

O fim da escultura

DANIEL PIZA

DANIEL PIZA

é jornalista, editor de cultura do jornal *Gazeta Mercantil* e crítico de arte da revista *Bravo!*

Caminhos da Escultura Moderna, de Rosalind Krauss, tradução de Julio Fischer, São Paulo, Martins Fontes.

Serra, Placas de Aço Empilhadas, 1969. Leo Castelli Gallery, Nova York



Toda escultura moderna é uma espécie de *totemização*. Há uma recusa da certeza mimética, da cópia da realidade, em abertura para a incisão mítica, para o referencial abstrato ou arcano. O escultor moderno, a partir de Rodin, abandona o *corpus* aristotélico, de contornos firmes e figurações fixas, e instala na forma tridimensional a instabilidade. Não se trata mais da “estátua” que se ergue a partir do pedestal, e sim de um objeto que ganha mobilidade e imprecisão, expandindo-se para o vazio ou deixando-se cortar por ele. As noções clássicas de peso e volumetria são minadas, e o que se apresenta ao espectador é mais um processo do que um produto. O ornamento, o acabamento e a unidade dão lugar ao silêncio, ao indefinido e à multiplicidade. Como um totem, a escultura moderna reside na fronteira nebulosa entre o fixo e o livre, o real e a interpretação, o concreto e o conceito.

É isso que Rosalind Krauss tenta dizer em *Caminhos da Escultura Moderna* e não consegue. A autora de *O Inconsciente Óptico*, *The Picasso Papers* e outros livros superestimados pela estética contemporânea é conhecida também por sua linguagem afetada, obscura, que parece tatear em busca de definições que nunca encontra. No livro sobre a escultura moderna, diz que tentou dar mais clareza a idéias trocadas em suas aulas, atendendo a exigências dos alunos, mas o resultado é um conjunto de obviedades travestidas de opiniões originais ou sutis. Não que ela esteja sempre errada no que quer dizer, mas seu livro nunca deixa o ponto de partida. Ignora paralelos entre as diversas correntes estilísticas e se perde no jargão desnecessário.

Foi na escultura que o Modernismo encontrou, afinal, uma frente de definição mais clara, em oposição aos princípios clássicos que essa arte, por sua própria estrutura sintática, parecia encarnar tão coerentemente. A pintura mudou muito entre o Renascimento e Picasso, passando por criadores tão díspares quanto Velásquez, Rembrandt, Delacroix ou Cézanne. A escultura, não. De Michelangelo até Rodin

havia muito mais em comum,

fosse ela produzida onde fosse. Foi Rodin quem rompeu com o assertivismo michelangesco, em que a matéria se afirma solidamente, ainda que em direção ao transcendente. Foi ele quem criou uma escultura em que a superfície deixa de ser revestimento de uma essência e passa a ser, ela mesma, um elemento desestabilizador, contaminado de personalidade, de particularidade.

A questão central da escultura, do *stonehenge* até hoje, é seu equilíbrio, a maneira como agrega massas, volumes, em torno de um eixo, permitindo a observação por todos os lados. Assim, o texto da contracapa está equivocado ao dizer que “a escultura do século XX apóia-se num cruzamento de tempo e espaço”. Toda escultura se apóia nesse cruzamento. Toda escultura é concebida em sua tridimensionalidade e, portanto, na possibilidade de ser olhada de diversos ângulos, rodeada, auscultada. Ou melhor, qualquer coisa na vida, inclusive uma pintura, só se realiza no decorrer do tempo, sem o qual não existe. Um grande escultor é, em qualquer época, o que está ciente de que a observação não será uniforme, unifocal. É o que provoca no espectador uma sensação que começa já por sua presença física, com profundidade inerente. Assim é em Michelangelo, Canova ou Degas.

O que a escultura do século XX faz é modificar o cruzamento, retirá-lo da correspondência binária, gravitacional, em que espaço e tempo se somam para produzir uma suposta unidade. Ela rompe com tal hierarquia; afasta a figura da representatividade ideal ou realista; quebra o espelho e subverte seu arranjo antropomórfico. Em Rodin ou Degas corpos se projetam no ar com bases precárias, no limite do desabamento, da queda, a tal ponto que na *Porta do Inferno* Rodin coloca Dante como o pensador que observa “o som e a fúria” dos círculos inferiores, onde os homens já não se acham; caem ou estão suspensos e assustados. Mesmo o Balzac que parece grandioso é totemizado, elíptico, e sua aparência de inacabado provocou rejeição da encomenda. Todo equilíbrio é passageiro.



