

ESCULTURA ALÉM DA IMAGEM: MATERIALIDADE, TÉCNICAS E NOVOS SUPORTES.

Wayner Tristão Gonçalves¹

Resumo: Este artigo examina as transformações da prática escultórica no século XXI a partir de um problema central: como conciliar a materialidade intrínseca à escultura com os processos de desmaterialização impostos pela virtualidade, pela computação em nuvem e pelas redes sociais? Por meio de um diálogo crítico entre as teorias de Rosalind Krauss, Hito Steyerl, Claire Bishop, Miwon Kwon e Jane Bennett, e da análise de obras de KAWS, Takashi Murakami, Jason deCaires Taylor, Edoardo Tresoldi e William Kentridge, o artigo argumenta que a escultura contemporânea não sucumbe à desmaterialização, mas a incorpora como parte de sua própria materialidade expandida. A contribuição original do artigo reside em propor o conceito de *materialidade de nuvem* – a condição paradoxal pela qual o objeto escultórico existe simultaneamente como corpo físico vibrante e como imagem circulante em ecossistemas digitais. Metodologicamente, adota-se uma abordagem de análise de casos cruzada, que examina cada obra sob as cinco lentes teóricas, permitindo identificar padrões recorrentes e contradições específicas. Conclui-se que a escultura do presente não abandona sua especificidade, mas a reinventa como negociação constante entre presença local e existência digital.

Palavras-chave: Escultura contemporânea; Desmaterialização; Materialidade de nuvem; Redes sociais; Arte pós-digital.

SCULPTURE BEYOND THE IMAGE: MATERIALITY, TECHNIQUES, AND NEW SUPPORTS.

Abstract: This article examines the transformations of sculptural practice in the 21st century from a central problem: how to reconcile the materiality intrinsic to sculpture with the dematerialization processes imposed by virtuality, cloud computing, and social networks? Through a critical dialogue between the theories of Rosalind Krauss, Hito Steyerl, Claire Bishop, Miwon Kwon, and Jane Bennett, and the analysis of works by KAWS, Takashi Murakami, Jason deCaires Taylor, Edoardo Tresoldi, and William Kentridge, the article argues that contemporary sculpture does not succumb to dematerialization, but incorporates it as part of its own expanded materiality. The article's original

¹ Universidade Federal do Sul da Bahia (Teixeira de Freitas, BA). Wayner Tristão (Rio de Janeiro, 1978) é Doutor em Artes visuais com ênfase em imagem animada. É autor dos livros *Eternidade do instante: gifs, loopings, imagem técnica atemporal*, Editus 2022; *Urbanidades: aportes del arte público en la construcción de la mirada en las megalópolis contemporáneas*. ED UABC, 2013; e *Notas sobre paisagens imaginárias* ed Opera 2025. Professor de Arte e tecnologia na UFSB, onde coordena o Festival Audiovisual do Sul Global. <http://lattes.cnpq.br/3712116857348789>, ORCID: 0000-0001-9727-462X wtristao@gmail.com

contribution lies in proposing the concept of cloud materiality – the paradoxical condition by which the sculptural object exists simultaneously as a vibrant physical body and as a circulating image in digital ecosystems. Methodologically, a cross-case analysis approach is adopted, which examines each work through five theoretical lenses, allowing the identification of recurring patterns and specific contradictions. It is concluded that contemporary sculpture does not abandon its specificity, but reinvents it as a constant negotiation between local presence and digital existence.

Keywords: Contemporary sculpture; Dematerialization; Cloud materiality; Social networks; post-digital art

ESCULTURA MÁS ALLÁ DE LA IMAGEN: MATERIALIDAD, TÉCNICAS Y NUEVOS SOPORTES.

