

# Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,  
Rio de Janeiro,  
Museu Imperial, Petrópolis, RJ  
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:  
Roberto Conduru  
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de

**Sobre posições:  
objetos em fluxo,  
espaços em refluxo**

## A contingência do objeto artístico em Yves Klein, Robert Smithson e Hélio Oiticica

Fernanda Lopes Torres

UERJ / Multirio

### Resumo

Visamos a compreender a espacialidade do trabalho de arte contemporâneo simultânea à crescente perda do lugar da arte como o espaço da experiência (ação / conhecimento) do homem. A partir da progressiva perda da imagem representativa da realidade e a crescente institucionalização da arte moderna, reconhecemos nas tendências espaciais expansivas dos trabalhos de Klein, Smithson e Oiticica uma busca de envolvimento positivo com a realidade, que é próprio à toda arte.

### Palavras-chave

Arte contemporânea, espaço da representação, espaço institucional

### Abstract

We aim at understanding the spatiality of the contemporary work of art which is simultaneous to the growing loss of the place of art as the space of man's experience (action / knowledge). Since the progressive loss of the representative image of the reality and the growing institutionalization of modern art, we acknowledge in the expansive spatial tendencies of the works of Klein, Smithson and Oiticica a search for a positive envelopment with the reality, which is natural to all art.

### Key-words

Contemporary art, space of representation, institutional space.

*A Aventura Monocromo* de Klein, a *dialética* site/non-site de Smithson e a *antiarte* de Oiticica rompem os tradicionais limites espaciais do objeto artístico a fim de resgatar um envolvimento positivo com a realidade perdido ao longo do paradoxal processo de autonomia da arte. Liberadora da própria arte, a autonomia, impulsionada pela Estética setecentista, coexiste, afinal, com a perda do lugar da arte como espaço de representação das coisas do mundo. Se a ruptura da arte com a tradição – a autoridade representativa da Igreja e do Estado, que sustentavam a arte – não se dá, por sua incorporação à esfera pública burguesa, a progressiva perda da imagem representativa da realidade convive com o jogo do capital que acaba por submeter as obras de arte a leis cada vez mais poderosas a partir da segunda metade do século XX. Bem o sabem nossos artistas, que, atentos às várias mediações sociais sofridas por seus trabalhos, restringem suas práticas a seus distintos sistemas de arte. Eles devem então lidar com a iminente saturação pública da arte para dali dimensionar um espaço de experiência – espaço de ação e conhecimento – para o espectador/o artista.

Fator constituinte dessa espacialidade é o modo pelo qual o indivíduo se relaciona com (as coisas de) o mundo. No Renascimento, a noção do homem capaz de conhecer tudo ganha tradução visual na perspectiva central, que consiste em método de organização dos diferentes elementos do quadro capaz de revelar ponto de vista único do sujeito diante da natureza – o que é compartilhado por um espectador que se posta a certa distância e ângulo da tela. A organização espacial da tela sugere assim duplicação da natureza que pressupõe uma condição humana universal, assumindo uma única e canônica “forma natural” de ver.

Tal ponto de vista, fundamentado na razão humana como princípio do conhecimento, sofre sim abalos, o que, contudo, não altera de modo radical a espacialidade pictórica ocidental até pelo menos o fim do século XIX. Com os empiristas, por exemplo, vacila a concepção de mundo em que o sujeito reconhece sua experiência como confirmação de leis prévias, matemáticas ou divinas. No século seguinte, Kant reconhece que homem e natureza encontram-se separados, intermediados somente por conceitos. O homem pode somente conhecer a si e a seu mundo; o conhecimento da natureza ocorre de intuições sensíveis que se organizam a priori, em categorias, permitindo a elaboração de conceitos num campo coerente, mas distinto do da natureza. À prescritiva forma natural renascentista opõe-se a especulativa forma moderna. Da natureza, obtemos uma forma a partir da qual a beleza é afirmada por meio de um juízo inteiramente subjetivo.

