

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E
LINGUAGENS

Hamilton de Paulo Ferreira

Entre teoria e prática: desafios da escultura no espaço público

Juiz de Fora

2026

Hamilton de Paulo Ferreira

Entre teoria e prática: desafios da escultura no espaço público

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagem da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) como requisito para a obtenção do título de doutor em Artes, Cultura e Linguagem. Área de concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo De Cristofaro

Juiz de Fora

2026

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Ferreira, Hamilton de Paulo.

Entre teoria e prática : desafios da escultura no espaço público / Hamilton de Paulo Ferreira. -- 2026.
219 p. : il.

Orientador: Ricardo De Cristofaro

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2026.

1. Escultura pública. 2. Prática artística. 3. Técnicas e materiais escultóricos. 4. Materialidade. 5. Arte contemporânea. I. De Cristofaro, Ricardo, orient. II. Título.

HAMILTON DE PAULO FERREIRA**Entre teoria e prática: desafios da escultura no espaço público**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes, Cultura e Linguagens.
Área de concentração: Teorias e Processos poéticos interdisciplinares

Aprovado em 20 de julho de 2026.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Ricardo De Cristofaro - Orientador
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

Prof.ª Dr.ª Renata Cristina de Oliveira Maia Zago Mazzoni Marcato
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

Prof.ª Dr.ª Letícia de Alencar Bertagna
Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

Prof.ª Dr.ª Nivalda Assunção de Araújo
Universidade de Brasília - UnB

Prof.ª Dr.ª Paula Scamparini Ferreira
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Juiz de Fora, 08/07/2026.



Documento assinado eletronicamente por **Ricardo Cristofaro, Usuário Externo**, em 22/07/2026, às 17:29, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Renata Cristina de Oliveira Maia Zago, Professor(a)**, em 23/07/2026, às 15:14, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Letícia de Alencar Bertagna, Professor(a)**, em 23/07/2026, às 23:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Nivalda Assunção de Araújo, Usuário Externo**, em 24/07/2026, às 14:52, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Paula Scamparini Ferreira, Usuário Externo**, em 31/07/2026, às 18:44, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no Portal do SEI-Ufjf (www2.ufjf.br/SEI) através do ícone Conferência de Documentos, informando o código verificador **3074883** e o código CRC **4CF73D23**.

Dedico este trabalho aos meus filhos, Lucas e Bruno, à minha mãe
Maria das Graças e a minha esposa Carmem. Obrigado por tanto.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens da Universidade Federal de Juiz de Fora (PPGACL/UFJF), pela oportunidade de desenvolvimento desta pesquisa e pelas experiências acadêmicas construídas ao longo desta trajetória.

Ao meu orientador Prof^a Dr. Ricardo De Cristofaro, pela orientação atenta, pela confiança em meu trabalho, pelas leituras críticas, pela parceria nos projetos que se tornaram objeto de pesquisa dessa tese e pela amizade sincera.

Aos professores do PPGACL e do Instituto de Artes e Design da UFJF, pelas contribuições acadêmicas, reflexões e diálogos que atravessaram esta pesquisa e ampliaram meu olhar sobre a arte e a escultura.

À CAPES, pelo apoio e incentivo indispensáveis durante o desenvolvimento desta pesquisa.

À minha esposa, Carmem, por todas as conversas inteligentes e sugestões que me impulsionam até aqui, por estar presente em todas as etapas desse projeto, mesmo antes dele existir. Meu mais profundo obrigado.

Aos meus filhos, Lucas e Bruno, pelo apoio incondicional, por ajudarem sempre que podem. É sempre por vocês!

À minha mãe e à minha irmã, por acreditarem e apoiarem minha trajetória.

A todos que, de diferentes maneiras, contribuíram para a realização dos projetos escultóricos desenvolvidos nesta pesquisa, especialmente nas etapas de produção, instalação e viabilização técnica das obras.

SUMÁRIO

SUMÁRIO.....	7
RESUMO.....	8
ABSTRACT.....	9
INTRODUÇÃO: ENFRENTAMENTOS DA ESCULTURA PÚBLICA.....	10
1 TEORIA E PRÁTICA.....	19
1.1 CONTEXTO DO PROJETO DA TERRA BROTAM COISAS.....	20
1.2 DA TERRA BROTAM COISAS.....	36
1.3 CONTEXTO DO MONUMENTO À 4ª ADUTORA DE ÁGUA TRATADA DE JUIZ DE FORA.....	56
1.4 MONUMENTO À 4ª ADUTORA DE ÁGUA TRATADA DE JUIZ DE FORA.....	61
2 ESCULTURA E PAISAGEM.....	73
3 CONSTRUÇÃO ESCULTÓRICA, ESPAÇO PÚBLICO E PRIVADO: RISCO E FRACASSO.....	100
4 LÓGICA DE MONUMENTO.....	123
5 TEMPO, VISIBILIDADE E MATERIALIDADE.....	140
6 ESCULTURA NO ESPAÇO URBANO.....	159
7 CONTEXTOS MATERIAIS E TÉCNICOS DA PRODUÇÃO ESCULTÓRICA.....	177
CONCLUSÃO.....	202
LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	209
REFERÊNCIAS.....	214

RESUMO

A tese apresenta um relato sobre os processos de pesquisa e trabalho envolvidos na execução dos projetos *Da terra brotam coisas I e II* e do *Monumento à 4ª adutora de água tratada de Juiz de Fora*, três esculturas de grande formato, instaladas em diferentes cidades de Minas Gerais. Aborda aspectos históricos, conceituais, teóricos e práticos relacionados aos processos de produção e instalação de proposições artísticas escultóricas no espaço público, problematizando questões relacionadas ao caráter público de uma obra; ao espaço urbano; à escolha ou determinação de um local de instalação; ao planejamento; ao desenvolvimento de temáticas ou assuntos; ao projeto; aos materiais e técnicas. Discorre sobre as etapas de produção dos três projetos mencionados, abordando contextos e problemas enfrentados pelos artistas, os desafios encontrados e as soluções adotadas, buscando demonstrar e compreender as proposições artísticas como pesquisa, preenchendo, através da experiência teórico-prática, lacunas de conhecimento, relacionadas à execução de esculturas perenes de grandes formatos para espaços públicos no momento contemporâneo.

Palavras-chave: Escultura pública. Prática artística. Técnicas e materiais escultóricos. Materialidade. Arte contemporânea.

ABSTRACT

The thesis presents an account of the research and working processes involved in the execution of the projects *Da terra brotam coisas I and II* and the *Monument to the 4th treated water pipeline of the city of Juiz de Fora*, three large-scale sculptures installed in different cities in the state of Minas Gerais, Brazil. It addresses historical, conceptual, theoretical, and practical aspects related to the processes of production and installation of sculptural artistic propositions in public space, problematizing issues related to the public character of an artwork, the urban space, the selection or determination of installation sites, planning, the development of themes or subjects, design, materials, and techniques. The thesis also discusses the stages of production of the three aforementioned projects, examining the contexts and challenges faced by the artists, as well as the solutions adopted. It seeks to demonstrate and understand artistic propositions as a form of research, filling, through theoretical-practical experience, gaps in knowledge related to the execution of large-scale permanent sculptures for public spaces in the contemporary context.

Keywords: Public sculpture. Artistic practice. Sculptural techniques and materials. Materiality. Contemporary art.

INTRODUÇÃO: ENFRENTAMENTOS DA ESCULTURA PÚBLICA

A consolidação de um projeto escultórico de grandes dimensões instalado no espaço público ao longo da história considerou frequentemente os materiais perenes para sua realização, notadamente os materiais líticos e o bronze, no intuito de que a obra pudesse ser resistente e permanecer inalterada através do tempo. Mas empreendimentos dessa natureza abarcam questões mais amplas relacionadas à escolha ou determinação do local de instalação, sistemas de fixação e segurança, manutenção adequada, entre outros, muitas vezes exigindo a participação de diferentes profissionais e conhecimentos advindos de distintas áreas, como arquitetura, engenharia, matemática, física e química, demandando observação e domínio sobre processos de manipulação e transformação dos materiais.

Durante o século XX, o desenvolvimento de diversos tipos de ligas metálicas, além de materiais sintéticos, a exemplo de plásticos e resinas derivados do petróleo, permitiu novas possibilidades no território da prática escultórica direcionada à produção de obras perenes. Nesse cenário, o material escolhido para a realização de um trabalho escultórico incita questionamentos que se desdobram sobre suas distintas materialidades como, por exemplo, seus comportamentos físicos e químicos no ambiente, alterações no passar do tempo e suas capacidades de interagir com outros materiais, destacando que o artista, inevitavelmente, tenha que considerar a matéria-prima escultórica como um elemento que exige notável conhecimento e habilidade de manipulação.

O artista em muitos momentos é um “experimentador” que se apropria e manipula matérias e materiais com liberdade, extrapolando seus usos corriqueiros, sejam eles industriais, comerciais ou culturais. Nesse processo, a experiência como prática do conhecimento consolida efetivamente a ideia abstrata na vivência concreta, tornando possível uma reflexão crítica sobre resultados e processos. Mais do que “saber”, é importante “saber fazer” com intenção e responsabilidade. Nesse percurso, o comportamento dos “novos

materiais”¹ no processo de produção de uma escultura pública tem exigido observação e pesquisa, levando a um processo no qual a prática é norteadora de soluções.

As variadas constituições do objeto artístico apontam para um panorama amplo de conhecimentos que ultrapassam a configuração tradicional da formação artística acadêmica. Ademais, a essência interdisciplinar se manifesta na prática artística contemporânea, notadamente por sua diversidade de materiais e técnicas, tornando importante um processo de troca e colaboração entre agentes de diferentes áreas de atuação e conhecimento. Esse contexto impulsiona o artista a um processo contínuo de experimentações para o aprimoramento da técnica e do conhecimento, frequentemente não encontrado no universo bibliográfico, mas articulado à práxis de diversos profissionais. Algo que pude vivenciar intensamente nos últimos anos.

Em 2022, iniciei uma experiência singular ao projetar e realizar três esculturas públicas em grande formato em três cidades no estado de Minas Gerais, desenvolvidas em parceria com Ricardo Cristofaro. Cristofaro é um artista plástico, professor e pesquisador, que iniciou sua carreira nos anos 1980 e possui grande experiência como escultor, produzindo peças em aço, bronze, pedras, entre outros materiais. Desenvolver esses projetos com um artista com anos de experiência de produção plástica como Cristofaro potencializou minha percepção sobre o processo de construção do objeto artístico, especialmente sobre esculturas executadas para permanecerem em espaço público a céu aberto. Essa parceria permitiu a criação de obras que dialogam com questões de tempo, materialidade, lugar e contexto social, contribuindo para um entendimento ampliado sobre os desafios práticos e conceituais da escultura pública no momento contemporâneo.

A partir do desenvolvimento das obras *Da terra brotam coisas I e II*, esculturas contempladas no edital Arte em Aço da Gerdau, uma delas instalada

¹ MÈREDIEU, Florence de. **Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne**. Paris: Larousse, 2004, p.181-188. Paralelamente à utilização de materiais tradicionais, Méredieu considera o aço, o concreto e o plástico como “novos materiais” que passaram a ser utilizados na prática escultórica no século XX, entretanto, podemos considerar a existência de muitos outros, a exemplo do alumínio, de porcelanatos, vidro temperado, etc.

na cidade de Barão de Cocais e a outra, em Conselheiro Lafaiete, no ano de 2023, e do *Monumento à 4ª adutora de água tratada de Juiz de Fora*, realizado em 2024 a convite da Companhia de Saneamento e Pesquisa do Meio Ambiente (Cesama), foi possível perceber que essa produção artística abarca questões de ordens diversas, relacionadas a planejamento de custos; legislação e licenças urbanísticas; projetos arquitetônicos e de engenharia civil; pesquisa de materiais e técnicas; localização e escolha de profissionais capacitados para execução de tarefas específicas, entre outras. Um empreendimento multi e interdisciplinar que exigiu o envolvimento de muitos saberes, pessoas e trocas recíprocas de conhecimentos. Durante esse processo, foi perceptível a escassez e mesmo a ausência de material bibliográfico, a exemplo de textos, tratados, artigos, livros, dissertações e teses acadêmicas que tratam de experiências semelhantes ou da mesma natureza, situação que, em grande parte, motivou a perspectiva de consolidar a produção de uma pesquisa.

A execução desses três trabalhos escultóricos mostrou que a realização de esculturas públicas envolve também questões relacionadas a exigências institucionais, limites orçamentários, condições ambientais e expectativas do público. Esses elementos, além dos obstáculos circunstanciais, passaram a atuar como dispositivos que influenciaram e determinaram decisões formais e conceituais, evidenciando que o fazer artístico no espaço público se estabelece no momento contemporâneo como algo bastante complexo, exigindo negociações constantes de diferentes naturezas.

Os enfrentamentos experimentados ao longo da concepção e execução dessas esculturas suscitaram questões fundamentais que ultrapassam a dimensão particular dessas obras e se projetam para o campo ampliado da escultura. De que modo as condições técnicas, políticas e espaciais interferem na constituição da obra? Como a relação entre materialidade, lugar, memória e institucionalização participa da viabilização de um projeto artístico? Tais questões, tangentes à prática, orientam a reflexão que se desenvolve a seguir, conduzindo a investigação para o exame das tensões que historicamente atravessam a escultura pública e seus modos de existência.

Ao considerar a relação entre escultura e espaço urbano, percebe-se que o percurso histórico da escultura pública é marcado por enfrentamentos significativos nesse território: obras removidas de seus locais originais, projetos inviabilizados, trabalhos destruídos e, em outros casos, produções legitimadas pela aceitação do público. O espaço público torna-se, assim, um campo de debates e tensões da escultura atual, levantando questões fundamentais sobre o papel do escultor frente às dimensões políticas e éticas da obra. Artistas como Richard Serra, Anish Kapoor, Jeff Koons, José Resende, Waltercio Caldas e Ângelo Venosa são exemplos nesse cenário, ao produzir trabalhos que colocam a escultura pública em confronto direto com o contexto institucional e social em que se insere.

Esses enfrentamentos não se restringem ao campo político ou institucional, mas atravessam também a relação da escultura com a paisagem. Ao longo do século XX, quando a escultura passa a articular-se diretamente com o ambiente, emergem movimentos como a Land Art, a Nature Art e a Ecological Art, estabelecendo conexões entre arte e natureza. Artistas como Robert Smithson, Michael Heizer, Walter de Maria, Andy Goldsworthy, entre outros, figuram entre seus principais expoentes. Nesse contexto, Rosalind Krauss identifica um momento decisivo nas relações entre arte, arquitetura e paisagem, ao indicar que a paisagem deixa de funcionar como plano de fundo e passa a constituir a própria materialidade da obra.

A relação entre escultura e paisagem abre um campo de investigação, que realizaremos quando se examinará de que maneira o espaço deixa de operar como suporte para tornar-se elemento constitutivo da obra, redefinindo os limites entre escultura, arquitetura e paisagem. Compreender esse deslocamento, no qual a paisagem se torna parte constitutiva da escultura, configurando uma fusão entre natural e artificial, revela-se determinante para uma aproximação mais consistente da arte pública atual. A integração entre escultura e paisagem coloca em questão se o que define a escultura é sua forma autônoma ou a relação que estabelece com o espaço que ocupa.

Nesse ponto, torna-se necessário considerar também a dimensão técnica e material da escultura, uma vez que muitas obras se caracterizam por

processos diversos que frequentemente determinam sua estabilidade, durabilidade e viabilidade. Esses processos são definidos por um conjunto de decisões que não se limitam ao alcance da estrutura final da obra, mas abrangem procedimentos de concepção e execução. Artistas como Chris Burden, Christo e Jeanne-Claude, entre outros, apresentam obras cujos processos de realização desafiam padrões tradicionais, tensionando a previsibilidade técnica e acionando risco, falha ou acaso como elementos constitutivos da obra.

A partir dessas constatações iniciais, a presente pesquisa propõe, através da articulação entre experiência prática e teoria, abordar as seguintes questões: a escultura pública que se consolida segundo normas do espaço institucionalizado passa por um controle artístico e poético? O espaço determina as possibilidades do fazer escultórico? A liberdade de criação depende do grau de institucionalização do lugar? O risco e a imprevisibilidade, frequentemente restringidos no espaço público, tornam a escultura mais “controlada” do que aquela desenvolvida em contextos privados?

O tensionamento entre experimentação técnica e restrições normativas conduz a uma problemática central da pesquisa: compreender como os processos de realização participam da constituição poética da escultura. Ao longo da investigação, essa dimensão será examinada não apenas a partir da análise de obras e contextos diversos, mas também das experiências práticas que fundamentam esta pesquisa, entre elas o projeto *Da terra brotam coisas*, no qual questões relativas à inserção espacial, às condições técnicas de execução, às negociações institucionais e à relação com o público se apresentaram como elementos determinantes do processo escultórico.

A prática artística, nesse cenário, permite uma imersão profunda no sistema de criação e em seus múltiplos aspectos, sejam eles espaciais, logísticos, políticos, econômicos, conceituais e estilísticos. Essa experiência possibilita ao artista refletir sobre as questões encontradas ao longo do processo, produzindo alternativas que orientam seus próprios trabalhos e podem ser compartilhadas com outros artistas que operam em sistemas construtivos semelhantes.

Desse modo, as atribuições inerentes ao processo artístico, que por vezes chegam a impedir a instauração das proposições, tornam-se também elementos necessários, uma vez que frequentemente desencadeiam debates e procedimentos que interferem diretamente na consolidação das obras. Essas dificuldades convertem-se em momentos decisivos que repercutem, em alguns casos, na própria história da produção artística.

Os enfrentamentos de Rodin, por exemplo, tanto na forma de representar Balzac quanto em sua tentativa de eliminar o pedestal de *Os burgueses de Calais*, direcionam a reflexão para as dimensões políticas da arte pública. O interesse do artista em representar o grupo de figuras de maneira mais natural e sem pedestal contrasta com o tradicionalismo escultórico baseado em valores de exaltação e permanência, revelando um entendimento coletivo segundo o qual a produção monumental funciona como instrumento institucional de rememoração. Sob outra perspectiva, a *Coluna sem fim*, de Brancusi, evidencia enfrentamentos de natureza técnica e simbólica, e, ao distanciar-se do ideal clássico do monumento narrativo e caminhar em direção à abstração, Brancusi coloca em questão a própria lógica do monumento.

A ocupação de uma escultura de grande formato como a *Coluna sem fim*, além de seu processo construtivo, aciona debates mais amplos acerca da lógica monumental. De forma geral, monumentos são construídos para celebrar acontecimentos, personagens ou valores considerados relevantes para garantirem sua permanência no espaço público, operando como dispositivos de memória e legitimação simbólica. Contudo, ao longo do século XX e início do XXI, essa função passa a ser tensionada por práticas artísticas que deslocam o monumento de sua condição comemorativa para uma dimensão crítica, na qual a escultura deixa de apenas representar a memória e passa a problematizar os modos pelos quais ela é construída no espaço coletivo.

Essa aproximação permite considerar problemáticas ligadas à memória: o que deve ser lembrado, o que se torna memorável, a idealização do passado e as transformações culturais que redefinem o entendimento do monumento. Trata-se de um debate que envolve simultaneamente dimensões sociais e

artísticas, problematizando também o papel do público em relação à da escultura pública.

Nesse sentido, torna-se pertinente indagar: em que medida a escultura pública atual se orienta por interesses de memória e institucionalização? O monumento contemporâneo ainda é um dispositivo de rememoração ou passa a funcionar como campo crítico da memória? Essas e outras questões refletem a emergência do tema e conduzem à uma aproximação sobre a maneira como a escultura ocupa o espaço ou se integra a ele.

Discutir esses aspectos torna-se relevante porque a escultura pública se inscreve nos debates que estruturam a memória coletiva e a ocupação do espaço urbano. Ao problematizar lógicas monumentais e institucionais, a investigação permite compreender como a arte participa da construção de narrativas históricas e identidades sociais, evidenciando o papel da prática artística na mediação entre memória, política e espaço.

Essa discussão articula-se ainda ao percurso histórico dos materiais e técnicas escultóricas, que evidencia que a escultura não pode mais ser compreendida apenas como resultado da manipulação da matéria, mas como prática situada em sistemas técnicos e espaciais complexos. Se obras clássicas como o *Discóbolo* ou o *Davi* de Michelangelo afirmavam a permanência da forma por meio da durabilidade material, a modernidade desloca esse paradigma ao integrar engenharia, indústria e projeto à constituição da obra, como já se observa na *Estátua da Liberdade*. Nesse contexto, a escultura passa a depender não apenas do domínio técnico do escultor, mas da articulação entre saberes e condições de realização que excedem o espaço tradicional destinado a ela.

Esse deslocamento intensifica-se no século XX, quando artistas exploram o material como linguagem construtiva e espacial. As esculturas em ferro soldado de Julio González, a *Coluna sem fim* de Brancusi e as construções em aço de David Smith e Anthony Caro demonstram que a escultura se aproxima da lógica arquitetônica e estrutural, deixando de ser apenas volume para tornar-se sistema construtivo. Obras públicas evidenciam ainda que a escultura passa a operar em relação direta com o ambiente,

incorporando movimento, instabilidade e escala urbana como dimensões intrínsecas.

Na produção contemporânea, essa transformação torna-se ainda mais complexa quando a escultura passa a integrar dispositivos técnicos, arquitetônicos e narrativos em sistemas híbridos. Obras como *De lama lâmina*, de Mathew Barney, ou as estruturas seriadas de Ai Weiwei, como *Forever Bicycles*, indicam que a materialidade já não se define apenas pela matéria física, mas pela articulação entre objetos, processos e espaço. Diante disso, emergem questionamentos sobre a permanência material como critério escultórico e sobre os limites da definição da escultura pela manipulação da matéria.

Esses questionamentos abrem espaço para compreender como o tempo se relaciona com a constituição da escultura e sua visibilidade. A articulação entre tempo, visibilidade e materialidade desloca o entendimento tradicional da obra do campo da permanência para o da experiência. Se historicamente a escultura buscava afirmar-se como forma resistente ao tempo, a produção atual revela uma inversão decisiva: o tempo deixa de ser obstáculo e passa a constituir condição do processo. A materialidade já não se apresenta apenas como substância estabilizada, mas como campo de transformações que redefinem o modo como a escultura se insere no mundo.

Essa mudança torna-se evidente em obras que incorporam mutação, desaparecimento ou alternância como parte de sua constituição. O *Monumento contra o fascismo*, de Jochen Gerz, transforma o soterramento progressivo do obelisco no próprio processo da obra. De forma distinta, *Another Place*, de Anthony Gormley, evidencia como a visibilidade escultórica pode depender dos ciclos naturais do ambiente, fazendo da escultura um acontecimento intermitente.

Esses exemplos indicam que a materialidade já não pode ser compreendida exclusivamente como presença física estável, mas como relação entre forma, tempo e experiência. Surge, assim, um questionamento central: quando a obra se define pela transformação ou pela alternância entre presença

e ausência, ela deve ser entendida como objeto ou como processo situado no tempo?

Diante desse percurso, torna-se claro que a escultura contemporânea constitui um território de negociações permanentes. Os enfrentamentos que atravessam sua realização, técnicos, institucionais, políticos ou espaciais, não configuram obstáculos externos ao fazer artístico, mas elementos constitutivos de sua própria existência. A recusa pública, a limitação normativa, a imprevisibilidade e a constituição da memória revelam que a escultura atual se estabelece no cruzamento entre projeto, processo e incerteza.

Esses impasses instauram questões primordiais para o pensamento escultórico: de que modo o espaço, a técnica, a memória e o público participam da constituição da escultura? Em que medida a obra se define por sua forma, por seu processo ou por sua inserção no mundo? Ao deslocar a escultura do campo da estabilidade para o da problematização, esses enfrentamentos evidenciam que pensar a escultura hoje implica compreender quais elementos a fazem existir.

1 TEORIA E PRÁTICA

Realizar esculturas em espaço público implica compreender a prática artística para além da formulação conceitual da obra, pois envolve um campo ampliado de relações técnicas, institucionais e sociais que condicionam sua constituição. Desse modo, a escultura deixa de ser entendida apenas como objeto formal concebido e passa a constituir-se como processo que articula projeto, negociação, logística, legislação e mediação cultural. A obra pública surge, assim, como resultado de um sistema complexo de decisões e causas, no qual o projeto artístico é revisitado por demandas externas que interferem tanto em sua forma quanto em suas possibilidades de realização.

A investigação apresentada neste capítulo parte dessa compreensão processual da escultura pública, tomando como estudo de caso a execução dos projetos *Da terra brotam coisas I e II* e o *Monumento à 4ª adutora de água tratada de Juiz de Fora*. O objetivo nesse momento, mais do que narrar a produção das obras, é analisar as condições que antecedem e estruturam sua consolidação, evidenciando que a prática escultórica no espaço urbano envolve um conjunto de procedimentos que ultrapassam a dimensão estritamente artística. Editais, contratos, orçamentos, cronogramas, relações institucionais, escolhas técnicas, articulações com equipes especializadas e interlocuções com o território constituem elementos determinantes para a existência da obra e, portanto, integram o campo da prática escultórica.

Ao deslocar o foco da escultura como resultado para a escultura como processo, este capítulo propõe compreender o fazer artístico como prática situada em redes de colaboração e também de negociação. Minha análise das etapas de concepção, produção e instalação das obras evidencia que o artista, nesse contexto, atua simultaneamente como propositor, gestor, mediador, coordenador, técnico e prestador de contas, assumindo responsabilidades que teoricamente não aparecem associadas ao exercício artístico. Esses deslocamentos redefinem a autonomia na arte pública, revelando que a forma final da obra é inseparável das condições que tornam possível sua realização.

Nesse sentido, o relato das minhas experiências na execução desses projetos não se apresenta apenas como registro autobiográfico, mas como

instrumento de reflexão sobre a própria natureza da prática escultórica contemporânea. Ao evidenciar as negociações, dificuldades, adaptações e decisões que atravessam a produção das obras, o texto busca demonstrar que a escultura pública se constitui na articulação entre diversos aspectos. Assim, este capítulo apresenta, de maneira prática, a trajetória de consolidação de esculturas de grande formato no espaço público, como uma aproximação do processo artístico e suas nuances.

1.1 CONTEXTO DO PROJETO *DA TERRA BROTA COISAS*

Viabilizado por meio de recursos privados e públicos obtidos através de edital, o projeto *Da terra brotam coisas* consiste na concepção e realização de duas esculturas públicas de grande formato, instaladas nas cidades mineiras de Barão de Cocais e Conselheiro Lafaiete no ano de 2023. Para contextualizar o desenvolvimento desse projeto, é necessário que possamos descrever cada etapa e o contexto em que foi realizado.

Formalmente, as esculturas se organizam a partir de composições estruturais executadas em perfis metálicos de aço, cujas linhas e articulações remetem à desenhos prismáticos característicos dos cristais de quartzo, como geodos e drusas. Essas estruturas se constituem por síntese e abstração, transformando princípios geométricos e cristalográficos em sistemas escultóricos.

Conceitualmente, as esculturas foram concebidas a partir de referências formais e simbólicas vinculadas ao território mineiro, tomando como base as estruturas dos cristais de quartzo natural, bem como a coloração e a materialidade associadas ao minério de ferro, elementos que integram a história, a cultura e o desenvolvimento econômico de Minas Gerais.

O estado de Minas Gerais é mundialmente conhecido pelas jazidas de minério de ferro e pela grande variedade de pedras preciosas e semipreciosas que são extraídas de seu território. Entre essas pedras estão os cristais de quartzo transparentes, incolores, e suas principais variedades coloridas – a

exemplo de violeta (ametista), rosa, verde (prásio), amarelo e laranja (citrino), cinza e preto (fumé e morion).

Com processos de tratamentos térmicos e irradiações visando à mudança ou ao melhoramento da cor, o quartzo passou a ser uma das principais matérias-primas para lapidadores e comerciantes de gemas, bem como para joalheiros de Minas Gerais, pois trata-se de um material abundante na região.

Além de ser muito utilizado como objeto decorativo na forma natural ou lapidado, o quartzo tem diversas propriedades e aplicabilidades, sendo uma importante matéria-prima para vários segmentos da economia, como a indústria cerâmica, metalurgia, vidro, fibras ópticas, indústria de tintas e abrasivos, construção civil, entre outras.

A obra *Da terra brotam coisas* possui temática e conteúdo que expressa questões ligadas à cultura, história e identidade de Minas Gerais. Como escultura pública, possui a capacidade de atrair a atenção, reativar referências, memórias e estabelecer diálogos conceituais e estéticos com o espaço urbano e o público. A obra foi concebida para ser apreciada a certa distância, mas não impede que o público possa estar próximo da mesma e, eventualmente, tocá-la.

O título da proposta, *Da terra brotam coisas*, faz alusão aos processos de transformação das matérias minerais em diferentes formas e produtos, além de ser uma referência direta às expressões e ao conhecimento vernacular tipicamente mineiro.

O projeto foi elaborado e executado entre os anos de 2021 e 2023, após submissão e aprovação em edital público, o Arte em Aço, promovido pela empresa Gerdau. Este foi publicado online em março de 2021 na plataforma Prosas, que geralmente publica editais relacionados às artes e a cultura e impacto social.

Maior empresa brasileira produtora de aço, a Gerdau é também a maior fornecedora de aços longos da América Latina e uma das maiores produtoras de aços especiais do mundo. Em comemoração aos 120 anos da empresa e aos 300 anos do estado de Minas Gerais, lançou o edital Arte em Aço como

uma forma de reconhecimento da importância das principais cidades onde a empresa atua.

O objetivo do edital era oferecer apoio financeiro à execução de projetos artísticos, selecionando nove artistas mineiros para executarem esculturas públicas que seriam presenteadas a nove cidades do estado em que a Gerdau tem atuação. As propostas deviam priorizar alguns critérios: dentre eles, deveria celebrar os 300 anos de Minas Gerais evocando elementos temáticos que valorizassem a história, a tradição, a identidade e a relevância do estado, e que promovessem os valores da diversidade e da cidadania.

Cada proponente pôde enviar duas propostas, que receberam o valor de R\$ 250.000,00 para criação, produção, execução, transporte, instalação e iluminação de cada obra. Além disso, cada proposta recebeu também um voucher de R\$ 15.000,00 para a compra de aço Gerdau. Em um primeiro momento, os recursos parecem ser mais que suficientes, mas o volume e a diversidade de contas preocupam. Entre viagens, transporte, hospedagem, alimentação, equipe de comunicação, insumos que são imprevisíveis, profissionais diversos, a conta fica bem justa. Os editais de cultura, no entanto, são oportunidades reais de desenvolver um tipo de projeto que, sem dúvida, só seria possível com recursos externos.

As propostas deveriam ter como objeto a criação de obras de arte que usassem o aço como principal matéria-prima e teriam de ser instaladas em caráter definitivo em espaços públicos, como praças, museus e centros culturais, que seriam definidos posteriormente pela Gerdau e pela prefeitura da cidade selecionada. As cidades previstas no edital eram: Barão de Cocais, Belo Horizonte, Congonhas, Conselheiro Lafaiete, Divinópolis, Itabirito, Ouro Branco, Ouro Preto e Três Marias. Em Belo Horizonte, o local de instalação já estava definido: o MM Gerdau – Museu das Minas e do Metal. No momento da inscrição, o proponente deveria escolher três das cidades para instalação da obra, porém sem garantia de que esta seria instalada no local escolhido.

As propostas aprovadas receberam o apoio financeiro por meio de repasses da Lei Estadual de Incentivo à Cultura de Minas Gerais (LEIC-MG). Antes, contudo, os projetos selecionados pelo edital Arte em Aço precisaram

obter aprovação da proposta também junto à LEIC-MG como condição para o recebimento do apoio financeiro. Para isso, os proponentes aprovados no edital tiveram uma consultoria gratuita de outra empresa – Através Gestão Cultural –, especializada no mercado cultural, contratada pela Gerdau para orientação e suporte para submissão à Lei Estadual.

Essa situação parece um tanto incoerente – produzir um projeto para uma avaliação e posteriormente desenvolver outro com especificações diferentes. Mas era uma condição prevista no edital e, de fato, os projetos tiveram que ser aprovados novamente.

Os requisitos para participação exigiam que os proponentes fossem enquadrados como pessoa jurídica, sem qualquer impedimento, e que tivessem o objeto cultural em seus atos constitutivos, com atuação comprovada. A exigência nos fez procurar uma representante com experiência em execução de projetos culturais que pudesse nos representar e fazer os trâmites durante o projeto. Tivemos certa dificuldade para encontrar uma empresa com essa especificidade, contudo, contratamos a Carabina Cultural, com a expertise que precisávamos, que gerenciou e nos representou durante toda a execução do projeto.

Entre os requisitos do edital, estava descrito que o proponente deveria se comprometer a ajustar a proposta caso solicitado pela comissão curatorial da Gerdau. Essa possibilidade de ajustar a proposta não foi, para mim, uma novidade, visto que, em se tratando de edital gerenciado por uma empresa privada, me parece coerente que considerem intervir em alguns pontos. Contudo, vale ressaltar que essa solicitação não foi feita para o nosso projeto, e por isso seria difícil avaliar que tipo de alterações poderia ser solicitado. Em se tratando de ajustes orçamentários, acredito que seria viável qualquer adaptação, pois é mais interessante cortar gastos, mas ainda poder executar o projeto. Caso o pedido envolvesse o projeto artístico, acredito que seria uma conversa que trataria dos critérios de viabilidade para execução, e não alterações que mudassem a estrutura visual do projeto.

Nesse cenário, percebo que é incomum para um estudante de artes, interessado na produção artística, encontrar relatos de modificações solicitadas

pelo comitente ao artista. Elas de fato existem, talvez mais recorrentes em artistas em início de carreira; contudo, mesmo aos mestres ainda são impostas certas condições, como no caso de Rodin com a obra *Os burgueses de Calais*, citado anteriormente.

As diretrizes da proposta, que seria pactuada em contrato, consistia nos seguintes tópicos: doação da obra de arte ao espaço ou município de instalação da proposta, definido pela Comissão Curatorial; disponibilização de registros audiovisuais das atividades na internet; aplicação da logomarca da Gerdau nos materiais da proposta para identificação da Gerdau como patrocinador da iniciativa; citação do patrocínio nos materiais de comunicação sobre a proposta enviados à imprensa; divulgação do patrocínio em materiais produzidos pela Gerdau, veiculados em quaisquer meios e/ou mídias a critério da empresa – inclusive, sem restringir, sites, redes sociais, televisão aberta ou fechada, cinema, materiais impressos; concessão do direito de uso de imagens, fotografias, vídeos e/ou gravações realizadas pelo proponente com a finalidade de registrar as atividades da proposta (atendidas as exigências legais); fotografar, filmar e/ou gravar, diretamente por si ou por terceiros, as atividades da proposta (atendidas as exigências legais) para produção, às expensas da Gerdau, de materiais destinados à divulgação do patrocínio, veiculados em quaisquer meios e/ou mídias a critério da empresa; menção de agradecimento a Gerdau durante a realização da proposta; ações que, de maneira geral que permitam o retorno social à população pelo apoio financeiro recebido e que estejam relacionadas à descentralização cultural e/ou à universalização e democratização do acesso a bens e serviços culturais.

Para submissão da primeira rodada das propostas, foi solicitado o preenchimento de dois novos formulários: um orçamentário e outro de cronograma. Na planilha orçamentária, já deveria haver uma descrição global dos valores para a execução da escultura, relacionando todos os itens necessários para a finalização do projeto, como os recursos humanos, os profissionais necessários e o valor recebido por cada um; equipamentos e materiais; custos de comunicação e divulgação, em que se incluem criação de peças gráficas, conteúdo para redes sociais, registros fotográficos e

audiovisuais; logística, contratação de serviços; despesas com instalações, viagens e deslocamentos; despesas administrativas; compra do aço e outros, que seriam os gastos excepcionais necessários. Nos custos já deveriam estar previstos um plano de identificação da obra, custos com EPIs, projeto arquitetônico, medidas de higiene e saúde em virtude da pandemia de COVID-19, serralheria, equipe, hospedagem, alimentação, ou seja, qualquer custo inerente à realização da obra. A planilha de cronograma era menos complexa, pois deveria ser preenchida com as atividades e seu prazo de execução utilizando o cronograma preliminar do edital.

Também deveria ser enviada uma série de documentos e comprovantes que validassem a capacidade técnica da empresa e dos artistas. Foi necessário produzir um *clipping* com nossos trabalhos, contratos, reportagens, entre outros.

Compilamos todas as informações referentes aos custos previstos de cada projeto, de certa forma especulativos, mas realistas, considerando que estes seriam revistos futuramente para a submissão à LEIC-MG.

No cronograma inicial previsto, não havia uma data estabelecida para a divulgação dos resultados, mas previa a formalização do contrato e o repasse de recursos até a primeira quinzena de setembro de 2021. Os projetos deveriam começar e serem executados na segunda quinzena do mesmo mês, e a instalação e inauguração das esculturas até a data limite de 15 de dezembro do mesmo ano, já contabilizando a posterior submissão e aprovação pela LEIC-MG. Ou seja, as obras teriam em torno de 90 dias para serem executadas. Porém, com a pandemia de COVID-19, os prazos foram revistos no decorrer do ano.

Na elaboração da proposta, calculei que os 90 dias seriam suficientes; porém, durante o processo de execução, percebi que uma obra com essas características, com etapas bem definidas, precisa de um tempo maior, levando-se em conta o tempo de cada equipe envolvida. Deve-se estimar nesse tempo a dificuldade de encontrar profissionais capacitados de diversas áreas, além de contar com longos prazos de entrega, problemas técnicos ou de

saúde, ou seja, existem variáveis e imprevistos que devem ser considerados durante a elaboração de um cronograma.

As propostas seriam analisadas por uma comissão curatorial formada por especialistas e representantes da Gerdau e dos municípios escolhidos. Essa comissão adotaria cinco critérios de análise: experiência e capacidade técnica do proponente; viabilidade técnica, operacional e financeira; divulgação e democratização de acesso; linguagem e conteúdo; e potencial de impacto. Havia uma etapa de votação popular, mas durante as análises das propostas essa etapa foi excluída.

Além da proposta artística, o projeto deveria conter alguma atividade artístico-cultural, como imersões, oficinas, cursos, workshops, que também deveria constar na previsão orçamentária. Essa atividade era prioritária na seleção das propostas. O projeto de contrapartida proposto era um workshop envolvendo a escultura no espaço público, um encontro aberto à comunidade local em que abordamos a história da escultura pública, os processos de sua concepção e execução da obra e, posteriormente, uma atividade prática, em que os participantes pudessem criar seus próprios objetos escultóricos. Esse workshop era uma forma de aproximar a comunidade da arte pública, de sua história e importância.

Existe uma questão importante nas ações de contrapartida social: para além de envolver a comunidade simplesmente, há a necessidade de gerar uma noção de pertencimento no público. Por mais que a Gerdau seja importante econômica, social e culturalmente para essas cidades, convidar artistas de outra localidade para desenvolver uma escultura pública, e colocá-la ali, poderia provocar reações diversas, principalmente por uma possível desconexão cultural, como no caso de *Saw, sawing*, de Claes Oldenburg, instalada no Japão. Não houve problemas nesse sentido, mas foi uma preocupação que tivemos durante a elaboração do projeto.

A partir desse momento, desenvolvemos esboços e, posteriormente, maquetes utilizando papel e placas de PVC, e logo que o projeto estava de fato definido, desenvolvemos uma maquete tridimensional com ajuda de outro

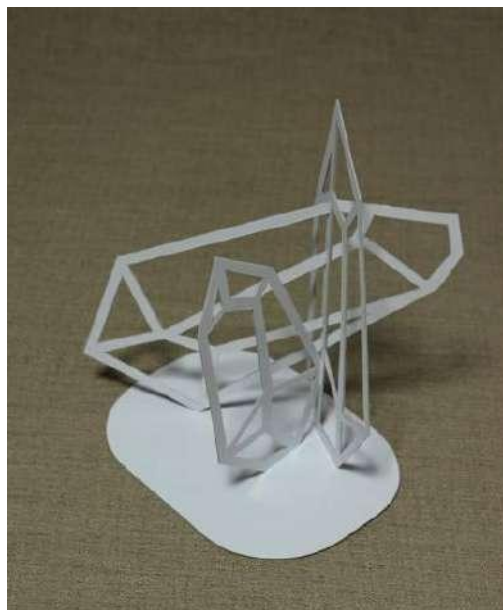
profissional. Essa maquete foi impressa em 3D, que foi extremamente útil para a fabricação das esculturas.

Figura 01 — Estudos iniciais sobre a disposição dos módulos com PVC



Fonte: Do autor, 2022.

Figura 02 — Maquetes em PVC, fotografia que compôs a proposta inicial



Fonte: Do autor, 2022.

Figura 03 — Maquete 3D da escultura *Da terra brotam coisas*, de Barão de Cocais



Fonte: Do autor, 2023.

Compilamos todos esses registros e documentos e encaminhamos, por intermédio da Carabina Cultural, à formalização da inscrição. Todos os aspectos conceituais e técnicos foram colocados no formulário de inscrição, um documento que deveria conter a descrição do projeto, a área de concentração da proposta, as cidades de interesse, fundamentação teórica, referências

conceituais e materiais, dimensões, condições de segurança, justificativa de viabilidade, formas de valorização da cultura e história do estado, entre outros.

Em dezembro de 2021 foi divulgado o resultado do edital com o nome de seis projetos aprovados, sendo que três deles realizariam dois projetos em cidades diferentes. E o nosso era um dos que desenvolveriam dois projetos:

Belo Horizonte – Escultura *Arte em aço*, de Giovani Fantauzzi;

Congonhas e Itabirito – *Nossa Senhora da Piedade*, de Guilherme Marques;

Divinópolis – *Escultura (2)*, de Giovani Fantauzzi;

Ouro Branco e Três Marias – *Versilindro*, de Bel Diniz e João Diniz;

Ouro Preto – *Pepita II*, de Sérgio Machado;

Conselheiro Lafaiete e Barão de Cocais – *Da terra brotam coisas*, de Ricardo Cristofaro e Hamilton Ferpa.

Contudo, nossos projetos foram aprovados para as cidades de Conselheiro Lafaiete e Barão de Cocais, cidades distintas das indicadas na proposta original. Obviamente que essa mudança não era um problema.

É importante destacar que, o edital previa a construção de proposições artísticas que estivessem alinhadas com a temática proposta pela Gerdau, ou seja, que refletisse a história e a cultura de Minas Gerais e a presença da empresa no estado por mais de um século. Nesse cenário, as propostas deveriam ser desenvolvidas de forma que pudessem ocupar qualquer uma das cidades mineiras em que a Gerdau tem atuação, como obras que manifestassem conceitualmente o tema em qualquer lugar que estivessem.

Dessa forma, as propostas foram desenvolvidas como objetos escultóricos isolados, cabendo aos artistas uma reflexão posterior para “definir” o local exato da cidade onde cada escultura pudesse ser instalada. Essa reflexão aborda naturalmente a interação da paisagem com o objeto escultórico, aspecto sobre o qual falarei adiante.

Pouco tempo após o anúncio do resultado, fomos contactados por e-mail e agendamos reuniões com a empresa Através de Gestão Cultural, como estava previsto no edital. Esta empresa de consultoria nos orientou nos meses seguintes para a elaboração do projeto e a inscrição para a Lei Estadual de Incentivo à Cultura (LEIC-MG).

Todo nosso projeto foi revisto e adaptado para envio à LEIC-MG, incluindo novos documentos importantes, como planilhas, equipe necessária, além do desenvolvimento de um projeto arquitetônico preliminar. A elaboração de um projeto arquitetônico é fundamental para a sistematização de uma escultura pública de grande formato, pois permite articular a obra ao espaço urbano de maneira segura, funcional e coerente. Por meio dele, definem-se aspectos estruturais, fundações, medições, sistemas de fixação, circulação do público e relação com o entorno, garantindo estabilidade da escultura.

Todos os trâmites de elaboração da proposta, até a publicação do resultado final na LEIC-MG, ocorreram durante o ano de 2022. Nossos projetos foram aprovados e os repasses dos recursos foram feitos em dezembro do mesmo ano.