Resumen: Este artículo examina las transformaciones de la práctica escultórica en el siglo XXI a partir de un problema central: ¿cómo conciliar la materialidad intrínseca a la escultura con los procesos de desmaterialización impuestos por la virtualidad, la computación en la nube y las redes sociales? Mediante un diálogo crítico entre las teorías de Rosalind Krauss, Hito Steyerl, Claire Bishop, Miwon Kwon y Jane Bennett, y el análisis de obras de KAWS, Takashi Murakami, Jason deCaires Taylor, Edoardo Tresoldi y William Kentridge, el artículo argumenta que la escultura contemporánea no sucumbe a la desmaterialización, sino que la incorpora como parte de su propia materialidad expandida. La contribución original del artículo reside en proponer el concepto de materialidad en la nube: la condición paradójica por la cual el objeto escultórico existe simultáneamente como un cuerpo físico vibrante y como una imagen circulante en ecosistemas digitales. Metodológicamente, se adopta un enfoque de análisis comparativo que examina cada obra a través de cinco perspectivas teóricas, lo que permite identificar patrones recurrentes y contradicciones específicas. Se concluye que la escultura contemporánea no abandona su especificidad, sino que la reinventa como una negociación constante entre la presencia local y la existencia digital.

Palabras-clave: Escultura contemporánea; Desmaterialización; Materialidad en la nube; Redes sociales; Arte posdigital

Introdução: o problema da materialidade na era da nuvem

A escultura do século XXI apresenta-se como um campo de forças no qual legados modernistas, estratégias pós-conceituais e as novas condições impostas pela cultura digital coexistem, nem sempre harmonicamente. Se, por um lado, a produção escultórica recente parece ter incorporado definitivamente a lição duchampiana de que qualquer objeto pode ser elevado ao status de arte, por outro lado, impõe-se uma questão: o que resta da especificidade do meio escultórico quando suas fronteiras se tornam porosas e sua materialidade é frequentemente subordinada à lógica da imagem?

Este artigo parte de um problema ainda mais específico, que funcionará como fio condutor de toda a análise: a tensão entre a materialidade constitutiva da escultura, sua presença física, tátil, resistente, e os processos de desmaterialização característicos do mundo contemporâneo, marcado pela virtualidade, pela computação em nuvem, pelo armazenamento de dados em servidores remotos e pela circulação incessante de imagens em redes sociais. Como uma forma de arte tradicionalmente definida por sua solidez, sua ocupação do espaço e sua resistência ao tempo pode dialogar e, mais do que isso, *sobreviver* – em um ambiente no qual a própria noção de "presença" se desloca para a nuvem?

A pergunta de pesquisa que orienta este artigo é, portanto, a seguinte: de que maneira a escultura contemporânea responde à tensão entre sua materialidade física e a desmaterialização imposta pelos ecossistemas digitais, e em que medida essa resposta constitui uma reinvenção da especificidade do meio escultórico, em vez de seu mero abandono?

Para responder a essa questão, o artigo articula cinco perspectivas teóricas (Rosalind Krauss, Hito Steyerl, Claire Bishop, Miwon Kwon e Jane Bennett) e as aplica à análise de cinco artistas contemporâneos. A hipótese central é que a escultura do século XXI não sucumbe à desmaterialização, mas a *incorpora* como parte de sua própria materialidade, produzindo uma condição paradoxal que denominaremos *materialidade de nuvem*: a existência simultânea do objeto escultórico como corpo físico vibrante e como imagem circulante em redes digitais, cujo "lugar" é ao mesmo tempo o chão da galeria e o feed do Instagram, o museu e o servidor remoto.

A abordagem metodológica adotada neste artigo é qualitativa e baseada na análise cruzada de casos. Foram selecionados cinco artistas – KAWS, Takashi Murakami, Jason deCaires Taylor, Edoardo Tresoldi e William Kentridge – cujas obras exemplificam diferentes estratégias de negociação entre materialidade e desmaterialização. Cada artista é examinado sob as cinco lentes teóricas, permitindo identificar tanto padrões recorrentes quanto contradições específicas.

