

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS  
INSTITUTO DE ARTES

**TIAGO GIORA**

**MEDIR, SUBLINHAR, PREENCHER E CORTAR:**  
PROCESSOS DE INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA EM CONTEXTOS URBANOS E EXPOSITIVOS

PORTO ALEGRE  
ABRIL / 2009

**TIAGO GIORA**

**MEDIR, SUBLINHAR, PREENCHER E CORTAR:**  
PROCESSOS DE INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA EM CONTEXTOS URBANOS E EXPOSITIVOS

Dissertação de Mestrado

Orientadora:

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Ivone dos Santos

Banca examinadora:

Prof. Dr. Alexandre Ricardo dos Santos

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Beatriz Basile da Silva Rauscher

Prof. Dr. Flávio Roberto Gonçalves

**PORTO ALEGRE**  
**ABRIL / 2009**

## AGRADECIMENTOS

Maria Ivone dos Santos  
Thais Lenzi Bressiani  
Jailton Moreira  
Italo Vampi Giora  
Jamaira Moreira Giora  
Marcos Sari

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Caminho de pedra, 2002. Campus central da UFRGS.....	14
Figura 2. Imagens das ruas de Londres, 2005. Documentos de trabalho.....	16
Figura 3. Puzzle, 2005, Milão – frames do vídeo que finalizou o trabalho. ....	18
Figura 4. Puzzle, 2005, Milão – imagens dos testes em loco, antes do acabamento.	19
Figura 5. Bruce Nauman, Corridor, 1969-70.....	21
Figura 6. Bruce Nauman,.....	22
A cast of the space under my chair, 1965-68. ....	22
Figura 7. Rachel Whiteread .....	24
Sixteen spaces, 1995.....	24
Figura 8. Office Baroque, 1977 - Figura 9. Bronx Floors, 1973 - Figura 10. Conical Intersect, 1975 .....	26
Figura 11. Nelson Félix, Lajes, 1997.....	28
Figura 12. Ghost, 1990. Fonte: www.tate.org.uk .....	29
Figura 13. Staircase, 2001. Fonte: www.tate.org.uk.....	29
Figura 14. House London, 1993-94.....	29
Figura 15. Escada, 2002. Porto Alegre. ....	33
Figura 16. Escada, croquis de levantamento. 2002, Porto Alegre.....	36
Figura 17. Marcos Sari, <i>Situação geométrica espacial</i> . 2002, Porto Alegre. ....	37
Figura 18. Felice Varini, <i>Entre ciel et terre</i> . 2005, Saint Etienne. ....	37
Figura 19. Escada, 2002. Porto Alegre. ....	40
Figura 20. <i>Wrapped Reichstag</i> , 1995. - Figura 21. <i>The Pont Neuf Wrapped</i> , 1975-85.....	42
Figura 22. <i>Pavilhão/escultura para Argone</i> , 1981. - Figura 23. <i>Fun House für Münster</i> , 1997. ....	47
Figura 24. Robert Morris. <i>Instalação na Green Gallery NY</i> , 1964. - Figura 25. Carl Andre. <i>Black White Carbon Tin</i> , 2004 .....	51
Figura 26. Donald Judd. <i>Sem título</i> , 1974 - Figura 27. Sol Lewitt. <i>Incomplete open cubes</i> , 1974.....	51
Figura 28. Leonardo da Vinci. <i>Homem de Vitruvius</i> , 1492. - Figura 29. Le Corbusier. <i>Modulor</i> , 1955-57.....	53
Figura 30. Fragmentos de <i>Estudos para um sistema de medidas</i> , 2006.....	54
Figura 32. Fragmentos de <i>Estudos para um sistema de medidas</i> , 2006. ....	58
Figura 33. Bernd e Hilla Becher. <i>Tipologias, fábricas de cascalho</i> , 2006. - Figura 34. Bernd e Hilla Becher. <i>Estudo de torres de resfriamento de concreto</i> , 1972. ....	61
Figura 35. Fragmentos de <i>Estudos para um sistema de medidas (internas)</i> , 2006. ....	62
Figura 36. Fragmentos de <i>Estudos para um sistema de medidas (internas)</i> , 2006. ....	64
Figura 37. <i>Cellule N°6</i> , 1992. - Figura 38. <i>Cellule N°2</i> , 1992.....	65
Figura 39. <i>Sem Título</i> , 2001. Frames de vídeo n° 44.....	68
Figura 40. <i>Orgânicas</i> , 2004. ....	72
Figura 41. Elaine Tedesco. <i>Sobreposições imprecisas</i> , 2002.....	77
Figura 42. <i>Ponto de fuga</i> , 2007. ....	79
Figura 43. Daniel Buren. <i>Peinture-Sculpture</i> , 1971. ....	81
Figura 44. Daniel Buren. <i>Around the corner</i> , 2005.....	81
Figura 45. <i>Ponto de fuga</i> , 2007.....	82
Figura 46. Centro Cultural São Paulo, vista aérea.....	85
Figura 47. Centro Cultural Sao Paulo, vistas internas.....	87

