

A arte de ocupar o mundo

Teixeira Coelho
diretor MAC USP

O artista que não for categórico em suas preferências e afirmações não será um grande artista; o historiador, os críticos de arte podem mostrar-se ecléticos, relativistas em seus gostos, mas o artista tem uma única opção. E a opção pela *arte de tirar* foi a privilegiada por Michelangelo, um dos artistas essenciais da escultura. Como ele preferia observar, há dois modos de esculpir (assim como, no limite, de fazer arte): o *modo de pôr*, que é o modo da moldagem como o é da pintura e que consiste em **agregar** matéria à matéria (argila à argila, pigmento de tinta à tela); e o *modo de tirar*, específico da escultura e que é dela um sinônimo (em latim, **escultura** vem de **escavar**, **cavar**. No *modo de tirar*, o artista **extrai** a forma do interior de alguma matéria bruta, informe. Esse gesto de extrair de dentro de alguma coisa aquilo que é um projeto na idéia do artista representava, para Michelangelo, a essência da criação, o máximo da arte.

O bom-senso, essa coisa que não deveria ter lugar na arte (e que para o artista efetivamente não tem), diz que não é adequado estabelecer uma hierarquia entre as artes. Tantas dessas hierarquias foram tentadas, por mentes chamadas poderosas, e a nada chegaram. Dizer que a música é melhor ou mais completa que a arquitetura não faz sentido, assim como pretender que a pintura é "mais arte" que a escultura ou vice-versa tampouco parece formar um significado relevante. No entanto, é impossível deixar de perceber o fascínio singular que a escultura exerce sobre o ser humano. Costuma-se dizer que a **Mona Lisa**, pintura de Da Vinci, é a obra de arte mais conhecida do mundo. Mas ela tem no campo da escultura um par de rivais à altura: a **Pietà** e o **David**, ambas de Michelangelo, ele mesmo um rival de Da Vinci. Se a **Mona Lisa** atrai por um suposto mistério que a envolve, por um quê de indefinido ou que se supõe ser indefinido em seu sorriso, a **Pietà** e o **David** exercem sua atração em virtude de sensações e emoções que, pelo contrário, o ser humano conhece muito bem. Uma e outras esculturas são ícones perfeitos para o homem e que com ele estabelecem um diálogo **imediat**. Não estão presas a um plano, a uma superfície na parede: ocupam um lugar no espaço diante do ser humano, impõem-se a ele por essa presença e, mesmo, disputam com ele um espaço que, graças a elas, torna-se perceptível e vital. E se a **Mona Lisa** pode ser uma ocorrência do belo, a **Pietà** e o **David** são casos do sublime. Este não será mais relevante do que aquele; cada um opera numa dimensão distinta. Mas o modo como se dá o sublime na escultura faz dela uma experiência de uma intensidade física muito especial, envolvendo o observador numa múltipla rede de significados.

O século XX não mais faz Davids e Pietàs. Nem o *modo de tirar* configura agora uma opção privilegiada. Nem uma coisa nem outra, porém, diminuem o fascínio da escultura. Mudou o modo de **lidar** com a massa no espaço, mudou o modo de **ver** a massa no espaço e no entanto a atração continua a mesma. O *modo de pôr* parece hoje dominante, ainda que a velha **modelagem** se mostre uma opção minoritária. Há outros *modos de pôr* e um deles é a **assemblage**, termo vindo na esteira da **collage** exercitada por Picasso e Braque. Aparentemente usado pela primeira vez como designação por Marcel Duchamp (em 1961 houve no MoMA de Nova York uma primeira exposição

demonimada "The Art of Assemblage"), a **assemblage** consiste na aproximação de elementos descontínuos, provenientes de diversas origens e não de uma única peça como um mesmo bloco de mármore, e que portanto têm distintas naturezas: um pedaço de madeira é ligado a um pedaço de ferro ou um fragmento de pedra; e um pedaço de cano, objeto previamente manufaturado, pode entrar em composição com algum elemento que ainda é uma matéria prima, como a argila; e papel usado, terra, plástico e sangue do artista podem ser acrescentados, se for o caso. A escultura **construtivista** recorre com frequência a esse procedimento, mesmo não se definindo apenas por essa aproximação entre elementos heteróclitos: o que ela propõe de central para a arte da **escultura** no século XX é uma outra visão da **dinâmica** do espaço da escultura e do espaço esculpido ali onde antes imperava a noção de **estabilidade** da massa inerte. Repetindo, isto não é melhor que aquilo e vice-versa: são coisas diferentes. Um dos grandes fascínios da pintura de Vermeer, Turner, Tarsila ou dessa mesma **Pietà** e desse mesmo **David** é a ausência de movimento que exibem, a suspensão do tempo no espaço que implica a suspensão do próprio espaço. Uma mulher está sentada lendo uma carta junto à janela e estará ali por todo o sempre: nada poderá alterar essa situação, como nada altera a relação entre a mãe e o filho imobilizada na **Pietà**. E nessa suspensão reside o fascínio da obra; ela propõe uma interrupção, uma parada, e nesse instante o artista e o observador guiado por ele descobrem algo novo sobre o mundo e eles mesmos. Não é menos deslumbrante, contudo, o oposto disso, a dinâmica de uma peça de Vladimir Tatlin, que iniciou o construtivismo; ou de uma instalação insólita de Beuys; ou da **Unidade Tripartida** de Max Bill, que não termina nunca de desdobrar-se no espaço segundo desenhos que não posso acompanhar por mais que dê voltas à peça e por mais que eu saiba ou tenha a impressão de saber por onde irá esta ou aquela torção da fita de metal.

