

## Arte em explosão: rompimento dos limites entre as categorias artísticas\*

Renata Wilner

*Exercício de comparação a partir da análise de duas obras: Cold Dark Matter: An Exploded View (1991), de Cornélia Parker, e Cathedra Petri (1656-1666), de Bernini. O termo "explosão" é ambivalente no caso, denotando a estrutura formal de ambas as obras e também a crise do modelo classificatório dos gêneros artísticos clássicos, característica tanto de determinada produção barroca quanto da arte contemporânea.*

### Introdução

O presente estudo se debruça sobre diversas polêmicas. Pretende questionar os limites entre as categorias ou gêneros da arte, como também as separações epistemológicas dos estilos em períodos históricos distintos.

À primeira vista, pode haver um estranhamento na escolha das obras analisadas, devido à distância cronológica e à não-linearidade de relacionamento entre elas. As obras escolhidas foram *Cold Dark Matter: An Exploded View*, instalação da inglesa Cornelia Parker exibida na 22ª Bienal da Arte de São Paulo (1994) e a *Cátedra de São Pedro*, de Bernini, pertencente ao interior da basílica, em Roma.

A seleção se orientou por diversas coincidências formais na estruturação de ambas as obras, as quais se fizeram mais relevantes que outros critérios como autor ou período histórico. Esse trabalho se dedica a averiguar a multiplicidade de soluções em torno das mesmas questões.

Nas duas obras a problemática é a mesma em certo sentido, cada uma oferecendo uma contextualização diferente. As respostas encontram muitas similaridades interessantes, que permitem traçar certos paralelos teóricos.

Conforme a proposta do professor, a análise se dá num plano perceptivo. Porém percepção é um processo de relação entre sujeito e objeto, daí as pinceladas subjetivas e interpretativas que permitem visualizar melhor o vínculo entre as duas obras. Embora originalmente tenha sido requisitado a análise de três obras, fiz a opção de escrever sobre apenas duas. Não se trata de um reducionismo, mas, pelo contrário, de uma possibilidade de chegar em um nível mais complexo de verificação. As duas obras em questão apresentam uma complementaridade tal que uma triangulação forçada poderia pôr a perder em coerência.

Embora tenha ocorrido uma averiguação, inclusive por ocasião da visita à 23ª Bienal de Arte de São Paulo, o partido

tomado foi o de não incluir uma terceira obra aleatoriamente, sob o risco de uma dispersão que ao final não levaria a nada.

## A Explosão da matéria em sombras

Cornélia Parker, artista britânica de Cheshire (1956), que vive e trabalha em Londres e Cardiff, fez sua primeira exposição individual em 1980, na Stoke-on-Trent Museum and Art Gallery (Inglaterra). Na 22ª Bienal de Arte de São Paulo (1994) apresentou a obra *Cold Dark Mater: An Exploded View* (Matéria Fria e Escura: Uma Visão Explodida), de 1991, instalação que consiste em fragmentos de objetos de um barracão de jardim previamente explodido, suspensos por fios ao redor de uma lâmpada de uso doméstico.

Cornélia Parker interage com a matéria de formas freqüentemente violentas, e dessa reação entre artista e matéria produz-se a obra de arte, que, por sua vez, desencadeia reação própria no observador. Há clara separação entre processo de produção e processo de fruição da obra em instâncias de teores diferentes.

Esse tratamento violento dado à matéria, aos objetos, pode ser compreendido como uma antítese aos processos tradicionais da arte, por meio dos quais, a partir da matéria amorfa (massa pigmentada de tinta, superfície em branco, bloco de pedra, argila, etc.), o artista moldava a forma como atitude positiva: acrescentava a forma à matéria. Parker introduz o negativo, a desconstrução, para, dialeticamente, chegar à reconstrução da forma, processo relacionado às técnicas de colagem usadas neste século por diversos artistas.

A artista tensiona a matéria até seu limite – a explosão, por exemplo. Esse limite é o que permite uma impregnação semântica,

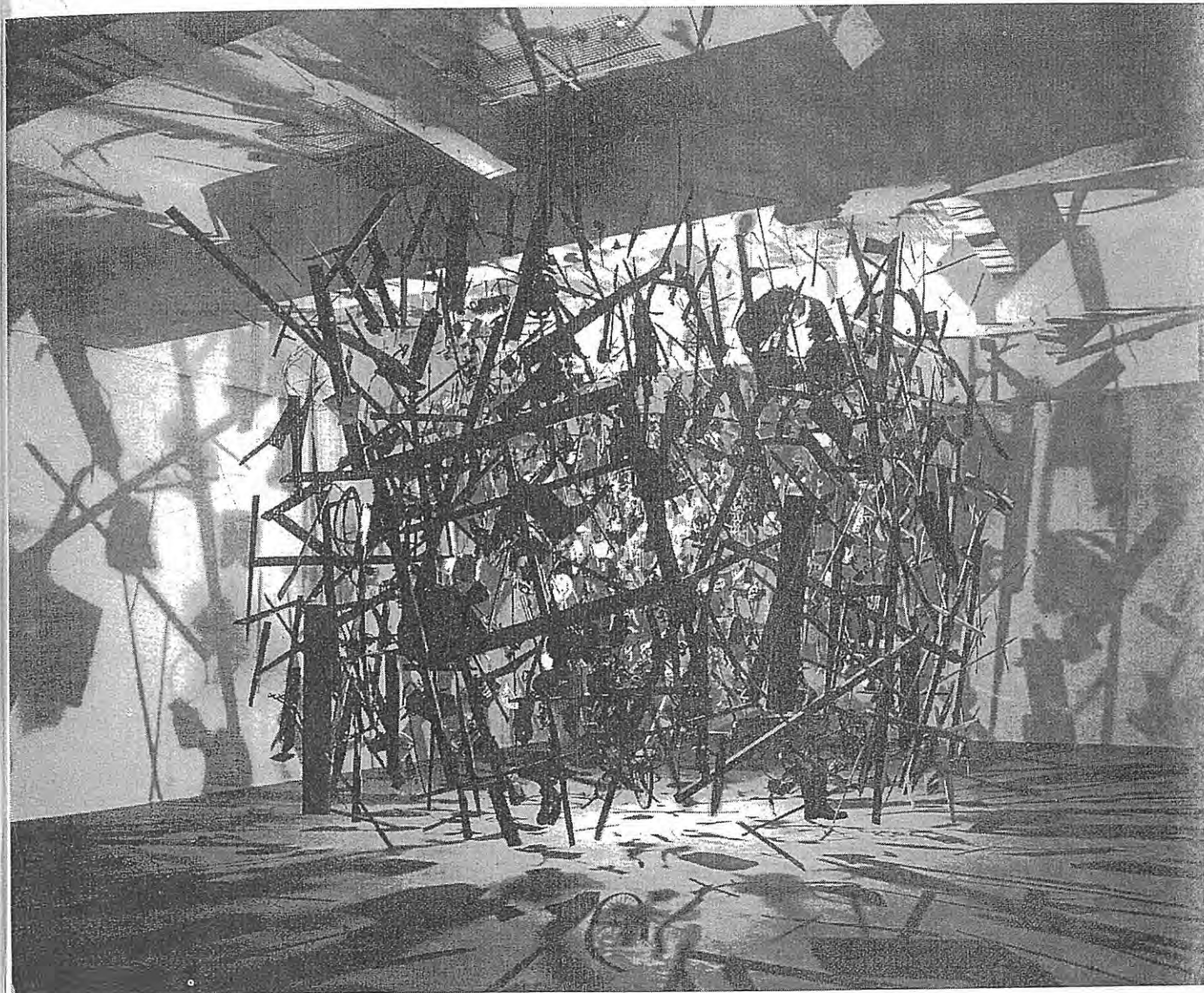
novos aspectos que negam a constância substancial da matéria, direcionando-a a uma existência metafísica. A matéria é constituída por átomos, por sua vez, são divisíveis, e essa divisão pode levar à explosão atômica. Parker procura liberar a energia dos corpos materiais, chegando ao extremo de sua instabilidade e indefinição, desafiando suas leis físicas por meio da linguagem poética. A arte é a chave que permite desvencilhar-se das conformidades científicas em uma ordem racional. O confronto com diferente organização das coisas abre novas possibilidades de compreensão, indescritíveis pela lógica científica. Cornélia Parker programa uma ação à qual a matéria será submetida, tal qual um cientista em laboratório, e o resultado será a reação da matéria a essa ação, o acaso interferindo na forma final dessa primeira etapa. A artista recolhe então os fragmentos ou a matéria transformada no processo e os reorganiza segundo seus critérios estéticos. A forma final não é totalmente determinada antes da ação. A totalidade tem sido conceito rejeitado pela filosofia e pela arte contemporânea, mediante a negação de verdades absolutas. Esse pensamento tem origem na descoberta do inconsciente pela psicanálise, passando por sua vinculação sociocultural na Escola de Frankfurt. O amalgamento entre o consciente e o inconsciente, presentes no mesmo universo, é associado à natureza conflituosa do real e aos paradoxos que aproximam os diversos campos do conhecimento. Essa nova mentalidade passou também a abarcar o obscuro e o invisível, como componentes da realidade em sua profundidade, contrariando o discurso da Razão iluminista. Cornélia Parker penetra a profundidade do real, tornando-a visível por uma ação traumática, aquilo que Nietzsche chamou de “destruição criadora” no arquétipo de Dionísio. Fatidicamente, o próprio filósofo teve sua consciência explodida por não comportar seu crescimento.