Os cinco operadores teóricos são:

1. Rosalind Krauss – sua crítica da "condição pós-media" e a noção de invenção de novos "suportes técnicos" como resposta ao esvaziamento da especificidade artística.
2. Hito Steyerl – sua análise dos regimes de figuração e realismo na era das imagens digitais, particularmente a noção de "imagem pobre" e "arte duty-free".
3. Claire Bishop – sua reflexão sobre a tensão entre ética e estética na arte participativa, com ênfase na necessidade de critérios estéticos para além do engajamento social.
4. Miwon Kwon – sua genealogia da arte site-specific e a dissolução do local fixo em favor de um nomadismo do artista e da obra.
5. Jane Bennett – seu vitalismo material e a noção de agência distributiva em assemblages de corpos humanos e não humanos.

A escolha desses cinco operadores não é arbitrária: cada um ilumina uma dimensão distinta do problema central. Krauss nos ajuda a perguntar se a escultura digitalmente mediada inventa novos suportes ou apenas regurgita temas; Steyerl nos força a considerar o destino material da imagem que circula; Bishop introduz a tensão ético-estética como critério de julgamento; Kwon desloca a questão do "onde" para o "como" a obra habita múltiplos lugares; Bennett, finalmente, nos lembra que a matéria, mesmo aquela que se torna imagem, nunca é passiva.

A publicação de *Under Blue Cup* (2011) representa um ponto de virada no pensamento de Rosalind Krauss sobre o destino dos meios artísticos. A partir de uma experiência profundamente pessoal como a perda temporária da memória recente devido a um aneurisma cerebral, a crítica estabelece uma analogia fundamental entre os cartões mnemônicos usados em sua terapia cognitiva e o papel do meio artístico como suporte da memória estética. O título enigmático do livro, derivado da legenda de um desses cartões ("UNDER THE BLUE CUP"), condensa a tese central: assim como a expressão funcionava como andaime para sua memória pessoal, o meio artístico deveria operar como estrutura de sustentação para a coerência e autonomia da obra de arte.

Krauss diagnostica na arte contemporânea a "condição pós-media", caracterizada pelo abandono da especificidade dos meios em favor de formas híbridas e discursivas, particularmente a instalação e a estética relacional. Para a autora, esse movimento representa uma rendição ao "kitsch" e ao esvaziamento do sentido estético, na medida em que substitui o trabalho sobre as condições materiais e recursivas do meio por uma ênfase excessiva no tema, no discurso político ou na mera interação social.

No entanto, o diagnóstico de Krauss não é meramente nostálgico. A autora identifica na produção de certos artistas contemporâneos aquilo que ela chama de “cavaleiros do meio” praticantes que, em vez de simplesmente retornar aos suportes tradicionais, dedicam-se a inventar novos "suportes técnicos" capazes de restaurar à arte sua dimensão recursiva e autorreferencial. O "suporte técnico" distingue-se do suporte material tradicional por ser frequentemente emprestado de formas culturais disponíveis – o automóvel, o filme de animação, o fotojornalismo. O que importa não é a novidade do material, mas a capacidade do artista de extrair desse suporte um conjunto de regras, um "automatismo" (nos termos de Stanley Cavell, que Krauss incorpora) que permita improvisação e autorreferência.

A questão que se coloca, no contexto deste artigo, é: pode a própria nuvem, com seu armazenamento remoto de dados, a circulação de imagens em redes sociais, o algoritmo que determina o que será visto, funcionar como um "suporte técnico" para a escultura contemporânea? Se sim, a escultura que incorpora a lógica da desmaterialização não seria uma rendição à condição pós-media, mas uma reinvenção da especificidade em novos termos.

É neste ponto que a análise de Hito Steyerl se torna indispensável. Em ensaios como *In Defense of the Poor Image* (2009) e *Duty-Free Art* (2017), Steyerl propõe uma reflexão sobre as transformações impostas pela cultura digital aos regimes de produção e circulação de imagens. A "imagem pobre" – comprimida, degradada, incessantemente copiada e compartilhada – torna-se não apenas um objeto estético, mas um vetor de afetos e identidades. O "realismo", nesse contexto, não corresponde mais à fidelidade mimética ao mundo sensível, mas à capacidade da imagem de produzir efeitos de realidade dentro de ecossistemas midiáticos saturados.

