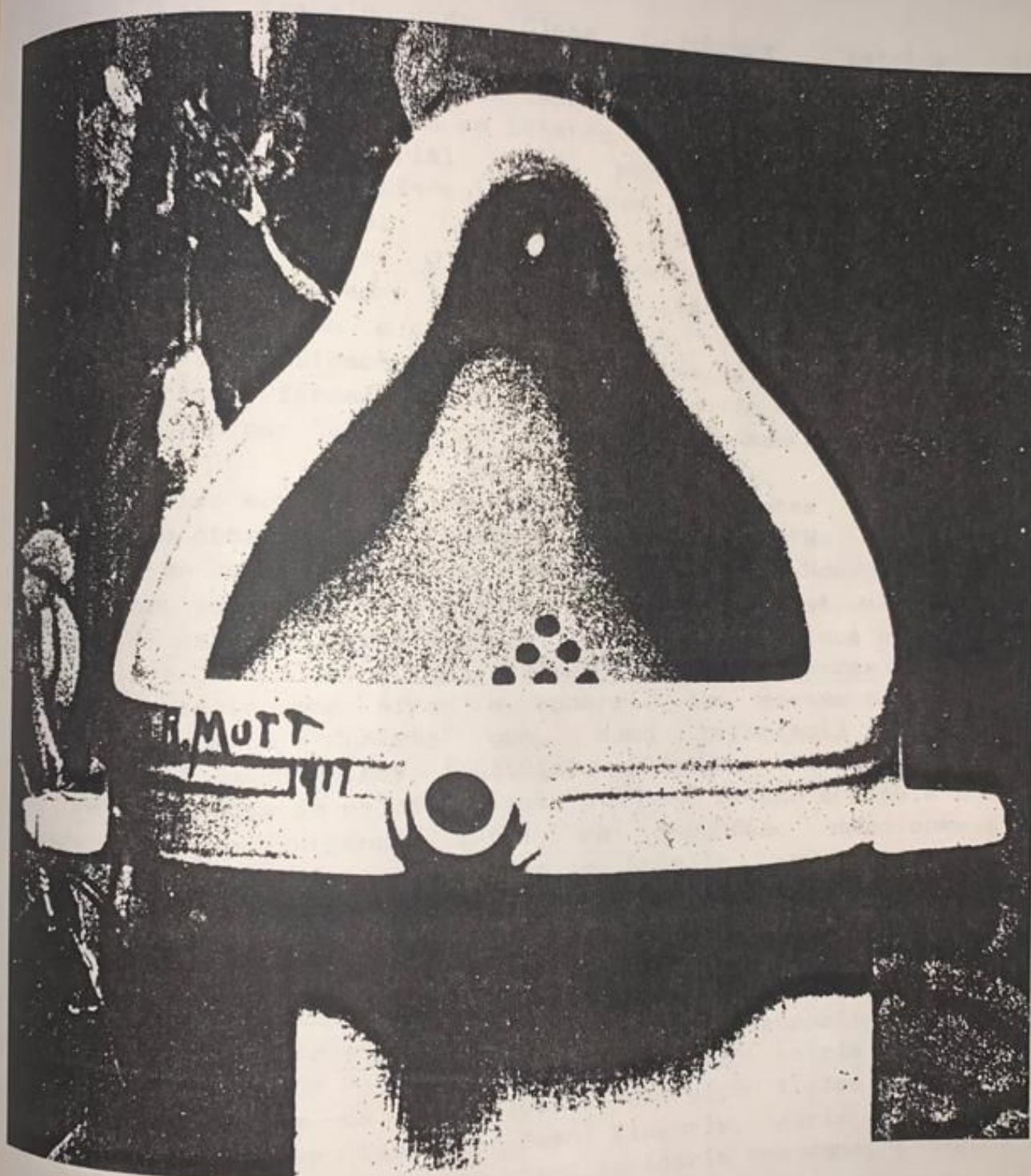
OLDEMBURG, Claes

Lavatório - Modelo Duro (1965), laca sobre papelão ondulado, estrutura em madeira - 23cm x 91,5cm. Coleção: Museu für Moderne Kunst, Frankfurt.

F. 107

OLDEMBURG, Claes

Lavatório - Modelo Mole ou Lavatório Mole (1965), Vinil, paina e estrutura metálica - 137cm x 106cm x 57cm. Coleção: The Walker Art Center, Mineápolis, Don de la T.B. Walter Foundation.



F .108
DUCHAMP, Marcel
Fonte (1917, ed. 1964). Ready-made: urinol em porcelana - 62,5cm. Coleção:
Museu Nacional de Arte Moderna, Centro Georges Pompidou, Paris.

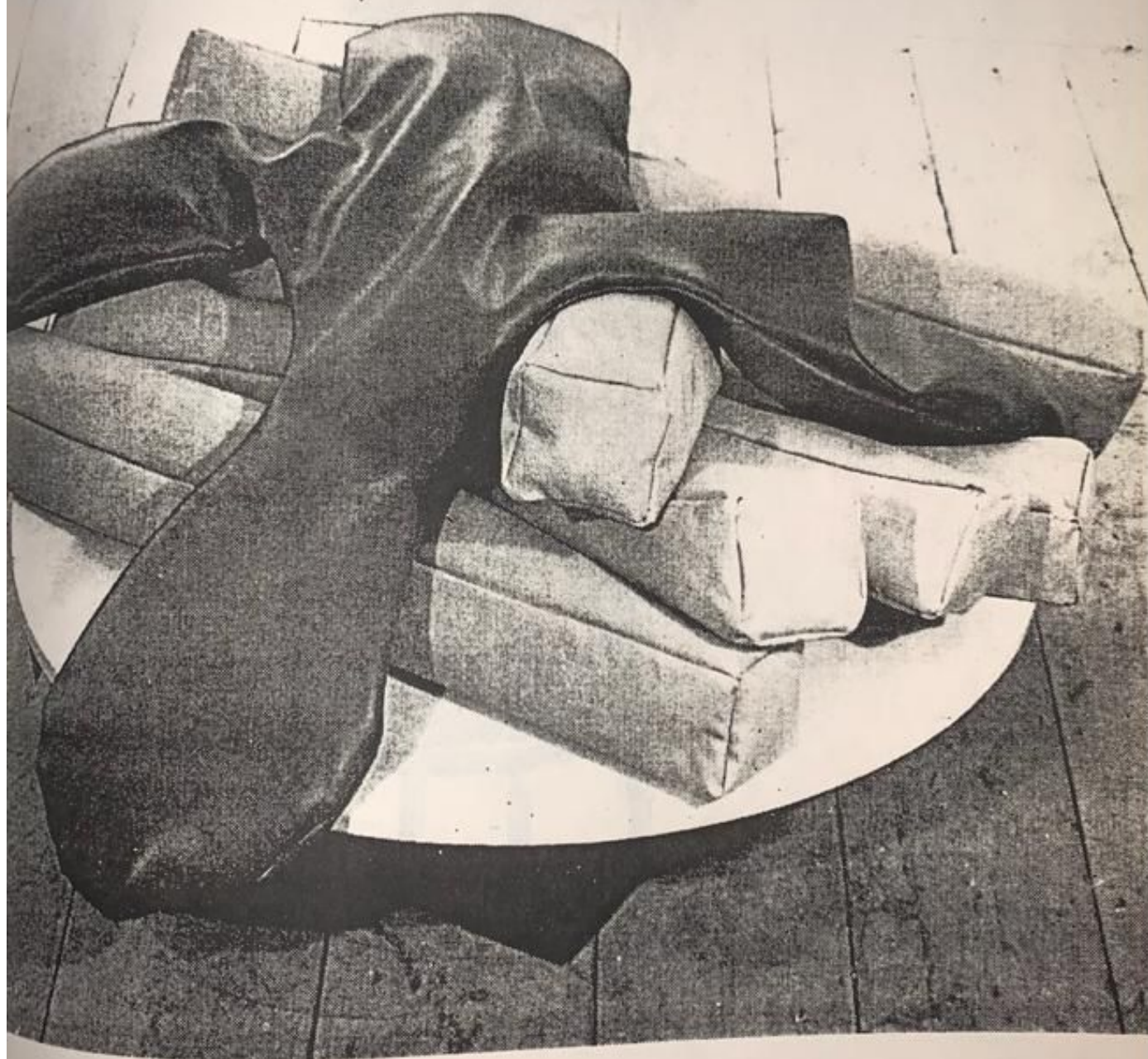
propositadamente Ready-mades, pois Claes Oldenburg parece estar mais interessado na desconstrução formal do objeto e ao constituir "Lavatório - Modelo Duro" já está trabalhando com a imagem do Lavatório e não com o lavatório utilitário.

- 09 Outro trabalho de Claes Oldenburg "Ketchup com Batatas Fritas" (1963) (F.109) a própria escolha da imagem refere-se a apagamento formal e a idéia de escultura mole já está presente no denso "Ketchup" que recobre as batatas fritas. A transposição para a escultura através do material vinil, paina e madeira produz uma imagem ainda abstrata diferente da que opera por camuflagem no trabalho de Andy Warhol "Campbell's" (1964) (F.105), pois enquanto que a escultura de Claes Oldenburg apresenta uma forma orgânica recobrando paralelepípedos longos, formas abstratas só são entendidas como "figuras" quando o título é revelado. Na "caixa camuflagem" de Campbell's a identificação com a figura é imediata, não se tratando de uma abstração formal, e sim de um processo de abstração do objeto de arte diluído por "semelhança" aos objetos do mercado.

Outro movimento que encontramos artistas que apresentam processos de apagamento é o Nouveau Réalisme. "Na Europa, pode considerar-se como equivalente do neodadaísmo o Nouveau Realisme, formado por um grupo heterogêneo de artistas patrocinados pelo crítico Restany. Esquemáticamente, pode-se dizer que este grupo é composto por "Bricoleurs" conservadores e destruidores. Entre os primeiros, mencionamos Arman e Spoerri, que apresentam colagens tridimensionais, e "Christo" que, numa referência direta ao "empacotage" de Man Ray intitulado L'Enigme d'Isidore Ducasse, envolve com folhas de celofane tanto o objeto de uso corrente como o grande monumento urbano. Entre os segundos, mencionamos as "décollages" de manifestos de Hains e Rotella, as carroçarias de automóvel amolgadas de Cesar e as "máquinas rebeldes" de Jean Tinguely. [19]

Diferentemente de Renato de Fusco eu não separaria como conservadores e destruidores e sim como "desconstrutores" para analisarmos processos de apagamento e neste caso uniria Christo ao segundo grupo, pois os processos de destruição física da forma dos objetos apontados em Cesar e Jean Tinguely, daria o nome de desconstrução e apagamento e o mesmo aplicaria aos empacotamentos de Christo.

- 10 Um destes empacotamentos de Christo "Mesa Empacotada" (1961) (F.110) apresenta uma mesa de centro empacotada por um de seus pés estando os outros aparentes, e um volume sobre seu tampo que está totalmente empacotado por um veludo cor de rosa e lona de saco amarrados por cordel ao tampo. O cordel também modela a lona de maneira a mantê-la presa à superfície do volume empacotado sobre a mesa, porém, não revela o que está empacotado. Somente a mesa



F. 109
OLDEMBURG, Claes
"Ketchup" com Batatas Fritas (1936), vime, paina, madeira - 92,1cm x 30,7cm.
Coleção: Galeria Robert Faser, Londres.



F. 110
CHRISTO

Mesa Empacotada (1961), Guéridon empaquete dans du velours rose et de la toile à sac, et ficelles - 134,5cm x 43,5cm x 44,5cm. Coleção: Museu Nacional de Arte Moderna, Centro Georges Pompidou, Paris

apresenta apenas parte de seu desenho e forma apagada pela lona. Este trabalho especificamente pouco difere enquanto conceito do Enigma de Isidore Ducasse, porém, aqui seu título é revelador do próprio processo desconstrutivo: Mesa Empacotada.

Como também em Christo "Carroça Empacotada" (1971) (F.111) temos uma analogia com a Mesa Empacotada onde apenas o volume que está sobre a carroça está empacotado como o volume sobre a mesa, porém, aqui temos uma clara alusão a caminhões de transporte e suas "cargas" cobertas. Apresenta pois dois tipos de empacotamento, um que pode ser móvel, que tem a idéia de transporte dado pela carroça e outro, estático, o da mesa.

Porém, o que vai caracterizar os apagamentos formais de Christo como contemporâneos, distinto do trabalho de Man Ray é a ampliação do empacotamento a uma escala monumental, podendo seu trabalho estar apagando por empacotamento desde um Museu, estabelecendo estratégias contemporâneas internas ao sistema de arte ou recobrando topografias como Christo "Costa Empacotada, Baía pequena, Austrália" (1969) (F.112) onde estabelece relações de apagamento de uma topografia natural proporcionando sua ausência pelo recobrimento de sua superfície apresentando pontos de contato com a Earth-Art.

Ou ainda em processos de apagamento de monumentos arquitetônicos em escala urbana, como em Christo "As Muralhas Aurelianas" (1973) (F.113). Christo utiliza-se neste caso da arquitetura das muralhas como estrutura a ter seu volume parcialmente apagado. O que está sendo apagada é a imagem da muralha e que está presente na memória do espectador que circula pelo espaço. Ao mesmo tempo que cria uma nova imagem ou monumento escultural com o empacotamento criando também um novo espaço público.

Ao desempacotar o trabalho recubro a imagem anterior como também o espaço relativo a esta, detendo na memória a presença do monumento escultural criado por Christo. Vale considerarmos que é parte estratégica do trabalho o tempo de permanência do empacotamento, pois é através deste tempo que as imagens, anterior a intervenção e posterior, são fixadas e apagadas também na memória do espectador.

Portanto, distinto de Man Ray, tendo na fotografia objeto final do trabalho não opera com a memória de um observador presente ao espaço.

Das bricolagens tidas como destrutivas e que considero como desconstrutivas temos César "RICARD" (1962) (F.114) onde temos partes de carroçarias de automóveis comprimidas e amolgadas por uma máquina que produz um volume final semelhante a um paralelepípedo. Portanto,

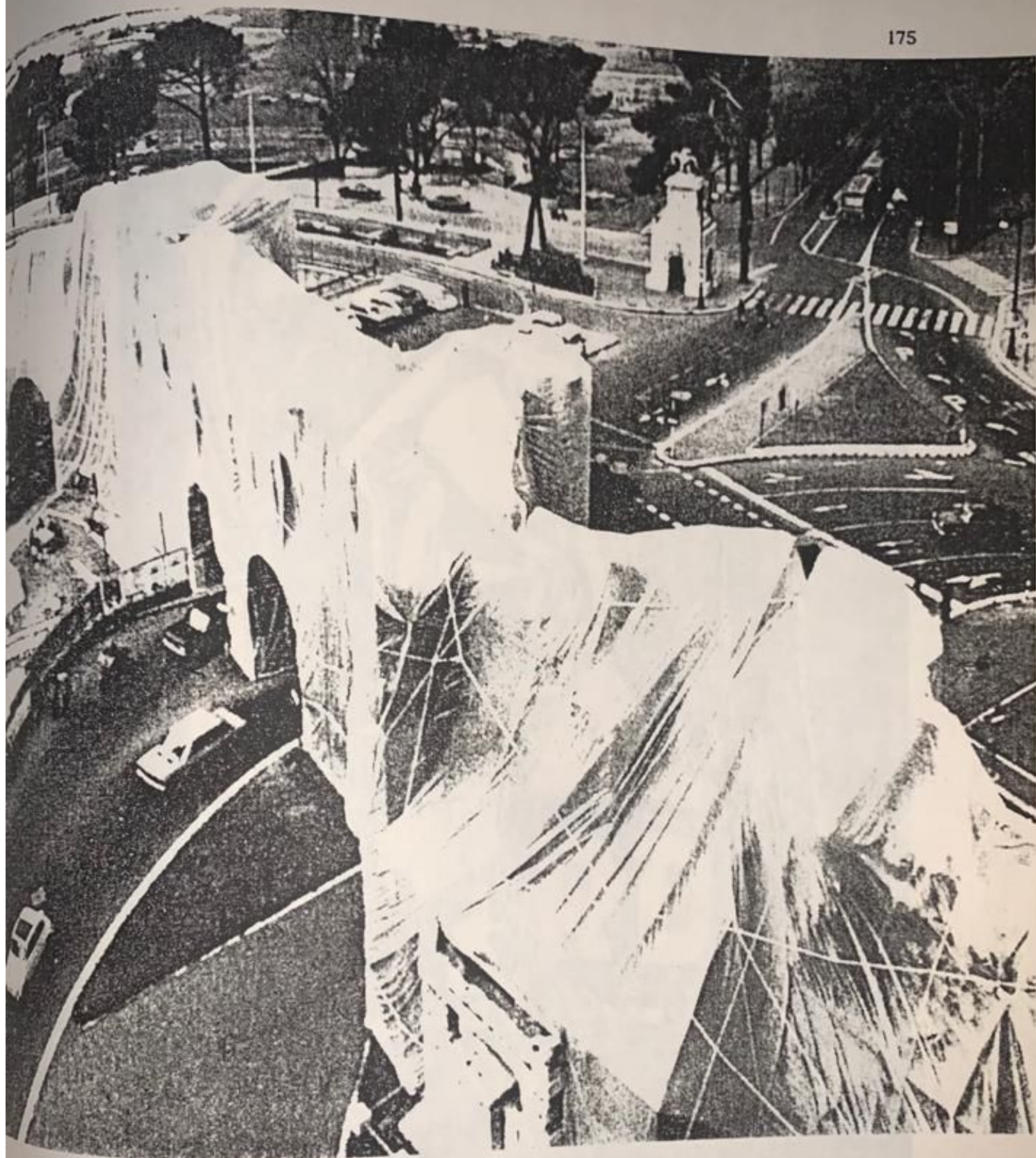


F. III
CHRISTO, Javacheff
Carroça Empacotada (1971).



F. 112

CHRISTO, Javacheff
Costa Empacotada (1969), Baía Pequena, Sydney, Austrália. Empacotamento da
Costa em Little Bay, 92.900 m² em Sydney, Austrália. Tecido para controle de
erosão e 57.924 km de cordas. Coordenador do Projeto: John Kaldor.



F. 113
CHIRSTO, Javacheff
As Muralhas Aurelianas (1973).



F. 114

CÉSAR

Ricard (1962), automóvel prensado - 153cm x 73cm x 65cm. Coleção: Museu Nacional de Arte Moderna, Centro Georges Pompidou, Paris, doação do artista, 1968.

todas as formas anteriores são amassadas, apagadas para servirem como material para a produção de um novo volume.

As vezes, algumas destas partes de automóveis mantêm parte de suas formas no processo de apagamento como também suas cores. E o próprio entendimento de desconstrução está no título RICARD onde uma das latas amassadas provavelmente com esta inscrição, depois de amalgamada, apresenta na superfície do paralelepípedo apenas um "R" seguido de uma amassado e no final "RD", criando um apagamento da palavra "RICARD", ficando ausente CAR, automóvel, exatamente a forma que foi apagada.

O processo de apagamento encontrado no amalgamento das partes das carroçarias de automóveis é semelhante a Man Ray "8th Street" (1920) (F.93), silver print, porém enquanto naquele trabalho a lata é amassada passando de um volume para um "plano" aqui passa de um volume para outro volume distinto do primeiro.

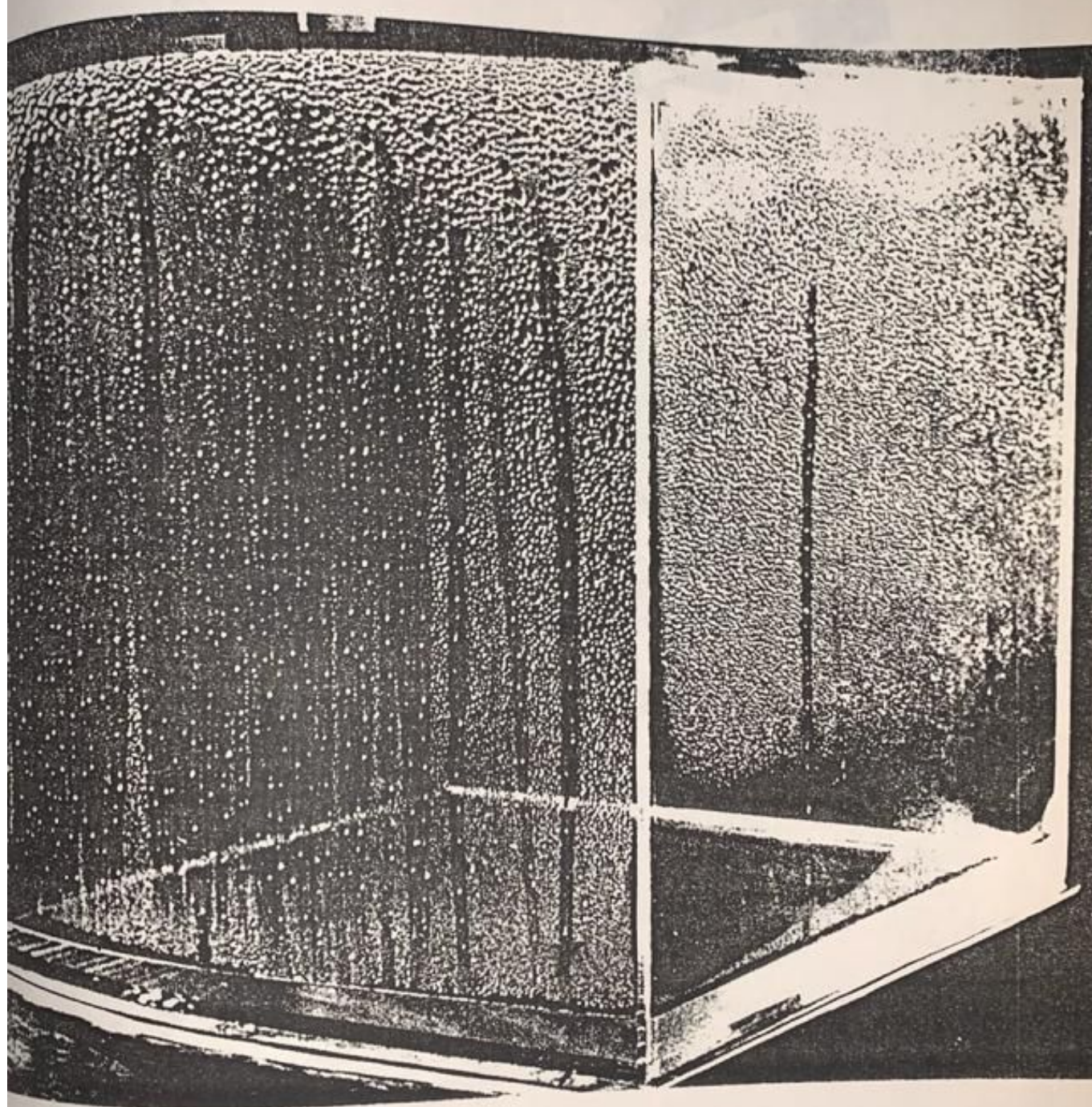
No trabalho de César temos um apagamento de formas que produz um novo volume opaco. Enquanto que no trabalho de Hans Haake 5 "Cubo de Condensação" (1963-65) (F.115). Plástico, Acrílico. Água, Condições metereológicas da área em exibição, 30 x 30 x 30 cm. As condições metereológicas são criadas por um cubo transparente de acrílico vedado, com água em sua base formando um sistema fechado de evaporação e condensação.

A água evapora da base, volta a se condensar nos acrílicos em pequenas gotículas que acabam por escorrer novamente a base e a evaporar mantendo o ciclo.

O cubo de acrílico já tem o seu volume determinado, não temos portanto a formação de um novo volume. O que temos é a passagem de um cubo transparente para um cubo translúcido por um processo de apagamento da transparência do vidro pelas gotículas de água, portanto, um apagamento de superfície.

Portanto, inverso ao trabalho anterior não se trata de um apagamento de um volume por outro e sim de um reforçamento do volume do cubo pelo apagamento de sua transparência.

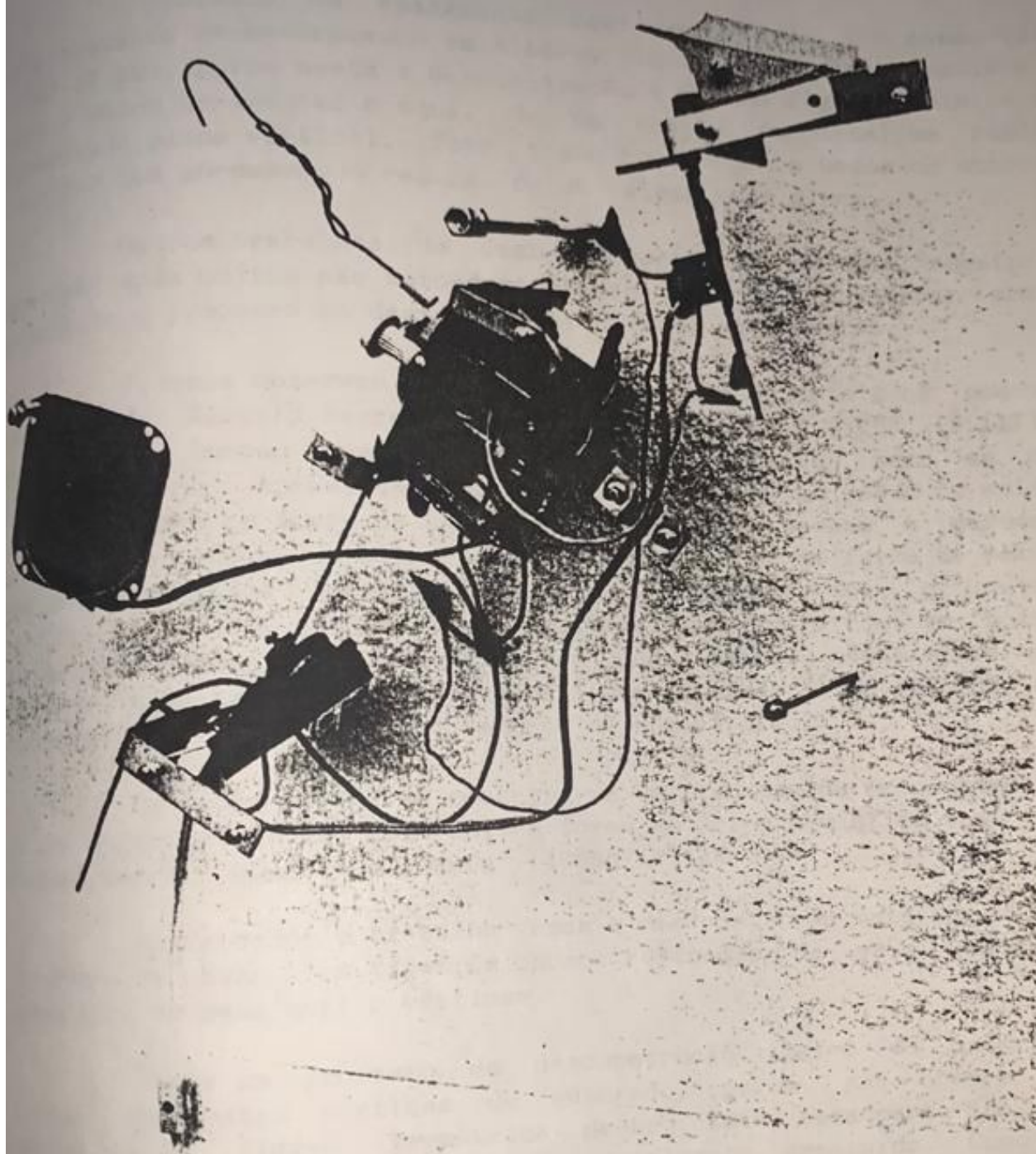
Outro Nouveau Réaliste que se utiliza de processos destrutivos é Jean Tinguely "Croqui de Rádio" (1962) (F.116) onde um 16 rádio é desmanchado em peças componentes em um plano vertical. Existe neste processo de desconstrução e apagamento do rádio enquanto seu volume original, em um desmembramento sobre este plano, onde fios interligando estas partes como auto-falante e sintonizador de estações de rádio e outras partes do rádio possibilitam este desmembramento, sem que o rádio deixe de funcionar. Portanto, o que está sendo apagado é a forma ou desenho anterior do rádio. A



F. 115

HAACKE, Hans

Cubo de Condensação (1963-1965), plástico, acrílico, água, condições
meteorológicas da área em exibição - 30cm x 30cm x 30cm. Coleção: Galeria
John Weber, Nova Iorque.



F. 116

TINGUELY, Jean

Croqui de Rádio (1962), rádio desmontado e fixado à parede, s/ dimensões.

consciência do autor quanto ao processo de desconstrução e da nova forma está presente no título do trabalho: "Croqui de Rádio".

99 O processo de apagamento aqui encontrado é o mesmo que vemos enquanto desmembramento em Alberto Giacometti "Mulher Degolada" (1932) (F.99), porém nesta a desconstrução é de uma figura feminina e sobre o plano horizontal e aqui, de um objeto funcional, um rádio desmembrado, plano vertical. Este trabalho é comum a todos os outros trabalhos que possuem sua redução de um volume a um plano.

Outros trabalhos de Jean Tinguely como em suas "máquinas rebeldes" onde muitas são auto-destrutivas, podemos considerar como apagamento o processo de destruição efetiva de suas partes.

117 Podemos observar processos de apagamentos em alguns poucos trabalhos de Richard Serra como em "Balde Invertido" (1967) (F.117). Este trabalho também é um exemplo de escultura "mole" como as de Claes Oldenburg. Apresenta uma borracha mole como se fosse um molde de dois volumes em forma de balde, presos por duas pontas a parede, sendo que o volume de baixo encontra-se para fora em forma de balde sem que sua parte interna seja vista, enquanto que o outro encontra-se com seu volume apagado voltado para dentro como um "bolso de calça" apresentando sua abertura onde também não é visto seu interior. Este trabalho é uma evidente demonstração de um processo de apagamento do volume e do ocultamento da superfície.

Em outro trabalho encontramos um processo de desconstrução de uma superfície e seu material; a forma anterior é mantida como em 118 Richard Serra "Conduta Violenta" (1968) (F.118).

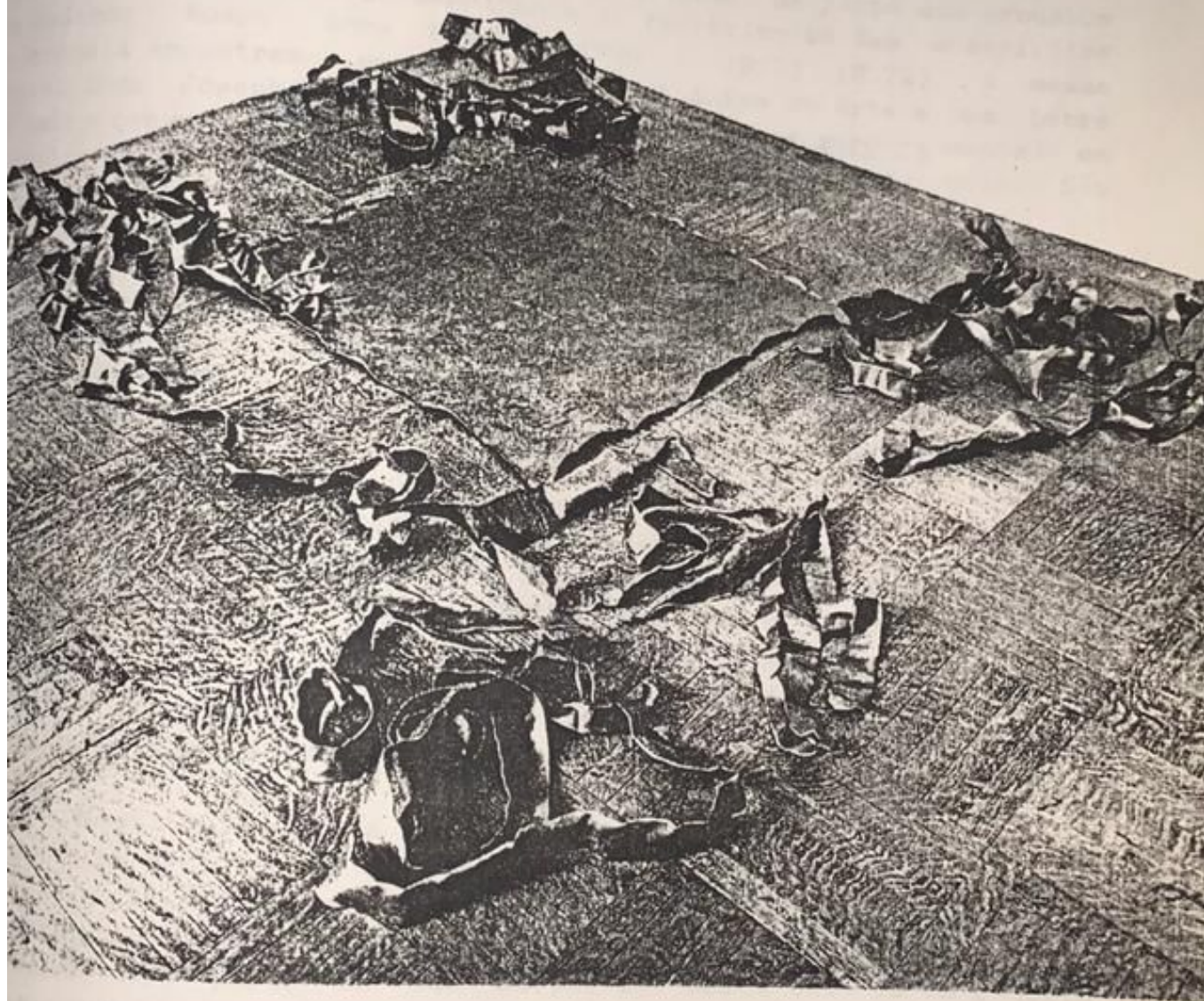
Descrevendo o trabalho vemos a desconstrução material de um "quadrado de chumbo" em tiras de chumbo retiradas de seus lados e acumuladas em seus quatro vértices.

Temos um processo de desconstrução lógico do material "chumbo" nos quatro vértices do quadrado, porém, não ocorre um apagamento da figura geométrica deste. Este apagamento só se cumpriria se todo o quadrado fosse materialmente destruído. Como o quadrado é um ente geométrico, sua figura permanece constante independente de sua dimensão ou escala. Este trabalho é uma reflexão sobre a desconstrução e apagamento da figura.

Analisaremos agora trabalhos de outro importante artista contemporâneo, Joseph Beuys, que apresentam processos de apagamento da forma. Nele encontramos a utilização do feltro e da gordura ou banha como material que desempenham papel respectivamente de isolante (energia = vida). Claro que não pode deixar de ser mencionado seu acidente de avião ao servir a Alemanha na II Guerra, na Luft Waffe que colocou-o em risco de vida e as pessoas que o socorreram



F. 117
SERRA, Richard
Balde Invertido (1967), borracha e fibra de vidro - 91,5cm x 30,5cm,
destruída.



F. 118
SERRA, Richard
Conduto Violenta (1968), chumbo - 250cm x 290cm. Coleção: Museu Nacional de
Arte Moderna, Centro Georges Pompidou, Paris.

colocaram em seu ferimento gordura e o embrulharam em feltro. Existe portanto transferida a sua poética uma grande carga simbólica e um conceito de "energia" como também muitas vezes seus objetos são partes de seus rituais ou seus trabalhos como esculturas sociais.

Seu primeiro trabalho a ser estudado é Joseph Beuys "Queda de Neve"/ SCHEEFALL (1965) (F.119), Madeira e Feltro. Neste trabalho temos um apagamento parcial dos três troncos de arbustos quebrados por uma série de quadrados de feltros empilhados. Quanto maior o empilhamento de feltros maior o apagamento da parte dos arbustos cobertos. Aqui temos algo semelhante ao recobrimento das superfícies em Medardo Rosso "Ecce Puer!" (1906 - 1907) (F.72). A mesma referência encontramos em sua performance: Aulas de Arte a Uma Lebre Morta, onde Joseph Beuys com o rosto coberto por gordura sentado em um banco conversa sobre arte com uma lebre morta em seu colo. São exemplos de processos de apagamento.

Utiliza-se do feltro em outro trabalho Joseph Beuys "Cama" (1963 - 1964) (F.120), cama, feltro, cobre e ferro. O feltro encontra-se jogado sobre a cama como um cobertor desarrumado propositalmente, deixando que parte do volume seja visto. Aqui também temos um apagamento parcial onde o feltro funciona para o trabalho como isolante, da mesma maneira que o cobertor para um corpo sobre a cama.

Nestes trabalhos temos uma relação entre uma superfície de feltro e uma estrutura que está sendo apagada e isolada. A idéia de isolamento encontra-se também presente em Joseph Beuys "Caixa de Ferro e Vácuo-Massa" (1968) (F.121) onde uma caixa de metal em forma de meia cruz cúbica fechada contém: 100 Kg de gordura, 100 bombas de ar para Bicicleta e um fragmento do filme "Eurasienstab" que pode ser traduzido por "Bastão da Eurásia".

Neste caso temos um ocultamento destes elementos por uma forma de meia cruz cúbica que funciona como uma caixa opaca que pode abrigar e ocultar volumes diferentes do seu. Portanto, não temos aqui um apagamento da forma e sim um ocultamento pois os volumes ocultados não possuem nem parte de sua superfície semelhante ou em contato "aparente" com a superfície do volume de ferro que os envolve. Tudo está em oculto, portanto é necessidade e conceito do trabalho que estes elementos não operem no trabalho pela sua visibilidade se quer parcial e sim pela "não" visibilidade.

Assim como nesta escultura a invisibilidade dos objetos internos à caixa está sendo considerada pelo trabalho, alguns processos de desmaterialização do objeto podem ajudar a pensar a questão do apagamento da forma contemporânea como o desinteresse das artes plásticas pela visibilidade iluminista, um olhar que percorre tudo e a tudo quer ver. Um desapego do artista pelo "tornar visível"

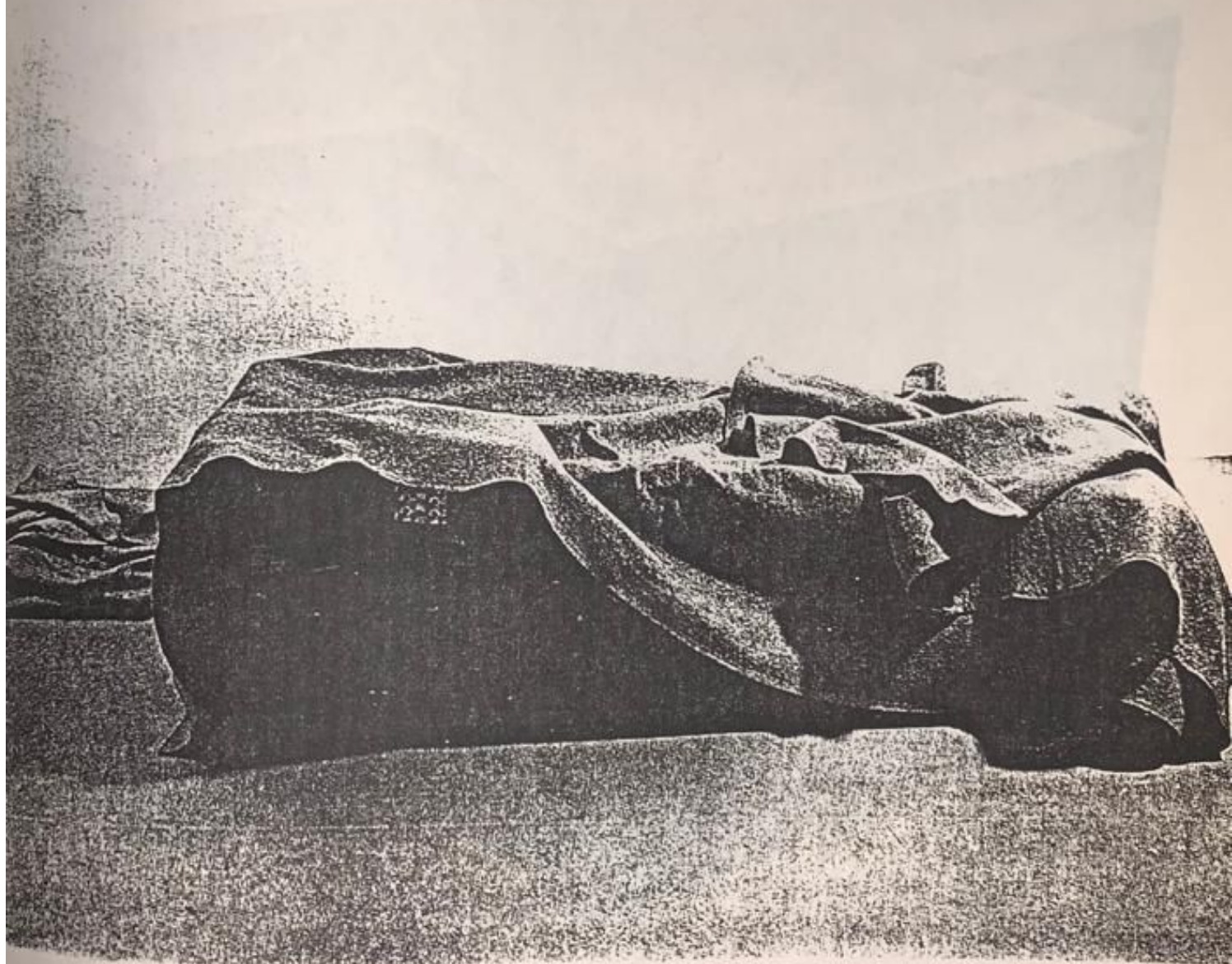


F. 119

BEUYS, Joseph

Queda de Neve / Scheefall (1965), madeira e feltro - 23,1cm x 120cm x 363cm.

Coleção: Fundação Emanuel Hoffman, Museum für Gegenwartskunst, Bali.

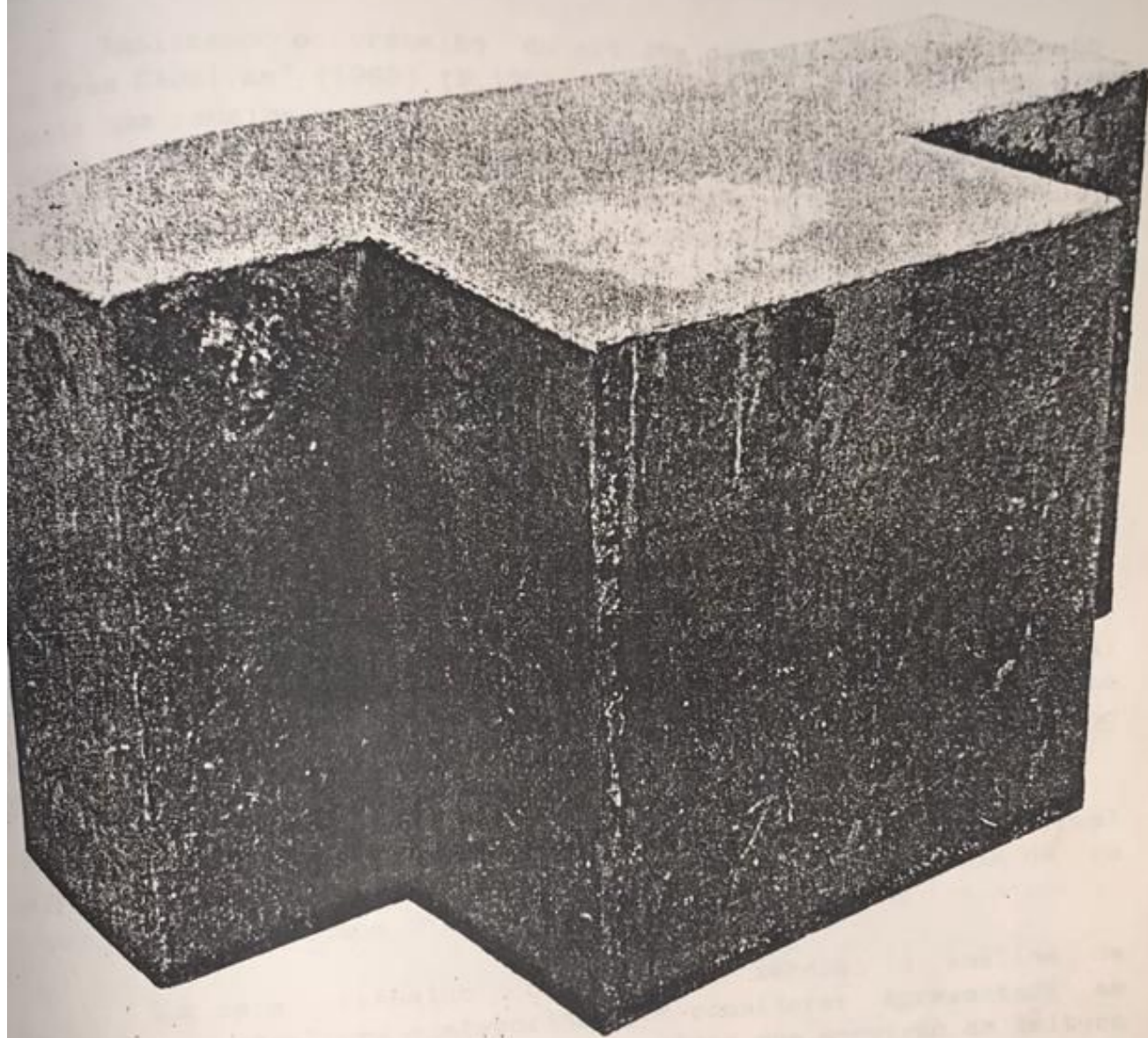


F. 120

BEUYS, Joseph

Cama (1963-1964), cama, feltro, cobre e ferro - 59cm x 121cm x 245cm. Coleção:

Heiner Bastian.



