

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**

Transformações e sentidos do espaço

Marina Pereira de Menezes

Doutoranda/ UFRJ

Resumo

O artigo analisa a mudança de sentido no conceito de espaço em três diferentes momentos da história da arte: a renascença, na qual o espaço remete à representação e a perspectiva; a modernidade, que marca a crise da representação e o surgimento de diferentes visualidades apresentadas pelos artistas; e o contemporâneo, no qual espaço já não remete apenas ao objeto artístico, mas associa-se ao conceito de lugar, adquirindo um sentido maior, que inclui questões históricas, culturais ou físicas.

Palavras-chave

Espaço, renascença e contemporaneidade

Abstract

The article analyzes the change of meaning in the concept of space in three different periods of art history: the renaissance, which refers to the representation of space and perspective; modernity, which marks the crisis of representation and the emergency off different views presented by the artists, and contemporary space in which no longer refers only to the art object, but is associated with the concept of place in a larger sense, including historical, cultural and physical questions.

Key-words

Space, renaissance and contemporaneity

Nas recentes revisões da historiografia da arte, têm-se destacado que não apenas as obras, mas a própria história da arte e seus conceitos estão sujeitos a um olhar histórico, que perceba não apenas as particularidades de cada contexto, mas também os processos de legitimação e escolha que determinam a difusão de certas abordagens em lugar de outras.

É nessa consciência de que obras, história e conceitos são marcados por uma época e lugar, que se delimita o estudo proposto do termo 'espaço'. A palavra aparece cada vez mais frequentemente no debate contemporâneo para tratar de aspectos que vão além da obra de arte. Entretanto, para a análise do conceito em um período mais amplo, torna-se necessário marcar suas especificidades dentro dos diferentes momentos históricos da arte.

Na discussão sobre um caráter relacional da arte, Nicolas Bourriaud¹ destaca a possibilidade de se ver a História da arte como história dos sucessivos campos relacionais com o mundo, através de objetos e práticas específicas. A partir de tal constatação, o autor esboça um quadro histórico, destacando que inicialmente essas relações se situavam num mundo transcendente, no qual a arte tinha como objetivo estabelecer modos de comunicação com a divindade, atuando na interface entre a sociedade humana e as forças invisíveis que regiam seus movimentos.

No Renascimento, Bourriaud identifica, mesmo ainda sob o domínio da figura divina, uma nova ordem dialética das relações entre o homem e o mundo, na qual há o privilégio da posição física do ser humano em seu universo. É apenas com o cubismo que se questiona tal visão da obra e as relações com os elementos mais triviais da vida cotidiana são apresentadas a partir de um realismo mental que reconstituía os mecanismos móveis da apreensão do objeto (2009, p.38-39). Quanto ao contemporâneo, Bourriaud aponta que a história parece ter tomado um novo rumo:

depois do campo das relações entre Humanidade e divindade, a seguir entre Humanidade e objeto, a prática artística se concentra na esfera das relações inter-humanas (...). O artista concentra-se cada vez mais decididamente nas relações que seu trabalho irá criar em seu público ou na invenção de modelos de socialidade (Ibid.,p.39-40).

Partindo das noções históricas esboçadas por Bourriaud, pode-se refletir acerca das relações entre o espaço e a arte, observando que a concepção de espaço modifica-se em diferentes períodos. Como ponto de partida, o renascimento fornece uma estruturação conceitual que influenciou a produção artística por séculos: o espaço da representação.

Nesse período, a relação dialética entre o homem e o mundo, citada por Bourriaud, é a relação desse homem com a natureza, que era o exemplo e base de comparação para qualquer produção. A preocupação humanista do período exaltava-se através do privilégio da posição fixa do ser humano no universo, o que pode ser expresso pela formulação da perspectiva como construção matemática para a representação do espaço. A perspectiva foi um recurso criado de encontro

¹ BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins, 2009.

com o desejo de proximidade (e sujeição) à natureza, que permitia a construção do quadro como janela “através da qual cremos olhar o espaço – quando a superfície material é negada e transformada em ‘plano figurativo’” (PANOFSKY, 2003, p.108)².

Como resultado, a construção em perspectiva objetivava tornar presente, através da tela, o espaço visível permitindo maior proximidade à natureza. O princípio da perspectiva supõe a construção da pirâmide visual, na qual o quadro é interseção plana transparente. Na sua construção, segundo Panofsky, são usadas leis através das quais todas as perpendiculares ou ortogonais encontram-se no chamado “ponto de vista”, cuja posição define-se a partir da perpendicular do olho sobre o plano de projeção; em segundo lugar, todas as paralelas têm um ponto de fuga comum (Ibid. Loc. Cit.).