Se até Kant, o que estava fora do sujeito e sua duplicação mimética eram o objetivo da arte, a partir dele, o objeto passa a ser intuição do sujeito. Nesse sentido podemos, por exemplo, enxergar a dissolução dos limites das “coisas tragadas em vórtices de ar e em turbilhões de luz”<sup>1</sup> nas aquarelas e óleos de Turner como o modo pelo qual o artista, em termos óticos, efetivamente vê as coisas.

1 ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo, Cia. Das Letras, 1996, p. 40

Para falar com o professor Robert Kudielka, “ao desaparecer a missão de representar uma imagem estrita da realidade, caducava também o conceito tectônico [*tektonisch*] do espaço imaginário”<sup>2</sup>. Rebaixado o motivo em favor da articulação da percepção da imagem moderna, a constituição desta imagem deve dar à multiplicidade do que é observado seu devido lugar na superfície do quadro através de uma atualização de sua relação com o observador. Este então deixa seu “cômodo” posto de observação, afasta-se de uma ordenação confiável das coisas para se ver diante de grande variedade de acessos a uma realidade que parece se ocultar cada vez mais, conforme surge novo “ponto de vista” artístico.

O lugar da mobilização da imagem se desloca então para a relação entre observador e imagem<sup>3</sup>. Assim, os primeiros quadros modernos não constituem acesso distinto a um mundo supostamente conhecido, eles promovem sim encontro entre nós e o mundo praticamente num mesmo plano, o que permite, para falar mais uma vez com Kudielka, que sejamos trazidos para fora de nós e postos em relação conosco mesmos: “diante dos quadros, descobrimos em nós mesmos a possibilidade de estarmos no mundo de uma maneira diferente”<sup>4</sup>. Tal abertura dos quadros para o espaço comum do espectador, produzida pela subversão da disposição da moldura por Mondrian ou pela precisa disposição da “forma” no campo da tela por Malevich situa a imagem no espaço entre a superfície pictórica e o espectador.

Instaura-se assim uma falta de hierarquia entre os planos da pintura, acentuada nas construções cubistas que acabam por se assemelhar às próprias coisas no espaço. Capazes de exibir de modo literal o espaço fisicamente vivenciado, esses objetos evidenciam um estar-no-mundo fragmentado, exibindo a passagem do artista ao espectador atravessada pelas coisas, pelo espaço. E então Picasso anuncia seu “violão!”: nem pintura, nem escultura, sem pedestal ou moldura a separá-lo do mundo, o violão reivindica o espaço “real” – espaço este também reclamado pelo ready-made, híbrido de produto industrial e obra de arte que problematiza o duplo estatuto da atividade produtiva do homem.

Enquanto o violão cubista e o readymade se expandem ao espaço real a partir das relações intrínsecas ao artefato individualizado, no regime do consumo da própria produção como processo da segunda metade do século XX, as práticas artísticas tendem ao arranjo objetivo de situações espaciais. Da organização da sala da galeria à *Land art*, passando pela instalação, ou mesmo certas performances, ocupar e/ou extrapolar o(s) espaço(s) social (ais) da arte visa a efetivar a arte como lugar da experiência – lugar perdido, vale repetir, com a obra de arte autônoma, simultânea, no campo das artes, a uma sociabilidade cada vez mais flexível, pelo menos desde o século XVIII. Resulta daí a suspensão do objeto/produto/obra equivalente à lacuna da medida essencial da habitação do homem sobre a terra<sup>5</sup> – à qual responde a explícita configuração de lugares na arte contemporânea.

2 KUDIELKA, Robert. “Objetos da observação – lugares da experiência: sobre a mudança da concepção de arte no século XX”. In Revista Novos Estudos CEBRAP, nº 82, SP, Nov. 2008, p. 3.

3 Idem, p. 6.

4 Idem, p. 5.

5 AGAMBEN, Giorgio. *L’homme sans contenu*. Paris, Circé, 1996

Condição de existência das nossas obras de arte, esta falta de lugar da experiência é acentuada por sua localização em instituições que não podem ser definidas somente em termos espaciais, mas conformam sim uma rede discursiva, ao longo da qual o espaço de ação/criação do homem forçosamente circula. Assim é que intervir no lugar social da arte implica constituir contraponto no espaço – físico e discursivo – do mundo, como a confrontar in loco a realidade da arte, e dali devolver a condição básica de repotencialização da existência que é característica à arte.

