

EXPRESSÃO EM VOLUME

PRESIDENTE DA REPÚBLICA: Dilma Vana Rousseff  
MINISTRO DA EDUCAÇÃO: Aloizio Mercadante  
SISTEMA UNIVERSIDADE ABERTA DO BRASIL  
DIRETOR DE EDUCAÇÃO A DISTÂNCIA DA COORDENAÇÃO DE  
APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR – CAPES:  
João Carlos Teatini de Souza Clímaco

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CENTRO-OESTE UNICENTRO**

REITOR: Aldo Nelson Bona  
VICE-REITOR: Osmar Ambrósio de Souza  
DIRETOR DO CAMPUS SANTA CRUZ: Ademir Juracy Fanfa Ribas  
VICE-DIRETOR DO CAMPUS SANTA CRUZ: Darlan Faccin Weide  
PRÓ-REITOR DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO - PROPESP: Marcos  
Ventura Faria  
COORDENADORA NEAD/UAB/UNICENTRO: Maria Aparecida Crissi Knüppel  
COORDENADORA ADJUNTA NEAD/UAB/UNICENTRO: Jamile Santinello

**SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES**

DIRETOR: Carlos Eduardo Schipanski  
VICE-DIRETOR: Adnilson José da Silva

**CHEFIA DEPARTAMENTO DE ARTE-EDUCAÇÃO**

CHEFE: Daiane Solange Stoeberl da Cunha  
VICE-CHEFE: Desirée Paschoal de Melo

**COMITÊ EDITORIAL DO NEAD/UAB**

Aldo Bona, Edelcio Stroparo, Edgar Gandra, Jamile Santinello, Klevi Mary Reali,  
Margareth de Fátima Maciel, Maria Aparecida Crissi Knüppel,  
Rafael Sebrian, Ruth Rieth Leonhardt.

**EQUIPE RESPONSÁVEL PELA IMPLANTAÇÃO DO CURSO DE  
LICENCIATURA DE ARTE EDUCAÇÃO PLENA A DISTÂNCIA**

COORDENADOR DO CURSO: Clovis Márcio Cunha  
COMISSÃO DE ELABORAÇÃO: Eglecy do Rocio Lippmann, Daiane Solange  
Stoeberl da Cunha, Evandro Bilibio, Maria Aparecida Crissi Knüppel



**UNICENTRO**  
PARANÁ

Debora Santiago

# EXPRESSÃO EM VOLUME

COMISSÃO CIENTÍFICA: Clovis Marcio Cunha, Eglecy do Rocio Lippmann, Daiane Solange Stoeberl da Cunha, Evandro Bilibio, Maria Aparecida Crissi Knuppel

PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO

Andressa Rickli  
Espencer Ávila Gandra  
Natacha Jordão

Gráfica Unicentro  
250 exemplares

Catlogação na Publicação

Biblioteca Central da UNICENTRO, Campus Guarapuava  
Bibliotecária responsável: Vânia Jacó da Silva CRB 1544-9

Nota: O conteúdo da obra é de exclusiva responsabilidade do autor.





## INTRODUÇÃO

O volume é a medida do espaço ocupado por um sólido. Para sabermos o volume de uma caixa de papel, por exemplo, precisamos conhecer, além da altura e largura, a sua profundidade. Diferentemente de uma figura bidimensional, como a superfície de uma folha de papel, uma caixa possui profundidade. Nas artes visuais, o termo “expressão em volume” se refere à criação de formas em três dimensões e sua relação com o espaço, seja ele o do museu, da galeria, de uma praça ou de um parque.

As formas tridimensionais vêm sendo obtidas por meio dos mais diversos materiais e métodos, como a cerâmica, entalhe em madeira, fundição de metais e resinas, da junção de diferentes materiais, ou ainda, apenas pela seleção de objetos. Os materiais possuem qualidades diferentes e, ao tocá-los, podemos sentir sua superfície e distinguir sensações e formas. Além disso, alguns desses materiais podem ser mais pesados do que outros. As formas possuem profundidade e, muitas vezes, precisamos nos movimentar para perceber todas as partes de uma escultura.

Além de qualidades físicas, podemos contemplar uma escultura de diferentes maneiras pelas quais essa obra tridimensional se relaciona com o ambiente onde é colocada. Podemos observar como os artistas criaram obras para comemorar um evento quando nos deparamos com bustos de bronze em praças e parques nas cidades, que se referem a algum fato envolvendo

a pessoa retratada. Às vezes, figuras inteiras são modeladas ou esculpidas, representando ações de um evento importante a ser lembrado.

A representação da figura humana vem sendo muito usada para criar narrativas bíblicas, mitológicas, ideológicas e identidades nacionais. Todavia, muitas vezes, a escala real é alterada, como o “David”, do artista Michelangelo Buonarroti (1475 – 1564), do Renascimento italiano. A escultura de grandes dimensões, realizada em mármore, em 1501, refere-se à passagem bíblica em que David enfrenta o gigante Golias. Nesse caso, a bravura do herói se relaciona e assume aspectos do seu oponente.



Figura 1: Michelangelo Buonarroti, “David” (1501). Mármore. 517cm.

Fonte: <http://www.uffizi.firenze.it/musei/?m=accademia>

Na figura de David, percebemos como o artista criou noções de equilíbrio e movimento ao representar o corpo do jovem como se ele estivesse apoiado em uma das pernas, sugerindo um leve movimento de quadril. Em suas obras finais, Michelangelo usou a técnica do entalhe em pedra para realizar figuras serpenteadas, que apresentam torções, reforçando a ideia de movimento. Ao

conceber essas figuras, o artista também levou em conta o equilíbrio entre as partes da figura humana. Essa relação entre equilíbrio e movimento decorre da maneira como o artista distribui as massas, as pernas, braços e todas as partes que a constituem. Tudo aquilo que possui massa está sob a ação da gravidade – a maior força do universo – e o equilíbrio se relaciona, diretamente, com ela.

O movimento e o equilíbrio são temas comuns na escultura, desde a Antiguidade, que vão sendo modificados com o passar do tempo. Essas mudanças são decorrentes do interesse dos artistas por determinados temas e também do desenvolvimento das técnicas e materiais utilizados.

No século XX, o artista norte-americano Alexander Calder (1898 – 1976) trabalhou com um dado novo na produção artística: o movimento real em seus móveis, que apresentam estruturas suspensas de simplicidade mecânica, pois são varetas de tamanhos diferentes que sustentam lâminas de metal de diferentes formatos e pesos. A estrutura toda em equilíbrio se move impulsionada pelo ar. O móvel responde às correntes de ar do lugar e a dimensão também é pensada de acordo com o espaço a ser colocado.



Figura 2: Alexander Calder, “Model for East Building Mobile”(1972). Alumínio pintado e arame de aço. 28,9 x 69,2cm

Fonte: [http://www.nga.gov/cgi-bin/timage\\_f?object=55697&image=13681&c=](http://www.nga.gov/cgi-bin/timage_f?object=55697&image=13681&c=)

Para construir seus móveis, Alexander Calder utilizou placas de metais, que foram recortadas em formas orgânicas, lembrando amebas, acionadas

pela ação do vento. O movimento altera constantemente a estrutura e cria diferentes composições das peças.

As relações entre as dimensões da obra com o lugar e a atenção ao local onde a obra será apresentada e suas relações com o espectador vêm sendo observadas com frequência na história da escultura. A partir dos anos 1960, a percepção do lugar como parte da experiência proporcionada na relação entre a obra e o espectador, seja a arquitetura de um museu, de uma galeria ou a natureza, passa a ser tratada, pelos artistas, como integrante da obra.

O lago do Parque Ibirapuera foi o lugar escolhido pelo artista brasileiro Guto Lacaz (1948) para realizar uma obra pública, criada em escala urbana, a partir do convite feito pela Prefeitura da cidade de São Paulo, para participar do evento em comemoração ao Bicentenário da Declaração de Direitos Humanos. O lago e o parque integram a obra “Auditório para questões delicadas” (1989), que se apresenta como uma instalação, já que nela foi incorporado todo o espaço. As cadeiras foram unidas e dispostas na superfície da água, sendo que o artista realizou vários testes, a fim de entender as forças da natureza e solucionar problemas técnicos.

A instalação de Guto Lacaz é uma construção tridimensional, com várias cadeiras. É um auditório flutuando nas águas de um lago. A superfície da água remete a questões relacionadas à fragilidade do tema homenageado – os direitos humanos – numa obra pública em que o artista cria relações espaciais entre os objetos e o espaço, envolvendo o espectador na experiência de percorrer as margens do lago, causando-lhe perplexidade.



Figura 3 Guto Lacaz, “Auditório para questões delicadas” (1989). Instalação flutuante com cadeiras e estrutura de alumínio. 10,70 x 10,70 x 0,80m.