Com os recursos em mãos, já era possível iniciar efetivamente as primeiras etapas de execução do projeto, como definir o local para construir as esculturas e encontrar profissionais especializados.

Tivemos certa dificuldade em encontrar os profissionais de serralheria em Juiz de Fora que pudessem executar o projeto conosco. Várias empresas com que fizemos contato não tinham expertise em projetos desse porte. Contudo, após vários contatos, encontramos a empresa Ateliê do Aço, onde conhecemos Pedro Afonso e Wesly Ribeiro, que foram fundamentais na execução desses projetos.

Em janeiro de 2023, passamos a nos organizar efetivamente para dar início à fabricação das esculturas. Após termos acesso aos recursos e materiais necessários, realizamos a compra do aço, possibilitando que a equipe da serralheria desse início aos trabalhos de produção.

O material escolhido para execução das esculturas deveria, obviamente, ser o aço fabricado pela Gerdau. Para isso foi disponibilizado um catálogo, na

mesma página do edital, com todos os tipos de ligas metálicas e formatos fabricados pela empresa.

O aço escolhido foi o aço corten, um material que é recorrente na produção escultórica moderna e contemporânea, resistente à corrosão. Trata-se de uma liga metálica composta por cobre, cromo, níquel, manganês e fósforo, entre outros. Uma de suas características principais é a cor avermelhada que adquire em uma camada superficial de oxidação. Optamos pelo perfil 'I', longas vigas em aço, que nos permitiram seguir com nosso projeto visual.

Figura 04 — Chegada das barras de aço corten ao galpão em Juiz de Fora



Fonte: Do autor, 2023.

Figura 05 — Barras de perfil “I” já armazenadas no galpão



Fonte: Do autor, 2023.

A escolha do aço corten para a realização das esculturas inicialmente se apresentava como uma decisão quase intuitiva, sobretudo em razão de sua ampla utilização em obras públicas e em produções de artistas reconhecidos que trabalham com grandes formatos. No entanto, a experiência prática revelou que sua adoção exige um conjunto de decisões técnicas que ultrapassam a simples especificação do material. A definição da espessura e do formato das chapas é apenas o nível mais básico dessa escolha. Trata-se, na realidade, de uma liga metálica cuja composição envolve diferentes elementos em proporções variáveis, o que implica usos distintos conforme suas características físico-químicas. Essas variações influenciam diretamente em suas propriedades, como dureza, resistência mecânica, comportamento estrutural, tonalidade e resposta à ação do ambiente. Além disso, é necessário considerar que o aço corten é classificado como um aço patinável, isto é, um material que desenvolve uma camada de óxido estável na superfície, formando uma pátina protetora que atua como barreira natural contra a corrosão. Compreender esses aspectos não apenas orienta decisões técnicas, mas se mostra decisivo para a segurança, durabilidade e coerência material do projeto escultórico.

Os materiais chegaram ao galpão no início do mês de janeiro de 2023. Além disso, uma das primeiras iniciativas foi encontrar as empresas de engenharia nas cidades que pudessem desenvolver e executar o projeto do

pedestal estrutural de fixação da escultura. Essa parte ficou sob responsabilidade da Carabina Cultural.

Posteriormente, visitamos cada uma das cidades para escolha do local de instalação das esculturas. A primeira cidade que visitamos foi Conselheiro Lafaiete, onde fomos recebidos por representantes da Secretaria de Cultura, que nos deu duas opções de praças da cidade que poderiam receber a escultura. A primeira era mais afastada do centro da cidade e não parecia ser um local que tivesse um grande fluxo de pessoas. Esta praça parecia que não recebia manutenção frequente, além disso havia poucas possibilidades ali de receber uma escultura no formato e dimensões já planejadas. A segunda praça ficava no centro de uma via de grande movimentação e em uma área mais central da cidade. Além de o local ser mais aberto e com fluxo de pessoas, percebemos também que haveria certa facilidade de instalação neste local. Em algum momento, durante a primeira visita, foi sugerida a possibilidade de um canteiro marginal à rodovia, às margens da BR-040; contudo, como se tratava de uma área praticamente fora da cidade, não consideramos essa possibilidade.

Figura 06 — Imagens da Praça Chiquito Furtado, em Conselheiro Lafaiete, Minas Gerais, local escolhido para instalação de uma das esculturas



Fonte: Do autor, 2023.

Na ocasião da primeira visita a Conselheiro Lafaiete, conhecemos alguns centros culturais da cidade, assim como sua história. Conversamos com os moradores da região, o que foi muito importante para conhecer melhor as pessoas que ali moravam, que seriam os frequentadores mais assíduos do nosso projeto.

A inserção de uma escultura de grande formato na paisagem urbana envolve decisões complexas que ultrapassam a simples definição do ponto de instalação. No caso desse projeto, diante das poucas possibilidades de local para escolha, optamos por um espaço mais aberto, de fácil acesso e capaz de receber a obra sem conflitos com o entorno. A altura da escultura, superior a cinco metros, também foi um aspecto determinante nesse processo. Ao considerar a escala da obra, torna-se necessário observar como outros elementos da paisagem, como árvores, edificações e postes de iluminação, interferem diretamente na percepção de tamanho. Quando posicionada muito próxima a esses elementos, a escultura pode aparentar dimensões menores do que realmente possui, o que reforça a importância de uma análise espacial cuidadosa na definição do local de implantação.

A partir da ideia de que a escultura criaria no local um marco visual, foi importante tentar definir antecipadamente a posição que iria ocupar a base em relação a outros elementos da praça, bem como definir em qual direção a escultura ficaria.

Figura 07 — Ricardo Cristofaro e Hamilton Ferpa na ocasião da visita a cidade de Conselheiro Lafaiete, em fevereiro de 2023



Fonte: Do autor, 2023.

Alguns dias depois, fizemos a primeira visita à cidade de Barão de Cocais, que foi uma ótima experiência. A cidade fica em uma região onde se encontram grandes mineradoras do estado. O trajeto até a cidade tem uma paisagem magnífica, por passar por cidades históricas, como Ouro Preto, Ouro Branco, Mariana, entre outras, além de ser marcada pelas ações da mineração feita por décadas.

O caminho margeia a Estrada Real com pontes de pedras centenárias que contam a história de Minas Gerais. Nesse cenário, tive conversas maravilhosas com o Ricardo sobre o ciclo do ouro, a história imperial, o desbravamento das terras pelos bandeirantes e personagens marcantes dessas histórias. As viagens que fizemos algumas vezes de Juiz de Fora a Barão de Cocais e Conselheiro Lafaiete aumentaram imensamente meu envolvimento com o projeto e com a história do estado.

Na cidade de Barão de Cocais, também fomos recebidos pela Secretaria de Cultura e Turismo, que nos apresentou a cidade e nos mostrou a Praça da Lagoa, lugar que foi escolhido de imediato.

Essa praça possui uma área imensa, com árvores e um campo de futebol, e recebe esse nome por contar com uma lagoa natural. O espaço havia sido reformado recentemente, e percebemos que era o local exato para receber a escultura. Um fato importante a se destacar é que a praça é distante do centro histórico da cidade, e, assim como em Conselheiro Lafaiete, esse distanciamento de construções ou monumentos históricos elimina a possibilidade de haver certo contraste entre os trabalhos, o que poderia gerar um estranhamento visual.

Todas essas reflexões sobre o local de instalação na escultura são indispensáveis, e isso só poderia ser feito visitando o local e conhecendo sua história.

Figura 08 — Praça da Lagoa, em Barão de Cocais (MG), em fevereiro de 2023



Fonte: Do autor, 2023.

Em um posterior encontro com o prefeito da cidade, falamos sobre uma possibilidade que o Ricardo e eu conversamos anteriormente, a de colocar a escultura dentro da lagoa, como se estivesse apoiada sobre as águas. Apesar do entusiasmo do prefeito e do nosso, essa possibilidade foi inviabilizada pela equipe de engenharia, por comprometer nosso cronograma de execução e pelos possíveis gastos não previstos.

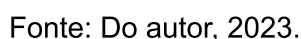
As etapas descritas até aqui reúnem principalmente informações sobre a concepção do projeto e seus desdobramentos iniciais, como a submissão, a organização da equipe, a escolha dos locais e os aspectos administrativos e documentais. A partir de agora, os relatos passam a se concentrar mais diretamente nas fases de produção e instalação das esculturas.

1.2 DA TERRA BROTAM COISAS

Após avançarmos as etapas iniciais do projeto, que envolveram desde os esboços iniciais até a consolidação dos projetos técnicos, a primeira ação, assim que recebidos os recursos, foi fazer a compra do aço para que a equipe

A partir desse momento, iniciamos o contato com as equipes de engenharia de cada cidade. As empresas de engenharia poderiam ser de qualquer localidade, até de Juiz de Fora, o que facilitaria o contato para quaisquer ajustes nos projetos técnicos; contudo já constava em nosso projeto original convidar empresas do próprio município onde seriam instaladas as esculturas, pois as mesmas empresas poderiam ser responsáveis pela elaboração do projeto técnico e pela execução da obra do pedestal.

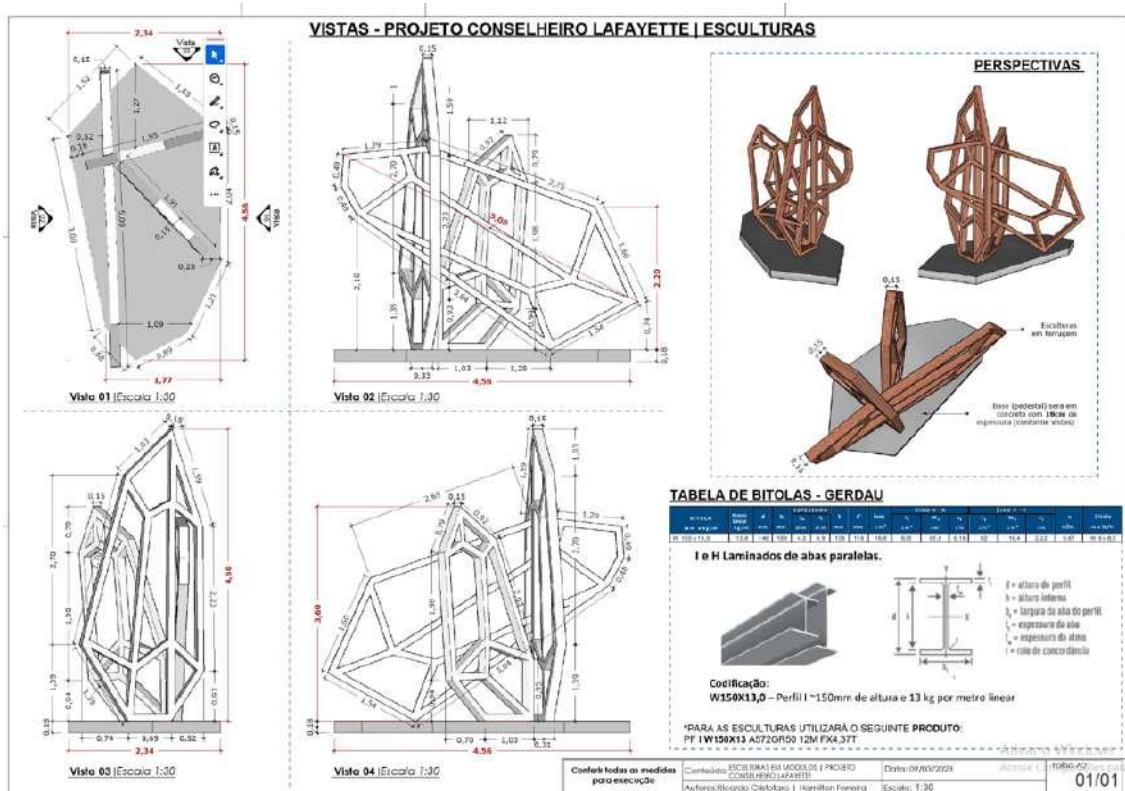
Figura 09 — Modelo preliminar do projeto do pedestal para a base da escultura de Barão de Cocais



Dessa forma, as equipes de engenharia, tanto de Conselheiro Lafaiete, quanto de Barão de Cocais, trabalharam simultaneamente com a equipe de serralheria em Juiz de Fora. Isso foi decisivo para conseguirmos alinhar todas as etapas e garantir o andamento dentro do nosso cronograma previsto.

Uma versão do projeto técnico foi enviada para a equipe de serralheria para que fossem planejados os primeiros cortes e a montagem preliminar dos módulos. Nesse momento, tivemos vários encontros e conversas com Wesley Ribeiro e Pedro Afonso, responsáveis pela montagem das esculturas, e todas foram extremamente frutíferas em relação aos métodos que usamos para a confecção de cada módulo. A experiência deles no desenvolvimento de grandes projetos estruturais nos direcionou às melhores estratégias para manuseio, tipos de corte, possibilidades e estratégias tanto de montagem quanto de fixação das esculturas.

Figura 10 — Projeto preliminar da escultura de Conselheiro Lafaiete



Fonte: Do autor, 2023.

Antes de qualquer corte ou risco de marcação no aço, um desenho em tamanho real dos primeiros módulos foi feito por Wesley no chão do galpão. Esse desenho seria a referência visual para o posicionamento angular dos módulos, mas, além disso, seria uma forma mais produtiva para fazer os cortes dos encaixes de cada vértice, o que é trabalhoso, considerando que os módulos tinham até quatro vigas que se encaixavam simultaneamente – e fazer esses encaixes em cada uma em formato “I” não é um exercício simples.

Primeiro ele desenhou um retângulo com a altura e a largura de cada módulo, e nele foram desenhadas cotas, onde os vértices externos tocavam nas arestas do retângulo, definindo assim uma estratégia eficiente de migrar as medidas do projeto técnico para o chão da oficina. Feitos os desenhos base, as vigas eram medidas e cortadas uma a uma. Os cortes foram feitos na maioria com o maçarico, e para ajuste e outros cortes menores foram usadas esmerilhadeiras com riscos de cortes específicos.

Figura 11— Desenho dos módulos da escultura feito no chão do galpão para facilitar a montagem



Fonte: Do autor, 2023.

Figura 12 — Cortes das partes dos módulos antes da solda



Fonte: Do autor, 2023.

Após os cortes de todas as hastes necessárias para a montagem dos módulos, foram feitos pequenos pontos de solda que uniam as peças de forma preliminar para que o soldador pudesse, posteriormente, fazer o trabalho de soldagem adequado e definitivo.

As esculturas foram produzidas como um único projeto, e por isso foram executadas simultaneamente. À medida que os módulos eram montados com a soldagem preliminar, eram colocados encostados junto à parede do galpão, abrindo espaço para os próximos desenhos no chão e os próximos módulos, e também para os demais projetos que ocuparam a serralheria.

Figura 13 — Módulo previamente soldado, preso na parede do galpão, enquanto outro módulo é montado



Fonte: Do autor, 2023..

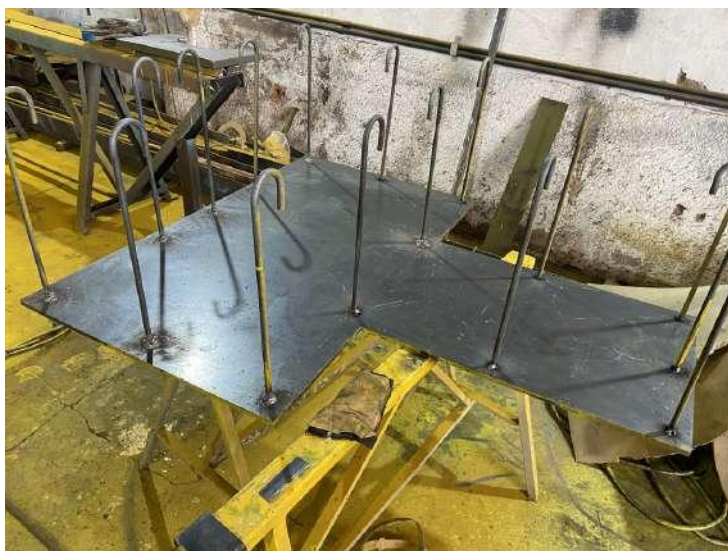
As esculturas não eram o único projeto executado ali naquele período: me lembro de vigas estruturais e bancadas de aço que aconteciam em paralelo. Com sua experiência com grandes projetos e armações metálicas, a equipe ficou confortável também para executar as esculturas que projetamos. Lembro nossa dificuldade inicial de encontrar empresas que, além de expertise, tivessem também interesse em executar um projeto como o nosso. Talvez até o simples fato de o produto final ser chamado de escultura implicasse para as empresas um processo de trabalho que exigisse técnicas ou habilidades que os projetos que geralmente desenvolvem, sendo utilitários, de certo modo não exigiam.

A primeira escultura que teve seus módulos soldados foi a que ficaria em Barão de Cocais, que, apesar do cronograma em definição, seria a primeira a ser instalada.

Antes de definirmos o projeto da base para Barão de Cocais, discutimos qual seria a melhor forma de fixação da escultura. A intenção era garantir não apenas a estabilidade da peça, mas também evitar interferências visuais, como chapas aparentes ou grandes parafusos que pudessem comprometer sua forma. Pedro Afonso sugeriu o uso do sistema de fixação por âncoras, na qual barras de ferro, no formato de cabos de guarda-chuva, são soldadas a uma chapa metálica. Essa chapa, posicionada no topo da base de concreto, permitiria a soldagem direta da escultura, assegurando firmeza estrutural sem alterar sua aparência. Após algumas conversas com a equipe de engenharia, esse método foi considerado o mais adequado e acabou sendo adotado também na escultura instalada em Conselheiro Lafaiete.

O módulo de fixação foi construído com uma chapa de aço de 10 milímetros em que as âncoras foram soldadas. A chapa base foi feita no formato da base da escultura, com as medidas tiradas na montagem preliminar das obras.

Figura 14 — Módulo de fixação com âncoras



Fonte: Do autor, 2023.

A experiência de Wesley Ribeiro e de Pedro Afonso, além de sua equipe de trabalho, foi fundamental em todas as etapas do projeto, como por exemplo, as orientações que Pedro nos deu sobre os métodos de fixação possíveis para

a escultura, que acabaram sendo seguidas pela equipe de engenharia nos projetos finais.

Paralelamente à construção dos módulos para as esculturas, as bases também foram sendo executadas. Em julho de 2023, viajamos novamente para Barão de Cocais para acompanhar a construção da base de concreto. Essa etapa foi relativamente simples, pois como o local já havia sido definido na visita anterior, e o projeto havia sido aprovado, não tivemos imprevistos. O local de construção da base fica à margem do lago e é praticamente plano, o que não exigiu grande movimentação de terra. Na ocasião, acompanhamos a montagem da caixa de madeira e do gradil de ferragens e a colocação do módulo de fixação na posição correta para posteriormente receber a escultura.

Figura 15 — Construção da base para a escultura em Barão de Cocais



Fonte: Do autor, 2023.

Uma das etapas mais importantes e empolgantes do projeto foi, sem dúvida, a montagem preliminar das esculturas. Como as esculturas foram fabricadas em Juiz de Fora e seriam instaladas, uma delas, a mais de 350 quilômetros de distância, e a outra, a 160 quilômetros, foi necessário fazer essa simulação para antever o sistema de montagem modular e, com isso, evitar qualquer imprevisto.

Para a montagem preliminar contratamos um caminhão com guindaste acoplado, um caminhão munck, para erguer cada módulo enquanto ensaiamos

a sua posição correta. Fizemos a pré-montagem das duas esculturas no mesmo dia.

Durante o processo da pré-montagem, foi possível ajustar os encaixes de cada módulo entre si, especialmente para a escultura de Conselheiro Lafaiete, pois ela possui um módulo que atravessa o espaço negativo de outro e toca a base somente em um ponto. As esculturas foram montadas e escoradas, o que nos permitiu encontrar pela primeira vez cada uma delas e ter uma percepção real da sua espacialidade, da integração entre os módulos, sua altura e volumetria. A impressão que se tem é de ser, naturalmente, uma forma reconhecida, já estudada, calculada e entendida como projeto. Mas, ao deparar com um objeto inserido na materialidade do mundo, ele toma outra proporção – tem cheiro, calor e presença. É preciso reencontrá-la, conhecê-la novamente. Demorei um pouco para conseguir compreender novamente cada escultura. A experiência era outra.

Além de ver os encaixes, fizemos também as medições para criação da chapa base do módulo de fixação. Medimos e desenhamos como deveria ser seu formato, posição e tamanho. Essa etapa seria especulativa se não tivéssemos passado pela montagem preliminar. Como se trata de uma forma que acompanha o desenho da base das esculturas, qualquer mudança de posição resultaria em uma fixação pouco efetiva ou inviável. A partir dessas informações, confeccionamos os dois módulos de fixação. Dias depois, viajamos a Barão de Cocais para acompanhar a construção da base da segunda escultura.

Após a montagem preliminar, as esculturas foram desmontadas e guardadas novamente no galpão, e avançamos para a soldagem final. O processo de soldagem aconteceu em duas etapas: a primeira foi a solda efetivamente, em que cada encaixe recebeu um cordão de solda, e fizemos isso em todos os módulos; a segunda etapa foi o lixamento e acabamento dessa solda, nivelando todas as soldas com o nível das chapas.

Figura 16 — Imagens da montagem preliminar das esculturas em Juiz de Fora, antes de serem levadas para as respectivas cidades



Fonte: Do autor, 2023.

Após a finalização dos módulos, viajamos novamente para Conselheiro Lafaiete para acompanhar a construção da base. Diferentemente de Barão de Cocais, o terreno onde a base foi construída era levemente inclinado, o que movimentou uma maior quantidade de terra, resultando naturalmente em mais trabalho. Ricardo e eu chegamos à Praça Chiquito Furtado na manhã do dia 4 de agosto de 2023, e a escavação já estava em andamento, com a forma de madeira previamente encaixada e o aramado de ferragens ao centro.

Nesse dia, havia em todos que trabalhavam ali um certo caráter de urgência, pois, apesar de tudo estar dentro do cronograma, a concretagem estava já marcada para o final daquele mesmo dia, e não haveria espaço para possíveis erros. Em um primeiro momento estava tudo certo, mas andando

pelo local, percebemos que o formato da caixa de madeira, que deveria ter exatamente as medidas e o formato poligonal que projetamos para a base, nos pareceu diferente.

Com a dúvida sobre o formato da forma, foi necessário imprimir novamente o projeto para que pudéssemos conferir e conversar com o mestre de obras. Com o projeto em mãos, percebemos que o problema era maior do que se imaginava. Todas as medidas estavam realmente erradas, e não havia ninguém da engenharia acompanhando o projeto. Conferimos as medidas e vimos que as alterações que precisavam ser feitas incluíam não só a caixa de madeira, mas haveria a necessidade de cavar um pouco mais para colocar a base no tamanho certo. No começo, encontramos alguma resistência do responsável pela obra no local em compreender o erro e a melhor forma de corrigir em tempo hábil. Contudo, quando foi possível encontrar a melhor estratégia de trabalho, logo todos se organizaram para resolver o problema o mais rápido possível. Foi necessário retirar mais terra, cortar novas tábuas para refazer a forma, refazer as medidas e deixar tudo pronto para a chegada do concreto no final da tarde.

Durante esse tempo, conseguimos identificar que o problema inicial que fez surgir todo esse retrabalho foi que a equipe de engenharia não entregou o projeto da base na íntegra para a equipe executora. As informações e medidas foram anotadas em um papel com um desenho esquemático feito à mão. Como o projeto continha informações de cotas e medidas, houve um equívoco ao transferir essas informações para o papel, e isso acarretou um desenho diferente do projeto original e com medidas erradas. Contudo, na noite daquele mesmo dia, a base foi concretada e o módulo de fixação foi colocado no seu devido lugar. De certa forma, tudo saiu dentro do previsto e seguindo o projeto.

Figura 17 — Construção e concretagem da base para a escultura de
Conselheiro Lafaiete



Fonte: Do autor, 2023.

Onde ficava a escultura havia um conjunto de pequenas plantas que precisaram ser removidas para iniciar a construção da base. Contudo, essa remoção implicaria uma solicitação à prefeitura da cidade para o deslocamento do chamado "indivíduo arbóreo". Não houve problema com essa questão, mas poderia ter sido mais complicado caso fosse necessária a remoção de uma árvore, por exemplo. Nesse sentido, a escultura, ao ocupar um espaço, precisa "conquistá-lo".

Após a construção das bases e da montagem dos módulos das esculturas, começamos o planejamento para fazer a instalação em cada cidade. A instalação consistia em transportar as esculturas para as cidades, fixá-las sobre a base, fazer a parte elétrica e dar o acabamento final. Para que pudessemos organizar a instalação também foi preciso organizar outros pontos. Uma questão importante foi a necessidade de termos, próximo ao local da instalação da escultura, um ponto de energia com a voltagem correta para

ligarmos equipamentos como máquina de solda, compressor, lixadeiras, etc. Parece algo relativamente simples de se resolver, contudo, em se tratando de uma praça pública, pode não ser tão simples. Além da necessidade de ser próximo ao local de trabalho, há também de se considerar a voltagem adequada e, por fim, garantir o acesso a esse ponto de energia, pois é comum que os pontos de energia elétrica estejam em caixas fechadas com tampas metálicas ou em caixas de concreto no chão, muitas vezes não identificados e misturados com vários outros cabos de energia, necessitando, portanto, de um profissional capacitado para fazer esse tipo de trabalho. Após resolvida a questão do ponto de energia, passamos aos próximos tópicos que antecederam a instalação.

Para escolhermos as lâmpadas corretas e os spots de iluminação, foi preciso fazer uma vasta pesquisa na internet e visitar diversas lojas de iluminação para que conseguíssemos um modelo que atendesse nossas necessidades. Compramos os spots e os insumos da parte elétrica, que levaríamos na viagem de instalação.

Após essas etapas, encaminhamos a contratação de um caminhão que pudesse transportar as esculturas e também colocar os módulos na posição para que fossem fixados. Além dessa, outras questões de logística precisavam ser resolvidas, como reservar hotel para a equipe de trabalho, contratar eletricitista local para fazer a parte elétrica da iluminação e outro profissional para registrar o processo de instalação da escultura. Tínhamos a equipe da Carabina Cultural que nos deu assessoria nessas questões de contratação, de pagamento, contratos, entre outras, em todas as etapas do projeto. Após serem concluídas, viajamos para iniciar a instalação.

Figura 18 — Transporte dos módulos das esculturas antes de descarregar em Conselheiro Lafaiete.



Fonte: Do autor, 2023.

Figura 19 — Transporte dos módulos das esculturas para Barão de Cocais.



Fonte: Do autor, 2023.

Ao sairmos com o objetivo de instalar a escultura em Barão de Cocais, levamos também a escultura de Conselheiro Lafaiete, pois como passaríamos pela cidade, optamos por deixar os módulos guardados lá. Eles ficaram em um terreno onde a empresa de engenharia que nos atendia tinha uma obra em andamento. Os módulos ficaram no chão e cobertos por algumas lonas.

Obviamente, já imaginávamos que demandaria um certo trabalho na etapa de lixamento e limpeza desses módulos, mas na ocasião nos pareceu mais produtivo a ser feito, pois não precisaríamos de outro frete para Conselheiro Lafaiete.

A primeira obra instalada foi a da cidade de Barão de Cocais, que aconteceu nos dias 21 e 23 de agosto de 2023. No primeiro dia, fizemos uma limpeza na base de concreto e na chapa do módulo de fixação. Após isso, os módulos foram desembarcados e colocados ao lado da base. Erguemos o primeiro módulo, que era o maior, posicionamos e fizemos um pontilhado com solda. Seguimos dessa forma com os módulos, como foi feito na montagem preliminar em Juiz de Fora. Após os módulos serem fixados previamente, passou-se ao processo de soldagem, realizada nessa etapa por Pedro Afonso. No final do primeiro dia, a escultura já havia sido completamente fixada.

No segundo dia iniciamos o processo de acabamento. Foi necessário lixar toda a escultura para tirar qualquer sujeira que estivesse agarrada sobre ela e, posteriormente, foi limpa com um solvente para metais. A última etapa desse dia foi passar o *primer* anticorrosivo em toda a escultura, o que foi feito com um compressor de ar.

No terceiro dia foi feita a pintura final e a instalação elétrica. No final desse dia, fizemos uma limpeza ao redor da base da escultura e ligamos as luzes para poder enfim ver a escultura em sua totalidade e no seu lugar definitivo.

Todos esses dias de instalação, trabalhando na Praça da Lagoa, foram decisivos. Além de ser uma etapa crucial do projeto, tivemos a oportunidade de conversar com várias pessoas que se interessavam pelo trabalho que estávamos fazendo. Paravam e perguntavam, queriam saber o que estava acontecendo. Quase todos queriam informações sobre a escultura, como foi construída, e porque estava ali. Outras vezes paravam e contavam histórias sobre a cidade, suas rotinas e suas impressões sobre a escultura que ali se apresentava. Foi um momento empolgante poder falar tantas vezes sobre esse trabalho para as pessoas curiosas que moravam ali. Sinceramente, me senti acolhido e percebi que o trabalho também foi, já na instalação.

Figura 20 — Instalação da escultura em Barão de Cocais



Fonte: Do autor, 2023.

Conselheiro Lafaiete seguiu, em linhas gerais, o mesmo sistema de instalação de Barão de Cocais, com algumas ressalvas. O processo de instalação começou no dia 9 de setembro e terminou no dia seguinte. Com a experiência da montagem de Barão de Cocais, e pelo fato de a escultura de

Conselheiro Lafaiete ter um módulo a menos, a montagem foi mais rápida e efetiva.

Ao chegarmos à cidade, buscamos os módulos e descarregamos todos ao lado da base. Como estavam bem sujos, achamos mais produtivo lixá-los no chão, o que eliminaria a necessidade de escadas. Lixamos todos os módulos, limpamos com solvente e seguimos para a montagem. Os módulos foram erguidos e colocados no local um a um, como em Barão de Cocais.

No final do primeiro dia já tínhamos feito toda a montagem da escultura e também passado o *primer* em toda a escultura. No dia seguinte pintamos com o acabamento final e limpamos ao redor. Tivemos alguns problemas pontuais com a energia no primeiro dia, e foi preciso pedir para usar a energia em uma igreja que estava do outro lado da rua.

Figura 21 — Instalação da escultura em Conselheiro Lafaiete



Fonte: Do autor, 2023.

Assim como em Barão de Cocais, várias pessoas paravam para conversar conosco e mais uma vez nos vimos acolhidos pelo público que circulava por ali. Acredito que não se vê todos os dias toda a movimentação para se instalar uma escultura pública, e essa curiosidade acaba atraindo as pessoas para esse movimento inusitado. Muitos não querem conversar, só querem ficar “espiando” até compreender o que se trata, outros querem saber sobre a concepção artística ou de onde somos. De qualquer forma, o público é sensível ao que acontece ali e quer conectar-se a isso de alguma maneira.

Fomos solicitados pelos financiadores do projeto a cobrir a escultura de alguma forma até o período da inauguração, o que seria em breve. Para isso, utilizamos a mesma lona que antes cobria a escultura quando estava guardada, embalamos a escultura meio a contragosto e de forma precária, pois não tínhamos nos preparado para isso. Alguns dias depois, fomos informados de que alguém, durante a noite, havia colocado fogo no plástico que cobria a escultura. Como estávamos em Juiz de Fora, pedimos à equipe de produção que fosse até Conselheiro Lafaiete para ver de fato o que havia ocorrido e tentasse limpar o local e a escultura, avaliando os possíveis danos. Foi preciso lixar algumas áreas e refazer pontualmente a pintura, mas foi um problema até certo ponto contornável, e uma situação possível de acontecer no espaço público.

Figura 22 — Escultura embalada e posteriormente com plástico queimado em Conselheiro Lafaiete



Fonte: Do autor, 2023.

A inauguração das esculturas aconteceu no mês de setembro de 2023. A de Barão de Cocais foi inaugurada no dia 1º de setembro, e a de Conselheiro Lafaiete no dia 22 do mesmo mês. Na ocasião, foi realizada uma cerimônia em que falaram os representantes da Prefeitura da cidade, da Secretaria de Cultura, da Gerdau e da Lei de Incentivo à Cultura de Minas Gerais.

As esculturas seguiram o projeto inicial e ficaram com dimensões imponentes. A obra instalada em Barão de Cocais possui 5,5 metros de altura, 4,5 metros de largura e 5,5 metros de profundidade; já a escultura em Conselheiro Lafaiete possui 4,5 metros de altura, 2,34 metros de largura e 4,63 metros de profundidade aproximadamente.

Figura 23 —Inauguração em Barão de Cocais



Fonte: Do autor, 2023.

Figura 24 — Inauguração em Conselheiro Lafaiete



Fonte: Do autor, 2023.

No dia seguinte à inauguração de cada escultura, oferecemos um workshop aberto à comunidade em ambas as cidades. Eles foram divulgados pelas redes sociais com o apoio da Secretaria de Cultura de cada cidade. O workshop consistia em uma atividade teórica e prática, em que Ricardo e eu falamos sobre a história da escultura pública, mostramos o processo de desenvolvimento do nosso projeto e, em seguida, os participantes puderam desenvolver uma atividade prática, em que criaram suas próprias esculturas com os materiais que fornecemos.

Figura 25 — *Da terra brotam coisas*, em Barão de Cocais



Fonte: Do autor, 2023.

Figura 26 — *Da terra brotam coisas*, em Conselheiro Lafaiete



Fonte: Do autor, 2023.

Todas as experiências que tive ao executar as esculturas do projeto *Da Terra Brotam Coisas* mudaram minha percepção sobre a prática artística, a escultura no espaço público e a autonomia do artista. Isso motivou a mudança do objeto da minha pesquisa de doutoramento, que era arte e tecnologia, mas passou a ser a escultura pública.

1.3 CONTEXTO DO MONUMENTO À 4ª ADUTORA DE ÁGUA TRATADA DE JUIZ DE FORA

Em maio de 2023, Ricardo foi procurado pela equipe de comunicação da Prefeitura de Juiz de Fora e recebeu um convite para construir um monumento à construção da 4ª Adutora de Água Tratada de Juiz de Fora. Como estávamos envolvidos com o projeto *Da terra brotam coisas*, ele gentilmente me convidou para trabalharmos juntos nesse novo projeto, que aceitei de imediato. Era um prazo relativamente curto, pois a obra deveria estar pronta nos próximos dois meses para a inauguração da adutora.

Considerando o interesse da Prefeitura de Juiz de Fora pela revitalização e requalificação do espaço urbano, entendemos que a opção mais adequada seria a realização de uma escultura/monumento, e não um monumento arquitetônico. Essa opção permite a presença de um objeto artístico no espaço público, promovendo diálogos, provocando reflexões e relações mais humanas e habitáveis na cidade. Uma escultura/monumento realizada a partir de um tema específico é uma produção social e cultural que vai além de sua função comemorativa e presença no espaço.

Para a realização do projeto artístico da obra foram tomados preponderantemente três fatores: 1 - A obra manteria coerência estilística, formal e material com o percurso de trabalho desenvolvido pelos artistas convidados, pautado no interesse de pesquisar a essencialidade da forma como problema específico da escultura; 2 - A escultura deveria manifestar de algum modo, por conceitos ou estruturas formais, a importância e o propósito da construção da 4ª Adutora de água; 3 - Para dar visibilidade adequada à obra, a mesma deveria ser concebida como um objeto escultórico vertical, uma

vez que o local apresenta muitos obstáculos visuais, a exemplo de postes de iluminação, sinalização de trânsito, entre outros.

Diferentemente do projeto que havíamos acabado de desenvolver, este não contava com etapas preliminares de elaboração de projetos e documentação prévios à aprovação do projeto. Como se tratava de um convite, por mais que fossem necessários cumprir todas as etapas de elaboração conceitual, esboços e reuniões de aprovação, para esse projeto, além de ser somente uma escultura, já dispúnhamos de toda a estrutura para começar a desenvolvê-lo logo que fossem organizados os trâmites contratuais.

O trabalho iniciou-se com estudos, esboços e desenhos preliminares, pautados na possibilidade de representação estilizada de uma adutora, a exemplo de encanamentos, água em movimento e sua distribuição. A água, portanto, se tornou o elemento principal de referência, motivando pesquisas de suas diferentes concepções visuais e formas. O trabalho caminhou para um processo de seleção de elementos gráficos capazes de manifestar de maneira estilizada a água em movimento. Assim, a obra foi construída a partir de estruturas lineares puras, espaços abertos e multiplicidade de unidades compositivas, mediante deslocamentos e rearticulações de elementos estruturais. Como se tratava de um monumento, nosso objetivo era trabalhar conceitualmente a ideia do movimento da água – contudo, em sua verticalidade, construindo uma escultura que fosse potente verticalmente.

O projeto foi idealizado a partir de dobras e cortes, possuindo como referência o movimento ou deslocamento da água, em uma composição de duas estruturas que se tocam e se conectam em um vértice contínuo. Conforme esboços preliminares, a escultura foi planejada com as dimensões máximas de 6 metros de altura e 1,5 metros de largura e 1 metro de profundidade, executada em chapa de aço SAC com espessura de 10mm, e fixada em pedestal de concreto de medidas aparentes de 2,6 x 1,5 x 0,18 m.

A princípio, a obra deveria ficar em um local às margens do Rio Paraibuna. Visitamos, fotografamos e fizemos medições no local; contudo, constatamos que era um ponto de circulação rápida de veículos e pouco trânsito de pessoas, ou seja, não seria o lugar ideal para uma escultura com o

formato que planejamos. Pensamos nas possibilidades, e Ricardo sugeriu uma mudança do local de instalação, próximo ao original, mas em uma pequena praça sobre um canteiro contornado por duas vias de grande circulação de veículos e pedestres.

Figura 27 — Primeiro local indicado para ser instalada a escultura em Juiz de Fora



Fonte: Do autor, 2023.

Figura 28 — Esboço preliminar da escultura ainda no local sugerido pela prefeitura



Fonte: Do autor, 2023.

Desenvolvemos o projeto e semanas depois, em reunião, o apresentamos à prefeita da cidade, que aprovou a escultura e o orçamento. Aprovado o projeto e o local, fomos encaminhados a outro setor da prefeitura, a Cesama (Companhia de Saneamento Municipal), que era responsável pela execução do projeto da adutora. Conversamos com os diretores e a equipe jurídica, que nos orientou sobre como proceder para executar o projeto.

Figura 29 — Fazendo as medições no local escolhido para a instalação da escultura



Fonte: Do autor, 2023.

Precisaríamos também de uma empresa que nos representasse, e optamos pela empresa da minha esposa, em que reduziríamos os custos, e a gestão do projeto poderia ficar sob nosso controle. Porém, o projeto ficou parado por meses no setor jurídico, e acreditávamos que não seria mais executado. Até que em fevereiro de 2024 fomos acionados e retomamos o projeto.

Projetos geridos por entidades públicas costumam, naturalmente, precisar se adequar a demandas que podem surgir com caráter de urgência. Trata-se de situações recorrentes nesse tipo de gestão.

Como tínhamos a experiência dos projetos anteriores, este seria o mais fácil de ser executado. Refizemos os orçamentos, assinamos o contrato, contatamos as empresas e começamos o projeto. Contratamos duas empresas de engenharia para um elaborar projeto estrutural da base e fixação e outra para a execução da base.

A equipe da serralheria foi a mesma dos outros projetos, porém, ao invés de utilizar perfis de aço, optamos por chapas de aço corten. Em maio de 2023 iniciamos a construção da escultura.

É importante perceber o caráter interdisciplinar dessa primeira etapa de elaboração dos projetos. Foi necessário conversar com muitas pessoas e envolver profissionais de diversas áreas para tirar nossas dúvidas. Os projetos foram revisados algumas vezes, modificamos os desenhos e pensamos em novas alternativas, para que tudo funcionasse como deveria. Foi necessário ler, revisar e alterar projetos elétricos, estruturais e arquitetônicos, redigir contratos, orçar e contratar empresas, emitir notas fiscais, propor ações sociais e de acessibilidade, entre outras. Todas essas etapas naturalmente fazem parte de qualquer projeto, mas podem parecer distantes do processo de produção de uma obra artística. É evidente que vários profissionais são envolvidos na realização de cada uma dessas etapas, mas o artista é o responsável por coordenar todas as equipes de trabalho e deve ter conhecimentos mínimos de cada movimento.

As experiências de Ricardo em seus projetos anteriores foram cruciais em todas as etapas de elaboração e execução. Submeter uma proposta de escultura inspirada em Calder, Kapoor ou Chris Burden, em grandes formatos, jogando enormes barras de ferro sobre o concreto é, no mínimo, complicado. Os editais, de forma geral, trazem dezenas de diretrizes que os artistas precisam cumprir, ou estão fora. Não se trata obviamente da impossibilidade de executar um projeto com essas características, mas da inviabilidade de encontrar financiadores de projetos puramente autorais. Podemos considerar um jogo em que ganha aquele que concordar mais. Além disso, na maioria dos casos, as obras públicas, por exemplo, precisam abarcar questões ambientais, de segurança e restrições das mais diversas, para que possam ser instaladas

no meio do público. Porém, não se trata de discordar e não produzir, mas de desenvolver a máxima potência artística dentro dos limites determinados.

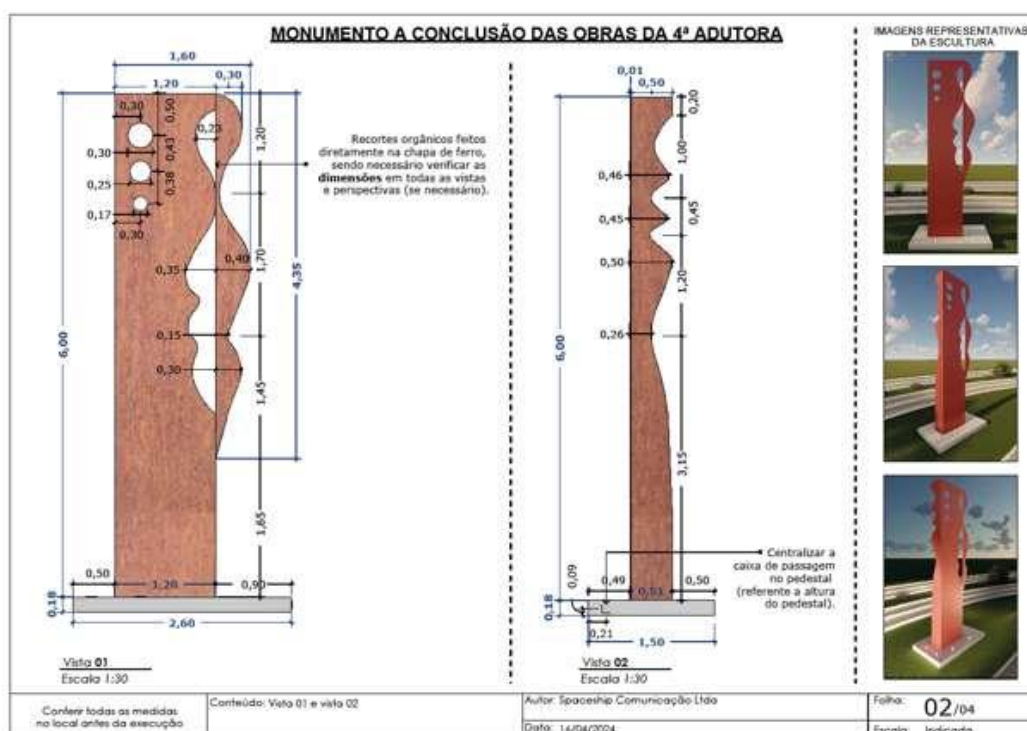
1.4 *MONUMENTO À 4ª ADUTORA DE ÁGUA TRATADA DE JUIZ DE FORA*

A construção teve início em janeiro de 2024, após a formalização do contrato com a equipe jurídica da Cesama - Companhia de Saneamento Municipal - de Juiz de Fora.

Conversamos inicialmente com Pedro Afonso e com Wesly Ribeiro para decidirmos a melhor estratégia de execução do projeto já definido, o que, diferentemente dos anteriores, seria construído com o uso de chapas de aço em vez de vigas. Pedro Afonso então nos indicou uma empresa em Belo Horizonte que conseguia manipular chapas metálicas de grande formato, conseguindo fazer cortes precisos e dobras. Essa foi a melhor solução para o formato do projeto que tínhamos em mãos, então seguimos dessa forma.