Podemos reconhecer a conhecida fotomontagem do Klein pintor do vazio se lançando ao espaço como um literal contraponto no espaço. É do que trata, aliás, toda a *Aventura monocromo*: monocromo individual, conjunto de monocromos idênticos numa galeria, reunião de objetos azuis ou a chamada exposição do Vazio, todos eles elaboram a experiência do lugar por meio da polaridade entre cor e vazio. A tela azul é simultaneamente imagem, forma e superfície e coincide imediata com o espaço real ao exalar um azul de saturação máxima que preenche devagar, suave e ininterruptamente, o ambiente da exposição, envolvendo por completo o espectador. Essa qualidade de expansão do pigmento é comprovada na caixa com pigmento puro disposta no chão da galeria, que lança literalmente por terra o caráter projetivo da pintura, além de destacar a expansividade do pigmento de modo ainda mais intenso do que no monocromo, pois o meio de fixação é o mais incorporável possível, “a força de atração ela mesma”<sup>6</sup>.

Com esses (e outros) objetos, o artista faz uma espécie de demonstração didática do funcionamento do monocromo que se abre para o espaço ao distinguir e isolar os fatores constituintes da nossa experiência: envolvimento (biombo), materialidade e expansão (pigmento na caixa) ou presença atual (relevo<sup>7</sup>). E justamente ao se valer desses objetos para demonstrar a abertura do monocromo ao espaço revela-se a ausência constitutiva da *Aventura monocromo*. Objetos e performances acentuam a presença auto-suficiente do monocromo enquanto sublinham sua ausência, pois, se de fato essa presença fosse completa, ela não sentiria falta de suplemento<sup>8</sup>. Condição de existência do monocromo, esse caráter paradoxal elabora a própria falta de lugar da experiência na contemporaneidade. Não à toa o título inicialmente escolhido para o que ficou conhecido como Exposição do Vazio: “exacerbações monocromo”<sup>9</sup>. Nela, o contraponto no espaço é a “presença perceptível do nada”, dada pela exclusiva presença do espectador imer-

6 KLEIN, Yves. *Le Dépassement de la Problématique de l'art et autres écrits*. Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2005.

7 Klein demonstra o caráter impositivo do azul no espaço real por meio dos relevos que se projetam a 19,5 da parede – todos eles apresentando a mesma proporção 5 X 4 do monocromo.

8 Segundo a historiadora da arte americana Nan Rosenthal, a prática de Klein tende a evocar o tipo de relação paradoxal presente na noção de suplemento de Jacques Derrida, para quem o suplemento possui qualquer coisa de duplo, de paradoxal, de contraditório em sua natureza e sua estrutura essencial. “Le supplément est par définition une chose qui s'ajoute à un ensemble mais en dépend. Ce n'est 'qu'un supplément' à l'oeuvre achevée. Dans le même temps, le supplément fournit un élément qui manque à l'oeuvre originale et revele qu'elle est incomplète puisqu'elle nécessite un tel supplément et exige que l'on comble ses manques.” ROSENTHAL, Nan. “La Lévitacion Assistée”. In CENTRE GEORGES POMPIDOU. Yves Klein (cat. expo.) Paris, 1983. p. 220/21.

9 RIBETTES, Jean-Michel. “Yves Klein and the War of the Jealous Gods”. In *Yves Klein* (cat. Expo). Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 2004, p. 156.

so numa atmosfera de ausência que consiste, enfim, em um estado de ser capaz – própria responsabilidade moral frente ao mundo por nós desejado/imaginado.