Steyerl nos alerta para o fato de que as imagens contemporâneas não habitam mais o espaço estabilizado da representação, mas um fluxo contínuo de circulação, apropriação e transformação, no qual as fronteiras entre original e cópia, autor e espectador, arte e mercadoria tornam-se cada vez mais turvas. Quando uma escultura é fotografada e compartilhada milhões de vezes, ela entra em um regime de existência que não é mais exclusivamente o do objeto físico, mas também o da imagem pobre, da cópia degradada que, paradoxalmente, amplifica o valor simbólico e econômico da obra original.

A tensão entre Krauss e Steyerl é produtiva. Enquanto Krauss nos oferece ferramentas para perguntar se a escultura contemporânea *inventa um novo suporte técnico*, Steyerl nos força a reconhecer que esse suporte, se existe, não pode ser pensado isoladamente da circulação imagética que o constitui. A nuvem não é o oposto da fisicalidade; é um novo tipo de materialidade: distribuída, remota, algorítmica, mas não por isso menos real em seus efeitos.

A análise da arte site-specific empreendida por Miwon Kwon em *One Place After Another* (2002) oferece ferramentas igualmente indispensáveis para nossa análise. Kwon argumenta que o "lugar" não é uma entidade fixa, mas um campo de significados em constante negociação, moldado por forças sociais, econômicas e políticas. O livro examina como artistas, curadores e instituições redefiniram a relação entre a obra de arte e sua localização, culminando em uma reflexão crítica sobre o nomadismo, a identidade locacional e as complexidades da arte pública contemporânea.

Kwon delinea a evolução do conceito de "lugar" na arte por meio de três paradigmas fundamentais. O paradigma fenomenológico (final dos anos 1960) entende o sítio como um espaço físico tangível com o qual a obra deve estabelecer uma relação indissociável; a experiência do espectador é corporal e imediata, desafiando a autonomia modernista da arte. O paradigma social/institucional (anos 1970), inspirado pela crítica institucional, expande o espaço para incluir o sistema cultural da arte; artistas como Daniel Buren e Hans Haacke expõem as estruturas ideológicas e econômicas que moldam a arte, deslocando o foco do objeto para o contexto.



Gift Horse de Hans Haacke, 2015, Trafalgar Square.

O artista ocupa um espaço que estava predestinado a uma escultura equestre de William IV.

O paradigma discursivo (décadas de 1980-1990) transforma o lugar em um campo de operações discursivas e intertextuais com múltiplas localizações; não é mais um local fixo, mas um vetor de conhecimento, um debate cultural ou uma questão social.

O que acontece com a *site-specificity* quando o "lugar" da obra não é mais exclusivamente o chão da galeria ou o parque público, mas também o feed do Instagram, o perfil do TikTok, o armazenamento em servidores na nuvem? A hipótese deste artigo é que a escultura contemporânea opera em uma dupla localização: ela é *site-specific* no sentido fenomenológico (interage com seu ambiente físico) e *feed-specific* no sentido discursivo (é concebida para ser fotografada, compartilhada e consumida como imagem). Essa dupla pertença não é uma contradição a ser resolvida, mas a própria condição de possibilidade da obra.

Claire Bishop, em *Artificial Hells* (2012) e em ensaios como "Delegated Performance" (2021), introduz uma dimensão crucial para essa análise: a tensão entre critérios éticos e estéticos no julgamento da produção artística participativa. Bishop argumenta que a arte participativa passou a ser julgada por critérios éticos como a "bondade" do processo colaborativo, a autenticidade da participação, a transparência das relações, em detrimento de sua complexidade estética e capacidade de produzir dissenso. Inspirada por Jacques Rancière, Bishop propõe uma reabilitação do termo "estética" como *aisthesis*, um modo autônomo de experiência que não é redutível à ética ou à política. Para ela, a arte participativa mais desafiadora não é aquela que reconcilia arte e vida em nome da harmonia social, mas aquela que mantém essa tensão produtiva, criando espaços capazes de sustentar contradições, desconforto e ambiguidade.

