
PROCESSOS DE APAGAMENTO EM ESCULTURA

Limites entre o Moderno e o Contemporâneo

Contrariando a historiografia mais tradicional, que privilegia a continuidade dos movimentos estéticos no século XX, uma discussão das diferenças de procedimento artístico na escultura durante a passagem do moderno para o contemporâneo

Marco do Valle

Os processos de apagamento da modernidade apresentam desdobramentos diferenciados em relação à tradição do modelato ligados à arte figurativa que pouco a pouco foi se desprendendo da tradição das Belas-Artes do século XIX: “A radical negatividade Dada, o escândalo surrealista e a Vontade de Ordem Construtiva, com suas indiferenças irredutíveis, tinham porém um ponto em comum: desnaturalizavam o olho, descen- travam 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), 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.

Uma maior compreensão do aspecto construtivo e do processo desconstrutivo ligados aos processos de apagamento será possível ao compararmos o trabalho de Picasso, *Guitarra*, e a fotografia de Man Ray, *8th Street* (1920), *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 (8th 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* que também foi construída para ser fixada verticalmente na parede.

As manobras artísticas envolvidas no trabalho de Man Ray começam pela escolha da desconstrução do volume do enlatado. 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, sua **deformação**, que está sendo valorizada, ao inverso do trabalho de Picasso, onde a ação positiva é a valorização da **formação** da forma.

Outra diferença básica é que para desconstruir uma forma é necessário o reconhecimento da forma anterior na forma final.

No caso da *Guitarra* 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-mídia ao ser incorporado, sendo o produto final fotográfico.

Um trabalho pouco divulgado de Marcel Duchamp, *Artigo Dobrável de Viagem* (1916), apresenta pontos de contato interessantes a serem analisados sobre apagamentos formais quando comparados à *8th Street* 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.

Marcel Duchamp constrói um simulacro onde através de uma estrutura simples de forma retangular plana com *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 vazip como se estivesse no ar.

A estrutura funciona como uma espécie de cabide que mantém sua forma de paralelepípedo mais do que uma *capa*, que poderia ser retirada para uma viagem, por exemplo. Daí o título: *Banco Portátil de Viagem ou Banco Dobradiço de Viagem*, portanto, trabalha com a idéia de seu volume ou de sua tridimensionalidade poderem ser construídos ou desconstruídos.

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.

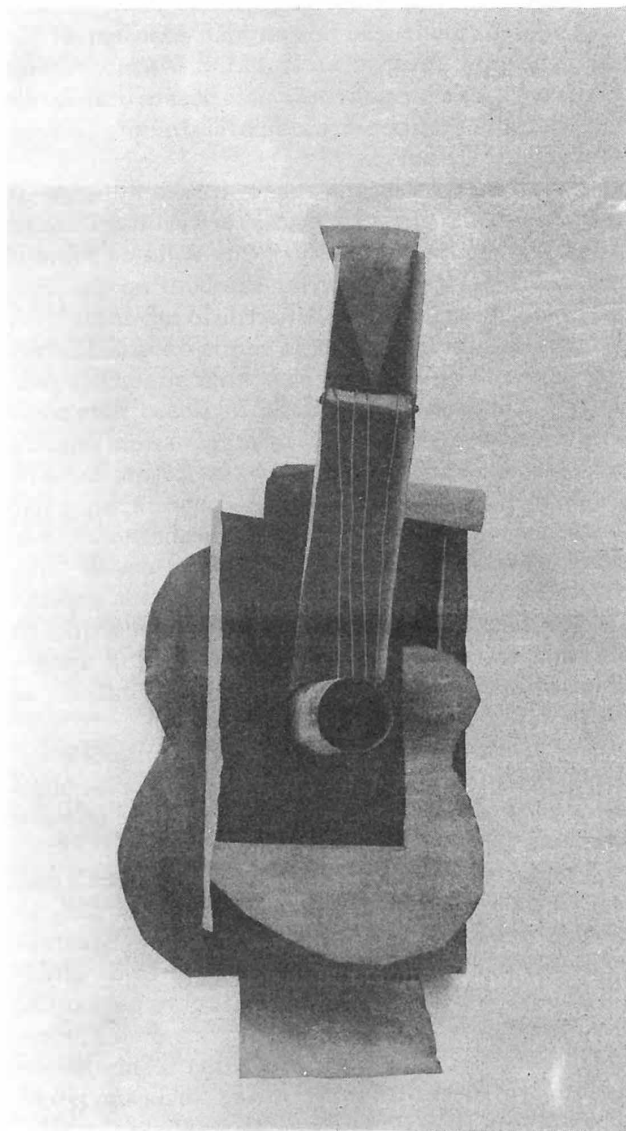
Existe no trabalho um ocultamento da estrutura interior, porém esta só produz o volume na interação com a estrutura da própria capa costurada em forma de paralelepípedo e pela ação da gravidade sobre esta.