Figura 50. <i>Fluorescentes</i> , vista frontal e lateral – especificações e medidas. Fonte: desenho do artista.....	88
Figura 51. <i>Fluorescentes</i> , 2008.....	91
Figura 52. <i>Fluorescentes</i> , 2008.....	92
Figura 53. <i>Fluorescentes</i> , 2008.....	92
Figura 54. <i>Fluorescentes</i> , 2008.....	93
Figura 55. <i>Alternating Pink and yellow</i> . Galeria Leo Castelli, Nova York 1967-68.....	93
Figura 56. <i>Sem título</i> , Museu de Arte Contemporânea de Bordeaux, 1985.....	93
Figura 57. Hans Haacke, <i>Die Freiheit wird jetzt einfach gesponsert – aus der Portokasse</i> , 1990.....	98
Figuras 58 e 59. Carl Andre, <i>Magnesium-zinc plain</i> , 1969	
Figura 60. Gordon Matta-Clark, <i>Office Baroque</i> , 1977.....	103
Figuras 61 e 62. Richard Serra, <i>Tilted arc</i> , 1981.....	104
Figura 63. Hans Haacke, <i>Condensation Cube</i> , 1963.....	109
Figura 64. <i>Torreão</i> , corte transversal e planta baixa.....	112
Figura 65. <i>Torreão</i> , escadaria. - Figura 66. <i>Torreão</i> , janelas da torre.....	115
Figura 67. <i>Torreão</i> , primeiro projeto – apagamento completo - Figura 68. <i>Torreão</i> , projeto executado – corte e apagamento de dois cantos.....	118
.....	119
Figura 69. <i>De dentro</i> , 2007.....	119
Figura 74. Rolf Wicker, <i>Rooms in residence</i> , 2001.....	123
Figura 73. Tula Anagnostopoulos, <i>Small size</i> , 1998. - Figura 75. Rommulo Conceição, <i>Número 5</i> , 2003.....	123
Figura 76. <i>Amarração</i> , projeto 2007.....	136
Figura 77. <i>Colunas Y</i> , projeto 2008.....	138

## RESUMO

O estudo que apresento se fundamenta na análise de um conjunto de obras que produzi entre os anos de 2002 e 2008. São trabalhos que partem de uma influência do estudo da arquitetura e que procuram por meio da prática artística, estabelecer relações com o espaço construído, seja inseridos em contexto urbano ou entre as paredes de uma galeria.

As propostas são normalmente definidas por processos de levantamento, sublinhamento ou encaixe. Procedimentos que descrevem meu contato com o espaço desde a observação até a inserção de peças tridimensionais que provocam pequenas alterações na arquitetura ou no olhar do passante. Busco desenvolver meios de interagir com os lugares, problematizando e atraindo a atenção do público para o contexto trabalhado.

Como base de projeto, investigo as influências físicas do fenômeno perceptivo, assim como os fatores históricos, culturais e sociais que participam da formação das situações espaço-temporais nas quais os trabalhos se inserem. Soma-se a isto uma pesquisa de referências teóricas e exemplos de artistas que servem como pontos de sustentação para as questões relativas à minha própria produção. Um caminho que aponta para a criação de vínculos formais e possíveis vias de diálogo entre a arte, a arquitetura e a vida nas cidades.

Palavras chave: percepção, contexto, arquitetura, intervenção, corpo e espaço.

## ABSTRACT

The research presented here is based on the study of a group of artworks I produced between the years of 2002 and 2008. They are propositions originated from my experience with architecture and, through the artistic practice; they establish relations with the physical space, whether inserted in an urban context or within the walls of an art gallery.

The works are usually defined by actions such as surveys, embeddings or adjustments. These procedures describe my contact with the surroundings, from the stage of observation until the insertion of volumes which try to incite subtle alterations in the architecture or in the public's way of looking. I search for means of interacting with the sites, questioning them and attracting the public's attention to the context of the work.

As a support for the project I propose to investigate the physical influences of perception, together with the historical, cultural and social factors that take part in the development of time-space situations where the works are installed. In addition, a research of conceptual references and practical examples from artists serves as an orientation point to a diversity of issues related to my own production. A path that points to the creation of visual connections and exchange possibilities between art, architecture and the life in the cities.

Key words: perception, context, architecture, intervention, body and space.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	8
<b>1. LEVANTAMENTO: A CIDADE COMO EXPERIÊNCIA E OS OBJETOS CONSTRUÍDOS A PARTIR DO ESPAÇO.....</b>	<b>13</b>
1.1. <i>PUZZLE</i> – DESCRIÇÃO E ANÁLISE DAS INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS EXECUTADAS A PARTIR DA OBSERVAÇÃO DAS CIDADES .....	15
1.2. <i>ESCADA</i> – IDEALIZAÇÃO E REALIZAÇÃO DO TRABALHO EM ESPAÇO PÚBLICO COM ENFOQUE NO MOMENTO DE INTERAÇÃO DOS TRANSEUNTES COM A ARQUITETURA MODIFICADA.....	33
1.3. <i>ESTUDOS PARA UM SISTEMA DE MEDIDAS</i> – O CORPO NA PERCEPÇÃO DO ESPAÇO URBANO.....	50
<b>2. CONTEXTO: O ESPAÇO EXPOSITIVO COMO GERADOR DAS FORMAS DO TRABALHO .....</b>	<b>70</b>
2.1. <i>PONTO DE FUGA</i> – RELAÇÕES ENTRE IMAGEM E ESPAÇO PENSADAS A PARTIR DA ARQUITETURA DA GALERIA LUNARA E DAS OBRAS PRESENTES NA MOSTRA CONJUNTO TRÊS;.....	74
2.2. <i>FLUORESCENTES</i> : A ARQUITETURA DA GALERIA COMO PONTO DE PARTIDA E CHAGADA PARA UMA INTERVENÇÃO NO CENTRO CULTURAL SÃO PAULO.....	85
2.3. <i>DE DENTRO</i> : ESPAÇO EXPOSITIVO E ESPAÇO DA MEMÓRIA, DISCUTIDOS A PARTIR DA ANÁLISE DA INTERVENÇÃO REALIZADA NO TORREÃO EM JULHO DE 2007 .....	111
<b>CONCLUSÕES E REPERCUSSÕES DA PESQUISA.....</b>	<b>127</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>131</b>



