ANTONY GORMLEY

CORPOS PRESENTES
STILL BEING

ANTONY GORMLEY CORPOS PRESENTES STILL BEING

ANTONY GORMLEY CORPOS PRESENTES STILL BEING

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

SÃO PAULO 12.05.12 > 15.07.12 **RIO DE JANEIRO** 06.08.12 > 23.09.12 **BRASÍLIA** 12.10.12 > 06.01.13

< HORIZONTE DE EVENTOS
[EVENT HORIZON], 2007
Vista da instalação | Installation view
Hayward Gallery, Londres | London

O Ministério da Cultura e o Banco do Brasil apresentam *Antony Gormley – Corpos Presentes*, retrospectiva inédita do artista londrino ganhador de prêmios internacionais importantes, com trabalhos expostos em mostras como a Documenta de Kassel e a Bienal de Veneza, e que criou intervenções para as maiores cidades do mundo.

Antony Gormley é muito conhecido pelas obras em larga escala. Explora em seu trabalho o corpo humano e o espaço, como na obra *Horizonte de Eventos [Event Horizon]*, incluída nesta exposição, em que esculturas de figuras humanas posicionadas no topo de prédios e em calçadas modificam o horizonte da cidade. O artista usa sua própria existência como modelo, transformando sua experiência subjetiva em campo de experiência para o coletivo.

Com esta exposição, o Centro Cultural Banco do Brasil reforça sua proposta de promover o acesso à cultura e expandir a gama de conhecimentos e percepções dos visitantes, propiciando novas atitudes em relação à arte.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

The Brazilian Ministry of Culture and the Bank of Brazil present *Antony Gormley – Still Being*, a new retrospective of the London-born artist. Gormley has been the recipient of important international prizes, has exhibited work in shows such as the Kassel Documenta and the Venice Biennial, and has created interventions in major world cities.

Antony Gormley is well-known for his large-scale pieces which explore space and the human body, as in *Event Horizon* (2007), included in this exhibition, in which sculptures of human figures stand on sidewalks and on top of buildings, modifying the city's horizon. The artist uses his own existence as a model, transforming his subjective experience into a collective field experience.

With this exhibition, the Centro Cultural Banco do Brasil reinforces its commitment to promoting broader access to culture and expanding the visitors' range of experience of new attitudes in art.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

Apoio institucional

Realização

SUMÁRIO
CONTENTS

CORPOS PRESENTES 11
STILL BEING
—MARCELLO DANTAS

ANTONY GORMLEY ENTREVISTADO POR MARCELLO DANTAS E CATARINA DUNCAN 17
ANTONY GORMLEY INTERVIEWED BY MARCELLO DANTAS AND CATARINA DUNCAN

NOTAS SOBRE O CORPO 59
NOTES ON THE BODY
—AGNALDO FARIAS

OBRAS SELECIONADAS 75
SELECTED WORKS

O QUE QUER A ESCULTURA: SITUANDO ANTONY GORMLEY 147
WHAT SCULPTURE WANTS: PLACING ANTONY GORMLEY
—W. J. T. MITCHELL

LISTA DE OBRAS & IMAGENS 188
LIST OF WORKS & ILLUSTRATIONS

BIOGRAFIA DO ARTISTA 194
ARTIST'S BIOGRAPHY

EXPOSIÇÕES SELECIONADAS & CATÁLOGOS 195
SELECTED EXHIBITIONS & CATALOGUES

CORPOS PRESENTES
STILL BEING

— MARCELLO DANTAS

As coisas já existem. A escultura já existe. Meu trabalho consiste em transformar o que existe no mundo exterior, unindo-o com o mundo das sensações, imaginação e fé. A ação pode ser confundida com a vida. Boa parte da vida humana está oculta. A escultura, na sua imobilidade, é capaz de transmitir aquilo que talvez não esteja visível. Meu trabalho é fazer, dos corpos, recipientes que ao mesmo tempo contêm e ocupam o espaço. O espaço existe lá fora e também dentro da cabeça. O meu trabalho é criar um espaço humano no espaço. Cada trabalho é um lugar entre a forma e a ausência de forma, um tempo entre a origem e o devir. A casa é a forma da vulnerabilidade, a escuridão é revelada pela luz. Meu trabalho é criar um lugar livre de conhecimento, livre de história, livre de nacionalidade, para que ele possa ser experimentado de forma livre. Na arte não há progresso, apenas arte. A arte é sempre para o futuro.

– Antony Gormley[1]

Things already exist. Sculpture already exists. My job is to transform what exists in the outer world by uniting it with the world of sensations, imagination and faith. Action can be confused with life. Much of human life is hidden. Sculpture, in stillness, can transmit what may not be seen. My work is to make bodies into vessels that both contain and occupy space. Space exists outside the door and inside the head. My work is to make a human space in space. Each work is a place between form and formlessness, a time between origin and becoming. A house is the form of vulnerability, darkness is revealed by light. My work is to make a place, free from knowledge, free from history, free from nationality, to be experienced. In art there is no progress, only art. Art is always for the future.

– Antony Gormley[1]

Antony Gormley construiu uma das mais coerentes pesquisas estéticas das últimas décadas da arte contemporânea. Baseando-se na tensão entre o corpo e o espaço, ele fez da observação e da experiência sobre o corpo um procedimento participativo. Para entender Gormley, é preciso sentir com a pele, mensurar com os olhos e se deixar ocupar pelo essencial sentido de presença do objeto.

De longe, suas instalações de trabalhos múltiplos em espaços abertos podem parecer obsessivas, estáticas e repetitivas. Entretanto, ao se aproximar de seu trabalho, muito mais é revelado. O espaço é o sujeito de suas indagações; a maneira como ele é contido pela arquitetura e deslocado pelo corpo.

Moldando suas figuras sempre a partir do próprio corpo, Gormley coloca-se na realidade urbana da mesma forma como um ator ocupa um palco. Mas, por impor imobilidade, escala e volume, sua obra provoca a consciência da nossa condição: de um ser estático.

Tentar descrever sua obra pode fazer com que suas criações percam o vigor. Gormley é um artista criador de situações. Quando cria uma instalação no Museu Hermitage com todas as suas pinturas e esculturas, o contexto em que estão inseridas passa a ser parte fundamental da obra. Assim como quando fez *Blind Light* (2007, ver p. 55, 58, 67), em que uma caixa de vidro do tamanho de uma sala e cheia de uma névoa densa engolfa o visitante, que em si passa a ser parte da obra. Em *Another Singularity* (Japão, 2009), a tensão de uma teia de cabos em uma casinha de agricultor japonesa faz com que o espaço da casa se torne a obra. Diga-me onde estou que lhe direi quem sou. Ele cria uma situação que resulta na

Antony Gormley has built one of the most coherent trajectories of aesthetic research in contemporary art in recent decades. Based on the tension between body and space, he has made looking at and experiencing the body a participatory process. To understand Gormley's work, one needs to feel with the skin and assess with the eyes but at the same time surrender oneself to the essential presence of an object.

From a distance, Gormley's installations of multiple works in open spaces may seem obsessive, static and repetitive. When approaching the work, however, much more is revealed. Space is the subject of his enquiry; how it is enclosed by architecture and displaced by the body.

Always moulding his figures on his own body, Gormley engages with urban reality in the same way that a performer occupies an arena. Yet by imposing stillness, scale, weight and volume the work brings awareness of our condition: 'still being'.

Trying to describe Gormley's work can take away the potency of his creations. Gormley is an artist who creates situations. When he makes an installation in the Hermitage Museum, the context of this collection of great historic paintings and sculptures becomes a fundamental part of the work. When he makes *Blind Light* (2007, see pp. 55, 58, 67), a room-sized glass box filled with a dense cloud, it engulfs the visitor and the visitor becomes part of the work. In *Another Singularity* (Japan, 2009), the tensioned web of cables inside a Japanese farmer's house makes the space of the house become the work. Tell me where I am and I will tell you who I am. Gormley creates

< **CRITICAL MASS II**, 1995
modelagem | casting

igualdade entre objeto, público e lugar, unindo-os no presente.

No processo de um ano e meio desenvolvendo este projeto, pude acompanhar de perto a mente e a energia desse grande criador. Envolvido com tudo, com uma capacidade de trabalho ímpar e o entusiasmo de um jovem artista, ele nunca desiste, está atento a todos os detalhes e está sempre viajando e fazendo amigos pelo caminho. Em seu estúdio em Londres, possui uma equipe alinhada, com uma organização rara no mundo das artes. Processos industriais e superartesanais são combinados com o desenvolvimento de conhecimento de uma série de novas e complexas tecnologias. Essa relação entre geometria, gravidade e matrizes tridimensionais, combinada com novas maneiras de usar os materiais e processos de engenharia, redefine a prática da arte. Gormley gosta do impossível e confia nos obsessivos.

O desafio nesta exposição que reconstrói uma boa parte da trajetória do artista é ver o corpo reconfigurado em massa e espaço, em múltiplas linguagens interpretativas. Em toda a sua obra, pode-se encontrar uma forma de pensamento físico, às vezes explícito, outras implícito. O corpo, abstraído por ter sido concebido como lugar, revela seu território poético. Tratar o corpo como espaço vazio nos permite ver e sentir o espaço como um molde do que somos. Os corpos de Gormley são materializações e desmaterializações dentro e fora dos espaços expositivos. A revelação da presença da ausência é a essência desta exposição.

Uma das coisas mais intrigantes na obra de Gormley é a maneira como ela joga com a gravidade, seu centro e seu deslocamento. Seu processo

a situation resulting in an equivalence between object, viewer and place, uniting them in a present time.

In the one and the half years that it took to develop this project, I was able to follow closely the mind and the energy of this great creator. Engaged with everything, with a unique capacity for work and the enthusiasm of a young artist, he never gives up, is attentive to every detail and is always traveling and making friends along the way. He is backed up by his studio in London, one of the most competent and well organised teams I have encountered in the art world. Industrial processes and super-handcraft are combined with a developing knowledge of a variety of new and complex technologies. The relationship in the work between geometry, gravity and three dimensional matrices, combined with new ways of using materials and engineering processes, redefines the practice of art. Gormley likes the impossible and trusts obsessive people.

The challenge in this exhibition that reconstructs much of the artist's previous path is to see the body reconfigured in mass and space, in a multitude of interpretive languages. In all of his works one can find a form of physical thinking, which is sometimes explicit, sometimes implicit. The body, abstracted by being conceived as a place, reveals its poetic territory. Treating the body as a void allows us to see and feel space as the mould of what we are. Gormley's bodies are multivalent materialisations and dematerialisations within and without the designated exhibition space. The essence of this exhibition is the revelation of the presence of absence.

construtivo retoma a questão sobre o que significa estar em pé. O que dá ao corpo humano dignidade e o controle da nossa atenção é talvez a capacidade de ficar em pé. O jogo de verticalidade em seu trabalho é usado para sugerir um horizonte. A relação entre a materialização da experiência e a extensão corporal e espacial subjetiva cria uma tensão entre o "aqui" e o "além".

Corpos Presentes – Still Being abre uma porta ao público brasileiro para o universo criativo de Antony Gormley, explorando uma ampla gama de formas de articular a experiência no espaço, desde as tectônicas internalizadas e virtuais de *Breathing Room IV* (2012, ver p. 61, 88-91) até os corpos de ferro inseridos na cidade de *Horizonte de Eventos [Event Horizon]* (2007, ver p. 94-97). De *Mothers' Pride* (2007, ver p. 87), em que come o seu espaço em fatias de pão branco, dando um novo significado para a palavra pão de forma, a *Amazonian Field*, de quase vinte anos atrás (1993; trabalho feito originalmente em Porto Velho e exibido durante a Eco-92, 1992, ver p. 80-81), em que o espaço é ativado por milhares de corpos de barro buscando sentido. A peça de maior escala da exposição é a obra *Critical Mass II* (1995, ver p. 92-93, 161), na qual sessenta figuras de ferro maciço de 630 kg cada estão suspensas e aglomeradas na rotunda; uma chuva de corpos procurando uma posição de descanso. *Drift III* (2008, ver p. 85), *Ferment* (2007, ver p. 83) e *Loss* (2006, ver p. 99) usam estruturas cristalinas e de bolhas, formas materiais de precipitação e entropia para examinar a representação antropomórfica com a linguagem de processos minerais difíceis e efêmeros. Mas talvez seja *Flesh* (1990, ver p. 79) que leve ao ponto mais radical do que Gormley faz: nesse bloco

One of the most intriguing aspects of Gormley's work is the way it plays with gravity, its centre and its displacement. His constructive process re-animates the question of what it means to stand. What gives the human body self-respect and the command of our attention is perhaps this ability to stand vertically. This play with verticality in his work is used to imply a horizon. The relationship between the materialisation of subjective bodily spatial experience and extension generates a tension between 'here' and 'there', near and far.

Corpos Presentes – Still Being offers the Brazilian public a view into Gormley's creative universe, exploring many ways to articulate the experience of space, from the internalised and virtual tectonics of *Breathing Room IV* (2012, see p. 61, 88-91) to the iron bodies inserted into the city of *Event Horizon* (2007, see pp. 94-97). From *Mothers' Pride* (2007, see p. 87), in which he eats his own negative form out of sliced white bread (giving a new meaning to 'tin loaf' bread) to the *Amazonian Field* of nearly twenty years ago (1993; a work that was originally made in Porto Velho and shown during the Earth Summit in Rio, 1992, see pp. 80-81) where space is activated by thousands of small clay bodies searching for meaning. The largest work of the exhibition is *Critical Mass II* (1995, see pp. 92-93, 161), in which 60 solid iron 630 kg figures are suspended and clustered in the rotunda; a shower of bodies looking for a point of rest. *Drift III* (2008, see p. 85), *Ferment* (2007, see p. 83) and *Loss* (2006, see p. 99) use crystalline and bubble structures, material forms of precipitation and entropy to revise anthropomorphic representation with the

de concreto, na forma mítica de uma cruz, está o molde negativo de seu corpo, invisível, mas físico, absoluto e real. A matéria carrega algo que não vemos, apenas intuímos. Essa tensão está em toda a obra de Gormley: a presença física dissonante da percepção. Aquilo que não sabemos o que é, mas sentimos que está.

> *Eu questiono a ideia de que a resposta da retina é o único canal de comunicação da arte, e a ideia de que objetos são entidades discretas. Eu quero que a obra ative o espaço ao seu redor e cause uma resposta físico-psíquica, permitindo que aqueles em seu campo de influência fiquem mais conscientes dos seus próprios corpos e arredores.*
> – Antony Gormley[2]

Com a obra de Gormley, o espectador não se atém apenas ao que está visível aos olhos, mas se torna aberto a algo muito mais sublime e ao mesmo tempo intenso, algo que talvez não seja do léxico comum da cultura visual contemporânea, mas que quando ocorre desnuda o verdadeiro acontecimento da arte.

language of hard and fugitive mineral processes. But perhaps it is with *Flesh* (1990, see p. 79) that he makes his most radical point: a cross-shaped block of concrete contains the negative shape of his body, invisible but absolute, physical and real. The material carries something we cannot see, but which we feel. This tension is in all of Gormley's work: a physical presence which is dissonant with perception. What we cannot identify, we nonetheless feel.

> *I question the notion that retinal response is the only channel of communication in art, and the notion that objects are discrete entities. I want the work to activate the space around it and engender a psycho-physical response, allowing those in its field of influence to be more aware of their bodies and surroundings.*
> – Antony Gormley[2]

With Gormley's work, one is not subject to that which is only visible to the eye but can become open to something sublime and intense, something that is perhaps not found so commonly in contemporary visual culture but that, when it happens, unveils the true event of art.

NOTAS:

1 GORMLEY, Antony. Notas do artista, Outubro de 1985. In: *Entre el objeto y la imagen:* escultura británica contemporánea. Madri: The British Council & Ministerio de Cultura, 1986. p. 92 (espanhol) e p. 234 (inglês).

2 GORMLEY, Antony. Relato do artista. In: *The impossible self*. Winnipeg, Manitoba: Winnipeg Art Gallery, 1988. p. 55. Apud *Antony Gormley*. Londres: Phaidon, 2000. p. 122.

NOTES:

1 GORMLEY, Antony. Notes by the artist, October 1985. In: *Entre el objeto y la imagen: escultura británica contemporánea*. Madrid: The British Council & Ministerio de Cultura, 1986. p. 92 (Spanish) & p. 234 (English).

2 GORMLEY, Antony. Artist's statement. In: *The Impossible Self*. Winnipeg, Manitoba: Winnipeg Art Gallery, 1988. p. 55. Apud *Antony Gormley*. London: Phaidon, 2000. p. 122.

ANTONY GORMLEY ENTREVISTADO POR MARCELLO DANTAS E CATARINA DUNCAN

ANTONY GORMLEY INTERVIEWED BY MARCELLO DANTAS AND CATARINA DUNCAN

Qual é o papel da experimentação no seu trabalho? E o quanto desta ainda é um processo desconhecido para você?

O processo, na realidade, é examinar o que significa "ser" e tentar fazer um correlativo objetivo disso. O desafio é fazer isso de uma forma nova, a cada vez. Portanto, não é como se eu dissesse: "Eu sou um artista e faço arte." Se quisermos, podemos optar por chamar o resultado de arte, mas para mim a questão "Isso é arte?", desde Duchamp, é uma questão enfadonha. É claro que a experimentação ou o jogo – a associação liberal de possibilidades – está na raiz disso. Nunca há uma suposição do tipo "isso será arte": cada obra tem que conquistar seu espaço, para merecer não só a minha atenção, mas o seu direito à atenção de outras pessoas. Não tem nada a ver com a arte como uma coisa já conhecida. Cada obra tem que ganhar sua autoridade por meio de seus próprios princípios básicos, por meio da raiz da investigação. Frequentemente as coisas que começo

What is the role of experimentation in your work? How much of it is an unknown process for you?

The actual process is about examining what it means 'to be' and trying to make an objective correlative of that. The challenge is to do that afresh every time. So it's not like I'm saying, 'I'm an artist and I make art.' If we want, we can choose to call the outcome art, but for me the question, 'Is it art?', since Duchamp, is a boring one. Of course experimentation or play – the liberal association of possibilities – is at the root of it. There is never any 'this will be art' assumption: every work has to earn its place, to command not only my attention but its right to other peoples'. It has nothing to do with art as an already known thing. Every work has to gain its authority through its own first principles, through the root of the investigation. Often things that I start with are the 'ruins' of things I've just finished. Although 'finished' is always a relative term.

são "escombros" de coisas recentemente acabadas. Embora "acabadas" seja sempre um termo relativo.

Mas você abandona frequentemente as obras no meio do processo?
Todas as obras começam com este exame da sensação de estar vivo e das condições de estar vivo. Pelo menos metade do que parece bom no começo acaba sendo abandonado.

Então, é importante para a ideia de "jogo" que este poderia acabar em nada: que o que torna acessível à experimentação é o fato de que você poderia estar fazendo algo sem o compromisso de chegar a um desfecho. Isso é o que quero dizer com "experimentação": fazer com que uma obra que você não conhece se torne uma obra. Quando cheguei aqui hoje, você estava jogando desenhos fora.
Eu sei como as ideias são comuns. Eu tenho muitas delas. O desenho é uma fuga: um fluxo livre de ideias e sentimentos registrados no momento. O que há de fascinante nos desenhos é que eles são sobre possibilidades e não sobre conquistas, é isso que os torna tão vulneráveis e diretos. É importante jogar fora os que distraem e manter os mais promissores.

Quais outros artistas o influenciaram, e por quê?
Eu fui para Nova Iorque em 1979 depois de terminar meu curso de pós-graduação na Slade. Eu queria ver Richard Serra, porque eu achava que sua obra havia materializado um sentimento sobre "estar no mundo": uma espécie de confronto psicológico. Eu adorei o seu filme *Hand Catching Lead* (1968). Admirei o quão direto era o trabalho de sustentação do chumbo, *One Ton Prop (House of Cards)* (1969).

But do you often abandon works in the middle of the process?
All the works start with this examination of what it feels like to be alive and the conditions of being alive. At least half of what seems good in the beginning ends up being abandoned.

So it's important for the whole idea of 'play' that it might end nowhere: that what opens up experimentation is the fact that you might be doing something without the compromise of reaching a certain end point. That's what I mean by 'experimentation': making work that you don't know will become work. When I arrived here today you were throwing drawings away.
I know how cheap ideas are. I have too many. Drawing is an escape: a free-flow of ideas and feelings registered in the moment. What's lovely about drawing is that they're all about possibility and not achievement; that's what makes them so vulnerable and direct. It is important to throw away the distracting ones and keep the promising ones.

Which other artists have influenced you, and why?
I went to New York in 1979 after finishing my postgraduate course at the Slade. I wanted to see Richard Serra because I thought that his work had materialised a feeling about 'being in the world': a kind of psychological confrontation. I loved his film *Hand Catching Lead* (1968). I admired the directness of the lead prop work, *One Ton Prop (House of Cards)* (1969). I went to see him and he was encouraging, but he said

< VISTA DO ESTÚDIO | STUDIO VIEW, 2012

Eu fui vê-lo e ele foi encorajador, mas ele disse que eu tinha ideias demais. Mostrei a ele alguns dos meus primeiros trabalhos, como *Rearranged Tree* (1978-1979) e *Glass Pool* (1978), que eram pedaços quebrados de vidro de vitrine reunidos no chão, com cortes circulares marcados no vidro, fazendo com que estes pedaços desiguais fossem unificados em círculos concêntricos ou ondulações. Ele ficou bastante interessado pela forma como eu utilizei alguns aspectos daquelas primeiras peças espalhadas de Barry Le Va ou Robert Morris e dei a elas um campo de energia unificada.

Quem mais? Dos mais antigos, há Brancusi e Giacometti, e também Carl Andre, Richard Serra e Walter De Maria. Esses são os artistas que eu respeito e admiro, porque eu vejo o vigor de uma estética pós-europeia que vem de Emerson,

that I had too many ideas. I showed him some early works like *Rearranged Tree* (1978-1979) and *Glass Pool* (1978), which was broken pieces of shop-window glass brought together on the floor with rings cut through the glass, unifying the disparate pieces into concentric rings or ripples. He was quite interested in the way that I'd taken aspects of those early scatter-pieces of Barry Le Va or Robert Morris and given them a unified energy field.

Who else? From the old days it's Brancusi and Giaccometi, and then Carl André, Richard Serra and Walter de Maria: those are the artists that I respect and admire because I see the vigour of a post-European aesthetic that comes out of Emerson, Thoreau and Walt Whitman. There's a strong sense of celebration of life in

< Richard Serra, ONE TON PROP (HOUSE OF CARDS), 1969
> RE-ARRANGED TREE, 1978-1979

Thoreau e Walt Whitman: há um forte sentimento de celebração da vida em *Song of Myself*. É sobre a experiência direta e ser; não há ninfas e deuses. Eu encontrei em Serra a mesma coisa aplicada a materiais industriais e uma atitude física, materialista, ao fazer escultura. Eu vinha confrontando as coisas como elas eram: os primeiros trabalhos com pão, árvores e pedras. *Replaced Rock* (1979), um glacial irregular da última Era do Gelo, foi a atração principal da minha apresentação de graduação, enterrado pela metade em um buraco escavado no chão, e com a metade superior marcada a cada 25 milímetros com linhas horizontais de estratificação. E depois houve *Fallen Tree* (1979): um pinheiro que havia sido cortado em pedaços e deixado cair da altura original da árvore. Ambos tinham uma ligação direta com "as coisas do mundo"; foi bom ver Serra.

Whitman's *Song of Myself*. It's about first-hand experience and being; there are no nymphs and gods. I found in Serra the same thing applied to industrial materials and a physical, materialist attitude to making sculpture. I had been confronting things as they were: the first works with bread, trees and rocks. *Replaced Rock* (1979), a glacial erratic from the last Ice Age, was at the centre of my final degree show, buried to half its height in a hole carved into the floor and with the upper half carved every 25 millimetres with stratifying horizontal lines. And then there was *Fallen Tree* (1979): a pine tree that had been chopped into pieces and dropped on the ground from the original height of the tree. Both were direct engagements with 'the things of the world'; it was good to see Serra.

< REPLACED ROCK, 1979
> GLASS POOL, 1978

Walter De Maria também foi encorajador. Nós nos tornamos amigos por meio de Vicken, e eu passei algum tempo em 1979 no *Lightning Field*, assim que foi inaugurado. Vivenciar aquele trabalho foi muito importante. Eu estou sempre falando do meu trabalho como uma forma de acupuntura na paisagem, mas aquele realmente é acupuntura; agulhas perfurando a superfície da Terra, que são simplesmente um estímulo para você estar naquele espaço com um maior grau de atenção de consciência da luz, da matéria e da distância.

Sua experiência na Índia foi significativa para o início de sua carreira?
Sim! Foi na Índia que decidi que deveria tentar me tornar um escultor. Em 1974, tive que decidir se continuaria como monge budista ou se levaria

Walter de Maria was also encouraging. We became friendly after Vicken and I spent some time in 1979 at the *Lightning Field* when it had just opened. Experiencing that work was very important. I'm always talking about my work as a form of acupuncture in the landscape, but that really is acupuncture: needles piercing through the surface of the earth that are simply a stimulus for you being in that space with a greater degree of attention and awareness of light, substance and distance.

Was your experience in India significant for your early career?
Yes! It was in India that I decided that I should try to become a sculptor. In 1974 I had to make a decision about whether I was going to carry on as

< FALLEN TREE, 1979
< Walter de Maria, THE LIGHTNING FIELD, 1977
Quemado, Novo México | New Mexico

minha arte a sério. Eu tinha conseguido duas vezes o prêmio de artes na escola, orientava clubes de cerâmica e havia feito aulas de modelo vivo na Universidade de Cambridge. Em seguida, parti para esta viagem de três anos (um ano para chegar até a Índia e dois anos lá), escrevendo um pouco, fazendo um pouco de poesia e desenhando e pintando muito. Mas uma habilidade para fazer uma imagem convincente do que já existia no mundo me parecia ser uma forma limitada de pensar a arte, e uma habilidade limitada. Porque você está fazendo um objeto no mundo, a escultura muda o mundo e não depende de um referencial. Uma pintura, por outro lado, mesmo que não dependa de um modelo, é sempre dependente de uma base – a tela e a parede em que a tela é colocada. Então, a ideia de fazer uma coisa nova no mundo era realmente emocionante.

Eu decidi assumir esse desafio na Índia. Talvez o mais importante, a Índia me deu uma segunda educação. Eu fui ensinado a pensar, analisar e me envolver com literatura ou pintura, mas aquele conhecimento vinha de outras pessoas e de livros, e baseava-se em conhecer o mundo como ele já existia. Na Índia, e por meio da meditação Vipassana, eu percebi que há uma outra forma de conhecimento que está ligada à experiência direta, que eu estava falando que existe em Whitman, Thoreau e Emerson. Você pode simplesmente se sentar e somente ser, e assim descobrir uma verdade filosófica. *Vipassana* é uma palavra páli, que significa "atenção pura", a disciplina de ser e observar o ser sem qualquer imposição; ou seja, nenhum mantra, nenhum tipo de visualização. Você começa com o *Anapana*, "a consciência da respiração". A respiração acontece sem controle consciente, mas você pode tornar-se consciente dela. À medida que você aumenta sua

a Buddhist monk or whether I was going to take my art seriously. I'd got the art prize at school a couple of times and run pottery clubs and done life drawing classes at Cambridge and then set off on these three years of travel (a year getting to India and then two years there), doing a bit of writing, a bit of poetry, and a lot of drawing and painting. But an ability to make a cogent image of what already existed in the world seemed to be a limited way of thinking about art, and a limited skill. Because you are making an object in the world, sculpture changes the world and is not dependent on a referent. A painting, on the other hand, even if not dependent on a model, is always dependent upon a ground – the canvas and the wall that the canvas sits on. So the idea of making a new thing in the world was really exciting.

I decided to take on that challenge in India. Perhaps more importantly, India gave me a second education. I had been taught how to think and to analyse and engage with literature or painting, but that knowledge came from other people and out of books and was very much about knowing the world as it already existed. In India, and through Vipassana meditation, I realised that there's another form of knowledge that is linked to the direct first-hand experience I was talking about in Whitman, Thoreau and Emerson. You can simply sit and attend to the fact of being and discover a philosophical truth. Vipassana is a Pali word which means 'bare attention', the discipline of being and attending to being without any imposition; so no mantra, no kind of visualisation. You start with *Anapana*, 'awareness of breathing'. Breathing happens without conscious control, but you can become conscious

concentração na respiração, a respiração torna-se mais leve, e desta forma sua concentração *(samadhi)* tem que aumentar. Assim, a respiração é uma ponte maravilhosa entre os processos corporais autônomos e a consciência. Você começa a sentir o ar quente deixando o corpo e o ar fresco entrando nele pelo lábio superior, que se torna um centro de atenção altamente carregado. Você pode transferir a atenção para o topo da cabeça e, em seguida, como se fosse um holofote, descer pelo corpo observando qualquer sensação que esteja nele. Em páli, isto é chamado *vedana* ("sentimentos"): você está vendo o que está acontecendo dentro do espaço do corpo. A Vipassana me deu uma chave para o espaço sem dimensão do corpo interno.

Esta é a base de tudo o que eu já fiz desde então. A compreensão e a aceitação da ilusão do ser, a perda da alma eterna, e da mudança como sendo o único estado permanente: tudo isso veio da Índia. Embora eu já tivesse tido experiências anteriores da infinita escuridão do corpo entre as idades de 6 e 10 anos, através de descansos vespertinos forçados. Eu me deitava numa cama no meio da tarde, completamente acordado. Eu sentia como se estivesse dentro do espaço de uma pequena caixa de fósforos. Era quente e eu estava ciente dos pássaros cantando lá fora, mas estava trancado nesta prisão claustrofóbica, apertada e quente. Mas conforme o tempo passava ia ficando mais frio e o espaço que era tão apertado e quente se tornava maior, até que eu estava flutuando nesse espaço infinito, que era escuro e se expandia.

Essas primeiras experiências do espaço do corpo como sendo o lugar da imaginação e uma fonte de energia foram algo que eu encontrei novamente por meio de meditação Vipassana, e que me deu a

of it; as you increase your concentration on your breath so the breath becomes shallower and so your concentration (*samadhi*) has to increase. So the breath is a wonderful bridge between autonomic bodily processes and consciousness. You start by feeling the warm air leaving the body and the cool air entering it on the upper lip, which becomes a highly-charged centre of attention. You can transfer that attention to the top of the head and then, as if it were a searchlight, go through the body attending to whatever sensation is there. In Pali it's called *vedana* ('feelings'): you're seeing what's happening within the space of the body. Vipassana gave me a key to the dimensionless space of the internal body.

That is the basis of everything that I've ever done since. The understanding and acceptance of the illusion of self, the loss of the eternal soul, and of change as the only permanent state: that all came from India. Although I had already had early experience of the infinite darkness of the body between the ages of six and ten through enforced afternoon rests. I would just lie on a bed in the middle of the afternoon, completely awake. It felt like I was inside this tiny matchbox space; it was hot and I was aware of the birds singing outside but I was locked in this claustrophobic, tight, hot prison. But as time went on so it would get cooler and that space that was so tight and hot would get bigger, until I was floating in this infinite space that was dark and extending.

Those early experiences of body space as the place of imagination and a source of energy were something that I found again through Vipassana meditation, and that provided the source of work that accepts the loss of ideology and narrative.

fonte do trabalho que aceita a perda da ideologia e da narrativa. Sou um materialista, aceitando o "aqui" e o "agora" de um mundo material, enquanto ao mesmo tempo consigo aliar isso com algo que tenha a ver com a experiência interna do ser humano. E isso me trouxe ao ponto de querer materializar o corpo. Em torno de 1980, fiz duas obras: *Bed* (1980-1981), feita de pão, e *Room* (1980), feita de roupas. Entre o que você veste e o que você come, está o lugar da identidade humana. Eu tinha começado com pedras e árvores e, lentamente, voltei para o lugar que eu conheci quando criança, quando tive que reconhecer o espaço que todos nós ocupamos do outro lado da aparência. Isso era o oposto de tudo o que a arte vinha sendo: como a luz revela a forma. Como você começa a lidar com a ausência de forma, com o espaço, com a falta de dimensão da escuridão do corpo? Era isso o que os primeiros trabalhos em chumbo abordavam.

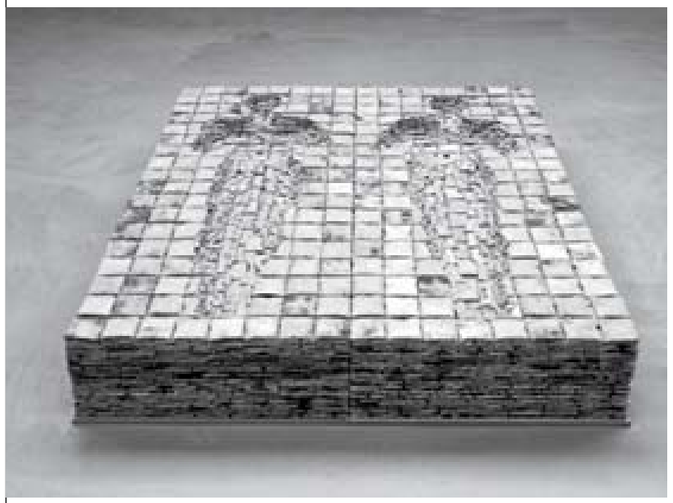
Como o outro aparece em seu trabalho?
A Nina (filha de Marcello Dantas) disse que o trabalho é uma espécie de reconhecimento do outro, vendo a si como o outro. Eu gosto da ideia de que isso poderia ser uma experiência fora do corpo, o que sugere a necessidade de uma espécie de renascimento para contemplar a condição do ser. Mas desta vez se trata do nascimento de um corpo já totalmente desenvolvido; um nascimento isento das dores do crescimento.

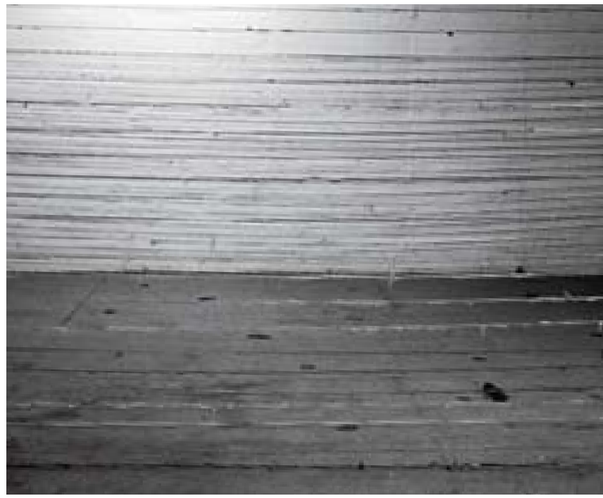
Eu fui o sétimo filho de uma grande família de sete irmãos. Havia muito pouco para se adicionar à história da família; os rituais da vida cotidiana já estavam estabelecidos. Eu tinha um sentimento profundo de que de alguma forma eu tinha nascido na família errada: de que aquela não era, de alguma forma, a minha família, de que tinha havido um erro terrível.

I'm a materialist, accepting the 'thereness' and 'is-ness' of a material world while at the same time allying that to something to do with the internal experience of being human. Which brought me to the point of wishing to materialise the body. In around 1980, I made two works: *Bed* (1980-1981), made of bread; and *Room* (1980), made of clothes. Between what you wear and what you eat is the place of human identity. I'd started with rocks and trees and slowly come back to the place that I knew as a child, from where I had to acknowledge the space that all of us occupy at the other side of appearance. This was the opposite of everything that art had been about: how light reveals form. How do you begin to deal with the formlessness, the space, the dimensionlessness of the darkness of the body? That was what the first lead works were all about.

How does the other take place in your work?
Nina [daughter of Marcello Dantas] said that the work is a kind of acknowledgement of the other, seeing self as other. I like the idea that it could be an out-of-body experience which suggests that in order see the conditions of being a sort of re-birthing is necessary. But this time it is a birth of a whole grown body; a birth that hasn't had the pain of growing up.

I was the seventh child of a large family of seven. There was little to add to the family story; the rituals of daily life were already settled. I had a profound feeling that somehow I'd been born into the wrong family: that this was somehow not my family, that there'd been a terrible mistake.





Então você sempre se sentiu outro.
Sim. Ainda jovem, saindo da Northern Line, em Golders Green, no inverno, indo da escola para casa, às quatro e meia ou cinco horas da tarde, eu via janelas iluminadas e pensava: "Por que aquele não é o meu quarto? Por que aquela não é a minha casa? Por que estou neste lugar?" Assim, existe um sentido em que parte do meu projeto está dizendo: "Bem, aqui está um exemplo de uma vida humana com a qual eu não me identifico plenamente." É como se eu estivesse olhando este exemplo de uma vida humana que poderia ter sido outra, com outro nome, ou em outro lugar. Estou constantemente renegociando o específico e o geral, perguntando: "Bem, o que é esta associação temporária de células/formas de vida do carbono? Aqui eu estou vivendo dentro de um exemplo específico de ser

So always you felt other.
Yes. At a young age, coming out of the Northern Line at Golders Green in the winter, on my way home from school at 4.30 or 5 p.m., I would see these lighted windows and I would think, 'Why isn't that my bedroom? Why isn't that my house? How come I'm in this place?' And so there is a sense in which part of my project is saying, 'Well, here is an example of a human life which I don't totally identify with.' It's like I'm looking at this example of a human life that could have been another one, with another name, or another place. I'm constantly renegotiating the particular and the general, asking, 'Well, what is this temporary association of cells/carbon life form? Here I am living inside a particular example of the human being: modern man, *homo sapiens sapiens*, a

< **BED**, 1980-1981
> **ROOM**, 1980

humano: um homem moderno, *homo sapiens sapiens*, com apenas 170 mil anos de evolução (o que não é muito, absolutamente, considerando a idade das formas de vida, e não é muito nem mesmo em termos dos hominídeos). Quem é ele? Ele é um estranho ou um nativo?

Você vê o mundo como um molde negativo do corpo?
Eu realmente adoro aquela frase de Carl Andre: "Uma coisa é um buraco em uma coisa que não é."[1] Isso é importante. Por exemplo, *Horizon Field* nos Alpes (2010-2012): se você pensar nelas como estátuas, elas são um exercício de narcisismo megalomaníaco. Se pensar nelas simplesmente como deslocamentos do espaço que um determinado corpo humano já ocupou uma vez e que por conclusão qualquer corpo humano poderia ocupar, como buracos negros que podem ser vistos contra o céu, então de repente eles se tornam mais abertos e relacionados a potencial; mais relacionados à projeção subjetiva do espectador. Essa é a única razão para existirem, francamente.

O conceito de criação de espaço – de se relacionar com e redefinir a arquitetura – é constante em seu trabalho. Você estava procurando isso desde o início? Era esta uma precondição em seu trabalho? Ou você encontrou isto no meio do processo?
O espaço da consciência tem uma forma corpórea, e essa forma tem uma segunda pele: a arquitetura. As mentes ocupam corpos e os corpos ocupam edifícios. Nós precisávamos deste segundo corpo, desde o início. Nós não éramos como o tatu ou a tartaruga, ou mesmo o búfalo. Diferentemente

short 170-thousand year evolution (not very long at all in terms of the total length of life-forms, not even very long in hominid terms). Who is he? Is he a stranger or a native?'