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.

O trabalho *Artigo Dobrável de Viagem*, com a capa de escrever Underwood, é a primeira **escultura mole** da arte contemporânea.²

Trata-se da construção de um simulacro, a construção produz ambigüidade, 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 à 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



Pablo Picasso, "Guitarra", 1912

O trabalho de Man Ray, *New York 1920* (1920), *silver print*, apresenta uma configuração sobre um plano utilizando palitos de fósforos 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 de Marcel Duchamp, com fotografia de Man Ray *Aumentando Poeira* (1920), *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 Desnuda 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, critica 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*, em oposição à 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 que se encontram em relevo marcando as separações das formas desenhadas, vão, à medida que o acúmulo de poeira aumenta, se apagando.

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.

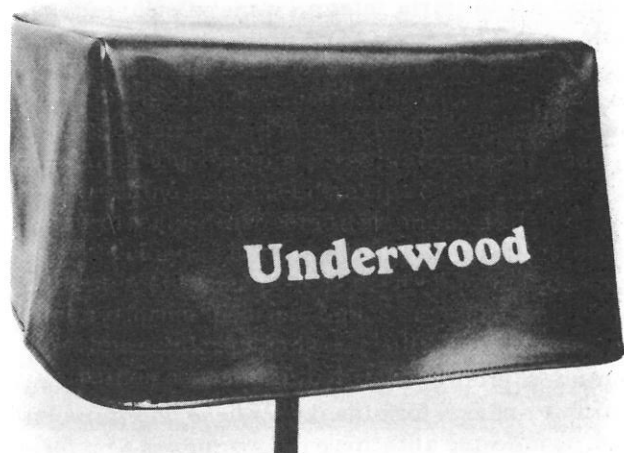
Enquanto *New York 1920*, *silver print* de Man Ray, é uma construção porque não desconstrói forma nenhuma anterior ao trabalho, *Aumentando Poeira* é uma desconstrução pois possui uma forma anterior que é desconstruída parcialmente pelo assentamento da poeira.

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, mas neste a figura está sendo recoberta por gesso e em seguida por cera, ocorrendo apagamento da forma, como no trabalho *Ecce Puer* (1906-1907); porém, aqui não encontramos 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).

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*



Marcel Duchamp, "Artigo Dobrável de Viagem", 1916

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-la por corda que trabalha tracionando 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 = 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 costura 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* 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*, é o objeto em gesso e corda que posteriormente é fotografado por Man Ray, *Vênus Restaurada* (1936).

Neste trabalho temos um modelo em gesso da Vênus que é amarrada por cordas que vão envolvendo seu volume, mas 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 estivéssemos, 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 a 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*.



Man Ray, "8th Street", 1920

Encontramos na *Vênus Restaurada* 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 escultura sem superfície seria possível pensar em apagamento?

Uma peça que apresenta esta questão é o trabalho da fase surrealista de Alberto Giacometti, *A Mulher Degolada* (1932), 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 viagens.”

“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 tutilidade da superfície desaparece. Ora, essa tutilidade 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), onde além do apagamento do volume temos também na reduzida superfície da figura as marcas infundáveis 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*, 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* 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 outra estava diretamente jogada ao chão.

