UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES – CAMPUS SÃO PAULO

FELIPE GUSTAVO CAVALCANTE SALLES

ATER AO, DESATAR DO:

Espaço nas artes visuais

São Paulo
2024

FELIPE GUSTAVO CAVALCANTE SALLES

ATER AO, DESATAR DO:

Espaço nas artes visuais

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (IA-UNESP), como parte dos requisitos para a obtenção do título de Bacharelado em Artes Visuais.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Riccioppo Freitas

São Paulo

2024

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

S168a Salles, Felipe Gustavo Cavalcante, 2000-

Ater ao, desatar do : espaço nas artes visuais / Felipe Gustavo Cavalcante Salles. -- São Paulo, 2024.

46 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Eduardo Riccioppo Freitas.

Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes.

1. Arte. 2. Espaço (Arte). 3. Arte e filosofia. I. Riccioppo, Carlos Eduardo (Carlos Eduardo Riccioppo Freitas). II.Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 700.1

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

Felipe Gustavo Cavalcante Salles

ATER AO, DESATAR DO:

Espaço nas artes visuais

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (IA-UNESP), como parte dos requisitos para a obtenção do título de Bacharelado em Artes Visuais.

Trabalho aprovado em: 10/01/2025

Banca Examinadora

Prof. Dr. Carlos Eduardo Riccioppo Freitas

Instituto de Artes UNESP – Orientador

Beatrice Frudit

Graduada em Artes Visuais

Universidade de São Paulo – USP

Nícolas Mangolim Amaral

Graduado em Artes Visuais

Universidade de São Paulo – USP

AGRADECIMENTOS

Ao percurso e seus agentes, de antes e do agora.

À minha mãe, ao meu pai.

Ao Pedro e a Carolina.

À minha amiga, Beatriz pela companhia no curso.

Ao professor Cadu, pelas discussões e revisão.

E, sempre, ao leitor.

Obatalá provoca a inveja e é feito em mil pedaços

Obatalá foi ao mercado e comprou um escravo.

Pôs o escravo trabalhando em sua terra.

O escravo trabalhou duro e a terra floresceu.

Obatalá ficou feliz.

Todos ficaram com inveja da plantação de Obatalá.

Um dia Obatalá estava caminhando por suas terras

quando o escravo, subornado pelos invejosos,

rolou uma imensa pedra sobre ele e o esmagou.

A pedra esmagou Obatalá

e seu corpo foi feito em mil pedaços.

Olorum viu tudo isso e, descontente,

mandou Exu recolher os mil pedaços de Oxalá.

Exu recolheu de Obatalá todos os pedaços que encontrou,

mas não pôde encontrar todas as partes.

Levou o que pôde a Olorum

e Olorum juntou os pedaços e de novo deu vida a Obatalá.

Mas Exu não pôde de fato encontrar todas as partes,

pois muitas delas se perderam longe, muito longe.

Por isso, dizem,

Obatalá está espalhado pelo mundo inteiro.

Obatalá está em todo lugar.

(Prandi, 2003, p. 507)

RESUMO

O espaço é revisitado considerando seus alicerces filosóficos e suas implicações às formulações teóricas produzidas pelos receptores da arte, ou a partir do artístico e suas elaborações filosóficas incutidas, contempladas e traduzidas por seus consumidores. Neste texto, olha-se para diferentes concepções e discussões do espaço, explorando a limitação de seus alcances, sem se ter a finalidade de traçar um fio histórico entre essas tantas visões do espaço, tampouco traçar outra. Atua-se para contribuir ao pensamento do espaço, sobretudo junto do *feito artístico* e sua recepção, em suas poéticas e linguagens, no *feito da arte*. Adentrando a visão de cada elaboração, ao considerá-la em sua incepção, parte-se, sucessivamente, de cada incapacidade, em direção a outra formulação possível, desencadeando a metodologia própria deste ensaio, que, em toda sua flexibilidade formal, assinala o percurso demandado pela problemática do espaço como lugar de diversas inquietações da arte.

Palavras-chave: espaço; formulação teórica; receptor; poética; ensaio.

ABSTRACT

The space is revisited by considering its philosophical foundations and their implications for the theoretical formulations produced by art's reception, or from the artistic itself and its philosophical elaborations that are absorbed and interpreted by its consumers. In this text, we look at different conceptions and discussions of space, exploring the limitations of its reach, without the aim of tracing a historical thread among these many views of space, nor to outline another one. The goal is to contribute to the thinking about space, especially in relation to *the make artistic* and its reception, through its poetics and languages, in the *made of art*. Entering into the vision of each elaboration, considering it in its inception, we start successively, from each incapacity, towards another possible formulation, unleashing the methodology of this essay, which, in all its formal flexibility, marks the path demanded by the problem of space as a place of diverse art's concerns.

Keywords: space; theoretical formulation; reception; poetics; essay.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....9

2. ATER AO ESPAÇO.....11

3. DESATAR DO ESPAÇO.....32

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....43

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....44

1. INTRODUÇÃO

Ao ter por foco como o espaço se elabora na arte, este ensaio traz, no encadeamento de aberturas para a discreta problemática diante de outras que a antecedem e a ela se interseccionam, no conhecimento que a nós é pertinente, uma elaboração do procedimento do fazer da recepção. Tal tessitura expõe o percurso de seu próprio pensamento em diálogo com as referências, enquanto se compõem as investigações, os direcionamentos e os vislumbres a outras.

Dessarte, como a obra de arte produz conhecimento? É pela experiência que proporciona no vivido entre o receptor e o feito artístico? Como isso ocorre com a ideia de espaço? E uma vez que o espaço se faz da matéria (empírico) ou racionalização (metafísica), **como o feito da arte produz o *conhecimento espaço*, em especial levando-se em consideração a atuação da recepção na produção desse conhecimento**, ao passo que é quando a arte se faz do espaço, que este se define por si enquanto feito artístico?

Se sim, foquemos neste último aspecto e nas produções da recepção e seu alcance. Será pela qualidade que este espaço carrega conforme, altera-se em sua nomenclatura, de espaço a corpo, local, território, ambiente, campo, etc.? Ou, será pelas maneiras em que o espaço é considerado nas artes, como: elemento formal, linguagem, poética, instituição? Uma vez que essas diferentes ideias contrastam e se imbricam, vão de encontro uma às outras em polos, em geral, distintos, como o feito da arte e seu receptor se mobilizam numa outra maneira de conceber o espaço?

Divaga-se, assim, a partir do espaço tal como postulado por Kant (2001), pela sua capacidade de dialogar com a problemática que expomos da recepção da arte, em que encontramos uma maneira de observar, a partir das formulações de Paul de Man (2005), o quanto o encontro do indivíduo traz consigo suas próprias concepções diante da arte. Esta que, por sua vez, a título unicamente de viabilizar o texto, é pensada como um ato poético (Valéry, 2020) e uma linguagem (Benjamin, 2011), arte que institui, conforme Merleau-Ponty (Chauí, 2003), diferentes concepções de espaço em seu conhecimento (Pareyson, 1997), considerando sobretudo o papel de sua recepção (Dickie, 2008), como lemos em textos de: Gell (2001), Panofsky (2017), Krauss (1998, 2022), Pedrosa (1981) e Kwon (2022). E sem

nos privarmos das implicações sociais das produções dos espaços (Lefebvre, 2016) que são algo inerente à arte.

Trata-se de pensar as origens, articulações e manifestações do espaço com um cerne comum entre as elaborações e o desenvolvimento deste espaço conjugado à arte, e adicionadas as reflexões e léxicos do receptor no processo e duração da sua agência, sua ação, como em alguns desses textos — especulamos —, em que medida esta ação se sustenta no, ratifica ou desconstitui o espaço?

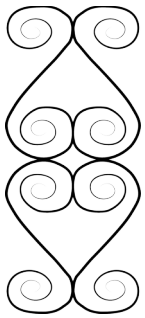
2. ATER AO ESPAÇO

Asase ye duru se po

A terra é mais pesada que o mar.

(Nascimento; Gá,2022,p.48)

Figura 1: Asase ye duru



Fonte: Elaborado pelo autor

Fazer caber à arte qualquer noção de espaço que possamos ter, específica, em pensamento estruturado na obra ou em teoria, é árduo e recorrentemente tentado. Entretanto, parece-nos sempre haver alguma noção de espaço imbuída na arte[1]. Um pensar em um espaço que não se perca pela amplitude da manifestação do dito-cujo, é instigante às elaborações filosóficas e artísticas. Pensar esse espaço, na arte, tem uma potência de impactar e reverberar em uma ruptura da concepção prévia de espaço que pode ter o receptor[2]. Há, com isso, uma consideração da centralidade da relação de um receptor com um feito artístico[3]; e também a consideração de que tal feito tem em si uma concepção de espaço, assim como o receptor a tem. Portanto, há diferentes concepções de espaço; e, não necessariamente, qualquer uma

1 Temos essa leitura a partir do texto de Krauss (1998), em que sucessivamente o que se faz é elaborar ou denotar as concepções de espaço, traçando de maneira geral as diferentes rupturas de concepções; isso fica evidente na passagem sobre V. Tatlin (1885-1953), expostas mais adiante.

2 Tomamos a amplitude da recepção pelo leitor da obra, como expõe de Man (2005), mas se encaixa melhor à nossa elaboração a caracterização de público de Dickie (2008), que é essencialmente o contemplador, e ao pensarmos na continuidade disso temos diálogo com a noção de consumidor de Valéry (2020).

3 Ao nos referirmos às "obras" de arte, propriamente ditas, tomamos como sinônimo o feito artístico, que sugere uma ampliação e um reconhecimento do ato; bem como o feito da arte, como o conjunto da recepção e do feito artístico (obra); tem-se nessa caracterização a leitura de Valéry (2020) e da paisagem de de Man (2005).

delas é igual ou coincide com um espaço vivido, caso se considere este existente para além de uma abstração.

Inicialmente, tomemos o espaço como postulado metafisicamente por Kant (2001), pela sua amplitude e, apesar de seu contexto, por como com este podemos expor a problemática. Para este autor:

> O espaço não é um conceito empírico, extraído de experiências externas (…).
> O espaço não é um conceito discursivo ou, como se diz também, um conceito universal das relações das coisas em geral, mas uma intuição pura. Porque, em primeiro lugar, só podemos ter a representação de um espaço único e, quando falamos de vários espaços, referimo-nos a partes de um só e mesmo espaço. Estas partes não podem anteceder esse espaço único, que tudo abrange, como se fossem seus elementos constituintes (que permitissem a sua composição); pelo contrário, só podem ser pensados nele. É essencialmente uno; a diversidade que nele se encontra e, por conseguinte, também o conceito universal de espaço em geral, assenta, em última análise, em limitações. De onde se conclui que, em relação ao espaço, o fundamento de todos os seus conceitos é uma intuição a priori (que não é empírica). (Kant, 2001. p.64-65)

Esse espaço universal tem em tais limitações *por onde* podemos entendê-lo, e suas divisões as diversas categorias de local, territórios[4], ambiente, campo, mas também a própria ideia de objeto e a de corpo, diante das quais é notável a negativa de que tal espaço tenha a sua origem na relação entre estas, pois o espaço seria anterior a elas. Esse último aspecto é um dos que evidencia o caráter *a priori* desse espaço.

Pois, do contrário, a exemplo, ao a razão residir no corpo, e sendo este que impõe os limites às sensações, os limites são previamente dados de maneira inescapável e constatados numa experiência empírica. É a partir disso que se concebe o espaço como infinito, na representação, não pela constatação do fato de que este assim o seja, mas pela constante ampliação para além desse limite, ou seja, a potência de constantemente ampliar ou romper essa limitação faz com que se esquematize o espaço como infinito, a partir dos sentidos em relação com um real[5].

