

Alberto Tassinari **O espaço moderno**



## O ESPAÇO MODERNO

Alberto Tassinari

# O ESPAÇO MODERNO

COSACNAIFY

# SUMÁRIO

I. INTRODUÇÃO	9
II. GENERALIZANDO A COLAGEM	17
III. O MUNDO DA OBRA E O MUNDO EM COMUM	75
IV. QUESTÕES DE GÊNERO	97
V. A OBRA DE ARTE E O ESPECTADOR CONTEMPORÂNEOS	133
VI. BIBLIOGRAFIA	154
SOBRE O AUTOR	159
ÍNDICE REMISSIVO	160
CRÉDITOS DAS IMAGENS	164

## II. GENERALIZANDO A COLAGEM

### 2

A arte moderna formou-se tanto a partir quanto contra o naturalismo de matriz renascentista que a precedeu. Caso seu início seja datado por volta de 1870, foi em relação a mais de quatro séculos de ininterrupta tradição naturalista que a arte moderna se posicionou. Além dos estilos de época, um mesmo esquema espacial genérico, o da perspectiva artificial, engloba a arte dos séculos XV ao XVIII. Uma compreensão por negação do espaço da arte moderna sempre foi possível, por isso, como sendo não perspectivo.<sup>6</sup> Mas, se a destruição do espaço perspectivo pelo modernismo foi habitual nas reflexões sobre a arte moderna, o mesmo não se deu para um conceito positivo do seu espaço, que dissesse mais o que ele é e menos o que não é.<sup>7</sup> O espaço perspectivo renascentista

<sup>6</sup> Se não a afirmação mais antiga neste sentido, talvez a mais célebre foi a dada em 1890 por Maurice Denis: "Lembrar que um quadro – antes de ser um cavalo de guerra, uma mulher nua ou uma anedota qualquer – é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores combinadas numa certa ordem" (Chipp, 1988, p. 90). Já a formulação mais fundamentada e que mais se difundiu, de ser específico da pintura moderna seu caráter plano, superficial, ou, ainda, antiperspectivo, foi proposta por Greenberg, em particular no seu ensaio "A pintura moderna". Um pequeno trecho pode servir de exemplo: "Não é por princípio que a pintura moderna, em sua última fase, abandonou a representação de objetos reconhecíveis. O que em princípio abandonou foi a representação da espécie de espaço que os objetos reconhecíveis e tridimensionais podem ocupar" (Greenberg, 1960, p. 99).

<sup>7</sup> O projeto mais importante de uma compreensão positiva do espaço da arte moderna, apesar de suas conclusões tateantes, talvez tenha sido o de Francastel em *Peinture et*

surgiu junto com sua teoria.<sup>8</sup> Já o espaço moderno formou-se sem uma teoria correspondente. Tal discrepância teórica entre a arte de matriz renascentista e a moderna não foi uma lacuna das reflexões que acompanharam a arte moderna. Parece ter sido, antes, inerente à sua história. O que não deixa de ser intrigante. Por que não teve a arte moderna uma compreensão genérica de seu espaço e não existe sequer uma segunda expressão que possa substituir com a mesma abrangência a expressão "espaço moderno"?

O que facilita a apreensão de um esquema espacial genérico para a arte de matriz renascentista é a existência de estilos de época bem definidos e sucessivos. Apesar das diferenças regionais, ao barroco pode ser atribuída uma espacialidade específica: se entre o barroco e o maneirismo ou o rococó as diferenças espaciais são mais significativas do que no interior da arte barroca, não o são a ponto de impedir vislumbrar os três diferentes estilos de época como espécies de um único gênero espacial. Se para a arte moderna busca-se um esquema espacial genérico, o que se encontra, de início, é algo muito diverso. A arte moderna não possui estilos de época como também não é, ela própria, um estilo de época. A disparidade de estilos na arte moderna, muitas vezes na obra de um único artista, dificulta que se encontre um reenvio entre o geral e o específico. A relação entre uma espacialidade moderna e conjuntos de obras de artistas isolados ou conjuntos de diferentes movimentos artísticos não encontra mediações estilísticas de envergadura. Os movimentos artísticos, agrupamentos tipicamente modernos, formam conjuntos pequenos se comparados a estilos de época, além de serem contemporâneos uns aos outros. Não há uma via de acesso evidente para a conceituação do espaço moderno. Já o Renascimento, mesmo sendo um estilo de época circunscrito, concebeu, tanto para si como para estilos de época futuros, um esquema espacial genérico e duradouro.

A variedade de movimentos artísticos foi decisiva para a arte moderna. Concorrentes, importava menos a convergência entre eles do

---

*société*, de 1950. Uma formulação, ainda que breve, mas extremamente feliz foi feita por Leo Steinberg em 1972. Ver Francastel, 1950; Steinberg, 1972.

<sup>8</sup> Com Alberti, em 1436, a teoria do espaço perspectivo já se encontra elaborada em suas linhas básicas.

que as diferenças sobre o presente e o futuro de uma arte, ainda incerta, que posições antagônicas disputavam. Uma nova arte inventando-se, e sempre a inventar, só encontrava, quando encontrava, denominador comum na oposição a tradição. Nessa oposição reside um segundo motivo que dificulta a formulação de uma espacialidade geral para a arte moderna, pois, cada qual a seu modo, os movimentos da arte moderna eram antiperspectivos. Em certa medida eram também antiespaciais, pois, se a perspectiva imita não o espaço mas a visão do espaço, a diferença não se mostrou relevante. É que a distinção entre o espaço e a sua visão é facilmente elidível. O espaço não é em si mesmo perspectivo. O que não é evidente, porém, no momento em que se experimenta uma visão. Ainda que a perspectiva imite uma visão apenas *grosso modo*, a ilusão que ocasiona é forte o bastante para que se confunda, como na visão natural, o espaço que se entreabre perspectivamente com o próprio espaço. Sendo individual, a visão é a garantia de cada um sobre tudo o que vê. E o que se vê é um espaço perspectivado que se estende a partir de seus olhos e que se faz passar pelo espaço enquanto tal. A luta da arte moderna por um espaço artístico não perspectivo, se não se desvencilhou do espaço, o deixou como um tema relevante somente para este ou aquele artista e não em sua generalidade.

Além dos dois obstáculos anteriores, um terceiro foi definitivo para a inexistência de uma compreensão positiva do espaço moderno. Novamente um cotejo com a arte de origem renascentista é elucidativo.<sup>9</sup> A arte moderna surge da arte naturalista, mas em oposição a ela. Travou todas as batalhas em campo alheio até que se encontrasse formada. É quase impossível uma avaliação da arte moderna sem referências à arte de matriz renascentista. Uma pintura como *A ponte de Maincy*, de Cézanne (fig. 8), ainda guarda muito do espaço perspectivo que, admiravelmente, configura *A carta de amor*, de Vermeer (fig. 9). Distante mais de dois séculos da de Vermeer, a pintura de Cézanne possui um espaço mais próximo dela do que do espaço de uma pintura como *Fool's House*, de Jasper Johns (fig. 10), realizada oitenta anos depois.

<sup>9</sup> A comparação entre a formação da arte renascentista e o surgimento da arte moderna, comparação que influenciou fortemente este ensaio, é o fio condutor de *Peinture et société*, de Francastel.





Havia uma grande e bem sedimentada tradição naturalista a ser destruída pela arte moderna. Modernismo e antinaturalismo andaram juntos. Diferentemente da renascentista, porém, não havia para a arte moderna modelos a seguir ou a reavivar. Se ela olhou tantas vezes para o Oriente e para a África, não foi para buscar modelos inteiros, mas apoio para investigações que de outro modo se fariam às cegas. Destruir – destruir o naturalismo – era a principal tarefa da arte moderna, e acabou por consolidá-la. As conquistas de uma geração anterior eram os únicos modelos dos artistas modernos. Modelos também prontos para serem destruídos no que lhes restasse de naturalista.<sup>10</sup> Nunca, na história da arte ocidental, um período artístico teve como principal projeto destruir uma espacialidade. E é apenas em consonância com a concepção de tempo histórico moderno que transformar a destruição do antigo em algo novo pôde fazer sentido.<sup>11</sup>

Se a arte do Renascimento logo possuiu uma compreensão teórica de seu espaço, isso se deve em grande parte a uma concepção de tempo histórico diferente da moderna. Não se tratava de destruir a arte medieval, mas de reconstruir a arte da Antiguidade. O Renascimento tinha modelos fortes para seguir. Se a perspectiva artificial é

<sup>10</sup> Uma aguda análise da questão, ainda que se detenha mais na rejeição sucessiva dos modelos na arte moderna do que nas reações contra o naturalismo, encontra-se em Steinberg, 1975.

<sup>11</sup> Uma crítica da categoria do novo como essencial para a arte moderna, e que visa em especial as idéias de Adorno, é feita por Peter Bürger: Bürger, 1993, pp. 106-12. Para Bürger, a categoria do novo perde "todo o valor quando se descobre que os movimentos históricos de vanguarda não só pretendem romper com os sistemas de representação herdados, como ainda aspiram a superar a instituição arte em geral". É preciso reconhecer, porém, que o novo era uma categoria importante quando a vanguarda também era importante e que seu caráter "geral e inespecífico" (Bürger, 1993, p. 110) não deixava de ser, a seu modo, específico diante do que ainda não existia e como que pedia para existir. Mesmo escrevendo no fim da década de 60, o que Adorno parecia visar em sua *Teoria estética* era uma apreensão global e complexa da arte moderna ainda dentro de sua propensão para a negação. Não há tema de reflexão sobre a arte moderna que não se encontre de algum modo na *Teoria estética*. Já seu caráter negativo, e também a complexidade da tarefa a que se propunha, anunciavam-se logo na sua primeira e célebre oração: "Tornou-se evidente que tudo que diz respeito à arte moderna deixou de ser evidente, tanto em si mesma como na sua relação com o todo; e mesmo seu direito à existência não é mais evidente". Para uma análise da categoria do novo por Adorno, ver Adorno, 1970, pp. 30-5.

8.  
Paul Cézanne  
*A ponte de  
Maincy* 1879-80  
Óleo sobre tela  
60 x 73 cm  
Musée d'Orsay,  
Paris



9.

Johannes Vermeer

*A carta de amor*

1667

Óleo sobre tela

44 x 38 cm

Rijksmuseum,

Amsterdã

10.

Jasper Johns

*Fool's House*

1962

Óleo sobre tela

com objetos

183 x 91 cm

Col. particular



uma invenção renascentista, ela só foi possível porque o Renascimento procurava meios para refazer uma concepção de espaço artístico assemelhado ao da Antiguidade. Por mais que uma interpretação matemática da natureza pelo desenho tenha importado para as conquistas do Renascimento, estas precisavam de modelos de arte e civilização firmes e já testados.<sup>12</sup> Mesmo a arte medieval, em toda sua variedade, sempre guardou parte da herança da Antiguidade clássica. No que ela difere desta, observa-se mais um processo de simplificação do naturalismo e de agregação de elementos de culturas não clássicas do que um projeto de destruição.<sup>13</sup> O que há de gótico na arte de inícios do Renascimento não está ali como um entrave a ser removido, mas como uma estrutura que se deixou penetrar pela revisão do que até então repousava na Antiguidade. A oposição ao que o Renascimento chamava os "modernos" – a tradição gótica ainda com forte presença – era sobretudo uma defesa do antigo e do clássico. O tempo histórico concebido pelo Renascimento era mais cíclico do que evolutivo, e buscava reavivar a Antiguidade.<sup>14</sup> As diferenças que assim promoveu entre a Antiguidade, os "modernos" e seu próprio momento não eram, a princípio, inauguradoras de um tempo histórico evolutivo ou progressivo como o do século XIX. Reconstruir, não destruir, movia a arte do Renascimento. Que começava, com isso, a traçar distâncias entre idades e preparava o terreno para uma história concebida como progresso foi algo que lhe escapou. O termo "Renascimento" só adquiriu uso amplo no século XIX.<sup>15</sup> Para resumir as diferenças numa fórmula simples: o

<sup>12</sup> Em *Renascimento e renascimentos na arte ocidental*, Panofsky analisa como o retorno à Antiguidade, de um lado, e, de outro, uma nova concepção de espaço e natureza são movimentos complementares durante o Renascimento. Ver Panofsky, 1981, pp. 39-43.

<sup>13</sup> Para um relato da continuidade nunca de todo desfeita durante a Idade Média em relação à Antiguidade, ver Gombrich, 1993, pp. 113-24.

<sup>14</sup> Sobre a concepção cíclica do tempo histórico no Renascimento, ver Terra, 1986, pp. 47-8. Para uma visão que situa a noção moderna de progresso histórico já em Maquiavel, ver Mansfield, 1995. Mansfield, entretanto, não deixa clara a distinção entre a importância de Maquiavel para o pensamento político moderno e a importância que teria como fundador da moderna filosofia da história.

<sup>15</sup> Sobre o uso do termo "moderno" durante o Renascimento e do termo "Renascimento" no século XIX, assim como para uma compreensão do sentimento de distân-

que coube de autocompreensão do espaço artístico ao Renascimento faltou em relação ao seu tempo histórico e, para a arte moderna, inversamente.

Tanto parece ser assim que a nova arte do século XIX, para determinar-se, achou no termo "moderno", que indica uma qualidade temporal, o seu adjetivo por excelência.<sup>16</sup> Moderno passa a ser então um tempo não apenas atual mas impregnado de futuro, e cujos momentos de apoio no passado da história ocidental, ou de outras culturas, não marcaram as suas principais linhas. Se, vista hoje, a tradição moderna aparece como coisa passada, talvez seja porque estaria surgindo uma reorientação da temporalidade histórica – nem cíclica nem radicalmente evolutiva – cujo andamento ainda se está por determinar. Transportados cinquenta, cem anos para trás, entretanto, o que se tem é um panorama diverso. Se há uma continuidade, ainda que esparsa, desde a arte da Antiguidade até o Renascimento, e portanto até inícios do século XIX, a arte moderna só é comparável, em termos de mudanças radicais na história da arte ocidental, ao surgimento do naturalismo na Grécia antiga. No fim das contas, foi contra um tal naturalismo que ela se bateu. Apesar das muitas revivescências transcorridas na história da arte moderna, o nunca visto antes – como nunca visto antes fora o naturalismo grego – é a sua parte principal. As duas épocas são a origem e o acabamento da história ocidental. Para o modernismo, porém, o projeto de destruição do naturalismo era uma tarefa histórica tão urgente e sem precedentes que os imperativos do novo e seu impulso negativo velaram em grande parte sua dimensão positiva. O modernismo procurava antes de tudo antecipar um futuro ainda não dominado e este não se afina bem com estruturas já formadas. Entre os motivos que teriam

---

cia entre as épocas promovido pelo Renascimento, ver Panofsky, 1981, pp. 22, 41 e 159-60.