Fonte: <http://www.gutolacaz.com.br/artes/instalacoes.html>

---

Sugestão: Projeto Arte na Escola, DVD sobre a produção do artista Guto Lacaz. Mais informações no site <http://artenaescola.org.br/dvdteca/catalogo/dvd/32/>

As obras apresentadas mostram um pouco da abrangência do que conhecemos por “escultura”, hoje. Em nossa disciplina, estudaremos os elementos que constituem a linguagem tridimensional, a partir de obras de artistas de diversos períodos, embora nem sempre possamos identificá-los, pois existem fronteiras e diferenças entre essas obras que tratam da tridimensionalidade. A diversidade de técnicas, materiais e procedimentos aqui apresentada foi feita para proporcionar uma maior clareza sobre os processos artísticos que envolvem nosso tema. Desse modo, sugerimos que você, a partir das obras citadas, busque mais informações e imagens de outras obras dos artistas apresentados, a fim de melhor compreender a linguagem da escultura.



# 1. ENTALHAR E MODELAR: TÉCNICAS TRADICIONAIS

Provavelmente, os mais diversos materiais encontrados na natureza foram usados num passado distante, quando a ideia de fazer arte, talvez, nem fosse concebida. No livro “Escultura”, Rudolf Wittkower (1989) explica, no capítulo sobre “A Antiguidade” que, possivelmente, muitas formas foram criadas com materiais como conchas, pedras, galhos e outros. Ou seja, diversos materiais naturais eram encontrados e selecionados e, de alguma maneira, associados e modificados na elaboração de formas tridimensionais.

## 1.1 ENTALHAR

A abundância da madeira e da pedra – dois materiais encontrados na natureza e utilizados para diversos fins – proporcionou o desenvolvimento da técnica do desbaste e dos utensílios necessários para o trabalho. Podemos encontrar divindades em pedra em diversas culturas e em diferentes épocas. O processo foi sendo desenvolvido de acordo com a percepção espacial e com os utensílios usados para criar formas ao retirar material de um bloco de pedra ou de um tronco de madeira, tendo em vista que esses são materiais resistentes, exigindo força e habilidade do artista.

A retirada de material é um procedimento de subtração, realizado com materiais específicos para o entalhe, como ponteiros, cinzéis e formões, colocados contra a pedra ou madeira, em ângulo apropriado, que são golpeados com o uso de martelos de formatos diversos, permitindo que o artista extraia partes do material na medida em que organiza os volumes. O processo inclui a escolha dos materiais e equipamentos apropriados e, muitas vezes, o formato inicial de um bloco de pedra ou de um tronco de madeira indica o trabalho necessário para a realização da obra. Muitos artistas fazem estudos nesse sentido, e uma madeira em forma de forquilha, por exemplo, pode servir para criar uma forma humana de braços abertos.

Contudo, por vezes, são necessários estudos anteriores para melhor compreender as linhas de contorno, relevos, planos e espaços internos. Esses estudos podem ser modelados em argila e transpostos com o uso de compassos de vários tamanhos, por meio do método conhecido como “translado mecânico”, que estabelece, com a maior precisão possível, uma série de pontos paralelos ao modelo, no bloco de pedra.

Imaginemos um estudo em argila dentro de uma caixa. A modelagem não preenche todo o espaço, pois podemos escolher um ponto na parede da caixa e traçar uma linha perpendicular até um ponto correspondente na superfície da modelagem. A distância entre os pontos nos fornece o quanto podemos retirar do bloco de pedra.

Após o desbaste do material, tem início o acabamento, que pode ser feito com grosas e lixas próprias, ou ainda, com métodos abrasivos que darão a forma final da escultura. Hoje, os artistas também utilizam máquinas, como furadeiras e lixadeiras elétricas, mas muito dessa técnica antiga ainda permanece e ainda há alguns guias práticos sobre o tema.

Muitas esculturas em madeira, do artista alemão Stephan Balkenhol (1957), são representações realísticas da figura humana. São homens e mulheres em poses simples e relaxadas, alguns vestidos com roupas comuns que nos remetem à vida contemporânea. O artista usa madeiras macias em um único bloco para esculpir a figura sobre um pedestal. As marcas do entalhe são mantidas, como se a obra estivesse inacabada, sem polimento, e mesmo quando a partes da escultura são pintadas – como roupas e detalhes do rosto – o entalhe permanece visível. Tudo na obra do artista remete a uma simplicidade: a técnica e o tratamento da superfície, a postura da figura e as roupas e, por não

possuir uma narrativa definida, permite nos projetarmos e nos remetermos ao nosso próprio cotidiano.



Figura 4: Stephan Balkenhol, sem título (Mulher com Vestido Verde). Madeira pintada. 168 x 28 x 24cm.

Fonte: <http://www.stephenfriedman.com/artists/stephan-balkenhol/>

O corpo humano, nu ou vestido, é um tema comum ao longo da história da escultura, e nos permite perceber como ocorreram as mudanças no processo de representação. Ernest Gombrich (2007), em seu livro “Arte e ilusão”, comenta sobre a utilização desse processo, desde a Grécia antiga, da seguinte maneira:

A arte arcaica parte do esquema, da figura frontal, simétrica, concebida sob um único aspecto; e a conquista do naturalismo

pode ser descrita como a acumulação gradual de correção, devido à observação da realidade (GOMBRICH, 2007, p.100).

O autor faz referência aos esquemas de construção encontrados nas figuras masculinas e femininas, conhecidas como *kouros* e *korais*, em que a construção da figura revela a forma original do bloco. A figura apresenta ainda, vistas distintas, como se o artista realizasse o trabalho de retirada de material, inicialmente, em uma das faces e depois nas outras. A busca constante dos artistas por uma representação que se aproxime de uma narrativa plausível abriu caminho para as esculturas gregas do período clássico.

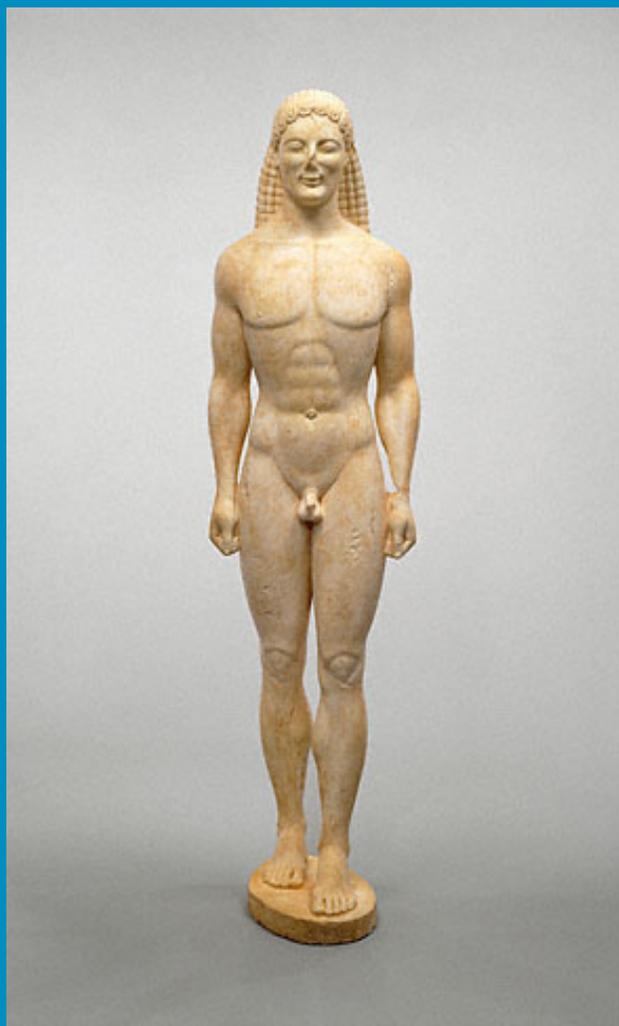


Figura 5: Kouros. Autor desconhecido. Grécia, cerca de 530 a.C. Mármore. 205cm  
Fonte: <http://www.getty.edu/art/gettyguide/artObjectDetails?artobj=12908&handle=li>

Assim como o “David” de Michelangelo, o *kouros* acima apresenta as pernas separadas para equilibrar a figura. No entanto, como afirma Gombrich

(2008), em outra passagem do livro “Arte e ilusão”, as necessidades do período clássico grego ofereceram soluções para problemas de representação e se tornaram parte da tradição grega a ser aperfeiçoada e propagada no Renascimento Italiano. Especulações sobre o estudo da anatomia também contribuíram para que os artistas desse período trabalhassem a superfície do material a partir de uma estrutura interna estudada previamente. Quando compreendemos a estrutura óssea humana e como os músculos e tendões se ligam a essa estrutura, isso certamente auxilia na criação de uma figura humana mais próxima do real.

Outro fator importante a ser considerado na obra de Michelangelo é o seu método de trabalho, conhecido como “método tipo relevo” ou “tanque de água”, em que o artista começava a esculpir pelo lado que considerava a parte frontal da obra, fazendo com que a figura emergisse, num recipiente cheio de água, como se estivesse numa posição uniforme e horizontal. No processo, a figura mostra, inicialmente, as partes mais salientes. Esse método ficou conhecido por meio de obras inacabadas do artista, em que partes de blocos foram deixadas intactas.