---

4 Local, que podemos ter sua delimitação por: "uma porção de espaço significada, ou seja, a cujos fixos e fluxos são atribuídos signos e valores refletem a cultura de uma pessoa ou grupo" (Duarte, 2002, p. 65). O mesmo valeria para território acrescido de que: "qualquer outro objeto, ação ou indivíduo que se encontra nessa porção de espaço deva se guiar, ou mais, deva se submeter a essa medida cultural imposta ao espaço" (Duarte, 2002, p. 76). Embora pouco elaborados, aqui os termos mantêm o diálogo com importantes formulações filosóficas que não nos coube contemplar diretamente, como a de M. Heidegger (1889-1976), que possui suas elaborações acerca do espaço na arte, a se discutir se se configura um público da arte.

5 A oposição está no fato de considerar o espaço *a priori,* e não no fato de se induzir a sua infinitude, que nos

Essa perspectiva que considera o conhecimento como advindo do sensível pareceria mais palatável à arte, diante de nossa problemática, aproximando-nos de uma visão como a da fenomenologia[6]. Entretanto, seja qual for dessas perspectivas a escolhida, nos será imprescindível que tal concepção de espaço se exprima sobre as representações, assim como sobre a matéria, pois ambas são delimitadas.

A primeira perspectiva que apresentamos, vislumbrando a arte, poderia fazer pensar que esta não produz um conhecimento sobre o próprio espaço, mas seria então por onde esse espaço é elaborado, a partir de categorias e por inúmeras delimitações distintas; já pela segunda, o espaço é descoberto pelo contato direto com a matéria. É justamente entre essas duas elaborações que se pode achar na arte algo do espaço, mas, para tanto, é necessário, anteriormente, elaborarmos como a arte poderia, e como também entendemos, produzir um conhecimento, e como este extrapolaria o artista, para que posteriormente possamos voltar à questão central, que é a elaboração do espaço junto da arte, e como esta rompe com a concepção prévia de espaço da recepção, e a que isso leva.

Nessa elaboração, então, olhando a arte, não se nega a descrição do espaço à moda kantiana; apenas, talvez, suas premissas e conclusões. Mas estas são relevantes pelo que advém delas e pela própria leitura que elas possibilitam, de que algumas elaborações sobre o espaço na arte sejam categorias com as quais podemos articular sobre as obras, tanto como receptores, quanto ao fazê-las, com antecedência ao ato fundante: há ocorrências dessas categorias na arte da escultura, perspectiva, objeto, de ambiente, *site,* corpo, bem como tantas mais[7]. Sejam essas ideias prévias à recepção ou mesmo à criação artística, aqui buscaremos

---

importa, pois, o espaço, assim como o tempo "pertencem todavia às condições de receptividade do nosso espírito, que são as únicas que lhe permitem receber representações de objetos e que, por conseguinte, também têm sempre que afetar o conceito destes." (Kant, 2001, p. 108). Isso é algo que se complexifica na representação do eu, como pensamos em virtude de Bergson (2006), conforme citado adiante, e que nos importaria ao pensarmos a receptividade de qualquer obra; embora não se explicite essa relação, ela é muito pertinente à arte como categoria e às demais maneiras de se conceber o espaço nela.

6 Pensa-se, pois, em Merleau-Ponty (2006) ao comentar L. Brunschvicg (1869-1944) criticando o espaço de Kant: "A noção de espaço é o sinal de uma **tensão**, é uma experiência carnal **prolongada pelo nosso pensamento** para além dos **seus próprios limites**". (Merleau-Ponty, 2006, p. 42, grifos nossos). Mais à frente, no texto da citação, nomeia-se isso por corpo. Limites, que são tomados por existentes, os do próprio corpo, e tal prolongamento do pensamento pode ser associado a várias ideias: suspensão fenomenológica de E. Husserl (1859-1938); a ação ao objeto e duração pela intuição de Bergson (1859-1927), pela tensão em especial; a própria instituição instituinte do autor citado, que se elabora adiante — são alguns possíveis caminhos da consciência reflexiva em conceber o espaço.

7 É importante salientar que tal problemática se estende a inúmeras manifestações dentro da arte, e que aqui se elegem algumas para a concretização da elaboração e as tantas outras suportariam demonstrá-la.

por uma leitura delas na recepção. Assim, traçar alguma distinção entre as atuações de artista, o feito artístico e o receptor na elaboração da arte, como matéria ou conceito, nos é importante para formulação do espaço no conhecimento da arte[8].

A produção da arte, em geral, enquanto um processo que se faz sobre uma matéria, seja em realidade ou representação, pela exploração de sua plasticidade e interação com outras matérias ao longo do ato em que um sujeito integra as sensibilidades que suscitam seu intelecto a um ordenamento próprio da situação a caracterizar sua poética, é a leitura que temos de Valéry (2020):

> Em suma, para dizer tudo que penso, direi que o intelecto, por si próprio, não tem como levar a termo coisa nenhuma; ele precisa de outra coisa, do ato externo, do objeto material sobre o qual debruçar-se, sobre o qual transportar não o que ele é, mas todo o seu contrário. Ele transportará para a obra uma composição, uma causalidade, uma finalidade e — como dizer? — uma duração que esta não possui, porque é a todo momento instável e se sente incoerente. De outro ponto de vista, adotando, isto é, o ponto de vista da ação, considero a ação que cria a obra o limite extremo para o produtor da operação. A origem é sua necessidade, um estímulo (que pode ser de tipo muito diferente, voltaremos a falar disso): o ponto de partida é uma ocasião, de diversidade extrema.
> No intervalo encontram-se todos aqueles elementos em que estão presentes o arbitrário, o indeterminado, o indefinível; porém, essa reserva se torna possibilidade, vontade, e se cria, se esforça para chegar até nós.
> Então, no produtor assim como no consumidor, *toda obra deve ser considerada uma transformação que tem uma transformação por objeto*. Creio que essa é a ideia mais geral que podemos ter. Alguém transforma algo em vista de modificar alguém. (Valéry, 2020, p. 61-62, grifo do autor)

Essa sensibilidade que a matéria suscita no pensar faz deste um ato próprio com a matéria, em que há a instauração duma linguagem (Benjamin,2011), destacando-se como tal por sua

8 "Se a arte é conhecimento, ela o é no modo próprio e inconfundível que lhe deriva do seu ser arte, de modo que não é que a arte seja, ela própria, conhecimento, ou visão, ou contemplação, porque, antes, ela qualifica de modo especial e característico suas eventuais funções. Por exemplo, ela revela, freqüentemente, um sentido das coisas e faz com que um particular fale de modo novo e inesperado, ensina uma nova maneira de ver a realidade; e estes olhares são *reveladores* sobre tudo porque são *cosntrutivos*". (Pareyson, 1997, p. 24-25, grifos do autor) Para nós, carece, em especial a essa descrição, a contribuição das elaborações advindas destas revelações ou construções para tal conhecimento, que numa perspectiva do acúmulo histórico pode negar inclusive a ressalva a essa concepção do conhecimento: "O fato de se haver acentuado o caráter cognoscitivo e visivo, contemplativo e teórico da arte contribuiu para colocar em segundo plano seu aspecto mais essencial e fundamental que é o executivo e realizador, com grave prejuízo para a teoria e para a prática". (Pareyson, 1997, p. 24) Tal prejuízo de fato mútuo à teoria e à prática, dever-se-ia à falta de diálogo, se não for monólogo, entre elas, e à sua não consagração numa coisa só, como o conhecimento da arte, maneira que lateralmente propomos, onde, mesmo se não utilizarmos a perspectiva do horizonte histórico (de Man, 2005), há, em nossa elaboração, na dinâmica de um sistema da arte, o movimento dialético entre a teoria e a prática, a ponto de se confundir os papeis, ou lugares, desses agentes no feito da arte.

característica de nomear, ou comunicar *na matéria* e *dela própria*:

> A linguagem das coisas pode adentrar *aquela* linguagem do conhecimento e do nome somente na tradução — há tantas traduções quanto língua desde que o homem caiu do estado paradisíaco, que conhecia uma só língua. (Se bem que, segundo a Bíblia, essa consequência da expulsão do paraíso só iria se verificar mais tarde.) A língua paradisíaca do homem deve necessariamente ter sido a do conhecimento perfeito, ao passo que mais tarde todo conhecimento se diferencia, ainda uma vez, ao infinito na multiplicidade da linguagem, e devia se diferenciar, num nível inferior, enquanto criação no nome de modo geral. Que a língua do paraíso tenha sido a língua do conhecimento perfeito é algo que nem mesmo a existência da árvore do conhecimento pode dissimular(…).
> Há uma linguagem da escultura, da pintura, da poesia. Assim como a linguagem da poesia se funda — se não unicamente, pelo menos em parte — na linguagem de nomes do homem, pode-se muito bem pensar que a linguagem da escultura ou da pintura estejam fundadas em certas espécies de linguagens das coisas, que nelas, na pintura ou na escultura, ocorra uma tradução da linguagem das coisas para uma linguagem infinitamente superior, embora talvez pertencente à mesma esfera. Trata-se aqui de línguas sem nome, sem acústica, de línguas próprias do material; aqui é preciso pensar naquilo que as coisas têm em comum, em termos de material, em sua comunicação. (Benjamin, 2011, p. 66 e 71, grifo do autor)

Se para Valéry (2020) o sensível cativa o intelecto, há no encontro com a matéria comunicando-se ao sujeito pelo sensível também como fazê-la linguagem, conforme nos descreve Benjamin (2011). Quando o intelecto age num ordenamento próprio da situação, ele produz ou traduz, da própria matéria nela mesma, por sua própria característica sensibilizadora, uma poética ou linguagem superior da coisa, que possibilitará o feito artístico; em Valéry e Benjamin, podemos ter o espaço como essa matéria; a matéria traz, ao feito da arte, o espaço como uma linguagem poética, esta que, ao se voltar a si mesma, faz-se reflexiva, talvez a própria reflexão do feito da arte.

Como, então, uma recepção da obra no espaço poderia formular uma concepção sobre o espaço sem ser nele próprio? Para Valéry (2020), isso ocorreria pois a recepção, nele chamada de consumidora, criaria da obra uma leitura que lhe conferiria valor[9] a partir dos seus ordenamentos próprios, que no caso do espaço, nas artes visuais, é onde poderíamos ver

9 "Quanto à noção de valor, bem sabemos que ela desempenha no universo do intelecto um papel de primeira ordem, comparável ao que desempenha no mundo econômico, ainda que o valor espiritual seja muito mais sutil do que o econômico, pois está ligado a necessidades infinitamente mais variadas e não contáveis, como são as necessidades da existência psicológica. Se ainda conhecemos a Ilíada, e se o ouro permaneceu, após tantos séculos, um corpo (mais ou menos simples), mas bastante notável e geralmente venerado, é porque a raridade, a inimitabilidade e algumas outras propriedades distinguem o ouro e a Ilíada, e fazem deles objetos privilegiados e padrões de valor." (Valéry, 2020, p. 26).

as nomenclaturas, entre outras estratégias de valoração da recepção que ocorreriam em diferentes linguagens, inclusive na do espaço — como se exporá nos parágrafos posteriores —; no limite, para o autor, tanto na criação do produtor, o artista, como na do consumidor, há uma transformação um no outro.