## INTRODUÇÃO

Quando eu o fixo, ancoro-me nele, mas esta "parada" do olhar é apenas uma modalidade de seu movimento: continuo no interior de um objeto a exploração que há pouco, sobrevoava-os a todos, com um único movimento fecho a paisagem e abro o objeto. (...) é necessário adormecer a circunvizinhança para ver melhor o objeto, perder em fundo o que se ganha em figura, porque olhar o objeto é entranhar-se nele.  
MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da Percepção.

O estudo *Medir, sublinhar, preencher e cortar: Processos de investigação artística em contextos urbanos e expositivos*, fundamenta-se na análise de um conjunto de obras produzidas entre os anos de 2002 e 2008. Os trabalhos refletem a influência do estudo da arquitetura, anterior ao início deste mestrado, seus procedimentos e abordagens face à prática mais tátil e sensível da experiência urbana como ação da arte. Ao longo desta monografia buscarei estabelecer as relações de circunstâncias de minha prática artística, sejam eles os espaços construídos da cidade ou os espaços expositivos da arte. Que tipo de relação se estabelece com o público em cada um destes âmbitos, a rua e a galeria? De que forma os espaços nos afetam e que impactos eles têm sobre a produção em arte? Buscarei apresentar os procedimentos construtivos desenhados para cada uma das proposições e trabalhos, abarcando também um olhar sobre a inclusão do vídeo e da fotografia no meu processo de trabalho.

Subdividido em dois capítulos, *Levantamento* e *Contexto*, cada qual com três sub-capítulos; a pesquisa é organizada em torno de seis trabalhos que encabeçam cada uma dessas etapas. A partir das obras nos permitimos abrir às questões da arte, afinidades e exemplos que alimentam a discussão teórica e as relações decorrentes desta prática. Esta seqüência se desenvolve de forma cronológica, além de reunir as propostas em torno de uma temática comum. Na primeira parte da dissertação agrupei as proposições que dialogavam mais diretamente com o contexto urbano, produzidas a partir de minha experiência nas cidades e da observação dos espaços construídos.

Veremos que a configuração das propostas inseridas tanto no ambiente urbano quanto expositivo, foi sendo definida por procedimentos de levantamento, sublinhamento ou encaixe. No primeiro capítulo atendo-me as operações que testemunham meu contato com os lugares trabalhados, desde o deslocamento pelas ruas e a seleção dos espaços até sua modificação. As interrogações que me moviam eram: Como interagir com a arquitetura dos lugares, com o pré-existente, visando tencionar o contato do público e atrair sua atenção para este ponto em questão, um detalhe ou um intervalo presente no ambiente construído? Que tipo de contato eu produzia e como poderia observá-lo, estabelecendo

igualmente aproximações e distanciamentos com o campo da arte contemporânea e com a prática da arquitetura?

No segundo capítulo, buscarei pensar sobre as trocas de influências entre minhas propostas artísticas e a arquitetura dos espaços expositivos. Como este outro tipo de espaço me afetou, definiu e alterou os meus projetos e procedimentos de trabalho? A ligação que estabeleço com instituições vinculadas ao sistema da arte contemporânea me leva, neste capítulo, a buscar compreender de que forma minha prática passa a relacionar-se mais diretamente com as correntes e conceitos artísticos pertinentes à discussão. O trabalho se insere e é analisado dentro de um contexto histórico específico da arte. Refiro-me especialmente ao panorama crítico e artístico do final do Modernismo, o desenvolvimento das propostas Minimalistas e de uma atenção mais voltada aos processos mais que aos produtos. Da mesma maneira busco considerar algumas questões filosóficas colocadas por Maurice Merleau-Ponty e sua *Fenomenologia da Percepção*.

Como base conceitual, investigarei os fenômenos perceptivos, assim como os fatores históricos, culturais e sociais que participam da formação das situações espaço-temporais nas quais os trabalhos se inserem. A pesquisa de referências teóricas e os exemplos de obras de outros artistas servirão como pontos de sustentação para o embasamento e a compreensão de questões relativas aos trabalhos estudados e à minha produção artística como um todo. Interessa-me observar como estes dados contribuem para a definição de antecedentes que situam minhas propostas dentro da teia de relações da arte contemporânea, determinando semelhanças e aspectos que lhe são importantes tais como: a criação de vínculos que resultem em possíveis vias de diálogo entre a arte, a arquitetura e a vida nas cidades.