No Brasil, o estilo Barroco, que se desenvolveu no século XVIII e perdurou até o início do século XIX, fez grande uso do entalhe em madeira. O autor Benedito Lima de Toledo (1983), compilado por Walter Zanini, diz que nesse período, a madeira, além de ser facilmente encontrada, foi aperfeiçoada tecnicamente pela construção naval, pois as naus portuguesas que vinham para o Brasil precisavam de reparos. Assim se desenvolveu a carpintaria naval, que foi levada também para a arquitetura. A escultura de madeira policrômica – pintada em várias cores – era abundante na Espanha e em Portugal, e essa técnica foi trazida para o Brasil.

Antonio Francisco Lisboa (1738 – 1814), o Aleijadinho, introduziu ainda nesse momento da arte brasileira, um novo material, a pedra sabão, uma rocha de pouca rigidez e comum na região de mineração de ouro e diamante de Ouro Preto. Esse ambiente de concentração de riqueza e de intensa vida urbana contribuiu, afirma o autor, para o desenvolvimento de uma escultura que regionalizou temas e uma arte com personalidade própria.

O santuário de Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo, patrimônio histórico cultural, abriga o mais importante conjunto escultórico do

artista, constituído por uma igreja, em cujo pátio externo há doze esculturas dos profetas bíblicos, em pedra sabão, além de seis capelas – com os Passos da Paixão de Cristo – posicionadas na ladeira, em frente à igreja. Dentro dessas capelas, há um conjunto de esculturas em madeira, de tamanho natural, retratando as narrativas da Paixão de Cristo.

Todo o conjunto foi concebido tendo em vista a paisagem. Assim, as esculturas dos profetas formam um conjunto que pode ser observado à distância, porém gestos individualizados podem ser percebidos ao nos aproximarmos. O caminho íngreme – que nos leva a observar as figuras que apresentam os Passos da Paixão – exige esforço físico e o tema completa a experiência do visitante.

O conjunto demonstra a relevância da arte religiosa na constituição de um momento singular da arte no Brasil. O autor Benedito Lima de Toledo afirma que “a implantação desse santuário tem um imanente sentido espiritual e não pode ser desvinculada da figura do peregrino” (TOLEDO, 1983, p.240).

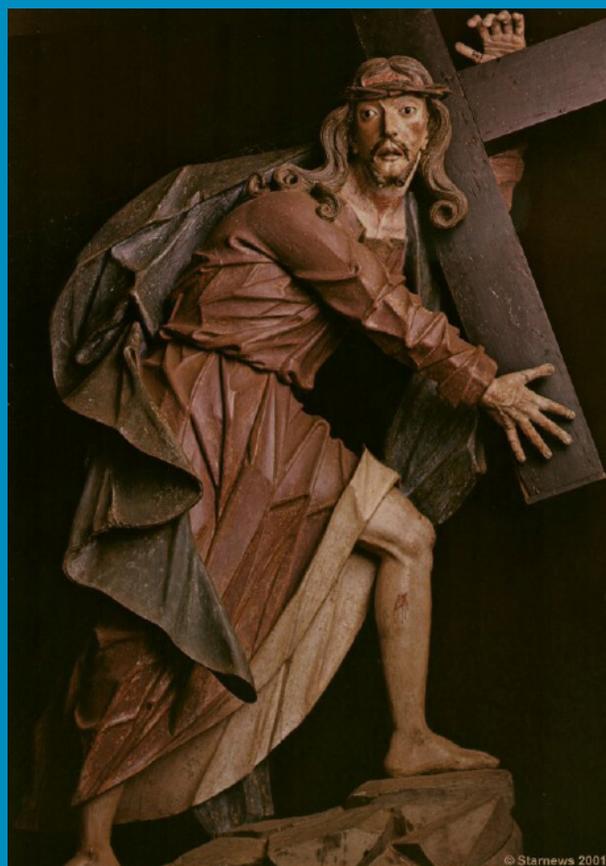


Figura 6: Antonio Francisco Lisboa, Cristo carregando a cruz, no santuário de Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo, 1757.

Fonte: <http://viajamos.com.br/profiles/blogs/museu-do-aleijadinho>

Os recursos de entalhe para a expressão de Cristo e o planejamento, a pintura na madeira e toda a composição da cena foram pensados, pelo artista e seus assistentes, com o intuito de retratar a narrativa bíblica.

A arte moderna, tanto na pintura como na escultura, busca afirmar sua autonomia em relação a uma narrativa ou a um tema específico. Segundo o autor William Tucker (1999), no livro “A linguagem da escultura”, a produção do artista romeno Constantin Brancusi (1876 – 1957), que fazia uso do entalhe da madeira e de outros materiais, inicia o rompimento com a representação realista, ao tratar suas obras como objetos autônomos. Conforme ele:

O entalhe em madeira era uma técnica comum em seu país de origem. A Romênia é uma terra de florestas densas, e a madeira estava e está presente por toda parte, para a construção de decoração de casas, igrejas, mobílias, ferramentas agrícolas, carroças e marcos de sepultura (TUCKER, 1999, p. 41).

O conhecimento profundo de uma técnica tradicional, no entanto, proporcionou a Brancusi, novas maneiras de trabalhar o entalhe. Para tanto, ele fazia uso simples dos materiais, e além da madeira, trabalhou com pedra e também com metal, reduzindo formas, tendo em vista que, muitas vezes, partes do corpo humano eram concebidas como sólidos geométricos deformados, que se relacionavam com a base, como formas separáveis e arranjáveis. O artista trabalhou ainda, com temas animais, frequentes na escultura, por possibilitar uma grande variedade de formas. No entanto, como em muitas de suas obras, o título oferece indicações para estabelecermos possíveis relações com o tema.



Figura 7: Constantin Brancusi, “Peixe” (1926). Bronze, metal e madeira. 95 x 50 x 50cm

Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/brancusi-fish-t07107>

Em vários de seus trabalhos, Brancusi concentra a forma num sólido, num volume compacto e fechado, e não temos acesso à parte interior, pois não há aberturas. Em obras em que retrata partes do corpo humano, ao invés de mutilar a figura, ele se concentra em uma seção, em uma parte para articular o sólido. Algumas vezes, as obras são apoiadas diretamente sobre a base, criando um arranjo que integra todas as partes da escultura. A superfície polida, que reflete o ambiente, dá um aspecto industrial ao trabalho, e podemos perceber o esforço do artista em articular a forma e sua superfície.

No Brasil, a produção do artista Efrain Almeida (1964) se aproxima dessa tradição antiga do entalhe em madeira. Fazendo uso do cedro, o artista

faz pequenas esculturas de corpos masculinos, em que se autorretrata. São obras de pequenas dimensões, que cabem na mão, fazendo com que nos aproximemos das esculturas, para olharmos, com cuidado, para as marcas do entalhe e para toda a sua simbologia, levando-nos a pensar numa tentativa do artista de afirmar suas singularidades, ao se retratar. A cultura popular do interior do Ceará – onde o artista nasceu – também é uma dessas referências, e alguns dos seus trabalhos nos permitem fazer alusão aos ex-votos – peças em cera ou em madeira oferecidas em cumprimento a uma promessa alcançada – pela simplicidade do entalhe e tema.

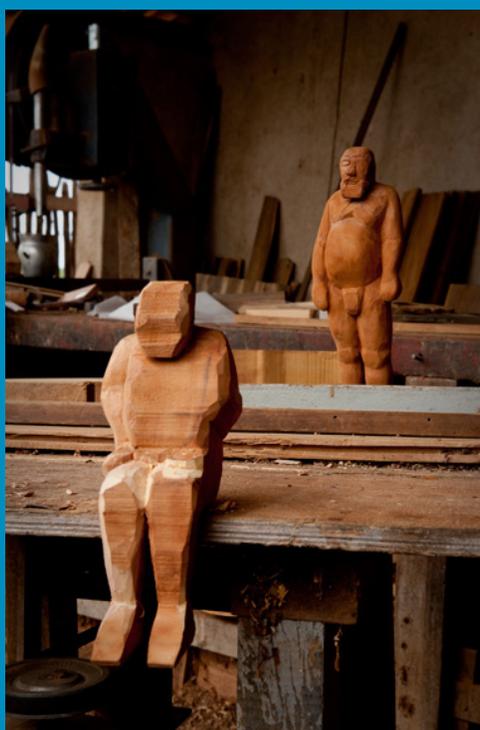


Figura 8: Efrain Almeida, esculturas em processo.  
Fonte:<http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/29bienal/participantes/Paginas/participante.aspx?p=83>



Figura 9: Efrain Almeida, “O observador” (1997). Cedro, óleo e pirogravura. 26 x 10 x 11cm  
Fonte:[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=artistas\\_biografia&cd\\_item=1&cd\\_idioma=28555&cd\\_verbete=1607](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_item=1&cd_idioma=28555&cd_verbete=1607)

O entalhe em madeira ou pedra exige, além das ferramentas, um local adequado e materiais de segurança, tais como luvas, óculos e máscaras de proteção. Alguns exercícios de desbaste de material sólido, encontrados facilmente, podem ser realizados sem a necessidade de um atelier com recursos específicos. Nas escolas, blocos de sabão e isopor – utilizados com o auxílio de instrumentos de cozinha, como facas, colheres e descascadores de legumes – podem ser usados para obter formas de animais e figuras humanas.

