

Sofia Lemos

A  
FORMA-  
MUNDO  
The Worldform of Sculpture  
DA ESCUL-  
TURA

Em 1977, *The Earth Room*, de Walter De Maria, encheu um *loft* de Manhattan com terra proveniente de uma quinta na Pensilvânia apenas para ser discretamente experienciado através da visão e do olfacto, explorando as possibilidades da escultura para se tornar um local activo e multi-sensorial de crescimento seminal. Na já longa tradição da arte ambiental, da arte ecológica e da Land Art, alguns dos mais conhecidos géneros que abordaram questões como o uso da terra e a ecologia do solo na segunda metade do século XX, *The Earth Room* encontra-se permanentemente instalado na sua morada original. Profundamente telúrico, a experiência de *The Earth Room* foi recebida de diferentes formas: alguns críticos focaram-se na exclusão vivida pelo espectador que não conseguia entrar no espaço de 190 m<sup>3</sup> e de 56 cm de altura de terra; outros comentaram que a obra falhava enquanto escultura porque, em última instância, “é o espaço em si mesmo que está em exposição, transformado tanto pela quantidade como pela natureza do material”<sup>1</sup>.

Nas últimas décadas, a escultura tornou-se uma categoria ampla e acolhedora que inclui um vasto leque de fenómenos que podem abranger instalações, ambientes, “acolhimento de eventos”, *screenings* e coreografias. Esta diferente variedade de práticas, materiais, formas e técnicas apresentadas sob o termo de ‘escultura’ sugere que a disciplina é tudo menos estrita, pelo contrário, pode expandir-se com uma vitalidade inabalável. Em *The Earth Room*, este argumento é claro e parece sugerir algo mais sobre o papel das instituições que recebem e se ocupam destas práticas.

### Formas de representação

A representação, entendida não enquanto processo estético de avaliação, descrição visual ou conceito que corresponde a algo percebido, mas sim como “o” poder legalmente sancionado para falar ou agir em nome de algo ou alguém, ou o ser-se representado desse modo, depende da “síntese social prática”<sup>2</sup>: um processo social de abstracção que representa o pressuposto clássico de uma realidade spatiotemporal concreta que pode ser extraída da sua forma materializada, bem como do espaço e do tempo. As consequências deste modo de pensamento, de como categorias ou sistemas abstractos de representações afectam o corpo social, não são apenas reais, mas vividas. Pensemos na escultura enquanto prática representacional: em nome de que vozes fala?

As abstracções de tudo o que está entre o ser representado e o ter a capacidade de representar são, neste sentido, pontos cruciais de envolvimento para se pensar como outras formas de abstracção determinam os sistemas de representação com que actualmente vivemos e lidamos, como parte de histórias iluminadas e relacionadas entre si com diferenças irresolúveis. Escrevi algures sobre o papel que tanto a anatomia etnográfica como patológica e os dispositivos de exibição antropológica operam na desvinculação; uma abstracção absoluta do corpo social que actua pela análise de formas aparentemente a-históricas.

Autores como Brenna Bhandar, Paula Chakravarty, Paul B. Preciado, Denise Ferreira da Silva, Ruth Wilson Gilmore e Sílvia Federici continuam a demonstrar como estas formas de abstracção e de acumulação capitalista dependem de uma combinação multifactorial de mecanismos antigos e de outros mais recentes que preservam lógicas de representação raciais e de género estabelecidas durante períodos históricos de servidão, colonização e escravidão. Mais importante para o contexto deste ensaio, estes autores lançaram um apelo urgente junto da academia feminista nas áreas dos estudos jurídicos, geografia e filosofia, apelo que se estende de forma mais ampla numa reflexão sobre como as instituições contemporâneas continuam a abstrair corpos sociais e práticas através do valor e da forma.

### Muttererde ou a natureza a representar-se a si mesma

“Claro que a arte e a estética são ótimos lugares para perdermos tempo com aquilo que não pode ser facilmente identificado; aquilo que aparentemente define mundos mas escapa ao conhecimento.”<sup>3</sup>

Ao longo dos últimos anos, e desde que li pela primeira vez o ensaio de Chus Martínez, que tenho alimentado esta ideia. A autora apresenta três figuras: um polvo, uma floresta tropical e um ovo.<sup>4</sup> Martínez começa por regressar à figura do polvo como uma metáfora materializada da prática