Essa construção geométrica foi um marco da cultura e do pensamento renascentista, cujo princípio matemático elevou a pintura ao plano das artes e da ciência. A construção do espaço homogêneo da perspectiva – um espaço completamente racional, infinito e constante – mostrou-se em consonância com o os ideais científicos e do platonismo, então vigentes. A perspectiva, para Panofsky, é uma das “formas simbólicas” (Ibid, p.115) de uma determinada época, seu sentido está em diálogo com a experiência humana de um momento e local específicos.

Apesar da racionalidade do espaço da perspectiva, cabe ressaltar que ele não reproduz a maneira como atua a visão. Há diferenças dessa estrutura matemática para o espaço psicofisiológico, no qual a percepção ignora o conceito de infinito. Na percepção imediata cada lugar tem a sua peculiaridade e valor próprio; também não se vê com um olho fixo, mas com dois olhos em constante movimento, o que confere um ‘campo visual’. A imagem retiniana também não se projeta sobre o plano, mas sobre uma superfície curva. Assim sendo, pode-se concluir que o espaço da perspectiva não é o dado, mas o construído.

Inegavelmente, o resultado desse espaço construído aproximou-se, como em nenhum momento anterior, da visão humana. É dessa aproximação que vêm os conceitos de janela, *veduta*, ou o *trompe l’oeil*, que determinam os moldes da observação e da produção nas artes de séculos seguintes. À perspectiva somam-se os efeitos do claro-escuro (a luminosidade) como forma de indicar profundidade, volume e modelado dos espaços e objetos.

Através do *trompe l’oeil* renascentista, ressalta-se o valor atribuído à natureza, modelo para o artista. A representação, segundo Argan: “implicava a certeza de que as próprias formas da natureza fossem representativas de significados e conteúdos universais: sendo a própria natureza uma representação em formas finitas e visíveis de uma realidade infinita e transcendente” (1995, p.109)³. Sua condição era então de representação de uma representação, o princípio da mimesis.

2 PANOFSKY, Erwin. “A perspectiva como forma simbólica”. In: ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana: de Giotto à Leonardo – V.2*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p.108-128.

3 ARGAN, Giulio Carlo. “A crise da representação”. In: *Arte e Crítica de Arte*. Lisboa: Editorial estampa, 1995. p.105-118.

Ainda conforme Argan, a natureza era vista como objeto exterior a si e através dela o artista tomava consciência do seu próprio ser, enquanto a representação permitia o equilíbrio, o paralelismo entre objeto-sujeito. Havia na representação uma implicação religiosa, pois: “o processo que a essência ou o conteúdo do que fora criado não podia ser senão o criador” (Ibid., Loc. Cit.). O término da representação assinala também o fim da arte sacra ou religiosa e o início de uma produção que nega qualquer saída transcendente, realizando-se no horizonte mundano.

Reconhece-se, assim, o espaço representado como uma concepção específica, atrelada a uma determinada estrutura, que atua mediando o paralelismo (citado por Argan) entre os sujeitos e os objetos. A representação, assim, não é a mera figuração, mas expressa o domínio do transcendental e exemplar, que são da ordem do divino e do universal (cuja maior expressão é a natureza).

Com a modernidade se acentuam as distinções entre a arte e esses ideais, estabelecendo a crise no sistema de representação. O prelúdio dessa crise, entretanto, já se sinalizava com o Impressionismo, que propõe reduzir a arte à reprodução imediata da sensação visual, abrindo mão da massa e do volume do objeto. O artista buscava a relação direta do sujeito quando posto em contato com o objeto (a realidade).

Dentre movimentos que acentuaram a queda da representação tradicional, Francastel confere ao cubismo uma importância inigualável, pois este manifesta uma curiosidade real pela análise das sensações, dando continuidade ao Impressionismo, ao mesmo tempo em que habituando a uma transformação da linguagem plástica (1990, p.193)⁴. O autor ainda destaca que uma particularidade das linguagens modernas foi o culto ao objeto, que atua como fato social, em conexão com determinado momento e civilização (Ibid., p.226). Na construção das imagens, o objeto tem a mesma importância que o homem, o tratamento dado as imagens já não os distingue ou permite escalas de valor – o que iguala o homem aos elementos do seu meio (Ibid., p.227).