Do you see the world as a negative mould of the body?
I really love that saying of Carl André's: 'A thing is a hole in a thing it is not.'[1] This is important. Take *Horizon Field* in the Alps (2010-2012): if you think of these as statues, they're an exercise in megolamaniac narcisssim. If you think of them simply as displacements of the space that a particular human body once occupied and that by implication any human body could occupy, as black holes seen against the sky, then suddenly they become more open and more about potential; more about the subjective projection of the viewer. That's the only excuse for them, frankly.

The concept of creating space – of both relating to and redefining architecture – is constant in your work. Were you searching for that from the beginning? Was this a precondition in your work? Or did you find that in the process?
The space of consciousness has a body shape, and that body shape has a second skin: architecture. Minds occupy bodies, and bodies occupy buildings. We needed this second body, right from the very beginning. We weren't like the armadillo or the tortoise, or even the buffalo. Unlike most animals, the human being needs to partially bury himself. We are bodies that have come out of bodies, but we leave a mother's

< HORIZON FIELD, 2010-2012
Instalação na paisagem nos Alpes Vorarlberg | A landscape installation in the High Alps of Vorarlberg, Áustria | Austria

da maioria dos animais, o ser humano precisa se enterrar parcialmente. Somos corpos que saíram de corpos, mas deixamos o corpo de uma mãe para entrar novamente em outro que criamos para nós mesmos. Somos o único animal que escolhe criar o seu próprio habitat usando esses princípios abstratos da geometria euclidiana: pisos horizontais e paredes verticais.

Então, qual é a relação entre a liberdade de nossa imaginação e a filosofia física que nos rodeia nos quartos que vão para os edifícios e daí para as ruas, praças e cidades? Por que precisamos moldar nosso segundo corpo nesses habitats sofisticadamente projetados? É uma questão que sempre está presente. Eu amo arquitetura: eu visito edifícios com o mesmo grau de emoção que visitaria os Budas de Bamiyan ou os Guerreiros de Xian ou Stonehenge.

body in order to re-enter another one which we make for ourselves. We are the only animal that chooses to create its own habitat using these abstract principles of Euclidean geometry: horizontal floors and vertical walls.

So what is the relationship between the freedom of our imagination and the physical philosophy that surrounds us in the rooms that cohere into buildings and then streets, squares and towns? Why have we needed to matricise our second body into these highly engineered habitats? It's an ongoing question. I love architecture: I visit buildings with the same degree of excitement as I would visit the Buddhas of Bamiyan or the Xian Warriors or Stonehenge. So the Pantheon, Hagia Sophia, the Tomb of Gallus Placida in Ravena, the tholoi tomb

Então, o Panteão, a Hagia Sophia, a Tumba de Galla Placidia, em Ravena, o túmulo *tholoi* de Atreus, em Micenas, ou a câmara central da grande pirâmide de Gizé são todos correlativos físicos e objetivos para a nossa capacidade de sonhar com os olhos abertos, de fazer um equivalente da imaginação humana que abranja o espaço. Eu quero desesperadamente usar as forças combinadas da OTAN, do Bloco Leste e da UNESCO para construir uma grande câmara na extremidade ocidental do grande deserto central da Ásia como um espaço para sonhar com um futuro potencial humano dependente da Terra. Assim como o Panteão, haveria um óculo central em uma grande cúpula hemisférica sob a qual 30 mil pessoas poderiam se conectar.

Eu estou tentando fazer a conexão entre as duas ideias que você mencionou. Por um lado, há a ideia de pele como confinamento da substância e da identidade; e, por outro lado, há o oposto: a arquitetura como a pele do espaço. Se você vincula essas duas ideias, você cai na categoria de que substância é o ar. E isso me traz a noção de um trabalho que você está apresentando na exposição *Breathing Room IV* (2012, ver p. 61, 88-91), que funciona para criar tanto uma consciência de espaço quanto uma consciência de tempo: tempo atrasado, tempo como uma forma de enfraquecimento da luz, uma maneira de visualizar o tempo passado no presente, ou uma maneira para o presente de ainda estar visível no futuro. Essas duas ideias estão nesse trabalho. Como esse trabalho surgiu?

A "causa principal" de *Breathing Room* é a minha experiência da infância e minha obsessão com a arquitetura. Esta ideia da condição de extremidade

of Atreus in Mycenae or the central chamber of the Grand Pyramid in Giza are all physical, objective correlatives for our ability to dream with our eyes open, to make an equivalent for the human imagination to encompass space. I desperately want to use the combined forces of NATO, the Eastern Bloc and UNESCO to build a great chamber in the western end of the great central Asian desert as a space to dream of a potential human future dependent on the earth. Like the Pantheon, there would be a central oculus in a great hemispherical dome under which 30,000 people could make a connection.

I'm trying to make the connection here between two ideas that you've mentioned: on the one hand there's the idea of skin as the containment of substance and of identity; and then on the other hand there's the opposite, the idea of architecture as the skin of space. If you link these two ideas, you fall into the category that substance is air. And that brings me to the notion of a work that you're presenting in the exhibition, *Breathing Room IV* (2012, see pp. 61, 88-91), which functions to create both an awareness of space and an awareness of time: time delayed, time as a form of decay of light, a way to visualise past time into the present, or a way for the present to still be visible in the future. These two ideas are in that work. How did that work come about?

The 'root cause' of *Breathing Room* is my childhood experience and my obsession with architecture. This idea of the liminal edge-condition of life: I always want to question why

liminar da vida: eu sempre quero questionar por que deveria haver qualquer limite. Você poderia dizer que, quando alguém fecha os olhos, isso é uma negação da nossa percepção primária, mas isso permite que você se sinta contínuo com o espaço. Sabemos que 76% de nossa percepção vem do córtex visual e que, de forma a antecipar, a realizar nossas ações, precisamos da garantia de uma continuidade visual. E ainda assim isso pode ser tão dominante que todas as nossas ações no espaço se tornem causais. *Breathing Room*, para mim, é uma maneira de utilizar o tempo como um material para libertar o espaço desta condição e permitir uma experiência espacial a que tem direito. Estruturado a partir da relação entre meditação e interrogação, este é um instrumento de propriocepção, de auto-observação. Não há outro assunto além daquele que o espectador traz para a estrutura: ele ou ela mesmos. Idealmente, através desta estrutura temporal e visual da obra, o espectador de alguma forma fica mais intensamente ligado ao seu próprio ser. É também um instrumento para que aquele que observa seja observado.

Este é um mapa tridimensional de mandala que ajuda você a se concentrar e a centrar sua consciência. Cada *Breathing Room* é condicionado ao espaço no qual está sendo mostrado. Será interessante ver como as pessoas reagem.

Por um lado, você é muito conhecido como escultor. E você defende a ideia da forma estática de arte; de quietude. Mas, por outro lado, você também está brincando muito com seu próprio corpo, e com a colocação do seu corpo em diferentes contextos; um corpo que não necessariamente é o seu, mas ao mesmo tempo é. Ao lidar com o corpo desta forma, você

there should be any boundary. You could say that the shutting of one's eyes is a denial of our primary perception, but doing so allows you to feel continuous with space. We know that 76% of our perception comes from the visual cortex and that in order to anticipate, in order to perform our actions, we need the reassurance of a visual continuum. And yet that can be so dominant that all of our actions in space become causal. *Breathing Room*, for me, is a way of using time as a material to release space from this condition and to allow a spatial experience in its own right. Structured upon the relationship between meditation and interrogation, it is an instrument of proprioception, of auto-observation. There is no other subject than the one that the viewer brings into the frame: him- or herself. Ideally, through this temporal and visual frame of the work, the viewer somehow gets more intensely connected to their own being. It is also an instrument for the viewer to become viewed.

This is a three-dimensional *mandala* map which helps you focus and centre your consciousness. Each *Breathing Room* is contingent upon the space in which it is shown. It will be interesting to see how people react.

On the one hand, you're very well-known as a sculptor. And you defend the idea of the static form of art; of stillness. But on the other hand, you're also playing a lot with your own body, and with the placement of your body in different contexts; a body which is not necessarily yours but at the same time is. In dealing with the body as such, do you

vê uma relação entre o que você faz e a tradição da arte da performance?
Eu acho que o trabalho vem diretamente da performance. Sou muito influenciado pela dança, por Merce Cunningham e por John Cage. Acho que a declaração de Cage sobre não estar interessado no que ocorre na mente, mas sim no que está fora desta – em outras palavras, sua tentativa de encontrar uma nova relação com a natureza e de descobrir a natureza em geral –, ainda é uma fonte muito importante de inspiração para mim. A quietude e o silêncio são as condições da escultura. A questão é como usá-las de forma eloquente e eficaz.

O silêncio também é parte do desempenho...
Os intervalos entre os eventos em uma performance são tão importantes quanto a performance. Talvez eles também sejam eventos. Eu sempre quis usar a condição de escultura como um contraponto ao qual o movimento, a animação e, você poderia mesmo dizer a liberdade do espectador, são amplificados. A "pretensão de verdade" da obra vem de um evento. Este é um corpo específico que foi registrado em um determinado momento, e isso é prova do fato de uma experiência corporificada sendo registrada por este molde. Assim, o molde é a prova de uma performance, de um momento concentrado de ser, um momento de negar sua liberdade de escolha – uma performance da condição de escultura. Eu não poderia ter feito isso sem o treinamento da *Vipassana*.

Você consegue separar sua vida e sua arte?
Isso pressupõe que o que estou fazendo é arte, ao passo que realmente não importa para mim se é arte ou não. Mas claro que não consigo! Eu não tive esse momento de certeza, aos 6 anos de idade,

see a relationship between what you do and the tradition of performance art?
I think the work comes directly out of performance. I am very influenced by dance, by Merce Cunningham and by John Cage. I think Cage's statement about not being interested in what's in one's mind but rather in what's outside one's mind – in other words his attempt to find a new relationship with nature and discover nature at large – is still a very important inspirational source for me. Stillness and silence are the conditions of sculpture. The question is how to use them eloquently and effectively.

Silence is also part of performance...
The gaps between events in a performance are as important as the performance. Maybe they are events themselves. The thing for me is that I've always wanted to use the condition of sculpture as a foil against which the viewer's movement or liveliness, you could say freedom, is amplified. The 'truth claim' of the work comes from an event. This is a particular body that has been registered at a particular time and this is evidence of the fact of an embodied experience of being registered by this mould. So the mould is the proof of a performance, of a concentrated moment of being; a moment of denying your freedom of choice – a performance of the condition of sculpture. I could not have done this without the training of Vipassana.

Can you draw a line between your life and your art?
This presupposes that what I am doing is art,

de que seria um artista. Minha história de vida é minha história de arte: um processo de ceticismo materializado. Eu estou testando este exemplo de uma vida humana.

Você mencionou algo de que eu realmente gostei, que era a razão pela qual você estava usando o seu corpo, porque este era o único corpo com o qual você poderia trabalhar, a partir de dentro. De certa forma, isso é como colocar o seu "eu" no seu trabalho, porque não há mais nenhuma separação.
Sim, eu acho que é assim. Algumas pessoas fazem *test-drives* em carros, eu faço *test-drives* na vida.

E como é isso?
Minha vida é um permanente local de testes. Eu faço todas as coisas que todos fazem: durmo, como, faço amor, nado e escalo montanhas. Mas, ao mesmo tempo, parte de mim entende tudo isso como uma metáfora e tenta construir uma verdade universal a partir de uma verdade particular.

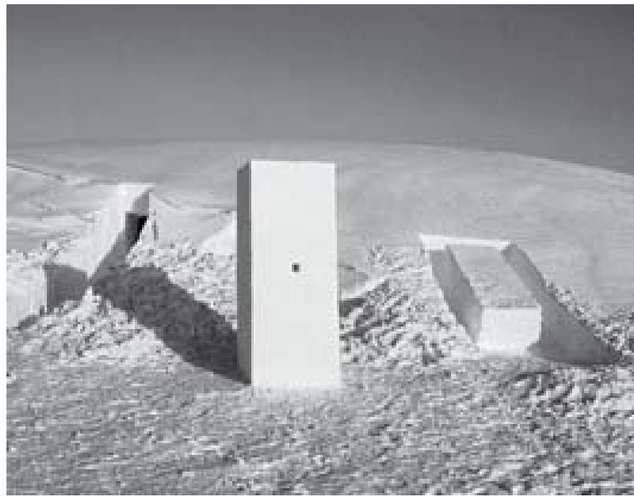
O que o move?
Eu estava ouvindo as *Variações Goldberg* ontem, e senti esta extraordinária mistura de gratidão pela beleza e tristeza de que esta possa desaparecer, ou que eu possa perder contato com ela. Houve um tempo, há muito tempo, em que eu usava drogas para ter prazer, mas agora eu só olho para o céu ou para uma árvore, ou ouço os pássaros e sinto uma imensa alegria surgindo – eu devo estar ficando velho. Fui ver *The Art of Not Looking Back*, um novo espetáculo de dança de Hofesh Shechter, sobre a mãe dele: é incrível. A dança pode fazer isso: a dança é uma forma incrível de reforçar

whereas it doesn't really matter to me whether it is or not. But of course not! I didn't have this moment of certainty, aged six, that I was going to be an artist. My life story is my art story: a process of materialised skepticism. I'm testing this example of a human life.

You mentioned something I really liked, which was that the reason you were using your body was because it was the only body that you could work from, from within. In a way this is like putting your 'self' into your work, because there is no line any more.
Yes, I do think that it's like that. Some people test-drive cars, I test-drive this life.

How's it performing?
My life is an ongoing test site; I do all the things that everybody else does: I sleep and I eat and I make love and I swim and climb mountains. But at the same time, part of me takes the whole damn thing as a metaphor and tries to make a universal truth out of a particular one.

What moves you?
I was listening to the *Goldberg Variations* yesterday, and I felt this extraordinary mixture of gratitude for beauty and sadness that it might disappear, or that I might lose contact with it. There was a time, long ago, when I took drugs for my kicks, but now I just look at the sky or a tree, or listen to the birds, and feel an immense surging joy – I must be getting old. I went to see *The Art of Not Looking Back*, the new dance piece by Hofesh Shecter, about his mother: amazing. Dance can do that: dance is an amazing way of



a alegria de estar vivo; sem palavras, de forma absolutamente direta.

Você tem viajado muito, e já foi a alguns dos pontos extremos do mundo: Cabo Farewell, o deserto australiano, a Amazônia. Como essas experiências entraram em seu trabalho? Quanto desses espaços exteriores muito simbólicos está impresso em seu trabalho, que é tão obsessivo?
Eu acho que esses ambientes – um lago salgado no meio do grande continente vermelho da Austrália; o intenso sentimento da biosfera no coração da Amazônia; e a beleza ímpar do Polo Norte –, todos eles, são contextos extremos que colocam a percepção de uma pessoa no mais alto nível de acuidade. É por isso que eu gosto de escalar montanhas ou velejar em direção ao horizonte:

re-enforcing the joy of being alive; without words, absolutely direct.

You've been all around, to some of the extremes of the world: Cape Farewell, the Australian Desert, the Amazon. How did these experiences enter into your work? How much of that very symbolic space outside is imprinted in your work that is so obsessive?
I think that those environments – a salt lake in the middle of the great red continent of Australia; the intense feeling of the biosphere in the heart of the Amazon; and the extreme beauty of the North Pole – all of them are extreme contexts that put one's perceptions at the highest level of acuity. That's why I like climbing mountains or sailing into a horizon: this

< INSIDE AUSTRALIA, 2003
Instalação permanente
Permanent installation, Lago | Lake Ballard, Austrália | Australia

> THREE MADE PLACES, 2005
Projeto | Project Cape Farewell
Ártico | Arctic

isso é, simultaneamente, o oposto material do deslocamento da meditação e está conectado a esta. Eu sou atraído para locais de extensão infinita: houve algo que eu senti em Svalbard, em um platô acima do Templo Fjord: uma sensação de que esta paisagem congelada que se espalha por todas as direções naquele espaço é elástica, infinita...

Como o conceito de *Field* surgiu?
Eu estava trabalhando com o assunto perdido: o corpo substituto tem estado na arte desde que os corpos são conscientes. O retorno para o corpo tinha de estar em um nível diferente em qualquer tradição. Na maior parte dos anos 1980, a partir da construção de *Bed* e *Room*, eu comecei a fazer estas caixas de corpo em chumbo, e ao final daquele período eu estava em crise: eu pensei que ninguém estava especialmente interessado no trabalho e que este era muito melancólico, muito distante. E eu me senti distante, perdido e deprimido. Eu tinha comprado a ideia romântica do artista como um indivíduo único recriando o mundo em seus próprios termos, no estúdio: a posição modernista clássica. Mas então eu não pude mais lidar com isso. Eu quis fazer algo que tivesse a ver com "nós", com as tribos, com companheirismo e com toda a "família" humana, mais ampla.

Field teve início com *Man Asleep* (1985), uma forma de corpo deitada, em chumbo, com cerca de cinquenta pequenas pessoas feitas de terracota andando por trás de sua cabeça adormecida. O trabalho foi influenciado pelo relevo de Lorenzo Maitani, *The Birth of Eve*, na parte da frente da Catedral de Orvieto. É um belo relevo do século XIV. Deus está tirando Eva da costela de Adão. Os pés dela ainda estão dentro do peito dele. Com a

is simultaneously the material opposite of the dislocation of meditation and connected to it. I'm drawn to places of infinite extension. There was something that I felt in Svalbard, up on a plateau above Temple Fjord: a sense that this frozen landscape going off in all directions around that space is elastic, infinite...

How did the concept of *Field* come about?
I had been working with the lost subject: the surrogate body has been in art for as long as bodies have been conscious. The return to the body had to be on a different level to any tradition. For most of the eighties, from the making of *Bed* and *Room* onwards, I was making these lead body-case works and by the end of that period I was in a crisis: I thought that nobody was particularly interested in the work and that it was very melancholic, very distant. And *I* felt distant, lost and depressed. I had been sold on that romantic idea of the artist as a unique individual re-making the world on their own terms, in the studio: the classic Modernist position. But then I couldn't handle it any more. I wanted to make something that was to do with 'us', with tribes, with fellowship and the wider human 'family'.

Field started with *Man Asleep* (1985), a lying, lead body-form with about 50 little terracotta people walking into the distance behind his sleeping head. The work was influenced by Lorenzo Maitani's relief, *The Birth of Eve*, on the front of the Orvieto Cathedral. It's a very beautiful fourteenth-century carving. God is raising Eve up from the side of Adam. Her feet are still lost inside his chest. With his right

> **FIELD (AMERICAN)**, 1991
Vista da instalação | Installation view,
Salvatore Ala Gallery, Nova Iorque | New York

mão direita, ele está tocando levemente o cotovelo esquerdo dela e a está trazendo para o mundo. E com a mão esquerda ele está dizendo a ela: "Mas não seja impertinente!" E eu pensei que esta era a metáfora mais fantástica para a inconsciência humana, para nossa incapacidade de assumir a responsabilidade de nossas ações. Enquanto um mundo articulado entre o bem e o mal está para ser decidido, a Queda se torna inevitável. Adão, o primeiro homem, está completamente alheio, dormindo entre as flores. Fiz *Man Asleep* porque eu queria fazer um trabalho sobre a História. Esta é a minha visão de como as coisas são, se você gosta da nossa falta de responsabilidade política. A História está acontecendo sem que tomemos consciência disso.

Usar barro era o oposto absoluto de moldes tirados de um corpo real: você poderia fazer qualquer

hand he's gently touching her left elbow and bringing her into the world. And with his left hand he's telling her, 'But don't be naughty!' And I just thought that this was the most fantastic metaphor for human unconsciousness, for our failing to take responsibility for our actions. While a world articulated between good and evil is being decided and the Fall becomes inevitable, Adam, the first man, is completely out of it, asleep on a flowery bank. I made *Man Asleep* because I wanted to make a work about History. This is my vision of things going on; our lack of political responsibility. History is happening without us taking heed.

Using clay was the absolute opposite of moulds taken around a real body: you could make anything, very quickly. I started to think, maybe I

< Lorenzo Maitani, **THE BIRTH OF EVE** (auxílio | relief)
Catedral de Orvieto | Orvieto Cathedral, Itália | Italy
> **MAN ASLEEP**, 1985

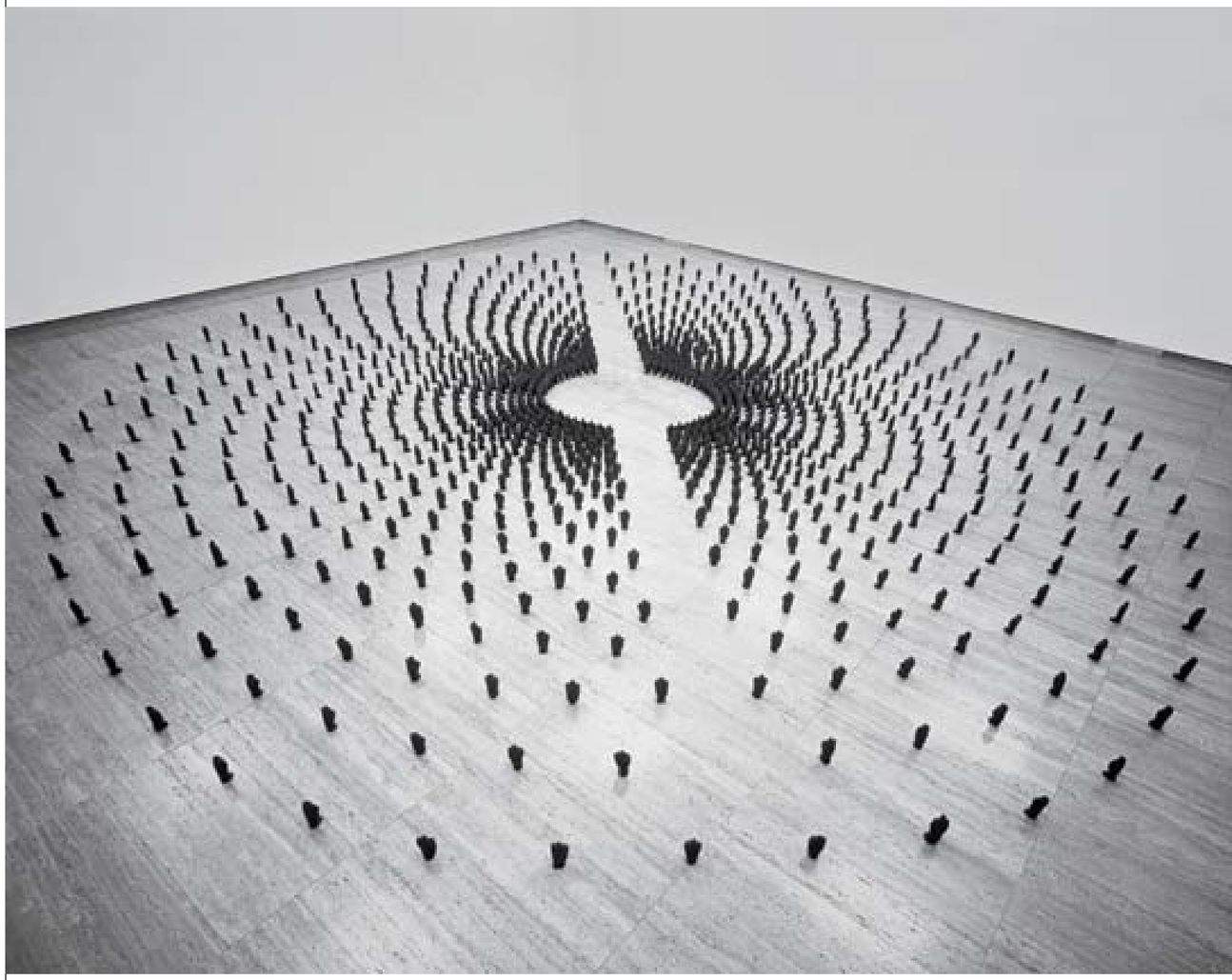
coisa, muito rapidamente. Comecei a pensar: talvez eu pudesse substituir o Adão adormecido pelo espectador. Mas como eu poderia envolvê-lo/envolvê-la nisso? Ao invés de fazer esta imagem de um homem adormecido com a História passando por ele, como eu posso acordar o espectador e fazê-lo/fazê-la ainda mais consciente? E foi assim que surgiu a ideia de *Field*. Entre 1988 e 1990, eu tentei muitas coisas: o primeiro *Field* foi na Austrália, onde eu fiz *Field For The Art Gallery Of New South Wales* (1989), que é como uma fatia de um cérebro, uma espécie de "campo" magnético, com 1.100 peças de barro cru trazidas do coração da Austrália, todas se voltando para dentro, em uma espécie de vórtice de concentração. Você pode andar entre os dois hemisférios do cérebro e se tornar o foco do campo; o centro afetivo de um campo de energia. Mas isso era formal demais e bonito demais: eu percebi que o que eu tinha que fazer era preencher todo um espaço. Eu estava convidando as pessoas para virem ao estúdio em Peckham, dizendo: "Podemos juntos fazer substitutos de corpos?" Você podia libertar a forma ao passar o processo de feitura para outras pessoas. Depois de seguir esta rotina de tirar uma bola de barro, apertá-la entre as mãos, colocá-la de pé e examiná-la por oito horas, todos encontraram sua própria forma. Esta foi uma revelação.

Peguei todo o dinheiro que tínhamos, embarquei num avião para o México e me encontrei com Gabriel Orozco e Marcelo Ramirez no Hotel Isabella, perto do Zócalo, na Cidade do México. Gabriel tinha uma bolsa cheia destas formas humanas feitas em Michoacán, pelos moradores do local. Ele havia encontrado mais de vinte mulheres em duas aldeias, que estavam a 150 quilômetros da estrada

can replace the sleeping Adam with the viewer. But how do I engage him/her? Rather than making this tableau of a man asleep with History walking past, how can I wake the viewer up and make him/her even more conscious? And that's how the idea of *Field* arrived. Between 1988 and 1990 I tried a lot of things: the first *Field* was in Australia, where I made *Field for the Art Gallery of New South Wales* (1989), which is like a slice of a brain, a kind of magnetic 'field', with 1,100 unfired pieces of clay brought from the heartland of Australia all facing inwards in a kind of concentration vortex. You can walk between the two hemispheres of the brain and become the focus of the field; the affective centre of an energy field. But this was too formal and too pretty; I realised that what I had to do was to fill a whole space. I was inviting people into the studio in Peckham, saying, 'Can we make body surrogates together?' You could free up the form by giving the making over to others. After following this routine of taking of a ball of clay, squeezing it between the hands, standing it up and giving it eyes for eight hours, everybody found their own form. This was a revelation.

I took all the money we had, got on a plane to Mexico and met Gabriel Orozco and Marcelo Ramirez in the Isabella Hotel near the Zócalo of Mexico City. Gabriel had a bag full of these body-forms made in Michoacán by villagers. He'd found over twenty women in two villages that were 150 kilometres from the tarmac highway but looking at the map and talking to him I could just see this whole thing turning into an absolute disaster. So the next day we found some brick-makers near to Cholula, closer to

> **FIELD FOR THE ART GALLERY OF NEW SOUTH WALES**, 1989
Vista da instalação | Installation view, Art Gallery of New South Wales, Sydney, Austrália | Australia



asfaltada, mas olhando no mapa e conversando com ele eu pude ver como a coisa toda se transformaria em um desastre absoluto. Então, no dia seguinte, eu encontrei alguns fazedores de tijolos, próximo de Cholula, mais perto da Cidade do México, e fomos para lá. Foi assim que encontramos a família Texca, com a qual eu e ele trabalhamos durante três semanas. Isso foi em dezembro de 1990. E esta foi uma experiência realmente maravilhosa de trabalhar com os outros, então eu repeti esta experiência em Porto Velho e em outros lugares.

Vamos falar um pouco sobre mais questões políticas. Por exemplo, a arte pública. Qual é o seu intuito ao fazer arte pública?
Eu acho que é muito importante dizer que eu não aceito que exista uma categoria de arte que é chamada de "pública".

Sim, mas a arte poderia ser contida. Ou não contida.
Por que permitimos que a arte fosse privatizada? Por que pensamos que o estado natural da arte é privado? Ao longo da maior parte da história humana, a arte foi de propriedade comum e feita coletivamente. Se pensarmos nas formas mais comuns de arte – as roupas que as pessoas vestem, as músicas que elas cantam, a música que elas fazem, as danças que elas dançam, as histórias que elas contam –, todas elas são coletivas, e são de fato uma parte deste diálogo entre o indivíduo e a comunidade.

Vamos tentar o inverso: por que você faz arte privada?
É um pouco como o plano de Robin Hood: com

Mexico City, and we went there. That's how we found the Texca family, who he and I worked with for three weeks. That was December of 1990. And it was a really wonderful experience of working with others, so I did it again in Porto Velho and other places.

Let's talk a bit about more political issues, for instance public art. What do you attempt when making public art?
I think it's very important to say that I don't accept that there is a category of art that is called 'public'.

Right, but art could be contained. Or not contained.
Why have we allowed art to be privatised? Why do we think that the natural status of art is private? For most of human history art has always been collectively owned and collectively made. If we think of the most common forms of art – the clothes people wear, the songs they sing, the music they make, the dances they dance, the stories they tell – these are all collective, and are indeed a part of this dialogue between individual and community.

Let's try the other way around then: why do you make private art?
It's a bit of a Robin Hood scenario: with Jay Jopling's help, I can sell domestic-size things that people can live with (and it's wonderful if people are prepared to live with the work which allows me to do crazy things which I wouldn't otherwise be able to do, like hanging a flying carpet from a roof of the Deichtorhallen [see *Horizon Field*

a ajuda de Jay Jopling, posso vender coisas de tamanho doméstico, com as quais as pessoas podem viver (e é maravilhoso se as pessoas estão preparadas para conviver com o trabalho que me permite fazer coisas malucas que eu não seria capaz de fazer de outra forma, como pendurar um tapete voador de um teto do Deichtorhallen [ver *Horizon Field Hamburg*, 2012, p.44]). Eu quero que a arte seja para todos. Há a citação de William Morris na parede, do outro lado do estúdio: "Eu não quero uma arte para poucos, da mesma forma como uma educação para poucos, ou liberdade para poucos."[1] É óbvio que a arte deve ser para todos. É triste que muitos artistas sintam que, se fizerem um trabalho para um espaço coletivo, de alguma forma comprometerão sua liberdade artística. O que isso significa é que ou eles são muito privilegiados ou muito preguiçosos para lidar com as questões de trabalhar no espaço coletivo. E eu acho que isso é o que na verdade nós precisamos, mais do que qualquer outra coisa: precisamos que a arte seja um lugar para o potencial coletivo, para a troca coletiva, para o sonho coletivo, todas essas coisas. E eu acho que a privatização da arte e a perda do espaço da arte como um espaço aberto é a perda da função humana.

O fim do ideal democrático é que realmente as promessas de ação individual que este trouxe são irrealizáveis em um mundo de manipulação midiática e econômica. Então eu acho que o espaço da arte é realmente um instrumento extremamente importante para uma sociedade aberta. E as promessas feitas para o mundo ocidental que surgiram do sofrimento das duas guerras mundiais eram que poderíamos evoluir até chegarmos a uma sociedade liberal, aberta, em que a relação do indivíduo com o grupo poderia ser reformulada

Hamburg, 2012, p. 44]). I want art to be for everyone. There's the quote from William Morris on the wall at the other end of the studio: 'I do not want art for a few, any more than education for a few, or freedom for a few.'[2] It's obvious that art should be for everyone. It's a sad story that many artists feel that if they make work for a collective space they're somehow compromising their artistic freedom. What it means is that either they're too privileged or too lazy to deal with the issues of working in collective space. And I think that that's actually what we need more than anything else: we need art to be a place for collective potential, for collective exchange, for collective dreaming, all of those things. And I think that the privatisation of art and the loss of the space of art as an open space is the loss of human function.

The demise of the democratic ideal is that actually the promises of individual agency that it gave are unrealisable in a world of media and economic manipulation. So I think that the space of art is actually an incredibly important instrument for an open society. And the promises made to the Western world that emerged out of the pain of the two World Wars were that we could evolve into liberal, open societies in which the relationship of individual to group could be re-formulated together with personal freedom. Neither the manipulation of the media or late Capitalism has provided us with the instruments for realising that dream. But I think that art can. And in order for it to do it, it has to get out of the commodity ghetto. We're seeing it: the level of participation in the art of our time is growing. I think that peoples' disenfranchisement with both

juntamente com a liberdade pessoal. Nem a manipulação da mídia, nem o capitalismo tardio nos forneceram os instrumentos para realizarmos este sonho. Mas eu acho que a arte pode fazê-lo. E, para que possa fazê-lo, ela tem que sair do gueto da mercadoria. Nós estamos vendo isso: o nível de participação na arte de nosso tempo está crescendo. Eu acho que a privação dos direitos dos povos tanto em relação à política quanto em relação à economia os está levando a ver o espaço da arte como um lugar de nova identidade. Com a existência de populações móveis e a capacidade de todos nós de saber mais sobre "o outro" através do meio social, há uma necessidade da arte de estar em toda parte, de se tornar parte da experiência cotidiana, pois através dela podemos sentir nossa própria atuação e podemos nos sentir como sendo os construtores do futuro.

Como você se relaciona com a ideia de poder e arte? Com a palavra "poder" eu me refiro a três conceitos: poder político, dinheiro e burocracia. Como essas coisas se relacionam com a arte hoje: como incentivos, como obstáculos?
O modernismo insistia nos direitos dos artistas e na necessidade de questionar os sistemas de poder em torno dele. Isso é algo que nós precisamos continuar, totalmente. Beuys é um exemplo incrivelmente importante de um artista que realmente reconhece o potencial da arte como ferramenta de transformação política. Acho que nos últimos 25 anos, e certamente na Inglaterra, temos visto o sucesso do modelo capitalista de mercantilização da arte. Há aspectos do trabalho de Damien Hirst que eu admiro muito; este é um aspecto que me assusta.

politics and economics is leading them to look at the space of art as a place of new identity. With the existence of mobile populations and the ability of all of us to learn about 'the other' through social media, there is a need for art to be everywhere, to become part of everyday experience, because through it we can feel our own agency and feel ourselves to be makers of the future.

How do you relate to the idea of power and art? And with the word 'power' I refer to three concepts: political power, money or bureaucracy. How would these things relate to art today: as fuels, as obstacles?
Modernism insisted on the artist's right and need to question the power systems around him. This is something we absolutely need to continue. Beuys is an incredibly important example of an artist who really recognises the potential of art as a tool for political transformation. I think that in the last 25 years, certainly in Britain, we have seen the success of the capitalist model of the commodification of art. There are aspects of Damien Hirst's work that I greatly admire; this is an aspect that apalls me.

But when I say 'power', I mean something else beyond money: the power to decide what is or is not allowed to be seen, especially when you make public art. When you make a work like the *Angel of the North* (1998, see p. 121), you are dealing with a power system for it to be there.
If I felt I was serving the political ends of others that would bother me. But I am not; I am

Mas quando eu digo "poder", eu me refiro a outra coisa além do dinheiro: o poder de decidir o que é ou não é permitido que seja visto, especialmente quando você faz arte pública. Quando você faz um trabalho como o *Angel of the North* (1998, ver p. 121), você está lidando com um sistema de poder para que a obra possa estar ali.
Se eu sentisse que estava servindo aos fins políticos de outros, isso me incomodaria. Mas eu não estou; eu estou interpretando uma situação social e dando uma resposta.

Não é sobre o que o incomoda, é sobre o desafio inerente a isso. Trata-se de sair do trabalho em estúdio para um campo diferente de fazer arte. A arte torna-se um processo político.
A ética modernista do artista como gênio individual que se retira do mundo e faz o seu próprio trabalho, em seus próprios termos e dentro de seu próprio espaço, como o exemplo por excelência do indivíduo "livre", acabou. E há, obviamente, o oposto absoluto disso, por exemplo, Arno Breker ou Vera Mukhina, que acabaram fazendo monumentos para regimes totalitários. Você poderia tentar acusar *Angel Of The North* de ser de alguma forma um monumento totalitário, mas você teria que perguntar qual tipo de monumento este seria, e o que ele homenageia. Estas questões são um pouco mais difíceis de responder. O sucesso de *Angel Of The North* é inspirador e preocupante, na mesma proporção. Você poderia dizer que ele é muito antiquado em seu caráter absoluto, totêmico e hierático. Mas eu gostaria de contrapor isso dizendo que, sim, ele é assim, mas é um significante aberto. Ninguém nunca viu um anjo. Os anjos são sobre o poder da imaginação.

interpreting a social situation and making a response.

It's not about what bothers you, it's the challenge that there is within it. It's about going from the studio work to a different field of making art. Art becomes a political process.
The Modernist ethic of the artist as individual genius who retires from the world and makes his own work, on his own terms and within his own space, as the quintessential example of the 'free' individual, is over. And there's obviously the absolute opposite of that, which is the Arno Breker or the Vera Mukhina who ended up making monuments to totalitarian regimes. You could try to accuse the *Angel of the North* of somehow being a totalitarian monument, but you would have to ask what kind of a monument it is and what it is memorialising. Those questions are rather more tricky to answer. The success of the *Angel of the North* is both inspiring and worrying in equal measure. You could say it's very old-fashioned in its totemic, hieratic absoluteness. But I would counter that by saying, yes, but it is an open signifier. Nobody's ever seen an angel. They are about the power of imagination. In social terms, I have no problem arguing for the *Angel*. There it was at a time of 27% unemployment. A society and a working economy that was based on the relationship between coal, iron and engineering, a 300-year old story from the Industrial Revolution, had come to an end. In a sense this was a transitional object to take them from the industrial to the information age in a landscape of amnesia and despair. Thatcher closed the

< HORIZON FIELD HAMBURG, 2012 (instalação | installing). Vista da instalação | Installation view, Deichtorhallen, Hamburgo | Hamburg

Em termos sociais, eu não tenho problema algum em defender *Angel*. Lá estava ele, em um momento de 27% de desemprego. Uma sociedade e uma economia de trabalho que era baseada na relação entre carvão, ferro e engenharia, uma história de 300 anos desde a Revolução Industrial, havia chegado ao fim. Em certo sentido, esse era um objeto de transição para levá-los da era industrial para a era da informação em um cenário de amnésia e desespero. Thatcher fechou as minas entre 1984 e 1990, e alterou cosmeticamente a paisagem para remover todos os vestígios. Todas as estações de enrolamento e todos os aterros de entulho desapareceram, e com estes se foram também a memória de toda uma cultura. A capacidade de resistir à amnésia e reconhecer a relação entre a comunidade, a terra e o trabalho é algo que a arte pode fazer, e estou orgulhoso de termos conseguido fazer isso.

Assim, eu gostaria de defender o modelo totêmico: que a arte pode oferecer uma resistência ao esquecimento e ser um foco para a vida coletiva. Não me disseram o que eu teria que fazer, eu propus aquela imagem, nós a desenvolvemos em conjunto com os construtores de navio e os engenheiros do Nordeste. Da mesma forma, *Field* é um trabalho colaborativo; eu não o poderia ter feito sem toda aquela ajuda. É um trabalho feito pelo povo, para o povo. Ele está enraizado. Mas o *Angel* não é o único modelo. O que eu estou fazendo agora em Hamburgo com *Horizon Field* é outro modelo. Cem pessoas podem estar juntas neste terreno instável e ver o que acontece; um pouco parecido como em *Blind Light* (2007, ver p. 55, 58, 67), outra maneira de estar no presente e constituir uma comunidade.

Você se considera um obsessivo?
Sim, e eu não confio em ninguém que não seja.

mines between 1984 and 1990 and cosmetically altered the landscape to remove all traces. All the winding stations and all the slag heaps were smoothed over and with them the memory of a whole culture. The ability to resist amnesia and recognise the relationship between community, earth and work is a job that art can do, and I am proud that we did it.