In 1977, Walter De Maria's *The Earth Room* filled an entire Manhattan loft with soil from a Pennsylvania farm, only to be experienced discretely through visual and olfactory senses, exploring the possibilities of sculpture to become an active and multi-sensorial site for seminal growth. In the long tradition in environmental art, ecological art, and Land Art, some of the more well-known genres that took up issues of land use and soil ecology in the latter half of the twentieth century, *The Earth Room* is permanently installed in its original address. Strongly earthy, the savour of *The Earth Room*'s presence was received variably: critics reverted to the exclusion experienced by the viewer who cannot enter the 190 cubic meters and 56cm deep space of earth materials; others noted how the work fails as a sculpture and how ultimately “it is the space itself, which is being shown, transformed by both the quantity and nature of the material.”<sup>1</sup>

In recent decades, sculpture has become a capacious and welcoming category that includes a wide range of phenomena that may encompass installations, environments, “hosted occasions,” screenings and choreography. This various assortment of practices, materials, forms and techniques presented under the term of ‘sculpture’ suggests the discipline is less than absolute, but rather that it can expand with unfaltering vitality. In *The Earth Room* this argument is clear and it seems to suggest something more about the role of the institutions that host and care for these practices.

### Forms of representation

Representation, understood not as an aesthetic process of evaluation a depiction or concept corresponding to something perceived, but as the legally sanctioned power of speaking or acting on behalf of someone or something, or the state of being so represented, depends on “practical ‘social synthesis’”<sup>2</sup>: a social process of abstraction that stands as the classical presupposition of a concrete spatio-temporal reality that can be extracted from its embodied form and from both space and time. The consequences of this thinking, of how abstract categories or systems of representations affect the social body are not only real, but lived. Think of sculpture as a representational practice: what voices is it speaking for?

The abstractions of everything in-between being represented and having the ability to represent, are, in this regard, pivotal points of engagement towards thinking about how other forms of abstraction determine the systems of representation we presently live and work through as part of connected enlightened histories of irresolute difference. I have written elsewhere about the role of ethnographical as well as pathological anatomy and anthropological displays

in serving a severance, an absolute abstraction of the social body that operates through parsing seemingly ahistorical forms.

artística que, por sua vez, “nos permite imaginar esta forma de percepção descentralizada”<sup>5</sup>. Chus refere-se à forma como os polvos — à semelhança de qualquer outro cefalópode ou artrópode — recebem dados através de terminais sensíveis que se estendem pelos seus muitos membros e que lhes permitem tocar ao seu redor. Para Chus, as instituições de arte contemporânea podem muito bem actuar como um corpo descentralizador capaz de uma “criatividade perceptiva”, ao nível da sua estrutura e actividades, mas também em paralelo com uma simultaneidade de linguagens artísticas históricas e actuais que eventualmente tornariam a estrutura “ausente”.

Chus continua, desenvolvendo a ideia de ‘floresta tropical’ (uma provocação do artista Raphael Montañez Ortiz que fundou o El Museo del Barrio em Manhattan) que problematiza a questão da forma como a natureza se representa a si mesma poder tornar-se um pântano institucional: “Uma floresta tropical é o outro radical de um *white cube*: o oposto da cultura, o oposto de uma exposição, o contrário da escala, o oposto da legibilidade, o oposto da ideologia, ordem sem tema, ou, antes, sem qualquer tema que não seja a própria vida”<sup>6</sup>. Chus prossegue, “a linguagem transformativa que é necessária de modo a mudar o cânone da história de arte exige uma metamorfose radical ‘como a de tornar-se natureza’ e não apenas uma modulação na narrativa ou novos acréscimos àquele cânone”<sup>7</sup>.

A floresta tropical é uma figura adequada para lidar com a política pré-figurativa da abstração, por isso tomemos esta provocação para nos juntarmos ao conhecimento das florestas tropicais: o estar com o ar, a humidade, a terra, a luz do sol; mas também a despossessão colonial, a extração de recursos, a agricultura intensiva e os complexos industriais que contaminaram, desgastaram, esvaziaram, queimaram, inundaram e esgotaram a superfície do nosso planeta à escala global. Como Nataša Petrešin-Bachelez observa, “nenhuma das instituições de arte de hoje deveria fingir que foi construída com base na neutralidade do *white cube* e do seu legado iluminista ocidental, como se não tivesse relação com as fundações materiais e culturais do sistema secular de exploração do Sul global pelo Norte global”<sup>8</sup>.

*The Earth Room* de De Maria encontra-se entre estas duas definições: é o oposto de um polvo, uma camada tectónica visível em que o sentir rizomático e mutualista se pode desenrolar, e não tem exactamente a escala das copas das árvores na floresta tropical. Pelo contrário, tem uma maior afinidade com a superfície do solo, simultaneamente testemunha do ecocídio da humanidade e persistindo silenciosamente para estabelecer vida, num sentido literal e metafísico. As perspectivas do filósofo Michael Marder sobre a vida vegetal ecoam aqui: “Ao estar com plantas tudo desacelera para o ritmo do seu crescimento (...) [e] é neste abrandamento que outra cultura da vida se concretiza”<sup>9</sup>.

### **O ritmo da humidade**

Reconhecendo o papel dos artistas em não coincidir nem partir do seu tempo, mas trabalhar com a sua passagem, pressionando e transformando-o, como é que o *medium* da escultura trabalha com a passagem da história, pressionando e transformando-a? A tradução em alemão de superfície do solo é *muttererde* e que também quer dizer ‘terra mãe’. A prática escultórica, lida através de *The Earth Room* de De Maria, refere-se a um todo que inclui relações sociais, factores espaciais e materiais — um dispositivo socioambiental. Mas esta trajectória é múltipla e também alude à prática filmica, performativa e de inscrição na terra de Ana Mendieta e a *Piano Transplants — Piano Garden* (1969–70), de Annea Lockwood, uma ‘partitura de performance’ que usa notação não-convencional e formas escultóricas, na qual é pedido ao leitor que “escave uma fossa inclinada e deixe entrar de lado um piano de modo a que fique meio enterrado / (...) / plante árvores de rápido crescimento e trepadeiras por baixo e em volta do piano / não proteja contra o tempo deixe o piano ali para sempre”.

Nestes trabalhos a vida cresce em todas as direcções, reiterando a redefinição persistente da prática escultórica e a representação como fértil e compostável. Do mesmo modo, numa instituição poderá crescer de várias maneiras em direcção ao presente de eventos em curso. Enquanto agentes activos no campo das artes visuais contemporâneas, temos de “abrir radicalmente as fronteiras de uma instituição e mostrar como é que funciona — torná-la palpável, audível, senciante, suave, porosa, anti-patriarcal”<sup>10</sup>, atenta às contínuidades entre o sistema de plantação, a fábrica e o *white cube*.

Authors such as Brenna Bhandar, Paula Chakravarty, Paul B. Preciado, Denise Ferreira da Silva, Ruth Wilson Gilmore, and Silvia Fredereci continue to demonstrate how these the forms of abstraction and capitalist accumulation rely on a multifarious combination of older and newer mechanisms that preserve the racial and gendered logics of representation established during the historical periods of serfdom, colonial settlement and chattel slavery. Importantly, for the context of this essay, these authors have launched an urgent call across feminist scholarship in legal studies, geography and philosophy that extends more broadly into a reflection about how contemporary institutions continue to abstract social bodies and practices through the medium of value and form.

### **Muttererde or nature representing itself**

“Of course art and aesthetics is a great place to spend time with what cannot be easily pinned down; that which seemingly shapes worlds but evades knowability.”<sup>3</sup>

Over the past few years I have been entertaining an idea that first interpolated me in an essay by Chus Martinez where she introduces three figures: an octopus, the rainforest and an egg.<sup>4</sup> Martinez first reverts to the figure of the octopus as an embodied metaphor for artistic practice that, in turn, “allows us to imagine this form of decentralized perception.”<sup>5</sup> Chus is referring here to the ways in which octopi — alike other cephalopod and arthropod species — receive sense data from sensitive feelers that extend through their many limbs and allow it to touch their environment. For Chus, contemporary art institutions may well operate as a decentralized formation capable of “perceptive inventiveness,” at the level of its structure and operations but also in parallel with the simultaneity of artistic languages both historical and ongoing, that would eventually render the structure “absent.”

Chus goes on to rehearse ‘the rainforest,’ a provocation by artist Raphael Montañez Ortiz who founded El Museo del Barrio in Manhattan, and problematizes how nature representing itself might become an institutional quagmire: “A rainforest is the radical other of a white cube: the opposite of culture, the opposite of an exhibit, the contrary of scale, the opposite of legibility, the opposite of ideology, order without subject matter or rather, without any subject matter other than life in itself.”<sup>6</sup> Chus continues, “the transformative language that is required in order to change the art historical canon demands a radical metamorphosis ‘like that of becoming-nature’ and not only a modulation in the narrative, or new additions to that canon.”<sup>7</sup>

The rainforest is an adequate figure to tackle pre-figurative politics of abstraction, so let us take this provocation to be together with what rainforests attend to: the be-

## NOTAS

1. Kastner and Wallis, 1998
2. Bhandar, Brenna and Alberto Toscano. "Race Real Estate and Real Abstraction". *Radical philosophy* 194, 2015, p.9.
3. Zihlerl, Vivian. "Frontier Imaginaries in Dialogue," *METABOLIC RIFTS Reader*, Balona, Alexandra and Sofia Lemos (eds.). Berlin and Lisbon: ATLAS Projectos, 2019, p.74
4. Martinez, Chus. "The Octopus in Love," *e-flux journal* 55, p.1. Web. 11 Nov 2014.
5. Ibid.
6. Ibid., p.2.
7. Ibid.
8. Petrešin-Bachelez, Nataša. "On Slow Institutions," *How Institutions Think*. O'Neill, Paul, Lucy Steeds and Mick Wilson (eds.). Cambridge, MA: The MIT Press, 2017, p. 43.
9. Irigaray, Luce and Michael Marder. *Through Vegetal Being*. New York: Columbia University Press, 2016. p. 134.
10. Petrešin-Bachelez, Nataša, 2017, p.38.

## NOTES

1. Kastner and Wallis, 1998
2. Bhandar, Brenna and Alberto Toscano. "Race Real Estate and Real Abstraction". *Radical philosophy* 194, 2015, p.9.
3. Zihlerl, Vivian. "Frontier Imaginaries in Dialogue," *METABOLIC RIFTS Reader*, Balona, Alexandra and Sofia Lemos (eds.). Berlin and Lisbon: ATLAS Projectos, 2019, p.74.
4. Martinez, Chus. "The Octopus in Love," *e-flux journal* 55, p.1. Web. 11 Nov 2014.
5. Ibid.
6. Ibid., p.2.
7. Ibid.
8. Petrešin-Bachelez, Nataša. "On Slow Institutions," *How Institutions Think*. O'Neill, Paul, Lucy Steeds and Mick Wilson (eds.). Cambridge, MA: The MIT Press, 2017, p. 43.
9. Irigaray, Luce and Michael Marder. *Through Vegetal Being*. New York: Columbia University Press, 2016. p. 134.
10. Petrešin-Bachelez, Nataša, 2017, p.38.

ing-with air, moisture, soil and sunlight; but also colonial dispossession, resource extraction, intensive agriculture and industrial settlement which have contaminated, eroded, drained, burnt, flooded and depleted the surface of our planet on a worldwide scale. As Nataša Petrešin-Bachelez notes, "none of the art institutions today should pretend that they have been built out of a neutrality of the white cube and its Western enlightenment legacy, as if it bears no relation to the material and cultural foundations in the system of centuries-long exploitation of the global North toward the global South."<sup>8</sup>

De Maria's *The Earth Room* sits in between these two definitions, it is the opposite of an octopus, a visible tectonic layer where rhizomatic and mutualist sensing may unfold, and not quite the scale of a rainforest canopy. Instead, it is akin to topsoil, simultaneously witness to humanity's ecocidal earth-writing while quietly persisting to ground life, in a literal and metaphysical sense. Philosopher Michael Marder views of vegetal life are resonant here, "In being with plants everything slows down to the pace of their growth (...) [and] it is in this slowdown, that another cultivation of life is realized."<sup>9</sup>

### "The rhythm of moisture"

Acknowledging artists' role in neither coinciding nor departing from their time, but working with its passage, pressing and transforming it, how is the medium of sculpture working with the passage the history, pressing and transforming it? Topsoil in German translates to *muttererde* and doubly as 'mother earth.' Sculptural practice, read through De Maria's *The Earth Room*, refers to a whole that includes social relationships, spatial and material factors—a socio-environmental device. But this trajectory is multiple and also refers to Ana Mendieta's filmic, performative and embodied earth-writing practice and Annea Lockwood's *Piano Transplants – Piano Garden* (1969-70), a 'performance score' using non-conventional notation and sculptural form, in which the reader is asked to "dig a sloping trench and slip piano in sideways so that it is half-buried / (...) / plant fast growing tress and creepers underneath and around the piano / do not protect against weather leave the piano there forever."

In these works, life grows in all directions, reiterating the persistent redefinition of sculptural practice and representation as fertile and compostable. Likewise, in an institution it may grow variously towards the present archiving ongoing events. As practitioners in the contemporary visual arts we must "radically open an institution's boundaries and show how it works—to render it palpable, audible, sentient, soft, porous, anti-patriarchic,"<sup>10</sup> attentive to the continuities between the plantation system, the factory and the white cube.