F. 121

BEUYS, Joseph

Caixa de Ferro e "Vácuo - Massa" (1968), caixa de metal em forma de meia cruz cúbica fechada contendo: 100 kg de gordura, 100 bombas de ar para bicicleta e um fragmento do filme "Eurasiensstab" que pode ser traduzido por "Bastão da Eurásia - 55cm x 110cm x 55cm. Coleção Particular.

Trabalhos conceituais pregavam como uma de suas questões que o papel do artista não é mais lutar com a matéria e sim propor idéias para fazer obras.

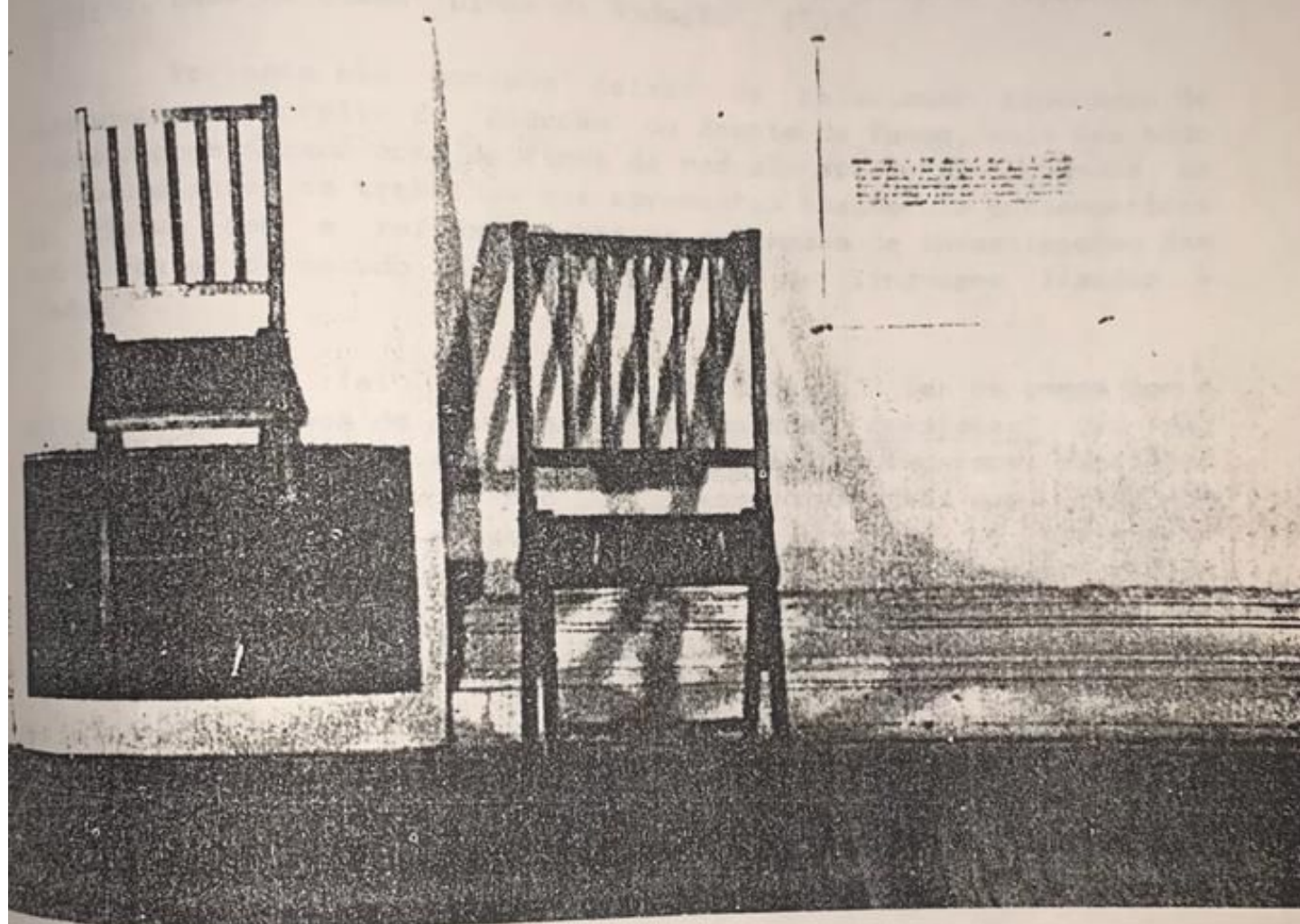
122 Analisando o trabalho do artista conceitual Joseph Kosuth apresenta uma cadeira verdadeira colocada entre um painel fotográfico da mesma cadeira e de uma definição Verbal da cadeira extraída de dicionário. Este procedimento é repetido por um grupo de obras de Kosuth onde a mais conhecida é que está sendo analisada. As variantes são "Uma e Três Mesas" e "Uma e Três Serras", todas de 1965.

Neste trabalho temos uma demonstração com os três componentes da obra de uma desmaterialização do objeto, partindo de um objeto referente (cadeira Verdadeira) ao seu signo icônico e ao seu signo linguístico, como também podem pensar em um apagamento conceitual onde eu tenho uma redução progressiva da capacidade de representação dos signos tradutores.

"Embora a força visual do objeto, da sua representação fotográfica e da sua definição se mantenha, parece indubitável que o referente (a cadeira verdadeira), o seu signo icônico (a fotografia) e o seu signo linguístico (a definição de dicionário), precisamente enquanto múltiplas possibilidades de denotar um conceito, lhe estão de fato submetidas, e daí a prevalência deste conceito". [20]

Portanto, aqui não se trata de um apagamento formal realizado sobre o material, superfície ou volume da obra e sim de um apagamento da capacidade de representação de seus signos tradutores.

Com este trabalho conceitual, termino a análise de apagamentos em escultura contemporânea por considerar apresentada as principais formas de apagamento contemporâneo que servirão de leitura para a Instalação Topografia Artificial (1988): Marco do Valle. Aos desdobramentos conceituais e à desmaterialização do objeto seguem-se outros movimentos. Evidentemente poderíamos estudar processos de apagamento em Happening ou performances, mas não faz parte de nosso objetivo de estudo. A escolha de esculturas neste texto e a procura de processos de apagamentos que pudessem estabelecer diferenças e semelhanças entre processos de apagamento modernos e contemporâneos, acabou por nos orientar a partir de trabalhos fundadores de uma nova tradição de apagamentos de Man Ray e a escultura "Mole" de Marcel Duchamp, portanto, iniciamos pelo estudo de objetos Dada e Surrealistas para trabalhos contemporâneos onde a reflexão obrigatória se fazia presente, como na inteligência Pop, New Dada, Novo Realismo, Povera e Conceitual. Estes movimentos tem muitas de suas obras relacionadas ao que Renato de Fusco chamou de linha da



F. 122
KOSUTH, Joseph
Uma e Três Cadeiras (1965).

Redução. "O termo redução" não significa, neste caso, um processo simplificado através do qual, após anos de acurada pesquisa e de exegese crítica, a arte contemporânea possa ter solucionado seus problemas; antes indica um outro processo que visa investigar as estruturas, os próprios instrumentos de linguagem e se caracteriza sobretudo por grandes transformações: a contestação ou a redução constante de um código recém-adquirido a um outro ainda mais recente. (...) De resto, é notório que este foi um dos principais objetivos do dadaísmo, base da nossa "Linha da Redução". [21].

Portanto não podemos deixar de relacionar processos de apagamento ao conceito de "Redução" de Renato de Fusco, onde nem todo trabalho considerado como da linha da redução apresenta processos de apagamento, porém, os trabalhos que apresentam apagamento contemporâneo não existem sem a reflexão sobre os processos de investigações das estruturas e o estudo dos instrumentos de linguagem ligados à "Redução".

Além do fato da "linha da Redução" ter em comum com o estudo dos processos de apagamentos trabalhos "dadaístas" que são também fundadores da nova tradição de apagamentos modernos, considero como apagamento contemporâneo o desenvolvimento por "reflexão crítica" ou "redução" a partir da nova tradição de apagamento inaugurada por Man Ray em "O Enigma de Isidore Ducasse" (1920) (F.97).

NOTAS

1. BRITO, Ronaldo e VENÂNCIO FILHO, Paulo. O moderno e o contemporâneo (O novo e o outro novo)... Rio de Janeiro, FUNARTE, novo e o outro novo), pg 5.
2. BAILLY, Jean - Christophe. Marcel Duchamp, Fernand Hazan, Paris, 1984, p. 54.
3. POGGLIOLI, R. . Teoria dell 'arte d'Avanguardia, II Mulino, Bolonha, 1962 p.77-78.
4. PAZ, Octavio, Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza, São Paulo, Editora Perspectiva, 1977. p.45.
5. Idem, op. cit., p.47.
6. FUSCO, Renado de. História da Arte Contemporânea, Editorial Presença, Ida, Lisboa, 1988, p. 302.
7. VENÂNCIO FILHO, Paulo. Texto Duas esculturas, in Caderno Cinza da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura do Rio de Janeiro, Ano 1, nº 1, 1984, p. 32.
8. Idem, Duas Esculturas, op. cit., p. 32.
9. Idem, Duas Esculturas, op. cit., p. 32.
10. Idem, Duas Esculturas, op. cit., p. 32.
11. ZANINI, Walter. Tendências da Escultura Moderna, Editora Cultrix, São Paulo, 1971., p. 281.
12. Idem. Tendência da Escultura Moderna, op. cit., p.284.
13. Idem. O Moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo), op. cit., p. 07.
14. Idem. O Moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo), op. cit., pp. 08-09.
15. Idem. O Moderno e o Contemporâneo (o novo e o outro novo), op. cit., p. 09.
16. Idem, op. cit., p. 7.
17. Idem, op. cit., p. 7.
18. Idem, op. cit., p. 7.
19. FUSCO, Renato de. Op. cit., p. 316.
20. Idem, op. cit., p. 346.
21. Idem, op. cit., p. 293.

2.2. LEITURA DE PERCURSO ATÉ INSTALAÇÃO: TOPOGRAFIA ARTIFICIAL 1988/ MARCO DO VALLE

Plano é a palavra-chave para entendimento dos conceitos construtivos com os quais os objetos ou esculturas estarão se confrontando na produção do trabalho, e que está presente na primeira mostra individual que realizei de 8 a 27 de Maio de 1979, no Museu de Arte Contemporânea de Campinas, MACC. Um ano mais tarde, em 1980, é apresentada ao público de São Paulo no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC-USP, sobre a qual escreve Aracy do Amaral: "São propostas que ocorrem sobre o plano". Aliás, o próprio título da exposição, "Três Pontos Não Colineares Determinam Um Plano" (Euclides) já nos remete ao plano horizontal, onde se dispõem "Os objetos cuja construção está intimamente ligada com a escolha dos materiais utilizados: PVC, borracha, rodízio, conduíte, madeira, pedra e espuma". [1]

Portanto, é consciente e operante no trabalho um vetor de horizontalidade na produção do mesmo oposto à tradicional verticalidade da escultura, como também a ausência proposital da base colocando diretamente a escultura no mundo.

A horizontalidade observada em Anthony Caro. «É evidente que não foi Caro o primeiro escultor a utilizar a horizontalidade. Além de exemplos anteriores de tumbas, por exemplo, onde ao contrário de Caro a idéia é de imobilidade, de morte, a "Mulher na Banheira" (F.07) de Degas que só é perceptível quando vista de cima, é também um exemplo, ou "A Mulher Degolada" de Giacometti e várias esculturas de mesa, embora nessas a delimitação do plano seja evidente. Mas nas esculturas de Caro a horizontalidade não é um acaso, é uma intensão deliberada de dispersão que percorre todo o seu trabalho até hoje.»

[2]

Enquanto que em Anthony Caro a horizontalidade é construída por uma série de planos verticais mais baixos que a altura do olho que caminham horizontalmente por conexões que tem intensão deliberada de dispersão. No meu trabalho a horizontalidade é conseguida pela linearização do objeto (dado pelos cumprimentos dos canos de PVC) ou pela dispersão dada pelas linhas maleáveis, conectores entre partes do trabalho rastejante pelo chão (mangueira de borracha natural).

Portanto, podemos observar em Anthony Caro que o trabalho é a construção da horizontalidade que assume um valor positivo, enquanto que em meu trabalho trata-se da submissão ao plano de um acomodamento impreciso ao chão com uma dominante desconstrução por dispersão com valor negativo onde a horizontalidade é parte do

perfeito
Também esculturas construídas
por Degas e o primeiro
(muito diferente)

trabalho e não o próprio.

"Rastejantes, concebidas em vinculação com o solo, essas peças se estendem, alongam-se, de maneira impactante para o observador, formas invariavelmente cerradas, adequando-se bem mais ao espaço plano circunscrito, limitado ao plano aberto, infinito." [3]

Com a questão do Plano colocada, passarei a analisar alguns objetos e esculturas pertencentes a este trabalho: "Três pontos não colineares determinam um plano (Euclides)" e a outros procurando estabelecer um percurso de seu desenvolvimento até os trabalhos mais recentes onde se apresentam os processos de apagamento.

Como critério de leitura estarei observando processos de construção e desconstrução presentes no trabalho uma vez que os processos de apagamento estão ligados aos processos de desconstrução.

Um trabalho importante que é paródia do título da exposição 123 é Marco do Valle "Axiomado Plano de Euclides / Borracha / Rodízio" (1979) (F.123). Trata-se de um conjunto de três objetos iguais compostos por uma bola de borracha conectada a um rodízio de mobiliário (para mesa de TV, por exemplo).

A este trabalho refere-se Aracy do Amaral: "E, compensando ainda uma vez um pesado universo tecnológico, no qual o artista se move com familiaridade, surge subitamente um elemento inesperado de humor, com a bola - rodízio, invento/brinquedo impossível". [4] Prefere exaltar o lado lúdico do trabalho enquanto considero mais pertinente seu lado conceitual.

Neste trabalho temos um processo de disfuncionalização do objeto bola, bem como do rodízio apontado por Aracy como brinquedo impossível. Temos neste objeto aproximação a Marcel Duchamp "Roda de 124 Bicicleta" (1913) (F.124) onde o processo desconstrutivo da funcionalidade tanto do Banco como da Roda de Bicicleta opera na montagem do trabalho. Esta referência a um trabalho Dada é importante pois este processo de construção negativa que chamo de desconstrução segue em alguns de meus trabalhos e tem aí sua origem.

No caso da bola - rodízio, por licença poética a considero como um "ponto". Metáfora com a geometria euclidiana uma vez que dou representação tridimensional à geometria plana e a algo que não tem dimensão.

Portanto, estou considerando a bola como esfera sobre um plano e sua possibilidade de movimento. O rodízio também caracteriza possibilidade de movimento. É esta possibilidade de movimento que é destruída ao conectar ironicamente a bola ao rodízio.



F. 123

VALLE, Marco do

Axioma do Plano de Euclides (1979), borracha / rodízio - bola de borracha
diâmetro: 15cm. Coleção: Thomas Cohn.



F. 124
DUCHAMP, Marcel
Roda de Bicicleta (1913m ed. 1964). Ready-made: roda de bicicleta fixada sobre um banco de cozinha - 126,5cm. Coleção: Museu Nacional de Arte Moderna, Centro Georges Pompidou, Paris.

Outra questão importante é que as três Bolas - rodízio estão espalhadas sobre o plano. Portanto, podemos pensar no espalhamento como um processo de dispersão ou desconstrução do objeto dependendo das distâncias que se encontram umas das outras, lembrando o fato dos objetos estarem mais ligados neste trabalho a um espaço plano circunscrito, bem observado por Aracy do Amaral.

Embora teremos uma desconstrução por distanciamento a forma de cada objeto é mantida, não havendo, portanto, qualquer apagamento formal.

25 Em outro trabalho, Marco do Valle "PVC / Pedra / Borracha / Rodízio" (1979) (F.125) onde temos dois tubos de PVC hermeticamente fechados por duplas conexões "L" formando um todo que se estivesse sozinho no plano nos traria a impressão de leveza e de estar fechado com ar como uma "Câmara de ar". Porém, sobre ele, é colocada uma pedra granito que busca prendê-lo visualmente ao solo, e sobre esta uma pequena Bola - rodízio ou na linguagem do trabalho: pequeno ponto.

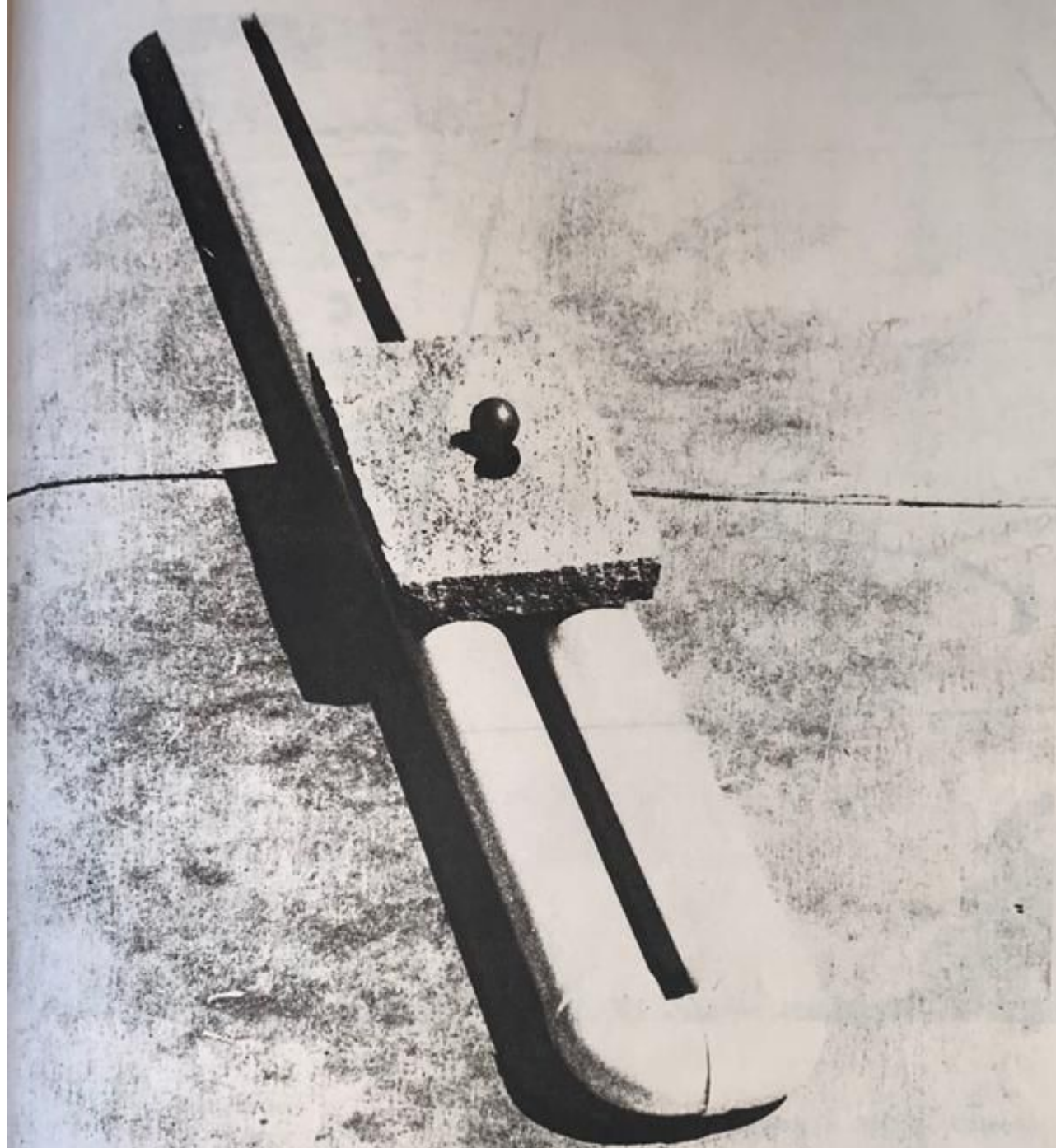
Neste trabalho, temos um processo dominante construtivo por empilhamento opondo-se a leveza do PVC ao peso da pedra granito. O processo desconstrutivo está na Bola - rodízio já estudada. Portanto, temos aqui um processo híbrido onde no processo construtivo dominante é abrigado um processo desconstrutivo.

Apesar do empilhamento e sobreposição a diferença de dimensões não chega a provocar apagamento de forma no trabalho, ao contrário, temos um processo de soma onde a forma final é resultado das formas anteriores que se mantêm como partes da final.

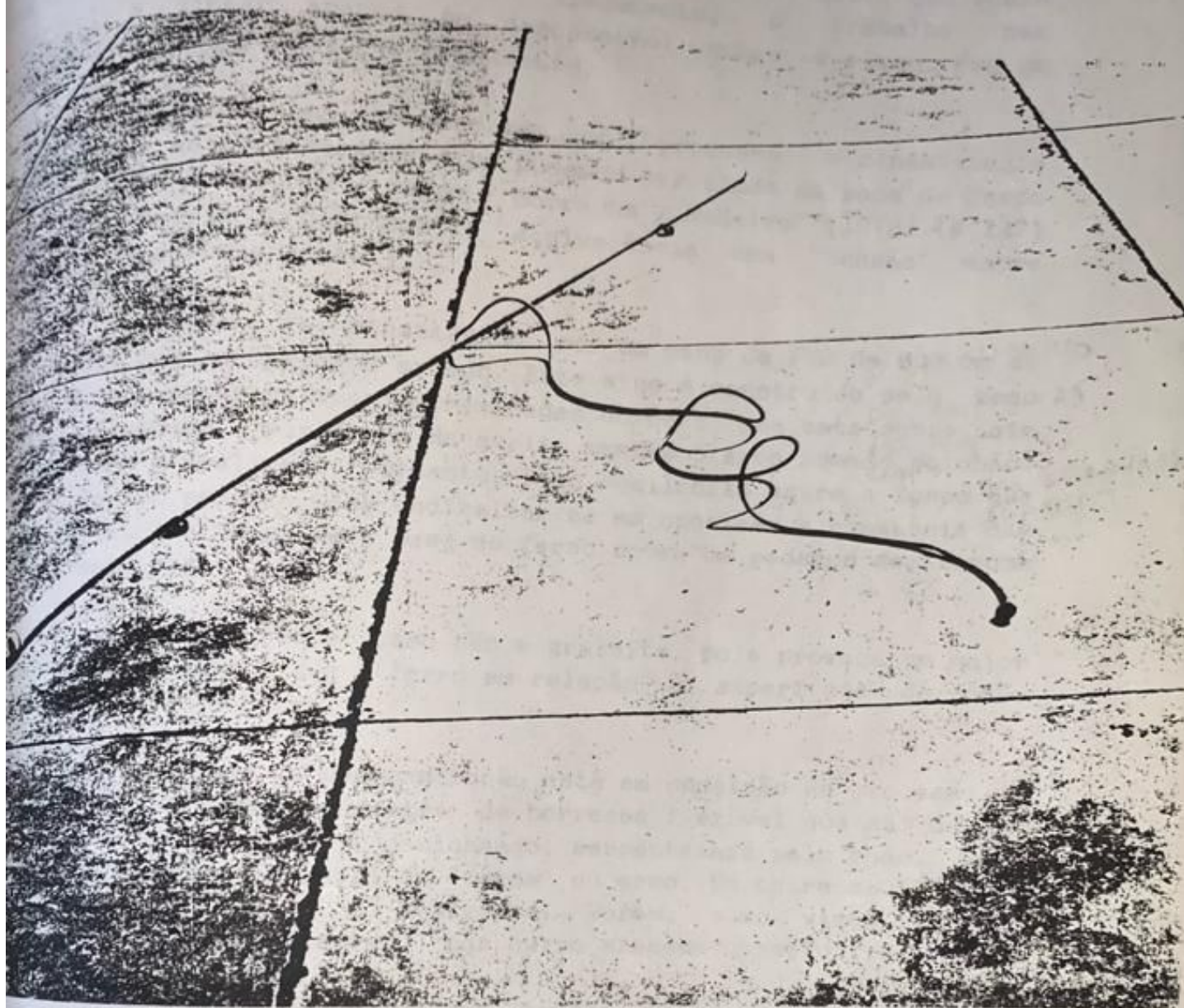
26 No trabalho de Marco do Valle "PVC / Borracha / Rodízio" (1979) (F.126) temos cano de PVC fechado por tampas em suas extremidades. Partindo por uma conexão do meio do cano uma mangueira de borracha natural vermelha de 300 cm que em sua outra extremidade conecta um rodízio. No cano de PVC simétricos ao centro de onde parte a mangueira temos um rodízio de cada lado conectado.

Neste trabalho temos uma dominante desconstrução da direção rígida imposta pelo cano de PVC pela mangueira flexível que parte de seu centro caminhando perpendicular a sua direção até o rodízio, onde a mangueira como que se desenrola amoldando-se ao plano.

Funciona como o axioma da "Geometria Plana" na formação de um plano por uma reta e um ponto fora dela. Existe aqui um espalhamento ao plano que também é dado pelos 3 rodízios destes objetos que não são colineares. A descômoda desconstrução do objeto ao plano é dominante, porém, não existe apagamento de uma forma pela outra. Temos, portanto, um processo de desconstrução semelhante à



F. 125
VALLE, Marco do
PVC / Pedra / Borracha / Rodizio (1979), mesmo material - 260cm x 36cm x 26cm.
Coleção: Acervo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.



F. 126

VALLE, Marco do

PVC / Borracha / Rodízio (1979), mesmo material - 300mc x 300cm. Coleção:
Galeria São Paulo, São Paulo.

"Mulher Degolada" de Giacometti no que se refere a sua desconstrução ao plano, porém, nesta encontramos apagamento pelo rompimento com a tradição do modelato, tendo a imagem do corpo da mulher sofrido um apagamento de sua superfície e de seu volume. No caso deste trabalho não existe uma imagem anterior como a Mulher em Giacometti que possa ser apagada. Portanto, não temos apagamento, o trabalho sem superfície e linear apenas se desconstrói sobre o plano. Mas um exemplo de desconstrução sem apagamento.

Depois de ter apresentado um processo predominantemente construtivo e outro desconstrutivo podemos ver ainda na peça de Marco do Valle "PVC / Espuma / Ferro / Borracha / Madeira" (1979) (F.127) um processo híbrido onde temos na equivalência uma "tensão" entre construção e desconstrução.

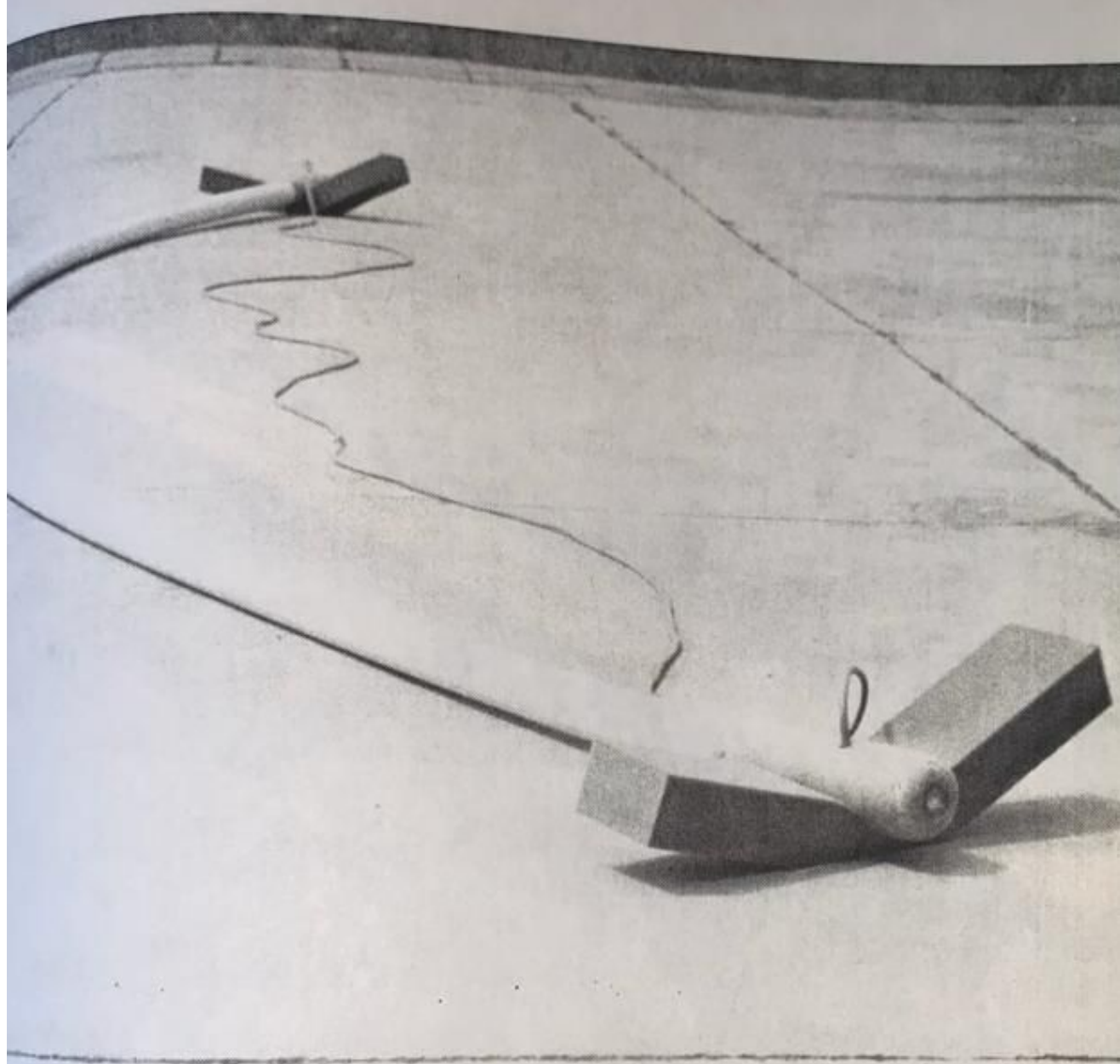
O trabalho é constituído por um cano de PVC de 600 cm de comprimento que encontra-se arcado. Este arco é construído pelo peso do ferro (que fecha as duas extremidades do cano) que está sobre dois pedaços de espuma e por força de atrito mantém o arco armado no chão. A construção é realizada, portanto, pelo equilíbrio entre a força que o arco de PVC realiza para endireitar-se em oposição à somatória das forças de atrito dadas pelo peso do ferro sobre os pedaços de espuma nas extremidades.

A espuma neste caso não é gratuita, pois provoca um maior coeficiente de atrito que o ferro em relação à superfície do chão (plano) onde se encontra.

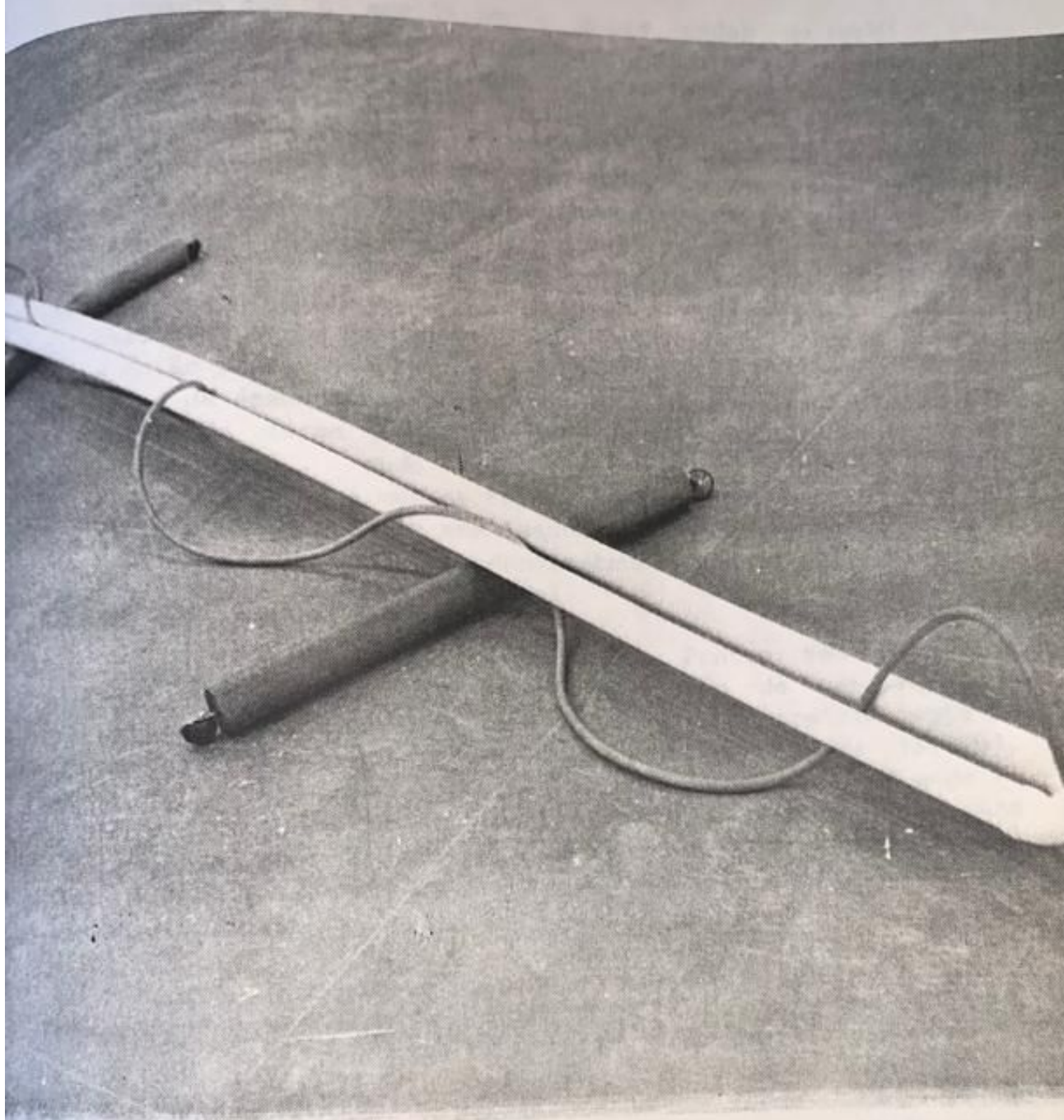
O processo de desconstrução está em oposição ao processo do arco construído. Uma mangueira de borracha flexível que sai de uma das pontas à outra do arco, caminhando, serpenteando pelo chão, está apenas representando o papel de "corda" do arco. Encontra-se "frouxa" como se o arco também o estivesse. Porém, como vimos, o arco encontra-se tensionado (arcado) por outro sistema construtivo.

Portanto, podemos ver uma "tensão" entre a construção que mantém o arco armado e a desconstrução que indicia um arco frouxo. A tensão está produzida sobre o mesmo princípio ou conceito de "arco". Pudemos ver neste exemplo a constituição de um "estranhamento" pela ambigüidade produzida entre construção e desconstrução.

Procurarei através do exemplo de Marco do Valle "PVC / Madeira / Borracha / Rodízio" (1979) (F.128) estabelecer diferenças entre o que denomino de construção positiva e negativa. O trabalho consiste de dois canos de PVC de 05 x 400 cm paralelos e hermeticamente fechados em suas duas pontas por duplo "L" formando um todo conforme foto, que estão colocados sobre dois cilindros de madeira que funcionam como rodas. Nas extremidades de cada rolete temos um rodízio de cada lado.



F. 127
VALLE, Marco do
PVC / Espuma / Ferro / Borracha / Madeira (1979), mesmo material - 600cm x
120cm.



F. 128
VALLE, Marco do, *PVC / Madeira / Borracha / Rodizio* (1979), mesmo material -
400cm x 80cm x 14cm. Coleção: Galeria São Paulo, São Paulo.

Partindo de uma das extremidades do volume fechado de PVC até a outra extremidade temos uma mangueira que vai serpenteando como que levando "ar" de um lado para outro do mesmo recipiente de PVC fechado, portanto, sem função.

Enquanto que o empilhamento sobre rodas de madeira são processos construtivos positivos, formadores de forma, a mangueira que leva o ar ao mesmo recipiente ou os rodízios colocados nas extremidades da roda de madeira são "construções negativas" ou desconstruções, onde um humor e uma lógica Dada estão atuando. Portanto, o que notamos neste caso é que não se trata de uma construção de uma forma a um plano, ou simplesmente da desconstrução de uma forma como na tradição do modelato, trata-se de uma desconstrução conceitual como a que ocorre na Bola-rodízio F. 123. São conceitos construtivos de objetos que estão sendo disfuncionalizados ou desconstruídos pela negatividade Dada. Poderíamos então pensar em "desconstrução conceitual", onde existe uma dominância da desconstrução do conceito anterior de cada objeto e uma construção da forma e outra que já vínhamos analisando, a "desconstrução formal", onde o conceito é construído pela desconstrução da forma a que se refere apagamentos formais. No caso do trabalho F. 128 que estamos analisando, apesar de apresentar uma desconstrução, trata-se de uma desconstrução conceitual, portanto, não temos no trabalho apagamento formal.

Outro objeto da exposição, "Três Pontos Não Colineares Determinam Um Plano" (Euclides) onde o processo de construção e desconstrução é produzido pelo mesmo dispositivo do trabalho está em 29 Marco do Valle "PVC / Madeira / Conduit / Rodízio" (1979) (F.129). Trata-se de uma peça que possui um corpo de PVC de 300 cm onde em suas extremidades temos dois êmbolos de conduit com rodízios nas pontas, que podem entrar ou sair do PVC alongando ou diminuindo a peça como um todo no plano, o que faz com que a peça possa ser adaptada ao espaço que ocupa.

Portanto, é o dispositivo do êmbolo que propicia ao alongar o objeto um processo construtivo e ao reduzi-lo uma desconstrução. Notamos aqui o aparecimento de um primeiro processo de apagamento da forma, desde que o objeto seja visto em dois momentos ampliado e reduzido. Temos, portanto, o apagamento de sua forma através de uma desconstrução por ocultamento de sua dimensão, onde sua forma passa de uma linha longilínea, com seu volume quase desprezível, para uma forma mais compacta, onde, porém, seu volume ainda que reduzido ganha presença, quando o objeto reduz de 780 cm para 300 cm.

Uma escultura com uma característica distinta e solicitada ao grupo de objetos e esculturas presentes na exposição de 1979 e que também apresenta apagamento é o trabalho Marco do Valle "Telha de 30 Cimento Amianto / Espuma / PVC / Rodízio" (1979) (F.130)

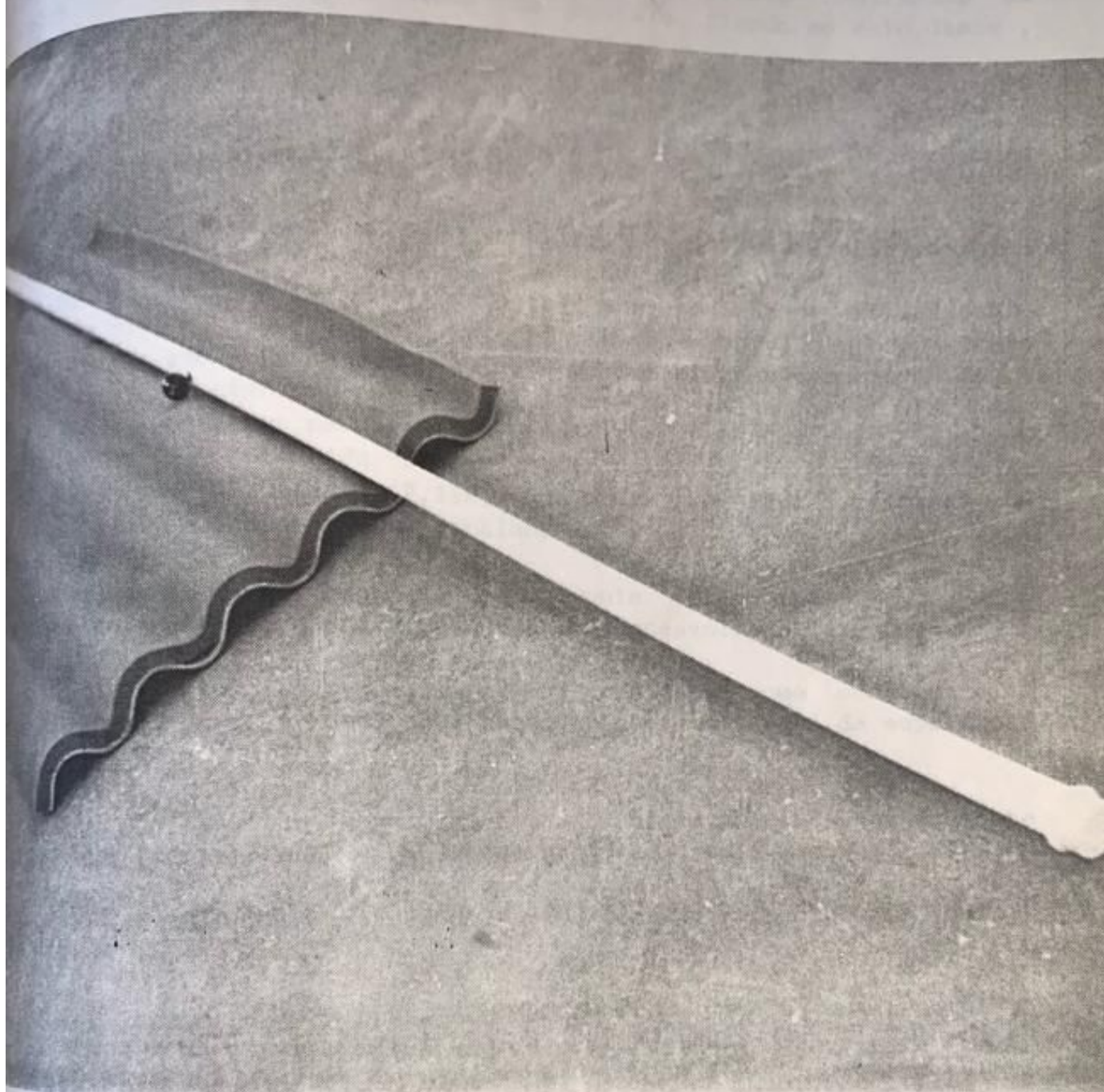


F. 129

VALLE, Marco do

PVC / Madeira / Conduit / Rodízio (1979), mesmo material - 300cm a 780cm.

Coleção: Acervo Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG.



F.130

VALLE, Marco do

Telha de Cimento Amianto / Espuma / PVC / Rodízio (1979), mesmo material, 12cm
x 96cm x 300cm.

onde temos uma telha de cimento amianto no chão (plano) com uma espuma de 5 cm de espessura colada sobre a totalidade da superfície aparente, acompanhando a ondulação da telha, e um cano de PVC de 300 cm de comprimento colocado em uma das ondas centrais rebaixadas da telha com espuma, tendo ainda um rodízio fixado no meio deste, também sobre a espuma.

A não ser a espuma que é colada, a telha e o rodízio são fixos ao cano de PVC. O próprio cano de PVC está apenas como em outro trabalho empilhado à telha sem ser fixado.

Temos aqui, já nos trabalhos de 1979, o aparecimento de dois elementos para o qual chamo a atenção do leitor: a utilização da "telha" e o apagamento formal dado pela sobreposição de superfícies. No caso da sobreposição da superfície da telha de cimento amianto pela espuma que a reveste e pelo fato de possuir uma espessura de 5 cm acaba por atenuar as ondas iniciais da "telha forma". Portanto ocorre um apagamento na forma que acaba por atenuar as ondas. O apagamento aqui ocorrido é semelhante ao de Joseph Beuys "Queda de Neve / Schneefall" (1965) (F.119) onde o feltro faria o papel da espuma para as ondas em meu trabalho.

Pedi a atenção do leitor pois voltaremos a estes como origem do trabalho de apagamento que foi desenvolvido pela tese.