So I would defend the totemic model: that art can provide a resistance to forgetting and be a focus for collective life. I wasn't told what I had to do, I proposed that image, we evolved it together with the ship builders and the engineers in the North East. In the same way, *Field* is a collaborative work; I couldn't have made it without all that help. It's a work made by the people, for the people. It is rooted. But the *Angel* is not the only model. What I'm doing now in Hamburg with *Horizon Field* is another. 100 people can be together on this unstable ground and see what happens; a bit like *Blind Light* (2007, see pp. 55, 58, 67), it's another way of being in the present and constituting a community.

Do you consider yourself to be an obsessive?
Yes, I don't trust anybody that isn't.

Do you like revisiting your work?
I think it's quite useful to look again at where you've been, to look at your journey.

But do you do that?
I do it a lot. It's to do with this notion of experimentation: one minute I'm filling rooms full of squiggly things and the next I'm making

Você gosta de revisitar seu trabalho?
Eu acho que é muito útil olhar novamente para onde você esteve, olhar para sua jornada.

Mas você faz isso?
Eu faço muito isso. Tem a ver com essa noção de experimentação: em um momento, estou enchendo salas de coisas tortas; em outro, estou fazendo corpos cubistas, ou uma sala luminosa cheia de neblina: o que diabos estou pretendendo? Há uma necessidade de deixar claro tanto para mim quanto para as outras pessoas o que é o "campo" de experimentação, e parte da decisão do que deve ou não deve ser mostrado é olhar para trás.

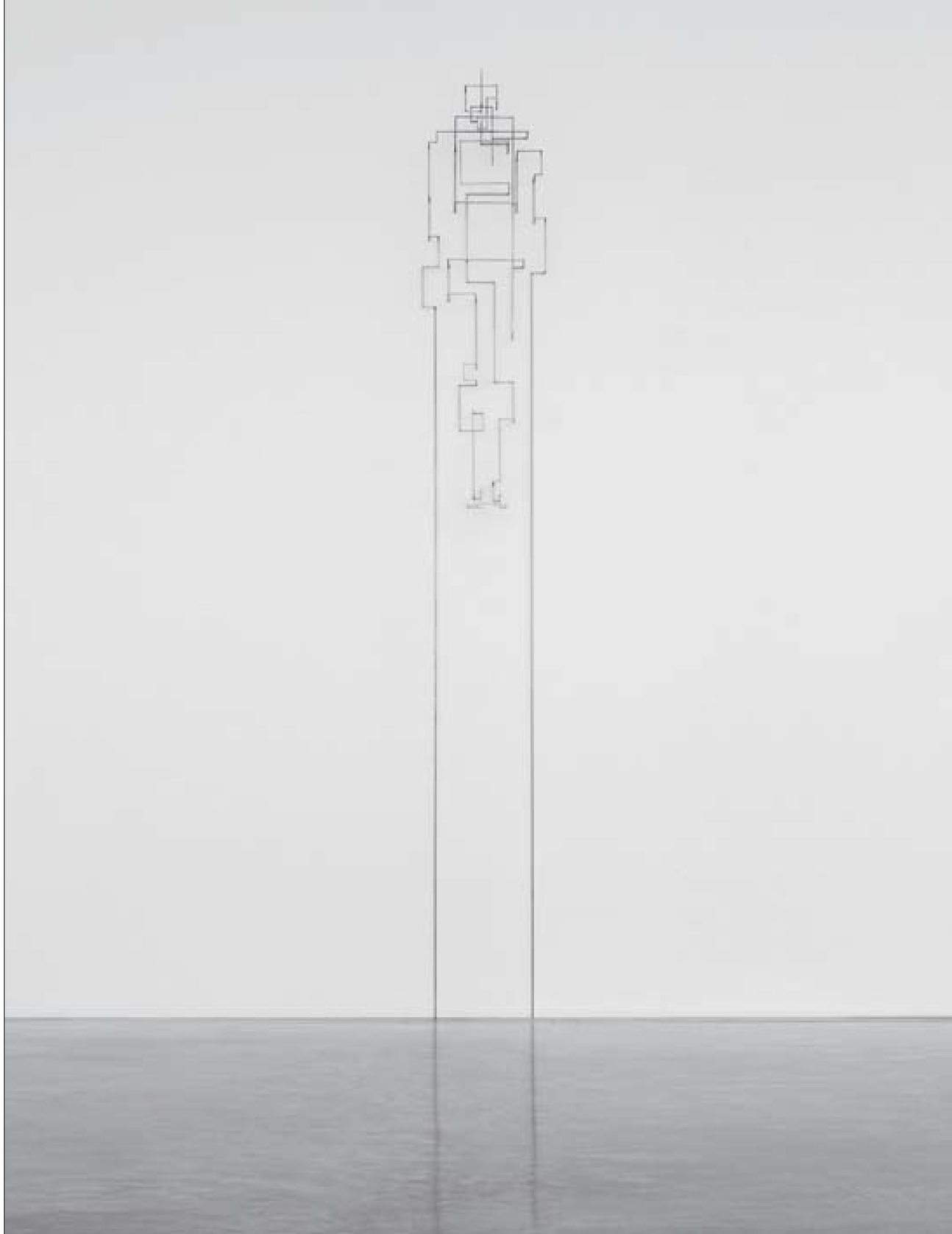
Você acha que seu trabalho é compreendido?
Não, não é. Eu também não o compreendo. Há uma suposição de que o trabalho é um retorno atávico a um tipo estranho de humanismo suave: este é um compromisso preguiçoso. Outros acham o trabalho difícil por causa da inconsistência formal, uma falta percebida de vigor conceitual, enquanto outros o acham repetitivo em sua figuração percebida.

Se não é formal ou conceitual, o que é, então?
Boa pergunta! Estou muito ávido para superar o problema do estilo. A noção de uma abordagem fundamentada que tenha consistência formal não é interessante para mim como um modelo para a arte: é acadêmico. Eu fiz questão de rever constantemente a proposta do trabalho. Por exemplo, nós começamos agora toda uma série de *Liners* (ver *Lift II*, 2011), na qual estamos tentando novamente olhar para o espaço do corpo ao levar uma linha tridimensional para uma caminhada, cubist bodies, and then I'm doing a luminous room full of mist: what the hell am I on about? There's a need to make clear both to myself and other people what the 'field' of experimentation is, and part of deciding what should or shouldn't be shown is about looking back.

Do you think your work is understood?
No, it's not. I don't understand it either. There is an assumption that the work is an atavistic return to some weird soft humanism: this is a lazy engagement. Others find the work difficult because of formal inconsistency, a perceived lack of conceptual vigour, while yet others find it repetitive in its perceived figuration.

If it's not formal or conceptual, what is it then?
Good question! I'm very keen to overcome the issue of style. The notion of an approach that has formal consistency is not interesting to me as a model for art: it's academic. I've made a point of constantly reviewing the proposition in the work. For example, we've just started a whole series of *Liners* (see *Lift II*, 2011), in which we are trying again to look at the space of the body by taking a three-dimensional line for a walk using the principles of Euclidian geometry. A line comes in from the surrounding environment – the room – pierces the body and enters the body-space until it hits the inside skin; then it turns ninety degrees, until it hits the skin again, and so on, until it has moved right through the body-zone. This goes back to the sweeping technique of Vipassana, moving from the top lip to the top of the head. We're basically making a cursory three-dimensional

> LIFT II, 2011



utilizando os princípios da geometria euclidiana. A linha vem do ambiente circundante – a sala –, perfura o corpo e entra no espaço do corpo, até que toca a pele interna; então ela gira noventa graus, até que atinge a pele novamente, e assim por diante, até que se move através da zona do corpo. Isso nos leva novamente para a técnica de varredura da Vipassana, movendo-se do lábio superior até o topo da cabeça. Basicamente estamos fazendo um mapeamento tridimensional superficial do corpo-zona. Isso é completamente diferente do que estávamos fazendo há dois meses, que era procurar descrever o corpo usando geometria de bolhas pelo princípio da bolha de Pheare-Whelan, e usando a espuma como um modelo de construção. Eu queria ver o que poderíamos encontrar usando esses princípios estruturais. Eu estou usando métodos empíricos, e a grade para investigar o espaço do corpo e ver o que sentimos quando isso é descrito novamente nesses princípios. Não tem nada a ver com a relação acadêmica entre osso, músculos e pele.

Eu acho que estamos chegando a algum lugar com os trabalhos de blocos na mostra *White Cube*, em São Paulo. A exposição do CCBB para em certo nível de experimentação e não mostra esse tipo de geometria de teste aplicada ao corpo, por isso estou muito contente, porque *White Cube* apresentará *Liners* e os trabalhos dos *Blockworks*. Nós temos duas peças de *Drift*, que são trabalhos poliédricos de massa sólida. A relação entre *Horizonte de Eventos [Event Horizon]* (2007, ver p. 94-97) e *Critical Mass* (ver p. 92-93, 161) será o aspecto mais direto da mostra. E então eles ficarão um pouco surpresos, ou talvez sejam levados para outro lugar, com *Breathing Room* e *Amazonian Field*.

< VISTA DO ESTÚDIO | STUDIO VIEW, 2012

mapping of the body-zone. This is completely different to what we were doing two months ago, which was looking at describing the body using bubble geometry, the Pheare-Whelan bubble principle, and foam as a constructional model. I wanted to see what we might find using these structural principles. I'm using empirical methods and the grid to investigate the space of the body and see what we feel when it is re-described to those principles. It has nothing to do with the academic relationship between bone, muscle and skin.

I think that we are getting somewhere with the block-works in the White Cube show in São Paolo. The CCBB show stops at a certain level of experimentation and doesn't show this kind of testing geometry applied to the body, so I'm delighted that we'll have the White Cube show of *Liners* and *Blockworks* there. We've got two *Drift* pieces which are wire-frame polyhedral works. The relationship between *Event Horizon* (2007, see pp. 94-97) and *Critical Mass* (see pp. 92-93, 161) is going to be the most direct aspect of the show. And then they'll be a bit surprised, or maybe taken somewhere else, with *Breathing Room* and *Amazonian Field*.

I have a question about *Critical Mass,* which is a work that has many readings, depending on where it's shown and on the culture that's seeing it. It's loose bodies in space. If you show it in Baghdad, it's going to have one reading; if you show it in Rio, it's going to have another reading... Is a statue still a sculpture? Are you fighting the statue? How

Eu tenho uma pergunta sobre *Critical Mass,* que é um trabalho que tem muitas leituras, dependendo de onde ele é exibido e de que cultura o está vendo. São corpos soltos no espaço. Se você mostrá-lo em Bagdá, ele terá uma leitura; se você mostrá-lo no Rio, terá outra leitura... Uma estátua é ainda uma escultura? Está brigando contra a estátua? Como *Critical Mass* pode mudar a linguagem da estátua? E é *Critical Mass* uma obra política?
Quantas perguntas! Em uma escala mais completa, *Critical Mass* é uma continuação da pesquisa que eu estava fazendo nos quatro primeiros trabalhos com caixas de corpo em chumbo. *Three Ways: Mould, Hole And Passage* (1981-1982) olha para os três orifícios primários: as conexões primárias do espaço interno do corpo com o mundo exterior. E, em seguida, *Three Places* (1983) reconhece as

might *Critical Mass* change the language of the statue? And is *Critical Mass* political?
What a lot of questions! On a more complete scale, *Critical Mass* is a continuation of the investigation that I was doing in the first four lead body-case works. *Three Ways: Mould, Hole and Passage* (1981-1982) looks at the three primary orifices: the primary connections of internal space of the body with the outside world. And then *Three Places* (1983) acknowledges the primary positions of the body: standing, sitting and lying. *Three Calls: Pass, Cast and Plumb* (1983-1984) basically looks at thought, speech and action; at human interaction. And then *Land, Sea and Air II* (1982), maybe the most important of all, looks at the relationship between a perception and

< THREE WAYS: MOULD HOLE AND PASSAGE, 1981-82
Vista da instalação | Installation view,
Tate Gallery, Londres | London

> THREE PLACES, 1983
Vista da instalação | Installation view,
Hayward Gallery, Londres | London

posições primárias do corpo: em pé, sentado e deitado. *Three Calls: Pass, Cast And Plumb* (1983-1984), basicamente, olha para pensamento, palavra e ação, olha para a interação humana. E, em seguida, *Land, Sea And Air II* (1982), talvez o mais importante de todos, olha para a relação entre uma percepção e um elemento através de uma posição do corpo. De qualquer forma, aquelas eram quatro "análises" da sintaxe básica das posições corporais. Estas então serão mais exploradas em *Critical Mass*.
Fui influenciado por *Crowds and Power* (1960), de Canetti, e por sua tentativa de compreender a postura corporal como a linguagem antes da linguagem, que me levou a perguntar: quais são os sentimentos intrínsecos transmitidos por diferentes posturas corporais? Isso não está desconectado da tentativa de Aby Warburg, de um sistema universal de gesto

an element through a body position. Anyway, those were four 'analyses' of the basic syntax of body positions. These are then explored further in *Critical Mass*. I was influenced by Canetti's *Crowds and Power* (1960) and his attempt to understand body posture as the language before language; to ask what are the intrinsic feelings conveyed by different body postures? This is not disconnnected to Aby Warburg's attempt at an universal system of gesture in art. I was trying to find twelve basic body postures that interestingly include the three praying postures of the world religions: Buddhism, Mohamadism and Christianity.

So *Critical Mass* asks, What is the body? And what is the syntax of its positions? What do they make us feel? And then to answer the

< THREE CALLS: PASS CAST AND PLUMB, 1983-1984
> LAND SEA AND AIR II, 1982

na arte. Eu estava tentando encontrar doze posturas básicas do corpo que curiosamente incluem as três posturas de oração nas três principais religiões do mundo: budismo, islamismo e cristianismo.

Então *Critical Mass* pergunta: o que é o corpo? E qual é a sintaxe de suas posições? Como elas nos fazem sentir? E para responder à questão principal de suas perguntas, *Critical Mass* pergunta como podemos trazer o corpo de volta para a escultura, quando, na verdade, "a estátua" é uma forma de arte redundante. Eu queria reconhecer o corpo perdido, rejeitado no Modernismo. Não existem corpos em Rothko, Reinhardt ou Serra. Aqui é o corpo que foi perdido para a escultura. Isso me levou a pensar sobre o corpo perdido na história do século XX. O trabalho foi feito para o Remise, para o sistema de bondes em Viena, e como tal era impossível ignorar o Holocausto e o genocídio, impossível não reconhecer a perda de corpos no século XX.

O ponto de partida do trabalho foi tentar encontrar essas posições básicas do corpo, mas depois testá-las em posições que não eram como as que haviam sido originalmente deixadas. Então, elas estão todas caídas ou invertidas. E isso resultou em revelações. Quando invertida, a posição clássica do suplicante, a posição de oração, uma figura ajoelhada com suas mãos ao lado (isto é, normalmente virado para a parede), torna-se outra coisa: o "arco de histeria". Ou existe a figura típica de luto em pé com a cabeça inclinada, formando noventa graus com seu corpo, como uma figura, ao pé da cruz: quando virada para o outro lado, torna-se um malabarista ou um acrobata. Uma vez que você permite que essas posturas do corpo sejam livres, ou uma vez que você as deixa cair ou as suspende, elas se tornam significantes flutuantes, e as pessoas são convidadas a projetar nelas o que quiserem.

main thrust of your question, it asks how we might bring the body back into sculpture when actually 'the statue' is a redundant art-form. I wanted to acknowledge the lost body, rejected in Modernism. There are no bodies in Rothko, Reinhardt or Serra. Here is the body that was lost to sculpture. That led me to think about the lost body in the history of the Twentieth Century. The work was made for the Remise, a lager for the tram system in Vienna, and as such it was impossible to ignore the Holocaust and genocide; to not acknowledge the lost bodies of the Twentieth Century.

The starting point of the work was trying to find these basic body positions, but then to test them in orientations that were not how they were originally cast. So they are all either fallen or inverted. And that resulted in revelations. When inverted, the classic prayer position, a kneeling figure with its hands by its side (this is usually facing the wall), becomes another thing: the 'arch of hysteria'. Or there is the typical mourning figure standing with head bowed 90 degrees to its body, like a figure at the foot of the cross: when turned the other way up it becomes a juggler or an acrobat. Once you allow these body postures to be free, or once you drop or suspend them, they become floating signifiers and people are invited to project onto them whatever they like. So *Critical Mass* does a lot of things: it looks at the body again, acknowledges the history and idealisation of the statue and acknowledges the place it has in the construction of history. And this is an experimental way to re-introduce it freshly. I wonder what kind of projections people will bring to this work in Brazil.

Então *Critical Mass* faz um monte de coisas: olha para o corpo novamente, reconhece a história e a idealização da estátua e reconhece o lugar que esta tem na construção da história. E esta é uma forma experimental de voltar a introduzi-la, inovada. Eu me pergunto qual é o tipo de projeções que as pessoas trarão para este trabalho no Brasil.

As pessoas podem pensar que as figuras em *Horizonte de Eventos [Event Horizon]* são franco-atiradores.
E que aquelas figuras em *Critical Mass* seriam os atingidos? Ah, francamente!

Seguindo em frente, há uma palavra que você já repetiu muitas vezes durante essa conversa, que eu acho muito interessante: espiritual.
Não a usei tantas vezes assim.

Como você se relaciona com o mundo espiritual? Há alguma coisa aí: goste ou não, existe algo.
Eu sou suspeito de usar muito facilmente este termo. Redenção, transcendência ou a ideia de que exista algo que esteja além do explicável e do materialmente identificável continuam a ser uma possibilidade muito aberta, mas eu tenho que falar na linguagem do material, do físico, do palpável; tenho que ligar o palpável ao perceptível e ao imaginável. E acho que a arte é sobre isso, em suma. Então, no fim, ela está enfrentando a inevitabilidade da morte e da natureza provisória de nossa existência. O que se pode fazer para tornar a vida mais suportável, ou para celebrar as coisas que devem ser celebradas? A melhor coisa que podemos fazer é expressar, tão diretamente quanto possível, como é o sentimento de estar vivo, além do indivíduo e para além do limiar da morte.

People may think that the figures in *Event Horizon* are snipers.
And those in *Critical Mass* the ones who've been sniped? Oh really!

Moving on, there's a word that you've repeated many times during this conversation that I find to be interesting: 'spiritual'.
I didn't use it so often.

How do you relate to the spiritual world? There is something: whether you like it or not, there is something.
I'm suspicious of the easy use of that term. Redemption, transcendence, or the idea that there is something that is beyond the explainable and the materially identifiable remains a very open possibility, but I have to talk in the language of the material, the physical, the touchable; I have to link the touchable with the perceptible and with the imaginable. And I think that's what all art is about. So in the end it's facing the inevitability of death and the provisional nature of our existence. What can one do to make life more bearable, or to celebrate the things that are to be celebrated? The best thing that we can do is express, as directly as we can, what it feels like to be alive, beyond the individual and beyond the threshold of death.

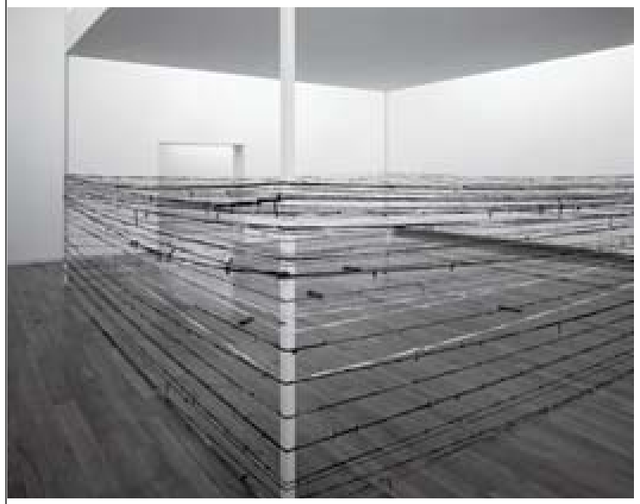
I'm not a militant atheist and nor am I a believer in any traditional sense. I was brought up a Catholic and I found it untenable. But I want to believe that there is a journey that we are on, individually and collectively. It's not about perfectibility, it's about something else. Maybe that is the 'spiritual'.

Eu não sou um ateu militante, nem sou um crente, em nenhum sentido tradicional. Fui criado no catolicismo, e o achei insustentável. Mas eu quero acreditar que há uma viagem em que nós estamos, individual e coletivamente. Não se trata da capacidade de se chegar à perfeição, é outra coisa. Talvez seja esse o "espiritual".

A vida é um *workshop*, e estamos todos trabalhando para alguma coisa, mesmo que não entendamos o que é. Eu acredito que a arte é uma forma de proporcionar a oportunidade de sentir isso. Não é um progresso tecnológico ou a ideia iluminista de aperfeiçoamento dos instrumentos humanos, é outra coisa. Teilhard de Chardin sugere que os seres humanos estão fundamentalmente envolvidos no processo de evolução e que, embora aceitando a entropia, há uma inevitável complexificação das formas de vida. E que, em termos dessa relação entre matéria e mente, ou consciência e verdade material, a experiência humana é importante por causa de sua reflexividade. Nós temos uma escolha, e é neste momento que a arte se torna tão importante. Se há 6 bilhões de anos que a energia saiu do sol, e se a biosfera é tão frágil, é agora, é a nossa geração que definirá a chave para saber se participaremos ou não da evolução da vida neste planeta, e por quanto tempo. Nós temos uma escolha agora que não teremos daqui a 25 anos. A continuação da vida humana neste planeta está muito ligada à ideologia coletiva que podemos compartilhar. O modelo tecnológico do progresso como um modelo para o que serve aos seres humanos tem que dar lugar a outro modelo, no qual nós vemos a natureza humana como parte de uma natureza mais ampla: essa é uma mudança cultural. A arte pode perguntar onde nos encaixamos

Life is a workshop, and we are all working towards something, even if we don't understand what it is. And I believe that art is a way of providing the opportunity to feel it. It is not a technological progress or the Enlightenment idea of the perfectibility of human instruments, but something else. Teilhard de Chardin suggests that human beings are fundamentally involved in the process of evolution and that, while accepting entropy, there is an inevitable complexification of life forms. And that, in terms of this relationship between matter and mind, or consciousness and material fact, human experience is important because of its reflexivity. We have a choice, and this is where art becomes so important. If there is six billion years of the energy left from the sun, and if the biosphere is so fragile, it is now, it is our generation who will define the key to whether or not, and for how long, we will participate in the evolution of life on this planet. We have a choice now that we won't have in even 25 years' time. The continuation of human life on this planet is very much linked to the collective ideology we might share. The technological model of progress as a model of what human beings are for has to give way to another model in which we see human nature as part of a wider nature: that's a cultural shift. Art can ask where we fit in this 3.7 billion-year story, from the Stromatolites through to the evolved reflexive, highly complex neurone activity of the present species.

How do you face technical difficulties or challenges? And would scale and gravity be your biggest challenges, or not?
I suppose the real, physical challenges of



nessa história de 3,7 bilhões de anos, desde os estromatólitos até a atividade muito complexa e reflexivamente evoluída dos neurônios das presentes espécies.

Como você encara as dificuldades técnicas ou os desafios? E seriam a escala e a gravidade os seus maiores desafios, ou não?
Eu acho que os desafios físicos reais, de conseguir uma nuvem convincente em uma caixa em *Blind Light*, por exemplo, são bastante complicados. E certamente o meteorologista que nós conseguimos, do Imperial College, foi muito negativo sobre esta possibilidade. Mas eu adoro os desafios de tentar fazer essas coisas, e aprendo muito durante o processo. Mesmo agora, com o *Horizon Field* em Hamburgo, colocando este piso preto

getting a convincing cloud into a box in *Blind Light* were quite tricky. And certainly the cloud scientist that we had, from Imperial College, was very negative about the possibility. But I love the challenges of trying to do these things, and I learn a lot in the process. Even now, with *Horizon Field* in Hamburg, putting up this 50 × 25 metre shiny black floor that hangs at eight metres from the ground – we couldn't have done it without a huge amount of engineering help and diagnostics of the building. And it was the same with *Blind Light* because we had three months in the Hayward to experiment with the existing air conditioning system. New technical challenges result in new relationships with other people and bodies of knowledge that I wouldn't otherwise encounter. All technical difficulties

< ROOM, 1980
Vista da instalação | Installation view,
Centro Galego de Arte Contemporánea,
Santiago de Compostela,
Espanha | Spain, 2002

> BLIND LIGHT, 2007
Vista da instalação | Installation view,
Hayward Gallery, Londres | London

brilhante de 50 × 25 metros, que fica a oito metros do solo – nós não poderíamos ter feito isso sem uma enorme ajuda da engenharia e sem diagnósticos do edifício. E aconteceu o mesmo com *Blind Light*, porque tivemos três meses na Hayward para experimentá-la com o sistema de ar-condicionado de lá. Novos desafios técnicos resultam em novos relacionamentos com outras pessoas e conhecimento que eu, de outra forma, não encontraria. Todas as dificuldades técnicas são oportunidades para ampliar a experiência. Nada é impossível, porque, enquanto você puder comunicar o desejo da inspiração bastante bem, encontrará pessoas que lhe ajudarão. Andreas Keil, por exemplo, o genial engenheiro de pontes da Alemanha: ele não precisava vir até Hamburgo para fazer *Horizon Field*, mas veio. Isso é encorajador.

É a motivação. É como o seu trabalho motiva as pessoas.
Eu não tenho certeza se é o trabalho que as motiva, em primeiro lugar. Eu acho que é o desafio de "Vamos tentar isso, vamos ver o que podemos fazer". Um meteorologista usa sua câmara de nuvem para formular padrões climáticos, e eu a uso porque a vejo como uma metáfora para a consciência. É o mesmo com Andreas Keil: ele faz uma ponte incrível sobre todo o rio Elba, para ligar as duas margens, e agora queremos usar a mesma tecnologia de tração para ligar as pessoas.

É interessante: se você pegar um trabalho mais antigo, como *Bed*, juntamente com o mais recente, *Blind Light*, e procurar por uma linha que você pudesse estabelecer entre os dois trabalhos, esta linha passa através da massa material de que você é feito, a energia que alimenta sua existência, e vai falar sobre a presença do seu corpo até a desmaterialização do corpo, indo da transferência de si para a imagem do outro. Isso cria dois opostos em sua trajetória: ir de si até o outro, do material para o imaterial. Você vê isso?
Sim, você poderia dizer que *Blind Light* e *Bed* são ambos, em um sentido, muito efêmeros; que *Bed* é um vazio feito por comer que reconhece a entropia, a transformação da matéria e o fato de que não há permanência. Talvez existam mais coisas que conectem esses dois trabalhos do que coisas que as realmente separem, porque você poderia dizer que as partículas de luz e de água em *Blind Light* são tão absolutamente essenciais quanto o alimento. Eu acho que ambas as peças são também sobre emoldurar o familiar e torná-lo estranho. Sim, todos nós comemos torradas todas as manhãs, mas apresentá-las como uma massa nos faz pensar, talvez, sobre as condições de nossa vida, de uma maneira nova. Todos existem na luz e se aproveitam das nuvens, mas mantê-las isoladas como uma espécie de confrontação nos devolve a nós mesmos e ao mundo, e nos pede para que problematizemos a condição material de estar vivos.

Eu acho que a dificuldade que eu e outras pessoas temos é que os trabalhos se referem ao corpo e têm a forma do corpo. Portanto, parecem ser representativos, quando na verdade são abstratos. Mas eu não vejo essas duas qualidades como opostas. E essa é a diferença. O desafio que as obras têm oferecido às pessoas é: aqui está o espaço humano no espaço, como um todo – isso permite que você reconsidere o seu lugar no mundo?

NOTAS:

1 Simpósio da Windham College, 1968. Carl Andre apud MEYER, James Sampson (Ed.). *Cuts: texts 1959-2004*. Massachusetts: MIT Press, 2005. p. 84.
2 MORRIS, William. *Hopes and fears for art*. Whitefish, MT: Kessinger Publishing, 2004. p. 19.

are an opportunity for widening experience. Nothing is impossible because so long as you can communicate the desire or the inspiration well enough you will find people who will help. Take Andreas Keil, the genius bridge-engineer of Germany: he didn't need to come on board to make *Horizon Field*, Hamburg, but he did. That's encouraging.

It's the motivation. It's how your work motivates people.
I'm not sure whether it is the work that motivates them at first. I think it's the challenge of 'Let's try this, let's see what we can do.' A cloud scientist uses his cloud chamber to model weather patterns and I use it because I think of it as a metaphor for consciousness. It's the same thing with Andreas Keil: he does an incredible bridge across the River Elbe to connect the two banks, and now we want to use the same tensile technology to connect people.

It's interesting: if you take an older work such as *Bed* together with the more recent *Blind Light* and look for a line that you could draw between the two, that line passes through the material mass you're made of, the energy that feeds your existence, and moves from talking about the presence of your body to the dematerialisation of the body, and from the transference of yourself to the image of the other. It creates two opposites in your trajectory: going from yourself to the other, from the material to the immaterial. Do you see that?
Yes, you could say that *Blind Light* and *Bed* are both in a sense very fugitive; that *Bed* is a void made by eating that acknowledges entropy, the transformation of matter and the fact that there is no permanence. Perhaps there are more things that connect them than divide them really, because you could say that the light and water particles in *Blind Light* are as utterly essential as food. I think both pieces are also about framing the familiar and making it strange. Yes we all eat toast every morning, but actually having it presented as a mass makes us think, perhaps, about the conditions of our life in a new way. Everyone exists in the light and profits by clouds, but having them isolated as a kind of confrontation returns us to ourselves and the world and asks us to problematise the material condition of being alive.

I think the difficulty that I and other people have is that the works refer to the body and are body-shaped, and therefore seem to be representational when in fact they are abstract. But I don't see these as opposite qualities. And that's the difference. The challenge the works have offered to people is: Here is the human space in space at large – does it allow you to reconsider your place in the world?

NOTES:

1 Windham College Symposium, 1968. Carl Andre apud MEYER, James Sampson (Ed.). *Cuts: Texts 1959-2004*. Massachusetts: MIT Press, 2005. p. 84.
2 MORRIS, William. *Hopes and Fears for Art*. Whitefish, MT: Kessinger Publishing, 2004. p. 19.

NOTAS SOBRE O CORPO
NOTES ON THE BODY

— AGNALDO FARIAS

Porque eu sou do tamanho do que vejo
E não do tamanho da minha altura...
– Fernando Pessoa/Alberto Caeiro

Em um mundo onde as relações entre as pessoas, entre elas e o mundo, prima pela superficialidade, cresce a importância de uma obra preocupada com o corpo, orientada em "converter o espaço humano em espaço", em ensinar que o "espaço existe além da porta e dentro da cabeça". A obstinação atual de cuidado ao corpo, responsável pelas matrículas maciças em academias, tem mais a ver com a perseguição de modelos inatingíveis, a busca de miragens fundadas na ideia do corpo como uma máquina cerrada sobre si, sem consciência de si, sem respeito às suas peculiaridades, sem contato efetivo com o que o rodeia.

O trabalho de Antony Gormley é, desde o princípio, integralmente dedicado ao corpo do outro. Entrar em contato com cada uma de suas peças,

Because I am the size of what I see
And not the size of my own height...
– Fernando Pessoa/Alberto Caeiro

In a world where relations both among people and between them and the world is marked by superficiality, a work which is concerned with the body and which converts 'human space into space', teaching us that 'space exists beyond the door and inside the head', assumes a vital relevance. The current obsession for body care, responsible for the proliferation of gyms and fitness centres, is related to the search for intangible models and the attempt to reach ideals based on a conception of the body as a self-enclosed machine, unaware of itself, disregarding its peculiarities and with no contact with its surroundings.

Antony Gormley's work is from the start completely dedicated to the body of the other. To

em sua grande maioria figuras humanas realizadas em chumbo e resina plástica, sem nada de muito definido, rostos genéricos, onde se percebe as depressões correspondentes a olhos, nariz, boca e orelhas; deparar-se com cada uma delas, dizia, é o mesmo que se ver a si mesmo, encontrar em outra pessoa um eco inesperado de nós mesmos. Não é isso que constatamos quando diante de retratos, quando buscamos no olhar do retratado uma confirmação da nossa própria existência? Gormley vai além: há casos que, em lugar de figuras humanas, diante, ao lado, acima ou abaixo de nós, é o nosso próprio corpo quem se converte em obra, e a situação criada pelo artista desvela dimensões insuspeitadas de nós mesmos. Esse é precisamente o caso de *Breathing Room*, 2010, que integrará a exposição que o artista traz para o Brasil, eficaz no que diz respeito à desaceleração dos passos, na percepção de atos simples, como caminhar, olhar, respirar etc.

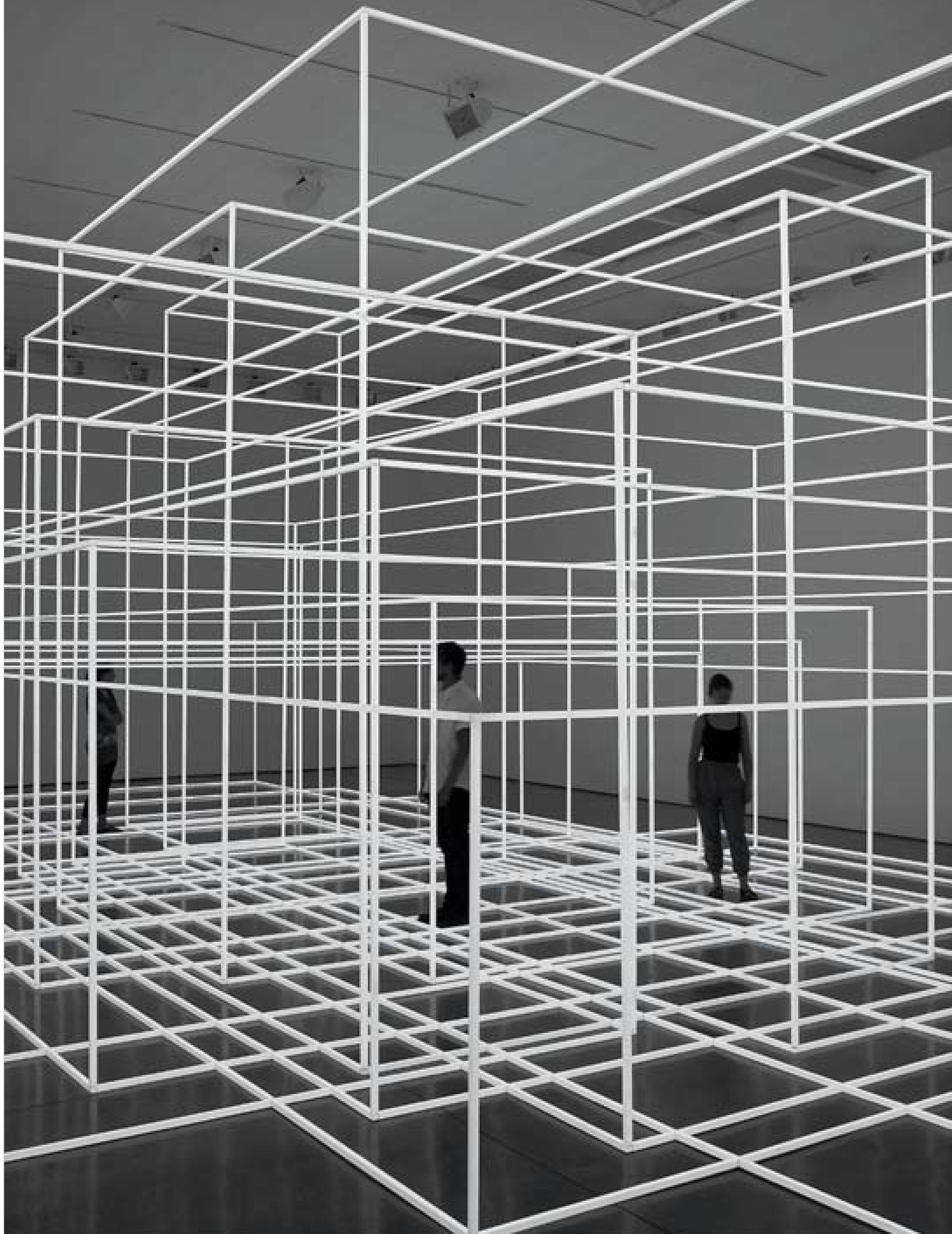
Breathing Room confunde-se com o espaço da sala a ela destinada. Porém, graças a dois acontecimentos, o acender abrupto de uma luz intensa e cegante que, passados alguns segundos, é repentinamente apagada, a arquitetura que a recebe perde seus limites, transmuta-se em espaço infinito tanto por efeito do ofuscamento quanto pela escuridão que a ela se segue. Em meio a esses dois estados possíveis de infinitude, a alternância entre sístole e diástole de um ser vivo irrompe uma miríade de volumes sobrepostos uns aos outros, um conjunto desigual de paralelepípedos vazados, com alturas, larguras e profundidades distintas, todos eles enunciados pelas linhas de contornos, arestas de tubos de alumínio que, pintados com tinta fosforescente, fendem a escuridão para

enter into contact with each one of his pieces, in most cases human figures made of lead and resin with undefined features, generic faces in which one notices indents corresponding to eyes, nose and ears; to face each one of them is like seeing oneself, to find in another an unexpected echo of ourselves. Don't we find exactly that when before portraits, when we search in the eyes of the figure in front of us for a confirmation of our own existence? Gormley goes beyond that: there are instances when instead of human figures it's our own body that is converted into a work – whether before, besides, above or below us – and the situation created by the artist reveals unexpected dimensions of ourselves. This is precisely the case with *Breathing Room IV* (2012), part of the artist's present exhibition in Brazil.

Breathing Room mingles with the space of the room destined for it to inhabit. However, thanks to the abrupt turning on of an intense and blinding light which is then turned off a few seconds later, the architecture that houses it loses its limits, transformed into an infinite space as an effect of both the blinding light and the following darkness. Amidst these two possible states of infinitude, between the interchange of systole and diastole of a living being, emerges a myriad of juxtaposed volumes; an uneven cluster of hollowed parallelepipeds with diversified widths and depths, insinuated by the outlines and angles of aluminum tubes covered by fluorescent paint, breaks through the darkness to create spaces within spaces, a labyrinth through which the visitor will tread carefully, avoiding both vertical and horizontal lines in order to not

< **BLIND LIGHT II**, 2007
Vista da instalação | Installation view
Sean Kelly Gallery, Nova Iorque | New York

> **BREATHING ROOM III**, 2010
Vista da instalação | Installation view,
White Cube Mason's Yard, Londres | London



demarcar espaços dentro de espaços, um labirinto que o visitante percorrerá com a atenção de passos lentos, cuidando em não esbarrar, evitando as linhas verticais como também as horizontais que correm abaixo de sua altura, entendendo, talvez não racionalmente, mas pela via do corpo, que, afinal, também pensa, que o espaço, todo espaço, resulta da relação que ele trava com o seu entorno.

Breathing Room é mais um exemplo do modo peculiar com que Antony Gormley ativa o corpo do espectador, transformando-o, aos olhos dos outros visitantes, aos olhos do próprio espectador vendo os outros, numa obra – ao menos essa é a impressão deixada pelas pessoas que caminham silenciosas e ensombrecidas pela iluminação tênue que se desprende das linhas de luz produtoras de espaço. Outras obras provam a fertilidade desse caminho original trilhado pelo artista.