O embate da poética de Cornélia Parker com a verificação científica do mundo material pode ser percebido no conjunto de suas obras. Em *Words that Define Gravity* (Palavras que Definem a Gravidade, 1992), palavras-chave que formam a definição de gravidade dada pelos dicionários são lançadas penhasco abaixo. O paradoxo é estabelecido quando as palavras se tornam ilegíveis pela ação

daquilo que descrevem – a força gravitacional. Por fim, suas formas estraçalhadas são penduradas por fios e suspensas acima do chão, em simbolismo desafiador à lei da gravidade. É característica recorrente da linguagem de Parker agrupar objetos no ar. A matéria é

*Cornélia Parker, Cold dark matter: an exploded view, 1991*



apresentada em posição instável, em seu fluxo de transformação. A suspensão do objeto é uma indicação de transitoriedade, impermanência, de um estado tenso e frágil em vez de um cômodo repouso. Visualmente, há conflito entre a leveza que a posição suspensa sugere e o peso do corpo material.

A expressão “*cold dark matter*” é referência à incapacidade da ciência de penetrar e entender a substância da matéria, a expressão do inapreensível e obscuro existente na realidade. Além das colocações anteriores, o conceito está associado aos problemas da física quântica e, ambivalentemente, aos da metafísica, às relações entre matéria e energia (não-matéria).

Tal como se apresentava na 22ª Bienal de Arte de São Paulo, segue-se a descrição de *Cold Dark Matter: An Exploded View*. Entrava-se num corredor, em cuja parede fora pendurada linearmente uma seqüência de fotografias que registrava o processo de explosão do galpão de jardinagem. No final do corredor chegava-se ao ambiente fechado onde a instalação estava montada: A única iluminação partia de uma lâmpada doméstica colocada no centro, ao redor da qual estavam pendurados os resíduos da explosão, como pedaços de madeira, roda de bicicleta (referência a Duchamp?), botas, ferramentas e vários outros objetos destruídos ou deformados. O agrupamento constituía uma forma cúbica, similar à do galpão original, mas totalmente fragmentada, como um quadro cubista. Enquivalente ao desafio à força gravitacional enquanto valor absoluto em *Words that Define Gravity*, aqui o valor afrontado é a relação entre as partes e o todo. As partes já não podem mais recompor o todo tal como antes da explosão.

Observação relevante quanto à estrutura espacial da obra é o efeito da luz. A

lâmpada central, de uso doméstico, pode ser analisada simbolicamente como um elemento do galpão original ou como uma citação de um signo presente em *Guernica* de Picasso. À parte essas considerações semânticas, a lâmpada articula, entretanto, uma sintaxe visual. Toda a estrutura virtual da obra, a *ossature*, é definida pelo jogo de luz e sombra originado dessa lâmpada. Os fragmentos suspensos ao seu redor ocultam-na na primeira visão, geral, em que se percebe uma claridade no interior da composição. Os fragmentos materiais são iluminados na face interna em relação ao centro do espaço, a face externa permanecendo obscurecida pela ação do contraluz. O efeito luminoso total é de penumbra, devido à baixa intensidade da luminosidade da lâmpada e de seu encobrimento parcial pelo rodeamento dos corpos sólidos. Essa projeção da luz do centro interno para fora em todas as direções do espaço tridimensional é reforçada pelas sombras projetadas pelos fragmentos nas superfícies que envolvem a instalação (paredes, chão e teto). O efeito fantasmagórico final é propiciado tanto pelo aspecto arruinado dos fragmentos, que já apresentam deformações em sua natureza, como pelo reforço dessas deformações nos desenhos das sombras projetadas. A luz estabelece a dinâmica da estrutura do centro para a projeção em todas as direções no espaço, mobilizando o olhar do observador. Essa estrutura é representada no esquema que se segue:

Observação: O esquema bidimensional acima é válido para todas as direções no espaço tridimensional, configurando uma esfera virtual.

A utilização do jogo de luz e sombra como estrutura compositiva da obra estabelece uma ligação entre a linguagem de instalação e a de pintura. Enquanto a pintura tradicional apresenta uma ilusão do real, para cuja eficácia

corroborava o *chiaroscuro*, *Cold Dark Matter...*, por outro lado, apresenta no espaço real, com objetos e luz reais, um efeito mágico de transcendência dos limites entre real e imaginário. Esse efeito é obtido em parte pelo “congelamento” do tempo no espaço, técnica já bem explorada nas linguagens cênicas. O instante da explosão é imobilizado, tal como numa fotografia, mas o efeito mágico e significativo é complementado pelo jogo de luz e sombra. Primeiramente, a baixa intensidade da luminosidade no ambiente estabelece relação de intimidade com o observador: esse tem que adaptar a vista à penumbra, descobrir aos poucos formas e detalhes, aproximando-se perceptivamente da obra.

Se aprofundarmos a análise do jogo de luz da instalação para um nível simbólico-formal (partindo do pressuposto de que a dicotomia entre forma e conteúdo já se encontra superada<sup>1</sup>), verifica-se o uso da iluminação como expressão de desmaterialização. Uma primeira etapa de destruição da matéria foi representada pelo ato de sua explosão. Assim, os fragmentos guardam uma “memória” de um processo de desintegração. Uma nova etapa, o jogo de luz da montagem, acentua o significado de desmaterialização. O foco de luz central pode ser simbolicamente analisado enquanto “luz interior”, representação do espírito. Essa luz é envolvida por fragmentos de matéria; a matéria é divisível em moléculas, átomos, e esses, por sua vez, em partículas carregadas de energia. Luz e energia liberada pela explosão se associam, perfazem a dialética da desmaterialização. A luz é irradiada de seu foco central para fora, e, do encontro entre luz e fragmentos de matéria que a envolvem no espaço, projetam-se sombras nos limites desse entorno. As sombras projetadas reforçam o efeito de desmaterialização. Há duas explosões: a primeira, física, registrada na

seqüência de fotografias exposta e no estado estilhaçado do material; a segunda, a da luz em sombras, espelha a primeira.