As mesmas relações de apagamento nas figuras de seu volume são encontradas em *Quatro Figuras sobre uma Base* (1950).

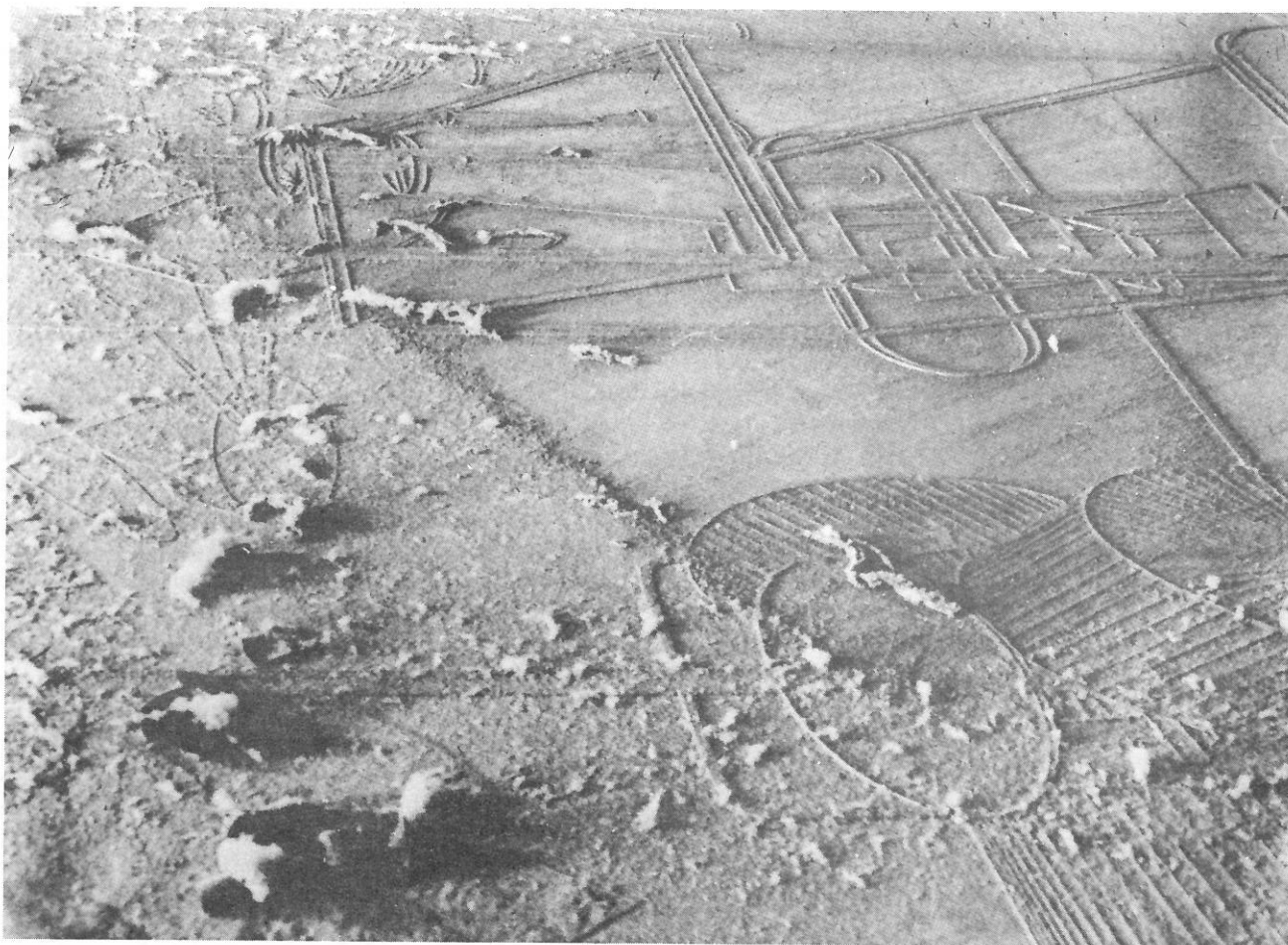
Porém, aqui as figuras não encontram-se em movimento, estão espaçadas por espaços iguais e repetidos com seus braços para baixo colados ao corpo. A maior direção da base é perpendicular aos olhares das figuras. Aqui podemos observar que o espaço da escultura fica marcado pelo gesto imóvel das figuras em tensão com a continuidade virtual do espaço na maior direção da base devido a repetição e espaçamento 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 Openhein, *Pele de Animal Revestindo Chá-cara de Chá* ou *Desjejum em Pele de Animal* (1936). Neste trabalho temos um estranhamento provocado pelo revestimento de uma chá-cara de chá, pires e colher por uma pele de animal. É um tipo diferente de invólucro, distinto de *O Enigma de Isidore Ducasse* de Man Ray, pois enquanto que no primeiro a pele de animal está devidamente aplicada sobre a superfície de chá-cara 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 pode-se 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 comentei no trabalho do Conde de Lautréamont (1846-1870) a que se refere *O Enigma de Isidore Ducasse* 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, onde podemos ver volumes internos em transparência, como em *A Filosofia dentro do Toucador* (1948). 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.