Robert Smithson, por sua vez, joga com a experiência do objeto de arte no espaço *entre* a galeria fechada e o “real” aberto, sempre a fim de retomar vínculo da arte com o mundo. Ele parte dos locais oficiais da arte para áreas amplas e remotas, a fim de revigorar uma experiência estética que se esvazia naquele fim dos anos 60 com a crescente capacidade adquirida pela indústria cultural de determinar qualquer nova prática – distorcendo, segundo suas próprias regras, as qualidades próprias àquela prática. Consciente da impossibilidade de escapar das instituições de arte, ele quer encontrar nelas mesmas brecha para agir. Assim o artista busca reativar a neutralidade dos espaços de exibição institucionalizados<sup>10</sup>; por exemplo, ao explorar o espaço físico das salas por meio da construção de estruturas espelhadas, muitas vezes conjugadas a fragmentos de lugares em que ele interveio.

Espaço da galeria e espaço do mundo passam a existir contíguos. Este o lugar da experiência proposto por Smithson: polaridade de lugares, ou o que ele chama de dialética entre *site* (lugar) e *non-site* (não-lugar) – sendo o *site* local distante escolhido e trabalhado pelo artista, e o *non-site*, galeria onde são instaladas fotos, mapas, textos ou elementos do *site*. Objetos e imagens constituem tópos metonímico tomado pelo lugar em si enquanto se desdobram em outros significados/espacialidades. Na galeria, na página de livro, na sala de cinema, eles focalizam e multiplicam o trabalho realizado em área remota capaz de instituir espacialidade equivalente à amplitude física e temporal dos seus elementos constituintes. No caso do conhecido *Quebra-mar em espiral (Spiral Jetty)*, a amplitude física cobre dos microscópicos cristais de sal do lago à vista aérea tomada do helicóptero; a amplitude temporal cobre desde a pré-história do lugar (sugerida a partir da edição de imagens de dinossauros que supostamente habitavam o lugar) ao estado em que este se encontrava quando da realização do filme (na última cena do filme *Spiral Jetty* vemos fotografia do lugar, afixada na parede da sala de edição no “deserto urbano” de Nova York.

Assim Smithson quer expandir o que ele se chama de “espaços mentais” do espectador/leitor. Objetos, fotografias e textos aspiram a revelar, mesmo que não contenham, o todo, os extremos distantes do mundo – “periferia fora de foco onde a mente perde os limites e é preenchida por uma sensação de oceânico”<sup>11</sup> (lugar). Por meio dos termos espaciais de lugar e não-lugar, a prática smithsoniana demonstra a polaridade própria da arte (e da linguagem): sem abarcar a totalidade do mundo, *site/nonsite* a ela alude em sua virtualidade, ou seja, no que esta totalidade apresenta de potencial, de suscetível de se realizar. A obra então como

10 O trabalho de arte, quando colocado nas “salas neutras chamadas ‘galerias’ (...) perde sua carga, e torna-se objeto ou superfície desengajada do lado de fora do mundo (...) visto em tais espaços [o trabalho] parece passar por um tipo de convalescença estética”. Pois, separados do resto da sociedade pelo curador, eles depois são a ela integrados. E “uma vez que o trabalho de arte é totalmente neutralizado, abstraído e politicamente lobotomizado, ele está pronto para o consumo pela sociedade (...)”. FLAM, Jack (Ed.). *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley/Los Angeles. University of California Press, 1996: 154. (grifos meus).

11 Declaração de Robert Smithson. HEIZER, Michael; OPPENHEIM, Dennis; SMITHSON, Robert. “Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson”. In FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.

que consubstancia essa virtualidade em uma rede de signos, visíveis ou não, incluindo todas as nossas interpretações. Signos todos eles diferentes, a nos remeter continuamente para a periferia, fazendo da vertigem<sup>12</sup> a condição para elaborar o lugar de nossa experiência num mundo cada vez mais cheio de imagens.