Em uma pesquisa que trata da espacialidade e que joga com descrições e reflexões acerca de intervenções construídas nas ruas da cidade, ou a partir da estrutura física das galerias, uma conceituação do espaço se faz necessária para definir com clareza os aspectos que quero tratar. Quando uso ao longo do texto os termos "espaço" e "lugar", trago a perspectiva de Marc Augé, Michel de Certeau e Milton Santos.

Informado pelas idéias destes autores, procuro desenvolver um conceito de espaço que abrange as dimensões físicas do terreno e da arquitetura existente, assim como os fluxos de pessoas e as modificações que ocorrem ao longo do tempo e alteram a configuração destes espaços. Interessa-me o caráter dinâmico que envolve a passagem, o uso e as posições alternáveis de elementos em um contexto físico ligado ao cotidiano. Na combinação dos pensamentos de Augé, Certeau e Santos, o espaço resultante configura-se

como um território de ações que se insere nas propostas não apenas como palco da experiência perceptiva, mas como elemento em si, provocador da percepção.

A objetividade da análise, partindo das descrições de cada trabalho, será mantida ao longo do texto, mesmo nas etapas de aprofundamento teórico. Desta forma procuro não perder a referência aos trabalhos estudados. A abordagem adotada se centra na experiência de aproximação entre artista e espaço; na observação da proposição posta ao público nos os espaços selecionados e alterados pela ação artística. No contexto destas ações o texto alarga seu escopo para incluir fatores políticos, sociais e psicológicos que habitam o espaço mental do artista, e que interferem nas relações que estabelecerei e proporei ao público em cada proposta. A pesquisa abrange tais fatores no intuito de criar um desenho mais detalhado dos lugares observados, com cuidado para não distanciar-se do ponto central de estudo, que se localiza na dimensão do fazer e do sentir, analisada na escala do indivíduo em contato com o trabalho e com o espaço presente da experiência. Experiência que, ao longo da pesquisa, será abordada sob a luz das reflexões de Walter Benjamin.

Em relação a este endereçamento público segundo o qual minha prática se estrutura, veremos de que forma os trabalhos propõem possibilidades de uma alteração no nível de atenção do pedestre na cidade ou do visitante na galeria. Que experiência propor e como se dá este confronto com as estruturas físicas do ambiente que os cerca? Como ativar um olhar mais atento, crítico e sensível, capaz de perceber as formas e a posição do próprio corpo em relação aos lugares apresentados, aos sentidos e ao pensamento? Como observar esta atenção que se conecta às noções de desaceleração da percepção e a uma alteração no caráter funcional da interface entre o homem e seu ambiente de vida?

O conceito de atenção será apropriada a partir das leituras de Merleau-Ponty, quando o filósofo descreve seu próprio comportamento diante dos lugares e objetos observados. Veremos de que forma os trabalhos investigados no texto funcionam como "gatilhos perceptivos": objetos que desencadeiam possibilidades diferenciadas de perceber o ambiente compartilhado pelo público e pela ação do artista.

O encontro entre espaço, público, o trabalho de arte, os objetos e a arquitetura da cidade será discutido com base na análise das ações, interpretando os acontecimentos e traçando paralelos com artistas e críticos que me ajudam a compreender as possibilidades dos processos empregados. No primeiro capítulo, Bruce Nauman, Rachel Whiteread e Gordon Matta-Clark aparecem como exemplos fundamentais para a análise de *Puzzle* (2005). Além deles, o método de Georges Perec, as reflexões críticas de Rosalind Krauss e do artista Daniel Buren ajudam a fundamentar a análise desta proposta.

Ainda no capítulo um, o comportamento dos transeuntes diante de uma intervenção artística que se coloca em meio a um espaço de passagem, traz a pesquisa à um estudo das cidades e das possibilidades de ação artística nas ruas. O trabalho *Escada* levanta questões sobre o utilitarismo das estruturas urbanas e a interferência da política na arte produzida para as áreas públicas. Aqui alguns trabalhos do artista Dan Flavin somam-se a passagens críticas de escritores e filósofos como Thierry Davila e Walter Benjamin para criar uma base de análise para os processos de perambulação, observação e levantamento que serão descritos aqui e continuados no item 1.3.

O sub-capítulo dedicado ao trabalho *Estudos para um sistema de medidas* parte dos meus deslocamentos pela cidade para chegar a uma análise do corpo como unidade de medida do mundo concreto. Neste estudo valho-me mais uma vez da teoria fenomenológica e de noções clássicas da filosofia e da arquitetura acerca do tema do corpo. As obras do artista israelense Absalon serviram-me de parâmetro visual e modelo de investigação do espaço de outro sistema de medidas. É também nesta etapa que começarei a pensar com mais consistência sobre o uso da fotografia em meu trabalho, estendendo estas considerações a um questionamento sobre o papel da imagem nas situações artísticas espaciais que proponho.

Na segunda parte do estudo buscarei interagir criticamente com as diferenças que surgem quando a arte se posiciona como uma ação inserida nos espaços institucionais. Em *Ponto de fuga* sigo analisando as qualidades da imagem em sobreposição às formas peculiares da galeria Lunara em Porto Alegre. Como este trabalho me permite concentrar o olhar sobre a técnica fotográfica e a troca de informações entre a imagem e o anteparo? Entre aquilo que é projetado e a arquitetura que bloqueia a luz e interfere nas imagens? Para tanto procuro tecer comparações com o trabalho de artistas como Daniel Buren, com seus banners listrados pendendo no vazio central do *Guggenheim Museum* e a gaúcha Elaine Tedesco com suas projeções e sobreposições.