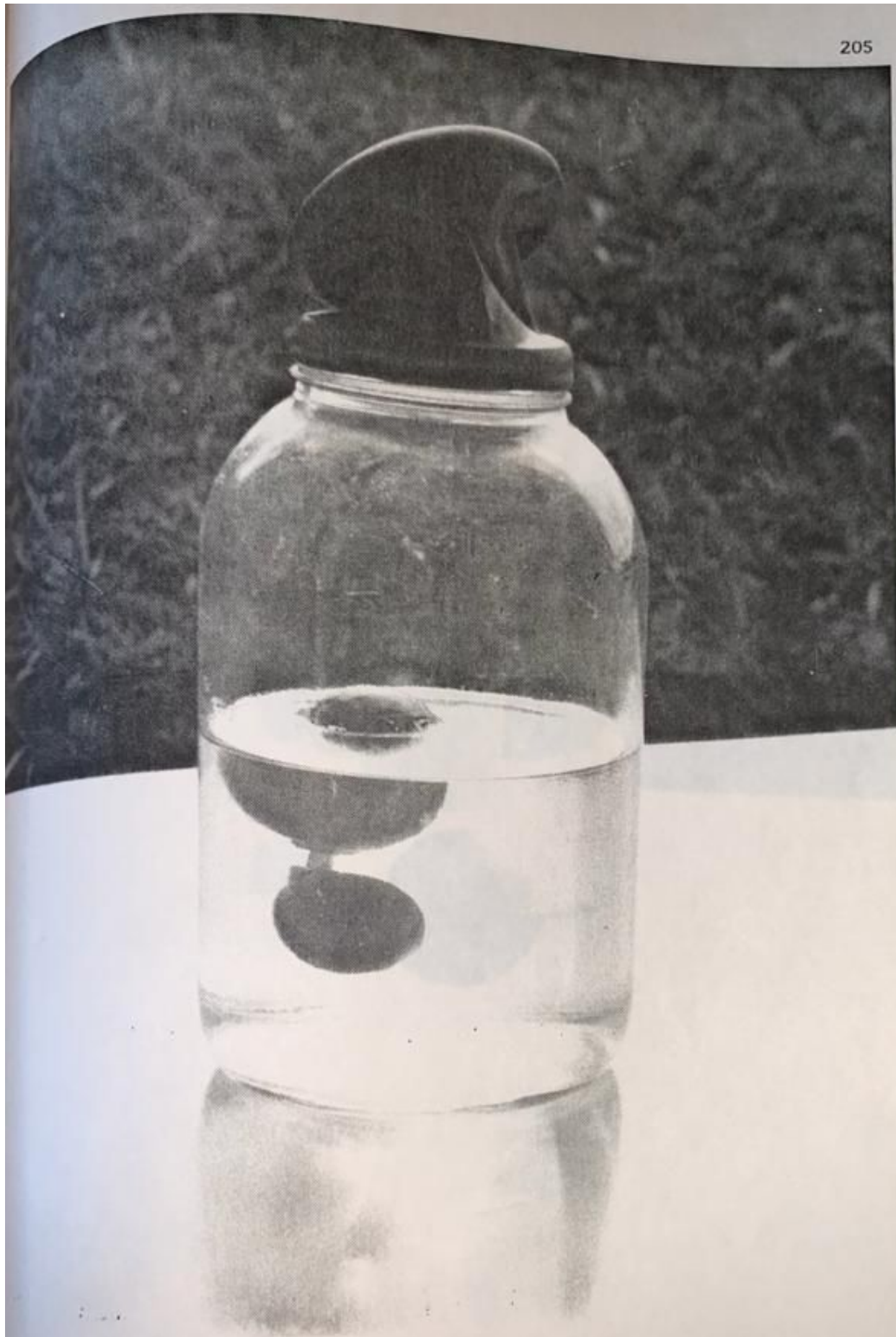
Voltando ao trabalho podemos considerar como construção o empilhamento e como desconstrução o apagamento formal da superfície da telha.

No trabalho de 1979 temos ainda em oposição a apagamento formal por ocultamento e apagamento formal pela sobreposição da superfície os trabalhos de Marco do Valle "Vidro / Água / Borracha / Rodízio" (1979) (F.131) e "Vidro / PVC / Água / Borracha / Madeira" (1979) (F.132).

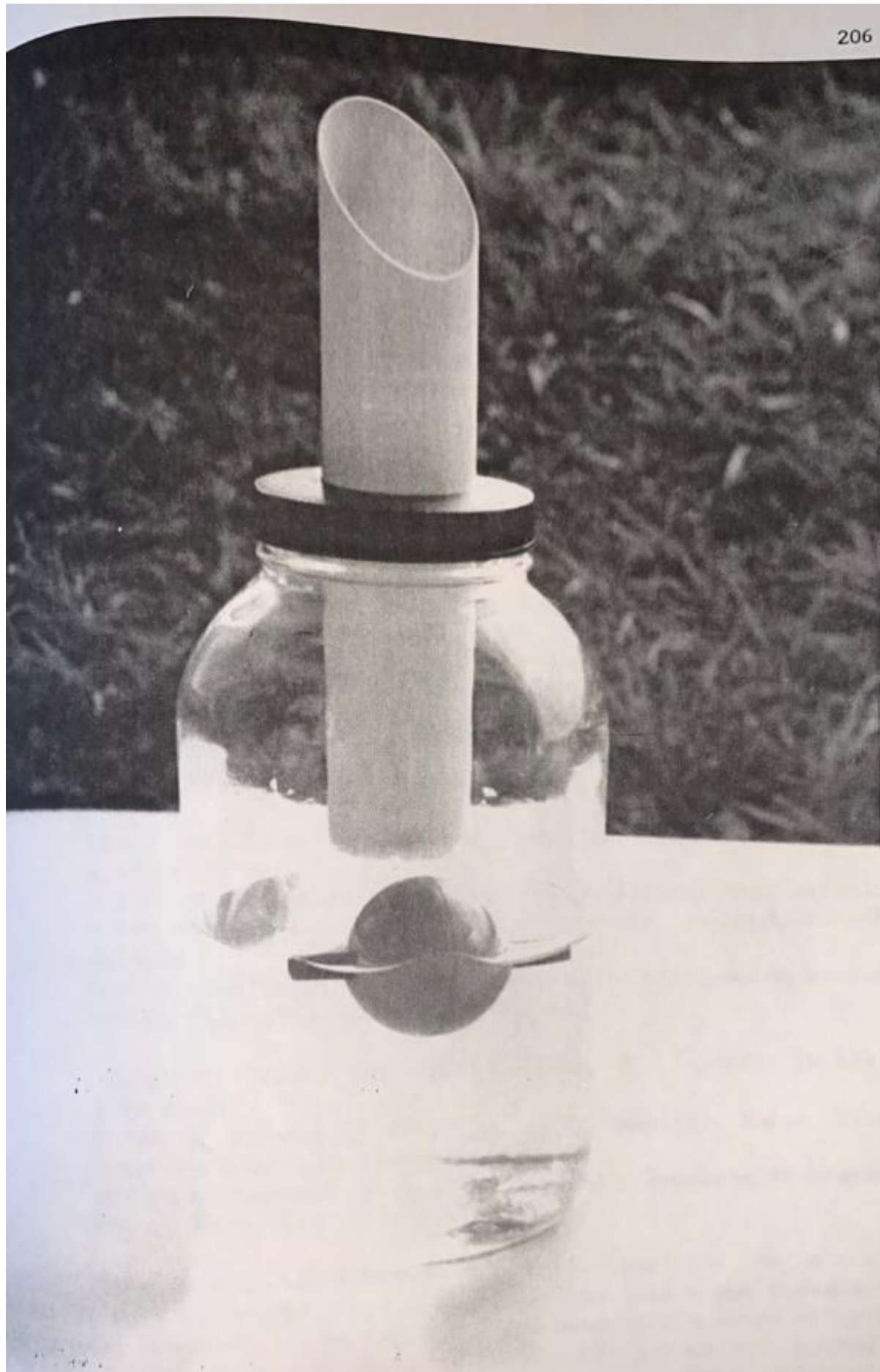
Neste caso os trabalhos tem uma dominância construtiva e posso falar de uma transparência de sua construção que é dada também pela transparência do vidro e da água.

As idéias de plano, transparência e apagamento apresentadas entre as 18 peças desta exposição dos quais analiso neste texto algumas apenas, terão seus desdobramentos nos trabalhos que seguem.

Como também o conjunto do trabalho apresenta um diálogo entre as peças e uma preocupação com o espaço / entorno que irá crescendo no decorrer de seu desenvolvimento, porém, já é observada por Aracy Amaral: "... Marco do Valle surge como um criador que tenta formular situações incomuns entre alguns poucos que elaboram propostas articuladas com o espaço - como Cildo Meireles, José



F. 131
VALLE, Marco do
Vidro / Água / Borracha / Rodízio (1979), mesmo material - 30cm x 15cm de
diâmetro.



F. 132
VALLE, Marco do
Vidro / PVC / Água / Borracha / Madeira (1979), mesmo material - 36cm x 15cm
de diâmetro.

Resende, Inarra, Genílson Soares, além da ausente de cá, Lydia Okumura..." [5]

O desenvolvimento de proposta relacionada ao espaço e entorno no trabalho terá seu prosseguimento na exposição com o título de: Multi-Multi (1982) realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, MAM, RJ.

Esta exposição fazia parte de um convite de Frederico de Moraes para que três artistas paulistas realizassem três individuais simultâneas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que se concretizou com as seguintes exposições: Telas Transparentes / Marcia Rothstein / Alegres Saudações / Marcello Nitsche e Multi-Multi / Marco do Valle, para as quais foi produzido um cartaz com um único texto de Frederico de Moraes abordando o conjunto dos trabalhos expostos.

A exposição Multi-Multi é composta de duas peças que apresentam uma repetição de sua forma, que proporciona uma diluição ainda maior das esculturas, provocando no espectador o movimento de seu olhar de uma peça para a outra procurando as diferenças de significado. Os trabalhos apresentam o mesmo título da exposição e são designados respectivamente por Peça 01 e Peça 02 a que se somam uma grande lista de materiais:

Marco do Valle Multi-Multi / Peça 01 (1982) (F.133), 1700 x 200 x 10 cm

0 200 cm Mangueira Heliflex (PVC Plástico) Azul metálico

0 200 cm Mangueira cristal transparente, contendo Limalha de Ferro

500 cm Passadeira de Gongólio Pintada / Encaixes de madeira

800 cm Mangueira de Borracha Natural

Marco do Valle Multi-Multi / Peça 02 (1982) (F.134), 1700 x 200 x 40 cm

0 200 cm Mangueira Heliflex (PVC Plástico) Verde oliva

0 200 cm Câmara de ar Goodyear

500 cm Passadeira de Gongólio Pintado / Encaixes de Madeira

800 cm Mangueira de Borracha Natural

Suas formas semelhantes são produzidas por um círculo montado no chão conectado por uma mangueira flexível a uma passadeira de gongólio, novamente conectada por outra mangueira a outro círculo. Os círculos é que apresentam alterações de materiais na sua montagem acima relacionados. Simplificando a forma da construção do trabalho em chão plano sobre um eixo imaginário seria: um círculo, um pedaço de reta e outro círculo.

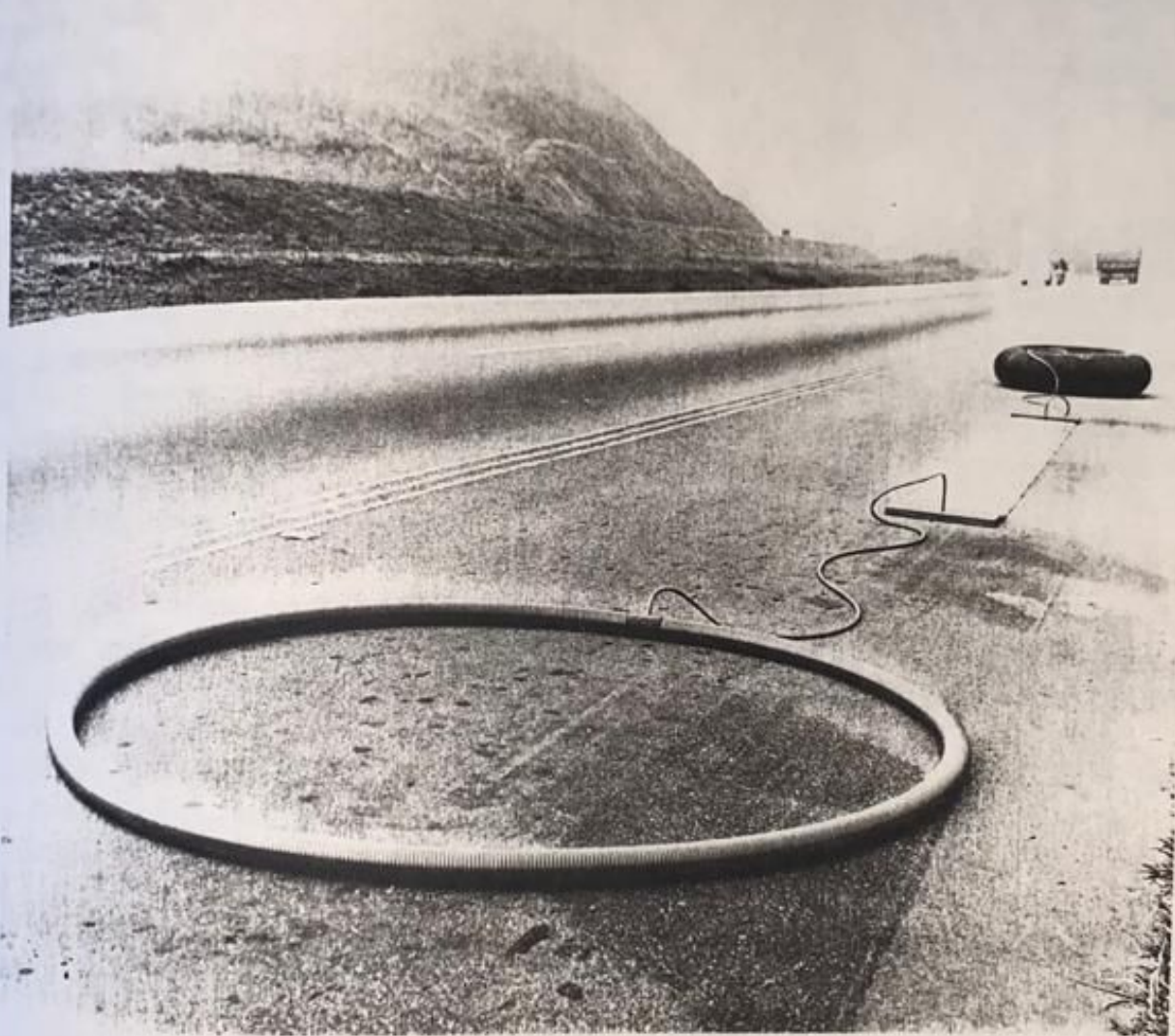
A dimensão das esculturas bem como sua montagem rente ao



F. 133

VALLE, Marco do

Multi-Multi Peça 01 (1982), diâmetro 200cm mangueira heliflex (PVC plástico) azul metálico, diâmetro 200 mangueira cristal transparente / contendo limalha de ferro, 500cm passadeira de gongólio pintada / encaixes de madeira, 800cm mangueira de borracha natural - 1700cm x 200cm x 10cm.



F. 134

VALLE, Marco do

Multi-Multi Peça 02 (1982), diâmetro 200cm mangueira heliflex (PVC plástico) verde oliva, diâmetro 200cm câmara de ar goodyear, 500cm passadeira de gongólio pintado / encaixes de madeira, 800cm mangueira de borracha natural - 1700cm x 200cm x 40cm.

plano coloca questões sobre a visibilidade do observador para apreender as peças. Esta questão aqui é exacerbada, porém já é encontrada em trabalhos anteriores. «Marco do Valle coloca suas esculturas bem rentes ao chão, às vezes, como em trabalhos anteriores, empregando rodinhas para que possam rastejar ou deslocar sobre o piso, como um caramujo carregando sua própria casa. Suas obras são vistas do alto ou, como descreve o próprio artista: "O trabalho aqui exposto, que foi pensado em planta, ou seja, visto de cima e no centro da simetria, quando é montado no chão, faz com que mude o ponto de vista do observador que, ao olhar a peça de um dos extremos, não a vê proporcionalmente simétrica e sim deformada, em perspectiva. O olho nos extremos, soma: no centro, se divide, subtrai, vendo cada vez uma parte simétrica da peça".» [6]

As questões do relacionamento da escultura com o espaço entorno é absorvida pela escultura pelos seus círculos que incorporaram parte do entorno para a peça. Como um desenho que se sobrepõe a uma superfície e pela sua dimensão marca seu território ao mesmo tempo que incorpora o espaço entorno como significado para o trabalho. "Marco, atado ao chão, desloca a escultura do pedestal, absorvendo o entorno, que tanto pode ser o piso negro deste Museu de Arte Moderna quanto o asfalto áspero da estrada. Vista em perspectiva, sua escultura é quase um desenho". [7]

No museu a escultura está mais voltada a discutir a si mesma sua própria constituição, os problemas de adaptabilidade ao seu espaço institucional enquanto que na estrada o trabalho absorve o entorno com mais facilidade por suas semelhanças com as idéias de transporte visual em paralelo com o transporte físico das estradas e as leituras realizadas pelos observadores em uma única direção no movimento dos motoristas que passam observando o trabalho.

Também as passagens das estradas são incorporadas com seus recortes nas montanhas e as fábricas ao longo da rodovia.

"Marco mostra que a escultura é construída sobretudo com o vazio, o de dentro e o de fora, ou seja, os dois ativam aquilo que o olho costuma não ver, o suporte e o entorno, que passam a ser, em seu trabalho, parte do significado". [8]

As questões problemáticas colocadas pelo trabalho se estabelece pelo fato deste não precisar seu lugar de atuação. Embora com possibilidades múltiplas de espaços para ser locado no mundo, a questão passa a ser em que lugar do mundo é seu lugar. Esta fragilidade do trabalho é colocada também na soma de seus materiais, parecendo uma conexão que produz uma frase sem significado. Até mesmo seu título é frágil e aponta em sua multiplicação uma diluição.

Neste trabalho parece que a escultura não está como em

Alberto Giacometti "A Mulher Degolada" (1936) (F.99) sem o seu lugar físico, mas sim sem o seu lugar dentro da instituição arte, ou no mínimo produzindo incômoda adaptação.

Importava à produção da época um embate, quer com as questões internas à produção como com a instituição arte. Apontado por Frederico de Moraes ao abordar a produção dos anos 70: "O artista dos anos 70 concentra sua atenção nas questões específicas da arte, ele discute sua lógica interna, o lugar que ocupa na sociedade. Concentração e reflexão. O trabalho de arte exige do espectador uma leitura quase especializada, como na ciência. Não há derramamento lírico ou participante, mas uma atitude frequentemente irônica e marcadamente intelectual. A arte não se dirige tanto à afetividade, mas especialmente à inteligência do espectador". [9]

Neste trabalho também temos a presença de cores que não tínhamos nos trabalhos de 1979. A passadeira de gongólio é pintada com uma estamperia de "silkscreen" com um tema de flores construída por pontos de cor. Esta passadeira é construída industrialmente para ser utilizada em residências e apresenta características "kitsh".

As cores no trabalho estão mais próximas a uma estética do mau gosto que uma representação conceitual, responsável também pela diluição da lógica construção de sua forma.

A passagem dos círculos por conexões de mangueiras flexíveis a estas superfícies de pintura colocadas no chão introduz a relação entre superfície e chão que mais tarde levaram a trabalhos onde a questão dominante será a superfície.

Onde a superfície não será mais uma pintura, mas o próprio material de que é constituída, a superfície apresenta-se como matéria e não como uma representação.

Voltando a pensar nos aspectos construtivos e desconstrutivos temos uma dominância dos processos desconstrutivos, quer pela passagem do tridimensional ao bidimensional, superfície pintada, como também pela inadequação do objeto que ora é escultura, ora desenho, ora pintura.

E ainda pode ser uma instalação ao espaço ou não. Aqui também temos a presença de uma questão que terá desdobramentos na sequência da produção do trabalho.

Portanto, como já analisamos questões pertinentes à ocupação do lugar físico e na instituição arte, é pela desconstrução que é possível o trabalho, em parte pelo espalhamento de sua forma ao plano como também pela desconstrução dos lugares específicos da escultura, do desenho e da pintura.

Aqui também os processos desconstrutivos não apresentam apagamento formal. A única superfície que temos no trabalho é pictórica e não está sobrepondo outra forma e sim um plano (exigência do trabalho).

Questões relacionadas à superfície e a gravidade estarão presentes nos trabalhos da exposição "Vórtice" realizada no Gabinete de Arte / Raquel Arnaud Babenco / São Paulo / 1984. Os trabalhos desta exposição são criados a partir da escultura de Edgard Degas "Mulher na Banheira / A Tina", Bronze, (por volta de 1886) (F.07).

Nela estão presentes questões como a negação da base, embora em sua fundição exista a utilização de uma espécie de "moldura quadrada" cercando a bacia. Suspeita-se que não existia no original em cera e pela textura diferente e distinta do resto da peça calcula-se que tratou-se da recuperação desta pelo seu fundidor, posterior à morte de Degas.

Também encontramos neste trabalho, quando visto de cima, sua evidente horizontalidade anteriormente citada que por indentificação está sempre presente em meus trabalhos até então.

Outra questão que chamou a atenção é a mulher imensa na água e o desenho e a não transparência de sua superfície, a ligação entre a superfície da pele da mulher e a superfície da água, como também o apagamento formal de seu corpo imenso na água.

Ao iniciar um trabalho onde o elemento constante era a bacia, as questões de continente e conteúdo, líquido e sólido, matéria e superfície passam a estar presentes.

O título da exposição "Vórtice" se refere a um dos objetos, Marco do Valle "Vórtice" (1984) (F.135). Neste trabalho a superfície não foi como em Degas, constituída pela habilidade do artista, e sim pela ação da gravidade a um volume de gesso amolecido que ao sair por um furo no centro da bacia, vai produzindo um movimento denominado "Vórtice". Ao mesmo tempo o gesso endurece por estar sofrendo um processo "químico", formando-se o desenho "Vórtice" na superfície. Portanto, o desenho da superfície foi produzido por dois processos físico e químico.

Depois foi fundido em chumbo não só pelo peso do material como também para produzir uma superfície sensível, característica do material por sua fácil deformação.

Comenta Alberto Tassinari sobre este trabalho: "Penso aqui sobretudo no trabalho composto de duas pequenas bacias contendo chumbo e cujo nome dá título à exposição. Aí estão postas algumas das questões da história da escultura (a apreensão do movimento, etc.),



F. 135

VALLE, Marco do

Baça Inox / Chumbo / Vórtice 1 e 2 (1984), mesmo material - diâmetro 32cm.

Coleção: Galeria Raquel Arnaud Babenco.

mas também estão figurados certos problemas da apreensão do mundo físico pelo pensamento (o tempo como soma de instantes, o movimento como sucessão de momentos, etc). As aporias da arte, afinal, não seriam assim tão distintas da ciência". [10]

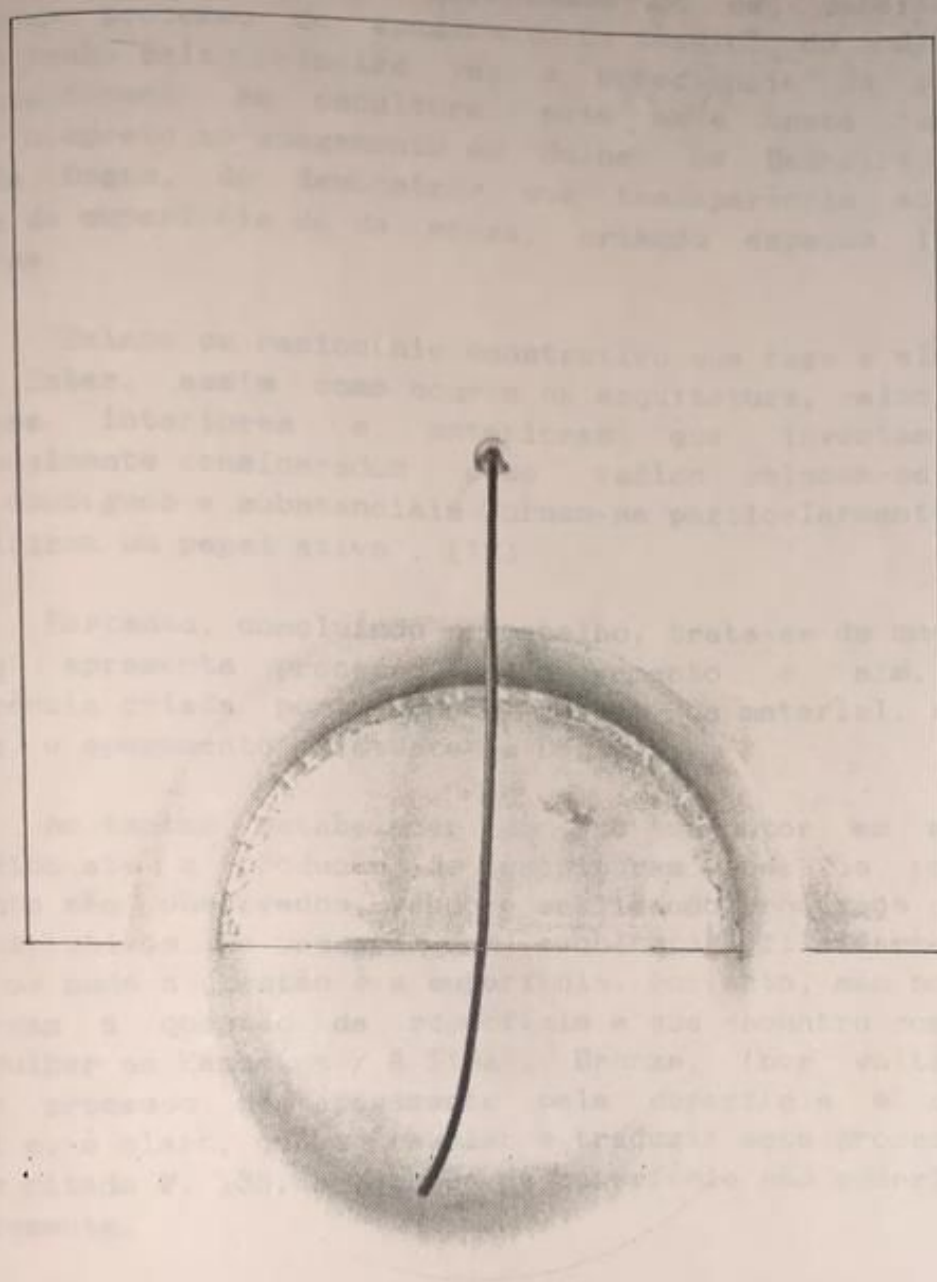
O trabalho trata da apreensão do tempo e do movimento que é apreendida pelo congelamento do "Vórtice" na superfície dado pela solidificação do material. Questões são abordadas anteriormente por Medardo Rosso, Umberto Boccioni e Marcel Duchamp. O trabalho tem uma aproximação com as questões da ciência e ainda localiza onde foi produzido este "vórtice" pelo sentido de rotação do movimento apreendido. "A esta série de objetos, Marco do Valle denominou de "Vórtice". A denominação indica o movimento de um líquido que se escoia, em redemoinho, sentido horário no hemisfério sul e anti-horário no norte. Este movimento foi apreendido em chumbo, derretido e solidificado, em duas bacias de inox colocadas lado a lado". [11]

Outro trabalho diretamente ligado ao trabalho de Edgard Degas "Mulher na Banheira / A Tina", Bronze, (por volta de 1886) (F.07), que também utiliza-se da Bacia é Marco do Valle "Chapa / Bacia Zincada / Mangueira" (1984) (F.136). Neste trabalho acontece a primeira inversão de plano suporte do trabalho, passando do plano horizontal freqüente aos meus trabalhos para o vertical. Também é referência para este, Pablo Picasso "Guitarra" (1912) (F.92) por ser uma construção no plano vertical e pelo material utilizado. A mudança para o plano vertical também foi concebida por oposição à horizontalidade da escultura "Mulher na Banheira / A Tina" (F.07) de Degas.

A construção do trabalho pode ser descrita por uma bacia fixa por seu assento a parede que está seccionada e interpenetrada até sua metade por uma superfície quadrada de folha de flandres, mesmo material da bacia. (Ver F. 136). A superfície quadrada é uma referência à moldura também quadrada da peça de Degas, A Tina / The Tube. A parte interna da superfície da bacia é soldada por estanho e tem o mesmo material derretido por sua superfície diferenciando-se da parte externa.

Se a bacia estivesse totalmente fechada teríamos a aparência somente de seu "volume" como a superfície da água na bacia de Degas. Porém, nesta escultura, o quadrado de folha de chamadas oculta apenas metade da bacia que se encontra fixada à parede vertical, demonstrando que a bacia que poderia conter material como o bronze de Degas que vem da tradição do modelato é constituída apenas de superfície e tem seu volume vazio. Trata-se de uma construção e refere-se à tradição constitutiva fundada por Picasso (1912).

Enquanto que no trabalho de Degas a superfície é criada pelo volume, que por sua vez é criado pela massa de seu material =



F. 136

VALLE, Marco do

Chapa / Bacia Zincada / Mangueira (1984), mesmo material - 132cm x 100cm.

Coleção: Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo.

bronze, aqui o material = folha de flandres se apresenta como superfície, sendo sua massa desprezível.

Enquanto em Degas a superfície da água não é transparente e apresenta um apagamento por opacidade de seu material bronze, portanto um processo de apagamento da tradição do modelato, em meu trabalho tenho pela primeira vez a consciência de processos de apagamento formal em escultura, pois este trata justamente de produzir o oposto ao apagamento em "Mulher na Banheira / A Tina" (F.07) de Degas, de demonstrar sua transparência ao separar o conceito de superfície do de massa, criando espaços interiores e exteriores. A

"Existe um raciocínio construtivo que rege a elaboração dos objetos. Estes, assim como ocorre na arquitetura, relacionam-se com os espaços interiores e exteriores que inventam. Espaços tradicionalmente considerados como vazios colocam-se aqui como volumes contíguos e substanciais. Tornam-se particularmente relevantes ao adquirirem um papel ativo". [12]

Portanto, concluindo o trabalho, trata-se de uma construção que "não" apresenta processo de apagamento e sim, por sua transparência criada por espaços vazios de material, revelam, por oposição, o apagamento existente em Degas.

Ao tentar estabelecer um fio condutor em meu percurso escultórico até a produção de esculturas onde os processos de apagamento são observados, vendo e analisando processos construtivos e desconstrutivos, na passagem das esculturas fileiformes para as esculturas onde a questão é a superfície. Portanto, são nos trabalhos que abordam a questão da superfície é que encontro como em Edgard Degas "Mulher na Banheira / A Tina", Bronze, (por volta de 1886) (F.07) o processo de apagamento pela superfície e opacidade do material e, é claro, que ao revelar e traduzir este processo em meu trabalho citado F. 136, a questão da superfície não poderia deixar de estar presente.

Existe, portanto, um processo adaptativo que leva os trabalhos lineares e fileiformes dos objetos de "Três Pontos Não Colineares" (Euclides)(1979) a alguma presença da superfície do trabalho de "Multi-Multi" (1982) para uma preocupação especial com a superfície na maioria dos trabalhos de "Vórtice" (1984), onde os trabalhos relacionam superfície com matéria, o espaço que a circunda e o trabalho de Degas e sua A Tina / The Tube, Bronze, por volta de 1886, conforme anteriormente citado.

"Os objetos de Marco do Valle, criados justamente a partir dessa escultura de Degas, trazem novamente o assunto à tona - e à tina. Como figura referente a cada uma de suas obras está a bacia,

objeto prosaico, forma simbólica da feminilidade. Aparece aqui a bacia desfalcada de sua função primeira. Ela não contém mais nada, apenas se relaciona com a matéria e com o espaço que a circunda".
[13]

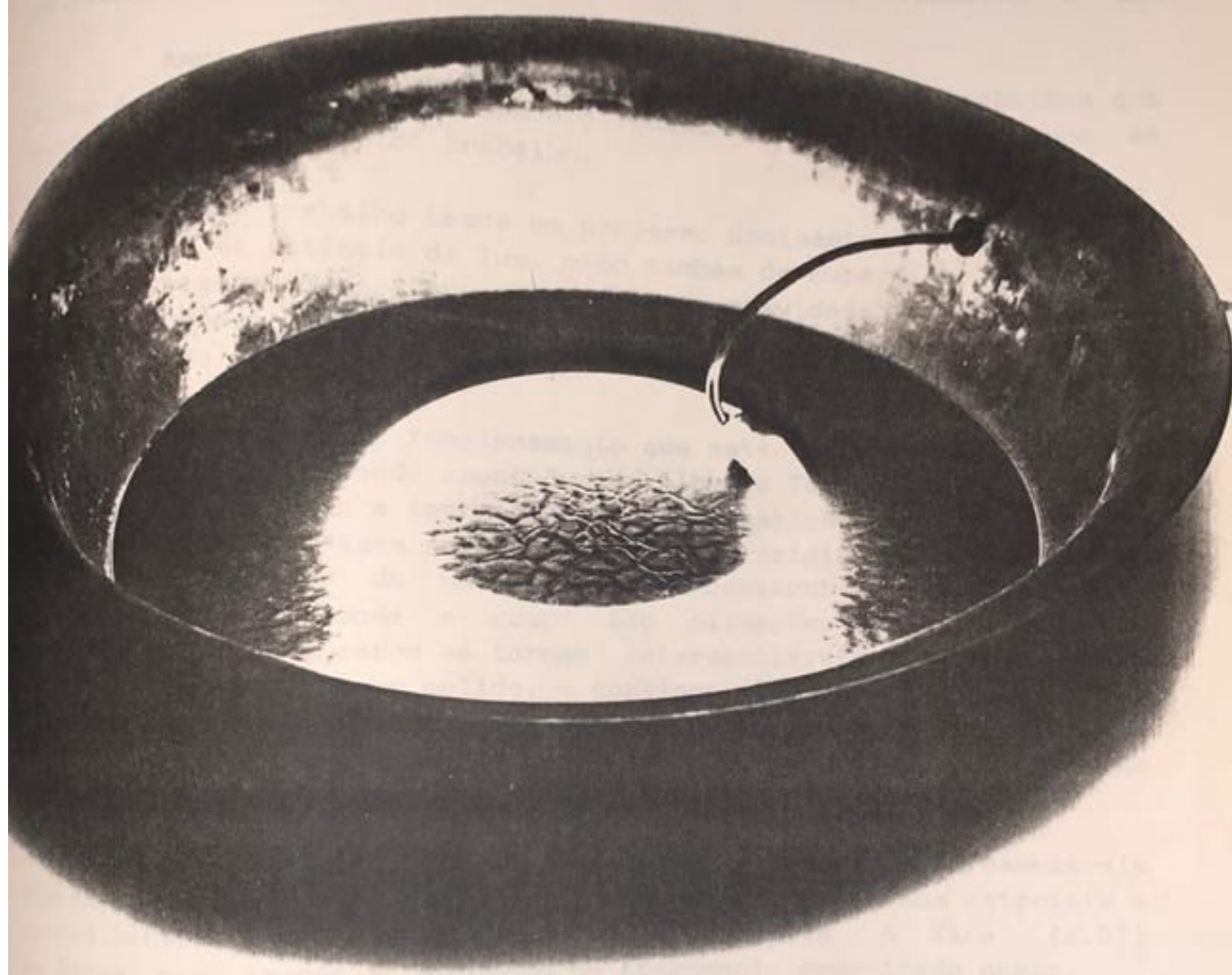
Ao rever Degas e seu particular trabalho que apresenta processo de apagamento que pertence a tradição do modelato, faz com que trabalhe por oposição com a tradição construtiva. Estes trabalhos fazem uma conexão de releitura entre estas tradições do modelato para a tradição construtiva e abordam questões de superfície como já citamos.

Portanto, justifica-se o início da dissertação abordar questões de apagamento na escultura moderna ligada a tradição do modelato, pois questões encontradas em Degas, como o apagamento na superfície, Medardo Rosso na relação da escultura com o espaço exterior, nos trabalhos futuristas de U. Boccioni, como a interpenetração dos corpos são reabordados nos trabalhos de tradição construtiva de Vórtice. Também são os primeiros trabalhos onde estão presentes as primeiras referências a processos de apagamento que terão seu desenvolvimento nos trabalhos mais recentes.

O outro trabalho de exposição "Vórtice" que também aborda as questões do material e da superfície e processo de apagamento é Marco do Valle "Bacia Cobre / Prata / Lâmpada / Cera / Fio / Reator (1984) (F.137). Neste trabalho temos uma bacia com sua superfície recoberta por cobre e prata com cera endurecida em seu interior fazendo um nível e uma superfície, referente a "Mulher na Banheira / A Tina" (F.07) de Degas. Uma lâmpada circular de gás fluorescente azulada encontra-se sobre a superfície cera, conectada a um fio que caminha pelo chão até um reator e a tomada elétrica na parede, o que estabelece uma relação de ocupação do espaço próximos aos trabalhos de mangueira de borracha (1979). Na conexão da lâmpada com o fio temos uma resistência que aquece e serve para manter a lâmpada na bacia ligada. Porém, ao aquecer, vai derretendo a superfície de cera e penetrando lentamente nesta. Enquanto que em Degas o corpo da mulher tem sua forma apagada pela interpenetração deste na água, aqui a interpenetração é lenta e o trabalho também funciona ou se realiza mais por indicar um possível apagamento que por produzi-lo.

Também trata-se de um apagamento da forma quase impossível devido ao objeto que está sendo apagado ser uma luz. Caso a luz circular fosse totalmente submersa à cera, haveria um apagamento parcial de sua potência como também de sua forma. O que quero dizer é que ainda assim não haveria um ocultamento da lâmpada pela cera, teríamos um processo de apagamento.

Portanto, o trabalho indica um possível apagamento que se refere ao processo de apagamento por opacidade da superfície



F. 137

VALLE, Marco do

Bacia Cobre / Prata / Lâmpada / Cera / Fio / Reator (1984), mesmo material -
diâmetro 80cm.

encontrado em Degas seus opostos, como opacidade do bronze em Degas pelo material translúcido cera na bacia de Marco do Valle. Pela opacidade da superfície do corpo feminino que interpenetra a bacia sua, por uma superfície cera que não está representando, mas sim é o próprio material. Enquanto em Degas a base na cópia de bronze ainda está presente conforme citado anteriormente, nesta a bacia está instalada no chão e o fio que marca também um desenho liga-a à tomada. Enquanto a de Degas é uma escultura, este trabalho é uma instalação.

Assim como os processos de apagamento, os trabalhos que tendem a uma instalação ao espaço circundante vão pouco a pouco se acentuando no percurso do trabalho.

Neste trabalho temos um processo dominante de desconstrução da forma e da potência da luz, como também de superfície da cera. É por um processo físico-químico e pela gravidade que a lâmpada circular submerge na superfície de cera. O trabalho indica um funcionamento.

Este aparente funcionamento que está presente nos trabalhos de "Vórtice" está sendo apontado por Alberto Tassinari: "Os objetos de Marco do Valle dão a impressão que funcionariam, mas não se sabe bem como e onde. Negam a função familiar e original de suas partes, mas guardam trechos de um pensamento construtivo e operativo. Funcionariam. Mas onde e como? São situações similares às do pesadelo, onde os opostos se tornam intercambiáveis: o repouso em movimento, o líquido em sólido, o continente em conteúdo. Tomados em conjunto - e é difícil considerá-los separadamente - todos estes objetos seriam como que fragmento de um mundo e de uma física da ordem do sonho contrário à percepção familiar dos corpos". [14]

As situações de pesadelos com os opostos intercambiáveis também funciona como vimos em relação aos opostos aos materiais e procedimentos constitutivos de "Mulher na Banheira / A Tina" (F.07) de Degas, como também ao processo de apagamento encontrado nesta.

A questão do conjunto das peças, o fato de ser difícil de considerá-las em separado é uma constante em meu trabalho já presente na exposição: "Três Pontos Não Colineares Determinam Um Plano" (Euclides), onde os trabalhos já apresentavam um diálogo estre si, quer pela presença do mesmo material quer pela formulação de uma linguagem característica, pela sua construção e uma poética que permitia sua leitura.

Esta importante observação, o trabalho produzir conjunto de peças, segue em Multi-Multi de maneira radical, pois os trabalhos remetiam uma peça à outra onde as diferenças eram mínimas entre elas,

conforme anteriormente citamos. Em "Vórtice", embora as bacias sejam elementos de repetição, o que provoca o conjunto, elas também desaparecem e as diferenças entre a recapagem de suas superfícies com materiais diferentes e seus diferentes adaptadores radicalizam suas diferenças. Nos trabalhos que se seguem a Instalação Topografia Artificial, Marco do Valle (1988), o conjunto é também continuidade destes processos e funcionam como demonstrações de uma peça para outra.

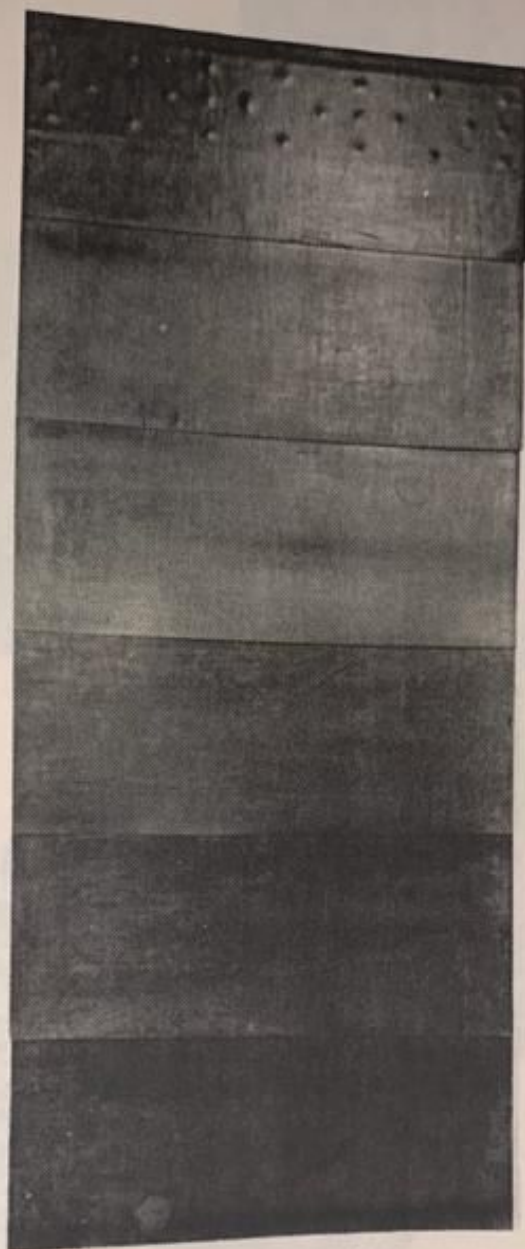
O percurso do trabalho e sua passagem de Vórtice para Topografia Artificial pode ser lido pelos trabalhos até aqui citados, descritos e estudados, e em especial neste, Marco do Valle Camadas de Lençol de Borracha (1984), (F.138).

Neste trabalho utilizo pela primeira vez o material que utilizarei em Topografia Artificial (1988), lençol de borracha natural (cor preta). É claro que aqui teremos presente o problema da superfície. O trabalho trata-se de um lençol de borracha de 100 x 240 cm de comprimento colocado verticalmente fixo à parede a 40 cm do chão e sobre o qual são sobrepostos e colocados na parte de cima mais 5 camadas de lençóis reduzindo de uma em uma 40 cm, formando como uma espécie de escada ou em sentido figurado, como se um líquido escorresse em ondas constantes parede abaixo.

As camadas podem ser levantadas de tal forma que possamos ver as superfícies que foram sobrepostas. Trata-se portanto de um ocultamento da visibilidade da superfície por sobreposição, porém trata-se de uma superfície plana. Não é como o apagamento pela sobreposição do material em Medardo Rosso "Ecce Puer!" (1906-1907) (F.72) onde a superfície de um rosto está sendo sobreposta, ou Joseph Beuys "Queda de Neve / Schneefall" (1965) (F.119) onde os feltros em camadas recobrem três gravetos. Portanto, não estamos apagando nenhuma forma, estamos ocultando, porém, podemos pensar em sua referência principal o trabalho de Robert Smithson "Camadas de Vidro" (1967) (F.139) onde as camadas de vidro também formam uma escada. Porém, enquanto o lençol de borracha é opaco, o vidro é transparente e vai tornando-se translúcido à medida que as camadas de vidro vão aumentando.

Portanto, temos em Smithson um processo de apagamento da visibilidade de sua transparência. Poderia pensar meu trabalho como uma leitura do processo de apagamento da visibilidade em Smithson.