Do contrário, se a produção da recepção ocorresse na mesma linguagem da obra, teríamos que a criação da recepção como uma criação própria do feito da arte, enquanto um conhecimento, só poderia fazê-lo se tomássemos o espaço como algo de uma caracterização sensível, como pelo corpo que internamente se sente, em transparência, e segue desse limite sentido a todo o externo, em representação do real, em que será o ímpeto da linguagem; tanto como por uma elaboração *a priori* que delimita as matérias, como a que se é, e os conceitos, categorizando, do todo. Pois, aí, o receptor, ao encontrar a obra, debruça-se sobre a mesma matéria, espaço, que o artista, anteriormente, fez poeticamente de linguagem dela mesma; apenas estará o receptor numa situação distinta, diante da matéria já ordenada pelo intelecto, e agora esta se refará em razão do encontro, podendo ser inclusive pelas palavras, pelas categorias, que permitiriam ao receptor se desdobrar pela mesma matéria da obra, e do artista — o espaço—, mas o (re)concebendo pela palavra ou mesmo pela matéria em si. Assim, a matéria-espaço se faz, nessa perspectiva, em sua característica sensível a suscitar o intelecto ou se comunicar ao sujeito nos limites do corpo, e continua em representações categóricas e conceituais.

Outra maneira de descrever esse processo em que se encontra o sensível, real, a ter sua linguagem própria, no intuitivo do intelecto ordenador, racional, do espaço, é pela formulação de Merleau-Ponty de instituição, tal como exposta por Chauí (2009):

> Que sucederia, porém, se o sujeito, em vez de constituinte, fosse instituinte? Antes de mais nada, compreenderíamos que ele não é instantâneo, mas que o que começou não é algo longínquo situado no passado nem é atual como uma lembrança assumida, mas é o campo de seu devir. O sujeito instituinte-instituído é "aquele que põe em marcha uma atividade, um acontecimento (...) que abre um porvir. O sujeito é aquilo a que as ordens de acontecimentos podem advir". Compreenderíamos também que outrem não é simplesmente o negativo do eu, que eu e o outro coexistem porque cada um pode retomar o instituído e recriá-lo. (Marilena Chauí, 2009, p. 29)

Ou seja, diante de nossas problemáticas, soma-se o instituir-se à perspectiva do processo de

ato poético de uma linguagem — coloquemos assim agora — no conhecimento da arte. A essa perspectiva, não é estranho que tanto a matéria quanto o sujeito contribuem nesse processo da ordem dos acontecimentos, um advir. O que mais nos interessa, nesse momento, é a possibilidade do outro retomar o instituído e recriá-lo, o que, a nosso ver, é a postura que se tem no conhecimento da arte, tanto pelo produtor quanto pelo receptor, como também é posto:

> O ponto de partida do artista, do escritor, do pensador "é um vazio", uma ausência que somente o fazer da obra pode preencher; porém, porque toda obra é abertura de um campo ilimitado ou significação aberta, só pode ser experimentada como falta – pedindo outras obras – e como excesso – suscitando outras obras –, e por isso mesmo toda obra pede um porvir, exigindo o futuro não como telos, mas como restituição instituinte do passado. Eis por que a história das obras de arte e de pensamento não é uma história empírica de acontecimentos, nem uma história racional-espiritual de desenvolvimento ou progresso linear: é uma história de adventos. (Marilena Chauí, 2009, p. 29)

Excerto em que fica bem elaborada a perspectiva de uma retomada na instituição do feito da arte, ou mesmo do conhecimento próprio da arte. Contudo, nos parece discutível que o ponto de partida do artista seja o vazio; se assim o fosse, nos sinalizaria que a própria noção de instituição se desfaria, pois sugestiona que a matéria não contribui à criação que ela está por ser constituída para deixar de ser vazia pela consciência. Tal impressão também se faz da passagem: "Essas operações do artista ou do pensador são 'afastamento com relação a uma norma de sentido' instituída, são a diferença. Esse sentido por afastamento e diferença, por deformação e descentramento, 'é o próprio da instituição'". (Marilena Chauí, 2009, p. 29)

Antes dos atos instituintes de refletir, traduzir e poetizar, é importante à nossa discussão até o momento, lembrar o que se pode ter por espaço do interior do eu ao exterior, como falamos anteriormente, na distinção de concepções que contextualiza bem Bergson (2006):

> Aqui, entre o empirismo e o racionalismo vejo esta única diferença de que o primeiro, procurando a unidade do eu nos interstícios, de certa forma, dos estados psicológicos, é levado a colmatar os interstícios com outros estados, e assim por diante, indefinidamente, de modo que o eu, espremido num intervalo que vai sempre se estreitando, tende para Zero à medida que se análise mais longe, ao passo que o racionalismo, fazendo do eu o lugar no qual os estados se alojam, está em presença de um espaço vazio que não temos nenhuma razão para deter aqui ao invés de acolá, que ultrapassa cada um dos limites sucessivos que pretendemos lhe conferir, que vai sempre se alargando e que tende a perder-se, não mais no Zero, mas no Infinito.

(Bergson, 2006, p. 202-203)

Daí, há distintas concepções de espaço com um teor psicologizado pelo contexto do excerto, que também nos serve para olhar o sujeito, como na elaboração de Merleau-Ponty, e, como na nossa, para olhar o receptor. Começando pela última concepção da citação, a racionalista, que parte da acepção de um espaço preconizado a ser destrinchado *ad infinitum*, que já trouxemos pela metafísica kantiana, em que o vazio seria a ausência de objeto numa delimitação[10]. E outra, empirista, que encontra o espaço justamente pela relação e inter-relação entre as coisas, em que o vazio pode ser posto pelas relações não realizadas ou não observadas[11]. Seja como for, nesse contexto, o espaço, ao se instituir na arte em matéria ou conceito, se fará de uma síntese que conjugue essas duas perspectivas, sem apreciarmos sua qualidade de síntese, como é a instituição[12].

Ao que nos de fato importa, a instituição-instituidora, como estrutura capaz descrever uma imanência das coisas, como a do espaço, em constante (re)instituição, faz-se fundada na perspectiva de possibilitar a consciência reflexiva ir além de si.

> A reflexão deveria dar conta do trânsito entre as atitudes naturais e do transitivismo entre elas; deveria, a partir da própria interioridade, explicar a passagem do interior ao exterior, e vice-versa. Para ser reflexão absoluta teria, além dessa explicação, que fundar a própria interioridade fundadora da explicação e, portanto, teria que pôr-se a si mesma como reflexão, efetuando uma reflexão-de-reflexão. Dessa autoposição radical depende a possibilidade da gênese transcendental. E isso a reflexão não consegue efetuar; não consegue reflexionar-se. Não é capaz de se pôr como inteligência de todas as intelecções. (Chauí, 2009, p. 23)

Do excerto, o que tomamos pela interioridade à exterioridade não é propriamente do corpo ou de uma consciência, e sim, do conhecimento da arte, tal como formulávamos, a partir de uma matéria sensibilizadora do intelecto, poetizada, em linguagem, voltando-se na própria matéria que sensibiliza o intelecto, ou seja, ambos tornam-se em si reflexivos e instituem-se. Assim, a postura da recepção deveria ocorrer em ato distinto. Pois tal reflexão, análoga à que se refere

10 Não necessariamente delimitada pelos objetos, na ausência de algo entre eles, pois o espaço transcendental é avesso a se fazer pela relação das coisas, implicando, achamos, que esse vazio pode ser preconizado pela intuição, antes mesmo de ser identificado empiricamente. E implicando, ainda, ao que nos importa, que uma arte que se faz, a exemplo, pela negação do que se há no tomado por arte, como se pode achar no Estado da Arte, poderia ser criada antes mesmo de esse vazio, da negação, ser propriamente identificado empiricamente, pelo artista suportado pela recepção, ou mesmo só por essa última, em suas elaborações.

11 Deve se ter em mente que a leitura de Bergson (2006) está em relação à metafísica, e que tem por fim a duração, como ao dizer que algo tende a Zero ou ao Infinito, mas que também não deixa de se ter em espaço.

12 E também por isso nossa ressalva à arte advir de vazios implicaria vermos a não sensibilização do intelecto ou seu não ordenamento da matéria; o vazio corresponderia ao findar do advir, pois esse se faz de um ao outro, de maneira reativa, e portanto no mínimo da negação do memorável.

a citação, só teria sua gênese transcendental, como a linguagem infinitamente superior própria da coisa (Benjamin, 2011), se conseguisse interiormente a si, em nosso caso, na própria poética da linguagem, explicar-se — a tal reflexão-da-reflexão que o autor tem por problema, e que também tomamos como nosso: o caso da arte não conseguir se refletir na mesma linguagem do feito artístico. A recepção que mesmo podendo formular sobre a linguagem poética na mesma matéria dos produtores não deveria fazê-lo pois não atingiria todas as intelecções do conhecimento da arte. Daí, há uma desvantagem de tomar tanto as categorias abstratas como as delimitações das matérias pela mesma coisa, os limites, ou seja, não se deveria tomar tudo por espaço; seria necessário ter o espaço somente como algo próprio da matéria? Para poder haver mútua e completa constituição dos artistas e da recepção na instituição poética da linguagem no e, portanto, do, espaço no conhecimento da arte[13] — a ver se poderemos achar esses pontos adiante pelos casos concretos. Mas pensemos que, ao espaço ser considerado a mesma matéria em que se debruçam os consumidores e os produtores, estes não alcançariam a amplitude de conhecimento; talvez, um olhar voltado propriamente para o sujeito da recepção e seus atos permita notar se há distintas traduções desse espaço e, assim, há a possibilidade total do feito da arte.

Do então visto, poder-se-ia tomar o espaço como uma matéria e ter que com ele se constitui pensamento e, por conseguinte, uma linguagem que aqui incluímos ao conhecimento instituído da arte. Nisso, não é estranha a ideia de que, no espaço, produz-se conhecimento, sobretudo, para não dizer unicamente, esse enquanto arte, e destaca-se que o espaço por si poderia contribuir sobre quem é. Não nos deve escapar como esse processo, em que há pensamento, extrapola o feito artístico e se estabelece na sociedade: o receptor ganha centralidade, sobretudo, quando tal recepção é coletiva, e aí o espaço como linguagem tem sua comunicabilidade em maior relevância[14], não apenas entre a matéria e o sujeito, mas

13 Note-se que não se trata de uma discussão sobre a autonomia da arte frente à filosofia; a esse respeito, ao tomar a arte como um conhecimento, é pressuposto que essa possui alguma autonomia, mas nos é peremptório, como se coloca, que o trânsito entre os lugares é a possibilidade institutiva. Mas tal confusão pode ocorrer pela produção desse conhecimento; sua epistemologia, ou mesmo sua metodologia serem objetos que, podem ser escrutinados tanto pela filosofia como pela arte; disso que não faltariam exemplos no Estado da Arte de elaborações contribuintes: de estilos, dum espírito de época, de iconologia, as da visualidade pura, das semióticas, de crítica genética, da cultura visual, entre tantas outras que nos escapam; vislumbra-se potência na acareação de cada uma delas, em contribuir com a noção de espaço junto do conhecimento da arte.

14 Julga-se que o espaço, vivido, é comunicacional, já que o tomamos como uma matéria da linguagem de Benjamim (2011), e o veremos acarretar uma reprodução ideológica, como sugestiona Lefebvre (2016).

também como parte de uma formulação conjunta entre os receptores, mesmo que com visões distintas sobre o espaço, inclusive por distintas ideias de como ele é formulado no feito da arte.