O item 2.2 traz o trabalho *Fluorescentes*, realizado no Centro Cultural São Paulo. Nesta análise procuro levantar questões que estabelecem um forte diálogo com as teorias e os artistas do Minimalismo, em especial a obra de Dan Flavin. As semelhanças e diferenças entre o trabalho instalado no CCSP e as obras Minimalistas serão analisadas com base no pensamento de críticos do movimento, como Miwon Kwon, David Bachelor e Michael Fried. O capítulo se conclui com uma investigação sobre os limites do espaço minimalista, estudados com base no exemplo da Instalação *Tilted arc*, de Richard Serra confrontada ao conceito de *in-situ* explorado nas obras e textos de Daniel Buren. *In-situ* e *site-specific* são conceitos trazidos de volta à instalação *Fluorescentes* de modo a inserir minha produção

no discurso pós-minimalista, estabelecendo uma conexão histórica e conceitual para as propostas.

Finalmente, no ultimo capítulo desta dissertação me proponho a pensar sobre o trabalho *De dentro* realizado no ano de 2007 no Torreão em Porto Alegre. Minha ligação com este centro combina elementos da minha formação e um convívio muito próximo com as pessoas e lugares que constituem o passado e o presente desta instituição, começada informalmente e que ganhou um espaço considerável entre tempos. Nesta etapa os escritos de Didi-Huberman e de Robert Morris acrescentam novas luzes à análise da experiência perceptiva. Busco observar as relações que se estabelece ao longo do estudo dos trabalhos, passando a discutir os filtros da memória e sua interferência no contexto de apreensão das situações espaciais carregadas de sensações e significados sobrepostos. A conclusão desta pesquisa deve servir para esclarecer e delimitar os parâmetros conceituais que norteiam minha produção e discutir questões pertinentes às relações entre arte e contexto. Como um todo o texto organiza-se no sentido de debater os trabalhos em torno de alguns temas centrais, construindo um pensamento crítico fundamentado na prática, como um conhecimento compartilhado que possa reverter novamente para minha produção artística.

Considero importante ressaltar que os de conceitos emprestados do jargão da crítica de arte ou da filosofia, assim como a análise das obras de artistas, bem como os questionamentos sobre o funcionamento das cidades e os outros caminhos teóricos pelos quais o texto se adentra, tem, nesta dissertação a intenção de retornar ao trabalho analisado auxiliando na compreensão dos processos de criação e das suas possíveis reverberações na minha prática. O que? Como e com quem eu penso minha prática artística? Minha intenção seguirá guiada pelo objetivo de compreender melhor as conseqüências dos trabalhos que venho realizando; fazendo com que os aprofundamentos das questões do campo possam de fato repercutir nas novas propostas e numa produção pratico teórica de conhecimento inserido numa pesquisa em arte na universidade.

## 1. LEVANTAMENTO: A CIDADE COMO EXPERIÊNCIA E OS OBJETOS CONSTRUÍDOS A PARTIR DO ESPAÇO

[...] a rua é um espaço limitado, geralmente em seus dois grandes lados há casas; a rua é o que separa as casas umas das outras, e também o que permite ir de uma casa à outra, seja em linha reta, seja atravessando a rua. PEREC, G. *Espécies de espaços*. P.65.

Início aqui um processo de análise que visa investigar questões pertinentes à compreensão do meu trabalho. Um trabalho que se funda na observação e deslocamento pelas ruas da cidade e pelos espaços internos dos edifícios. Olhar as formas diretamente, como formas que são; e estudá-las a partir desta visão que, como as palavras de Perec, é analítica sem ser fria, sem negar a relação que os espaços tem com a nossa identidade e com a nossa vida diária. Observação, seleção, levantamento e ação: o trabalho se desenvolve numa seqüência de comportamentos que descrevem maneira de ver os objetos e minha vontade de abrir uma via de atenção até eles.

A análise aqui proposta dos procedimentos de observação, levantamento e sublinhamento adotados e sua relevância dentro da linha poética do trabalho, parte de um exemplo prático, confrontado com obras e procedimentos de outros artistas.

Em uma destas situações, a oportunidade de trabalhar na área do campus central da UFRGS, me levou a realizar um cuidadoso levantamento dos usos e das passagens de pedestres em transito naquele espaço. O processo falava do meu envolvimento diário com aqueles prédios e caminhos, do ponto de vista interno que eu assumia ao trabalhar em um local que era para mim bastante familiar, visto que havia estudado por seis anos naquela universidade, freqüentando aquele mesmo campus.

*Caminho de pedra* foi uma proposta que integrou a primeira edição do projeto Perdidos no Espaço<sup>1</sup>, iniciativa do programa Formas de Pensar a Escultura, localizado no Instituto de Artes da UFRGS sob coordenação da prof. Dra. Maria Ivone dos Santos. A iniciativa foi proposta dentro da serie de eventos programados para o Terceiro Fórum Social Mundial em janeiro de 2003. Nela os artistas participantes eram convidados a desenvolver projetos que dialogassem com o espaço do campus.