A partir de Marco do Valle "Camadas de Lençol de Borracha" (1984) (F.138) e do trabalho de Smithson F.139, é que construí no I Simpósio de Escultura Ibero-Americana em Santo Domingo República Dominicana (1985) o primeiro trabalho de Topografia Artificial (1988), Marco do Valle "Chapa de Ferro / Lençol de Borracha Natural" (1985) (F.140). Neste trabalho a escada de borracha passou para chapas de ferro e a borracha a envolveu, passei

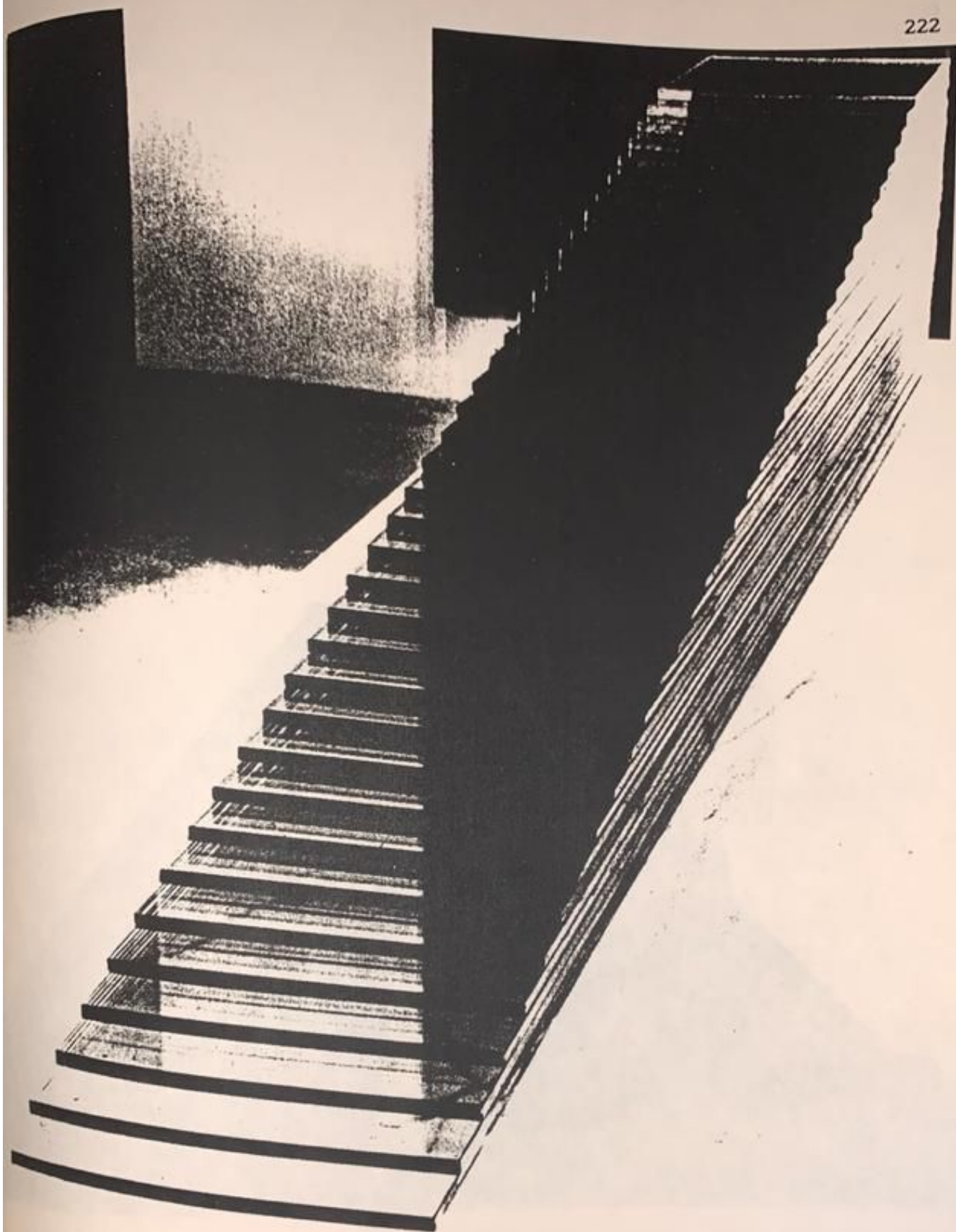


F.138

VALLE, Marco do

Camadas de Lençol de Borracha (1984), Lençol de Borracha, Chapa de Ferro e

Arrebites - 05cm x 100cm x 240cm.

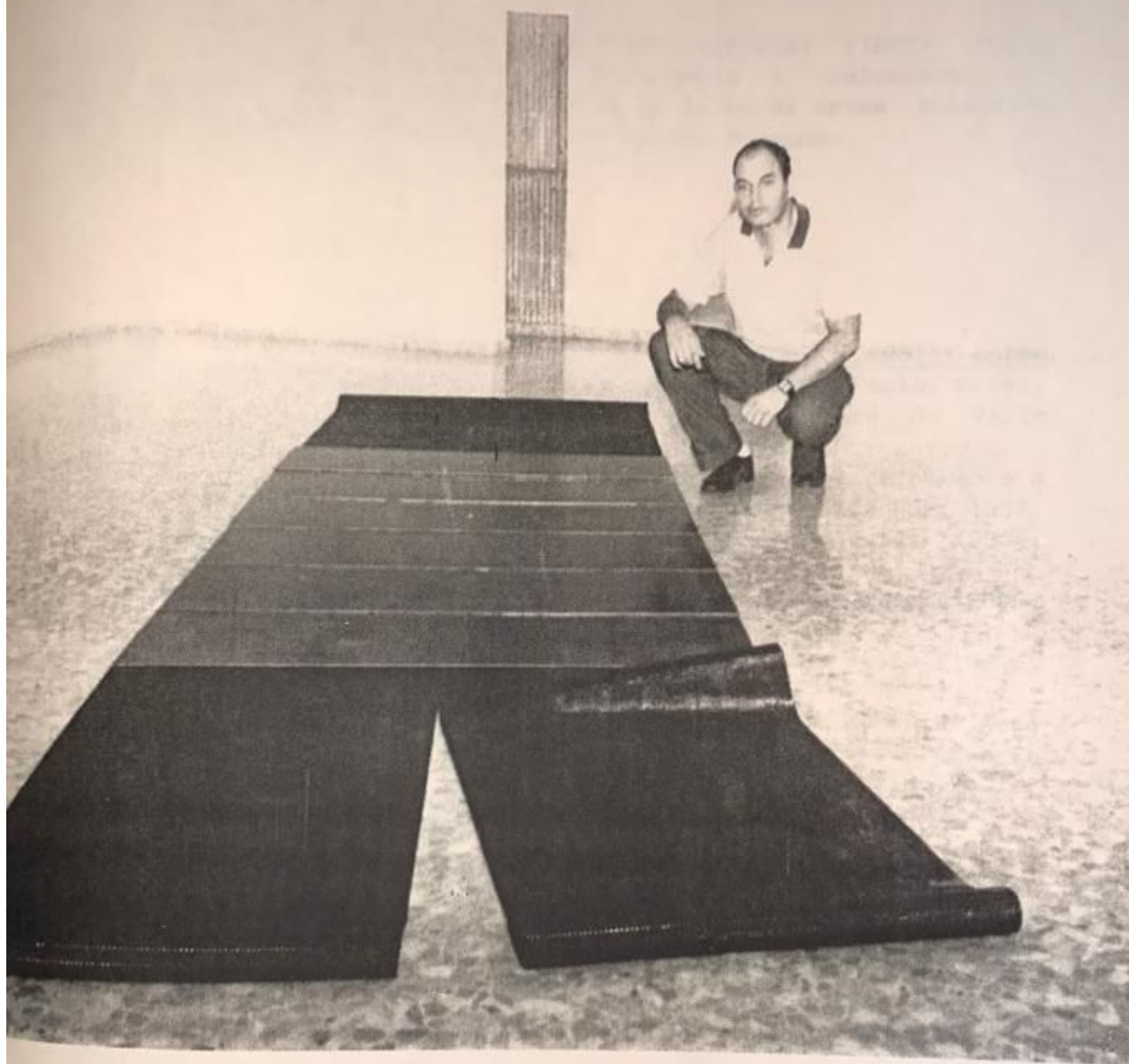


F. 139

SMITHSON, Robert

Camadas de Vidro (1967), vidro - 30,7cm x 276,5cm. Coleção: Galeria John

Weber, Nova Iorque.



F. 140

VALLE, Marco do

Chapa de Ferro / Lençol de Borracha Natural (1985), mesmo material - 04cm x 100cm x 640cm. Coleção: Acervo da Galeria de Arte Moderna, Santo Domingo, República Dominicana.

2.3 CONSTRUÇÃO DE APAGAMENTOS EM TOPOGRAFIA ARTIFICIAL (1988) / MARCO DO VALLE

141 A topografia marítima do "Limbo" da versão final da "As Portas do Inferno" (1880-1917) (F.141) de Rodin apresenta uma série de processos de apagamentos figurativos onde o continente era a massa modelada e as figuras eram interpenetradas formando um grande sintagma de seu trabalho onde muitas de suas esculturas individualizadas mergulhavam ou emergiam do limbo para uma existência individual.

142 "Topografia Artificial" (F.142) guarda pontos de contato com o "Limbo" de Rodin pois trata-se também de produzir um continente, uma espécie de "Limbo" para o trabalho, a criação de um lugar artificial onde estariam mergulhadas não mais esculturas figurativas da tradição do modelato, mas esculturas produzidas por dupla tradição, ou seja, a tradição construtiva de Picasso produzindo construções como também desconstruções, e construções negativas determinadas pelo Dada nos trabalhos de Man Ray e Marcel Duchamp.

Este conjunto de peças que possuem em si uma autonomia e uma reflexão individual estão colocadas como que mergulhadas em um chão artificial produzidos por chapas onduladas de Ferro resultando em um plano ondulado que é continente para o trabalho, ou como dissemos, para Rodin, um lugar, um sintagma para este.

"Mais que construções, mais que objetos, as esculturas de Marco do Valle nos apresentam situações. São demonstrações de um conjunto de possibilidades. Cada situação é uma das possibilidades realizada, cada escultura é um conjunto de formas que se opõe, que se anulam, que a constituem". [1]

Esta apresentação dada por Paulo Venâncio Filho no texto que dá o título ao conjunto do trabalho é reveladora do processo de produção do próprio trabalho. Estas esculturas foram produzidas com uma determinada objetividade voltadas para a pesquisa que havia iniciado sobre processos de apagamento em escultura contemporânea, daí este caráter de demonstração de um conjunto de possibilidades que pretendem cercar um problema ou apresentar uma problematização sobre a questão a dissolução da plenitude da nossa visão, porém, não a visão como elemento tradutor do mundo ou como sentido imperfeito sobre o qual a arte optical irá trabalhar criando um objeto para operar nas falhas deste olhar, ou mesmo nas experiências gestálticas voltadas a pensar nas relações de fundo-figura.

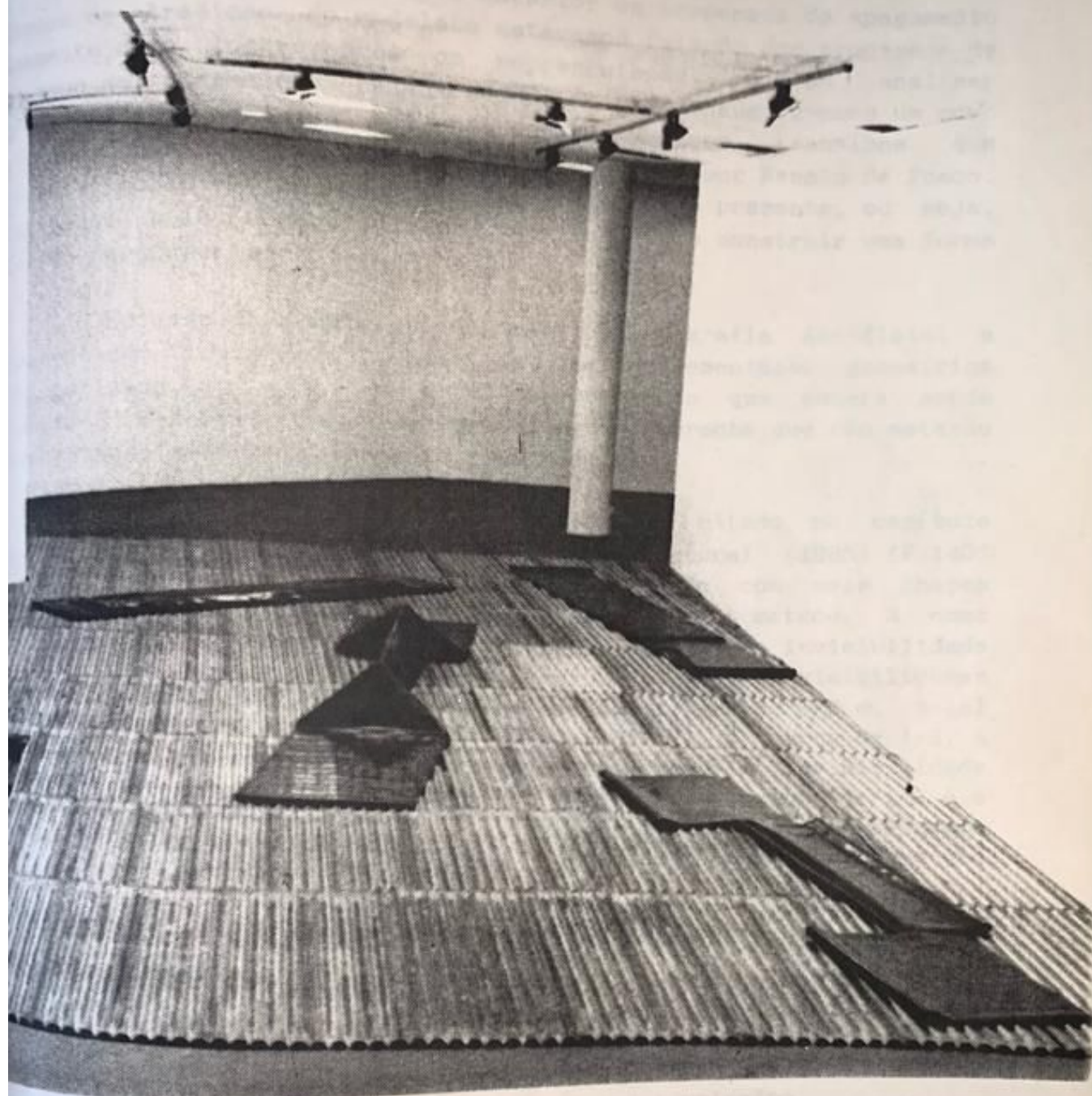
Não há dúvida que estas questões tentam estabelecer limites de nossa visibilidade. Falo de uma visibilidade anterior ao



F. 141

RODIN, Auguste

"Limbo", Folhas de "As Portas do Inferno" (1880-1917), bronze - 635cm x 400cm x 85cm. Coleção: Museu de Arte da Filadélfia.



F. 142

VALLE, Marco do

Instalação: *Topografia Artificial* (1988), ferro e lençol de borracha natural
~ 2500cm x 1000cm. Instalação realizada na 20ª Bienal Internacional de São
Paulo, São Paulo, 1989.

instrumento, do lugar físico das coisas e formas no mundo, dos materiais opacos, das formas opacas, dos processos de apagamentos de formas que diluem o contorno dos objetos.

Ao analisar em capítulo anterior os processos de apagamento modernos da tradição do modelato estávamos falando dos processos de apagamento como instrumentos de representação, e ao analisar processos de apagamento relacionados ao Dada inaugurávamos um novo processo moderno do qual desencadeariam outros trabalhos que analisamos próximos à linha da redução abordada por Renato de Fusco. Importa aí notar um interesse que vai se tornando presente, ou seja, o interesse pelo desaparecimento da forma, ou construir uma forma pelo seu desaparecimento.

No caso da construção do trabalho Topografia Artificial a representação fica por conta de uma representação geométrica problematizada, ou seja, é esta representação que estará sendo apagada. O material restringe-se a Ferro e Borracha que não estarão representando senão simplesmente eles mesmos.

A construção inicial do trabalho já citado no capítulo anterior "Chapa de Ferro / Lencol de Borracha Natural" (1985) (F.140) apresenta um empilhamento em forma de escada com seis chapas empilhadas que vão diminuindo de 40 em 40 centímetros. É como construir por empilhamento uma visibilidade e uma invisibilidade lógica das superfícies das chapas de Ferro. Falando das visibilidades partindo do primeiro degrau, teríamos a visibilidade de $1/6$ do total da chapa, a segunda de $1/5$, a terceira de $1/4$, a quarta de $1/3$, a quinta de $1/2$ e a sexta seria vista totalmente. A invisibilidade seria respectivamente de $5/6$, $4/5$, $3/4$, $2/3$, a quinta de $1/2$ e a sexta não teria invisibilidade. Isto seria claro se considerássemos apenas todos os lados de cima das chapas, pois os de baixo não têm visibilidade.

Portanto, neste trabalho de Marco do Valle, a chapa não transparente apresenta opacidade enquanto que no trabalho de Robert Smithson "Camadas de Vidro" (1967) (F.139) poderia pensar em uma progressão onde o empilhamento de 37 camadas de vidro no primeiro degrau apresentaria uma transparência, enquanto que o último degrau apresentaria uma opacidade 37 vezes maior que o primeiro.

Enquanto em Smithson temos uma transparência que se torna opacidade, portanto um processo de apagamento da transparência progressivo e lógico, no trabalho que estamos estudando F.140 existe um processo lógico de ocultamento das superfícies das chapas. Portanto, um processo lógico de ocultamento do mundo, uma espécie de metáfora das superfícies do mundo, quero dizer, um objeto que trata e se apresenta à nossa percepção como um fazer lógico e que produz seu próprio desaparecimento. Neste caso o objeto está no mundo, é o mundo

e trata do desaparecimento ou ocultamento de si mesmo.

São duas as maneiras aqui estudadas como desaparecimento do mundo: uma delas é do que trata este trabalho, um processo lógico de ocultamento do mundo, no desaparecimento lógico das superfícies; os outros são processos de apagamento da forma como o rosto da figura em "Ecce Puer" (1906 1907) (F.72) de Medardo Rosso ou o apagamento de três troncos de arbustos por empilhamento de superfície mole, no caso os feltros em "Queda de Neve / Scheefall" (1965) (F.119) de Joseph Beuys, porém, neste trabalho da F.140 devemos notar que a sobreposição de uma chapa plana sobre outra plana, ou melhor dizendo, plano sobre plano, não representa um apagamento de formas, não existe forma sendo apagada.

A construção do trabalho não está terminada com a construção lógica de uma escada de chapas. Estas chapas estão sobre um Lençol de Borracha de mesma largura, de 100 cm, e são colocadas de tal maneira que sobram nos dois lados, o do primeiro degrau e do último, o mesmo comprimento de 440 cm respectivamente. Nos dois lados o Lençol de Borracha é dobrado sobre si mesmo produzindo uma espécie de onda nas extremidades do objeto e as duas pontas da largura ficaram exatamente 40 cm cada uma colocadas respectivamente embaixo do primeiro degrau e do último, desaparecendo portanto e produzindo um objeto circunscrito a si mesmo.

Um objeto que indica uma direção determinada para nosso olhar que segue a progressão lógica da escada caminha sobre a borracha que dobra-se sobre si mesma voltando por baixo de todo o objeto e ao retornar a superfície liga-se à escada novamente formando uma espécie de moto contínuo.

Um movimento virtual mantém o nosso olho subindo constantemente e a nossa presença física próxima ao objeto pela sua escala e pela possibilidade real de caminhar sobre o objeto reforça este direcionamento quase que arquitetônico, porém, trata-se de uma "escada sem volume" plana como o enlatado amassado de Man Ray "8 th Street" (1920) (F.93) silver print, porém não como este que sofre um processo de desconstrução de seu volume. Aqui também se trata de uma "construção negativa" vinda da ironia Dada onde ocorre uma disfuncionalização de um possível objeto, como por exemplo, uma escada que não serve para subir a lugar nenhum, é uma construção esvaziada, negativizada, oposta às construções positivas onde a ação do artista, sua expressão na produção da forma tem um valor positivo pela produção da própria forma.

No encontro das duas metáforas até aqui abordadas, qual seja, ao pensar o objeto como escada disfuncionalizada, que não sobe, e o objeto como processo lógico de ocultamento, uma espécie de metáfora das superfícies do mundo, estou trabalhando primeiramente a

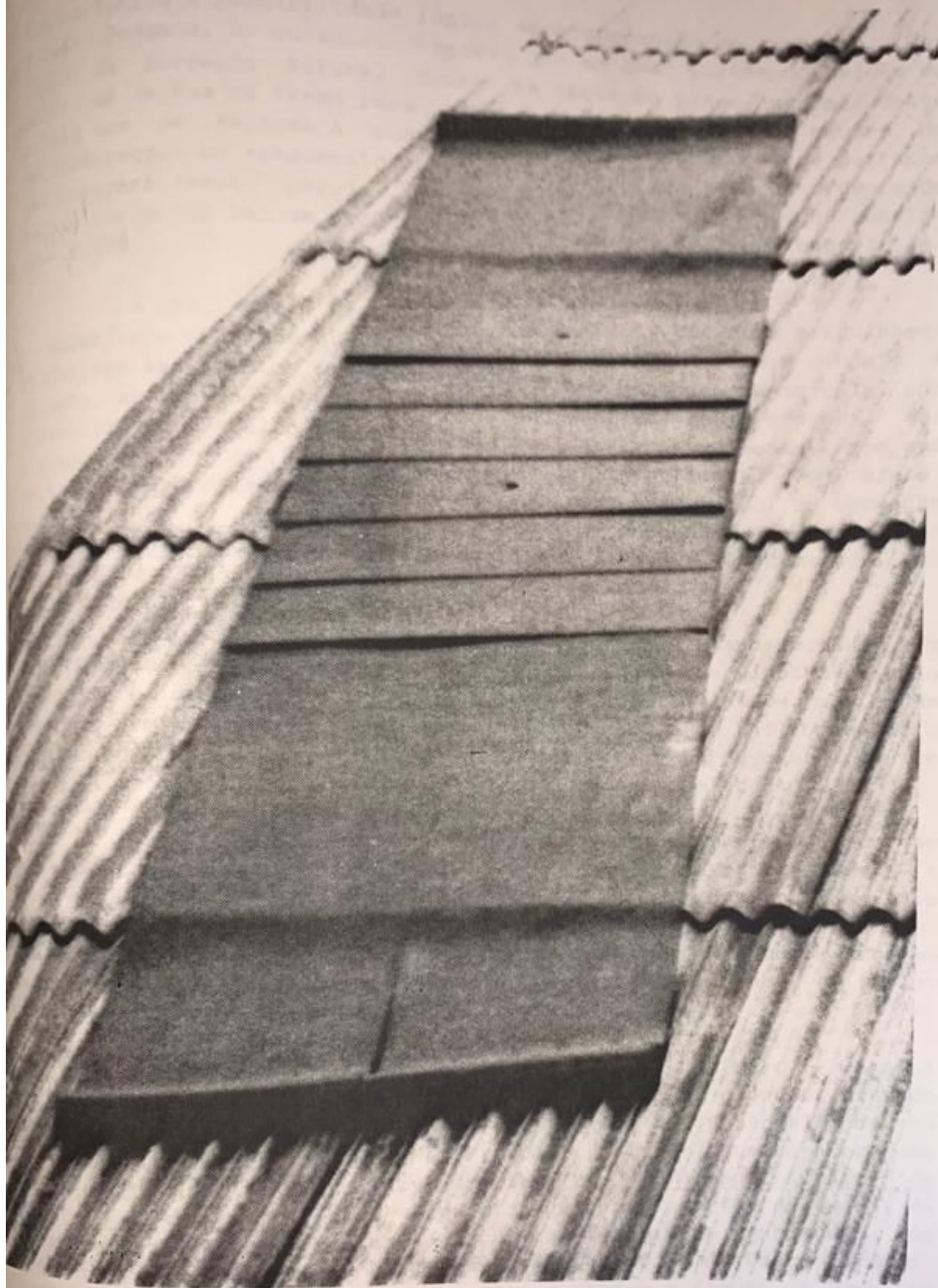
percepção tátil, estar no mundo e caminhar sobre este, e no segundo caso, a percepção visual, como uma certa modalidade do fazer lógico, o objeto, como uma equação de ocultamento de sua superfície ou desaparecimento de si mesmo, tentando apreender neste a opacidade do mundo.

Outro elemento construtivo que trabalha a penetração e relação das superfícies são dois furos no objeto construídos respectivamente no terceiro degrau, furando duas chapas, e um no último degrau que fura todas as chapas. (Ver F.143). O furo no terceiro degrau coloca a possibilidade de um contato físico e visual com um determinado ponto na superfície da última chapa. No entanto, o furo no último degrau está fechado pelo Lençol de Borracha negro produzindo para um observador desavizado a representação de um "buraco escuro", porém, o que temos na verdade é um buraco tampado pela Borracha. Ou seja, neste ponto trabalho com a representação do buraco no sentido da figura e imagem do buraco que na verdade esconde, oculta um buraco existente. Com esta ambiguidade estou criando um simulacro do mundo que o oculta. No entanto, não se trata apenas de uma representação pictórica ocultando o próprio furo, apesar de estar ligada à memória e ao arquétipo do desenho de um buraco, mas trata-se também de uma chapa furada interrompida por um ponto negro, Lençol de Borracha, e se for lida desta maneira sem que o observador desconstrua o objeto, o buraco existente ficará desconhecido e oculto. Portanto, aqui o fazer lógico do objeto trabalha como dissimulador do mundo como uma armadilha lógica da construção esconde parte do objeto.

Ao analisar o trabalho "Chapa de Ferro / Lençol de Borracha Natural" (1985) (F.143) notamos também que o título deste como dos outros trabalhos de Topografia Artificial são apenas a descrição de seu material, pois objetivam manter em aberto sua existência no mundo, não utilizando o título como parte da obra ou como construção desta, ou como sendo a própria. Permanece um desejo: que os trabalhos se apresentem ao mundo, e no caso destes, que falem de seu desaparecimento.

Porém, este objeto não está em qualquer lugar, está instalado sobre um plano ondulado construído por chapas de ferro onduladas que apresentam continente para o trabalho. Como podemos observar na F.143 temos 200 cm de Lençol de Borracha Natural, um empilhamento de chapas de Ferro de 240 cm seguidos de mais 200 cm de Lençol de Borracha Natural. Na primeira parte do Lençol de Borracha temos, a partir de sua dobra, um corte de 100 cm acompanhando o meio na direção dos dois furos. Este corte indica uma expressão, a ação de cortar, que se apresenta como um corte transversal, que se fosse executado em todo o objeto, revelaria toda sua construção.

Mas acaba funcionando como um desejo interrompido que



F.143
VALLE, Marco do
Réplica da F.140 *Chapa de Ferro / Lençol de Borracha Natural* (1985, ed. 1988),
mesmo material - 04cm x 100cm x 640cm.

apenas indica a possibilidade lógica de compreensão do trabalho. (Ver F.144). Podemos, no entanto, observar que as duas partes do objeto em Lençol de Borracha Natural sobre as ondas do plano ondulado feito moldes de telhas de Ferro para cimento amianto são as partes do objeto que se referem a "escultura mole", pois o Lençol de Borracha Natural produz um apagamento na parte ondulada das telhas provocando seu desaparecimento parcial, o que quer dizer que a Borracha penetra parcialmente nas telhas produzindo ondas menores em sua superfície. (Ver F.145).

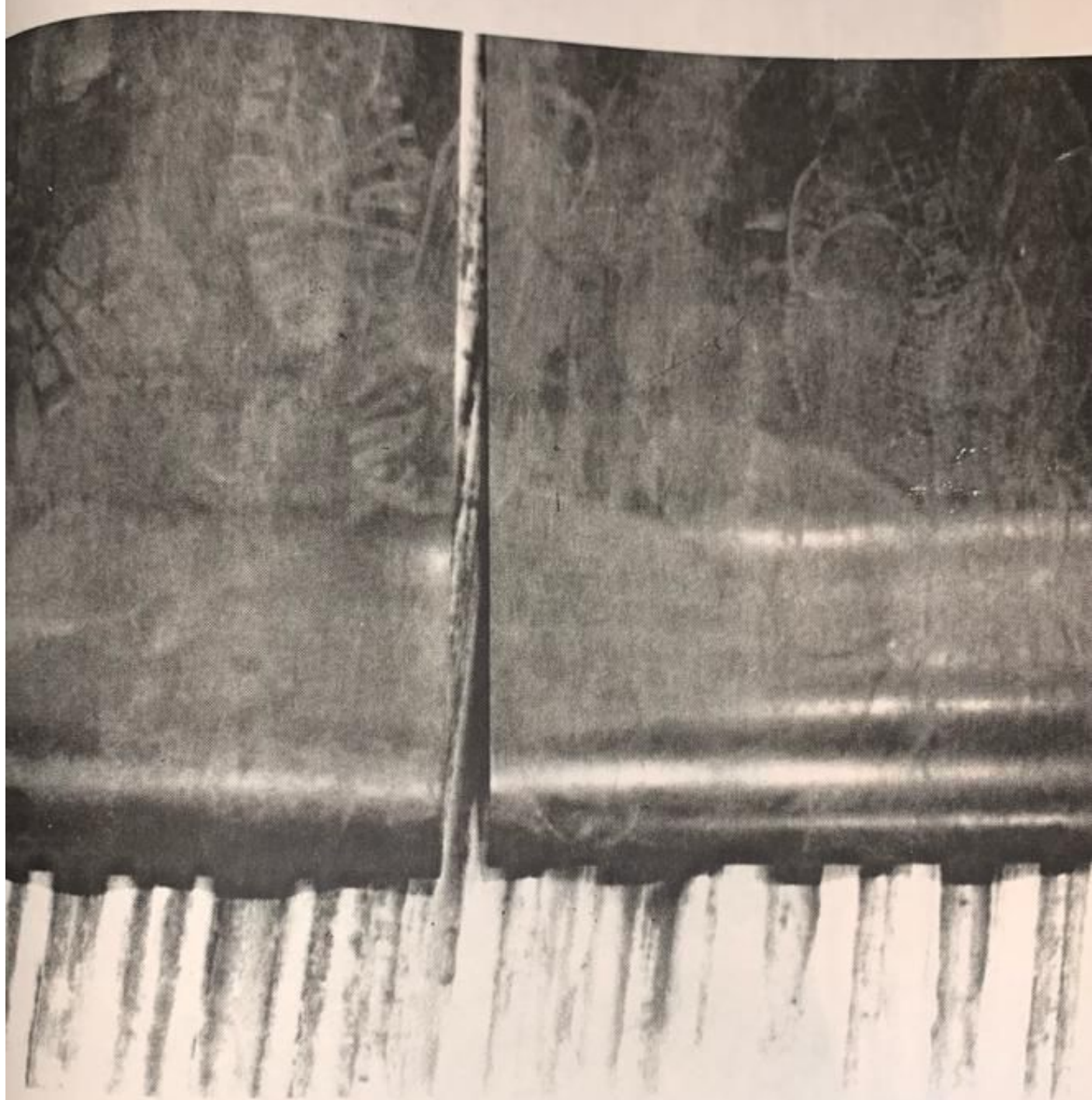
É como se o trabalho em sua parte de Borracha mergulhasse na superfície ondulada que funciona como continente para o objeto e produzisse apagamento parcial de sua forma mantendo parte dela, por exemplo, as direções das cristas das ondas. Isto provoca uma aderência do trabalho ao plano ondulado de ferro, ao mesmo tempo que o plano o solta em parte produzindo um levantamento do objeto. Portanto, os processos de apagamento nas partes do Lençol de Borracha Natural adere o objeto ao plano ondulado, enquanto a escada, pelo empilhamento de chapas de ferro, por não produzir apagamentos, se solta deste plano provocando uma "tensão". (Ver F.144).

Como o trabalho está mergulhado neste plano ondulado e o fato do plano ser bastante extenso, este propõe uma incursão pelo trabalho, ou seja, caminhar por ele como um todo, ou ainda, apreender o objeto em uma relação fenomenológica com este de tal forma que o contato com o objeto como um todo produzisse uma percepção orgânica no sujeito criando uma não-separação entre sujeito e objeto.

"GATA
em
Teto
de
Zinco
Quente"

Esta questão está colocada ao desestabilizar o sujeito, ao fazê-lo andar sobre ondas, experiência não obrigatória sem a autoridade fascista do objeto, porém, ao se concretizar esta possibilidade de caminhar sobre o plano ondulado, percebemos que o público acaba andando por cima dos objetos principalmente em suas partes apagadas, onde temos uma maior integração visual e física entre escultura e plano ondulado. (Ver F.144).

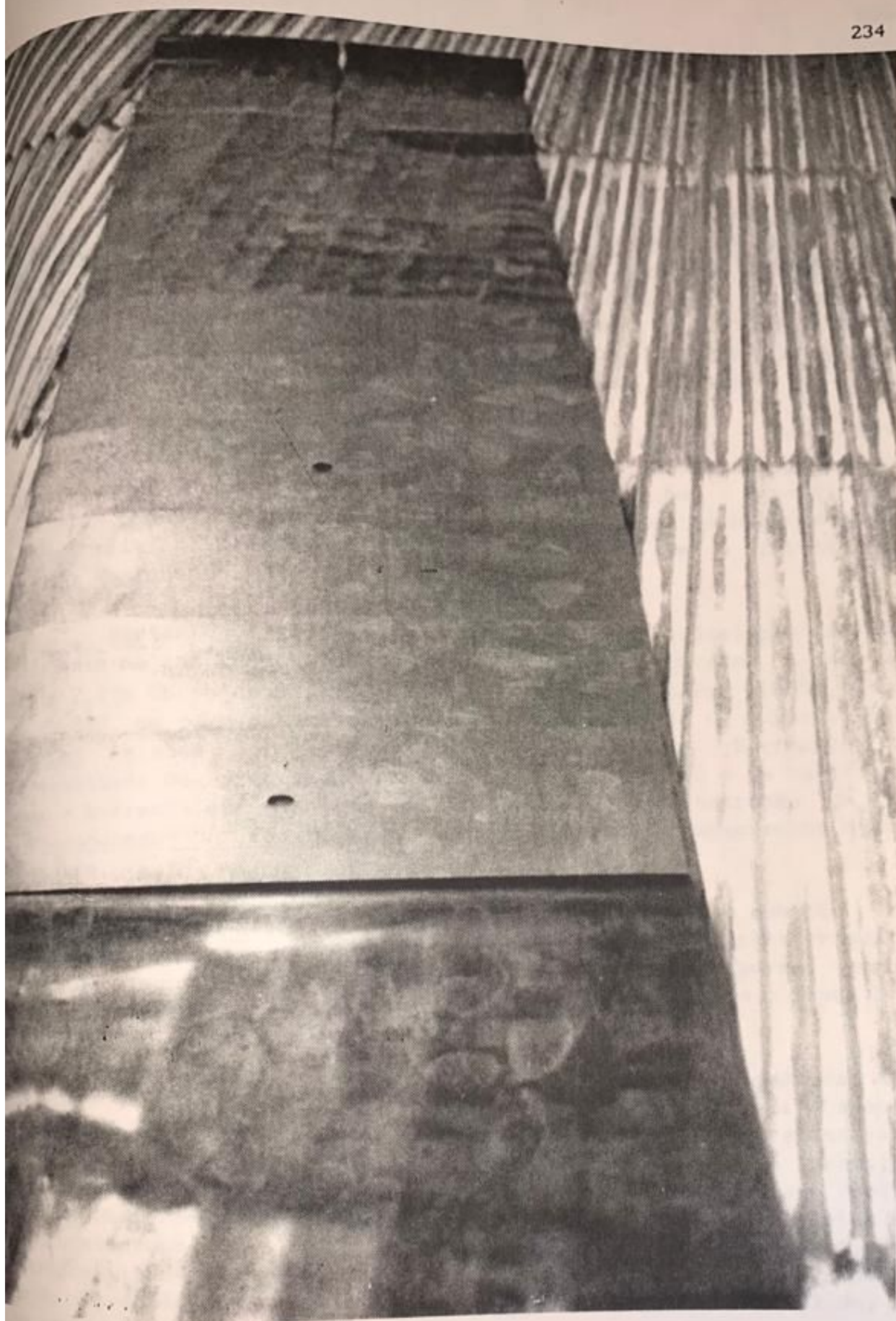
Concluindo a análise ao trabalho "Chapa de Ferro / Lençol de Borracha Natural" (1985) (F.143) encontramos um processo híbrido que analisamos por partes. A escada de ferro disfuncionalizada ou entendida como metáfora das superfícies do mundo consideramos como "construção negativa" que produziria um processo lógico de ocultamento das superfícies enquanto que nas partes do Lençol de Borracha Natural nas pontas do objeto temos um processo de "desconstrução" semelhante a Medardo Rosso "O Beijo Sobre a Tumba" (1886) (F.70) enquanto parte da escultura mantém a figura, o vestido e o corpo, desconstroem-se sobre a tumba. O mesmo ocorre com este objeto enquanto parte da figura se mantém construída, caso da escada de ferro e as suas pontas de Borracha Natural que se desconstroem produzindo processos de apagamento. Portanto, este objeto é produzido



F. 144

VALLE, Marco do

Detalhe da F. 143 Chapa de Ferro / Lençol de Borracha Natural (1985, ed 1988), mesmo material - 04cm x 100cm x 640cm.



F. 145
VALLE, Marco do
Detalhe da F. 143 Chapa de Ferro / Lençol de Borracha Natural (1985,
ed 1988), mesmo material - 04cm x 100cm x 640cm.

por um processo híbrido, ou seja, uma "construção negativa" onde temos a desconstrução conceitual na disfuncionalização do objeto e uma desconstrução formal que produz processos de apagamento aderindo a escultura ao plano ondulado. (Ver p. 94).

O trabalho Topografia Artificial (1988) tem sua origem na escultura que acabamos de analisar F.143, onde a escolha dos materiais, borracha e ferro, a vinculação ao plano, a horizontalidade, a escala, os processos de ocultamento e apagamento, como também os processos de construção e desconstrução correspondentes, provindos deste, estariam presentes como contraponto na produção das outras esculturas pertencentes ao trabalho.

O retorno às questões do plano pertencentes a trabalhos anteriores como "Três Pontos Não Colineares Determinam Um Plano" (Euclides, 1979) e "Multi-Multi" (1982) onde encontramos desconstruções de objetos ao plano que não apresentavam apagamento. Em Topografia Artificial o plano será retomado com o intuito de produzir apagamento.

Portanto, a origem do trabalho como "Instalação" estará justamente na intersecção das características apresentadas e as do objeto F.138 Chapa de Ferro / Lençol de Borracha Natural (1985), 04 x 100 x 640 cm como a horizontalidade, a sobreposição de superfícies, as ondas criadas com a dobragem do Lençol de Borracha, a possibilidade de produzir apagamento sobre um plano e os materiais ferro e borracha que determinaram por projeção a construção de um plano ondulado de ferro para ser continente de apagamento desta escultura.

Como produzir um plano ondulado de ferro? Esta questão foi solucionada com o uso de fôrmas de ferro utilizadas para produzir telhas de cimento amianto, as quais já havíamos citado, porém, agora, trata-se de estabelecer a gênese de seu aparecimento para o trabalho, suas relações construtivas e significativas.

Conforme anteriormente citada na leitura do percurso até Topografia Artificial (pp.), o trabalho "Telha de Cimento Amianto / Espuma / PVC / Rodízio" (1979) (F.130) já apresentava o aparecimento da Telha de Cimento Amianto sobre o plano e o primeiro apagamento formal. As relações de significação de recipiente, "bacia" como continente, e "líquido" como conteúdo estavam presentes em "Vortice" (1984) de maneira intercambiável. "São situações similares às do pesadelo, onde os opostos se tornam intercambiáveis: o repouso em movimento, o contínuo em descontínuo, o líquido em sólido, o continente em conteúdo". [2]

Existe portanto uma cadeia de significação que percorre o trabalho: as relações de líquido, onda, superfície, plano,

continente, apagamento e forma que nos leva a utilizar as formas das Telhas de Cimento Amianto para construir o "plano ondulado".

Outra questão que parece importante abordar é o fato do "plano ondulado" ser composto por semelhança, ou seja, as formas semelhantes idênticas. Estas fôrmas que na indústria de telhas também produzem telhas que são formas semelhantes revelam em seu processo industrial uma produção oposta aos processos de apagamento, pois a indústria usa a deformação para produzir a semelhança da própria forma, enquanto no trabalho Topografia Artificial (1988), o plano de fôrmas é utilizado para produzir uma deformação que estabeleça a diferença e conseqüentemente apagamento do próprio plano.

Legal!
—
sem
danos

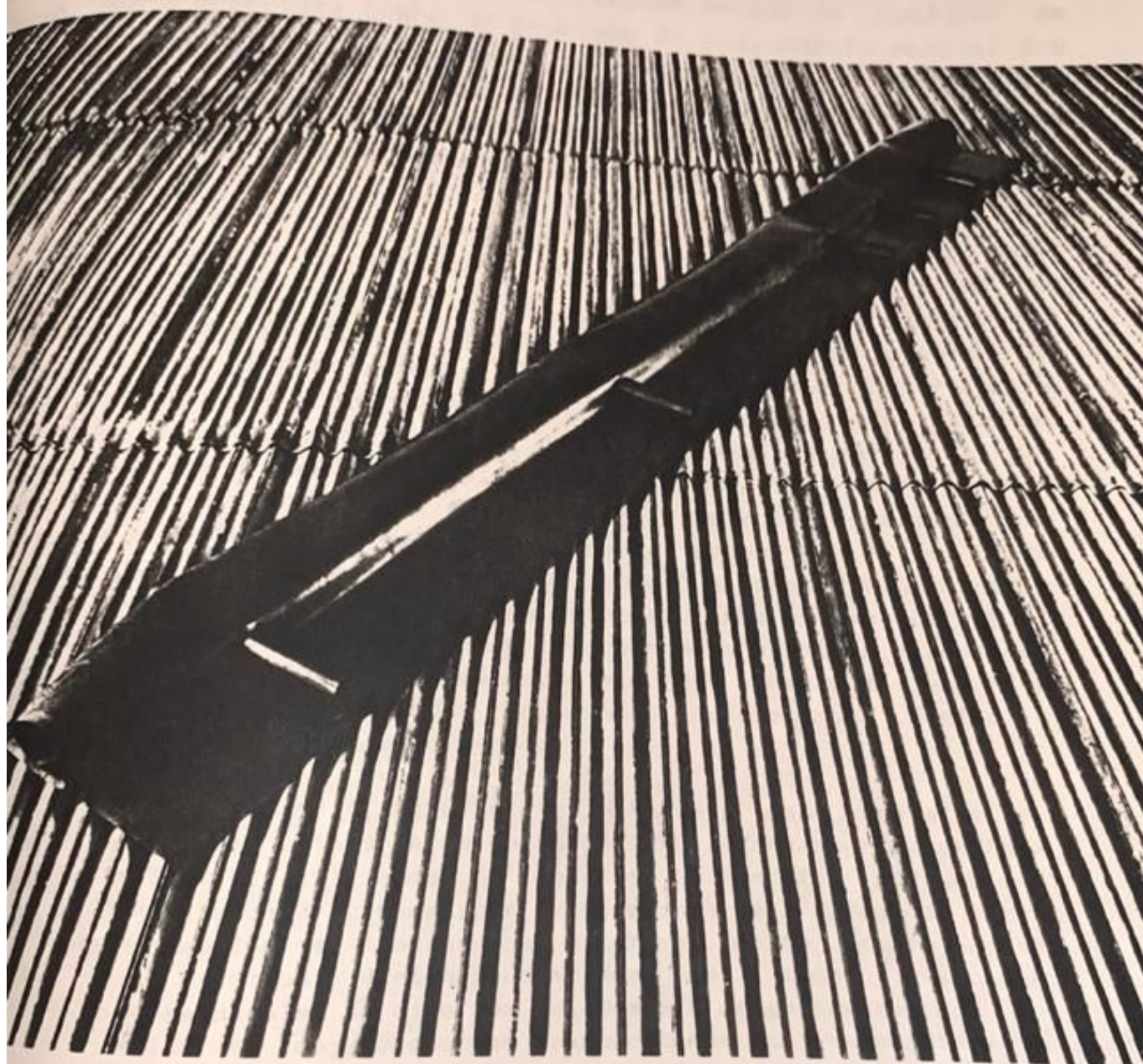
O plano ondulado é construído como um telhado no chão onde sobreposições de ondas no comprimento das telhas e sobreposições das pontas em sua largura compõem a cobertura do chão no comprimento e na largura produzindo semelhança ao desenho da escada de ferro no trabalho F.143.

Pensando na visibilidade material dominante em Topografia Artificial (1988) temos como num todo a dominância do ferro, pois este está presente em todo o "plano ondulado". Porém, quando vemos as esculturas em seu conjunto observamos uma dominância do Lençol de Borracha Natural (cor preta) porque é este material que estará compondo a pele dos trabalhos ou a superfície destes, enquanto que o ferro é utilizado predominantemente como estrutura, exceção feita ao trabalho "Chapa de Ferro / Lençol de Borracha Natural" (1985) (F.143) onde as Chapas de Ferro, além de estrutura exposta da escultura, apresentam-se como superfície no conceito do trabalho.

Da superfície ondulada presente nas fôrmas de ferro e nas ondas produzidas pelo Lençol de Borracha no trabalho F.138 tem origem a idéia de produzir um trabalho que fosse uma onda realizada por uma dobra no comprimento de uma extensão do próprio Lençol e que produzisse uma ação da superfície sobre ela mesma.