Marcel Duchamp, "Aumentando Poeira", 1920 (fotografia de Man Ray)

No trabalho de René Magritte *A Mulher* (1959) 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 à superfície que estão recobrando, 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 recobrando a garrafa representando estar dentro desta, envolvida por sua superfície.

Ocorre, portanto, um apagamento da superfície real da garrafa 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 aqui 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 vira 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 indeferenciado. Num outro nível, menos inconseqüente, a insistência sobre a idéia de vanguarda indica a resitência 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. Neste sentido a nova arte está condenada à reflexão: traz consigo, a nível da *imediate* 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 definí-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 passível de utilização imediata. A nível empírico é um fato, coisa alguma impõe-se hoje pela estranheza."

"Tudo aparece 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 provocaram estranhamento como podemos lembrar de *O Enigma de Isidore Ducasse*, de Man Ray, e *Pele de Animal Revestindo Chá de Chá*, de Meret Oppenheim. 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 de 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

No trabalho de Andy Warhol *Campbell's* (1964), *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 do 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, diluída a construção de sua forma não é um reforço do retorno à *figura*, mas uma estratégia de **desconstrução do objeto de arte**, portanto, de ordem mais abstrata.

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, põem 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 um produto de 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*.

Outros trabalhos que servirão para aprofundarmos a discussão são duas esculturas de Claes Oldenburg, onde uma é corolário da outra. A primeira escultura, *Lavatório - Modelo Duro* (1965), revela-se como modelo para a segunda, *Lavatório Mole* (1965). Neste conjunto Claes Oldenburg acaba demonstrando um processo de apagamento entre o desenho do Lavatório, peça utilitária, de construção rígida mantida no *Lavatório - Modelo Duro*, e sua posterior desconstrução no *Lavatório Mole*.