Após a etapa de esboços, fizemos um projeto técnico preliminar em que constava as medidas, cotas e todas as informações técnicas sobre a escultura. Com esse projeto preliminar definido, contratamos uma empresa de engenharia local e enviamos o projeto a eles. A empresa de engenharia contratada deveria, a partir do nosso projeto escultórico, desenvolver o projeto da base para fixar a escultura.

Figura 30 — Projeto preliminar para o Monumento à 4ª adutora de água tratada de Juiz de Fora



Fonte: Do autor, 2024.

Com base nos estudos realizados a partir do projeto da escultura, a empresa de engenharia concluiu que a estrutura não apresentava estabilidade estrutural adequada. Sua altura elevada, aliada à área insuficiente da base, comprometeria a sustentação da obra, tornando necessário pensar em alternativas técnicas para resolver a situação. Da forma como estava concebida, a escultura poderia permanecer instável e não resistir adequadamente à ação de ventos fortes. Essa situação nos deixou um tanto surpresos, pois, por mais que não tivéssemos feito cálculos de precisão sobre sua estabilidade, criamos uma estrutura formal que imaginávamos ser suficiente para resistir de pé.

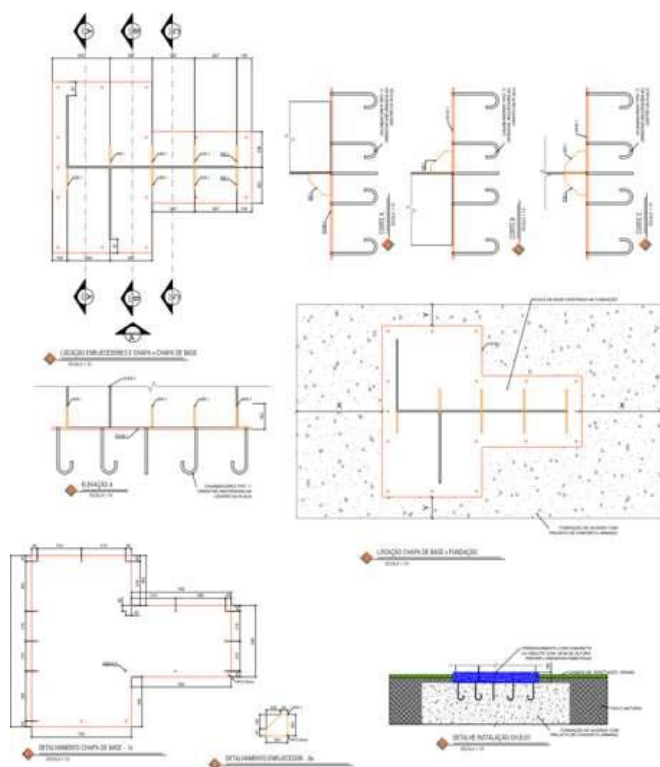
A questão aqui não é somente o fato de ficar de pé, mas, sim, permanecer de pé. A escultura no espaço público está sujeita ao tempo, não somente por conta da corrosão que afeta o ferro e o aço, mas qualquer outro

evento que ocorra, como ventos fortes, chuvas, ou até mesmo a intervenção do público, poderia afetá-la e desestabilizá-la. Dessa forma, foi preciso fazer uma concessão e alterar a forma da escultura para garantir sua estabilidade.

Com isso, vimos que a melhor alternativa seria criar um novo elemento que, além da necessidade de estar ali, se integrasse naturalmente à obra. Criamos então esse novo módulo e enviamos novamente o projeto à equipe de engenharia. Com esse módulo, a escultura possuía maior área de contato com a base e seria de fato mais resistente e estável. Novos estudos foram feitos e vimos que, de fato, agora a escultura resistiria.

Desenvolvemos então um novo projeto técnico e arquitetônico com todas as medidas e informações para a fabricação das peças. Um plano de corte foi desenvolvido e enviado para a empresa em Belo Horizonte.

Figura 31 — Detalhe do projeto de fixação da base da escultura



Fonte: Do autor, 2024.

Com o projeto da base e da escultura prontos, enviamos os arquivos para a empresa de corte e dobra e contratamos uma empresa para execução da base de concreto. A contratação dessa outra empresa de engenharia era uma exigência contratual feita pela Cesama.

O sistema de fabricação que usamos em Barão de Cocais e Conselheiro Lafaiete foi o mesmo utilizado nessa obra. O processo foi significativamente mais simples, o que fez a execução ser mais rápida e também mais efetiva. Como era em nossa própria cidade, tivemos a oportunidade de acompanhar todas as etapas mais de perto. Não tivemos nenhum problema na construção da base, talvez porque o formato simplificado ajudou nesse sentido.

Com a base pronta e as peças da escultura já cortadas, passamos então à instalação. Nós mesmos fizemos os registros de todas as etapas do processo de construção e instalação da escultura.

Figura 32 — Etapas de construção e concretagem da base para a escultura



Fonte: Do autor, 2024.

Assim como em Conselheiro Lafaiete, precisamos remover algumas plantas do local em que a escultura ficaria em Juiz de Fora e foi preciso mover um relógio digital que estava exatamente no local destinado à escultura. Para isso, tivemos de fazer uma solicitação à Secretaria de Obras da Prefeitura e tempos depois, o relógio foi retirado.

Quando as peças chegaram em Juiz de Fora, foram levadas para o galpão do Pedro e de Wesly, pois ainda seria preciso fazer uma etapa de soldagem na escultura. Precisamos comprar um arame de solda especial, pois, como não haveria uma pintura final de acabamento, o aço oxidado sem acabamento seria sua aparência final. Para isso, também precisaríamos de um arame de solda que tivesse as mesmas propriedades do aço corten das chapas metálicas utilizadas na escultura. Usar um arame de solda que não se comportasse como o aço corten poderia criar uma variação no tom da chapa de aço e do arame de solda, o que seria um defeito visual na escultura.

Figura 33 — Processo de soldagem do *Monumento à 4ª adutora de água tratada de Juiz e Fora*.



Fonte: Do autor, 2024.

No dia da solda, Ricardo e eu acompanhamos o trabalho no galpão, e eu fiz algumas imagens de registro com o celular enquanto o Júlio fazia as soldas. Eu sempre soube que não se pode olhar diretamente para a luz da solda, pois isso é nocivo para os olhos, e que a fumaça que saía da solda era tóxica. Contudo, como eu gravava com o celular, minha preocupação era não olhar para aquela luz e evitar respirar aquela fumaça. Enfim, a escultura foi soldada, e os registros foram feitos. Na tarde daquele dia, comecei a sentir um incômodo nos olhos, mas não imaginei que tivesse alguma coisa a ver com a solda, pois em momento algum olhei diretamente para aquela luz.

A situação piorou muito ao longo do dia e, quando me deitei para dormir, comecei a sentir dores terríveis. Tive que ir ao hospital, descobrindo lá que a fumaça tóxica havia “queimado” meus olhos. Após muito colírio anestésico e compressas de água gelada, às 5 horas da manhã daquele dia eu estava um pouco melhor.

Apesar de ter alguma experiência com solda, não imaginava que aquela fumaça seria também nociva ao ponto de queimar os olhos. Enfim, essa experiência fica para as lições aprendidas.

A instalação do monumento aconteceu no dia 23 de junho de 2024. Como a escultura consistia em uma única peça a ser instalada, foi relativamente mais simples e rápido. A peça foi erguida com o caminhão munck e soldada na chapa do módulo de fixação. Nessa obra, ao contrário das anteriores, havia uma placa com as informações sobre o monumento que estava presa diretamente na escultura. Era uma chapa fina, com as informações cortadas a laser.

Figura 34 — Processo de soldagem do *Monumento à 4ª adutora de água tratada* de Juiz e Fora



Fonte: Do autor, 2024.

Diferentemente das esculturas instaladas em Barão de Cocais e Conselheiro Lafaiete, essa obra exigiu um reforço adicional no sistema de soldagem. Foram incorporados pequenos triângulos de aço, com 10 mm de espessura, que atuavam como elementos estruturais de apoio, aumentando a rigidez e a fixação da escultura em função de suas características formais. Após a soldagem da peça ao módulo de fixação da base, foi executado um ressalto de concreto que, além de ocultar o sistema de solda, também criou o espaço necessário para a instalação dos spots de iluminação.

Ricardo e eu já tínhamos alguma experiência em instalações elétricas e optamos por fazer nós mesmos a passagem dos cabos de instalação dos spots. Alguns dias depois, a prefeitura fez uma revitalização do canteiro ao redor da escultura.

O sistema de iluminação seguiu a mesma lógica adotada nas esculturas anteriores, sendo projetado para funcionar integrado à rede de iluminação pública. Assim, depois de concluída a instalação dos refletores, foi necessária a intervenção da equipe de iluminação do município para realizar a ligação final do sistema.

Figura 35 — Sistema de fixação da escultura e ressalto para a iluminação.



Fonte: Do autor, 2024.

Não houve uma cerimônia de inauguração do monumento, pois como ele é dedicado à 4ª adutora de água de Juiz de Fora – que já havia sido inaugurada meses antes – houve apenas um pronunciamento da prefeita de Juiz de Fora, Margarida Salomão, juntamente com o diretor da Cesama, Júlio Teixeira, que se reuniram conosco em frente ao monumento, de onde falamos sobre o projeto e entregamos o monumento à cidade.

Figura 36 — Wesly Ribeiro, Hamilton Ferpa, Pedro Afonso, Ricardo Cristofaro e Júlio César no *Monumento à 4ª adutora de água tratada de Juiz e Fora*



Fonte: Do autor, 2024.

Figura 37 — *Monumento à 4ª adutora de água tratada de Juiz e Fora*



Fonte: Do autor, 2024.

Construir três esculturas públicas de grande formato em três cidades mineiras foi uma experiência artística ímpar, e todo o aprendizado que tive durante esse processo alterou minha percepção sobre a arte e sobre o seu processo construtivo. Além disso, percebi a diferença de ler sobre o desenvolvimento de uma escultura pública e executá-la de fato.

A análise dessa experiência permite compreender que a escultura pública contemporânea se configura como campo de articulação entre técnica, território e memória. Os desafios enfrentados, desde a definição do material até as negociações institucionais e logísticas, revelam que o fazer escultórico extrapola a dimensão formal e se inscreve em sistemas complexos de produção. Ao relacionar esse percurso com as discussões teóricas desenvolvidas ao longo da tese, torna-se possível reconhecer a prática artística como dispositivo crítico de investigação, capaz de produzir conhecimento sobre os modos de existência da escultura no espaço público atual.

Figura 38 — Hamilton Ferpa e Ricardo Cristofaro na obra *Da terra brotam coisas*, em Barão de Cocais



Fonte: Do autor, 2023.

A experiência de conceber e executar esculturas públicas de grande formato revelou-se decisiva para a compreensão ampliada da produção artística contemporânea. Ao longo desse processo, tornou-se evidente que a escultura não se constitui apenas como resultado formal, mas como um sistema complexo de decisões, negociações e aprendizados que atravessam campos distintos do conhecimento. Cada etapa, desde a elaboração do projeto até a instalação final das obras, mostrou que o fazer escultórico implica lidar simultaneamente com questões técnicas, institucionais, logísticas e simbólicas, exigindo do artista uma atuação que ultrapassa o domínio estritamente plástico.

Ao acompanhar a materialização das obras, percebi que muitos dos problemas enfrentados não poderiam ser antecipados apenas pela reflexão teórica. A relação com engenheiros, serralheiros, gestores culturais, equipes técnicas e agentes públicos revelou-se parte constitutiva do processo criativo, e não um elemento externo a ele. A escultura passou a se apresentar como resultado de um conjunto de articulações que envolvem matéria, espaço, tempo e colaboração. Nesse percurso, a experiência prática mostrou-se não apenas como aplicação de um conhecimento prévio, mas como dispositivo de produção de novos entendimentos sobre a própria natureza da obra escultórica no espaço público.

Esse processo reforçou a percepção de que a prática escultórica contemporânea no espaço público funciona como campo de investigação, capaz de produzir conhecimento específico que dificilmente se encontra sistematizado em textos, tratados, artigos e livros. Trabalhos acadêmicos, a exemplo de dissertações e teses, que registram essas experiências, permanecem ainda muito escassos. As decisões relacionadas à escolha dos materiais, às técnicas e tecnologias empregadas, à viabilidade e relação com as questões de natureza urbana (objetivas e subjetivas) evidenciam que o artista atua em um território onde teoria e ação se retroalimentam continuamente. Assim, a execução das esculturas *Da terra brotam Coisas I e II* e do *Monumento à 4ª adutora de água tratada de Juiz de Fora* consolidou uma compreensão profunda sobre o funcionamento da escultura pública

contemporânea, indicando que o fazer artístico, quando assumido como pesquisa, constitui um modo legítimo de produzir reflexão, conhecimento e experiência crítica sobre a arte e seu lugar no mundo.

2 ESCULTURA E PAISAGEM

A relação entre escultura e paisagem nas práticas contemporâneas revela um deslocamento de interesses, conceitos e práticas. Esse deslocamento, ao longo da segunda metade do século XX, coincide com a ampliação do campo escultórico e com a incorporação de processos que incluem materiais, espaços, negociações institucionais e a participação do público. Nesse contexto, diversos teóricos contribuíram para a compreensão de um panorama abrangente relacionado à escultura e sua relação com a paisagem, a exemplo de Anne Cauquelin sobre a noção de paisagem e a maneira como esse conceito influencia nossas novas categorias cognitivas e espaciais²; Rosalind Krauss acerca do campo ampliado³; Glória Ferreira sobre a paisagem como meio⁴; Miwon Kwon sobre a especificidade do lugar⁵ e Samuel Rama sobre as articulações entre paisagem, fotografia e escultura⁶.

Antes de discorrer sobre os estudos realizados pelos teóricos citados, acredito ser importante uma breve retrospectiva acerca do interesse artístico pela paisagem e sua ocorrência no imaginário das artes visuais, ressaltando momentos nos quais a paisagem, antes de se tornar assunto, meio e método, surge como uma construção cultural e simbólica profundamente ligada ao olhar e a experiência. Essa trajetória histórica, que vai da pintura renascentista ao entendimento moderno da natureza como obra, constitui a base sobre a qual se estruturaram as transformações ocorridas no momento contemporâneo.

² CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

³ KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **Arte & Ensaios**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - EBA/UFRJ, n.17, 2008.

⁴ FERREIRA, Glória. Land Art: paisagem como meio da obra de arte. **Arte & Ensaios**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - EBA/UFRJ, vol. 27, n.42, 2021.

⁵ KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Arte & Ensaios**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - EBA/UFRJ, vol. 17, n.17, 2008.

⁶ RAMA, Samuel. As ligações nas artes. A paisagem no campo do escultórico através da fotografia. **Politécnico de Leiria**, Cadernos PAR. ESAD.CR N.º 5 (Mai. 2012), p. 141-161.

A palavra “paisagem” provém de uma distinção lexical ocorrida em línguas ocidentais no século XV⁷. O termo passa a designar, originalmente, uma relação entre o país e o grau zero da sua topografia ou geografia observada, se articulando simultaneamente com a representação visual de uma extensão de terra tomada a partir de um único ponto de vista.⁸ A palavra está desde suas utilizações iniciais, relacionada a um campo visual organizado pela observação, bem como pela aplicação da técnica da perspectiva e pelo conceito de “janela visual” ou “janela de Albert”⁹. Assim, “paisagem” podia significar tanto o espaço natural observado quanto a própria representação artística desse espaço, revelando desde cedo sua dupla dimensão, uma real e outra imaginária.

Cauquelin ressalta que antes do século XVI a natureza não era figurada na forma de paisagem, lembrando que “não há entre os gregos antigos, nem palavra nem coisa semelhante, de perto ou de longe, àquilo que chamamos paisagem”¹⁰. A autora também lembra que durante a Idade Média, o pensamento religioso via com desconfiança o deleite estético diante da natureza, considerado um prazer profano. Já no Renascimento, prevalecia a convicção humanista de que a principal tarefa do artista era representar a figura humana em temas elevados, históricos, mitológicos ou heroicos, deixando a paisagem em um plano secundário. Podemos também destacar que grande parte da produção visual ocidental, notadamente europeia, provinha da literatura, principalmente da dupla epopeia grega, a *Ilíada* e a *Odisseia*, bem como da Bíblia, através do Novo e do Antigo Testamento, textos nos quais as descrições relacionadas à natureza e a paisagem não ocupam

⁷ *Pais-paisaje* em Espanhol; *paese-paesaggio* em Italiano; *pays-paysage* em Francês; *país-paisagem* em Português; *Land-Landschaft* em Alemão; *land-landscape* em Inglês.

⁸ ROGER, Alain. La naissance du paysage en occident. In: SALGUERIRO, Heliana (Org.) **Paisagem e arte**. São Paulo: CBHA/CNPq/Fapesp, 2000.

⁹ O humanista e teórico da arte Leon Battista Alberti (1404-1472) formalizou a técnica da perspectiva linear em seu tratado *De pictura* (Sobre a Pintura), publicado em 1435. Neste trabalho, Alberti instruiu os pintores a conceber a superfície da pintura como uma *finestra aperta* (janela aberta), através da qual o observador visualiza o mundo.

¹⁰ CAUQUELIN, 2007, p.44.

papel relevante. Assim, em raras exceções¹¹, a paisagem era retratada como um elemento sem grande importância, apesar de se manifestar e estar articulada com algumas produções artísticas em momentos da história.

Segundo Denis Cosgrove, a paisagem é um conceito que só existe enquanto experiência humana, como algo que percebemos, interpretamos e recriamos intelectualmente.¹² A percepção de Cosgrove, centrada na paisagem como experiência humana e cultural, encontra eco nas formulações de Anne Cauquelin¹³. Enquanto o primeiro enfatiza a dimensão simbólica e perceptiva do olhar, Cauquelin investiga as condições históricas e culturais que tornaram possível o surgimento da paisagem como uma categoria estética isolada. Ela descreve a paisagem como uma construção cultural vinculada ao olhar artístico do Ocidente.¹⁴ Antes do Renascimento, a natureza era percebida apenas como meio de sobrevivência ou espaço simbólico-religioso; não havia ainda a ideia de contemplação desinteressada. É na pintura renascentista, especialmente com a invenção da perspectiva, que o mundo passa a ser enquadrado, ordenado e representado como paisagem. Assim, o artista não copia a natureza, mas a recria como um objeto estético. Essa invenção visual inaugura uma nova relação entre o sujeito e o mundo, em que a natureza deixa de ser o “lugar vivido” e torna-se uma “imagem a ser contemplada”.¹⁵ É, portanto, correto afirmar que pelas mãos dos artistas renascentistas a paisagem sai do

¹¹ O afresco *Jardim da Villa de Livia*, realizado no final do século I a.C e atualmente preservado no Museo Nazionale Romano di Palazzo Massimo, em Roma, Itália, é um exemplar raro e magnífico de um trabalho na qual a natureza na forma de um jardim foi tema central de uma pintura na antiguidade.

¹² COSGROVE, Denis. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In CORRÊA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (Org.) **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998. p. 100.

¹³ CAUQUELIN, 2007.

¹⁴ Cauquelin analisa a evolução da noção de paisagem desde sua popularização no Renascimento, quando o espaço passou a ser ordenado segundo as leis da perspectiva linear, até sua dissolução no mundo contemporâneo, mediado por telas, imagens e fluxos digitais. Ela articula história da arte, estética e filosofia para revelar que a paisagem não é uma evidência da natureza, mas um modo de ver e representar o mundo, profundamente enraizado em valores culturais e políticos. Essa abordagem desloca a noção de paisagem de um campo puramente visual para um campo simbólico, onde se cruzam o olhar, o poder e a técnica. Uma perspectiva sobre a relação entre o ser humano e o espaço que o cerca, mostrando que toda paisagem é, em última instância, um reflexo da cultura que a produz. CAUQUELIN, 2007.

¹⁵ *Ibid*, p. 33-76.

lugar de cenário, e se constitui em objeto de investigação, de interesse principal da representação.

Essas mudanças começam a ocorrer no final do século XV e início do XVI, quando artistas como Domenico Campagnola, Giorgione, Albrecht Altdorfer, Albrecht Dürer e Lucas Cranach introduzem na pintura europeia o espaço natural como tema em si. Ernst Gombrich argumenta que as primeiras obras de arte que receberam a denominação de paisagem (*paesaggio*) foram desenhos do artista veneziano Domenico Campagnola. Tal referência foi obtida em documentos preservados na Biblioteca Marciana, pertencentes a Marcantonio Michiel (1484–1552), um nobre veneziano colecionador de arte.

Figura 39— *Desenho de paisagem* (século XVI) — Domenico Campagnola



Fonte: The Metropolitan Museum of Art, 2026¹⁶.

Kenneth Clark, em seu livro *Paisagem na arte*, atribui a Hubert van Eyck as primeiras pinturas de paisagem realizadas entre 1414 e 1417. São duas pinturas nas quais as figuras humanas presentes já “são inteiramente secundárias”, de acordo com suas palavras.¹⁷ Outros historiadores, como Seymour Slive e Jakob Rosenberg, apontam para o holandês Hendrick Goltzius

¹⁶ Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/411242>. Acesso em: maio de 2026.

¹⁷ CLARK, Kenneth. **Paisagem na arte**. Lisboa: Editora Ulisseia, 1961, p. 36-37.

como o artista que realizou as primeiras paisagens autônomas. São desenhos que colocam Goltzius como o principal antecessor de todos os artistas que posteriormente vieram a se especializar na paisagem como um gênero de pintura.¹⁸

Anne Cauquelin entende o quadro *A tempestade*, de Giorgione, como um marco na história da pintura ocidental por colocar a paisagem no centro da representação, em vez de utilizá-la apenas como cenário.

Até Giorgione, não se tomava isoladamente o fundo em forma de paisagem das telas. [...] Com *A Tempestade*, parece que não havia nada além disso: árvores, céu, nuvens, uma ruína, um regato e, perdidos, isolados nos dois cantos extremos do quadro, dois personagens que parecem se ignorar mutuamente.¹⁹

Sob essa lógica, o ato de ver não é neutro, ele é mediado por convenções culturais, artísticas e tecnológicas. Segundo Cauquelin, a perspectiva linear, desenvolvida no século XV, não apenas organizou o espaço pictórico, mas redefiniu a posição do sujeito observador, em um ponto fixo diante do mundo. Essa centralidade do olhar humano cria uma distância entre o observador e o observado, estabelecendo um regime de visibilidade que sustenta toda a estética moderna da paisagem. Nesse sentido, o “olhar paisagístico” é um olhar culturalmente aprendido, uma forma de domesticar a natureza pela visão. A paisagem é, portanto, menos uma realidade objetiva e mais um modo de ver, que transforma o espaço em imagem.

¹⁸ SLIVE, Seymour. **Pintura holandesa 1600-1800**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. ROSENBERG, Jakob; SLIVE, Seymour; TER KUILLE, E. H. **Arte y arquitectura em Holanda**. Madrid: Ediciones Catedra S. A., 2007.

¹⁹ CAUQUELIN, 2007, p. 88.

Figura 40 — *A tempestade* (1508) — Giorgione



Fonte: Gallerie Accademia, Venezia, 2025²⁰.

A partir dessa exploração da paisagem como dispositivo para a produção de conceitos, novas sensibilidades começam a emergir. O controle racional da natureza, característico do Renascimento e do classicismo, dá lugar a uma percepção mais emotiva. A contemplação da paisagem se torna experiência estética e moral, abrindo caminho para as categorias que dominaram o pensamento visual dos séculos seguintes.

Mas é somente nas regiões dos Países Baixos no século XVII que a pintura de paisagem alcança sua plena emancipação. Impulsionada por uma burguesia viajante e observadora das realidades do mundo, ela se torna um dos temas predominantes. Em algumas cidades como Haia, Amsterdã, Delft, e Leiden, encontraremos muitos desenhistas, gravadores e pintores se especializando na arte das paisagens locais, seja ela selvagem e natural ou

²⁰ Disponível em: <https://www.gallerieaccademia.it/opera/la-tempesta>. Acesso em: novembro 2025.

habitada e transformada pelo homem. O gênero paisagem se multiplica nas mãos de dezenas de artistas dedicados às dunas, às paisagens marítimas, ao campo, às searas, às florestas e mesmo às vistas de cidades à distância. Em algumas obras, animais selvagens ou domesticados coabitam o espaço pictórico. Em outros momentos, a representação humana aparece de forma discreta, integrada à natureza e refletindo a relação do homem com o espaço que habita.

No século XVIII, a estética da paisagem se desdobra em duas categorias fundamentais: o pitoresco e o sublime. Para compreender a diferença entre elas podemos recorrer a Giulio Carlo Argan e Anne Cauquelin. Segundo Giulio Carlo Argan²¹, o pitoresco é uma qualidade que repercute na natureza pelo “gosto” dos pintores, e especialmente pelos pintores de paisagem do período barroco. O pitoresco valoriza a natureza acolhedora e domesticada e os cenários artificialmente produzidos, representados em pinturas ou em jardins planejados que imitam a espontaneidade da vida natural. Argan enfatiza que o pitoresco foi teorizado pelo artista Alexander Cozens. Interessado na formação de uma escola de paisagistas ingleses, Cozens escreve verdadeiros tratados com os fundamentos principais da poética do pitoresco, principalmente através do livro *A new method of assisting the invention in drawing original compositions of landscapes*, publicado em 1785.

Para Argan o pitoresco, “tanto quanto na pintura, expressava-se na jardinagem”²², como uma arte de educar a natureza sem destruir sua espontaneidade. Cauquelin, assim como Argan, aborda o jardim como uma das manifestações mais concretas da paisagem idealizada. Para a autora, o jardim representa a tentativa humana de organizar e domesticar a natureza conforme princípios estéticos, morais e filosóficos. O jardim francês, com sua geometria rigorosa e simetria racional, expressa o ideal de controle e domínio da razão sobre o mundo natural. Em contraste, o jardim inglês, mais orgânico e irregular, valoriza a liberdade, a emoção e o caráter pitoresco. Para Cauquelin, essas duas concepções refletem visões distintas de natureza e sociedade, em que a

²¹ ARGAN, Giulio. **Arte moderna**. São Paulo: Cia das Letras, 1992, p.17-20.

²² *Ibid.*, p. 17.

primeira é centralizada e hierárquica e, a segunda, liberal e sensível. O jardim, portanto, é um microcosmo cultural que espelha as tensões entre ordem e espontaneidade, entre arte e natureza.²³

Já em relação ao sublime, podemos rastrear reflexões que remontam a escritos de Pseudo-Longino no século I d.C. Desde esse período, o sublime remete a uma ampla gama de sensações e a uma sensibilidade voltada para os aspectos extraordinários e grandiosos da natureza, designando, entre outras coisas, as sensações reverenciais diante dos ambientes grandiosos e hostis. A natureza é pensada como um ambiente misterioso e ameaçador, capaz de proporcionar experiências que possuem amplitude e força, transcendendo a ordem do controle e da beleza. Séculos mais tarde, pensadores como Burke, Kant e Schopenhauer relacionaram o sublime ao sentimento de pequenez humana diante da grandiosidade do universo.

Influenciando principalmente a produção pictórica, encontramos, a partir de finais do século XVIII, o conceito de sublime se manifestando em paisagens que retratam a imensidão dos mares tempestuosos, os grandes abismos e cordilheiras, as geleiras, os grandes desertos, os céus pesados e ameaçadores.

Anne Cauquelin trata o sublime como um ponto de virada na percepção da natureza e da arte, associando-o a um sentimento de grandeza e desmedida que ultrapassa o entendimento racional. Esse conceito é explorado pela autora como uma chave para compreender a paisagem moderna, especialmente nas obras de Turner.²⁴ Para Cauquelin, a experiência do sublime em Turner representa um ponto culminante da relação entre arte e natureza. A partir desse momento, a paisagem torna-se experiência sensível. Essa mudança abre caminho para a concepção de paisagem moderna, quando os artistas passam a investigar não mais o poder metafísico da natureza, mas sua capacidade de se transformar em assunto da produção pictórica, se desdobrando em repertórios relacionados às suas formas (vegetação, topografia, etc.), suas substâncias (terra, minerais, fogo, água, ar, etc.), sua

²³ CAUQUELIN, 2007, p. 88.

²⁴ *Ibid.*

fisicalidade e aparência material e imaterial (luz, cor, temperatura, etc.) além de seu comportamento (movimento, quietude, etc.).

Figura 41 — *Chuva, vapor e velocidade* (1844) — Willian Turner



Fonte: The National Gallery, 2025²⁵.

No século XIX, artistas como Daubigny, Théodore Rousseau, Diaz de La Peña, Corot, Eugène-Louis Boudin, Monet, Sisley, entre outros, exploram a paisagem como assunto, abrindo caminho para uma percepção mais individual e sensorial. A prática impressionista abre caminho para verdadeiros processos de pesquisa e síntese diante da paisagem observada em *plein air*. Outros fatores, como a utilização de novos pigmentos, a adoção de pincéis com novos formatos e o abandono dos vernizes de acabamento nas pinturas, resultaram em pinturas de paisagens ousadas, revelando muitas vezes uma natureza que serviu apenas como pretexto para a realização de uma imagem artística.²⁶

²⁵ Disponível em:

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joseph-mallord-william-turner-rain-steam-and-speed-the-great-western-railway>. Acesso em: novembro de 2025.

²⁶ BOMFORD, David (Org). **Art in the making Impressionism**. The National Gallery Publications, London, 1990.

Já no início do século XX, nomes como Van Gogh, Derain, Matisse, Paul Klee, Georgia O'Keeffe, Arthur Dove, John Marin, entre outros, reconfiguram a paisagem como estrutura simbólica e interior, através de artifícios modernos, explorando cores, planos, linhas e ritmos.

Essa transformação do olhar pictórico sobre a natureza prepara o terreno para um novo pensamento artístico. À medida que a pintura se liberta da representação e se aproxima da experiência, o espaço natural deixa de ser motivo de contemplação e passa a ser campo de ação. Surgem desejos de integrar corpo, tempo e território, como impulso que culminará nas práticas ambientais e na Land Art.

A partir da segunda metade do século XX, o conceito de paisagem atravessa um novo momento. Junto a alguns artistas, deixa de ser a imagem da representação para tornar-se matéria e espaço real de ação. Nesse momento destaca-se a Land Art, movimento que aborda a natureza e especialmente a paisagem de uma maneira muito singular. Artistas como Robert Smithson, Michael Heizer, Nancy Holt, Walter de Maria, Richard Long, Andy Goldsworthy, Christo & Jeanne-Claude, Jim Denevan, entre outros, intervêm diretamente no ambiente, criando trabalhos efêmeros e monumentais, muitas vezes constituídos unicamente com elementos naturais. As proposições artísticas saem dos museus e galerias de arte, se articulam com o ambiente natural. Projetos como *Duplo negativo* (1969), de Michael Heizer, *Wrapped Coast* (1969), de Christo e Jean-Claude, e *Spiral Jetty* (1970), de Smithson, são marcantes nesse período.

Nas décadas seguintes, desdobram-se outras vertentes como a Earth Art, a Nature Art, a Ecological Art e a Environmental Sculpture. Como desdobramentos da Land Art, apontam novas questões, a exemplo do diálogo entre arte e questões relacionadas aos problemas ambientais. Artistas como Jim Denevan, Sylvain Meyer e Giuliano Mauri trabalham enfatizando os elementos naturais, o ambiente, a luz, o vento, o tempo e os organismos vivos e mutáveis. Produzem obras que não modificam ou representam a natureza, mas colaboram com ela, em uma ação de respeito e coautoria.

Em 1979, Rosalind Krauss publica no número 8 da revista *October* o texto “Sculpture in the expanded field”. Oferecendo uma estrutura conceitual capaz de abarcar as transformações materiais e espaciais que caracterizavam a produção tridimensional na época e sua relação com a paisagem e a arquitetura, esse texto se tornou, nos anos subsequentes, um marco de grande importância.

A partir das considerações de Krauss, a paisagem e a arquitetura emergem como polos complementares e, ao mesmo tempo, opostos na redefinição do campo da escultura. Se, durante séculos, a escultura esteve ligada à lógica do monumento, vertical, fixo, simbólico, o século XX testemunhou seu deslocamento em direção a um território em que o espaço e o lugar deixaram de ser apenas suportes, tornando-se parte constitutiva da obra. Para Krauss, o binômio paisagem/arquitetura torna-se eixo estruturante de um pensamento artístico pós-moderno.

A paisagem, na perspectiva de Krauss, não é apenas o espaço natural, mas uma construção cultural que absorve o gesto humano sem se reduzir à arquitetura. Ela representa a dimensão aberta, fluida e horizontal, contraposta à rigidez do construído. A arquitetura, por sua vez, é a expressão do controle formal e da organização do espaço, o território do abrigo, do limite e da verticalidade. Quando o artista pós-moderno opera no limiar entre esses dois domínios, o resultado não é mais uma “escultura” no sentido tradicional, mas um híbrido espacial, uma obra que é simultaneamente lugar e forma, território e estrutura.

Smithson, com a obra *Spiral Jetty*, e Robert Morris, com *Observatory*, exemplificam essa fusão. Em ambos, a obra deixa de ser um objeto isolado e passa a articular o entorno, criando uma continuidade entre o natural e o construído. Esses trabalhos não se limitam a ocupar o espaço, eles redefinem o espaço, tornando-se experiências que envolvem deslocamento, orientação e percepção ambiental. A paisagem torna-se arquitetura expandida; a arquitetura, por sua vez, dissolve-se na paisagem.

Figura 42 — *Spiral Jetty* (1970) — Robert Smithson



Fonte: Ecoarte, 2025²⁷.

Figura 43 — *Observatory* (1971) — Robert Morris



Fonte: Sense Atlas, 2025²⁸.

²⁷ Disponível em: <https://ecoarte.info/spiral-jetty-robert-smithson>. Acesso em: novembro de 2025.

²⁸ Disponível em: <https://www.sensesatlas.com/the-flevoland-observatorium/>. Acesso em: novembro de 2025.

Krauss identifica nesse processo uma inversão lógica, em que aquilo que antes era “não-arquitetura” torna-se paisagem, e o que era “não-paisagem” torna-se arquitetura. Essa operação amplia o campo da arte, libertando-a das fronteiras do meio e introduzindo uma nova topologia estética, o campo ampliado. Nesse contexto, obras que exploram tanto a estrutura quanto o terreno, o interior e o exterior, instauram um novo modo de pensar a forma, em que o espaço deixa de ser cenário para tornar-se conceito.

A relação entre paisagem e arquitetura no pensamento de Krauss é uma metáfora para a condição pós-moderna da arte, em que a arte já não se define por materiais ou técnicas, mas por operações conceituais que reconfiguram os limites entre natureza e cultura. No interstício, onde não há nem paisagem, nem arquitetura, surgiria o verdadeiro espaço da criação contemporânea, um território expandido onde a arte debate, constrói e se insere.

Em determinado momento da arte moderna, a escultura deixa de ser objeto isolado e adere à arquitetura, como nas construções de Richard Serra, que tensionam o espaço e o corpo do espectador. A proximidade entre escultura e arquitetura é, contudo, apenas o ponto inicial de um processo de expansão. Logo a escultura se emancipa, afastando-se dos limites do edifício e se inscrevendo diretamente no território, na natureza, no terreno aberto; transforma-se em intervenção na paisagem.

Quando a escultura se desloca para o campo, como em *Duplo negativo*, de Michael Heizer, ou *Spiral Jetty*, de Robert Smithson, a própria paisagem se torna o material da obra. O solo, a rocha, o desnível e o vazio passam a constituir a substância do gesto escultórico. Nesse sentido, como propõe Rosalind Krauss, a escultura passa a existir no espaço entre a arquitetura e a paisagem, ocupando o que ela denomina de campo ampliado, uma zona conceitual em que o objeto deixa de ser uma forma autônoma e se torna um processo de relação com o lugar.

Para Smithson, uma obra de arte não deve se limitar ao estúdio ou ao objeto final, mas se expandir para os *earth projects*, lidando diretamente com os processos naturais de desintegração, sedimentação e entropia. Smithson vê o artista como alguém que organiza a desordem da terra e do pensamento em

padrões efêmeros, reconhecendo o tempo, a ruína e o desgaste como elementos constitutivos da criação. Assim, a paisagem deixa de ser um cenário e passa a ser um campo ativo de transformação estética e conceitual, uma geologia mental onde o próprio ato artístico é um modo de pensar o mundo em sua constante decomposição e recriação.²⁹

A intervenção artística na paisagem assume, então, o sistema da escultura. A matéria natural é convertida em matéria simbólica, e o espaço geográfico é reinterpretado como forma plástica. A paisagem deixa de ser mero suporte ou cenário e passa a ser incorporada à lógica da escultura, participando de sua estrutura formal e conceitual. O gesto do artista não é apenas construtivo, mas também revelador, explicitando as tensões do terreno, suas medidas, sua escala, seus vazios.

Para Krauss, os processos de trabalho do final dos anos 1960 e 1970 expandem a lógica da escultura. Refletem a passagem do modernismo ao pós-modernismo, em que a obra não é mais definida por seu meio, mas pela operação que estabelece entre termos culturais opostos, natureza e cultura, paisagem e arquitetura, presença e ausência. A paisagem, nesse contexto, não é apenas o lugar da intervenção, mas também a forma do pensamento estético, um espaço onde a arte pensa o mundo pela própria transformação do terreno.

O *Duplo negativo*, de Michael Heizer, sob a ótica de Krauss, representa um ponto de virada na história da escultura, o momento em que a obra abandona o pedestal, o museu, e até o próprio objeto, para se inscrever diretamente na paisagem. A escultura, que durante séculos ocupou o lugar do monumento, vertical, simbólica e centralizada, agora torna-se ausência, fenda, intervenção negativa. Heizer não ergue uma escultura, mas escava.

²⁹ SMITHSON, Robert. A sedimentation of the mind: earth projects. **Artforum**, New York, v. 7, n. 1, p. 44–50, set. 1968. Disponível em: <https://holtsmithsonfoundation.org>. Acesso em: maio de 2025.

Figura 44 — *Duplo negativo* (1969) — Michael Heizer



Fonte: Double Negative Tarasen, 2026³⁰.

Essa obra é constituída de duas imensas trincheiras que cortam o deserto de Nevada, nos Estados Unidos, escavadas nas bordas opostas de um desfiladeiro. O gesto de Heizer é simultaneamente físico e conceitual, pois ao retirar 240 mil toneladas de rocha, ele cria uma obra que só existe na tensão entre o que foi removido e o que permanece. Essa negatividade é o que Krauss chamaria de operação “nem/nem”, nem arquitetura, nem paisagem, mas uma interseção entre ambas.

Na lógica do campo ampliado proposta por Krauss (1979), a obra de Heizer ocupa o eixo da paisagem associada à não-paisagem. A obra só pode ser compreendida como uma articulação entre o natural e o construído, entre a geologia e a ação humana. Não há ali edificação nem monumento; há, em vez

³⁰ Disponível em: <https://doublenegative.tarasen.net/double-negative>. Acesso em: novembro de 2025.

disso, uma topologia do pensamento, um gesto que transforma o espaço em linguagem. Heizer faz da paisagem uma estrutura formal, mas sem domá-la, sua escultura é um corte que evidencia o poder e o limite da intervenção humana sobre o território.

A paisagem, nesse contexto, deixa de ser pano de fundo e se torna o próprio corpo da obra. Como nas análises de Krauss, ela se converte em um meio ativo, um campo de operações onde o espaço é reorganizado segundo lógicas que não são mais arquitetônicas, mas existenciais e perceptivas. O vazio entre as duas escavações é o que dá sentido à obra, transformando o intervalo em matéria plástica.

Duplo negativo encarna a ideia de que a escultura contemporânea não é mais um objeto, mas uma condição espacial. Heizer expande o campo da arte para dentro da terra, dissolvendo as fronteiras entre obra e mundo. Na leitura de Krauss, é nesse gesto, no ato de converter o deserto em estrutura simbólica, que a escultura se reinventa como pensamento, como um modo de habitar a paisagem não pela forma, mas pela sua ausência.

A produção artística em seu percurso histórico não apenas remodela o gênero paisagem, mas expande a própria noção do projeto escultórico. De objeto autônomo e estático, ela passa a ser ambiente, processo e experiência sensorial. Desse modo, o pensamento sobre a paisagem no campo da arte não se reduz à representação visual da natureza, mas constitui um modo de pensar e intervir no mundo, em alguns casos com seus próprios elementos. Ao interagir com o ambiente, o artista torna-se coautor de uma geografia sensível, e sua obra, simultaneamente, se reconfigura e é reconfigurada pela paisagem e pelo tempo.

Glória Ferreira analisa a Land Art como uma ruptura com o sistema tradicional da arte e uma redefinição da relação entre obra, artista, natureza e público. Sua análise sobre esse movimento explicita a paisagem como meio, em vez de cenário, enfatizando que o terreno, os deslocamentos, as condições atmosféricas e as negociações de acesso ao local da obra integram a gramática dos trabalhos. A autora toma como referência central o trabalho de

Walter De Maria, articulando sua produção com a reflexão sobre o papel da paisagem na arte contemporânea.³¹

Os materiais naturais (terra, pedra, areia, água, etc.) deixam de ser apenas suportes e passam a carregar significados culturais próprios. Segundo Ferreira, “se a natureza é uma parceira e a paisagem é um local, o material bruto de arte, em que medida poderíamos classificar a Land Art com a arte da paisagem?”.³²

Para Ferreira, a obra *The lightning field* (1977), de Walter De Maria, é um exemplo dessa nova concepção. Situada no deserto do Novo México, o trabalho convida o visitante a permanecer 24 horas no local, vivenciando o isolamento e a interação entre céu e terra. O trabalho incorpora as condições de acesso, o tempo de permanência e o deslocamento do espectador como partes essenciais da experiência artística. De Maria define o isolamento como a “essência da Land Art”, pois o afastamento do mundo urbano e institucional permite uma experiência sensorial e espiritual de reconexão com o ambiente.

Figura 45 — *The lightning field* (1977) — Walter De Maria



Fonte: Gagosian, 2026³³.

³¹ FERREIRA, 2021.

³² *Ibid*, p. 109-113.

³³ Disponível em:

<https://gagosian.com/quarterly/2021/07/12/essay-light-lightning-wonder-reactions-walter-de-marias-lightning-field/>. Acesso em: fevereiro de 2026.

Nesse sentido, o deslocamento geográfico é parte integrante do sentido da obra. A travessia, a orientação e a desorientação se tornam elementos constitutivos e o tempo e o corpo passam a ser os mediadores da experiência. Ir até a obra não é apenas deslocar-se fisicamente, mas vivenciar um estado de suspensão temporal, “onde não estamos em parte alguma”. Essa dimensão fenomenológica, que exige atenção e entrega.³⁴

A autora identifica três principais linhas de ação dentro da Land Art: a vertente cosmológica e arquetípica, representada por Walter De Maria, na qual a arte busca uma ligação com forças universais e o cosmos; a vertente ecológica, voltada à restauração de ambientes degradados, como nas obras de Alan Sonfist e Robert Smithson; e a vertente documental, em que a obra é registro ou vestígio da experiência do artista, como nas caminhadas de Richard Long.

Essas abordagens, embora distintas, compartilham a ideia de que a arte deve gerar uma experiência do invisível, um encontro com “outra coisa” além da própria obra, como observa Gilles Tiberghien. A paisagem é, assim, simultaneamente meio e mensagem, não um simples pano de fundo, mas o próprio campo da experiência estética.³⁵

A reflexão de Ferreira sobre a paisagem como meio se conecta à discussão proposta por Miwon Kwon sobre o *site-specific*. Ambas apontam para uma mudança crucial na arte contemporânea, a passagem da obra enraizada em um espaço natural para uma prática relacional, que articula lugar, instituição e comunidade. Se na Land Art o espaço era físico, em Kwon ele se torna também discursivo e social.

Nesse contexto, Miwon Kwon analisa a transformação do conceito de *site-specificity* na arte contemporânea, mostrando como o vínculo entre obra e lugar passou de uma fixação física a uma rede relacional que envolve dimensões discursivas, institucionais e sociais. A autora explica que a escultura modernista buscava autonomia espacial ao absorver o pedestal e tornar-se “transportável, sem lugar e nômade”, revelando uma indiferença ao espaço em que se encontrava. O surgimento da arte *site-specific*, no final dos anos 1960,

³⁴ FERREIRA, 2021, p. 112.