Nesta outra escultura Marco do Valle "Roletes / Lençol de Borracha Natural / Perfil de Ferro" (1988) (F.146) pertencente a Topografia Artificial (1988) realizou a construção de uma dobra no comprimento do Lençol de Borracha de 500 cm, produzindo uma onda que é mantida por ligações de roletes de borracha, que são ao todo cinco conjuntos, distribuídos a partir de uma das pontas respectivamente a 50 cm mais 50 cm outro, mais 50 cm outro, mais 100 cm outro, mais 200 cm outro, ficando a 50 cm do final do objeto.

Esta modulação tem por objetivo criar um movimento visual na direção perpendicular à "onda" e um sentido dominante para o movimento como também velocidade, ou seja, o movimento aparenta ser mais lento onde os roletes estão próximos, e mais velozes onde os



F.146

VALLE, Marco do

Roletes / Lençol de Borracha Natural / Perfil de Ferro(1988), mesmo material

- 15cm x 60cm x 500cm.

roletes estão mais distantes. É claro que novamente estou falando de movimento virtual não-físico.

A "onda", devido a característica mole do Lençol de Borracha, deita-se para um dos lados cobrindo metade do conjunto de roletes. Desta cobertura tenho um processo de ocultamento parcial dos roletes, e ainda a "onda" passa em cada rolete a marcar uma deformação produzindo um processo de apagamento desta sobre os pontos de contato destes. Esta deformação segue a modulação de distribuição dos roletes pelo Lençol de Borracha. (Ver F.147).

Trata-se de um apagamento formal onde a forma da "onda" está sendo apagada e desconstruída. Portanto, tentando descrever as ações propostas pelo objeto, poderia dizer que o trabalho apresenta uma superfície que deita-se e caminha sobre si mesma. O trabalho refere-se a uma inconsistência lógica que só pode ser construída de maneira virtual. No caso, o movimento dos roletes é virtual não-físico, e este se torna absolutamente impossível devido ao chão ou superfície de contato do rolete ser a superfície do próprio objeto. Neste sentido, posso falar de uma "construção negativa" onde os roletes anunciam um movimento fisicamente impossível - um corpo não pode caminhar sobre si mesmo. Em oposição a isto, virtualmente o trabalho se realiza. Portanto, o que temos aqui não é uma percepção como uma certa modalidade do fazer lógico onde o objeto é visto como transparência reveladora de si mesmo, e sim uma construção negativa onde a percepção é tomada por uma inconsistência lógica e apresenta-se como opacidade do mundo.

Um exemplo de construção e referência a este trabalho da F.148 é o objeto já citado Marco do Valle "PVC / Madeira / Borracha / Rodízio" (1979) (F.128) onde os roletes de madeira possuem uma possibilidade física de transportar o recipiente de PVC fechado sobre ele, e dois exemplos de "construção negativa" neste mesmo objeto estão nos rodízios disfuncionalizados ao serem colocados colocados perpendicular ao eixo dos roletes e à mangueira que sai do objeto e volta ao objeto como se transportasse "ar" do objeto a si próprio. (Ver p. 198 e 201). Podemos, nos dois exemplos citados, observar inconsistência lógica.

No trabalho "Telha de Cimento Amianto / Espuma / PVC / Rodízio" (1979) (F.130) (ver citação p. 201 e 204) temos um cano de PVC com forma de rolete encaixado construtivamente e logicamente acompanhando uma das canaletas da superfície ondulada.

Na F.146 os roletes estão perpendiculares à onda de Lençol de Borracha e sobre o próprio Lençol, o que faz com que os roletes não entrem nas canaletas das ondas do "plano ondulado de chapas" enquanto parte do Lençol de Borracha, que é chão para os roletes, desconstrói sobre a superfície ondulada produzindo discreto

Apagamento
formal

Forma de ondas
esta sendo desconstruída



F. 147

VALLE, Marco do

Detalhe F. 146 Roletes / Lençol de Borracha Natural / Perfil de Ferro (1988),

mesmo material - 15cm x 60cm x 500cm.

desconstrução
apagamento
do plano ondulado

apagamento formal em qualquer plano. (Ver F.146 e F.147). que seja a direção do objeto sobre o

Neste trabalho que acabamos de analisar, Marco do Valle (F.146) temos uma "construção negativa" que produz um processo de ocultamento dos roletes e duas desconstruções formais, sendo que uma produz o apagamento da "onda" pelos roletes, e outra o apagamento do plano ondulado de ferro pela superfície de Borracha Natural em contato com este. Um apagamento na própria escultura e um apagamento do plano ondulado.

Os dois trabalhos pertencentes a Topografia Artificial (1988) até agora analisados "Chapa de Ferro / Lençol de Borracha Natural" (1985) (F.143) "Roletes / Lençol de Borracha Natural / Perfil de Ferro" (F.146) tem suas concepções realizadas por "construções negativas" que produzem processos de ocultamento e "desconstruções formais" produtoras de processos de apagamento.

No caso da F.143 temos um processo de desconstrução no próprio objeto, porém, o que ambos têm em comum é a desconstrução dos objetos por apagamento do plano ondulado.

Estas desconstruções e seus respectivos apagamentos trabalham como diluidoras dos limites do objeto com o mundo imediato, como instalação do objeto no mundo. Não estou considerando o "plano ondulado" como base, pois este está instalado na arquitetura do espaço como analisaremos mais tarde.

Tratei de apresentar estas esculturas da F.143 e F.146 primeiramente por terem pontos em comum, tais como: serem predominantemente superfícies de si mesmas, ou seja, não estão embrulhando um volume, estão em aberto; produzirem um movimento virtual que os outros trabalhos não abordam; produzirem apagamento predominantemente em sua interpenetração ou atrito com o mundo, por as considerar como "construções negativas" que produzem à percepção uma inconsistência lógica distinta de uma mera formulação de ambigüidade.

Outra razão é o fato dos outros três trabalhos formarem um diálogo sobre o desaparecimento de uma estrutura comum e apresentarem a relação estrutura e superfície. Estes trabalhos estão como os outros diretamente relacionados com os desdobramentos contemporâneos da primeira escultura mole "Artigo Dobrável de Viagem" (1916, ed. 1964) (F.98) a capa da máquina de escrever "Underwood" de Marcel Duchamp. Porém, apresentam em apenas dois deles contrapontos com a obra de Man Ray "O Enigma de Isidore Ducasse" (1920, ed. 1972), (F.97) e seus processos de apagamento e desdobramentos contemporâneos. Teremos como em Man Ray uma estrutura recoberta por uma "pele", porém, não se trata de uma estrutura "figurativa", e sim

de uma estrutura conhecida do projeto construtivo brasileiro e particularmente da produção neoconcreta presentes nos trabalhos de Willys de Castro em seus *Objetos Ativos* (1959). Estrutura que pode ser vista em Willys de Castro "Objeto Ativo" (1959/60) (F.148), óleo sobre tela sobre madeira, sobre o qual refere-se o autor: "... Contendo eventos de seu próprio tempo iniciados, transcorridos, findados, reiniciados etc - e ali demonstrados clara, fluente e indefinidamente, ele inaugura-se no mundo como instrumento de contar a si próprio. A este ponto integral, emissor de formas auto-expressivas significantes, colocado dentro do mundo sensível, denominado, pois, de objeto ativo". [3]

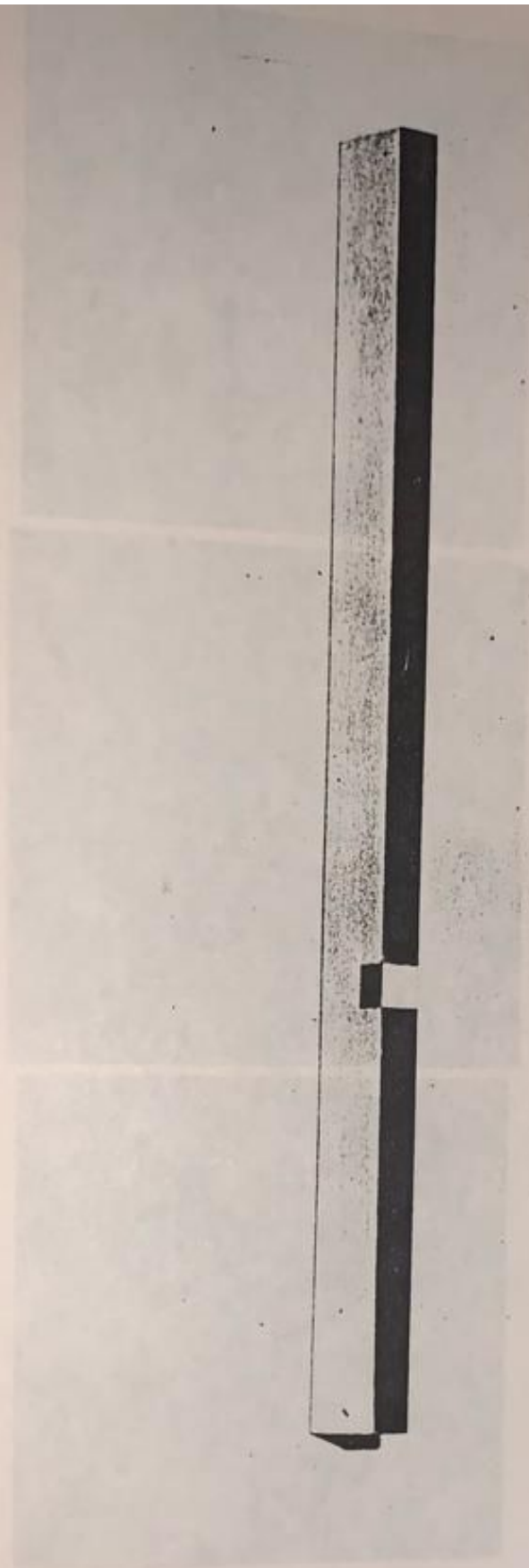
Nos *Objetos Ativos* de Willys de Castro está presente a colocação do objeto no mundo, questão neoconcreta abordada por Ferreira Gullar. Segundo Gullar, "o reducionismo concreto quanto a organização do espaço provém do uso restrito que faz a Gestalt: interessado na exploração ótica da relação figura-fundo, não distingue o comportamento da forma no meio físico e o seu comportamento na percepção, ou seja, não distingue "forma física" e "estrutura (forma orgânica)". [4]

Na estrutura relativa "Objeto Ativo" (1960) (F.148) óleo sobre tela sobre madeira, podemos observar como o objeto está colocado no mundo. Trata-se de uma ripa com tela sobre madeira que apresenta-se de topo em relação à parede como se estivesse saindo desta ou entrando, portanto, a parede está em contato direto com o objeto. No objeto o recorte de um quadrado de lado igual a espessura da madeira é pintado em branco sobre o topo em preto, rompendo a linha escura. O mesmo é rebatido em preto para um dos lados da ripa mantendo estes quadrados um de seus lados em comum.

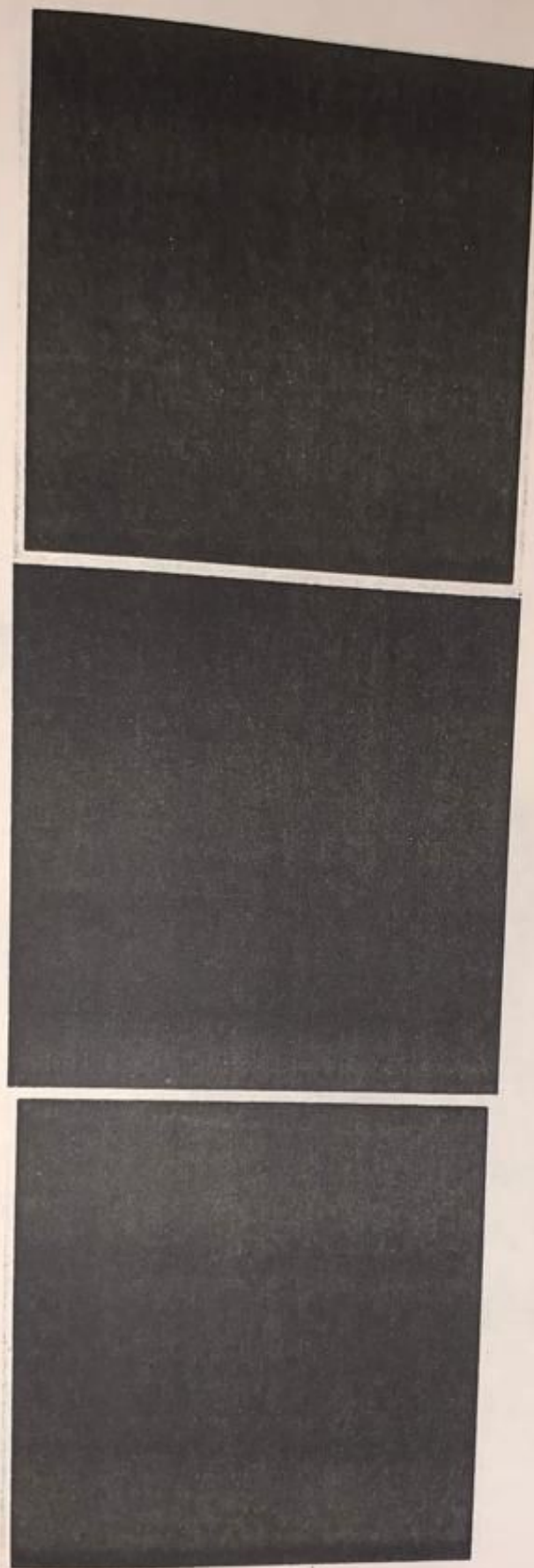
Observe que este ponto de tensão à nossa percepção é construído nos limites do continente físico do objeto e é justamente o que intera o objeto ao mundo diluindo as relações de figura e fundo nos limites entre o objeto e o mundo como as linhas orgânicas nos trabalhos de Lygia Clark "Espaço Modulado" (1958) (F.149) Eucatex Pintado, que podemos considerar como processo de apagamento no contorno do objeto.

A estrutura a qual estarei me referindo nas próximas esculturas de Topografia Artificial terão relação direta com a "Objeto Ativo" (1959/60) (F.148) de Willys de Castro. Esta relação não é meramente formal, porém, apresenta contrapontos operativos a sua produção.

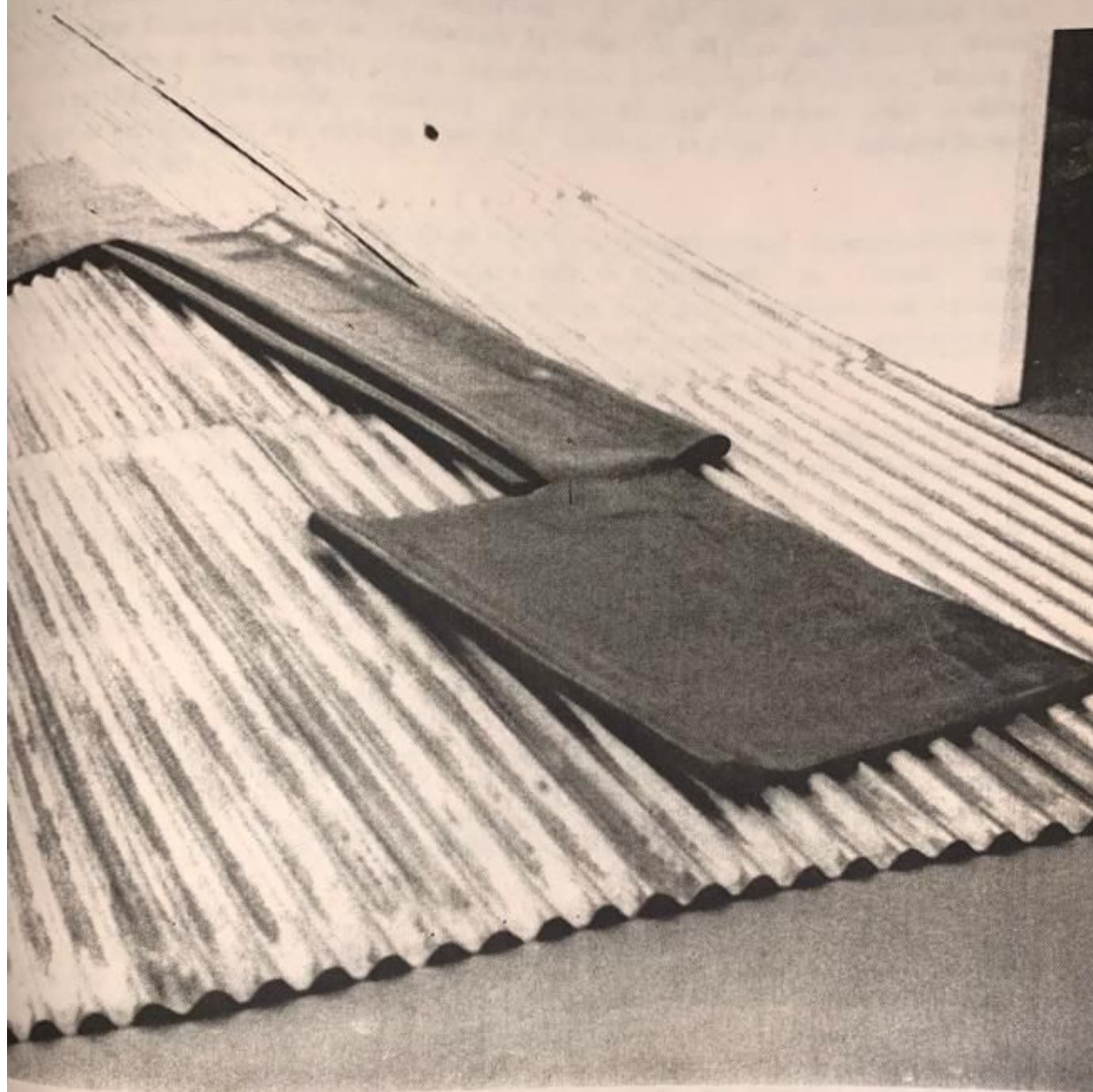
O primeiro trabalho que analisaremos é Marco do Valle "S/Objeto Ativo / Lencol de Borracha Natural" (1988) (F.150). Este trata-se de uma superfície retangular que é cortada por dois cortes paralelos na largura, em seguida dobrada e a parte da borracha entre



F. 148
CASTRO, Willys de
Objeto Ativo (1959-1960), óleo sobre tela sobre madeira, s/d. Coleção: Adolpho
Leinér.



F. 149
CLARK, Lygia
Espaço Modulado (1958), eucatex pintado, s/d.



F. 150

VALLE, Marco do

S/Objeto Ativo / *Lençol de Borracha Natural* (1988), mesmo material - 10cm x 140cm x 600cm.

os dois cortes é invertida passando por dentro da superfície inicialmente dobrada, transpondo-a, mostrando seu "avesso". A superfície ao inverter-se realiza um deslocamento físico produzindo um recorte na escultura onde passa-se a ver o plano ondulado, e ao mostrar seu "avesso" cria outro recorte que aumenta a largura do objeto. Exatamente nestes recortes é que estão presentes as semelhanças formais com os "Objetos Ativos" de Willys de Castro. Esta relação passa a ser explicitada quando dou o título S/Objeto Ativo. Esta titulação pretende revelar a procedência da forma como também colocar a escultura em embate com os "Objetos Ativos" e estabelecer suas diferenças.

Este trabalho trata-se de uma "construção" transparente e positiva no sentido de que sua expressão é formadora da forma, uma forma geometrizada que recorta e contorna o objeto buscando um espaço não representacional para este, porém, seu assunto é sua superfície que se revela pelas ações construídas no objeto.

Neste sentido os Objetos Ativos de Willys de Castro podem também ser entendidos como construções. "Os seus objetos ativos são construções, mas construções "perversas". A tematização da superfície como descontinuidade, tornando impossível abordá-la enquanto totalidade, é de início um lance conforme a mais pura estética construtivista: busca de uma organização sintática que permitisse uma informação visual rica em possibilidades de leitura. [5]

Nesta organização sintática para uma rica possibilidade de leitura encontra-se a inserção dos "Objetos Ativos" no mundo e enquanto que nestes persistem a dominância de uma construção virtual; no trabalho "S/Objeto Ativo" (F.150) teremos uma construção física determinada por verbos de ação como em alguns trabalhos de Richard Serra. Estão presentes em relação a este objeto os verbos: cortar, dobrar e inverter.

Portanto, enquanto no objeto F.148 de Willys de Castro encontramos uma descontinuidade da superfície determinada pela relação pintura-objeto, no trabalho F.150 de Marco do Valle temos uma descontinuidade da superfície determinada pela sua inversão física.

O contato dos dois trabalhos com as superfícies que os suportam no mundo físico ocorrem por construção em Willys de Castro ao colocar seu objeto no plano vertical, fixo de topo em relação à parede, enquanto no trabalho F.150 Marco do Valle temos uma "desconstrução formal" do objeto de Borracha Natural que está horizontalmente sobre um "plano ondulado" produzindo apagamento pela interpenetração parcial do objeto ao plano. Consequentemente o objeto e o plano são desconstruídos produzindo uma aderência do objeto ao chão.

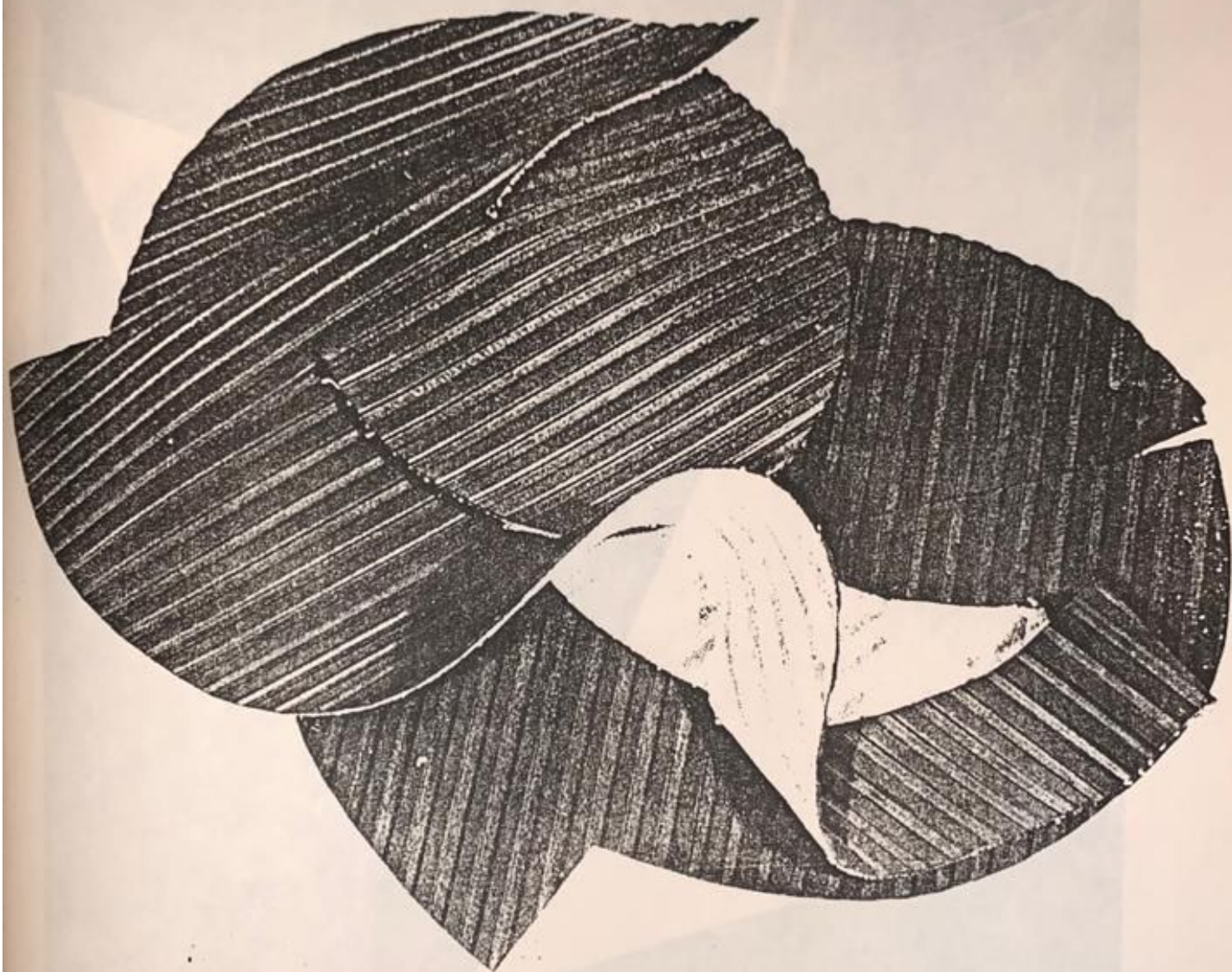
Podemos observar duas forças opostas produzindo o objeto F.150, uma de ordem construtiva positiva onde a expressão é formadora da forma vinda da tradição inaugurada por Picasso "Guitarra" (1912) (F.92) e outra "desconstrutiva" vinda da "escultura mole" inaugurada por Marcel Duchamp "Artigo Dobrável de Viagem" (1916, ed. 1964) (F.98) e seus desdobramentos contemporâneos como no trabalho de Lygia Clark "Obra Mole" (1964) (F.151), Borracha.

Este trabalho é das esculturas moles contemporâneas o que mais se aproxima da escultura "S/Objeto Ativo" (1988) (F.150) pois, além de apresentar um recorte geométrico e ainda abordar a questão da superfície, trata-se também de uma "desconstrução formal". Na Obra Mole (1964) Lygia Clark reapresenta uma experiência anterior de seus "Bichos" juntamente com sua preocupação com superfície, já presente na atração pela "Cinta de Moebius" conforme cita Ronaldo de Brito: "Há no Neoconcretismo uma crítica semelhante ao pensamento mecanicista em arte e mesmo uma preocupação com os procedimentos 'abertos' da ciência contemporânea (veja-se as especulações em torno das geometrias não-euclidianas e, mais precisamente, a atração que a Cinta de Moebius exercia em Lygia Clark e Lygia Pape, por exemplo)". [6]

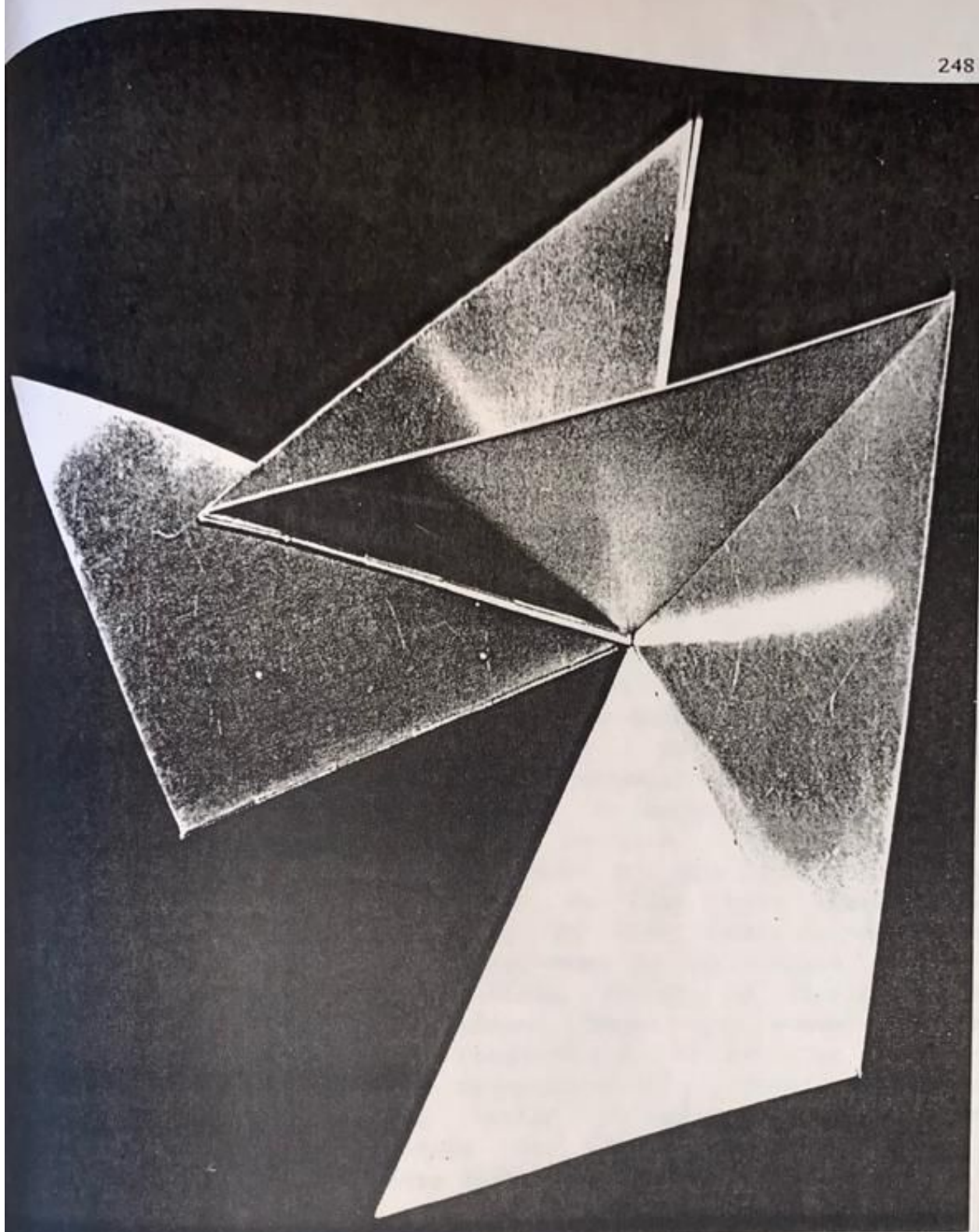
A manipulação de seus objetos pelo espectador já estão presentes no trabalho de Lygia Clark "Bicho" (1960) (F.152) Alumínio Anodizado sobre a qual comenta Mario Pedrosa: "Agora, Lygia chama o espectador à participação senão na criação, no desabrochar e no viver da obra de arte. O espectador não é mais um sujeito passivo e puramente contemplativo em face do objeto; nem tampouco um sujeito egocêntrico que para se impor nega a obra, o objeto, como na pintura e na escultura romântica... A nova arte de Clark convida o sujeito - espectador a entrar numa relação nova com a obra, quer dizer, com o objeto, de modo que o sujeito participe da criação do objeto e este, transcendendo-se, o reporte à plenitude do ser". [7]

Considero a "Obra Mole" (1964) (F.151) um desdobramento na obra de Lygia Clark de seu "Bicho" (1960) (F.152) enquanto que neste a relação obra-espectador é estabelecida de maneira mecânica pelas dobradiças de seus objetos, portanto, apresenta uma "estrutura mecânica" em Obra Mole (1964) determinada pelo seu material / borracha de que é totalmente constituída, o qual produz sobre posições, ondulações, tensões de sua própria superfície e ainda pelas características de seus recortes acabam constituindo uma "estrutura orgânica".

No caso do trabalho Marco do Valle "S/Objeto Ativo" (1988) (F.150) que estamos analisando podemos estabelecer um paralelo com (F.150) que estamos analisando podemos estabelecer um paralelo com as dobras possíveis em Obra Mole (1964), porém, distintas, menos orgânicas e mais construtivas, não pressupõe uma manipulação do espectador devido a sua escala e peso



F. 151
CLARK, Lygia
Obra Mole (1964), borracha.



F. 152
CLARK, Lygia
Bicho (1960), alumínio anodizado.

que se apresentam objetivamente como dificuldade.

Portanto, o observador pode ter uma relação tátil e até tentar manipular o objeto, porém, este resiste. Outra questão está no fato de ele estar instalado sobre um chão ondulado como os outros trabalhos de Topografia Artificial (1988). "Ao chão elas pertencem como acidentes geográficos artificiais. Acidentes geográficos podemos contemplar de longe, podemos escalá-los, difícil tropeçar neles. Aqui os encontramos tão próximos do chão que são os pés, antes que os olhos, que os denunciam". [8]

Portanto, existe uma relação de interação entre obra-espectador, porém, aqui o objeto não está tratando de uma multiplicidade de formas como "Obra Mole" (1964) (F.151) ou "Bicho" (1960) de Lygia Clark.

O trabalho "S/Objeto Ativo" (1988) (F.150) conforme citamos anteriormente trata-se de uma "construção" onde a expressão é formadora de forma e sua inserção no mundo se dá por "desconstrução formal". Poderia considerar também a "Obra Mole" (1964) (F.151) de Lygia Clark como "desconstrução formal". No caso deste trabalho poderia dizer que é produzido por desconstrução e apagamento. Porém, aqui estou tratando com o conceito de desconstrução formal de um objeto que desconstrói-se a si mesmo, portanto, de uma deformação do próprio objeto que independe da ação do espectador distinto do conceito de "desconstrução" abordado por Elza Maria Ajzenberg em Exercícios Estéticos de liberdade. "O novo espaço expressivo, ao privilegiar a experiência no momento mesmo da intervenção, rompe o exclusivismo do programa concretista, abrindo no Brasil direções variadas de pesquisas contemporâneas. Nesse novo momento que se instaura, num grande desejo vanguardista, os artistas saem das construções racionais para as 'desconstruções' ou 'novas construções' - cujo projeto básico é manter relações próximas entre arte-vida-ação. A participação de Lygia Clark e Oiticica é fundamental no desenvolvimento deste trabalho. [9]

Utilizando o conceito acima citado, posso considerar como desconstrução a "Obra Mole" (1964) (F.151) e "Bicho" (1960) (F.152) pela relação arte-vida-ação neles apresentados.

Considerando os conceitos até agora abordados que estão constituindo a leitura dos trabalhos, podemos relacionar: construção ou construção positiva quando a ação formadora da forma tem valor positivo; construção negativa ou desconstrução conceitual quando processos de produção de disfuncionalização provindos da negatividade "Dada"; desconstrução formal quando o próprio objeto é construído pela desconstrução de sua forma; e desconstrução pela relação arte-vida-ação conforme obra citada [9].

Analisando portanto individualmente as esculturas de Topografia Artificial estudadas "Chapa de Ferro / Lençol de Borracha Natural" (1985) (F.143); "Roletes / Lençol de Borracha Natural / Perfil de Ferro" (1988) (F.146) e "S/Objeto Ativo / Lençol de Borracha Natural" (1988) (F.150) consideramos como "construções negativas" as duas primeiras e como "construção" a última. Porém, todas apresentavam processos de "desconstrução formal" e processos de apagamento em sua inserção ao plano ondulado.

Assim, é no conjunto que podemos observar os processos de "desconstrução formal" como constituidores de Topografia Artificial (1988) e seus respectivos processos de apagamento. Poderia também considerar como desconstrução na relação arte - vida - ação, Topografia Artificial, pois o espectador percorre arquitetonicamente, no entanto, existe uma certa "negatividade" presente e incômoda ao exercício desta relação; pela resistência apresentada pelo trabalho e suas esculturas individualmente que não são desconstruídas fisicamente como nos trabalhos F.151 e F.152 de Lygia Clark. Em Topografia Artificial as relações do espectador se dão em sua relação com as superfícies físicas dos objetos que tratam exatamente de questões sobre as superfícies do mundo. A relação do espectador com a instalação e suas esculturas se dá muito mais pela sua impotência em relação a estas onde sua manipulação está limitada como também pela alternância entre transparências e opacidades de seus objetos que operam muito mais como ocultadores do mundo que como reveladores.

No caso da construção "S/Objeto Ativo" (1988) (F.150) foi construída propositalmente para se aproximafr das questões neoconcretas, com sua estrutura vinda da obra de Willys de Castro "Objeto Ativo" (1959/60) (F.148) e com o material recorte geométrico provindo de Lygia Clark "Obra Mole" (1964) (F.151). Apresenta-se como objeto transparente de construção positiva propondo à percepção um raciocínio analítico lógico no entendimento de sua superfície, comum ao trabalho de Willys de Castro.

"Seria possível até chamar o trabalho, à la Kant, de uma Poética do Analítico. Menos do que promover sínteses e acrescentar coisas ao mundo, Willys de Castro parece determinado em dissecar os milagres da razão, descer às várias e complexas dimensões, às várias e complexas articulações que produzem uma coisa, toda e qualquer coisa. Por isto, desde os Objetos Ativos de 1959, a estratégia sempre foi criar menos objetos do que evidenciar o caráter problemático do objeto, mostrar por assim dizer sua situação, apontar para sua natureza".

No limite, investigar as condições de seu aparecimento, e se o problema do aparecer remonta, com toda certeza, à mais pura tradição metafísica grega, recebe aqui uma resposta decididamente moderna - trata-se de interpretar a percepção como uma certa

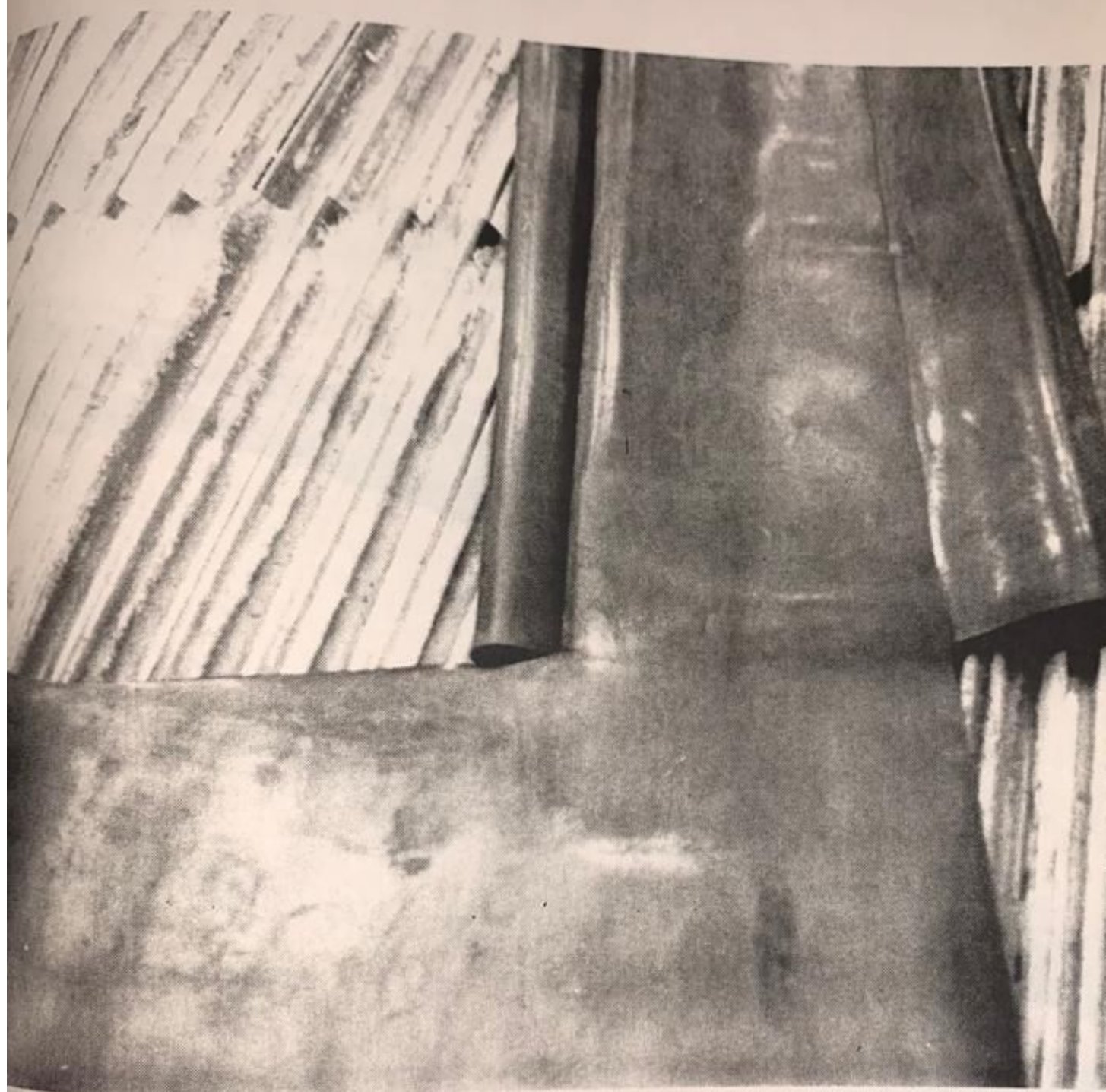
F.150 Além deste trabalho "S/Objeto Ativo" (F.150) propor sua leitura à percepção por um raciocínio analítico lógico do entendimento de sua superfície, também se aproxima da positividade do objeto na compreensão do mundo pela sua transparência. Portanto, aproxima-se do conceito de "Não-Objeto" de Ferreira Gullar: "O não-objeto não é um anti-objeto, mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rastro. Uma pura aparência". [11]

Existem portanto uma visão positiva do objeto como revelador do mundo presente também nos trabalhos interativos de Lygia Clark, presente na leitura de Mario Pedrosa: "A arte moderna começa a romper de novo com o obscurantismo romântico e, retomando uma atitude otimista, se propõe vencer com o homem e para o homem o enigma do Clark têm esse papel". [12]

150 Portanto, o trabalho "S/Objeto Ativo" (1988) (F.150) é o único trabalho pertencente a "Instalação: Topografia Artificial (1988)" que apresenta-se como construção transparente construída exatamente pela tensão das duas vertentes humanistas do movimento neoconcreto descritas por Ronaldo Brito: "Hoje parece claro que, diante do reducionismo tecnicista, o grupo neoconcreto encontrou apenas a saída do "humanismo", em duas vertentes amplas: na ala que aspirava representar o vértice da tradição construtiva no Brasil (Willys de Castro, Franz Weissmann, Hércules Barsotti, Aluísio Carvão e até sensibilização do trabalho de arte e significava um esforço para conservar sua especificidade (e até sua "aura") e para fornecer uma informação qualitativa à produção industrial; na ala que, conscientemente ou não, operava de modo a romper os postulados construtivistas (Oiticica, Clark, Lygia Pape) ocorria sobretudo uma dramatização do trabalho, uma atuação no sentido de transformar suas funções, sua razão de ser, e que colocava em xeque a arte vigente". [13]

50 Podemos notar que o trabalho "S/Objeto Ativo" (F.150) está próximo da "sensibilização" do trabalho de arte como esforço de conservar sua especificidade presentes em Willys de Castro que das "desconstruções / arte - vida - ação" de Lygia Clark que buscavam romper com os postulados construtivistas.

8 As relações de inversão de superfície (avesso - direito) presentes no trabalho "S/Objeto Ativo" (ver F.153 e F.154) e também 4 no trabalho "Caminhando" (1964) (F.155) uma proposição em que Lygia 5 Clark se utiliza da "Fita de Moebius" sobre a qual comenta: "(se eu utilizo uma fita de Moebius para esta experiência é porque ela

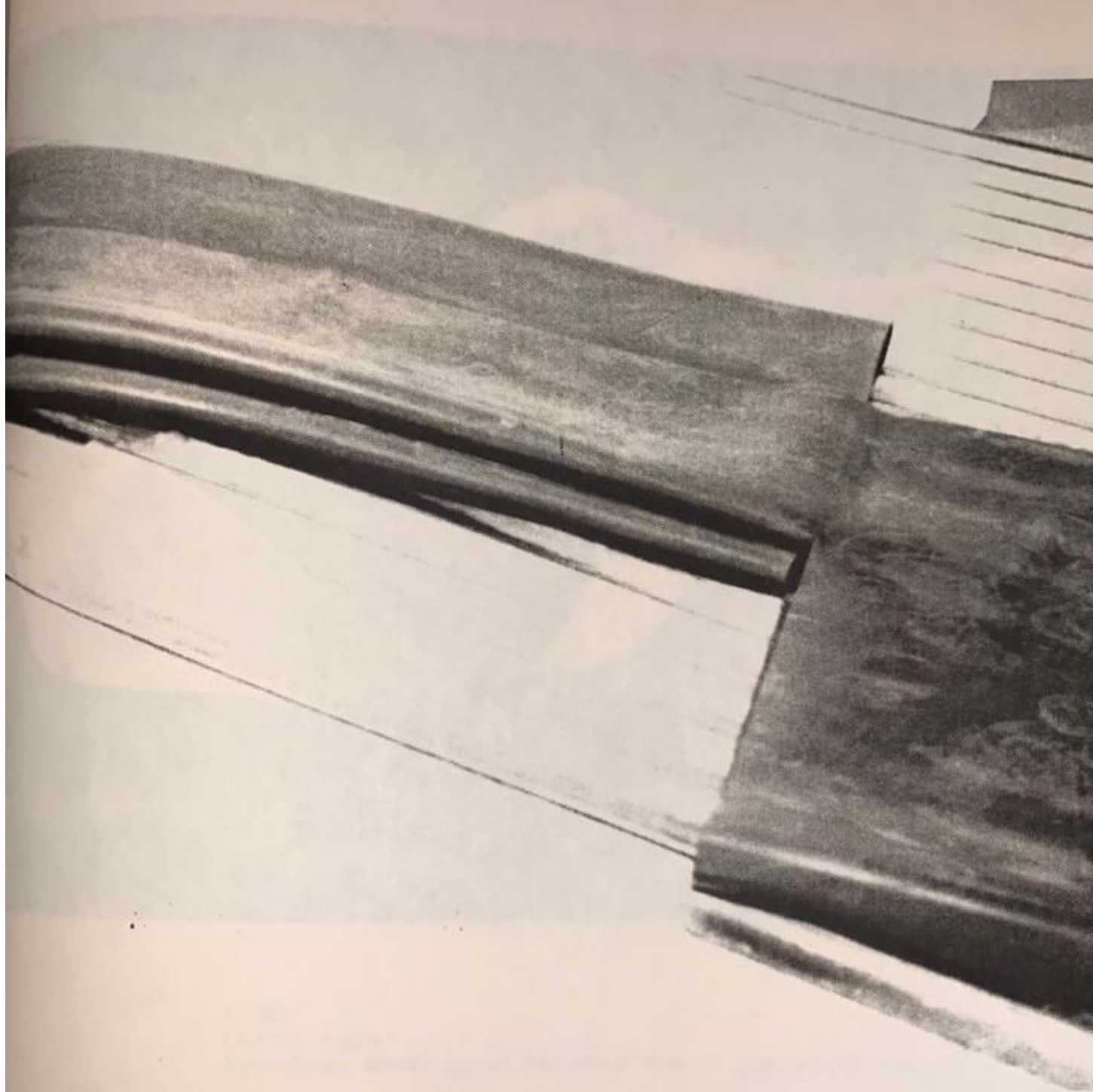


F. 153

VALLE, Marco do

Detalhe da F. 150 S/Objeto Ativo / Lençol de Borracha Natural (1988), mesmo

material - 10cm x 140cm x 600cm.