Alguns experimentos podem ser iniciados com relevos, quando parte do volume real de um corpo ou objeto se mostra sobre um plano. No relevo,

temos mais da metade do volume real saliente, e no baixo relevo, menos da metade dele. Imaginemos, novamente, o método de relevo de Michelangelo e uma escultura emergindo de um tanque: o relevo é constituído dessa parte que torna aparente as saliências e um plano de fundo, uma superfície plana.

Essa superfície plana de fundo permite que os relevos sejam colocados nas paredes, tornando visíveis as relações entre as áreas trabalhadas e a incidência de luz. Por essa natureza do meio, os relevos foram muito usados para criar narrativas, pois os artistas escolhiam cenas importantes da história que desejavam contar. Depois de realizados em módulos, os relevos eram fixados um ao lado do outro. Rosalind Krauss (1984), no livro “Caminhos da Escultura Moderna”, comenta sobre essa qualidade do relevo:

O relevo, portanto, permite ao observador compreender simultaneamente duas qualidades recíprocas: a forma em sua evolução no espaço do plano de fundo e o significado do momento representado em seu contexto histórico. (KRAUSS, 1998, p.14).

O trabalho de entalhe – processo de subtração – leva em conta as linhas de contorno, relevos, planos, eixos e espaços internos.

Como exercício, você poderá observar esses elementos num objeto, como uma cadeira, por exemplo. A partir de um ponto de vista, observe a cadeira apoiada no chão, em frente a uma parede. Perceba que podemos traçar uma linha, contornando toda ela, obtendo assim, uma linha de contorno. Como a cadeira é um objeto tridimensional, ao nos movermos, teremos diferentes linhas de contorno.

Os relevos são as diferentes superfícies da cadeira: os planos podem ser o assento e o encosto; os eixos são linhas imaginárias que sustentam as massas: as pernas da cadeira, nesse caso; os espaços internos são os espaços vazios entre as pernas da cadeira. Agora tente observar isso nas obras acima. Será um pouco mais difícil, pois estamos vendo uma reprodução bidimensional, mas conseguimos identificar alguns elementos. Contudo, nem sempre todos eles são utilizados na criação de uma obra. Vejamos, por exemplo, a escultura de Brancusi. Há espaços internos?

## 1.2 MODELAR

Até o início do século XIX, é perceptível a preferência por técnicas de subtração na escultura. Em seus escritos, o artista Michelangelo já relatava diferenças entre o entalhe e a modelagem. Para ele, a escultura é aquilo que se faz pelo processo de subtração, e a modelagem – método de adição combinado com a subtração – é vista como um processo semelhante à pintura. A modelagem em argila ou cera é um meio transitório – esses materiais não resistem a choques e a outras intempéries – mas é utilizada para obter cópias permanentes em outros materiais como o bronze, um metal que resiste à ação do tempo e, por isso, seu grande uso em esculturas públicas.

O artista francês Auguste Rodin (1840 – 1917) reintroduziu o uso do modelado e também uma nova maneira de tratar a superfície da argila. Rodin deixa marcas que permitem perceber como ele construiu suas figuras, afirmando a superfície como elemento importante em sua obra. Essa maneira diferenciada de modelar abre novas possibilidades para a estruturação da figura humana e para uma nova concepção da anatomia, a partir da ação da mão que determina a forma da figura. Muitas vezes, esse tratamento não corresponde à realidade, mas produz outros efeitos, quando observamos seus trabalhos.

A forma de trabalhar do artista mostra uma concepção de escultura como matéria. O autor Rudolf Wittkower (1998) insere, em seu livro “Escultura”, um relato de Rodin, sobre seu método:

Em minha juventude, quando iniciei minha carreira, o escultor Constant deu-me o seguinte conselho: daqui por diante, quando você realizar obras de escultura, nunca observe as formas em plano, mas sempre em profundidade [...] Considere uma superfície sempre como a extremidade de um volume, sempre como se tratasse de um ponto, maior ou menor voltado em sua direção [...] Este princípio foi-me de extrema utilidade, e sempre o apliquei quando da realização de minhas figuras. Em vez de visualizar as diferentes partes do corpo como superfícies mais ou menos planas, passei a imaginá-las como projeções de volumes internos [...] Nisto reside a verdade de minhas figuras: ao invés de serem superficiais (de existirem apenas pela superfície), elas parecem surgir de dentro para fora, como acontece com a própria vida (WITTKOWER, 1989, p.252).



Figura10: Auguste Rodin, “Adão” (1880).  
Bronze. 194,3 x 74,9 x 77,5cm  
Fonte: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/11.173.1>

Os temas foram tratados com liberdade, pelo artista, que algumas vezes, teve suas encomendas rejeitadas. Para Krauss (1998), às qualidades da modelagem se somam outras, fazendo com que Rodin dê início à discussão sobre a autonomia na escultura moderna. Em “A Porta do Inferno”, um relevo que ilustra a “Divina Comédia”, de Dante, a autora chama a atenção para o grupo de esculturas “As Sombras”, colocadas na parte superior da obra. Nesse grupo, o artista faz uma alusão a um tema recorrente na pintura e escultura: “As Três Graças” se referem às deusas da mitologia grega e personificam a beleza. Trata-se das três filhas de Zeus, representadas em posições diferentes, que sugeriam movimento, como se estivessem dançando em roda. Porém, a

obra “As Sombras”, de Rodin, apresenta três vezes a mesma figura masculina colocada próxima, e em rotação, formando um semicírculo. O conjunto narrativo é substituído por outro que não reconhecemos, pois não conta coisa alguma.



Figura 11: Auguste Rodin, “A Porta do Inferno” (1880). Bronze. 635 x 400 x 85cm  
Fonte: [http://www.bc.edu/bc\\_org/avp/cas/fnart/rodin/gates01.jpg](http://www.bc.edu/bc_org/avp/cas/fnart/rodin/gates01.jpg)

O artista usou a mesma figura masculina e a reproduziu três vezes. Isso foi possível a partir da realização de um molde, que serviu para receber o bronze derretido, cujo ponto de fusão varia entre 800 e 1000 oC, e que, ao resfriar, solidifica-se e toma a forma de seu recipiente (molde). A liga de metal do bronze é constituída por 90% de cobre, material resistente à corrosão e à

ação do tempo, por isso sua utilização em monumentos públicos e em esculturas em espaços abertos.

A fundição em bronze é uma técnica antiga, com cerca de 6.000 anos de história, que atualmente, possui melhores equipamentos para o manuseio, mas mantém os mesmos procedimentos. Na Antiguidade, eram usados moldes simples, em cerâmica, resistentes ao calor do metal, que após a sua solidificação e resfriamento, eram quebrados para a retirada da peça. Com o passar do tempo, os moldes foram sendo construídos em gesso.

O gesso em pó é misturado com água, para fazer uma massa pastosa, que irá cobrir a modelagem. Ao endurecer, através de reação química, o gesso toma a forma da modelagem, com todos seus detalhes. O molde em gesso pode ter uma ou diversas partes, de acordo com a forma modelada.

Imagine formas diferentes como a modelagem de uma cabeça humana e de uma garrafa. Para definir exatamente cada uma das divisórias, devemos fazer um estudo preliminar, para que ao abrir o molde, a cópia desprendam-se facilmente dele. O molde também poderá ser quebrado para retirar a peça de seu interior, mas dessa forma, teremos apenas uma cópia da modelagem original.

O molde em gesso pode ser usado para formas animadas e inanimadas. Podemos, por exemplo, fazer o molde das mãos de uma pessoa viva, tomando o cuidado de isolar essa mão com um óleo vegetal para que o gesso não grude na pele.

Nas obras de Rodin, percebemos, além do apuro técnico, a atenção do artista à linguagem da escultura no tratamento de superfície dado à modelagem, com marcas aparentes da sua ação, e como ele explorou questões como peso e equilíbrio.

Alguns autores chamam à atenção para a maneira como Rodin usou a ideia do fragmento para falar do todo, pois em várias de suas obras, ele usa partes do corpo humano. Sobre isso, Tucker afirma:

Esses fragmentos não são arbitrária ou desordenadamente expressivos: cada escultura é tensa e estruturada com rigor, com o braço ou braços ligando-se à perna para resultar numa unidade construtiva que, por referência ao conhecimento de nosso próprio corpo, pode ainda ser sentida como anatomicamente “real” (TUCKER, 1999, p. 35).



© RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski

Figura 12: Auguste Rodin, “Balzac” (1897). Gesso. 300 x 120cm

Fonte:[http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/sculpture.html?no\\_cache=1&zoom=1&tx\\_damzoom\\_pi1%5BshowUid%5D=2482](http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/sculpture.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=2482)

A obra acima foi encomendada a Rodin pela Sociedade de Escritores, em 1891, como um monumento ao escritor francês Balzac, após quase cinquenta anos de sua morte. Rodin buscou registros para estudar o tipo físico do escritor e apresentou versões de nus do monumento. Na versão final, se concentrou na roupa que apresenta uma simplificação de formas.

A figura é envolta numa massa, diferente do planejamento realizado em várias esculturas de períodos anteriores, em que se buscava uma aproximação real das roupas com o tecido sobre o corpo, tomando diversas formas. Rodin apresenta a figura inclinada, num aparente equilíbrio precário.

Todavia, a encomenda não agradou. Os críticos da época a compararam com um sapo dentro de um saco, e a Sociedade de Escritores recusou a obra que rompia com as convenções tradicionais de um momento comemorativo. Nessa versão, o artista usou o gesso como material, provavelmente, porque a princípio, a obra não foi aceita. Em 1939, após a sua morte, uma cópia em bronze foi feita e instalada numa praça, em Paris.

---

Na sua cidade, há monumentos públicos e bustos em bronze? O que eles comemoram?

---

Os monumentos públicos são uma evocação ao passado e cuja intenção é perpetuar um evento ou personalidade, como os bustos que têm origem nos retratos gregos da Antiguidade clássica para lembrar os feitos do personagem. Atualmente, a escolha de encomendas para espaços públicos é questionada, pois muitas vezes, não leva em conta a opinião da comunidade.

Brancusi também realizou obras em bronze a partir de modelagens e utilizou o mesmo tratamento que suas obras em pedra e madeira, nas quais a superfície é polida e, devido ao material, também reflexiva. Às vezes, o artista combinava os diferentes tratamentos de superfície da base e da obra. Os fragmentos de corpos foram tratados, pelo artista, como “objetos autônomos”, como simplificações que quase chegaram ao ponto da abstração.



Figura 13: Brancusi, “Leda”, 1925. Bronze, metal e madeira.  
Fonte: <http://www.culture24.org.uk/artsculpture+%26+installation/art19556>

A artista brasileira Maria Martins (1894 - 1973) foi fascinada pelo processo de fusão em bronze, que como vimos, rapidamente, é uma técnica muito antiga, mas ainda muito utilizada pelos artistas, por se tratar de um processo complexo, que utiliza uma liga de metal que derrete em alta temperatura, e que quando esfria, se solidifica, tomando a forma do recipiente em que foi colocado o molde.

Maria Martins viveu fora do país, e foi ligada ao grupo surrealista francês. Suas obras fazem referência a mitos da Amazônia, a partir dos quais constrói figuras híbridas, que misturam formas animais e vegetais.

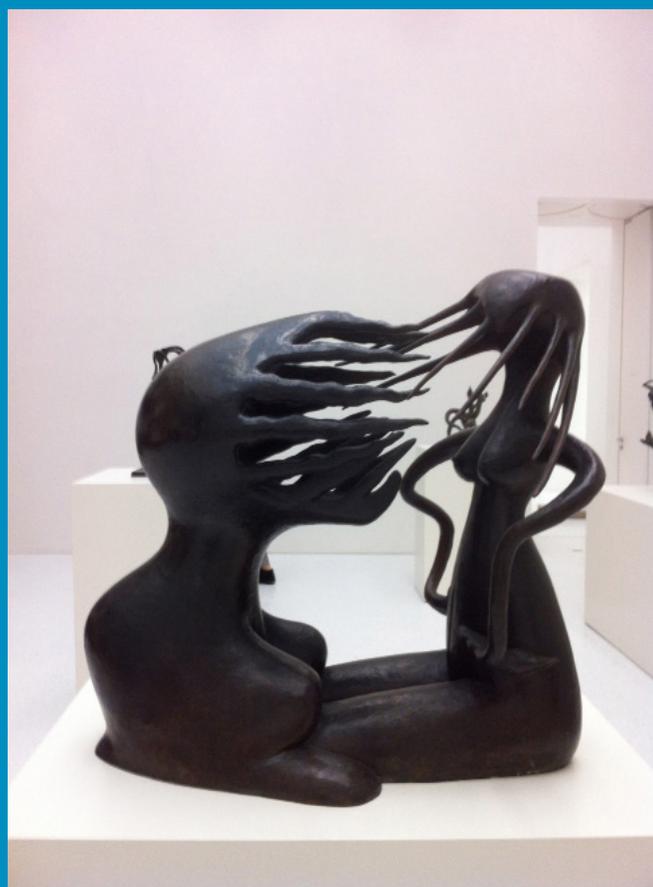


Figura 14: Maria Martins, “O impossível III” (1946). Bronze. 80x 80 x 43,5cm  
Fonte: [http://tettero.net/art-consultants/documenta-13-kassel/img\\_3873/](http://tettero.net/art-consultants/documenta-13-kassel/img_3873/)

A historiadora e crítica de arte, Annateresa Fabris, em seu ensaio “Recontextualizando a Escultura Modernista”, inserido no livro “Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX”, fala do diálogo da artista com o Surrealismo, como possibilidade de abrir caminho para uma vertente realista diversa.

A dimensão insólita que emana de seus trabalhos deita raízes numa vontade de transfigurar o referente exterior por meio de um imaginário que extrai do contato com onírico um interesse profundo pelos elementos primevos da natureza, dotados de uma sensualidade e de um erotismo refinados (FABRIS, 1999, p. 13).

Na obra “O impossível”, podemos perceber dois seres: as formas orgânicas lembram figuras humanas, mas há também, ramificações que lembram raízes de plantas que tentam se aproximar e, ao mesmo tempo, parecem se repelir como num ataque, pois são formas sensuais que buscam uma conexão.

---

Observe como a artista constrói esse diálogo: cada figura possui volume e espaços vazios, jogos de cheio e vazios – elementos intrínsecos à arte escultórica.

## 2. OUTROS MATERIAIS E PROCEDIMENTOS

A autonomia em relação ao tema, uma característica da arte moderna, foi discutida por diversos autores. Os artistas Auguste Rodin e Constantin Brancusi trabalharam com técnicas e procedimentos tradicionais da escultura de maneiras distintas e são tidos como artistas que trazem elementos novos para a visão escultórica.

As transformações políticas, sociais e econômicas, ocorridas no início do século XX, em todo mundo, se apresentam nas vanguardas artísticas como um momento de afirmação do modelo moderno. Thierry de Duve (2003), crítico e historiador da arte, no texto “Quando a forma se transformou em atitude - e além”, fala sobre como o uso do material pelo artista se altera. Ao invés do uso tradicional e da valorização de habilidades especiais, o artista se questiona sobre o uso desses materiais, para dizer o que ainda não foi dito. Trata-se de um momento de experimentação.

O artista Marcel Duchamp (1887 – 1968) participou do grupo dos surrealistas e dadaístas, e transformou ideias de autenticidade e de originalidade da obra, com seu conceito de *ready made*, em que um objeto comum é inserido num circuito artístico. A obra “Fonte” faz parte da série proposta por ele, que comprou uma peça industrializada (um urinol), assinou (o artista inventou o nome R. Mutt) e o enviou para uma exposição de arte, em 1917.



Figura 15: Marcel Duchamp. “Fonte” (1917). Urinol de porcelana.

Fonte:<http://ecoarte.info/ecoarte/2012/11/a-relevancia-da-arte-ciencia-na-contemporaneidade/fonte-urinol-marcel-duchamp-1917/>

A ação do artista, em utilizar um múltiplo reproduzido industrialmente, inserindo-o num contexto artístico, questiona não somente a concepção do objeto escultural, mas também o conceito de arte, nos levando a pensar como e por que isso aconteceu. Nossa atenção não se volta para a construção formal do objeto, mas para a intenção de Duchamp em inserir o objeto num contexto artístico.

A artista alemã Meret Oppenheim (1913 – 1985), assim como Duchamp, também participou da exposição surrealista de objetos, em Paris, no ano 1936, organizada pelo poeta André Breton. A estratégia de Breton, para confundir o visitante, foi a de apresentar artefatos de fora da Europa, como máscaras, além de objetos de mercados de rua e arte, redefinindo assim, o seu valor de uso.



Figura 16: Meret Oppenheim. “Lê dejeuner en fourrure” (Café da manha forrado) (1936). Xícara e colher de porcelana forrada com pele de animal.

Fonte: <http://www.surrealists.co.uk/oppenheim.php>

A obra acima, construída com materiais prontos e escolhidos, também não nos surpreende pela execução, mas pela junção que a artista fez de dois elementos díspares: a xícara e a pele de animal, resultando num terceiro significado. Krauss (1998) tece o seguinte comentário a respeito dos objetos surrealistas:

Em consequência dessa associação de duas entidades díspares, o objeto é envolto na temporalidade da fantasia: pode ser o recipiente da experiência ampliada do observador que projeta sobre a superfície do objeto suas associações pessoais. (KRAUSS, 1998, p.145).