³⁵ *Ibid.*, p.114.

representou uma reversão desse paradigma, uma vez que as obras passaram a ser determinadas pelo contexto ambiental, recusando a mobilidade e a lógica mercantil da arte modernista. Essa mudança implicou uma abordagem fenomenológica do espaço. O espaço artístico deixou de ser percebido como uma tábula rasa e passou a ser experimentado corporalmente, no aqui e agora, pela presença do espectador, em uma experiência sensorial direta, o que Michael Fried chamou de “teatralidade”.³⁶

Se a escultura moderna absorveu seu pedestal/base para romper sua conexão com ou expressar sua indiferença ao site, tornando-se mais autônoma e auto-referencial, e portanto transportável, sem lugar e nômade, então trabalhos *site-specific*, quando emergiram no despertar do minimalismo, no final da década de 1960 e início da seguinte, forçaram dramática reversão nesse paradigma modernista.”³⁷.

Nas primeiras manifestações da arte *site-specific*, estabeleceu-se uma relação indissociável entre obra e lugar, de modo que a remoção de uma peça equivalia à sua destruição. Artistas como Robert Barry e Richard Serra afirmaram que suas obras só existiam plenamente em seus contextos originais. Serra declarou que *Tilted Arc* foi concebida para a Federal Plaza, em Washington D.C., e que sua remoção significaria a destruição da obra. Esse posicionamento definiu o site não apenas como um ponto físico, mas como parte constituinte do significado da obra, integrando-a à topografia, à escala e à organização perceptiva do espaço.

Com o passar do tempo, o conceito de *site-specific* expandiu-se para além da fixidez material e passou a englobar dimensões discursivas, institucionais e sociais. A arte começou a dialogar com contextos políticos e simbólicos, questionando a neutralidade dos espaços e o papel das instituições. Assim, o site tornou-se uma construção conceitual e relacional, podendo ser tanto o espaço físico quanto o discurso crítico ou o tecido social que o circunda. Essa ampliação refletiu o deslocamento da arte contemporânea

³⁶ KWON, 2008, p.168.

³⁷ *Ibid.*

para um campo interdisciplinar, no qual o lugar se transformou em um campo de relações, e não apenas em cenário³⁸.

Na virada do século, Kwon observou o surgimento de um novo paradigma, o da mobilidade global. As práticas artísticas tornaram-se nômades, transitando entre diferentes contextos e comunidades. Contudo, a autora adverte para o risco de essa mobilidade se tornar uma glamourização do nomadismo, vinculada ao privilégio de trânsito e à ideologia neoliberal da “liberdade de escolha”, a ideia de que se pode pertencer a “qualquer lugar, todos os lugares e nenhum lugar”. Ela ressalta que a capacidade de adotar identidades múltiplas e transitórias não é igualmente acessível a todos, pois está relacionada ao poder e à desigualdade de mobilidade.

Como alternativa a essa superficialidade nômade, Kwon propõe uma postura inspirada na “dupla mediação” de Kenneth Frampton, um equilíbrio entre mobilidade e especificidade. Essa abordagem sugere que a arte deve ser capaz de articular relações locais e globais de modo crítico, transformando encontros efêmeros em compromissos duradouros. A autora conclui que apenas práticas artísticas com sensibilidade relacional podem evitar que a sucessão de experiências espaciais se torne uma “serialização indiferenciada”, preservando o vínculo social e histórico que dá sentido à arte contemporânea. Kwon propõe que as práticas artísticas contemporâneas devem superar tanto o localismo quanto o nomadismo superficial, buscando uma forma de especificidade relacional que mantenha o compromisso com os contextos em que se inserem. É nesse sentido que a autora afirma:

Só essas práticas culturais que têm essa sensibilidade relacional podem transformar encontros locais em compromissos de longa duração e intimidades passageiras em marcas sociais permanentes e indelévels – para que a sequência de lugares que habitamos durante a vida não se torne generalizada em serialização indiferenciada, um lugar após o outro.³⁹

³⁸ *Ibid*, p.175.

³⁹ KWON, 2008, p. 184.

A partir das formulações de Kwon, a arte passa a considerar o lugar como uma rede de relações. Nessa perspectiva se insere a leitura de Samuel Rama, que acrescenta um novo elemento a esse debate, o papel do registro e da imagem como parte integrante da experiência espacial. Em sua visão, a fotografia não apenas documenta, mas participa do processo escultórico.

No campo da escultura, Samuel Rama observa como a integração da paisagem ao ‘campo do escultórico’ exigiu o uso sistemático da fotografia como meio de documentação e de tradução de intervenções realizadas na natureza, que pela ação do tempo, sua apreciação poderia ser limitada ou impossível. Essa ampliação do campo escultórico prepara o surgimento da Land Art nos anos 1960 e 1970, quando artistas como Richard Long e Robert Smithson deslocam a escultura para a paisagem real. Long, em *A line made by walking* (1967), desenha uma linha na relva com o próprio corpo, e a fotografia torna-se a única forma de existência da obra. Smithson, com *Spiral Jetty*, cuja visibilidade depende das marés, pois, quando submersa, resta apenas o registro fotográfico. Como ressalta Rama, “a fotografia deixa de ser registro e se torna o lugar da escultura”.⁴⁰

Figura 46 — *A line made by walking* (1967) — Richard Long



Fonte: Artlyst, 2026⁴¹.

⁴⁰ RAMA, 2012, p. 141-145.

⁴¹ Disponível em:

<https://artlyst.com/richard-long-a-line-made-by-walking-1967-significant-works-sue-hub-bard>. Acesso em: janeiro de 2026.

Segundo Rama, outros artistas exploram essa fusão entre fotografia e escultura. O casal Bernd e Hilla Becher registra construções industriais em séries metódicas denominadas *Esculturas Anônimas*, um exemplo emblemático da dissolução entre imagem e volume. Já o português Alberto Carneiro, em obras como *Trajeto de um corpo* (1977), transforma o deslocamento físico do artista pela paisagem em ação escultórica, tendo a fotografia como vestígio e inscrição do corpo no espaço. Ele demonstra que, ao dialogar com a fotografia e com a paisagem, a escultura contemporânea se torna uma arte do espaço expandido. A imagem não substitui o objeto, mas o prolonga. A paisagem, antes contemplada, é agora percorrida, habitada e transformada, convertendo-se num campo onde arte, natureza e memória se fundem.

Nesse contexto, a fotografia se insere como infraestrutura crítica. Para Rama, o registro fotográfico não apenas documenta a ação, mas ordena séries, produz escalas comparativas, permite ao público compreender transformações e introduz uma temporalidade própria à obra. Isso tem efeitos diretos no processo construtivo, pois a documentação tem de ser planejada como parte do projeto, e há necessidade de pensar o que será visto no local e o que será o registro estético. Ao mesmo tempo, a leitura da paisagem, apresentada por esses registros, propõe que esse processo seja também interpretado como produção estética.

O texto “Deslocamentos”, de Richard Serra⁴², fala sobre a concepção e o processo de construção da obra *Shift* (1970–1972), instalada em King City, no Canadá. A escultura é formada por seis paredes de concreto que seguem as curvas naturais do terreno, conectando duas colinas separadas por um vale. Serra descreve que a ideia surgiu da experiência de caminhar pelo local e perceber que a visibilidade entre duas pessoas que se moviam em sentidos opostos delimita naturalmente o espaço da obra. Essa observação levou o artista a criar uma escultura que integra corpo, espaço e percepção,

⁴² SERRA, Richard. Deslocamentos. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas:** anos 60/70. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p. 325–329.

estimulando o visitante a perceber as variações do solo e do horizonte à medida que se desloca.

Figura 47 — *Shift* (1970–1972) — Richard Serra



Fonte: The Collector, 2026⁴³

Shift, nesse sentido, propõe uma relação ativa entre o espectador e o ambiente, em que o ato de caminhar se torna parte essencial da experiência estética. Dessa forma, Serra desloca o foco da escultura tradicional, centrada na forma, para uma experiência imersiva, processual e temporal, em que o espaço deva ser dominado pelo espectador/público

A arquitetura, por sua vez, é absorvida pela arte como processo construtivo. Não se trata mais de construir edifícios, mas de compreender o construir como operação estética. A escultura contemporânea incorpora a lógica material e técnica da arquitetura, transformando o processo de edificação em procedimento artístico. É o que Krauss observa ao destacar como os processos industriais, estruturais e espaciais, visíveis em artistas

⁴³ Disponível em: <https://www.thecollector.com/richard-serra>. Acesso em: Janeiro de 2026.

como Júlio González, Anthony Caro e os minimalistas, tornam-se parte da gramática escultórica.

O diálogo entre escultura, paisagem e arquitetura está muito presente nas produções de artistas contemporâneos. Podemos mencionar Cornelia Konrads por traduzir visual e materialmente a tensão entre o construído e o natural, transformando a teoria do campo ampliado em experiência sensorial. Konrads possui uma produção marcada pela integração entre natureza e construção, revelando uma assimilação dos processos e da estética da arquitetura. Em suas obras, a artista adota uma postura que se aproxima do raciocínio projetual e subverte as finalidades utilitárias da construção para instaurar experiências poéticas do espaço. A obra *Still life with tree* (2008) é exemplar nesse contexto, pois trata-se de uma estrutura semelhante a um telhado emergindo do solo, atravessada por uma árvore viva. A artista simula, assim, um fragmento de arquitetura, o vértice de uma casa que, em vez de abrigar, é “tomada” pela paisagem. A árvore que atravessa a estrutura mostra o embate entre o construído e o natural, entre a rigidez do cálculo e o crescimento natural da natureza. Essa tensão é característica do pensamento escultórico contemporâneo que se desloca do objeto autônomo para a relação entre termos antes excludentes, como arquitetura e paisagem.

Ao inserir suas obras na paisagem, cria passagens, enquadramentos e interrupções que reorganizam a experiência do lugar. Essa relação direta com o entorno aproxima sua prática das intervenções *site-specific*, nas quais o trabalho é concebido a partir das condições topográficas, históricas e visuais de um espaço determinado. Nesse sentido, cada instalação de Konrads constitui uma reflexão sobre o lugar e sobre a coexistência entre natureza e artifício.

A presença estética da arquitetura no trabalho de Konrads é evidente tanto em relação aos materiais quanto no seu processo construtivo das obras. Madeira, telhas, concreto e argamassa são empregados com precisão técnica, mas sempre em situações paradoxais, em que o que deveria sustentar parece flutuar; o que deveria delimitar, abre-se. Essa inversão de funções revela a apropriação crítica da estética e processual da arquitetura pela escultura contemporânea. A lógica construtiva, herdada do campo arquitetônico, é

submetida a uma subordinação que desafia a “regularidade” da sua aplicação. Assim, a artista faz da técnica construtiva um meio expressivo, convertendo a estabilidade em linguagem da incerteza.

Figura 48 — *Still life with tree* (2008) — Cornelia Konrads



Fonte: Ellefant, 2025⁴⁴.

Dessa forma, Cornelia Konrads demonstra como a escultura contemporânea assimilou a lógica processual e a arquitetura. A artista emprega materiais e técnicas do fazer construtivo, mas os ressignifica, produzindo uma arquitetura sem função e uma escultura que incorpora o espaço como forma de experiência. Suas obras revelam um território em transformação, onde o humano e o natural se interpenetram. Assim, ao observarmos essas práticas contemporâneas, percebemos que a paisagem permanece como eixo estruturante da escultura, mesmo quando mediada pela arquitetura ou pela técnica.

⁴⁴ Disponível em: <https://elephant.art/cornelia-konrads-still-life-with-tree-2008>. Acesso em: junho de 2025.

Depois de atravessar as múltiplas transformações da paisagem, da representação pictórica à intervenção ambiental, retornamos a Cauquelin, cuja reflexão oferece um fechamento conceitual. Se antes a paisagem era invenção do olhar, agora ela se torna produto das mediações, revelando uma “segunda natureza” em que arte, imagem e ambiente se confundem.

Cauquelin aprofunda sua reflexão sobre a paisagem como construção simbólica, mostrando como, na contemporaneidade, ela se transforma em uma “segunda natureza”. Essa nova forma de paisagem não substitui a antiga, mas a prolonga em outro plano, o das imagens, das mídias e das telas. A natureza, que antes era observada diretamente, agora é filtrada por câmeras, fotografias, vídeos e satélites. Assim, o espaço visível deixa de ser apenas físico e torna-se também um produto das técnicas de reprodução e difusão.⁴⁵

A autora explica que essa passagem reflete uma mudança na própria experiência do olhar. A paisagem já não se forma diante do horizonte natural, mas no interior dos dispositivos de mediação. O mundo é continuamente representado, enquadrado, transmitido e comentado e, nesse processo, o homem passa a viver em meio a um fluxo incessante de imagens. Essa condição gera o que a autora chama de “segunda natureza”, um ambiente simbólico, feito de signos, ícones e simulacros, que se sobrepõe à natureza real. Segundo ela, “a paisagem não desapareceu; ela mudou de estado. Tornou-se imagem entre as imagens, natureza de segunda geração.”⁴⁶ Assim, o ato de ver a paisagem já não é o mesmo. O olhar, antes contemplativo, torna-se móvel, fragmentado e mediado por telas. A experiência sensível é substituída pela observação indireta. A paisagem passa, então, a se comportar como uma rede de representações, uma construção contínua que reflete os modos de percepção e de circulação de imagens no mundo contemporâneo.

Cauquelin alerta que essa segunda natureza não é menos real que a primeira. Pelo contrário, é nela que vivemos cotidianamente. As cidades, os anúncios luminosos, as imagens de satélite e os panoramas digitais compõem um novo tipo de paisagem, em que a técnica se torna extensão da sensibilidade humana.

⁴⁵ CAUQUELIN, 2007, p.175.

⁴⁶ *Ibid*, p.180.

Nesse contexto, a paisagem permanece “viva”, mas sob novas formas. Do jardim clássico ao horizonte urbano e da tela renascentista à tela eletrônica, a paisagem é sempre uma tradução cultural do mundo, um espelho da relação entre o homem e sua percepção. A “segunda natureza” de Cauquelin é a paisagem do nosso tempo, uma síntese entre o real e o virtual, entre o olhar e a máquina, entre o visível e o imaginário.⁴⁷

⁴⁷ CAUQUELIN, 2007, p. 190.

3 CONSTRUÇÃO ESCULTÓRICA, ESPAÇO PÚBLICO E PRIVADO: RISCO E FRACASSO

Entende-se aqui por construção escultórica não apenas o processo técnico de construir uma forma em um espaço, mas o conjunto de ações, decisões e imprevistos que constituem o gesto de fazer da escultura uma proposição material e performativa. O termo, portanto, amplia o entendimento entre técnica e poética, em que o gesto de construir não é apenas um meio para atingir uma forma final, mas um acontecimento prático e conceitual. Essa perspectiva permite compreender certas práticas contemporâneas, para as quais o ato construtivo, a experiência e o risco se tornam parte expressiva da obra.

Na produção contemporânea, o risco e o fracasso deixaram de representar incoerência ou ameaças à realização da obra e passaram a fazer parte de dimensões essenciais de uma poética. O fazer artístico, como processo poético aberto, reconhece o erro e o imprevisto como instrumentos da experiência e da reflexão. Esse modo de pensar e trabalhar redefine o fracasso e o risco, fazendo com que possam participar da obra, sendo percebidos na migração das proposições escultóricas do espaço privado para o espaço público.

Segundo Michael Archer⁴⁸, nas décadas de 1960 e 1970 a arte contemporânea passou a desafiar de forma explícita o sistema comercial e institucional que delimitava o espaço de visibilidade das obras. O ambiente das galerias e museus, compreendido como extensão do mercado capitalista, impunha à arte um caráter de mercadoria, confinando-a a uma esfera privada e controlada. Nesse contexto, o deslocamento para o espaço público representou não apenas uma mudança de cenário, mas um gesto político de recusa. A arte no espaço público tornou-se, assim, uma estratégia para contornar a lógica da

⁴⁸ ARCHER, Michel. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins fontes, 2001.

propriedade, do poder e da mediação institucional, buscando um contato direto com o público e com o meio social.

Christo e Jeanne-Claude são exemplos desse processo de transformação. Seus projetos *Wrapped Coast* (1969), *Valley Curtain* (1972) e *Running Fence* (1976) envolveram extensos períodos de planejamento e negociação com comunidades, autoridades e engenheiros, além da participação de muitos colaboradores. São trabalhos que romperam com a noção de execução individual e isolada do artista. Segundo Archer (2001), o processo era tão ou mais importante que o resultado final, com suas reuniões públicas, consultas e discussões com os habitantes locais, convertendo o ato artístico em um acontecimento social e político.

Figura 49 — *Wrapped Coast* (1969) — Christo & Jeanne-Claude



Fonte: Christo Jeanne-Claude, 2026⁴⁹.

⁴⁹ Disponível em: <https://christojeanneclaude.net/artworks/wrapped-coast>. Acesso em: janeiro de 2026.

Figura 50 — *Valley Curtain* (1972) — Christo & Jeanne-Claude



Fonte: Christo Jeanne-Claude, 2026⁵⁰.

Figura 51 — *Running Fence* (1976) — Christo & Jeanne-Claude



Fonte: Christo Jeanne-Claude, 2026⁵¹.

⁵⁰ Disponível em: <https://christojeanneclaude.net/artworks/valley-curtain>. Acesso em: Janeiro de 2026/

⁵¹ Disponível em: <https://christojeanneclaude.net/artworks/running-fence>. Acesso em: Janeiro de 2026.

A natureza dessas intervenções exigia que os artistas estivessem nas estruturas burocráticas e ambientais que regulavam o uso do espaço público, buscando autorizações e licenças para a viabilidade técnica e estudos de impacto ambiental. Assim, enquanto o espaço privado do ateliê e das galerias consistia em um terreno de experimentação formal e controle autoral, o espaço público impunha um campo de negociações e incertezas, onde o risco e o fracasso não eram apenas da ordem artística, mas também logísticos e institucionais. A temporalidade efêmera de suas obras, destinadas a desaparecer após um curto período, reforçava a dimensão de impermanência e risco como parte constitutiva da criação.

Além de deslocar a arte do circuito comercial, Christo e Jeanne-Claude colocaram em questão o papel do público como espectador passivo. Suas obras, pela escala e pelo envolvimento social, transformavam a experiência artística em participação coletiva, buscando dissolver as fronteiras entre artista, obra e sociedade. Essa postura refletia uma crítica direta à ideia de arte como objeto a ser possuído. A arte, agora, era vivida, compartilhada e muitas vezes impossível de ser comercializada.

Como observa Rosalind Krauss⁵², a arte pública que emergiu nesse período não apenas recusou a economia de mercado das galerias, mas propôs uma nova forma de articulação entre arte e espaço, como um território expandido entre paisagem e arquitetura, entre o social e o institucional. Nesse campo, a distinção entre espaço público e privado torna-se uma questão de estrutura e de experiência.

Essa redefinição do campo escultórico abre espaço para compreender as práticas que colocam o risco e o processo construtivo como parte essencial da obra. É nesse contexto que se insere a produção de Chris Burden, cuja investigação sobre o gesto de construir e o acaso evidenciam, nesse cenário, essas transformações.

Nessa perspectiva, podemos nos aproximar da produção de Chris Burden que, em 1984, durante uma residência artística no Art Park, na cidade de Lewiston, no estado de Nova York, Estados Unidos, criou a primeira versão

⁵² KRAUSS, 2007.

de *Beam Drop*. A execução ocorreu como uma performance, em que 50 vigas de aço em perfil “I”, içadas por um guindaste, eram liberadas, uma a uma, sobre uma caixa com concreto ainda fresco. As vigas, ao cair aleatoriamente, penetravam e se fixavam no cimento e ali permaneciam ancoradas no ponto em que paravam. Três anos depois, essa obra foi desmontada pelo próprio artista.⁵³

Em 2008, Burden recriou a obra no Instituto Inhotim, em Brumadinho, Minas Gerais, integrando-a ao acervo permanente do parque. Nesta segunda montagem, foram empregadas 71 vigas metálicas de diferentes comprimentos e formatos, seguindo o mesmo princípio construtivo da versão de 1984. As peças foram içadas a cerca de 40 metros e soltas individualmente sobre uma piscina de concreto fresco com planta aproximada de 11 x 11 metros. As posições de repouso das vigas após a queda determinavam a formação final do conjunto, sem correção posterior de posição ou orientação.

O processo construtivo empregado em *Beam Drop* é o elemento provocador de sua estética, intenso e não-linear, que define tanto a forma resultante quanto o estatuto da obra enquanto proposição resultante por meio de ação da gravidade, sem que exista intenção de adaptá-la visualmente. O método construtivo e performático é tão instigante quanto a própria obra, em que o risco do fracasso é inerente ao seu processo, desde a instabilidade do lançamento até a possibilidade de um resultado que diverge do que se projeta no plano, e incorporado visivelmente em seu resultado.

⁵³ O Art Park é um parque de esculturas criado em 1974 no estado de Nova York, concebido como espaço para experimentação em escala territorial e para trabalhos realizados no próprio local de exibição. Sua primeira temporada foi dedicada a Robert Smithson — o projeto havia sido iniciado enquanto o artista ainda estava vivo, embora a inauguração tenha ocorrido após sua morte. Ao longo da década seguinte, o parque recebeu artistas ligados a vertentes do pós-minimalismo e da arte processual, que desenvolveram obras temporárias, intervenções, instalações e proposições ambientais na área. Entre os nomes que trabalharam ali podem ser mencionados Gordon Matta-Clark, Charles Simonds, Dennis Oppenheim, entre outros, compondo um histórico de projetos que empregaram o local tanto como infraestrutura quanto como condicionante do pensamento escultórico. HIRSCH, Faye. Artpark 1974-1984. **Art in America**, 2011. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/artpark-1974-1984-60782/>. Acesso em: 27 jan. 2025.

A partir dessa perspectiva, *Beam Drop* pode ser entendida como uma operação que tensiona o espaço, instaurando um campo em que o risco e o acaso tornam-se elementos estruturais do próprio fazer escultórico. Ao deslocar a escultura para o espaço real, Burden enfrenta não apenas as questões da matéria, mas também as condições do processo construtivo que seu trabalho exige, tema que se torna central ao se pensar a escultura no espaço público.

A experiência de *Beam Drop* evidencia que, para Burden, o fazer escultórico ultrapassa a dimensão formal da escultura. O gesto de soltar vigas no vazio não é apenas um procedimento técnico, mas uma estratégia para converter a ação em pensamento. A imprevisibilidade do resultado, longe de representar uma falha de controle, é o próprio campo de experimentação da obra. É nesse ponto que sua produção se aproxima das reflexões sobre o risco e o erro na arte contemporânea, especialmente nas questões discutidas por Lisa Le Feuvre⁵⁴, para quem o fracasso é não apenas inevitável, mas constitutivo da invenção artística, um gesto de resistência frente à racionalidade do êxito. Ao acolher o erro, o artista desafia a linearidade do progresso e introduz uma dimensão experimental na sua prática. O fracasso, nesse sentido, amplia o campo de possibilidades do fazer.

⁵⁴ LE FEVRE, Lisa (org.). **Failure. London:** Whitechapel Gallery; Cambridge, MA: MIT Press, 2010. (Documents of Contemporary Art).

Figura 52 — Etapas da construção de *Bean Drop* (2008)— Chris Burden, Instituto Inhotim, Minas Gerais



Fonte: Canal do Instituto Inhotim no Youtube, 2026⁵⁵

Figura 53 — *Bean Drop* (2008) — Chris Burden



Fonte: Instituto Inhotim, 2026⁵⁶.

⁵⁵ Imagens retiradas do vídeo *Beam Drop Inhotim, 2008* - Chris Burden - Inhotim - Brazil. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yBeU-JmEvFE>. Acesso em: janeiro de 2026.

⁵⁶ Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/en/item-do-acervo/beam-drop-inhotim-chris-burden>. Acesso em: Janeiro de 2026.

Le Feuvre descreve como Chris Burden integra a possibilidade de falha ao desenvolvimento de seus trabalhos, tomando o risco do fracasso como oportunidade para testar limites e expectativas. A autora menciona uma declaração do artista, na qual ele observa que algumas obras que considerou entre as mais significativas foram aquelas que não atingiram o efeito previsto, justamente porque nelas o descompasso entre intenção e resultado expôs algo que não seria visível sem o atrito com o erro.

A prática de Chris Burden encena a simples pergunta “o que acontece se você...?”, transformando o risco do fracasso em um espaço de oportunidade ao forçar os limites do possível e cortejar a incompetência. Burden propõe questões que se manifestam por meio de ações e eventos, interrogando estruturas de poder e suposições, introduzindo dúvidas e nunca eliminando completamente o desconhecido. Ele oferece uma série de propostas impossíveis que são então executadas: em cada uma delas é integral a possibilidade e a frustração do fracasso. Isso pode ser visto de modo mais explícito em *When Robots Rule: The Two Minute Airplane Factory*, que assumiu a forma de uma linha de montagem de aviões de modelismo a serem lançados no espaço cavernoso das Duveen Galleries da Tate Britain, em 1999. Embora no papel a máquina fosse capaz da tarefa, na prática apenas um único avião fez o voo — os visitantes se depararam, em vez disso, com técnicos realizando testes e ajustes.

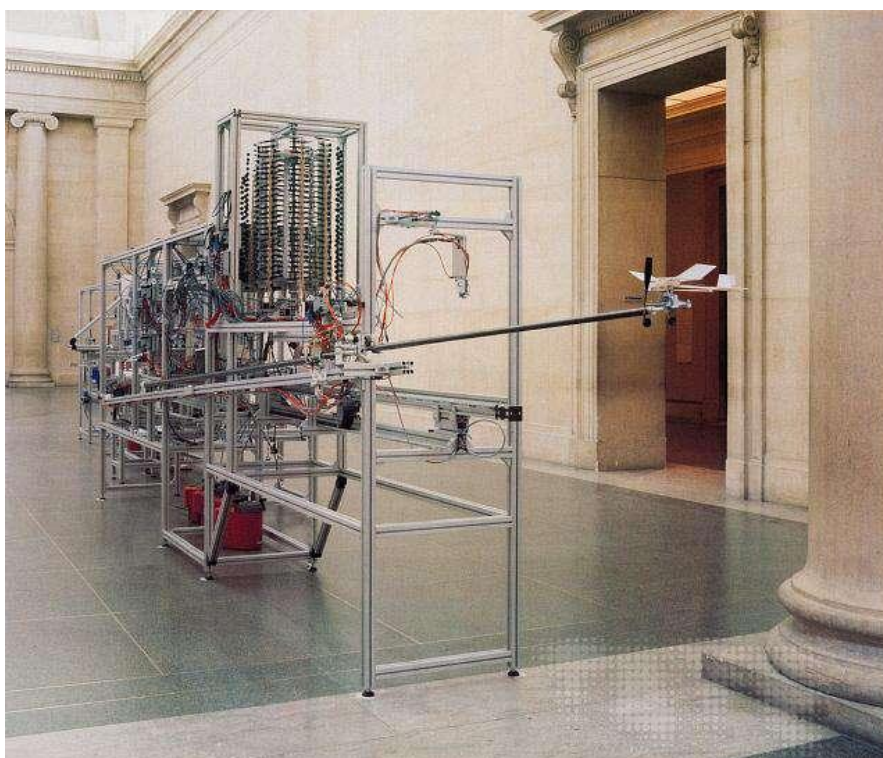
A tecnologia não tem intuição, reflexividade ou capacidade de saber se algo “parece certo”, ainda que o propósito das máquinas seja aumentar a eficiência para além da habilidade da mão humana. Na Tate, o aparente fracasso tornou a obra ainda mais pungente: a incapacidade da máquina de replicar o empenho humano tornou-se uma filosofia poética do fracasso. O único sucesso, contudo, levanta a questão: “e se fosse tentado novamente?”. Com um ajuste, seria possível fabricar incontáveis aviões de modelismo em um dia? Ele observou que “algumas das minhas esculturas favoritas foram aquelas que foram desastres completos. Você fantasia um modo como elas vão ser, você tenta fazer tudo ao seu alcance, e então elas são fiascos totais. É realmente interessante examinar como você pôde estar tão errado.”⁵⁷

Essas experiências revelam um aspecto recorrente na prática de Burden, onde a arte é também campo de teste e experiência, em que a falha se

⁵⁷ LE FEUVRE, 2010, p. 18. Tradução nossa.

torna parte do projeto artístico. Essa lógica experimental se projeta sobre o modo como o artista lida com o espaço, seja ele público ou privado, e com os sistemas que o regulam. É justamente nessa passagem do risco conceitual ao risco físico e institucional que a discussão sobre o processo artístico ganha destaque.

Figura 54 — *When robots rule: the two minute airplane factory* (1999) — Chris Burden



Fonte: Tate, 2026⁵⁸.

Essa condição evidencia também uma distinção entre contextos de produção. No espaço privado, podemos perceber que o risco pode ser assumido como parte integrante do processo, permitindo experimentações construtivas que envolvem incerteza e improviso. Já no espaço público, o risco tende a ser neutralizado por questões de responsabilidade civil que impõem ao artista uma série de mediações. Assim, o risco, entendido também como

⁵⁸ Disponível em:

<https://www.tate-images.com/M03486-Installation-photograph-of-Chris-Burden%27s-%27When.html>. Acesso em: Janeiro de 2026.

campo de descoberta pela experiência, torna-se um elemento do espaço privado, enquanto no espaço público o erro é regulado e previsto na tentativa de ser impedido.

Le Feuvre compilou uma coletânea de reflexões de artistas sobre erro, dúvida e incerteza como fatores da criação. Entre eles, Robert Smithson oferece uma perspectiva que amplia a noção de fracasso observada em Burden, deslocando-a do campo técnico para o campo entrópico, ou seja, como uma condição inevitável e produtiva do fazer artístico. Para Smithson, o erro e o acerto coexistem em tensão constante:

Se você entrasse nessa experiência e respondesse a ela em termos da sua própria vivência — em outras palavras, não há explicação sobre o que é certo ou errado, porque ambos os casos são verdadeiros. Eu não posso dizer “sim, isso está certo” e “não, isso está errado”. De certo modo, ambos existem, então opero em termos de sim e não. Não posso dizer que busco uma coisa e não outra. Há uma espécie de vaivém entre o negativo e o positivo, de modo que o tipo de crítica que tenta postular uma experiência como superior à outra eu acho bastante entediante. Estou igualmente interessado nos fracassos do meu trabalho — e em isolá-los — quanto nos seus sucessos. De muitas maneiras, torna-se fascinante investigar as próprias incapacidades tanto quanto as capacidades. É aí que o aspecto da entropia entra em cena.⁵⁹

Essa passagem mostra a dimensão paradoxal do trabalho de Burden: suas obras não buscam eliminar o fracasso, mas incorporá-lo como parte constitutiva do processo. Assim como em *Beam Drop*, o risco operacional e a imprevisibilidade se tornam elementos estruturais, consolidando a obra como um campo em que a instabilidade e o erro fazem parte da obra.

Considerar a execução de *Beam Drop*, assim como de outros trabalhos que introduzem um desvio em relação a procedimentos construtivos convencionais, abre um campo para compreender de modo mais sistemático como situações de instabilidade e de imprevisibilidade de resultado do método de construção da escultura pública, derivadas de um ato construtivo deliberado, se mostram restritas em determinados aspectos da produção contemporânea, entre eles o próprio espaço onde se instala o trabalho. Em *Beam Drop*, não

⁵⁹ SMITHSON, 1969–1970 *apud* LE FEUVRE, 2010, p. 176. Tradução nossa

apenas a composição final de seus elementos, mas o risco de fracasso operacional e a não-linearidade da montagem consolidam de fato a obra, deslocando a lógica tradicional em que a obra se submete a um resultado da técnica previamente controlada.

Ao contrário de obras desenvolvidas em ambientes privados, em que as decisões de projeto e de montagem podem ocorrer com maior autonomia e com menor interferência de instâncias externas, a inserção da escultura em um espaço de circulação pública desloca o eixo decisório para um quadro ampliado de agentes, normas e condicionantes materiais. Essa especificidade manifesta-se cada vez mais no momento contemporâneo, uma vez que o destino público da obra não é apenas um dado final de exibição, mas um parâmetro que reorganiza o processo desde sua origem. Há uma série de condições para a viabilização de um trabalho, desde a aprovação do projeto aos atestados de capacidade técnica dos profissionais envolvidos. O processo de construção da obra passa a ser regulamentado em função de aspectos determinados, sejam eles de legislação ou demanda, incorporando relações de pré e pós-produção que se tornam também demandas do artista, que podem determinar a existência ou não da obra.

Naturalmente existem legislações específicas em âmbito municipal que regulam a implantação de mobiliário urbano e a instalação de obras artísticas em espaços públicos. Essas determinações podem incluir limites máximos de altura, restrições a perfurações do solo, ou ainda relativas ao bloqueio de vias ou interferência na circulação, bem como exigências técnicas ligadas à infraestrutura urbana disponível, entre outros fatores. A aprovação de um projeto desse tipo pode depender ainda de normativas emitidas por diferentes secretarias, conselhos e instâncias administrativas que, em conjunto, delimitam as condições de viabilidade jurídica e técnica da obra. Soma-se a isso a necessidade de elaboração de um plano de execução que assegure a integridade estrutural e que estabeleça protocolos mínimos de segurança para o uso coletivo do espaço.

A diversidade de exigências e autorizações não é uma questão burocrática somente, mas revela a complexidade do espaço público como

instância coletiva. Cada norma e cada etapa de licenciamento expressam, naturalmente, um pacto entre arte, cidade e responsabilidade. Dessa forma, a arte pública não é apenas uma questão estética, mas também política e institucional, pois sua viabilidade depende da negociação entre o interesse criador do artista e as estruturas que regem o uso do espaço urbano.

No campo legal e administrativo, é indispensável a autorização do poder público municipal, geralmente concedida pelas secretarias de cultura, urbanismo ou de obras. Esse processo inclui o licenciamento urbanístico, que avalia aspectos como uso e ocupação do espaço e o impacto que determinada obra pode causar à circulação, por exemplo. Em locais tombados ou inseridos em áreas de proteção, a intervenção depende ainda da anuência dos órgãos de patrimônio histórico.

Há também as restrições técnicas que visam a assegurar a integridade física da obra e a segurança do público. O projeto deve contar com acompanhamento de profissionais técnicos, como engenheiros, responsáveis por garantir a estabilidade estrutural e a resistência a intempéries. Também é necessário atender às normas de acessibilidade e circulação, evitando obstáculos ao deslocamento de pedestres e cadeirantes. A escolha dos materiais deve considerar critérios de durabilidade e segurança, evitando superfícies cortantes ou que possam se degradar, prevendo, nesse sentido, certa manutenção periódica.

Do ponto de vista ambiental e urbanístico, o projeto pode demandar licenciamento ambiental, especialmente quando há alteração significativa no espaço urbano, como remoção de vegetação ou interferência em áreas verdes. O impacto visual e paisagístico também é considerado na montagem do projeto, sendo este coerente com o projeto visual. Além disso, é essencial mapear a infraestrutura subterrânea, como cabos, redes de água, gás e esgoto, para evitar danos às instalações públicas.

Além disso, há de se considerar os aspectos sociais e culturais que refletem o compromisso da arte pública com o espaço e com o público. Em projetos de maior impacto, pode ser exigida uma consulta pública ou audiência para ouvir a comunidade. Aqui colocamos a seguinte questão: a escultura deve

apresentar coerência estética e simbólica com o espaço em que será instalada, considerando seu contexto histórico, urbano e social?

A relação entre arte pública e espaço urbano, conforme analisa Sylvia Furegatti⁶⁰, tornou-se progressivamente mais complexa à medida que a arte contemporânea passou a habitar o território da cidade. A autora observa que, a partir dos anos 1970, as intervenções artísticas no espaço público deixaram de se restringir à monumentalidade e passaram a envolver novas modalidades de participação e apropriação do espaço comum. Contudo, essa ampliação coincidiu com um processo de reconfiguração do próprio conceito de “público”, marcado pela crescente presença de agentes privados na gestão e financiamento das obras.

Furegatti destaca que, na medida em que o Estado recuou de suas políticas culturais diretas, as instituições privadas, fundações, empresas e parques passaram a desempenhar um papel central na produção e manutenção da arte pública. Esse movimento não apenas alterou a natureza das obras, mas também o estatuto simbólico do espaço em que elas se inserem. O que antes se definia como “espaço público”, entendido como campo de experiência coletiva e democrática, passou a assumir a forma de um espaço público mediado, regulado por lógicas institucionais e econômicas que condicionam a liberdade artística e a experiência do espectador.

Nesse contexto, o “privado” não é apenas o domínio fechado e restrito da propriedade, mas um regime que redefine o público ao introduzir filtros de acesso, gestão e visibilidade. O espaço privado de arte, como museus, centros culturais e, sobretudo, parques institucionais como Inhotim, transforma a experiência da escultura em algo híbrido: acessível, mas controlado; público, mas gerido por parâmetros privados. Como sugere Furegatti, essa ambiguidade expressa uma das tensões centrais da arte contemporânea, como

⁶⁰ FUREGATTI, Sylvia. **Arte e meio urbano**. Elementos de formação da estética extramuros no Brasil. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, 2007. A autora discute o deslocamento do sentido de “público” na arte contemporânea, observando como, a partir dos anos 1970, a presença de instituições privadas na produção e manutenção de obras no espaço urbano passou a redefinir os limites entre o domínio coletivo e o institucional.

a coexistência entre o desejo de inserção social e o controle institucional que limita o risco e a imprevisibilidade.

A partir dessa perspectiva, obras como *Beam Drop* e *Samson*, de Chris Burden, materializam de forma exemplar esse dilema. Ambas só puderam ser realizadas em um espaço privado justamente porque incorporam processos construtivos que desafiam a previsibilidade técnica e o controle absoluto da forma, condições quase impossíveis no regime normativo do espaço público. Assim, a obra de Burden torna visível a tensão entre a liberdade experimental e os dispositivos de poder que moldam o que pode existir no espaço comum.

Em contraste com o espaço público, a construção de obras em áreas privadas sugere que existe um horizonte muito mais amplo de autonomia para o artista e para a equipe técnica. Nessas circunstâncias, a tomada de decisões pode se dar de modo mais experimental, permitindo a adoção de métodos de montagem, sequências operacionais e soluções construtivas que seriam impensáveis sob o sistema normativo do poder público. O espaço privado, em geral, oferece maior liberdade processual, uma vez que as exigências legais e técnicas se concentram em questões de segurança e responsabilidade civil direta dos proprietários e profissionais envolvidos, e não em uma malha de regulações que visam, além do interesse coletivo, à integridade do espaço urbano.

É nesse sentido que a obra *Beam Drop*, de Chris Burden, apresenta um exemplo emblemático dessa diferença de regimes. Se o procedimento executado pelo artista tivesse sido submetido a uma análise prévia de uma secretaria municipal de obras ou por um órgão público de fiscalização, dificilmente teria recebido autorização. O projeto envolvia o lançamento de vigas metálicas, com mais de duas toneladas cada, a dezenas de metros de altura sobre uma base de concreto ainda fresco, em um processo que dependia do acaso para determinar a configuração final da escultura. Uma operação com esse grau de risco, mesmo que realizada em ambiente controlado e com equipe técnica qualificada, seria praticamente inviável dentro do regime de segurança pública e das normas administrativas que regulam obras em espaços coletivos. A probabilidade de aprovação de uma ação que

envolva queda livre de grandes massas metálicas tenderia a ser mínima, não apenas por motivos de segurança e responsabilidade civil, mas também porque o espaço público, por definição, está sujeito a um enquadramento jurídico que o reconhece como bem comum, exigindo que qualquer intervenção preserve o interesse e a segurança da coletividade.

Além disso, essa discrepância entre o público e o privado repercute diretamente no estatuto poético e material da obra de arte. No espaço privado, o artista poderia tomar em seu processo construtivo uma dimensão de imprevisibilidade, risco e acaso como parte integrante do sentido e da estética da obra, assumindo o seu caráter processual e aberto do fazer artístico. No espaço público, esse processo se torna muito mais complexo de se sustentar, pois a obra passa a ser também determinada por sistemas externos, submetida a parâmetros técnicos, jurídicos e institucionais que reduzem o campo de incerteza. Nesse contexto, a criação deixa de ser uma ação puramente estética e passa a incorporar dimensões de responsabilidade coletiva, normatização e controle.

Esse processo não elimina o potencial poético da arte pública, mas em muitos casos, o reconfigura, deslocando-o do campo da imprevisibilidade, que poderia ser potencial artístico, para o da negociação entre criação e restrição, um terreno em que a arte se realiza não apesar das restrições, mas muitas vezes em diálogo com elas, reinventando sua potência no encontro entre criação artística e ética social.

Essa tensão entre ideal e realidade, entre intenção artística e condicionantes do mundo físico está muito presente no pensamento de um artista escultor. É preciso considerar que muitos trabalhos escultóricos representam um confronto com o material e certas materialidades, além de questões relacionadas ao peso, à durabilidade da obra e sua resistência. A passagem do conceito artístico à construção em muitos casos aciona o risco e a restrição como componentes ativos da criação

Sobre esses fatores, considero importantes as reflexões sobre o fazer escultórico formuladas por Louis Kahn. No livro *Forma e Desenho*, Kahn aborda a distância que separa a ideia de sua realização material. Segundo o

autor, há uma diferença estrutural entre aquilo que se concebe no plano conceitual, o domínio da imaginação e da intenção, e aquilo que efetivamente se concretiza no mundo físico. Essa diferença não é resultado de uma limitação da mente ou de um erro de concepção, mas, sim, consequência direta da transferência da ideia para o mundo material.

É uma pergunta interessante. Aprendi que uma boa pergunta tem mais valor que a mais brilhante das respostas. Esta é uma pergunta que se relaciona com o comensurável e o incomensurável. A natureza — a natureza física — é comensurável. As emoções e a fantasia não têm medida, não têm linguagem, e os sonhos de cada um são distintos. Entretanto, tudo o que se faz obedece às leis da natureza. O homem é sempre maior que suas obras, porque nunca pode expressar completamente suas aspirações. Para se expressar através da música ou da arquitetura, deve recorrer a meios comensuráveis, como a composição e o desenho. A primeira linha sobre o papel já é uma medida do que pode ser expressado de fato. A primeira linha sobre o papel já é uma limitação.⁶¹

Enquanto a ideia permanece no campo do pensamento, ela não obedece a nenhuma regra, não sofre o peso das leis da gravidade, das tensões estruturais ou das características dos materiais. Nesse estado, a forma pode ser infinita, imaterial e ideal. Contudo, ao ser transposta para o domínio da natureza, a ideia precisa se submeter a uma série de condicionantes, como as leis da física, as limitações de escala e de peso, as características dos materiais, os métodos de montagem e fixação, e às exigências de durabilidade e manutenção.

Dessa forma, cada decisão projetual, cada traço, cada cálculo torna-se uma negociação entre o ideal e o possível. A passagem do conceito para a construção transforma as restrições do mundo físico em parte integrante do processo criativo. As limitações deixam de ser simples obstáculos e passam a atuar como elementos constitutivos da forma. Kahn mostra que é justamente

⁶¹ KAHN, Louis I. **Forma e desenho**. Tradução de Marlene Y. Acayaba. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 9.

nesse diálogo entre o pensamento livre e as imposições da matéria que a arte e a arquitetura acontecem⁶².

Ao transpor essas reflexões para o campo da arte contemporânea, é possível perceber que o artista enfrenta uma problemática em que cada obra nasce do embate entre o impulso imaginativo e o regime de limitações que o mundo impõe. Chris Burden transformou esse embate em linguagem, convertendo o risco e a falha em elementos de criação. Essa compreensão abre espaço para observar como, em obras como *Samson*, o artista leva essa tensão ao extremo, fazendo do próprio público um agente ativo dentro dessa estrutura de forças.