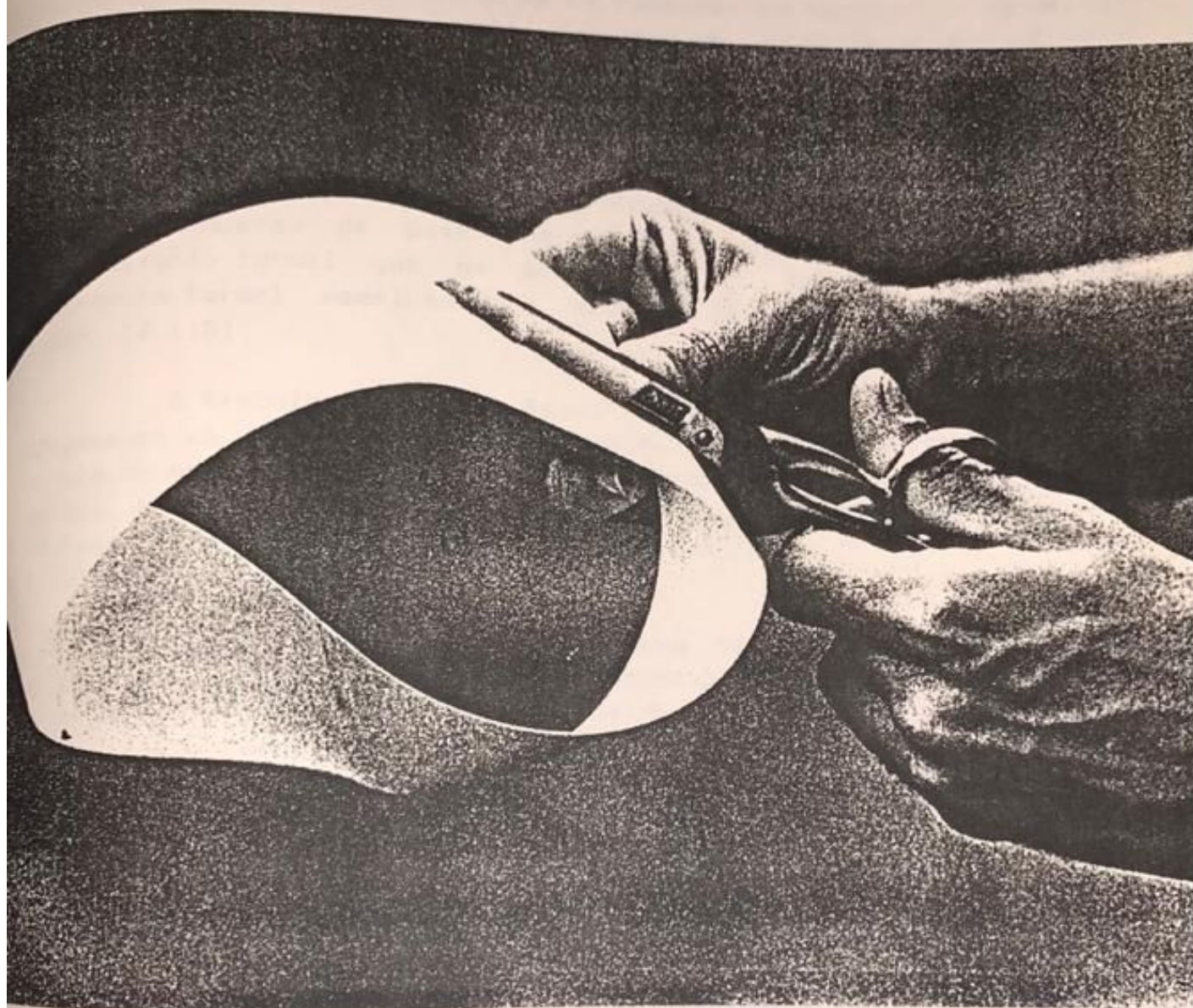


F. 154

VALLE, Marco do

Detalhe da F. 150 S/Objeto Ativo / Lençol de Borracha Natural (1988(, mesmo

material - 10cm x 140cm x 600cm.



F. 155

CLARK, Lygia

Caminhando (1964), papel, tesoura e ação do espectador, s/d.

contrasta com nossos hábitos espaciais: direita - esquerda; avesso - direito etc. Ela nos faz viver a experiência de um tempo sem limite e de um espaço contínuo). [14]

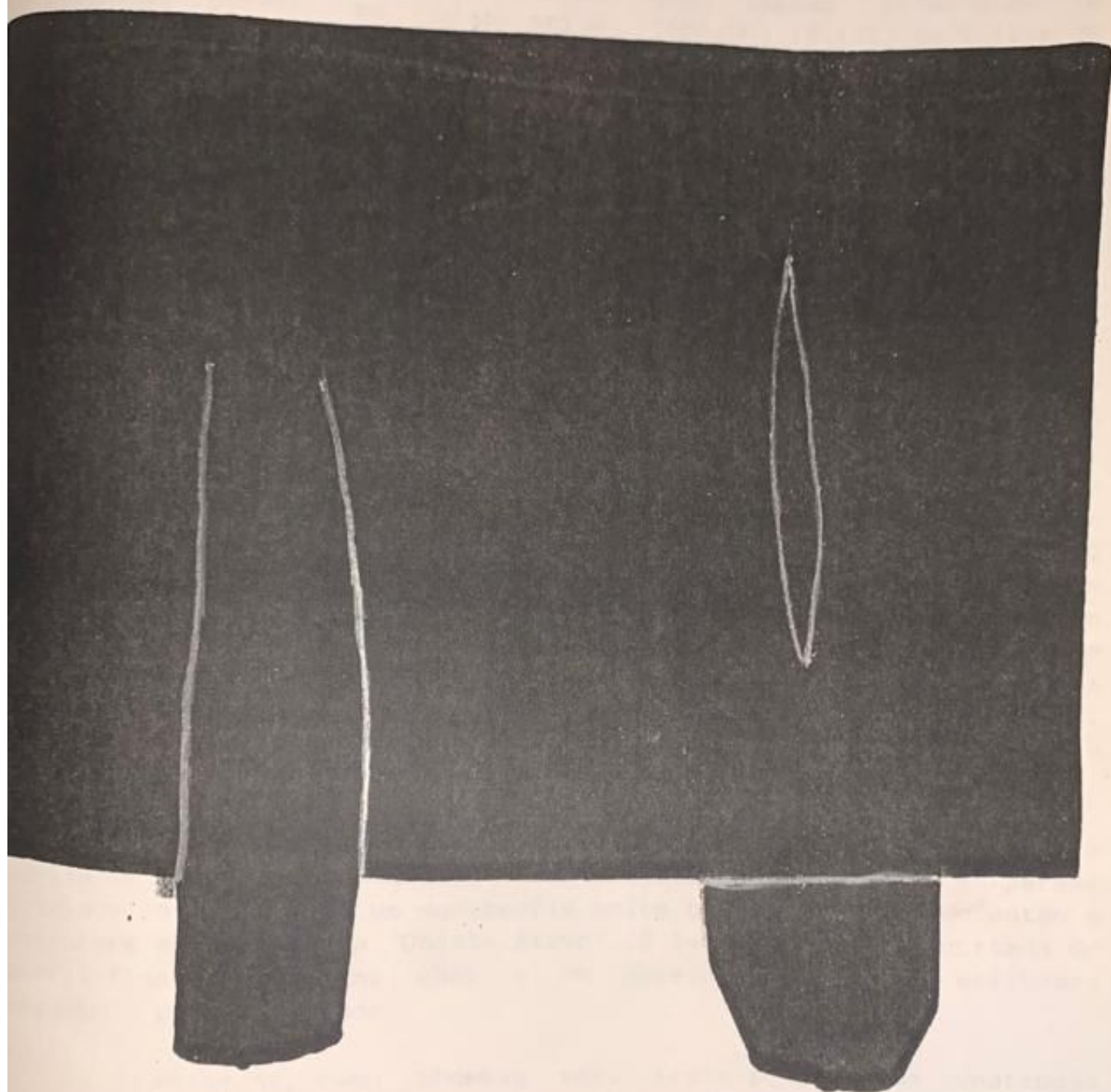
Nos dois casos trata-se de relações de (avesso - direito) em superfícies abertas, porém, enquanto em "S/Objeto Ativo" (F.147) esta relação se apresenta pronta sendo uma construção e em "Caminhando" (F.152) trata-se de uma "desconstrução" sujeito-objeto: "De saída, o caminhando é apenas uma potencialidade. Vocês e ele formarão uma realidade única, total, existencial. Nenhuma separação entre sujeito-objeto. E um corpo-a-corpo, uma fusão. As diversas respostas nascerão de suas vozes". [15] Trata-se também de uma desconstrução formal que na medida que o tempo passa produz 18 apagamento formal semelhante a Richard Serra "Conduta Violenta" (1968) (F.118).

O trabalho "S/Objeto Ativo" (1988) (F.150) não apresenta 17 apagamento em sua construção (direito - avesso) e não se trata do 56 avesso de uma superfície fechada ou o avesso de um volume, ou mesmo de uma abordagem representativa e figurativa como nos trabalhos de Richard Serra "Balde Invertido" (1967) (F.117) ou José Resende Sem 17 Título (1983) (F.156).

Enquanto que nestes trabalhos tenho a relação (direito - avesso) representada por um duplo, respectivamente em Richard Serra, o balde para fora com volume e o balde para dentro sem volume, e em José Resende semelhante a um bolso de calça para fora e outro para 0 dentro, no trabalho "S/Objeto Ativo" (F.150) não temos um duplo em separado, pois o avesso é produzido pela inversão da própria superfície que é continente do trabalho. Não existe tão pouco uma 7 superfície que seja fundo para a realização do duplo como em "Balde 6 Invertido" (1967) (F.117) e S/Título (F.156).

No trabalho de Richard Serra o duplo apresenta um processo de apagamento de seu volume, balde rígido para balde invertido mole, enquanto que no trabalho de José Resende trata-se de uma "escultura mole" onde tanto o avesso como o direito apresentam apagamento.

Resumindo as principais questões analisadas no trabalho "S/Objeto Ativo / Lençol de Borracha Natural" (1988), (F.150) temos: sua relação estrutural com o trabalho de Willys de Castro; enquanto construção de sua superfície (direito - avesso) não apresentar processo de apagamento; ser um objeto transparente ao conhecimento fenomenológico próximo do conceito de não-objeto de Ferreira Gullar; propor à percepção um raciocínio lógico analítico como nos trabalhos de Willys de Castro, opostos à inconsistência 3 lógica produtora dos trabalhos F.143 e F.146 anteriormente 5 analisados, e seu processo de inserção no mundo ser realizado por "desconstrução formal" sobre o plano ondulado de Topografia



F. 156
RESENDE, José
S/Título (1983), veludo - 390cm x 330cm.

Artificial (1988) produzindo então apagamento.

Conforme havíamos anteriormente comentado o trabalho F.150 S/Objeto Ativo (1988) que terminamos de analisar individualmente forma um conjunto de desdobramentos e significações com outras duas esculturas de Topografia Artificial que também referem-se a "estrutura" presente em "Objeto Ativo" (1959/60) (F.148) de Willys de Castro.

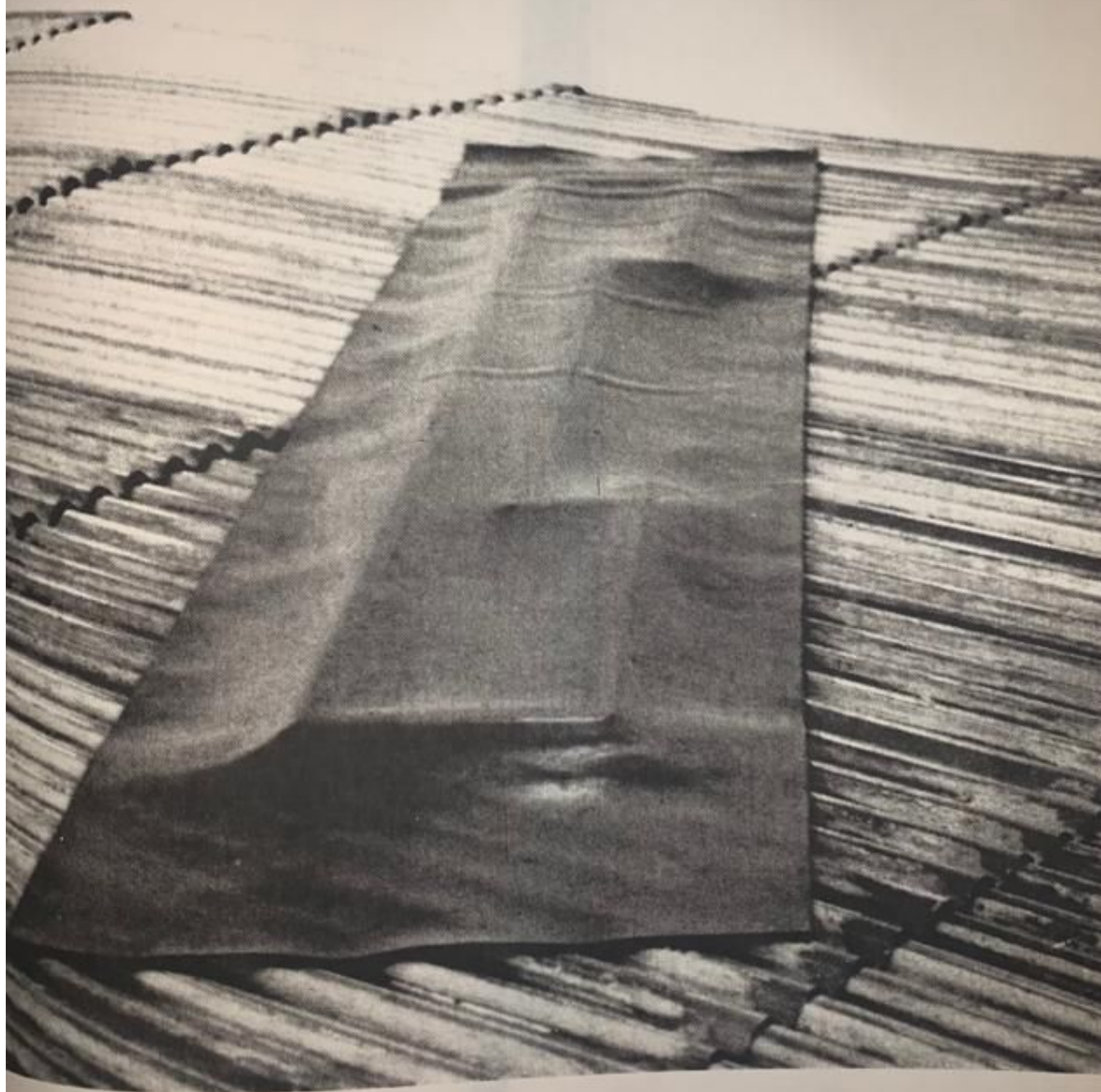
Utilizando a mesma estrutura realizo demonstrações de um conjunto de possibilidades que tratam da problematização de seu aparecimento mundo enquanto objeto em "S/Objeto Ativo" (F.150) e seu desaparecimento gradativo nos outros dois objetos. (Rever citação [1]).

Um destes trabalhos que trata dos limites do desaparecimento desta estrutura de maneira lógica é a escultura de Marco do Valle "Perfil de Ferro Horizontal Secção Quadrada / Lençol de Borracha Natural" (1988) (F.157) pertencente ao acervo Museu de Arte Moderna / Rio de Janeiro.

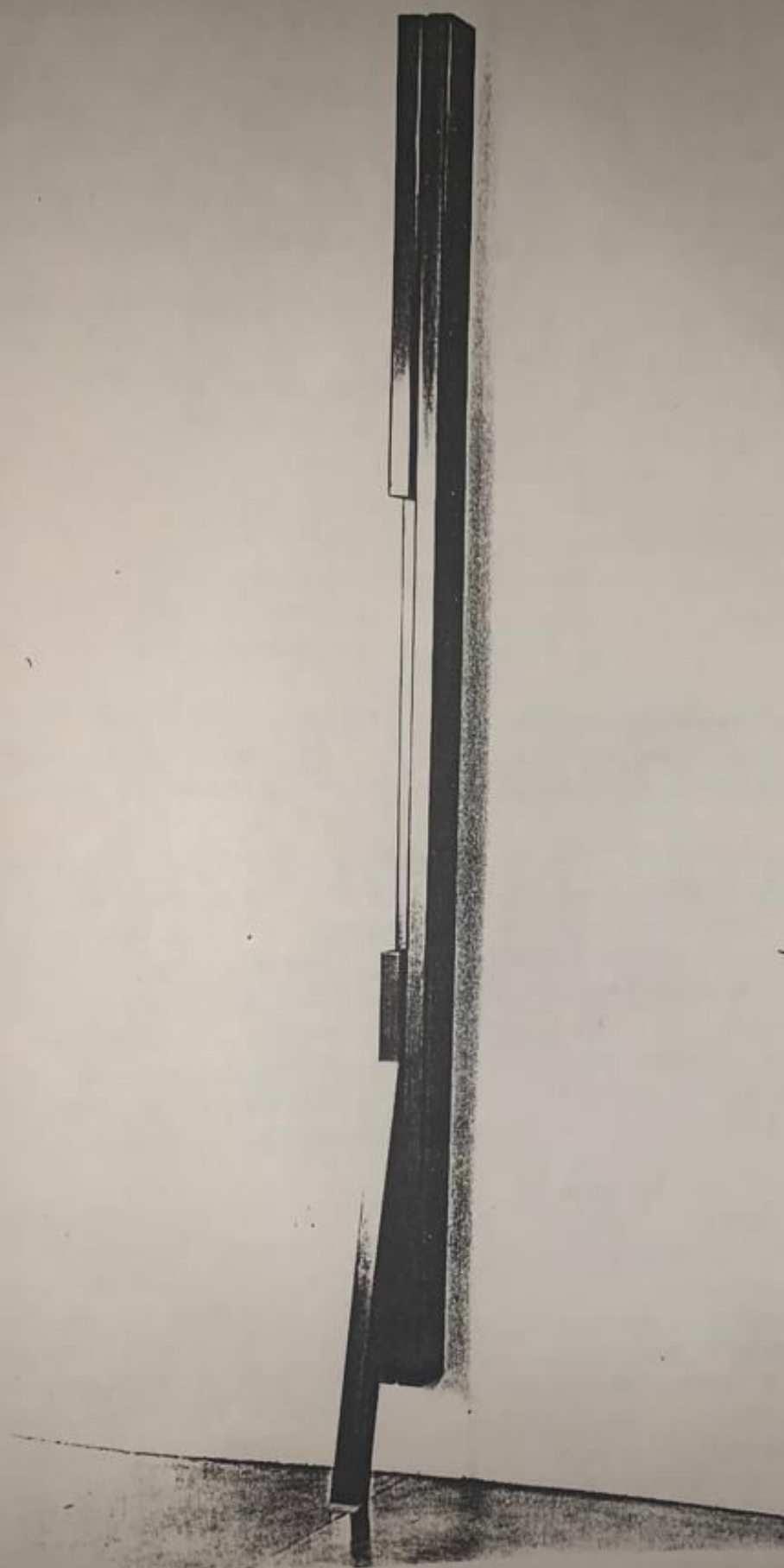
Ela é construída pela colagem das bordas no comprimento de dois Lençóis de Borracha Natural de 100 cm de largura por 500 cm de comprimento que funcionam como envelope para a "estrutura" de ferro que refere-se à forma do "Objeto Ativo" (1959/60) (F.148) como também ao "Pluriobjeto" (1983) (F.158) de Willys de Castro. Portanto, a estrutura de ferro ao ser horizontalmente enfiada dentro do envelope sofre imediatamente um processo de "desconstrução formal" onde a cobertura feito "pele" de Borracha Natural produz apagamento parcial de forma. Porém, o material, perfil de ferro de que a estrutura é construída, sofre ocultamento.

Descrevendo a "Pluriobjeto" (1983) (F.158) temos: Dois perfis de ferro unidos um ao outro, verticalmente presos à parede próximos do chão, onde um dos perfis sofre um recorte criando então a estrutura semelhante a "Objeto Ativo" (F.148) e a parte recortada do perfil fica encostada no chão e no objeto como se o estivesse segurando preso à parede.

Portanto, como podemos ver, trata-se de uma construção transparente e lógica onde matéria e idéia tem que ser transparentes uma a outra citando Ronaldo Brito: "os pluriobjetos se pretendem fatos plásticos inequívocos que pressupõe, como vimos, o grau zero do conceito de mundo. A sua missão é determinar o espaço onde aparecem, propriamente falando, realizá-lo. Não há lugar para um drama: o corpo da obra coincide com a sua idéia, tem que ser transparentes um ao outro. Corpo e idéia querem se fundir para positivar uma plena presença lógica. Como corpo aspira à idealidade de puras operações; como idéia solicita um corpo, exige materializar-se em mundo. Matéria e idéia, a famosa dualidade de toda metafísica ocidental, desejam se



F. 157
VALLE, Marco do
Perfil de Ferro Horizontal Secção Quadrada / Lençol de Borracha Natural
(1988), mesmo material - 05cm x 100cm x 500cm. Coleção: Museu de Arte Moderna
do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.



F. 158
CASTRO, Willys de
Pluriobjeto (1983), perfil de ferro.

Integrar fenomenologicamente nesses pluriobjetos". [16]

Enquanto que no trabalho "Pluriobjeto" (1983) (F.158) sua missão é determinar o espaço onde aparecem, realizá-lo pelo seu aparecimento, o trabalho "Perfil de Ferro Horizontal Seção Quadrada / Lençol de Borracha Natural" (1988) (F.157) trata da presença de um desaparecimento do objeto a nossa percepção.

Oposto aos pluriobjetos o trabalho F.157 de Marco do Valle refere-se à opacidade, ou seja, a não transparência entre matéria e idéia, aborda a resistência da matéria e do mundo. Por exemplo, neste trabalho não existe uma transparência do material, perfil de ferro encontra-se em oculto, nos pluriobjetos sempre se apresentam transparente e visíveis ao conhecimento. Portanto, trata-se de uma facilitação do mundo para estarem integralmente perceptivos. Neste trabalho F.157 de Marco do Valle temos um exemplo de objeto onde um raciocínio lógico pode produzir, ao invés de transparência, opacidade, ao invés de construção, desconstrução.

Existe uma razão negativa operando nas desconstruções e nos apagamentos que funcionam como indicadores de opacidade do mundo, limites do visível e do invisível com o existente e o inexistente.

Comparando a estrutura geométrica nas "linhas orgânicas" de Lygia Clark "Espaco Modulado" (1958) (F.149) Eucatex Pintado com a do trabalho "Perfil de Ferro Horizontal Seção Quadrada / Lençol de Borracha Natural" (1988) (F.157) temos que as "linhas orgânicas" de Lygia Clark são representações bidimensionais apreendidas virtualmente pela nossa percepção enquanto que na F.157 as linhas ganham fisicalidade e são desconstruídas também fisicamente pela pele de Borracha Natural a Nossa visibilidade do objeto, porém, não perdem sua fisicalidade, esta continua existindo em oculto. (Ver F.159)

Este processo de apagamento aproxima-se do trabalho de Joseph Beuys "Queda de Neve / Scheefal" (1965) (F.119) onde os gravetos são parcialmente cobertos pelos quadrados de feltros empilhados, porém, neste caso, todos os materiais estão transparentemente expostos tratando-se de um trabalho aberto onde o processo de apagamento dos gravetos é mais uma representação diferente. Portanto, do trabalho que estamos analisando F.157, onde temos um trabalho fechado, não transparente em sua total materialidade, portanto, apresentando opacidade e produzindo de fato ocultamento e processo de apagamento por toda a "estrutura" de Perfil de Ferro Seção Quadrada.

Outro processo de apagamento físico de uma estrutura podemos observar em Man Ray "Aumentando Poeira" (1920) (F.96) silver print, onde o relevo da estrutura que forma o desenho do "Grande Vidro" (1915-1923) de Marcel Duchamp e sua transparência vão sendo



F. 159

VALLE, Marco do

Detalhe de F. 157 Perfil de Ferro Horizontal Secção Quadrada / Lençol de Borracha Natural (1988), mesmo material - 05cm x 100cm x 500cm. Coleção: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

apagadas pelo acúmulo de poeira tratando-se, portanto, também de um ocultamento da materialidade de que é constituído o objeto.

O trabalho "Perfil de Ferro Horizontal Seção Quadrada / Lençol de Borracha Natural" (1988) (F.157) como o trabalho F.96 de Man Ray refere-se ao apagamento de um relevo de um desenho em relação a um plano, portanto, uma desconstrução formal plana. (Ver F.156 e F.96).

A relação estrutura / pele apresentada em Claes Oldenburg "Lavatório Mole" (1965) (F.107) vinil, paina e estrutura metálica. A estrutura metálica apresenta-se como elemento verticalizador da escultura onde a pele / vinil se apóia justamente para se desconstruir a partir desta verticalidade construída pela estrutura.

Trata-se então de uma estrutura interna onde o processo de apagamento não se refere a ela e sim a forma do lavatório que está sendo desconstruído, enquanto que no trabalho de Marco de Valle F.157 é a própria estrutura que está sendo desconstruída, horizontalmente, onde a estrutura e a pele formam exteriormente uma única forma, assim, o apagamento da estrutura é o próprio objeto. (Ver F.157).

Existe portanto um processo de apagamento no próprio objeto e um processo de apagamento em sua inserção no plano ondulado determinada pelas bordas ao relevo determinado pela estrutura. Enquanto a estrutura resiste, sua interpenetração ao plano, suas bordas não.

Poderia pensar também em analisar o objeto com o conceito de desconstrução na relação arte-vida-ação onde o espectador poderia agir sobre o objeto. Como por exemplo, tentar abrir as laterais por onde entrou as estruturas para vê-las ou tentar retirá-las. Porém, neste caso o objeto responde mostrando as dificuldades que estas ações sobre ele pressupõe. O objeto resiste ficando, portanto, outras ações, como caminhar sobre sua topografia. (Ver F.159)

Portanto, o objeto apresenta-se mais como resistência do mundo constituído pela negação em ser um objeto transparente e integralmente perceptivo. (Rever citação [11]).

Dessa forma, o trabalho "Perfil de Ferro Horizontal Seção Quadrada / Lençol de Borracha Natural" (1988) (F.157) trata-se totalmente de um processo de "desconstrução formal" do próprio objeto e de sua inserção no mundo e dos respectivos apagamentos.

Passaremos agora a analisar o último trabalho que forma um conjunto com estes dois trabalhos anteriormente analisados de Topografia Artificial "S/Objeto Ativo" (F.150) e F.157. Este trabalho de Lençol de Borracha Natural, 700 x 120 x 45 cm, apresenta também em

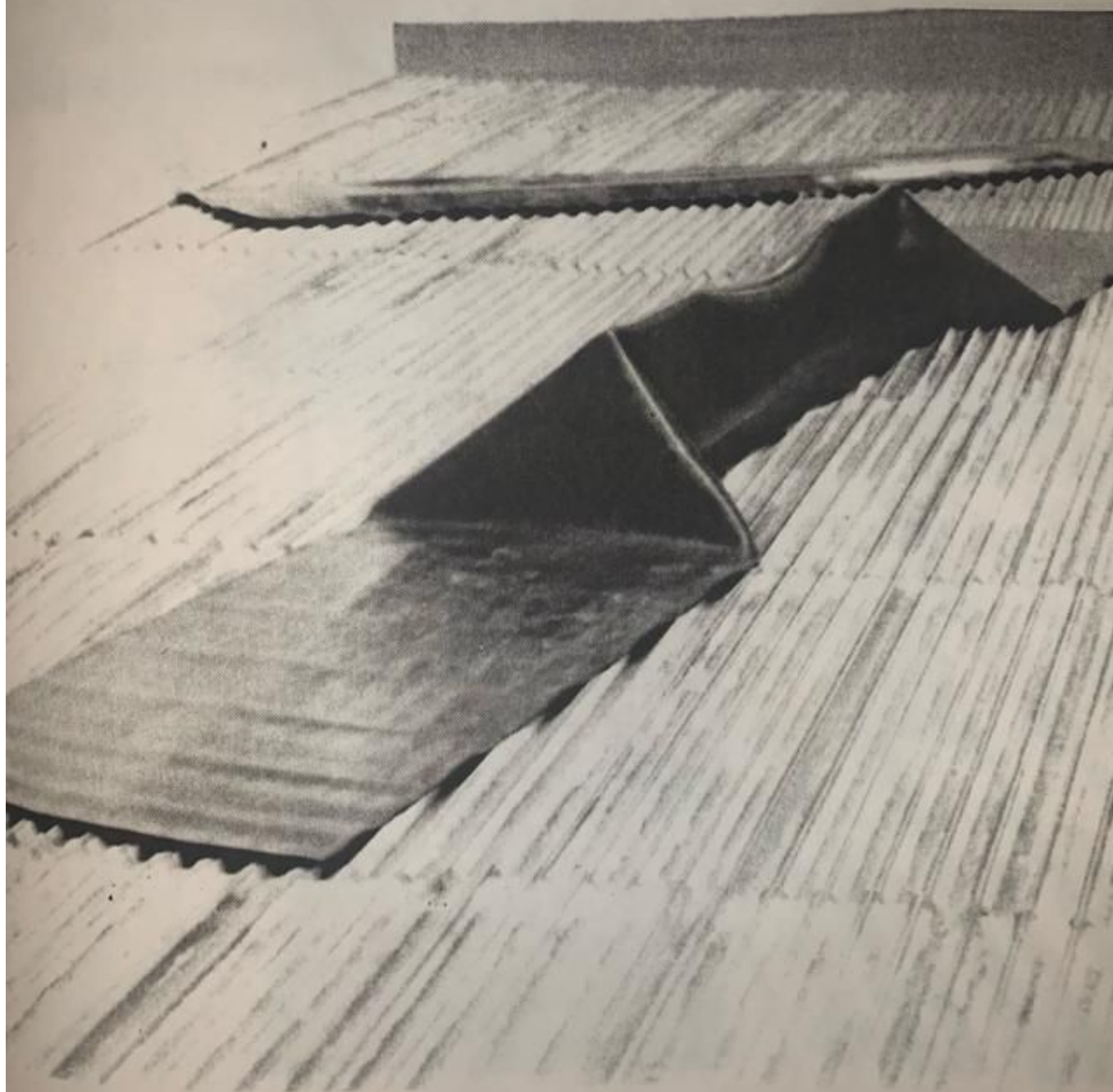
comum com os outros a relação com "estrutura" do objeto provinda dos trabalhos de Willys de Castro "Objeto Ativo" (1959/60) (F.148) e "Pluriobjetos" (1983) (F.158) e trata de seu desaparecimento por completo.

Enquanto no trabalho anterior "Perfil de Ferro Horizontal Seção Quadrada / Lençol de Borracha Natural" (1988) (F.157) tínhamos a estrutura envelopada horizontalmente pelo lençol de borracha, no trabalho "Perfil de Ferro Vertical / Lençol de Borracha Natural" (1988) (F.160) a estrutura de ferro é colocada verticalmente em seu comprimento com seu recorte para cima, exatamente no meio do lençol de borracha que a cobre produzindo um determinado desenho e forma simétrica que é resultado de uma dupla relação estrutural: uma a própria "estrutura" de perfil de ferro que a mantém vertical, e outra formada pelo desenho das dobras na superfície "pele" que recobre e estabiliza a estrutura citada mantendo-a em "pé".

Podemos notar três momentos distintos da produção da forma na superfície do trabalho: a primeira no centro da escultura onde o lençol de borracha está cobrindo a estrutura metálica com seu recorte para cima. (Ver F.161 e F.162); a segunda onde a estrutura termina nos dois lados e a borracha desdobra-se formando uma estrutura triangular, abrindo e levando ao chão o lençol de borracha. (Ver F.161 e F.163); e a terceira se dá no prolongamento que se segue à estrutura triangular nos dois lados de 200 cm de comprimento do lençol de borracha aberto e direto sobre o plano. (Ver F.157).

Existe, portanto, uma relação de interdependência entre a estrutura metálica e a estrutura produzida pelo lençol de borracha sobre esta. No primeiro trecho, a borracha dobrada recobre totalmente a estrutura produzindo um processo de apagamento radical desta, ficando como índice da estrutura anterior apenas o recorte onde, pela ausência de apoio ao lençol de borracha e às características materiais deste, como sua elasticidade, peso, tração e tensão superficial, acaba por produzir um "volume", uma espécie de "bolsa mole". (Ver F.162 e F.160). Este volume, ao se construir, dissimula a estrutura de ferro no seu recorte e refere-se ao desaparecimento da estrutura apresentada pelo trabalho S/Objeto Ativo F.150, desconstruída parcialmente em "Perfil de Ferro Horizontal Seção Quadrada / Lençol de Borracha Natural" (1988) (F.157) e radicalmente desconstruída em "Perfil de Ferro Vertical Seção Quadrada / Lençol de Borracha Natural" (1988) (F.160). Esta é, portanto, a ordem de desaparecimento da estrutura nos trabalhos respectivos de Topografia Artificial (1988).

No segundo trecho, as estruturas triangulares, produzidas pelo lençol de borracha nas extremidades da estrutura de ferro interna, realizam uma construção semelhante a duas pirâmides que servem de estabilizadores da escultura e produzem em sua construção o



F. 160
VALLE, Marco do
Perfil de Ferro Vertical Secção Quadrada / Lençol de Borracha Natural (1988),
mesmo material - 45cm x 120cm x 700cm.



F. 161
VALLE, Marco do
Detalhe da F. 160 Perfil de Ferro Vertical Secção Quadrada / Lençol de
Borracha Natural (1988), mesmo material - 45cm x 120cm x 700cm.



F. 162

VALLE, Marco do

Detalhe da F. 160 Perfil de Ferro Vertical Secção Quadrada / Lençol de Borracha Natural (1988), mesmo material - 45cm x 120cm x 700cm.



F. 163

VALLE, Marco do

Detalhe da F. 160 Perfil de Ferro Vertical Secção Quadrada / Lençol de Borracha Natural (1988), mesmo material - 45cm x 120cm x 700cm.

apagamento das extremidades da estrutura interna de ferro. (Ver F.163).

No terceiro trecho, é a continuação sobre o plano que reforça a estabilização da escultura, como também refere-se a sua integração ao plano ondulado, ou seja, onde a escultura produz apagamento sobre o plano. (Ver F.160 e F.163).

Portanto, podemos dizer que no primeiro e segundo trechos temos um processo de desconstrução e apagamento e ocultamento da estrutura metálica, e no terceiro trecho temos um processo de apagamento da escultura em relação ao plano ondulado de Topografia Artificial (1988).

Posso pensar na estrutura metálica como uma "construção", e nas dobras que estruturam a superfície do lençol de borracha também como "construção", porém, em sua constituição final, onde as duas são interdependentes, acabo por produzir como resultado uma forma com características predominantemente "desconstrutivas" que produzem opacidade pela produção de superfícies que se apoiam em estruturas metálicas, e as que não se apoiam, sendo elas mesmas estruturas F.162.

Um modelo semelhante posso ter no corpo humano, sua "pele" e sua estrutura óssea: um exemplo de transparência onde a pele que recobre a estrutura óssea possui a mesma forma que ela, e uma opacidade onde a pele possui uma forma própria, diferente da estrutura óssea.

Esta semelhança não é gratuita, refere-se ao lugar das coisas no mundo, anteriores ao "Raio X", como também uma reflexão sobre a "verdade Cúbica" de Rodin, onde se poderia considerar a superfície como extremidade de um "volume interno".

É claro que aqui ele está se referindo a um volume figurativo, ou seja, verdade cúbica seria deixar transparente um volume interno pela sua superfície. (Ver cit. p. 25 e 27). Trata-se também aqui da tradição do modelato, não existe a separação que temos em nosso trabalho "pele" e estrutura metálica ou estrutura de dobras na superfície. Portanto, conforme já dissemos, há relação de transparência quando a superfície reproduz a forma da estrutura e de opacidade, quando a superfície apresenta uma forma que não reproduz a estrutura.

Referindo-se diretamente à relação forma figurativa e uma pele que a envolve, voltaremos ao trabalho fundador desta tradição de desconstrução formal e conceitual, Man Ray, "Enigma de Isidore Ducasse" (F.97), porém, neste trabalho, a superfície está tracionada por uma corda que produz o misterioso invólucro de tal maneira a não

reproduzir o volume interno.

No trabalho "Perfil de Ferro Vertical / Lençol de Borracha Natural" (F.160) não existe um volume interno que produz a superfície ou que está sendo embrulhado, o que temos é a produção de um volume externo determinado na superfície externa pela interdependência estrutural anteriormente analisada.

Semelhante a Marcel Duchamp em "Artigo Dobrável de Viagem" (F.98) onde a capa da máquina de escrever "underwood" recupera seu volume devido à estrutura metálica que a mantém no "ar" funcionando como suporte e base do trabalho, na escultura de Marco do Valle F.160 a estrutura é recoberta diretamente sobre o chão ou plano ondulado que está instalado ao ambiente arquitetônico.

A estrutura do trabalho F.160 distingui-se de uma mera estrutura interna como a do trabalho "Lavatório Mole" (1965) (F.107) que funciona como suporte verticalizador. Trata-se de um artifício ao qual irá sobrepor a representação do Lavatório Mole.

Nossa estrutura, conforme já abordamos, é herdeira da tradição construtiva de Picasso (1912), porém, encontra-se em seu desenvolvimento da produção Concreta / Neoconcreta brasileira e particularmente no trabalho de Willys de Castro.

Em relação aos materiais e à relação estrutura e superfície / Lençol de Borracha Natural, comenta Paulo Venâncio Filho: "Os materiais se resumem à borracha e ao ferro. Ora a borracha é tensionada, impedida à situação planar aderente ao chão, o peso dos elementos de ferro atuando como forças que constroem sua expansão (ver F.143), ora ela atua como elemento que se oferece à gravidade, recobrindo a estrutura que se oculta e só se deixa ver através da superfície. (Ver F.157). A borracha oculta e revela, apresenta o que na superfície é manifesto, sugere e indica o que também na superfície é latente. Assim, desejariamos desvelar essas esculturas para ver o que ela esconde e então percebemos que ela só mostra quando esconde. (Ver F.160)". [17]

Esta última frase assertiva observa bem o limite de participação do observador ao usufruir dos trabalhos de Topografia Artificial, como também revelam a construção da opacidade do mundo no trabalho, ou seja, ao tentar descobrir estas superfícies, já não estamos mais vendo os trabalhos. A construção dos trabalhos está, portanto, carregada de negatividade, e ao contrário das "desconstruções" arte-vida-ação de Lygia Clark ao desvelar os trabalhos de Topografia Artificial, eles desaparecem como tal. Tratam muito mais dos limites da compreensão do mundo do que da possibilidade de sua transparência.

Podemos refazer agora, após esta leitura atenta dos trabalhos individualmente pertencentes a Topografia Artificial, e notar claramente dois conjuntos de trabalhos: um deles formado por "Chapa de Ferro / Lençol de Borracha Natural" (1985) (F.143) e "Roletes / Lençol de Borracha Natural / Perfil de Ferro" (1988) (F.146), onde consideramos "construções negativas" ou "desconstruções conceituais" que são produzidas por inconsistência lógica e que tratam mais do ocultamento e das opacidades do mundo enquanto objetos, e os processos de apagamento que estão predominantemente ligados a sua locação ao plano ondulado; o outro, formado por "Perfil de Ferro Horizontal Secção Quadrada / Lençol de Borracha Natural" (1988) (F.157) e "Perfil de Ferro Vertical Secção Quadrada / Lençol de Borracha Natural" (1988) (F.160), onde temos um fazer lógico e processos de "desconstrução formal" dominante produzindo processos de apagamentos formais nos próprios objetos. Tratam, portanto, de seu próprio desaparecimento e também apresentam processos de apagamento em sua locação ao plano ondulado.

A escultura que interliga estes dois conjuntos é uma construção transparente "S/Objeto Ativo" (1988) (F.148). Temos, portanto, a formação de dois conjuntos que tratam das opacidades do mundo ligados por um objeto transparente, os quais podemos ordenar, para maior clareza, da seguinte forma: "construções negativas" ou "desconstruções conceituais" e inconsistência lógica produzindo opacidades; "construção" e fazer lógico produzindo transparência e finalmente "desconstrução formal" e fazer lógico produzindo apagamento formal e opacidades no próprio objeto.

É desta maneira, portanto, que Topografia Artificial é produzida, situações ou esculturas como superfícies do mundo que estão ainda instaladas em outra superfície, um plano ondulado de ferro onde todas produzem processos de apagamento formal.

Estas superfícies se apresentam como topografias: "Poderíamos imaginar uma possível relação com a Land-art na medida em que essas esculturas são também uma alteração na topografia, criação de uma Topografia Artificial. Daí, talvez, possamos falar em uma Land-art de laboratório, preocupada em construir suas situações sem a onipotência de transformar a natureza. Discretamente assume a galeria como um laboratório, o espaço como ambiente topográfico". [18]

Novamente aqui o trabalho reforça sua negatividade ao não propor uma onipotência e sim uma impotência ao desvelar a natureza das coisas do mundo.

Ao criar um ambiente topográfico artificial fica proposto o atrito do espectador com alguns exemplos de resistência das superfícies do mundo produzidas por "construções", "construções negativas", "desconstruções formais" e processos de apagamento e

NOTAS

1. VENÂNCIO FILHO, Paulo. "Topografia Artificial", in Catálogo da Exposição de Marco do Valle no Ciclo de Escultura / Perspectivas Recentes da Escultura Contemporânea Brasileira / Galeria Sérgio Milliet, Rio de Janeiro, INAP-FUNARTE, 1988. Reproduzido em catálogo de artistas brasileiros da 20ª Bienal Internacional de São Paulo, organizadora Stella Teixeira de Barros, São Paulo, Marca D'Água, 1989, p.85.
2. TASSINARI, Alberto. "Pesadelos da Razão", in Catálogo da Exposição Vértice, São Paulo, Anuário Gabinete de Arte Raquel Arnaud Babenco, 1984. s/n
3. CASTRO, Willys de. In Catálogo da Galeria Aremar, Campinas, junho de 1960. Também publicado in Projeto Construtivo Brasileiro na Arte: 1950-1962, organizadora Aracy de Abreu Amaral, Rio de Janeiro-São Paulo, FUNARTE-MAM, Pinacoteca do Estado, 1977, p.226.
4. AJZEMBERG, Elza Maria. "Desconstruções: arte-vida-ação", in Exercícios Estéticos de Liberdade, São Paulo, Tese Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1989, p.48.
5. BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro, Rio de Janeiro, FUNARTE/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985, p.79.
6. BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro, op. cit., p.50.
7. PEDROSA, Mário. "Significação de Lygia Clark", Jornal do Brasil, 23 de outubro de 1960. Reproduzido in Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília, São Paulo, Perspectiva, 1981, p.203.
8. VENÂNCIO FILHO, Paulo. "Topografia Artificial", op. cit., p.85.
9. AJZEMBERG, Elza Maria. "Desconstruções: arte-vida-ação", op. cit., pp. 50-51.
10. BRITO, Ronaldo. S/título sobre a exposição dos Pluriobjetos de Willys de Castro, São Paulo, Anuário Gabinete de Arte Raquel Arnaud Babenco, 1983.s/n
11. GULLAR, Ferreira. "Teoria do não-objeto", in Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962, organizadora Aracy de Abreu Amaral, Rio de Janeiro-São Paulo, FUNARTE-MAM, Pinacoteca do Estado, 1977, p.85.
12. PEDROSA, Mário. "Significação de Lygia Clark", op. cit., p.203.
13. BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro, op. cit., p.51.
14. CLARK, Lygia. 1964: Caminhando in Lygia Clark. Textos de Lygia

Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980, p.26.