No contexto da escultura que circula como imagem, a questão se desloca: a participação do espectador que fotografa e compartilha a obra nas redes sociais constitui uma forma de engajamento estético ou meramente promocional? Há uma diferença crucial entre o espectador que vivencia a obra fisicamente e aquele que a consome como imagem em seu feed. Bishop nos ajuda a perguntar se essa participação mediada produz dissenso (ruptura no regime sensível), ou apenas confirma a lógica do espetáculo, na qual o "like" e o "share" substituem a experiência estética.

Finalmente, a filosofia política de Jane Bennett, exposta em *Vibrant Matter* (2010), convida-nos a considerar a agência dos corpos não humanos nos assemblages contemporâneos. Bennett argumenta

que os corpos não humanos (coisas, animais, elementos, artefatos) possuem sua própria "vitalidade", uma capacidade de agir, de fazer diferença no mundo. Essa "agência" não é intencional como a agência humana, mas uma força distributiva, emergente de assemblages heterogêneos de humanos e não humanos.

Bennett introduz o termo "actante" (de Latour) para se referir a qualquer fonte de ação, humana ou não humana, e argumenta contra uma "hermenêutica da suspeita" que reduz toda agência ao humano, defendendo a necessidade de uma certa "ingenuidade" metodológica para perceber a vitalidade das coisas. O conceito de *assemblage* (agenciamento), tomado de Deleuze e Guattari, designa um agrupamento ad hoc de corpos vibrantes cuja agência é emergente, distribuída e confederada. A agência não está em uma única localização, mas é um efeito do todo.

No contexto deste artigo, a pergunta que Bennett nos força a fazer é: o que acontece com a "matéria vibrante" quando a escultura se torna imagem e circula na nuvem? A imagem digital, o arquivo JPEG armazenado em um servidor remoto, comprimido, replicado, também possui uma forma de vitalidade? Bennett não aborda diretamente a questão do digital, mas sua ontologia vibrante pode ser estendida: o bit não é menos material que o bronze; ele simplesmente opera em um regime material diferente. A "nuvem" não é imaterial, ela é feita de servidores, cabos submarinos, centros de dados que consomem energia e produzem calor. A desmaterialização aparente da escultura que circula como imagem esconde uma materialidade distribuída, cuja agência é exercida por algoritmos, protocolos de rede e infraestruturas físicas.

A contribuição original que este artigo propõe é o conceito de *materialidade de nuvem*: a condição paradoxal pela qual o objeto escultórico existe simultaneamente como corpo físico vibrante (com sua textura, seu peso, sua resistência) e como imagem circulante em ecossistemas digitais (com sua compressão, sua replicabilidade, sua existência como dados). Essa dupla existência não é uma traição à materialidade escultórica, mas sua expansão para um novo regime – um regime no qual a agência da obra é distribuída entre o objeto físico, o espectador, o smartphone, a plataforma de rede social, o algoritmo e o servidor remoto.

Análise dos casos: cinco estratégias de negociação entre materialidade e nuvem

Brian Donnelly, conhecido como KAWS, construiu sua carreira sobre a apropriação e subversão de personagens da cultura pop. Os "companions" com olhos em forma de "X" que povoam suas esculturas são simultaneamente reconhecíveis como derivados de figuras como Mickey Mouse e Os Simpsons, e absolutamente originais em sua expressividade melancólica. Suas esculturas em larga escala, feitas de materiais como fibra de vidro, alumínio e madeira, são concebidas desde o início para circular tanto em galerias e espaços públicos quanto, e crucialmente, para serem fotografadas e compartilhadas em redes sociais.