A proposta como um todo se seguiu a muitas caminhadas e sessões de observação dos lugares, parte de um curso ocorrido em 2002, o qual culminou em uma série de intervenções que interferiam nas formas e nas atividades desenvolvidas nos espaços de convivência do campus central da universidade. Entre estas propostas, *Caminho de pedra*

---

<sup>1</sup> Perdidos no Espaço (set/2002) Formas de Pensar a Escultura II, Intervenções no Campus central. Disponível em: <<http://www6.ufrgs.br/escultura/curso/index.htm>>. Acesso em: 21 mar. 2009.

consistiu objetivamente em um estudo dos fluxos de pessoas que passavam pela grande área, então recentemente pavimentada, ao redor do estacionamento central. Sobre doze módulos de 40x40cm do piso em basalto regular espalhados pela vasta área do campus, frases pintadas faziam referência à direção e à frequência das pessoas que haviam passado por cada uma das pedras selecionadas no intervalo de uma hora em um dia normal de funcionamento da universidade.

O processo de observação, anotação e interpretação dos dados coletados depunha também a respeito de um envolvimento entre o lugar e os transeuntes. Enquanto a ação proposta por mim buscava apontar os caminhos não delimitados pela arquitetura, criando uma espécie de mapa de linhas invisíveis, desenhadas involuntariamente pelos passantes.



Figura 1. **Caminho de pedra**, 2002. Campus central da UFRGS.  
Fonte: material de documentação do artista.

De modo geral a medição dos espaços e objetos consiste em tentar reproduzir sua forma com exatidão. O desenho esquemático e as medidas, colhidas com a trena e transferidas para o papel; as anotações e esquemas feitos na rapidez do momento, na situação de estar, ali e então, travando os primeiros contatos com o local observado; todo o processo cria provas concretas da experiência de percepção do espaço.

O levantamento de um espaço construído faz parte da rotina que adquiri a partir do contato profissional com a arquitetura e que se tornou muito importante no desenvolvimento do meu processo de trabalho em arte, como maneira de compreender os espaços. Por meio deste procedimento as informações visuais relativas a dimensões e materiais são filtradas, racionalizadas, transcritas e preparadas pra a projeção de novas idéias.

Depois da visão, o levantamento constitui para mim o nível tátil de apreensão do universo edificado, e os dados que obtenho deste processo funcionam como uma primeira digestão entre as etapas de observação e de construção do trabalho.

A seguir, neste capítulo, estudaremos três trabalhos realizados em espaços urbanos entre os anos de 2002 e 2005, anteriores ao início da minha pesquisa de mestrado. São propostas que partem do meu contato diário com a arquitetura das cidades e os objetos com os quais me deparo ao longo dos percursos realizados a pé. Os espaços construídos fornecem a matéria-prima para as ações que procuram criar um jogo de estranhamento ou de tensionamento dos espaços prestes a ser percorridos pelos transeuntes. Estes dados processados quase sempre resultam em pontuações, sublinhamentos ou preenchimentos nas formas selecionadas do ambiente; processos que visam uma interação direta e sutil com os contornos físicos da cidade. O público, no contexto destas intervenções, executa uma experiência para a qual está despreparado, sem alguma mediação. Ele é convidado voltar sua atenção para um elemento estranho inserido no universo familiar da cidade e, por extensão, pode continuar observando com o mesmo foco crítico um espaço que vai além da área da instalação, mas que continua a partir dela num mesmo tom discreto e constante que se mimetiza na vida.

Ao apresentar e discutir estas propostas a partir de seus elementos visíveis e suas bases teóricas, desejo valer-me de um grupo relativamente coeso de trabalhos, para levantar questionamentos a cerca dos funcionamentos da cidade e do papel das obras de arte agindo diretamente dentro deste contexto. As formas e os ritmos particulares das áreas urbanas e a percepção individual dos passantes que interagem nas propostas a partir seu ponto de vista e através dos filtros da sua experiência pessoal.

### 1.1. **PUZZLE** – DESCRIÇÃO E ANÁLISE DAS INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS EXECUTADAS A PARTIR DA OBSERVAÇÃO DAS CIDADES

O espaço está em dúvida: é preciso incessantemente que eu o marque, que o designe; ele nunca é meu, ele nunca me foi dado, é preciso que eu o conquiste. PEREC, G. *Espécies de espaços*, p.122.

Encontro nas palavras de Perec um tipo de interesse pelos lugares como pontos de saída, como fontes de informação onde os questionamentos nascem e para as quais retornam no final de um processo investigativo. Identifico neste gosto pelas cidades, expresso de forma clara e sensível pela escrita de Perec, uma aproximação com o meu olhar e com as ações que me permitem apreender os espaços antes mesmo de trabalhar neles. O escritor declara que gostaria que existissem lugares imóveis e imutáveis; e que a sua inexistência é que coloca o espaço em questão. Pois é esta família de espaços – instáveis, mutantes, utilizados; e mesmo assim quase invisíveis – com a qual quero trabalhar.