Nesse contexto, criar implica operar sob um regime de restrições. No espaço privado, tais restrições se concentram nos materiais, nos recursos disponíveis, no domínio técnico e no cronograma. Já no espaço público, a esses fatores se acrescenta um conjunto suplementar de demandas que são inseparáveis do processo. Por essa razão, relacionar diretamente a construção de uma escultura em espaço público com a construção em espaço privado sem considerar os diferentes regimes de condicionamento não oferece uma perspectiva realista do processo criativo, pois trata-se de campos regulados por matrizes distintas de determinação.

Com efeito, a regulamentação do espaço público fez com que muitas esculturas e intervenções artísticas só pudessem existir graças à sua realização em espaços privados. Projetos originalmente concebidos para praças, avenidas ou áreas de circulação coletiva frequentemente acabam encontrando sua concretização em terrenos particulares, jardins de instituições culturais, museus ou galerias, onde as condições de construção podem ser mais flexíveis. As exigências de licenciamento, o controle rigoroso do processo e as responsabilidades civis e ambientais impostas pelo poder público muitas

⁶² Ao reconhecer que a primeira linha traçada sobre o papel já implica uma medida, uma escolha e uma limitação, Kahn revela que o ato de projetar é também o ato de aceitar as fronteiras do real. O desenho não é a reprodução direta da ideia, mas sua tradução possível dentro do mundo físico. Assim, o artista e o arquiteto trabalham sempre nesse intervalo entre o invisível e o tangível, entre o desejo e a resistência da matéria. A reflexão de Kahn não apenas descreve o processo técnico de construção, mas também propõe uma filosofia da criação, na qual o fazer artístico é entendido como um diálogo contínuo entre liberdade e necessidade.

vezes inviabilizam propostas cuja poética envolve risco, precariedade, instabilidade e imprevisibilidade, dimensões que, no espaço privado, pode-se encontrar mais facilmente

Em outros casos, obras inicialmente instaladas em locais públicos foram posteriormente removidas, seja por problemas estruturais, controvérsias estéticas ou disputas de significado simbólico, migrando assim para coleções privadas ou ambientes controlados. Esse deslocamento evidencia as limitações normativas das cidades, ao mesmo tempo em que busca garantir segurança e preservação do espaço comum, obviamente refletindo sobre a arte pública, determinando não apenas o que pode ser feito, mas onde e em que condições a obra pode existir.

No texto “Ausência da escultura”, de José Resende⁶³, o autor reflete sobre a dificuldade de inserção da arte, especialmente da escultura, no espaço social e urbano contemporâneo. O autor argumenta que a ausência da escultura nas cidades expressa não apenas um problema urbanístico, mas sobretudo um impasse na relação entre arte e sociedade. Resende critica o ideal modernista de integração entre arte e arquitetura, afirmando que essa tentativa apenas mascara contradições sociais. Para ele, a tarefa da arte é justamente tornar visíveis e acentuar essas contradições, e não as encobrir. Usando o exemplo hipotético da substituição do Cristo Redentor, o autor mostra como, hoje, a valorização do nome do artista supera o valor da própria obra, reflexo da lógica mercadológica e institucional que domina o circuito artístico.

Ele observa que, na cidade contemporânea, os espaços públicos perderam sua escala humana, e a arte passou a ser controlada por instituições como museus, crítica e mercado, tornando-se um discurso autorreferente e isolado. Resende defende que o problema não está na produção artística em si, mas na forma como a arte é distribuída e apropriada pelo mercado, que retira do artista o controle sobre o sentido e o alcance de sua obra.

⁶³ RESENDE, José. Ausência da escultura. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p. 358-363.

Ele propõe que o artista deva agir criticamente frente às condições de produção e circulação da arte, repensando o próprio espaço possível para sua atuação. Assim, a “ausência da escultura” se torna uma metáfora para a crise do papel social da arte, enclausurada em seus próprios circuitos e afastada do convívio e da compreensão pública.

Podemos citar algumas obras que foram removidas, alteradas ou impedidas de serem instaladas: *L.O.V.E.*, de Maurizio Cattelan, na Itália⁶⁴; *Dirty Corner*, de Anish Kapoor, em Versailles, na França⁶⁵; *Tilted Arc*, de Richard Serra⁶⁶; além dos trabalhos de Christo & Jeanne-Claude, que sofreram vetos ambientais, jurídicos ou administrativos, a exemplo de *Over the river*.

Figura 55 — *L.O.V.E.* (2010) — Maurizio Cattelan



Fonte: Institute for public art , 2026⁶⁷.

⁶⁴ Uma mão monumental com os dedos cortados deixando apenas o “dedo médio” permaneceu temporariamente na praça da Bolsa de Valores. Houve ações judiciais e pressões políticas para remoção por “ofensa” ao espaço público institucional. A obra sobreviveu apenas sob caráter provisório por decisão legal, contrariando o plano original de permanência.

⁶⁵ Instalação vandalizada repetidas vezes, recebeu pichações nacionalistas e antisemitas. Houve pressão pública e institucional para remoção; discussões sobre censura e “decoro do patrimônio” alteraram o curso da obra, que teve sua presença pública neutralizada sob decisão política.

⁶⁶ A obra foi instalada legalmente na Federal Plaza, Nova York após comissão pública, mas, uma vez no local, gerou resistência de servidores e usuários que alegavam obstrução de passagem, incômodo visual e insegurança.

⁶⁷ Disponível em: <https://www.instituteforpublicart.org/case-studies/l.o.v.e>. Acesso em: Janeiro de 2026.

Figura 56 — *Dirty Corner* (2011) — Anish Kapoor



Fonte: Anish Kapoor, 2026⁶⁸.

Figura 57 — Esboço para o projeto *Over the river* (1992-2017) — Christo & Jeanne-Claude



Fonte: Christo Jeanne-Claude, 2026⁶⁹.

Nesse sentido, *Samson*, de Chris Burden, é uma obra que se torna um exemplo notável de projeto que só poderia acontecer em um espaço privado.

⁶⁸ Disponível em: <https://anishkapoor.com/1053/dirty-corner-5>. Acesso em: Janeiro de 2026.

⁶⁹ Disponível em: <https://christojeanneclaude.net/artworks/over-the-river>. Acesso em: Janeiro de 2026.

Apesar de não se tratar de um projeto de escultura, ela expõe as possibilidades do pensamento artístico em processos construtivos diversos. Esta obra inscreve-se no conjunto de trabalhos do artista que articulam o risco e participação do público como componentes estruturais da produção artística. Sua configuração consiste em um sistema composto por uma catraca de acesso, um conjunto de engrenagens e um macaco hidráulico conectado a duas vigas de madeira apoiadas contra as paredes laterais da galeria. Cada visitante que atravessa a catraca aciona automaticamente o mecanismo, fazendo com que o macaco empurre as vigas com maior pressão sobre as paredes. Em tese, a soma de entradas poderia exercer força suficiente para causar danos à estrutura do edifício, ainda que, na prática, o sistema seja limitado por margens de segurança.

A proposta de *Samson* destaca a ideia de que a obra de arte é também um evento material que coloca em crise o espaço institucional em que se manifesta. Desde as ações performáticas dos anos 1970, Burden se dedicou a testar os limites entre corpo, máquina, arquitetura e instituição. Em *Samson*, o público não é apenas espectador, mas elemento ativo do processo. O simples ato de entrar na exposição se converte em uma operação que altera a tensão interna da obra e do próprio edifício, transformando o comportamento coletivo em força física acumulada. Essa correspondência entre a presença e pressão das grandes vigas na parede torna o visitante ativo e involuntário de uma situação de risco controlado que a obra oferece.

Figura 58 — *Samson* (1985) — Chris Burden



Fonte: Arts and culture do Google, 2026⁷⁰.

Burden cria uma metáfora contundente sobre o sucesso de público, que é medido pelo número de visitantes. O artista cria um atrito com o sistema das artes, no qual a visibilidade e a legitimidade são frequentemente associadas ao volume de público e à pressão do mercado. *Samson* traduz esse mecanismo ao converter a participação do espectador em energia física aplicada sobre a estrutura que sustenta a própria obra.

Samson, assim como *Beam Drop*, também integra o acervo do Instituto Inhotim. Nesse contexto, a obra encontra um espaço de exibição compatível com sua escala e com as condições técnicas exigidas para sua instalação. O Instituto Inhotim dispõe de infraestrutura capaz de absorver obras que exigem operações complexas de montagem e manutenção, além de oferecer um ambiente que permite nitidamente uma comparação de obras públicas e obras privadas.

Em síntese, *Samson* condensa os principais debates da obra de Chris Burden, como o uso de processos construtivos que tange a instabilidade como meio de reflexão sobre o processo e o resultado, a vulnerabilidade das instituições e a participação do público como agente transformador do trabalho. Sua presença em Inhotim reafirma uma arte que, ao incorporar risco e

⁷⁰ Disponível em:

https://artsandculture.google.com/asset/samson-supplemental/7gH2V-pE_LzBWw?childAssetId=DwG8LOWM2Y0Y7A&hl=en. Acesso em: Janeiro de 2026.

imprevisibilidade, ocupa um lugar que pode, de fato, abarcar um sistema que tensiona a previsibilidade.

Em artistas como Chris Burden, o risco e o fracasso deixam de ser margens do erro e tornam-se parte constitutiva do método. Sua obra evidencia que criar implica aceitar a imprevisibilidade como condição inerente à experiência, reconhecendo que é na instabilidade que o gesto artístico encontra sua potência de descoberta.

A presença de espaços híbridos, como os parques institucionais e museus a céu aberto, indica a emergência de um novo regime para a arte contemporânea, um público administrado, um risco controlado e uma liberdade protocolada. Inhotim, nesse contexto, torna-se um símbolo dessa ambiguidade, lugar em que a experimentação é possível, mas dentro de uma moldura regulada por estruturas privadas. Essa condição evidencia o quanto o território da arte hoje é atravessado por sistemas de poder que definem o que pode e o que não pode existir, o que pode ser visto e o que deve ser contido.

A escultura, ao tornar visível o processo e ao expor suas próprias condições de produção, nos lembra que toda criação é também uma forma de resistência à previsibilidade, à funcionalidade e à institucionalização do gesto. O risco, o erro e o imprevisto, longe de representarem falhas, constituem a vitalidade do fazer artístico, possível lugar onde o artista reencontra a dimensão humana de sua prática. Entre o espaço privado da invenção e o espaço público da norma, a escultura se mantém como campo de experimentação e pensamento, uma forma de habitar o mundo pela dimensão da incerteza.

4 LÓGICA DE MONUMENTO

A história dos monumentos, observada sob uma perspectiva das artes, abrange mais do que a permanência de formas no espaço urbano: representa uma tensão entre memória e esquecimento, poder e resistência, tradição e transformação. Das esculturas gregas entalhadas em mármore à intervenção efêmera, a ideia de monumento aponta percepções diferentes sobre o passado, a memória e o papel da arte pública.

Desde a Antiguidade, os monumentos foram instrumentos de glorificação de divindades e personalidades da história e constituíam relações de poder. Estavam ligados à celebração de vitórias e à legitimação de regimes. No período moderno na Europa, algumas estruturas relacionadas à “lógica do monumento”⁷¹ começam a ser questionadas por artistas que, gradativamente, vão propor mudanças que serão ou não aplicadas em um primeiro momento. Auguste Rodin, por exemplo, abre um questionamento sobre a relação da representação humana, os estilos de pedestal adotados no período, e mesmo a necessidade de utilizá-los. Os estudos e simulações realizadas para a obra *Os burgueses de Calais*⁷², demonstram o interesse do artista por um maior naturalismo e novas formas de observação e relação do público com os monumentos no espaço público. Pouco depois, Constantin Brancusi reformula a monumentalidade ao reduzi-la à essência da forma, criando, em *Coluna sem fim*, um monumento sem a presença da figura humana, voltado a ser auto referente e enfatizar seu processo construtivo.

⁷¹ KRAUSS, 2007.

⁷² *Os burgueses de Calais*, de Auguste Rodin, foi encomendado no fim do século XIX para lembrar seis cidadãos que se sacrificaram para salvar a cidade durante a Guerra dos Cem Anos. Rodin representou os homens de forma humana e dramática, sem heroísmo clássico, e queria que a escultura fosse instalada ao nível do chão, próxima do público. Apesar disso, quando foi inaugurada, a obra acabou colocada sobre um pedestal, seguindo o costume dos monumentos da época, contrariando a intenção do artista.

Figura 59 — *Os burgueses de Calais* (1889) — Auguste Rodin



Fonte: Musée Rodin, 2026⁷³.

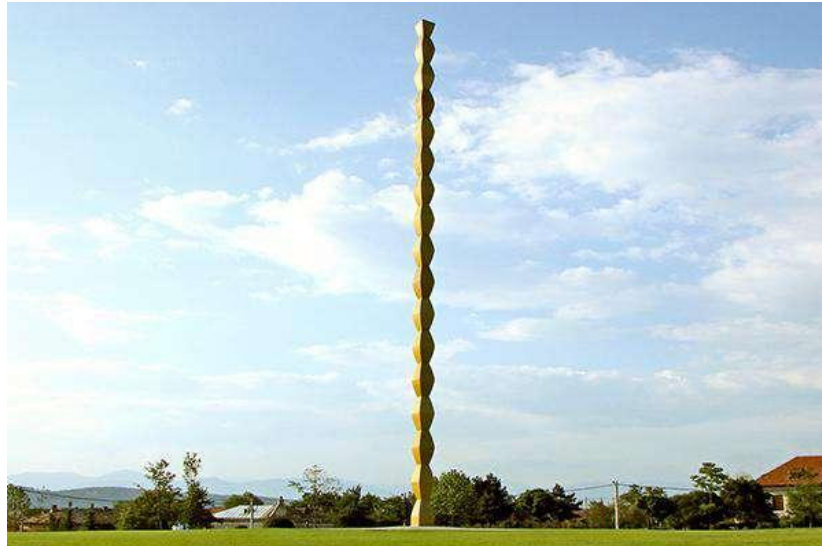
O conjunto escultórico de Brancusi em Târgu Jiu, na Romênia (1938), tem grande importância na história da escultura pública moderna. Composto pela *Coluna sem fim*, a *Porta do beijo* e a *Mesa do silêncio*, o conjunto também se distancia da ideia de monumentalidade clássica ao substituir a narrativa heroica pela abstração simbólica. A *Coluna sem fim*, por exemplo, eleva-se verticalmente em segmentos modulares que parecem prolongar-se indefinidamente no céu.

Essa forma de monumentalidade proposta por Brancusi, centrada na experiência da forma, marca o início de uma transição que se desdobra ao longo do século XX. A escultura deixa de ser apenas representação sistemática que resiste ao tempo e passa a refletir questões sobre o tempo e se relaciona com as teorias sociológicas da memória.

⁷³ Disponível em:

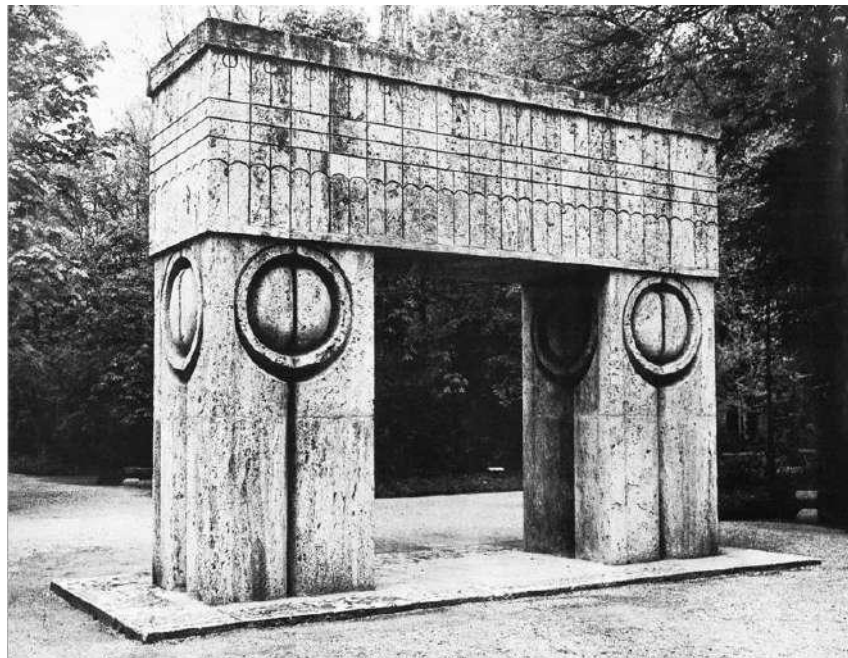
https://www.musee-rodin.fr/en/musee/collections/oeuvres/monument-burghers-calais-0#group_1433-4. Acesso em: Janeiro de 2026.

Figura 60 — *Coluna sem fim* (1938) — Constantin Brâncuși



Fonte: World Monuments Found, 2026⁷⁴.

Figura 61 — *Porta do beijo* (1938) — Constantin Brâncuși



⁷⁴ Disponível em: <https://www.wmf.org/projects/brancusis-endless-column-ensemble>. Acesso em: Janeiro de 2026.

Fonte: Artforum, 2026⁷⁵.

Figura 62 — *Mesa do silêncio* (1938) — Constantin Brâncuși



Fonte: World Monuments Found, 2026⁷⁶.

Nesse cenário, precisamos entender o contexto do monumento na sociedade e traçar um percurso sobre os temas principais que ele abrange, como memória, lembrança e materialidade.

Sob essa perspectiva, Halbwachs fala em “as pedras da cidade” e no “poder do meio material”⁷⁷, que a memória coletiva se apoia em elementos concretos do espaço, como monumentos, ruas e edifícios. Esses suportes

⁷⁵ Disponível em:

<https://www.artforum.com/features/brancusi-the-centrality-of-the-gate-214166>. Acesso em: Janeiro de 2026.

⁷⁶ Disponível em: <https://www.wmf.org/projects/brancusis-endless-column-ensemble>. Acesso em: Janeiro de 2026.

⁷⁷ HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

materiais preservam as lembranças de um grupo e permitem que a coletividade reconheça e mantenha viva sua história através do tempo⁷⁸.

A reflexão sobre a transformação do monumento em experiência abre espaço para a compreensão de como a memória coletiva passou a ser mediada por dispositivos simbólicos. É nesse contexto que as teorias de Pierre Nora ganham relevância, ao investigar a passagem da memória para os chamados lugares de memória.

Nora⁷⁹, por sua vez, identifica na modernidade o desaparecimento da memória viva e o surgimento dos lugares de memória, como marcos, arquivos e museus que tentam fixar o que a sociedade já não consegue transmitir. O monumento, nesse sentido, é substituído por uma topografia onde o passado é institucionalizado, e a experiência da lembrança se torna mediada por dispositivos culturais. Nora observa que esses lugares são criados quando a memória deixa de ser espontânea; são, paradoxalmente, sinais de perda⁸⁰.

Pierre Nora analisa a transformação das formas de relação com o passado na modernidade. O autor considera que vivemos “o momento em que a consciência da ruptura com o passado se generaliza e se aprofunda”. Essa consciência revela que a memória deixou de ser vivida de modo natural e contínuo, tornando-se objeto de preocupação e de reconstrução.

Alois Riegl, no início do século XX, já percebia essa mudança de sensibilidade, identificando diferentes modos de valorar o passado e seus vestígios materiais. Para o autor, é essencial distinguir entre os monumentos intencionais, criados deliberadamente para perpetuar uma lembrança, e os não intencionais, que adquirem importância apenas com o passar do tempo. A modernidade, segundo Riegl, é caracterizada pela ampliação do interesse histórico, como se antes apenas os feitos heroicos e as obras grandiosas eram

⁷⁸ *Ibid.* Halbwachs destaca que a memória coletiva não é abstrata nem flutua no espaço, mas se enraíza em suportes concretos e duradouros, como o espaço urbano e seus elementos físicos. Monumentos, praças, igrejas, casas antigas, ruas e pontes são exemplos de estruturas que preservam, de modo tangível, a continuidade das lembranças de um grupo social. Esses elementos materiais fixam a memória, permitindo que a coletividade reconheça sua história e mantenha o sentimento de pertencimento, mesmo com a passagem das gerações.

⁷⁹ NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução de Yara Aun Khoury. **Projeto História**. São Paulo, n. 10, dez. 1993.

⁸⁰ NORA, 1993, p. 7–28.

dignas de preservação, e agora toda manifestação humana, mesmo a mais modesta, passa a ser reconhecida como elo indispensável da cadeia evolutiva da cultura. Essa ideia repousa sobre o conceito de evolução histórica, segundo o qual nada que tenha existido pode ser substituído. Daí deriva o valor histórico, isto é, o reconhecimento de que cada monumento, seja artístico ou utilitário, possui um papel único na trajetória do homem⁸¹.

De acordo com os conceitos mais modernos, acrescentaremos a isso a ideia mais ampla de que aqui o que foi não poderá voltar a ser nunca mais e tudo o que foi forma o elo insubstituível e irremovível de uma corrente de evolução ou, em outras palavras, tudo que tem uma sequência supõe um antecedente e não poderia ter acontecido da forma como aconteceu se não tivesse sido antecedido por aquele elo anterior⁸².

Riegl propõe, entretanto, que os monumentos não são apenas documentos cognitivos, mas que eles também possuem um apelo estético que se manifesta de maneira própria no mundo moderno. Surge então o valor de antiguidade, sentimento estético associado à ação do tempo sobre a matéria. A ruína, a pátina e as imperfeições tornam-se elementos de beleza, pois testemunham a passagem do tempo e conferem autenticidade à obra. O culto da antiguidade é, para Riegl, um fenômeno essencialmente moderno, nascido do prazer sensorial diante da decadência visível e da consciência de finitude. Diferente do valor histórico, que é objetivo e científico, o valor de antiguidade é subjetivo e emocional. Ambos, contudo, convergem na formação da sensibilidade moderna diante dos monumentos.

Isso vale, em especial, para o culto às ruínas, que utilizamos anteriormente como exemplo para o valor de antiguidade, que, sem dúvida, pode ser rastreado até o século XVII. Contudo, nesse caso, a intenção principal não era ainda o prazer visual, mas o estímulo que as ruínas exerciam sobre a fantasia. [...] O sentimento do barroco é estranho ao sentimento moderno: os

⁸¹ RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos: a sua essência e a sua origem**. Tradução de Werner Rothschild Davidsohn e Anat Falbel. São Paulo: Perspectiva, 2014.

⁸² RIEGL, 2014.

traços de antiguidade agem sobre o moderno de forma apaziguadora, como testemunhos do curso regular da natureza à qual é submetida de forma infalível e segura toda obra humana.⁸³

Nesse contexto, podemos entender que, a modernidade se distingue de todas as épocas anteriores precisamente porque não privilegia um único valor, mas reconhece a legitimidade de todos. Segundo Riegl, o verdadeiro desafio da conservação moderna é, portanto, conciliar o respeito à memória com as exigências do presente. A restauração não deve visar à reconstrução idealizada do passado, nem à transformação do monumento em mero objeto de uso contemporâneo; deve, antes, preservar a visibilidade das marcas do tempo, mantendo a tensão entre o antigo e o novo, entre o histórico e o estético.

Dessa forma, Riegl redefine o conceito de monumento, afastando-se das noções clássicas de beleza e de imitação para situá-lo no âmbito da história da cultura. Cada monumento é portador de múltiplos valores, utilitários, artísticos, históricos e de antiguidade, e todos coexistem, interagindo de maneira dinâmica conforme a sensibilidade da época. O “culto moderno dos monumentos” não é, portanto, um fenômeno de veneração passiva, mas a expressão de uma nova consciência histórica: a de que o passado deve ser preservado não como relíquia intocável, mas como parte mutável da experiência.

As ideias de Riegl sobre o culto moderno dos monumentos lançam as bases para compreender as tensões da contemporaneidade. Décadas depois, Andreas Huyssen retoma e atualiza essas questões, observando como o século XX transformou a memória em um dos principais eixos da cultura.

⁸³ *Ibid.*, p. 80. A essa lógica dos valores de memória, o de antiguidade, o histórico e o de comemoração, Riegl acrescenta uma segunda categoria, os valores de atualidade, relacionados à função e à percepção contemporânea dos monumentos. O valor de uso corresponde à utilidade prática ainda presente em certos edifícios, como igrejas ou pontes; o valor de arte refere-se à apreciação estética baseada em princípios formais, válidos independentemente da idade do objeto; e o valor de novidade expressa o prazer pelo novo, o impulso criador característico da modernidade. Entretanto, o autor observa que a sociedade moderna é marcada por uma tensão interna: ao mesmo tempo em que busca incessantemente a novidade, também desenvolve um apego crescente ao antigo. A coexistência desses impulsos antagônicos constitui o cerne do culto moderno dos monumentos.

Andreas Huyssen⁸⁴ analisa essa mudança cultural que marcou o final do século XX como a substituição do foco no futuro, típico da modernidade, por uma obsessão com o passado. Ele descreve como a memória se tornou um eixo central da vida política e cultural nas sociedades ocidentais, destacando o papel do Holocausto como evento paradigmático que consolidou o discurso global da memória. A partir da década de 1980, a proliferação de museus, comemorações, narrativas testemunhais e representações midiáticas do trauma indicam uma musealização do mundo, em que a lembrança é tanto mercadoria quanto necessidade simbólica. Huyssen argumenta que a memória moderna é uma reconstrução afetiva que emerge da tensão entre lembrança e esquecimento.

Huyssen descreve o museu como símbolo da modernidade tardia e como metáfora da obsessão contemporânea com o passado. Ele observa que o século XX terminou com uma verdadeira “explosão museológica”, em que cidades competem para construir templos de memória. Essa proliferação, porém, não indica apenas reverência ao passado, revela também ansiedade diante da perda de referências no presente. O autor compara o museu moderno, que pretendia ensinar e preservar, com o museu contemporâneo, que busca emocionar e entreter. A arquitetura dos museus, como o Guggenheim de Bilbao, torna-se espetáculo em si mesma, misturando arte, consumo e turismo cultural⁸⁵.

Riegl parte da constatação de que o interesse do homem moderno pelos vestígios do passado não é mais o mesmo das épocas anteriores, mas trata-se de uma forma de consciência histórica que reconhece em cada objeto material um testemunho singular e insubstituível do desenvolvimento humano. Essa perspectiva leva Riegl a examinar os diversos valores atribuídos aos monumentos, demonstrando como esses valores se transformaram ao longo da história e culminaram naquilo que seria o culto moderno dos monumentos⁸⁶.

⁸⁴ HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Tradução de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

⁸⁵ HUYSEN, 2000.

⁸⁶ RIEGL, 2014.

As mudanças teóricas e culturais em torno da memória e da monumentalidade encontraram correspondência nas práticas artísticas contemporâneas. A arte pública, já liberta das convenções heroicas, passa a explorar novas relações com o espaço e com o público.

A superação do pedestal constituiu outro passo fundamental na trajetória da arte pública moderna. Sua eliminação aproximou a obra do público e do espaço real, conferindo à escultura maior liberdade e acessibilidade. Nesse novo contexto, a arte passou a ser compreendida como um diálogo entre o artista e o público, em que o espectador assume papel ativo e coprodutivo na experiência estética. A arte pública contemporânea, nesse sentido, redefine a relação entre obra, espectador e espaço urbano, substituindo o paradigma modernista da autonomia artística pela integração contextual e pela experiência coletiva.

A noção de *site-specific* aprofunda o deslocamento da arte para o campo da experiência e da crítica contextual. A escultura deixa de ser um objeto isolado e passa a dialogar com as forças históricas, políticas e urbanas que moldam o espaço. Essa mudança é essencial para compreender as práticas anti-monumentais⁸⁷.

A ruptura com o monumento tradicional representou um marco conceitual, quando ocorreu a transição de uma arte comemorativa e figurativa para práticas anti-monumentais. Essa transformação coincidiu com mudanças políticas e sociais significativas, associadas à consolidação da democracia e da liberdade de expressão no Ocidente⁸⁸.

Essa transformação estética e política se reflete também nas formas como a memória é pensada no campo das ciências humanas. Pierre Nora

⁸⁷ Um dos conceitos centrais dessa nova abordagem é o de *site-specific*, que designa obras concebidas para um lugar específico e que dialogam criticamente com as características físicas e simbólicas do espaço. Como afirma Richard Serra, baseado na interdependência da obra e do local, os trabalhos *site-specific* dirigem-se criticamente ao conteúdo e contexto do seu lugar. Assim, o espaço deixa de ser mero cenário para tornar-se elemento constitutivo da obra, influenciando sua forma. Essa fusão de campos evidencia a expansão dos limites da arte e sua crescente relação com as práticas sociais e urbanas.

⁸⁸ REGATÃO, José Pedro. Do monumento público tradicional à arte pública contemporânea. **Revista Convocarte**, n.º 1 – Arte Pública, Lisboa: Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa, 2014. Página 69.

propõe uma leitura histórica desse deslocamento entre o vivido e o representado.

Para Nora, a memória e a história não são equivalentes. Ele explica que a memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos e em permanente evolução, enquanto a história é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. Assim, a memória está ligada ao vivido, ao afeto e à experiência coletiva, enquanto a história busca ordenar o passado de modo racional e crítico. O autor observa que, em tempos anteriores, existiam “meios de memória” (*milieux de mémoire*), espaços sociais onde a lembrança se consolidava naturalmente, como a família, a religião e as tradições. No entanto, com as transformações modernas, esses meios desapareceram, e a memória deixou de se sustentar de modo espontâneo. Como consequência, tornou-se necessário criar “lugares de memória” (*lieux de mémoire*), definidos por Nora como momentos de história arrancados do movimento da história⁸⁹.

Esses lugares de memória podem ser materiais, simbólicos ou funcionais. Eles são criados para “parar o tempo, bloquear o trabalho do esquecimento e fixar um estado de coisas”. Assim, funcionam como tentativas de preservar o que restou da memória coletiva em uma sociedade onde tudo se transforma rapidamente. Os lugares de memória são, portanto, construções conscientes que buscam conservar o sentido do passado diante da ameaça de sua dissolução⁹⁰.

Nora escreve que esses lugares nascem e vivem do sentimento de que não há mais memória espontânea. São expressões de uma sociedade que busca compensar a perda dos laços de continuidade com o passado. Museus, monumentos, arquivos, comemorações e rituais tornam-se, nessa perspectiva, formas de cristalizar lembranças e identidades que já não se sustentam pela experiência cotidiana.

Para Nora, a era moderna é marcada por uma “memória que se refugia nos lugares”. Essa memória não é mais vivida, mas organizada e institucionalizada. O surgimento dos lugares de memória revela tanto a necessidade de lembrar quanto a impossibilidade de manter viva a memória

⁸⁹ NORA, 1993, p. 9.

⁹⁰ *Ibid.* p.10.

coletiva de forma natural. Nora aponta, assim, a tensão entre o desejo de preservar o passado e a consciência de sua perda irreversível, como uma das marcas centrais do pensamento contemporâneo sobre a história e a memória⁹¹.

O movimento da história, a ambição histórica não são a exaltação do que verdadeiramente aconteceu, mas sua anulação. Sem dúvida um criticismo generalizado conservaria museus, medalhas e monumentos, isto é, o arsenal necessário ao seu próprio trabalho, mas esvaziando-os daquilo que, a nosso ver, os faz lugares de memória. Uma sociedade que vivesse integralmente sob o signo da história não conheceria, afinal, mais do que uma sociedade tradicional, lugares onde ancorar sua memória⁹².

Nesse contexto, percebe-se que o monumento deixou de ser apenas um corpo de pedra erguido para resistir ao tempo e tornou-se um campo de relações, um espaço de escuta e reflexão. Na contemporaneidade, o monumento sobrevive menos na matéria e mais nas reflexões e experiências. Ele se faz processo, diálogo e gesto coletivo. Assim, compreender a lógica do monumento é compreender o modo como criamos sentido no mundo: entre ruínas e promessas, entre o peso da história e a leveza do que ainda pode ser transformado pela arte.

Contudo, artistas como Brancusi transformam essa mediação de memória e história em experiência sensível. Assim, a relação entre memória e forma também considera uma dimensão em que poética e estética se inserem, que agora podem abranger novas relações com o espaço e o passado⁹³.

Brancusi inaugura uma monumentalidade, baseada na simplicidade das formas e na integração com a paisagem. Sua escultura pública não impõe uma memória, mas permite desdobramentos e reflexões, antecipando as concepções que influenciaram artistas posteriores como Moore e Serra. A dimensão simbólica e o caráter universal de suas formas transformam a monumentalidade em linguagem poética. Nesse sentido, o monumento

⁹¹ NORA, 1993, p. 13.

⁹² *Ibid.*

⁹³ HALBWACHS, 2006, p. 95.

moderno de Brancusi cria também um ponto de transição entre o monumento clássico e a ideia de monumento contemporâneo.

Da mesma forma, Henry Moore ocupa um lugar central na transição entre a escultura moderna e a contemporânea, especialmente no campo da arte pública. Suas obras monumentais, instaladas em praças, parques e universidades, apresentam uma monumentalidade orgânica, distinta do monumentalismo ideológico do século XIX. Ao modelar corpos abstratos e vazios que se abrem ao espaço, Moore transforma o monumento em uma extensão do ambiente, dissolvendo a fronteira entre arte e natureza. Em suas esculturas, o vazio é tão importante quanto a massa: ele cria passagens, respirações e um diálogo com a luz e o entorno.

A partir das contribuições de Moore, a escultura pública já não poderia ser entendida apenas como forma monumental, mas como campo de experiência. Essa mudança prepara o terreno para o surgimento de uma arte pública crítica, voltada a repensar os fundamentos do monumento.

Figura 63 — *Knife edge two piece* (1965) — Henry Moore



Fonte: Henri-moore.org, 2026⁹⁴.

⁹⁴ Disponível em:

<https://henry-moore.org/henry-moore-works-in-public/?id=1247#c-sculpture-map>.

Acesso em: Janeiro de 2026.

A arte pública propôs uma revisão crítica das noções tradicionais de monumento escultórico, problematizando sua forma, função e o papel do espectador. Essa revisão deu origem a novos modelos estéticos e conceituais desenvolvidos ao longo do século XX, que questionaram os processos convencionais de representação e enfatizaram a dimensão relacional da obra com o espaço e com o público⁹⁵.

A monumentalidade em Moore é voltada à experiência sensorial e não à exaltação histórica. Suas figuras reclinadas ou abstratas não celebram indivíduos ou feitos, mas a própria condição humana, sua fragilidade, força e continuidade. Essa naturalização da forma monumental antecipa o deslocamento conceitual que culminará nos anti-monumentos contemporâneos.

O percurso que vai de Rodin a Moore evidencia a transição entre uma escultura voltada à representação e outra voltada à experiência. Esse processo antecipa a ruptura mais evidente proposta pela escultura pós-moderna, que já abandonou o pedestal e expande seus limites conceituais e espaciais.

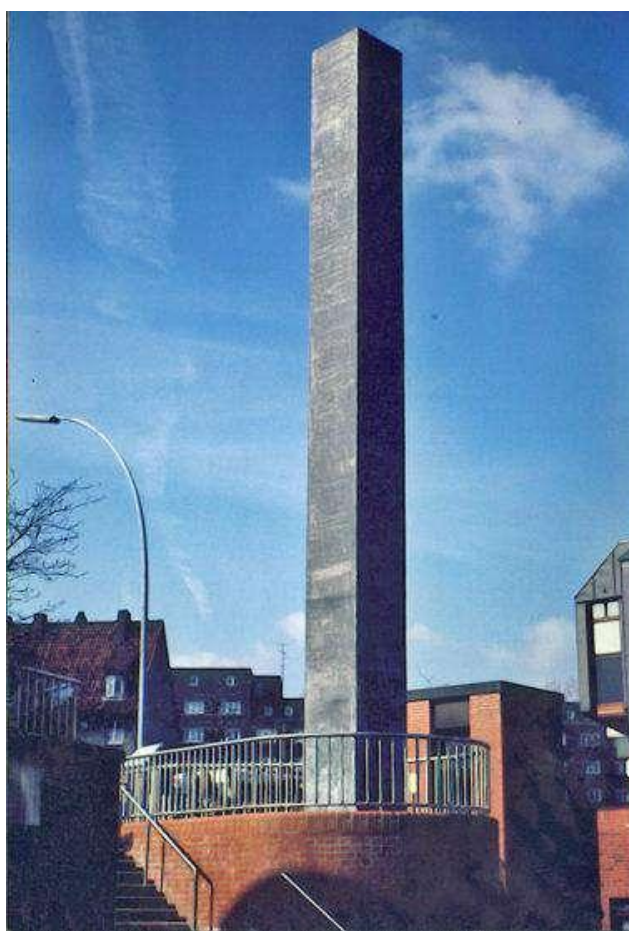
A arte contemporânea, nesse contexto, torna o monumento um problema estético. Rosalind Krauss, em *A escultura no campo ampliado*, mostra que a escultura pós-moderna se desprende do pedestal e invade o espaço arquitetônico e paisagístico. A noção de monumento como forma autônoma dá lugar a intervenções, ambientes e experiências. O artista passa a trabalhar com o espaço e a ausência, questionando as narrativas fixas. Nesse território expandido, o monumento torna-se processo, além de forma. Ou seja, o monumento deixa de ser apenas um marco físico para se tornar uma intervenção crítica e poética. A memória e o esquecimento passam a ser tratados como materiais de criação, abrindo espaço para obras que desafiam a própria ideia de permanência.

Exemplos dessa virada são os chamados anti-monumentos, como o *Monumento contra o fascismo* (1986) de Jochen, em Hamburgo, uma coluna metálica de 12 metros de altura, instalada em um espaço público com a

⁹⁵ REGATÃO, 2014, p. 87.

proposta de receber inscrições do público. À medida que os cidadãos deixavam suas marcas e assinaturas na superfície, a coluna era lentamente rebaixada no solo, até desaparecer completamente. O gesto de “enterrar” o monumento também sugere a impossibilidade de delegar a memória a um objeto fixo, sendo que essa deve permanecer na lembrança.

Figura 64 — *Monumento contra o fascismo* / Obelisco de Hamburgo (1986) —
Jochen Gerz & Esther Shalev-Gerz



Fonte: Jochen Gerz, 2026⁹⁶.

Essa obra dialoga diretamente com as ideias de Andreas Huyssen, especialmente com sua crítica à “musealização da memória” e à fetichização

⁹⁶ Disponível em: <https://jochengerz.eu/works/monument-against-fascism>. Acesso em: Janeiro de 2026.

do passado. O monumento dos Gerz recusa a ilusão de permanência e propõe a temporalidade como essência da memória pública, pois quanto mais o tempo passa, mais o monumento desaparece, restando apenas a consciência coletiva. Trata-se de um contra-dispositivo que devolve ao público a tarefa de lembrar ou esquecer. A obra não apenas rompe com a forma monumental, mas com o próprio princípio de representação, em que o monumento deixa de ser objeto de contemplação e torna-se processo, experiência.

Outros artistas, como Maya Lin, em sua obra *Vietnam veterans memorial* (1982) e Rachel Whiteread (2000), com o *Nameless Library* em Viena, propõem monumentos que não representam heróis, mas evocam a reflexão e a ausência.

A obra de Rachel Whiteread redefine profundamente o sentido de monumento na escultura contemporânea. Seu *Holocaust Memorial* (Viena, 2000) inverte a lógica tradicional da homenagem: em vez de exaltar heróis ou eventos gloriosos, Whiteread materializa a ausência e o silêncio. O memorial é uma biblioteca de concreto, com os livros virados para dentro, impedindo o acesso ao conhecimento e à palavra, uma metáfora do apagamento e da censura impostos pelo trauma histórico. Essa inversão formal e simbólica faz da escultura pública um espaço de introspecção e desconforto, em contraste com a retórica triunfal dos monumentos convencionais. O gesto de ocultar o texto desloca o espectador da posição de observador para a de testemunha, em que o monumento já não tem nada a dizer.

Figura 65 — *Vietnam veterans memorial* (1982) — Maya Lin



Fonte: Maya Lin, 2026⁹⁷.

Figura 66 — *Holocaust Memorial - Nameless Library* (Viena, 2000) — Rachel Whiteread (memorial)



Fonte: Gagosian, 2026⁹⁸.

⁹⁷ Disponível em:
<https://www.mayalinstudio.com/memory-works/vietnam-veterans-memorial>. Acesso em:
Janeiro de 2026.

⁹⁸ Disponível em:
<https://gagosian.com/quarterly/2025/04/30/interview-rachel-whiteread-casting-history/>.
Acesso em: Janeiro de 2026.

Sob essa perspectiva, Whiteread atua no campo do anti-monumento, conceito que se opõe à monumentalidade clássica pela recusa do heroísmo e pela ênfase na memória anônima. Seu trabalho transforma o espaço urbano em território de lembrança negativa, uma convocação à reflexão. A austeridade da forma e a densidade simbólica do concreto produzem uma monumentalidade do vazio, em que o peso da matéria corresponde à gravidade da ausência. O resultado é uma escultura pública que, ao invés de fixar o passado, o mantém em suspensão, permitindo que o tempo, o olhar e a emoção do público completem o sentido da obra.

Entre a escultura heroica de Rodin e o vazio de Gerz, há um deslocamento fundamental em que o monumento deixa de exaltar o poder e passa a interrogar o sentido da lembrança. Ele já não é o significado de um consenso, mas o espaço de conflito simbólico e conceitual. O artista, nesse processo, atua como mediador entre história e o público diverso, convocando o espectador a participar da reconstrução de uma memória.

5 TEMPO, VISIBILIDADE E MATERIALIDADE⁹⁹

A questão do tempo é um tema importante da escultura contemporânea. Enquanto as esculturas clássicas eram concebidas para resistir ao tempo e preservar a aparência e os valores culturais de uma civilização, as obras modernas e contemporâneas frequentemente tangem a efemeridade e a interação com o ambiente como parte de sua poética. Essa mudança de perspectiva reflete uma intenção artística que valoriza o diálogo entre a obra, o espaço e o tempo, além das possibilidades técnicas, tecnológicas e diversidade de materiais disponíveis atualmente. Dessa forma, abordamos aqui algumas questões que se articulam com o tempo junto às práticas artísticas contemporâneas, ressaltando aspectos relacionados ao tempo de observação; ao tempo transcorrido de uma ação da obra ou do espectador; ao tempo de interação ou participação; ao tempo de produção de uma obra e às transformações físicas e químicas que se manifestam nos materiais com a passagem do tempo, entre outros. Tempos que, muitas vezes, não estão separados por camadas, mas se entrelaçam e se incorporam.

Em *A desmaterialização da arte*¹⁰⁰, Lippard e Chandler situam o tempo como dimensão ativa da arte, afirmando que a produção contemporânea se liberta da imobilidade e assume a duração como elemento constitutivo. Eles destacam que o artista moderno já não busca capturar o instante eterno, mas experimentar o processo, o intervalo e a mudança como parte da estrutura artística. Essa concepção amplia o entendimento do tempo na escultura contemporânea: não apenas como marca física sobre o material, mas como instância mental e perceptiva. Assim como nas obras seriais citadas por Lippard, o tempo deixa de ser apenas mensurável, para ser vivido e

⁹⁹ Na arte e na escultura, os conceitos de material e materialidade possuem distinções importantes. O material refere-se à substância concreta utilizada na criação de uma obra, como madeira, metal, pedra ou argila. É o elemento físico que compõe a estrutura. Já a materialidade diz respeito às qualidades sensoriais e conceituais desse material, incluindo textura, peso, transparência e resistência, além de sua relação com a percepção do observador. Enquanto o material é o meio pelo qual a obra se concretiza, a materialidade influencia a experiência estética e simbólica.

¹⁰⁰ LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John. *A desmaterialização da arte*. **Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, n. 25, maio 2013, p. 153.

interpretado pelo espectador, em uma duração psicológica que transforma o ato de ver em ato de pensar.

Essa concepção do tempo como experiência e processo aproxima-se das reflexões de Rosalind Krauss sobre a escultura moderna, evidenciando uma consciência crescente de sua posição entre o repouso e o movimento, entre o tempo capturado e a passagem do tempo.

A premissa subjacente ao estudo da escultura moderna que se segue é a de que, mesmo em uma arte espacial, não é possível separar espaço e tempo para fins de análise. Toda e qualquer organização espacial traz no seu bojo uma afirmação implícita da natureza da experiência temporal. A história da escultura moderna estará incompleta sem uma discussão das consequências temporais de um arranjo particular da forma. [...] Um dos aspectos mais notáveis da escultura moderna é o modo que manifesta a consciência cada vez maior de seus praticantes de que a escultura é um meio de expressão peculiarmente situado na junção entre repouso e movimento, entre o tempo capturado e a passagem do tempo¹⁰¹.