Os artistas surrealistas, interessados nos textos de Carl Gustav Jung, sobre os sonhos, buscavam uma narrativa da fantasia e do imprevisível, do inconsciente operando com energia diferente do consciente. Frequentemente, esses artistas se encontravam em cafés, onde opiniões e ideias eram compartilhadas. Muitos trabalhos foram realizados a partir de ideias coletivas, com a ajuda do acaso.

Os *cadavre exqui* (cadáver esquisito), por exemplo, eram poesias realizadas em grupo, pois cada um escrevia uma parte do poema e dobrava o papel. Após isso, outra pessoa intervinha sem saber o que tinha sido escrito antes. Também foram realizados desenhos com esse procedimento.

---

Que tal pensar em alguns exercícios com materiais diversos, num trabalho coletivo com a turma?

---

No mesmo período em que Brancusi realizava suas esculturas com formas animais e Duchamp inseria seus *ready made* em exposições, o artista Pablo Picasso (1881 – 1973) realizava construções em madeira, papelão e outros materiais com o princípio da colagem: uma ideia de construção através da montagem num livre arranjo de partes. Na pintura, o Cubismo buscava representar os objetos com todas as suas partes, num mesmo plano. Esse mesmo procedimento foi utilizado por Picasso, em suas esculturas, com pedaços de madeira e papelão.



Figura 17: Pablo Picasso. “Guitarra” (1912). Papelão recortado e fio de ferro. 77 x 35 x 19cm  
Fonte: <http://www.pablocicasso.org/guitar.jsp>

Picasso utilizou, em suas colagens, materiais simples e de fácil manuseio. Na obra acima, podemos imaginar como o artista criou a guitarra, cortando, dobrando, colando o papelão e juntando os fios de ferro.

Picasso não apenas demonstrou o que a escultura poderia fazer sem as sanções históricas a temas e materiais, mas também deu-lhe uma liberdade potencial, cujas implicações até hoje continuam sendo desenvolvidas. Deve-se a Picasso, e em particular às peças mencionadas, a possibilidade de “fazer” – literalmente – uma obra escultórica pela primeira vez na história, isto é, de executá-la por meio da reunião de partes, como um artesão procederá com uma mesa ou uma cadeira (TUCKER, 1999, p. 60).

Essas esculturas e relevos de Picasso mostram, ao mesmo tempo, seu exterior e interior, o que foi possibilitado pelo material utilizado – uma lâmina de papelão – e pelo procedimento que busca criar espaços ao limitá-los, como num desenho.

A obra “Guitarra” possui espaços internos que podem ser vistos, como se houvesse uma transparência, porque o artista deixa algumas partes da obra abertas e nós completamos a forma, pois já as conhecemos. Observemos uma caixa de papel aberta: temos acesso ao seu interior e exterior, e também podemos, facilmente, imaginá-la fechada.

A busca de síntese, o acesso ao interior da escultura numa visão única, o uso de materiais industriais, tais como chapas de plástico e metal, bem como a criação de formas abstratas, foram a base para o movimento Construtivista, na Rússia, e em outros países, no começo do século XX. Os artistas, impressionados com as colagens cubistas, buscavam transformar o espaço pictórico em espaço literal. Uma estética com aplicação cotidiana era também o interesse do movimento, que se estendeu ao *design* de móveis e de objetos.

O artista russo Naum Gabo (1890-1977) revelava a estrutura de suas esculturas, como vemos na imagem abaixo.



Figura 17: Naum Gabo. “Construção no Espaço (Cristal)” (1937). Acetato. 22 x 2 x 18cm

Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/gabo-construction-in-space-crystal-to6978>

Para o artista, a construção de uma escultura deveria apontar em direção a uma geometria imediata. Gabo explicou seus interesses através de um diagrama, ou seja, pelo desenho de um cubo construído de forma diferente, sem as quatro faces laterais e com dois planos diagonais em seu interior, entrecruzando-se em ângulos retos. O diagrama apresenta a mesma ideia presente na escultura acima, em que o núcleo do objeto é visível, tornando toda sua construção compreensível. Na obra acima, a transparência do material utilizado também contribui para o acesso de todas as partes da obra. A partir do método demonstrado pelo diagrama, denominado “estereométrico”, Gabo realizou diversas esculturas com chapas de metal, plástico e madeira.

No Brasil, a influência das ideologias construtivas aconteceu com a formação da arquitetura moderna brasileira. O artista mineiro, Amílcar de Castro (1920 – 2002), foi integrante do movimento e realizou esculturas e desenhos.

Sua produção tridimensional, em aço cortem – metal que oxida externamente e mantém a camada oxidada para proteger o resto da chapa – caracteriza-se pelo corte e dobra.

A dobra é um procedimento que permite fazer aparecer uma dimensão essencial da escultura, o eixo: linha de interseção de dois planos. Apesar de parecer simples, o processo requer equipamentos específicos para o manuseio de corte e dobra das chapas, além de um estudo cuidadoso por parte do artista.



Figura 19: Amílcar de Castro. Obra instalada no jardim de escultura do MAC-USP

Fonte:

Podemos entender como a obra acima foi feita, a partir da chapa de metal em forma de disco. Conseguimos observar como o artista pensou onde realizar o corte e depois dobrar para criar o eixo que delimita os planos. Amílcar também pensou, com precisão, nas partes da obra que se encostam no chão, criando espaços e permitindo prestar atenção na transformação de uma chapa – uma coisa plana – numa escultura.

Algumas proposições simples podem ser realizadas com papel e tesoura, passando de um plano a um volume composto de planos e ângulos. O desenho simplificado de uma figura humana pode ser desenhado numa folha de papel e, depois, recortado. Inicialmente, a figura pode ser dobrada ao meio, num eixo vertical, formando um ângulo de noventa graus e, depois, outras dobras podem ser feitas nos pés e em outros lugares, a fim de que a figura possa se sustentar.

### 3. ESCULTURA NO CAMPO AMPLIADO

A “escultura no campo ampliado” é uma expressão muito usada atualmente e refere-se a ideias discutidas pela autora Rosalind Krauss, em artigo de mesmo título, publicado na revista americana *October*, em 1979. O texto foi reeditado em português, pela Revista Arte & Ensaios e pode ser acessado no seguinte endereço eletrônico [http://www.eba.ufri.br/ppgav/doku.php?id=revista:arte\\_e\\_ensaios\\_17](http://www.eba.ufri.br/ppgav/doku.php?id=revista:arte_e_ensaios_17). No texto, a autora aborda questões que vinham aparecendo na arte americana do período, e apresenta a passagem da arte moderna e das vanguardas do começo do século, para as práticas dos anos 1960-70, com procedimentos artísticos que podem ser pensados como fundadores da arte de hoje. O lugar ou espaço em que a obra é apresentada ou até realizada, é considerado parte dela, pois é como se o lugar e as suas fronteiras tivessem se tornado mais elásticas.

Rosalind Krauss faz referência às obras do Minimalismo Americano, do início dos anos 1960, e à maneira como os artistas vinham tratando a relação com o lugar em que as obras eram mostradas. “Alavanca”, do artista e poeta Carl André, faz parte desse movimento.



Figura 20: Carl André. "Lever" (Alavanca) (1966). 137 tijolos refratários. 11 x 22,5 x 883,9cm  
Fonte: <http://www.gallery.ca/en/see/collections/artwork.php?mkey=7910>

Carl André usou tijolos refratários e colocou-os sobre o chão, num arranjo geométrico simples, alinhados do começo ao fim. O conjunto da obra de Carl apresenta sempre as mesmas características: materiais industriais idênticos. Na obra acima, o artista utilizou tijolos refratários; planaridade; composição modular; formas e materiais simples.

Vários artistas americanos estavam ligados ao Minimalismo, termo que muitos não aceitavam, apesar de compartilharem dos mesmos procedimentos. O autor David Batchelor (1999), no livro "Minimalismo", define esses procedimentos como: o uso de materiais industriais repetidos e seriados, uma construção geométrica simples, execução de um arranjo que não necessita da mão do artista. A obra é relativa ao espaço físico, e o espectador é uma presença específica corporificada diante da obra.

A expressão minimalista é muito usada quando as pessoas querem se referir a coisas com poucos elementos, mínimas. Há uma aproximação com a ideia da arte minimalista, que também ocorreu na música e na dança. Os compositores americanos Philip Glass e Steve Reich criaram composições de estrutura modular, cuja música estava baseada na repetição de elementos mínimos e na mudança gradual de pequenos motivos ao longo de diferentes fases. Na dança, Yvonne Rainer, da companhia de dança do Teatro de Nova Iorque, incorporou movimentos fundamentais, como andar e pegar coisas, em suas coreografias, que não buscavam virtuosismo técnico. Podemos estabelecer algumas relações entre esses procedimentos artísticos e a obra

“Alavanda”, de Carl André. Pensemos nos elementos usados pelo artista e na maneira como dispôs esses tijolos.