A partir do olhar curioso sobre os espaços urbanos, fruto da deambulação por diversas cidades; da vontade de conhecer, demarcar, criar alinhamentos e preenchimentos é que começo a trabalhar diretamente nas ruas. Um interesse pelas formas pré-existentes dos objetos e prédios que configuram a cidade aproxima-me dos pensamentos de Perec no que diz respeito à relação dos indivíduos com os espaços que habitam. Em meu processo, os momentos de encontro e apreensão de informações tornam-se uma tentativa de descobrir a forma, os volumes e distancias daquilo que está presente no contexto espacial que então percorro. Essa tentativa repetida de apreender os espaços por meio dos sentidos mantém uma conexão importante com o ato de construir, de materializar o vazio em objetos que desvendam, sinalizam ou modificam os lugares. Produzo então peças que encontram um sentido fora de si, preenchendo e pontuando os intervalos elas procuram criar um tensionamento em sua relação com o ambiente e os indivíduos.

Assim, o espaço existente e suas características ditam a forma da intervenção. Em *Puzzle*, um objeto é acrescentado ao ambiente, encaixando-se e copiando os contornos delimitados pela arquitetura. As formas construídas, alteradas pelo tempo e pelo uso dos espaços, os elementos da natureza, os detritos e as estruturas temporárias, me fornecem um amplo leque de possibilidades formais, as quais ao serem retrabalhadas parecem se destacar e perder a identificação direta com a realidade imediata. Meu interesse pelas porções intervalares do espaço urbano nasceu da observação cuidadosa e detalhada das formas do mobiliário e dos contornos da arquitetura. Seu aspecto me chamou a atenção como um vocabulário instigante de combinações volumétricas oferecendo-se à minha vontade de observar construindo.

A fotografia se insere neste processo como prática no espaço, reorganizando a visão e permitindo enquadrar, observar e mapear os lugares percorridos. Ela não tem uma função independente, mas atua como um registro do olhar, conectado aos objetos captados.



Figura 2. *Imagens das ruas de Londres, 2005.* Documentos de trabalho.  
Fonte: material de documentação do artista.

Minha interação com esses espaços vai na direção de pontuar os intervalos criando interrupções momentâneas no ritmo de percepção dos passantes. Desta maneira, o trabalho busca elaborar uma possibilidade de sensibilização do indivíduo, aguçando sua atenção focada no ambiente em torno a si no momento presente.

Em *Puzzle* (2005), meus deslocamentos pela cidade de Milão – onde então habitava – conduziram meu olhar para os pequenos vazios que separam os objetos e a arquitetura da cidade. Mobiliário urbano, vegetação, postes de iluminação, fachadas de edifícios, etc. identificados por um olho arquitetônico que mede, compara e define contornos.



Essa primeira análise, mais descompromissada e realizada durante caminhadas, teve como objetivo selecionar os lugares e os objetos que seriam trabalhados. Em seguida realizei um levantamento métrico e fotográfico dos intervalos encontrados em cada lugar. As medidas foram tomadas no intuito de produzir quatro peças de madeira compensada rebocadas e pintadas com tinta spray cromada. Cada peça era um volume de arestas retilíneas formando uma estrutura fechada e oca com dimensões que variavam segundo os espaços a serem preenchidos. Seu tamanho foi definido em função do meu corpo: uma vez construídas, as peças seriam transportadas por mim percorrendo a cidade até os locais de encaixe e seu volume deveria ser grande o bastante para preencher os intervalos, porém ainda conservar características de forma e peso que possibilitassem a realização deste traslado, ainda que com algum esforço físico.

Desde a observação até a produção final das peças, o processo de trabalho envolveu um grande número de visitas aos locais para medição e testes dos protótipos fabricados em atelier.

Ao término de aproximadamente seis meses, o trabalho foi concluído com o encaixe das peças, de maneira a incorporar a documentação de todo o trajeto percorrido.

Os quatro volumes construídos foram carregados por mim e, nos percursos entre o atelier e cada local de instalação, fotografias cobriam cada etapa do caminho. O número de imagens em cada percurso dependia da distancia percorrida e dos meios de transporte público utilizados, assim como da passagem por elementos marcantes da paisagem que poderiam servir como marcos de referência e de conexão entre o trabalho e a cidade onde este foi realizado.

A última fase do trabalho culminou com um vídeo: editado em uma tela dividida em quatro retângulos, mostrando os quatro deslocamentos em imagens que mudavam em velocidades diferentes entre si, mas que terminavam juntas, no momento dos encaixes. Este desdobramento final do processo enfatiza a importância da experiência espaço-temporal, e acrescenta ao todo do trabalho uma possibilidade leitura mais afastada e global da experiência vista por inteiro, de uma maneira impossível para as pessoas que presenciaram ao vivo a instalação das peças. Neste sentido busco questionar também o papel da documentação no contexto das ações urbanas, tema que será aprofundado nos capítulos 1.3 e 2.1.



Figura 3. **Puzzle**, 2005, Milão — frames do vídeo que finalizou o trabalho. Fonte: material de documentação do artista.



Figura 4. **Puzzle**, 2005, Milão – imagens dos testes em loco, antes do acabamento.  
 Fonte: material de documentação do artista.