Essa abordagem desafia a noção tradicional de que a escultura deveria ser estática e imutável, sugerindo que o tempo é uma dimensão ativa na experiência artística e na sua constituição. Nessa mesma linha de reflexão e ampliando o debate para a transição histórica da arte, Ronaldo Brito observa, em *O moderno e o contemporâneo*¹⁰², uma mudança fundamental na própria ontologia da arte. Se a arte moderna ainda buscava, mesmo em suas rupturas, uma estrutura formal que sustentasse o sentido, uma autonomia da obra como linguagem, a arte contemporânea desloca o foco para o processo e para o acontecimento. Nela, o sentido emerge da experiência e da interação, não mais da permanência do objeto. Essa virada implica compreender o tempo não como medida da duração, mas como condição de presença: um tempo que se manifesta no ato de ver, de participar, de estar diante da obra. Assim, a escultura contemporânea, ao incorporar o efêmero, o processual e o ambiental,

¹⁰¹ KRAUSS, 2007. p. 6.

¹⁰² BRITO, Ronaldo. **Experiência crítica**: textos selecionados. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

realiza plenamente a transição do “fazer moderno”, centrado na forma, para o “fazer contemporâneo”, centrado na experiência.

Essa perspectiva é perceptível em diversas produções contemporâneas que articulam tempo, matéria e ambiente como dimensões indissociáveis do trabalho escultórico. Entre os exemplos desse diálogo entre tempo, material e paisagem, destaca-se a obra *Spiral Jetty*, de Robert Smithson.

Robert Smithson¹⁰³ questiona a idealização tecnológica do aço como um material que, na arte moderna, tornou-se símbolo de solidez, permanência e racionalidade, ao lembrar que sua natureza fundamental é a degradação. Smithson observa que, enquanto a escultura dos anos 1950 e 1960 incorporava o fascínio pelo “soldador de aço”, essa exaltação do metal resultava de uma ideologia industrial que valorizava o produto final polido, tratado industrialmente e resistente, e não os processos que antecedem essa suposta pureza material.

Para o artista, a ferrugem não é um defeito, mas uma propriedade essencial do aço. Ele afirma que “quanto mais penso sobre o próprio aço, sem levar em conta os refinamentos tecnológicos, mais a ferrugem se torna a propriedade fundamental do aço”. Essa corrosão, produzida sem intervenção humana, resulta de uma condição “não-tecnológica”, a oxidação, e opera como uma constante tendência da matéria, que a indústria tenta negar ao transformar o metal em vigas, chapas e perfis perfeitos e estáveis. Ao contrário do valor simbólico atribuído ao metal como portador de permanência, a ferrugem revela instabilidade, transformação e retorno ao estado mineral primordial.

Para Smithson a fundição e purificação extraem “impurezas” para produzir metais refinados, mas esse sistema constrói uma visão ilusória de pureza material. A escória e os resíduos, considerados inúteis pela lógica tecnológica, são, para ele, tão fundamentais quanto o próprio metal fundido. Nesse sentido, Smithson propõe que os processos naturais de degradação dos materiais devessem ser incorporados à criação artística. Para ele, a arte não

¹⁰³ SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p. 182-197.

deveria “resistir” ao tempo, mas operar com a matéria em seus estados instáveis e transitórios.

O importante não é o aço enquanto ideal tecnológico, mas a ferrugem enquanto prova de sua inscrição no campo entrópico do mundo físico. A ferrugem dissolve a ilusão de permanência, expõe o caráter temporal da escultura e recoloca o artista diante de um universo material que não é sólido nem confiável, mas sim feito de fissuras e processos em constante transformação. Nesse sentido, o fazer artístico, segundo Smithson, se alinha mais com a geologia do que com a engenharia¹⁰⁴.

Ao contrário da tradição que busca na arte uma forma de permanência, Smithson vê no tempo uma condição inevitável e constitutiva da criação. As esculturas e os *earth works* (trabalhos da terra) não pretendem resistir à ação temporal, mas dialogar com ela, revelando as marcas da transformação e da ruína. Nesse sentido, o artista entende o tempo como matéria escultórica, algo que participa fisicamente da obra. A ferrugem, o desgaste e o acúmulo de sedimentos tornam-se expressões da passagem do tempo e, portanto, elementos artísticos.

O tempo, para Smithson, também é uma experiência mental. A mente, como a terra, acumula resíduos, fragmentos e camadas de pensamento. Ele descreve esse processo como uma “sedimentação da mente”, em que ideias se decompõem e se recombinaem em novas formas. Essa visão substitui a noção de progresso e evolução por uma temporalidade circular, em que criação e destruição coexistem.

Ao incorporar a passagem do tempo e a inevitabilidade da entropia, Smithson rompe com a ideia de eternidade e estabilidade. O tempo deixa de ser inimigo da forma para se tornar sua verdadeira substância. Sua poética propõe, portanto, uma arte que aceita o perecimento e a mudança como parte essencial da existência, uma arte que, como a própria terra, vive e morre em movimento contínuo.

Smithson traz uma perspectiva que reflete também sobre a relação entre arte, matéria e pensamento, explorando como o processo mental do artista se

¹⁰⁴ *Ibid.*

assemelha, metaforicamente, aos movimentos geológicos da Terra, como erosão, sedimentação e desintegração. Ele propõe uma “geologia abstrata”, em que mente e solo estão em constante transformação. Ele critica o isolamento do artista no ateliê e defende uma arte que se envolva com o mundo físico, com os processos naturais e a entropia¹⁰⁵. A tecnologia, para ele, não é apenas extensão humana, mas parte da própria matéria terrestre, sujeita à decadência e à ferrugem¹⁰⁶. A arte, em sua visão, é tanto construção quanto ruína, organização e desintegração. Essa reflexão culmina nos projetos de terra, como o *Spiral Jetty*, nos quais o artista atua diretamente sobre o terreno, tornando visível a interação entre pensamento, matéria e tempo.

Spiral Jetty é claramente um projeto que abarca o tema da escultura no ambiente e sua relação de efemeridade. Construída no Great Salt Lake, em 1970, é uma terraplanagem formada pelo acúmulo de basalto e areia, medindo 4,5 metros de largura e 450 metros de comprimento, sobre as águas salgadas no lago. O fato é que Smithson não contava com a alteração do nível da água com o passar do tempo, o que resultou na sua quase cobertura total, e nos dias atuais, por conta seca, a obra dá uma visão completamente diferente de quando foi criada.

Figura 67 — Spiral Jetty, parcialmente coberta pela água — Robert Smithson



Fonte: The land behind, 2026¹⁰⁷.

¹⁰⁵ SMITHSON, 2006. Para Robert Smithson, entropia é um princípio fundamental que descreve a tendência natural à desordem, à desintegração e à irreversibilidade dos processos — tanto na natureza quanto no pensamento e na arte.

¹⁰⁶ *Ibid*, p. 182-197.

¹⁰⁷ Disponível em: <https://thelandbehind.com/tag/spiral-jetty/>. Acesso em: Janeiro de 2026.

Smithson fala sobre o contraste entre aço e ferrugem para refletir sobre o tempo e a transformação da matéria. O aço, símbolo da tecnologia e da permanência, representa o desejo humano de controle e estabilidade. Já a ferrugem revela o oposto, a ação inevitável do tempo e da entropia, e não sinal de decadência, mas parte natural do ciclo da matéria, a prova de que nada é fixo ou imune à mudança. Ao valorizar o desgaste, ele propõe uma arte que aceita o tempo como força criadora, em vez de combatê-lo. Assim, a ferrugem se torna a verdadeira face do aço, expressão poética da passagem do tempo e da transformação inevitável de todas as coisas.

Sob essa perspectiva, o projeto *Another Place*, de Antony Gormley, reúne várias esculturas de ferro espalhadas pela areia de uma praia na Inglaterra. Elas aparecem e desaparecem com a maré. Ao considerar o material, a ação do tempo e da água do mar sobre ele, e o fato de nem sempre estarem visíveis, fica mais fácil entender a relação entre a escultura e o lugar onde ela está.

Figura 68 — *Another Place* (2005) — Antony Gormley



Fonte: Antony Gormley, 2026¹⁰⁸.

Lippard e Chandler identificam na arte conceitual uma profunda mudança na noção de visibilidade da obra. O que antes era visível como forma, cor e matéria passa a ser substituído pela visibilidade da ideia, uma visibilidade mental, não necessariamente ótica. Essa inversão altera radicalmente o papel

¹⁰⁸ Disponível em:

<https://www.antonygormley.com/works/exhibitions/another-place-stavanger>. Acesso em: Janeiro de 2026.

do espectador, que deve agora reconstruir o sentido do trabalho a partir do que não é imediatamente dado aos olhos. Assim, a visibilidade torna-se um fenômeno cognitivo e participativo, aproximando-se do conceito de “obra como pensamento”. No contexto escultórico, essa perspectiva redefine o modo de perceber as relações entre corpo, espaço e percepção, pois ver deixa de ser constatar a presença física e passa a significar reconhecer a potência conceitual da ausência¹⁰⁹.

Outro exemplo da ação do tempo sobre o material, além da mudança natural da paisagem e de como esse tempo marcado sobre o material altera a percepção do objeto escultórico, é a *Coluna sem fim*, de Brancusi. A escultura originalmente foi construída com a cor dourada e, anos depois, pela ação do tempo, mudou totalmente sua coloração. O tom marrom que os módulos adquiriram fazia-os parecerem madeira, por isso, diferentemente da versão original, eles já não aparentavam ser o mesmo objeto cintilante. Wittkover descreve essa mudança como o único erro de Brancusi no projeto da *Coluna sem fim*¹¹⁰. A questão central não é o fato de essa mudança de coloração ser um erro de Brancusi ou de seu engenheiro, mas, sim, que Brancusi fez o que ainda não havia sido feito na escultura, e isso, obviamente, poderia trazer (e trouxe) outras perspectivas tanto para a própria escultura moderna quanto para a prática artística com o metal.

A escultura destinada ao espaço público está sujeita de fato às mais diversas intempéries, o que coloca o pensamento sobre a ação do tempo como determinante na escolha dos materiais, principalmente na produção contemporânea. Desse modo, a ação do tempo sobre os materiais é perceptível; contudo, a percepção e o conhecimento sobre os mais variados tipos de fenômenos físicos e químicos que incidem, principalmente sobre as ligas metálicas, ainda era de fato limitada nas primeiras décadas do século XX.

Na produção escultórica atual, além da possibilidade de o artista ter conhecimento sobre possíveis alterações futuras nos materiais, temos a aceitação intencional de tais possibilidades, bem como uma diversidade de processos de constituição e conceitos artísticos. Artistas contemporâneos

¹⁰⁹ LIPPARD; CHANDLER, 2013, p.155.

¹¹⁰ WITTKOWER, Rudolf. **Escultura**. Editora Martins Fontes, 2001, p. 141.

frequentemente reaproveitam materiais, e inclusive realizam proposições que podem exigir manutenção contínua ou duração limitada. Ai Weiwei, por exemplo, utiliza materiais reciclados em muitas de suas obras, enfatizando a impermanência e a transformação como elementos centrais de sua prática. Essa abordagem não apenas questiona os valores tradicionais da constituição material da escultura, como a imutabilidade, mas também abarca questões éticas e ambientais, mostrando que o tempo e o material podem estar intrinsecamente ligados a contextos culturais e sociais mais amplos.

O tempo como elemento fundamental nas diversas configurações da escultura e sua ação, tanto na paisagem quanto nos diversos tipos de materiais, são determinantes, mas ainda existem outras possibilidades de sua interferência que podemos perceber. O tempo de exposição é uma delas.

Fourth Plinth, localizado na Trafalgar Square, em Londres, é um projeto artístico que transformou um espaço inicialmente vazio em uma plataforma de expressão contemporânea. Concebido em 1841 para receber uma estátua equestre do rei Guilherme IV, o pedestal permaneceu sem uso devido à falta de recursos financeiros, ficando desocupado por mais de um século e meio. Em 1998, a Royal Society of Arts (RSA) decidiu dar um novo propósito ao pedestal, criando o *Fourth plinth project*. A iniciativa foi concebida para exibir esculturas contemporâneas de forma temporária, promovendo um diálogo entre a arte moderna e o espaço público. Posteriormente, o projeto evoluiu para o *Fourth plinth commission*", um prestigiado programa de arte pública. Atualmente, artistas renomados são convidados bienalmente a propor obras, que são selecionadas por um comitê especializado e exibidas no pedestal por um período determinado.

Figura 69 — *Fourth Plinth* (Trafalgar Square, Londres, 1998)



Fonte: London.gov, 2026¹¹¹.

Podemos pensar o tempo no projeto escultórico sob outra perspectiva – a do tempo determinado para sua produção. As esculturas de mármore na Grécia antiga, por exemplo, exigiam o manuseio de blocos imensos de pedra, e, além disso, seu processo técnico de talha requeria grande tempo de dedicação em todas as fases de produção, que poderia se estender por anos. Sendo assim, é notável que, diversos artistas, ao serem convidados para produzir um projeto escultórico, tenham um cronograma estabelecido para sua realização, considerando questões como data de exposição ou data da inauguração de um monumento, entre outros. Uma leitura óbvia, nesse sentido, é o impacto sobre a produção, em que diversos aspectos de construção podem ser afetados diretamente, como escolhas de materiais, sistemas de fixação, dimensões, processo de fabricação, entre outros.

Em uma perspectiva lógica, tratando-se aqui dos usos da força e da mecânica do corpo, a ação do trabalho do artista resultaria em um objeto que traria consigo um entendimento sobre o processo que nele foi empregado, como, por exemplo, o uso de ferramentas, como um cinzel para talhar a pedra, outro instrumento para dar-lhe polimento, ou as marcas do pincel em uma pincelada aparente, entre outros. Naturalmente, poderia ser notado o empenho do corpo e da força física sobre a pedra manipulada. Sob essa ótica, o artista dedicado à escultura nesse período recorria à ação mecânica do trabalho manual sobre a pedra, a madeira, ou o bronze, manipulando a matéria para

¹¹¹ Disponível em:

<https://www.london.gov.uk/programmes-strategies/arts-and-culture/current-culture-projects/fourth-plinth-traffic-square/fourth-plinth-past-commissions>: Janeiro de 2026.

consolidar um objeto que deixa aparente em sua superfície o seu processo de construção, e assim se insere na fisicalidade do mundo.

Nesse sentido, a relação entre o tempo e o trabalho dispensados em um projeto escultórico resultariam da transformação física sobre um material, como se, por via de regra, o empenho do corpo por longo período antecipasse a magnitude do objeto que estaria por vir.

No início do século XX, as reflexões modernas sobre o projeto artístico ampliam as possibilidades do fazer e da técnica, bem como do papel efetivo do corpo na produção artística, sugerindo sua fragmentação, expondo sua fragilidade e adotando novas possibilidades técnicas e tecnológicas como potências sobre ele. O jogo de xadrez, na biografia de Marcel Duchamp, aponta na direção das questões abarcadas pela arte conceitual, delineando uma dualidade poética entre o objeto, ou propriamente sua construção, e a ideia. As ações da mecânica do corpo, ou sua destreza em utilizar ferramentas, são ignoradas propositalmente na *Fontaine* e em *Tu m'*¹¹².

Figura 70 — *Fontaine* (1917) — Marcel Duchamp



Fonte: Tate Gallery, 2026¹¹³.

¹¹² Duchamp, ao eleger um objeto industrializado e comum para criar *Fontaine*, elimina a ação do corpo do artista para criar sua obra. O mesmo ocorre quando convoca terceiros para que pintem elementos em *Tu m'*.

¹¹³ Disponível em:

<https://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/display/materials-and-objects/around-the-fountain>: Janeiro de 2026.

Na arte conceitual, o emprego do tempo ou do trabalho resultaria no que poderíamos nomear de nova lógica construtiva do objeto, uma lógica do esvaziamento das ações e da imaterialidade, sendo que, em sua produção, a constituição da matéria, quando ocorre, se faz somente para abrigar a ideia. Porém, não implicaria a inércia de movimentos ou o desprendimento da ação/trabalho sobre a matéria. De fato, essa nova lógica, em alguns aspectos, potencializa notavelmente o processo construtivo.

As projeções conceituais estão certamente alinhadas à constituição do objeto artístico. Desse modo, as temáticas relacionadas à imaterialidade, em um primeiro olhar, instauram uma dualidade entre o construir e o não-construir, ver ou não ver. Diversos artistas contemporâneos promovem nitidamente debates que abrangem “o incorporal”, ou “o vazio”, ou ainda “o espaço” como eixo poético que tange suas produções. Contudo, os recortes aqui expostos destacam produções de intensidade visual e processos elaborados de construção, que abarcam uma perspectiva imaterial. Dessa forma, o movimento da Land Art se sobressai, valendo-se de intensos processos construtivos, manipulando o espaço natural e tomando-o como elemento estético, desarticulando tratados antigos sobre a obra de arte e seus processos de construção.

Nesse cenário, o projeto *Duplo negativo*, de Michael Heizer, de 1969, construído no deserto de Nevada nos Estados Unidos, conduz o pensamento por um inventário construtivo dos usos de máquinas e equipamentos que poderiam ter sido utilizados para mover mais de 200 mil toneladas de terra de uma valeta de quase 500 metros de comprimento de 12 metros de profundidade. O maquinário utilizado por Heizer para a ação construtiva da obra possibilitou manipular grande quantidade de terra e pedras, o que seria, de fato, inviável somente pela ação do corpo. Notadamente, as perspectivas sobre a consolidação do projeto dentro do movimento da Land Art provocam uma demanda que extrapola as ações próprias do corpo.

Figura 71 — *Duplo negativo* (1969) — Michael Heizer



Fonte: Gagosian, 2026¹¹⁴.

Em sintonia com a lógica da “desmaterialização” descrita por Lippard e Chandler, o debate sobre a materialidade na escultura contemporânea ganha novos contornos. Os autores afirmam que, embora a arte conceitual tenha buscado libertar-se da matéria, essa libertação não significou o desaparecimento do material, mas sua resignificação: o material passa a ser o meio da ideia. Em obras como as de Rauschenberg, Klein ou LeWitt, o objeto deixa de ser um fim em si mesmo e se converte em suporte para o pensamento, instaurando uma tensão entre o tangível e o simbólico. Essa condição dialoga diretamente com a escultura que, composta de toneladas de terra, aço ou pedra, como em Heizer, manifesta a imaterialidade dentro da própria matéria, transformando o peso físico em signo conceitual¹¹⁵.

Vale aqui ressaltar que a obra de Heizer, como projeto visual, cria efetivamente o espaço negativo, o que ocorre simplesmente porque o material está ali, criado pela ausência e pela presença simultânea da matéria. Torna-se, assim, o imaterial como “*in material*” ou dentro do material¹¹⁶.

¹¹⁴ Disponível em:

<https://gagosian.com/quarterly/2024/11/04/michael-heizer-seventeen-sculptures/>.
Acesso em: Janeiro de 2026.

¹¹⁵ LIPPARD; CHANDLER, 2013, p. 156-160.

¹¹⁶ FERREIRA, 2021.

Contudo, o processo de trabalho dedicado ao objeto escultórico envolve outros aspectos evocados em sua construção, como a expectativa do objeto que apresenta as características do tempo e empenho nele marcado, como no trabalho gigantesco na consolidação do projeto de Heizer, e as possibilidades de executá-lo. O resultado de um processo que esteja aparente e reconhecível o tornaria menos enigmático. Um outro exemplo, nesse cenário, de uma construção que implica efetivamente no trabalho, ou na manipulação da fisicalidade da matéria e que, simultaneamente, evoca a temática do vazio, é o obelisco de Gerz.

Em 1986, Jochen Gerz, instalou um obelisco na cidade de Hamburgo, na Alemanha – um obelisco de 12 metros de altura, feito de aço recoberto por chumbo. Sob essa coluna existia um sistema hidráulico que o fez, desde o ano de sua instalação até 1993, submergir no local onde foi instalado. O resultado desse processo é um local onde o objeto existiu, como um espaço vazio. A apreciação da fisicalidade do objeto só era possível durante seu processo de “enterramento”, contudo, a obra somente foi concluída com seu soterramento total.

Contudo, o obelisco de Gerz, em si, é irrelevante enquanto potência visual, tamanho e materialidade. Nele é possível perceber facilmente a dualidade entre o processo de trabalho sobre a matéria consolidando-se em um resultado imaterial, aberto à poética do vazio. A percepção do objeto muda para o observador, pois já não há possibilidade de leitura de sua matéria que lhe permita conhecer, ao menos, seus processos de execução. O resultado do trabalho lhe confere o status de imaterial¹¹⁷.

¹¹⁷ *Ibid.*

Figura 72 — *Monumento contra o fascismo* (1986-1993), completamente enterrado sete anos após sua instalação — Jochen Gerz & Esther Shalev-Gerz



Fonte: Jochen Gerz, 2026¹¹⁸.

Mesmo os projetos que se inserem no mundo, em sua máxima fisicalidade, aparentes e monumentais, poderiam, dessa forma, abarcar uma perspectiva do vazio, ou, mais precisamente, uma perspectiva conceitual, que se distanciaria de um resultado concreto, mesmo este configurando-se no espaço.

Essa compreensão da imaterialidade que se manifesta tanto no vazio físico quanto na ausência simbólica encontra desdobramentos na arte relacional contemporânea. Nicolas Bourriaud, em *Estética relacional*, propõe que a arte do fim do século XX desloca seu foco do objeto para o encontro, transformando o espaço expositivo em um “interstício social”. Nessa perspectiva, a obra não é apenas uma forma material, mas um acontecimento

¹¹⁸ Disponível em: <https://jochengerz.eu/works/monument-against-fascism>. Acesso em: Janeiro de 2026.

partilhado: um campo de trocas simbólicas e afetivas em que o tempo e a convivência se tornam as novas matérias da arte¹¹⁹.

A obra de arte representa um interstício social. O termo interstício foi usado por Karl Marx para designar comunidades de troca que escapavam ao quadro da economia capitalista, pois não obedeciam à lei do lucro: escambo, vendas com prejuízo, produções autárquicas etc. O interstício é um espaço de relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema¹²⁰.

A imaterialidade, nesse contexto, não significa ausência de corpo, mas transfiguração da presença. O objeto se dissolve na experiência, e o escultórico torna-se relacional. Essa dimensão efêmera e partilhada dá continuidade à desmaterialização apontada por Lippard e Chandler, mas a configura num sentido social e sensível: o tempo vivido e a interação passam a ser o território da escultura contemporânea, onde a matéria é apenas o suporte da presença.

Em 1960, Yves Klein, na fotografia *Salto no vazio*, cria uma alternativa ao que seria o “vazio” existente em sua obra. Todavia, para que este vazio esteja ali representado, deve existir, efetivamente, uma rua, árvores e um muro, de onde o artista lança prodigiosamente seu corpo em direção à calçada. A própria fotografia consolida-se na fisicalidade do mundo. Nessa direção, a literalidade fotográfica divergiria de um objetivo estético e poético, e, de forma geral, para que exista o inexistente há necessidades materiais implícitas nesse processo.

Com efeito, uma ambiguidade maior pesa sobre o termo “desmaterialização”: não se trata minimamente de praticar sua atividade artística que dispensaria os materiais; os materiais estão lá, e bem lá: toneladas de terra, de aço, de madeira, de suportes os mais diversos. Chega até a haver no minimalismo rebuscado uma espécie de gigantismo¹²¹.

¹¹⁹ BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Adriana Hidalgo Editora, 2021.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 23.

¹²¹ CAUQUELIN, Anne. **Frequentar os incorporais**: contribuição a uma teoria da arte contemporânea. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2008. p. 63.

De forma objetiva, a imaterialidade configura-se dentro de um contexto, ou lugar, mas, de forma latente, se insere na fisicalidade do mundo. A proposta conceitual da exposição do vazio, de Klein, é ela própria a consolidação do lugar, ou sua totalidade, em que efetivamente esse “vazio” pode existir¹²².

Figura 73 — *Salto no vazio* (1960) — Yves Klein



Fonte: The Metropolitan Museum of Art, 2026¹²³.

Nos escritos de Ane Cauquelin, um lugar acontece quando este é habitado por um corpo, e, na ausência deste, o lugar retorna ao vazio. Sem as marcas da intervenção de um corpo que tenha passado por ali, originar-se-ia um ambiente vazio e imaculado, conceitualmente físico, sem registro de intervenção ou da fatura do trabalho sobre a matéria. Nesse contexto, uma construção poética poderia, independentemente de sua fisicalidade, tomar para si o vazio e a imaterialidade como elemento construtivo.

Michael Heizer, em seu projeto *Levitated Mass*, de 2012, reconfigura o objeto, como em Gerz, em sua máxima fisicalidade. Uma escultura de pedra de

¹²² *Ibid.*

¹²³ Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266750>. Acesso em: Janeiro de 2026.

mais de 340 toneladas colocada sobre duas paredes que servem de trajeto dos visitantes. O projeto, que objetivava uma visualização de levitação da enorme pedra, sugerida por seu título, favorece a interação de sua materialidade e fisicalidade e sua construção conceitual.

Figura 74 — *Levitated Mass* (2012) — Michael Heizer



Fonte: Gagosian, 2026¹²⁴.

Por fim, as reflexões pontuadas aqui, que relacionam o processo construtivo às temáticas da imaterialidade, tornam-se relevantes pela dualidade que ocorre quando, simultaneamente, construir é também não construir, ou quando “colocar a ideia no mundo” é consolidá-la imaterialmente. Ainda em tempo, uma reflexão sobre a materialidade de um objeto estético, que existiria de fato ao ser acionado pelos sentidos, que se faz sentir, seria insuficiente para torná-lo físico, presente no mundo. Essa perspectiva está presente na

¹²⁴ Disponível em: <https://gagosian.com/quarterly/2014/08/18/levitated-mass-heizer>. Acesso em: Janeiro de 2026.

Fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty, ao relatar a dor sofrida por pessoas com seus membros fantasmas¹²⁵.

As reflexões acerca da construção imaterial detêm ainda grandes possibilidades e correlações que podem abrir outras perspectivas sobre o fazer artístico, a poética do processo e do conhecimento sobre arte e seus desdobramentos. As esculturas públicas, nesse sentido, corroboram para uma reflexão não só sobre a constituição do objeto artístico e sua forma de apresentação estética na paisagem, mas sobre abrir caminhos que tangenciam a prática artística que abarca o tempo dispensado em sua consolidação.

Em uma escultura como a de Caro encontramos uma crítica implícita à condição coisificada da arte minimalista. Tal crítica insiste na existência de uma diferença essencial entre a natureza da arte e a natureza dos objetos, diferença esta cuja preservação cabe particularmente ao escultor. O ponto crucial dessa diferença está, segundo esse ponto de vista, em retirar o trabalho do âmbito da duração, uma vez que, sustentaria Caro, existe nas obras de arte um momento de entendimento, um objetivo de apreensão para o qual concorrem todas as relações existentes no trabalho, no instante único de clareza em que se tem uma fusão entre os elementos e seu significado. É essa condição que coloca o objeto de arte à margem do mundo da duração, uma condição "de existir - e, na verdade, de segregar ou constituir - num contínuo e perpétuo presente"¹²⁶.

Krauss discute a crítica implícita presente nas esculturas de Caro à arte minimalista, defendendo que existe uma diferença fundamental entre a natureza da arte e a natureza dos objetos comuns, e que cabe ao escultor preservar essa diferença. A crítica sugere que a arte não deve ser entendida como algo que apenas dura no tempo, como os objetos do cotidiano; em vez disso, deve-se perceber que a obra de arte possui um momento único de entendimento em que sua materialidade se une ao seu significado. Nesse momento, a obra existe fora da sequência temporal, de ser durável, como se

¹²⁵ MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

¹²⁶ KRAUSS, 2007.

estivesse imersa em um "presente contínuo e perpétuo." O ponto principal desse argumento é que a arte deve transcender a temporariedade e a coisificação dos objetos, independente do fluxo do tempo.

6 ESCULTURA NO ESPAÇO URBANO

No século XX, a escultura começou a se integrar à paisagem, conectando-se diretamente ao ambiente. Diferentemente das esculturas clássicas, destinadas, de forma geral, a locais específicos, as obras modernas passaram a dialogar com outros espaços.

Nos períodos Clássico e Renascentista, as esculturas já ocupavam locais públicos, mas eram essencialmente monumentos comemorativos ou símbolos religiosos, como representações de poder, fé ou memória cívica. Essa tradição se manteve até o século XIX, quando as cidades europeias passaram por transformações urbanísticas profundas e começaram a incorporar esculturas em seus planos de embelezamento e ordenação pública.

O trajeto da escultura moderna para chegar ao ambiente urbano perpassa a perda de seu local fixo ou seu abrigo – a condição negativa, como descreve Rosalind Krauss, desconstruindo a lógica do monumento, refletindo sobre os desdobramentos de *A porta do Inferno* e da escultura de Balzac, de Rodin. A perda do local referenciado da escultura, considerando da mesma forma o desaparecimento do pedestal, abarca diversos conceitos, entre eles o local que deve ocupar a escultura na modernidade.

Figura 75 — *Monumento a Balzac* (1880-1917) — Auguste Rodin



Fonte: Musée Rodin, 2026¹²⁷.

¹²⁷ Disponível em:

<https://www.musee-rodin.fr/en/musee/collections/oeuvres/monument-balzac>. Acesso em: Janeiro de 2026.

O salto conceitual ocorreu no século XX, especialmente a partir das vanguardas modernistas. Artistas como Constantin Brancusi e Henry Moore passam a pensar a escultura em diálogo com o espaço circundante e não como objeto isolado. Após a Segunda Guerra Mundial, as esculturas passaram a ser encomendadas para espaços urbanos contemporâneos, ampliando o debate sobre sua função social e estética.

Mas nos anos 1960 e 1970 a escultura pública se transforma radicalmente. Artistas como Richard Serra, Robert Smithson e Michael Heizer expandem o campo escultórico, muitas vezes questionando a monumentalidade tradicional e as próprias instituições que a abrigam. Nesse período, surge a noção de *site-specific*, em que a obra é concebida em função direta de um lugar e de suas condições físicas, sociais e políticas, como um marco na história da escultura pública contemporânea, deixando de ser monumento para tornar-se intervenção, experiência e dispositivo de reflexão sobre a cidade e o tempo.

A escultura pública, ao se instalar no espaço urbano, transcende a condição de objeto isolado e passa a integrar um conjunto complexo de relações entre arte, cidade e sociedade. Sua presença modifica a percepção do entorno e convida o espectador a experimentar o espaço de outra forma. A integração com o meio urbano passa a ser física e simbólica, em que a escultura participa da paisagem como um elemento que reorganiza fluxos, cria pausas, reflexões e percursos. Em muitos casos, sua estrutura dialoga com o desenho arquitetônico ou com a história do lugar, como se sempre tivesse pertencido àquele contexto, tornando-se parte da cidade.

Além da dimensão estética, a escultura pública cumpre funções simbólicas e sociais que a aproximam das dinâmicas da cidade. Ela atua como sentido coletivo, representando memórias, identidades e ideais que compõem o imaginário urbano. Monumentos tradicionais exaltavam heróis e datas, mas a arte contemporânea deslocou esse sentido para narrativas mais abertas, por vezes críticas, que problematizam o próprio espaço urbano e seus usos. Nesse sentido, a escultura pública também participa de políticas culturais e de

requalificação urbana, funcionando como um ponto de encontro, um marco visual ou um dispositivo de reflexão sobre a cidade e seus cidadãos.

A questão da escala e da monumentalidade é central nesse contexto. Obras monumentais impõem sua presença como contrapontos à verticalidade das construções e à amplitude das praças, enquanto intervenções menores podem atuar de modo mais sutil, provocando um diálogo íntimo e cotidiano com quem passa. Em ambos os casos, a relação entre o corpo do observador e o corpo da obra constitui o núcleo da experiência artística.

Com o avanço das práticas participativas, a escultura pública se tornou também um campo de interação. Desde as vanguardas do século XX, o espectador deixou de ser mero observador para tornar-se agente. Caminhar, tocar, atravessar ou modificar a obra são gestos que a completam e a mantêm viva. A arte pública contemporânea, portanto, não é apenas vista: é vivida. Ela se abre ao acaso e à presença, incorporando o movimento das pessoas como parte de sua estrutura.

Entretanto, essa abertura à cidade também a submete às suas leis e conflitos. O espaço urbano é regulado por questões políticas, econômicas e jurídicas, e a presença de uma escultura pode se tornar um ponto de tensão. Casos emblemáticos, como o de *Tilted Arc* de Richard Serra, revelam que a arte pública está sujeita à vontade coletiva e à crítica, lembrando que o espaço público é também um campo de disputas simbólicas e materiais.

Além disso, a escultura pública é atravessada pela temporalidade e pela transformação. Nenhuma obra permanece idêntica no espaço urbano: o tempo, o clima, o olhar e a história agem sobre ela. Ferrugem, desgaste, restaurações e reinterpretações fazem parte de seu ciclo vital. Mesmo quando removida ou substituída, a escultura deixa marcas, físicas e afetivas, que se incorporam à memória da cidade. Assim, a escultura pública é menos um objeto fixo e mais um processo contínuo de negociação entre matéria, espaço e sociedade, sempre em movimento, como a própria cidade que a abriga.

Nesse contexto, obras de artistas como Richard Serra, José Resende, Waltercio Caldas, Angelo Venosa, Anish Kapoor e Jeff Koons evidenciam de diferentes maneiras a complexa relação entre escultura e espaço urbano. Em

suas produções, a cidade reside como parte constitutiva e, por vezes, desconstrutiva, da própria obra, revelando tensões entre forma, contexto e território. Essas obras também suscitam questões fundamentais sobre materialidade, estética, política e participação do público, ampliando o entendimento da escultura como prática e integrada ao ambiente urbano, de modo que a obra se integre à materialidade da cidade ou sucumba ao seu movimento e a suas mutações.

Richard Serra, *Tilted Arc*

Existem vários desafios a se considerar na elaboração de uma escultura pública, e um dos maiores representantes dessa máxima é a obra *Tilted Arc*, de 1981, que enfrentou forte oposição popular e política, levando à sua remoção do local para o qual foi criada. Esse caso emblemático mostra que a escultura urbana não é apenas uma expressão artística, mas também uma intervenção no espaço que pode provocar debates sobre sua adequação ao contexto.

Tilted Arc, de Richard Serra, foi instalada na praça do edifício federal Jacob K. Javits, em Nova York, um espaço emblemático por concentrar tribunais e repartições públicas, portanto, um território da lei e da administração estatal. A escultura, uma longa placa curva de aço corten, com cerca de 12 metros de altura e 120 de extensão, atravessava o centro da praça, dividindo-a em duas metades desiguais. Longe de ser um mero objeto decorativo, *Tilted Arc* redefinia o próprio uso do espaço urbano: o que antes era um lugar de passagem tornou-se um lugar de experiência. O público, ao circular em torno da estrutura, era forçado a mudar seu percurso, a reconsiderar o espaço e a perceber a própria presença física no ambiente. Serra, coerente com sua afirmação de que “remover a obra é destruí-la”, sustentava que a escultura só poderia existir naquele contexto, material, arquitetônico, social e político, em que fora concebida¹²⁸.

¹²⁸ CRIMP, Douglas. Serra's Public Sculpture: Redefining Site Specificity. In: KRAUSS, Rosalind; ROSENTHAL, Laura (Ed.). **Richard Serra/Sculpture**. New York: The Museum of Modern Art, 1986. p. 40-57.

A intervenção de Serra desafiava a noção de neutralidade do espaço público, revelando que ele é, na verdade, atravessado por interesses, normas e poderes institucionais. Situada “no centro dos mecanismos do Estado”, como observa Douglas Crimp, a obra tornava visível o caráter político da paisagem urbana: uma praça que, sob aparência democrática, é controlada por sistemas de vigilância, hierarquia e circulação regulada. Ao introduzir um corpo estranho nesse cenário, uma massa de aço que se impunha entre o cidadão e os prédios do governo, Serra produzia uma ruptura simbólica. A escultura deslocava o olhar e o movimento, interrompendo a lógica funcional do espaço e instaurando uma dimensão crítica, onde a arte não mais servia para adornar a cidade, mas para confrontar sua estrutura de poder.

Figura 76 — *Tilted Arc* (1981), Federal Plaza, em Nova York — Richard Serra



Fonte: Tate, 2026¹²⁹.

O episódio de sua remoção, decidido após uma audiência pública em 1985, evidenciou que o espaço urbano da arte está também subordinado à lei.

¹²⁹ Disponível em:

<https://www.tate.org.uk/art/artists/richard-serra-1923/lost-art-richard-serra>. Acesso em: Janeiro de 2026.

Juízes, burocratas e administradores, incomodados com a presença da obra, argumentaram que ela comprometia a segurança e dificultava a vigilância. Um relatório chegou a descrevê-la como uma “barreira contra explosões”, uma ameaça potencial ao edifício federal. Assim, a escultura passou a ser tratada como um problema de ordem pública, e não como uma proposição artística. A audiência, organizada pela própria Administração de Serviços Gerais, assumiu o tom de um tribunal estético e político, no qual a escultura foi julgada como se fosse um réu. O poder estatal, que havia encomendado a obra, agora a condenava em nome da ordem e da eficiência do espaço¹³⁰.

Quando *Tilted Arc* é convertido, na visão paranoica de um segurança do Estado, em um “muro de explosão”, quando a estética radical da escultura específica do local é reinterpretada como um espaço de ação política, a escultura pública pode ser creditada com um novo nível de realização. Essa realização é a redefinição do local da obra de arte como um espaço de luta política. Determinado a “ser vulnerável e lidar com a realidade de sua situação de vida”, Richard Serra se viu, repetidas vezes, confrontado com as contradições dessa realidade. Ao se recusar a encobrir essas contradições, Serra corre o risco de revelar a verdadeira especificidade do local, que é sempre uma especificidade política¹³¹.

Para Crimp, esse confronto entre arte e autoridade redefine o conceito de *site-specific*: não se trata apenas de uma relação física entre a obra e o lugar, mas de uma inserção que revela os conflitos legais, institucionais e ideológicos que compõem aquele espaço. *Tilted Arc* transforma a praça federal, um símbolo de poder, em um campo de disputa simbólica. Quando o Estado, sob o pretexto de segurança, decide removê-la, ele reafirma seu controle sobre o espaço público e sobre os sentidos possíveis da arte. Assim, a escultura de Serra não é apenas um objeto urbano: é um acontecimento político, uma ação crítica que expôs, como poucas obras, a tensão entre a liberdade estética e os limites impostos pela lei.

¹³⁰ CRIMP, 1986, p. 54.

¹³¹ *Ibid.* Tradução nossa.

José Resende, *Canteiro de operações*

Em relação à materialidade, José Resende leva essa reflexão ao limite, propondo uma escultura que não apenas ocupa o espaço urbano, mas o integra completamente à sua obra. Seu trabalho desloca o foco da permanência para o processo, transformando o próprio ambiente da cidade, seus resíduos industriais, suas tensões e possibilidades, em matéria poética.

A inviabilidade do projeto *Canteiro de operações* revela um dos momentos mais significativos da trajetória de José Resende. Idealizada em 2012, a proposta buscava intervir na região da Mooca, em São Paulo, manipulando vagões ferroviários abandonados, cortando, equilibrando e suspendendo suas estruturas metálicas. O projeto, no entanto, foi inviabilizado pela concessionária MRS Logística, responsável pelos trilhos e pelos vagões, mesmo com o apoio da siderúrgica Gerdau, que havia comprado o material para reciclagem. Não houve explicação clara para o veto, mas é possível inferir que razões administrativas e interesses corporativos tornaram o empreendimento inviável¹³².

Figura 77 — *Canteiro de operações* (2012) — José Resende



Fonte: Artref, 2026¹³³.

¹³² CORRÊA, Patricia. **Entre a ruína e o canteiro**: José Resende na Mooca. ARS, São Paulo, ano 19, n. 42, p. 441-480, 2021.

¹³³ Disponível em:

<https://arteref.com/instalacao/jose-resende-apresenta-canteiro-de-operacoes>. Acesso em: Janeiro de 2026.

Apesar de não ter sido executado como na proposta original, o projeto se tornou um estudo sobre o fracasso como potência, revelando os limites da arte diante das questões políticas e econômicas que moldam o espaço urbano. Ao tentar atuar sobre estruturas reais da cidade, e ser impedido, o trabalho acabou expondo a tensão entre o processo artístico e o controle do espaço. Outras propostas de intervenção levaram o mesmo nome.

Entre as obras temporárias que dialogam com esse contexto está a instalação em que Resende empilha e reposiciona vagões de trem, realizada em 2002 no âmbito do projeto *Arte/Cidade*. Nessa intervenção, seis vagões foram inclinados e tensionados por cabos de aço em uma área de manobra na Zona Leste de São Paulo, criando uma estrutura monumental e precária, visível para quem passava pela região. O artista transformou resíduos industriais em matéria escultórica, apropriando-se de elementos da própria paisagem urbana para produzir uma experiência estética e crítica.

Segundo Corrêa, essa prática de fazer da cidade o próprio canteiro de operações expressa a maneira como José Resende concebe a criação artística como um diálogo entre forma, contexto e materialidade. Os vagões/objetos obsoletos do transporte e do progresso industrial são reconfigurados para revelar as tensões da urbanidade, ora como ruína, ora como potencial de reconstrução. Ao explorar os materiais disponíveis no espaço urbano, Resende inscreve sua obra na fronteira entre arte e cidade, entre destruição e criação, onde a escultura se torna um meio de pensar o próprio destino dos objetos e das estruturas que o mundo moderno abandona.

Waltercio Caldas, *Escultura para o Rio*

A remoção da obra *Escultura para o Rio* (1996), de Waltercio Caldas, no centro do Rio de Janeiro, aponta as tensões entre a arte pública e as transformações incessantes do espaço urbano. Instalada na Avenida Presidente Antônio Carlos, a escultura fazia parte de um projeto que pretendia aproximar a arte contemporânea da vida cotidiana. O trabalho, composto por

elementos metálicos que se projetavam sobre um calçamento de pedras portuguesas, estabelecia um diálogo sensível entre leveza e estrutura, vazio e presença, características recorrentes na poética de Caldas. No entanto, ao ser retirada em 2015 para dar lugar às obras do Veículo Leve sobre Trilhos (VLT), a escultura passou a simbolizar outro tipo de relação entre arte e cidade: a vulnerabilidade da criação artística diante das demandas da urbanização.

A cidade é um organismo vivo, em constante mutação. Ruas se abrem, calçadas são refeitas, praças se transformam e prioridades se reorganizam conforme os interesses políticos, econômicos e funcionais de cada época. Nesse contexto, uma obra pública, por mais que seja concebida para ser permanente, está sempre sujeita às contingências do território que ocupa. Diferentemente do espaço museológico, que protege e conserva, o espaço urbano é dinâmico e imprevisível. Ele impõe à obra o risco da erosão, da indiferença e, como neste caso, do desaparecimento físico. A escultura de Caldas foi demolida para permitir a passagem dos trilhos de um novo sistema de transporte, uma decisão que evidencia como as políticas de mobilidade e desenvolvimento urbano frequentemente sobrepõem-se à permanência da arte.

Figura 78 — *Escultura para o Rio* (1996) — Waltercio Caldas



Fonte: Veja Rio, 2026¹³⁴.

¹³⁴ Disponível em:

<https://vejario.abril.com.br/programe-se/obra-de-waltercio-caldas-no-centro-do-rio-pode-ser-demolida/>. Acesso em: Janeiro de 2026.

Entretanto, a remoção da obra não deve ser vista apenas como uma perda, mas como um episódio que reitera a natureza transitória da arte no espaço público. A escultura, mesmo ausente, continua a provocar reflexão sobre a relação entre criação e contexto, sobre o papel da arte como mediadora entre o sensível e o cotidiano. Seu deslocamento, planejado para ocorrer alguns metros adiante, preservando parte do piso original, altera sua relação com o entorno e, portanto, com o sentido que produzia. Isso mostra que, nas cidades, a arte não é apenas instalada, ela é constantemente reinterpretada, reconstruída e renegociada.