Pode-se concluir que com a perda da mediação do valor universal (que configurou o renascimento), abre-se o espaço para diferentes relações entre o sujeito e o objeto, que permitem que cada grupo ou artista mova-se conforme diferentes normas – que não seguem os parâmetros de uma norma maior (transcendente), mas atuam de acordo com as propostas de grupos ou artistas. Essa mobilidade adquire uma liberdade experimental e plurais formas de produção.

Em concordância com essa mudança, a figuração espacial moderna passa a ser baseada na análise de reflexos singulares, é figuração psicofisiológica e não mais a construção matemática homogênea. O espaço proposto pela obra não representa, mas é apresentado a partir de possibilidades de pesquisa abertas, que afirmam a singularidade e autonomia.

Ambos os espaços materializam visualidades, entretanto, enquanto a na representação a perspectiva confere profundidade abrindo outros espaços através da tela, na modernidade afirma-se o plano e a superfície pictórica. Dessa manei-

⁴ FRANCASTEL, Pierre. “Rumo a um novo espaço”. *Pintura e sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. p.182-244.

ra, o espaço pictórico apresentado não cria janelas dentro do mundo visível, mas afirma uma superfície plana, limitada em si.

No espaço representado, o espectador tem seu local de observação determinado, do qual ele contempla o quadro. Como coloca Bourriaud: “a perspectiva atribui um lugar simbólico ao olhar e confere ao observador o seu lugar numa sociedade simbólica” (Ibid., p.111). O espectador partilha das noções universais presentes no quadro, o que permite a compreensão desse espaço e da figura nele representada; ele participa também através de um jogo de comparações que configuram o prazer imitação⁵.

O espaço apresentado pela obra moderna não suscita a criação de um espaço contínuo. A profundidade, recurso que permitia o espaço tridimensional, é contestada pela afirmação do plano pictórico do quadro como superfície. A arte moderna também modifica a relação do ponto de vista único da renascença, permitindo múltiplos olhares simultâneos para o quadro. Perante a obra, o observador não mais dispõe de códigos pretensamente universais que permitam o entendimento da imagem apresentada – o que configura parte da dificuldade que a arte moderna impõe ao público geral.

Assim, quando o espaço da obra formava-se a partir da representação, as obras primas eram as que aludiam à natureza, modelo universal das artes. Durante a modernidade, o espaço da obra adquire um sentido distinto: cria presenças afirmando o objeto artístico como elemento autônomo, imerso em seu próprio conjunto de valores. Na contemporaneidade, entretanto, conceitua-se como o espaço da obra elementos que vão além da superfície construída, incluindo aspectos institucionais, expositivos, culturais e de identidade.

Com o alargamento das fronteiras da produção artística que se processa entre as décadas de 60 e 70 do século XX tornam-se mais plurais as possibilidades de execução de uma obra. Produz-se num campo expandido, no qual os limites dos tradicionais meios tornam-se diluídos em práticas que exploram diferentes materiais, suportes e configurações. Dentro desse movimento de mudanças práticas, conceituais e historiográficas, estabelece-se uma mudança no conceito de espaço, que inclui os sentidos do lugar em que a obra é produzida e/ou exposta.

Nesse âmbito, o espaço de uma obra vai além de sua superfície plástica ou de um plano figurativo, ele adquire um sentido maior, que inclui aspectos históricos, culturais e físicos. Nessa concepção, defende-se um novo olhar sobre o espaço, para o qual a nomenclatura da representação não se enquadra, e a autonomia da obra moderna não engloba a totalidade do seu sentido. Em uma consciência da interferência do lugar para a compreensão da obra, o local expositivo é matéria construtiva para o artista, seja através da crítica ou apropriação. Para diferenciar essa nova abordagem, propõe-se nomear esta concepção de espaço-lugar.

⁵ Sobre o jogo e prazer da imitação, ver Quatremère de Quincy em “Da imitação”, no qual o autor destaca que “o prazer que a visão das obras da imitação produz procede da ação de comparar” (QUINCY, Quatremère de. “Da imitação”. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.) *A pintura – Vol.5: Da imitação à expressão*. São Paulo: Ed. 34, 2004. p.95).

Nos discursos culturais e geográficos, o sentido de lugar refere-se a uma parcela do espaço ao qual se relacionam valores de identidade, cultura, relações de poder e política. O sentimento de lugar é marcado pela distinção, pela especificidade – mesmo que num constante processo de trocas culturais e (mais atualmente) globais. Nas artes o lugar é foco de proposições que se materializam a partir da compreensão, interpretação e diálogo com suas especificidades, problematizando, acentuando e apropriando os seus significados. O espaço da obra é o físico, mas também pode ser o espaço-lugar, agregando sentidos culturais e sociais ao que é exposto.