15. CLARK, Lygia. 1964: Caminhando, op. cit., p.26.
16. BRITO, Ronaldo. S/título sobre a exposição dos Pluriobjetos de Willys de Castro, op. cit. s/n
17. VENÂNCIO FILHO, Paulo. "Topografia Artificial", op. cit., p.85.
18. VENÂNCIO FILHO, Paulo. "Topografia Artificial", op. cit., p.85.

CONCLUSÃO

"Como diz Lewis Carroll num artigo intitulado 'The dynamics of a parti-cle', 'Superfície plana é o caráter de um discurso'".[1]

Ao propor uma análise específica sobre processos de desconstrução em escultura, já ficam colocadas duas questões imediatas: Onde ocorrem estas desconstruções que estou chamando de processos de apagamento em escultura? E se são desconstruções, o que estão desconstruindo? Uma resposta imediata a estas questões estariam em um olhar atento a superfície dos trabalhos ao conceito de escultura que estamos analisando conjuntamente com seus limites estéticos e históricos. E quanto ao que está se desconstruindo ou sendo apagado pressupõe um índice anterior, seja de uma forma ou até mesmo de um conceito ou uma idéia, o que nós já descrevemos como dois tipos de processos de apagamento: formais e conceituais. Se é uma forma anterior ou referente que está sendo apagada seu volume também está sendo apagado ou mudado, e se este volume existe ele é produzido por uma matéria que no caso específico da arte seria composto pelos materiais artísticos, que percorreram uma longa trajetória do percurso moderno ao contemporâneo. A passagem da matéria artística como suporte do trabalho ao conceito de material, onde a matéria não só representa mas significa, ou até mesmo os processos de desmaterialização dos objetos onde ocorre um apagamento da matéria ou material em favor do conceito.

Iniciamos o trabalho estabelecendo um máximo de recuo dentro da tradição escultórica moderna, analisando na tradição do modelato onde os materiais artísticos transitórios ou meios eram o barro cerâmico para produzir os modelos que posteriormente eram tirados em gesso produzindo o original, que posteriormente seria fundido em bronze ou no caso de Auguste Rodin (1840-1917), que era proeminente modelador e que usava transportar pela técnica ponto a ponto do gesso para a talha em mármore, como pode ser visto em seu trabalho "O Beijo" (1901-1904) (F.10), ou ainda o modelato em cera como nos trabalhos analisados da pequena estatuária de Edgard Degas (1834-1917) no primeiro capítulo. Neste caso, pela técnica de fundição em cera perdida, estes trabalhos eram traduzidos para o bronze.

Portanto, a escolha de iniciar o estudo pela tradição do modelato estava diretamente relacionada ao fato de que o material do modelato mantinha de maneira inseparável a massa modelada de sua superfície como também de sua forma. Qualquer que fosse a alteração

em um destes componentes, os três estariam alterados. O que quer dizer que qualquer processo de apagamento estaria alterando diretamente a superfície de onde emergia sua forma, como também estabeleceria os novos limites do volume de sua massa. Esta interdependência também determina que os processos de apagamento vindos da tradição do modelato pressupõem um acontecimento construído, uma vez que o barro cerâmico ou a cera não possuem forma nenhuma "a priori". É mais que a forma que estiver sendo apagada provenha de uma mimese, ou seja, apagamento referente a um outro fora dela, a quem ela nos remeta ou indície por semelhança e que represente nesta sua desconstrução.

Aí iniciamos com os apagamentos formais por deformação da superfície como a representação caricatural onde a roupa de "Ratapoil" (1848) (F.01) de Honoré Daumier encontra-se desmanchando na figura magra de seu corpo. Aqui o processo de apagamento é exterior ao objeto estético pois não se trata da desconstrução efetiva do próprio objeto e sim da representação de uma desconstrução. No caso de Edgard Degas (1834-1917) suas esculturas em desenhos de arabescos favorecidos pela técnica do modelato em cera já apresentam processos de apagamento na superfície e são acrescidos pelas soluções revolucionárias de interpenetração das figuras à base, estabelecendo relações realistas e temáticas como as banhistas e as poltronas, as toalhas e a bacia. Ou mesmo a relação realista da "Pequena Bailarina de 14 anos" (1880) (F.02) com a sua vestimenta e a base da escultura em madeira. É evidente que esta transposição da própria roupa (tutu e laço no cabelo) para a arte produz um processo de apagamento que tem como modelo uma superfície com uma estrutura que oculta e apaga seu volume recoberto, ou seja, a separação entre estrutura e pele. A moda feminina é uma mestra em processos de apagamento, ocultamento e seus opostos como transparência. A moda cria volume utilizando o corpo como suporte e produz também apagamento. Portanto, esta transposição de Edgar Degas (1834-1917) foi uma separação na ordem anterior para a escultura da tradição do modelato, uma separação entre massa modelada e superfície aparente criando cada uma delas seu volume.

Envolvido num fazer que antecede a este, também se utilizando da forma da vestimenta como produtora de volume, portanto, controladora de ocultamentos e transparência, descrevo e analiso os estudos para "O Balzac" (1897) (F.21) de Auguste Rodin onde podemos observar as diferentes soluções. Nu, utilizando Beca e finalmente Laia de Mortalha, porém, como o resultado final é em bronze, temos a relação anterior entre superfície, massa modelada e forma. Portanto, aqui os processos de apagamento são construídos pela indumentária.

No caso de Auguste Rodin analisamos ainda o seu conceito de "verdade cúbica" que aprendeu com Constant, que trabalhava num atelier de artes decorativas onde começou.

"Lembre-se bem do que lhe vou dizer - prosseguiu Constant-: de agora em diante, quando esculpir, nunca veja as formas como superfícies, mas sempre em profundidade. Considere uma superfície somente como extremidade de um volume - com a ponta, maior ou menor, que se volta para você. É assim que irá adquirir a ciência do modelato".[2]

Portanto, os processos de apagamento em Rodin sempre pressupõem um volume submerso à massa e ligado à representação figurativa, seja uma vestimenta, um planejamento, drapeamento ou o mergulho da figura na massa como o "Limbo" de "As Portas do Inferno" (1880-1917).

Também para Rodin os processos de ocultamento e apagamento funcionam como produtores de novas visibilidades ao percorrer em 360° sua obra como em "O Beijo" (1901-1904) (F.12), ou então criar uma topologia com a musculatura produzindo uma pele tensa ou relachada determinando processos de apagamento na superfície como em "O Homem de Nariz Partido" (1863-1864) (F.14), e finalmente analisamos o princípio do conceito de escultura como território e o projetado apagamento da base como em "Os Burgueses de Calais" (1884-1886).

Dediquei um capítulo especial ao estudo detalhado de processos de apagamento em "As Portas do Inferno" (1880-1917) de Auguste Rodin onde, por possuir imagens das esculturas individualizadas, pude comparar com as respectivas incrustações em "As Portas do Inferno", começando por separar em grupos as esculturas que em sua individualidade apresentavam: figuras na horizontal, figuras na vertical, figuras sentadas e ainda as separei das que nestas posições apresentavam ou não apagamento. Depois analisei seu correspondente na porta no Tímpano, Limbo ou Painéis em baixo-relevo, esquerdo e direito.

Podemos concluir desta análise que a maioria das figuras encrustadas no Tímpano não apresentavam, individualmente, apagamento e não apresentavam também quando encrustadas, e como é o caso de "Orfeu e as Ménades" (anterior a 1889) (F.47) que individualmente apresentava apagamento, no Tímpano se apresentaram sem. Portanto, a relação com a temática da entrada trágica no inferno é apresentada sem apagamento e sua permanência será apresentada pelas folhas da porta do "Limbo", onde uma topografia marítima produz apagamento na maioria das figuras encrustadas, inclusive aquelas que individualmente não sofrem apagamento como "A Fadiga" (1887) (F.32), no Limbo passará a ter seus contornos apagados. O mesmo ocorre no painel em baixo-relevo (esquerdo - Eva e a Maçã) onde a maioria das figuras sofre apagamento e as que não sofrem apagamento individual como "A Miséria" (1889) (F.54) acaba sofrendo quando encrustada a este. De maneira semelhante o painel do lado direito (A Criação) em sua maioria absoluta as figuras sofrem apagamento quando encrustadas

a ele, mesmo quando individualmente não o possuem; é o caso de "A Mulher Agachada" (1882) (F.59). Percebemos que a dominância dos processos de apagamento se deram no "Limbo" e nos baixos-relevos direito e esquerdo. Podemos ainda concluir que este processo de apagamento ainda está ligado à relação de interdependência entre massa modelada, sua superfície e sua respectiva forma, e que é produzido como representação de uma temática, no caso, referência a cenas do "inferno" (1304-1308) de Dante Alighieri (1265-1321).

Estamos considerando como um inovador na tradição do modelato o trabalho de Medardo Rosso (1858-1928) que produzirá um outro tipo de separação entre massa modelada, superfície e sua respectiva forma. Primeiramente produzirá uma figura em barro, a qual mantinha uma relação mimética com uma figura qualquer, portanto, mantendo aí como Rodin, a relação massa modelada, superfície e respectiva forma, porém, do lançar sobre esta gesso mole criava-se uma espécie de pele que a recobria produzindo apagamento, e na sequência lançava-se sobre o gesso endurecido cera amolecida que ao endurecer produz também um novo processo de apagamento. "É como se a imagem se deslocasse dela mesma pela sobreposição de materiais. Cada material vai de certa forma apagando o anterior, a peça vai se deslocando no espaço pelo próprio fazer que a constitui e os contornos vão desaparecendo".[3]

Portanto, temos uma separação entre ação modeladora da massa, no caso o barro cerâmico, e uma ação modeladora por derramamento produzindo um efeito muito mais significativo de superfície envolvente ou envólucro que produtora de volume. O material, neste caso o gesso e a cera, atua como produtor de apagamento na forma do volume anterior em barro cerâmico.

"O conceito de tempo contínuo de Bergson e o surgimento com Poincaré da topologia em oposição à geometria euclidiana, que são referências básicas de seu trabalho, trata de quebrar a caixa perspectivista do Renascimento que ordena e fixa coisas. Uma vez que o tempo não é uma somatória de instantes, mas um contínuo, qualquer entendimento de uma coisa no espaço é o entendimento dela em relação a outras coisas. O seu significado é relativo a sua posição, ao seu lugar através de um topo (lugar) logia. Desta forma, se figura e espaço são um contínuo, o problemático torna-se o contorno".[4] *Luiz de Souza*

A escultura de Medardo Rosso irá influenciar diretamente a produção da escultura futurista com seu conceito de interpenetração objeto-ambiente. Além dos conceitos de tempo contínuo de Bergson e a topologia de Poincaré, acrescentaremos o intuicionismo bergsoniano de Umberto Boccioni (1882-1916). Enquanto para analisarmos o trabalho de Medardo Rosso o movimento de deslocamento da imagem é produzido por uma ação de derramamento do material que envolve o

anterior, portanto uma ação que produz o processo de apagamento em uma forma construída, no trabalho de Umberto Boccioni é a representação do movimento informada pelo intuicionismo bergsoniano e por um conjunto de regras que apresentam certas diferenciações inspiradas na aplicação do processo planimétrico representados pelo modelato cubista. Como é exemplo "Cabeça de Mulher: Fernanda" de Picasso (1909-1910) que faço uma análise comparativa ao trabalho de Boccioni "Cabeça + Casa + Luz" (1911-1912) separando o processo de apagamento futurista da construção cubista.

A separação para o entendimento dos processos de desconstrução e construção ficam apresentados comparando a desconstrução a Medardo Rosso e a construção de apagamentos ligados à estatutária africana nas duas séries: Jeannette (I a V) e a série Nus de Costas (I a IV) de Henry Matisse, onde temos um processo didático de abstração, onde na primeira série fica clara as demarcações determinando cada vez mais um processo construtivo, e na segunda os contornos vão se desconstruindo produzindo no conjunto um processo de apagamento.

Com o modelato de Umberto Boccioni que representa o espaço do movimento dos corpos guiados pelo intuicionismo bergsoniano produzindo conceitualmente a superfície e a forma da área ocupada por este movimento intuído e conceitualizado, portanto, projetando uma possível forma de apagamento deste corpo em movimento virtual.

Distinto portanto de outros processos de apagamentos cinético, desapareições ou formação de volume pelo movimento, os quais ficaram de fora deste nosso trabalho, tais como os iniciadores de uma nova tradição de processos de apagamento como o trabalho de Marcel Duchamp que Man Ray ajudou a construir: "Rotativas Placas de Vidro" (óptica de precisão) (1920) e o trabalho de Naum Gabo, "Construção Cinética" (onda vertical) (1920). Estes trabalhos darão origem a Arte Cinética e a Optical Arte, ficando aí um trabalho a ser realizado, o que seriam processos de apagamento em Arte Cinética e Optical Arte, as relações criadas entre movimento, forma e tempo e quais as suas relações com processos de apagamento.

A separação entre massa modelada e superfície apresentadas anteriormente por Edgard Degas (1834-1917) em "Pequena Bailarina de 14 anos" (1880) e "Ecce Puer!" (1906-1907) de Medardo Rosso (1858-1928) que apresenta a idéia de envólucro por veladura da forma são antecessores do trabalho de Man Ray referente ao misterioso Conde Lautréamont "O Enigma de Isidore Ducasse" (1920, ed. 1972) (F.97) e da primeira escultura mole da história "Artigo Dobrável de Viagem" (1916, ed. 1964) (F.94) de Marcel Duchamp a que denomino fundadores de uma nova produção de processos de apagamento em escultura moderna.

Nestes trabalhos não se trata mais de uma massa modelada

que é recoberta e sim respectivamente: Em Man Ray trata-se de uma máquina de costura e um guarda-chuva e em Duchamp de uma estrutura de ferro que arma uma capa de máquina de escrever. São apropriações distantes do modelato que trabalham com a idéia de simulacros de superfície. No sentido que Lucrécio denomina é interessante citar: "Dos próprios corpos ou dos compostos atômicos emanam constantemente tipos: ou eles emanam da profundidade do corpo ou se desprendem da superfície (peles, túnicas ou tecidos, envelopes, cascas, aquilo que Lucrécio chama de simulacros e Epicuro de ídolos). Conforme atingem o animus e a anima, produzem qualidades sensíveis. Os sons, os odores, sabores, os calores remetem sobretudo às emissões de profundidade, enquanto que as determinações visuais, formas e cores remetem aos simulacros de superfície".[5]

Desta citação de Gilles Deleuze relacionando simulacro e filosofia antiga devemos perceber como pertinente ao nosso assunto a relação entre simulacros de superfície e peles, túnicas ou tecidos, envelopes, cascas, ou seja, exatamente com as superfícies com que vimos nos debatendo em relação aos processos de apagamento, quer seja pela sua representação na tradição do modelato ou, no caso destes trabalhos de Man Ray e Duchamp, tratam-se dos próprios simulacros de superfície.

Evidentemente estes simulacros estão a serviço de uma radical negatividade Dada que, como diz Ronaldo Brito, buscam desnaturalizar a plenitude de nossa visão, questionar o próprio visível e denunciar a sua fragilidade. Buscando diferenciar esta vontade negativa e relacionando-a à desconstrução da forma, portanto, a processos de apagamento, apresento o enlatado amassado de Man Ray "8th Street" (1920) (F.93), uma fotografia que apresenta um enlatado que perde seu volume e se planifica. Estou considerando este tipo de desconstrução de construção negativa própria do Dadá em oposição à vontade positiva formadora da forma na tradição construtiva inventada por Pablo Picasso em sua "Guitarra" (1912) (F.92). Em "A Mulher Degolada" (1932) (F.99) não temos como apagamento o seu volume, este já foi apagado, desconstruído, descarnado em sua própria concepção: "A agressiva planificação da figura, a deformação dos elementos formam um conjunto disperso".[6] Estou considerando a planificação da figura como uma espécie de apagamento contra o plano que será comum à outras esculturas. Também ao conceito de erosão de Giacometti estou traduzindo por processo de apagamento como em "Três Homens que Marcham" (1948-1949) (F.100).

Enquanto que os processos de apagamento da tradição do modelato com algumas exceções se apresentavam na ligação da figura à base, na utilização da vestimenta ou drapeamento representativo, o preso ao desenvolvimento temático, e tem como limite o futurismo, o apagamento moderno da tradição de Man Ray e Duchamp pautam-se pela

ambiguidade proposta pelo Conde de Lautréamont, o estranhamento, a negatividade Dada e seus respectivos simulacros de superfície e pela força direta do heterogêneo.

E o que vou chamar de processos de apagamento contemporâneos está relacionado com que Renato de Fusco chama de Linha da Redução e que trata de um processo de investigar as estruturas, os próprios instrumentos, e se caracteriza por grandes transformações. Não existe trabalho contemporâneo sem o desenvolvimento de uma "reflexão crítica" ou "redução" que inaugura uma nova tradição de apagamentos contemporâneos a partir do trabalho de Man Ray "O Enigma de Isidore Ducasse" (1920). Não é por acaso que a Linha da Redução de Renato de Fusco tem como base os trabalhos dadaístas que coincide com a nova tradição de apagamentos modernos de Man Ray e Duchamp e seus desdobramentos contemporâneos na inteligência Pop, New Dada, Novo Realismo e sua separação dada por Renato de Fusco entre conservadores e destruidores, a Arte Povera e Conceitual.

Sobre a inteligência Pop podemos estabelecer a relação entre factício (produzido ou imitado pela arte, artifício) e simulacro em "Campbell's" (1964) (F.105) de Andy Warhol. "O factício e o simulacro não são a mesma coisa, até mesmo se opõem. O factício é sempre uma cópia da cópia que deve ser levada até o ponto em que muda de natureza e se reverte em simulacro (momento da Pop Arte)."[7]

A caixa de suco de tomate pintada produz um processo de apagamento por dissolução entre o factício e o simulacro, o que demonstra toda a inteligência da arte contemporânea que não se impõe pela estranheza. O mesmo podemos dizer dos processos de apagamento contemporâneo, pois estes também não apontam uma posição clara de positividade ou negatividade, seu material é ainda a reflexão produtiva sobre a história ainda viva e pulsante da obra moderna, a nova arte está condenada à reflexão e à dúvida de si mesma.

Os processos de apagamento diretamente ligados aos desdobramentos da escultura moderna da tradição do modelato, a nova tradição moderna inaugurada por Man Ray e Duchamp e seus desdobramentos contemporâneos ligados à "Linha da Redução" de Renato de Fusco colocam um desejo de desmaterialização do objeto de arte. "Fala-se de desmaterialização da arte, com a arte minimal, arte conceptual, arte efêmera, antiarte, toda uma estética da transparência do desaparecimento e da desencarnação, mas na realidade é a estética que se materializou por toda a parte em uma forma operacional. É por isso, aliás, que a arte é forçada a se tornar minimal, a colaborar para seu próprio desaparecimento. Ela assim o faz há um século, seguindo todas as regras do jogo. Tenta como todas as formas que desaparecem, refaz-se na simulação, mas em breve desaparecerá totalmente, deixando o espaço para o imenso museu

artificial e para a publicidade desenfreada".[8]

Observe que Jean Baudrillard fala do processo de desaparecimento da arte também pela sua transparência. Tenho abordado a palavra apagamento sempre em relação a uma forma opaca que está sendo apagada ou um conceito, e ele usa apagamento pela transparência, também pertinente à produção construtiva como a transparência minimal, por exemplo, como desaparecimento da arte. "A maioria das imagens contemporâneas, vídeos, pintura, artes plásticas, audiovisual, imagens de síntese, é literalmente imagens em que não há nada para ser visto, imagens sem vestígios, sem sombra, sem consequências. O que se pressente é que, por trás de cada uma, algo desapareceu. Elas são apenas isto: o vestígio de algo que desapareceu. O que nos fascina num quadro monocromático é a ausência maravilhosa de qualquer forma. É o apagamento - ainda sob forma de arte - de toda a sintaxe estética, assim como o que nos fascina no transexual é o apagamento, 'ainda sob forma de espetáculo' da diferença sexual".[9]

Aqui Jean Baudrillard fala de todos os processos de apagamento sobre a forma de arte, estando incluídos os processos de apagamentos que estudamos sobre a forma de arte e que determina o apagamento de toda sintaxe estética segundo ele, evidentemente aí incluiu os processos de apagamento por transparência, os quais eu não abordo e nem compreendo desta forma para este trabalho, distingo o que é desaparecimento de processos de apagamento, desaparecimento é mais amplo, engloba apagamento, mas não os misturo como Baudrillard.

Voltando ao capítulo 2 (item 2.1) temos uma análise de percurso do trabalho de Marco do Valle até "Topografia Artificial" (1988) (F.142), onde o "Plano" é a palavra chave para o entendimento dos conceitos construtivos e desconstrutivos com os quais os objetos ou esculturas estarão se defrontando na produção do trabalho. Analiso aí desconstruções por dispersão sobre o plano, processos híbridos construtivos e desconstrutivos convivendo no mesmo trabalho. Diferenças entre construção e desconstrução, construção positiva ligada ao trabalho de Picasso, "Guitarra" (1912) e uma construção negativa ligada ao humor e à lógica Dada ou desconstrução que pode ser formal ou conceitual. Os trabalhos utilizados para estas conclusões são da exposição "Três Pontos não Colineares Determinam um Plano" (Euclides) de 1979. Com o trabalho "Multi-Multi" (1982) apresentam uma continuação da linearidade dos trabalhos de 1979, porém, apresentam uma parte de superfície na passarela de gongólio pintada. Este trabalho está pautado por sua fragilidade, quer pela repetição em duplicata, repondo portanto a distinção entre cópias e simulacros. "As cópias são possuidoras em segundo lugar, pretendentes bem fundados, garantidos pela semelhança; os simulacros são como falsos pretendentes, constituídos a partir de uma dissimilitude, implicando numa perversão, um desvio essencial".[10]

Desconstrução por diluição não definição do objeto como escultura, pintura ou desenho, uma certa ausência de lugar correto para o trabalho que laca o entorno no museu ou na estrada. É na produção de "Vórtice" (1984) que tenho consciência pela primeira vez dos processos de apagamento ao separar a superfície da massa e comparar com um trabalho da produção do modelato de Edgard Degas "Mulher na Banheira" (A Tina / O "tub") (por volta de 1886) (F.07) e novamente a "Guitarre" (1912) (F.92) de Picasso ao produzir "Chapa / Bacia Zincada / Mangueira" (1984) (F.136).

Passo a trabalhar com o problema da superfície e reforçar os trabalhos de instalação que me levaram à "Topografia Artificial" (1988) passando por dois trabalhos, um pertencente a "Vórtice" (1984), "Camadas de Lençol de Borracha" (1984) (F.138) e que levará à produção de "Chapas de Ferro / Lençol de Borracha Natural" (1985) (F.140) no 1º Simpósio de Escultura Ibero-Americana em Santo Domingo, República Dominicana, 1985.

A concepção de "Topografia Artificial" foi elaborada de 1985 a 1988, e agora analisarei os resultados deste trabalho. A escultura que interliga estes dois conjuntos é uma construção transparente "S/Objeto Ativo" (1988) (F.148). Temos, portanto, dois conjuntos que tratam das opacidades do mundo ligados por semelhança, por um objeto transparente, os quais podemos ordenar, para maior clareza, da seguinte forma: "construções negativas" ou "desconstruções conceituais" (F.144) e (F.146), inconsistência lógica produzindo opacidades, construção e fazer lógico produzindo transparência (F.148), e finalmente "desconstrução formal" e fazer lógico produzindo simulacro de superfície, produzindo apagamento formal e opacidades no próprio objeto (F.157) e (F.160).

"Topografia Artificial" separa e estabelece diferenças de desaparecimentos: transparentes a que se liga as construções e opacos a que se liga as desconstruções e os processos de apagamento. Para o conceito de desaparecimento = apagamento de Jean Baudrillard, todas as peças e o conjunto de "Topografia Artificial" (1988) (F.142) seria desaparecimento, logo apagamento.

Parece que este trabalho é um esforço marcado pela Dialética Negativa de Theodor Adorno onde "A arte se opõe tanto ao conceito e à dominação, mas precisa do conceito para articular esta oposição. Na Dialética Negativa, como na Teoria Estética, a missão do pensamento é a mesma - ir além do conceito, através do conceito".[11]

Parece ser este o destino do conjunto das esculturas de "Topografia Artificial" (1988): tentar cumprir "As três aporias de Adorno que estão interligadas. O projeto de resgatar o não conceitual através do conceito (terceira aporia) suscita a questão de uma razão que critica a própria razão (segunda aporia) e a de uma razão que

pensa depois de ter perdido o direito de pensar (primeira aporia)".[12]

Quanto à escala de "Topografia Artificial" é pensada no envolvimento fenomenológico do espectador, porém, é curioso notar a relação estabelecida entre escala e simulacro. "O simulacro implica em grandes dimensões, profundidades e distâncias que o observador não pode dominar. É porque não os domina que ele experimenta uma impressão de semelhança. O simulacro inclui em si o ponto de vista diferencial, o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma dependendo do ponto de vista".[13]

Os movimentos concretos e especificamente o neoconcretismo tem relação direta com "Topografia Artificial", porém, esta não apresenta a visão positiva de arte do concretismo como solução industrial, nem a facilitação do objeto e do mundo do neoconcretismo como relação fenomenológica com o objeto que se abre ao conhecimento.

"Topografia Artificial e resistência do mundo visto por uma razão que busca, através do conceito, ir além do conceito, margeando as superfícies e propondo gerar um discurso de si mesma.

NOTAS

1. DELEUZE, Gilles. "Segunda Série de Paradoxos : Dos Efeitos de Superfície", in Lógica dos sentidos, tradução de Luis Roberto Salinas Fortes, São Paulo, Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, p.12.
2. GSELL, Paul. A arte / Auguste Rodin, conversas com Paul Gsell, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990, p.46.
3. RESENDE, José. "O Conceito de Material", (mimeo).
4. Ibid., p. s/n.
5. DELEUZE, Gilles. "Apêndice 2, Lucrécio e o Simulacro", in Lógica dos sentidos, op. cit., p.280.
6. VENÂNCIO FILHO, Paulo. "Duas Esculturas", in Caderno Cinza da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura do Rio de Janeiro, Ano 1, nº 1, 1984, p.32.
7. DELEUZE, Gilles. "Apêndices: Platão e o Simulacro", in Lógica dos sentidos, op. cit., p.271.
8. BAUDRILLARD, Jean. A transparência do mal: ensaio sobre fenômenos extremos, Campinas, Papirus, 1990, pp.23-24.
9. Ibid., p.24.
10. DELEUZE, Gilles. "Apêndices: Platão e o Simulacro", in Lógica dos sentidos, op. cit., p.262.
11. ROUANET, Sérgio Paulo. As razões do Iluminismo, São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p.336.

12. Ibid., p.337.
13. DELEUZE, Gilles. "Apêndice: Platão e o Simulacro", in Lógica dos sentidos, op. cit., p.264.

ÍNDICE E BIBLIOGRAFIA DE IMAGENS

DAUMIER, Honoré

Ratapoil (1848), bronze - 46,9 cm. Coleção: Museu do Louvre, Paris.

SEUPHOR, Michel. La sculpture de ce siècle: Dictionnaire de la sculpture moderne, Neuchatel / Suíça, Editions du Griffon, 1959, p. 18.

DEGAS, Edgar

Pequena Dançarina de 14 anos (1880) bronze - 101,6 cm.

Coleção: Museu de Arte de São Paulo.

ZANINI, Walter. Tendências da escultura moderna, São Paulo, Cultrix e MAC/USP, 1971, 24

DEGAS, Edgar

Cavalo Trotando, com Todas as Patas Levantadas (1865-1881),

bronze - alt. 22 cm. Coleção: Museu de Arte de São Paulo.

Museu de Arte de São Paulo. Catalogue exhibition: The complete sculpture of Edgar Degas, Japão, The Mainichi Newspapers, 1979, f.51.

DEGAS, Edgar

Mulher numa Poltrona, Enxugando a Axila Esquerda (1896-1911),

bronze - alt. 32 cm. Coleção: Museu de Arte de São Paulo.

Museu de Arte de São Paulo. Catalogue exhibition: The complete sculpture of Edgar Degas, Japão, The Mainichi Newspapers, 1979, f.60.

DEGAS, Edgar

Mulher numa Poltrona, Enxugando as Costas de Lado (1896-1922),

bronze - alt. 44,5 cm. Coleção: Museu de Arte de São Paulo.

Museu de Arte de São Paulo. Catalogue exhibition: The complete sculpture of Edgar Degas, Japão, The Mainichi Newspapers, 1979, f.59.

DEGAS, Edgar

Mulher numa Poltrona, Enxugando a Nuca (1896-1911),

alt. 32 cm. Coleção: Museu de Arte de São Paulo.

Museu de Arte de São Paulo. Catalogue exhibition: The complete

sculpture of Edgard Degas, Japão, The Mainichi Newspapers, 1979, f.58.

DEGAS, Edgar

Mulher na Banheira (A tina. O 'tub') (por volta de 1886), bronze - 47 cm x 42 cm. Coleção: Museu de Arte de São Paulo.

Museu de Arte de São Paulo. Catalogue exhibition: The complete sculpture of Edgard Degas, Japão, The Mainichi Newspapers, 1979, f.56.

CANOVA, Antonio

As Três Graças (1813), mármore, Hermitage, Leningrado.

WITTKOWER, Rudolf. La escultura: Procesos y principios, Madri, Alianza Editorial, 1980, 1987, p. 260.

RODIN, Auguste

As Três Sombras (1880), bronze - 192cm x 180cm x 90cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

KRAUSS, Rosalind E. Passages in modern sculpture, Massachusetts, EUA, MIT Press, 1981, p. 18.

RODIN, Auguste

O Beijo (1901-1904), mármore - 190cm x 120cm x 115cm. Coleção: Tate Gallery, Londres.

WITTKOWER, Rudolf. La escultura: Procesos y principios, Madri, Alianza Editorial, 1980, 1987, p. 267.

RODIN, Auguste

O Beijo (1901-1904), mármore - 190cm x 120cm x 115cm. Coleção: Tate Gallery, Londres.

WITTKOWER, Rudolf. La escultura: Procesos y principios, Madri, Alianza Editorial, 1980, 1987, p. 268.

RODIN, Auguste

O Beijo (1901-1904), mármore - 190cm x 120cm x 115cm. Coleção: Tate Gallery, Londres.

WITTKOWER, Rudolf. La escultura: Procesos y principios, Madri, Alianza Editorial, 1980, 1987, p. 269.

RODIN, Auguste

O Homem do Nariz Partido (1863-1864), bronze -
26cm x 17cm x 24cm. Coleção: Museu de Arte da Filadélfia / Museu Rodin.

TANCOCK Jonh L. The catalogue of Rodin museum, The sculpture of Auguste Rodin, Filadélfia, EUA, Museu de Arte da Filadélfia, 1976, p. 68.

RODIN, Auguste

O Homem do Nariz Partido (1863-1864), bronze -
26cm x 17cm x 24cm. Coleção: Museu de Arte da Filadélfia / Museu Rodin.

JANSON, H. W. História da arte, panorama das artes plásticas e da arquitetura da pré-história à atualidade, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, p. 615.

RODIN, Auguste

Croquis de Balzac (D. 5325 / MR) (por volta de 1895).

GUSE, Ernest Gerhard. Auguste Rodin: Drawings and watercolors, Londres, Thames and Hudson, 1985, p.

RODIN, Auguste

Balzac com os Braços Cruzados Sobre seu Manto (D. 5944 / MR)
(por volta de 1895).

GUSE, Ernest Gerhard. Auguste Rodin: Drawings and watercolors, Londres, Thames and Hudson, 1985.

RODIN, Auguste

Estudo para Balzac (D. 5326 / MR)
(por volta de 1895).

GUSE, Ernest Gerhard. Auguste Rodin: Drawings and watercolors, Londres, Thames and Hudson, 1985. p. 182.

RODIN, Auguste

Estudo para Balzac Vestindo Beca (D. 1780 / MR),
(por volta de 1895).

GUSE, Ernest Gerhard. Auguste Rodin: Drawings and watercolors, Londres, Thames and Hudson, 1985. p. 182.

RODIN, Auguste

Estudo para Balzac ou Balzac Nu (1892-1893), bronze - 130cm x 52cm x 63cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

GUSE, Ernest Gerhard. Auguste Rodin: Drawings and watercolors, Londres, Thames and Hudson, 1985, p. 183.

RODIN, Auguste

Modelo de Terracota para Balzac (1891-1892).

WITTKOWER, Rudolf. La escultura: Procesos y principios, Madrid, Alianza Editorial, 1980, p.290.

RODIN, Auguste

1 O Balzac (1897), gesso - 300cm x 120cm x 120cm.

8 Coleção: Museu Rodin, Paris.

SEUPHOR, Michel. La sculpture de ce siècle: Dictionnaire de la sculpture moderne, Neuchatel, Suíça, Editions du Griffon, 1959, p. 17.

RODIN, Auguste

22 Os Burgueses de Calais (1884-1886), gesso - 210cm x

41 190cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

BURNHAM, Jack. Beyond modern sculpture: The effects of science and technology on the sculpture of this century, Nova Iorque, George Braziller, 1968, 1982, p. 24.

RODIN, Auguste

1.23 Terceiro Modelo Arquitetônico para "As portas do
1.44 Inferno" (1880), Terracota - 105cm x 60cm x 17cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

KRAUS, Rosalind E. Passages in modern sculpture, Massachusetts, EUA, MIT Press, 1981, p. 15.

RODIN, Auguste

1.24 Paolo e Francesca detalhe de "As Portas do Inferno" (1880-1917),
1.46 bronze - 625cm x 400cm x 85cm. Coleção: Museu de Arte da Filadélfia.

TANCOCK, John L. The catalogue of Rodin museum, The sculpture of Auguste Rodin, Filadélfia, EUA, Museu de Arte da Filadélfia, 1976, p.27.

RODIN, Auguste
Ugolino e Seus Filhos, detalhe de "As Portas do Inferno" (1880-1917), bronze - 635cm x 400cm x 85cm. Coleção: Museu de Arte da Filadélfia.

PICHON, Yann Le. Rodin: La porte de l'enfer, Suíça, Imprimeries Réunies Lausanne, 1988, p.96.

RODIN, Auguste
"As Portas do Inferno" (1880-1917), bronze - 635cm x 400cm x 85cm. Coleção: Museu de Arte da Filadélfia.

PICHON, Yann Le. Rodin: La porte de l'enfer, Suíça, Imprimeries Réunies Lausanne, 1988, p.14.

RODIN, Auguste
Ugolino (1882), bronze - 40cm x 18cm x 13cm.
 Coleção: Museu Rodin, Paris.

GRAPPE, Georges. Catalogue du Musée Rodin, Paris, Aulard & Cie, 1938, p.30.

RODIN, Auguste
Adão e Eva (1884), mármore - 52cm x 80cm x 57cm.
 Coleção: Museu Rodin, Paris.

GRAPPE, Georges. Catalogue du Musée Rodin, Paris, Aulard & Cie, 1938, p.44.

RODIN, Auguste
Estudo Para Amor Fugitivo (ant. a 1887), gesso - 58cm x 27cm x 27cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

GRAPPE, Georges. Catalogue du Musée Rodin, Paris, Aulard & Cie, 1938, p.62.

BOLOGNA, Giovanni
O Rapto das Sabinas (1579-1583), mármore - alt. 411 cm, Loggia dei Lanzi, Florença.

WITTKOWER, Rudolf. La escultura: Procesos y principios, Madrid, Alianza Editorial, 1980, 1987, p.170.

RODIN, Auguste

Amor Fugitivo (ant. a 1887), mármore - 57 cm x 110 cm x 40 cm.
Coleção: Museu Rodin, Paris.

GRAPPE, Georges. Catalogue du Musée Rodin, Paris, Aulard & Cie, 1938,
p. 63

RODIN, Auguste

A Fadiga (1887), bronze - 17 cm x 50 cm x 20 cm
Coleção: Museu Rodin, Paris.

GRAPPE, Georges. Catalogue du Musée Rodin, Paris, Aulard & Cie, 1938,
p. 64.

RODIN, Auguste

Paolo e Francesca (BIS) (1887), gesso - 30 cm x 58 cm
x 38 cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

GRAPPE, Georges. Catalogue du Musée Rodin, Paris, Aulard & Cie, 1938,
p. 66.

RODIN, Auguste

Paolo e Francesca (BIS) (1887), gesso - 30 cm x 58 cm
x 38 cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

GRAPPE, Georges. Catalogue du Musée Rodin, Paris, Aulard & Cie, 1938,
p. 66.

RODIN, Auguste

O Adolescente Desesperado (1882), gesso - 40 cm x 18 cm
x 13 cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

GRAPPE, Georges. Catalogue du Musée Rodin, Paris, Aulard & Cie, 1938,
p. 30.

RODIN, Auguste

As Sereias (ant. a 1888), gesso - 45 cm x 40 cm x 30
cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

GRAPPE, Georges. Catalogue du Musée Rodin, Paris, Aulard & Cie, 1938,
p. 67.

RODIN, Auguste

7.37 A Dor nº 1, (por volta de 1889), gesso - 30cm x 18cm x
15cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

GRAPPE, Georges. Catalogue du Musée Rodin, Paris, Aulard & Cie, 1938,
p.77.

RODIN, Auguste

7.38 Mercurio de Pé (1888), gesso - 38cm x 32cm x 27cm.
7.64 Coleção: Museu Rodin, Paris.

GRAPPE, Georges. Catalogue du Musée Rodin, Paris, Aulard & Cie, 1938,
p.71.

RODIN, Auguste

7.39 Homem Ajoelhado (ant. a 1889), gesso - 10cm x 33cm x
7.66 13cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

GRAPPE, Georges. Catalogue du Musée Rodin, Paris, Aulard & Cie, 1938,
p.73.

RODIN, Auguste

7.40 Filho Pródigo (ant. a 1889), bronze - 140cm x 106cm
7.66 x 70cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

GRAPPE, Georges. Catalogue du Musée Rodin, Paris, Aulard & Cie, 1938,
p.73.

RODIN, Auguste

7.41 Velho Suplicante (ant. a 1886), gesso - 33cm x 15cm
7.69 x 20cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

GRAPPE, Georges. Catalogue du Musée Rodin, Paris, Aulard & Cie, 1938,
p.56.

RODIN, Auguste

7.42 Danaide Acabrunhada (por volta de 1889), bronze - 20cm x
7.69 21cm x 19cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

GRAPPE, Georges. Catalogue du Musée Rodin, Paris, Aulard & Cie, 1938,
p.76.

RODIN, Auguste

7.43 Torso de Adele (1882), gesso - 15cm x 45cm x 23cm .
7.71 Coleção: Museu Rodin, Paris.

LAURENT, Monique. Le Musée Rodin, Paris, Fernand Hazan, 1984, 1986, p.52

RODIN, Auguste

As Ilusões Recebidas pela Terra (1895), gesso - 55cm x 85cm x 57cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

GRAPPE, Georges. Catalogue du Musée Rodin, Paris, Aulard & Cie, 1938, p.95.

RODIN, Auguste

A Terra (1884), bronze - 46cm x 38cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

GRAPPE, Georges. Catalogue du Musée Rodin, Paris, Aulard & Cie, 1938, p.39.

RODIN, Auguste

A Terrível Condenação (1885), gesso - 22cm x 37cm x 16cm.

GRAPPE, Georges. Catalogue du Musée Rodin, Paris, Aulard e Cie, 1938, p.51.

RODIN, Auguste

Orfeu e as Ménades (ant. a 1889), mármore - 98cm x 62cm x 60cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

GRAPPE, Georges. Catalogue du Musée Rodin, Paris, Aulard & Cie, 1938, p.75.

RODIN, Auguste

A Fauna em Pé (1884), gesso - 62cm x 30cm x 25cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

GRAPPE, Georges. Catalogue du Musée Rodin, Paris, Aulard & Cie, 1938, p.41.

RODIN, Auguste

A Meditação (1885), bronze - 78cm x 34cm x 29cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

PICHON, Yann Le. Rodin: La porte de l'enfer, Suíça, Imprimeries Réunies Lausanne, 1988, p.195.

RODIN, Auguste

O Pensador (1902-1904), bronze - 200cm x 130cm x 140cm.

Tumba de Rodin em Meudon. A foto é uma cópia de "O Pensador" de 1880 reproduzido em 1889 em bronze - 69cm x 40cm x 50cm.

Colecção: The Metropolitan Museum of Art.

JANSON, H.W. História da arte, panorama das artes plásticas e da arquitetura da pré-história à atualidade, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1984, p.615.

RODIN, Auguste

A Fauna Ajoelhada (1884), gesso - 55cm x 20cm x 30cm.

Colecção: Museu Rodin, Paris.

GRAPPE, Georges. Catalogue du Musée Rodin, Paris, Aulard & Cie, 1938, p.41.

RODIN, Auguste

Baixo-relevo (lado esquerdo) Eva e a Maçã para "As

Portas do Inferno" (1885), bronze - 32cm x 111cm x 16cm. Colecção:

Museu de Arte da Filadélfia / Museu Rodin.

PICHON, Yann Le. Rodin: La porte de l'enfer, Suíça, Imprimeries Réunies Lausanne, 1988, p.14.

RODIN, Auguste

Baixo-relevo (lado direito) A Criação para "As Portas

do Inferno" (1885), bronze - 32cm x 111cm x 16cm. Colecção: Museu de

Arte da Filadélfia / Museu Rodin.

PICHON, Yann Le. Rodin: La porte de l'enfer, Suíça, Imprimeries Réunies Lausanne, 1988, p.14.

RODIN, Auguste

A Miséria (1889), Plastiline - 9cm x 26cm x 15cm.

Colecção: Museu Rodin, Paris.

GRAPPE, Georges. Catalogue du Musée Rodin, Paris, Aulard & Cie, 1938, p.77.

RODIN, Auguste

Vã Ternura (ant. a 1889), bronze - 90cm x 30cm.

Colecção: Museu Rodin, Paris.

GRAPPE, Georges. Catalogue du Musée Rodin, Paris, Aulard & Cie, 1938, p.74.

RODIN, Auguste

Amor (1876), gesso - 30cm x 20cm x 18cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

GRAPPE, Georges. Catalogue du Musée Rodin, Paris, Aulard & Cie, 1938, p.15.

RODIN, Auguste

A Jovem Mãe (1885), bronze - 39cm x 25cm x 30cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

LAURENT, Monique. Le Musée Rodin, Paris, Fernand Hazan, 1984, 1986, p.15.

RODIN, Auguste

58 Eu Sou Bela (1882), bronze - 75cm x 40cm x 30cm.
59 Coleção: Museu Rodin, Paris.

KRAUSS, Rosalind E. Passages in modern sculpture, Massachusetts, EUA, MIT Press, 1981, p.22.

RODIN, Auguste

7.59 A Mulher Agachada (1882), bronze - 84cm x 60cm x
7.81 50cm. Coleção: Museu de Arte da Filadélfia / Museu Rodin.

GRAPPE, Georges. Catalogue du Musée Rodin, Paris, Aulard & Cie, 1938, p.33.

RODIN, Auguste

7.80 Estudo da Mulher Sentada (1889), gesso - 162cm x 98cm
7.81 x 105cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

GRAPPE, Georges. Catalogue du Musée Rodin, Paris, Aulard & Cie, 1938, p.77.

RODIN, Auguste

7.81 Ariane (ant. a 1889), mármore - 100cm x 200cm x 90cm.
7.82 Coleção: Museu Rodin, Paris.

GRAPPE, Georges. Catalogue du Musée Rodin, Paris, Aulard & Cie, 1938, p.82.

RODIN, Auguste

A Cariatida Caída Portando sua Pedra (ant. a 1881),
bronze - 44cm x 32cm x 32cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

LAURENT, Monique. Le Musée Rodin, Paris, Fernand Hazan, 1984, 1986,
p.59.

RODIN, Auguste

A Cariatida Tombada Portando uma Urna. (1883), bronze
dourado - 125cm x 95cm x 95cm.

GRAPPE, Georges. Catalogue du Musée Rodin, Paris, Aulard & Cie,
1938, p.35.

RODIN, Auguste

As Metamorfoses de Ovídio (ant. a 1886), bronze -
33cm x 40cm x 26cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

GRAPPE, Georges. Catalogue du Musée Rodin, Paris, Aulard & Cie,
1938, p.53.

RODIN, Auguste

A Sombra (1880), bronze - 192cm x 112cm x 50cm.
Coleção: Museu Rodin, Paris.

GRAPPE, Georges. Catalogue du Musée Rodin, Paris, Aulard & Cie,
1938, p.25.