O caso de Waltercio Caldas coloca em evidência que a cidade impõe seus próprios ritmos e prioridades, e que a arte, quando se insere nesse território, deve aceitar o risco de se tornar efêmera. No espaço urbano, obras de arte não pertencem apenas ao artista ou às instituições que as encomendaram, mas também ao fluxo de pedestres, às reformas, aos ruídos e às transformações materiais e simbólicas que definem a vida da cidade. Assim, a *Escultura para o Rio* transforma-se, paradoxalmente, em um monumento ao desaparecimento, uma lembrança de que a arte pública, por mais sólida que pareça, está sempre sujeita ao movimento incessante da cidade que a abriga, e que, às vezes, a consome para poder continuar existindo.

Angelo Venosa, *A baleia*

A escultura *A baleia*, de Angelo Venosa, instalada na Praia do Leme, no Rio de Janeiro, emerge do chão urbano como se sempre tivesse pertencido àquele lugar. Construída em aço corten, material cuja aparência enferrujada se integra à paisagem litorânea e ao ambiente urbano, a obra parece menos uma intervenção do artista e mais uma revelação do próprio corpo da cidade. Sua forma remete a uma ossada exposta, como se o asfalto e o concreto houvessem se rompido para revelar o esqueleto metálico de um animal ancestral, um fóssil que repousava sob a via, esperando ser reencontrado. Essa leitura transforma *A baleia* em um marco da integração literal entre arte e cidade, não apenas por estar inserida na calçada da orla, mas por parecer

estruturalmente fundida à malha urbana, como se o organismo metálico e a infraestrutura fossem parte de uma mesma matéria.

A posição da escultura, entre o fluxo de pedestres e o trânsito dos carros, reforça essa fusão. O aço, ao mesmo tempo industrial e orgânico, encarna uma ambiguidade poética: o que se vê é um corpo que se ergue e se dissolve na paisagem, ao modo de um vestígio arqueológico que o tempo urbano trouxe à superfície. O material corten, escolhido por Venosa, oxida naturalmente, criando camadas que evocam o envelhecimento das coisas e a passagem do tempo, de modo que a obra não apenas ocupa o espaço, ela envelhece com ele. Essa condição faz de *A baleia* uma espécie de organismo urbano que respira o mesmo ar salgado, sofre a mesma corrosão das estruturas vizinhas e se torna, literalmente, parte do metabolismo da cidade.

Figura 79 — *A baleia* (1988) — Angelo Venosa



Fonte: Monumentos Rio, 2026¹³⁵.

¹³⁵ Disponível em: <https://monumentos.rio.br/id/S390>. Acesso em: Janeiro de 2026.

Ver a *A baleia* como um fóssil urbano é reconhecer que a arte pública pode agir como revelação, não de algo adicionado, mas de algo que estava ali, latente, invisível. O esqueleto metálico que aflora no Leme não é a ossada de um animal extinto, mas a da própria cidade, que expõe, através da arte, sua estrutura interna, seu esqueleto simbólico feito de ferro, concreto e mar. O que Angelo Venosa constrói não é apenas uma escultura, mas uma topografia da memória e do tempo, em que a linha entre o que é natural e o que é construído se desfaz. *A baleia* parece tanto parte da paisagem quanto o calçadão e o oceano, e talvez por isso cause a sensação de que ela sempre esteve ali, adormecida sob o piso, esperando o instante de ser desenterrada.

Assim, *A baleia* não representa apenas uma forma monumental ou uma metáfora da natureza, mas o próprio elo entre a cidade e o tempo. Ao caminhar ao seu lado, o observador se torna testemunha dessa fusão entre arte e estrutura urbana, entre corpo metálico e corpo social. A escultura de Venosa não impõe sua presença, ela a revela. Como um osso exposto do organismo urbano, ela mostra que a cidade tem memória, matéria e ossatura, e que a arte pode ser o meio pelo qual essa anatomia se torna visível.

Anish Kapoor, *Cloud Gate*

A escultura *Cloud Gate* (2006), de Anish Kapoor, representa um dos exemplos mais emblemáticos da relação entre arte contemporânea e espaço público. Situada no Millennium Park, em Chicago, a obra — popularmente apelidada de *The Bean* — tornou-se um dos ícones mais reconhecíveis da escultura urbana contemporânea. Seu formato orgânico e superfície altamente polida em aço inoxidável produzem uma experiência sensorial que ultrapassa a contemplação visual, propondo um diálogo direto entre a obra, o ambiente e o espectador.

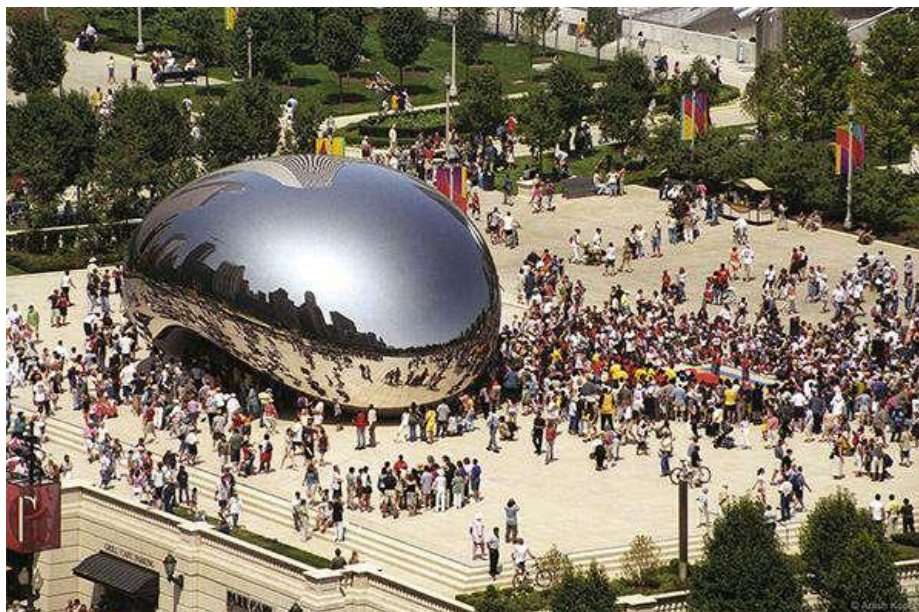
A inserção de *Cloud Gate* no espaço público não é meramente decorativa; ela transforma a percepção da cidade. O espelhamento da paisagem e das pessoas cria uma espécie de metamorfose contínua, na qual a

escultura deixa de ser um objeto isolado para se tornar um campo de interação. Kapoor explora o potencial reflexivo e imersivo da matéria, convidando o público a reconhecer a si mesmo como parte da obra. O reflexo deformado do céu, dos prédios e dos visitantes cria uma experiência simultaneamente coletiva e individual, em que o real se mistura ao imaginário. Assim, a escultura atua como um espelho urbano que absorve e devolve a imagem da cidade em movimento, enfatizando a fluidez e a instabilidade da percepção.

Do ponto de vista técnico, *Cloud Gate* é também uma proeza de engenharia. Com cerca de 110 toneladas, e composta por mais de uma centena de placas de aço soldadas e polidas até a perfeita continuidade da superfície, a obra exigiu tecnologia de ponta e uma equipe multidisciplinar de engenheiros e artesãos. O acabamento espelhado, essencial para sua função estética e simbólica, requer manutenção constante, um desafio que evidencia as tensões entre arte e durabilidade quando a escultura ocupa o espaço público. A exposição às intempéries, à poluição e ao toque permanente dos visitantes faz parte do ciclo vital da obra, demonstrando como a materialidade urbana interfere na temporalidade da arte.

A monumentalidade de *Cloud Gate* também dialoga com a escala arquitetônica da cidade. Seu volume curvo contrasta com as linhas verticais dos arranha-céus de Chicago, criando um contraponto poético à rigidez do ambiente construído. Contudo, apesar de seu tamanho e peso, a obra transmite leveza e continuidade, como se condensasse o céu em uma gota metálica. Essa ambiguidade entre o monumental e o etéreo é uma marca recorrente na produção de Kapoor, que frequentemente explora a relação entre matéria e vazio, interior e exterior, visível e invisível.

Figura 80 — *Cloud Gate* (2006) — Anish Kapoor



Fonte: Anish Kapoor, 2026¹³⁶.

No contexto urbano, *Cloud Gate* reafirma o potencial da escultura pública como espaço de convivência e participação. A obra não impõe uma narrativa, mas oferece um campo de experiência sensorial e simbólica que depende da presença do público. A cada instante, o reflexo das pessoas e do ambiente altera a escultura, tornando-a um organismo vivo que reflete as transformações da cidade e do tempo. Kapoor, assim, reinterpreta a função social da arte pública, propondo uma forma que não monumentaliza o poder, mas celebra o coletivo, o efêmero e o mutável.

Em síntese, *Cloud Gate* materializa uma visão contemporânea de escultura urbana: uma arte que não apenas ocupa o espaço, mas o recria continuamente, unindo técnica, sensibilidade e participação. Nela, o espelho do aço inoxidável não é apenas uma superfície, é uma metáfora do próprio espaço público como lugar de reflexo, encontro e transformação.

¹³⁶ Disponível em: <https://anishkapoor.com/110/cloud-gate-2>. Acesso em: Janeiro de 2026.

Jeff Koons, *Puppy*

A escultura *Puppy* (1992), de Jeff Koons, é um dos marcos mais reconhecíveis da arte contemporânea instalada em espaço público, notável por articular monumentalidade, materialidade viva e apelo popular em uma única forma. Com cerca de 12 metros de altura, a obra representa um cão da raça terrier em postura sentada, inteiramente recoberto por flores naturais. Sob essa aparência delicada e efêmera, entretanto, há uma complexa estrutura de aço inoxidável, que sustenta e alimenta um sofisticado sistema interno de irrigação. A coexistência entre o natural e o artificial, o efêmero e o perene, define o caráter híbrido da escultura, que depende de manutenção constante para conservar sua aparência vibrante.

Instalada inicialmente em Bad Arolsen, na Alemanha, e mais tarde em frente ao Museu Guggenheim Bilbao, na Espanha, *Puppy* se integra de modo emblemático ao espaço urbano. Sua presença impõe-se pela escala monumental, mas o uso de flores e cores intensas suaviza o impacto da estrutura, criando uma relação imediata e afetiva com o público. Ao contrário de muitas esculturas que buscam distanciamento simbólico, Koons concebe uma obra que acolhe e encanta, dialogando com o cotidiano e com a tradição dos jardins ornamentais. O espaço público, nesse caso, não é apenas o suporte físico da escultura, mas o cenário de uma experiência sensorial compartilhada, onde a obra se renova continuamente com o ciclo das estações e das flores que a compõem.

A materialidade de *Puppy* é inseparável da sua temporalidade orgânica. Cada flor plantada participa de um processo de transformação constante: florescem, murcham, são substituídas e, nesse ritmo, a escultura respira, envelhece e se recompõe. A dependência de um sistema de irrigação automatizado e de um trabalho permanente de jardinagem revela o quanto a manutenção é parte fundamental da obra, não apenas um procedimento técnico, mas um componente conceitual. Em *Puppy*, a preservação é criação, a arte só existe enquanto for cuidada, reiterando o vínculo entre a obra e o tempo.

Figura 81 — *Puppy* (1992) — Jeff Koons



Fonte: Guggenheim.org, 2026¹³⁷.

Esse diálogo entre natureza, técnica e arte também revela o interesse de Koons por temas ligados à cultura de massa e à aparência. O cão-floral de grande escala remete à estética kitsch e aos ícones do consumo afetivo, mas o faz com uma sofisticação tecnológica e construtiva que o insere no campo da arte pública de alta complexidade. Ao transformar um símbolo popular em monumento urbano, Koons provoca uma reflexão sobre os limites entre o banal e o sublime, entre o entretenimento e a contemplação estética.

No espaço urbano, *Puppy* adquire um papel de marco visual e social. Sua presença diante do Guggenheim Bilbao, por exemplo, reforça a ideia de arte como experiência acessível e democrática, atraindo moradores e turistas para o convívio e a contemplação. O público, ao fotografar-se junto à escultura ou simplesmente observá-la, torna-se parte do seu funcionamento simbólico. Assim, Koons amplia a noção de escultura pública, integrando o engajamento afetivo e coletivo à própria estrutura da obra.

¹³⁷ Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/48>. Acesso em: Janeiro de 2026.

Em última instância, *Puppy* é uma reflexão sobre o que significa preservar a beleza no tempo e no espaço urbano. Sua aparência alegre e colorida oculta um sistema sofisticado de sustentação e cuidado, revelando que a durabilidade da arte, no contexto público, depende tanto da técnica quanto da atenção humana. Entre o natural e o artificial, o efêmero e o monumental, Jeff Koons transforma um cão de flores em um símbolo de vitalidade, fragilidade e permanência da arte na cidade.

A escultura urbana, dessa forma, não existe apenas como forma ou objeto, mas se consolida como processo histórico. Sua presença no espaço público torna-se um campo de negociação permanente entre materialidade, temporalidade e experiência coletiva. As obras descritas mostram que a escultura no ambiente urbano interroga e expõe a cidade e a reinscreve como integrante ativa da obra, não como suporte. A cidade não é mero suporte; é participante ativa, coautora das obras que abriga, impondo a elas forças que extrapolam a estética e alcançam dimensões políticas, sociais e afetivas.

Em síntese, a escultura pública contemporânea opera em um campo que ultrapassa a noção tradicional de monumento ou objeto autônomo. Sua inserção no espaço urbano mostra que ela não apenas habita a cidade, mas participa ativamente da produção do espaço social, incorporando as dinâmicas materiais, políticas e históricas que estruturam o território. A mudança do paradigma da escultura, do pedestal clássico à intervenção *site-specific*, demonstra que a relevância da obra não se limita a sua aparência formal, mas à articulação entre materialidade, temporalidade e contexto em que se insere

Essa condição evidencia que a escultura urbana é dependente de processos sociais e políticos, distanciados da intenção do artista. A permanência ou a remoção de *Tilted Arc*, a inviabilidade institucional de *Canteiro de operações* ou a demolição da *Escultura para o Rio* não são episódios excepcionais, mas indicadores de que o espaço público é regulado por camadas de poder, administrativo, econômico, jurídico, que intervêm diretamente na sua existência. A escultura pública torna-se, nesses casos, instrumento para revelar os limites entre autonomia estética e controle urbano,

evidenciando que a produção artística no espaço urbano se submete a regimes de uso que influenciam em sua existência e/ou permanência.

Este percurso apresentado mostra que a escultura no espaço urbano deixou de ser compreendida como objeto estável para assumir a condição de acontecimento dinâmico. Obras como *Tilted Arc*, de Richard Serra, expõem a dimensão política da inserção escultórica ao revelar que o espaço público não é neutro, mas atravessado por interesses institucionais e regimes de controle. De forma distinta, a remoção da *Escultura para o Rio*, de Waltercio Caldas, demonstra que a permanência da arte urbana depende de negociações contínuas com as transformações urbanísticas e seus dispositivos de poder.

Em outros casos, a relação entre escultura e cidade assume uma dimensão mais integrada, como em *A baleia*, de Angelo Venosa, cuja materialidade parece emergir do próprio solo, ou em *Cloud Gate*, de Anish Kapoor, e em *Puppy*, de Jeff Koons, que transformam a percepção do espaço ao fazer da cidade e do público parte constitutiva da obra. Elas demonstram que o panorama da escultura pública se constitui a partir de enfrentamentos políticos, éticos, estéticos e simbólicos, que se sintonizam com os interesses sociais.

Diante desse cenário, torna-se necessário questionar se a escultura urbana ainda pode ser pensada como forma autônoma ou se sua condição atual exige compreendê-la como prática relacional, dependente das dinâmicas do espaço público. Se essas condições do espaço público condicionam sua permanência, leitura e sentido, podemos entender a escultura pública como um processo contínuo e mutável como o território que a abriga?

7 CONTEXTOS MATERIAIS E TÉCNICOS DA PRODUÇÃO ESCULTÓRICA

A escultura é uma das formas mais antigas de expressão artística, praticada desde tempos imemoriais com modelagem em argila ou raspagem de ossos, chifres e presas de animais. Na Idade da Pedra já havia figuras talhadas e/ou polidas em diversos tipos de rochas. Entre o terceiro e primeiro milênio a.C., o domínio de técnicas metalúrgicas permitiu a execução de esculturas em ouro, prata, cobre, bronze e posteriormente ferro, materiais escultóricos duráveis e utilizados até os dias atuais. Durante a Antiguidade Clássica, os artistas buscavam notadamente perenidade em suas criações, refletindo valores e interesses sociais desse período, como em *Discóbolo*, de Míron, escultura grega modelada em argila, fundida em bronze e posteriormente várias vezes replicada em mármore. Obras como as estátuas egípcias, gregas e romanas representavam não apenas a estética da época, mas também o desejo de transcender o tempo.

Historicamente, a perenidade de uma escultura estava diretamente relacionada à escolha dos materiais usados para sua construção. Esses materiais eram valorizados não apenas pela sua resistência, mas também pelo status que conferiam às obras, destinadas a resistir como testemunhos culturais e históricos. Donatello, no Renascimento, deu continuidade a essa tradição com peças icônicas como o monumento equestre em homenagem a Erasmo de Narni (*Gattamelata*), fundido em bronze em 1453 e destinado a resistir por séculos. Também esculturas como *Davi*, de Michelangelo, exemplificam essa busca pela permanência, na qual o material desempenhava um papel central. O mármore, com sua densidade e resistência, simbolizava a resistência ao tempo, da mesma forma que o bronze, usado em estátuas monumentais para espaços públicos. Essas peças não só sobreviveram à ação do tempo, mas também transmitiam ideais duradouros.

Figura 82 — *Discóbolo* (450 a.c.) — Míron



Fonte: Museu do Louvre, 2026¹³⁸.

Figura 83 — *Gattamelata* (1453) — Donatello



Fonte: Web GAlley of Art, 2026¹³⁹.

¹³⁸ Disponível em:

<https://www.louvre.fr/en/exhibitions-and-events/exhibitions/olympism/highlights/myron-s-discobolus-a-peerless-olympic-symbol>. Acesso em: Janeiro de 2026.

¹³⁹ Disponível em: https://www.wga.hu/support/viewer_m/z.html. Acesso em: Janeiro de 2026.

Figura 84 — *Davi* (1501-1504) — Michelangelo



Fonte: La GALLERIA DELL'Accademia Di Firenze, 2026¹⁴⁰.

A execução de trabalhos escultóricos, especialmente em grandes formatos e destinados aos espaços públicos ao ar livre, envolvia um amplo conhecimento por parte dos artistas. Sabedoria que não se relacionava apenas ao *metiers* artístico dos ateliês (modelagem, entalhe, fundição de metais, entre outros), mas envolvia conhecimentos relacionados às ciências exatas, a arquitetura e engenharia.

Gian Lorenzo Bernini, no século XVII, foi um homem polivalente: artista, cenógrafo, arquiteto e urbanista, além de dramaturgo e figurinista, envolvido na criação e execução de obras que articulavam uma demanda escultórica com mobiliários, cenários, praças, fontes, monumentos, palácios e igrejas. Exímio escultor, realizava processos de modelagem em argila, produção de moldes,

¹⁴⁰ Disponível em: <https://www.galleriaaccademiafirenze.it/opere/david-michelangelo>. Acesso em: Janeiro de 2026.

fundição em bronze e talha em diferentes tipos de madeira e pedra. Talvez o último de uma geração a dominar e executar projetos com diferentes tipos de habilidades e exigências técnicas.¹⁴¹

Figura 85 — *Apolo e Dafne* (1622 - 1625) — Bernini



Fonte: Galleria Borghese, 2026¹⁴².

Podemos perceber que, gradativamente, a figura do escultor-arquiteto é menos notada nos séculos XVIII e XIX, e isso se deve, em parte, a uma mudança no modo como ocorria a formação para os ofícios artísticos. Na Europa, passa a prevalecer a figura do escultor egresso das academias de arte, local de formação e aprimoramento nas técnicas escultóricas específicas: modelagem, talha e fundição em metais.

Além de um certo afastamento da prática arquitetônica, podemos notar que os escultores passam a observar as novas possibilidades materiais e técnicas advindas da revolução industrial europeia, especialmente a

¹⁴¹ BORSI, Franco. **Bernini**. Paris: Scala Group, 2002. Bernini criava os projetos e os executava. De acordo com o volume de trabalho, contava com o apoio de dezenas de ajudantes, além de designar tarefas.

¹⁴² Disponível em: <https://pt.borghese.gallery/colecao/escultura/apolo-e-dafne.html>. Acesso em: Janeiro de 2026.

possibilidade de utilização de chapas metálicas produzidas em grandes formatos.

O empreendimento mais inovador e ousado no período foi a realização da *Estátua da Liberdade* (1886), localizada na cidade de Nova York, a partir de chapas de cobre provenientes de métodos industriais siderúrgicos.¹⁴³ A escultura, idealizada por Édouard Laboulaye e executada sob coordenação do escultor Frédéric Auguste Barthold, foi previamente realizada e montada em Paris, posteriormente remontada sobre uma estrutura de aço e fixada em um pedestal de cantaria em pedra em seu lugar definitivo nos EUA.¹⁴⁴

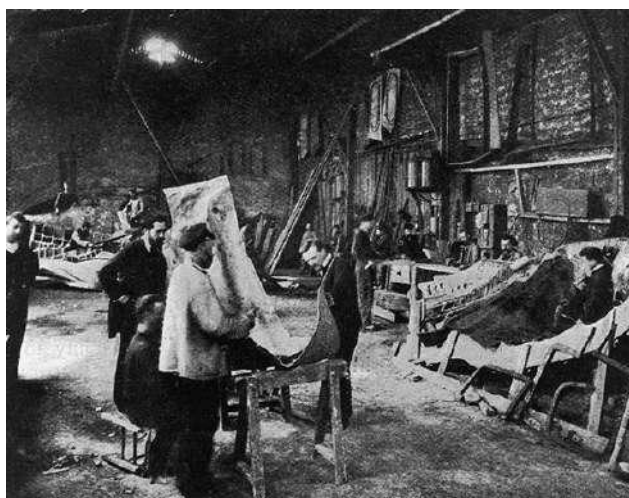
Devido a diversos fatores envolvidos em sua execução, a exemplo da grande escala e da necessidade de realização de um trabalho duradouro e estável para permanência ao ar livre, a *Estátua da Liberdade* reconfigurou a necessidade de um trabalho coletivo envolvendo técnicas industriais, artísticas, engenharia e arquitetura. Também apontou para a possibilidade de realização de grandes esculturas sem a necessidade de utilização de talhas em pedra ou fundição em bronze, bem como para a versatilidade do ferro e do aço, materiais modernos de um mundo tecnológico e da utopia¹⁴⁵.

¹⁴³ Até então, as técnicas de forjamento a quente com martelos realizadas com ferro ou cobre só eram aplicadas na realização de trabalhos utilitários, frequentemente em pequenos formatos.

¹⁴⁴ A realização da *Estátua da Liberdade* envolveu vários procedimentos escultóricos, desde os estudos preliminares realizados em argila. Esculturas de gesso em escalas menores serviram de referência para a realização de um modelo em tamanho real feito de gesso modelado sobre gaiolas de madeira. Essa estrutura serviu de molde para a construção das formas de madeira que serviram de base e apoio para a moldagem das chapas de cobre através de martelamento à quente e repuxo. As várias partes da escultura foram unidas por rebites e simultaneamente fixadas sobre uma estrutura de aço para manter a estabilidade de toda a forma. O projeto da complexa estrutura que sustenta internamente a escultura é obra do engenheiro Gustave Eiffel.

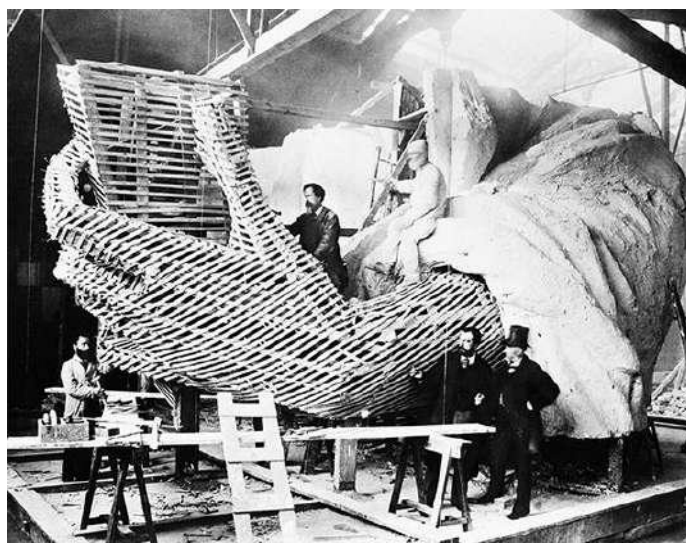
¹⁴⁵ RUHRBERG, K., SCHNECKENBURGER, M., FRICKE, K., & HONNEF, K. **Arte del siglo XX**. Ingo F. Walther (Ed.). TASCHEN, 2005, p.469.

Figura 86 – Trabalhadores modelando uma chapa de cobre para a *Estátua da Liberdade*



Fonte: Viewing NYC , 2026¹⁴⁶.

Figura 87 – Etapa de construção da Estátua da Liberdade: modelagem da mão em gesso



Fonte: Viewing NYC , 2026¹⁴⁷.

O conceito de objeto artístico tomou caminhos distintos nos anos iniciais do século XX, principalmente quando Duchamp produziu *Porta-garrafas* e *Roda*

¹⁴⁶ Disponível em:

<https://viewing.nyc/check-out-these-vintage-photographs-of-the-statue-of-liberty-under-construction-circa-1880s/>. Acesso em: Janeiro de 2026.

¹⁴⁷ idem.

de bicicleta assumindo objetos industrializados como material de trabalho para a realização de proposições artísticas. Movimento que impulsiona debates sobre o objeto de arte e sobre as possibilidades da escultura nos anos seguintes.

Podemos considerar também as produções das colagens cubistas usando como materiais madeira, papel, papelão chapas de metal e outros materiais, feitas por Picasso nos anos de 1912-14. Porém, tanto Picasso como Braque não avançaram nesse processo, voltando anos mais tarde. Paralelamente, o Surrealismo emergiu na década de 1920 propondo uma abordagem mais introspectiva e imaginativa, voltada para a expressão do inconsciente e do onírico.

O abstracionismo na arte moderna representou uma ruptura com as tradições materiais e narrativas da escultura clássica. Nesse período, o movimento rejeitou a representação literal de objetos e figuras, focando em formas, volumes, texturas e relações espaciais para explorar conceitos mais universais, como equilíbrio, movimento e emoção. Essa abordagem transformou a escultura em uma prática dedicada à essência da forma e do material.

Entre as características marcantes do abstracionismo na escultura está a redução formal, que simplificou a expressão visual a elementos básicos, como linhas, curvas, planos e volumes. A combinação de geometria e biomorfismo foi amplamente utilizada para expressar esses conceitos. Outro ponto significativo foi a exploração de materiais industriais, enfoque que permitiu que a materialidade em si ganhasse protagonismo nas obras.

O movimento também trouxe uma nova abordagem relacionada à interação com o espaço e a autonomia da forma, afastando-se da necessidade de representar ou simbolizar algo externo, valorizando conceitos como materialidade, composição e equilíbrio. Esse conjunto de características estabeleceu o abstracionismo como um marco na evolução da escultura moderna, desafiando as convenções e ampliando os limites da arte tridimensional.

O Construtivismo Russo, surgido no início do século XX, é um exemplo significativo da incorporação de técnicas industriais na arte. Em 1914, um grupo de artistas quis desenvolver esculturas aplicando técnicas de engenharia à sua construção. Seus principais representantes eram Vladimir Tatlin e Kasimir Malevich¹⁴⁸.

Esse movimento, inspirado por inovações na engenharia e na arquitetura, explorava materiais industriais como ferro, aço e vidro nas obras desse período. Os construtivistas viam a escultura como um meio de integrar arte e funcionalidade, frequentemente utilizando técnicas empregadas na construção de pontes e outras estruturas de grande escala. Essa abordagem marcou uma ruptura com os materiais clássicos, como mármore e bronze, que por séculos dominaram a prática escultórica. Assim como o movimento abstrato, o Construtivismo rejeitou a ornamentação e a representação figurativa em favor de formas geométricas abstratas e materiais industriais, alinhados aos ideais socialistas de progresso e coletividade. “Em um sentido mais amplo, os construtivistas criaram as esculturas mais radicais que qualquer outra tendência da época”¹⁴⁹.

A propósito desse movimento artístico revolucionário, que subscreve à influência das vanguardas europeias, pensamos que seja oportuno referir sobre o artista russo Vladimir Tatlin. Tatlin assume ter sido influenciado por Picasso após a sua viagem a Paris, em 1913, onde viu as “construções” do artista espanhol. Aproveitando o princípio experimental no âmbito da escultura, Tatlin propõe “objetos construídos”, que são conhecidos como contra relevos, aos quais se dedica a partir de 1914, no seu regresso a Moscou, numa produção em série como referência ao termo *contra-ataque*, uma expressão presente na consciência e nos jornais russos da época. Ao chamar sua produção artística segundo essa designação, responde de forma radical às críticas acadêmicas e demonstra, simultaneamente, uma preocupação material, que domina o seu repertório artístico.

Com a ascensão de Stalin ao poder na União Soviética, na década de 1920, a arte abstrata e as vanguardas russas passaram a ser rejeitadas pelo

¹⁴⁸ READ, 2003, p.84.

¹⁴⁹ RUHRBERG *et al*, 2005, p.445.

regime, que impôs o Realismo Socialista como estética oficial. Esse contexto forçou diversos artistas a deixarem o país em busca de um ambiente mais propício para suas pesquisas artísticas. Entre eles estavam Wassily Kandinsky, Naum Gabo e Kazimir Malevich, que seguiram para a Alemanha, onde encontraram na Bauhaus um espaço para desenvolver suas ideias. Na escola alemã, que promovia uma fusão entre arte, design e indústria, esses artistas contribuíram para a consolidação do pensamento modernista, especialmente no campo da escultura. Foi nesse ambiente que esses artistas aprofundaram o conceito de espaço vazio e leveza estrutural, explorando novas possibilidades formais e materiais que, mais tarde, se tornariam essenciais para a escultura moderna.

A abordagem escultórica desenvolvida na Bauhaus representava uma ruptura com o pensamento acadêmico tradicional, que ainda estava fundamentado no uso de materiais clássicos como gesso, argila, bronze fundido e mármore. Em contraste, a escola incentivava a experimentação com materiais beneficiados pela indústria e disponibilizados no mercado para a construção civil e design, a exemplo de perfis metálicos, vigas, laminados de madeira, acrílico e vidro, alinhando-se aos princípios do construtivismo e do funcionalismo. Essa mudança refletia uma nova metodologia de ensino, onde a escultura não era mais concebida como um bloco a ser esculpido, mas sim como uma estrutura a ser construída. Para estimular essa visão inovadora, os alunos da Bauhaus realizavam exercícios com folhas de papel dobradas e recortadas, uma prática que, além de ser um experimento criativo, simulava o processo de manipulação de chapas metálicas na escultura e na arquitetura. Esse método reforçava a ideia de que a forma escultórica poderia emergir a partir de estruturas leves e vazadas¹⁵⁰.

¹⁵⁰ A produção escultórica no Brasil, durante grande parte do século XX, seguiu um caminho distinto daquele explorado pelas vanguardas europeias, que já incorporavam materiais industriais e novas abordagens estruturais. Esse contraste pode ser observado nas esculturas criadas para Brasília, inaugurada em 1960, onde a modernidade arquitetônica proposta por Oscar Niemeyer e Lúcio Costa não se refletiu integralmente na escultura. Os artistas Alfredo Ceschiatti e Bruno Giorgi, embora associados ao Modernismo, ainda utilizavam técnicas acadêmicas tradicionais em suas obras. Giorgi, por exemplo, produziu *Os candangos*, uma escultura fundida em bronze, material clássico da escultura ocidental, e *O meteoro*, feita em mármore, remetendo à tradição escultórica, embora sua forma já apresentasse uma abstração

O uso de materiais industriais trouxe consigo a possibilidade de produção de peças em escalas maiores, que puderam ser projetadas para interagir diretamente com o ambiente urbano. Essa evolução reflete uma abordagem experimental e dinâmica, na qual os materiais não são apenas suportes para a forma, mas parte integrante do conceito tomado pelo artista. O material, portanto, deixou de ser apenas um elemento técnico para se tornar um componente expressivo, permitindo aos artistas explorar os limites entre o permanente e o transitório, refletindo sobre o impacto do tempo e das condições ambientais nas suas criações. Essas mudanças não apenas redefiniram a escultura como prática, mas também expandiram o campo das artes visuais, permitindo novas formas de interação com o espaço e o público.

A transição para o uso de materiais industriais e processos construtivos não apenas ampliou a escala e o alcance da escultura, como também abriu caminho para que a própria materialidade se tornasse mais elaborada. As questões que apontam não só para os materiais em si, mas para seu comportamento e relações com o ambiente, ampliam o campo da materialidade, no qual propriedades como transparência, opacidade, reflexibilidade, maleabilidade, rigidez, leveza, instabilidade, entre outros, se tornaram centrais.

Nos anos 1930, o ferro e o aço entraram nos domínios da escultura e rapidamente se tornaram os materiais recorrentes da produção escultórica do período. Julio González foi um dos pioneiros no uso de chapas de ferro soldadas como material escultórico, inaugurando uma técnica revolucionária que expandiu as possibilidades formais da escultura.¹⁵¹ Entre 1928 e 1930, González e Picasso iniciaram uma parceria, realizando obras como *Mulher no jardim*. Mas, com o tempo, González passou a desenvolver suas próprias

mais pronunciada. Essas obras estabelecem uma conexão entre a arte e a arquitetura de Brasília, mas sem romper completamente com os paradigmas escultóricos anteriores, diferentemente do que ocorria no modernismo europeu, que já explorava estruturas vazadas e materiais industriais.

¹⁵¹ RUHRBERG *et al*, 2005, p.470.

ideias, levando o uso do ferro soldado a um nível que Picasso nunca alcançou, segundo Rosalind Krauss¹⁵².

Sejam quais forem as condições em que se originaram, muitas das construções de González dos anos 30 são superiores às esculturas de ferro de Picasso, tanto no uso inventivo do material como na criação de equivalentes simbólicos construídos para a figura humana. O que elas perdem em presença, compensam no uso do ferro como um material potencialmente igual ao bronze, à madeira e à pedra: o material adequado à construção, a um processo tanto físico como mental.¹⁵³

González era “o único dos artistas modernos que tinha treinamento e tinha prática da arte de fabricar coisas”. Ele utilizava o ferro de maneira inovadora, transformando-o em um material expressivo e flexível, de forma pura e simples, alinhado aos ideais da arte moderna. Desde os anos de 1926 González já utilizava folhas de ferro em suas esculturas¹⁵⁴.

Os componentes assim executados ligavam-se pelas pontas ou pelas bordas e situavam-se, em relação à gravidade, em lugares inacessíveis aos materiais tradicionais da escultura. A ação da ferramenta do escultor *torna-se* a forma do material: o potencial elástico do aço, tal como sai da fábrica – no formato de barras ou de folhas –, transforma-se, nas mãos do escultor, em pura invenção.¹⁵⁵

Brancusi, a princípio, atrelado à tradição escultórica dos materiais, e de fato influenciado pela obra de Rodin, trabalhou com o mármore em *Prometeu* e dele fez sua primeira fundição em bronze em 1911. Contudo, ainda com o interesse na experimentação material, trabalhou a madeira nos anos seguintes, como em *A feiticeira*, de 1916.

¹⁵² “Julio González and the problem of drawing in space”, with Rosalind Krauss, 1983. Palestra no Museu Guggenheim na ocasião da abertura da exposição *Julio González: uma retrospectiva*.

¹⁵³ TUCKER, William. **A linguagem da escultura**. Cosac & Naify, 1999, p. 73.

¹⁵⁴ *Ibid*, p.76.

¹⁵⁵ TUCKER, 1999.

Figura 88 — *Mulher no jardim* (1938) — Pablo Picasso (com Julio González)



Fonte: Moma, 2026¹⁵⁶.

Figura 89 — *Prometeu* (1911) — Constantin Brancuși



Fonte: Artnet, 2026¹⁵⁷.

¹⁵⁶ Disponível em: <https://www.moma.org/audio/playlist/18/395>. Acesso em: Janeiro de 2026.

¹⁵⁷ Disponível em: <https://www.artnet.fr/artistes/constantin-brancusi/prometheus-njMKO7A1RgWF4F26OJBVzw2>. Acesso em: Janeiro de 2026.

Figura 90 — *A feiticeira* (1916) — Constantin Brancuși



Fonte: Mutual art, 2026¹⁵⁸.

Em 1938, Brancusi executa uma das obras mais icônicas do modernismo escultórico, a *Coluna sem fim*, o primeiro monumento moderno no Ocidente, uma escultura pública localizada em Târgu Jiu, Romênia. Uma estrutura de 30 metros de altura, composta por uma sucessão de 17 losangos feitos de chapas de aço, medindo 450 mm × 900 mm × 1800 mm e encaixados em um eixo central de ferro. A estrutura foi fixada em uma base de concreto de 4,5 metros de largura por 5 metros de profundidade, estruturada em degraus mais largos na parte inferior, chegando a 3 metros quadrados na planta¹⁵⁹.

O ferro fundido foi pintado interna e externamente e revestido com camadas finas de zinco, latão e um verniz protetor, o que lhe conferia um aspecto dourado-amarelado. Ao todo, foram criados 15 módulos completos e dois meios-módulos finais.

¹⁵⁸ Disponível em:

<https://www.mutualart.com/Artwork/A-photograph-featuring-the-early-sculpture/C82C4365065E21FA>. Acesso em: Janeiro de 2026.

¹⁵⁹ SOLARI, Giovanni. **Brâncuși endless column**: A masterpiece of art and engineering. International journal of high-rise buildings, v. 2, n. 3, p. 198, 2013.

Graças a essa solução, ao contrário de colunas antigas com base e capitel, a coluna não tinha nenhum elemento de início e fim. A base semi modular era formada por um tronco de pirâmide de 90 cm de altura, cuja base maior se encaixava em um prisma quadrado de 136 cm de altura; desse modo, a coluna parecia surgir diretamente do solo¹⁶⁰.

Atualmente a obra não está no prumo vertical e seu acabamento original em dourado brilhante deu espaço para a ação do tempo, adquirindo um tom de bronze ou madeira escura. Para Tucker, esse foi o único erro de cálculo de Brancusi¹⁶¹.

Figura 91 — Trabalhadores testando a montagem de *Coluna sem fim* (1938) — Constantin Brancuși



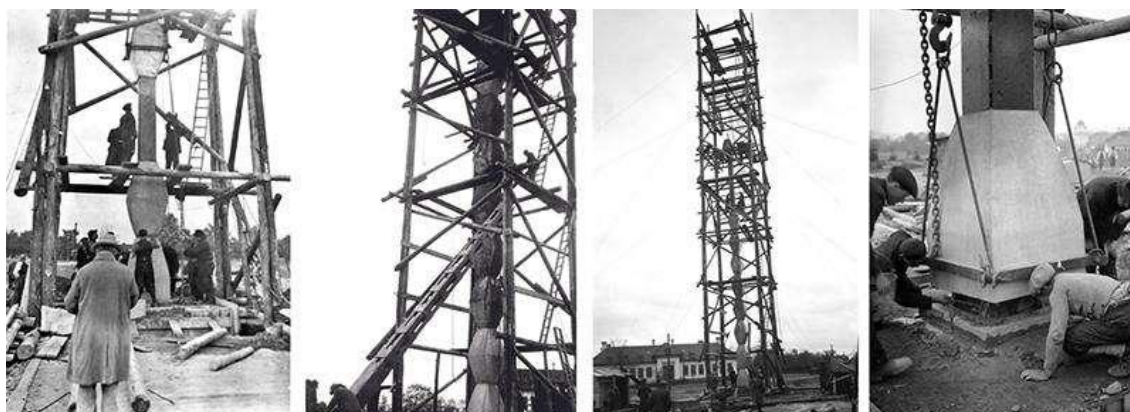
Fonte: Romanian Cultural Institute , 2026¹⁶².

¹⁶⁰ *Ibid.* Tradução nossa.

¹⁶¹ TUCKER, 1999, p.141. O único erro de Brancusi, para o autor, considerando o projeto de execução do projeto da *Coluna sem fim* como um todo, sendo que até aquele momento nenhuma escultura artística havia exigido um projeto estrutural como esse.

¹⁶² Disponível em: <https://www.rcilondon.co.uk/event-details/infinity-brancusi-unesco>. Acesso em: Janeiro de 2026.

Figura 92 — Processo de montagem da *Coluna sem fim* (Endless Column)
(1938) — Constantin Brancuși



Fonte: Ziarul Metropolis, 2026¹⁶³.

A *Coluna sem fim* exigiu uma abordagem inovadora, tanto artística quanto estrutural. Sua construção foi realizada em parceria com engenheiros e técnicos, garantindo que a escultura atingisse sua altura monumental sem comprometer sua estabilidade. A necessidade de se terceirizar o projeto deve-se ao fato de que Brancusi precisaria garantir que a estrutura permanecesse de pé.

David Smith foi um dos artistas que, influenciados pela obra de González, criou esculturas com chapas e barras de ferro utilizando o processo de soldagem no final dos anos de 1950, e foi pioneiro ao incorporar ferramentas e fragmentos de máquinas na escultura.

O escultor não mais está limitado ao mármore, ao conceito monolítico e aos fragmentos clássicos. Sua concepção é tão livre quanto a do pintor... Não existe qualquer diferença conceitual entre a pintura e a escultura.¹⁶⁴

Na década de 1960, Smith criou esculturas monumentais utilizando aço inoxidável fabricados por ele, como em *Cubos XIX*, de 1964, de 287 cm por

¹⁶³ Disponível em:

<https://www.ziarulmetropolis.ro/undeva-candva-constructia-coloanei-infinitului-imagini-rare>. Acesso em: Janeiro de 2026.

¹⁶⁴ WITTKOVER, 2001, p. 290.

55,2 cm. Foi um dos primeiros artistas a utilizar o aço inoxidável em suas obras.

Anthony Caro é um artista que, como assistente de Henry Moore, trabalhou sob a tradição escultórica em bronze fundido nos anos de 1950, em que desenvolveu trabalhos como *Homem tirando a camisa* (1955-1956). Em 1959 ele vai para os Estados Unidos, onde conhece o trabalho de David Smith. Alguns meses depois, ele trocou o bronze pelo aço. Nos anos de 1960, fez a escultura *Vinte e quatro horas*, sua primeira escultura em chapas de aço e também sua primeira pelo processo de soldagem¹⁶⁵.

Lá, viu uma peça do tipo "sentinela" de David Smith (ele veria mais trabalhos de Smith em 1963) e algumas obras de Richard Stankiewicz e Gabe Kohn. Alguns meses depois, Caro abandonou o bronze em favor do aço, passou a modelar para construções aditivas e trocou o realismo pela abstração. Essa rápida metamorfose foi incentivada por Clement Greenberg — "Se você quer mudar sua escultura, mude seu hábito de trabalho" — e foi confirmada pelos contatos de Caro com Kenneth Noland, com quem formou uma amizade duradoura em 1960¹⁶⁶.

As esculturas públicas de grande porte de Calder, como *Flamingo* (1963) e *La grande vitesse* (1969), mostram também o uso do aço corten, embora estas esculturas tenham sido pintadas. Considerando sua produção escultórica, é relevante mencionar suas esculturas móveis, que abarcam o movimento e a interação com o ambiente. Seus "móviles" revolucionaram a maneira como a escultura interage com o espaço, utilizando materiais leves como o alumínio para criar obras que respondiam ao vento e à gravidade. Essa abordagem contrastava fortemente com a imobilidade das esculturas tradicionais, desafiando a noção de que a solidez e a estabilidade eram características essenciais da escultura.