Para tratar disso, reformulemos a questão de que nos ocupamos até o momento: é em relação ao receptor, se este tem seus pensamentos afetados pelo encontro com o feito artístico, com a obra, a quem preferir, ou se não, o receptor traz os seus próprios pensamento e os deságua na obra, como poderia fazê-lo em qualquer outra coisa. Em outros termos, se a obra aliena a consciência e direciona os pensamentos do receptor, ou se o receptor envolve a obra com suas questões *a priori* ao encontro dela. É importante destacar que a noção de instituição exposta indica uma resolução em que nem uma das duas alternativas ocorre só, mas uma síntese delas, onde poderíamos perguntar qual se sobressairia em detrimento doutra. Havendo uma movimentação dialética desses polos da relação (Lefebvre, 1991), à medida que a pessoa que se relaciona com a obra, sobrepõem-se a ela questões próprias de toda ordem, ao passo que também é suscitada e tem a sua consciência dirigida pelo feito artístico a uma síntese, poderia se ter um direcionamento bem estabelecido e que traria uma gradação à resolução. Restaria pensarmos a compatibilidade de tal movimento dialético e do (re)instituir. Ainda nessa questão, pareado pelas referências expostas, o receptor, ao encontrar o feito artístico, tem a possibilidade, cujos determinantes ficaram a cargo de outra tessitura, de constituir um pensamento com o feito artístico, tal qual seu criador, com a matéria que se fez arte; esta, agora, ao invés de matéria, é instituída e reinstituída na linguagem que se refaz como tal nesse encontro com o receptor, que pode produzir algum léxico na mesma ou em outra matéria. Trata-se, em outros termos, de considerar e observar a reinstituição poética da linguagem de que adviria o conhecimento da arte.

E é a partir dessa relação, então, que se poderia elaborar, além de como a arte produz conhecimento e, em nosso caso, espaço, e como a recepção disso participa para chegar ao problema seguinte: como averiguar a produção de algum léxico, exterior ao sujeito, diante do encontro do receptor com a obra? Isso nos parece demandar uma observação e registro de um indivíduo, um receptor, logo após ou durante esse envolvimento com a obra. Paul de Man (2005) desata tal problemática ao expor que a recepção individual sempre carrega uma potência da coletiva e a coletiva a potência da individual, e assim a recepção individual

carrega em si outras anteriores ao se compor; com o evidente acúmulo decorrente disso, uma análise mais distanciada, de modo histórico, sempre trará uma recepção mais consolidada[15]; e, no caso do nosso problema, há a possibilidade de observarmos a ruptura com a concepção de espaço anterior ao momento de recepção da obra pelo acúmulo das recepções ou pela elaboração individual, como fica constatado com os exemplos adiante. Pelo direcionamento de se olhar a recepção, e mais propriamente, a sua elaboração ao longo da história acerca das obras, e disso sobre o espaço, é por onde se pode aferir a produção de conhecimento da arte sobre o espaço pela recepção, que incluirá, em uma perspectiva histórica, o próprio artista e sua obra, bem como a produção de outras obras que se seguem de outras, traduzindo a que linguagem for, e (re)instituindo, no nosso caso, o espaço na arte. É também importante que, se compreendemos o processo dessa recepção como o desenvolvimento de uma poética e um aspecto próprio de um coletivo, tenhamos isso como um fazer próprio do grupo dos receptores, porém, que também implica no fazer artístico, visto historicamente, embora ainda se possa conservar alguma distinção no feito da arte. Salientamos, no entanto, que não se pode tomar esse atrelamento do fazer da obra com o da recepção, com total determinação em uma única coisa, como o conhecimento da arte historicamente instituído, pois com isso poderia se sugerir que esse não possuiria rupturas ou qualquer desenvolvimento[16], como ao que temos

15 Conforme se pode ler na elaboração do autor: “Thus the passage from the individual to the collective or the social aspects of the work is implicit in the model of the "horizon": just as the anonymous background of a perception is general and nondifferentiated with regard to the individual perception that stands foregrounded and silhouetted" against it, the particular work, at the moment of its production, stands out in its singularity from the collective grayness of received ideas and ideologies. Preconscious or subconscious expectations are always collective and therefore, to a degree, "received." They are the outcome of a reception by means of which the individual work becomes part of a landscape against which new works will, in turn, be silhouetted. Translated from spatial metaphors into epistemological categories, the process can be stated in terms of question and answer: the question occurs as an individual disruption of an answer that has become common knowledge but which, under the effect of this new question, can now be seen to have itself been an individual response to an earlier, collective question. As the answer metamorphoses into a question, it becomes like an individual, tree, or portrait set within a stylized landscape and it reveals, by the same token, a live background behind its background, in the form of a question from which it now can itself stand out. The question-and-answer structure, like the foreground-background or the conscious-preconscious structures, are abyssal frames that engender each other without end or telos. In the process, however, they create a sequence of apparent syntheses that convey an impression of methodological mastery.” (de Man, 2005, p. XII)

16 Isso, pois, tomando um movimento dialético (Lefebvre, 1991), desfazeríamos a possibilidade de uma dupla determinação (artista-receptor) no sentido de um terceiro (o conhecimento da arte, não propriamente a obra, esta que demonstra que esse conhecimento não é algo de um aspecto duplo, mas talvez triplo ou além; ou temos a concretude da obra como substrato, rastro do movimento histórico; ou ainda a busca da junção de ambos se pode elaborar de algumas obras conceituais) constantemente (re)instituído. Tomamos isso da imagem da lógica dialética: “Traço com o lápis uma linha AB. Realizo esse trajeto de uma vez, rapidamente. Posso refazê-lo, marcar um ponto C e conceber em seguida que, com buril, corto em C a linha AB *finita.* Recomeço agora a

olhos: o espaço. Assim como a elaboração de uma obra de arte ou um conjunto de obras traz em si seu percurso histórico, também a elaboração do receptor deve ter a consciência que, em si, traz o acúmulo de várias outras obras e recepções. Por fim, ao tomarmos uma perspectiva histórica, parece-nos que a pergunta de se é a obra ou o receptor que tem predomínio dos léxicos que se (re)instituem do encontro se esvazia, pois poderíamos vislumbrar que, com o tempo, a predominância de uma se neutralizaria pela predominância do outro, muito embora isso pareça incutir o diálogo com outros conhecimentos[17].

A fim de constatar esses aspectos na própria elaboração da recepção, é interessante pensar na teoria institucional da arte[18], como formulada por George Dickie (2008): "as obras de arte são arte em virtude da posição ou lugar que ocupam no interior de uma prática estabelecida, num encadeamento, o mundo da arte" (Dickie, 2008, p. 139). Daí se vê a centralidade que é dada ao que até então chamamos recepção, o público na arte, esta que o autor também estabelece como um conhecimento, inclusive pois, tal público, para esse autor, deve conhecer seu papel no mundo da arte:

> O que é o público no mundo da arte? Não apenas um conjunto de pessoas. Os membros de um público no mundo da arte sabem como desempenhar um papel que requer um conhecimento e compreensão semelhantes em diversos aspectos ao que se requer de um artista. Há tantos públicos diferentes quantas artes diferentes e o conhecimento que se exige a um público é diferente do que se exige ao outro (…).

---

operação e imagino que, como demônio de Maxwell, torno-me cada vez menor, indefinidamente, e cada vez mais perto da ponta cada vez mais fina — próxima de um ponto — de meu lápis. A partir desse momento, qualquer um dos fragmentos de linha AB coloca-se diante de mim como seqüência *infinita*. Aproximar-me-ei indefinidamente de C, sem jamais atingi-lo. Cada ponto se revela ponto de acumulação e acumulação de pontos. Surpresa: é a ordem perfeita (do contínuo) que surge, que toma forma diante de mim, demônio imaginário e lógico. É o *mesmo*(segmento) que se revela *outro*, e o *outro* que se identifica com o mesmo: *finito* e/ou *infinito*". (Lefebvre, 1991, p. 23, grifos do autor). Tal nota, em nossa elaboração, é análogo ao vazio na instituição de Merleau-Ponty, podendo esvaziar o advir. Como posto não há nada estranho a outras ideias que expomos, tanto por ter o espaço bem delimitado, lugar, dos dois pontos, tanto por pensar que o desenlace desses lugares, no terceiro, é o movimento, no caso um dialético (Lefebvre, 1991).

17 Até pois, a delimitação dos conhecimentos é uma construção espacial dos saberes, pelas estratégias que com Bergson (2006) caracterizamos bem, mas ainda seja: "A epistemologia define uma topia (ou se define por ela), a saber, um conjunto de lugares e de percursos, topologia abstrata e geral completa por uma topologia de existências concretas" (Lefebvre, 2016). O conhecimento situado ao lugar arte, como preconizamos a movimentação entre os lugares, tem maior potência em seu encontro com outros, por mais que tenha que se manter próprio para termos uma consciência nele como tal, e poder (re)instituí-lo.

18 É importante mantermos uma distinção com a instituição de Merleau-Ponty, pois este último toma o termo numa acepção muito mais ampla voltada a elaboração do conhecimento, e no contexto dessa nota, Dickie (2008) está se referindo ao que atribui ao *mundo da arte*, em referência a A. Danto (1924-2013) (Dickie, 2008), e os sistemas da arte. Muito embora, ao que lemos, ambos partem duma estrutura por detrás das instituições e como essa segue se instituindo, no sentido de se manter conforme foram estruturadas.

> Em quase todas as sociedades existentes onde haja uma instituição dedicada à produção de arte, para além dos papéis de artista e público haverá uma quantidade de papéis suplementares no mundo da arte como o de crítico, professor de arte, director, curador, maestro, e muitos mais. O grupo de apresentação, isto é, os papéis de artista e público em relação, contudo, constitui o enquadramento essencial para a produção da arte. (Dickie, 2008, p. 141-142)

Nessa descrição, há uma caracterização mais estrita do que tomamos por recepção, pois esta como público no mundo da arte e, mais especificamente, como o "enquadramento essencial para produção da arte"(Dickie, 2008, p. 142), mais adiante no texto, o autor traz como um sistema da arte, em que poderíamos ter o das artes visuais; disso que enxergamos alguma semelhança com a linguagem das coisas de Benjamin (2011), já que ambos dão como exemplo a escultura e a pintura de sistema ou linguagem própria. Dos dois entendimentos haveria, ainda, o paralelo com a paisagem de de Man (2005). A elaboração de Dickie (2008) traz em si inúmeras considerações prévias que não necessariamente comungamos[19], principalmente, o fato de tomar o público como detentor de um conhecimento específico que o capacita a apreciar o trabalho de arte do qual é público, tendo assim um conhecimento *a priori* ao contato com o trabalho de arte, nos termos do autor, sua "convenção primária" (Dickie, 2008, p. 144). Entretanto, a elaboração nós é importante para caracterizar melhor a que recepção individual poderemos olhar, como a de público do mundo da arte, esperando em algum grau conseguirmos especular uma recepção coletiva; ademais, esse público é amplo o suficiente para abarcar nessa instituição da arte (Dickie, 2008), a crítica, a teoria, a história, a curadoria e tantas outros papéis próprios do sistema das artes visuais, que vão além da apreciação, e constituem, decerto, alguma produção de léxico, como colocamos, o feito da arte.

A fim de nos atermos ao espaço, e mais propriamente ao espaço que vivenciamos, também, e não qualquer abstração (Lefebvre, 2016), busquemos, em nosso texto, o movimento contrário ao que fizemos ao partir de uma concepção avessa ao sensível.

O público da teoria institucional da arte pode ainda ser descrito pelos lugares, em que realiza não apenas a recepção, mas a própria consagração dos artefatos como trabalhos de arte

---

19 Temos ressalvas com sua caracterização do artista como sujeito que produz a obra com consciência, e com a finalidade de exibi-la à apreciação do público do mundo da arte, bem como a discussão, que o autor faz do trabalho de arte, ou mesmo obra, e artefato (Dickie, 2008), mesmo que possa ter alguma semelhança o *feito da arte*, pelo termo em inglês de *work of art*, não teremos a oportunidade de explorar tais pontos.