No texto sobre o campo ampliado, Rosalind Krauss (2008) afirma que, já nesse período do minimalismo americano, muitas dessas obras pareciam não mais pertencer à categoria de esculturas, mas continuavam assim denominadas, porque esse termo havia se tornado elástico. A escultura, para a autora, sempre esteve ligada à ideia de monumento, a uma representação comemorativa para um determinado local.

Na escultura moderna, o local originário para receber as obras perde a importância, pois elas já não fazem referência a um determinado lugar nem a sua história. Elas são autorreferentes. Já no minimalismo, a obra busca uma relação maior com o espaço em que é instalada, a partir dos aspectos físicos do lugar.

No final dos anos 1960, os artistas ampliam ainda mais as possibilidades de trabalhar a escultura e suas relações com o lugar, e além do espaço construído do museu ou da galeria, pensam também no espaço da paisagem, da natureza, como mundo material que nos rodeia, e que não foi criado pelo homem, mas que pode ser por ele modificado. Talvez hoje, seja mais difícil identificarmos o que seja natural e que não tenha sofrido alguma interferência do homem. No entanto, naquele período, alguns artistas americanos começaram a trabalhar em lugares abertos, fora de seus estúdios, numa prática que ficou conhecida como *Land Art*, e que significa “arte na terra”, num terreno.

O artista Robert Smithson (1938 – 1973) realizou uma série de trabalhos intitulados *Earthworks*, isto é, “trabalhos na terra”. A obra *Spiral Jetty* (“Quebra mar espiral”) talvez seja uma das mais conhecidas, e foi realizada num lago salgado em Utah, nos Estados Unidos, a partir de lama, cristais de sal, pedras e água. Com 450 metros de comprimento e 4 metros de largura, a espiral adentra no lago, e pode ser percorrida por quem deseja visitá-la.



Figura 21: Robert Smithson. “Spiral Jetty” (Quebra mar espiral) (1970)

Fonte:[http://www.mediabistro.com/unbeige/robert-smithsons-spiral-jetty-threatened-by-high-oil-prices\\_b4658](http://www.mediabistro.com/unbeige/robert-smithsons-spiral-jetty-threatened-by-high-oil-prices_b4658)

A obra foi construída com materiais encontrados no local, utilizando elementos simples, em forma espiral, porém, há evidências de grande esforço físico para sua realização. A possibilidade que a obra oferece de ser percorrida inclui todo o espaço, e não apenas a espiral de pedras. Podemos imaginar que a experiência do espectador se transforma nesse caminho, pois vários aspectos do trabalho e da percepção do lugar podem ser experienciados.

Sendo uma espiral, essa configuração possui necessariamente um centro, que nós, como espectadores, podemos efetivamente ocupar. Contudo, a experiência do trabalho é a de estarmos sendo continuamente descentralizados em meio à vasta extensão de lago e céu (KRAUSS, 1998, p. 336).

Andy Goldsworthy (1956) também trabalha com materiais encontrados na natureza, porém para realizar obras temporárias. O artista inglês utiliza materiais que encontra no próprio lugar em que irá realizar a obra, como folhas, areia, água, gelo e neve, os quais terão um impacto temporário no lugar.

Na obra a seguir, o artista utilizou pedaços de gelo para criar a espiral na árvore. É um trabalho de pequenas dimensões se comparado à espiral de Robert Smithson, mas que também chama a atenção, devido ao lugar em que é realizado.

Um passeio com a turma num campo aberto, bem como num parque, também pode proporcionar uma experiência artística aos alunos, que deverão observar os materiais encontrados, as cores e formas desses materiais. Você pode sugerir exercícios coletivos com o material encontrado.



Figura 21: Andy Goldsworthy. “Spiral ice” (Espiral de gelo).

Fonte:[http://www.morning-earth.org/ARTISTNATURALISTS/AN\\_Goldsworthy.html](http://www.morning-earth.org/ARTISTNATURALISTS/AN_Goldsworthy.html)

Podemos perceber uma relação próxima nos trabalhos acima, tendo em vista que todos contam com o espaço em que a obra foi instalada como fazendo parte dela. Krauss (2008), no texto sobre a ideia de campo ampliado, sugere essa concepção de obra estruturada como ambiente, e que remete, hoje, ao termo popularmente conhecido por “instalação”.

Antony Gormley (1950), artista inglês, realizou uma série de instalações denominadas “Campos”. A obra foi realizada em cerâmica, com a ajuda de várias pessoas, que modelaram milhares de pequenas figuras, que foram colocadas no chão do museu, como se invadissem as salas.

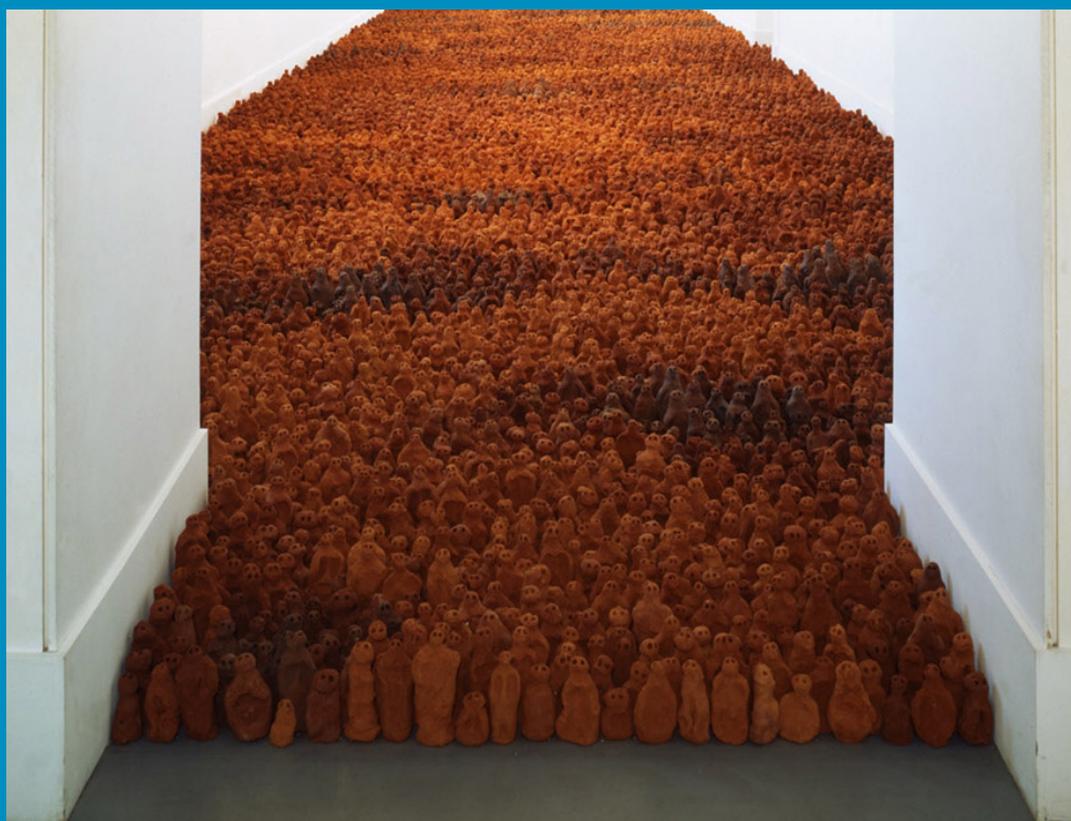


Figura 23: Antony Gormley. “Field” (Campos). 1989 a 2003. Cerâmica.

Fonte: <http://www.antonygormley.com/sculpture/item-view/id/245#po>

Tais figuras foram feitas usando uma porção de argila que cabia nas mãos, na qual foram feitos pequenos furos indicando os olhos. As instruções foram dadas pelo artista, que contou com a ajuda das pessoas que viviam nas

idades em que ele expôs as instalações. Após a modelagem, as peças foram queimadas em fornos de cerâmica locais.

A cerâmica é uma técnica antiga e foi desenvolvida por diversas culturas para guardar ou cozinhar alimentos. Como vimos anteriormente, a argila é usada para a modelagem de esculturas, todavia, quando queimada em fornos, durante um longo período, de 6 a 8 horas, a peça perde toda a água de sua composição química e transforma-se num material resistente, a cerâmica.

A obra “Campos” foi realizada em cinco cidades de diferentes partes do mundo, e em cada lugar, dependeu da colaboração de pessoas. Na China, 300 pessoas ajudaram a realizar 200.000 figuras que preencheram as salas de um prédio, sendo que a instalação podia ser acessada apenas visualmente. Agora pensemos no tamanho das figuras em relação ao espaço e na área ocupada por elas, assim como na intenção do artista de impedir o acesso às salas com um grande volume de pequenas figuras.

#### 4. Obras e espectador

Vimos, como as instalações são propostas pelos artistas atuantes, nas décadas de 1960/70, como experiências que insistem na importância do lugar, bem como essas obras partiram da atenção dispensada ao espaço em que são instaladas, num mundo de rápida modernização, acelerado desenvolvimento industrial, tecnológico e de urbanização. Esses artistas reexaminaram alguns dos gestos das vanguardas do começo do século XX, realizados anteriormente, reinterpretando-os e desenvolvendo-os.