KAWS (Brian Donnelly). "Companion", 2019, flutuando no Victoria Harbour, em Hong Kong

Sob a perspectiva da teoria de Krauss, perguntamos: essa produção envolve a invenção de um "suporte técnico" específico, ou poderia ser simplesmente um esvaziamento da especificidade escultórica em favor do tema e da circulação mercadológica? Uma leitura atenta, informada pela perspectiva da autora, permite identificar na produção de KAWS a invenção de um "suporte técnico" inédito: a própria lógica das redes sociais e da cultura do compartilhamento. As regras que organizam sua produção não derivam exclusivamente da tradição escultórica, mas também das condições de visibilidade e circulação impostas pelos ecossistemas digitais. Suas esculturas são concebidas para serem fotografadas de ângulos específicos, para produzir efeitos de reconhecimento imediato, para funcionar como ícones em um fluxo incessante de imagens. A recursividade, nesse caso, residiria na exposição dessas mesmas condições: a obra de KAWS não apenas se submete à lógica da circulação digital, mas a torna visível, levando o espectador a questionar as condições de sua própria experiência estética em um mundo saturado de imagens.

A perspectiva de Steyerl ilumina outra dimensão dessa produção. As esculturas de KAWS funcionam como pontos de condensação em meio à torrente de imagens: objetos físicos que, paradoxalmente, ganham significado primariamente por meio de sua capacidade de gerar novas imagens. O "suporte técnico", nesse caso, não é apenas o material escultórico, mas toda a rede de circulação e compartilhamento na qual a obra está inserida. A "imagem pobre" das fotografias compartilhadas no Instagram não é uma degradação da obra, mas uma expansão de seu regime de existência.

Kwon, por sua vez, ajuda a compreender o nomadismo implícito nessa produção. As esculturas de KAWS são instaladas em Seul, Hong Kong, Melbourne e Nova York, cada uma tecnicamente "site-specific" em relação ao local de instalação, mas todas intercambiáveis do ponto de vista de sua circulação imagética. O artista não precisa mais viajar para ser nômade; a imagem da obra viaja por ele, e o valor da obra é ampliado por essa circulação. Isso leva a um novo tipo de "especificidade": a especificidade da plataforma na qual a obra é projetada para performar.

Finalmente, Bennett convida a ver que a "matéria vibrante" aqui não é apenas o objeto físico, mas o assemblage composto pelo objeto, o smartphone, o algoritmo da rede social, o like e o share. A vitalidade da escultura reside em sua capacidade de se tornar um meme, um ícone digital. O que

Bennett chama de "agência distributiva" é evidente aqui: a obra não age sozinha; ela age em conjunto com a plataforma e o usuário.



Museu Atlantico, Lanzarote: A jangada de Lampedusa, 2016, Jason deCaires Taylor.

O escultor britânico Jason deCaires Taylor oferece um contraponto fascinante aos casos anteriores. Suas esculturas subaquáticas, instaladas em parques escultóricos como o Museo Atlántico (Espanha) ou o Molinere Underwater Sculpture Park (Granada), são concebidas para se tornar recifes artificiais, colonizadas por corais e vida marinha ao longo do tempo.

Do ponto de vista da site-specificity, a obra de Taylor parece realizar o sonho do paradigma fenomenológico descrito por Kwon: a escultura está inextricavelmente ligada ao leito marinho, interagindo fisicamente com o ecossistema local. Sua materialidade é transformada pela ação da água, dos corais e dos peixes. Não é uma obra que possa ser simplesmente removida e reinstalada em outro local; sua identidade é moldada pelo lugar.

No entanto, paradoxalmente, a fama e a circulação dessas obras ocorrem principalmente por meio de fotografias impressionantes compartilhadas em redes sociais. A "localização" da obra se bifurca: ela é o leito marinho (físico, experiencial, acessível apenas a mergulhadores) e o feed de notícias (digital, global, acessível a milhões). Taylor opera, assim, em dois regimes simultâneos: o da especificidade locacional radical e o da circulação imagética global.

A perspectiva de Bennett é particularmente frutífera para analisar essa produção. As esculturas de Taylor são um exemplo paradigmático de "matéria vibrante": não são objetos inertes, mas actantes em um assemblage complexo que inclui corais, peixes, correntes oceânicas, mergulhadores, câmeras subaquáticas e espectadores digitais. A agência da obra não se esgota na intenção do artista; ela é continuamente transformada pela ação dos corpos não humanos que a colonizam. O coral que cresce sobre o rosto de uma figura humana não é um acidente, mas parte integrante da obra, conferindo-lhe uma temporalidade e uma vitalidade que escapam ao controle humano.