À LUZ DE *BLIND LIGHT*

E se seu corpo desaparecesse ou estivesse em vias disso, subitamente engolido por um nevoeiro tão branco e denso que ameaçasse erodir seus limites imediatos, deixando mal e mal à vista a extremidade dos braços e mãos estendidas, que é como se avança, lento e tateante, quando não se está enxergando nada? Perdendo-se na neblina, você não os vê bem, mas reconhece-os como extensões suas e, de mais a mais, sempre poderá trazê-los para perto dos olhos, confirmar que são seus mesmos, que seguem intactos; como também está logo aí a parte frontal do tronco, ao alcance do curvar da cabeça, e outras suas partes estarão também no caso de você se permitir brincar com o corpo, com gestos que escapam e desmontam sua verticalidade habitual, afirmativa, orgulhosa; uma coreografia

touch anything, understanding – perhaps not rationally but with his body – that, after all, the body thinks and that space is the result of the relation between the body and its surroundings.

Breathing Room is an example of the unique way in which Gormley activates the spectator's body, transforming it, in both his own eyes and those of the other visitors, into a work of art. At least this is the impression left by the people who silently and sombrely walk through the tenuous light generated by the luminous lines producing the space. Other works attest for the fecundity of this original path chosen by the artist.

IN THE LIGHT OF *BLIND LIGHT*

What if your body was on the brink of disappearing, suddenly engulfed by a fog so thick and dense that it threatened to erode your physical limits? The extremities of your outstretched arms and fingers barely visible, you slowly grope your way forward, unable to see anything. While lost in the fog you cannot see your arms and hands but you are nonetheless able to recognise them as your own extensions and, what's more, will always be able to bring them closer to your eyes so as to confirm they really are yours and remain intact, just as the frontal part of your torso is also there, always at reach if you bend your head down; and other parts will also be reachable if you allow yourself to play with your own body with gestures that escape and undo your usually affirmative and proud verticality. Here is a new choreography, a clumsy dance produced by the simple attempts to know whether in spite of this attack on your frontiers you are still there; whether there is

nova, uma dança desconjuntada produzida pela simples tentativa de saber se, não obstante esse ataque às suas fronteiras, você ainda está; se há algo nas imediações tangível e palpável que você reconhece como sendo você mesmo.

Essa talvez seja a primeira sensação produzida no corpo daquele que entra na obra *Blind Light*, 2010. Uma sensação situada entre o divertimento e a indagação, sobretudo se você levar a sério o que implica essa destituição do olhar que o ambiente provoca, esse ofuscamento que a rigor quase o leva a fechar os olhos, isso se você não for fotofóbico, porque então não haverá outra saída. De olhos abertos ou fechados, você e seu corpo, uma unidade momentaneamente cindida, terão que entrar em discussão sobre si mesmo e o entorno, o melhor modo de estar nesse território instável que também é o mundo. E, no que se refere a avançar em territórios instáveis, o primeiro e prudente passo será sempre tratar cada passo como sendo o primeiro.

Pode-se afirmar que, sob certo ângulo, *Blind Light* opera sobre a instabilidade, como se esta fora sua matéria-prima principal. A instabilidade começa já na constatação de que seria inexato qualificá-la como escultura, muito embora, como se verá mais adiante, ela, surpreendentemente, seja uma produtora de esculturas. De qualquer modo, a clássica noção não se ajusta a ela, posto que, mais não fosse, não se entra em esculturas. A presença de uma escultura sempre interrompe o ambiente, mesmo em se tratando de peças magras, compostas por pouca matéria, como acontece nos homens longelíneos de Alberto Giacometti, uma das referências de Gormley. É certo que a reflexividade, o efeito especular obtido por Brancusi, outro grande artista a quem Gormley presta tributo, o polimento

something tangible and palpable around that you can recognise as being yourself.

These are perhaps the first impressions produced in the bodies of those who enter Gormley's *Blind Light* (2007). A feeling between fun and enquiry, especially if you take seriously the vision impairment that this environment provokes, this obfuscation that makes you want to close your eyes almost involuntarily; this if you are not afraid of the light, because then there would be no other way to cope. With eyes open or closed, you and your body, briefly dissociated, will have to enter into a discussion with each other and with the surroundings regarding the best way to be in this unstable territory of which the world is also a part. When advancing in indeterminate territories, the first and most prudent step will always be to deal with each step as if it were the first.

One could say that from a certain point of view, *Blind Light* is about instability, as if that was its primary raw material. Instability arises so early on in the realisation that it would be wrong to classify it as a sculpture. Although surprisingly, as will be seen later, it is a producer of sculptures. Either way, classical notions do not apply here, since one does not normally enter sculptures. The presence of a sculpture always disrupts the environment, even when the work is small and made from little matter, as with the thin men by Alberto Giacometti, one of Gormley's references. Through reflectivity – the mirror effect obtained by Brancusi, another great artist to whom Gormley pays tribute – his polished brass intends to reflect the things around it, making his sculptures mix with their

que ele dava ao bronze de modo a fazê-lo refletir o espaço circundante, obtinha de suas esculturas que elas se confundissem com o espaço sem propriamente interrompê-lo, um predicado que, por sua vez, demonstra por si só a surpreendente elasticidade da noção de escultura. Ainda assim, o conceito de escultura não prevê que ela fosse coisa "penetrável", para fazer uso de um termo consagrado por Hélio Oiticica e Jesús Rafael Soto, justamente quando entenderam que o que faziam superava o previsto por essa noção.

Descrita tecnicamente, *Blind Light* é uma obra composta por luz fluorescente, água, umidificadores ultrassônicos, vidro temperado, caixilhos de ferro e alumínio, tudo isso arranjado num paralelepípedo de proporções arquitetônicas: 3,20 metros de altura, com 8,56 de frente e 9,78 de profundidade. Na prática, um ambiente quadrilátero dotado de uma entrada estreita de onde escoam os farrapos de uma nuvem compacta, aprisionada entre as quatro longas paredes de vidro e que, como numa vingança suave, rouba-lhes a transparência.

Acede-se à nuvem o que bem equivale a ingressar num território sublime, um modo de atualização deste estado de espírito tão presente no mundo contemporâneo, como se a figura da célebre tela romântica de autoria de Caspar David Friedrich, que contempla o mar de neblina do alto de um penhasco, pudesse finalmente ir ao seu encontro. Entra-se na bruma e o primeiro impulso é ir afastando-a com as mãos para poder respirar melhor, ao mesmo tempo em que se acusam os efeitos da cegueira súbita: a retração dos passos, a tentativa de reconhecer a extensão do espaço, os eventuais acontecimentos que esperam, como de tocaia, os visitantes. Pois não é assim

surrounding space without really disrupting it; a predicate which, in turn, demonstrates the surprising elasticity of the notion of sculpture. Still, the concept of sculpture does not entail that it is something 'penetrable', to use the term coined by Hélio Oiticica and Jesús Rafael Soto, just when they realised that what they were doing went beyond what that notion entailed.

Technically, *Blind Light* is an artwork made up of fluorescent light, water, ultrasonic humidifiers, glass, iron and aluminium frames, all arranged in a rhomboid of architectonic dimensions: 3.20 metres high, 9.78 wide and 8.56 deep. In practice, it is a square environment with a narrow entrance from which veils of soft dense cloud obscure the transparency of the encompassing box.

Penetrating the cloud is the equivalent to entering a sublime territory, a way to update a state of mind that is very present in the contemporary world, as if the figure from the famous Caspar David Friedrich painting who contemplates a sea of fog from atop a cliff could finally travel towards it. We enter the mist and our first impulse is to fan it away in order to breathe, but at the same time we realise the effects of our sudden blindness: our steps double back in an attempt to understand the dimensions of the room, in apprehension of things waiting to happen, as if in an ambush, and then we notice the other visitors. Is it not like this in environments in which we cannot see, but in that case with the constant threat of furniture and insidious edges and depressions? One does not expect traps – the artist would not do that, of course – but the problem is that

que se dá nos ambientes para os quais estamos cegos, sempre com móveis à espreita, pontas e depressões insidiosas? Não é que se esperem propriamente armadilhas, o artista não faria isso, é claro, o problema é que as armadilhas são os corpos dos outros visitantes. Eles podem estar logo ali, irromper em meio à fumaça, materializar-se rente ao seu corpo, mas, enquanto isso não acontece, enquanto esses fantasmas em potencial não se corporificam, você fica às voltas com sua condição de fantasma, com partes de você mergulhadas no invisível.

É claro que há outros modos de se saber existindo fisicamente, modos que curiosamente são pouco acionados quando sonhamos e deixamo-nos levar pelos acontecimentos mais ou menos vagos, mais ou menos insólitos, mas não numa situação como essa, o descortinamento dos sentidos que sucede tão logo o olhar seja encoberto. Há o tato, o apalpar-se, a consciência da roupa sobre a pele, o que vale simultaneamente pela consciência da roupa e da pele. Há o diálogo com a gravidade, a negociação contínua do peso cambiante em razão da mudança do centro de gravidade à medida que se caminha. Há a percussão dos passos nesse processo, seus e de seus vizinhos eclipsados, e o consequente apurar da audição, a revelação da existência de um sonar interno, um sensor dos ruídos além daqueles que lhes são próprios, prenunciando o instante próximo, fazendo-o adivinhar o que está prestes a acontecer. Progressivamente você vai se dando conta de que o que chama de "seu corpo" é algo que vai muito além dos limites da sua pele, da sua roupa – pois não é que cada vez menos ficamos nus? –, da arquitetura, bem, voltaremos a isso.

the traps are the bodies of other visitors. They may be right there, bursting through the fog, materialising close to our bodies. But when that does not happen, when the possible ghosts do not actualise, we have to deal with the condition of being a ghost ourselves, with parts of our bodies plunged into the invisible.

Of course there are other ways of knowing our physical existence; ways which are curiously seldom used when we dream or succumb to reverie. But in this particular situation, the unveiling of the senses occurs as soon as our eyes are covered. For a start, there is tactility: the sensibility of the skin to clothing and the skin of others. We enter into a dialogue with gravity, a continuous negotiation of changes in weight due to shifts in our gravitational centres as we walk. In this process you hear the percussive sounds of steps, both your own and those of your eclipsed neighbours. Consequently, your hearing is instantly improved and the existence of an internal sonar is revealed; a sensor of noises made by others, each foreseeing the next moment, making you guess what's about to happen. You progressively realise that what is called 'your body' is something that goes well beyond the boundaries of skin and clothes (isn't it true that we are naked less and less often?). Anyway, let's get back to architecture.

Gormley uses intense light as the key to a form of knowledge learned through blindness. The problem is that we are more and more used to remaining on the top floor of our bodies, installed on the summit of this kind of promontory that is the head, oblivious to the

Gormley usa de luz intensa como chave de um conhecimento produzido pela cegueira: o problema é que estamos mais e mais acostumados a permanecer no último andar do corpo, instalados no cume dessa espécie de promontório que é a cabeça, indiferente ao resto. Andamos pelo mundo escorados naquilo que conhecemos, e a coisa só desanda quando recebemos notícias desencontradas dos setores localizados mais abaixo, o que serve para provar a existência de algo mais: uma pontada no dedão do pé, um corte na pele, uma dor excruciante depositada por um esbarrão etc. Somente aí, afora a contemplação nos reflexos das superfícies especulares, dos olhares trocados com os outros corroborando nossa certeza de estar, é que nos damos conta de que há algo mais.

Em *Blind Light*, o corpo recupera sua dimensão enigmática, para si e para os outros, e não apenas os outros que, como você, vagueiam por dentro da obra, à procura não se sabe do que, ao mesmo tempo em que adquirem consciência de si, pois há o momento em que se atinge a película de vidro que separa o ambiente do outro ambiente, a membrana enevoada que separa os que estão dentro dos que estão do lado de fora. E, para estes, encanta a passagem do branco imaculado e difuso progressivamente turvado por uma mancha vertical, um vulto fantasmático que gradativamente vai se adensando, convertendo-se em sombra até, junto ao vidro, transformar-se em uma silhueta cujos traços vão se definindo em porções desiguais, na medida em que o fantasma, no geral emoldurado pelas esquadrias metálicas, aproxime-se com a pretensão de enxergar o lado de fora.

Existe um componente mágico no processo desencadeado por *Blind Light*, um traço que o

rest. We walk around the world anchored in what we know, and things only fall apart when a pang in the big toe, a cut in the skin or the excruciating pain from a bump, for instance, remind us about the sectors below, proving the existence of something else. Besides when contemplating reflections in mirrored surfaces or exchanging gazes exchanged with other people, corroborating our certainty of being, it is only then that we take note of this something.

In *Blind Light*, the body regains its enigmatic dimension, both for yourself and for the others who, like you, wander inside the work, looking for who knows what and at the same time becoming conscious of themselves. There is a moment when one reaches the glass barrier separating one environment from another, the cloudy membrane separating those inside from those outside. The latter are enchanted by a view of pristine and diffuse white, progressively clouded by a vertical stain, and by a ghostly figure becoming gradually denser and turning into shadow until, near the glass, it becomes a silhouette whose features are clearly visible in unequal proportions framed formally by the metal structures, the ghost approaching with the intention of looking outside.

There is a magical component in the process triggered by *Blind Light*; a trait connecting it with sculpture, commonly understood as a magical effort to preserve people and historical events. Is this not the function of portraits, or of statues placed on pedestals: to ensure the permanence of facts deemed worthy of remembrance? Of people whose heroism, intelligence or any other attributes some community thought worthy to

> **BLIND LIGHT**, 2007
Vista da instalação | Installation view
Hayward Gallery, Londres | London

conecta com a escultura entendida como esforço mágico de conservação de pessoas e fatos históricos. Não é para isso que servem os retratos, as estátuas dispostas no alto dos pedestais, para garantir a permanência dos fatos tidos como dignos de lembrança, de pessoas cujo heroísmo, inteligência ou qualquer outro atributo que alguma comunidade julgou suficientemente digno para continuar servindo de paradigma e tutela para as gerações seguintes?

Antony Gormley é mestre sutil. Enquanto as estátuas se conectam ao passado, as imagens dos representados nada sendo além de ruínas, títeres fósseis cujos fios se enredam em ideologias sociais desgastadas, a produção de Gormley encara o agora. No caso particular dessa obra, subtrai o alimento diário do olho do visitante, deixa-o desamparado para que ele faça um movimento reflexivo, em direção às dimensões de seu corpo, perceba como se prolonga muito além da massa efêmera e rarefeita que o constitui para, ao final, no momento em que ele se encontra na borda, encostado na membrana que o separa do mundo lá fora, procurar o outro, percebendo justamente aí a simetria de sua condição: que, do lado de lá, entrevisto através de seu olhar embaçado, há alguém, um outro para quem ele é a surpresa ofertada pela bruma.

DIANTE DE *TRÊS CORPOS*

Antony Gormley – suas obras – demorou exatos 29 anos para voltar ao Brasil. A primeira vez foi na representação britânica da 17ª Bienal de São Paulo, em outubro de 1983, junto com mais cinco jovens colegas escultores, Tony Cragg, Richard Deacon, Anish Kapoor, Alison Wilding e Bill Woodrow. Era a

continue serving as a paradigm and example for future generations?

Gormley perfectly masters subtlety. While statues connect to the past, images of those represented are nothing more than ruins, fossil puppets whose strings are enmeshed in worn out social ideologies. Gormley's output faces the here and now, in this particular case subtracting the daily nourishment from visitors' eyes and leaving them helpless in order to make a reflective motion towards the dimensions of their own bodies. Experiencing the works, the visitors realise how their bodily dimension extends well beyond the ephemeral and rarified mass which constitutes them. At the edge, touching the membrane separating them from the world outside, they look for another dimension, becoming aware of the symmetry of their own conditions and the fact that outside, glimpsed through blurry eyes, there is someone, another, who appreciates the surprise offered by the mist.

REGARDING *THREE BODIES*

Apart from *Amazonian Field*, made and exhibited in Brazil in 1992, the first time Gormley's work was here was when Gormley was part of the British representation at the 17th São Paulo Art Biennial in October 1983, with five other young fellow sculptors: Tony Cragg, Richard Deacon, Anish Kapoor, Alison Wilding and Bill Woodrow. They were at the forefront of young British sculpture, some of the highlights of that decade.

Gormley's contribution was a work in three pieces, *Three Bodies* (1981), comprised of a life-sized lead and fibreglass shark, rock and pumpkin.

> THREE BODIES, 1981

linha de frente da jovem escultura britânica, um dos pontos altos daquela década.

A produção de Gormley foi representada por meio de uma obra composta por três peças, *Três Corpos*, de 1981. Um tubarão, uma rocha e uma abóbora realizados em escala real em chumbo e fibra de vidro. Mesmo numa edição da Bienal, em que centenas de trabalhos e artistas se espalham por um pavilhão de quase 30 mil metros quadrados, o espaço reservado a Gormley lograva chamar atenção, o que não quer dizer pouco. (O artista provavelmente nunca soube disso, afinal, como alguém pode saber a reação despertada por seu trabalho em públicos distantes? De um modo geral, as notícias sobre recepções de trabalhos artísticos são decepcionantes, sobretudo quando expostos em mostras monumentais.

A sobriedade do resultado obtido, a tonalidade cinza escura do chumbo que recobria as três peças depositadas no chão igualmente cinza e cheio de cicatrizes, fruto de sua manutenção precária, contribuía para a produção do silêncio que as permeava, tornando o ambiente um espaço de circunspecção em contraste com o alarido geral ou mesmo com seus outros colegas de sala. Visitar o setor reservado à obra de Antony Gormley era deparar-se com um enigma, como se símbolos flutuassem pelos três volumes enfaticamente sólidos sem, contudo, se esclarecerem. Animal, mineral, vegetal; peixe, pedra, fruta; deslocamento, imobilidade, crescimento, a tendência à classificação era inevitável e ainda assim não se resolvia, pois o tubarão, como um cadáver estendido lateralmente sobre o chão, não mais deslizaria e se arremeteria voluptuosamente sobre seus alvos, como é de sua natureza; a pedra irresoluta na sua postura

Even in the Biennial exhibition, where hundreds of works and artists were spread throughout an almost thirty-thousand square metre exhibition hall, the room reserved for Gormley successfully stood out, which is no mean feat. (He probably never knew; how could he know the reactions aroused by his work in a distant land, after all? Generally, news on how artworks are regarded by the public are disappointing, especially when exhibited in monumental shows.)

The sobriety of the result – the dark grey tone of lead covering the three pieces, full of traces of a rough life, placed on the equally grey floor – contributed to the silence that permeated them, making the environment a space for calm consideration in contrast with the general fuss or even with the work of the other artists in the same room. Visiting the area reserved for Gormley's work was the same as facing an enigma, as if symbols fluctuated through the three emphatically solid volumes but did not make themselves obvious. Animal, mineral, plant; fish, stone, fruit; displacement, immobility, growth: the tendency to classify was inevitable and yet could not be resolved. The shark, like a corpse lying sideways on the floor, would no longer glide and lasciviously attack its targets, as is its nature. The irresolute stone lay in its hieratic posture with mineral indifference for vital murmurs, or, in the words of Chico Buarque de Holanda 'as if the dilated rock was a concentration of times.' The pumpkin, with its great dimensions, appeared to have reached full growth, a thin line separating it from the final distension and fraying of the skin and its retraction toward rot. Three distinct bodies,

hierática, com a indiferença típica pelo bulício vital característico aos minerais, ou, no dizer de Chico Buarque de Holanda, "como se a rocha dilatada fosse uma concentração de tempos"; a abóbora, com suas dimensões, sugeria haver atingido a plenitude de seu crescimento, a linha tênue que a separa da distensão final e esgarçamento da pele e a retração em direção ao apodrecimento. Três corpos distintos, concernentes a três dos quatro elementos existentes, cada qual dotado de uma potência de movimento, um interior de onde emana um impulso capaz de animá-los a pulsões totalmente distintas, ainda que, à maneira de demonstração da lei comum a que estavam submetidos, possuíssem a mesma pele sombria e reluzente.

A pele sombria e reluzente de cada corpo trazia ainda um dado intrigante: o desenho regular das linhas de solda, responsáveis pelas emendas das partes de cada peça. No que se refere às esculturas, essas linhas, correspondentes às partes do processo de moldagem, costumam desaparecer por meio de polimento e aplicação de pátinas. Deixá-las, como foi o caso, trouxe a lembrança de cascos de navios e submarinos, as chapas de metal recurvadas e soldadas ao redor de um oco. A nitidez das linhas das peças que compunham *Três Corpos* deslocava o caráter figurativo em favor do processo construtivo, ao mesmo tempo em que aludia ao esforço de abraçar um interior carregado de energia, como se a forma de cada um dos corpos fosse o produto de um momento, uma condensação de matéria eventualmente efêmera, passível de se desagregar no instante seguinte; como se as moléculas e átomos, em sequência a uma coesão momentânea, prosseguissem em seus ritmos e velocidades próprios, dispersando-se pelo espaço afora.

related to three of the four elements, each having a different power of motion, an interior from which emanated an impulse capable of animating them into totally distinct impulses, even though – in the manner of demonstrating the common law to which they were subjected – they had the same dark, shiny skin.

This skin of each of the bodies bore an intriguing character: regular patterns of lines formed by welding the sculpture's different parts. Normally such lines, corresponding to elements of the moulding process, disappear through polishing and application of patina. In this case, leaving them untouched made them resemble ship hulls and submarines, metal sheets bent around empty spaces. The sharp lines of the pieces forming three bodies displaced the figurative in favour of a constructive process whilst simultaneously alluding to an inner space full of energy, as if the shape of each body was the product of a moment, an eventually ephemeral condensation of matter, likely to crumble in the next instant; as if the molecules and atoms, following a momentary cohesion, proceeded at their own paces and speeds, dispersing into space.

NOTES ON THE BODY

From the evanescence and concreteness of a recent work to the concreteness and evanescence of a work made just over thirty years ago, Gormley focuses on discussing the relationship between body and space, noting that at the end of the day we are a centre of force, an energy focus, a vortex driving us out of ourselves in permanent expansion. Although the body is the carrier of this energy focus, it nonetheless goes

NOTAS SOBRE O CORPO

Da evanescência e concretude de dois trabalhos recentes à concretude e evanescência de um trabalho produzido há pouco mais de trintas anos, Antony Gormely concentrou-se em discutir a relação entre corpo e espaço, assinalando que, ao fim e ao cabo, somos um centro de força, um ponto de energia, um vórtice que nos impele para fora de nós, em expansão permanente. Embora o corpo seja o habitáculo desse ponto de energia, é verdade que ele a ultrapassa, encontrando logo em seguida a roupa, depois a arquitetura, depois a cidade, e assim por diante.

Uma obra extensa e singularmente coerente, com o propósito de afirmar o fluxo de energia mútua entre nós e entre nós e tudo aquilo que nos rodeia. Um recado eloquente sobre a necessidade de não confundirmos nosso limite com os limites visíveis dos nossos corpos, uma vez que tudo está em movimento, a começar pelo fato, lembrado pelo artista numa palestra recente, de estarmos pousados sobre uma esfera que gira em torno de seu próprio eixo na estonteante velocidade de 1.670 km/h, que gira também ao redor do sol, a 108 mil km/h, o que é pouco se comparado à velocidade de rotação galáctica de 792 mil km/h da Via Láctea, ou a velocidade de 1.404 mil km/h com que estamos nos movendo em direção da constelação de Leão, devido à expansão do universo.

Para tocar diretamente o nervo da questão, de forma clara e insofismável, o artista produziu e vem produzindo uma incontável coleção de figuras humanas extraídas de seu próprio corpo, o que não quer dizer que venha realizando autorretratos. Gormley jamais pretendeu divulgar-se; nunca fez uso de seu trabalho para referir a si mesmo, mas a todos. Num mundo onde a ordem geral é o jogo de imagens e reflexos, o esvaziamento progressivo de experiências, sua argumentação pode ser resumida em suas palavras:

> *Estou tratando de lidar com o que significa estar vivo. Usando minha própria existência como instrumento*[1]

O modo que ele encontra para escapar é assumindo um caráter performático para várias de suas realizações, envolvendo-se em bandagens excessivas quando do processo de moldagens, distanciando-se de si próprio, de suas peculiaridades, mas não da condição humana que ele, respeitosamente, compartilha com todos nós.

beyond it, soon meeting the clothes, then the architecture, the city, and so on.

Gormley's is an extensive and uniquely consistent practice, aiming at the affirmation of a mutual energy flow between us and everything around us. An eloquent message about the need to not mistake our limits with the visible limits of our own bodies, since everything is in motion, starting with the fact that, as Gormley reminded the audience during a recent lecture, we are on a sphere rotating around its own axis at the breakneck speed of 1,670 km/h and around the Sun at 108,000 km/h, which is little compared to the galactic rotation speed of 792,000 km/h of the Milky Way, or the 1,404,000 km/h at which we are moving in the direction of the Leo constellation, as a result of the expansion of the universe.

To touch the core of the issue, clearly and indisputably, the artist continues to produce a collection of countless human figures moulded on his own body, which does not mean that he is making self-portraits. Gormley never intended to promote himself; he never used his own work to refer to himself, but rather to everyone. In a world where the dominant order is a game of images and reflections – a progressive emptying of experiences – his argument can be summed up in his own words:

> *I'm trying to use my own existence as an instrument to explore the conditions and what it means to be alive.*[1]

He manages to escape by taking on a performative character in many of his achievements, wrapping himself in an excessive amount of bandages when in the moulding process, distancing himself from himself, from his own peculiarities but not from the human condition, which he respectfully shares with all of us.

NOTA:

1 Antony Gormley apud NAIRNE, Sandy. *Art now*: interviews with modern artists. Nova Iorque: Continuum International Publishing Group, 2002. p. 8.

NOTE:

1 GORMLEY, Antony. In NAIRNE, Sandy. *Art Now: Interviews with Modern Artists*. New York and London: Continuum International Publishing Group, 2002. p. 8.

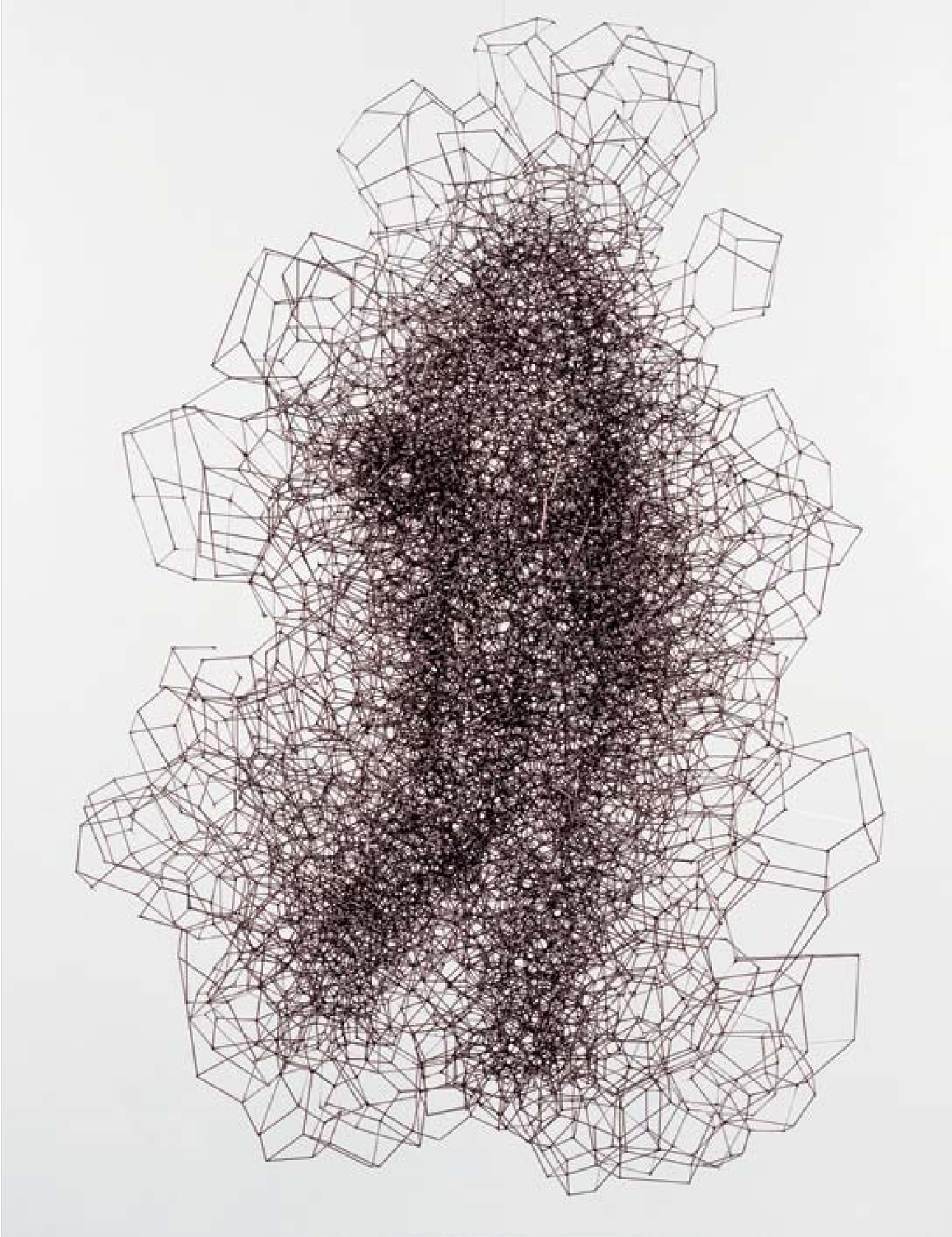
OBRAS SELECIONADAS
SELECTED WORKS

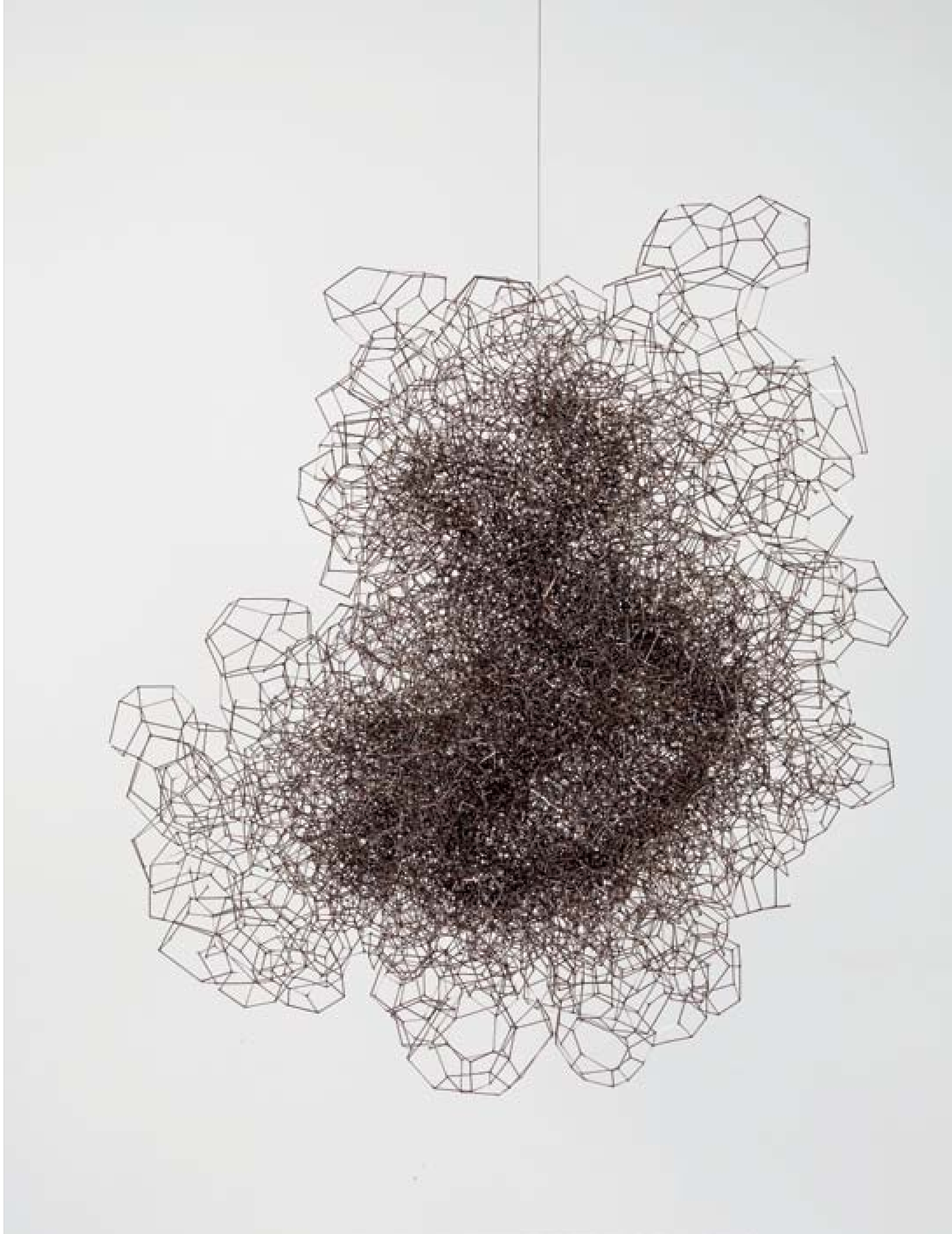
> **FLOOR**, 1981

> **FLESH**, 1990

< **AMAZONIAN FIELD**, 1992
Vista da instalação | Installation view,
Royal Academy of Arts,
Londres | London, 2009

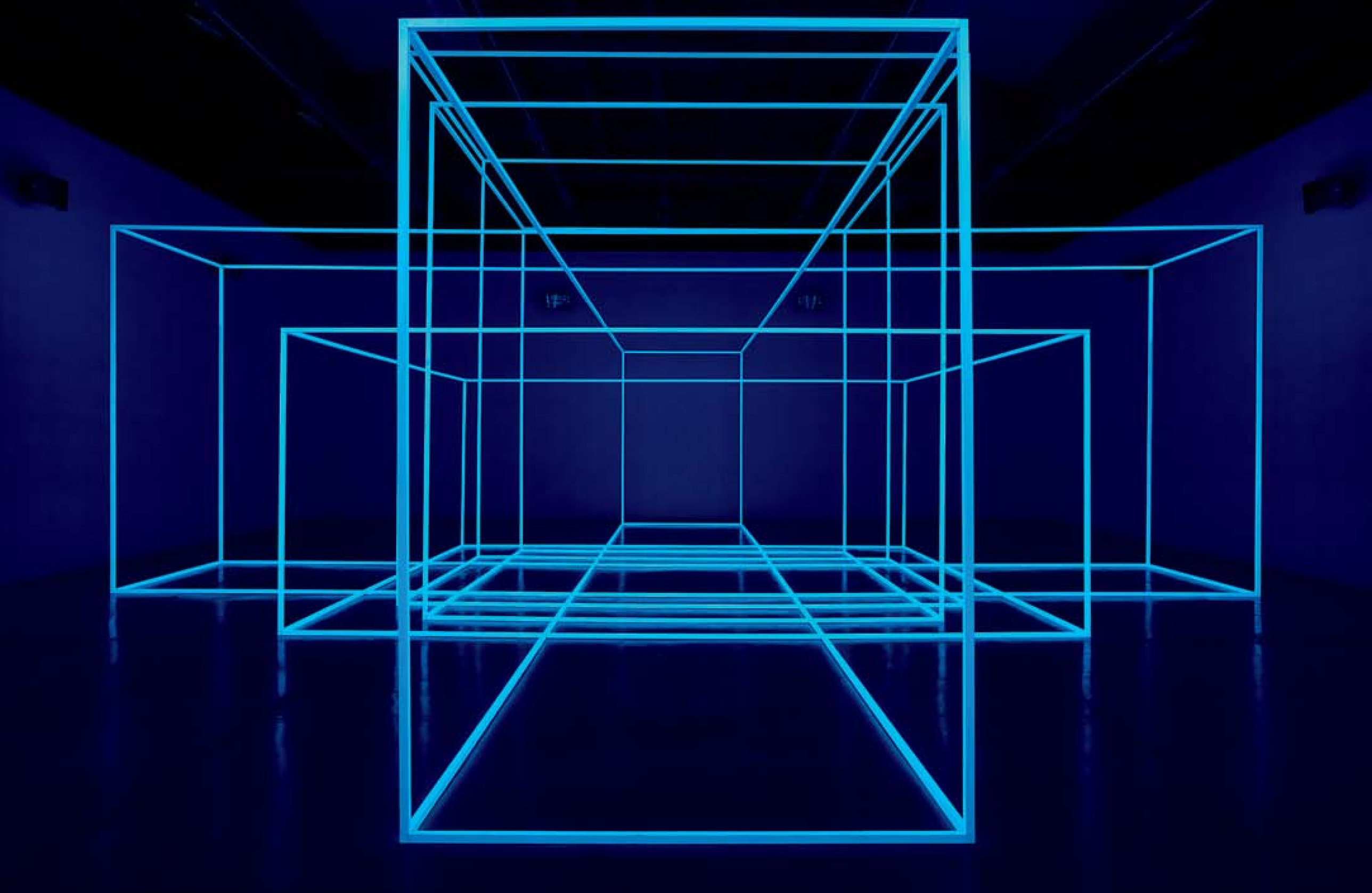
> **FERMENT**, 2007





> DRIFT III, 2008

> MOTHERS' PRIDE III, 2007



PASSENGER
CARS ONLY

< p. 88 - 91
BREATHING ROOM II, 2010
Vista da instalação | Installation view,
Sean Kelly Gallery, Nova Iorque | New York

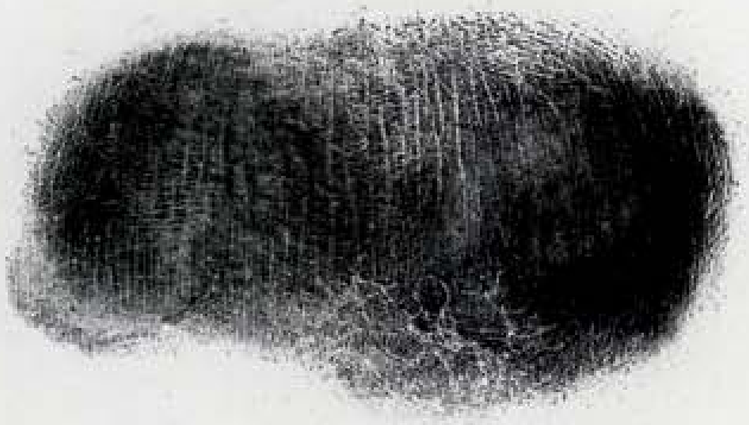
< p. 92 - 93
CRITICAL MASS II, 1995
Vista da instalação | Installation view,
Kunsthaus Bregenz, Áustria | Austria, 2009

< p. 94 - 97
HORIZONTE DE EVENTOS [EVENT HORIZON], 2007
Vista da instalação | Installation view,
Nova Iorque | New York, 2010

> **LOSS**, 2006

> p. 100 - 101
SUM, 2012

BODY AND SOUL



> **BODY AND SOUL**, 1990
da esquerda para a direita
from left to right
IV, IX, VIII, VII,
III, II, I, VI
V

MODELOS
MODELS

ANGEL OF THE NORTH, 1996
< Escala do modelo 1:20 | 1:20 scale model, 1995
> Instalação permanente | Permanent installation
Gateshead, Inglaterra | England

MODELOS | MODELS, 2011

> PROJECT

> p. 124
da esquerda para a direita
from left to right
SPRAWL
SPREAD
IMPLEMENT
KNOT