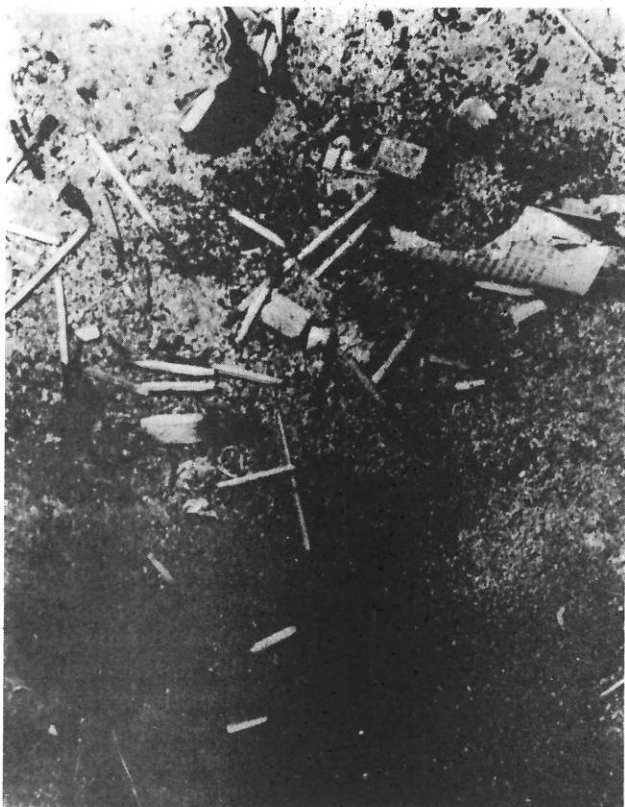
Aqui temos duas referências básicas para a construção destes trabalhos acima citados que estou considerando. São trabalhos da vanguarda moderna, Marcel Duchamp, *Artigo Dobrável para Viagem* e outro trabalho de Duchamp que é também uma peça de banheiro, o *Ready-made Fonte*. O *Artigo Dobrável de Viagem* é o primeiro exemplo de escultura mole, porém, como já vimos, não apre-

senta como o *Lavatório Mole* processo de apagamento da forma, não tendo como este um desenho e uma forma anterior que estão sendo apagados.

A outra referência, *A Fonte*, se faz sentir pela própria escolha de uma outra peça de banheiro. Porém, seus lavatórios não são *Ready-mades*, pois Claes Oldenburg parece estar mais interessado na desconstrução do objeto e ao constituir *Lavatório - Modelo Duro* já está trabalhando com a imagem do Lavatório e não com o lavatório utilitário.

Em outro trabalho de Claes Oldenburg, *Ketchup com Batatas Fritas* (1963), 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*, pois enquanto que a escultura de Claes Oldenburg apresenta uma forma orgânica recobrendo paralelepípedos longos, as 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



Man Ray, "New York 1920", 1920.

equivalente do neodadaísmo o Nouveaus 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 *empaquetage* 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 os designaria conjuntamente como *desconstrutores* para analisarmos processos de apagamento e, neste caso, uniria Christo ao segundo grupo, pois aos processos de destruição física da forma dos objetos apontados em Cesar e Jean Tinguely, atribuiria os conceitos de **desconstrução** e **apagamento** e os mesmos aplicaria aos empacotamentos de Christo.

Um destes empacotamentos de Christo, *Mesa Empacotada* (1961), 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 amarrado 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 apresenta 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*.

Também em Christo, *Carroça Empacotada* (1971), 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 até mesmo um Museu, estabelecendo estratégias contemporâneas internas ao sistema de arte ou recobrendo topografias como em *Costa Empacotada, Baía Pequena, Austrália* (1969), 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 *As Muralhas Aurelianas* (1973). 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 e posterior à intervenção, são fixadas e apagadas também na memória do espectador. Portanto, distinto de Man Ray, que ao ter na fotografia o objeto final do trabalho, não opera com a memória de um espectador presente ao espaço.

Das bricolagens tidas como destrutivas e que considero como desconstrutivas, temos César, *RICARD* (1962), onde temos partes de carroçarias de automóveis comprimidas e amolgadas por uma máquina que produz um volume final semelhante a um paralelepípedo. Portanto, todas as formas anteriores são amassadas, apagadas para servirem como material para a produção de um novo volume. Às vezes, algumas destas partes de automóveis mantém parte de suas formas, como também suas cores, no processo de apagamento. 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, 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, *Cubo de Condensação* (1963-65), as condições meteorológicas 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 visor 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 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), onde um 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 consciência do autor quanto ao processo de desconstrução e da nova forma está presente no título do trabalho: *Croqui de Rádio*.

O processo de apagamento aqui encontrado é o mesmo que vemos enquanto desmembramento em Alberto Giacometti, *Mulher Degolada*, 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.

Em 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.

Podemos observar processos de apagamentos em alguns poucos trabalhos de Richard Serra, como em *Balde Invertido* (1967). 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 à 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 matida como em Richard Serra *Conduta Violenta* (1968).