<sup>16</sup> Para Baudelaire trata-se de uma procura. "O que [o artista moderno] procura? [...] Ele procura algo que nós nos permitiremos chamar a *modernidade* [...] Trata-se, para ele, de retirar da moda o que ela pode conter de poético no histórico, de retirar o eterno do transitório" (Baudelaire, 1985, p. 694). Fixar ou "eternizar" o transitório parece exigir, assim, formas e espaços para cada ocasião. O permanente não estaria mais fixado espacialmente, mas continuamente buscado na mudança. Daí que não haja, para Baudelaire, "melhor palavra [modernidade] para exprimir a idéia em questão" (idem).

impedido uma compreensão teórica pela arte moderna de seu espaço, a concepção de tempo histórico que a acompanhou foi decisiva. Revolucionar, construir pela destruição, foi tão marcante para a história da arte moderna que suas obras e movimentos são estilhaços de uma explosão do naturalismo. Um naturalismo, porém, que ainda sobrevive nesses fragmentos. O que em nada ajuda para uma compreensão positiva do conjunto. As figuras do novo que a arte moderna espalhou não mostravam nenhuma evidência de que convergiam para uma mesma espacialidade. Será preciso esperar a completa destruição do naturalismo pela arte moderna para que a questão de sua espacialidade genérica possa ser posta.

### 3

A arte medieval, como a moderna, possui grande variedade de estilos. Mas há, diferentemente da moderna, estilos de época na arte medieval. Se o bizantino, o românico e o gótico são os mais identificáveis, estão longe, porém, de reunir a mesma nitidez, delimitação geográfica e sucessão histórica sem lacunas dos estilos de época de matriz renascentista. E, mais importante, não diferem com precisão de espaços não ocidentais. Um esquema espacial genérico da arte medieval, e só da arte medieval, é dificilmente formulável. Já o papel que a arte e a história medievais desempenharam em relação à arte e à história da Antiguidade clássica e às do século XV ao XVIII é bem visível. É como uma ponte, que leva de uma idade a outra, que a arte medieval surge. Se seu estudo, mais ainda do que o das outras idades da arte ocidental, exige atenção à multiplicidade e à singularidade, sua redução à condição de estar no meio é uma condição que lhe foi imposta pelo Renascimento. Se, mesmo sob tal condição, a diversidade medieval escapa a categorizações extensas é porque ela foi, a seu tempo, Europa e não-Europa. O gótico internacional já é quase o Renascimento, e só então estão dadas as premissas para um ressurgir da Europa que é bem mais

o seu batismo. Uma idéia nítida do Ocidente teve de passar pela prova de mil anos da história medieval, e é só com a idéia consolidada que nasceram e ainda nascem conceitos sobre a história ocidental. Se a Idade Média entrava o caminho e é rebelde a generalizações, cabe perguntar se a arte e os tempos modernos também não vieram complicar tudo novamente. A arte moderna é uma forte candidata a só se deixar apreender por partes, cuja reunião seria fruto mais de um desejo de ordenação do que de um movimento próprio a ela. Diferentemente da arte medieval, porém, a moderna foi antinaturalista por princípio, e não pelas circunstâncias.

Talvez venha daí, de seu antinaturalismo radical, como se fosse o avesso complementar do naturalismo, que, nos tempos modernos, o mesmo padrão histórico composto por uma fase de formação seguida de uma fase de desdobramento – o qual se mostra evidente nos períodos naturalistas da arte ocidental – pareça repetir-se. Ao desformar o naturalismo, a arte moderna seguiria, na contramão, passos assemelhados aos de processos formadores dos naturalismos. O que leva à questão de método das relações entre os padrões repetíveis de periodização da história da arte e a história da arte tal como surge, em suas inúmeras particularidades, em estudos monográficos que costumam pôr abaixo noções generalizadoras. Daí a necessidade da digressão acima sobre a arte medieval. Na sua totalidade, o padrão formação/desdobramento parece não se aplicar bem a ela. Já, da metade do século VI a.C. até a metade do século IV a.C. e durante o século XV d.C., não surgem nítidas as formações das duas idades naturalistas da arte ocidental? Também não é nítido que uma depois se desdobra no helenismo e na arte da Roma antiga e a outra no maneirismo, no barroco e no rococó? O que dá respostas a questões de método são muitas vezes os próprios temas abordados. Um padrão repetível como o proposto pode se adaptar mal à arte medieval como um todo e ser esclarecedor para períodos naturalistas e também para a arte moderna.

Embora nítido para grande parcela da extensão dos períodos naturalistas, o padrão formação/desdobramento não o é de todo no início da primeira fase. Entre Cimabue (fig. 11) e Masaccio (fig. 13), passando pela obra excepcional de Giotto (fig. 12), o naturalismo não se mostra for-



mando-se com a mesma clareza que se pode observar entre Masaccio e Leonardo (fig. 14). A compreensão teórica de seu espaço pela arte renascentista deu-se no início do século XV, próxima a Masaccio, e não um século antes, no tempo de Giotto. A obra deste é antecipadora e sob certos aspectos mais próxima da de Masaccio do que da de vários artistas do século XIV. Uma fase de formação de uma espacialidade genérica só se mostra apreensível quando a sucessão das obras progride – sob o aspecto espacial, e não de valor artístico – de maneira firme em direção a uma estrutura que a tome como forma geral, tanto para si como para a fase de desdobramento subsequente. Transposto para a arte moderna, o padrão formação/desdobramento também encontra obstáculos em seu início, com momentos de antecipação e retorno. Completada a fase de formação, é possível, retrospectivamente, agregar a ela também seus primórdios. A sucessão que vai de Monet (fig. 16) a Pollock (fig. 18) é mais consistente do que a que vai de David (fig. 15) a Monet. Turner (fig. 17), neste sentido, é antecipador, pelo menos na parte final de sua obra. Como Giotto, está um tanto deslocado entre seus pares. Daí que se tenha optado por datar o começo da arte moderna por volta de 1870. Para o fim da fase de formação escolheram-se os anos em torno de 1955.

Uma primeira abordagem das duas fases, antes de análises espaciais mais detalhadas, é conveniente. Só depois de revolucionar o naturalismo por inteiro, a arte moderna pode ser pensada como formadora de uma espacialidade nova, mais do que como destruição de uma antiga. Se, como antes indicado, *A ponte de Maincy* possui uma espaciali-

11.  
**Cimabue**  
*A Virgem e o Menino e seis anjos* séc. XIII  
Têmpera e folha de ouro sobre madeira  
425 x 275 cm  
Musée du Louvre, Paris

12.  
**Giotto**  
*A Virgem entronizada*  
1305-10  
Têmpera e folha de ouro sobre madeira  
355 x 230 cm  
Galleria degli Uffizzi, Florença





13.  
Masaccio  
*A Virgem e o Menino e quatro anjos* 1426  
Têmpera e folha de ouro sobre madeira  
135,5 x 73 cm  
National Gallery, Londres

14.  
Leonardo da Vinci  
*A Virgem dos rochedos*  
1503-06  
Óleo sobre madeira  
189,5 x 120 cm  
National Gallery, Londres

dade intermediária entre *A carta de amor* e *Fool's House*, é o contraste 9, 10 entre as duas últimas pinturas que facilita uma primeira aproximação com a espacialidade moderna. É que, diferentemente da de Cézanne, na pintura de Johns não há mais nada de um espaço perspectivo ou naturalista. A pintura de Vermeer, por sua vez, encaixa-se com perfeição em duas imagens célebres originárias do Renascimento, segundo as quais uma pintura apresenta as formas das coisas vistas num plano tal como se este fosse um vidro transparente ou, segunda imagem, deixa ver o que o pintor quis pintar através das margens retangulares da pintura, como se elas delimitassem uma janela aberta. As duas imagens se complementam. Se a janela aberta oferece uma perspectiva, o vidro plano e transparente a retém. Nada parecido se encontra na pintura de Johns.<sup>17</sup> As coisas são vistas sobre um plano, não através dele – e não é um plano transparente, mas opaco. O que o pintor quer ou quis pintar também não é visto como se através de uma janela aberta, mas como se estivesse numa parede.

São apenas imagens, e, assim, só um pouco se alcança de uma compreensão genérica do espaço moderno. O caminho, porém, já é positivo. Se a imagem de uma pintura perspectiva é o vidro transparente de uma janela, o de uma pintura moderna é um anteparo.<sup>18</sup> O pintor moderno

<sup>17</sup> As duas imagens, muitas vezes apresentadas como uma só, encontram-se em momentos distintos do tratado de Alberti sobre a pintura. Ver Alberti, 1966, p. 51 e 56.

<sup>18</sup> De diferentes modos, foi para o que chamaram a atenção Argan e Steinberg. O primeiro, de maneira negativa, o segundo, positiva. Argan temia pela indistinção entre o



pinta sobre tal anteparo, enquanto o pintor naturalista camufla a opacidade inicial da superfície pictórica em um plano transparente. E dado que, a partir de cerca de 1955, a pintura moderna sempre tomará a inteireza de sua superfície à maneira de um anteparo, torna-se então possível dizer que ela já se encontra formada, que já está em sua fase de desdobramento, e o naturalismo, por sua vez, completamente destruído. Para a pintura de Cézanne as coisas ocorrem de modo diverso. Em parte ela é o vidro transparente através do qual se vêem as coisas. Em parte ela obstaculiza tal transparência pela trama das pinceladas. Se o espaço da obra de Cézanne é sem dúvida moderno, pertence ainda à fase de formação da arte moderna. Parte transparente, parte opaco, o plano da pintura é também em parte naturalista e em parte sua destruição. Entre 1870 e 1955, a arte moderna se movimentará pelo dinamismo dessa oposição interna. A obra de Johns já está liberta dela. Beneficia-se de um longo processo formador para cujo último passo

18 serve bem de exemplo *Ritmo de outono*, de Pollock.

Pode-se ver na pintura de Pollock até mesmo a tela, sobretudo próximo às margens e junto aos cantos. Os rastros enovelados e respingados de diversas cores se entrelaçam numa variedade inesgotável de contrastes entre cheios e vazios, movimento e repouso, claridade e obscuridade, ordem e caos, e, o que aqui importa mais destacar, num contraponto entre

---

fenômeno estético e um outro qualquer. Ver Argan, 1971, pp. 673-4. Já Steinberg, repensou totalmente a pintura como um lugar do fazer (*making*) em oposição "ao plano do quadro renascentista relacionado ao ver" (Steinberg, 1972, pp. 82-91).

15.

Jacques-Louis  
David

*A morte de  
Marat* 1793

Óleo sobre tela  
165 x 128,5 cm  
Musées Royaux  
de Beaux-Arts  
de Belgique,  
Bruxelas

16.

Claude Monet

*O Sena próximo  
a Giverny* 1897

Óleo sobre tela  
87 x 98 cm  
Museum of Fine  
Arts, Boston

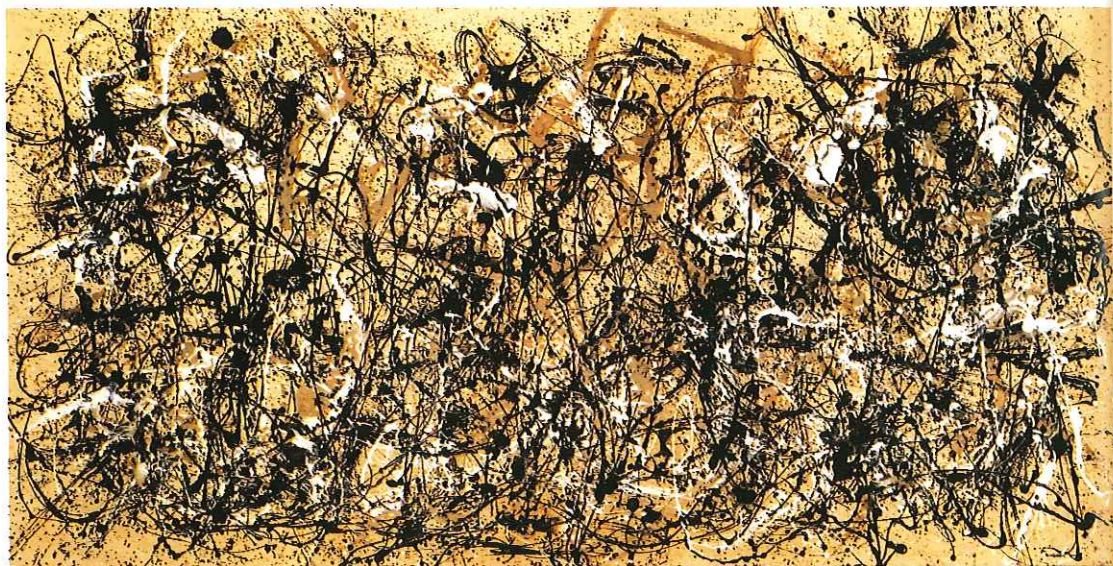


17.  
William Turner  
*O Castelo  
Norham,  
nascer do sol*  
c. 1845-50  
Óleo sobre tela  
91 x 122 cm  
Tate Britain,  
Londres

o que sobrevém à tela ora de dentro, ora de fora dela. Um último resíduo de naturalismo permanece apenas na profundidade indefinida, que aumenta conforme se olha mais para as regiões centrais da pintura, e cuja contraposição é um vislumbre das tintas projetando-se sobre a tela. Resta saber quando o resíduo naturalista na formação do espaço moderno esgotou-se de vez. É um problema a ser colocado se, como já dito, a passagem da fase de formação da arte moderna para a de desdobramento se dá por uma inteira opacidade da superfície do quadro. Uma tal opacidade completa, entretanto, só pode ser encontrada em obras da segunda fase. Entre uma e outra, há um salto. Pequeno, mas significativo o suficiente para que a unidade da pintura não se individualize mais por uma profundidade, mesmo indefinida, que a banhe e a retenha além da superfície da tela – já que uma pintura inteiramente bidimensional é uma impossibilidade para a percepção, pois ou a prioridade é a do que se dá a ver além do quadro ou o quadro aparece como figura sobre o fundo do espaço do mundo em comum.<sup>19</sup>

Aqui parece ocorrer uma diferença com o padrão formação/desdobramento da arte renascentista. Entre o passo a passo do prosseguimento maneirista do Renascimento e o próprio Renascimento há mais continuidade do que entre as fases da arte moderna. Também mais do que entre os maneiristas e Caravaggio. Saltos podem ocorrer, assim, na passagem entre fases ou no interior delas. Isso não parece suficiente, porém, para invalidá-las como pares do padrão. Considerações desse tipo são

<sup>19</sup> O fato é em parte assinalado por Greenberg em "A pintura moderna" da seguinte maneira: "A bidimensionalidade, para a qual a pintura moderna se orienta, não pode jamais ser completa [...] A primeira marca que se faz numa superfície destrói a sua bidimensionalidade virtual, e as configurações de um Mondrian ainda sugerem certa ilusão de uma espécie de terceira dimensão. Mas é uma terceira dimensão estritamente pictórica, estritamente óptica. Enquanto os antigos mestres criaram uma ilusão de espaço em que nos era possível imaginar que estávamos andando, a ilusão criada por um pintor moderno é a de que se pode ver e através da qual se pode viajar, mas somente com a vista" (Greenberg, 1960, p. 102).



necessárias porque todo cuidado é pouco quando se lida com esquemas genéricos de espaço, estilos de época e padrões históricos de periodização. Costumam chocar-se com diferenças que as generalizações tendem a abstrair. Nesse sentido – e antes que se entre mais em reflexões sobre o espaço da arte moderna –, cabe tocar em dois pontos que necessitam ser mais bem esclarecidos. A maneira abreviada pela qual foi considerada a pintura naturalista é um deles. Apenas para a pintura de matriz renascentista foi fornecido – por meio da perspectiva artificial – um esquema espacial genérico. Para a pintura naturalista da Antiguidade clássica não se fez o mesmo. Ainda que também imite uma visão, a perspectiva antiga difere da renascentista.<sup>20</sup> O segundo ponto, mais problemático, é que uma escultura naturalista não é propriamente uma perspectiva. Tal lacuna será preenchida mais adiante no item 6.