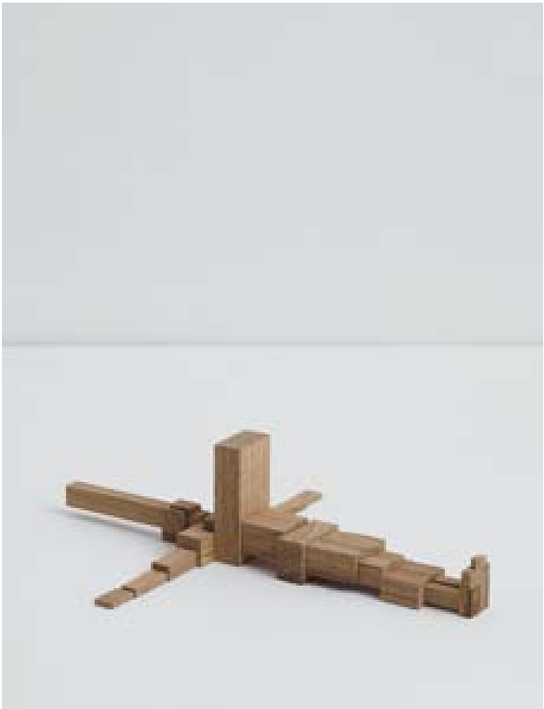
> p. 125
da esquerda para a direita
from left to right
BUTT
BUNCH
SHOW
SIGN

> p. 126
CUMULATE (1, 2, 3)
STALL (2, 1)

> p. 127
ABSTRACT (2, 1)
FUSE (4, 3, 2, 1)

> p. 128
STUMP (1, 2, 3)
SHIFT (1, 3, 2)

> p. 129
LIMN (1, 2)
SNOOK (1, 2)



SPACE STATION, 2007

< Vista da instalacão | Installation view, Hayward Gallery, Londres | London

> Modelo de SLS | SLS model

> Modelo em poliestireno | Polystyrene model

EXPOSURE, 2010
< Instalação permanente
Permanent installation, Lelystad,
Holanda | The Netherlands
> Molde de gesso | Plaster cast, 2005
> Modelo | Model, 2008

< p. 134-135
FIRMAMENT, 2008
Vista da instalação | Installation view
White Cube, Mason's Yard,
Londres | London

< **FIRMAMENT IV**, 2010
Vista da instalação | Installation view
Anna Schwartz Gallery, Sydney

> Modelo final SLS | Final SLS model, 2009

< HABITAT (ANCHORAGE), 2010
Instalacão permanente
Permanent installation,
Anchorage Museum at the
Rasmuson Center, Alaska

> Modelo final de SLS
Final SLS model, 2009

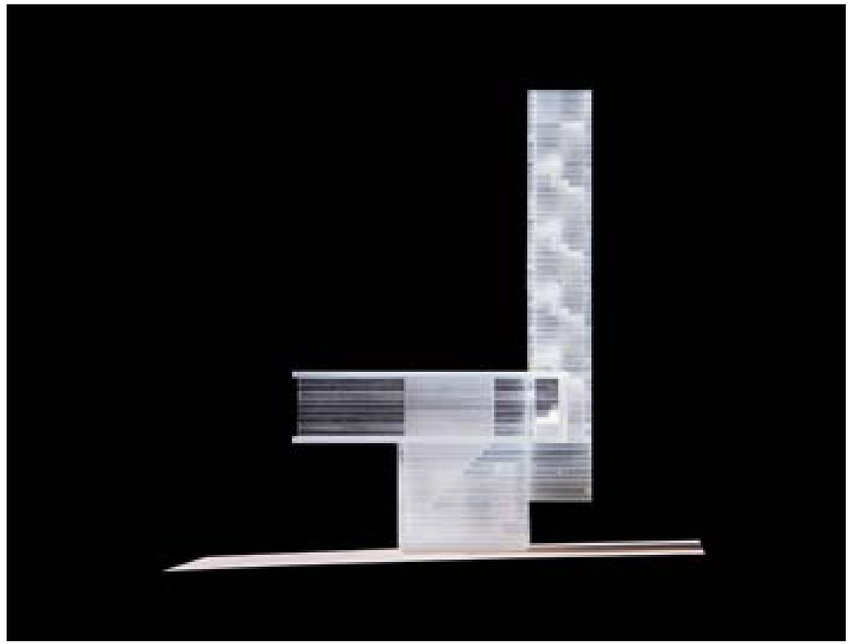
> **BOX**, 2000
Entalhe | Carving

> **BUILDING**, 2009
Modelo | Model

< **NIGHT** , 2008
Modelo | Model 1

< **HABITAT**, 2009
Modelo em poliestireno
Polystyrene model

MIND-BODY COLUMN, 2000
< Vista da instalação | Installation view
Garden City, Osaka
> Modelo | Model, 1996



< David Chipperfield & Antony Gormley
A SCULPTURE FOR THE SUBJECTIVE EXPERIENCE OF ARCHITECTURE, 2008
Kivik Art 08, Kivik Art Centre, Kivik, Suécia | Sweden

> **KIVIK**
Modelo em escala 1:100
1:100 scale model

O QUE QUER A ESCULTURA: SITUANDO ANTONY GORMLEY

WHAT SCULPTURE WANTS: PLACING ANTONY GORMLEY

— W.J.T.MITCHELL

A continuação no século XX de um tratamento tradicional da figura humana não é tratada nestas páginas...
– Rosalind Krauss, *Caminhos da escultura moderna*

Escultura: a concretização da verdade do Ser em seu trabalho de instituir lugares.
– Martin Heidegger, *A arte e o espaço*

É inegável que foi a partir do homem, como modelo perfeito, que as estátuas e esculturas [...] foram primeiramente derivadas.
– Giorgio Vasari, *Vidas dos artistas*

The continuation into the twentieth century of a traditional treatment of the human figure is not given a place in these pages...
– Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*

Sculpture: the embodiment of the truth of Being in its work of instituting places.
– Martin Heidegger, *Art and Space*

It is undeniable that from man, as from a perfect model, statues and pieces of sculpture [...] were first derived.
– Giorgio Vasari, *Lives of the Artists*

A escultura é a mais antiga, conservadora e difícil das expressões artísticas. "O material que Deus usou para fazer o primeiro homem foi o barro", observa Vasari,[1] e o resultado foi um autorretrato escultural notoriamente rebelde, uma vez que Deus se tomou como modelo e formou Adão (ou Adão e

Sculpture is the most ancient, conservative and intractable of the media. 'The material in which God worked to fashion the first man was a lump of clay', notes Vasari,[1] and the result was a notoriously rebellious sculptural self-portrait, since God took himself as the model and formed Adam

Eva, juntos) "à sua imagem". O resto da história é conhecido. Deus sopra a vida nas figuras de barro. Elas possuem mentes próprias, que se rebelam contra seu criador e são punidas por isso, sendo condenadas a deixar seu lar paradisíaco e a trabalhar por toda a vida, apenas para morrer e voltar para a matéria disforme da qual surgiram. Variações deste mito aparecem em muitas culturas e materiais: a criação do homem a partir do barro, em Prometeu; o golem judaico; as estatuetas de barro animadas pelo Grande Espírito, na lenda hopi; Pigmalião se apaixonando por sua própria estátua; "o Prometeu moderno", Dr. Frankenstein, que usa cadáveres como material para suas criaturas rebeldes; os humanoides metálicos da ficção científica contemporânea, as criaturas "pós-humanas" conhecidas como robôs e ciborgues.

Há um processo circular nestas narrativas. O homem é ao mesmo tempo objeto esculpido e escultor; tanto criado a partir de imagens esculpidas quanto criador destas. Deus introduz o homem e outras criaturas no mundo por meio da arte da escultura. Então, o homem traz a escultura (e os deuses) ao mundo, criando imagens materiais de si e de outras criaturas. O momento perigoso é invariavelmente associado com a animação, quando o objeto esculpido assume "vida própria" – quando este começa a falar, se mover, respirar, adquirir consciência, agir por conta própria ou (simplesmente) quando as pessoas começam a acreditar que o objeto esculpido pode fazer estas coisas, e a projetar vida neles. O deus do monoteísmo, a divindade do judaísmo, cristianismo e islamismo, compreende que fazer imagens, em si, é uma questão perigosa e estabelece uma proibição absoluta disto:

(or Adam and Eve together) 'in his image'. You know the rest of the story. God breathes life into the clay figures. They have minds of their own, rebel against their creator, and are punished for it by being condemned to leave their paradisal home and work all their lives, only to die and return to the shapeless matter from which they emerged. Variations of this myth appear in many cultures and materials: Prometheus' creation of man from clay; the Jewish Golem; the clay statuettes animated by the Great Spirit in Hopi legend; Pygmalion falling in love with his own statue; 'the modern Prometheus', Dr Frankenstein, who uses dead bodies as material for his rebellious creatures; the metallic humanoids of contemporary science fiction, the 'post-human' creatures known as robots and cyborgs.

There is a circular process at work in these narratives. Man is both the sculpted object and the sculpting agent, both created as and creator of sculpted images. God introduces man and other creatures into the world by means of the art of sculpture. Then man brings sculpture (and gods) into the world by creating material images of himself and other creatures. The dangerous moment is invariably associated with animation, when the sculpted object takes on 'a life of its own' – when it begins to speak, move, breathe, acquire consciousness, act on its own or (most simply) when people begin to believe that the sculpted object can do these things, and to project life into them. The god of monotheism, the deity of Judaism, Christianity and Islam, understands that image-making as such is a dangerous business and establishes an absolute prohibition on it:

< **TOTAL STRANGERS**, 1996
Vista da instalacão | Installation view,
Koelnischer Kunstverein
Colônia | Cologne, 1997

Não farás para ti imagem de escultura, nem alguma semelhança do que há em cima, nos céus, nem embaixo, na terra, nem nas águas debaixo da terra: Não te encurvarás a elas nem as servirás; porque eu, o Senhor teu Deus, sou Deus zeloso, que visito a iniquidade dos pais nos filhos até a terceira e quarta geração daqueles que me odeiam.[2]

Vasari entendia que esta proibição significava problema para as artes, especialmente para a arte da escultura. Então ele recorre a um discernimento familiar: "Era a adoração às estátuas, e não a confecção destas, que era perversamente pecaminosa."[3] Vasari, então, cita os precedentes habituais: "A arte do desenho e da escultura, em todos os tipos de metal, assim como em mármore, foi ensinada por Deus [...]. Eles fizeram os dois querubins de ouro, os castiçais e o véu e as bainhas das vestes sacerdotais, todos os belos moldes para o Tabernáculo."[4] Vasari evita a questão das imagens da forma humana e ignora (como deve) a linguagem clara do Segundo Mandamento, que proíbe "a confecção" de estátuas, não apenas o culto destas.

O Segundo Mandamento parece supor um princípio um tanto ambíguo em relação à confecção de imagens: se é permitido aos seres humanos que façam estátuas ou imagens de qualquer tipo, as imagens, mais cedo ou mais tarde, assumem uma vida própria e, finalmente, tornam-se objetos de culto. É melhor interromper este processo em sua origem ou insistir em artes que recusem qualquer tipo de confecção de imagem, retratação ou representação, artes de pura ornamentação ou abstração. A escultura, especialmente aquela do tipo modelada a partir do corpo humano, não é apenas a primeira, mas a mais perigosa das artes. Ela eleva impiamente

Thou shalt not make unto thee any graven i mage, or any likeness of any thing that is in heaven above, or that is in the earth beneath, or that is in the water under the earth: Thou shalt not bow down thyself to them, nor serve them: for I the Lord thy God am a jealous God, visiting the iniquity of the fathers upon the children unto the third and fourth generations of them that hate me.[2]

Vasari understood that this prohibition spelled trouble for the arts, and especially the art of sculpture. So he resorts to a familiar distinction: 'It was the worship given to statues, not the making of them, which was wickedly sinful'.[3] Vasari then cites the usual precedents: 'The art of design and of sculpture, in all kinds of metal as well as marble, was taught by God [...] They made the two golden cherubim, the candlesticks and the veil, and the hems of the sacerdotal vestments, all the beautiful casts for the Tabernacle.'[4] Vasari finesses the question of images of the human form and ignores (as he must) the clear language of the Second Commandment, which prohibits 'the making' of statues as such, not just the worship of them.

The Second Commandment seems to presume a 'slippery slope' principle of image-making: if one allows human beings to make statues or images of any kind, the images will sooner or later take on a life of their own and ultimately become objects of worship. Better to stop the whole process at its origin or insist on arts that refuse all image-making, figuration or representation, arts of pure ornamentation or abstraction. Sculpture,

a imagem humana ao *status* de deus, reifica homens mortais como ídolos imortais e transforma o espírito em matéria morta, degradando-o.

Às vezes parece, então, que a escultura atinge sua verdadeira vocação não quando é erguida, mas quando é posta abaixo. Adão não tem só os pés de barro, mas seu corpo inteiro é feito de um material frágil, biodegradável; ele é construído para ser derrubado. As estátuas, como Antony Gormley observou (e demonstrou em sua obra recente), podem assumir mais força caso pareçam abandonadas ou "depostas": "mesmo uma estátua deposta tem sentido, potência e relevância."[5] De fato, Shelley, em "Ozymandias", sugere que a escultura monumental encontra sua verdadeira vocação quando está em ruínas, e sua frase prepotente, "Contemplai minhas obras, ó poderosos, e desesperai-vos", assume um novo significado, precisamente o oposto da intenção original.

Avancemos agora para o dia de hoje, quando esses tabus arcaicos e míticos na escultura parecem, na melhor das hipóteses, uma memória fraca e distante. Que lugar a escultura tem no sistema contemporâneo de artes? Terá sido esta – junto com a fotografia, a pintura, a colagem e os meios técnicos – engolida pela arte mais abrangente do espetáculo, da exposição, da instalação e da ambientação, uma *mediascape* (paisagem midiática) de imagens infinitamente maleáveis e desmaterializadas? Ou tem ela um papel característico a desempenhar, como um meio específico ligado com sua história incomensuravelmente longa e profunda? Qual papel a escultura, mais especificamente aquela orientada para o corpo humano, tem a desempenhar em nosso tempo?

especially the kind modeled on the human body, is not only the first but the most dangerous of the arts. It impiously elevates the human image to the status of a god, reifies mortal men into immortal idols and degrades spirit into dead matter.

Sometimes it seems, then, as if sculpture achieves its truest vocation not when it is erected but when it is pulled down. Adam has not only feet of clay but an entire body made of fragile, biodegradable material; he is built to fall. Statues, as Antony Gormley has observed (and demonstrated in his recent work) may take on more force if they look abandoned or 'deposed': 'even a deposed statue has meaning, potency, and relevance.'[5] Indeed, Shelley's 'Ozymandias' suggests that monumental sculpture finds its truest vocation when the statue is in ruins, and its boastful inscription 'Look on my works, ye Mighty and despair' takes on a new meaning, precisely the opposite of the original intention.

Let us fast forward now to the present day, when these archaic and mythical taboos on sculpture seem at best a faint and distant memory. What place does sculpture have in the contemporary system of the arts? Has it been swallowed up, along with photography, painting, collage and technical media into an overarching art of spectacle, of display, installation and environmental design, a media-scape of infinitely malleable and de-materialised images? Or does it have a distinctive role to play as a specific medium linked with its immeasurably long and deep history? What role, more specifically, does sculpture oriented towards the human body have to play in our time?

Certamente a escultura desempenhou um papel fundamental no desenvolvimento do modernismo e pós-modernismo artístico. Cada movimento abstrato na pintura moderna teve a sua contrapartida na escultura. A escultura minimalista e o *readymade* se atreveram a desafiar a pintura em sua busca pela supremacia na negação da figuração e da representação. A escultura na década de 1960 expressou preocupações, como o artista Robert Morris colocou, "não só distintas, mas hostis às da pintura".[6] A pintura, como o crítico Michael Fried lamentou, começou a ser "objetificada",[7] afirmando sua presença física tridimensional no espaço real, ou a se tornar algo como armários para o armazenamento de mais objetos de manipulação tridimensional.

Mas a escultura, se obedecer ao imperativo modernista de Fried (exemplificado por David Smith e Anthony Caro) da virtualidade, da opticidade e do significado gestual e da autonomia antiteatral, ou afirmando-se no que a crítica de arte Rosalind Krauss chamou de seu "campo expandido ou ampliado", tem ainda parecido, para muitos, uma espécie de arte sem lar. Será que ela pertence a um jardim de esculturas? A uma ala especial do museu? Tão próxima de um monumento arquitetônico, como uma guarnição de salsa é próxima de um assado? Um ornamento para a praça pública, como um adereço invisível, como o trabalho típico da "arte pública"? Uma barreira ou obstrução, como o *Tilted Arc* (1981), de Richard Serra? Ou na natureza, um monumento desaparecido, como o *Spiral Jetty* (1970), de Robert Smithson?

A questão do local, da localização ou da posição sempre foi uma questão fundamental para a escultura. Ao contrário da pintura, ela normalmente não carrega uma moldura consigo, sendo assim

Certainly sculpture played a key role in the unfolding of artistic Modernism and Postmodernism. Every abstract movement in modern painting had its sculptural counterpart. Minimalist sculpture and the readymade even dared to challenge painting in its quest for supremacy in the negation of figuration and representation. Sculpture in the 1960s expressed concerns, as the artist Robert Morris put it, 'not only distinct but hostile to those of painting'.[6] Paintings, as critic Michael Fried lamented, began to take on 'object-hood',[7] asserting their three-dimensional physical presence in real space, or becoming themselves something like cabinets for the storage of more objects of three-dimensional manipulation.

But sculpture, whether it obeyed Fried's Modernist imperative (exemplified by David Smith and Anthony Caro) of virtuality, opticality, gestural significance and anti-theatrical autonomy, or asserted itself in what art critic Rosalind Krauss called its 'expanded field', has still seemed to many a kind of homeless art. Does it belong in a sculpture garden? A special wing of the museum? Next to an architectural monument like the parsley garnish next to a roast? An ornament to the public plaza, as an invisible prop like the typical work of 'public art'? An obtrusive barrier like Richard Serra's *Tilted Arc* (1981)? Or off in the wilderness, a disappeared monument, like Robert Smithson's *Spiral Jetty* (1970)?

The question of place, site or location has always been a central issue for sculpture. Unlike painting, it normally does not carry its frame with it, and is thus much more sensitive to

< Richard Serra, **TITLE ARC**, 1981
Vista da instalação | Installation view,
Federal Office Plaza, Nova Iorque, New York
Posteriormente removida | Later removed

> Robert Smithson, **SPIRAL JETTY**, 1970
Great Salt Lake, Utah

mais sensível a questões de posicionamento. Não projeta um espaço virtual, abrindo uma janela para a imensidão como (digamos) a pintura de paisagem o faz; a escultura *preenche* o espaço, entra e ocupa um lugar, impondo-se a este ou modificando-o. Ela corre o risco de fracassar em duas frentes, sendo demasiado impositiva (Serra) ou passiva em excesso (a estátua servindo como poleiro para pombos). Parece existir um lugar ideal, um meio-termo, uma utopia para a escultura, percebida na noção de *genius loci*, o espírito do lugar incorporado na figura escultural que parece pertencer a um lugar, para expressar seu ser interior, e para "ativar" o lugar ao encarnar o seu caráter especial.[8]

Mas esta noção de escultura enraizada em um lugar específico, organicamente ligada com o seu local, parece ser um resíduo arcaico e nostálgico, talvez apropriado para uma sociedade primitiva, sedentária, profundamente ligada à terra. Isso cheira a misticismo heideggeriano, de clareiras na natureza, "a liberação de lugares em que um deus aparece",[9] como quando a dríade, ou espírito da árvore, é "liberta" de sua prisão pelo escultor, que entalha uma figura no tronco. Que aplicação possível poderia ter na cultura moderna, apanhada em vórtices de mobilidade, fluxo e comunicação global instantânea? Qual é o lugar da escultura – especialmente a escultura focada no corpo humano – hoje?

A escultura de Antony Gormley constitui uma profunda reflexão sobre escultura e lugar, entendida no sentido mais amplo possível. "Lugar" inclui locais tanto físicos quanto institucionais, a localização cultural da escultura entre as artes e a mídia, bem como sua colocação no espaço real. Também designa o trabalho de escultura em si como um lugar ou espaço, um local específico que ocupa

issues of placement. It does not project a virtual space, opening a window into immensity as (say) landscape painting does; it *takes up* space, moves in and occupies a site, obtruding on it or changing it. It risks failure on two fronts, by being too obtrusive (Serra) or too passive (the statue as perch for pigeons). There seems to be an ideal middle place, a Utopia for sculpture, hinted at in the notion of the *genius loci*, the spirit of place embodied in the sculptural figure that seems to belong to a place, to express its inner being, and to 'activate' the place by incarnating its special character.[8]

But this notion of sculpture as rooted in a specific place, organically connected with its site, seems like an archaic and nostalgic residue, perhaps appropriate for a primitive, sedentary society, deeply connected to the land. It reeks of Heideggerean mysticism, of clearings in the wilderness, 'the release of places at which a god appears',[9] as when the dryad or tree spirit is 'released' from its prison by the sculptor who carves a figure from the trunk. What possible application could it have for modern cultures caught up in vortices of mobility, flow and instantaneous global communication? What is the place of sculpture – especially sculpture focused on the human body – today?

Antony Gormley's sculpture constitutes a profound reflection on sculpture and place, understood in the broadest possible sense. 'Place' includes both physical and institutional sites, the cultural location of sculpture among the arts and media as well as its placement in real space. It also designates the sculptural work itself as a place or space, a specific site

ou "desloca" certo volume, abrindo um buraco ou paisagem corporal, um interior mais ou menos distinguível de um exterior. Como Heidegger coloca, "as coisas em si são lugares, e não apenas pertencem a um lugar."[10] Isso é especialmente verdade quando a *coisa* é um corpo humano ou uma representação escultórica deste. O corpo humano é o lugar mais densamente carregado em nossa experiência. É uma prisão inescapável e o portal para todas as fugas concebíveis da fantasia.

O trabalho de Gormley aborda o problema de espaço, levantando a questão de "o que quer a escultura" – o que esta deseja ou anseia e também o que *falta* a esta – no nosso tempo, e (como é discutido mais tarde) em qualquer tempo. O que a escultura quer é um lugar para ficar, um local, uma localização, literal e figurativamente falando, e o trabalho de Gormley nos dá uma profunda expressão deste anseio por espaço. Assim como o corpo humano nu, que é o primeiro modelo para a – e objeto da – escultura, ela é um andarilho sem lar, um exilado da utopia edênica, onde era o gênio do lugar, e em si o lar que nunca pôde abandonar completamente. A escultura deseja um lugar para ser e ser um lugar.

Estas observações inicialmente parecem estar fora de sintonia com o pensamento contemporâneo sobre as artes em pelo menos duas frentes. Em primeiro lugar, a atribuição de desejos a um meio e as imagens específicas que aparecem dentro dela parecem um flerte com o animismo ou totemismo, a personificação de objetos inanimados e todo um conjunto de práticas (o meio) em que estes objetos são produzidos.[11] Em segundo lugar, a sugestão de que existe um conjunto transcendental – ou pelo menos perene – de problemas associados ao meio da escultura parece um lapso no formalismo

that occupies or 'displaces' a certain volume, opening a hollow or bodyscape, an interior more or less distinguishable from an exterior. As Heidegger puts it, 'things themselves are places and do not merely belong to a place.'[10] This is especially true when the *thing* is a human body or a sculptural representation of it. The human body is the most highly charged place in our experience. It is an inescapable prison and the portal to every conceivable flight of fantasy.

Gormley's work comes at the problem of space by raising the question of 'what sculpture wants' – that is, both what it desires or longs for, and what it *lacks* – in our time, and (as is argued later) in any time whatsoever. What sculpture wants is a place to stand, a site, a location both literally and figuratively, and Gormley's work provides a profound expression of this longing for space. Like the naked human body which is the first model for and object of sculpture, it is both a homeless wanderer, an exile from the Edenic Utopia where it was the genius of the place, and itself the home that it can never completely abandon. Sculpture wants both a place to be, and to be a place.

These remarks initially appear to be out of step with contemporary thinking about the arts on at least two fronts. First, the attribution of desires to a medium and the specific images that appear within it, seems like a flirtation with animism or totemism, the personification of inanimate objects and the entire set of practices (the medium) in which those objects are produced.[11] Second, the suggestion that there is a transcendental or at least abiding set of problems associated with the medium of

> **STAND**, 1997

histórico. No entanto, é somente ao arriscar uma exploração das condições profundamente permanentes de um meio artístico que nós podemos esperar especificar suas modulações históricas com alguma precisão.[12] Somente ao explorar a atribuição humana do agir, da aura, da pessoalidade e da animacidade de objetos artificiais podemos ter esperança de compreender esses objetos, os meios nos quais aparecem e os efeitos que têm sobre aqueles que os observam.

sculpture, seems like a lapse into a historical formalism. However, it is only by risking an exploration of the deeply abiding conditions of an artistic medium that we can hope to specify its historical modulations with any precision.[12] Only by exploring the human attribution of agency, aura, personhood and animacy to artificial objects can we hope to understand those objects, the media in which they appear, and the effects they have on beholders.

ESTÁTUAS: A ESCULTURA COMO LUGAR

Estátua s.f. [lat.] statua. sta- *raiz de olhar [...] 1. A representação de um ser vivo esculpido, moldado ou fundido em mármore, metal, gesso ou materiais semelhantes; esp. retratando uma divindade, personagem alegórico, ou pessoa eminente, geralmente em tamanho real. Também símile, como em silêncio ou ausência de movimento ou sentimento.*

– Traduzido do Dicionário Oxford de Inglês

STATUES: SCULPTURE AS PLACE

Statue n. L. statua, f. sta-, *root of* stare *to stand [...] 1. A representation in the round of a living being, sculptured, moulded, or cast in marble, metal, plaster or the like materials; esp. a figure of a deity, allegorical personage, or eminent person, usually of life-size proportions. Also* transf. *and* similitave, *as a type of silence or absence of movement or feeling.*

– Oxford English Dictionary

A importância de Gormley começa com sua insistência em considerar o corpo humano – mais especificamente seu próprio corpo – seu tema principal. Isso pode parecer tão óbvio que não necessita atenção. Mas é, do ponto de vista do pensamento avançado e sofisticado no mundo da arte no limiar do século XXI, algo como um gesto polêmico. Durante todo um século, a escultura mais importante tem sido mais ou menos abstrata, tornando o corpo humano um objeto a ser deformado, extraído, desconstruído, fragmentado ou mutilado. Não há mais o corpo "humano": há o corpo definido por gênero, o corpo

Gormley's importance begins with his insistence on taking the human body – specifically his own body – as his principal subject matter. This may seem so obvious as to require no notice. But it is, from the standpoint of advanced, sophisticated thinking in the art world at the threshold of the twenty-first century, something like a polemical gesture. For an entire century, the most important sculpture has been more or less abstract, rendering the human body as an object to be deformed, extruded, deconstructed, fragmented or mutilated. There is no 'human' body anymore: there is the gendered body, the

desejante, o corpo racializado, o corpo médico, o corpo esculpido, o tecnocorpo, o corpo na dor ou prazer. O corpo humano começou a parecer um conjunto infinitamente maleável de próteses e peças de reposição, a expressão de uma sensibilidade "pós-humana" e de uma consciência "ciborgue".[13] A forma ideal do corpo integral – especialmente do corpo branco, masculino –, tal como expresso em todos os diagramas familiares do renascimento e do humanismo romântico, tem parecido um arcaísmo ou uma ideologia explodida a ser superada ou, pior ainda, uma lembrança de ídolos patriarcais e monumentalismo fascista que podemos descartar. Um encontro casual com o trabalho de Gormley, especialmente com as peças fundidas de seu próprio corpo, pelas quais ele é mais conhecido, tende a levar a um julgamento rápido de que seu projeto é retrógrado, redundante, um passo atrás em direção a uma escultura figurativa e a um humanismo, machismo e egoísmo fora de moda.[14] Um antigo admirador "não ousou contar a ninguém" o quanto ele gostava das estátuas de Gormley porque ele "pensava que elas eram muito fora de moda". E, de fato, elas eram e são. Como ousa um escultor contemporâneo, com pleno conhecimento da experimentação escultórica de um século que, do construtivismo ao minimalismo, tem renunciado à "estátua", simplesmente retornar ao corpo humano e, mais ainda, tendo seu próprio corpo como assunto, modelo e conteúdo de sua arte? Antony Gormley aceitou o desafio. Vale a pena observar e pensar sobre os resultados deste desafio.

O primeiro deles é o risco do que a teórica cultural Judith Butler chama de "problema de gênero".[15] Como podemos "situar" a identidade sexual das estátuas de Gormley? Gormley faz peças fundidas

desiring body, the racialised body, the medical body, the sculpted body, the techno-body, the body in pain or pleasure. The human body has come to seem like an infinitely malleable assemblage of prostheses and spare parts, an expression of a 'post-human' sensibility and a 'cyborg' consciousness.[13] The ideal form of the integral body – especially of the white, male body – as expressed in all those familiar diagrams of Renaissance and Romantic humanism – has seemed like an archaism or an exploded ideology to be surpassed or, even worse, a reminder of patriarchal idols and fascist monumentalism that we can do without. A casual encounter with Gormley's work, especially with the castings of his own body for which he is best known, is likely to lead to a snap judgment that his project is retrograde, redundant, a step backward into figurative sculpture and an out-moded humanism, masculinism and egotism.[14] An early admirer 'didn't dare tell anybody' how much he liked Gormley's statues because he 'thought they were very unfashionable'. And indeed they were and are. How dare a contemporary sculptor, in full knowledge of a century's sculptural experimentation which from Constructivism to Minimalism has renounced the 'statue', simply return to the human body, much less *his own* body, as subject, model and content of his art? Antony Gormley has taken this dare. The results are worth looking at and thinking about.

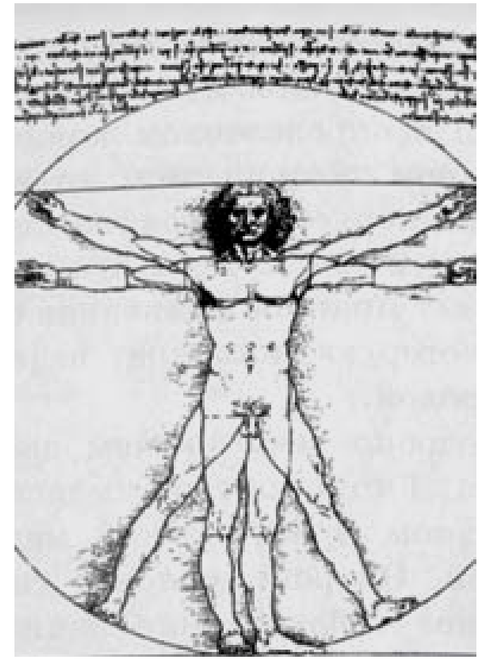
The first dare is the risk of what cultural theorist Judith Butler calls 'gender trouble'.[15] How can we 'place' the sexual identity of Gormley's statues? Gormley makes castings of

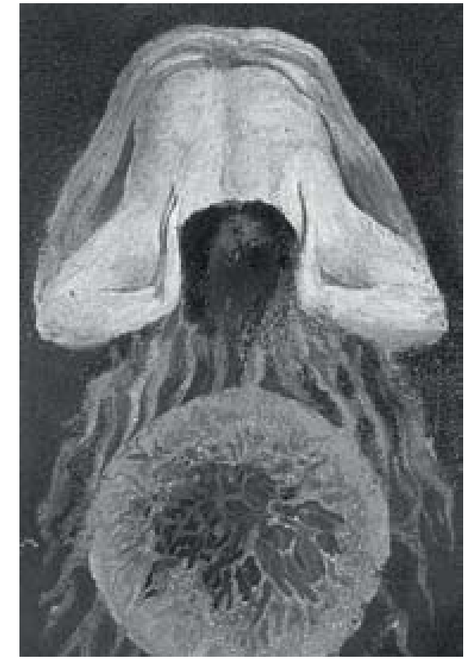
de seu próprio corpo inequivocamente masculino. São locais de identificação masculina, com marcas fálicas, algumas vezes acentuadas. Gormley também tem a sorte (ou o infortúnio) de possuir um corpo bastante bonito, escultural, o que faz, inevitavelmente, com que o observador do corpo masculino se lembre da figura arcaica da forma humana idealizada, normativa – a própria imagem que nos permite dizer "homem" ou "humanidade" quando queremos dizer "humanos". A cena primitiva da escultura no Gênesis reforça este tipo de associação, a criação de "homem" como o ato criativo original do divino artista, a criação da mulher como uma espécie de desmembramento cirúrgico do corpo masculino. O corpo feminino não é, em primeira instância, esculpido, mas encerrado dentro do homem, para ser parido pelo "útero" masculino, por meio de uma espécie de cesariana. Adão é a primeira produção escultórica, Eva é a primeira reprodução. No mito judaico-cristão, o homem é feito, a mulher nasce.

O trabalho de Gormley complica esses estereótipos ao ativar a distinção entre sexo e gênero, tanto ao nível de aparência visual quanto nos processos produtivos que "geram" o objeto esculpido. É uma doutrina padrão da teoria feminista, observa Judith Butler, que, "independentemente da complexidade biológica que o sexo pareça ter, o gênero é culturalmente construído".[16] "*Homem* e *masculino* podem muito bem significar tanto um corpo feminino quanto um masculino; e *mulher* e *feminino* podem significar tanto um corpo masculino quanto um feminino".[17] Se as figuras esculpidas de Gormley são "complexamente" codificadas como biologicamente do sexo masculino, suas posturas evocam os códigos "femininos" de passividade,

his own unambiguously male body. They are sites of male identification, with phallic marks sometimes accentuated. Gormley also has the good (or bad) fortune to possess a rather beautiful, 'sculpturesque' body that inevitably reminds a beholder of the male body as the archaic figure of the idealised, normative human form – the very image that allows us to say 'man' or 'mankind' when we mean 'human'. The primal scene of sculpture in Genesis reinforces this sort of association, the creation of 'man' as the original creative act of the divine artist, the creation of woman as a kind of surgical dismemberment of the male body. The female body is not, in the first instance, sculpted but encased inside the male, to be delivered from the male 'womb' by a kind of Caesarean section. Adam is the first sculptural production, Eve the first reproduction. In Judaeo-Christian myth, man is made, woman is born.

Gormley's work complicates these stereotypes by activating the distinction between sex and gender at both the level of visual appearance and in the productive processes that 'engender' the sculpted object. It is a standard doctrine of feminist theory, notes Judith Butler, that 'whatever biological intractability sex appears to have, gender is culturally constructed'.[16] '*Man* and *masculine* might just as easily signify a female body as a male one, and *woman* and *feminine* a male body as easily as a female one'.[17] If Gormley's sculpted figures are 'intractably' coded as biologically male, their postures evoke the 'feminine' codes of passivity, vulnerability, abjection and receptivity. One might say that Gormley has a male body but uses it





vulnerabilidade, degradação e receptividade. Pode-se dizer que Gormley tem um corpo masculino, mas usa-o para expressar atitudes "femininas" (talvez até feministas). Ou que suas figuras expressam mensagens confusas sobre a relação entre sexo e gênero, os "difíceis" fatos do corpo material e biológico, e sua forma cultural "construída". Mais ainda, seu trabalho parece desconstruir (enquanto evoca) as diferenças entre sexo e gênero, natureza e cultura. Como, afinal, sabemos que o pênis "pertence" ao macho da espécie? Sua posse é necessária ou suficiente para a "virilidade" ou

to express 'feminine' (even perhaps feminist) attitudes. Or that his figures express mixed messages about the relation of sex and gender, the 'intractable' facts of the material, biological body and its 'constructed' cultural form. More fundamentally, his work seems to deconstruct (while evoking) the differences between sex and gender, nature and culture. How, after all, do we know that the penis 'belongs to' the male of the species? Is its possession necessary or sufficient for 'manhood' or masculinity? As Butler argues, 'Gender is not to culture as sex is to nature;

< Leonardo da Vinci, REGRA PARA AS PROPORÇÕES DA FIGURA HUMANA, DE ACORDO COM VITRUVIUS
RULE FOR THE PROPORTIONS OF THE HUMAN FIGURE, ACCORDING TO VITRUVIUS

> William Blake, URIZEN, 1794

masculinidade? Como Butler afirma, "o gênero não está para a cultura como o sexo está para a natureza; o gênero também engloba os meios discursivos/culturais pelos quais a 'natureza sexuada' ou 'um sexo natural' são produzidos e estabelecidos como 'pré-discursivos'".[18] Gormley torna visível o caminho pelo qual o murmúrio do discurso é transformado na materialidade natural do corpo humano e de seus traços escultóricos. Uma vez que esta dialética de sexo e gênero é desencadeada, como acontece nas esculturas corporais de Gormley, ela não é tão facilmente estabilizada.

Uma questão ainda mais fundamental é a distinção entre definir o gênero dos corpos humanos e *engendrá-los*. Corpos humanos reais são tanto definidos por gênero quanto engendrados. São marcados e remarcados pela diferença sexual e pela identidade de gênero, mas são produzidos e reproduzidos pela interação de corpos, até mesmo por uma espécie de *autopoiesis*, no caso da clonagem ou da partenogênese. E o que falar sobre a geração da escultura, os processos de sua produção e reprodução?

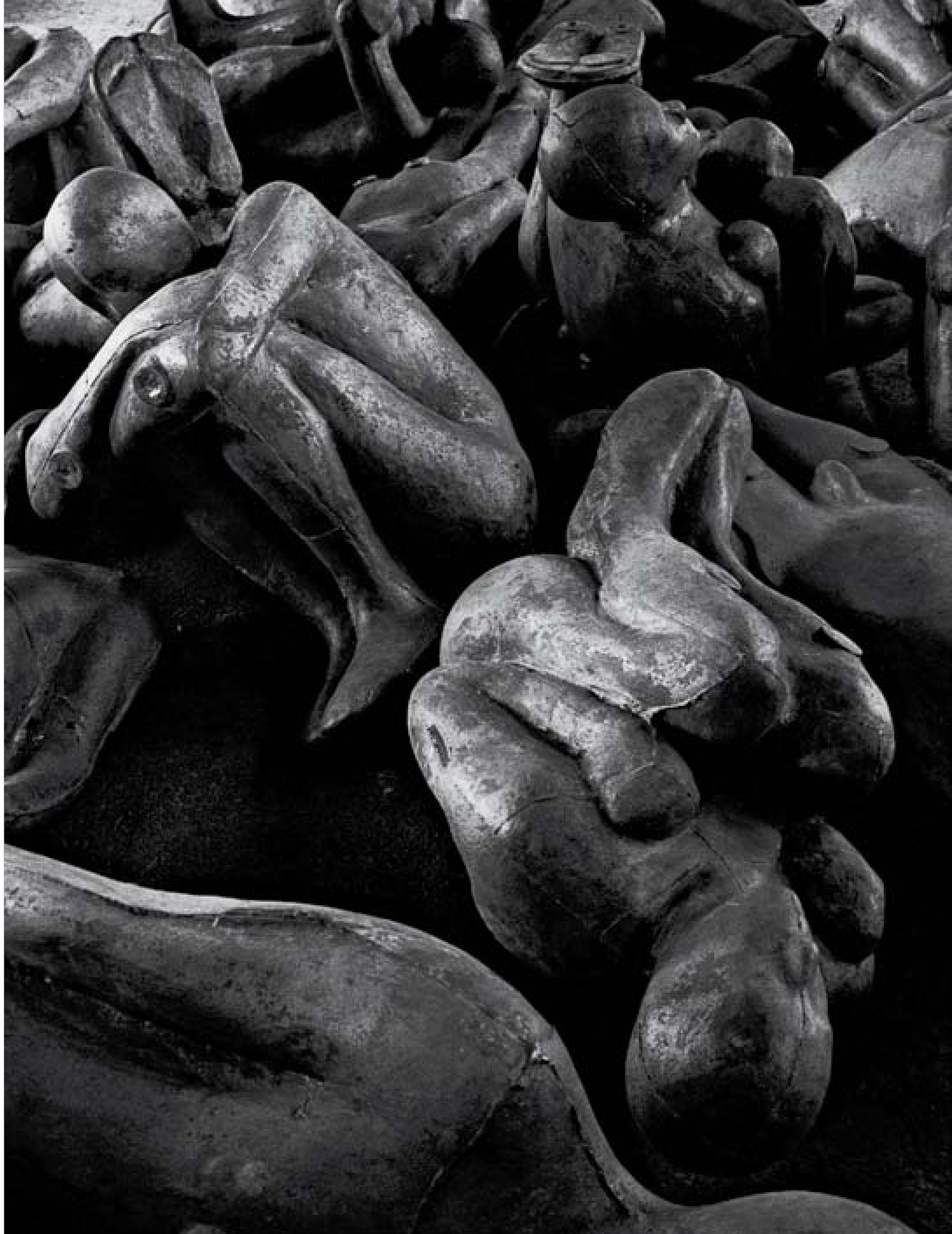
Existem duas maneiras tradicionais[19] de fazer escultura: entalhando ou moldando seu exterior (como na criação de Adão), ou retirando do interior de outro molde (como no nascimento de Eva).[20] Os "*corpographs*" de Gormley funcionam da segunda maneira. Ele se coloca em um molde de gesso de corpo inteiro; o "negativo" resultante sendo então usado para moldar uma imagem positiva em metal fundido. A ferramenta de modelagem não é a mão, mas todo o corpo do artista, e funciona a partir do interior da matéria, deixando aberto um espaço dentro deste ao invés de esculpir o material de fora para dentro.

gender is also the discursive/cultural means by which "sexed nature" or "a natural sex" is produced and established as "prediscursive".'[18] Gormley makes visible the way the murmur of discourse is woven into the natural materiality of the human body and its sculptural traces. Once this dialectic of sex and gender has been unleashed, as it is in Gormley's body sculptures, it is not so easily stabilised.