(Dickie, 2008). Entre esses espaços, destacamos as galerias, das quais podemos ter as atividades descritas da seguinte maneira:

> arquivamento e documentação das obras dos artistas, financiamento e produção de obras, edição e apoio a publicações, organização de exposições individuais, participação em feiras, realização de parcerias nacionais e internacionais para posicionar o trabalho dos artistas representados, apoio à participação em exposições institucionais, acompanhamento crítico da produção. Tais atribuições demandam tempo, recursos, equipes qualificadas e ampla rede de contatos. Envolvem estratégias de médio e longo prazo e por isso são consideradas investimento na carreira do artista. Nesse sentido, as galerias acabam desempenhando uma dupla função: econômica e cultural, pois não só comercializam as obras como também documentam, promovem, mostram, circulam, preservam e fomentam a produção contemporânea, desempenhando funções que talvez devessem ser assumidas também pela esfera institucional. (Fialho, 2022, p. 82)

Tais galerias se fazem um espaço (real), onde ocorre a exposição e possibilita ao artista um contato com o restante do "sistema das artes, mas é importante lembrar que este sistema é composto por quatro instâncias fundamentais, cujas dinâmicas são distintas mas inter-relacionadas: a da produção, da reflexão crítica (histórica, crítica e curadoria), a institucional e o mercado." (Fialho, 2022, p. 77)[20]. Esta última instância, em que se inserem as galerias, nos é interessante como um local que possibilita o contato com as outras instâncias e fomenta, conseguintemente, as elaborações dessas, no conhecimento da arte, no e sobre o espaço em diversas acepções, e trata-se a princípio de uma instância da recepção, localizada no mercado e voltada à circulação da arte e comercialização das obras.

Essa descrição do espaço, em realidade, incutida pela arte, nos permite acessar a assertiva de que "o espaço é um produto da sociedade, constatável e dependente, antes de tudo da constatação, portanto da descrição empírica de qualquer teorização" (Lefebvre, 2016, p. 43). Ou seja, assume-se o espaço como empírico e prévio a qualquer racionalização, ao passo que quando descrito, não será apenas especificado por si, mas também por quem o descreve, em que poderíamos encontrar diálogo com pontos anteriores, no próprio instituir de Merleau-Ponty. Mas foquemos no fato de que a galeria, nos termos de Lefebvre (2016), é um fragmento de um espaço totalitário, no sentido de total, em que é tanto produtor da ideologia que sustenta o modelo de produção, bem como local onde esse se situa e do qual se constitui.

20 O entendimento de sistema da autora, que é similar ao de Dickie (2008) mas distinto do dele, vemos no de Fialho (2022), uma ligação com os espaços vividos, expositivos mais direta, e a do outro autor está mais centrada nos papeis.

Toda essa descrição de Lefebvre (2016), é condizente com a de Fialho (2017) sobre o mercado, à medida que as instâncias em que a arte circula são, na perspectiva do autor, produzidas, e o lugar que expõe a arte, como a galeria, poderia ser entendido como um espaço homogêneo-fraturado, decorrente de estetismo, justamente por ser o espaço de encontro que possibilita que se altere a abstração-concreta onde ocorrerá a reprodução de um modelo de produção, duma ideologia como a do próprio sistema da arte; mas também onde pode ocorrer uma práxis possível, que rompa os limites das características que fazem com que tal espaço se reproduza ao conservar os meios de produção, mais propriamente a orientação dos produtores da arte, reproduzindo o próprio espaço, no caso, o de galeria. Mas, ao acarretar o encontro das diferentes instâncias e fomentar suas relações, o espaço, por essa estética, possibilita uma práxis que altera a si mesmo. Poderíamos, daqui, sugerir a organização de outros espaços expositivos, qualidade que centramos na ideia de galeria. Tal relação pode ser muito mais explorada; entretanto, o que nos concerne é uma visão que se parte de um lugar distinto na elaboração sobre o espaço, e que convém a caracterizar tanto a produção do espaço pela sociedade, e em nosso caso, o espaço da arte, como a do encontro da recepção nas instâncias ou do público no sistema da arte, em tal lugar que o reproduz e pode o (re)instituir como os espaços na arte, pois, em última análise, esses espaços da recepção, se tomarmos por Dickie (2008), definem a arte, não só pelo que se situa na instituição, ou no mercado, mas pelo valor que ele impõe às obras já em suas criações, como expõe Valéry (2020). Pontua-se, a despeito de tal questão, que, como expõe Fialho (2017), no território analisado, não haveria uma atuação própria de se (re)produzir no espaço das galerias, pois essas careceriam de mercado que lhes permitisse, tendo que ir a outros territórios nacionais; porém, há um profundo diálogo se nos voltarmos para o fato de que a atuação do Estado poderia alterar por completo a produção dos espaços perpassados pelas instâncias do sistema da arte.

Tal valoração pelo público da arte ou mesmo reinstituição, pelo espaço, da arte pode confundir, no limite, os papéis no sistema da arte, talvez até a própria caracterização do sistema. Há o exemplo da leitura de Gell (2001) a respeito da agência, em seus termos, da curadora Susan Vogel, na exposição *ART/artifact* (1988), que, ao pôr um dito artefato num espaço expositivo, pode evidenciar o caráter produtor de arte desse espaço, independente duma necessidade da intenção do produtor do artefato pelo artístico, onde Gell (2001) atribui

maior poder ao papel de curador do que conferia Dickie (2008), este que conserva tal intenção ao papel de artista, estabelecendo contornos ao papel de curador do em seu próprio sistema, que, no limite, Gell (2001) também preza, já que está centrado na agência de Vogel, a ponto de atribuir a ela a transfiguração de uma rede de Zande em obra de arte, deslocando a importância, entretanto, da elaboração textual da própria e a história do artefato, para sua ação no espaço, quase que própria do papel de produtora do feito artístico.

Tal rapsódia concretiza nossas concatenações fundamentais. Pela prática, análoga a de *ready-made* (Gell, 2001), é evidente o espaço, abstrato-concreto, como produtor; mas, diferentemente de M. Duchamp (1887-1986), essa se valora na recepção em Gell (2011) e seus interlocutores, pela agência vir do papel da curadora que (re)institui, ou levando o argumento ao máximo, (re)delimita os espaços: de curador, abstrato, frente a outros papéis, tensionando a figura do produtor e do receptor (público ou consumidor); da arte, abstrato, frente à antropologia; e, com muita boa vontade, o concreto, ao alterar o espaço ocupado pela rede. Tal instante é aquele no qual que identificamos o espaço homogêneo-fragmentado de Lefebvre (2016), que se esteticiza, configura-se. Podemos ter também, na prática concreta de pôr a obra no espaço expositivo, reproduzindo esse espaço em sua qualidade de produzir; e justamente no encontro que o espaço, concreto, fomentou, há a possibilidade de se agir de uma maneira a desconstituir esse espaço em outro, uma contradição da reprodução desse espaço como tal descreve Lefebvre (2016, p. 159). E ainda nos é importante que tal contradição só se evidencia na discussão, independente de ser sobre a matéria-espaço ou não. Ser o espaço material ou não é ponto que se esvazia de sentido; ao tomá-lo como limite abstrato e concreto, numa reflexão distinta da do produtor, mas realizada por uma recepção, (re)institui-se um conhecimento da arte.

Em suma, tais imposições da recepção não se deteriam a ocorrer apenas diante da própria linguagem do espaço, real, sobre ele mesmo; poderiam ocorrer a partir de um espaço, ou de delimitações por meio de outras linguagens, como a verbal, por meio da qual colocamos categorias[21], cada qual com inúmeras rupturas sobre o espaço abstrato-concreto.

Acreditamos que um autor como Panofsky (2017) já descrevia um processo semelhante a este que descrevemos aqui. Ao analisar a utilização do ponto de vista do

21 Nesse texto, esse termo é tomado sempre num sentido aristotélico, e não kantiano; viabilizar por esse último é por demais implicante ao pensamento, e pelo primeiro se tem uma amplitude maior.

observador grego de esculturas antigas como elemento central de sua própria observação dessas obras, elaborava um observador como receptor — embora não conferisse a seu "observador" este nome — e elaborava igualmente seu próprio ponto de vista sobre as esculturas em questão como uma recepção. Isto, ele fazia ao descrever que os gregos, para estabelecer a distorção necessária no escultórico, previam incutir o efeito desejado de uma proporção, da dimensão do corpo da obra, seus limites, nesse receptor — e isto já no período clássico de uma história convencionalizada da arte.

> A arte clássica grega levou a mudança das dimensões como resultado do movimento orgânico; a perspectivação decorrente do processo visual; e a necessidade de corrigir, em certos casos, a impressão óptica do espectador através de ajustamentos "eurorrítimicos". Portanto, os gregos não podiam aceitar um sistema de proporções que, ao estipular as dimensões "objetivas", também colocava, irrevogavelmente, as "técnicas". Só podiam admitir uma teoria de proporções que desse liberdade ao artista de variar as dimensões "objetivas" de caso a caso – em suma, somente na medida em que esta se limitava ao papel de antropometria. Estamos, pois, muito menos informados sobre a teoria grega de proporções, tal como se desenvolveu e foi aplicada na era clássica, do que sobre o sistema egípcio. Uma vez que as dimensões "objetivas" e "técnicas" deixaram de ser idênticas, o sistema, ou sistemas, não mais podia ser percebida diretamente nas obras de arte; por outro lado, podemos colher algumas informações de fontes literárias, frequentemente ligadas ao nome de Policleto – o pai, ou pelo menos o formulador da antropometria clássica grega. (Panofsky, 2017, p. 99-100)

Essa elaboração de Panofsky é um exemplo de como o espaço se elabora no âmbito da recepção. A existência do receptor já se incute na criação, em que as consciências da obra e do receptor instituem junto do espaço, este que materialmente se coloca pela própria necessidade da distorção para a ilusão da obra; um código que é próprio do espaço, ou seja: o artista teria um pensamento analítico do ponto de observação do receptor. O mesmo autor traz uma estratégia para percorrer pelo acúmulo histórico se sustentando no que ele entende por ícones, que é justamente um processo próprio do fazer que expõe, à medida que talvez também se faça, uma faceta do conhecimento da arte.

Outra elaboração que nos parece exemplificar bem nosso discorrimento reside no texto *Caminhos da Escultura Moderna* (Krauss, 1998). Nessa obra, a autora traz uma crítica à produção de léxico da recepção sobre esculturas. Krauss nota que uma concepção de tempo — do qual pouco falamos — está posta nesse tipo de obra. Em esculturas, a relação entre tempo e espaço sempre foi motivo de discussão. O próprio Kant (2001) possuía uma

concepção distinta de Krauss; no entanto, sua elaboração do espaço era um *a priori*, o que é bem condizente com a espécie de matematização imbuída na arte que as elaborações da autora detectam em sua exposição acerca de um espaço analítico (Krauss, 1998) que se sustentaria, no caso dos futuristas e dos construtivistas, em algo bem descrito por "uma concepção da escultura como instrumento investigativo a serviço do conhecimento" (Krauss, 1998, p. 83). O conhecimento analítico, comentado por Krauss, em sua elaboração, serve, para nós, como um exemplo da (re)instituição do espaço que investigamos aqui: "objeto analítico em si mesma, a escultura é compreendida como uma obra que modela, via reflexão, a inteligência analítica tanto do observador como do criador" (Krauss, 1998, p. 83). Tal modo de elaboração nos permite entrever uma possibilidade de modelar via inteligência justamente a concepção de espaço. Por outro lado, Krauss (1998), ainda a respeito do mesmo momento histórico que comentava, ao salvaguardar as esculturas de Tatlin daquela espécie de matematização, afirma que: "Ao contrário, a lógica carregada pela superfície, e a noção de uma cisão dualista entre interior e exterior é resolvida por intermédio de uma unificação visual do significado da estrutura externa e do centro experiencial da obra" (Krauss, 1998, p. 76). Isso nós intriga a um paralelo[22] desse comentário com as visões que apresentávamos de como se pode elaborar conhecimento. Atemo-nos ao espaço junto da arte, e, portanto, nosso espaço tem justamente em seu cerne o contato dum interno e um externo. Mas exploremos essa questão de unificação mais à frente. Por agora, é pertinente destacar o papel desta autora como receptora diante de um acúmulo histórico e do próprio desenvolvimento de um pensamento acerca do espaço junto d'arte, no caso citado, do futurismo e do construtivismo, mas não exclusivamente. Na mesma obra (Krauss, 1998), há inúmeros atos que coligam a organização de um intelecto a um "instinto tradutor" — utilizando o termo de Benjamin (2011) — para a arte como conhecimento em língua própria, e se configura então como uma elaboração poética da recepção, conforme vimos, em que há justamente a produção, ou (re)instituição, de um espaço.

Outra elaboração, que deixa rastro em outra paisagem histórica da arte junto do espaço e que pode ser observada e dar uma dimensão a mais ao problema posto é a nomenclatura

22 E haveria, em outro autor, ainda outra relação: "Por isso mesmo, em lugar do ornamento fatalmente resolvido bidimensionalmente (no plano estático, portanto), a qualidade plástica é dada pelos elementos dinâmicos estruturais, resultantes das relações abstratas de planos e volumes, que se interpenetram, de tensões espaciais que nos tocam e comovem." (Pedrosa, 1981, p. 254).

“arte ambiental”, de Hélio Oiticica (1937-1980), que compõe sua poética, mas que é posteriormente ampliada nos comentários de Mario Pedrosa a respeito de sua obra.

> Arte ambiental é como Oiticica chamou sua arte. Não é com efeito outra coisa. Nela nada é isolado. Não há uma obra que se aprecie em si mesma, como um quadro. O conjunto perceptivo sensorial domina. Nesse conjunto criou o artista uma “hierarquia de ordens” - relevos, núcleos, bólides (caixas) e capas, estandartes, tendas (“parangolés”) - “todas dirigidas para a criação de um mundo ambiental” Foi durante a iniciação ao samba que o artista passou da experiência visual, em sua pureza, para uma experiência do tato, do movimento, da fruição sensual dos materiais, em que o corpo inteiro, antes resumido na aristocracia distante do visual, entre como fonte total da sensorialidade (…). O artista se vê agora, pela primeira vez, em face de outra realidade, o mundo da consciência, dos estados de alma, o mundo dos valores. Tudo tem de ser agora enquadrado num comportamento significativo. Com efeito, a pura e crua totalidade sensorial tão deliberadamente procurada e tão decisivamente importe na arte de Oiticica, é afinal marejada pela transcendência a outro ambiente. (Pedrosa, 1981, p. 207-209)

Notemos que a categoria que tomará a arte e sua qualidade de elaborar o espaço a partir de seu alcance a todos os sentidos do receptor não é propriamente nomeada por Pedrosa, e sim pelo artista, justamente um ponto que elaborávamos acima, quando nos referíamos à reflexão-da-reflexão. A elaboração do espaço em Hélio ocorre não em seu trabalho, mas numa outra linguagem, em seu texto. Se o artista é capaz de desviar sua elaboração a linguagem verbal, seria a recepção capaz de atuar pela mesma linguagem da obra, de fazer sua atuação crítica no mesmo espaço material? Não estamos ignorando que o artista possa atuar como receptor de sua própria obra; ele mesmo podendo ser uma continuidade dela que a retoma e (re)institui. Percebe-se também que o encontro do artista e da recepção não ocorre somente pelo intermédio da obra e na linguagem com a qual esta se faz.

Novamente, inúmeras relações podem ser feitas com as discussões acerca da concepção de espaço e as contribuições da recepção com sua elaboração. Limitemo-nos a correlacionar a noção de que a arte ambiental proporciona à consciência, ao corpo inteiro, uma experiência sensorial total, conforme lemos acima, similar à noção do espaço vivido que descreve Lefebvre (2016), e talvez seja uma caracterização melhor ao que buscamos caracterizar no início deste texto por um “espaço empírico”.

Entre nossas outras questões, nos parece evidente que há uma elaboração poética do

autor em sua atuação como crítico. Entretanto, tal comentário tão inserido no contexto do artista e ciente de seus pensamentos sobre suas próprias obras, como expõe ao usar um termo que o próprio artista usa para se referir a sua obra, faz com que nos perguntemos o quanto tal elaboração não havia sido previamente intuída antes mesmo do contato com as obras. Mesmo que Pedrosa não tenha elaborado sua recepção pelas colocações do artista antes de que por seu encontro com as obras, a possibilidade de uma concepção prévia ao contato com a obra nos parece estar em questão em sua recepção. A título de explorar uma resposta ao problema, é possível observar uma formulação em outro texto seu acerca do espaço na arquitetura:

> Hoje, entretanto, pergunta-se: qual é o problema número um da escultura moderna, a partir de Moore? E a resposta é modelar, esculpir o espaço e não o volume, a massa. A consciência é significativa. Para Scott o arquiteto, por meio do espaço, "procuraria suscitar determinado estado de alma nos que penetram nele". E qual o método para conseguir esse efeito? O movimento. Este é o valor que representa o espaço para nós, o que faz com que tenhamos dele uma consciência fenomenológica, senão sensorial. (Pedrosa, 1981, p. 252)

Se há nisso, seja pela concepção de Pedrosa — como visível nessa última situação, de que se depreende uma proximidade à fenomenologia — ou pelo contato que o crítico teve com a concepção de Hélio para formular seu léxico com os produtos do artista, uma concepção prévia do receptor ao contato com a obra, então, isso nos direciona a pensar que, sobretudo em recepções contemporâneas aos artistas, ao realizar a elaboração sobre a matéria que suscita as concepções de espaço ao sujeito, artista ou receptor; o fazer, em sentido poético, num (re)instituir, de modo característico do momento histórico vivido, este que se pode depreender dos dois indivíduos que potencialmente descrevem seu coletivo (de Man, 2005), é um movimento em que "tudo influi sobre a noção espacial, desde as dimensões, como luz, temperatura, etc." (Pedrosa, 1981, p. 253) até as elaborações dessas sensações traduzidas a alguma linguagem do *feito da arte*.

Esses três breves exemplos, de Panofsky (2017), Krauss (2001) e Pedrosa (1981), nos possibilitam alguma concretude às discussões, pois ao (re)instituírem o espaço como forma, conceito, linguagem, poética, fundamentam nossas inquietações. Neles, como em tantas outras citações, poderíamos perdurar no esmiuçar sobre a produção de conhecimento da arte e as elaborações do espaço, em especial, pela recepção e como esta, ao produzir qualquer

léxico, sobretudo num ordenamento do intelecto na matéria a traduzir numa linguagem poética, própria do ato que mesmo individual traz em si aspectos do coletivo, concebe o espaço.

3. DESATAR DO ESPAÇO

> *Não existe fim no processo do dingo-dingo, o perpétuo ir-e-voltar da vida, tal como no mwèla-ngîndu do/a mûntu. A vida é um contínuo através de muitos estágios (conforme discutido em Makuku Matatu). Para os/as Bantu, não existe morte nem ressurreição: a vida é um permanente processo de mudança* (…). *Os referidos planetas formam a última fronteira real de um sistema, tal como o nosso. Além dessas fronteiras, há infinitos campos escuros a serem invadidos pelo futuro processo ígneo [dingo-dingo] dos sistemas em expansão.*
>
> Bunseki Fu-Kiau (2024, p. 40 e 94)

O acontecimento da arte junto do espaço nos parece ter um cerne na ação do sujeito consciente ou na matéria, mais indo um na direção da outra. No primeiro caso, como buscamos expor com o espaço kantiano, o conceito *a priori* seria análogo a elaborações ou categorias prévias ao contato com a obra, que seriam utilizadas tanto pelo artista quanto posteriormente pelo receptor para elaborar o conhecimento da arte, condicionando a matéria a essas categorias. No segundo, o espaço poderia vir do reconhecimento da matéria, tendo tal pregnância sobre a consciência que se comunica a ela, delimitando o corpo, até ela constatar o espaço, análoga ao receptor quando de encontro com a obra. No entanto, ambas as descrições são passíveis de algumas conciliações, como observamos na instituição segundo Merleau-Ponty: nela, vislumbra-se a instituição do espaço, sem que este deixe de se fazer uma linguagem poética; em outros termos, o ordenamento do intelecto do sensível o suscita na matéria sobre a qual ele se debruça, esta, que poderá ou não ser a mesma da recepção, ao (re)instituir o espaço no conhecimento da arte, sem que a recepção deixe de ser também uma linguagem poética.

Seja partindo da matéria ou da consciência, refiro-me à obra e ao receptor, e a suas concepções de espaço; há uma centralidade no encontro entre a obra e o receptor, que ressoa no desenrolar do conhecimento da arte. Temos de maneira sintética que:

A. Se a recepção possui caráter histórico, e, portanto, não é individualizada, participará

como público em um sistema da arte, e atua mais especificamente sobre o espaço por ele mesmo, gerando um dinamismo entre essas *instâncias fundamentais da arte*. Nisso, temos um de nossos pontos de partida para chegar à formulação do conhecimento da arte.

B. Haveria o espaço enquanto matéria de uma linguagem própria a ser traduzida ou poetizada pelo artista em sua atuação no sentido de instituir o feito da arte, pelo ordenamento de seu espírito e pensamento no espaço; temos aqui outro ponto de partida para a formulação do conhecimento da arte.

C. O espaço, perspectivado, como descreve Panofsky (2017); ou estruturado a manter um interior e exterior, como descreve Krauss (2001); ou, ainda, ambientalizado, ao contemplar todos os sentidos, como descreve Pedrosa (1981), e na totalidade que permite uma reprodução ou uma mudança, se quisermos dialogar o último autor com Lefebvre (2016); tal espaço já é instituído decerto pela ação de traduzir ou poetizar dos artistas. E é aqui exposta no que se atribui a uma poética da recepção, ou (re)instituição do espaço, na formulação do conhecimento da arte.

O resumo dos pontos expostos pode ser tomado de diversas maneiras, e nisso reside o direcionamento em que vislumbramos a ação. Poderíamos estabelecer de diversas formas a chegada de uma proposição a outra, de A a C, B a C ou A e B a C. Comecemos com a noção de Merleau-Ponty de instituição, em que o espaço se constitui em sua determinação material sobre o corpo sensível reflexivo (B), seria possível encontrar a constituição do espaço pela recepção (A), que juntos entram num processo de instituírem-se (C), processo que continua em uma (re)instituição. Pode-se ter também que o artista diante da matéria (B) seja análogo à recepção (A), ao passo que ele a poetiza ou traduz em linguagem própria da coisa (C), e portanto em um processo próprio, que temos como ponto fundamental de nossa questão inicial. Aqui sem precisar da noção de instituição, mas apenas com as formulações de Benjamin (2011) e Valéry (2020), o espaço que já é instituído (C) se contempla como um

outro feito artístico[23], o que ocorre não na relação com a matéria, mas nas elaborações da recepção, em que pesa o papel do curador. Poderíamos, ainda, a partir de A e B, localizar a dupla determinação de C, imbricando A e B em uma movimentação dialética a constantemente tensionarem-se em C, explorando o que descreve Lefebvre (1968).

Este último autor destaca que "toda definição do espaço, ou pesquisa sobre o espaço, implica um conceito de espaço, no mínimo, para enunciar e classificar as proposições." (Lefebvre, 2016, p. 40-41). Exploremos, a partir da lógica que podemos abordar por intrínseca à colocação da língua, a relação entre verbo, sujeito e objeto. Uma visão pela ação, expressa pelo verbo, possuiria um sujeito e um objeto, justamente o sujeito e o objeto da ação. Ambos, parece-nos já óbvio, são espaços previamente dados à elaboração pelo seu próprio direcionamento da ação. Toda definição de espaço já é implica pela própria enunciação e classificação. É como fizemos ao tomar o espaço elaborado por Kant, que é essencialmente limites. Como comentávamos antes, pensamos o espaço como algo que se faz pela ação do sujeito sobre seus próprios limites, que são constatados pelos sentidos. Esta elaboração depende de articular os limites à noção de sujeito e também de objeto. A constatação dos sentidos pela ação do sujeito articula-se à noção de verbo. Este é nosso ponto de partida para chegarmos a como desconstituir esse espaço dependente dos limites, para formular um espaço que, em razão da ação, existe conquanto se volte sobre os próprios limites, estes que não necessariamente precisam ter sido constatados nem pelo sensível como pelo intelecto, mas são postos pelo processo, ou seja, pela própria ação. Tal formulação já estava presente quando lemos o que Valéry fala sobre o processo poético.

---

23 Nesse ponto, as obras que fazem uma crítica institucional ou mesmo uma crítica cultura (Kwon, 2022), ou ainda uma crítica outros feitos artísticos. Essas repercutiriam nesse ponto, como é o caso das práticas conceituais da arte, fortemente caracterizada pela desmaterialização das obras, e seu caráter de ideias, fazendo que com alguns artistas cheguem a pensar se "o contrário, a desmaterialização do objeto pode eventualmente levar à desintegração da crítica tal como é hoje conhecida. A pedante ou didática ou dogmática base enfatizada por muitos desses artistas é incorporada na arte. Ela ignora a crítica como tal. O julgamento de ideias é menos interessante do que seguir as ideias estritamente." (Lippard; Chandler, 2022, p. 163). É justamente a desfiguração dos papeis do sistema da arte, mas ignora a possível impossibilidade da reflexão-da-reflexão, e se dirimir a amplitude do conhecimento da arte.

O que temos então são pressupostos acerca do espaço que nos prendem a esses limites, inclusive quando nos centramos na ação com algum direcionamento, em detrimento do espaço delimitador. Retirar tais direcionamentos, entretanto, é complexo no sentido epistemológico, com o qual flertávamos, pois: tirar da consciência sua razão delimitadora direcionada à realidade, um espaço supostamente infinito, ou à sua representação; é retirar a dedução; ou, por outro lado, retirar do corpo a sua possibilidade de sentir sua limitação, o que impede que este se percebe constantemente a partir da realidade e desse acúmulo, e portanto passe a delimitar a realidade, ou a sua representação; retirar do corpo esta possibilidade levaria a que este nunca fosse capaz de se delimitar ou tomar consciência de si; é retirar a indução. Se não quisermos extirpar a consciência, desracionalizando-a ou dessensibilizando-a, retirando-a do lugar de sujeito ou objeto, a fim de tirar-lhe os limites, desconstituindo o espaço, é preciso almejar o alinhamento do interior com o exterior, a sincronia entre os lugares ou um fluxo entre o sujeito e o objeto, até um ponto em que se torne indistinguível tratar-se do indutivo ou dedutivo; nessa elucubração, há a ação em detrimento do espaço, não por tê-lo dado fim, mas por o ter por inócuo. Tal momento de sincronia é o que permitirá a (re)instituição constante de uma ação que não se enraíza num lugar, mas volta a agir, e com isso se refaz. Diante disso, ainda restaria perguntar como tal abstração do espaço se dá no espaço concreto na arte.

As obras minimalistas, lidas já com algum acúmulo histórico — é deste modo que compreendemos o minimalismo sendo elaborado nos textos de Krauss das décadas de 1990 e 2000 —, ainda ressoam na paisagem da arte. E em nossa visão, a contribuição de autores como Krauss se deu por incutir e expor em suas obras a percepção de onde as obras minimalistas estão, tal qual o corpo fenomenológico que descrevíamos ao início. Como interpretamos da descrição de Kwon (2022), lá, naquele momento histórico ianque dos anos 1960/70, houve

> a reestruturação radical do sujeito do antigo modelo cartesiano para um modelo

> fenomenológico da experiência corporal vivenciada (…)[em que] o Minimalismo desafiava o hermetismo idealista do objeto de arte autônomo ao atribuir significado ao espaço de sua apresentação. (Kwon, 2022, p. 168)

Ou seja, a obra passava a ter consciência perceptiva, ou se expor tal como se a tivesse, do espaço em que se situa. A prática dos minimalistas, pela leitura das recepções que fizemos, não foi além de constituir uma linguagem dos próprios limites, já que estes agora, no corpo da obra, quando percebidos, comunicavam-se a serem traduzidos (Benjamin, 2011) em diferentes obras.

Ao passo que a produção poética da recepção também explorava as categorias, seu entorno e se percebia enquanto se situavam em relação ao seu entorno[24], pode ser referida à formulação um tanto posterior (1979) de campo ampliado. Em seu texto "A Escultura no campo ampliado", Krauss (2022) faz uma elaboração que direciona ou exemplifica algumas das ilações que fizemos. Como um**a receptora, Krauss (2022)[25] expõe que, a partir da leitura histórica**, como vimos no apontamento de de Man (2005), **pode-se elaborar**, leia-se (re)instituir, **uma categoria**, no conhecimento **da arte**, **como** muitos fizeram; ela **o faz com escultura**, segundo a autora, **essa categoria passa por três momentos**, uma com**o monumento, define-se por** duas características: uma de se **exteriorizar** à delimitação de su**a representação de algo**, **e** uma que se **interioriza** do território em que está, pois esse a correlaciona com **seu entorno**, que delimita a escultura numa referência do local, ou seja, ela se define em sua representação, mas tem direcionada a si seu entorno **que a define**, inclusive em sua representação. É o ponto de vista da obra que descrevíamos tomando o olhar da recepção pela concepção prévia e dedutiva ao ir de encontro com a obra; **posteriormente**, a autora chega a se referir a um esgarçamento d**a categoria,** que **se torna** o fruto de uma **negação dupla**: ela é **não-paisagem**, **e** também é **não-arquitetura**[26], **é escultura.** Notemos

24 É necessário colocar o quão análoga tal descrição é de uma conceitualização pelas extremidades, pelo outro, pelas negações, própria da fenomenologia, em que vemos ecos na descrição empirista que tomamos pela assertiva de Bergson (2006).

25 Toma-se o seguinte procedimento: o que está em destaque, no parágrafo que se segue, conjuntado, é uma citação indireta dessa, Krauss (2022).

26 Isso não significa dizer que anteriormente a escultura era paisagem, ao passo que se integrava nela, nem arquitetura, por, digamos, ser a construção de um marco simbólico; as rupturas da primeira categoria se deu pela negação do que já lhe tinha de paisagem e arquitetural, pois o que se entende entre esses três podem ter surgido, e ao fazê-lo nunca se delimitaram bem no espaço, finito e abstrato, em que a escultura ocupava conceitualmente. Caberia melhor perguntar se paisagem ou arquitetura se define por interiorizar e exteriorizar a representação na

que a autora não coloca tal referencial, mas escultura é nessa elaboração o terceiro da dupla determinação, no caso negativa, e então movimento dialético, e ainda é a conceitualização empirista da escultura por concretamente não ser nem arquitetura nem paisagem; intui-se como escultura, algo que segundo a autora, é próprio da década de 1960. **Por fim, campo ampliado** "é portanto gerado pela problematização do conjunto de oposições, entre as quais está suspensa a categoria modernista *escultura*."(Krauss, 2022, p.135, grifo da autora). Assim, **é o conjunto das oposições** que se faz de um procedimento lógico, que lemos por um artifício retórico da autora para ampliar justamente o trinômio anterior nas duplas: da **não-arquitetura e não-paisagem**, da **paisagem e não-paisagem**, da **paisagem e arquitetura**, da **arquitetura e não-arquitetura**; **disso, tem-se**, **respectivamente**, **os vértices de um quadrilátero**: **escultura**, **locais demarcados**, **local construção**, **estruturas não-axiomáticas** (Krauss, 2022). Por fim, a autora, segue deduzindo cada um dos termos que propõe a obras dos vinte anos anteriores a data de sua publicação original (1979).

Nos é fulcral que sua elaboração sobre o espaço, sobre a escultura se faça justamente em termos de uma abstração do espaço, como é o campo que ela expõe, analogamente a uma área em que as obras podem estar. Isso exemplifica o espaço delimitando-se por si, numa poética da recepção, no caso, a de um público que é uma crítica especializada, e que inclusive busca olhar a paisagem coletiva (de Man, 2005):

> pensar a ampliação desse campo foi sentida por vários artistas mais ou menos ao mesmo tempo (…). Assumiram uma posição cujas condições lógicas já não podiam ser descritas como modernistas. Precisamos recorrer a outro termo para denominar **essa ruptura histórica**, e a transformação no campo cultural que ela caracteriza. Pós-modernismo é o termo já usado em outras áreas da crítica. Parece não haver motivos para não usá-lo. **Qualquer que seja o termo a evidência já existe** (Krauss, 2022, p. 135, grifos nossos)

Além de evidenciar que se olha a paisagem, tem-se a constatação de uma ruptura, não apenas na categoria sobre a qual ela elabora, mas em todo o campo cultural, algo de existência já dada. A noção de "campo", então, institui-se de uma complexa intersecção de categorias, num espaço abstrato e finito a conceitos como o de escultura, também tomado numa acepção mais

relação de sua forma com seu território, tal qual o monumento, como expõe Krauss (2022).

ampla, a partir de uma ruptura comunicada pela realidade que se tenta nomear:

> o campo estabelece tanto um conjunto ampliado, porém finito, de posições relacionadas para determinado artista ocupar e explorar, como uma organização de trabalho que não é ditada pelas condições de determinado meio de expressão. Fica óbvio, a partir da estrutura acima exposta, que **a lógica do espaço da práxis pós-modernista já não é organizada em torno da definição de um determinado meio de expressão**, tomando-se por base o material ou a percepção deste material, mas sim através do universo de **termos sentidos como estando em oposição no âmbito cultural.** (Krauss, 2022, p.136, grifos nossos)

Disso, podemos ter que a concepção do espaço, no que se chama por pós-modernidade, na descrição da autora se elabora como um campo, e este ainda ampliado. É fácil notar que tal campo se descreve por uma abstração, que achamos muito parecido com pensar um espaço amostral, em que a obra situada no campo se fará mais próxima de um ou outro dos seus vértices, dependendo da maneira ao que lemos a direção de um movimento, do que se interioriza e do que se exterioriza em sua representação — similar à leitura que tivemos de sua concepção do escultórico, como faz a autora ao elencar inúmeros exemplos por esse critério.

Assim, o espaço, real, não se define, como especulávamos por Benjamin (2011), na matéria que se volta a si mesma, mas talvez no movimento de se voltar à própria matéria, não buscando se voltar aos limites de sua representação, que seria o próprio da escultura moderna de ir se negando, mas se voltar a essa qualidade de internalizar e externalizar, a despeito de seus limites. O principal, é o traduzir independente da matéria, e a despeito da direção própria do deslocar. Dessa ação, lembremos que, em Benjamin (2011), a matéria comunica algo pelo seu sensível a ganhar nome. Já haveria indícios do direcionamento inócuo da ação, só não afirmamos isso pela resistência a dizer que o traduzir também independe do tradutor — novamente, isso seria extirpar a consciência, e arriscaria contrariar a elaboração desse filósofo.

As oposições colocadas por Krauss (2022) e sua caracterização da práxis da lógica do

espaço com oposições culturais, faz com que lembremos da descrição de Lefebvre (2016):

> Uma contradição do espaço se delineia e se precisa entre o efêmero e o estável. De um lado, fluxos, mobilidades; as cidades novas são pré-fabricadas para alguns anos (o que será de Fos quando o petróleo bruto surgir do Mar Negro?). De outro, existem estabilidades, fixidades: as instituições, a burocracia, os centros, a propriedade do solo etc. Não seria dessa contradição, dentre outras, que resultaria o *caos espacial*? Esse caos parece o inverso e o reverso da planificação espacial. Alguns o explicam pela multiplicidade de parâmetros, pela complexidade de situações. Eu o explico, sem dificuldades, pelas *contradições do espaço*. (Lefebrev, 2016, p. 159, grifos do autor)

Poder-se-ia especular haver aí uma resposta, ao que Krauss (2022) enuncia:

> Mas por se tratar de um assunto de história, é também importante explorar um conjunto mais profundo de questões que abrangem algo mais que o mapeamento e que envolvem o problema da explicação. Estas questões se referem à causa seminal: as condições de possibilidades que proporcionaram a mudança para o pós-modernismo, bem como as determinantes culturais da oposição através da qual um determinado campo é estruturado. Certamente esta abordagem para pensar a história da forma difere das elaboradas árvores genealógicas construídas pela crítica historicista. (Krauss, 2022, p. 137)

A autora se refere à mudança da escultura moderna, de dupla negação, para o campo ampliado, que não vamos sugerir ser o *caos espacial* de Lefebvre (2016)[27], pois a crítica expõe um ordenamento ímpar. Trata-se, como se enunciou acima, de pensar nas causas de tal ocorrência. Mas poderíamos especular haver o efêmero e o estável no não-arquitetônico e no não-paisagem; ou que estes ou coisa similar estivessem em algo que interferisse no espaço em que as questões de Krauss (2022) se sucedem.

Tal correlação exposta é direcionada por Kwon (2022), ao demonstrar a amplitude do

---

27 A complementar: "A planificação espacial se ocupa dos *fluxos.* Cada fluxo tem um lugar de origem, um percurso, um ponto terminal. Existem fluxos múltiplos: bens, pessoas, objetos (os automóveis, por exemplo), matérias-primas, produtos acabados, dinheiro, moeda, capitais, informações e conhecimentos, signos e símbolos etc. Os fluxos são estudados, mensurados, regulados. A mão de obra faz parte dos fluxos, assim como os objetos veiculados às estradas e rodovias, nas vias férreas ou fluviais. Existem "jazidas de mão de obra" e lugares onde a força de trabalho é utilizada, é consumida produtivamente. O tratamento dos fluxos dá lugar a diversos cenários, prospecções ou projeções melhor fundamentadas que a prospectiva e os discursos habituais sobre o futuro." (Lefebvre, 2016, p. 157, grifos do autor). Tal elaboração nos é cara ao pensar *Site-specificity* e outros termos da categoria *site*; assim como ao pensarmos o artista e os feitos artísticos na dinâmica dos tempos que se seguem.

importante conjunto de termos da categoria *Site (Site-specific; site-specificity; Site-oriented; etc.)*, em que sucintamente se tem como se colocou a partir do minimalismo o *site:* é a consciência de que a obra ocupa um sítio. O *site-specific* consiste em uma obra que dialoga com o local ao qual está enraizada, e dele deriva o *site-specificity,* no qual a obra não se enraíza, e conserva-se mantendo o diálogo pelos locais que passa, concretos e abstratos; com esse último aspecto tomado por central, tem-se o *site-oriented,* no qual o feito artístico situa-se num discurso, correlacionando um espaço concreto-abstrato, em que os limites entre saberes é diminuto. Todas as categorias implicam uma perduração da consciência a sair do primeiro lugar que se situara, o território expositivo típico do sistema da arte, que passa também a mover-se a uma ampliação. A autora, que enumera, ao passo que contextualiza, esses termos, e exemplifica cada um deles em casos concretos, expõe ainda o caráter de prestador de serviços que o artista passa a assumir (Kwon,2022) — o histórico desse artista, sua própria identidade como um *site*, sugestiona a autora. As relações possíveis com nossas elaborações são tantas, e em sua maioria diretamente inferíveis da seção anterior, que nos ateremos às razões deste nosso capítulo. Nas finalizações de sua elaboração:

> No entanto, apesar da proliferação dos sites discursivos e dos "eus ficcionais", o fantasma do site enquanto lugar real permanece; e nosso psiquismo e os apegos costumeiros aos lugares retornam com freqüência, uma vez que eles continuam a informar nosso senso de identidade. Essa aderência persistente, talvez secreta, à realidade dos lugares (em memória, em saudade) não é necessariamente falta de sofisticação teórica, mas um meio de sobrevivência. (Kwon, 2022, p. 183)

A sugestão da autora de que seríamos capazes de nos desconstituirmos desses lugares que conformam nossas identidades, esses territórios (Kwon, 2022), portanto, é o que faz com que as artes se voltem para como os espaços delimitam o sujeito, no caso, discursivamente e abstratamente[28]. Disso, temos, a partir de uma exemplificação da recepção e sua elaboração,

28 Know (2022) reconhece e atribui isso em razão da maneira como o espaço é produzido, como formula Lefebvre (2016), socialmente, e se conserva em grande medida pelos fragmentos que alienam com o hegemônico.

nos termos da autora, como há uma continuidade entre o espaço, no sentido mais estrito, e concreto, e o mais amplo e abstrato.

Há, com tal centralidade no "território", o apontamento de que, para a ação sem direção que especulamos, e que não extirpa a consciência, pela última autora, teríamos alguma proximidade à identidade e à busca por outros territórios perdendo o início e o fim da ação, e portanto, o espaço. Esta identidade, justamente, a que impede inclusive o alinhamento síncrono do interno com o externo em que os limites seriam inócuos, ou simplesmente o caos espacial tal como mencionava com Lefebvre (2016), é sua possibilidade de reconfiguração, como ocorre na descrição de Krauss (2022) da escultura do monumento ao campo ampliado Seja como for, seja por onde tal ação não-direcionada ainda estaria por ocorrer, se tomarmos o texto de Kwon (2022), originalmente de 1997, como uma exposição do Estado da Arte de seu território, a identidade seria, então, uma questão à arte, no que tange ao espaço, uma vez que ela é definida pelo território que a molda e ao que ao mesmo ela se fixa e carrega sempre. Tal arte está presa a um espaço, e portanto à própria noção de espaço, impossibilitando que o ponto de partida e de chegada se tornem inócuos. Do contrário, a questão de extirpar a consciência, como especulamos, ou de ela se desfigurar, prescinde do encontro com outra, ou com outro território.

Em sua elaboração, vislumbra-se quando isso poderia ocorrer, quando temos o *site-specificty* interseccionado com um *site-oriented,* processo em que tanto o *site* da história do artista, sua identidade, quanto o *site* do território, sua determinação de identidade, em que o feito da arte se dará, contradizem-se de tal maneira que poderíamos ter o caos espacial, em que o feito da arte ficasse alheio a esses espaços, talvez se mostrando como uma possibilidade.

Haver uma obra sem autoria e que não foi feita para lugar algum parece infactível; isso poderia se assimilar com um feito artístico efêmero, material ou desmaterializado, para não aludirmos diretamente a delimitações do concreto e do abstrato. A autoria poderia ser

abdicada; isso se apontaria nela se dissolvendo em tantas figuras, que estas também não poderiam ser territorializadas em uma instância definida do sistema da arte (galeria, instituição, museu, residências etc.). Em nossa colocação última da língua nessa elaboração, o artista seria um sujeito indeterminado, ao passo que o território, o *site*, deve se desfazer em sujeito inexistente, e a obra seria tal qual um verbo impessoal.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ensaio que se faz por onde há tantas discussões explanadas, não parece compatível com qualquer fim. Em seu meio, há o movimento, talvez deslocamentos, do sujeito como o receptor do feito artístico, este que o faz e que dele é feito em mútua determinação, na delimitação ou dissolução desses limites, seja como se figuresse esse público, a quem Kwon atribui a identidade, ou em de Man como componente da paisagem histórica. É nessa ação, no momento do encontro, que há tensão ou irrelevância dos limites, que o chamado a ser nomeado do feito artístico faz o consumidor se instigar a poetizar a própria linguagem do artístico, num (re)instituir, pelo que aqui veio a se chamar de *traduzir*, no feito da arte.

Nesse feito da arte há espaço em inúmeras ocorrências de diferentes naturezas, como visto, na ação cuja origem foi bem contornada na instigação de como a recepção na arte faz uma concepção de espaço. Como nos alertou Lefebrev, estamos em uma concepção de espaço ao pô-lo em questão. Da maneira como se formula a pergunta sobre "como a recepção na arte faz uma concepção de espaço?", há em recepção, arte e espaço alguma visão de espaço, que no lugar do encontro se instituem, constituem-se em conjunto. Nessa ação, em que o espaço se nomeia, acha-se também a recepção, que é por onde se faz a linguagem poética aqui exposta num encontro, desse sujeito receptor, suscitado não somente pelos feitos artísticos, mas por alguma paisagem feita na arte. Sem, no entanto, saciar tal necessidade, a instigação que esta suscita, uma ação, advém do pulverizado coletivo; a tal recepção, implica o receptor que vem se formulando a um espaço indeterminado, mas vívido num (re)instituir.

Próprio é o ensaio para esse desarranjo, dum espaço que não buscou se achar em sua história, mas nos encontros entre visões, sem delas deduzir ou induzir de ou para um espaço, digamos, percebido, mas sim vislumbrar o traduzir e o (re)instituir na sua própria manifestação, assim como na recepção, que aqui mais se faz presente a juntar-se ao fazer da arte.

5. BIBLIOGRAFIA

BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre mito e linguagem**: (1915-1921). 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

BERGSON, Henri. **O pensamento e o movente**: ensaios e conferências. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CHAUÍ, Marilena. **Merleau-Ponty: da constituição à instituição**. Merleau-Ponty e o Grande Racionalismo, São Paulo, n. 20, p. 11-36, 15 jun. 2009.

DICKIE, George. **Introdução à estética**. 1. ed. Lisboa: Bizâncio, 2008.

DUARTE, Fábio. **Crise das matrizes espaciais**: arquitetura, cidades, geopolítica, tecnocultura. São Paulo: Perspectiva, 2002. 275 p.

FIALHO, Ana Letícia. **Desenvolvimento e descompasso**: O sistema da arte no Brasil. *In*: REZENDE, Renato (org.). Arte contemporânea Brasileira (2000-2020): Agentes, redes, ativações, rupturas. 2. ed. São Paulo: Circuito, 2022. cap. Panorama, p. 77-92.

FU-KIAU, Bunseki. **O livro africano sem título**: Cosmologia dos Bantu-Kongo. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2024.

GELL, Alfred. **A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas**. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ: "particularidades e inter-relações da arte produzida em diferentes contextos socioculturais", Rio de Janeiro, v. 8, n. 8, p. 174-191, 2001.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão pura**. 5. ed. Lisboa: Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Arte Ensaios, Rio de Janeiro, v. 17, n. 17, p. 128-137, 23 abr. 2022

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KWON, Miwon. **One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity**. Cambridge, MIT Press, 2002

LEFEBVRE, Henri. **Espaço e política**: O direito à cidade II. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2016.

LEFEBVRE, Henri. **Lógica formal Lógica dialética**. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira S. A., 1991.

LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John. **A desmaterialização da arte**. Arte & ensaios. Rio de Janeiro, v. 25, n. 25, p. 150-165, 2 fev. 2022. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/49826. Acesso em: 11 out. 2024.

MAN, Paul de. Introduction. *In*: JAUSS, Hans Robert. **Toward an Aesthetic of Reception**. 7. ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005. Theory and History of Literature v.2.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Natureza**: Curso do Collège France. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

NASCIMENTO, Elisa Larkin; GÁ, Luiz Carlos (org.). **Adinkra**: sabedoria em símbolos africanos. 2. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PEDROSA, Mário. **Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PRANDI, Reginaldo, **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VALÉRY, Paul. **Lições de poética**. 2. ed. Belo Horizonte: Âyiné, 2020.