A pintura usa a luz para criar a ilusão da matéria, para dar corporeidade ao desenho. Cornelia Parker consegue o reverso da pintura: a luz desmaterializa as formas tridimensionais, por seu obscurecimento mediante um contraluz e pelas projeções que deformam e planificam as formas originais dos objetos. O contraluz é obtido pelo fato de ser impossível ao observador penetrar o espaço, de volume cúbico, onde estão suspensos os fragmentos de objetos. Ele pode circular ao redor dos limites desse conjunto. Como a lâmpada está no centro do espaço, os objetos mais próximos do espectador se posicionam à frente da luz, enquanto os corpos que se encontram do lado oposto lhe apresentam a face iluminada. As sombras projetadas, por sua vez, envolvem os limites circundantes do espaço. Portanto, o observador situa-se entre o complexo foco de luz / barracão explodido suspenso e as sombras projetadas. Sua sombra também é projetada, interferindo ativamente na obra. O próprio observador tem a imagem de seu corpo desmaterializada em sua sombra, sua matéria virtualmente explodida em tal contexto ambiental.

Toda instalação possui parentesco com linguagens cênicas. No caso de *Cold Dark Matter...*, o efeito cênico é obtido por uma estrutura que entrelaça vários elementos. A iluminação é um recurso próprio das linguagens cênicas, principalmente para criar os efeitos dramáticos descritos. A imagem da explosão, um acontecimento, associa-se à linguagem cinematográfica. A seqüência de fotografias é evidente “quadro-a-quadro” de uma ação. O evento da explosão é apropriação de imagem corriqueira em filmes e em matérias jornalísticas; a representação da explosão,

entretanto, não é naturalista, como ocorreria num *set* de filmagem ou na apresentação do fato em câmara lenta. Trata-se de uma representação construída, metafórica quando reforçada pelo jogo de luz. O espectador é sutilmente colocado na posição de ator nesse espaço “cênico”, quando a sombra de seu corpo interfere nas sombras envolventes.

Há uma leitura paralela, de cunho cognitivo: se já não é possível reconstruir o objeto fragmentado (barracão), é necessário reconstruir o processo de transformação da matéria pela artista, para o entendimento da obra. A reconstrução se dá de forma memorial, documentada pela seqüência fotográfica. Também alude à reconstituição de um crime, como se estivéssemos diante de um corpo esquartejado. A carga de violência, como expressão da polaridade vida/morte pode ser percebida de várias maneiras. Primeiro pela dimensão de “vida” que o barracão ganha ao ser submetido a uma ação, que tem como conseqüência trágica sua desagregação (“morte”, reforçada pela suspensão dos estilhaços). Em seguida, pela representação simbólica da luz, emanada do centro interno do corpo desagregado para fora, transfigurando-o em sombras. O tema vida/morte é uma constante nas obras da artista, até mesmo por sua escolha de objetos banais. Tendo sofrido ações inesperadas, os elementos que estruturam a vida cotidiana são apresentados desestabilizados, terminando por desestabilizar a segurança do espectador em relação à vida.

Como se pode verificar por meio de leitura mais cuidadosa, Cornelia Parker inscreve-se no panorama atual da arte, que herda características da arte conceitual, porém sem a radicalização da eliminação do objeto. O próprio título da obra *Cold Dark Matter...* é um trocadilho com referência também à questão do conceito: matéria e não-matéria ou explosão da matéria em sombras.

É possível identificar na instalação questões formais relacionadas à forma e ao espaço bi e tridimensional, aos sólidos e suas projeções, ao referencial do observador. O jogo de luz reforça a possibilidade de uma pintura “viva”, ou seja, de mobilidade configurativa no tempo (questão já aberta por Calder). Em termos de espacialização, a obra está organizada simetricamente, pois a lâmpada constitui um foco central que direciona os eixos estruturais do centro para fora, com o espaço cúbico ocupado ao seu redor pelos estilhaços dos objetos também de forma simétrica, rodeado por fim pelo limite cúbico do espaço da montagem, este ativo pelas projeções de sombras. A estrutura espacial é o veículo do significado de exteriorização – explosão – que articula foco luminoso central, conjunto *matérico* e anteparos de sombras nesse movimento que parte do centro para fora em todas as direções. A simetria também estabiliza o conjunto, expressando um tipo de “congelamento”, um *flash* instantâneo imobilizado no tempo. Instaura, portanto, um paradoxo, um jogo de forças perceptivas entre estabilidade e instabilidade (objetos suspensos, fragmentação, sombras, movimentação do espectador no espaço). A organização espacial afeta o senso de temporalidade, pela contradição entre momento e eternidade.

Percebe-se também na instalação toda uma força do espaço negativo, por onde a luz vaza através dos intervalos entre os objetos. Esses intervalos ganham então sua identidade como desenho, multiplicam o efeito de profusão de formas e de fragmentação. A distância entre o conjunto *matérico* e os limites do espaço é ativa porque influi decisivamente nas formas tomadas pelas sombras projetadas.

As instalações de Cornelia Parker enquadram-se num panorama internacional que tendência para a perda de limite entre

as linguagens. Em “*Cold Dark Matter...*” identifica-se uma problemática múltipla, relacionada ao desenho, à arquitetura e à cenografia, ao *happening*, ao cinema, etc. Essa atitude contemporânea é assinalada por Stephan von Wiese: “*Com sua concepção trançênica da arte – que faz estalar a tradicional concepção dos gêneros – o artista tenta aguçar seus próprios sentidos e os do espectador, amplificá-los e transformá-los*”<sup>2</sup>. A estrutura de uma instalação ricamente elaborada (como o caso aqui analisado) é complexa e múltipla. À primeira vista simples, o trabalho movimentava diversas relações formais sensíveis que vão se desdobrando, a partir da luz, do espaço, das configurações, do processo de execução, do processo de fruição participativa, da composição. Ao mesmo tempo em que rompe com as concepções tradicionais da arte, a estrutura visual toca questões concernentes à tradição artística, sendo inovada a maneira de operá-las. Esses valores plásticos potencializam as significações simbólicas. Não constituem, porém, valores plásticos encapsulados em linguagens específicas – gêneros artísticos – mas interagem em uma rede perceptiva. Daí a limitação das normas convencionais na literatura de análise da arte, pois essas não se aplicam às novas articulações formais da arte contemporânea.

### A explosão barroca

A genialidade de Bernini (1598-1680) transcendeu os limites entre escultura, arquitetura, pintura e desenho, aproximando-se do que contemporaneamente se caracteriza como “transgênico”<sup>3</sup> e de muitos aspectos inerentes à linguagem de instalação. Essa heterogeneidade já era encontrada em artistas do Renascimento; o próprio Bernini não deixa de ter um sentido clássico, sua referência e formação em Roma. O Barroco foi revolucionário sem a necessidade de ruptura que se implantou

no século 20. O conceito de inovação na arte, antes da eclosão das vanguardas, era de acréscimo e não de desprezo a uma tradição. Se no clássico há sutil perda dos limites entre as linguagens, no barroco ela se torna flagrante. Não se pode deixar de mencionar a influência do teatro, “arte total” que emerge na antiguidade clássica e incorpora questões de espaço, tempo, retórica, funde linguagens plásticas, musicais, corporais e literárias em uma unidade cênica. Essa teatralidade é a tônica barroca por excelência, que encontrou correspondência no auge da ópera, no século 17.

As concepções escultóricas de Bernini ultrapassam o conceito estrito de escultura. Há uma interação entre escultura e arquitetura, e por vezes o resultado atinge qualidades de pintura, seja pela espacialidade com enquadramento e campo de forças definidos, seja pelo uso da cor.

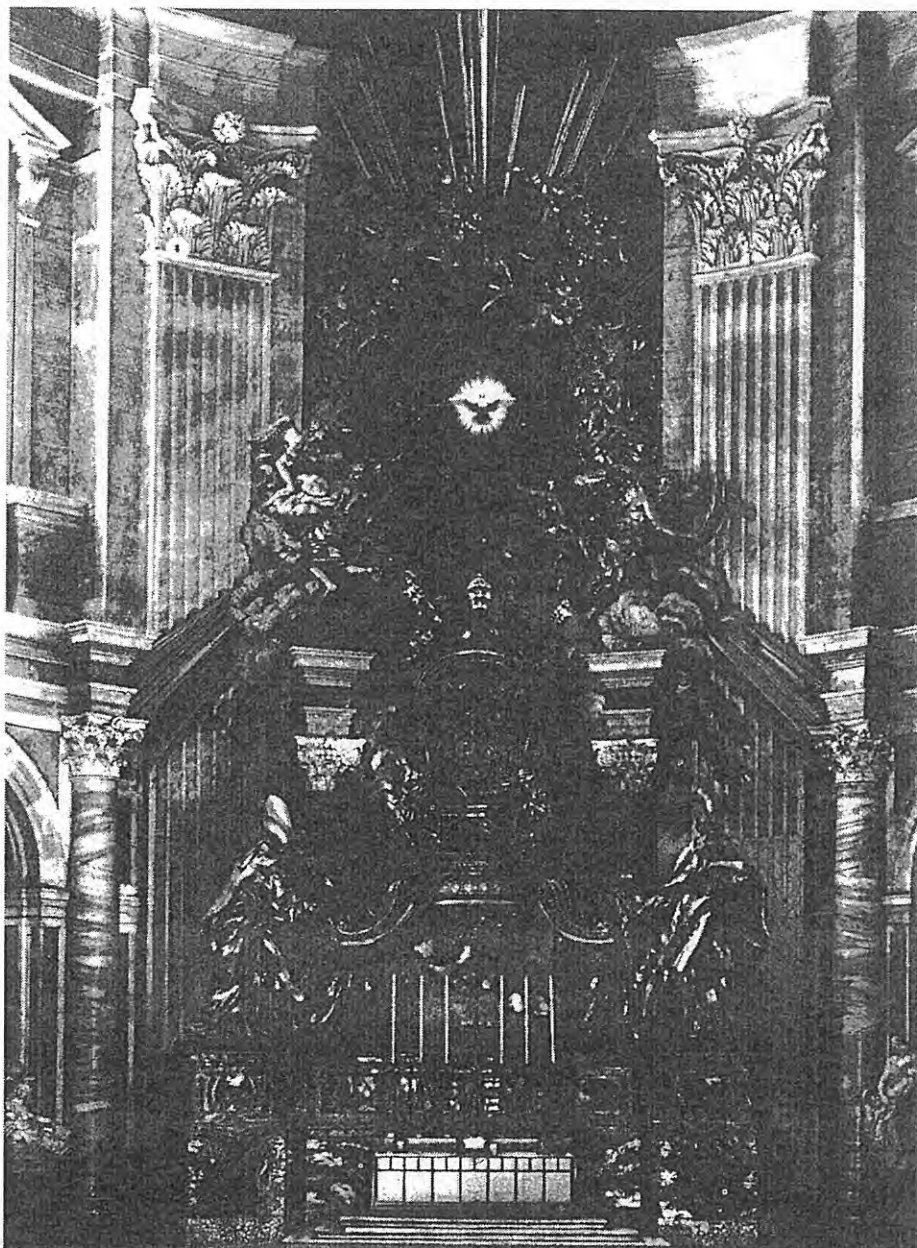
A obra priorizada para o interesse deste trabalho é a monumental *Cathedra Petri* (1656-1666) localizada na absida da Basílica de São Pedro. O desafio enfrentado por Bernini era o de vencer a vastidão da escala do prédio para oferecer o envolvimento emocional, que requer aproximação, além de competir com Bramante e Michelangelo, que haviam concebido o edifício. A *Cátedra de S. Pedro* é o clímax de uma seqüência espacial experimentada pelo visitante no caminho que tem início na Ponte S. Angelo. Cruzando a ponte, chega-se ao antigo Castelo S. Angelo. Virando à esquerda e passando por vielas estreitas, chega-se à colunata defronte da imensa praça oval projetada por Bernini, em brusca mudança entre um espaço escuro e inexpressivo e outro claro, amplo e magnífico. Atravessando a praça, mais uma vez o espaço se estreita até atingir a fachada da Basílica. Novamente o visitante é conduzido por uma entrada escura e estreita para

encontrar um interior resplandescente no Baldaquino construído por Bernini com colaboração de Borromini e que emoldura a surpresa final, a Cadeira.<sup>4</sup> Há um jogo de contrastes e oposições em todo o percurso, estabelecendo nexos expressivos entre espaço e tempo (próprio de uma linguagem teatral), para, enfim, inverter a vista da paisagem para o interior.

A *Cadeira* foi concebida depois do *Baldaquino* (1624 - 1633), com 23 anos

de intervalo entre o término da primeira obra e o início da outra. O papado encontrava-se regido por Alexandre VII, que encomendou a Bernini o preenchimento da abside da basílica e a praça diante da fachada. A encomenda da decoração da abside previa a evocação da memória do apóstolo Pedro, utilizando-se da homenagem à relíquia de uma cadeira antiga que se conservava como tendo pertencido às reuniões dos primeiros

*Gianlorenzo Bernini, Cadeira Petri, 1956/1966.*





cristãos. Bernini criou um relicário em forma de cadeira de braços para encerrar essa cátedra original.

A cadeira-relicário com decoração de ourivesaria divide o conjunto em duas partes: uma terrestre e outra celeste. Embaixo aparecem quatro padres – Santo Agostinho, Santo Ambrósio, Santo Atanásio e São João Crisóstomo, os da igreja latina à frente, com mitra sobre a cabeça, e os da igreja grega atrás, com cabeça descoberta, suspendendo a cadeira de forma mais simbólica do que real. Não há expressão de sustentação ou esforço, e a cadeira mais parece levitar acima dos braços dessas estátuas. Como todo o conjunto, a própria cadeira está em movimento. Os padres encontram-se em posição de caminhar, na direção do espectador. No alto, está representada a glória do céu, centrada em uma janela ovalada amarela, com vitral que exhibe a pomba do Espírito Santo. A partir dessa janela expandem-se raios de bronze dourado e uma profusão de anjos de estuque dourado entre nuvens.