An even more fundamental issue is the distinction between the gendering and *engendering* of human bodies. Real human bodies are both gendered and engendered. They are marked and re-marked by sexual difference and gender identity, but they are produced and reproduced by the interplay of bodies, even by a kind of autopoesis in the case of cloning or parthenogenesis. What about the engendering of sculpture, the processes of its production and reproduction?

There are two traditional ways[19] of making sculpture: carving or moulding from the outside (as in the creation of Adam), and casting from inside out (as in the birth of Eve).[20] Gormley's 'corpographs' work in the second mode. He casts himself in a full-body life mask of plaster; the resulting 'negative' is then used to cast a positive image in molten metal. The shaping tool is not the hand but the artist's entire body, and it works from within matter, holding open a space within it rather than sculpting away material from outside.

Like the Minimalist objects which are among their sculptural ancestors, they refuse all gesture or narrative syntax, forcing the spectator's attention back onto a specific object, this body,



> **CRITICAL MASS II**, 1995
(detalhe | detail)
Vista da instalação | Installation view,
StadtRaum Remise, Viena | Vienna

Como os objetos minimalistas que estão entre seus antepassados esculturais, eles recusam qualquer gesto ou sintaxe narrativa, forçando a atenção do espectador de volta a um objeto específico, este corpo, entendido como um lugar, um espaço onde alguém tem vivido.[21] Este procedimento é tão simples e óbvio que parece um milagre que ninguém ainda tenha pensado em fazê-lo. Lançar o corpo inteiro como uma máscara de vida (ou de morte), o autorretrato, a monumentalização da forma humana na figura estática, de pé – literalmente, a estátua –, todos esses recursos estiveram disponíveis para a escultura, mas nunca combinados dessa maneira, exatamente. Por que não? Talvez porque os resultados sejam visualmente sutis, até mesmo enganadores: o observador casual pode não saber que estes são moldes do corpo do artista e entendê-los simplesmente como representações figurativas genéricas que parecem "antiquadas" em seu arcaísmo e simplicidade. Talvez também porque espectadores sofisticados descartem o produto por este apresentar a "aparência incorreta", não importando o quão original o processo possa ser. Pode ser esta a razão de Gormley muitas vezes aparentemente estar na posição de negar o que parece ser uma aparência evidente de seu trabalho. Ele afirma que nunca esteve realmente interessado pela escultura figurativa, em si, nem mesmo pela "representação" ou cópia, de um modo mais geral. No entanto, sua obra parece completamente mimética e representacional, não do corpo humano como um agente narrativo ou um ator, mas como uma figura puramente contemplativa, testemunhando e permanecendo em poses de animação suspensa. Gormley submete os processos de representação escultórica a uma

understood as a place, a space where someone has lived.[21] This procedure is so simple and obvious that it seems a wonder that no one had ever quite thought of doing it before. Casting the whole body as a life (or death) mask, the self-portrait, the monumentalising of the human form in the static, standing figure – literally, the statue – all these resources had been available to sculpture, but never combined in quite this way. Why not? Perhaps because the results are visually subtle, even misleading: the casual observer may not know that these are casts of the artist's body and take them simply as generic figurative representations that seem 'old-fashioned' in their archaism and simplicity. Perhaps also because sophisticated viewers dismiss the product for presenting the 'wrong look', no matter how original the process might be. This may be why Gormley often seems to be in the position of denying what seems like a self-evident appearance of his work. He claims that he was never really interested in figurative sculpture *per se* or even in 'representation' or copying more generally. However, his work does seem thoroughly mimetic and representational, not of the human body as a narrative agent or actor, but as a purely contemplative figure, witnessing and enduring in poses of suspended animation. Gormley subjects the processes of sculptural representation to a critique and re-shaping, so that the apparently familiar, recognisable results (life-size anthropomorphic statues, most notably) radiate a strange sense of inward animation and sentient presence that is the abiding goal of (and phobia about) sculpture. Gormley's figurative statues are 'uncanny' in

< **INSIDER II**, 1997
Vista da instalação | Installation view
Wanas Foundation, Knislinge
Suécia | Sweden

crítica e a uma remodelagem, de modo que os resultados aparentemente familiares, reconhecíveis (estátuas antropomórficas em tamanho real, mais notadamente), irradiam uma estranha sensação de animação interna e presença sensível, que é o objetivo permanente da (e a fobia a respeito da) escultura. As estátuas figurativas de Gormley são "estranhas", no sentido que Freud deu a esta palavra. Ou seja, elas não são visivelmente esquisitas ou grotescas, mas "estranhamente familiares", tanto masculinas quanto femininas, *heimlich* e *unheimlich*, do lar e ao mesmo tempo sem lar.

Uma forma de duplicidade sistemática, o ato de "olhar duas vezes", perceptivamente, acompanha a experiência das estátuas de Gormley. Elas são o que Walter Benjamin chamava de "imagens dialéticas", figuras profundamente ambíguas que fundem formas contrárias de afeto e interpretação, arriscando o equívoco tão completamente que até mesmo o artista pode parecer "em negação" a respeito daquilo que é mais evidente e óbvio em suas obras.

Mas Gormley tem bastante consciência de que seu trabalho não é simplesmente a comunicação de mensagens que ele talvez procure enviar. Ele salienta, na verdade, que o processo envolve uma descida necessária em direção à cegueira e à ignorância.[22] Ao contrário de um escultor que se afasta e olha para o seu trabalho de fora à medida que o esculpe na pedra, Gormley afunda-se em seu material, encerra-se, enterra-se vivo. Ele só vê o que produziu depois do fato, momento no qual ele tem a opção de ir em frente, levando a moldagem adiante, ou de deixá-la de lado.

O que Gormley nos mostra, então, é que o corpo é um lugar, e que a escultura revela (ou esconde) a forma daquele lugar, o espaço interior invisível,

Freud's sense of the word. That is, they are not visibly weird or grotesque, but 'strangely familiar', both masculine and feminine, *heimlich* and *unheimlich*, homely and homeless.

A form of systematic doubleness, a perceptual 'double take', accompanies the experience of Gormley's statues. They are what Walter Benjamin called 'dialectical images', deeply ambiguous figures that fuse contrary forms of affect and interpretation, risking misapprehension so thoroughly that even the artist may seem 'in denial' of what is most manifest and obvious about them.

But Gormley is quite aware that his own work is no mere communication of messages he might want to send. He stresses, in fact, that the process involves a necessary descent into blindness and unknowing.[22] Unlike a sculptor who steps back and looks at his work from outside as he carves it from stone, Gormley immerses himself in the material, encases himself, buries himself alive. He only sees what he has produced after the fact, at which point he has the option of going on with it, casting it further, or casting it aside.

What Gormley shows us, then, is that the body is a place, and that sculpture reveals (or hides) the shape of that place, the invisible interior space where someone lives or has lived. That place may be represented as a positive form, a 'statue' that has to be seen as a kind of embodied darkness (hence, perhaps, the frequent use of lead as material). The minimal form of this inner space is rendered in the *Insiders* series (1996-1999), which tries to objectify the internal 'core' of the body by a

onde alguém vive ou viveu. Este lugar pode ser representado como uma forma positiva, uma "estátua", que deve ser vista como uma espécie de escuridão personificada (daí, talvez, o uso frequente do chumbo como material). A forma mínima deste espaço interior é interpretada na série *Insiders* (1996-1999), que tenta objetivar o "núcleo" interno do corpo por meio de um processo de subtração e poda, assim como o desbaste dos anéis externos de uma árvore para expor um estágio anterior de seu desenvolvimento. O reverso desta estratégia pode ser visto em peças como *Rhizome I*, *II* e *III* (1998-1999), nas quais os contornos do corpo são aumentados em uma quantidade determinada, e processados como um invólucro biomórfico ou "casulo" em que a forma básica do corpo oculto se tornou quase imperceptível. O lugar do corpo também tem sido indicado como uma ausência, uma impressão negativa ou vazia, como em *Bed* (1981), ou o interior implícito de uma arquitetura ou de uma "caixa" biomórfica, como em *Flesh* (1990), *Sense* (1991) e *Fruit* (1991-1993).

Nestes últimos casos, o objeto escultórico pode nos lembrar um túmulo ou um útero, um caixão ou uma cápsula de semente onde o corpo está se desenvolvendo. Na série intitulada *Allotment* (1995-2008), o exterior é apresentado em superfícies planas, horizontais, de concreto polido, a única indicação da forma corpórea interior sendo os orifícios ou buracos, onde apêndices corporais (pés, mãos) podem se destacar, ou onde as cimalhas cúbicas indicam a relação de cabeça para o corpo. Essas peças – que um espectador americano dificilmente consegue deixar de associar com o "cimento sobre os sapatos" (ou sobre os sobretudos) das execuções da máfia – estão, à

process of subtraction and paring away, like the paring away of the outer rings of a tree to expose an earlier stage of its development. The obverse of this strategy can be seen in pieces such as *Rhizome I*, *II* and *III* (1998-1999) in which the body's contours are augmented by some determinate quantity, and rendered as a biomorphic casing or 'pod' in which the basic shape of the hidden body has almost become imperceptible. The place of the body has also been indicated as an absence, a negative impression or void, as in *Bed* (1981), or the implied interior of an architectural or biomorphic 'case', as in *Flesh* (1990), *Sense* (1991) and *Fruit* (1991-1993).

In these latter cases, the sculptural object may remind us of a tomb or a womb, a casket or a seed-pod in which the body is gestating. In the series entitled *Allotment* (1995-2008), the exterior is rendered in flat, horizontal surfaces of polished concrete, the only indication of the interior bodily shape being the orifices or holes where bodily appendages (feet, hands) might stick out, or the cubic 'capstones' that indicate the relation of head to body. These pieces, which an American viewer can hardly resist associating with the 'cement over-shoes' (or overcoats) of mob executions, are at first glance among the most claustrophobic and chilling of Gormley's inventions. One imagines immediately what it would mean to inhabit the interior spaces of these concrete blocks, to be buried alive in stone. And yet the reference to modern architecture, reinforced when these works are assembled in miniature 'cities' renders them strangely familiar, even homely. It is as if

primeira vista, entre as mais claustrofóbicas e arrepiantes invenções de Gormley. Imagina-se imediatamente o que significaria habitar os espaços interiores desses blocos de concreto, ser enterrado vivo em pedra. Ainda assim, a referência à arquitetura moderna, reforçada quando essas obras são montadas em "cidades" em miniatura, as torna estranhamente familiares, quase caseiras. É como se nos fosse permitido, repentinamente, ver os apartamentos modernos não como uma caixa cheia de caixas, mas como uma caixa na qual uma única e original forma humana deixou sua marca por toda a estrutura. O efeito é como um arranha-céu modernista mal-assombrado, revelando o fantasma dentro da "máquina de morar" de Le Corbusier. Este "fantasma" ou espaço vazio é a marca de um indivíduo específico, cujo corpo forneceu a forma interna; e ao mesmo tempo uma evocação do corpo coletivo de todos os indivíduos que podem habitar os espaços múltiplos de tal construção ao longo do tempo.

Em todos esses casos (e "caixa" aqui denota tanto um recipiente físico e um exemplo-modelo quanto um problema para estudo), há a sensação de um exterior, impassível, quase inexpressivo, escondendo um interior explosivo, muito parecido com a estrutura de uma bomba. A série *Insiders* é, por assim dizer, o estopim ou "núcleo" do objeto carregado; trabalhos como os da série *Rhizome* colocam em primeiro plano o invólucro como cápsula biomórfica; na série *Allotment*, o invólucro é alterado para remeter à arquitetura moderna. Como Gormley observou, "A forma perfeita da escultura é uma bomba", um sentimento que novamente liga seus projetos ao programa do minimalismo, lembrando a não realizada *Bomb Sculpture*, de Robert Morris, e seu tratamento da "caixa" como um problema geral da escultura.[23]

we were suddenly allowed to see the modern apartment house, not as a box full of boxes, but as a box in which a single, unique human form has left its imprint throughout the structure. The effect is like a haunted Modernist high-rise, revealing the ghost within Le Corbusier's 'machine for living'. This 'ghost' or empty space is both the imprint of a specific individual whose body provided the internal shape, and an evocation of the collective body of all the individuals that might inhabit the multiple spaces of such a building over time.

In all these cases (and 'case' here denotes both a physical container and an exemplary instance or problem for study) there is the sense of an impassive, almost featureless exterior hiding an explosive interior, much like the structure of a bomb. The *Insiders* are, as it were, the fuse or 'core' of the charged object; works such as the *Rhizome* series foreground the casing as biomorphic pod; in the *Allotment* series, the case is altered to refer to modern architecture. As Gormley has noted, 'The perfect form of sculpture is a bomb', a sentiment which again links his projects to the programme of Minimalism, recalling Robert Morris' unrealised Bomb Sculpture, and his treatment of the 'case' as a general sculptural problem.[23]

Inert or explosive objects, dead or living things, industrial relics or palaeontological fossils, individual or generic bodies, gendered or engendered identities, persons or places, archaic or contemporary works of art: the strange power of Gormley's 'statues' resides in the irresolvable tensions they activate among these alternative

Objetos inertes ou explosivos, coisas mortas ou vivas, relíquias industriais ou fósseis paleontológicos, corpos individuais ou genéricos, identidades de gênero ou engendradas, pessoas ou lugares, obras de arte arcaicas ou contemporâneas: o estranho poder das "estátuas" de Gormley reside nas tensões insolúveis que estas ativam entre essas formas alternativas de "ver como". Estas evocam o desejo imemorial da escultura de se tornarem vivas como imagens animadas, enquanto resistem a todas as técnicas (gesto, ação, movimento) que possam dar expressão literal a esse desejo. O teórico de arte Stephen Bann coloca isso em termos relativos ao Segundo Mandamento quando ele observa que "os trabalhos de Gormley [...] se recusam a serem ídolos, na mesma medida em que afirmam o seu direito de serem veículos de presença."[24]

Mas isso ainda é metade (no máximo) da história. A escultura deseja ser um lugar, quer nos oferecer um espaço para pensamento e sentimento. Fornece este lugar a partir de sua própria falta, seu *status* abjeto ou "lugar" na hierarquia das artes como o meio da materialidade bruta – ferro, chumbo, cimento, barro – ou (reciprocamente) em sua impressão de desapego sereno em um espaço meditativo, inconsciente, além do desejo. Mas a escultura também quer um lugar para estar, um local onde possa ser vista, encontrada por outros organismos. Neste ponto, todas as dialéticas da forma interna e externa que têm sido ativadas na feitura de um objeto escultórico são redobradas no ato de sua colocação em um ambiente ou paisagem. A estátua tem que encontrar um lugar para ficar. Este anseio por um lugar é tão crucial para o que a escultura quer como o desejo que assombra o objeto em si.

ways of 'seeing as'. They evoke the immemorial desire of sculpture to come alive as an animated image while resisting all the techniques (gesture, action, motion) that might give literal expression to this desire. Art theorist Stephen Bann puts this in terms relevant to the Second Commandment when he notes that 'Gormley's works [...] refuse to be idols in the same measure as they assert their right to be vehicles of presence.'[24]

But this is still only half (at most) of the story. Sculpture wants to be a place, wants to offer us a space for thought and feeling. It provides this place out of its own lack, its abject status or 'place' in the hierarchy of the arts as the medium of brute materiality – iron, lead, cement, mud – or (conversely) in its impression of serene detachment in a meditative, unconscious space beyond desire. But sculpture also wants a place to be, a location where it can be seen, encountered by other bodies. At this point all the dialectics of inner and outer form that have been activated in the shaping of a sculptural object are redoubled in the act of its placement in a setting or landscape. The statue has to find a place to stand. This longing for a place is as crucial to what sculpture wants as the desire that haunts the object itself.

< **RHIZOME II**, 1998
Vista da instalação | Installation view
Parque Expo, Lisboa | Lisbon

> **ALLOTMENT II**, 1998
(detalhe | detail)
Vista da instalação | Installation view
Kunsthaus Bregenz, Áustria | Austria, 2009

SÍTIOS: O LUGAR COMO ESCULTURA

Pousei um jarro em Tennessee,
E era redondo, sobre um morro.
O jarro fez o mato amorfo
Cercar o morro.

O mato foi até o jarro,
E virou grama, e o circundou.
O jarro era redondo e alto
E algo de um portal no ar.

Por toda parte imperou
O jarro liso e sem cor.
Nele nem pássaro nem planta,
Só nele, em todo Tennessee.

– Wallace Stevens*

Se os objetos esculpidos de Gormley são vistos comumente como lugares, ou sítios, eles também são o que Robert Smithson chamou de "não-lugares" ou sítios desalojados. Como muitos artistas da década de 1960, Smithson procurou uma maneira de sair do espaço das galerias para outros lugares – a "natureza" do oeste americano, os terrenos baldios pós-industriais de Nova Jersey. Ele trouxe destes lugares amostras materiais, mapas geológicos e documentação fotográfica, que reconstituíram a galeria ou espaço de exibição como um não-lugar, um lugar definido por sua referência a outro lugar. Gormley faz algo parecido, só que ao contrário. Seus *corpographs* mecanicamente reproduzidos já são não sítios em si, como fotografias tridimensionais que se referem ao espaço ausente de um corpo. Esses não-lugares são, então, transportados

SITES: PLACE AS SCULPTURE

I placed a jar in Tennessee
And round it was, upon a hill.
It made the slovenly wilderness
Surround that hill.

The wilderness rose up to it,
And sprawled around, no longer wild.
The jar was round upon the ground
And tall and of a port in air.

It took dominion everywhere.
The jar was grey and bare.
It did not give of bird or bush,
Like nothing else in Tennessee.

– Wallace Stevens, 'Anecdote of the Jar'

If Gormley's sculpted objects are best seen as sites, they are also what Robert Smithson called 'non-sites' or displaced places. Like many artists of the 1960s, Smithson sought a way of moving out of the space of the gallery into other places – the 'wilderness' of the American West, the post-industrial wastelands of New Jersey. He brought back from these places material samples, geological maps and photographic documentation which reconstituted the gallery or space of exhibition as a non-site, a place defined by its reference to another place. Gormley does something similar, only in reverse. His mechanically reproduced 'corpographs' are already non-sites in themselves, like three-dimensional photographs that refer to the absent space of a body. These

* Traduzido por Paulo Henriques Britto. In: *Wallace Stevens — poemas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

para uma ampla variedade de lugares, alguns em locais tradicionais de escultura (pátios, praças, museus, galerias), outros em cenários naturais, principalmente o vazio magnífico, a expansão do deserto australiano e o lodaçal das marés de Cuxhaven, na Alemanha.

Wallace Stevens nos dá uma sensação do impacto de um artefato singular sobre um lugar. A figura solitária, especialmente uma que está parada como uma espécie de testemunha ou presença admoestadora, muda todo o sentido de um lugar. Como Heidegger sugere, o objeto esculpido "institui" o lugar como uma localização humana, um local de encontro, e não um simples local. Para Stevens, a eloquência e o poder da figura é inversamente proporcional à sua insistência dramática ou gestual. É como se, quanto mais passiva, não comprometedora e autoabsorvida for a figura, maior "domínio" esta exerce sobre o espaço em torno dela.[25] Outra forma de ver isso é refletir sobre a escala da figura humana contra a vastidão do espaço. *Another Place* (1997), que coloca as figuras de Gormley no lodaçal das marés de Cuxhaven, claramente evoca o precedente pictórico da pintura *Der Mönch am Meer* (*Monge à beira-mar*) (1809-1810) de Caspar David Friedrich. A pequena figura do monge contra a vastidão da praia, do mar e do céu pode parecer, à primeira vista, declarar a insignificância da figura. Mas uma piscada de olho (ou um momento de reflexão) inverte esta impressão, transformando a paisagem no que Gaston Bachelard chama de "imensidão íntima".[26] A paisagem torna-se uma paisagem interior, um espaço interior ainda mais sugestivo para o seu vazio.[27]

Another Place é notável, ainda, pela maneira como complica a imagem romântica da figura,

non-sites are then transported to a wide variety of places, some in traditional locations for sculpture (plazas, squares, museums, galleries) others in natural settings, most notably the magnificent blankness and expansiveness of the Australian desert and the tidal mud flats of Cuxhaven, Germany.

Wallace Stevens gives us a sense of the impact of a singular artifact upon a place. The lone figure, especially one stationed as a kind of witness or monitory presence, changes the whole sense of a place. As Heidegger suggests, the sculpted object 'institutes' the place as a human location, a site of gathering, rather than a mere location. For Stevens, the eloquence and power of the figure is inversely proportional to its dramatic or gestural insistence. It is as if the more passive, non-committal and self-absorbed the figure, the more 'dominion' it exerts over the space around it.[25] Another way to see this is to ponder the scale of the human figure against the vastness of space. *Another Place* (1997), which places Gormley's figures on the tidal flats of Cuxhaven, clearly evokes the pictorial precedent of Caspar David Friedrich's painting *Monk by the Sea* (1809-1810). The tiny figure of the monk against the vastness of the beach, sea and sky may seem at first to declare the insignificance of the figure. But a blink of the eye (or a moment's thought) reverses this impression, turning the landscape into what Gaston Bachelard called an 'intimate immensity'.[26] The landscape becomes an inscape, an interior space all the more evocative for its blankness.[27]

Another Place is notable, moreover, for the way it complicates the Romantic image of the

solitária, singular, contemplando a paisagem vasta, sublime. Neste trabalho, Gormley multiplica as figuras (uma dúzia delas pode ser vista em uma única fotografia panorâmica), dispersando-as em intervalos de várias centenas de jardas, todas voltadas para o mar. O efeito é de uma espécie de procissão em direção ao esquecimento, como se um pelotão de sentinelas estivesse parando em sua marcha de morte em busca de um último olhar. A maré avançando e recuando deve reforçar esse sentido, uma vez que, à medida que o mar sobe e desce, as figuras submergem ou emergem do mar. A figura e o fundo, ambos revelam seu movimento e sua quietude, um para o outro.

Assim, enquanto a imagem da figura esculpida que, como o jarro de Stevens ou o monge de Friedrich, "domina todos os lugares", dominando e organizando a natureza, é evocada pelas colocações de Gormley, isso não é precisamente o que elas almejam. O efeito é mais dialético e interativo, uma espécie de deslocamento mútuo. Isso fica mais evidente, talvez, nas instalações de galeria de Gormley, que às vezes lembram as técnicas de Robert Morris de reorientar objetos mínimos idênticos em diversas posições dentro do espaço da exposição, de modo que a forma de uma "prancha" horizontal se igualaria a um monólito vertical ou a uma "nuvem" suspensa no teto.

Embora o trabalho de Gormley tenha sido sempre altamente sensível a questões de posicionamento, os locais de suas instalações na última década têm estado cada vez mais relacionados à abordagem do problema da isolada e monumentalizada figura singular. Esta preocupação se expressa de várias maneiras: por meio de uma multiplicação de figuras; de uma tendência crescente de romper os

lone, singular figure contemplating the vast, sublime landscape. In this work, Gormley multiplies the figures (as many as a dozen of them may be seen in a single panoramic photograph), dispersing them at intervals of several hundred yards, all facing out to sea. The effect is of a kind of stately procession into oblivion, as if a platoon of sentinels were pausing on their death march for a final look. The advancing and receding tide must enhance this sense that, as the sea rises and falls, the figures are descending into or emerging from the sea. Figure and ground each 'give away' their motion and stillness to the other.

So while the image of the sculpted figure that, like Stephens' jar or Friedrich's monk, 'takes dominion everywhere', dominating and organising the wilderness, is evoked by Gormley's emplacements, it is not quite what they are after. The effect is more dialectical and interactive, a kind of mutual dislocation. This is most evident, perhaps, in Gormley's gallery installations, which sometimes recall Robert Morris' technique of re-orienting identical minimal objects in a variety of positions within the exhibition space, so that the form of a horizontal 'slab' would become equally a vertical monolith or a 'cloud' suspended from the ceiling.

Although Gormley's work has always been highly sensitive to issues of placement, his site installations in the last decade have been increasingly concerned with addressing the problem of the isolated and monumentalised singular figure. This concern is expressed in several ways: by a multiplication of figures; by an increasing tendency to breach the boundaries

limites do corpo integral; de uma valorização do sentimento de "estranheza" e desabrigo rodeando as figuras; uma expressão de ânsia por um lugar que permaneça rigorosamente e, a princípio, insatisfeito por qualquer locação específica. Uma instalação como a *Critical Mass*, por exemplo, significa uma coisa em uma estação ferroviária em Viena (Stadtraum Remise, 1995), e outra no pátio da Royal Academy, em Londres (1998). No cenário vienense, a combinação de corpos dispersos, semienterrados, suspensos e que foram testemunhas poderia evocar o Holocausto, entre outras associações. Em Londres, as figuras minam a monumentalidade e o heroísmo das tradições artísticas ocidentais ligadas à Academia. "Elas são formas corpóreas sem um lugar", observa Gormley,[28] que foram deliberadamente espalhadas e plantadas como sementes aleatórias, suscitando a participação de um espectador que sente sua incompletude, latência e deslocamento. Este último efeito é talvez mais visível nas instalações de rua intituladas *Total Strangers* (1996), que colocam figuras tanto dentro do espaço estético tradicional da galeria quanto na rua, estacionadas como se fossem vagabundos sem-teto perscrutando vitrines ou bêbados descansando dos excessos da noite, abrigados do vento por um edifício.

Fotografias de interações de transeuntes com tais figuras são muito expressivas. Sugerem uma intimidade e familiaridade juntamente com uma estranheza e deslocamento. Em contraste com a localização assertivamente central de monumentos públicos típicos (que são, como consequência, geralmente ignorados), as localizações "marginais" das figuras de Gormley, onde nós menos podíamos esperá-las, têm um efeito de fazer o espectador

of the integral body; by an enhancement of the sense of 'alienness' and homelessness surrounding the figures, an expression of longing for place that remains rigorously and on principle unsatisfied by any particular location. An installation like *Critical Mass*, for instance, means one thing in a tram shed in Vienna (Stadtraum Remise, 1995), quite another in the courtyard of the Royal Academy in London (1998). In the Viennese setting, the combination of scattered, half-interred, suspended and witnessing bodies could evoke memories of the Holocaust among other associations. In London, the figures undercut the monumentality and heroism of the Western art traditions linked with the Academy. 'They're body forms without a place', Gormley notes,[28] that have been deliberately strewn and sewn like random seeds, eliciting the participation of a viewer who senses their incompleteness, latency and displacement. This last effect is perhaps most noticeable in the 'street' installations entitled *Total Strangers* (1996) that place figures both inside the traditional aesthetic space of the gallery and in the street, stationed as if they were homeless vagrants peering into shop windows or drunks sleeping off the night's excess in the lee of a building.

Photographs of interactions by passers-by with these figures are most telling. They suggest an intimacy and familiarity coupled with strangeness and dislocation. In contrast to the assertively central placement of typical public monuments (which are, as a consequence, usually ignored) Gormley's 'marginal' placements of figures where we would least expect them

olhar duas vezes, que não é muito diferente do choque que se pode sentir ao encontrar as figuras de George Segal em um parque, ou uma figura hiper-realista de John De Andrea. A diferença é que Segal depende de gestos de ação, e De Andrea depende de uma espécie de efeito *trompe-l'oeil*, um choque literal em considerar algo como vivo e depois descobrir ser um simulacro. Com Gormley, não há simulação da aparência visual da vida. As obras afirmam seu *status* de estátuas, afirmando a mudez e a imobilidade da escultura. Se suas figuras "simulam" algo parecido com vida, isso seria uma zona de transição da sensibilidade entre consciência e inconsciência.

A quebra mais dramática de Gormley do foco em sua própria figura isolada em um espaço tem sido a série de trabalhos conhecida como *Field* (1991-1995), que evoca uma série de precedentes na escultura minimalista, lembrando uma variedade de obras de terra, evocando não-locais, especialmente os "quartos de terra" de Walter de Maria, de meados dos anos 1970, e a ênfase na serialidade, no corpo e no espaço. Este trabalho tem sido interpretado como um agrupamento de almas perdidas (ou salvas?) se reunindo para o juízo final, como os espíritos encarnados de fetos não nascidos desejosos de encarnar, tal qual as vítimas ressuscitadas do Holocausto, exigindo justiça como uma parábola dos locais específicos de que essas figuras emergem como uma espécie de "trabalho na terra" local, ou uma alegoria global de deslocamento e diáspora, como se as "massas amontoadas" de imigrantes, exilados, sem-teto e refugiados fossem todas reunidas em um único espaço. Cada uma dessas estruturas interpretativas coloca o espectador em um papel diferente, convidando-nos

have the effect of producing a double-take, not unlike the shock one might feel on encountering George Segal figures in a park, or a hyper-realist figure by John De Andrea. The difference is that Segal depends on gestures of action, and De Andrea on a kind of *trompe-l'oeil* effect, a literal shock at taking something as alive that turns out to be a simulacrum. With Gormley, there is no simulation of the visual appearance of life. The works assert their status as statues, affirming the muteness and stillness of sculpture. If his figures 'simulate' anything like life, it is a transitional zone of sentience between consciousness and unconsciousness.

Gormley's most dramatic departure from the focus on his own figure isolated in a space has been the series of works known as *Field* (1991-1995), which evokes a whole range of precedents in Minimalist sculpture, recalling a variety of earthworks and non-sites, especially Walter de Maria's 'earth rooms' of the mid 1970s, and the emphasis on seriality, the body and space. It has been read as a host of lost (or saved?) souls assembling for the last judgment, as the incarnate spirits of unborn foetuses yearning for incarnation, as the resurrected victims of the Holocaust demanding justice, as a parable of the specific sites from which these figures emerge as a kind of local 'earthwork', or as a global allegory of displacement and diaspora, as if the 'huddled masses' of immigrants, exiles, homeless and refugees were all assembled in a single space. Each of these interpretive frameworks casts the spectator in a different role as well, inviting us to bask in the glow of mass attention or recoil from the

< **ANOTHER PLACE**, 1997
Vista da instalação | Installation view
Stavanger, Noruega | Norway, 1988

a aproveitar a glória da atenção das massas ou a tentar evitar a sensação de acusação e exigência impossível. A sensação de "olhar duas vezes", provocada pelas figuras singulares de Gormley, é amplamente multiplicada com esse trabalho e tem um efeito (que Winckelmann observou nas maiores conquistas da escultura clássica) de fascínio e espanto – literalmente, uma transformação momentânea do espectador em algo semelhante a uma estátua, atordoado, em silêncio contemplativo.

A noção de "representação coletiva", a condensação de uma totalidade social em uma única *gestalt*, é fundamental para o que o antropólogo Émile Durkheim chamou de "totemismo".[29] Totens ocupam um lugar "no meio" dentro do reino dos objetos sagrados: ao contrário dos ídolos, eles geralmente não são imagens de deuses, mas de animais ou plantas sagrados; diferentemente dos fetiches, eles não estão associados a partes do corpo, a rituais obsessivos ou mágicos, mas são formas integrais ligadas à identidade da comunidade ou tribo. Totem significa literalmente (em sua origem, na língua Ojibway) "um parente meu", uma figura que media a diferença social (relações sexuais exogâmicas, distinções tribais) com um sentido de solidariedade social e de identidade coletiva. (A figura do gigante Albion de William Blake, que contém todo o universo em seu corpo, é um importante precedente inglês.) A renderização de Gormley do "corpo da multidão" (um "hospedeiro", em outro sentido) é outra de suas incursões nas mais arcaicas tradições escultóricas.[30] Essa figura recebe sua interpretação moderna mais ameaçadora na folha de rosto do *Leviathan*, de Hobbes, onde a totalidade social é "personificada" e incorporada na figura de um homem gigante, o soberano que

sense of accusation and impossible demand. The 'double takes' elicited by Gormley's singular figures are vastly multiplied with this work and have an effect (which Winckelmann observed in the highest achievements of Classical sculpture) of fascination and astonishment – quite literally, a momentary turning of the spectator into something like a statue, stunned into contemplative stillness.

The notion of 'collective representation', the condensation of a social totality into a single gestalt, is central to what the anthropologist Emile Durkheim called 'totemism'.[29] Totems occupy a 'middle' place in the realm of sacred objects: unlike idols they are generally not images of gods but of sacred animals or plants; unlike fetishes, they are not associated with body parts, obsession or magical ritual but are integral forms linked with the identity of a community or tribe. The totem is literally (in its origin in the Ojibway language) 'a relative of mine', a figure that mediates social difference (exogamous sexual relations, tribal distinctions) with a sense of social solidarity and collective identity. (William Blake's figure of the giant Albion, who contains the whole universe in his body, is an important English precedent.) Gormley's rendering of the 'body of the multitude' (a 'host' in another sense) is another of his forays into the most archaic sculptural traditions.[30] This figure receives its most ominous modern rendering in the title page of Hobbes' *Leviathan*, where the social totality is 'personated' and embodied in the figure of a giant man, the sovereign who contains a multitude inside his body. Hobbes' collective

contém uma multidão dentro de seu corpo. A figura coletiva de Hobbes, como a de Gormley, parece surgir da terra, mas *Field* não tem uma forma unitária, integral e soberana – com exceção daquela que é dada a ela pelo observador. O corpo do espectador desempenha o papel do Leviatã de Hobbes, na medida em que o espectador emoldura o conjunto da massa em uma espécie de *gestalt* subjetiva (uma narrativa ou uma maneira de "ver como"). O mais próximo que Gormley se aproxima das nuances totalitárias do Leviatã como gigante coletivo é em seu *Brick Man* (1987), que ressoa tanto com os sinais de coletividade (os tijolos como os indivíduos no corpo social), quanto com a aura do ídolo monolítico.

A combinação do coletivo, da autoria local e envolvimento, e do puro poder visual do trabalho, sua acessibilidade bastante demótica para muitos tipos de observadores e interpretações, faz de *Field* um dos mais bem-sucedidos projetos de arte pública de sua época. *Field* não é somente para as massas, mas de certa forma também das massas e pelas massas, afirmando a democracia da imaginação artística e a possibilidade de que o "gênio do lugar" escultórico pode ser formado por seus próprios habitantes. Gormley serve, neste caso, mais como um Gastarbeiter do que uma "estrela da arte" visitante, um trabalhador convidado que auxilia no processo de instituir um lugar.

Suas mais recentes grandes obras públicas, *Angel of the North* (1998) e *Quantum Cloud*, continuam esse processo de "se estender" para além dos limites do corpo fundido e dos espaços convencionais da exposição artística.[31] *Angel of the North*, literalmente, abre suas asas no gesto altamente tradicional de boas-vindas e abertura,

figure, like Gormley's, seems to rise out of the earth, but *Field* has no unitary, integral, sovereign shape – except, of course, for the one that is given to it by the beholder. The spectator's body plays the role of Hobbes' Leviathan, insofar as the spectator frames the mass assembly in some subjective gestalt (a narrative or way of 'seeing as'). The closest Gormley comes to the totalitarian overtones of Leviathan as collective giant is his *Brick Man* (1987), which resonates both with the signs of collectivity (the bricks as the individuals in the social body) and the aura of the monolithic idol.

The combination of collective, local authorship and involvement, and the sheer visual power of the work, its rather demotic accessibility to many kinds of beholders and interpretations, make *Field* into one of the most successful public art projects of its time. Field is not only for, but in a certain sense of and by the masses, asserting the democracy of artistic imagination and the possibility that the sculptural 'genius of the place' might be formed by its own inhabitants. Gormley serves, in that case, more like a *gastarbeiter* than a visiting 'art star', a guest-worker who assists in the process of instituting a place.

His most recent large public works, *Angel of the North* (1998) and *Quantum Cloud* (2000), continue this process of 'outreach' beyond the boundaries of the cast body and the conventional spaces of artistic exhibition.[31] The *Angel of the North* literally spreads its wings in the highly traditional gesture of welcoming and opening, combining what are by now the familiar polarities of Gormley's work. The angel opens

> TOTAL STRANGERS, 1996
Vista da instalação | Installation view
Koelnischer Kunstverein, Colônia | Cologne, 1997

combinando o que são, agora, as polaridades familiares do trabalho de Gormley. O anjo abre suas asas para voar, mas permanece firmemente ancorado para resistir a ventos de até 100 milhas por hora. Esta obra combina uma interpretação arcaica da forma humana com as próteses modernas e técnicas das asas de um avião. *Angel of the North* expressa tanto a atração em direção à terra, gravitacional, quanto o idealismo transcendental, aéreo e utópico. De todas as obras públicas de Gormley, é a que acendeu a polêmica mais violenta, servindo como foco de batalhas habituais sobre o desperdício do dinheiro público para as artes. Condenado por seu tamanho (20 metros de altura, 54 metros de extensão das asas, 100 toneladas de aço reforçado), sua monumentalidade (alguns críticos a associam com Albert Speer e os monumentos fascistas), seu custo, seu perigo como uma distração para os 90 mil motoristas que passam por ela todos os dias na rodovia A1, seu perigo como um ímã para raios e até mesmo sua sugestão de uma imagem pornográfica (um crítico viu na escultura um exibidor abrindo sua capa de chuva), *Angel of the North*, no entanto, rapidamente alcançou aceitação e também uma espécie de *status* como marco geográfico. Alguns trabalhos de arte pública parecem destinados a passar por esse tipo de ritual de humilhação e de santificação. O Monumento aos Veteranos do Vietnã, de Maya Lin, talvez seja o exemplo mais notável e comovente dessa transformação de um monumento insultado a reverenciado. Mas parece que a questão a respeito de *Angel of the North* não é "o que isto significa?", mas "como isto se tornou um totem deste lugar?". Além da óbvia ressonância com a figura de asas abertas do Pássaro-Trovão [Thunderbird]

its wings for flight, yet it stands firmly anchored to resist winds of up to 100 miles per hour. It combines an archaic rendering of the human form with the modern, technical prostheses of airplane wings. It expresses both the earth-bound, gravitational pull of sculpture and its transcendental, aerial, utopian idealism. Of all Gormley's public works it is the one that has sparked the most violent controversy, serving as the focus of the usual battles over the waste of public money on the arts. Villified for its size (20 metres high, 54 metre wing span, 100 tonnes of reinforced steel), its monumentality (some critics associated it with Albert Speer and fascist monuments); its expense; its danger as a distraction to the 90,000 motorists who pass it every day on the A1 road; its danger as a magnet for lightning; and even its suggestion of a pornographic image (one critic saw in it a flasher opening his trench coat), the *Angel of the North* has nonetheless rapidly achieved acceptance and a kind of landmark status. Some works of public art seem destined to undergo this kind of ritual of humiliation and sanctification. Maya Lin's Vietnam Veteran's Memorial is perhaps the most notable and moving example of this transformation from reviled to revered monument. Already it seems that the question about the *Angel of the North* is not 'What does it mean?', but 'How did it become a totem of this place?' Beyond the obvious resonance with the spread-eagled figure of the thunderbird often found on Native American totem poles, the *Angel of the North* expresses a resonance with its abandoned, post-industrial, wasteland site that helps to institute and resurrect it as place.