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 de feltro e da gordura ou banha como material que desempenham papel de isolante (energia = vida). Claro que não pode deixar de ser mencionado seu acidente de avião ao servir a Alemanha na II Guerra, na Luftwaffe, que colocou-o em risco de vida e onde as pessoas que o socorreram colocaram em seu ferimento gordura e o embrulharam em feltro. Existe portanto transferida à sua poética uma grande carga simbólica e um conceito de *energia*, como também muitas vezes seus objetos são partes de seus rituais ou de seus trabalhos como esculturas sociais.

Seu primeiro trabalho a ser estudado é *Queda de Neve / SCHEEFALL* (1965), *madeira e feltro*. Neste trabalho temos um apagamento parcial dos três troncos de arbustos quebrados por uma série de quadrados de feltro 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!* A mesma referência encontramos em sua performance: *Aula de Arte e Uma*



Man Ray, "O Enigma de Isidore Ducasse", 1920

Lebre Morta, onde Joseph Beuys, com o **rosto coberto por gordura** e 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* (1963-64), *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), 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 desapareço do artista pelo *tornar visível* de Paul Klee.

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

Analisando o trabalho do artista conceitual Joseph Kosuth, *Uma e Três Cadeiras* (1965), vemos tratar-se de uma obra que apresenta uma cadeira verdadeira colocada entre um painel fotográfico da mesma cadeira e de uma definição Verbal de 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 lingüístico, como também podem pensar em um apagamento conceitual 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 lingüístico (a definição do 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 apresentadas as principais formas de apagamento contemporâneo (...). 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 e estudo. A escolha de esculturas 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 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 na linha da redução apresenta processos de apagamento, porém, os trabalhos que apresentam apagamento contemporâneo não existem sem a reflexão sobre os processos de investigação 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*.

NOTAS

- 1 Ronaldo Brito e Paulo Venâncio Filho. "O Moderno e o Contemporâneo" in *O Novo e o outro Novo*. Rio de Janeiro, FUNARTE, p. 5.
- 2 Jean-Christophe Bailly. *Marcel Duchamp*. Fernando Hazan, Paris, 1984, p. 54.
- 3 R. POGGLIOLI. *Teoria dell'Arte d'Avanguardia*, II Mulino, Bolonha, 1962, p. 77-78.
- 4 Octávio Paz. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. Perspectiva, São Paulo, 1977, p. 45.
- 5 Idem, *ibidem*, p.47.
- 6 Renato de Fusco. *História da Arte Contemporânea*. Editorial Presença, Lisboa, 1988, p.302.
- 7 Paulo Venâncio Filho. "Duas Esculturas" in *Caderno Cinza*, Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura do Rio de Janeiro, Ano 1, nº 1, 1984, p. 32.
- 8 Idem, *ibidem*, p. 32.
- 9 Idem, *ibidem*, p. 32.
- 10 Idem, *ibidem*, p. 32.
- 11 Walter Zanini. *Tendências da Escultura Moderna*, Cultrix, São Paulo, 1971, p. 281.
- 12 Idem, *ibidem*, p. 284.
- 13 Ronaldo Brito. *op. cit.*, p. 7.
- 14 Idem, *ibidem*, p. 8-9.
- 15 Idem, *ibidem*, p. 9.
- 16 Idem, *ibidem*, p. 7.
- 17 Idem, *ibidem*, p. 7.
- 18 Idem, *ibidem*, p. 7.
- 19 Renato de Fusco. *op. cit.*, p. 316.
- 20 Idem, *ibidem*, p. 346.
- 21 Idem, *ibidem*, p. 293.

Marco do Valle é artista plástico e professor do Instituto de Artes da UNICAMP. O presente texto é parte da dissertação de mestrado em Artes (ECA-USP) intitulada *Processos de Apagamento em Escultura Moderna e Contemporânea*, orientada pelo Prof. Dr. Virgílio Benjamin Noya Pinto e defendida em 1991.