Para Miwon Kwon, no princípio das práticas orientadas para o lugar há a constatação de que: “O espaço de arte não era mais percebido como lacuna, tábua rasa, mas como espaço real”, quanto ao espectador, a autora prossegue: “O objeto de arte ou evento nesse contexto era para ser experimentado singularmente no aqui-e-agora pela presença corporal de cada espectador” (2008, p.167)⁶. Essas primeiras práticas tiveram como grande questão a crítica ao confinamento cultural da arte e do artista, estando atualmente mais engajadas com o mundo externo e a vida cotidiana, penetrando na sua organização sócio-política.

Segundo a autora, a arte voltada para lugares específicos desiste de si própria por seu contexto ambiental, sendo formalmente determinada ou dirigida por ele, tal posicionamento difere da modernidade, pois:

Se a escultura moderna absorveu seu pedestal/base para romper sua conexão com ou expressar sua indiferença ao site [lugar], tornando-se mais autônoma e auto referencial, e portanto, transportável, sem lugar e nômade, então os trabalhos site-specific, quando emergiram no despertar do minimalismo, no final da década de 60 e início da seguinte forçaram dramática reversão do paradigma modernista (ibid, loc.cit.)

A autonomia definida por Kwon configuraria uma obra cujo nomadismo não supõe engajamento ao lugar e suas especificidades. O contemporâneo, em distinção, explora as fronteiras interdisciplinares entre arte, cultura e sociedade, de maneira que o espaço para a produção mescla-se à noção de lugar. Na relação com o espectador, não se pressupõe um sujeito universal, e os múltiplos pontos de vista somam-se a necessidade da presença física e da participação do sujeito que dialoga com a obra. Tal proposição re-estrutura, como aponta Kwon, o antigo modelo cartesiano do sujeito para um modelo fenomenológico, de experiência corporal vivenciada.

Na análise construída por Kwon, a abordagem atual das práticas voltadas para o lugar demonstra a complexidade e pluralidade da arte contemporânea e problematiza a noção de lugar e de site-specificity na atualidade, tensionando as relações entre artista e sistema em novas formas de nomadismo.

Dentro da temática do espaço e das relações que este coloca para o espectador, cabe destacar o conceito de instalação, que se legitimou dentro da prática artística contemporânea. A instalação é definida por Stephane Huchet como “dispositivo plástico investindo (os recursos de) um dado espaço tridimensional”

⁶ KWON, Mion. “Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity”. *Arte e Ensaios* n.17. Rio de Janeiro, PPGAV, EBA, UFRJ, 2008. p.167-187.

(2005, p.65)⁷, O termo atualmente torna-se mais comum não apenas em obras criadas para um diálogo com o espaço, mas também como uma estratégia para abarcar práticas que não mais se enquadram nos moldes expositivos tradicionais. Tratando-se de um termo que engloba práticas díspares, Huchet delimita a sua definição, apontando que a instalação é mais um cenário de uma teatralização da proposta, enquanto a prática dos environments (ambientalistas) tem maior envolvimento corpóreo e tátil, e o situacionismo um relacionamento dialético com o lugar, o contexto crítico de sua inserção semiótica, cultural e histórica (ibid., p.69).

As abordagens de Kwon e Huchet dimensionam a complexidade referente ao conceito de espaço na contemporaneidade, que em estudos mais aprofundados, pode também ser percebida em todos os momentos históricos. Na tentativa de delinear concepções distintas de espaço, a abordagem aqui proposta realizou escolhas conceituais que inevitavelmente simplificam e generalizam os diferentes períodos analisados. Através da divisão desses três momentos, não se objetivou a imposição de categorias fechadas, mas a determinação de pontos de partida para se pensar em transformações paradigmáticas dentro da história da arte.

É preciso destacar que a abordagem do espaço-lugar permite perceber que em todos os períodos da história da arte as obras dialogam com seu lugar – cultural e institucional. Entretanto, o que se destaca na contemporaneidade é o uso que os artistas fazem do espaço como parte integrante de suas obras, expandindo a idéia de suporte de uma obra para além do objeto, incluindo a sua inserção e disposição num lugar. Essa inserção pode ser apenas formal, expositiva ou incluir aspectos simbólicos; mas todas afirmam que o espaço não é neutro, mas atrela significados que interferem na percepção dos trabalhos.

7 HUCHET, Stéphane. "A instalação em situação. *Arte e Ensaios* n.12. Rio de Janeiro, PPGAV, EBA, UFRJ, 2005. p. 65-79.