RODIN, Auguste

Adão ou O Primeiro Homem (1880), bronze - 192cm x
75cm x 75cm. Coleção: Museu Rodin, Paris.

PICHON, Yann Le. Rodin: La porte de l'enfer, Suíça. Imprimeries
Réunies Lausanne, 1988, p.191.

RODIN, Auguste

Homem Andando (detalhe das costas), (1877) bronze -
85cm. Coleção: Galeria Nacional, Washington.

KRAUSS, Rosalind E. Passages in modern sculpture, Massachusetts,
EUA, MIT Press, 1981, p.29.

ROSSO, Medardo

Mãe e Criança Dormindo (1883), bronze - 35cm.
Coleção particular.

KRAUSS, Rosalind E. Passages in modern sculpture, Massachusetts, EUA, MIT Press, 1981, p.22.

ROSSO, Medardo

A Idade de Ouro (1886), cera sobre gesso - 45cm.
Coleção: Galeria de Arte, Roma.

KRAUSS, Rosalind E. Passages in modern sculpture, Massachusetts, EUA, MIT Press, 1981, p.31.

ROSSO, Medardo

O Beijo Sobre a Tumba (1886).

BURNHAM, Jack. Beyond modern sculpture: The effects of science and technology on the sculpture of this century, Nova Iorque, George Braziller, 1968, 1982, p.24.

ROSSO, Medardo

Conversa no Jardim (1898), gesso - 32,5cm. Coleção:
Museu Medardo Rosso.

ZANINI, Walter. Tendências da escultura moderna, São Paulo, Cultrix e MAC/USP, 1971, p.31.

ROSSO, Medardo

Ecce Puer! (1906-1907), cera sobre gesso - 43cm x 36cm x 20cm. Coleção: Lydia K. e Harry L. Winston (Dr. e Sra. Barnett Malbin, Nova Iorque).

KRAUSS, Rosalind E. Passages in modern sculpture, Massachusetts, EUA, MIT Press, 1981, p.32.

MATISSE, Henri

Madalena I (1901), bronze - 60cm. Coleção: Museu de Arte de Baltimore.

ZANINI, Walter. Tendências da escultura moderna, São Paulo, Cultrix e MAC/USP, 1971, p.41.

MATISSE, Henri

Nu Sentado, com a Mão Direita ao Chão (1908), bronze
9 - 18,7cm.

ROWELL, Margit. Catalogue Centre Georges Pompidou, qu'est-ce que la sculpture moderne?, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986, p.21.

PICASSO, Pablo

5 Cabeça de Mulher: Fernanda (1909), bronze - 45,5cm x
11 24cm x 26cm. Coleção particular, Suíça.

ROWELL, Margit. Catalogue Centre Georges Pompidou, qu'est-ce que la sculpture moderne?, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986, p.20.

MATISSE, Henri

76 A Serpentina (1909), bronze - 56,5cm. Coleção: Museu
112 Henry Matisse, Nice.

ROWELL, Margit. Catalogue Centre Georges Pompidou, qu'est-ce que la sculpture moderne?, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986, p.22.

MATISSE, Henri

177 Jeannette I (1910-1913), bronze - 60cm. Coleção:
114 Museu Henri Matisse, Nice.

ROWELL, Margit. Catalogue Centre Georges Pompidou, qu'est-ce que la sculpture moderne?, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986, p.23.

MATISSE, Henri

178 Jeannette II (1910-1913), bronze - 26,5cm. Coleção:
115 Museu Henri Matisse, Nice.

ROWELL, Margit. Catalogue Centre Georges Pompidou, qu'est-ce que la sculpture moderne?, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986, p.23.

MATISSE, Henri

179 Jeannette III (1910 - 1913), bronze - 60 cm. Coleção:
115 Museu Henri Matisse, Nice.

ROWELL, Margit. Catalogue Centre Georges Pompidou, qu'est-ce que la sculpture moderne?, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986, p.23.

MATISSE, Henri

180 Jeannette IV (1910 - 1913), bronze - 61,5 cm. Coleção:
116 Museu Henri Matisse Nice.

ROWELL, Margit. Catalogue Centre Georges Pompidou, qu'est-ce que la sculpture moderne?, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986, p.24.

MATISSE, Henri

81 Jeannette V (1910-1913), bronze - 58 cm. Coleção:
116 Museu d'Orsay, Galerie du Jeu de paume, Paris.

ROWELL, Margit. Catalogue Centre Georges Pompidou, qu'est-ce que la sculpture moderne?, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986, p.24.

MATISSE, Henri

82 Duas Negras (1908), bronze - 47 cm. Coleção: Museu
117 Henri Matisse, Nice.

ROWELL, Margit. Catalogue Centre Georges Pompidou, qu'est-ce que la sculpture moderne?, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986, p.21.

MATISSE, Henri

83 Le Tiaré (1930), bronze - 21,5 cm. Coleção:
19 Ahremberg, Estocolmo.

ZANINI, Walter. Tendências da escultura moderna, São Paulo, Cultrix e MAC/USP, 1971, p.45.

MATISSE, Henri

84 Nu de Costas I (1909), bronze - 188,9 cm x 113 cm x
20 16,5 cm. Coleção: Fundação Simon Guggenheim.

HUNTER, Sam. The museum of modern art, New York, Nova Iorque, Harry N. Abrams / Museu de Arte Moderna, 1984, 1985, p.70.

MATISSE, Henri

85 Nu de Costas II (1913), bronze - 188,5cm x 121cm x
2 15,2 cm. Coleção: Fundação Simon Guggenheim.

HUNTER, Sam. The museum of modern art, New York, Nova Iorque, Harry N. Abrams / Museu de Arte Moderna, 1984, 1985, p.70.

MATISSE, Henri

86 Nu de Costas III (1916), bronze - 189,2cm x 111,8cm
3 x 15,2cm. Coleção: Fundação Simon Guggenheim.

HUNTER, Sam. The museum of modern art, New York, Nova Iorque, Harry N. Abrams / Museu de Arte Moderna, 1984, 1985, p.71.

MATISSE, Henri

17 Nu de Costas IV (1931), bronze - 188cm x 112,4cm x
24 15,2cm. Coleção: Fundação Simon Guggenheim.

HUNTER, Sam. The museum of modern art, New York, Nova Iorque,
Harry N. Abrams / Museu de Arte Moderna,
1984, 1985, p.71.

BOCCIONI, Umberto

3 Cabeça + Casa + Luz (1911-1912).

31 FABRIS, Annateresa. Futurismo: Uma poética da modernidade, São
Paulo, Perspectiva / Editora da Universidade de São Paulo, 1987,
p.116.

BOCCIONI, Umberto

1 Desenvolvimento de uma Garrafa no Espaço (1912),
4 gesso patinado - 39cm. Coleção: Museu de Arte Contemporânea da
Universidade de São Paulo.

SEUPHOR, Michel. La sculpture de ce siècle: Dictionnaire de la
sculpture moderne, Neuchatel, Suíça, Editions du Griffon, 1959,
p.42.

BOCCIONI, Umberto

a Desenvolvimento de uma Garrafa no Espaço (1912),
b gesso patinado - 39cm. Coleção: Museu de Arte Contemporânea da
5 Universidade de São Paulo.

FABRIS, Annateresa. Futurismo: Uma poética da modernidade, São
Paulo, Perspectiva / Editora da Universidade de São Paulo, 1987,
p.117.

BOCCIONI, Umberto

7 Formas Únicas na Continuidade do Espaço (1913),
gesso - 116cm. Coleção: Museu de Arte Contemporânea de São Paulo.

ZANINI, Walter. Tendências da escultura moderna, São Paulo, Cultrix
e MAC/USP, 1971, p.140.

RODIN, Auguste

3 Homem Andando (1877-1878), bronze - 212,7cm.
Coleção: Joseph H. Hirshhorn, Nova Iorque.

ZANINI, Walter. Tendências da escultura moderna, São Paulo, Cultrix e MAC/USP, 1971, p.27.

PICASSO, Pablo

Guitarra (1912), construção de chapa e arame de ferro - 77,5cm x 35cm x 19,3cm. Coleção: Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

ROWELL, Margit. Catalogue Centre Georges Pompidou, qu'est-ce que la sculpture moderne?, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986, p.30.

RAY, Man

8th Street (1920), silver print, fotografia.

FORESTA, Merry. Perpetual motif: The art of Man Ray, Nova Iorque, Abbeville Press / National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington, 1988, p.21.

DUCHAMP, Marcel

Artigo Dobrável de Viagem (1916, ed. 1964).

Ready-made: capa de máquina de escrever - 23cm. Réplica permitida pelo autor em pequenas edições pela Galeria Schwartz.

FINCH, Christopher. Pop art: Object and image, Grã-Betanha, Studio Vista / Dutton Picture Back, 1968, 1973, p.33.

RAY, Man

New York 1920 (1920), silver print, fotografia.

FORESTA, Merry. Perpetual motif: The art of Man Ray, Nova Iorque, Abbeville Press / National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington, 1988, p.138.

DUCHAMP, Marcel

Aumentando Poeira (1920), silver print, fotografia de Man Ray.

FORESTA, Merry. Perpetual motif: The art of Man Ray, Nova Iorque, Abbeville Press / National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington, 1988, p.181.

RAY, Man

O Enigma ou O Enigma de Isidore Ducasse (1920, ed. 1972).

Assemblage: lona, cordão e máquina de costura - 30,5cm x 40,5cm. Réplica. (O objeto original foi intencionalmente desmanchado, depois

de fotografado pelo artista.)

FORESTA, Merry. Perpetual motif: The art of Man Ray, Nova Iorque, Abbeville Press / National Museum of American Art, Smithsonian Institution, Washington, 1988, p.82.

RAY, Man

28 Vênus Restaurada ou Facinado (1922), gesso e corda.
53 Ready-made original fotografado pelo artista foi perdido.

ZANINI, Walter Tendências da escultura moderna, São Paulo, Cultrix e MAC/USP, 1971, p.150.

GIACOMETTI, Alberto

9 A Mulher Degolada (1932), bronze - 20,3cm x
56 87,6cm x 63,5cm. Coleção: Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

KRAUSS, Rosalind E. Passages in modern sculpture, Massachusetts, EUA, MIT Press, 1981, p.119.

GIACOMETTI, Alberto

0 Três Homens que Marcham (1948-1949), bronze -
7 39,4cm x 39,4cm x 64,2cm. Coleção: Galeria Sidney Janis, Nova Iorque.

ROWEL, Margit. Catalogue Centre Georges Pompidou, qu'est-ce que la sculpture moderne?, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986, p.183.

GIACOMETTI, Alberto

1 Quatro Figurinhas Sobre uma Base (1950), gesso
3 pintado - 20cm. Coleção: Sr. e Sra. Adrien Maeght, Paris.

ROWEL, Margit. Catalogue Centre Georges Pompidou, qu'est-ce que la sculpture moderne?, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986, p.185.

OPPENHEIN, Meret

2 Pele de Animal Revestindo Chícara de Chá ou
9 (Desjejum em Pele de Animal) (1936). Medidas da chícara revestida:
7,3cm x 11,2cm de diâmetro; pires: 24,4cm de diâmetro; colher: 20,5cm
de comprimento. Coleção: Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

KRAUSS, Rosalind E. Passages in modern sculpture, Massachusetts, EUA, MIT Press, 1981, p.123.

MAGRITTE, René

A Filosofia Dentro do Toucador (1948), pintura.

FUSCO, Renato de. História da arte contemporânea, Lisboa, Editorial Presença, 1988, p.201.

MAGRITTE, René

104 A Mulher (1959), garrafa pintada - 30cm. Coleção:
162 Harry Torczyner, Nova Iorque.

KRAUSS, Rosalind E. Passages in modern sculpture, Massachusetts, EUA, MIT Press, 1981, p.126.

WARHOL, Andy

105 Campbell's (1964), madeira pintada - 25,6cm x 48,6cm x
165 24,3cm. Coleção: Galeria Leo Castelli, Nova Iorque.

FINCH, Christopher. Pop art: Object and image, Grã-Betanha, Studio Vista / Dutton Pictureback, 1968, 1973, p.56.

OLDEMBURG, Claes

106 Lavatório - Modelo Duro (1965), laca sobre papelão
167 ondulado, estrutura em madeira - 23 cm x 91,5 cm x 74,5 cm Coleção:
Museum für Moderne Kunst, Frankfurt.

ROWELL, Margit. Catalogue Centre Georges Pompidou, qu'est-ce que la sculpture moderne?, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986, p.116.

OLDEMBURG, Claes

107 Lavatório - Modelo Mole ou Lavatório Mole (1965),
167 Vinil, paina e estrutura metálica - 137 cm x 106 cm x 57 cm Coleção:
The Walker Art Center, Mineapolis, Don de la T.B. Walter Foundation.

ROWELL, Margit. Catalogue Centre Georges Pompidou, qu'est-ce que la sculpture moderne?, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986, p.116.

DUCHAMP, Marcel

108 Fonte (1917, ed. 1964). Ready-Made, urinol em
168 porcelana 62,5 cm Coleção: Museu Nacional de Arte Moderna, Centro
Georges Pompidou, Paris.

BRITO, Ronaldo & VENÂNCIO FILHO, Paulo. O moderno e o contemporâneo (O novo e o outro novo)...., Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980, p.14.

OLDEMBURG, Claes

109 "Ketchup" com Batatas Fritas (1936), vime, paina,
170 madeira - 92,1 cm x 30,7 cm. Coleção: Galeria Robert Fraser,
Londres.

FINCH, Christopher. Pop art: Object and image, Grã-Betanha, Studio Vista, Dutton Picture Back, 1968, 1973, p.55.

CHRISTO

- 0 Mesa Empacotada (1961), Guéridon empaquete dans du velours
1 rose et de la toile à sac, et ficelles - 134,5cm x 43,5cm x 44,5cm.
Coleção: Museu Nacional de Arte Moderna, Centro Georges Pompidou,
Paris.

ROWELL, Margit. Catalogue Centre Georges Pompidou, qu'est-ce que la sculpture moderne?, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986, p.114.

CHRISTO, Javacheff

- 11 Carroça Empacotada (1971).

FUSCO, Renato de. História da arte contemporânea, Lisboa, Editorial Presença, 1988, p.320.

CHRISTO, Javacheff

- 12 Costa Empacotada (1969), Baía Pequena, Sydney, Australia -
74 Empacotamento da Costa em Little Bay, 92. 900m² em Sydney,
Australia. Tecido para controle de erosão e 57.942Km de cordas.
Coordenador do Projeto: John Kaldor.

Catálogo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo,
CHRISTO: AMBIENTES / MONUMENTO, Gravuras e Projetos, (1989) (Foto:
Harry Shunk).

CHRISTO, Javacheff

- 113 As Muralhas Aurelianas (1973).

FUSCO, Renado de. História da arte contemporânea, Editorial Presença, Lisboa, 1988, p.320.

CÉSAR

- 114 Ricard (1962), automóvel prensado - 153cm x 73cm x 65cm.
176 Coleção: Museu Nacional de Arte Moderna, Centro George Pompidou,
Paris, doação do artista, 1968.

ROWELL, Margit Catalogue Centre Georges Pompidou, qu'est-ce que la sculpture moderne?, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986,
p.115.

HAACKE, Hans

- 115 Cubo de Condensação (1963-1965), plástico, acrílico,
176 água, condições metereológicas da área em exibição - 30cm x 30cm x

30cm. Coleção: Galeria John Weber, Nova Iorque.

KRAUSS, Rosalind E. Passages in modern sculpture, Massachusetts, EUA, MIT Press, 1981, p.225.

TINGUELY, Jean.

16 Croqui de Rádio (1962), rádio desmontado e fixado à
19 parede, s/ dimensões.

BURNHAM, Jack Beyond modern sculpture - The effects of science and technology on the sculpture of this century, Nova Iorque, George Braziller, 1968, 1982, p.246.

SERRA, Richard

17 Balde Invertido (1967), borracha e fibra de vidro -
31 91,5cm x 30,5cm, destruída.

GUSE, Ernst-Gerhard. Richard Serra, Nova Iorque, Rizzoli International Publications, 1988, p.80.

SERRA, Richard

18 Conduta Violenta (1968), chumbo - 250cm x 290cm.
82 Coleção: Museu Nacional de Arte moderna, Centro Georges Pompidou, Paris.

GUSE, Ernst-Gerhard Richard Serra, Nova Iorque, Rizzoli International Publications, 1988, p.88.

BEUYS, Joseph

19 Queda de Neve / Scheefall (1965), madeira e feltro -
84 23,1cm x 120cm x 363cm. Coleção: Fundação Emanuel Hoffman, Museum für Gegenwartskunst, Bali.

ROWELL, Margit Catalogue Centre Georges Pompidou, qu'est-ce que la sculpture moderne?, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986, p.210.

BEUYS, Joseph

120 Cama (1963-1964), cama, feltro, cobre e ferro - 59
185 cm x 121 cm x 245 cm. Coleção: Heiner Bastian.

ROWELL, Margit. Catalogue Centre Georges Pompidou, qu'est-ce que la sculpture moderne?, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986, p.211.

BEUYS, Joseph

Caixa de Ferro e "Vácuo - Massa" (1968),

caixa de metal em forma de meia cruz cúbica fechada contendo: 100 Kg de gordura, 100 bombas de ar para bicicleta e um fragmento do filme "Eurasienstab" que pode ser traduzido por "Bastão da Eurásia" - 55 cm x 110 cm x 55 cm Coleção particular.

ROWELL, Margit. Catalogue Centre Georges Pompidou, qu'est-ce que la sculpture moderne?, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986, p.212.

KOSUTH, Joseph

2 Uma e Três Cadeiras (1965).

3 FUSCO, Renato de. História da arte contemporânea, Lisboa, Editorial Presença, 1988, p.338.

VALLE, Marco do

3 Axioma do Plano de Euclides (1979), borracha /

3 rodízio - bola de borracha diâmetro: 15cm. Coleção: Thomas Cohn.

VALLE, Marco do Catálogo exposição: "Três Pontos Não Colineares Determinam Um Plano" (1979), Campinas, SP, Museu de Arte Contemporânea de Campinas, 1979, s/n. (Foto Rafael D'Avila.)

DUCHAMP, Marcel

24 Roda de Bicicleta (1913, ed. 1964). Ready-made:

184 roda de bicicleta fixada sobre um banco de cozinha - 126,5cm.

Coleção: Museu Nacional de Arte Moderna, Centro Georges Pompidou, Paris.

ROWELL, Margit. Catalogue Centre Georges Pompidou, qu'est-ce que la sculpture moderne? Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986, p.54.

VALLE, Marco do

125 PVC / Pedra / Borracha / Rodízio (1979), mesmo

186 material - 260cm x 36cm x 26cm. Coleção: Acervo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

VALLE, Marco do. Catálogo exposição: "Três Pontos Não Colineares D-Determinam Um Plano" (1980), São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1980, s/n.

VALLE, Marco do
 16 PVC / Borracha / Rodízio (1979), mesmo material -
 17 300cm x 300cm. Coleção: Galeria São Paulo, São Paulo.

VALLE, Marco do. Catálogo exposição: "Três Pontos Não Colineares Determinam Um Plano" (1979), Campinas, SP, Museu de Arte Contemporânea de Campinas, 1979, s/n.

VALLE, Marco do
 17 PVC / Espuma / Ferro / Borracha / Madeira (1979),
 19 mesmo material - 600cm x 120cm.

VALLE, Marco do. Catálogo exposição: "Três Pontos Não Colineares Determinam Um Plano", (1980), São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1980, s/n.

VALLE, Marco do
 28 PVC / Madeira / Borracha / Rodízio. (1979), mesmo material - 400cm x
 00 80cm x 15cm. Coleção: Galeria São Paulo, São Paulo.

Fotografia da Exposição (1979), Museu de Arte Contemporânea de Campinas.

VALLE, Marco do
 29 PVC / Madeira / Conduit / Rodízio (1979), mesmo
 02 material - 300cm a 780cm. Coleção: Acervo Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte, MG.

VALLE, Marco do. Catálogo exposição: "Três Pontos Não Colineares Determinam Um Plano", (1980), São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1980, s/n.

VALLE, Marco do
 130 Telha de Cimento Amianto / Espuma / PVC / Rodízio (1979), mesmo
 203 material, 12cm x 96cm x 300cm.

Fotografia, Telhas de Cimento Amianto / Espuma / PVC / Rodízio (1979), na exposição "Três Pontos Não Colineares Determinam um Plano" (Euclides) no MAC-Campinas. (Foto Marco do Valle)

VALLE, Marco do
 131 Vidro / Água / Borracha / Rodízio (1979), mesmo
 205 material - 30cm x 15cm de diâmetro.

VALLE, Marco do. Catálogo exposição: "Três Pontos Não Colineares Determinam Um Plano" (1980), São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1980, s/n.

VALLE, Marco do
2 Vidro / PVC / Água / Borracha / Madeira (1979),
6 mesmo material - 36cm x 15cm de diâmetro.

VALLE, Marco do. Catálogo exposição: "Três Pontos Não Colineares Determinam Um Plano" (1980), São Paulo, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1980, s/n.

VALLE, Marco do
3 Multi-Multi Peça 01 (1982), diâmetro 200cm
3 mangueira heliflex (PVC plástico) azul metálico, diâmetro 200cm
mangueira cristal transparente / contendo limalha de ferro, 500cm
passadeira de gongólio pintada / encaixes de madeira, 800cm
mangueira de borracha natural - 1700cm x 200cm x 10cm.

VALLE, Marco do; NITCHE, Marcelo; ROTHSTEIN, Marcia, Catálogo exposições individuais no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, respectivamente Multi-Multi, Alegres Saudações, Telas Transparentes, Rio de Janeiro, MAM RJ, 1982, s/n. (Foto Antonio Saggese.)

VALLE, Marco do
1 Multi-Multi Peça 02 (1982), diâmetro 200cm
1 mangueira heliflex (PVC plástico) verde oliva, diâmetro 200cm câmara de ar goodyear, 500cm passadeira de gongólio pintado / encaixes de madeira, 800cm mangueira de borracha natural - 1700cm x 200cm x 40cm.

VALLE, Marco do; NITSCHÉ, Marcelo; ROTHSTEIN, Marcia; Catálogo exposições individuais no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, respectivamente Multi-Multi, Alegres Saudações, Telas Transparentes, Rio de Janeiro, MAM RJ, 1982, s/n. (Foto Antonio Saggese.)

VALLE, Marco do
5 Bacia Inox / Chumbo / Vórtice 1 e 2 (1984), mesmo
3 material - diâmetro 32cm. Coleção: Galeria Raquel Arnaud Babenco.

VALLE, Marco do. Catálogo exposição: Vórtice, São Paulo, Anuário 1984, Galeria Raquel Arnaud Babenco, 1984, s/n. (Foto Antonio Saggese.)

VALLE, Marco do
Chapa / Bacia Zincada / Mangueira (1984), mesmo
 material - 132cm x 100cm. Coleção: Museu de Arte Moderna de São
 Paulo, São Paulo.

VALLE, Marco do. Catálogo exposição: Vórtice, São Paulo, Anuário
 1984, Galeria Raquel Arnaud Babenco, 1984, s/n. (Foto Antonio
 Saggese.)

VALLE, Marco do
Bacia Cobre / Prata / Lâmpada / Cera / Fio / Reator
 (1984), mesmo material - diâmetro 80cm.

VALLE, Marco do. Catalogo exposição: Vórtice, São Paulo, Anuário
 1984, Galeria Raquel Arnaud Babenco, 1984, s/n. (Foto Antonio
 Saggese).

VALLE, Marco do
Camadas de Lençol de Borracha (1984), lençol de borracha, chapa de
 ferro e arrebites - 05cm x 100cm x 240cm.

Fotografia, Camadas de lençol de borracha (1984) no atelier
 fotográfico de Antonio Saggese. (Foto Antonio Saggese)

SMITHSON, Robert
Camadas de Vidro (1967), vidro - 30,7cm x 276,5cm.
 Coleção: Galeria John Weber, Nova Iorque.

KRAUSS, Rosalind E. Passages in modern sculpture, Massachusetts,
 EUA, MIT Press, 1981, p.248.

VALLE, Marco do
Chapas de Ferro / Lençol de Borracha Natural (1985),
 mesmo material - 04cm x 100cm x 640cm. Coleção: Acervo da Galeria de
 Arte Moderna de Santo Domingo, República Dominicana.

Fotografia, Chapa de ferro / lençol de borracha natural (1985) em
 exposição na Galeria de Arte Moderna de Santo Domingo, República
 Dominicana. I Simpósio Ibero-Americano de Escultura, 1985. (Foto
 documento)

RODIN, Auguste
"Limbo", Folhas de "As Portas do Inferno"
 (1880-1917), bronze - 635cm x 400cm x 85cm. Coleção: Museu de Arte
 da Filadélfia.

PICHON, Yann Le. Rodin: La porte de l'enfer, Suíça, Imprimeries
 Réunies Lausanne, 1988, p.14.

VALLE, Marco do

2 Instalação: Topografia Artificial (1988), ferro e
7 lençol de borracha natural - 2500cm x 1000cm. Instalação realizada
na 20ª Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo, 1989.

Fotografia da Instalação: Topografia artificial (1988), no 2º andar
da 20ª Bienal Internacional de São Paulo, 1989. (Foto Rogério
Abbamonte.)

VALLE, Marco do

3 Réplica da F.140 Chapa de Ferro / Lençol de Borracha Natural (1985,
ed. 1988), mesmo material - 04cm x 100cm x 640cm.

Fotografia, Réplica da F.140 Chapa de ferro / lençol de borracha
natural (1985, ed. 1988) na 20ª Bienal Internacional de São Paulo,
1989. (Foto Marco do Valle)

VALLE, Marco do

Detalhe da F.143 Chapa de Ferro / Lençol de Borracha
Natural (1985, ed. 1988), mesmo material - 04cm x 100cm x 640cm.

Fotografia, Detalhe da F.143 Chapa de Ferro / Lençol de Borracha
Natural (1985), na 20ª Bienal Internacional de São Paulo, 1989.
(Foto Marco do Valle.)

VALLE, Marco do

Detalhe da F.143 Chapa de Ferro / Lençol de Borracha
Natural (1985, ed. 1988), mesmo material - 04cm x 100cm x 640cm.

Fotografia, Detalhe da F.143 Chapa de Ferro / Lençol de Borracha
Natural (1985, ed. 1988), na 20ª Bienal Internacional de São Paulo,
1989. (Foto Marco do Valle.)

VALLE, Marco do

Roletes / Lençol de Borracha Natural / Perfil de
Ferro (1988), mesmo material - 15cm x 60cm x 500cm.

BARROS, Stella Teixeira de. Catálogo de artistas brasileiros da 20ª
Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo, Marca D'Água, 1989,
p.38. (Foto Rogério Abbamonte.)

VALLE, Marco do

Detalhe F.146 Roletes / Lençol de Borracha Natural /
Perfil de Ferro (1988), mesmo material - 15cm x 60cm x 500cm.

Fotografia, Detalhe da F.146 Roletes / Lençol de Borracha Natural / Perfil de Ferro (1988), na 20ª Bienal Internacional de São Paulo, 1989. (Foto Marco do Valle.)

CASTRO, Willys de
45 Objeto Ativo (1959-1960), óleo sobre tela sobre
42 madeira, s/d. Coleção: Adolpho Leiner.

AMARAL, Aracy Abreu. Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950-1962, organizadora Aracy de Abreu Amaral, Rio de Janeiro - São Paulo, FUNARTE-MAM RJ, Pinacoteca do Estado, Impressão Serviço Gráfico da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1977, p.226.

CLARK, Lygia
49 Espaço Modulado (1958), eucatex pintado, s/d.
43

CLARK, Lygia. Lygia Clark. textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980, p.13. (Arte brasileira contemporânea.)

VALLE, Marco do
50 S/Objeto Ativo / Lençol de Borracha Natural (1988),
44 mesmo material - 10cm x 140cm x 600cm.

Fotografia, S/Objeto ativo / lençol de borracha natural (1988), na 20ª Bienal Internacional de São Paulo. (Foto Marco do Valle)

CLARK, Lygia
51 Obra Mole (1964), borracha.
47

BRITO, Ronaldo de. Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro, Rio de Janeiro, FUNARTE / Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985, p.81.

CLARK, Lygia
52 Bicho (1960), alumínio anodizado.
48

BRITO, Ronaldo de. Neoconcretismo: Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro, Rio de Janeiro, FUNARTE / Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985, p.67.

VALLE, Marco do
 53 Detalhe da F.150 S / Objeto Ativo / Lençol de
 52 Borracha Natural (1988), mesmo material - 10 cm x 140 cm x 600 cm.

Fotografia, Detalhe da F.150 S / Objeto Ativo / Lençol de Borracha
Natural (1988), na 20ª Bienal Internacional de São Paulo, 1989.
 (Foto Marco do Valle.)

VALLE, Marco do
 54 Detalhe da F.150 S / Objeto Ativo / Lençol de
 53 Borracha Natural (1988), mesmo material - 10 cm x 140 cm x 600 cm.

Fotografia, Detalhe da F.150 S/Objeto Ativo/Lençol de Borracha
Natural (1988), na 20ª Bienal Internacional de São Paulo, 1989.
 (Foto Marco do Valle.)

CLARK, Lygia
 5 Caminhando (1964), papel, tesoura e ação do
 4 espectador, s/d.

CLARK, Lygia. Lygia Clark textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e
 Mário Pedrosa. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980, p.25. (Arte brasileira
 Contemporânea.)

RESENDE, José
 5 S / Título (1983), veludo - 390 cm x 330 cm.

ZANINI, Walter. Catálogo geral da 17ª Bienal Internacional de São
Paulo, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1983, p.76.

VALLE, Marco do
 7 Perfil de Ferro Horizontal Seccão Quadrada / Lençol
 3 de Borracha Natural (1988), mesmo material - 05 cm x 100 cm x 500
 cm. Coleção: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Fotografia, Perfil de Ferro Horizontal Seccão Quadrada / Lençol de
Borracha Natural (1988), na Bienal Internacional de São Paulo, 1989.
 (Foto Marco do Valle)

CASTRO, Willys de
 3 Pluriobjeto (1983), perfil de ferro.

CASTRO, Willys de. Catálogo exposição Pluriobjetos, São Paulo,
 Anuário 1938, Gabinete de Arte Raquel Arnaud Babenco, 1938, s/n.

VALLE, Marco do

Detalhe de F.157 Perfil de Ferro Horizontal Secção

Quadrada / Lençol de Borracha Natural (1988), mesmo material - 05
cm x 100 cm x 500 cm. Coleção: Museu de Arte Moderna do Rio de
Janeiro, Rio de Janeiro.

Fotografia, Detalhe de F.157 Perfil de Ferro Horizontal Secção

Quadrada / Lençol de Borracha Natural (1988), na 20ª Bienal
Internacional de São Paulo, 1989. (Foto Marco do Valle.)

VALLE, Marco do

Perfil de Ferro Vertical Secção Quadrada / Lençol de

Borracha Natural (1988), mesmo material - 45 cm x 120 cm x 700 cm.

Fotografia, Perfil de Ferro Vertical Secção Quadrada / Lençol de
Borracha Natural (1988), na 20ª Bienal Internacional de São Paulo,
(1989). (Foto Marco do Valle)

VALLE, Marco do

Detalhe da F.160 Perfil de Ferro Vertical Secção

Quadrada / Lençol de Borracha Natural (1988), mesmo material - 45
cm x 120 cm x 700 cm.

Fotografia, Detalhe da F.160 Perfil de Ferro Vertical Secção
Quadrada / Lençol de Borracha Natural (1988), na 20ª Bienal
Internacional de São Paulo, 1989. (Foto Marco do Valle.)

VALLE, Marco do

Detalhe da F.160 Perfil de Ferro Vertical Secção

Quadrada / Lençol de Borracha Natural (1988), mesmo material - 45
cm x 120 cm x 700 cm.

Fotografia, Detalhe de F.160 Perfil de Ferro Vertical Secção
Quadrada / Lençol de Borracha Natural (1988), na 20ª Bienal
Internacional de São Paulo, 1989. (Foto Marco do Valle.)

VALLE, Marco do

Detalhe da F.160 Perfil de Ferro Vertical Secção

Quadrada / Lençol de Borracha Natural (1988), mesmo material - 45
cm x 120 cm x 700 cm.

Fotografia, Detalhe de F.158 Perfil de Ferro Vertical Secção
Quadrada / Lençol de Borracha Natural (1988), na 20ª Bienal
Internacional de São Paulo, 1989. (Foto Marco do Valle.)

VALLE, Marco do

Vídeo Documento: Topografia Artificial: Instalação 01 / Superfície, (1988/1990). Instalação realizada em "Perspectivas Recentes da Escultura Contemporânea Brasileira", FUNARTE, Galeria Sérgio Millet, 1988.

Fotografias do Vídeo Documento Topografia Artificial: Instalação 01 / Superfície (1988/1990). (Fotos Hélio Sôlha)

Valle, Marco do

Vídeo Documento: Topografia Artificial: Instalação 02 / Montagem, (1989/1990). Instalação realizada na 20ª Bienal Internacional de São Paulo (1989), Pavilhão da Bienal, 2º andar.

Fotografias do Vídeo Documento Topografia Artificial: Instalação 02 / Montagem, (1989)/1990). (Fotos Hélio Sôlha)

B I B L I O G R A F I A

- AMARAL, Aracy Abreu. Projeto construtivo na arte : 1950 - 1962 (Supervisão, coordenação geral e pesquisa : Aracy A. Amaral), Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, São Paulo, Pinacoteca do Estado, Serviço Gráfico da Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1977.
-
- . Arte e meio artístico (1961 - 1981): entre a Feijoadá e o X-Burguer, São Paulo, Nobel, 1983, texto nº 45, Objetos sobre o plano: Marco do Valle (1980).
- AJZENBERG, Elza Maria. "Desconstruções: arte-vida-ação", in Exercícios estéticos de liberdade, São Paulo, Tese da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1989.
- BAILLY, Jean-Christophe. Marcel Duchamp, Fernand Hazan, Paris, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean. A transparência do mal: ensaio sobre fenômenos extremos, tradução de Estela dos Santos Abreu, Campinas, Papirus, 1990.
- BRADBURY, Malcolm e MACFARLANE, James. Modernismo: Guia geral (1890-1930), São Paulo, companhia das Letras, 1989.
- BRITO, Ronaldo e VENÂNCIO FILHO, Paulo. O moderno e o contemporâneo (O novo e o outro novo)..., Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980, in texto de Ronaldo Brito, "O moderno e o Contemporâneo (O novo e o outro novo)".
- BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro, Rio de Janeiro, FUNARTE / Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.
-
- . S / título sobre a exposição dos "Pluriobjetos" de Willys de Castro, São Paulo, Anuário Gabinete de Arte Raquel Arnaud Babenco, 1983.
- CASTRO, Willys de. In Catálogo da Galeria Aremar, Campinas, Junho de 1960. Também publicado in Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950 - 1962, organizadora Aracy de Abreu Amaral, Rio de Janeiro - São Paulo, FUNARTE-MAM, Pinacoteca do Estado, 1977.
- CARDANTE, Giovanni, CHEVALIER, Denys etc. Dictionnaire de la

- sculpture moderne, Fernand Hazan, Paris, 1960
- CLARK, Lygia. 1964: Caminhando in Lygia Clark. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1980.
- DELEUZE, Gilles. Lógica dos sentidos, tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes, São Paulo, Perspectiva/Editora da Universidade de São Paulo, 1974.
- FABRIS, Annateresa. Futurismo: Uma poética da modernidade, São Paulo, Perspectiva / Editora da Universidade de São Paulo, 1987, coleção Estudos, nº 94.
- FUSCO, Ronaldo de. História da arte contemporânea, Editorial Presença, lda, Lisboa, 1988.
- GOMES, Márión Strecker. Texto "No chumbo, o instante eterno", in periódico Folha de São Paulo / Ilustrada, p.41, 14 de setembro de 1984.
- GRAPPE, Georges. Catalogue Musée Rodin, Paris, 1938.
- GSELL, Paul, A arte / Auguste Rodin, conversas com Paul Gsell, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.
- GULLAR, Ferreira. "Teoria do não-objeto", in Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950 - 1962, organizadora Aracy de Abreu Amaral, Rio de Janeiro - São Paulo, FUNARTE-MAM, Pinacoteca do Estado, 1977.
- KARL, Frederick R. O moderno e o modernismo: A soberania do artista (1885-1925), Rio de Janeiro, Imago, 1988.
- KRAUSS, Rosalind E. Passages in modern sculpture, Massachusetts, EUA MIT Press, 1981.
- MORAIS, Frederico de. S / título sobre Exposições no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: Telas transparentes / Marcia Rothstein, Alegres Saudações / Marcelo Nitsche e Multi-Multi / Marco do Valle. Publicação Catálogo de maio de 1982.
- PAZ, Octávio, Marcel Duchamp ou o castelo da pureza, São Paulo, Perspectiva. 1977.
- PEDROSA, Mário. "Significação de Lygia Clark", Jornal do Brasil, 23 de outubro de 1960. Reproduzido in Dos murais de Portinari

aos espaços de Brasília, São Paulo, Perspectiva, 1981.

POGGIOLI, R. Teoria dell arte d'Avanguardia, II Mulino, Bolonha, 1962.

RESENDE, José. "O Conceito de Material", (mimeo).

_____. "Picasso e a Construção: Seu Desenvolvimento até Anthony Caro", (mimeo), ECA USP, 1987.

ROSSO, Medardo "La Mia Concezione Della Scultura", in Boccioni gli scritti editi e inediti.

ROUANET, Sergio Paulo. As razões do Iluminismo, São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

TANCOCK, Johnl. Museum Rodin handbook, Museu de Arte da Filadélfia, 1969.

TASSINARI, Alberto. "Pesadelos da Razão", in Catálogo da Exposição Vórtice, São Paulo, Anuário Gabinete de Arte Raquel Arnaud Babenco, 1984.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. Texto "uas esculturas" in Caderno Cinza da Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura do Rio de Janeiro, Ano 1, nº 1, 1984.

_____. "Topografia Artificial", in Catálogo da Exposição de Marco do Valle no Ciclo de Escultura / Perspectivas Recentes da Escultura Contemporânea Brasileira / Galeria Sérgio Milliet, Rio de Janeiro, INAP-FUNARTE, 1988. Reproduzido em catálogo de artistas brasileiros da 20ª Bienal Internacional de São Paulo, organizadora Stella Teixeira de Barros, São Paulo, Marca D'Água, 1989.

WITTKOWER, Rudolf. "Giovanni Bologna y Cellini", in La escultura: Processos y principios, Alianza Forma, 1980.

_____. "El Siglo XIX: Rodin y Hildebrand", in La escultura: Processos y principios, Alianza Forma, 1980.

ZANINI, Walter. Tendências da escultura moderna, Cultrix, São Paulo, 1971.

DOCUMENTAÇÃO S/TOPOGRAFIA
ARTIFICIAL (1988/1989) -
MARCO DO VALLE

01. Vídeo Documento: Topografia Artificial / Instalação 01 Superfície (1988/1990)
02. Vídeo Documento: Topografia Artificial / Instalação 02 Montagem (1989/1990)
03. Catálogo: Exposição de Topografia Artificial (1988) em Perspectivas Recentes da Escultura Contemporânea Brasileira / FUNARTE, Rio de Janeiro.

INSTALAÇÃO DE SUPERFÍCIE





F.164
VALLE, Marco do
Video Documento: *Topografia Artificial: Instalação 01 / Superfície*,
(1988/1990). Instalação realizada em "Perspectivas Recentes da Escultura
Contemporânea Brasileira", FUNARTE, Galeria Sérgio Millet, 1988.

VÍDEO DOCUMENTO:

TOPOGRAFIA ARTIFICIAL / INSTALAÇÃO 01
SUPERFÍCIE. (1988/1990) (F.164)

SINÓPSE:

O vídeo apresenta a Instalação de Topografia Artificial (1988) de Marco do Valle realizada no Ciclo de esculturaem "Perspectivas Recentes da Escultura Contemporânea Brasileira" pela FUNARTE / Rio de Janeiro na Galeria Sérgio Milliet em 1988.

Este vídeo Instalação 01 / Superfície aborda a instalação na Galeria sobre um aspecto dominante e latente no trabalho, trata-se da leitura de sua superfície, presente e reveladora do espaço criado pelas esculturas e pelo chão artificial produzido pelas chapas de ferro ondulado que cobre todos os 117 m² do piso da exposição integrando-se à arquitetura do espaço.

Apresenta um caminhar pelo espaço penetrado a galeria, detalhando as superfícies de borracha das esculturas com movimentos rápidos e lentos, percorrendo e revelando a topografia do trabalho. Temos ainda uma apresentação do público entre o desejo e a dificuldade ao manipular os trabalhos onde estes apresentam-se como resistência pela sua escala e peso.

O vídeo revela também a desmontagem de uma das peças e sua revelação superficial e estrutura, e ao desvelar já não a teremos mais, conforme cita Paulo Venâncio: ela só mostra quando esconde.

Termina mostrando planos gerais da Galeria sobre ângulos diferentes de um observador integrado ao espaço.

Histórico:

Vídeo sobre: Instalação "TOPOGRAFIA ARTIFICIAL" (1988) realizada em "Perspectivas Recentes da Escultura Contemporânea Brasileira" (1988), pesquisa da Dissertação de Mestrado. Processos de Apagamento em Escultura Moderna e Contemporânea / Marco do Valle, orientador Prof. Dr. Virgílio Benjamim Noya Pinto, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA USP). Construída com apoio do Fundo de Apoio a Pesquisa da Universidade Estadual de Campinas (1988), (FAP / UNICAMP.), INFIBRA S.A (Cimento Amianto) (1988) e Instituto de Artes / Departamento de Artes Plásticas - UNICAMP.

Ficha Técnica:

VÍDEO: VHS

Sistema: NTSC

Tempo: 7' 15''

Imagens: ADRIANA CARLLIZE

Edição de Imagens: MILTON JESUS

Roteiro: MARCO DO VALLE / MILTON JESUS

Trilha e efeitos: PAULO KALLAUR

Produção Musical: GUILHERME LARA

Pós Produção: SIA SANTA VÍDEO

INSTALAÇÃO DE MONTAGEM





F.165

VALLE, Marco do
Video Documento: *Topografia Artificial: Instalação 02 / Montagem*, (1989/1990).
Instalação realizada na 20ª Bienal Internacional de São Paulo (1989),
Pavilhão da Bienal, 2º andar.

VÍDEO DOCUMENTO:
TOPOGRAFIA ARTIFICIAL / INSTALAÇÃO 02
MONTAGEM (1989/1990) (F.165).

Sinópse:

O vídeo apresenta uma reedição da Instalação de Topografia Artificial (1988) de Marco do Valle que se realizou na 20ª Bienal Internacional de São Paulo (1989) no Pavilhão da Bienal, 2º andar, na representação brasileira.

Este vídeo Instalação 02 / Montagem aborda a montagem da instalação no espaço do 2º andar projetado para esta. O trabalho então não estava mais em uma sala semelhante a uma cripta como na instalação anterior, e sim em um espaço de passagem de maneira não obrigatória para o espectador, ficando por opção deste caminhar sobre o trabalho ou apenas contemplá-lo.

O vídeo apresenta a montagem e colocação do chão artificial ondulado pouco a pouco incorporando-se ao espaço arquitetônico, e ao tempo é demonstrado pelas pessoas transitando sobre este.

Depois inicia com a montagem de cada uma das peças demonstrando na participação dos ajudantes necessários para construí-las, a dificuldade determinada pelo seu peso e escala.

Assim, pouco a pouco a montagem de cada uma das esculturas vai-se revelando, a que são acrescentadas visões em movimento pelas suas superfície topográficas. E ainda uma visão de cima paralisada que se repete a cada escultura montada, possibilitando analisar o espaço relacionando, uma a uma, cada escultura montada, e ainda demarcar suas locações no espaço arquitetônico.

Termina retirando todo o chão de chapas de ferro ondulado, uma a uma, e reapresenta o espaço arquitetônico vazio retornando ao seu início.

Histórico:

Video reedição de "TOPOGRAFIA ARTIFICIAL" (1988) realizado na 20ª Bienal Internacional de São Paulo (1989), pesquisa da Dissertação de Mestrado: Processos de Apagamento em Escultura Moderna e Contemporânea / Marco do Valle, orientador Prof. Dr. Virgílio Benjamim Noya Pinto, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Construída com o apoio do Fundo de Apoio à Pesquisa da Universidade Estadual de Campinas (1988).

(FAP / UNICAMP), INFIBRA S.A (Cimento Amianto) (1989) e Instituto de Artes / Departamento de Artes Plásticas - UNICAMP.

Ficha Técnica:

VÍDEO: MATIC

Sistema: PAL-M

Tempo: 5' 35"

Imagens: MILTON JESUS / MARISTELA TREDICE

Iluminação e VT: MARISTELA TREDICE

Trilha e efeitos: PAULO EVANGELISTA

Produção, Edição de Imagens e Roteiro: GUILHERME LARA

Direção de Arte: MARCO DO VALLE

Realização: CENTRO DE COMUNICAÇÃO UNICAMP.