A *Catedra de S. Pedro* tem requintada elaboração que consegue harmonizar diferentes materiais, como o mármore multicolorido, o bronze e o estuque. O uso de cada material não é aleatório, tendo relação com a expressão de peso ou leveza na representação da forma. A policromia do conjunto introduz a linguagem pictórica no escultórico. Os padres são de bronze escuro, enquanto a parte dourada se concentra na cátedra e na visão celestial. Quanto mais próximo da janela que banha os volumes com luz amarela, mais intenso o brilho dourado. O conjunto também foi pensado em seu uso ritual, à luz das velas no altar sob a cátedra. Essa luz dirigida de baixo para cima acentua-lhe o caráter visionário, até mesmo pelas sombras que projeta ao redor e os contrastes acentuados que propicia. Esse efeito assume qualidade dramática, tal qual as luzes da ribalta de um palco sob os atores.

O uso que Bernini faz de cor e luz não é realista, mas articula um significado sobrenatural. O caráter pictórico assinalado demonstra, portanto, preocupação bem diferente de uma mimese naturalista, que vai em direção a um efeito cenográfico e dramático. A *Cátedra de S. Pedro* sintetiza plasticidade e espiritualidade, pois, nela, a espiritualidade torna-se visível, havendo transfiguração da luz em raios dourados que se prolongam a partir da janela até os anjos com asas e túnicas palpitando intensa movimentação. A visibilidade emoldura o espírito invisível de São Pedro, que assenta imaginariamente na cadeira.

Há uma ordenação de expansão espacial, entre a janela (profundidade) e as passagens do baixo para o alto-relevo, a seguir para as figuras tridimensionais<sup>5</sup>. A movimentação na obra vai além do movimento de suas partes e assume uma metalinguagem de sua própria espacialização, como se as figuras se fossem despreendendo do fundo em direção ao espectador, em reação encadeada a partir da expansão da luz irradiada da janela.

Bernini possuía obsessão em orientar a visão do espectador, preocupação estreitamente vinculada à linguagem teatral. Obtinha tais efeitos com base na construção perspectivada renascentista, mas com o diferencial da finalidade de intensa movimentação e, muitas vezes, de referencial excêntrico à obra. Em seu *David* (1623), por exemplo, o ponto ideal de apreensão de sua qualidade ilusionística é o que coloca o observador no lugar do Golias, na linha de arremesso da funda. A ação está prestes a acontecer, com seu ponto de tensão máxima. Levar em conta o espaço real onde se encontra o observador na relação com a obra é característica do que contemporaneamente conhecemos como “instalação”. A visão atordoante das obras

de Bernini é parte de um jogo teatral extremamente calculado em relação ao observador e sua situação espacial. O efeito ilusionístico desse jogo dramático é o ponto alto do envolvimento emocional da experiência barroca, só efetivamente conseguido quando se rompem em parte os limites entre arte e vida, pelo menos por um momento mágico, que leva em conta o espaço no qual obra e espectador se relacionam.

Em termos de desenho, os contornos da *Catedra* são extremamente irregulares, embora a organização geral seja simétrica. As formas parecem transbordar de dentro para fora das colunas caneladas de Michelangelo que margeiam o espaço, recortando-as com suas formas sinuosas. O desenho, fundamental na articulação da obra, é a linguagem de sua concepção, que se desdobra, enfim, em multigeneralidade: em teatro, pintura, escultura e arquitetura (ou, se podemos atualmente sintetizar tudo isso, em instalação). O desenho prevê todo o jogo de luz e sombra cujo foco luminoso coincide com o ponto de fuga da perspectiva: a janela com o emblema do Espírito Santo.

A *Catedra de São Pedro* é obra gigantesca que coordenou cerca de 35 colaboradores de alta qualificação e um batalhão de auxiliares, tendo passado por longo processo de elaboração, devidamente documentado e arquivado pelo Vaticano. Há vários desenhos de Bernini, que sendo mestre nesse domínio, esclarece a perfeita coerência de conjunto tão homogêneo. Os desenhos que documentam o processo formativo da obra demonstram progressivo aumento de escala, procurando adaptar a idéia às proporções do espaço da abside. Desde o início Bernini já concebia o conjunto dos padres sobre o altar suspendendo a cátedra coroada pelos anjos e pelo Espírito Santo. Não havia ainda, entretanto, o avanço para o espaço

exterior às duas colunas preexistentes no conjunto arquitetônico. Mediante estudos com modelos nos tamanhos que teriam as figuras do projeto, erigidos no local, verificou-se a necessidade de ampliação da escala prevista. Essa fase intermediária ocorreu entre 1658 e 1660 e encontra correspondência no tratamento teatral, os ensaios de uma cena. O próprio resultado de projeção da tridimensionalidade avançando sucessivamente no espaço de é extrema dramaticidade e usa efeito cênico de impacto, que é a movimentação da rotunda para o proscênio.

Entre 1660 e 1661 Bernini ampliou consideravelmente a escala do projeto, conseguindo emoldurar a cátedra pelas colunas do baldaquino à frente, preocupação arquitetônica, mas de efeito pictórico. Essa hipótese é sustentada por Wittkower: "*a própria cátedra foi projetada como uma espécie de vista principal emoldurada, concebida como uma pintura esculpida e de enormes dimensões*"<sup>6</sup>. O avanço espacial a partir da luz da janela e prosseguindo pelas sucessões de projeções de tridimensionalidade das figuras prolonga-se em direção ao Baldaquino e até a praça oval em frente à basílica. Essa unidade escultórica por meio da arquitetura é impressionante: não há obra isolada na basílica, tudo tem ocupação pensada em relação a todo o conjunto. Essa preocupação com a dinâmica espacial que coordena as diversas partes de um campo levou Wittkower a pensar em raciocínio pictórico. O relacionamento mútuo entre as diversas obras da basílica faz com que adquiram significativa vivacidade.

Bernini foi um dos primeiros artistas a usar a luz natural como parte da obra escultórica, chegando ao requinte de orientá-la como no uso teatral. Essas pequenas janelas, combinadas à luz artificial das velas, conferem dramático efeito de contraste, com partes fortemente iluminadas e outras escuras, além de

sombreamento bastante marcado. Na pintura barroca esse tratamento luminoso é muito utilizado e pode ser aplicado ao entendimento de tal qualidade pictórica em obras híbridas, como a *Cátedra*.

Outras características advêm do profundo domínio do desenho por Bernini. O artista introduz o valor do espaço vazio, da concavidade, inter-relacionado aos volumes sólidos. Há acentuação do movimento nessa articulação entre cheio e vazio, positivo e negativo. Esse controle permite ao *Baldaquino* a função de moldura da *Cátedra*. Em detalhes como os cachos do retrato de Luís XIV, o aprofundamento das volutas é notável, o côncavo e o convexo assumindo qualidades pictóricas de luz e sombra.

A estrutura do conjunto da *Cátedra de São Pedro* é a de uma explosão, que parte da luz da janela e se expande pelo espaço ao redor, intensificando-se a partir do avanço das formas no espaço do fundo para a frente, da movimentação transbordando as margens, dos raios de bronze dourado “emanados” da janela em direção ao conjunto de anjos e nuvens ao redor. Há um movimento de exteriorização cuja força dramática só é possível pela utilização da luz como o gerador dessa explosão de formas em movimento no espaço.

A *Cátedra de S. Pedro* reúne diversas experimentações já realizadas por Bernini. O *Êxtase de Santa Teresa* (1646 a 1652), localizado na Capela Cornaro de Santa Maria della Vittoria, obra célebre, já contempla intensa dramaticidade e apresenta um elemento em comum com a *Cátedra*: a janela de vidro amarelo. Ao contrário da janela emblemática e central da *Cátedra*, entretanto, a da Capela Cornaro é oculta atrás do frontão, intensificando o caráter místico da luz que banha o grupo escultórico. A janela é um elemento da arquitetura que confere ao conjunto linguagem pictórica, a de luz

dirigida, de cor e claro-escuro. Novamente é sintomático de Bernini a ruptura de limites entre as linguagens artísticas. No *Êxtase de Santa Teresa* o caráter pictórico chega ao requinte de utilizar um fundo de alabastro que reflete a luz amarela, além da situação espacial das figuras sobre uma nuvem suspensa, contradizendo a tradição escultórica da base e do apoio.