Distante dos lugares vertiginosos de Smithson, a trajetória dos relevos espaciais aos *Penetráveis* de Oiticica, passando por *Núcleos*, *Bólides* e *Parangolés*, possui coerência quase linear na procura de maior integração da cor na realidade efetiva do espaço. Acompanhada de perto por produção textual, tal integração significa nada menos do que efetivo lugar da experiência, a habitação do homem/artista no mundo. O que exige outra conduta do artista e do espectador (aliás, participador) no que Oiticica denomina antiarte: o artista menos *cria* forma do que a reconhece em nosso “mundo espacial ambiental”, onde o participador, por sua vez, interage ativamente. Nesse sentido, o *Parangolé* é “descoberto” em nossa realidade específica. Daí a possibilidade de achar “elementos Parangolé” “na paisagem do mundo urbano, rural, etc”, como nas favelas<sup>13</sup>. De determinado modelo para nossa situação concreta, a obra tem seu limite ampliado ao social – esta a dimensão ética e política da antiarte, constitutiva da experiência do lugar em Oiticica.

Segundo o artista, com o penetrável *Tropicália* se dá a completa objetivação da idéia. O participador artista passa por diversas experiências tátil-sensoriais ao longo do labirinto tropical com plantas, araras, areia, pedrinhas, criando através delas “seu sentido imagético”. Ao final, um receptor de TV em permanente funcionamento exibe imagem “que devora então o participador, pois é ela mais ativa que o seu criar sensorial”<sup>14</sup>. Penetrar esse ambiente é fazer a experiência de estar inserido, de habitar e de se ver envolto – inegavelmente uma experiência espacial mais antiga que a da distância para as coisas e entre as coisas. Oiticica reconhece *Tropicália* como “uma espécie de campo experimental com as imagens”. E que imagens são essas? Imagens típicas de país tropical, araras e pedrinhas dos jardins-florestas-tropicais, inevitavelmente contaminadas pela TV que acaba por invadir todo o espaço com seu ruído incessante – exatamente como o faz nas grandes cidades brasileiras, que passam por intensa e desorganizada urbanização. Não há que se negar essa realidade, cada vez mais internacionalizada, com a onipresença da cultura norte-americana. Há sim que degluti-la, a partir de nossa própria especificidade. Penetrar *Tropicália* é habitar esse Brasil industrializado culturalmente, com uma força crítica.

O espaço vazio de Klein, os espaços mentais de Smithson e o espaço ético-social de Oiticica demonstram que as articulações neles realizadas não

12 O caráter vertiginoso de seus trabalhos é sintetizado no próprio formato da *Spiral Jetty*, que reverbera, por assim dizer, desde a hélice do helicóptero até o reflexo do sol na lente da câmera, que resulta em espiral na tela de projeção.

13 “Na arquitetura da ‘favela’, por exemplo, está implícito um caráter do *Parangolé*, tal a organicidade estrutural entre os elementos que o constituem e a circulação interna e o desmembramento externo dessas construções; não há passagens bruscas do ‘quarto’ para a ‘sala’ ou ‘cozinha’, mas o essencial que define cada parte que se liga à outra em continuidade”. OITICICA, Hélio. “Bases fundamentais para uma definição do Parangolé”. In *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro, Rocco, 1986. Op. cit., p. 40.

14 Aliás, este Penetrável deu-me permanente sensação de estar sendo devorado... é a meu ver a obra mais antropofágica da arte brasileira”. OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro, Rocco, 1986, p. 107.

constituem grandezas reais em si mesmas; elas são antes, imaginárias... Não basta ocupar literalmente espaço. Há que se manter ligações imaginárias potentes, capazes de dinamizar o intervalo entre vida e arte.

### **Bibliografia**

AGAMBEN, Giorgio. *L'homme sans contenu*. Paris, Circé, 1996

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo, Cia. Das Letras, 1996

BERGGRUEN, Olivier; HOLLEIN, Max; PFEIFFER, Ingrid (ed.) *Yves Klein*. Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 2004.

CENTRE GEORGES POMPIDOU. *Yves Klein* (catálogo de exposição.) Paris, 1983.

KLEIN, Yves. *Le Dépassement de la Problematique de l'art et autres écrits*. Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2005.

KUDIELKA, Robert. "Objetos da observação – lugares da experiência: sobre a mudança da concepção de arte no século XX". In Revista Novos Estudos CE-BRAP, nº 82, SP, Nov. 2008.

OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro, Rocco, 1986.