Bishop convidaria a examinar a dimensão participativa dessa obra. As esculturas de Taylor envolvem comunidades locais (pescadores, mergulhadores, guias turísticos) e propõem uma forma de interação com o ambiente que não é meramente contemplativa, mas ecológica e política. A questão é se essa participação produz um espaço de dissenso e complexidade ou se oferece uma experiência de reconciliação harmoniosa com a natureza que esvazia o poder crítico da obra. A resposta pode estar na própria ambivalência das esculturas: figuras humanas em situações cotidianas (homens assistindo TV, mulheres se maquiando) tornam-se recifes, são transformadas pela vida marinha, adquirem uma pátina que as torna simultaneamente familiares e estranhas. Há um desconforto nessa justaposição entre o humano e o natural, o cultural e o ecológico, que resiste à mera celebração da harmonia.

No caso de Taylor, a tensão entre materialidade e desmaterialização se resolve de modo particular: a obra é radicalmente material (submersa, sujeita à ação corrosiva do mar, transformada por organismos vivos), mas sua existência social e simbólica depende de sua circulação como imagem. A nuvem não substitui o recife; ela o torna visível. A materialidade de nuvem, aqui, é a condição de possibilidade da própria existência pública da obra.

A análise dos casos permite delinear algumas conclusões provisórias sobre o estado da escultura contemporânea e sua relação com as teorias mobilizadas.

Em primeiro lugar, é evidente que a escultura do século XXI está passando por uma profunda transformação, na qual as fronteiras tradicionais entre os meios se tornam cada vez mais porosas, ao mesmo tempo em que novas formas de especificidade emergem, ancoradas em suportes técnicos inéditos. A "condição pós-media" diagnosticada por Krauss não é o fim da especificidade, mas sua reconfiguração em novos termos. O conceito de *materialidade de nuvem* proposto neste artigo visa capturar exatamente essa reconfiguração: a escultura não abandona sua materialidade física, mas a expande para incluir sua existência como imagem circulante, como dados armazenados em servidores remotos, como algoritmo que determina sua visibilidade.

Em segundo lugar, o diálogo entre Krauss, Steyerl, Bishop, Kwon e Bennett oferece um quadro conceitual particularmente frutífero para compreender essas transformações. Cada um desses autores ilumina uma dimensão distinta do fenômeno: Krauss ajuda a pensar a invenção de novos suportes e automatismos; Steyerl, a circulação de imagens na era digital; Bishop, a tensão entre ética e estética na arte participativa; Kwon, a dissolução do local fixo e o nomadismo do artista; Bennett, a vitalidade material e a agência dos corpos não humanos. A contribuição original deste artigo para o campo é articular esses cinco operadores em torno de um problema comum – a tensão entre materialidade e desmaterialização – e demonstrar sua aplicabilidade analítica a casos concretos.

Em terceiro lugar, artistas como KAWS, Murakami, Taylor, Tresoldi e Kentridge, longe de meramente sucumbir à lógica do mercado ou da indústria cultural, desenvolvem investigações formais rigorosas sobre as possibilidades da escultura em um cenário transformado. Cada um deles, à sua maneira, inventa novos suportes técnicos a partir das condições materiais e discursivas do presente. A diferença entre eles reside nas estratégias específicas de negociação: KAWS incorpora a lógica algorítmica das redes sociais como princípio compositivo; Taylor usa a circulação imagética como condição de visibilidade para uma obra radicalmente localizada; Tresoldi opera na tensão entre transparência material e opacidade imagética; Kentridge transforma a materialidade do desenho animado em escultura cinética.



Edoardo-Tresoldi *Etherea* 2018, instalação em tela metálica transparente com 22 metros, Coachella 2018.