18.

Jackson Pollock

Ritmo de

outono: número

30 1950

Óleo sobre tela

270 x 538 cm

Metropolitan

Museum of Art,

Nova York

## 4

Na busca por uma espacialidade genérica para a arte moderna é possível partir tanto de sua fase de formação quanto de sua fase de desdobramento. Se foi preciso que a primeira se completasse, por volta de 1955, para que o padrão formação/desdobramento se mostrasse apropriado a uma interpretação da história da arte moderna, parece ser mais conveniente analisar o espaço moderno já na sua fase de desdobramento. Assim se evitaria o problema de lidar com um espaço a um só tempo antinaturalista e naturalista, como o da fase de formação. Entretanto, se for seguro que o espaço moderno ainda em formação desemboca numa estrutura estável e não naturalista, então retrospectivamente a fase de formação se mostra menos dispersa e mais sujeita a ser investigada e reconstruída.<sup>21</sup> Procurar momentos reveladores da espacialidade moder-

<sup>20</sup> Para um exame das diferenças entre a perspectiva renascentista e a antiga, ver Panofsky, 1980, pp. 43-50.

<sup>21</sup> Em 1950, quando publica *Peinture et société*, era impossível para Francastel apreender o espaço moderno como já formado. A envergadura de seu projeto só podia ser, à

na ainda se formando será talvez mais vantajoso. Se o espaço moderno possuir um conceito como o que aqui se procura – mesmo que na sua fase de formação ele não tenha podido vir à luz de maneira teórica –, junto com seu antinaturalismo será possível apontar também o que já tinha de positivo e formador. Com isso não se pretende escrever uma história da arte moderna, mas tão-só selecionar, interpretar e valorar momentos já tidos como relevantes para a sua compreensão.

O cubismo, em particular o cubismo de 1911, é o momento mais importante da arte moderna. Pela primeira vez a arte moderna pôde sentir-se segura de que possuía um modelo interno, fruto apenas de sua história, no qual se basear. Nenhum outro movimento da arte moderna espalhou-se tão rapidamente quanto o cubismo. Nenhum foi a matriz de tantos outros movimentos. Mais ainda, os movimentos passam então a se conceber como vanguardas. Que tais vanguardas também tenham destruído as aparências do cubismo de 1911 é algo próprio da arte moderna. É que, mais do que um modelo, o cubismo foi o primeiro exemplo irrefutável de que a arte moderna era algo diverso do naturalismo. As vanguardas surgem quando há um solo por onde avançar. E tal solo foi o cubismo. A enorme importância do cubismo reside na sua concepção do espaço. *Telhados em Céret*, de Braque (fig. 19), serve bem de guia para a compreensão da espacialidade revolucionária do primeiro cubismo. Nunca antes na história da arte moderna os seres e seus espaços circundantes tinham se aberto uns para os outros em igual intensidade.<sup>22</sup> Isso se dá pelo emprego generalizado do contorno interrompido na pintura. São raros os momentos em que as linhas escuras e bem demarcadas se fecham. Quando é o caso, e formam-se figuras geométricas simples, linhas soltas vindas de outras partes muitas vezes invadem as regiões delimitadas.

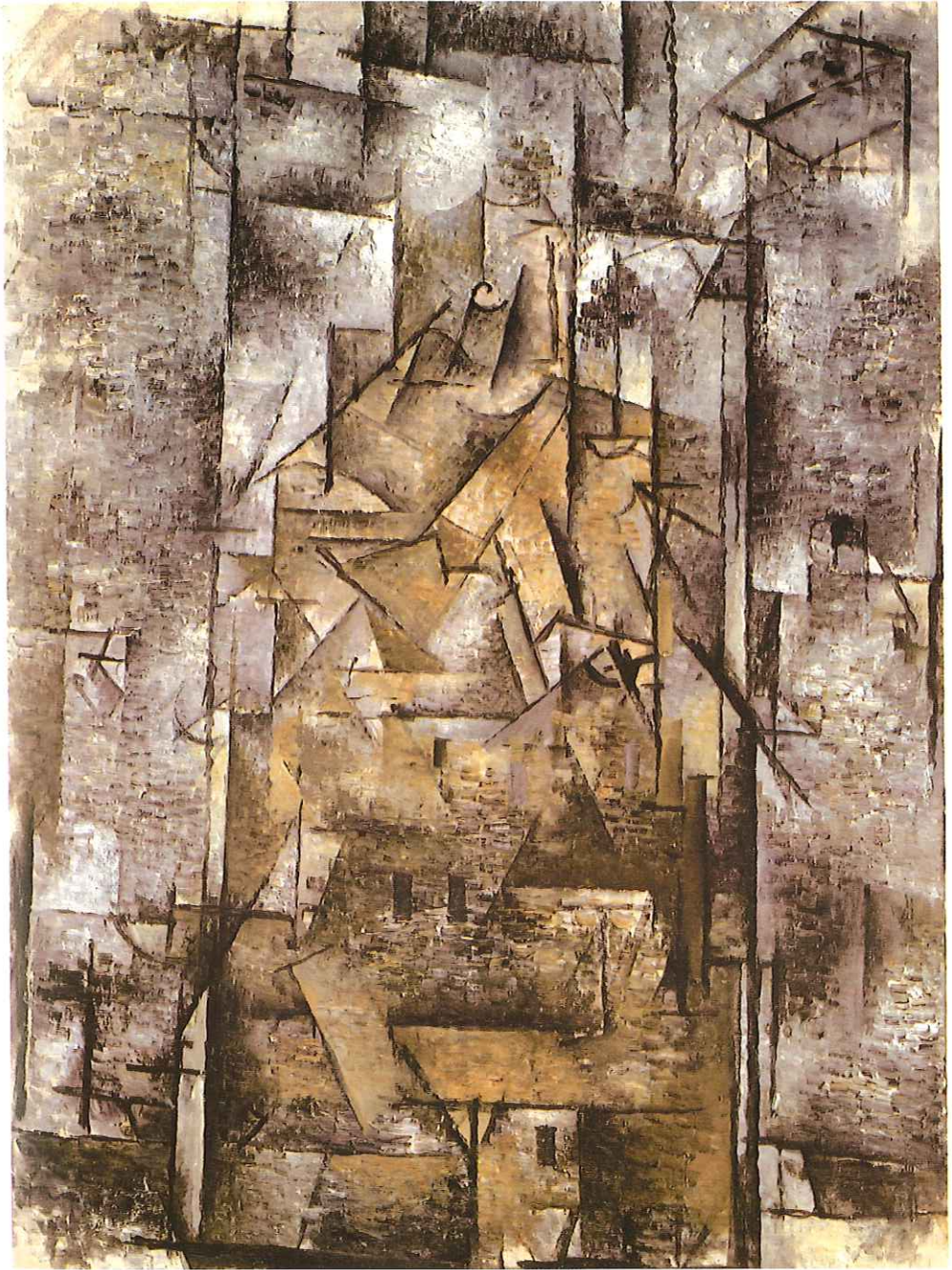
A pintura, em seu conjunto, ainda é um interior para o olhar. Não tem o aspecto de um anteparo onde o pintor atua. Mas também já não

19.  
Georges Braque  
*Telhados em  
Céret* 1911  
Óleo sobre tela  
88 x 65 cm  
Col. particular

---

época, maior do que os resultados obtidos. A situação era muito diversa para Steinberg, em 1972, quando escreve o texto antes citado (n. 2) já repleto de novas formulações.

<sup>22</sup> Para Argan trata-se de “um processo de assimilação estrutural de coisa e espaço” (Argan, 1971, p. 514).



tem o aspecto do vidro transparente da janela renascentista. Não são coisas quebradiças o que se vê na pintura, como se entre o motivo e o olhar houvesse uma passagem sem obstáculos. O que a pintura deixa ver é uma fusão das coisas e do espaço. O contorno fechado, nas pinturas naturalistas, sempre respondeu pela separação entre os seres e seus espaços circundantes. Quando o contorno se abre ou se interrompe, a separação não é mais possível. Não há aí uma invenção apenas de Braque e de Picasso. O contorno interrompido já se encontra, por exemplo, na última fase de Cézanne.<sup>23</sup> O que os dois artistas fizeram, porém, foi generalizar o seu emprego, durante o cubismo de 1911, por toda a extensão das pinturas. As linhas escuras de *Telhados em Céret* diagramam, assim, a fronteira que tanto separa um telhado do espaço exterior a ele, quanto o funde com este mesmo espaço. No limite, também os telhados acabam por se fundir uns com os outros. Daí o aspecto quase abstrato da pintura. Ou, antes, um equilíbrio entre abstração e figuração, que é correlato de um equilíbrio da fusão de coisas e espaços. Entretanto, não é de maneira uniforme que tal equilíbrio se dá. O aspecto geral é de um equilíbrio. A pintura possui, porém, regiões diferenciadas. Tanto à esquerda quanto à direita, duas faixas mais estreitas separam-se da faixa mais larga e central. Nesta última os tons são mais ocres, enquanto nas outras são mais acinzentados. Mesmo as faixas laterais, entretanto, não estão inteiramente delimitadas. As linhas que as separam da faixa central também estão aqui e ali interrompidas. Em menor quantidade, as linhas soltas não deixam de estar presentes também nas faixas laterais. Nestas, diferentemente da parte central, as pinceladas se salientam mais. Isso reforça o caráter abstrato delas, embora tal abstração configure o espaço que envolve o conjunto dos telhados.

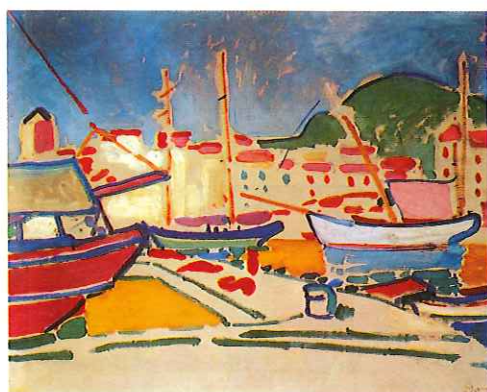
Ainda que mais abstratas, as faixas laterais não são, entretanto, lugares onde coisas e espaços mais se interpenetram. São mais naturalistas e recuam para o fundo em relação à faixa central. Esta, por sua vez, progride, de baixo para cima, de uma maior figuração para a abstração. E é numa tal progressão que a pintura escapa em boa medida do naturalismo. Até a metade da faixa central ainda se podem ver as jane-

<sup>23</sup> Ver Loran, 1963, pp. 102-3, 132.



las das casas. Os telhados, nesta região, também são reconhecíveis. Já mais para cima, os telhados e os espaços entre eles se fundem por completo, até o momento em que a fusão esmorece e as linhas diagonais predominam como que formando um único e grande telhado. Ainda mais para o alto, as linhas recuperam verticalidade e horizontalidade, os tons ocres cessam e a comunicação entre a faixa central e as laterais, bloqueada abaixo, passa a existir. O meio da faixa central do quadro é, assim, a parte que melhor corresponde a um equilíbrio na fusão de coisas e espaço. Se a isolarmos, porém, nela reencontraremos um equilíbrio também não tão uniforme. Seria preciso estudar cada pequena região do quadro para ver como o jogo entre separação e reunião das grandes regiões da pintura repercute em cada uma delas. Um tal equilíbrio precário, cuidadosamente construído, vem dos compromissos que a obra ainda mantém com um espaço naturalista. Ela ainda possui um interior. Já muito mais exteriorizado do que o de *A ponte de Maincy*, mas ainda 8 longe da completa exteriorização do espaço de *Fool's House*. Se seres e 10 espaço se abrem uns para os outros na pintura em igual intensidade, essa intensidade, porém, não é uniforme por toda a extensão da pintura. Coisas e espaços interpenetram-se, mas num espaço que, tomado em conjunto, ainda se mostra além da superfície da tela. Daí a ousadia da obra. Não é uma pintura abstrata. É antes uma pintura que, empregando recursos da pintura naturalista, põe-se a negá-los desde o seu interior. A técnica do claro-escuro, por exemplo, é importante para a construção dos planos da composição, ora vistos como espaços, ora como coisas. O espaço moderno não nasceu pronto. De Cézanne a Jasper Johns, vários caminhos foram trilhados pela arte moderna ainda no campo do naturalismo. O cubismo de 1911, porém, guarda nas suas ambigüidades o momento mais fecundo da arte moderna.

Se o cubismo de Picasso e Braque influenciou quase todos, influenciou antes a eles mesmos. É que com a invenção da colagem, no final de 1912, é dado um passo fundamental na história da arte moderna. Se aqui se privilegiaram as obras de 1911 é porque até então não era possível saber bem o que se passava. Fundir coisas e espaço já se insinuava nos impressionistas, nos pós-impressionistas (fig. 20) e no fovismo (fig. 21). A colaboração entre Picasso e Braque os levou, entre-



tanto, muito além das últimas pinturas fovistas de Braque (fig. 22) e das investigações de Picasso (fig. 23) inspiradas na arte africana. No cubismo de 1911, notável é que se atinge uma espacialidade como que retirada à força das profundezas do espaço naturalista. Já com a colagem, a arte moderna nunca mais será a mesma. Enquanto o cubismo de 1911 é o momento mais fecundo da história da arte moderna, a colagem é a mais importante invenção da arte moderna. No cubismo de 1911, o equilíbrio na fusão de coisas e espaços proporciona uma troca de aspectos entre o que é sólido e o que é vazio. O espaço ganha solidez e as coisas se espacializam. O contorno interrompido, e que possibilita a fusão, tem algo de uma incisão que marca o terreno para a entrada em cena dos recortes das colagens. Coisas e espaços postos em equivalência, os recortes e o manejo deles desenharão nas colagens tanto os cheios como os vazios sem a ajuda da técnica do claro-escuro usada antes. Não que uma coisa, de imediato, tenha puxado a outra. A colagem é um salto em relação ao cubismo anterior. Mas também por saltos trabalharam Picasso e Braque desde 1908, como se a descontinuidade típica da colagem já se prefigurasse no método de trabalho dos dois. E a importância fundamental do salto está em que, pela primeira vez, o espaço moderno ganha a dianteira sobre o espaço naturalista.

Uma análise de *Guitarra*, de Picasso (fig. 24), realizada em 1913, pode dar uma idéia do passo definitivo que a invenção da colagem deu para uma formulação do espaço moderno. Os diversos tipos de papéis

20.

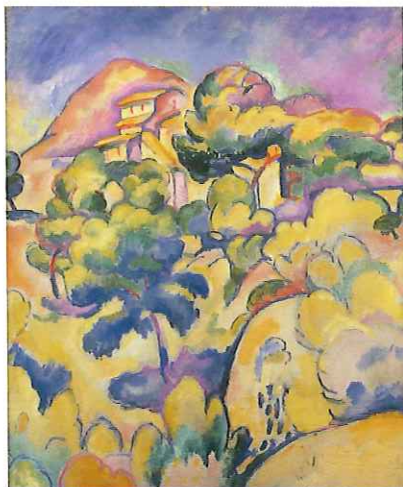
**Georges Seurat**  
*Port-en-Bessin,*  
*entrada do porto*  
1888

Óleo sobre tela  
55 x 65 cm  
The Museum of  
Modern Art,  
Nova York

21.

**André Derain**  
*Porto do Havre*  
1906

Óleo sobre tela  
59 x 73 cm  
Museu do  
Ermitage,  
São Petersburgo

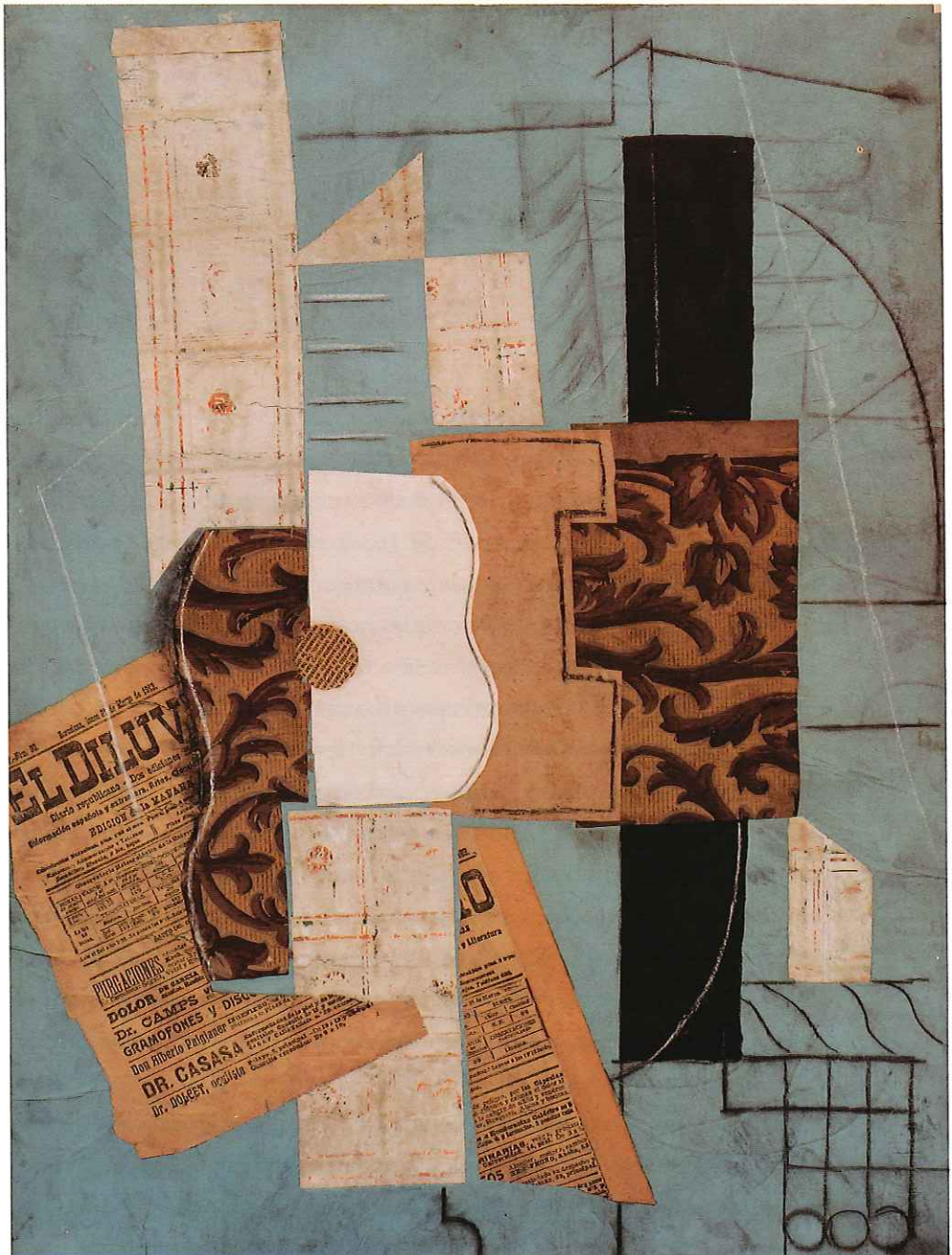


22.  
**Georges Braque**  
*Paisagem em La Ciotat* 1907  
 Óleo sobre tela  
 72 x 59,5 cm  
 The Museum of Modern Art, Nova York

23.  
**Pablo Picasso**  
*Busto de mulher ou de marinheiro* 1907  
 Óleo sobre cartão  
 53,5 x 36,2 cm  
 Musée Picasso, Paris  
 © Succession Picasso 2001

colados e de linhas estão dispostos sobre um fundo de papel azul. Tal fundo já tem muito de um anteparo. Não é um fundo que, como em *Telhados em Céret*, prolonga-se para dentro da pintura, arrastando consigo a fusão de coisas e espaço. É um fundo raso. E se ainda é apropriado pensá-lo como um fundo é porque, apesar dos papéis colados ou das linhas riscadas sobre ele, ou, ainda, em razão dessas mesmas linhas e recortes, ele recua para uma profundidade, ainda que rasa, óptica. Como em *Ritmo de outono*, o que unifica a pintura ainda é uma profundidade 18 que não se separou de vez do perspectivismo naturalista. Diferente do de *Fool's House*, em que também há coisas umas mais à frente das outras, o último espaço de *Guitarra* ainda não se exteriorizou. Em *Fool's House*, se há um fundo, um espaço último, no caso a tela à mostra, ele se expõe como corpo ou figura no espaço do mundo em comum. Em *Guitarra*, o papel azul do fundo é menos papel e mais a profundidade do azul. O naturalismo ainda presente em *Guitarra* não impede, porém, que se possa avançar mais um pouco numa compreensão positiva do espaço moderno.

A pintura é construída mediante um jogo de deslocamentos entre suas partes e mediante a articulação das fisionomias e dos movimentos destas partes pelo círculo de papel de jornal que ocupa o lugar vazio do tampo da caixa de ressonância da guitarra. Pouco se veria de uma guitarra se o círculo de papel de jornal não fosse praticamente o único elemento que possibilita seu reconhecimento. Abstraído o círculo, os



demais elementos deixariam de emprestar seus traços e contornos para a composição da figura. Quase tudo na obra se decompõe para rearticular-se a partir do pequeno círculo. Um primeiro deslocamento ou decomposição ocorre na junção dos dois papéis que formam o perfil da caixa de ressonância. O perfil não é exato e parece pertencer a duas guitarras distintas. A esse deslocamento, Picasso acrescenta outros. Boa parte da pintura gira ao redor do círculo de jornal. Da esquerda para a direita e para baixo, a página de *El Diluvio* se divide em duas. As faixas mais brancas de papel que aludem ao braço da guitarra também se rompem e se deslocam em direção e sentido parecidos. Na parte direita da pintura, dois arcos de circunferência, um preto, acima, um branco, abaixo, têm centros próximos do círculo de jornal. Para completar o giro, o desenho no canto inferior direito reproduz um outro bastante assemelhado e meio apagado acima, em parte oculto pela faixa de papel preta. Esta, o papel decorado sobreposto a ela e o papel sépia no centro do quadro são elementos mais abstratos que a maioria dos descritos anteriormente. Também são estáticos e construídos por horizontais e verticais. Estão mais para o fundo que a guitarra à esquerda e são uma espécie de sombra ou duplo simplificado da guitarra. Não há uma guitarra na pintura, mas talvez quatro, cinco ou mais, que repartidas se rearticulariam para formar uma única.

As linhas circulares preta e branca que reforçam o giro de várias partes da pintura em torno do círculo de jornal são auxiliadas nessa função por um corte diagonal na superfície da pintura. Seu desenho pode ser acompanhado pela linha branca – que começa sobre o recorte esquerdo de *El Diluvio*, passa sobre o fundo azul, faz um ângulo para cima, passa por baixo do braço da guitarra, confunde-se com um recorte triangular, interrompe-se e depois retorna em preto para formar um novo ângulo que desce verticalmente –, assim como, por uma segunda linha preta, que sugere um novo plano perpendicular ao primeiro. Um tal plano de viés e a formação de algo como o fundo de uma caixa vinda do novo plano abrem espaço tanto para o giro dos deslocamentos quanto para o recuo da segunda guitarra, que esquematiza e duplica a primeira. Uma análise mais detalhada revelaria a importância de outros elementos e procedimentos. Ao ponto em que até aqui se che-

24.

**Pablo Picasso**

*Guitarra* 1913

Papel colado, carvão, giz e nanquim sobre papel montado em tela

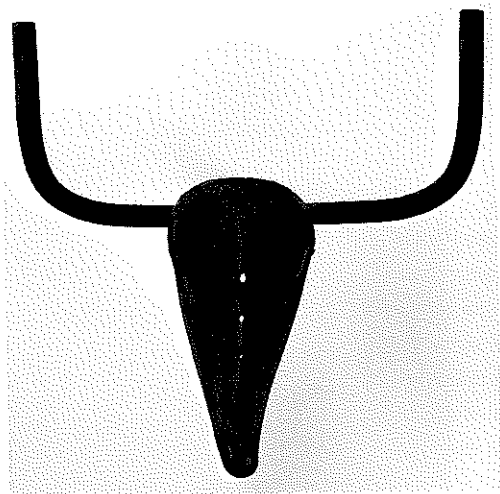
66,4 x 49,6 cm

The Museum of Modern Art, Nova York

© Succession Picasso 2001

gou, porém, já é possível indagar sobre o modo como uma guitarra é vista na pintura. Indagar se são várias guitarras ou uma. Ou se são fragmentos de outras tantas. Correndo os riscos de uma apreensão conteudista, a pintura parece mostrar uma única guitarra, evidenciada pelo círculo de jornal. Não há nenhum momento na pintura que indique uma segunda guitarra de maneira enfática. Deslocamentos, espelhamentos, repetições e sobretudo o giro de vários elementos da pintura desfazem e refazem a sua figura incessantemente. Mais, ou menos, do que a percepção de uma guitarra, a pintura dá a ver como que a sua imaginação. Uma imaginação em processo, literal, à vista. Não é mesmo por esquemas, alguns mais alusivos, outros mais concretos, alguns que se movimentam, outros mais estáticos, que se tenta, pela imaginação, visualizar um objeto tridimensional?

Se assim for, se por meio de uma imaginação literal, que se vê a olho nu, for o modo como se configura uma guitarra em *Guitarra*, a relação com o motivo – o que Picasso nunca abandonou – não se dá mais como um análogo da percepção do motivo, mas como se fosse possível ver o seu imaginar.<sup>24</sup> Talvez resida aí a razão da enorme popularidade de Picasso, na grande facilidade para deixar à mostra a imaginação e o poder de transfiguração, quase de prestidigitação, de aspectos de certas coisas na visão de outras (fig. 25). Desnudar a imaginação, ou, o que de fato importa, nos passar a impressão de fazê-lo, é como pôr a arte fazendo-se à nossa frente.<sup>25</sup> Para tal é necessário que o espaço da pintura esteja disponível para o



<sup>24</sup> Na colagem cubista já estaria, assim, em parte presente o que Steinberg vê como típico da pintura de meados da década de 50 para cá: “[uma] orientação radicalmente nova, em que a superfície pintada é o análogo não mais de uma experiência visual da natureza, mas de processos operacionais” (Steinberg, 1972, p. 84).

<sup>25</sup> Greenberg, seguindo uma tradição que remonta no mínimo a Maurice Denis, enfatiza o fato de a arte moderna usar “a arte para chamar a atenção para a arte”. Não o

teatro de operações que se exhibe na obra. Só com a colagem, com seu espaço que já é quase um anteparo para o assentamento de operações artísticas, isso se torna possível. Um espaço naturalista pode tematizar a imaginação. E esta é também necessária para a realização de uma pintura naturalista. O que não ocorre numa pintura naturalista, porém, é a percepção de que atos imaginativos como que pularam para dentro dela. O espaço moderno, a partir da colagem, já revela, então, uma diferença positiva em relação ao naturalismo. É um espaço disponível para a exposição de determinadas operações e que o espectador pode *perceber* ao olhar a obra.

## 5

Colar recortes sobre a pintura, como em *Guitarra*, só é condizente com a superfície pictórica se o espaço da pintura for receptível à operação. Numa pintura como *A carta de amor*, o espaço perspectivo impede 9 qualquer operação assemelhada. Mesmo em pinturas modernas como a *Ponte de Maincy* o espaço ainda não está preparado para a colagem. 8 Entretanto, diferentemente da pintura de Vermeer, a de Cézanne nos mostra um espaço já em boa medida manuseável. As pinceladas se evidenciam por todo o quadro. Elas também estão, de certo modo, aderidas à tela. Nesse sentido, *A Ponte de Maincy* pode ser vista como uma colagem. É preciso reconhecer, porém, que o termo soa forçado. Já um passo generalizante do colar para o manusear serve tanto para descrever as operações de uma colagem quanto as de boa parte da pintura de Cézanne. Alcança-se um grau de generalidade mais amplo quando se atenta para o fato de que um espaço receptível ao colar é um espaço receptível ao manusear, e que este – seja para pinturas da fase de formação da arte moderna anteriores à invenção da colagem, seja para

---

ênfaticou como Steinberg, entretanto, por meio da noção de processos operacionais, mas por meio da exposição pela pintura de seus meios, "a superfície plana, a forma do suporte, as propriedades das tintas" (Greenberg, 1960, pp. 97-8).

25.  
**Pablo Picasso**  
*Cabeça de touro*  
 1942  
 Couro e metal  
 33,5 x 43,5 x  
 19 cm  
 Musée Picasso,  
 Paris  
 © Succession  
 Picasso 2001

pinturas da fase de desdobramento – é um espaço apto a acolher operações as mais variadas. Compreender o espaço moderno – por meio de uma generalização da colagem – como um espaço manuseável talvez dê  
10 conta das duas fases da arte moderna. Em *Fool's House* é possível discriminar pelo menos cinco ações de manuseamento de seu espaço: pendurar, colar, escrever, indicar e pincelar. O espaço moderno surge, desse modo, como um território do fazer, onde o feito pode mostrar-se ainda como que se fazendo. E isso, em intensidades crescentes, vale para a *Ponte de Maincy*, *Telhados em Céret*, *Guitarra*, *Ritmo de outono* e *Fool's House*. Só não se aplica, das pinturas vistas até aqui, à *Carta de amor*, pois um espaço manuseável não é próprio à arte naturalista.

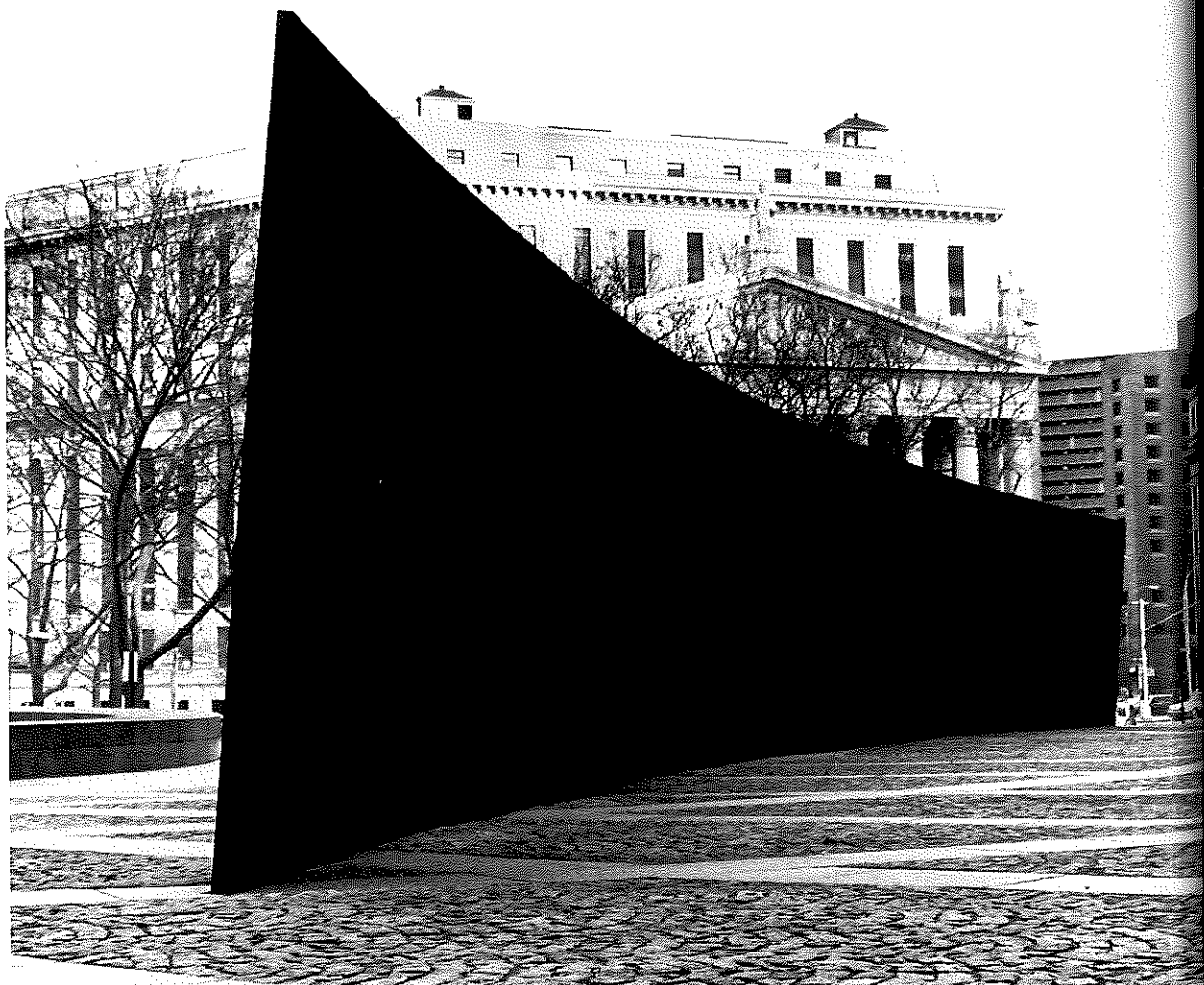
Convém explorar como as análises do espaço moderno feitas até agora apenas para a pintura também são condizentes com a escultura moderna. *Guitarra*, de Picasso (fig. 26), é muito semelhante à pintura de mesmo título. A colagem dos recortes de folhas de metal também segue o duplo movimento de desmontar e remontar o motivo para o olhar do espectador. Talvez *Guitarra* possa ser considerada, sem muito exagero, a mais importante escultura da história da arte moderna. A interpenetração de cheios e vazios ou de espaços e coisas, já presente em *Telhados em Céret* e amplificada na colagem pictórica de Picasso, encontra em *Guitarra* uma formulação clara, leve, admiravelmente simples. A única, mas importante, semelhança com uma escultura naturalista é que o contorno geral da guitarra, bem mais do que na colagem pictórica, quase não é desfeito. O papel desempenhado pelo fundo azul, que mantém a colagem pictórica presa de um espaço ainda em parte naturalista, na escultura é representado pelo contorno geral da obra. O rompimento definitivo do contorno na escultura moderna só ocorre na sua fase de desdobramento. Uma pintura da fase de formação tem sua unidade garantida por um fundo pictórico, mesmo se o rompimento do contorno dispersa suas partes. Já a eliminação radical do contorno de uma escultura a deixará sem um espaço próprio, unificador, e, de um modo mais evidente do que para uma pintura da fase de desdobramento, o espaço do mundo em comum é que será seu complemento.

É por volta de 1955 que a escultura moderna dará tal passo. *Arco inclinado*, de Serra, embora seja uma obra de 1981 (figs. 27, 28), é um



26.  
Pablo Picasso  
*Guitarra* 1912-13  
Folha de metal  
e arame  
77,5 x 35 x  
19,3 cm  
The Museum of  
Modern Art,  
Nova York  
© Succession  
Picasso 2001





27 e 28.

Richard Serra

*Arco inclinado*

1981

Aço cor-ten

366 x 3.751 x 6 cm

Federal Plaza,

Nova York

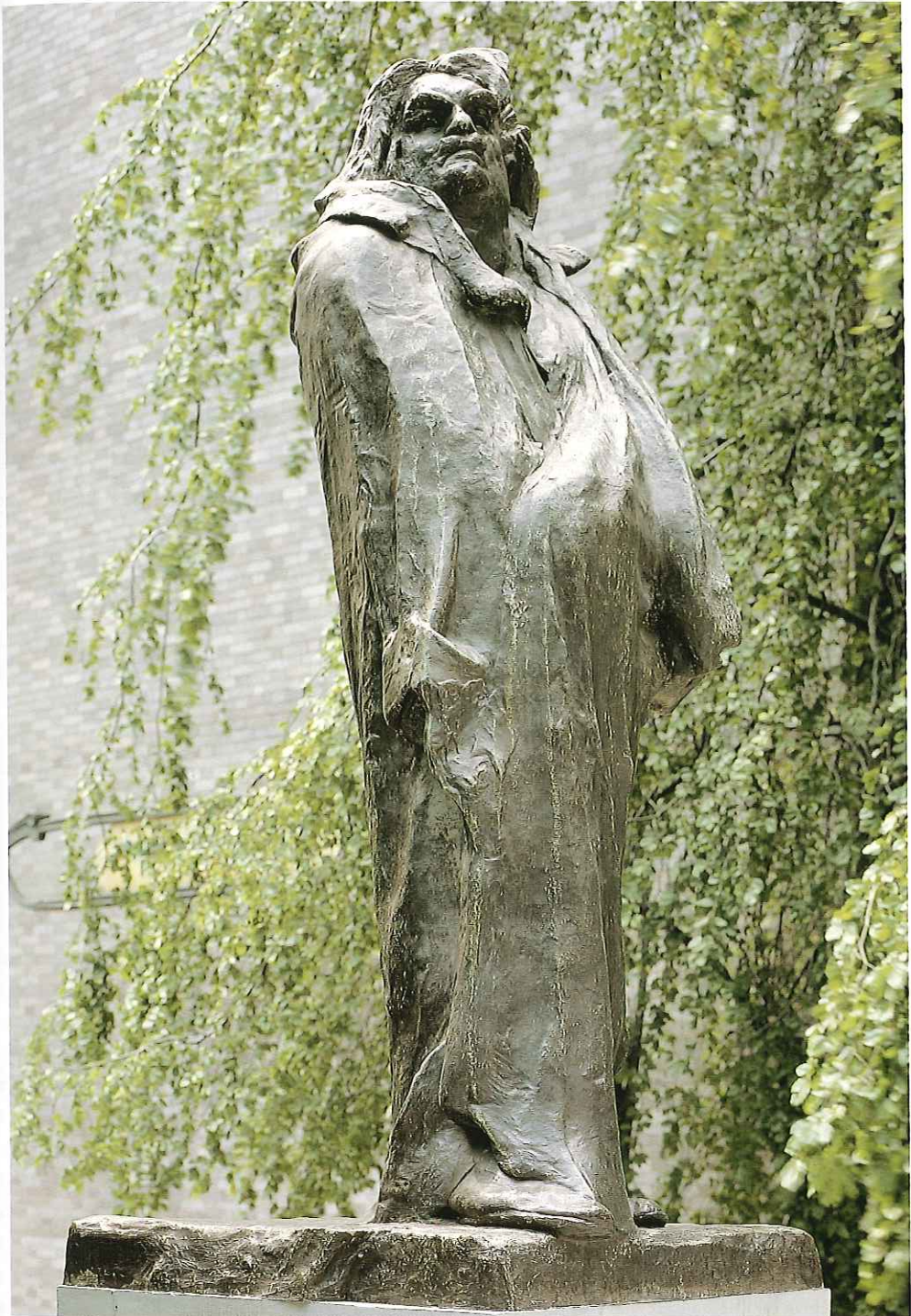
(obra destruída)



exemplo notável dessa passagem. De cada posição que se olha, uma nova configuração "obra-praça" se apresenta. A grande lâmina de aço irrompe no espaço da praça como se fosse parte de uma gigantesca colagem. Não há vários elementos em jogo que desmontam e remontam a obra como nas guitarras de Picasso. Um único elemento é que responde pelas diversas configurações segundo a posição que se ocupa na praça, que é requisitada pela obra para ser parte de seu espaço. Se, porém, retrocedendo para o início da formação da arte moderna, toma-se como exemplo do espaço escultórico *Monumento a Balzac*, de Rodin (fig. 29), o conceito de colagem de novo soa forçado. Já a noção de espaço manuseável parece se aplicar aí tão bem como para a pintura de Cézanne. O manuseio do molde por Rodin, que de Balzac só dá a ver o rosto, resultou numa massa imponente de bronze, amarrotada, circunspecta, como se o drapeado, tão importante na figuração do corpo humano na escultura naturalista, agora tivesse a função de esconder o corpo, não de revelá-lo, e de guardar uma interioridade gigantesca que só o desalinho das vestes e do penteado – por contraste – seria capaz de insinuar. Para além dos olhos fundos de Balzac, seu espírito, não mais coincidindo com sua aparência externa como no naturalismo, parece emergir de sua postura, que, vencendo a massa de bronze, joga seu olhar no longínquo.

Se para a obra de Serra, ampliado, o conceito de colagem ainda parece ser condizente, agora é a noção de um espaço manuseável que necessita ser reavaliada. Em sua obra não é bem um manusear o que se exhibe. Ela não deixa, porém, de pôr à mostra sinais de certas operações: os cortes secos da chapa, sua implantação no solo, o arqueamento, a inclinação. Uma segunda generalização se faz necessária. Além da de Serra, há incontáveis obras modernas, de ambas as fases, em que operações manuais ou a manuseabilidade não são nítidas ou não estão presentes. O espaço moderno, mais que um espaço de colagem ou um espaço manuseável, é um espaço em obra, assim como é dito de uma casa em construção que ela está em obras. Por meio da locução "em obra", um espaço em obra possui um significado assemelhado, com a diferença de que uma obra de arte moderna, na grande maioria dos casos, não é algo incompleto, inacabado, mas algo pronto que pode ser

29.  
**Auguste Rodin**  
*Monumento a Balzac* 1897-98  
 Bronze  
 282 x 122,5 x 104,2 cm  
 The Museum of Modern Art, Nova York



visto como ainda se fazendo.<sup>26</sup> Com isso se elimina o problema de decidir se o espaço moderno é território de um fazer manual ou de um fazer técnico que prescindir da mão do artista. O problema, no nível de generalização que aqui se busca, é irrelevante. *A ponte de Maincy* possui um enredo de pinceladas que não deixa ver uma regra de execução exata, mas apenas o ar de família de um estilo individual tecendo a obra. Com *Arco inclinado* não ocorre o mesmo. A sua construção é técnica. Pode ser descrita com exatidão, embora a pura descrição técnica nada revele de uma apreensão estética da escultura. Abreviando muito, não é o artesanato que é elevado à condição de arte na escultura de Serra, mas a técnica. Se tal diferença com certeza importa para cada uma das duas obras, a de Cézanne e a de Serra, não é entretanto relevante no nível de generalização em que aqui se busca compreender o espaço moderno. Com a locução "em obra" o campo da pintura e da escultura modernas é coberto de uma maneira menos ambígua. Se é com a colagem que o espaço moderno começa a se tornar retrospectivamente mais apreensível, historicamente a noção de tal modo se fixou para um tipo de obra que, entre forçar seu uso além dos limites habituais e formular uma nova expressão, a segunda opção, ainda que não carregue a autoridade de um conceito tradicional, parece mais razoável, na medida em que evita confusões de vocabulário e joga luz – mas agora por sua conta e força – sobre a própria colagem e sobre o conjunto da arte moderna.

Antes que se determine melhor o conceito de espaço em obra, será útil mais uma abordagem em relação à sua fase de formação. É que o conceito será esmiuçado sobretudo para a fase de desdobramen-

<sup>26</sup> Uma expressão parecida, "working space", é utilizada por Frank Stella em seu livro que tem como título a própria expressão. Cita-a, porém, muito pouco. É difícil saber ao certo o que pretende dizer por meio dela. O livro tem uma abordagem da pintura um tanto indiferente às periodizações históricas, e sua principal preocupação é em relação à criação pela pintura abstrata contemporânea de espaços intensos, como, por exemplo, os de Caravaggio, "[pois] o que a pintura necessita mais do que qualquer coisa é *working space* – espaço para desenvolver-se e expandir-se, espaço pictórico capaz de direção e movimento, que estimule a orientação e a extensão de modo ilimitado. A pintura não se quer confinada por fronteiras de ângulos e superfícies. Ela sabe, graças à experiência de Caravaggio, que se a presença de seu *working space* é percebida como real e tangível [...] ela disporá de lugar para evoluir e respirar" (Stella, 1984, p. 35).

to da arte moderna. Uma estrutura já formada presta-se melhor a uma análise conceitual, ainda que até aqui se tenha optado por seguir um caminho histórico. Em relação à fase de desdobramento já se adiantou que um espaço em obra assume, para a pintura, a figura de um anteparo sobre o fundo do espaço do mundo em comum e, para a escultura, a de uma comunicação entre o corpo da obra e o espaço do mundo em comum. A junção entre a obra e o espaço do mundo em comum é própria, assim, apenas para um espaço em obra já formado. É necessário, porém, que o espaço moderno em formação mostre uma evolução em relação ao já formado. *Monumento a Balzac*, de Rodin, e *Guitarra*, de Picasso, servirão de pontos de partida desta evolução; *Homem caminhando II*, de Giacometti (fig.30) e *Cubi XXVII*, de David Smith (fig.31), de pontos de chegada. A escolha de esculturas para as considerações abaixo vem do fato de até aqui se ter priorizado o caminho da formação do espaço da pintura. E, como se fez para a pintura, não se pretende dar conta da história da formação da escultura moderna, mas somente dela passar uma idéia. Tanto a escultura de David Smith quanto a de Giacometti são da década de 60. São obras posteriores, assim, à data escolhida para a passagem de uma fase a outra da arte moderna. Isso, porém, não as invalida como exemplos. O motivo para tal é que a escolha de datas de mudança na história da arte se deve a obras que provocaram a mudança, e não a obras, muitas vezes excelentes, de artistas como Giacometti e David Smith – que, formados na fase anterior, continuaram fiéis a uma espacialidade mais antiga.

A escultura de Giacometti preenche como poucas esta sobrevida do naturalismo na escultura quando ele já se extinguiu. O homem parece caminhar, e o modo como a obra foi fotografada por Scheidegger contribui para isso. Rodin não seguiu a longa tradição naturalista em que o aspecto exterior da figura coincidia com sua natureza interior. É também por uma atuação no contorno da figura, e, como Rodin, sem rompê-lo, que Giacometti trabalha. O estreitamento, o alongamento e as deformações da figura que são típicos da última fase de Giacometti não alteram, porém, um certo naturalismo de base da obra. As pernas alongadas parecem fazer a figura caminhar ainda melhor do que em esculturas naturalistas. Os ombros, não alinhados, mas dispostos meio

nas páginas

seguintes

30.

Alberto

Giacometti

*Homem*

*caminhando II*

1960

Bronze

alt. 187 cm

Galerie Beyeler,

Basiléia

31.

David Smith

*Cubi XXVII* 1965

Aço inoxidável

283 x 223 x

86 cm

Solomon R.

Guggenheim

Museum,

Nova York







à maneira de um contraposto, fornecem ainda mais movimento à figura. Nenhum desses recursos adiantaria, porém, sem o modo pelo qual Giacometti molda a escultura. Fosse lisa e não inteiramente rugosa, como se à procura de foco diante de uma luz que já nada delimita, o peculiar naturalismo de Giacometti fracassaria. É a busca por um contorno que não existe mais – e justo porque já não existe só se mostra como busca – que faz a singularidade da escultura de Giacometti. No seu término, Giacometti faz do naturalismo algo inusitado. A luz tremula no caminhante ameaçando dissolvê-lo. Tudo está no fim e por um fio, e enquanto assim permanecer guardará o momento que revela para o naturalismo passado sua última aparição e seu esquema corporal básico, numa espécie de modelagem mínima, tateante, e que ergue pela última vez a grandeza do naturalismo.

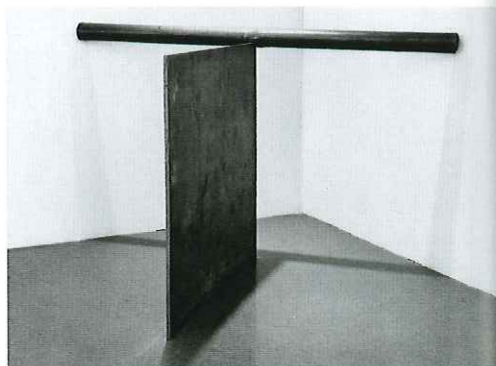
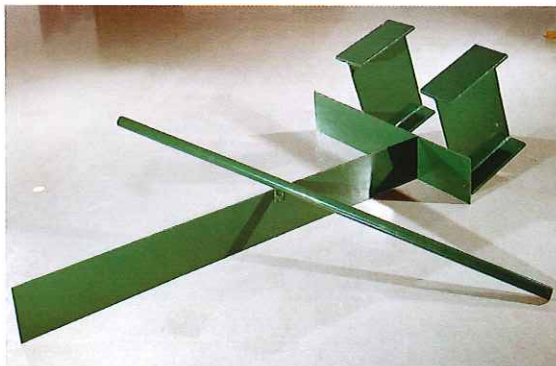
Da escultura de Picasso para a de David Smith o caminho é outro. Como a de Picasso, a obra de David Smith ainda possui um contorno básico. Ela desenha um retângulo na paisagem. Dentro do retângulo maior, porém, desenha um outro, vazio, como se o oco da caixa de ressonância da guitarra na escultura de Picasso – que ele construiu pelo emprego de uma superfície cilíndrica – tivesse se alargado e expulsado os momentos construtivos da obra para as bordas. O jogo de interpenetração na escultura de Picasso entre cheios e vazios, espaços e coisas, é levado a um extremo. Por pouco cada elemento não se destaca do complexo equilíbrio da escultura para vir, à maneira da escultura de Serra, requisitar o espaço do mundo em comum a participar da obra. O escovado do aço inoxidável da escultura já é mesmo, em parte, um

32.

**Anthony Caro**  
*Frogna* 1965  
Aço pintado  
89,5 x 368,8 x  
305,3 cm  
The Museum  
of Modern Art,  
Nova York

33.

**Richard Serra**  
*Equal (Corner  
Prop Piece)* 1969  
Chumbo  
antimônio  
132 x 214 x  
234 cm  
The Museum  
of Modern Art,  
Nova York



movimento de integração com seu espaço fora. A luz desenha os volumes, mas, refletida, os torna leves, aéreos, ambientados. O que é reforçado pelo retângulo vazio do interior da escultura. Este, entretanto, é delimitado o suficiente para que não escape a ela. É um vazio que empresta, por suas arestas irregulares, algo da solidez dos volumes. Uma passagem para obras como as de Serra não ocorrerá sem um salto, como o que se descreveu atrás para a pintura de Pollock (item 3) em relação à fase de desdobramento da pintura moderna. Será então como que de trechos da obra de David Smith, recostados em paredes, dispostos em séries e outros modos de comunicação com o espaço do mundo em comum, que se dará boa parte da escultura moderna na fase de desdobramento (figs. 32,33).

## 6

A comunicação entre a obra e o espaço do mundo em comum na fase de desdobramento da arte moderna levanta um problema a ser resolvido para a conceituação do espaço moderno. Torna-se difícil distingui-lo de um espaço cotidiano qualquer. A diferença entre espaços usuais e espaços artísticos é fundamental para os últimos. Se ambos se interpenetram, como distinguir o artístico do não-artístico? Se para outras culturas e épocas a distinção não se faz tão necessária, isso não evita o problema. A cultura moderna é uma cultura secular, e é só no interior desta que a dimensão artística ganha autonomia. Autonomia, entretanto, que está em risco quando o espaço de uma pintura ou de uma escultura – pense-se em *Fool's House* ou em *Arco inclinado* – não se separa com nitidez do espaço do mundo em comum. Uma pintura ou uma escultura naturalistas, mesmo ruins, são, desse ponto de vista, mais artísticas que obras da fase de desdobramento da arte moderna. Possuem um espaço próprio, emoldurado ou bem contornado, e não levantam a questão costumeira: isto é arte? Diante de uma paisagem naturalista canhestra diz-se que é ruim, mas algo de artístico permanece. Obras

modernas, em especial as da fase de desdobramento, não possuem a mesma sorte. Mesmo magníficas, podem passar por simples coisas jogadas no espaço em comum (fig. 34). A possível indistinção entre as obras de arte e coisas no espaço em comum introduz a necessidade de conceituar melhor um espaço em obra. Se ele não é o próprio espaço do mundo em comum, mas



mesmo assim o requisita para participar da obra, de algum modo deve dele se diferenciar. Como a maioria dos espaços artísticos de pinturas e esculturas – mesmo os de outras épocas e culturas que uma visão histórica posterior considera artísticos –, um espaço em obra pode ser pensado como uma imitação. Isso o faz diferente de um espaço qualquer do mundo em comum.

Introduzir a noção de imitação no contexto da arte contemporânea é inusual.<sup>27</sup> A noção parece estar tão ligada ao naturalismo que se não é dele que se trata, também não seria dela. Uma reflexão sobre a imitação na pintura naturalista ajuda a compreender por que imitação e naturalismo são noções distintas. Na *Carta de amor*, de Vermeer,<sup>9</sup> é possível ver certas coisas. Não são as coisas ou as mulheres, porém, que são o cerne da imitação. Se tudo o que a pintura deixa ver pode ser considerado uma imitação, o que mais importa é o modo como as coisas são imitadas. É por uma perspectiva que os seres são vistos na pintura. E uma perspectiva não imita coisas, mas a visão das coisas.

<sup>27</sup> Foi mais nos domínios da crítica e da historiografia da arte moderna que a noção de imitação praticamente desapareceu. No âmbito da estética, ela continuou, de modos diversos, a ter importância para vários autores, como Adorno, Benjamin e Gadamer. Nenhum deles, porém, influenciou, salvo engano, as concepções deste ensaio. O livro de Pierre Somville, *Mimesis et art contemporain*, faz uma distinção importante entre a imitação compreendida como cópia das coisas e a concepção aristotélica da imitação como um processo que imita a "criatividade da natureza". As conclusões de Somville, entretanto, vão na direção de uma ontologia inspirada em Heidegger e Merleau-Ponty, da qual, novamente salvo engano, este ensaio se afasta. Ver Somville, 1979, pp. 8-9, 56-9.

34.  
Walter De Maria  
*Quilômetro quebrado* 1979  
500 hastes de latão maciço  
200 x ø 5 cm  
(cada haste)  
Dia Center for the Arts,  
Nova York

Que o espaço de *A carta de amor* é rigorosamente perspectivado o atesta sua construção por meio do ponto de fuga principal da perspectiva central, situado no cruzamento da linha vertical, que dista aproximadamente um sexto da largura do quadro de sua margem direita, com a linha horizontal, que dista aproximadamente dois quintos da altura do quadro de sua margem superior. Assim, se seres e coisas estão imitados na pintura, são vistos por um modo de imitação determinado, por apenas um caso da imitação em geral. E uma imitação em geral é uma abstração que apenas diz que entre o imitante e o imitado há uma relação que remete de configurações presentes no imitante para configurações assemelhadas no imitado, com este último, em princípio, ausente, embora o característico da imitação seja justamente torná-lo presente. O imitado, no caso da pintura de Vermeer, é uma visão. O imitante – *grosso modo*, a perspectiva do quadro – o imita, e de modo admirável. Pode-se mesmo olhar o quadro e esquecer em grande medida a imitação, pois essa é mesmo uma função da imitação. O desempenho ilusionista de uma perspectiva não se confunde, porém, com a noção de imitação em geral. O ilusionismo perspectivado imita o espaço e coisas no espaço conforme o ponto de vista de um observador. Imita uma visão, algo de individual e intransferível. Pensar que o espaço e as coisas se resumem à visão que se tem deles é uma confusão que, não desfeita, confundirá também imitação e naturalismo.

Um espaço em obra imita o fazer da obra. De diferentes maneiras, é algo para o que já se apontou antes. Uma distinção entre o imitante e o imitado, porém, não foi levada em conta, e é por meio dela que o conceito de espaço em obra pode ser mais bem compreendido. O espaço em obra é o imitante. O fazer da obra é o imitado. Entre o imitante e o imitado haverá semelhanças, ou não se justificaria o emprego da noção de imitação. As semelhanças que articulam o imitante com o imitado estão nos sinais expostos pela obra das operações que a teriam feito. É importante, nesse sentido, compreender que o fazer imitado na obra não é, necessariamente, um fazer não verbal. Num espaço em obra podem comparecer sinais de qualquer atividade humana espacializável. A mistura de operações não lingüísticas em *Fool's House*, como pendurar objetos, no caso uma vassoura, ou colar

e pincelar, não se choca espacialmente com o escrever, seja o manual, seja o tipográfico, nem com o indicar, que ocupa uma posição intermediária entre as atividades a princípio não verbais e as já de imediato significativas na pintura. As limitações do que pode ou não comparecer num espaço em obra são ditadas apenas pela capacidade de exibir sinais de um fazer no espaço.<sup>28</sup>

A diferença entre o fazer imitado e o fazer da obra também é importante para a compreensão da imitação do fazer da obra. Não são atos requeridos pelo próprio fazer da obra que um espaço em obra expõe, mas atos *como se* já voltados tão-somente para exporem sinais do fazer no imitante. Visto a partir da obra pronta, ou de qualquer um de seus estágios, o fazer imitado é um fazer sempre comprometido com a imitação. Mais precisamente, *Fool's House* não expõe os passos de determinado processo de produção de uma coisa – o quadro *Fool's House* –, mas apenas imita um conjunto de momentos do fazer que *parece* ter engendrado a pintura, não importando os demais momentos e, mais importante, não sendo relevante se os momentos imitados de fato existiram como *parecem* ter existido ou não.<sup>29</sup> Só uma pintura ou uma escul-

<sup>28</sup> Segundo a formulação de Steinberg, ao se referir a uma pintura de Rauschenberg, o plano pictórico passa a ser "uma superfície à qual qualquer coisa de imaginável e à mão poderia aderir" (Steinberg, 1972, p. 88). Ao imitar o fazer da obra, um espaço em obra não limita, deste modo, a dimensão significativa das obras apenas ao fazer nelas imitado. Os sinais do fazer não excluem qualquer âmbito semântico passível de espacialização que mostrem esse âmbito como algo que adentrou a obra.

<sup>29</sup> A assimetria na relação de semelhança entre o imitante e o imitado proposta por Gombrich para a arte naturalista talvez possa ser generalizada para a imitação artística em geral. Ao afirmar que "o mundo nunca se assemelha exatamente a um quadro, ao passo que um quadro pode tomar a aparência do mundo" (Gombrich, 1971, pp. 483-4), diz-se algo simples mas cujas implicações são extremamente fecundas. Se o imitado (o mundo) não se assemelha bem ao imitante (o quadro), mas o imitante toma a aparência do imitado, há então uma assimetria no interior da imitação naturalista. Exigiria muito tempo percorrer toda a argumentação de *Arte e ilusão* para mostrar a riqueza e a pertinência da postulação de tal assimetria por Gombrich. *Grosso modo*, sua teoria propõe que um pintor não imita numa pintura naturalista o que observa. Se, pronta a obra, a pintura se assemelha a uma visão, isso de modo algum implica que a visão imitada foi a origem da imitação. A raiz da imitação naturalista, para Gombrich, está no que o pintor primeiro ensaia e depois confronta com a aparência do mundo para avaliar a semelhança. Numa adaptação do que Gombrich afirma do naturalismo para a espacialidade da arte contemporânea, torna-se possível dizer que o fazer da obra não

tura da fase de desdobramento da arte moderna possui uma espacialidade inteiramente apta para a imitação do fazer da obra. Aberta para o espaço do mundo em comum, a espacialidade da obra tem o aspecto de um espaço prático, de afazeres.<sup>30</sup> Como um anteparo, na pintura, ou como um arranjo espacial de elementos, mesmo que de um único elemento, na escultura, o espaço da arte contemporânea, ao se mostrar aberto ao espaço do mundo em comum, tem aí a maneira pela qual as operações que são nele imitadas o adentram. Continuando com o exemplo de *Fool's House*, não há como ter coisas penduradas, coladas etc. em seu espaço a não ser tomando-o em sua exterioridade. Um espaço em obra é um exterior num exterior. *Arco inclinado* só se interpenetra com o espaço da praça porque a escultura surge exibindo sinais de sua construção e implantação desde fora dela, na fronteira entre a obra e a praça. É desse modo que não se confunde com uma chapa qualquer de ferro solta na praça.

A noção de imitação aqui introduzida para que se compreenda melhor a conjunção, num espaço em obra, do espaço da obra e do espaço do mundo em comum possui também uma motivação histórica. Dado que, para uma compreensão do espaço contemporâneo, todo o destino da arte ocidental parece estar em causa – a luta da arte moderna contra um espaço naturalista, até seu desligamento definitivo dele –, a noção

---

se assemelha a um espaço em obra, ao passo que um espaço em obra se assemelha ao fazer da obra apenas na medida em que este é posto pelo imitante. O fazer imitado, desse modo, pode assemelhar-se a momentos do fazer da obra, mas não o inverso. O que leva ao problema, é verdade, de saber o que responde pela captura do imitado no imitante – dado que a obra é algo que é feito. Não sendo o fazer já na obra imitado, só pode ser o fazer da obra enquanto ele é um imitar. O imitar, porém, se interpretado como um fazer, ainda que um fazer muito específico, será, como para Gombrich, assemelhado a um processo de ensaios e correções. Ora, não é esse processo de ensaios e correções que a obra imita. Mesmo numa obra em que se imite um processo de ensaios e correções, haverá antes um *outro* processo de ensaios e correções que origina a obra e que por ela é suprimido. Em todo fazer artístico, há uma *diferença operativa* entre o fazer da obra e a obra. Ainda que esta imite seu próprio fazer, a diferença não é eliminada. Ao contrário, é a existência da diferença que possibilita a imitação e a semelhança – embora uma semelhança assimétrica – entre diferentes.

<sup>30</sup> Entre o espaço plano de uma escrivadinha em desordem e o plano de uma pintura passa a haver, para Steinberg, mais proximidade do que com a antiga integridade da superfície pictórica. Ver Steinberg, 1972, p. 88.

mais constante, e que no pensamento ocidental sempre permaneceu basicamente circunscrita à esfera da arte, é a noção de imitação. Ela é a categoria talvez mais duradoura das teorias da arte. Já a noção, por exemplo, de representação,<sup>31</sup> é posterior e aplica-se a outros âmbitos além do da arte: a filosofia da lógica, a epistemologia etc. É que na imitação a passagem do representante (o imitante) ao representado (o imitado) é, por assim dizer, direta. Diante do imitante passa-se com maior facilidade ao imitado se a relação é de semelhança e não de representação. Em *A carta de amor*, vêem-se os seres como presentes, não como representações. Noções como a de representação e aparentadas deixam uma nuvem epistemológica entre o imitante e o imitado. O que há de específico na imitação se perde: a presença do imitado, ainda que se apresente filtrado pelo imitante. Vale a pena insistir novamente que uma tal relação entre imitante e imitado não é exclusiva do naturalismo. Há vários modos de imitação. O naturalismo é apenas um deles. Seu poder de convencimento, sua passagem do imitante ao imitado, reside na forte ilusão de presença do imitado. Se a perspectiva imita uma visão e se a visão – não as coisas vistas e o espaço – é por essência individual, o naturalismo pode despertar em cada um o sentimento de que nada, além do naturalismo, é requerido para uma imitação. Com isso se confunde a imitação naturalista com a noção de imitação em geral. Confunde-se o específico com o geral. Este último só pode mostrar outros de seus modos quando se abandona o ponto de vista de uma subjetividade isolada – cuja medida é o que se encaixa na auto-suficiência de sua inspeção solitária do mundo e da qual a visão, submetida a um ponto de vista, é a tradução espacial.

Basta imaginar uma imitação não naturalista – em que uma imagem sacra medieval, por exemplo, também torna presente um ser

<sup>31</sup> A rigor, como o mostra Heidegger, a noção de representação só adquire toda sua importância a partir do século XVII, com Descartes. Segundo Heidegger, a representação passa a ser o meio pelo qual o eu, compreendido como sujeito e fundamento da verdade, se relaciona com o existente. Já na Grécia antiga, não é sob a forma da representação que o acesso ao existente se dá e também não é no eu que se fundamenta tal acesso. Ver Heidegger, 1938. Se o pensamento de Heidegger neste ponto for correto – e parece haver um consenso de que é –, a representação é uma noção relativamente recente no pensamento ocidental.



ausente – para pôr abaixo a concepção perspectiva da imitação naturalista como estrutura geral da imitação. Uma escultura ioruba pode despertar a presença de uma divindade de modo até mais intenso do que uma escultura naturalista. A relação entre o imitante e o imitado só mostra corretamente o grau de presentificação do imitado quando a obra está inscrita em práticas culturais de uma determinada sociedade. Num espaço em obra, a proximidade entre o imitante e o imitado é menor do que no naturalismo, mas não porque o poder de convencimento de uma imitação resida apenas no naturalismo. Espaço da arte numa sociedade radicalmente secularizada, o espaço em obra não possui apoio nem na imitação de processos naturais da visão, nem em processos religiosos ou mágicos. Pode tematizá-los, mas não há como invocá-los ou recorrer a eles. As práticas sociais em que se apóia são de pronto culturais, e de uma cultura laica. Assim, mesmo sendo uma imitação menos intensa, a que remete do espaço em obra ao fazer da obra – e que não o presentifica como uma ilusão, mas por sinais de operações que em parte tornam transparente e em parte obstaculizam a passagem ao imitado – não deixa, porém, de ser uma imitação. O que se perde em presença do imitado numa tal imitação ganha-se em compreensão da própria arte. Um espaço em obra, mais do que outros esquemas espaciais genéricos, imita as operações ou a arte da sua consecução. Não a arte em geral, como se o pintor moderno pintasse não a sua pintura, mas a generalidade da pintura. Num espaço em obra fica imitado um modo singular de se fazer arte, no qual determinada obra expõe-se como em se fazendo na medida que imita o seu fazer.

Para distinguir completamente um espaço naturalista de um espaço em obra – o que se fez com ajuda da noção de imitação e seus diferentes modos –, não basta dizer que uma pintura naturalista imita uma visão. Uma escultura naturalista não é a imitação de uma visão. Se até aqui a distinção entre a escultura naturalista e a escultura moderna foi feita por meio do rompimento do contorno – total, na fase de desdobramento da arte moderna; parcial, na fase de formação –, é preciso admitir que tal distinção não é completa. Ela pouco diz sobre o que é específico do contorno e da superfície contínuos de uma escultura naturalista. Eles são integrantes da escultura naturalista, mas não são exclusividade



dela. Uma escultura como *Peixe*, de Brancusi (fig.35) – a despeito da descontinuidade típica de Brancusi entre a base, parte essencial de suas esculturas, e a parte superior –, também possui um contorno e uma superfície contínuos, embora a relação com a base e um grande estreitamento da vista frontal do peixe e seu desenho abstrato indiquem tratar-se de uma escultura moderna da fase de formação. Não houvesse, porém, o conhecimento prévio de que a obra é de Brancusi e estivesse instalada por engano num departamento de arte primitiva de um grande museu, o espectador poderia ter a impressão de estar diante de uma obra de outra cultura. Ele se encantaria com as estrias do mármore – como se por elas o peixe nadasse – e com sua redução a um esquema básico, no limite da fisionomia que encarna. Ainda que mergulhado, estaria estático, e os diversos tamanhos e formatos dos três anéis cilíndricos que com solenidade o sustentam indicariam que talvez ali houvesse um ser que desempenharia um papel importante na cultura em questão. Se tal interpretação é fantasiosa, indica, porém, o quanto a interpretação da imitação liga-se a contextos culturais determinados.

35.

Constantin

Brancusi

*Peixe* 1930

Mármore cinza  
sobre bases de

mármore e  
calcário

127,3 x 180 x

81,5 cm

The Museum  
of Modern Art,  
Nova York

O contexto cultural das esculturas naturalistas é a imitação de um instante da ação de um ser em movimento.<sup>32</sup> Pouco importa se o ser se move ou se repousa, pois o repouso também é imitado como um instante de parada para o qual o movimento destinou-se. Na imitação naturalista do repouso de um ser imita-se um ser pronto ou apto para agir ou que acaba de agir. Pode-se argumentar que a imitação do movimento não é própria apenas do naturalismo (fig. 36). Entretanto, não é o movimento, mas um seu instante, que a escultura naturalista imita. Num ser em movimento e de movimento, na continuidade de sua ação, dinâmica ou repousada, um instante é recolhido para a imitação naturalista. No *Davi*, de Bernini (fig. 38), é um instante preciso de uma ação violenta que está imitado. O que faz que a imitação do instante da ação seja naturalista é que o ser em movimento, em cada uma de suas partes, não apenas no conjunto, encontra-se imitado e em união com o todo em cada

<sup>32</sup> As considerações aqui desenvolvidas sobre a relação entre o naturalismo e a imitação de um instante da ação baseiam-se nas análises de Gombrich do surgimento do naturalismo na Grécia antiga tal como descrito em *Arte e ilusão*. Ver Gombrich, 1971, pp. 167-76.



área da superfície contínua que encarna seu ato. Torsos e ruínas de esculturas naturalistas ainda guardam força porque são fragmentos de uma totalidade orgânica em que cada parte revela, além de si, sua integração com o todo (fig. 37). O resultado da imitação do instante de uma ação é, na pintura, uma perspectiva. Também não há perspectiva sem seu instante, por exemplo, em *A carta de amor*. A perspectiva, porém, é

um instante apreendido de um determinado ponto de vista. Já os diversos pontos de vista pelos quais se olha uma escultura não são perspectivas, no sentido rigoroso da imitação de uma visão numa superfície bidimensional. Uma escultura possui três dimensões. O que há em comum entre uma pintura perspectiva e uma escultura naturalista é que a última, como a primeira, imita os seres conforme os veríamos em ação. Uma escultura naturalista não imita uma visão; ela imita para, e em conformidade com, a visão. E, como na pintura naturalista, imita em conformidade com uma visão que é, *grosso modo*, natural, óptica. Davi, na escultura de Bernini, é visto sem recurso a nenhum expediente extra,

a não ser o contexto interpretativo do naturalismo, que assimila o ver à visão natural e não a outras formas de aparição. Uma distinção completa entre um espaço em obra já formado e um espaço naturalista pode ser feita, assim, distinguindo o em obra do óptico. Desde que este último seja entendido como uma conformidade à visão natural e não – segundo uma sólida tradição de história da arte o propôs – como oposto ao tátil ou ao

acima  
36.  
Tapeçaria de Bayeux  
*Cenas da batalha de Hastings*  
1066-82  
Musée de la Tapisserie de la Reine Mathilde, Bayeux, França

à esquerda  
37.  
*Torso Belvedere*  
[provavelmente séc. I a.C.]  
Mármore  
alt. 159 cm  
Musei Vaticani, Roma

à direita  
38.  
Gianlorenzo Bernini  
*Davi* 1623-24  
Mármore  
alt. 190 cm  
Galleria Borghese, Roma





linear, os quais, mais próprios da escultura, se oporiam ao óptico, mais próprio da pintura, e de tal modo que certas épocas da escultura poderiam ser mais ópticas ou pictóricas, enquanto outras, da pintura, seriam mais lineares ou escultóricas.

Se é possível distinguir esquemas espaciais genéricos uns dos outros, também é preciso salientar que eles estão no limiar de um processo de abstração. Além deles, não há muito o que dizer a não ser que há espaço. Num tal nível de abstração, convém pôr a questão da relação entre um esquema espacial genérico e obras singulares. Um primeiro aspecto dessa relação consiste num possível empobrecimento das obras pelo fato de pertencerem a um determinado esquema espacial. Se a noção de esquema espacial genérico for pensada à maneira de um conceito que determina inteiramente seus casos, há motivos de sobra para questionar a validade de pesquisas sobre espacialidades genéricas. Os conceitos destas, porém, não são completos, mas incompletos. O fato de *Carta de amor*, de Vermeer, *Fool's House*, de Johns, e *Ritmo de outono*, de Pollock, pertencerem a duas diferentes espacialidades genéricas não as torna meros casos de aplicação dos conceitos espaciais correspondentes. Se o espaço da pintura de Vermeer é perspectivo, o de Johns um espaço em obra já formado e o de Pollock um espaço em obra em formação, isso está longe de esgotar a singularidade das obras. Conceitos de teoria da arte necessitam ser tomados no nível de abstração em que se movem. Das obras singulares até eles sempre é possível abstrair certos aspectos e ter as obras à vista para verificar em que nível de abstração se está trabalhando. Já dos conceitos para as obras, um caminho que levasse à completa determinação das obras não é possível – como se se tratasse, por exemplo, de exibir um círculo individual a partir da definição de um círculo. É que as obras de arte, quando consideradas conceitualmente, são desconsideradas sob outros aspectos. Conceitos de teoria da arte não são genéricos à maneira de muitos conceitos científicos. A abstração, em teoria da arte, deixa sempre grande parte da inesgotável riqueza do singular de lado. Uma pintura de Vermeer considerada apenas como uma perspectiva é um empobrecimento da pintura de Vermeer. Não é uma caracterização, entretanto, errônea. É apenas, na sua generalidade, parcial.

Sem conceitos, entretanto, não há pensamento teórico, ainda que faltem com a singularidade – nunca inteiramente exprimível – das obras de arte.

Se esquemas espaciais genéricos pouco dizem das obras singulares, não deixam, porém, de circunscrever os modos, embora muito amplos, do que elas estão aptas a comunicar. Esse é um segundo aspecto a salientar na relação entre os esquemas e as obras. Nem tudo pode ser comunicado igualmente, em idades, períodos ou fases da história da arte diferentes, sem levar em conta esquemas espaciais genéricos distintos. Se, como antes afirmado, um espaço em obra é um espaço secularizado, o que nos comunica também é de índole secular, mesmo que possa tematizar conteúdos não seculares, assim como, por exemplo, uma antropologia da magia que não é ela mesma mágica. Apesar de genéricos, em esquemas espaciais já se encontra uma primeira determinação do que as obras comunicam. É assim que *Ritmo de outono*, de Pollock, pertencente a um espaço em obra já praticamente formado, não é um espaço mítico, onde, apesar das variações, repetições básicas marcariam uma espécie de rito. Também não é um tipo de espaço caligráfico, um pouco à maneira de certas pinturas orientais, e que captaria uma fisionomia emblemática daquilo que seu título poderia indicar como tema: os ritmos do outono. Nada impede interpretações nessas direções. Elas só são possíveis, entretanto, levando-se em conta o caráter secular da espacialidade da pintura. Como imitação de seu fazer, a obra é um registro de movimentos. Não há nada de misterioso nela além do mistério que toda grande obra não é capaz de abolir. Mistério palpável, entretanto, pois é um entrecruzamento do olhar com os movimentos que a obra promove. Cada rastro de tinta, com seus caminhos e descaminhos, se junta a outros para formar o conjunto da pintura. O labirinto da obra, caótico, embora ordenado, convulso, embora sereno, não remete apenas a um registro de gestos. O registro também conduz o olhar. Suspensos e pulsando junto a um fundo indefinido, olhar e movimento são pegos num jogo que não parece ter outra finalidade senão expor os impulsos, ainda não de todo definidos, às vezes mesmo antagônicos, das movimentações do olhar e dos gestos preparando-se para se situarem no espaço e também situá-lo. Se há um

mistério na obra, é o mistério de que se olhe para agir, se aja para olhar, e que a pintura de Pollock exhibe, por assim dizer, nos seus bastidores.<sup>33</sup>

Um terceiro aspecto a considerar é em que grau esquemas espaciais genéricos participam da percepção da obra pelo espectador. É um ponto importante, na medida em que as hipóteses sobre a arte moderna aqui propostas apóiam-se em análises de esquemas espaciais que, mesmo genéricos, espera-se que possuam visibilidade em cada obra singular para o espectador. Mas nada garante que os conceitos aqui desdobrados não sejam apenas constructos teóricos independentes da singularidade das obras. Uma boa razão para desconfiar da validade dos esquemas está no fato de que ninguém presta muita atenção na perspectiva de uma pintura naturalista enquanto a aprecia, a não ser por uma deliberação ou porque a obra, de maneira enfática, mostra-se perspectivada. Quem olha *A carta de amor* muito mais se beneficia da cena que a pintura oferece a seu olhar do que se dedica a esmiuçar sua perspectiva. Uma coisa é mesmo muitas vezes incompatível com a outra, sobretudo em obras naturalistas. A mistura de atenção e distração que acompanha a apreciação da obra se desfaz quando a atenção se volta demais para exames deliberados. Para um espaço em obra ocorre, ainda que menos, algo assemelhado ao que se passa para um espaço naturalista. Menos porque os sinais do fazer sempre aparecem num espaço em obra – com diferentes intensidades de obra para obra, é verdade – bastante salientados, enquanto os estratagemas ilusionistas, entre eles a perspectiva, ocultam-se num espaço naturalista. Mesmo uma tal diferença, porém, não leva a atenção para a imitação do fazer a ocupar primordialmente o espectador. Seria teoricamente frustrante, entretanto, se os esquemas espaciais genéricos, mesmo que não prevalescentes na apreciação, não participassem da percepção das obras. Frustrante porque a relação entre os conceitos e as obras seria apenas cognitiva e exigiria mais raciocínio

<sup>33</sup> A descrição acima da pintura de Pollock é uma paráfrase dos quatro primeiros parágrafos da segunda parte de *L'Oeil et l'esprit*, de Merleau-Ponty. Ver Merleau-Ponty, 1960, pp. 16-8. Entre as obras modernas que se coadunam com o pensamento de Merleau-Ponty sobre a pintura, a de Pollock é uma das mais afins, ainda que não a cite. Seria necessário um outro ensaio, entretanto, para mostrar como a filosofia da pintura de Merleau-Ponty encontra dificuldades se o que se deseja é uma compreensão da arte contemporânea.



e deliberação do que é necessário habitualmente na percepção das obras de arte. E se não há como negar que a apreciação das obras singulares dispensa uma atenção detida em relação a seus esquemas genéricos, como então admiti-los na percepção das obras?

É de modo tácito que os esquemas espaciais genéricos participam da apreciação. Informam o olhar mais do que o olhar os examina. Possibilitam a apreciação mais do que esta atenta a eles. Isto seria uma forma *ad hoc* de salvar a dimensão perceptiva dos esquemas, se uma dimensão tácita não estivesse presente em outros tantos conceitos que as humanidades empregam, sem que abram mão, em algum grau, de uma conexão direta com a dimensão da cultura a que dizem respeito. É assim que um falante pode desconhecer o conceito de verbo sem deixar de ter com ele uma familiaridade, uma compreensão tácita. Nisso o lingüista está na mesma condição, pois a este não ocorre a todo momento o conceito de verbo quando um deles surge em sua fala. Não é um esquema espacial óptico ou um esquema espacial em obra o que mais importa na apreciação das obras singulares naturalistas ou modernas. Elas comunicam muito mais. Não se pode decidir, porém, se tais esquemas são convincentes ou não tomando por base apenas a condição costumeira de apreciação do espectador diante de obras singulares. Não é o que se mostra com mais prevalência quando se olha esta ou aquela obra singular que pode decidir a validade dos esquemas, mas critérios que considerem a natureza abstrata deles. Vale insistir, entretanto, que num espaço em obra sinais do fazer se mostram muito mais do que os artifícios empregados pelo naturalismo. Este último necessita da ilusão e necessita portanto ocultar suas estratégias. Já num espaço em obra, a arte se encontra mais exposta. Para prosseguir na comparação com a língua, o espectador de um espaço em obra corresponde menos a um falante já familiarizado com a linguagem e mais a um que a aprende. A obra então expõe junto com o que comunica também passos para compreendê-la. E se é verdade que toda arte ensina em grande parte a maneira de olhá-la, a arte contemporânea – com as vantagens e desvantagens que daí decorrem – é muito mais incisiva nesse sentido.

Entretanto, a formulação de um novo conceito carrega muitas vezes obscuridades que ainda não puderam ser transpostas, ou, ainda

pior, costuma não ser convincente. Assim, convém considerar, mais uma vez, a definição de espaço em obra. As noções de espaço, obra, imitação, sinal e fazer, tomadas separadamente, não apresentam grandes dificuldades quanto ao que significam. São noções habituais que não costumam causar problemas de compreensão quando usadas no dia-a-dia. Dizer, entretanto, que "um espaço em obra imita, por meio dos sinais do fazer, o fazer da obra", é algo que não soa costumeiro e que parece, à primeira vista, bastante ininteligível. O problema não está numa aparente circularidade da definição. A expressão "espaço em obra" pode ser trocada pela expressão "espaço contemporâneo". Se se preferiu a primeira à segunda foi justamente para já reter algo da definição do espaço contemporâneo. Também a repetição do termo "fazer" não prejudica a definição, mas apenas reforça a condição aí implícita de que os sinais não são sinais em geral, mas sinais do fazer. No entanto, se o problema não está na correção da definição, certamente está na conjunção de seus termos. A expressão "espaço em obra" foi razoavelmente elucidada. A noção de imitação, contudo, está tanto habitualmente quanto etimologicamente associada à noção de imagem. E, se é por meio de sinais que um espaço em obra imita, é preciso admitir que entre imagens e sinais há grandes diferenças. O termo "fazer", assim como a expressão "fazer da obra", também não se opõe a seus significados costumeiros. O nó do problema parece situar-se, assim, na atribuição de qualidades imitativas a sinais. Se a imitação do fazer da obra se desse por meio de imagens, nada fugiria a significados usuais. É desse modo que obras naturalistas podem, até certo ponto, imitar o fazer delas próprias por meio de imagens. O espelho redondo em *O casal Arnolfini*, de Van Eyck (figs. 39, 40), não é, em certa medida, uma imitação da consecução da obra como um artefato óptico plano que deixa ver as coisas e as pessoas em profundidade e de acordo com a luz que nelas se reflete?

Exemplos desse tipo não faltam na história da arte. Porém, a distinção entre um espaço em obra e um espaço naturalista não existiria se a imitação do fazer da obra se desse por meio de imagens. Isso não justifica, é verdade, a pertinência da definição de espaço em obra. Apenas mostra que se um espaço em obra imita seu fazer, não o imita



39.

Jan Van Eyck

*O casal*

*Arnolfini* 1434

Óleo sobre  
madeira

82 x 60 cm

National Gallery,  
Londres

40.

Jan Van Eyck

*O casal*

*Arnolfini*

(detalhe)

por meio de imagens. Poderá imitar por meio de sinais? Que sinais do fazer da obra se encontrem em obras modernas e, em especial, em obras contemporâneas, também é algo que foi razoavelmente elucidado. O que, de fato, não soa bem, e mais parece um círculo quadrado dos contra-sensos, é desejar conjugar imitação e sinais. No lugar do termo "imitação" na definição proposta não seria melhor empregar um outro? Ou, segunda opção, não será melhor abdicar da expressão "sinais do fazer", uma vez que se deseja introduzir a noção de imitação? A última opção, porém, não é boa. Sinais do fazer, como já salientado, são observáveis nas obras modernas e contemporâneas. Resta questionar, então, o emprego do termo "imitação". Dado que sinais não são imagens, como podem imitar? Sinais, no uso cotidiano do termo, assinalam, indicam, referem, mas não costumam fornecer uma imagem do que apontam. A definição proposta não segue, desse modo, a norma de juntar palavras segundo seus usos de costume. Constrói, assim, um conceito teórico que não corresponde a uma sentença da linguagem cotidiana. Se afastaria, por isso, de uma certa evidência que o leitor deveria ter ao confrontar a sentença com o que descreve. O que não é uma razão, entretanto, para considerar o conceito impertinente. Conceitos científicos costumam passar por muitas mediações até que encontrem palavras de uso corriqueiro que os traduzam. O conceito de espaço em obra, porém, não é um conceito de ciências naturais. É necessário que o leitor e o espectador percebam, em boa medida, uma imitação num espaço em obra. Mas se sinais não são imagens, como

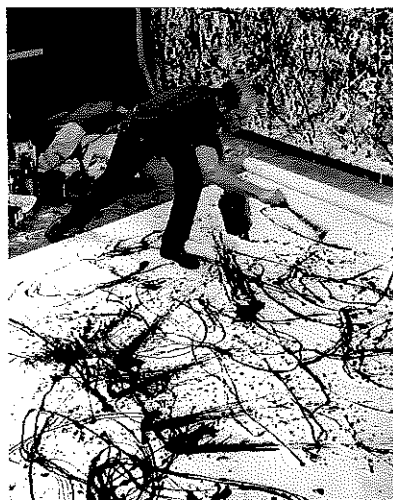
dar motivos para uma tal percepção? Se sinais não são imagens, não formam, entretanto, uma classe de signos unívoca. Se sinais assinalam, importa também o que assinalam. Sinais do fazer não são, por exemplo, sinais de trânsito. No entanto, sinais de trânsito não apenas indicam, mas necessitam um contexto de compreensão que possibilite traduzi-los por sentenças do tipo "siga em frente". O contexto de compreensão de um sinal é, assim, um complemento de sua significação. Caso contrário, nunca se saberá o que o sinal sinaliza.

O contexto de compreensão de um sinal do fazer, no que toca a um espaço em obra, implica que ele não seja apenas sinal de um fazer em geral, mas um *sinal* do fazer *da obra* na qual pode ser percebido. Para seguir com o exemplo dos sinais de trânsito, a percepção destes possibilita o fluxo dos veículos: "siga em frente", "proibido contornar", "atenção" etc. Não são, em geral, sinais imitativos, pois se a luz verde do semáforo significa "fluxo desimpedido", significa isso por convenção. Os sinais do fazer da obra possibilitam, por sua vez, o fluxo do olhar num espaço em obra. Mas não são sinais convencionais. "Aqui uma linha foi traçada", "ali um papel foi colado" são sentenças que descrevem o que o espectador pode perceber num espaço em obra por meio de semelhanças visuais entre os sinais do fazer e o fazer. Se não há a presença de nenhum agente, instrumento ou matéria ainda em elaboração numa obra de um espaço em obra, se não há, assim, a realidade de um fazer que é um *traçar* ou um *colar*, há, porém, *traços* e *colagens*. O sinal do fazer, então, *significa* o fazer, mas *não é* o fazer, e, dado que significa por semelhanças visuais e perceptíveis, *imita* o fazer. É assim que um artista poderá dizer: "Eu gostaria de pincelar como De Kooning". O que tem diante de si, porém, não é o pincelar de De Kooning, mas apenas pinceladas que imitam o pincelar de De Kooning (fig. 41). Perceber a imitação num espaço em obra não é, desse modo, algo que exija grandes mediações para que se caminhe do conceito de espaço em obra até sua percep-



41.  
Willem De  
Kooning  
*Porta para o rio*  
1960  
Óleo sobre tela  
203 x 178 cm  
Whitney  
Museum of  
American Art,  
Nova York

ção numa obra. Exige apenas um treino em distinguir o imitante (o sinal do fazer) do imitado (o fazer da obra) num contexto de compreensão espacial próprio da arte moderna e, em especial, da arte moderna na sua fase de desdobramento. Mas, visto que a relação entre o imitante e o imitado tende, como em toda imitação, a elidir, em maior ou menor grau, o imitante, nada impede que se diga, por exemplo: "Que pincelar magnífico é o de De Kooning". Pincelar, entretanto, que só existe na



42 e 43.  
Hans Namuth  
Pollock  
trabalhando em  
*Ritmo de outono*  
1950

obra enquanto é imitado, pois de um pincelar não imitado nada é possível dizer por meio da obra. As fotografias de Pollock no trabalho são obras de Namuth (figs. 42, 43), não de Pollock. A obra de Pollock é outra coisa. Em *Ritmo de outono*, o fazer da obra está imitado por sinais e não fotografado e exposto por meio de imagens. 18