< **QUANTUM CLOUD**, 2000
Instalação permanente | Permanent Installation, Rio | River Thames, Península de Greenwich
Greenwich Peninsula, Londres | London

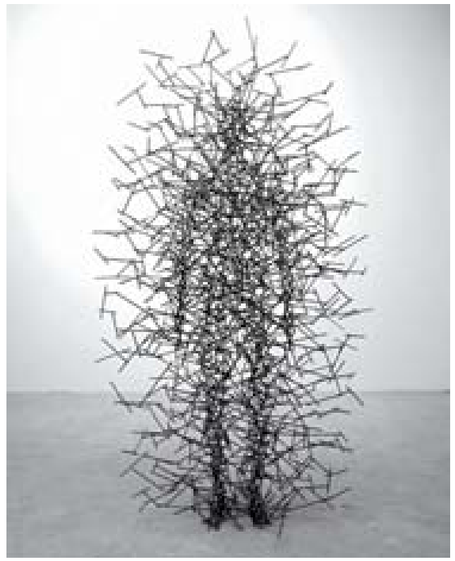
frequentemente encontrada em totens dos nativos norte-americanos, *Angel of the North* expressa uma ressonância com sua localização abandonada, pós-industrial e devastada, o que ajuda a instituir e a ressuscitar esta localização como lugar.

Qual será o destino de *Quantum Cloud*, o mais recente projeto de Gormley? Um conjunto intricado de tubos de aço quadrados soldados em ângulos precisamente determinados, este trabalho ostenta o seu *status* de maravilha técnica, de engenharia, como se fosse o esqueleto interior de um arranha-céu modernista pego no momento da ruptura. E, ainda assim, escondida dentro dessa tempestade futurista de aço, está a vaga silhueta da totêmica, monumental forma humana, uma figura cuja relação com qualquer "base" concebível foi interpretada como sendo perfeitamente indeterminada, dispersa em uma espécie de auréola que nos lembra o campo radiante em torno dos ícones sagrados.

A localização e a escala de *Quantum Cloud* a coloca em concorrência com a Coluna de Nelson, a ponte de Westminster, o Big Ben e outros marcos geográficos de Londres. Será esta obra interpretada como uma imagem do corpo digitalizado, cibernético, abstraído em uma nuvem de "quanta", ou em *bits* de informação materializada? Será esta obra interpretada como uma figura totêmica do que o crítico Tom Nairn chamou de "a ruptura da Grã-Bretanha" – a Albion desconstruída?[32] Se for como as outras peças públicas de Gormley, esta convidará e frustrará alegorias desse tipo, servindo como um convite demótico para introduzir um lugar para o pensamento, no coração do lazer urbano. Como uma continuação do esforço de Gormley para "pensar com materiais" e com o corpo esculpido, este expressa sua tendência atual de se mover para

What will be the fate of *Quantum Cloud*, Gormley's latest project? An intricate assemblage of square steel tubes welded at precisely determined angles, this work flaunts its status as a technical, engineering marvel, as if it were the interior skeleton of a Modernist skyscraper caught at the moment of shattering. And yet hidden within this futuristic storm of steel is the vague silhouette of the totemic, monumental human form, a figure whose relation to any conceivable 'ground' has been rendered perfectly indeterminate, dispersed in a kind of aureole that reminds us of the radiant field around sacred icons.

The site and scale of *Quantum Cloud* will put it in competition with Nelson's Column, Westminster Bridge, Big Ben and other London landmarks. Will this be taken as an image of the digitised, cybernetic body, abstracted into a cloud of 'quanta' or bits of materialised information? Will it be taken as a totemic figure of what critic Tom Nairn has called 'the breakup of Britain' – Albion deconstructed?[32] If it is like Gormley's other public pieces, it will both invite and frustrate allegories of this kind, serving as a demotic invitation to enter a place for thought in the heart of urban distraction. As a continuation of Gormley's effort to 'think with materials' and with the sculpted body, it expresses his current tendency to move beyond his own body. The visual impression, in fact, is that of the body breaking up and dispersing in a cloud of steel segments (one could also read this, of course, as an image of convergence, as if the segments were like giant iron filings coalescing around the magnetic field left by an absent, almost invisible



além do seu próprio corpo. A impressão visual, de fato, é a do corpo se rompendo e se dispersando em uma nuvem de segmentos de aço (também se pode interpretar isso, certamente, como uma imagem de convergência, uma vez que os segmentos eram como limalhas de ferro gigantes aglutinando-se em torno do campo magnético deixado por um corpo ausente, quase invisível). Mais uma vez, o corpo é um lugar, mas desta vez um lugar cujos limites são indeterminados, explodindo ou implodindo, expandindo ou contraindo. Talvez aquela forma perfeita para a escultura, a bomba, tenha "explodido" nesse trabalho.

Se alguém acredita em narrativas lineares, progressivas de carreiras artísticas, poder-se-ia

body). Once again the body is a place, but this time one whose boundaries are indeterminate, exploding or imploding, expanding or contracting. Perhaps that perfect shape for sculpture, the bomb, has 'gone off' in this work.

If one believes in linear, progressive narratives of artistic careers, one might conclude that *Quantum Cloud* signals the end of Gormley's entrapment in his own body and the beginning of a new phase in which the body, the human figure and the traditional sculptural choices of casting and carving have been replaced by or refunctioned as construction and assembly. The welded totems of David Smith and the entire Constructivist tradition in sculpture might

< QUANTUM CLOUD II, 1999
> QUANTUM CLOUD XVI, 2000

concluir que *Quantum Cloud* assinala o fim do aprisionamento de Gormley em seu próprio corpo e o início de uma nova fase na qual o corpo, a figura humana e as opções escultóricas tradicionais, da fundição e do entalhe, foram substituídos por ou passaram a funcionar como construção e montagem. Os totens soldados de David Smith e toda a tradição construtivista em escultura poderiam estar pairando sobre esse agrupamento de tubos metálicos. Mas Gormley já esteve "fora de seu corpo" por mais de uma década e, mais importante ainda, a história a ser contada sobre o seu trabalho não é tanto uma questão do que ele quer, mas do que a escultura parece querer dele. A resposta geral parece clara: a escultura Gormley quer um lugar para ser e ser um lugar. Onde e de que forma este desejo será satisfeito ainda não se pode dizer.

NOTAS:

1 VASARI, Giorgio. *Lives of the artists*. Londres: Penguin Books, 1965. p. 25.
2 *Exodus*, Livro 20, versículos 4-5, Bíblia *King James* (1611).
3 VASARI, op. cit., p. 26.
4 Ibidem.
5 Antony Gormley, em entrevista com o autor, 2000. Referindo-se a trabalhos "recentes", este texto foi escrito em 2000. *[N. do E.]*
6 MORRIS, Robert. Notes on Sculpture I. *Artforum*, Nova Iorque, v. 4, n. 6, fev. 1966. p. 42.
7 FRIED, Michael. Art and objecthood. *Artforum*, Nova Iorque, v. 5, Summer 1967.
8 "A escultura não se referiria ao espaço [...]. A escultura seria a representação de lugares." HEIDEGGER, Martin. Art and space. Trad. Charles Seibert. In: *Man and World I*. Nova Iorque: Harper & Row, 1973. p. 3-5.
9 Idem, p. 6.
10 Ibidem.
11 Para mais reflexões sobre a questão do desejo e da falta de formas representacionais, ver meu ensaio: "What do pictures really want?". *October*, Cambridge, n. 77, Summer 1996. p. 71-82.
12 Estou interessado em evitar o tipo de historicismo marcado pelos "pós" e "pré" que reduzem a história de uma arte ou meio a duas fases separadas por uma "ruptura", localizada no período que corresponde ao campo de especialização do historiador. Para saber mais sobre isso, ver: The pictorial turn. In: *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. Especialmente as páginas 22-23.
13 Ver HAYLES, Katherine. *How we became posthuman*. Chicago: University of Chicago Press, 1999. Ver também HARAWAY, Donna. A cyborg manifesto. In: *Simians, Cyborgs and Women*. Londres: Routledge, 1991.
14 Gormley disse gostar "da ideia de que o corpo é uma integridade. De que você o aceita como um sistema integrado", uma observação que parece dirigida contra a ideia de corpo como uma construção arbitrária ou como conjunto heterogêneo". Ver *Gormley/Theweleit*. Kiel: Schleswig-Holsteinischer Kunstverein; Kunsthalle zu Kiel, 1999. p. 89.
15 BUTLER, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. Londres: Routledge, 1993.
16 Ibidem.
17 Ibidem.
18 Ibidem.
19 Eu deixei de lado, por enquanto, uma "terceira via", que funciona por montagem e construção.
20 Se localizarmos a analogia de Adão e Eva na interseção de gênero e engendramento, teríamos que dizer que, enquanto Adão é o primeiro homem, do ponto de vista do gênero, também é a mãe de Eva, partindo do ponto de vista do engendramento. Essas ambiguidades de gênero e de reprodução são maravilhosamente complexas em filmes como a trilogia *Alien*, que interpretam o extraterrestre como uma rainha dragão que coloca ovos, implantando seus filhotes para "serem gerados" nos corpos de homens e mulheres, ou em *Vampiros da Noite*, no qual um "povo-vagem", parecido com um zumbi, é gerado por um processo de transferência vegetativa de fluidos vitais, através de vinhedos e gavinhas. Ver Klaus Theweleit sobre a estranha semelhança entre algumas esculturas de Gormley e estas vagens mortais em *Gormley/Theweleit*, op. cit., p. 59, 113.
21 Uma razão pela qual a tradição da escultura reunida ou construída (David Smith, Anthony Caro, escultura cubista e surrealista) parece antitética à prática de Gormley é que esta, quase inevitavelmente, produz uma sensação de gesto e de sintaxe na figura, tornando-a um corpo que atua no espaço ao invés de simplesmente "estar lá", o que é, presumo, o objetivo de Gormley.
22 Gormley descreve seu processo de fundição como "colocar as roupas dos mortos e, então, ser moldado". In: *Critical Mass*. Viena: Stadtraum Remise, 1995. p. 157.
23 Ver *Critical Mass*, op. cit., p. 162. Ver também minha discussão sobre o tratamento de Morris da "caixa" como um problema escultórico geral, e a questão específica do revestimento da bomba, em *Picture Theory*, op. cit., capítulo 8.
24 BANN, Stephen. *Antony Gormley: still moving, works 1975-1996*. Hokuriku: Japan Association of Art Museums, 1996. p. 132.
25 Recordo-me aqui do contraste entre as formas de Bob Dylan e de Bruce Springsteen de se relacionarem com o público. Springsteen é um turbilhão constante de energia, paixão e insistência, alcançando diretamente o público. Dylan (muito mais eficaz, na minha opinião) parece quase indiferente à presença do público, focando em alguma relação incomunicável com suas próprias letras e música. Talvez seja isso o que as categorias de Michael Fried – "absorção" e "teatralidade" – realmente sejam.
26 BACHELARD, Gaston. *The poetics of space*. Boston: Beacon Press, 1994. cap. 8.
27 Ver a evocação de Stephen Bann de *Monge à beira-mar*, de Friedrich, em: The Raising of Lazarus. In: *Antony Gormley*. Malmö: Malmö Konsthall, 1993. p. 71.
28 GORMLEY, *Critical Mass*, op. cit.
29 DURKHEIM, Émile. *The elementary forms of religious life*. Trad. Karen Fields. Nova Iorque: Free Press, 1995.
30 Comparações foram elaboradas com o exército de terracota de Xian, na China, com os milhares de *bodhisattvas* em Kyoto, no Japão, e (em um contexto contemporâneo) com a produção em massa de "substitutos" de Allan McCollum e as "fileiras de invólucros humanoides" de Magdalena Abakanowicz. Ver LEITH, Caoimhin Mac Giolla. A place where thought might grow. In: *Antony Gormley: field for the British isles*. Llandudno: Oriel Mostyn, 1994. p. 24-26.
31 Em relação a "recente", ver nota 5 acima. *[N. do E.]*
32 NAIRN, Tom. *The break-up of Britain: crisis and neo-nationalism*. Londres: New Left Books, 1977.

Texto de W.J.T. Mitchell do livro *Antony Gormley* reproduzido com a permissão da Phaidon Press Limited © 1995 e 2000 Phaidon Press Limited. www.phaidon.com

be hovering about this cluster of steel tubes. But Gormley has already been 'out of his body' for over a decade and, more importantly, the story to be told about his work is not so much a matter of what he wants, but what sculpture seems to want from him. The general answer seems clear: Gormley's sculpture wants a place to be and to be a place. Where and in what form this desire will be gratified remains to be seen.

NOTES:

1 VASARI, Giorgio. *Lives of the Artists*. London: Penguin Books, 1965. p. 25.
2 *Exodus*, Book 20, Verses 4-5, King James Bible (1611).
3 VASARI, op. cit., p. 26.
4 Ibid.
5 Antony Gormley, conversation with the author, 2000. When speaking of 'recent' works, this text was authored in 2000 (ed.).
6 MORRIS, Robert. Notes on Sculpture I. *Artforum*, New York, v. 4, n. 6, Feb. 1966. p. 42.
7 FRIED, Michael. Art and Objecthood. *Artforum*, New York, v. 5, Summer 1967.
8 'Sculpture would not deal with space [...] Sculpture would be the embodiment of places.' HEIDEGGER, Martin. Art and Space. Trad. Charles Seibert. In: *Man and World I*. New York: Harper & Row, 1973. pp. 3-5.
9 Idem, p. 6.
10 Ibid.
11 For further reflections on the question of desire and lack in representational forms see my essay: 'What Do Pictures Really Want?', *October*, Cambridge, n. 77, Summer 1996. pp. 71-82.
12 I am concerned to avoid the kind of historicism (marked by the 'post-' and the 'pre-' that reduces the history of an art or medium to two phases separated by a 'rupture' located in the period that happens to correspond to the historian's field of specialisation. For more on this, see: The Pictorial Turn. In: *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1994. Especially pp. 22-23.
13 See HAYLES, Katherine. *How We Became Posthuman*. Chicago: University of Chicago Press, 1999. See also HARAWAY, Donna. A Cyborg Manifesto. In: *Simians, Cyborgs and Women*. London: Routledge, 1991.
14 Gormley has said that he likes 'the idea that the body is an integrity. That you accept it as an integrated system', a remark that seems directed against the notion of the body as an arbitrary construction or heterogeneous assemblage. *Gormley/Theweleit*. Kiel: Schleswig-Holsteinischer Kunstverein; Kunsthalle zu Kiel, 1999. p. 89.
15 BUTLER, Judith. *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of Sex*. London: Routledge, 1993.
16 Ibid.
17 Ibid.
18 Ibid.
19 I put to the side for the moment a 'third way' that works by assembly and construction.
20 If we locate the Adam and Eve analogy at the intersection of gender and engendering, we would have to say that while Adam is the first man from the standpoint of gender, he is also mother of Eve from the standpoint of engendering. These ambiguities of gender and reproduction are made marvelously complex in films like the *Alien* trilogy, which render the alien as an egg-laying dragon queen who implants her hatchlings to 'gestate' in the bodies of men and women, or *Invasion of the Body Snatchers*, in which zombie-like 'pod people' are engendered by a process of vegetative transfer of vital fluids through vines and tendrils. See Klaus Theweleit on the uncanny resemblance between some of Gormley's sculpture and these deadly pods in Gormley/Theweleit, op. cit., pp. 59, 113.
21 One reason the tradition of assembled or constructed sculpture (David Smith, Anthony Caro, Cubist and Surrealist sculpture) seems antithetical to Gormley's practice is that it almost inevitably produces a sense of gesture and syntax in the figure, making it a body that acts in space rather than simply 'being there', which is, I take it, Gormley's aim.
22 Gormley describes his casting process as 'putting on the clothes of the dead and then being cut out'. In: *Antony Gormley: Critical Mass*. Vienna: Stadtraum Remise, 1995. p. 157.
23 See *Antony Gormley: Critical Mass*, op. cit., p. 162. See also my discussion of Morris' treatment of the 'case' as a general sculptural problem, and the specific issue of the bomb casing, in *Picture Theory*, op. cit., chapter 8.
24 BANN, Stephen. *Antony Gormley: Still Moving, Works 1975-1996*. Hokuriku: Japan Association of Art Museums, 1996. p. 132.
25 I'm reminded here of the contrast between Bob Dylan and Bruce Springsteen's ways of relating to an audience. Springsteen is a constant whirlwind of energy, passion and insistence, reaching out directly to the audience. Dylan (far more effectively, in my view) almost seems indifferent to the presence of the audience, focused on some incommunicable relation to his own words and music. Perhaps this is what Michael Fried's categories of 'absorption' and 'theatricality' really come down to.
26 BACHELARD, Gaston. *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press, 1994. chapter 8.
27 See Stephen Bann's evocation of Friedrich's *Monk and the Sea* in: The Raising of Lazarus. In: *Antony Gormley*. Malmö: Malmö Konsthall, 1993. p. 71.
28 *Antony Gormley: Critical Mass*, op. cit.
29 DURKHEIM, Émile. *The Elementary Forms of Religious Lfe*. Trad. Karen Fields. New York: Free Press, 1995.
30 Comparisons have been drawn with the terracotta army of Xian, China, the thousand bodhisattvas in Kyoto, Japan, and (in a contemporary context) with the mass produced 'surrogates' of Allan McCollum and the 'ranks of humanoid shells' of Magdalena Abakanovics. See LEITH, Caoimhin Mac Giolla. A Place Where Thought Might Grow. In: *Antony Gormley: Feld for the British Isles*. Llandudno: Oriel Mostyn, 1994. pp. 24-26.
31 Regarding 'recent', see note 5 above (ed.).
32 NAIRN, Tom. *The Break-up of Britain*: Crisis and Neo-Nationalism. London: New Left Books, 1977.

Essay by W.J.T. Mitchell from *Antony Gormley* reproduced with permission of Phaidon Press Limited © 1995 and 2000 Phaidon Press Limited. www.phaidon.com.

APÊNDICE
APPENDIX

LISTA DE OBRAS
LIST OF WORKS

OBRAS | WORKS

FLOOR, 1981
Borracha | Rubber
0.6 x 122 x 134 cm

FLESH, 1990
Concreto | Concrete
36 x 198 x 174 cm
Coleção | Collection The Duerckheim
Cortesia | Courtesy White Cube,
Londres | London

AMAZONIAN FIELD, 1992
Terracota | Terracotta
Dimensões variáveis | Variable sizes:
aprox. | approx. 24.000 figuras | figures,
cada | each 4-40 cm
Cortesia | Courtesy White Cube,
Londres | London

CRITICAL MASS II, 1995
Ferro fundido | Cast iron
60 figura em escala natural
60 life-size figures; dimensões
variáveis | variable sizes
Cortesia | Courtesy White Cube,
Londres | London

LOSS, 2006
Blocos de aço inoxidável
Stainless steel blocks
173 x 53 x 49 cm

HORIZONTE DE EVENTOS [EVENT HORIZON], 2007
27 figuras em fibra de vidro e 4 em
ferro fundido | 27 fibreglass and 4 cast
iron figures. Cada figura | Each figure:
189 x 53 x 29 cm
Comissionado por Hayward Gallery
A Hayward Gallery Commission
Cortesia | Courtesy White Cube,
Londres | London

FERMENT, 2007
Barra quadrada de 2 mm de aço
inoxidável | 2 mm square section
stainless steel bar
283 x 177 x 192 cm
Cortesia de | Courtesy White Cube,
Londres | London

DRIFT III, 2008
Barra quadrada de 2 mm de aço
inoxidável | 2 mm square section
stainless steel bar
264 x 175 x 213 cm

BREATHING ROOM IV, 2012
Tubo de alumínio de 25 x 25 mm,
Fósforo H15 e encaixes de plástico
Aluminium tube 25 x 25 mm,
Phosphor H15 and plastic spigots
São Paulo: 360 x 384 x 767 cm
Rio de Janeiro: 480 x 540 x 1150 cm
Brasília: 300 x 836 x 1150 cm
Cortesia | Courtesy White Cube,
Londres | London

MOTHERS' PRIDE IV, 2012
Pão, cera | Bread, wax
255 x 185 x 1,6 cm

SUM, 2012
Ferro fundido | Cast iron
22 x 201 x 51 cm
Cortesia | Courtesy White Cube,
Londres | London

BODY AND SOUL I - IX, 1990
Gravura em papel Somerset TP 300
gsm texturizado | Etching on 300 gsm
Somerset TP Textured paper
50 x 58,1 cm
Edição de | Edition of 30

MODELOS | MODELS

ANGEL OF THE NORTH (modelo em
escala 1:20 | 1:20 scale model), 1995
Bronze | 97 x 260 x 17 cm

MIND-BODY COLUMN (model), 1996
Enchimento e resina | Filler and resin
194 x 29,5 x 29,5 cm

BOX (entalhe | carving), 2000
Gesso | Plaster, mica
9,5 x 7,5 x 8 cm

EXPOSURE (molde de gesso | plaster
cast), 2005. Gesso | Plaster
Aprox. | Approx. 105 x 50 x 69 cm

SPACE STATION (modelo de
poliestireno | polystyrene model),
2007. Bloco de poliestireno
Polystyrene Blocks. 53 x 86 x 60 cm

SPACE STATION (modelo de SLS
SLS model), 2007
Nylon, 22 x 35 x 25 cm

NIGHT (modelo | model 1), 2008
MDF, 12,5 x 5,5 x 22 cm

EXPOSURE (modelo | model), 2008
Nylon. 65 x 33 x 46 cm

KIVIK (modelo em escala 1:100
1:100 scale model), 2008. Perspex
31,5 x 20,75 x 20,75 cm

BUILDING (modelo | model), 2009
Poliestireno | Polystyrene & MDF
23 x 13 x 16 cm

HABITAT (modelo em poliestireno
polystyrene model), 2009
Poliestireno, perspex, madeira
Polystyrene, perspex, wood
28 x 21 x 21 cm

FIRMAMENT (modelo final SLS
final SLS model), 2009
Nylon. 17 x 43 x 31 cm

HABITAT (modelo final SLS
SLS final model), 2009
Nylon. 30 x 18 x 21 cm

2 x 2 (maquete | maquette), 2010
Mármore | Marble
58 x 13 x 18 cm

MODELOS DE NYLON, 2011
NYLON MODELS

ABSTRACT (modelo | model 1)
11 x 16 x 12,5 cm

ABSTRACT (modelo | model 2)
11,5 x 16 x 12,5 cm

CLASP (modelo | model 1)
38,5 x 9 x 7 cm

CLASP (modelo | model 2)
39 x 8 x 7 cm

CLASP (modelo | model 3)
38 x 9 x 10 cm

CLASP (modelo | model 4)
37,5 x 7 x 10 cm

CLASP (modelo | model 5)
38,5 x 9,3 x 7,8 cm

CLUTCH (modelo | model 1)
19 x 16 x 9,5 cm

CUMULATE (modelo | model 1)
36,5 x 9 x 10 cm

CUMULATE (modelo | model 2)
36,6 x 9,8 x 10 cm

CUMULATE (modelo | model 3)
36,6 x 10,6 x 9,6 cm

FUSE (modelo | model 1)
5 x 41 x 11 cm

FUSE (modelo | model 2)
5 x 41 x 11 cm

FUSE (modelo | model 3)
4,5 x 40 x 11 cm

FUSE (modelo | model 4)
4,5 x 41,5 x 11,5 cm

GUT (modelo | model 1)
36 x 11 x 8 cm

HIDE (model)
15 x 9,5 x 13,5 cm

LEASE (modelo | model 1)
12,5 x 26 x 11 cm

LEASE (modelo | model 2)
13 x 26 x 11 cm

LEASE (modelo | model 3)
12,3 x 10,5 x 26,4 cm

LIMN (modelo | model 1)
34 x 10,5 x 9,5 cm

LIMN (modelo | model 2)
34 x 10 x 10 cm

RESORT (model 1)
9,5 x 40 x 7 cm

RESORT (model 2)
7 x 40 x 9 cm

SHIFT (modelo | model 1)
39 x 9 x 7 cm

SHIFT (modelo | model 2)
39 x 10 x 7 cm

SHIFT (modelo | model 3)
39 x 9 x 7 cm

SNOOK (modelo | model 1)
38 x 7 x 8 cm

SNOOK (modelo | model 2)
37,5 x 7 x 8 cm

STALL (modelo | model 1)
39 x 10 x 7 cm

STALL (modelo | model 2)
39 x 10 x 7,5 cm

STUMP (modelo | model 1)
21 x 23 x 10 cm

STUMP (modelo | model 2)
23 x 20 x 10 cm

STUMP (modelo | model 3)
23,4 x 10,2 x 22 cm

MODELOS EM MADEIRA CARVALHO, 2011
OAK MODELS

BUNCH (modelo | model)
15,5 x 4 x 20,5 cm

BUTT (modelo | model)
15,5 x 4 x 6,5 cm

IMPLEMENT (modelo | model)
11,5 x 4 x 13,5 cm

KNOT (modelo | model)
10,2 x 10,5 x 16 cm

PROJECT (modelo | model)
28 x 3,7 x 3,5 cm

SHOW (modelo | model)
20,5 x 14 x 16,7 cm

SIGN (modelo | model)
22 x 16,5 x 13,2 cm

SPRAWL (modelo | model)
5,5 x 16,6 x 21,5 cm

SPREAD (modelo | model)
7,3 x 8,8 x 25,8 cm

LISTA DE IMAGENS
LIST OF ILLUSTRATIONS

p. 4-5 HORIZONTE DE EVENTOS [EVENT HORIZON], 2007 (ver detalhes na Lista de Obras | see details in List of Works). Vista da instalação | Installation view Hayward Gallery, Londres | London

p.10 CRITICAL MASS II, 1995 (modelagem | casting)

p.16 Vista do estúdio | Studio view, 2012

p.19 Richard Serra, ONE TON PROP (HOUSE OF CARDS), 1969
© Richard Serra. Imagem licenciada por | Image licensed by AUTVIS, Brasil, 2012
Cortesia | Courtesy Gagosian Gallery

RE-ARRANGED TREE, 1978-1979
Olmo | Elm. 760 x 73 x 13 cm

p. 20 REPLACED ROCK, 1979
Pedra de sarsen | Sarsen Stone
Altura | Height: 122 cm, cravada na terra 61 cm | embedded in floor 61 cm

GLASS POOL, 1978
Vidro | Glass
0,8 x 182 cm (diâmetro | diameter)

p. 21 FALLEN TREE, 1979
Madeira de larício | Larch Wood
Dimensões variáveis | Dimensions variable

Walter de Maria, THE LIGHTNING FIELD, 1977
Quemado, Novo México | New Mexico
Coleção | Collection of the Dia Art Foundation © Dia Art Foundation

p. 25 BED, 1980-1981
Pão, cera | Bread, wax
28 x 220 x 168 cm
Tate Collection, Londres | London

ROOM, 1980
Meias, sapatos, calças, calças longas, cueca, camisa, suéter, colete, jaqueta
Socks, shoes, pants, trousers, shirt, pullover, vest, jacket, wood

p. 26 HORIZON FIELD, 2010-2012
Instalação na paisagem nos Alpes de Vorarlberg | A Landscape Installation in the High Alps of Vorarlberg, Áustria Austria. Figuras em ferro fundido do corpo humano em tamanho natural, distribuídas em uma área de 150 quilômetros quadrados | 100 life-size, solid cast iron figures of the human body, spread over an area of 150 square kilometres. Apresentado por Presented by Kunsthaus Bregenz
© Antony Gormley and Kunsthaus Bregenz

p. 28 Vista do estúdio | Studio view, 2012

p. 33 INSIDE AUSTRALIA, 2003
Liga de ferro fundido, molibdênio, irídio, vanádio, e titâneo | Cast alloy of iron, molybdenum, iridium, vanadium and titanium. 51 figuras baseadas na população de Menzies, Austrália Ocidental. 51 figures based on 51 inhabitants of Menzies, Western Australia. Comissionada por Commission for 50th Perth International Arts Festival, Western Australia, 2003. Instalação permanente Permanent installation, Lago | Lake Ballard, Austrália | Australia

THREE MADE PLACES, 2005
Projeto em | Cape Farewell Project, Ártico | Arctic

p. 35 FIELD (AMERICAN), 1991
Terracota | Terracotta. Dimensões variáveis | Variable size: aprox. | approx. 35.000 figuras | figures, cada | each 8-26 cm. Vista da instalação Installation view, Salvatore Ala Gallery, Nova Iorque | New York

p. 36 Lorenzo Maitani, THE BIRTH OF EVE (auxílio | relief)
Primeiro pilar: cenas de Gênesis (criação de Eva) | The first pillar: scenes from Genesis (creating Eve)
Fachada da Catedral de Orvieto
Orvieto Duomo facade, Itália | Italy
© 2009 Shutterstock Images LLC

p. 37 MAN ASLEEP, 1985
Chumbo, gesso, fibra de vidro, ar e terracota | Lead, plaster, fibreglass, air, terracotta. 14 x 600 x 30 cm
Figura | Figure: 50 x 185 x 63 cm
Figura em terracota | Terracotta figures: dimensoes variáveis | variable sizes

p. 39 FIELD FOR THE ART GALLERY OF NEW SOUTH WALES, 1989
Terracota | Terracotta
23 x 1140 x 1050 cm
Vista da instalação | Installation view, Art Gallery of New South Wales, Sydney, Austrália | Australia
Coleção da | Collection of the Art Gallery of New South Wales, Sydney, Austrália | Australia

p. 44 HORIZON FIELD HAMBURG, 2012 (instalação | installing). 355 cabo de aço em espiral de fios múltiplos, malha de aço inoxidável (rede de segurança), piso de Madeira, parafusos e revestimento resina PU para superfície | Steel 355, steel spiral strand cables, stainless steel mesh (safety net), wood floor, screws & PU resin for top surface coating
206 x 2490 x 4890 cm
Vista da instalação | Installation view, Deichtorhallen, Hamburgo | Hamburg

p. 47 LIFT II, 2011
Aço em segmentos quadrados de 6 mm | 6 mm square key steel
272 x 55 x 45 cm

p. 48 Vista do estúdio | Studio view, 2012

p. 50 THREE WAYS: MOULD HOLE AND PASSAGE, 1981-1982
Chumbo, gesso | Lead, plaster
MOULD: 60 x 98 x 50 cm
HOLE: 62 x 123 x 80 cm
PASSAGE: 34 x 209 x 50 cm
Vista da instalação | Installation view, Tate Gallery, Londres | London
Coleção Tate Gallery | Collection, Londres | London

THREE PLACES, 1983
Chumbo, fibra de vidro | Lead, fibreglass
Deitado | Lying: 31 x 207 x 50 cm
Sentado | Sitting: 100 x 57 x 132 cm
Ereto | Standing: 190 x 50 x 35 cm
Vista da instalação | Installation view, Hayward Gallery, Londres | London
Coleção de | Collection of Nasher Sculpture Centre, Dallas, Texas, Estados Unidos | USA

p. 51 THREE CALLS: PASS CAST AND PLUMB, 1983-1984
Chumbo, gesso, fibra de vidro e ar
Lead, plaster, fibreglass, air
PASS: 190 x 56 x 95 cm
PLUMB: 70 x 57 x 74 cm
CAST: 101 x 68 x 66 cm
Coleção particular | Private collection

LAND SEA AND AIR II, 1982
Chumbo, fibra de vidro | Lead, fibreglass
LAND (agachado | crouching):
45 x 103 x 50 cm
SEA (ereto | standing):
191 x 50 x 32 cm
AIR (ajoelhado | kneeling):
118 x 69 x 52 cm
Coleção particular | Private collection

p. 55 ROOM, 1980
(ver detalhes da imagem na p. 25
see details for image on p. 25)
Vista da instalação | Installation view, Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, Espanha | Spain, 2002

BLIND LIGHT, 2007
(detalhe | detail)
Luz fluorescente, água, umidificador ultrassônico, vidro temperado reforçado de baixo teor de óxido de ferro e alumínio | Fluorescent light, water, ultrasonic humidifiers, toughened low iron glass, aluminium
320 x 978,5 x 856,5 cm
Vista da instalação | Installation view, Hayward Gallery, Londres | London. Comissionada por | Commissioned by the Hayward Gallery, Londres | London
Collection Pinchuk Art Centre, Kiev, Ucrânia | Ukraine

p. 58 BLIND LIGHT II, 2007
Luz fluorescente, água, umidificador ultrassônico, vidro temperado reforçado de baixo teor de óxido de ferro e alumínio | Fluorescent light, water, ultrasonic humidifiers, toughened low iron glass, aluminium.
320 x 858 x 858 cm. Vista da instalação | Installation view, Sean Kelly Gallery, Nova Iorque | New York

p. 61 BREATHING ROOM III, 2010
Tubo de alumínio de 25 x 25 mm, Fósforo H15 e encaixes de plástico
Aluminium tube 25 x 25 mm, Phosphor H15 and plastic spigots
482,6 x 1693 x 895,1 cm
Vista da instalação | Installation view, White Cube Mason's Yard, Londres London. Coleção | Collection Caldic, Rotterdam

p. 67 BLIND LIGHT, 2007
(legenda informada anteriormente caption given above)

p. 69 THREE BODIES, 1981
Chumbo, fibra de vidro, terra
Lead, fibreglass, earth
Pedra | Rock: 96 x 60 x 54 cm
Abóbora | Pumpkin: 18 x 193 x 60 cm
Tubarão | Shark: 18 x 193 x 60 cm

p. 80-81 AMAZONIAN FIELD, 1992
(veja detalhes na Lista de Obras
see details in List of Works). Vista da instalação | Installation view, Royal Academy of Arts, Londres | London, 2009. Fotografia cortesia da Photograph courtesy of Royal Academy of Arts, Londres | London

p. 87 MOTHERS' PRIDE III, 2007
Pão, cera | Bread, wax
285,5 x 230 x 1,6 cm
Coleção particular | Private collection

p. 88-91 BREATHING ROOM II, 2010
Tubo de alumínio de 25 x 25 mm, Fósforo H15 e encaixes de plástico
Aluminium tube 25 x 25 mm, Phosphor H15 and plastic spigots
386 x 857 x 928 cm. Vista da instalação | Installation view, Sean Kelly Gallery, Nova Iorque | New York

p. 92-93 CRITICAL MASS II, 1995
(ver detalhes na lista de Obras
see details in List of Works)
Vista da instalação | Installation view,
Kunsthaus Bregenz,
Áustria | Austria, 2009

p. 94-97 EVENT HORIZON, 2007
(ver detalhes na Lista de Obras
see details in List of Works)
Vista da instalação | Installation view,
Nova Iorque | New York, 2010
Apresentada por | Presented by
Madison Square Park Conservancy,
Nova Iorque | New York

p. 120-121 ANGEL OF THE NORTH
[GATESHEAD], 1998
Aço | Steel. 2000 x 5400 x 220 cm
Instalação permanente | Permanent
installation Gateshead, Inglaterra
England. Comissionada por
Commissioned by the Gateshead
Metropolitan Borough Council,
Gateshead, Reino Unido | UK
Imagem cortesia | Image courtesy
Edifice/The Bridgeman Art Library

p. 130 SPACE STATION, 2007
Aço corten | Corten steel
600 x 950 x 650 cm
Vista da instalação | Installation view,
Hayward Gallery, Londres | London

p. 132 EXPOSURE, 2010
Aço galvanizado | Galvanised steel
2564 x 1325 x 1847 cm
The 6th Flevoland Landscape Artwork
Instalação permanente | Permanent
installation, Lelystad, Holanda
The Netherlands

p. 134-135 FIRMAMENT, 2008
Seção quadrada de tubo de aço
carbono de 30 mm | 30 mm square
section mild steel tube
5,6 x 11,13 x 19,07 cm. Vista da
instalação | Installation view, White
Cube, Mason's Yard, Londres | London

p. 136 FIRMAMENT IV, 2010
Seção quadrada de 75 mm de tubo de
aço carbono e esferas de aço carbono
de 150 mm de diâmetro | 75 mm
square section mild steel tube and
150 mm diameter mild steel spheres
8,4 x 19,9 x 12,5 cm. Vista da instalação
Installation view, Anna Schwartz
Gallery, Sydney, Austrália | Australia

p. 138 HABITAT (ANCHORAGE), 2010
Chapa de aço inoxidável 6,5 mm
6.5 mm stainless steel sheet
740 x 255 x 356 cm
Instalação permanente | Permanent
installation, Anchorage Museum at
the Rasmuson Center, Alasca
Alaska, Estados Unidos | USA
Comissionado por | Commissioned by
the Municipality of Anchorage 1% for
Art Program

p. 142 MIND-BODY COLUMN, 2000
Ferro fundido | Cast iron
1450 x 48 x 70 cm. Vista da instalação
Installation view, Garden City, Osaka,
Japão | Japan

p. 144 David Chipperfield & Antony
Gormley, A SCULPTURE FOR THE
SUBJECTIVE EXPERIENCE OF
ARCHITECTURE, 2008
Kivik Art 08, Kivik Art Centre, Kivik,
Suécia | Sweden. Comissionado por
Commissioned by Kivik Art Centre,
Kivik, Suécia | Sweden. © do artista
the artist & David Chipperfield

p. 146 TOTAL STRANGERS, 1996
Ferro fundido | Cast iron
195 x 54 x 32 cm. Vista da instalação
Installation view, Koelnischer
Kunstverein, Colônia | Cologne,
Alemanha | Germany, 1997

p. 152 Richard Serra, TILTED ARC,
1981. Aço corten | Corten steel
366 x 3,658 x 16,5 cm
Vista da instalação | Installation view,
Federal Office Plaza, Nova Iorque
New York. Posteriormente removida
Later removed. © Richard Serra
Imagem licenciada por | Image
licensed by AUTVIS, Brasil
Brazil, 2012

Robert Smithson, SPIRAL JETTY,
1970. Great Salt Lake, Utah
© Robert Smithson. Imagem
licenciada por | Image licensed by
AUTVIS, Brasil | Brazil, 2012

p. 155 STAND, 1997
Ferro fundido | Cast iron. 9 figuras
figures: cada | each 196 x 48 x 35 cm
Coleção particular | Private collection

p. 159 Leonardo da Vinci, REGRA
PARA AS PROPORÇÕES DA
FIGURA HUMANA, DE ACORDO
COM VITRUVIUS | RULE FOR THE
PROPORTIONS OF THE HUMAN
FIGURE, ACCORDING TO VITRUVIUS

Blake, William (1757-1827),THE FIRST
BOOK OF URIZEN, 1794
chapa | plate 17 (gravura em relevo
acabada em c/c sobre papel
relief etching finished in w/c on paper)
Coleção particular | Private collection
Cortesia da imagem por | Image
courtesy of The Bridgeman Art Library

p. 161 CRITICAL MASS II, 1995
(detalhe | detail)
Ferro fundido | Cast iron
60 figuras em tamanho natural
60 life-size figures
dimensões variáveis | variable sizes
Vista da instalação | Installation view,
StadtRaum Remise, Viena | Vienna

p. 162 INSIDER II, 1997
Ferro fundido | Cast iron
193 x 191 x 27 cm
Vista da instalação | Installation view,
Wanas Foundation, Knislinge,
Suécia | Sweden

p. 168 RHIZOME II, 1998
Ferro fundido | Cast iron
498 x 380 x 340 cm
Vista da instalação | Installation view,
Parque Expo, Lisboa | Lisbon, Portugal

p. 169 ALLOTMENT II, 1996
(detalhe | detail). Concreto armado
Reinforced concrete. 300 figuras
tamanho natural derivadas das da
população local de Malmö, idade
1,5 – 80 anos | 300 life-size figures
derived from the dimensions of local
inhabitants of Malmö, aged 1.5 - 80
years. Vista da instalação | Installation
view, Kunsthaus Bregenz, Áustria
Austria, 2009

p. 174-175 ANOTHER PLACE, 1997
Ferro fundido | Cast iron
100 figuras | figures: cada | each
189 x 53 x 29 cm
Vista da instalação Installation view,
Stavanger, Noruega | Norway, 1998

p. 179 TOTAL STRANGERS, 1996
(legenda informada anteriormente
caption given above)

p. 180 QUANTUM CLOUD, 2000
Aço galvanizado | Galvanised steel
290 x 160 x 100 cm. Instalação
permanente | Permanent installation,
Rio | River Thames, Península de
Greenwich | Greenwich Peninsula,
Londres | London, Reino Unido | UK

p. 183 QUANTUM CLOUD II, 1999
Barra de aço carbono | Mild steel bar
4 x 4 x 70 mm
234 x 270 x 109 cm
Coleção Meyer | Meyer Collection,
França | France

QUANTUM CLOUD XVI, 2000
Barra de aço inoxidável | Stainless
steel bar, 4,76 x 4,76 mm
248 x 175 x 160 cm
Coleção particular | Private collection

Salvo indicação em contrário, todos os
trabalhos © Antony Gormley

Unless otherwise stated, all works
© Antony Gormley

BIOGRAFIA DO ARTISTA
ARTIST'S BIOGRAPHY

Antony Gormley nasceu em Londres, em 1950.