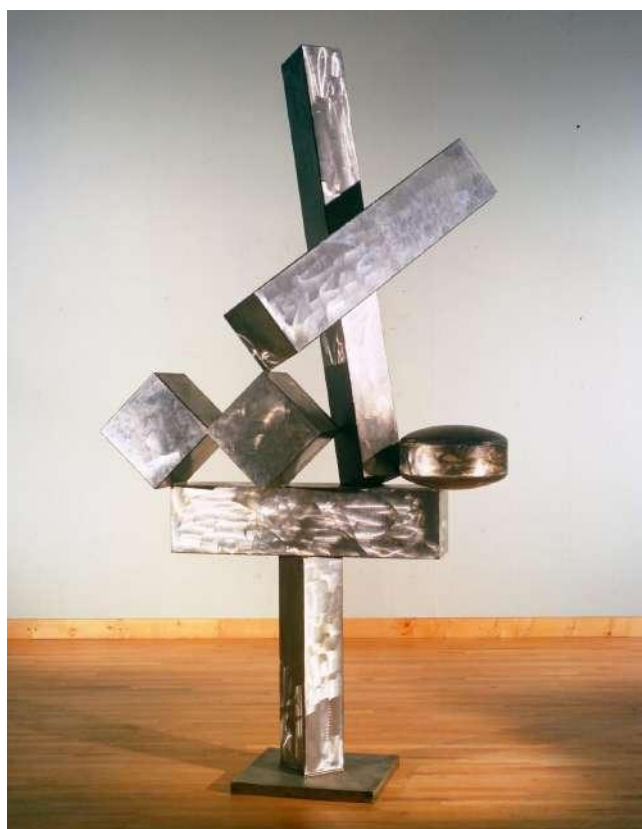
Henry Moore, artista inglês, produz suas esculturas alinhado às tradições materiais da escultura. Assim como Brancusi, Moore era um entalhador, e eles reinterpretavam as concepções de Rodin, o arquétipo do

¹⁶⁵ KRAUSS, 2007, p. 220.

¹⁶⁶ RUBIN, William. **Anthony Caro**. New York: The Museum of Modern Art. Distributed by New York Graphic Society, 1975.

modelador¹⁶⁷. Ele desenvolveu esculturas em grande formato para o espaço público utilizando o bronze, como podemos ver em *Grande figura reclinada*, de 1984, escultura de 9,4 metros de largura por 4,2 metros de altura. Moore é um dos últimos artistas a construir esculturas em grande formato ainda considerando as técnicas acadêmicas.

Figura 93 — *Cubos XIX* (1964) — David Smith



Fonte: Tate , 2026¹⁶⁸.

¹⁶⁷ WITTKOVER, 2001, p. 271. Nos escritos de Wittkover encontram-se relatos de que Rodin era um modelador e gostava de trabalhar na argila, e que suas obras, em grande parte, eram executadas por seus discípulos.

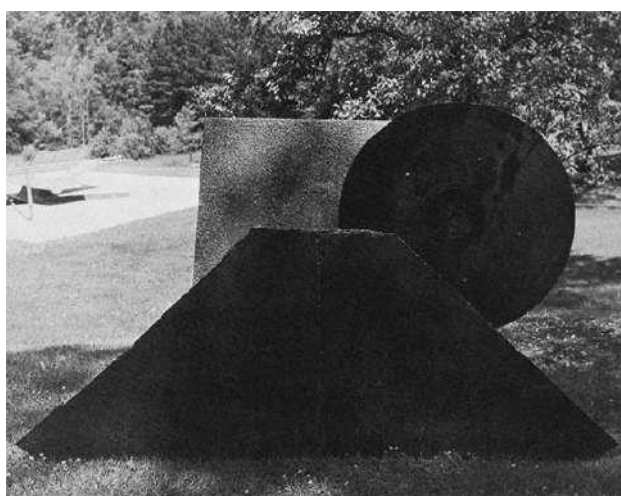
¹⁶⁸ Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/smith-cubi-xix-t00891>. Acesso em: Janeiro de 2026.

Figura 94 — *Homem tirando a camisa* (1955-1956) — Anthony Caro



Fonte: Willian Rubin, 1975¹⁶⁹.

Figura 95 — *Vinte e quatro horas* (1960) — Anthony Caro



Fonte: Willian Rubin, 1975, 2026¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Rubin, Willian. Anthony Caro. The Museum of Modern Art: Distributed by New York Graphic Society. 1975.

¹⁷⁰ idem.

Figura 96 — *Flamingo* (1963) — Alexander Calder



Fonte: Calder Foundation, 2026¹⁷¹.

Figura 97 — *La grande vitesse* (1969) — Alexander Calder



Fonte: Calder Foundation, 2026¹⁷².

¹⁷¹ Disponível em: <https://calder.org/works/monumental-sculpture/flamingo-1973>. Acesso em: Janeiro de 2026.

¹⁷² Disponível em: <https://calder.org/works/monumental-sculpture/la-grande-vitesse-1969>. Acesso em: Janeiro de 2026.

Figura 98 — *Grande figura reclinada* (1984) — Henry Moore



Fonte: Blipfoto, 2026¹⁷³.

Desde o início do século XX, a escultura deixa de se definir como volume estático no espaço e passa a incorporar elementos antes considerados externos ao campo escultórico, como luz, motores elétricos, som amplificado, imagens em movimento, dispositivos técnicos e elementos ambientais. Rosalind Krauss (2007) evidencia que essa transgressão dos limites normativos da escultura estava vinculada a uma reconfiguração profunda de sua materialidade, uma materialidade que já não se sustentava apenas na massa e no peso, mas na incorporação de energia, da duração e da performance. Essa assimilação da energia luminosa como matéria escultórica rompe o paradigma tradicional da escultura como massa e volume, inaugurando uma nova perspectiva expandida.

Essa transformação inclui também a presença efetiva do tempo como elemento estético central. Krauss demonstra que a introdução de motores, fontes de energia interna e movimentos automatizados faz com que certos objetos se comportem como agentes dramáticos, aproximando-se do teatro e da coreografia. A escultura deixa de ser forma instantânea e torna-se

¹⁷³ Disponível em: <https://www.blipfoto.com/entry/3376143>. Acesso em: Janeiro de 2026.

acontecimento – como “uma espécie de robô” que ocupa o palco como ator mecânico, dependente da variação temporal de seus gestos. Uma crítica à “teatralidade” é retomada por Krauss para evidenciar a passagem da escultura para um regime de duração, no qual o espectador deve acompanhar o desenrolar da obra no tempo, substituindo a apreensão imediata desejada pelo modernismo por uma experiência temporal estendida. Nesse sentido, a escultura moderna já antecipava o hibridismo técnico que caracterizaria a produção contemporânea¹⁷⁴.

Ao deslocar a escultura do domínio do objeto para o campo do acontecimento, Krauss (2007) revela que o hibridismo técnico e material é menos uma exceção e mais uma condição estrutural da própria modernidade artística. As obras modernistas que utilizam luz, som, motores e projeção não apenas incorporam novos meios, mas reconfiguram a lógica da escultura, que passa a ser coexistência entre matéria e energia, entre objeto e performance, entre presença e processo. Essa lógica mostra certa hibridização entre materiais e técnicas que se inserem na escultura contemporânea, como é possível perceber na obra de alguns artistas, como Mathew Barney e Ai Weiwei.

A obra *De lama lâmina* (2009), de Mathew Barney, instalada no Instituto Inhotim, constitui um dos exemplos desse hibridismo material e técnico que define a escultura atual. Concebida em um terreno extenso, a obra é composta por domos geodésicos em aço e vidro, um trator florestal de grande porte e uma escultura alongada de polietileno com 55 metros de comprimento. A amplitude dos materiais empregados varia de estruturas arquitetônicas tensionadas por barras metálicas a polímeros industriais moldáveis. O artista organiza elementos distintos em uma paisagem híbrida que articula mecanização, materiais insólitos e o ambiente.

¹⁷⁴ KRAUSS, 2007.

Figura 99 — *De lama lâmina* (2009), Instituto Inhotim, Minas Gerais — Matthew Barney



Fonte: Instituto Inhotim, 2026¹⁷⁵.

Confeccionados em aço estrutural e painéis de vidro temperado, os domos operam como cápsulas que não permitem que seus interiores sejam vistos por fora, fazendo com que o visitante entre no espaço destinado para perceber a obra em sua totalidade. Sua geometria facetada e arquitetônica se integra a um certo aspecto funcional, mas como materialidade da própria escultura.

Sob esse domo, insere-se um trator florestal, elemento central da obra. Não se trata de um objeto cenográfico, mas de uma máquina real, retirada de sua função efetiva. Barney o reposiciona no interior do conjunto como elemento performativo e narrativo, como se a máquina, privada de sua função original, se tornasse elemento de grande potência estética. Sua presença mostra que existe uma fricção entre indústria e floresta, tecnologia e ambiente. Assim, o trator funciona como eixo central da obra, articulando os usos mais distintos de materiais e estruturas na composição da escultura contemporânea.

¹⁷⁵ Disponível em: <https://www.inhotim.org.br/item-do-acervo/galeria-matthew-barney/>. Acesso em: Janeiro de 2026.

Além disso, uma grande árvore branca é outro elemento que compõe essa obra – uma escultura monumental de polietileno, um tronco de grande escala, moldado em resina industrial. O polietileno, material utilizado em aplicações industriais, permite que Barney desenvolva formas orgânicas e resistentes, criando uma estrutura híbrida. A escultura funciona, assim, como contraponto material ao peso do trator e ao rigor geométrico dos domos, sugerindo que a obra opera como ecossistema simbiótico entre estruturas arquitetônicas, mecânicas e formas orgânicas.

Dessa forma, Barney produz uma escultura que incorpora múltiplas técnicas e materiais, combinando procedimentos artísticos com engenharia estrutural, mecânica, design arquitetônico, modelagem plástica e instalação ambiental em uma única obra.

Outro artista que emprega materiais diversos é Ai Weiwei, que desenvolve uma prática escultórica marcada pelo uso sistemático de materiais heterogêneos, combinando elementos tradicionais da cultura chinesa com componentes industriais e objetos pré-fabricados. Seu trabalho mobiliza madeira antiga, mobiliário, porcelana, mármore, aço, vergalhões, bicicletas de fabricação seriada e materiais arquitetônicos reutilizados, articulando-os em estruturas tridimensionais que dependem tanto da técnica de manipulação quanto de procedimentos de engenharia e montagem.

A incorporação de objetos existentes é central na produção de Ai Weiwei, que frequentemente reorganiza cadeiras, portas, bicicletas e vigas em novas configurações volumétricas. Obras como *Forever Bicycles*, constituída por centenas de bicicletas industriais repetidas em módulos estruturais, exemplificam o uso de materiais seriados que, pela repetição e acúmulo, assumem função escultórica. Já em *Grapes*, o artista utiliza mobiliário tradicional chinês, desmontando e recombinaando suas partes para produzir estruturas que distorcem sua lógica construtiva dos objetos originais. Em *Straight*, realizada a partir de 200 toneladas de vergalhões recuperados após o terremoto de Sichuan, Weiwei intervém diretamente no material industrial, endireitando as barras de aço deformadas e organizando-as como superfície

escultórica. A relação entre materiais tradicionais e industriais, característica de sua obra, é assim uma forma de hibridização material e técnica.

Figura 100 — *Forever Bicycles* (2003) — Ai Weiwei



Fonte: Public Delivery , 2026¹⁷⁶.

Ao trabalhar com materiais diversos e com processos que envolvem tanto técnicas tradicionais quanto operações industriais, Ai Weiwei consolida uma abordagem escultórica em que a materialidade não é apenas um componente físico, mas um campo de relações entre forma, estrutura e processo. Suas obras evidenciam como a escultura contemporânea pode articular objetos existentes, matérias divergentes e métodos distintos de produção em configurações híbridas que operam simultaneamente como volumes espaciais, sistemas construtivos e reorganizações materiais.

A partir desses breves exemplos, pode-se perceber que o hibridismo passou a ser muito praticado na escultura moderna e contemporânea e é uma

¹⁷⁶ Disponível em: <https://publicdelivery.org/ai-weiwei-forever-bicycles/>. Acesso em: Janeiro de 2026.

consequência direta da abertura ao tempo, aos processos e à tecnologia. Krauss aponta que essa incorporação de materiais, técnicas e processos diversos é uma transformação estrutural que redefiniu os limites da prática escultórica.

CONCLUSÃO

A experiência direta com o processo de realização de uma obra constitui um elemento decisivo para a formulação crítica do artista, pois é no encontro entre intenção e materialidade que a obra se revela em sua complexidade real. Como sugere Robert Morris ao refletir sobre a escultura, a percepção da obra não se esgota em sua forma projetada, mas se constrói na relação entre corpo, espaço e duração da experiência, sendo o contato físico e perceptivo com o objeto o que efetivamente organiza sua compreensão. Nesse sentido, a prática deixa de ser apenas etapa executiva e passa a configurar um campo de conhecimento, no qual o artista reconhece as implicações espaciais, estruturais e sensoriais do trabalho que realiza. A experiência, portanto, além de confirmar hipóteses formais, produz novas questões que transformam o próprio pensamento artístico.

Ao lidar com os materiais, as condições técnicas e as contingências do espaço, o artista amplia sua percepção sobre aquilo que a obra envolve para além de sua dimensão conceitual. A experiência prática evidencia que a escultura não é apenas forma isolada, mas situação inserida em um contexto de relações técnicas, temporais e institucionais. Nesse processo, o conhecimento deixa de ser abstrato e passa a constituir-se como saber aplicado, construído a partir do enfrentamento de problemas concretos e da negociação com limites formais, materiais e estruturais. Assim, a execução da obra representa um campo de aprendizado que reorienta o entendimento do artista sobre seu próprio fazer.

A partir dessa perspectiva, a produção artística pode ser entendida como um processo de elaboração do que é vivido, no qual a execução de uma obra permite ao artista compreender de maneira mais profunda as forças que a constituem. A experiência, nesse sentido, complementa a formulação crítica, pois é nela que o artista reconhece as condições reais de sua prática e os limites e potências que estruturam seu trabalho.

É possível perceber, no contexto da escultura pública contemporânea, que a produção de obras em grande formato envolve, quase sempre, uma complexa rede de decisões que ultrapassa a dimensão formal do objeto

artístico. Porém, para além da elaboração conceitual e da escolha material, revela-se a atuação de um sistema ampliado de negociações técnicas, institucionais e espaciais que incidem diretamente sobre a constituição da obra. Nesse cenário, a escultura deixa de ser compreendida apenas como resultado plástico e passa a manifestar-se como processo, atravessado por exigências legais, condições estruturais, articulações administrativas e relações com o território. Partindo desse pensamento, a prática escultórica atual evidencia tensões entre autonomia e viabilidade, entre intenção poética e condicionamentos, configurando um campo reflexivo que problematiza as relações entre arte, espaço urbano, memória e experiência coletiva.

Na articulação entre projeto artístico e espaço público, torna-se inevitável que o escultor se confronte com limitações naturalmente impostas. Esse enfrentamento exige, além de domínio técnico dos materiais e sistemas construtivos, uma reflexão crítica acerca dos dispositivos institucionais, das normas urbanísticas, das dinâmicas sociais e das expectativas que possam atravessar o processo. Nesse percurso, compreender as especificidades do lugar, da técnica e do público torna-se condição indispensável para a consolidação da escultura no espaço público. Contudo, é precisamente a reflexão sobre essas condicionantes que permite ao artista não se adequar a elas, mas reconhecer seus limites, tensioná-los e, quando possível, deslocá-los, transformando o fazer escultórico em campo de investigação sobre seus próprios modos de existência.

O percurso desenvolvido nesta pesquisa permitiu compreender que a escultura pública contemporânea se distancia da definição de forma material instalada no espaço urbano. Ao articular análise histórica, reflexão conceitual e experiência prática, a pesquisa demonstrou que a escultura atual se constitui como sistema complexo de relações que envolve espaço, técnica, memória, institucionalização, tempo e experiência. A obra deixa de ser entendida como objeto autônomo e passa a ser reconhecida como processo, cuja existência depende, em muitos casos, de condições das práticas e negociações institucionais.

A investigação da relação entre escultura e paisagem permite perceber que o território não funciona como suporte neutro da obra. Desde a constituição do olhar paisagístico na tradição ocidental até as práticas contemporâneas, a paisagem se apresenta como construção cultural que participa diretamente da constituição da escultura pública. A produção atual nos mostra que, quando ocupa simplesmente um lugar, a obra estabelece com ele uma relação constitutiva. Trabalhos que se integram à paisagem, criando novas percepções e fluxos, indicam que a escultura se define cada vez mais pela relação que estabelece com o espaço e não apenas por sua forma isolada. A integração com a paisagem na obra *A line made by walking*, de Ricahrd Long, nos mostra que o pensamento escultórico artístico, que toca naturalmente a paisagem, integrando-se a ela, cria uma nova forma de perceber o espaço sem que este esteja submerso na materialidade escultórica.

A reflexão sobre construção escultórica, que nos permite nos aproximar dos processos de produção, especialmente em contextos públicos, revelou que a realização de obras contemporâneas envolve processos técnicos e institucionais que interferem diretamente em suas possibilidades de existência. A história recente da escultura demonstra que o espaço público opera como campo de negociação entre arte, política e sociedade. Casos como *Tilted Arc*, de Richard Serra, ou os projetos de Christo e Jeanne-Claude evidenciam que a institucionalização do espaço urbano define limites concretos para a prática artística. A escultura pública, portanto, em muitos casos, estará subordinada às normas, expectativas sociais e estruturas de poder, revelando que a liberdade criativa pode não acontecer fora dos limites, mas em negociação constante com eles.

Na minha experiência recente, não houve qualquer tipo de limitação durante a execução dos projetos. Em todas as etapas tivemos oportunidade de resolver qual a melhor forma de desenvolvê-las. Essa possibilidade não nos limitou às exigências de normas públicas de cada cidade, fossem elas alvarás para obras públicas, licenças especiais para movimentar máquinas pesadas em vias públicas, entre outras. Nesse sentido, percebo que a liberdade do

artista não é questionada, desde que aceite as condições iniciais de editais e projetos.

Em *Beam Drop*, Chris Burden executou sua obra de forma que esta refletia o processo como poética de seu trabalho. Acredito que desenvolver um projeto como esse com recursos de editais de fomento público seria inviável, visto que os riscos e a imprevisibilidade de seu processo construtivo e do resultado poderiam justificar a sua recusa. Nesse cenário, seguindo exigências legais, negociações institucionais, condicionantes do espaço urbano e limites impostos por editais relacionados à segurança e manutenção, por exemplo, há de se considerar que a obra do espaço público tende ser mais “controlada” em sua constituição poética do que no espaço privado, como os projetos do Instituto Inhotim.

Dessa forma, destaco que não há possibilidade de desenvolver uma obra por meio de editais em que riscos sejam identificados em seu projeto, ou em que sua poética e materialidade entrem em conflito com os interesses culturais e sociais do local.

Nesse sentido, o estudo da lógica monumental permite entender que a escultura permanece ligada à questão da memória, mas essa relação sofre transformações decisivas na contemporaneidade. Se o monumento clássico buscava afirmar narrativas estáveis, muitas obras atuais operam como dispositivos críticos dessa memória. O *Monumento contra o fascismo*, de Jochen Gerz, exemplifica essa transformação ao converter o desaparecimento progressivo da obra em seu próprio processo, deslocando a escultura do campo da celebração para o reflexivo. A produção contemporânea evidencia que a arte pública não apenas preserva a memória, mas participa da disputa e da revisão das narrativas históricas.

Destaco ainda que, tanto as esculturas do projeto *Da terra brotam coisas* quanto o *Monumento à 4ª adutora de água tratada de Juiz de Fora*, ainda que o primeiro não traga explicitamente em sua denominação a palavra monumento, funcionam, nesse sentido, como monumentos públicos. Ambas as obras mobilizam referências históricas, simbólicas e culturais e se inserem no espaço urbano com a função de marcar acontecimentos, identidades e narrativas

coletivas. Ao ocupar lugares de forma permanente, essas esculturas assumem uma dimensão memorial que ultrapassa sua materialidade formal, participando da construção do espaço social e reafirmando que, na contemporaneidade, o caráter monumental de uma obra não depende necessariamente de sua nomenclatura, mas da relação que estabelece com o tempo, o lugar e com a memória coletiva.

Ao abordar a escultura no espaço urbano, a pesquisa evidenciou que a obra pública atua como agente que reorganiza percepções e relações no território. A escultura passa a participar da experiência coletiva da cidade, tornando-se parte ativa da construção simbólica do espaço social. A presença do público, a circulação cotidiana e as práticas de mediação cultural revelam que a escultura contemporânea se constitui também na experiência social que produz.

A reflexão sobre tempo, visibilidade e materialidade mostrou que a permanência deixou de ser critério central para definir a escultura. Diversas obras atuais indicam que a duração, a transformação e a experiência temporal integram a própria constituição da obra. Trabalhos como *Another Place*, de Antony Gormley, demonstram que a escultura pode existir em relação dinâmica com o ambiente, com o tempo e com a percepção do público. Essa compreensão foi reforçada pela experiência prática relatada na pesquisa, na qual decisões sobre materiais, comportamento estrutural e envelhecimento demonstraram que a escultura pública se constrói também em relação ao tempo.

A análise dos contextos materiais e técnicos demonstrou que a produção escultórica contemporânea depende de conhecimentos interdisciplinares e da articulação entre diferentes campos técnicos. A escultura deixa de ser resultado exclusivo da manipulação artística da matéria e passa a envolver engenharia, arquitetura, logística e planejamento. Essa condição evidencia que a prática escultórica contemporânea se estabelece como campo técnico e político simultaneamente, exigindo do artista uma atuação que ultrapassa o domínio formal.

Nesse sentido, a *Coluna sem fim*, de Constantin Brancusi, pode ser compreendida como uma obra precursora na consolidação da escultura moderna enquanto projeto técnico e processual, na medida em que sua existência não depende apenas de uma solução formal, mas de um complexo sistema construtivo que envolve cálculo estrutural, repetição modular, engenharia e planejamento material. Ao abandonar a lógica da escultura concebida apenas como volume autônomo, Brancusi propõe uma obra que se realiza como sistema vertical contínuo, cuja estabilidade depende da articulação entre projeto, técnica e execução. Nesse sentido, a permanência física da coluna não é resultado apenas de sua forma, mas da rede de decisões construtivas que garantem sua sustentação. Essa condição antecipa um entendimento fundamental da escultura moderna e contemporânea: a obra não se define exclusivamente pela matéria moldada, mas pelo conjunto de relações projetuais, técnicas e estruturais que a tornam possível. A *Coluna sem fim* inaugura, assim, um modo de pensar a escultura como processo, abrindo caminho para compreender a produção escultórica atual como campo em que forma, engenharia e concepção se tornam inseparáveis.

Nesse sentido, a experiência prática de concepção e execução das esculturas analisadas mostrou-se decisiva para a compreensão da escultura contemporânea. O processo de realização das obras evidenciou que decisões técnicas, negociações institucionais, escolhas espaciais e relações com o público não são etapas externas ao fazer artístico, mas componentes constitutivos da obra. A prática revelou que a escultura pública se constrói no cruzamento entre intenção artística, viabilidade material e contexto social.

Diante desse percurso, esta pesquisa demonstra que a escultura pública contemporânea se define menos por sua permanência material e mais pela rede de relações que a torna possível. A obra escultórica atual emerge da articulação entre espaço, tempo, técnica, memória e experiência coletiva. Ela não se reduz ao objeto visível, mas se prolonga nos processos que mobiliza, nas negociações que atravessa e nos sentidos que produz.

A contribuição desta pesquisa reside justamente em evidenciar que compreender a escultura pública hoje exige reconhecer o fazer artístico como

prática situada e como forma de produção de conhecimento. Ao integrar reflexão teórica e experiência concreta, a tese reafirma que a prática escultórica contemporânea constitui não apenas um campo de expressão estética, mas um campo crítico capaz de investigar os modos de existência da arte no mundo.

Assim, a escultura pública contemporânea não pode ser compreendida apenas como forma instalada no espaço urbano, mas como processo relacional que articula matéria, território, memória, técnica e experiência. É nesse cruzamento que a escultura encontra hoje sua potência crítica e sua possibilidade de existência.

A escultura contemporânea não é apenas forma visível; é sistema, processo e acontecimento. Ela existe na intersecção entre projeto e realidade, entre intenção e negociação, entre presença e transformação. Pensar a escultura hoje implica compreender que ela não se esgota no objeto construído, mas se prolonga nas relações que mobiliza, nos tempos que atravessa e nos sentidos que produz.

Ressalto que a investigação aqui desenvolvida reafirma a prática artística como campo legítimo de produção de conhecimento. Ao articular reflexão teórica e experiência concreta, a tese evidencia que compreender a escultura contemporânea exige reconhecer o fazer artístico como pesquisa, como método e como forma de pensar o mundo.

E é precisamente nesse cruzamento entre matéria, espaço, tempo e experiência que a escultura pública encontra hoje sua potência crítica e sua possibilidade de existência.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1 TEORIA E PRÁTICA

1.1 CONTEXTO DO PROJETO DA TERRA BROTAM COISAS

Figura 01 — Estudos iniciais sobre a disposição dos módulos com PVC	27
Figura 02 — Maquetes em PVC, fotografia que compôs a proposta inicial	28
Figura 03 — Maquete 3D da escultura Da terra brotam coisas, de Barão de Cocais	28
Figura 04 — Chegada das barras de aço corten ao galpão em Juiz de Fora	31
Figura 05 — Barras de perfil “I” já armazenadas no galpão	32
Figura 06 — Imagens da Praça Chiquito Furtado, em Conselheiro Lafaiete, Minas Gerais, local escolhido para instalação de uma das esculturas	33
Figura 07 — Ricardo Cristofaro e Hamilton Ferpa na ocasião da visita a cidade de Conselheiro Lafaiete, em fevereiro de 2023	34
Figura 08 — Praça da Lagoa, em Barão de Cocais (MG), em fevereiro de 2023	36

1.2 DA TERRA BROTAM COISAS

Figura 09 — Modelo preliminar do projeto do pedestal para a base da escultura de Barão de Cocais	37
Figura 10 — Projeto preliminar da escultura de Conselheiro Lafaiete	38
Figura 11 — Desenho dos módulos da escultura feito no chão do galpão para facilitar a montagem	39
Figura 12 — Cortes das partes dos módulos antes da solda	40
Figura 13 — Módulo previamente soldado, preso na parede do galpão, enquanto outro módulo é montado	41
Figura 14 — Módulo de fixação com âncoras	42
Figura 15 — Construção da base para a escultura em Barão de Cocais	43
Figura 16 — Imagens da montagem preliminar das esculturas em Juiz de Fora, antes de serem levadas para as respectivas cidades	45
Figura 17 — Construção e concretagem da base para a escultura de Conselheiro Lafaiete	47

Figura 18 — Transporte dos módulos das esculturas antes de descarregar em Conselheiro Lafaiete.	49
Figura 19 — Transporte dos módulos das esculturas para Barão de Cocais.	49
Figura 20 — Instalação da escultura em Barão de Cocais	51
Figura 21 — Instalação da escultura em Conselheiro Lafaiete	52
Figura 22 — Escultura embalada e posteriormente com plástico queimado em Conselheiro Lafaiete	53
Figura 23 — Inauguração em Barão de Cocais	54
Figura 24 — Inauguração em Conselheiro Lafaiete	54
Figura 25 — Da terra brotam coisas, em Barão de Cocais	55
Figura 26 — Da terra brotam coisas, em Conselheiro Lafaiete	55

1.3 CONTEXTO DO MONUMENTO À 4ª ADUTORA DE ÁGUA TRATADA DE JUIZ DE FORA

Figura 27 — Primeiro local indicado para ser instalada a escultura em Juiz de Fora	58
Figura 28 — Esboço preliminar da escultura ainda no local sugerido pela prefeitura	58
Figura 29 — Fazendo as medições no local escolhido para a instalação da escultura	59

1.4 MONUMENTO À 4ª ADUTORA DE ÁGUA TRATADA DE JUIZ DE FORA

Figura 30 — Projeto preliminar para o Monumento à 4ª adutora de água tratada de Juiz de Fora	62
Figura 31 — Detalhe do projeto de fixação da base da escultura	63
Figura 32 — Etapas de construção e concretagem da base para a escultura	64
Figura 33 — Processo de soldagem do Monumento à 4ª adutora de água tratada de Juiz e Fora.	65
Figura 34 — Processo de soldagem do Monumento à 4ª adutora de água tratada de Juiz e Fora	67
Figura 35 — Sistema de fixação da escultura e ressaltos para a iluminação.	68
Figura 36 — Wesly Ribeiro, Hamilton Ferpa, Pedro Afonso, Ricardo Cristofaro e	

Júlio César no Monumento à 4ª adutora de água tratada de Juiz e Fora	69
Figura 37 — Monumento à 4ª adutora de água tratada de Juiz e Fora	69
Figura 38 — Hamilton Ferpa e Ricardo Cristofaro na obra Da terra brotam coisas, em Barão de Cocais	70

2 ESCULTURA E PAISAGEM

Figura 39— Desenho de paisagem (século XVI) — Domenico Campagnola	76
Figura 40 — A tempestade (1508) — Giorgione	78
Figura 41 — Chuva, vapor e velocidade (1844) — Willian Turner	81
Figura 42 — Spiral Jetty (1970) — Robert Smithson	84
Figura 43 — Observatory (1971) — Robert Morris	84
Figura 44 — Duplo negativo (1969) — Michael Heizer	87
Figura 45 — The lightning field (1977) — Walter De Maria	89
Figura 46 — A line made by walking (1967) — Richard Long	93
Figura 47 — Shift (1970–1972) — Richard Serra	95
Figura 48 — Still life with tree (2008) — Cornelia Konrads	97

3 CONSTRUÇÃO ESCULTÓRICA, ESPAÇO PÚBLICO E PRIVADO: RISCO E FRACASSO

Figura 49 — Wrapped Coast (1969) — Christo & Jeanne-Claude	101
Figura 50 — Valley Curtain (1972) — Christo & Jeanne-Claude	102
Figura 51 — Running Fence (1976) — Christo & Jeanne-Claude	102
Figura 52 — Etapas da construção de Bean Drop (2008)— Chris Burden, Instituto Inhotim, Minas Gerais	106
Figura 53 — Bean Drop (2008) — Chris Burden	106
Figura 54 — When robots rule: the two minute airplane factory (1999) — Chris Burden	108
Figura 55 — L.O.V.E. (2010) — Maurizio Cattelan	118
Figura 56 — Dirty Corner (2011) — Anish Kapoor	119
Figura 57 — Esboço para o projeto Over the river (1992-2017) — Christo & Jeanne-Claude	119

Figura 58 — Samson (1985) — Chris Burden	121
--	-----

4 LÓGICA DE MONUMENTO

Figura 59 — Os burgueses de Calais (1889) — Auguste Rodin	124
Figura 60 — Coluna sem fim (1938) — Constantin Brâncuși	125
Figura 61 — Porta do beijo (1938) — Constantin Brâncuși	125
Figura 62 — Mesa do silêncio (1938) — Constantin Brâncuși	126
Figura 63 — Knife edge two piece (1965) — Henry Moore	134
Figura 64 — Monumento contra o fascismo / Obelisco de Hamburgo (1986) — Jochen Gerz & Esther Shalev-Gerz	136
Figura 65 — Vietnam veterans memorial (1982) — Maya Lin	138
Figura 66 — Holocaust Memorial - Nameless Library (Viena, 2000) — Rachel Whiteread (memorial)	138

5 TEMPO, VISIBILIDADE E MATERIALIDADE

Figura 67 — Spiral Jetty, parcialmente coberta pela água — Robert Smithson	144
Figura 68 — Another Place (2005) — Anthony Gormley	145
Figura 69 — Fourth Plinth (Trafalgar Square, Londres, 1998)	148
Figura 70 — Fontaine (1917) — Marcel Duchamp	149
Figura 71 — Duplo negativo (1969) — Michael Heizer	151
Figura 72 — Monumento contra o fascismo (1986-1993), completamente enterrado sete anos após sua instalação — Jochen Gerz & Esther Shalev-Gerz	153
Figura 73 — Salto no vazio (1960) — Yves Klein	155
Figura 74 — Levitated Mass (2012) — Michael Heizer	156

6 ESCULTURA NO ESPAÇO URBANO

Figura 75 — Monumento a Balzac (1880-1917) — Auguste Rodin	159
Figura 76 — Tilted Arc (1981), Federal Plaza, em Nova York — Richard Serra	163
Figura 77 — Canteiro de operações (2012) — José Resende	165
Figura 78 — Escultura para o Rio (1996) — Waltercio Caldas	167

Figura 79 — A baleia (1988) — Angelo Venosa	169
Figura 80 — Cloud Gate (2006) — Anish Kapoor	172
Figura 81 — Puppy (1992) — Jeff Koons	174

7 CONTEXTOS MATERIAIS E TÉCNICOS DA PRODUÇÃO ESCULTÓRICA

Figura 82 — Discóbolo (450 a.c.) — Míron	178
Figura 83 — Gattamelata (1453) — Donatello	178
Figura 84 — Davi (1501-1504) — Michelangelo	179
Figura 85 — Apolo e Dafne (1622 - 1625) — Bernini	180
Figura 86 — Trabalhadores modelando uma chapa de cobre para a Estátua da Liberdade	182
Figura 87 — Etapa de construção da Estátua da Liberdade: modelagem da mão em gesso	182
Figura 88 — Mulher no jardim (1938) — Pablo Picasso (com Julio González)	188
Figura 89 — Prometeu (1911) — Constantin Brancuși	188
Figura 90 — A feiticeira (1916) — Constantin Brancuși	189
Figura 91 — Trabalhadores testando a montagem de Coluna sem fim (1938) — Constantin Brancuși	190
Figura 92 — Processo de montagem da Coluna sem fim (Endless Column) (1938) — Constantin Brancuși	191
Figura 93 — Cubos XIX (1964) — David Smith	193
Figura 94 — Homem tirando a camisa (1955-1956) — Anthony Caro	194
Figura 95 — Vinte e quatro horas (1960) — Anthony Caro	194
Figura 96 — Flamingo (1963) — Alexander Calder	195
Figura 97 — La grande vitesse (1969) — Alexander Calder	195
Figura 98 — Grande figura reclinada (1984) — Henry Moore	196
Figura 99 — De lama lâmina (2009), Instituto Inhotim, Minas Gerais — Matthew Barney	198
Figura 100 — Forever Bicycles (2003) — Ai Weiwei	200

REFERÊNCIAS

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **Arte moderna**: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. Tradução de Denise Bottmann. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ARTE pública: Trabalhos apresentados nos Seminários de Arte Pública realizados pelo SESC. São Paulo: SESC, 1998. 321 p.

ART in America - Art Parl Niágara em Lewiston - Nova York - <https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/artpark-1974-1984-60782/>

BACHELARD, Gaston. **A terra e os devaneios da vontade**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BARNEY, Matthew. **Cremaster cycle**. Nova York: Solomon R. Guggenheim Museum, 2002.

_____. **Drawing restraint**. Nova York: Barbara Gladstone Gallery, 2005.

BOCCIONI, Umberto. **Manifesto tecnico della scultura futurista**, 1912. Disponível em: Library of Congress - <https://www.loc.gov/item/2021667105/>

BORSI, Franco. **Bernini**. Paris: Scala Group, 2002.

BOMFORD, David (Org). **Art in the making Impressionism**. The National Gallery Publications, London, 1990.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo**: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas, n. 1, 1985.

_____. Moderno, Contemporâneo: o novo e o outro novo. In: **Moderno, Contemporâneo**. São Paulo: Jorge Zahar Editora, 1988.

CABANNE, Pierre. **Brancusi**. Paris: Terrail/Edigroup, 2006.

CARMEL-ARTHUR, Judith. **Bauhaus**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (Coleção Todas as Artes).

_____. **Frequentar os incorporais:** contribuição a uma teoria da arte contemporânea. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2008.

CLARK, Kenneth. **Paisagem na arte.** Lisboa: Editora Ulisseia, 1961.

COLLINS, Judith. **Sculpture today.** Londres: Phaidon Press, 2007.

CRIMP, Douglas. Serra's Public Sculpture: Redefining Site Specificity. *In:* KRAUSS, Rosalind; ROSENTHAL, Laura (Ed.). **Richard Serra/Sculpture.** New York: The Museum of Modern Art, 1986. p. 40-57.

_____. **Sobre as ruínas do museu.** Trad. de Fernando Santos. São Paulo: Martins fontes, 2005.

CROS, Caroline. **L'ABCdaire de la sculpture du XXème siècle.** Paris: Flammarion, 2003.

DANTO, Arthur. **A transfiguração do lugar-comum:** uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

DANZIGER, Leila. Jochen Gerz: o monumento como processo e mediação. **Arte & Ensaio**, 2010.

DUBY, Georges; DAVAL, Jean-Luc. **La sculpture** - Vol 1 e 2. Genova: Taschen, 2010.

ELIASSEN, Olafur. **Studio Olafur Eliasson:** An encyclopedia. Köln: Taschen, 2008.

_____. The weather project. **Tate Modern Exhibition Catalogue.** London: Tate Publishing, 2003.

ESPADA, Heloisa (org.). **Richard Serra.** Escritos e entrevistas 1967-2013. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2014.

FABRIS, Annateresa *et al.* **Tridimensionalidade:** arte brasileira do século XXI. São Paulo: Itaú Cultural; Cosac Naify, 1999.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas:** anos 60/70. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FERREIRA, Glória. Land Art: paisagem como meio da obra de arte. **Arte & Ensaios**, v. 27, n. 42, jul.– dez. 2021. ISSN 2448-3338. DOI: 10.37235/ae.n42.9.

FERREIRA, H. P. **A hole in the head:** trepanação e antagonismo na produção artística. Anap, 2020.

FOSTER, Hal *et al.* **Arte desde 1900: Modernismo, Antimodernismo, Pós-modernismo.** São Paulo: Editora Cosac Naify, 2010.

FREIRE, Cristina. **Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo.** São Paulo: SESC/Annablume / FAPESP, 1997.

FRIED, Michael. **Art and objecthood.** Artforum, 1967.

FUREGATTI, Sylvia. **Arte e meio urbano.** Elementos de formação da estética extramuros no Brasil. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, 2007.

GABO, Naum; PEVSNER, Antoine. **Manifesto Realista (1920).** Disponível em: <https://comunicacaoeartes20122.wordpress.com/2013/01/25/o-construtivismo/>

GUATTARI, Félix. Espaço e poder: a criação de territórios na cidade. **Espaço & Debates: Revista de Estudos Regionais e Urbanos**, São Paulo, ano V, n. 16, p. 109-119, 1985.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva.** Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HIRSCH, Faye. **Artpark 1974-1984.** Art in America, 2011. Disponível em: <https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/artpark-1974-1984-60782/>. Acesso em: 27 jan. 2025

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia.** Tradução de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000. ISBN 85-86579-15-7

ISAAC, Cristiana Bernardi. **Arte e paisagem: estudo de obras contemporâneas brasileiras.** 2013. 336 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

ISAAC, Cristiana Bernardi. Krajcberg e Oiticica: precursores da arte na paisagem no Brasil. **Paisagem e Ambiente: Ensaios**, n. 31, São Paulo: FAU-USP, 2013, p. 125–146.

KAHN, Louis I. **Forma e desenho.** Tradução de Marlene Y. Acayaba. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KAPOOR, Anish. **Anish Kapoor: Obras, pensamentos, experiências.** São Paulo: Editora Cosac Naify, 2010.

KRAUSS, Rosalind; ROSENTHAL, Laura (Ed.). **Richard Serra/Sculpture.** New York: The Museum of Modern Art, 1986.

KRAUSS, Rosalind. **Terminal iron works**. The sculpture of David Smith. MIT Press, Cambridge. 1979.

_____. **Julio González and the problem of drawing in space**. [S.l.]: Solomon R. Guggenheim Museum, 1983. Disponível em: https://www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2018/08/9009325_01-Julio-Gonzalez-and-the-Problem-of-Drawing-in-Space.pdf.

_____. A escultura no campo ampliado. **Revista Gávea**, v. 1, 1984.

_____. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007.

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. *In: Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - EBA/UFRJ, vol. 17, n.17, 2008.

LE FEVRE, Lisa (org.). **Failure**. London: Whitechapel Gallery; Cambridge, MA: MIT Press, 2010. (Documents of Contemporary Art).

LIPPARD, Lucy R.; CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. **Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro: PPGAV/EBA/UFRJ, n. 25, maio 2013.

MALABOU, Catherine. **Plasticité**. Paris: Ed. Léo Scherer, 2000.

MÈREDIEU, Florence de. **Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne**. Paris: Larousse, 2004.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MITCHELL, W. J. T. **Landscape and power**. 2. ed. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.

MORRIS, Robert. Notes on sculpture. New York: Artforum, 1966-1967. Texto originalmente publicado em três partes na revista **Artforum**. Disponível em: <https://www.artforum.com/features/notes-on-sculpture-211706/?utm_source>.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Tradução de Yara Aun Khoury. Projeto História, São Paulo, n. 10, dez. 1993.

NOVA Escultura Brasileira. **Heranças e diversidades**. Rio de Janeiro: Gala Edições de Arte, 2011.

NOVAIS, Nanci Santos. Escultura e cidade: uma relação ampliada no âmbito da contemporaneidade. **Cultura Visual**, Salvador: EDUFBA, n. 14, dez. 2010, p. 41–52.

ORSI, Ricardo Vieira. **Escultura e objeto na arte brasileira**. São Paulo: Casa da Memória da Arte Brasileira, 2018.

OSTERWOLD, Tilman. Self-made monument. *In*: **Conceptual Art**. Cologne: Taschen, 2003.

QU'EST-CE que la sculpture moderne? Paris: Centre Georges Pompidou, 1986.

QU'EST-CE que la sculpture aujourd'hui? Paris: Beaux Arts Éditions, 2008.

RAMA, Samuel. As ligações nas artes: a paisagem no campo do escultórico através da fotografia. *In*: **Aulas Abertas**. Leiria: Instituto Politécnico de Leiria, Escola Superior de Artes e Design, 2012. p. 141-161.

READ, Herbert. **A escultura moderna**: uma história concisa. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2001.

REGATÃO, José Pedro. Do monumento público tradicional à arte pública contemporânea. **Revista Convocarte**, n.º 1 – Arte Pública, Lisboa: Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Lisboa, 2014.

RESENDE, José. Ausência da escultura. *In*: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p. 358-363.

RICKEY, George. **Construtivismo**: origens e evolução. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos**: a sua essência e a sua origem. Tradução de Werner Rothschild Davidsohn e Anat Falbel. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ROGER, Alain. La naissance du paysage en occident. *In*: SALGUERIRO, Heliana (Org.) **Paisagem e arte**. São Paulo: CBHA/CNPq/Fapesp, 2000.

ROSENBERG, Jakob; SLIVE, Seymour; TER KUILLE, E. H. **Arte y arquitectura em Holanda**. Madrid: Ediciones Catedra S. A., 2007.

RUBIN, William. **Anthony Caro**. New York: The Museum of Modern Art. Distributed by New York Graphic Society, 1975.

RUHRBERG, K., SCHNECKENBURGER, M., FRICKE, K., & HONNEF, K. **Arte del siglo XX**. Ingo F. Walther (Ed.). TASCHEN, 2005.

SERRA, Richard. Deslocamentos. *In*: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas**: anos 60/70. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p. 325–329.

SLIVE, Seymour. **Pintura holandesa 1600-1800**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

SILVA, João Castro. **Reflexões sobre escultura, matéria e técnicas**. Lisboa: Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), 2021.

SMITHSON, Robert. A sedimentation of the mind: Earth projects. **Artforum**, New York, v. 7, n. 1, p. 44–50, set. 1968. Disponível em: <https://holtsmithsonfoundation.org>. Acesso em: setembro de 2025.

_____. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. *In*: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. p. 182-197.

SOLARI, Giovanni. Brâncuși endless column: A masterpiece of art and engineering. **International journal of high-rise buildings**, v. 2, n. 3, p. 193-212, 2013.

TUCKER, William. **A linguagem da escultura**. Cosac & Naify, 1999.

WEITEMEIER, Hannah; BOESTEN, Wilhelmus H Piere. **Yves Klein 1928-1962**. Taschen, 1995.

WITTKOWER, Rudolf. **Escultura**. São Paulo:, Martins Fontes, 2001.

ZANINI, Walter. **Tendências da escultura moderna**. São Paulo: Cultrix, 1971.