O *Êxtase de Santa Teresa* retoma o paradigma do instante de David, situa-se em um ponto da ação, o de maior tensão. Como o David prestes a atirar com a funda, nele o anjo está dando partida para transpassar a santa com a flecha que representa o amor divino. A flecha “repousa” na mão do anjo na mesma situação de não sustentação da cátedra pelos quatro padres.

O espaço é extremamente teatral, a cena de tal sensualidade, que na santa transparece fisicamente o êxtase. A luz amarela, contudo, é o contraponto que desmaterializa os corpos do anjo e da santa do plano terrestre para o celeste (espiritual). Esse jogo entre o corpóreo e o incorpóreo é a visão metafísica da transfiguração do êxtase. A cena principal parece instalada em um palco, complementada pelo afresco ilusionístico da abóbada da capela, em explosão de luz e nuvens com anjos na visão celestial. A ligação entre as duas partes é insinuada por raios dourados, que partem do alto, atrás das figuras principais. Outro complemento extrínseco à cena propriamente são os balcões dos dois lados da capela que aludem a camarotes de teatro, nos quais os membros da família Cornaro, esculpido em mármore, assistem ao êxtase, como os espectadores. Há o isolamento do sagrado: a cena está no nicho, que funciona como palco e centro do acontecimento, fora do qual o espaço é o do cotidiano das pessoas, como os espectadores e a família Cornaro. Essa distinção confere uma aura sagrada às

figuras em destaque, reforçada pela ação da luz e pelos raios dourados que a coroam (elemento retomado na *Cátedra de São Pedro*). O arrebatamento da cena é completado por outro jogo ilusionístico, o qual supõe a existência da força de atração para cima que movimenta o ar, sinalizada pela agitação dos panejamentos e das ondulações da nuvem.

Outros elementos do *Êxtase de Santa Teresa* são repetidos na *Cátedra de São Pedro*: o uso da luz pelo filtro amarelo, a divisão entre céu e terra, a força e movimentação do plano celestial, os raios dourados e a mistura de materiais. Enfim, ambas sintetizam a força da glória divina e somam à vivacidade uma intensidade religiosa por meio de uma linguagem de espetáculo.

A utilização do ar e da luz na escultura, bem como do espaço envolvente que prevê a participação do espectador, aliada às linhas curvas e irregulares é uma das inovações de Bernini que despertaram a atenção para recursos amplamente utilizados até os dias de hoje. Bernini foi um artista “multimídia” à época, e a diversidade era tão bem relacionada, que em nenhum momento comprometia a unidade das obras.

## A conquista do espaço

As coincidências entre *Cold Dark Matter: An Exploded View* e a *Cátedra de São Pedro* levariam facilmente a pensar na influência direta desta sobre aquela; as coisas, entretanto não se dão de modo assim tão simples. Conhecendo o conjunto das obras de Cornélia Parker, nas quais sempre há essa procura da fragilidade da matéria, de uma organicidade, não existe vínculo dentro da própria produção. Quando se isola uma obra, como neste caso, corre-se o risco de incorrer em certas distorções. Por isso é preciso esclarecer antes de mais nada que

as relações estabelecidas a seguir são estruturais e não causais. Se a artista inspirou-se na obra de Bernini para executar sua instalação não vem ao caso, e a esse respeito não há nenhum indício. Trata-se aqui de estabelecer o diálogo entre as duas obras.

Há forte carga mística e sensação de plenitude em ambas, efeito que se atribui em parte ao uso da luz. Na *Cátedra* e em outras obras de Bernini, a luz materializa-se em visão, o espírito se transforma em matéria, como o relato de uma aparição. Bernini consegue esse efeito a partir do prolongamento do foco de luz aos relevos crescentes ao redor, numa sucessão que vai se corporificando (tornando-se mais tridimensional) à medida que avança no espaço. Essa “*metamorfose*” de luz em matéria é virtual, simbolizada pelos raios dourados. Já em *Cold Dark Matter...*, ocorre o oposto: a luz desmaterializa os objetos em sombras projetadas. Esse jogo de opostos é como o reverso da mesma moeda metafísica: luz que torna o sobrenatural material, luz que torna o cotidiano sobrenatural. Sabe-se que na Física a luz é elemento ambíguo: pode ser considerada cadeia de partículas materiais (fóton) ou energia (ondas eletromagnéticas), e isso é extremamente significativo. Nos casos das obras analisadas há tensão dos limites entre matéria e energia.

Nas duas a luz é dirigida do centro para a periferia, metaforizando o movimento de explosão. Daí esse termo ser o eixo desta monografia: uma “força” que é libertada de dentro para fora da obra, fragmentando as formas corpóreas ao redor. A luz é elemento dotado de carga espiritual em ambas as obras. A estrutura é similar, embora na *Cátedra* haja frontalidade, em espacialização de palco italiano, enquanto em *Cold Dark Matter...* a cenografia se aproxima mais do palco elisabetano.

Esse movimento de explosão dinamizando o conjunto confere às obras

caráter temporal tratado como instante fugaz capturado. Cornelia Parker revive um momento violento em dimensão mais poética; na *Cátedra* há transitoriedade na representação; transitoriedade expressa em sombras na instalação da artista inglesa. O problema da memória também se coloca: em *Cold Dark Matter...* um ato passado é justificado como matéria-prima do presente; na *Cátedra* surge como a valorização de uma relíquia, a cátedra original que se crê usada por São Pedro.

Essa cadeira antiga não é mostrada ao público; diz-se encerrada na cátedra-relicário de Bernini, instaurando também um enigma, uma verdade oculta que corresponde à sombra da matéria (transmutação) na obra contemporânea analisada. Em outras palavras, nas duas obras há uma obscuridade do saber.

A organização geral simétrica tanto da *Cátedra de São Pedro* como de *Cold Dark Matter: An Exploded View* sugere-lhes um aspecto clássico, pelo menos em um nível secundário. Conforme já foi colocado, Bernini não desprezava os valores clássicos, base de sua formação romana. Apenas não se limitava a eles. A rígida separação em estilos é válida para fins didáticos, mas não na análise mais profunda das obras. Cada obra possui um “estilo” próprio, que se estrutura na forma de linguagem em épocas de mais liberdade criativa como o período Barroco e o contemporâneo. Mais que cânones oficiais ou espírito de uma época, a obra possui uma coerência interna, não podendo ceder exclusivamente a conformidades estilísticas estereotipadas.

A arte e a cultura contemporâneas têm sido rotuladas como “pós-modernas”, conceito questionado por Omar Calabrese, propõe o termo “neobarroco” para alguns objetos culturais dos tempos atuais.<sup>7</sup> Esses objetos culturais são geralmente do elenco da cultura de massas, do cinema. O autor não se detém

nas Artes Plásticas, embora muitas considerações sejam significativas. Podemos classificar a obra de Cornelia Parker como neobarroca? Esse é um ponto a debater. Neste trabalho já detectamos várias coincidências morfológicas com a obra barroca em questão. O neobarroco, entretanto não consiste na mera transposição das concepções barrocas, mas no encontro de alguns valores morais.