Considerações finais: a escultura como actante na nuvem

A questão que permanece em aberto, e que certamente merece desenvolvimento futuro, diz respeito à possibilidade de generalização dessas conclusões. Em que medida os mecanismos identificados na produção desses artistas podem ser estendidos a outras práticas escultóricas contemporâneas? Em que medida as estratégias analisadas aqui são específicas de certos contextos culturais e econômicos, e em que medida apontam para tendências mais amplas na produção artística do capitalismo tardio?

É importante enfatizar que a perspectiva adotada aqui não pretende ser exaustiva ou definitiva. Trata-se, antes, de uma contribuição para um debate que certamente se estenderá por muitos anos, à medida que as transformações analisadas continuarem a se desdobrar e produzir novos efeitos sobre a produção, a circulação e a recepção da arte contemporânea.

O que parece certo é que a escultura do século XXI não pode mais ser compreendida a partir dos parâmetros estabelecidos pela tradição modernista, nem simplesmente descartada como mero sintoma de decadência cultural. É necessário desenvolver novas ferramentas conceituais, novos quadros interpretativos e novas categorias analíticas capazes de dar conta da complexidade e riqueza dessas produções. O diálogo entre Krauss, Steyerl, Bishop, Kwon e Bennett proposto aqui pretende ser uma contribuição modesta para esse esforço coletivo.

A resposta à pergunta de pesquisa que orientou este artigo pode ser formulada nos seguintes termos: a escultura contemporânea responde à tensão entre sua materialidade física e a desmaterialização imposta pelos ecossistemas digitais não por meio da renúncia ou da negação nostálgica, mas por meio da *incorporação performativa* dessa tensão como parte constitutiva de sua própria materialidade.

A *materialidade de nuvem* não é a negação da escultura, mas sua expansão para um regime no qual o objeto físico, a imagem circulante, o algoritmo e o servidor remoto coexistem como actantes em um assemblage distribuído.

A tensão entre a celebração nostálgica do lugar como antídoto para a alienação e a celebração igualmente nostálgica do nomadismo como forma de resistência – tensão que Kwon identifica como central na arte contemporânea – encontra na escultura mediada por redes sociais uma resolução provisória e contraditória. Essas obras não pertencem exclusivamente a nenhum dos polos; habitam o intervalo, a dobra, a negociação constante entre o local e o global, o físico e o digital, o material e o imagético.

Talvez seja precisamente essa capacidade de habitar contradições, de sustentar tensões sem resolvê-las harmonicamente, que constitua a contribuição mais significativa da escultura contemporânea para o debate estético de nosso tempo. Em um mundo saturado de imagens, no qual as fronteiras entre real e virtual, original e cópia, arte e mercadoria se tornam cada vez mais turvas, a escultura oferece um ponto de ancoragem paradoxal: um objeto físico que existe para se tornar imagem, uma presença material que só ganha significado em sua circulação imaterial.

É nesse paradoxo que reside talvez a possibilidade de uma experiência estética renovada: não mais a contemplação silenciosa do objeto autônomo na pureza do cubo branco, mas a negociação constante entre presença física e existência digital, entre experiência local e circulação global, entre a materialidade vibrante da obra e sua replicabilidade como imagem pobre. A escultura do século XXI não abandonou a especificidade do meio; ela a reinventou em novos termos, mais complexos, mais contraditórios, mais adequados às condições de nosso tempo, no qual a nuvem não é o oposto da matéria, mas sua mais recente e inquietante manifestação.

Referências

BENNETT, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2010.

BISHOP, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. London: Verso, 2012.

CAVELL, Stanley. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Edição ampliada. Cambridge: Harvard University Press, 1979.

KRAUSS, Rosalind E. "Sculpture in the Expanded Field." *October*, v. 8, primavera de 1979, p. 30-44.

_____. *Under Blue Cup*. Cambridge: The MIT Press, 2011.

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

STEYERL, Hito. *Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War*. London: Verso, 2017.

_____. "In Defense of the Poor Image." *e-flux journal*, n. 10, novembro de 2009, p. 1-9.