Alguns desses momentos da vanguarda são os *ready made*, de Duchamp, que discutem o ato criador do artista como uma escolha ou seleção de objetos e não apenas como habilidades especiais, como, por exemplo, os objetos surrealistas, as colagens cubistas e as construções abstratas do Construtivismo. Havia também, nas vanguardas artísticas, uma busca por aproximar arte e vida nos eventos e performances que os artistas organizavam.

Na América Latina, nos anos de 1950/60, o Concretismo teve um efeito importante sobre os artistas que tiveram contato com esse movimento, na Europa. O crítico inglês Guy Brett (1997), no texto “Um salto radical”, incluído no livro “Arte na América Latina”, afirma que os movimentos concreto e cinético nasceram num momento de enorme otimismo e paixão pelo povo. Enquanto a Europa estava imersa na guerra e sofrendo as suas consequências, os artistas aqui estabeleceram forte tensão entre a geometria e o convite ao caos, ao

fluxo, à organicidade, ao acaso. Algo como um desarranjo do Construtivismo europeu.

A arte cinética se caracteriza pelo movimento real da obra. Na introdução deste material de apoio, apresentamos o móbile do artista Alexander Calder, como exemplo de arte cinética, que introduziu o conceito real de movimento, quando ele era apenas colocado como ideia em obras de outros artistas da época. Guy Brett (1997), em livro sobre a arte cinética, apresenta os artistas brasileiros Helio Oiticica (1937 – 1980) e Lygia Clark (1920 – 1988), através do movimento do espectador.

Esses artistas fazem parte do Grupo Neoconcreto, que apresentou suas ideias num Manifesto, em 1959. A expressão “neoconcreta” indica uma tomada de posição contrária a uma arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista, e propõe uma reinterpretação do Construtivismo, ressaltando a prevalência da obra sobre a teoria. Também não leva em conta que equações matemáticas estejam na raiz de uma escultura ou pintura e afirma que só a experiência direta da percepção da obra entrega a “significação” de seus ritmos e de suas cores. Para os artistas neoconcretos, o racionalismo do Concretismo rouba da arte toda a sua autonomia e substitui as suas qualidades intransferíveis por noções da objetividade científica.

Helio Oiticica iniciou sua produção com desenhos e pinturas de formas geométricas, que depois foram pensadas como ambientes de cores. O artista instalava as pinturas no espaço de exposição, permitindo, ao espectador, visualizar a obra por diversos lados. O desenvolvimento da produção do artista se deu através da cor e os “Parangolés” foram pensados como estrutura-cor, no espaço.

Os “Parangolés” são compostos por uma série de capas para serem vestidas, confeccionadas com sobras de materiais simples e diversos, e inserções de diferentes ordens: desde objetos como palhas, bolas, pigmentos, jornais, pedaços de tecido, bem como pequenas frases. Os elementos presentes nas capas possibilitam tanto ações públicas como relações de intimidade com o espectador, que poderá vestir, tocar e manusear as peças.

O ato do espectador, que nos “Parangolés” surge no vestir, seguido de outras ações que não são delimitadas, é incorporado pela obra e se torna, para o artista, um participante.

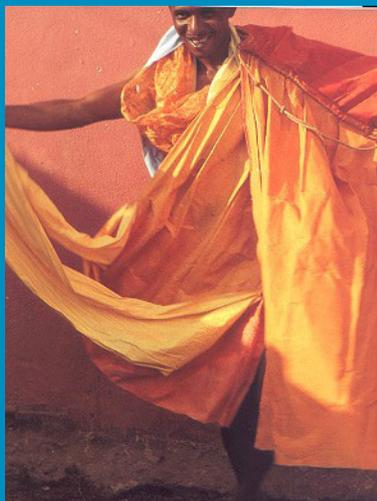


Figura 24: Helio Oiticica. “Parangolé” (anos 1960). Tecido.

Fonte: <http://jornaldopora.o.wordpress.com/2012/06/06/parangoles-helio-oiticica-apontamento-03/>

Os “Parangolés” são capas de tecido, um material simples que, quando costurado, pode tomar formas diferentes. Basta pensar nas roupas que usamos e em seus diferentes modelos. A cor do tecido e dos outros materiais também foi importante para o artista. Agora, imagine as diferentes texturas e as sensações que os materiais podem oferecer quando tocados e vestidos. Será que os “Parangolés” são esculturas para vestir?

Lygia Clark, assim como Helio Oiticica, também realizou pinturas, e no início dos anos 1960, realizou “Bichos”, uma série de esculturas, construídas em muitas formas e tamanhos, com placas de metal.



Figuras 24 e 25: Lygia Clark.  
“Bicho” (anos 1960). Alumínio  
Fonte: <http://gaarq.blogspot.com.br/2012/08/carta-de-lygia-clark.html>

Já vimos anteriormente, que outros artistas usaram chapas de madeira e metal na construção de volumes. Naum Gabo buscava apresentar o núcleo da escultura, Picasso realizava colagens, e o artista Amílcar de Castro, que também participou do grupo Neoconcreto, fazia suas esculturas com apenas corte e dobra.

As chapas são recortadas em formas simples – e aqui vemos muitas possibilidades dentro de um esquema geométrico – ligadas por dobradiças, iguais às usadas em portas, e nos permitem girá-las em cima de um eixo. Na obra de Lygia, as dobradiças são colocadas em movimento pelo espectador, e assim, a forma da escultura se transforma. O crítico brasileiro, Mario Pedrosa, assim como Guy Brett, propõe prestar atenção à obra da artista em relação ao movimento.

Diferentemente de outras realizações cinéticas, em que o espectador é que se desloca em torno da obra, em Lygia a obra, ela mesma, se move, não por forças externas, a motor ou a qualquer acionamento

mecânico, nem sempre pelo vento, pela natureza como nos móveis de Calder, mas pela ação do espectador que a altera, deforma, conforma, recria. (PEDROSA, 2004, p.350)

As produções de Lygia e Helio pensaram o objeto da arte e suas relações com o público e o mundo como um todo, procurando estabelecer uma ligação mais direta entre a arte e a vida cotidiana, num momento em que eventos dramáticos assolavam todo o mundo e em que situações políticas e econômicas tinham ramificações sociais, culturais e artísticas.

No Brasil, era a época da ditadura militar, e os artistas buscavam a consciência do corpo experienciada pelo espectador, por experiências múltiplas, que envolviam todos os sentidos. Para os artistas, o espectador faz parte do processo criativo. É ele quem faz a obra. Os “Parangolés”, de Helio Oiticica, e os “Bichos”, de Lygia Clark, requerem nossa participação.

---

Imagine essas obras colocadas sobre uma base num museu, será que conseguiríamos nos relacionar com elas, da mesma maneira, se pudéssemos tocá-las?

---

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este material objetivou trazer os elementos que constituem a expressão em volume e estudar as formas escultóricas obtidas por técnicas tradicionais, como o entalhe e a modelagem, além de procedimentos de colagem. Superfície, profundidade, eixos, equilíbrio e movimento foram alguns dos elementos aqui apresentados.

Num campo ampliado – termo utilizado pela autora Rosalind Krauss – vimos como se dá a relação entre a obra e o espaço em que é inserida, e como alguns dos elementos vistos não se aplicam às instalações. Vimos também obras que alteram sua forma quando manuseadas pelo espectador.

Todavia, todas as obras foram apresentadas – sejam elas esculturas, instalações ou outras obras que possuam três dimensões – de modo a buscar a relação entre material, técnica e linguagem, com a finalidade de possibilitar a apreensão e o conhecimento da tridimensionalidade na arte.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BATCHELOR, David. **Minimalismo**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BRETT, Guy. Um salto radical. In: ADES, Daw. **Arte na América Latina**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

DUVE, Thierry de. Quando a forma se transformou em atitude - e além. In: **Revista Arte & Ensaios**. Revista do programa de pós-graduação em Artes Visuais – EBA / UFRJ. Ano X, no. 10, 2003.

FABRIS, Annateresa. Recontextualizando a Escultura Modernista. In: **Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX**. São Paulo: Itaú Cultural: Cosac & Naify, 1999.

GOMBRICH, Ernest Hans. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. 4ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Rio de Janeiro: Revista Arte & Ensaios, Programa de pós-graduação em Artes Visuais – EBA / UFRJ, ano XV, no. 17, 2008.

\_\_\_\_\_. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

MIDGLEY, Barry (Coord.). **Guía completa de escultura, modelado y cerâmica: técnicas y materiales**. Madrid: Hermann Blume Ediciones, 1982.

PEDROSA, Mario. **Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III / Otilia Arantes (org.)**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

TOLEDO, Benedito Lima de. Do século XVI ao início do século XIX: Maneirismo, Barroco e Rococó. In: Zanini, Walter (coord.). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

TUCKER, William. **A Linguagem da Escultura**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.

WITTKOWER, Rudolf. **Escultura**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.