E quando o *modo de tirar* mesmo assim aparece na arte contemporânea, sua natureza e sua dimensão são inteiramente distintas daquelas registradas ao tempo de Michelangelo. Duchamp **tirou** objetos de seu lugar e função habituais para propô-los em outros espaços, como os da galeria e do museu, onde os outros, mas não necessariamente o artista, chamaram-nos de arte. Um caso radical dessa via está no urinol que, tirado de uma loja tal qual, recebeu o acréscimo apenas de uma falsa assinatura, R. Mutt, e um título sugestivo, **Fonte**. Em outras peças do dadaísmo no espaço, porém, também Duchamp recorreu ao mesmo *modo de pôr*, juntando pedaços de materiais diversos, trabalhados ou não por ele, na proposição de uma nova configuração e um novo sentido - como na **Escada** de Barrão, exibida nesta mostra.

Num ou noutro caso, de todo modo, não mais parece pertinente falar-se em **escultura**: estamos diante de **objetos** ou, mais abstratamente, de **tridimensionais** - de coisas, sem uma função definida: nem a de serem belas, nem a de serem singulares, nem a de serem cotidianas, nem a de serem o contrário disso. Essas **coisas** não são mais **esculturas**, a matéria de que são feitas não é mais necessariamente a matéria nobre do mármore ou do bronze e o sentido de que se revestem não mais exhibe uma dimensão metafísica, como em Michelangelo, e pode mesmo deixar de sugerir até as implicações surrealistas ou mesmo simplesmente irônicas, como nos dadaístas, para se mostrarem, mais recentemente, como coisas que apontam apenas para **si mesmas**.

Nesta ou naquela versão, utilizando-se deste ou daquele modo de operação, essas peças que se apresentam **num lugar concreto no espaço**, um espaço nada virtual, continuam fascinando exatamente por essa propriedade de **ocupar um espaço**. Todas as modalidades das artes visuais serão igualmente valiosas, por certo, cada uma em seu domínio próprio. Mas as artes plásticas traduzidas na escultura, no objeto, no tridimensional, revestem-se dessa peculiaridade que é a definição de um lugar próprio -

nada simbólico, pelo contrário: bem real - no meio do espaço comum. Nesse ato de preencher um espaço físico específico, não intercambiável com outro como acontece para a tela pintada (o lugar de uma escultura não pode ser o lugar quase qualquer onde se instala uma pintura) reside uma forma ambiciosa de ocupar o mundo, de configurar um mundo - de submeter o mundo. A ambição de **criar** talvez nunca se revele em toda sua extensão a não ser nestas peças singulares. A arte de parede ou de mesa, como a pintura e o desenho, querem complementar o mundo ou substituí-lo virtualmente; a arte do espaço quadridimensional quer ocupar o mundo e nele imprimir uma marca e uma direção a que o mundo não consegue se furtar. E a experiência de deixar-se envolver por esse mundo, entrando no raio de ação dessas peças, é tão singular, e ocasionalmente tão poderosa, quanto a vontade que as criou.

É essa experiência que o Museu de Arte Contemporânea oferece numa exposição de peças que, em sua variedade, mostram os diferentes caminhos assumidos pela escultura e por aquilo que a substituiu ao longo do século 20. Os diferentes materiais, as diversas implicações de conteúdo são visíveis num leque que inclui desde a mais famosa escultura do futurismo, **Formas Únicas de Continuidade no Espaço**, de Boccioni, até o comentário irônico de Waldemar Cordeiro, com o objeto mecânico **O beijo**, sobre o papel da máquina na vida atual. O conjunto aqui exibido forma mais um forte ensaio do projeto de ocupação do mundo pela arte.



Waldemar Cordeiro
O Beijo, 1967



Max Bill
Unidade Tripartida, 1948/49



Victor Brecheret
Índio e a Suassuapara, 1951



Pericle Fazzini
Gato, 1947