A respeito do debate entre clássico e barroco, Calabrese cita como bases referenciais Wölflin, Focillon e Severo Sarduy, entre outros. Embora às vezes se caísse no erro de considerar o barroco um estilo inferior, o mérito está em situar os dois estilos abstratamente e não cronologicamente, presentes, portanto, ao longo de toda a história da arte.

Calabrese estabelece distinções entre limite e excesso, como componentes barrocos. A obra de Cornelia Parker enquadra-se na situação de tender para o limite, na medida em que tensiona a matéria até sua máxima desestabilização. “Cada pressão na direção do limite tem, pois, o valor de uma tensão.”<sup>8</sup> Já a *Cátedra de São Pedro* é a imagem de excesso (do latim *ex-cedere*, “ir para lá de”). “O excesso é a saída do contorno, depois de o ter despedaçado.”<sup>9</sup> Isso ocorre visivelmente na *Cátedra*: as colunas clássicas de Michelangelo (antiga ordem clássica) são invadidas por contornos irregulares que irrompem da obra de Bernini, em tal excesso de formas, que não é possível apreender o desenho de suas linhas sem o abstrair ritmicamente.

Existe uma idéia de “degeneração” do barroco devido à tensão ou crise nos perímetros do sistema, deslocando fronteiras. Na acepção do termo, a arte “degenera”; ou caem os limites de gêneros. Esta é a mola mestra desta investigação: rompem-se as barreiras

entre os diversos gêneros (pintura, arquitetura, escultura, desenho, artes cênicas), e isso já foi descrito nas duas obras analisadas. Diversas linguagens intercambiam-se assumindo nova identidade, em espaço que é o da vida real (outro excesso: transposição de limite entre arte e vida). Apesar da ruptura dos limites, há integração, pois o sistema se transforma, tornando-se mais elástico. A crise, a dúvida e a experimentação caracterizam o barroco, assim como a certeza é própria do clássico. Por isso o barroco “degenera” enquanto o clássico produz gêneros.

Omar Calabrese distingue detalhe e fragmentos, o primeiro como a parte que leva ao todo, potencializando seu significado, o segundo como o resultado de uma ação de forças que conduz ao isolamento em relação ao todo. Usa a imagem arqueológica, segundo a qual o todo só pode ser reconstruído pelos fragmentos a partir de hipóteses. Além dos fragmentos materiais, formais nos casos estudados, há a fragmentação temporal. Com relação à explosão de Cornelia Parker, o pormenor temporal adquire autonomia em relação ao todo de referência, imbuído até de poética própria pela interferência da artista no arranjo espacial, direcionamento da luz, etc. A composição de Bernini divide-se no espaço e no tempo (plano celestial, plano terrestre, intermediário: catedral). Cada parte por sua vez se subdivide novamente, chegando o nível máximo de fragmentação em linhas discordantes nos contornos das formas, nuvens e anjos que se entrecortam, em jogo de ocultar/revelar. Essa fragmentação acentua o ritmo, retém o tempo no espaço, valoriza o intervalo. É própria do barroco a perda da totalidade. Daí a sensação primeira de atordoamento. Uma ordem que não se sedimenta só pode ser expressa em excitação, claramente na ação da luz sobre a matéria e com as formas em convulsão e profusão ou em suspensão.

O barroco desenvolve uma estética da transformação: luz transforma-se em matéria, matéria, em sombras. Nos filmes contemporâneos, como *Zelig* (Woody Allen), *Alien* e *A Coisa*, há seres sem identidade própria, camaleões, mutantes.

Calabrese relaciona a estética contemporânea à ciência, citando, entre várias outras, a “Teoria das Catástrofes”, de René Thom, a matemática das dimensões fractais, as “estruturas dissipativas”, de Prigogine, a matemática imprecisa e de aproximações, de Guilbaud, “Teorias do Caos”, de James York e Tien Yen Li. A ciência contemporânea dirige-se a uma mentalidade que percebe o caráter fragmentário da natureza, em que as leis gerais e imutáveis constituem a exceção. A regra é a irreversibilidade e determinação, a existência de temporalidade em que os fenômenos se dissociam, não sendo possível pensar em ordem imutável na natureza nem em evolucionismo linear. “*O universo do impreciso, do indefinido, do vago mostra-se pois rico de sedução para a mentalidade contemporânea.*”<sup>10</sup>

O universo não é mais um múltiplo reduzível ao uno, mas passa a ser um múltiplo fragmentário, em que muitos modelos se confrontam e competem entre si. A produção artística é influenciada por essa mentalidade, daí a ênfase na efemeridade, a instabilidade das obras, a transcendência dos limites entre os gêneros para espacialização mais complexa.

A Teoria das Catástrofes, por exemplo, influenciou toda uma estética de valorização da ruína, da representação da instabilidade (crise da estrutura). Um exemplo é a arquitetura dos anos 70 de grupo americano *Site*, que projetou uma série de armazéns para a Companhia Bell's. A base paralelepipedica simples era acrescida de pele com

transformações catastróficas: parte do prédio “afundando”, fachada “desfolhando”, falta de estuque e tijolos caídos, automóveis cobertos de pó de cimento no estacionamento. A catástrofe também é o *leit-motiv* das montagens de Cornelia Parker.

Na *Cátedra*, de Bernini, a “explosão” não é exatamente uma imagem catastrófica; sua expressão apoteótica não comporta o estado de ruínas. Há, entretanto, momentos de indefinição, um conjunto que se fragmenta multiforme. E o essencial da ruína, próprio da estética barroca, é a incompletude das formas. Essa abertura permite interação de *Catedra de São Pedro e Baldaquino*, por exemplo. E toda a articulação dinâmica por meio da arquitetura desde o exterior, conforme já colocado (p.15). A Basílica de São Pedro pode ser comparada estruturalmente a um programa de computador no qual uma janela se abre dentro de outra janela, e assim por diante. Essa dinâmica é comparável aos diversos enquadramentos barrocos, como a *Cátedra no Baldaquino*, e sempre relativizado pelo espectador.

Outra característica que aproxima as obras em questão é o uso artificial da linguagem próprio do exercício prático-teórico barroco, o qual possibilita “desafiar as leis de representação, propondo-se representar o irrepresentável, dizer o indizível, mostrar o não visível, ...” Esse aspecto está presente na transmutação da luz em matéria, no encerramento da cátedra primitiva no relicário de Bernini, nos segredos da matéria poeticamente penetrada por Cornelia Parker. O elemento sobrenatural, a carga mística só pode ser trazida à tona pela construção de metáforas, por uma linguagem construída, indireta, que impregna semanticamente os elementos.

Esse gosto barroco pelo obscuro aparece, por exemplo, na imagem recorrente da

“nuvem” na representação, tanto em Bernini como em outros artistas (nas pinturas ilusionísticas, por exemplo). A imprecisão dos contornos da nuvem torna-se densa e passional.

Contemporaneamente vêm-se efeitos nebulosos no cinema, no teatro, em *shows* de bandas musicais. Cortinas de fumaça, *black-out*, gelo seco são alguns dos efeitos que tangenciam o gosto barroco pela dissolução das formas.

A instabilidade leva o barroco a uma estética do risco, da improvisação. Novamente refere-se a um exercício teatral que perpassa toda a linguagem barroca. Essa improvisação pode ser considerada pelos tradicionalistas decadência na arte, mas sabe-se que permite saltos paradigmáticos resultantes das experimentações. Se há, por exemplo, perda dos limites entre os gêneros, uma espécie de sincretismo formal, não significa necessariamente que não haja alguma ordem por trás do aparente caos. O problema consiste no referencial do observador, que tem que ser mobilizado, reelaborado. As obras barrocas e “neobarrocas” não podem ser plenamente compreendidas em categorias estanques. Há certa teatralidade que articula várias formas de expressão, já não permitindo distingui-las entre si, em função da interdependência. Essa teatralidade possibilita a visibilidade da polaridade vida/morte. A tragédia clássica também se ocupou do problema, mas no barroco desaparece a intermediação da figura do “herói”. O barroco substitui a tragédia pelo drama. O apelo às emoções dessa expressão dramática força a rigidez da estruturação das linguagens para os limites, caindo as divisões e surgindo um novo modelo integrado que tem muita relação com a produção contemporânea, mesmo que a sublimação emocional tenha sido substituída por uma natureza conceitual, mais cerebral (mas nem por isso clássica).

## Conclusão

O fundamental neste trabalho é a possibilidade de se estruturar um novo código que permita essa flexibilização da linguagem artística transcendendo a distinção tradicional nas categorias pintura, escultura, gravura, arquitetura, decoração, etc. Nesta nova articulação, as técnicas e as espacialidades podem se integrar. Nessa dinâmica se integra também o espectador, como parte de um jogo. Sempre houve na arte uma comunicabilidade com o espectador, que é levado em conta na intencionalidade do artista. Mas na arte contemporânea, o espectador é muitas vezes posicionado como sujeito ativo da obra.

Durante a explanação usei o termo “desmaterialização”, encaixando-se no estado de “explosão”: instante súbito, tempo imaginário, perda de integridade e de identidade das formas, dinâmica vetorial de exteriorização intensa, multidirecionada.

O tema da 23ª Bienal Internacional de São Paulo é justamente “Desmaterialização da Arte no Fim do Milênio”. No caso em que usei o termo há uma coerência. Mas no caso da Bienal é muito questionável. As obras se fazem apresentar através da matéria, mesmo que delas se arranque o não-material. Esta transcendência é condição intrínseca da arte. O predomínio de instalações não equivale a uma fórmula de desmaterialização. Louise Bourgeois, por exemplo, confronta o espectador com visões surrealistas trazidas para a realidade material.

Não há nada mais materializado que uma instalação, muitas vezes utilizando objetos extraídos do cotidiano. O fato de não ser arte em um objeto finito, de ser por vezes efêmero, não significa por si só desmaterializar. Os organismos vivos são materiais e efêmeros. Uma performance usa o que pode haver de mais material:

artista e obra se fundem no corpo daquele. O artista **encarna** a obra. O fato de ao final não restar mais obra, não significa que ela desmaterializou: ela existiu como instantes de vida em um corpo. Depois acabou. Às vezes ainda resta um substrato residual material dessa ação corporal, por exemplo quando há manipulação de objetos ou um ambiente especial.

Apesar das dúvidas suscitadas em torno do termo “desmaterialização”, a qualidade da Bienal é de bom nível e permite visualizar algumas características da referida estética neobarroca, o gosto pelo espetáculo, pelo sensacional, a qualidade temporal inserida. Ao mesmo tempo há uma necessidade de reflexão, uma intelectualização, uma abertura a múltiplas subjetividades.

Na Universalis, observamos que uma característica dos artistas brasileiros é o resgate de uma qualidade artesanal; como as películas de cerâmica de Geórgia Kyriakakis e as peles de látex com texturas vegetais imprimidas em relevo de Flávia Ribeiro. Nelson Félix problematiza o peso de um imenso bloco de mármore, com suas formas de inspiração orgânica e sua súbita suspensão (tensão entre imobilidade e espaço dinâmico). O mineiro Éder Santos usa como elemento simbólico o ferro. Óxido de ferro recobre as paredes internas dessa “oca” estruturada com vergalhões de ferro, pedregulhos de minério de ferro forram o chão. Nesse espaço confronta-se a própria imagem refletida com as projeções de uma mulher em etapas sucessivas de lentos movimentos, numa tela que é também vidro espelhado. Há projeção de trás para frente (enxerga-se o projetor) e de frente para trás (nosso próprio reflexo). Nesse campo intermediário, as imagens mesclam-se.

Verifica-se que os brasileiros tem como fundamentação estética a problematização da matéria. É de seu



peso, fragilidade, tensão, memória, permanência que extraem sua densidade poética. Há um trato delicado, uma qualidade artesanal, uma riqueza que só vem afirmar a identidade da arte brasileira. Não há porque negar essa potencialização da matéria, conciliando o fazer e o pensar, numa terra que é rica de recursos de todos os tipos, inclusive de uma multiculturalidade. Inserir a crítica pode ser lidar com os dilemas da matéria, no caso brasileiro é um caminho que tem se apontado.

\*Monografia apresentada no mestrado em História da Arte, área de concentração Antropologia da Arte, 1997.

### Notas

<sup>1</sup>OSTROWER, Fayga. *Universos da Arte*. Rio de Janeiro : Campus, 1987, p. 43

<sup>2</sup>WIESE, Stephan von. El arte como intervencion en el espacio humano - obras transgenéricas. *Arte en la Republica Federal de Alemania, hoy*. Bonn : Inter Naciones, 1988, p. 38

<sup>3</sup>WIESE, op. cit., p. 38

<sup>4</sup>KITSON, Michael. *The age of baroque*. Hamlyn : Londres / N. York / Sidney / Toronto, 1976

<sup>5</sup>WITTKOWER, Rudolf. *Escultura*. São Paulo : Martins Fontes, 1989, p. 181

<sup>6</sup>WITTKOWER, op. cit.

<sup>7</sup>CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa : Martins Fontes, 1987

<sup>8</sup>CALABRESE, op. cit., p. 63

<sup>9</sup>Ibid., p. 64

<sup>10</sup>Ibidem, p. 171

### Referências Bibliográficas

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. São Paulo : Pionira, 1989.

BOSI, Alfredo. *Fenomenologia do olhar. O Olhar*. São Paulo : Companhia das Letras, 1988, pp. 65-87.

BUCK, Louisa. *Something the matter*. Catálogo bilingüe sobre as artistas inglesas Helen Chadwick, Cathy de Monchaux e Cornelia Parker. 22ª Bienal Internacional de São Paulo (12 out - 11 dez 1994).

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa : Martins Fontes, 1987.

DORFLES, Gillo. *Elogio da desarmonia*. Lisboa : Martins Fontes, 1986.

EHRENZWEIG, Anton. *A ordem oculta da arte - um estudo sobre a psicologia da imaginação artística*. Rio de Janeiro : Zahar, 1969.

FRANZKE, Andreas. *Escultura y instalación espacial. Arte en la República Federal de Alemania, hoy*. Bonn : Inter Naciones, 1988.

JANSON, Horst Woldemar. *História da Arte*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

KAHLER, Erich. *La desintegración de la forma en las artes*. México : Siglo XXI Editores, 1969.

KITSON, Michael. *The age of baroque*. Hamlyn : Londres / N. York / Sidney / Toronto, 1976.

OSTROWER, Fayga. *A construção do olhar. O Olhar*. São Paulo : Companhia das Letras, 1988, pp. 167-182.

\_\_\_\_\_. *Universos da arte*. Rio de Janeiro : Campus, 1987.

TAPIÉ, Victor. *Barroco e Classicismo I*. Lisboa : Presença, 1988.

WIESE, Stephan von. El arte como intervencion en el espacio humano - obras transgenéricas. *Arte en la Republica Federal de Alemania, hoy*. Bonn : Inter Naciones, 1988.

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