A escultura moderna seria uma radicalização desse modo de subverter o prumo e o peso. Krauss vai aos exemplos conhecidos estudar essa instabilidade que nunca batiza. Trata do construtivismo russo, trata de Duchamp, Brancusi, Henry Moore, David Smith, Anthony Caro, Calder, Gabo, chega até Donald Judd, à *land art* e Richard Serra. Poderia ter falado mais em Matisse, um dos maiores escultores do século. Passa muito rápido por Giacometti no capítulo sobre Surrealismo. E não faz nenhuma operação de juízo mais honesta, nem chega a sínteses que são claras para quem atravessa o lodo de frases como “atingindo uma qualidade plana que constitui uma inexorável apresentação do espaço pictórico como algo tão-somente externo”. O que se podia esperar de alguém que acredita no conceito de “inconsciente óptico”, como se fosse uma função cerebral detectável por experimentos?

Cada um dos artistas ou estilos analisados adota uma estratégia para curto-circuitar ou reverter os caminhos da escultura clássica. Duchamp parte de objetos preexistentes a que dá outro significado com alguns gestos de orientação social, como o urinol batizado de “Fonte”, para ironizar a inocência da obra única, sacralizada no espaço público e apropriada por colecionadores. Brancusi avança *ab ovo*, com formas arquetípicas que se sustentam por tensão mínima e parecem recortadas pelo ar em vez de recortá-lo. Henry Moore vivifica o abstrato pela sugestão e pela matéria. Calder cria “móviles” que nunca definem sua ocupação do espaço, recusando a inércia por sua própria natureza. Judd e colegas usaram a repetição e a modulação para (des)iludir nosso senso de proporção e finitude. Richard Serra intervém no ambiente, serpenteando por sua arquitetura para desvirtuar nosso próprio senso de dimensão e deslocamento. E assim por diante, sem que Krauss consiga apontar e relacionar essas estratégias com clareza, a não ser em breves passagens.

A meio caminho entre o orgânico e o arbitrário, o real e o mítico, o figurativo e o abstrato, a escultura moderna criou em

**Salvador Dalí,
Vênus de Milo
com Gavetas,
1936. Gallerie
du Dragon,
Paris**

todas as suas vertentes uma nova forma de perceber o espaço, tirando-a da axiometria e da simetria tradicionais. Vazios puderam ser vistos como sólidos, cortes puderam funcionar como expansões, pesos foram convertidos em levezas. No jogo entre contornos e profundidades o olhar aprendeu que o conteúdo não se aprisiona na forma e vice-versa. Aprendeu igualmente, e isso Krauss tampouco observa, que não há como trocar uma unidade por outra: que não há como deixar de referir-se a eixos e equilíbrios que são da natureza inescapável do observador, ainda que para flexibilizá-los ou pulverizá-los. Assim, no caso dos minimalistas e da *land art*, aquilo que era vital e humano para os modernos se tornou muitas vezes esquemático e vago – o que Serra percebeu, em sua atenção à escultura como vetor da ambientação, e Krauss não percebeu, porque não tem críticas a fazer, apenas delineamentos teorizantes.

Em outras palavras, a instalação não pode ser vista como desdobramento dessa escultura, porque trabalha com um repertório cultural do indivíduo incorporado a um ambiente cênico; é outra linguagem. A instalação quer transformar o espectador, mas a escultura quer ser transformada por ele. Se ela ampliou seus limites e saiu do classicismo, não foi para se entregar a tal romantismo. Ela continua sendo o que é, escultura moderna, toda vez que se colocar como objeto único, até quando for para satirizar o objeto único. Krauss acha que a passagem da escultura para a instalação foi sua “plenitude”, mas a grande ironia da modernidade é que ela não se explica com historicismo; o pós-moderno, como “sucessor” do moderno, portanto, não existe. O totem pode ser implodido, mas continuará lembrado por quem o viu, enquanto o homem crescer e se multiplicar. Os caminhos da escultura moderna não levam aonde Krauss indica. O totem não é lobo do totem.