Em uma carreira de quase 40 anos, Antony Gormley produziu esculturas que exploram a relação do corpo humano com o espaço, explicitamente em instalações de larga escala, como *Another Place*, *Domain Field* e *Inside Australia*, e implicitamente em trabalhos como *Clearing*, *Breathing Room* e *Blind Light*, em que o trabalho se torna uma moldura através da qual o observador é o observado. Usando a própria existência como terreno para testes, o trabalho de Gormley transforma um local de experiência subjetiva em um lugar de projeção coletiva. Cada vez mais o artista tem levado sua prática além das galerias, estimulando o público à participação ativa, como em *Clay and the Collective Body*, em Helsinque, e no projeto *One&Other*, na Trafalgar Square, em Londres.

O trabalho de Gormley tem sido amplamente exibido no Reino Unido, com exposições individuais na Whitechapel, Serpentine, Tate, Hayward Gallery, British Museum e White Cube. Seu trabalho também é apresentado internacionalmente, em exposições individuais em museus como o Louisiana Museum of Modern Art (Dinamarca), MalmöKonsthall (Suécia), KunsthallezuKiel (Alemanha), Museu Nacional da História Moderna da China (Pequim), Antiguo Colegio de San Ildefonso (Cidade do México), Kunsthaus Bregenz (Áustria) e Hermitage (São Petersburgo). Gormley também participou de exposições coletivas no Museu de Arte Moderna (MoMA – Nova York), no Los Angeles County Museum of Art, na *Bienal de Veneza* e na *Documenta 8* (Kassel, Alemanha). Entre suas maiores obras públicas estão *Angel of the North* (Gateshead, Inglaterra), *Another Place* (Crosby Beach, Inglaterra) e *Exposure* (Lelystad, Holanda).

Gormley ganhou o Prêmio Turner, em 1994, o Prêmio South Bank de artes visuais, em 1999, e o Prêmio Bernhard Heiliger de escultura, em 2007. Em 1997, foi nomeado Oficial da Ordem do Império Britânico (OBE). É membro honorário do Royal Institute of British Architects, doutor honorário da Universidade de Cambridge e membro da Trinity College e da Jesus College, ambas em Cambridge. Gormley pertence à Royal Academy desde 2003 e é curador do British Museum desde 2007.

Antony Gormley was born in London in 1950.

In a career spanning nearly 40 years, Antony Gormley has made sculpture that explores the relation of the human body to space at large, explicitly in large-scale installations like *Another Place*, *Domain Field* and *Inside Australia*, and implicitly in works such as *Clearing, Breathing Room* and *Blind Light* where the work becomes a frame through which the viewer becomes the viewed. By using his own existence as a test ground, Gormley's work transforms a site of subjective experience into one of collective projection. Increasingly, the artist has taken his practice beyond the gallery, engaging the public in active participation, as in *Clay and the Collective Body* (Helsinki) and the acclaimed *One & Other* commission in London's Trafalgar Square.

Gormley's work has been widely exhibited throughout the UK with solo shows at the Whitechapel, Serpentine, Tate, Hayward Gallery, British Museum and White Cube. His work has been exhibited internationally in one-man shows at museums including Louisiana Museum of Modern Art (Denmark), Malmö Konsthall (Sweden), Kunsthalle zu Kiel (Germany), National Museum of Modern Chinese History (Beijing), Antiguo Colegio de San Ildefonso (Mexico City), Kunsthaus Bregenz (Austria) and State Hermitage Museum (St Petersburg). Gormley has also participated in group shows at the Museum of Modern Art (New York), the Los Angeles County Museum of Art, the Venice Biennale and Documenta 8 (Kassel, Germany). Major public works include *Angel of the North* (Gateshead, England), *Another Place* (Crosby Beach, England) *Exposure* (Lelystad, The Netherlands).

Gormley was awarded the Turner Prize in 1994, the South Bank Prize for Visual Art in 1999 and the Bernhard Heiliger Award for Sculpture in 2007. In 1997 he was made an Officer of the British Empire (OBE). He is an Honorary Fellow of the Royal Institute of British Architects, an honorary doctor of the University of Cambridge and a fellow of Trinity and Jesus Colleges, Cambridge. Gormley has been a Royal Academician since 2003 and a British Museum Trustee since 2007.

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS SELECIONADAS
SELECTED SOLO EXHIBITIONS

1981 SCULPTURE, Whitechapel Art Gallery, Londres | London, Inglaterra | England [cat.]

TWO STONES, Serpentine Gallery, Londres London, Inglaterra | England

1984 NEW SCULPTURE, Salvatore Ala Gallery, Nova Iorque New York, Estados Unidos | USA [cat.]

NEW SCULPTURE, Riverside Studios, Hammersmith Chapter, Cardiff, País de Gales | Wales [cat.]

1985 DRAWINGS 1981-1985, Salvatore Ala Gallery, Nova Iorque | New York, Estados Unidos | USA [cat.]

1986 SCULPTURE, Salvatore Ala Gallery, Nova Iorque New York, Estados Unidos | USA

1987 DRAWINGS, Siebu Contemporary Art Gallery, Tóquio | Tokyo, Japão | Japan [cat.]

VEHICLE, Salvatore Ala Gallery, Nova Iorque | New York, Estados Unidos | USA

ANTONY GORMLEY, Galerie Hufkens de Lathuy, Bruxelas | Brussels, Bélgica | Belgium

FIVE WORKS, Serpentine Gallery, Londres | London, Inglaterra | England [cat.]

1988 SELECTED WORK, Burnett Miller Gallery, Los Angeles, Estados Unidos | USA

ANTONY GORMLEY, Contemporary Sculpture Centre, Tóquio | Tokyo, Japão | Japan [cat.]

1989 ANTONY GORMLEY, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Dinamarca | Denmark [cat.]

SCULPTURE, Scottish National Gallery of Modern Art, Edimburgo | Edinburgh, Escócia | Scotland

1990 BARING LIGHT, Burnett Miller Gallery, Los Angeles, Estados Unidos | USA

1991 SCULPTURE, Galerie Nordenhake, Estocolmo Stockholm, Suécia | Sweden

AMERICAN FIELD, Salvatore Ala Gallery, Nova Iorque | New York, Estados Unidos | USA

AMERICAN FIELD AND OTHER FIGURES, Modern Art Museum, Fort Worth, Estados Unidos | USA [cat.]

1992 AMERICAN FIELD, itinerância | touring: Centro Cultural Arte Contemporaneo, Cidade do México Mexico City, México | Mexico. San Diego Museum of Contemporary Art, La Jolla, Califórnia | California. 1993: The Corcoran Gallery of Art, Distrito de Washington | Washington DC, Estados Unidos | USA. The Montreal Museum of Fine Arts, Montreal Canadá | Canada [cat.]

1993 LEARNING TO SEE, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris, França | France [cat.]

ANTONY GORMLEY, itinerância | touring: Malmö Konsthall, Suécia | Sweden. Tate Gallery, Liverpool, Inglaterra | England. 1994: Irish Museum of Modern Art, Dublin, Irlanda | Ireland [cat.]

EUROPEAN FIELD, itinerância | touring: Centrum Sztuki Wspólczesnej, Varsóvia | Warsaw, Polônia Poland. 1994: Moderna Galerija, Ljubljana, Eslovênia Slovenia. Muzej Suvremene Umjetnosti, Zagreb, Croácia | Croatia. Ludwig Muzeum, Budapeste Budapest, Hungria | Hungary. 1995: Prague Castle, Praga | Prague, República Tcheca | Czech Republic. National Theatre, Bucareste | Bucharest, Romênia Romania. 1996: Arsenals, Riga, Latvia. Museum of Contemporary Art, Vilnius, Lituânia | Lithuania. Art Hall, Tallin, Estônia | Estonia. Magasin 3, Estocolmo Stockholm, Suécia | Sweden [cat.]

1994 LOST SUBJECT, White Cube, Londres | London, Inglaterra | England

FIELD FOR THE BRITISH ISLES, itinerância touring: Oriel Mostyn, Llandudno, País de Gales Wales. Scottish Museum of Modern Art, Edimburgo Edinburgh, Escócia | Scotland. 1995: Orchard Gallery, Derry, Irlanda | Ireland. Ikon Gallery, Birmingham [com trabalhos em concreto | with concrete works], Inglaterra | England. National Gallery of Wales, Cardiff, País de Gales | Wales [cat.]

ESCULTURA, Galeria Pedro Oliveira, Porto, Portugal [cat.]

1995 CRITICAL MASS, Remise, Viena | Vienna, Áustria Austria [cat.]

1996 FIELD FOR THE BRITISH ISLES, itinerância | touring: Greenesfield BR Works, Gateshead Gateshead, Inglaterra | England. The Hayward Gallery, Londres London, Inglaterra | England [cat.]

STILL MOVING, itinerância | touring: Museum of Modern Art, Kamakura. Nagoya City Art Museum, Aichi. Takaoka Art Museum, Toyama. Iwaki City Museum of Art, Fukushima. Museum of Contemporary Art, Sapporo. Museum of Modern Art, Tokushima, Japão | Japan [cat.]

1997 TOTAL STRANGERS, Koelnischer Kunstverein, Colônia | Cologne, Alemanha | Germany [cat.]

OUR HOUSE, Kunsthalle zu Kiel, Kiel, Alemanha Germany [cat.]

ANOTHER PLACE (part of FOLLOW ME: BRITISH ART ON THE LOWER ELBE), Cuxhaven, Alemanha Germany [cat.]

ALLOTMENT, Herning Museum, Dinamarca Denmark

1998 ANGEL OF THE NORTH, Gateshead, Inglaterra England [instalação permanente | permanent installation]

CRITICAL MASS, Royal Academy of Arts, Londres | London, Inglaterra | England [cat.]

ANOTHER PLACE, Stavanger, Noruega | Norway

FORCE FIELDS, Rupertinum, Salesburgo | Salzburg, Áustria | Austria

1999 INSIDERS AND OTHER RECENT WORK, Xavier Hufkens, Bruxelas | Brussels, Bélgica | Belgium

INTIMATE RELATIONS, MacLaren Art Centre, Barrie, Ontário | Ontario, Canadá | Canada

INTIMATE RELATIONS, Jablonka Galerie, Colônia Cologne, Alemanha | Germany

2000 STRANGE INSIDERS, fig-1, Londres | London, Inglaterra | England

DRAWN, White Cube, Londres | London, Inglaterra England

2001 NEW WORKS, Galerie Nordenhake, Berlim | Berlin, Alemanha | Germany

INSIDERS, New Art Centre and Sculpture Park, Roche Court, Wiltshire, Inglaterra | England

ANTONY GORMLEY, Contemporary Sculpture Centre, Tóquio | Tokyo, Japão | Japan [cat.]

SOME OF THE FACTS, Tate St Ives, Cornualha Cornwall, Inglaterra | England [cat.]

STATES AND CONDITIONS, itinerância | touring: Orchard Gallery, Derry. Model Arts e | and Nilang Gallery, Sligo, Irlanda do Norte | Northern Ireland [cat.]

2002 ANTONY GORMLEY: SCULPTURE, Centro Galego de Arte Contemporanea, Santiago de Compostela, Espanha | Spain

ANTONY GORMLEY, Xavier Hufkens, Bruxelas Brussels, Bélgica | Belgium

ANTONY GORMLEY DRAWING, The British Museum, Londres | London, Inglaterra | England [cat.]

FIELD FOR THE BRITISH ISLES, The British Museum, Londres | London, Inglaterra | England

2003 INSIDE AUSTRALIA, Lake Ballard, Menzies, Perth International Arts Festival, Austrália Australia [instalação permanent | permanent installation]

ASIAN FIELD, itinerância | touring: Xinhuahuayuan Huajingxincheng, Guangzhou. National Museum of Modern Chinese History, Pequim | Beijing.

Warehouse of Former Shanghai No. 10 Steelworks, Changai | Shanghai. Modern Mall, Distrito de Jiangbei | Jiangbei District, Chongqing, China [cat.]

STANDING MATTER, Galerie Thaddaeus Ropac, Salesburgo | Salzburg, Áustria | Austria [cat.]

ANTONY GORMLEY, BALTIC Centre for Contemporary Art, Gateshead, Inglaterra England [cat.]

2004 MASS AND EMPATHY, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa | Lisbon, Portugal [cat]

CLEARING, White Cube, Londres | London, Inglaterra | England

FAI SPAZIO, PRENDI POSTO (parte de | part of ARTE 'ALL ARTE 9), Poggibonsi, Itália | Italy [cat.] [instalação permanente | permanent installation]

UNFORM, Yale Centre for British Art, Yale, Estados Unidos | USA

CLEARING, Galerie Nordenhake, Berlim | Berlin, Alemanha | Germany

2005 ANTONY GORMLEY: NEW WORKS, Sean Kelly Gallery, Nova Iorque | New York, Estados Unidos | USA

ANOTHER PLACE, Crosby Beach, Merseysid, Inglaterra | England [instalação permanente permanent installation]

CERTAIN MADE PLACES, Koyanagi Gallery, Tóquio | Tokyo, Japão | Japan

ASIAN FIELD, ICA Cingapura | Singapore [cat.]

INSIDE AUSTRALIA, Anna Schwartz Gallery, Melbourne, Austrália | Australia

2006 ALTERED STATES, Galleria Mimmo Scognamiglio, Nápolis | Naples, Itália | Italy

BREATHING ROOM, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris, França | France [cat.]

TIME HORIZON, Parco Archeologico di Scolacium, Roccelletta di Borgia, Catanzaro, Itália | Italy [cat.]

YOU AND NOTHING, Xavier Hufkens, Bruxelas Brussels, Bélgica | Belgium

CRITICAL MASS, Museo D'Arte Contemporanea Donna Regina Napoli (MADRE), Nápolis | Naples, Itália | Italy

2007 BLIND LIGHT, The Hayward Gallery, Londres London, Inglaterra | England [cat.]

SPACETIME, Mimmo Scognamiglio Arte Contemporanea, Milão | Milan, Itália | Italy

BODIES IN SPACE, Georg Kolbe Museum, Berlim Berlin, Alemanha | Germany [cat.]

FEELING MATERIAL, Kunst-Raum des Deutschen Bundestages, Berlim | Berlin, Alemanha | Germany

BLIND LIGHT, Sean Kelly Gallery, Nova Iorque New York, Estados Unidos | USA

ATAXIA, Anna Schwartz Gallery, Melbourne, Austrália | Australia

2008 FIRMAMENT, White Cube Mason's Yard, Londres London, Inglaterra | England

ACTS, STATES, TIMES, PERSPECTIVES, Edition Copenhagen, Dinamarca | Denmark [cat.]

ANOTHER SINGULARITY, Galleri Andersson Sandstrom, Umeå, Suécia | Sweden

LOT, Castle Cornet, Guernsey

DRAWINGS 1981-2001, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris, França | France

BETWEEN YOU AND ME, itinerância | touring: Kunsthal Roterdam | Rotterdam, Holanda Netherlands. Musée d'Art Moderne St Etienne, França | France. Artium, Vitoria-Gasteiz, Espanha Spain [cat.]

ANTONY GORMLEY, itinerância | touring Museo de Arte Contemporaneo, Monterrey, México | Mexico. 2009: Antiguo Colegio de San Ildefonso, Cidade do México | Mexico City, México | Mexico [cat.]

2009 CLAY AND THE COLLECTIVE BODY, Helsinki Finlândia | Finland

ATAXIA II, Galerie Thaddaeus Ropac, Salesburgo Salzburg, Áustria | Austria [cat.]

ONE AND OTHER, Fourth Plinth Commission, Trafalgar Square, Londres | London, Inglaterra England

ANTONY GORMLEY, Kunsthaus Bregenz, Áustria Austria [cat.]

DOMAIN FIELD, Garage Centre for Contemporary Culture, Moscou | Moscow, Rússia | Russia

APERTURE, Xavier Hufkens, Bruxelas | Brussels, Bélgica | Belgium [cat.]

ANOTHER SINGULARITY, Galleria Continua, Pequim Beijing, China [cat.]

2010 BREATHING ROOM II, Sean Kelly Gallery, Nova Iorque | New York, Estados Unidos | USA

EVENT HORIZON, Mad. Sq. Art, Madison Square Park Conservancy, Nova Iorque | New York, Estados Unidos | USA [cat.]

FIRMAMENT IV, Anna Schwartz Gallery, Sidney Sydney, Austrália | Australia

CRITICAL MASS, De La Warr Pavilion, Bexhill-on-Sea, Inglaterra | England

TEST SITES, White Cube, Mason's Yard, Londres London, Inglaterra | England

HORIZON FIELD, Vorarlberg, Áustria | Austria [cat.]

DRAWING SPACE, MACRO Museum of Contemporary Art, Roma | Rome, Itália | Italy [cat.]

2011 MEMES, Anna Schwartz Gallery, Melbourne, Austrália | Australia [cat.]

FOR THE TIME BEING, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris, França | France [cat.]

TWO STATES, Harewood House, Yorkshire, Inglaterra | England

STILL STANDING, The State Hermitage Museum, São Petersburgo | St Petersburg, Rússia | Russia [cat.]

SPACE STATION AND OTHER INSTRUMENTS, Galleria Continua Le Moulin, França | France [cat.]

2012 HORIZON FIELD, Deichtorhallen, Hamburgo Hamburg, Alemanha | Germany [cat.]

VESSEL, Galleria Continua, San Gimignano, Itália Italy [cat.]

CATÁLOGOS: EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS E MONOGRAFIAS
CATALOGUES: ONE-MAN EXHIBITIONS AND MONOGRAPHS

1984 ANTONY GORMLEY, Salvatore Ala Gallery, Milão Milan, Itália | Italy. Nova Iorque | New York, Estados Unidos | USA. Edição em Inglês e Italiano | English and Italian editions. Texto de | Text by Lynne Cooke

1985 ANTONY GORMLEY: DRAWINGS, Salvatore Ala Gallery, Milão | Milan, Itália | Italy. Nova Iorque New York, USA

1987 ANTONY GORMLEY: FIVE WORKS, Serpentine Gallery. Arts Council of Great Britain, Londres London, Inglaterra | England

1989 ANTONY GORMLEY, Louisiana Museum of Modern Art, Humlebaek, Dinamarca | Denmark. Textos de Texts by Richard Calvocoressi e | and Oystein Hjort

1993 LEARNING TO SEE, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris, França | France. Salesburgo | Salzburg, Áustria | Austria. Texto de | Text by Yehuda Safran. Antony Gormley entrevistado por | interviewed by Roger Bevan

FIELD, The Montreal Museum of Fine Arts, Canadá Canada. Oktagon, Stuttgart, Alemanha | Germany. Textos de | Texts by Antony Gormley, Thomas McEvilley, Gabriel Orozco e | and Pierre Théberge

ANTONY GORMLEY, Malmö Konsthall, Malmö, Suécia | Sweden. Tate Gallery, Liverpool, Inglaterra England. Irish Museum of Modern Art, Dublin, Irlanda | Ireland. Publicado por | Published by Tate Gallery Publishing, Londres | London. Texto de Texts by Stephen Bann e | and Lewis Biggs. Antony Gormley entrevistado por | interviewed by Declan McGonagle

1995 CRITICAL MASS, Stadtraum Remise, Viena | Vienna, Áustria | Austria. Texto de | Text by Andrew Renton. Antony Gormley entrevistado por | interviewed by Edek Bartz. Resumo de | Excerpts from *Crowds and Power* por | by Elias Canetti

ANTONY GORMLEY, Phaidon Press, Londres London, Inglaterra | England. Antony Gormley em discussão com | in conversation with E H Gombrich. Textos de | Texts by Antony Gormley, John Hutchinson e | and Lela B Njatin. Antony Gormley entrevistado por | interviewed by Declan McGonagle

1996 STILL MOVING: WORKS 1975-1996, Japan Association of Art Museums,Tóquio | Tokyo, Japão Japan. Textos de | Texts by Stephen Bann, Daniel Birnbaum, Antony Gormley, Tadayasu Sakai e | and Kazuo Yamawaki

1998 MAKING AN ANGEL, Booth-Clibborn Editions, Londres | London, Inglaterra | England. Textos de Texts by Gail-Nina Anderson, Stephanie Brown, Beatrix Campbell, Neil Carstairs, Antony Gormley e | and Iain Sinclair

1999 TOTAL STRANGERS, Edition Cantz, Ostfildern, Alemanha | Germany. Textos de | Texts by Antje von Graevenitz e | and Ingrid Mehmel. Antony Gormley entrevistado por | interviewed by Udo Kittelman

GORMLEY | THEWELEIT [publicação sobre as instalações de | publication about the installations *Field, Host* e | and *Another Place*], Kunsthalle zu Kiel e | and Cuxhaven Kunstverein, Alemanha | Germany. Discussões entre | Three-way discussion between Antony Gormley, Monika Kubale-Theweleit e | and Klaus Theweleit. Introdução por | Introduction by Hans-Werner Schmidt

2000 QUANTUM CLOUDS AND OTHER WORK, Thaddaeus Ropac, Paris, França | France. Textos de | Texts by Anne Hindry e | and Ian Tromp

ANTONY GORMLEY, Phaidon Press, Londres London, Inglaterra | England. Edição revisada com ensaio adicional de | Revised edition with additional essay by W.J. T. Mitchell. Antony Gormley em discussão com | in conversation with E H Gombrich. Textos de | Texts by Antony Gormley, John Hutchinson e | and Lela B Njatin. Antony Gormley entrevistado por | interviewed by Declan McGonagle

2001 SOME OF THE FACTS, Tate St Ives, Cornualha Cornwall, Inglaterra | England. Textos de | Texts by Iwona Blazwick, Stephen Levinson e | and Will Self

STATES AND CONDITIONS, Orchard Gallery, Derry, Irlanda do Norte | Northern Ireland. Textos de Texts by Caoimhín Mac Giolla Léith, Brendan McMenamin e | and Declan McGonagle

2002 ANTONY GORMLEY, Centro Galego de Arte Contemporanea, Santiago de Compostela, Espanha Spain. Textos de | Texts by Lisa Jardine e | and Michael Tarantino. Antony Gormley entrevistado por interviewed by Enrique Juncosa

ANTONY GORMLEY: WORKBOOKS I, 1977-1992, Centro Galego de Arte Contemporanea, Santiago de Compostela, Espanha | Spain. Programa do artista para acompanhar exposição individual | Artist's book to accompany solo exhibition. Textos e desenhos de Texts and drawings by Antony Gormley

ANTONY GORMLEY DRAWING, The British Museum, Londres | London, Inglaterra | England. Textos de | Text by Anna Moszynska

2003 ANTONY GORMLEY: STANDING MATTER, Galerie Thaddaeus Ropac, Salesburgo | Salzburg, Áustria Austria. Textos de | Texts by Norman Rosenthal e | and Eckhard Schneider

ASIAN FIELD, The British Council, Londres | London, Inglaterra | England. Textos de | Texts by Hu Fang e and Richard Noble. Antony Gormley entrevistado por interviewed by Sui Jianguo

2004 MASS AND EMPATHY, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa | Lisbon, Portugal. Textos de Texts by Paolo Herkenhoff e | and Maria Filomena Molder. Antony Gormley entrevistado por interviewed by Jorge Molder

BROKEN COLUMN, Wigestrand Forlag em cooperação com o | in cooperation with Rogaland Museum of Fine Arts, Stavanger, Noruega | Norway. Editado por | Edited by Jan Inge Reilstad. Textos de | Texts by Stephan Bann, Trond Borgen, Kjartan Fløgstad e | and Siri Meyer

MAKING SPACE, Hand Books, Londres | London, Inglaterra | England. Textos de | Texts by Darian Leader, Andrew Renton e | and Richard Sennett. Antony Gormley entrevistado por | interviewed by Adrian Searle

2005 ANTONY GORMLEY: INSIDE AUSTRALIA, Thames & Hudson, Londres | London, Inglaterra | England. Textos de | Texts by Anthony Bond, Hugh Brody, Shelagh Magadza e | and Finn Pederson

2006 FAI SPAZIO PRENDI POSTO | MAKING SPACE TAKING PLACE, Gli Ori | Associazione Arte Continua, San Gimignano, Itália | Italy. Textos de Texts by Achille Bonito Oliva, Mario Cristiani, Antony Gormley, Alphonso Lingis, James Putnam e | and Vincenzo Ruggiero

ANTONY GORMLEY: ASIAN FIELD, Institute of Contemporary Arts Singapore, LASALLE-SIA College of the Arts, Cingapura | Singapore. Textos de Texts by Tsutomu Mizusawa e | and Eugene Tan (trans. Kikuko Ogawa)

INTERSEZIONI 2: TIME HORIZON, Parco Archeologico di Scolacium, Roccelletta di Borgia, Catanzaro, Itália | Italy. Textos de | Texts by Bruno Corà, Alberto Fiz, Maria Grazia Aisa e | and Colin Renfrew

ASIAN FIELD: MAKERS & MADE, Hand Books, Londres | London, Inglaterra | England

ANTONY GORMLEY: BREATHING ROOM, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris, França | France. Texto de Texts by Michael Doser, Catherine Ferbos-Nakov, Antony Gormley, Ann Hindry, Marc Hindry, Paolo Molaro e | and David Quéré

2007 ANTONY GORMLEY, SteidlMack, Londres London, Inglaterra | England. Göttingen, Alemanha Germany. Textos de | Texts by Antony Gormley e | and Richard Noble

ANTONY GORMLEY: BLIND LIGHT, Hayward Gallery Publishing, Londres | London, Inglaterra | England. Textos de | Texts by W. J .T. Mitchell, Susan Stewart e | and Anthony Vidler. Discussão entre Conversation between Antony Gormley, Jacky Klein e | and Ralph Rugoff

ANTONY GORMLEY: BODIES IN SPACE, Bernhard-Heiliger-Stiftung, Berlim | Berlin, Alemanha Germany. Textos de | Texts by Sabine Heiliger, Manfred Schneckenburger e | and Marc Wellman

2008 ACTS, STATES, TIMES, PERSPECTIVES, Edition Copenhagen. World House Editions, Copenhagen, Dinamarca | Denmark. Textos de | Text by Poul Erik Tøjner

ANTONY GORMLEY: BETWEEN YOU AND ME, Kunsthal Rotterdam | Rotterdam, Holanda Netherlands. Texto de | Texts by Fernando Huici March e | and Rod Mengham. Antony Gormley entrevistado por | interviewed by Pierre Tillet

ANTONY GORMLEY, Museo de Arte Contemporaneo, Monterrey, México | Mexico. Texto de | Texts by Jorge Contreras e | and Mark Cousins. Antony Gormley entrevistado por | interviewed by Hans Ulrich Obrist

2009 ATAXIA II, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris, França France. Salesburgo | Salzburg, Áustria | Austria. Texto de | Text by Rod Mengham

ANTONY GORMLEY, Kunsthaus Bregenz, Áustria Austria. Texto de | Texts by Antonio Damasio, Yilmaz Dziewior e | and Marcus Steinweg

2010 ANTONY GORMLEY: APERTURE, Xavier Hufkens, Bruxelas | Brussels, Bélgica | Belgium. Texto de Texts by Frank Maes e | and Roger Penrose

ANTONY GORMLEY (Modern Artists series), Tate Publishing, Londres | London, Inglaterra | UK. Texto de | Texts by Martin Caiger-Smith

ONE AND OTHER: ANTONY GORMLEY, Jonathan Cape, Londres | London, Inglaterra | UK. Texto de Texts by Hugh Brody, Lee Hall, Darian Leader, Alphonso Lingis e | and Hans Ulrich Obrist

ANTONY GORMLEY: EXPOSURE, Lelystad, Holanda The Netherlands. Texto de | Texts by Karel Ankerman e | and Christophe Van Gerrewey

ANTONY GORMLEY: DRAWING SPACE, MACRO (Museo d'Arte Contemporanea Roma) | Electa, Roma Rome. Texto de | Text by Anna Moszynska. Antony Gormley entrevistado por | interviewed | by Luca Massimo Barbero

2011 ANTONY GORMLEY: MEMES, Anna Schwartz Gallery, Melbourne, Austrália | Australia. Texto de | Text by Renata Salecl

FOR THE TIME BEING, Galerie Thaddaeus Ropac, Paris, França | France. Texto de | Text by Pierre Tillet

HORIZON FIELD, Kunsthaus, Bregenz, Áustria Austria. Ensaio de | Essays by Yilmaz Dziewior, Eckhard Schneider, Martin Seel, Beat Wyss

STILL STANDING, Fontanka, Londres | London, Inglaterra | England. Ensaios de | Essays by Margaret Iversen, Dimitri Ozerkov e | and Anna Trofimova
IHME CONTEMPORARY ART FESTIVAL 2009, Pro Arte Foundation, Helsinki, Finlândia | Finland. Introdução de | Introduction by Paula Toppila, Interview by Paulo Herkenhoff

2012 HORIZON FIELD, Snoeck Verlag, Colônia | Cologne, Alemanha | Germany. Ensaio de | Essays by Iain Boyd White, Stephen Levinson & Dirk Lukow

VESSEL, Gli Ori, Pistoia, Itália | Italy Ensaio de | Essay by Mario Codognato

CRÉDITOS
CREDITS

Uma exposição dessa magnitude e complexidade é resultado do trabalho de muitas pessoas. Tanto Antony Gormley quanto Marcello Dantas estão extremamente gratos pelo apoio e participação ativa dos que seguem:

An exhibition of this size and complexity is the result of many people's work. Both Antony Gormley and Marcello Dantas are extremely grateful for the support and active involvement of the following:

PATROCÍNIO SPONSORSHIP
Banco do Brasil

REALIZAÇÃO REALIZATION
Centro Cultural Banco do Brasil

CURADORIA CURATOR
Marcello Dantas

PRODUÇÃO PRODUCTION
Magnetoscópio

PRODUÇÃO EXECUTIVA
EXECUTIVE PRODUCTION
Angela Magdalena
Madai Produções

ARQUITETURA ARCHITECTURE
Jeanine Menezes

COORDENADOR DE MONTAGEM
MOUNTING COORDINATOR
Sergio Santos

DESIGN GRÁFICO & PRODUÇÃO
GRAPHIC DESIGN & PRODUCTION
19 Design | Heloisa Faria
Elisa Janowitzer

ASSISTENTE DE DESENVOLVIMENTO
DESENVOLVIMENT ASSISTANT
Karin Kauffmann

PRODUÇÃO PRODUCTION
Yara Howe
Carolina Felippini

ESTRUTURA *CRITICAL MASS*
CRITICAL MASS STRUCTURE
Lee Castro

ENGENHEIRO SÃO PAULO
ENGINEER SÃO PAULO
ATS Engenharia

ILUMINAÇÃO LIGHTING
Dalton Camargos

ASSESSORIA DE IMPRENSA
PRESS OFFICER
Canivello / Factoria Comunicação
Mario Canivello
Vanessa Cardoso
Eduardo Marques

ASSISTENTE ARQUITETURA
ARCHITECTURE ASSISTANCE
Andressa Bassani

IMPRESSÃO FOTOS EXPOSIÇÃO
EXHIBITION PHOTOS PRINT
Marcos Ribeiro | estúdiodigital

TRADUÇÃO TRANSLATION
Renato Rezende

REVISÃO REVISION
Duda Costa
Fabiana Pino

APOIO MONTAGEM E PRODUÇÃO SÃO PAULO
ASSEMBLY SUPPORT AND PRODUCTION
Ári Howe
Bruno Quental
Fabio Domigues
Rose Mary Gaspar

ASSESSORIA JURÍDICA LEGAL ADVICE
Olivieri & Associados

TRANSPORTE BRASIL BRASIL SHIPPING
Alves Tegam

DESPACHANTE ADUANEIRO
CUSTOM RELEASE
Waiver Logistic

TRANSPORTE INTERNACIONAL
INTERNATIONAL SHIPPING
Momart

APOIO ADMINISTRATIVO BRASIL
BRAZIL ADMINISTRATION SUPPORT
Ademir Polanske
Adma Sara
Dário Francisco
Valdir Bragante

FOTÓGRAFOS PHOTOGRAPHERS
Chris Arend: p. 138
Allard Bovenberg: p. 132
John Cliett: p. 21
Joseph Coscia, Jr: p. 35
Marcello Dantas: p. 16, 28, 48
Richard Davies: p. 145
James Ewing: p. 94-97
Antony Gormley: p. 4-5, 19-21, 25, 33, 37, 39, 50-51, 67, 69
Paul Green: p. 136
Stephen P. Harris: p. 58
Gerry Johansson: p. 144
Nancy Holt: p. 152
Benjamin Katz: p. 146, 179
Peter Moore: p. 19
O. Murai: p. 142
Dag Myrestrand/Bitmap AS: p. 174-175
António Pinto: p. 168
Mark Ritchie: p. 55
Nadine Smolka: p. 44
Markus Tretter: p. 26, 92-93, 169
Elfi Tripamer: p. 10, 161
David Ward: p. 79
Francis Ware: 80-81
Stephen White: p. 47, 55, 61, 77, 83, 85, 87, 99-101, 120, 123-131, 133-135, 137, 139-141, 143, 180, 183
Jason Wyche: p. 88-91

SÃO PAULO AGRADECIMENTOS ACKNOWLEGMENTS
José Roberto Sadek
Giovanni Palermo
Prefeitura de São Paulo
Secretaria Municipal de Cultura
Sub- prefeitura da Sé
CCPU
Todos os prédios participantes da obra *Horizonte de Eventos*
All buildings participating in *Event Horizon* work
Ricardo Minc
Marcelo Romão

AGRADECIMENTOS LIBERAÇÃO DE IMAGENS
ACKNOWLEGMENT IMAGE LIBERATION
Gagosian Gallery
Richard Serra
Estate of Robert Smithson
DIA Art Foundation
James Cohan Gallery

ANTONY GORMLEY STUDIO, LONDRES | LONDON & HEXHAM
Rebecca Ackroyd
Oliver Beck
Isabel Bohan
Charlotte Booth
Michael Booth
Jamie Bowler
Jeremy Brann
India Carpenter
Rafi Chipperfield
Eleanor Cockerill
Sarah Cooper
Thomas Crane
Tamara Doncon
Isabeau Doucet
Giles Drayton
Graeme Durant
George Evans
Ashley Hipkin
Dorian Hobday
Adam Humphries
Alys Jenkins
Lucy Jenkins
Gethin Jones
Pierre Jusselme
Sarah McCabe
Bryony McLennan
Ocean Mims
Alice O'Reilly
Jamie Owens
Mike Pratt
Shela Sheikh
Craig Stewart
Alex Thompson
Sarah Walton
Carl von Weiler
Yungu Yoon

FOTOGRAFIA & SCAN DE IMAGENS
PHOTOGRAPHY & IMAGE SCANNING
Stephen White
Genesis Imaging

ARTEFFECTS
Steve Haines

PRICE & MYERS
Rob Nilsson

MOMART
Sarah Nicholls
Jenny Rogers

MTEC
Dave Williams
Laura Williams

JAMES GARSIDE AND SON
Chris Garside
Belinda Mason

JJ SIDDONS FOUNDRY
Andrew Siddons

BEADLE PRECISION
Steve Beadle

BRITISH COUNCIL UK
Gemma Latty
Richard Riley
Andrea Rose
Emma Williams

BRITISH COUNCIL BRAZIL
Luiz Coradazzi

BLACKWALL GREEN
Adam Prideaux

WEIL GOTSHAL & MANGES
Samantha McGonigle
Lindsey Merritt

WHITE CUBE
Alexander Flint
Daniela Gareh
Andrew Gwilliams
Jay Jopling
Honey Luard
Sara MacDonald
Tim Marlow
Susan May
Simona Pizzi

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

A641

Antony Gormley : corpos presentes = Still Being / [textos W. J. T. Mitchell, Agnaldo Farias ; curadoria Marcelo Maia Dantas ; tradução Renato Rezende]. - São Paulo : Mag Mais Rede Cultural, 2012.
204p. : 28 cm

Exposição realizada no Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo 12.05.12 à 15.07.12, Rio de Janeiro 06.08.12 a 23.09.12, Brasília 12.10.12 a 06.01.13
Edição bilíngue, português e inglês
ISBN 978-85-60169-10-8

1. Gormley, Antony, 1950- - Exposições. 2. Escultura - Exposições. I. Mitchell, W. J. T, 1942-. II. Farias, Agnaldo, 1955-. III. Dantas, Marcello Maia.

12-2503. CDD: 730.9
CDU: 73.036

19.04.12 20.04.12 034727

Esse livro foi impresso em papel Garda Klassica, 150g, na fonte Univers, Brasil, 2012.
This book was printed in Garda Klassica paper, 150g, font Univers, Brazil, 2012.

ISBN 978-85-60169-10-8

Apoio institucional

Realização

LEI DE INCENTIVO À CULTURA

WHITE CUBE

CENTRO CULTURAL

Ministério da Cultura

GOVERNO FEDERAL BRASIL PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA