

ENTRE NÃO-PAISAGEM E NÃO-ARQUITETURA: AINDA SOBRE KRAUSS E A ESCULTURA CONTEMPORÂNEA

Rosana de Freitas, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

RESUMO:

Ao mover-nos entre os não-lugares do território instável das permissivas práticas contemporâneas, percebemos que parece ter sido negado, ao artista atual, o uso do termo escultura. Retornamos aos textos de Rosalind Krauss para analisar a vigência das práticas escultóricas tradicionais na análise de certas obras contemporâneas. Entre a não-paisagem, a não-arquitetura e a “não-escultura”, para além da lógica do monumento e aquém do campo ampliado, talvez seja possível – com o aval da autora - falar em escultura no contexto da arte contemporânea.

Palavras-chave: Escultura, Arte Contemporânea, Rosalind Krauss

ABSTRACT:

To address a gap in contemporary practice, we note that the term “sculpture” seems to have been banished from the lexicon of the current artist. We return to texts by Rosalind Krauss to examine the validity of traditional sculptural practice in the analysis of some contemporary works. It is perhaps possible - with the endorsement of the author – to speak of sculpture in the context of contemporary art works among non-landscape, non-architectural, and “non-sculptural”, and beyond the logic of the monument and the expanded field.

Key words: Sculpture, Contemporary Art, Rosalind Krauss

Não se permite mais, ao artista contemporâneo, proclamar-se escultor. Escultura parece ser uma categoria, uma palavra, banida do vocabulário artístico contemporâneo. O percurso que nos faz relutar em olhar uma obra contemporânea como escultura é bem conhecido. Ele inicia com as vanguardas, com as pesquisas de Picasso e, marcadamente, com a vanguarda russa, que nos obriga a olhar a escultura como construção (A escultura não podia simplesmente abandonar o espaço tridimensional, sua condição de existência, numa manobra análoga à da pintura — esquecer as miméticas ilusões de tridimensionalidade — para que fosse declarada moderna. Por outro lado, apenas ela, escultura, poderia, como comenta Rodchenko,¹ ser efetivamente construtiva.) Acentua-se com a obra de Brancusi e a de Duchamp, que problematizam questões inerentes à especificidade da escultura, a saber, sua proximidade dos objetos cotidianos com os quais divide o espaço real e do qual buscara, até então, distinguir-se.

Entretanto, para Rosalind Krauss, em seu *Caminhos da Escultura Moderna*², esse percurso teria início já no século XIX. Como Lessing, Krauss pretende investigar “a categoria geral de experiência em que a escultura se insere”³. Em seu *Laocoonte*⁴, Lessing faz uma distinção entre o caráter espacial das artes plásticas e a poesia, onde o veículo é o tempo, mas acrescenta à clássica separação entre artes do tempo e do espaço a advertência de que todos os corpos existem *também* no tempo. Rosalind Krauss parte assim da premissa de que espaço e tempo, ainda quando estudados em uma manifestação espacial, como no caso da escultura moderna, não podem ser separados, nem mesmo para fins de análise. Isso porque o que é característico da escultura moderna, o que definiria sua condição de existência, seria precisamente a tensão oriunda da lucidez de que ela é um meio situado na junção entre repouso e movimento, entre o tempo capturado e a *passagem* do tempo.

Ela inicia sua análise com o relevo, discutindo o *Tempo narrativo: A questão da porta do inferno*⁵, a obra de Rodin. O relevo a interessa por explicitar — devido à sua frontalidade — os valores temporais da narrativa, pois ele “interliga a visibilidade da escultura e a compreensão de seu significado”⁶. Clareza narrativa era um valor, prescrito com precisão pela tratadística do séc.XVIII, que deveria estar presente em toda manifestação artística, explicitada na forma final onde seriam conjugados todos os detalhes, *em uma forma mais abrangente*⁷.

Em Rodin a aparição de uma mesma figura escultórica⁸ repetida mais de uma vez seria índice de como, por exemplo, a *Porta do Inferno* resiste a ser compreendida como uma narrativa corrente. Para a autora a duplicação tenderia a impossibilitar uma seqüência, ao romper com a singularidade espaço-temporal, que é um pré-requisito da narrativa lógica⁹. Após analisar as *Sombras* — grupo escultórico formado pela mesma figura repetida três vezes —, Rosalind Krauss conclui que Rodin oferece ao público um conjunto que não narra coisa alguma, além do processo de sua própria criação. Além disso, ela segue, Rodin não nos ofereceria nenhuma remissão à nossa experiência anterior, mas “gestos desprovidos do suporte das alusões a seu substrato anatômico próprio”. Isso porque é na superfície, no limiar entre o interno e o externo, entre o público e o particular, que encontra-se o significado da sua produção. A figura seria formada a partir de uma força exterior, do processo de elaboração, do ato mesmo de manipulação do artista. Seria o mesmo

processo externo de formação — um volume cujo sentido repousa-se na superfície — que alimentaria, no entender da autora, as produções *art nouveau*, “por aquilo que associamos à passagem das forças naturais sobre a superfície da matéria”.

Rosalind Krauss analisa também Gauguin, sua escultura, onde a referência à narrativa existiria apenas em função da criação de um sentido de mistério e irracionalidade, enfatizando o processo de fragmentação, a ausência de uma seqüência, para concluir que “a ambição de interpretar e condensar o significado da história abreviou-se numa apresentação das etapas de formação de um objeto”.

Só então, no capítulo seguinte — Espaço Analítico: Futurismo e Construtivismo —, ela apresenta, como nos relevos cubistas (1912-15), da mesma maneira em que na *Porta do Inferno*, “a experiência parcial do objeto externo já é plenamente cognitiva e (...) o próprio significado desponta no mundo simultaneamente com o objeto”. Não podemos mais conferir ao objeto um significado além da percepção que temos dele. E isso Picasso realizaria transformando a linguagem anterior, do espaço ilusionista, em aspecto do espaço literal. O que difere seus relevos da *Garrafa* de Boccioni seria o fato dele apresentar, mescladas, ordem perceptiva e espaço literal.

Mas é apenas quando trata do construtivismo que Krauss apresenta efetivamente a escultura como uma concepção de instrumento investigativo a serviço do conhecimento. A ambição de Max Bill, Gabo, Lissitzky e Moholy-Nagy seria “dominar a matéria mediante uma apreensão projetiva e conceitual da forma”.¹⁰ A autora parece, em alguns momentos, expandir para todo o construtivismo os ideais da Bauhaus: “objeto analítico em si mesmo, a escultura é compreendida como uma obra que modela, via reflexão, a inteligência tanto do observador como do criador”.

Tal caráter reflexivo, no entanto, é apresentado também no reverso dessa história, em atitudes muito mais especulativas entre arte e conhecimento: por meio das duas “Formas de *ready-made*: Duchamp e Brancusi”.¹¹ Esses dois artistas apresentariam modelos do sentido de escultura como antítese explícita do construtivismo, pois colocariam em questão a versão construtivista do que é uma escultura (Brancusi) e a validade de toda noção de transparência (Duchamp).

É em seu percurso crítico, mas particularmente num texto seu, publicado quase dez anos depois, entretanto, que apóiam-se grande parte das visões que resistem a usar o termo escultura. O uso insistente que se faz desse texto, a banalização com que hoje se refere à impossibilidade de se usar o termo escultura merece certa atenção.

No Brasil, mesmo em uma mostra intitulada Escultura Carioca, no texto de apresentação¹², Fernando Cocchiarale faz questão de ressaltar:

“Embora inseridas no espaço tridimensional estas obras não eram propriamente esculturas, pois pretendiam outra coisa que discutir e impregnar o espaço real em suas significações físico-sensíveis. (...) Mesmo aquelas que nascem da intervenção direta no espaço, não podem ser associados à lógica da escultura”.

Em seu artigo A escultura no campo ampliado¹³, Rosalind Krauss mostra que não se pode mais chamar de escultura uma produção contemporânea. Para isso ela propõe uma abordagem diferente das da crítica historicista: a “aceitação de rupturas definitivas e a possibilidade de olhar o processo histórico de um ponto de vista da estrutura lógica”.

Após descrever o trabalho de Mary Miss, *Perimeters/Pavillions/Decoys* (1978), Krauss concorda que tal trabalho é uma escultura, ou melhor, um trabalho telúrico. Afirma que nos últimos dez anos — o ano em que ela publica é 84 —, coisas “realmente surpreendentes” têm recebido a denominação de escultura. Ela faz referência a vídeo-instalações e *land art*, para dizer que nenhuma dessas tendências pode “reivindicar o direito de explicar a categoria escultura”, a menos que tal conceito seja entendido de maneira muito ampla.

Ora, “reivindicar o direito de explicar” determinada categoria tem sido tarefa dos críticos, historiadores, filósofos. À produção artística não interessa tal tarefa. O problema do crítico é sempre posterior à obra, no máximo, imediatamente simultâneo: pensá-la no momento posterior à sua criação. As próprias categorias, sua criação, análise, manutenção ou caducidade, são tarefa do campo teórico. A prática artística só o faz, de forma contundente, recentemente. Foi, por exemplo, o discurso crítico (particularmente o Greenberguiano) que transformou, por exemplo, a pintura moderna *na explicação* do que seja pintar.

Para Krauss, a crítica americana do pós-guerra teria colaborado no processo de elasticidade a que estariam sendo submetidas as categorias de pintura e escultura, uma vez que a ideologia do novo, da vanguarda, pressupõe uma visão historicista, que nos permitiria aceitar e entender o novo como continuidade, como “evolução” das formas do passado. Tal crítica teria, por exemplo, perfilhado a escultura minimalista e os construtivistas históricos:

“Não importava que as formas construtivistas pretendessem ser prova visual da lógica imutável e da coerência de geometrias universais enquanto que os minimalistas, aparentemente seus similares, demonstrassem ser algo eventual, indicando um Universo sustentado por cordas de arame, cola, ou pelas contingências da força da gravidade e não pela Mente. Essas diferenças foram postas de lado pelo furor historicista”.

No caso brasileiro, por exemplo, não foi apenas a historiografia e a crítica modernista a perfilar nossos artistas e as vanguardas construtivas. A geração concreta e mesmo os neoconcretos tinham, claramente, uma relação muito mais próxima com os construtivistas que, obviamente, os artistas da minimal.

Mesmo hoje, para um artista que convive com o passado neoconcreto as premissas são outras. Para além das diferenças entre concretos e neoconcretos, paulistas e cariocas, para além do que a crítica da época já havia marcado como procedimentos — cores — não ortodoxos, havia outras possibilidades de aproximação dessa questão. Havia, para citar um só exemplo, um Weissman, cuja geometria da coluna neoconcreta vinha de refugio de metal industrial; onde a geometria não era oriunda apenas de um mecanismo mental, mas também da empiria, do testar instáveis equilíbrios com cartolina e fita adesiva, que só depois tomaria uma forma definitiva no metal — e que só para menos atentos seria capaz de fazer desaparecer essa instabilidade originária. Já num Weissman — não por acaso seria, por seu turno, apressadamente identificado com os artistas da minimal — a lógica e a geometria são “algo eventual”, sustentados pela da “força da gravidade” e não (só) “pela Mente”.

Rosalind Krauss comenta que, com o passar dos anos — 60, 70 —, ficara difícil manter tal radicalização. Se era complicado chamar “pilhas de lixo enfileiradas no chão, toras de sequóia serradas e jogadas na galeria, toneladas de terra escavadas no deserto ou cercas rodeadas de valas” de escultura, isso teria sido facilmente resolvido: bastava reclamar “Stonehenge, as fileiras de Nazca, cemitérios

indígenas”, numa genealogia de milênios e não de décadas para conseguir uma conexão com a história, com o já conhecido. Segundo ela, por “*não serem exatamente esculturas*”, esses precedentes não eram válidos¹⁴, da mesma forma que o uso de trabalhos “primitivos” do início do século para mediar passado longínquo e presente, como a *Coluna Sem Fim* de Brancusi.

Rosalind Krauss procura demonstrar como o termo escultura corria o risco de entrar em colapso justamente por expandir-se para atender a um campo tão heterogêneo. O erro estaria em “utilizar uma categoria universal para autenticar um grupo de singularidades”.

É preciso fazer aqui, desde já, uma advertência: autenticar singularidades é uma preocupação da crítica. Sim, também os artistas mostravam-se cada vez mais preparados, discutindo teoricamente sobre seus trabalhos, mas não apenas no sentido de *legitimar* e *autenticar*. O objetivo era pôr em questão a produção artística — o que, aliás, sempre havia sido feito pelas grandes obras de arte do passado — expandir os limites dos meios, discuti-los, esgarçá-los.

No entanto, segue Krauss, escultura é uma categoria ligada à história — não uma categoria universal — com suas próprias regras e convenções, que não estariam abertas a grandes modificações. O que ela termina por assumir como uma dessas regras é o fato de que “a lógica da escultura é inseparável da lógica do monumento”. Em função dessa lógica e do seu papel como marco, as esculturas seriam “normalmente figurativas e verticais e seus pedestais importantes por fazerem a mediação entre o local onde se situam e o signo que representam”.

Representação comemorativa, feita para determinado local, referindo-se ao uso e significado desse local, o monumento é apenas uma das manifestações possíveis da escultura. Rosalind Krauss deixa de lado outras manifestações escultóricas: estatuetas de Tanagra, todo o tipo de escultura de culto, religiosas, de cunho doméstico, cuja relação com o local é de outra ordem. Construindo sua postura crítica a partir do modernismo, escolhendo, também ela, exemplos do passado que interessam para comprovar sua tese — em parte como quem ela critica, por estar incluindo Stonehenge na história da escultura — mas deixando de fora todo um outro lado da história da escultura, outras “funções” da escultura.

Krauss afirma que a lógica da escultura — associada à do monumento —, estava com seus dias contados. Gradativamente, a partir de fins do século XIX, seria esquecida, em favor da transitoriedade. Os dois exemplos que ela dá, também aqui, são de Rodin: a *Porta do Inferno* e o *Balzac*. O fato de ambas as obras não terem funcionado como monumento as colocaria, para a autora, no “limiar da lógica do monumento”. O fato de não terem sido colocados nos locais inicialmente planejados e de existirem várias cópias dessas peças em diferentes museus concorreriam para mostrar o fracasso de tais trabalhos como monumento. A subjetividade com que teriam sido desenvolvidas também é reclamada nesse sentido. Krauss lembra que o próprio Rodin não acreditava que o *Balzac* seria aceito.¹⁵

“Eu diria que com esses dois projetos escultóricos cruzamos o limiar da lógica do monumento e entramos no espaço daquilo que poderia ser chamado de sua condição negativa — ausência do local fixo ou de abrigo, perda absoluta de lugar. Ou seja, entramos no modernismo porque é a produção escultórica do período modernista que vai operar em relação a essa perda de local. Produzindo o monumento como uma abstração. Como um marco ou base, funcionalmente sem lugar e extremamente auto-referencial”.

Mais uma vez é dado um exemplo singular: Brancusi. O percurso de Brancusi ao integrar base e escultura, ao transformar base em escultura, escultura e base em uma só coisa, e por isso mesmo móvel, sem local definido, é agora a comprovação da perda de local, assim como a radical abstração a que são submetidas partes do corpo, entendido o corpo como local originário dessas partes.

Que a escultura moderna é desterritorializada, desreferenciada, num primeiro momento não há como negar. Que ela pretende desvencilhar-se da sua própria história, que ela almeja o não-lugar, a utopia moderna como local de acolhida, estamos de acordo — mesmo que não seja *exatamente* isso o que Krauss diz. Mas para que seja “condição negativa do monumento”, é preciso antes tê-la admitido como pertencente à “lógica do monumento”.

“Ao se tornar condição negativa do monumento, a escultura modernista conseguiu uma espécie de espaço ideal para explorar, espaço este excluído do projeto de representação temporal e espacial, filão rico e novo que poderia ser explorado com sucesso”.

Esse espaço, como o do monumento, também, com o tempo, com os dias contados: aberto no início do século e esgotado nos anos 50. A partir de então “começou a ser sentido como puro negativismo”. Podendo ser definido apenas como aquilo que não

era, como na anedota de Barnett Newman, onde escultura é aquilo em que você esbarra ao afastar-se para ver uma pintura. A pintura da época já não demandava afastamento em função de projeções perspectivas, o que deixa o tom anedótico ainda mais óbvio, mais provocativo. A pintura, estaria dizendo Newman, habitaria o nosso espaço, enquanto a escultura reclamava para si espaço e tempo alheios?

Nos anos 60 a escultura era, nas palavras de Rosalind Krauss, “terra de ninguém: era tudo aquilo que estava sobre ou em frente a um prédio que não era prédio, ou estava na paisagem que não era paisagem”. O exemplo aqui são trabalhos de Robert Morris “cuja condição de escultura se reduz simplesmente a ser aquilo que está no quarto que não é realmente quarto” ou que está na paisagem e não faz parte da paisagem, como suas caixas espelhadas.

A escultura teria assim tornado-se a combinação de exclusões: não-paisagem e não-arquitetura. A produção escultórica estaria suspensa entre esses termos, entre a oposição expressa entre construído e o não construído, entre o cultural e o natural. Mas no final dos anos 60 os artistas começam a abordar o que estaria fora de tais termos. Por inversão, paisagem é outra maneira de dizer não-arquitetura, e não-arquitetura, da mesma forma, possibilidade de dizer paisagem, e a partir de então criar-se-ia uma expansão lógica.

Surge, dentro dessa expansão, três outras categorias, não assimiláveis pela categoria escultura. Ganhariam-se, assim, “permissão” para pensar essas outras formas. Tal permissão (ou pressão) teria sido sentida por artistas como Robert Morris, Robert Smithson, Michel Heizer, Richard Serra, Walter DeMaria, Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman, entre os anos 68 e 70. Começam a ocupar o que Krauss chama de *local de construção*.

Já o termo *locais demarcados* serviria “para identificar trabalhos como Spiral Jetty (1970), de Smithson, e Double Negative (1969), de Heizer, como para descrever alguns trabalhos dos anos 70” feitos por Serra, Morris, Carl Andre, Denis Oppenheim, e outros. O que está em questão é a combinação de *paisagem* e *não paisagem*. Para isso, além de intervenções diretas nesses locais, são usadas também outras formas de demarcar, como a fotografia ou intervenções por meio de desenhos, ou mesmo espelhos.

Tanto quanto à prática dos artistas, quanto aos meios empregados, teria sido observada uma ruptura em relação às condições do modernismo. Para Rosalind Krauss a crítica ligada ao modernismo não consegue enxergar — numa trajetória individual — tais experiências numa lógica “recolocação contínua de energia”, mas segue chamando-as de “ecléticas”.

O campo ampliado do pós-modernismo ocorre num momento específico da história recente. Krauss considera importante mapear a estrutura desse advento, é o que ela pretende com o artigo. A ênfase modernista na pureza e conseqüente separação dos meios de expressão daria lugar a uma postura pós-moderna:

“no pós-modernismo, a práxis não é definida em relação a um determinado meio de expressão — escultura — mas sim em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para os quais vários meios — fotografia, livros, linhas em paredes, espelhos ou escultura propriamente dita — possam ser usados”.

Ora, temos aqui a própria Rosalind Krauss — o principal nome citado por boa parte dos que resistem a falar em escultura — a admitir que se pode usar até mesmo “escultura propriamente dita”, além de fotografias, livros, etc, uma vez que se está no campo ampliado do pós-modernismo.

É no terreno dessa prática permissiva, onde não importa o meio expressivo, mas as “operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais”, que atua Tunga.

Há quem tenha afirmado — Carlos Basualdo é um dos que o fez recentemente¹⁶ — que é insuficiente analisar o trabalho de Tunga apenas como *escultura*. Como lembramos antes, questões modernas continuam a ser discutidas nesses trabalhos, de maneira pós-moderna. Algumas das falas dos diálogos travados com a História da Arte por essas obras só podem ser “ouvidas” se se atentar ao fato de que esses são, se não somente, também — e em alguns momentos principalmente — esculturas. Deve-se, ainda que minimamente, ter em mente as maneiras usuais de se fazer escultura para poder perceber certas questões presentes em algumas das obras de Tunga.

O que propomos, entretanto, não é encará-las estritamente como esculturas, mas ter em mente a escultura tradicional ao observar certas obras. Existem dois procedimentos, duas técnicas tradicionais de se realizar uma escultura: por

acréscimo e por retirada de material. O primeiro caso é como se realizam as esculturas em barro e as que dão origem aos bronzes. O segundo é como se procede no caso de uma escultura em pedra: desbaste-se o material, retira-se o excesso para assim se chegar à forma final.

A obra de Tunga se interroga sobre o seu fazer, mas acima de tudo joga com as categorias tradicionais da arte. Nas peças onde usa ímãs (*Tacape*, ferro, ímãs, 1986), por exemplo, ele inverte o processo acima descrito, ao trabalhar *por acréscimo* numa “escultura” em pedra, procedimento este que era reservado tradicionalmente ao barro, por meio de limalhas que aderem-se ao metal por seu caráter magnético.

Isso é o que acontece também em alguns desenhos, onde o sentido do processo se evidencia. De maneira análoga os pelos dos desenhos mais recentes, os traços curtos que cobrem os corpos, funcionam como as limalhas nas esculturas. Existe algo primeiro, a trança / a figura humana, ao qual é acrescentado a “sujeira”: o pelo no caso dos corpos do desenho e a limalha, ou mesmo os pedaços de ímã que recobrem as tranças, transformando-as em tacapes.

As questões topológicas, e o binômio exterior/interior, acentuam-se como comentário sobre o processo, em trabalhos com chiclete (*Chicletes* ou *Vênus*, goma de mascar, 1978), onde a boca, os dentes, fazem as vezes do molde, e anos depois onde a mão é o molde, em *Mudras - cartilagens fêmeas* (dimensões variadas, massa de dentista, agulhas, cera, dentes, dedais, termômetro, gesso, pílulas, 1983).

Até mesmo nos Eixos Exógenos, nos perfis de mulheres esculpidos em colunas, esse sentido do processo pode ser útil. Devemos olhar, gestalticamente, o que não está lá para ver melhor, para entender, o que lá está. O processo de produção desses eixos, o contínuo desbaste da madeira no torno, é feito por uma lâmina que deverá percorrer precisamente o perfil que depois veremos refletidos na parede, ou ocupando a densa área de ar que as circunda e que materializa, em ausência, o corpo “esculpido”.

¹ “A construction, which in the strict and pure meaning of the word is the organization of an actual object, can only be realized as material.” Citado por LODDER, Christina. *The transition to Constructivism*. In: **The Great Utopia - The Russian and Soviet Avant-Garde 1915-1932**. New York: Guggenheim Museum, 1992. p.272.

² Assim ficou o título da publicação aqui no Brasil, empobrecendo, a meu ver, as intenções da autora. Em inglês, no original, “Passages in modern sculpture”. Passagens, claro está, pode ser traduzido também por caminhos, mas temos em português a palavra *passagem*, que como em inglês manteria ressonâncias com travessia e ocorrência, deixando de lado o sentido de trajetória, reduzido, mas não de todo eliminado, pelo fato do termo “caminho” estar no plural.

³ KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. Introdução, p. 2.

⁴ LESSING. **Laocoonte, ou as fronteiras da pintura e da poesia**. São Paulo: Iluminuras, 1998.

⁵ Tempo narrativo: A questão da porta do inferno. In: KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

⁶ KRAUSS, op.cit. p. 15. Paire já aí, adiantamos, o caráter de épica, de narrativa, que será retomado explicitamente em um texto posterior da autora, que comentaremos a seguir, ao apresentar amalgamados a lógica da escultura e a do monumento.

⁷ Adolf von Hildebrand, citado por KRAUSS, op.cit. p. 16.

⁸ Trata-se do grupo escultórico *Fugit Amor*, que por sua vez já continha a figura do *Filho Pródigo*.

⁹ Aristotélica, naturalmente. Simultaneísmo não era problema narrativo, por exemplo, na produção da Idade Média. No *Pagamento do Tributo* de Massacio o fato dos personagens (re)aparecerem na mesma cena remete a um outro tipo de temporalidade — e de visualidade — ao tempo narrativo medieval. É uma obra de transição para a Idade Moderna, uma época que ao recuperar os ideais clássicos — no caso a unidade espaço-temporal da poética aristotélica — passará a recusar, doravante, manifestações análogas.

¹⁰ KRAUSS, op. cit. p.83

¹¹ Ibid. p.85.

¹² COCCHIARALE, Fernando. **Escultura Carioca**. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 1994.

¹³ KRAUSS. **A escultura no campo ampliado**. *Revista Gávea*, Rio de Janeiro, n. 1, dezembro de 1984.

¹⁴ Mas era precisamente o que os críticos modernistas precisavam. Exemplos, na história, de manifestações escultóricas que não fossem *exatamente* escultura.

¹⁵ Rosalind Krauss não diz, entretanto, que subjetividade exacerbada, dúvidas quanto à aceitação e destino de determinada encomenda, alteração e fragmentação contínua de um projeto, a ponto de chegar quase a descaracterizá-lo como monumento é algo que já havia experimentado Michelângelo. É que em Rodin existem outras coisas em questão que concorrem para que isso aconteça. A própria crise da artesanaria diante da indústria, a cidade que mudava, e a idéia de monumento mudava junto com a mudança da cidade — como bem lembra Giulio Carlo no livro *História da Arte como História da Cidade*.

¹⁶ BASUALDO, Carlos. Una Vanguardia Viperina. In: **Tunga: 1977-1997**. New York, Center for Curatorial Studies, Bard College, 1998. p.44.

Rosana de Freitas é Curadora do Centro de Pesquisa e Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. É Doutora em Artes Visuais pela UFRJ, Mestre em História e Crítica da Arte e Especialista em História da Arte e da Arquitetura no Brasil pela PUC-Rio.