Além dos espaços e das formas em si, outro aspecto deste trabalho despertou meu interesse: de que forma as peças eram percebidas ao longo de seus percursos de encaixe? Solta em meus braços cada peça pode ser vista como um elemento autônomo, uma forma fechada em si e dependente apenas de suas relações internas – acredito que tal percepção tenha sido possível tanto ao vivo quanto no momento em que as observamos no vídeo. Em ambos os casos a autonomia se desfaz com o retorno das peças aos lugares que definem sua forma. O encaixe revela a conexão íntima de cada volume com um ambiente construído, externo, mais amplo e cheio de relações, onde cada objeto tem uma função e uma história. Eles capturam e dão materialidade aos espaços às vezes estranhos de uma vida muito familiar.

Durante o transporte das peças o público reagiu com surpresa a um objeto cuja forma e material não podiam ser imediatamente identificados, sendo carregado por um transeunte que se locomovia a pé ou utilizando o transporte público. A primeira reação de algumas pessoas que me interpelaram foi a de perguntar se aquela coisa que eu carregava desconfortavelmente não era por acaso um trenô, uma televisão...

Depois de encaixadas elas foram deixadas nos locais como objetos incorporados à cidade. É principalmente a partir deste ponto eu me pergunto se aquilo que chamava a atenção dos transeuntes para essas pequenas obturações engatadas em cantos e buracos pela rua não seria o seu caráter ambíguo de objetos estranhos ao meio, alheios; mas que ao mesmo tempo se conectam fortemente às linhas do entorno?

Penso que a ausência do pedestal ou do nicho arquitetônico, pode transformar uma peça escultórica encontrada na rua em um problema irresolvido. Assim como as salas de museu, as plataformas, murais, nichos, cercados, placas e pedestais desempenham nas ruas a função de criar uma separação entre a arte e o mundo que preparam o espectador para encontrar o objeto artístico. Devidamente identificada como categoria do conhecimento a arte pode justificar muitas formas e ações de outra maneira obscuras à percepção. Essa “compreensão”, que não envolve uma questão de gosto ou aprovação, funciona para apaziguar a curiosidade e solucionar o impasse da indefinição, sentimento que continua vivo e desconfortável face-a-face com um objeto que se esquia às classificações e se coloca fora dos sistemas de mediação.

Pensando no ato artístico como um potencial de criar uma inquietação na percepção do público na cidade e possibilitar um desvio de sua atenção para fora da zona de compreensão e conforto relacionada à rotina e a funcionalidade dos espaços; vem-me à mente as performances e o trabalho escultórico desenvolvido por Bruce Nauman<sup>2</sup>. Artista cujos procedimentos dificultam as categorizações em razão da sua multiplicidade e de seu aparente descaso pela técnica. Nauman propõe situações que, por sua estranheza aguda, nos tocam em um nível anterior e mais vivo do que aquele que sugere o afastamento crítico ou a análise estética.

Em *Caminhos da escultura moderna*, Rosalind Krauss cita o trabalho de Nauman como exemplo do novo paradigma que começava, desde meados dos anos '60, a modificar as características das práticas escultóricas desenvolvidas até o modernismo. Segundo ela, a produção de Nauman, Morris, Oldenburg e outros artistas ligados ao Minimalismo, às performances e à *Pop art*; traziam para o terreno da escultura um nível de movimento e interação participativa com o público que foi, na época, identificado pejorativamente como teatralidade<sup>3</sup>, e que afetaria a relação entre obra e observador tal como era entendida até então.

---

<sup>2</sup> Bruce Nauman, artista americano nascido em 1941. Em 1965 ele interrompe sua produção em pintura e começa a produzir objetos, performances e vídeos. Fez esculturas a partir do volume negativo dos objetos ou de moldes de partes do seu corpo; da mesma maneira, trabalhos preocupados com a noção de esconderijo ou inacessibilidade, e peças em neon com palavras. A partir de 1968 seu trabalho tem consistido principalmente de performances, ações e instalações envolvendo a participação do espectador. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/servlet/ArtistWorks>>. Acesso em: 13 mar. 2009.

*Bruce Nauman born 1941. American sculptor. Stopped painting in 1965 and began to make objects, performance pieces and films. Made sculptures based on the backs of objects or moulded from parts of his own body; also works concerned with the notion of hiddenness or inaccessibility, and neon pieces with words. Since 1968 his work has consisted mainly of performance pieces, e.g. films of such actions as Bouncing Two Balls between the Floor and the Ceiling with Changing Rhythms, or corridors and installations involving a limited degree of spectator participation.*

*Published in: Ronald Alley, Catalogue of the Tate Gallery's Collection of Modern Art other than Works by British Artists, Tate Gallery and Sotheby Parke-Bernet, London 1981, p.552*

<sup>3</sup> "A presença da arte literalista, a qual Clement Greenberg foi o primeiro a analisar, é basicamente um efeito ou qualidade teatral – um tipo de presença de palco. É uma função não apenas de objetividade e, frequentemente, até da agressividade dos trabalhos literalistas, mas da cumplicidade que o trabalho exige do observador". Michael Fried em *Art and objecthood*, 1967. Publicado em: WARR, Tracey; JONES, Amelia (Org.). *The artist's body, themes and movements*. London: Phaidon, 2000, p. 203.

A instalação de Bruce Nauman na Wilder Gallery (1970) exerce pressão sobre a idéia que o observador tem de si mesmo como "axiomaticamente coordenado" – como estável e imutável em si e para si mesmo<sup>4</sup>.

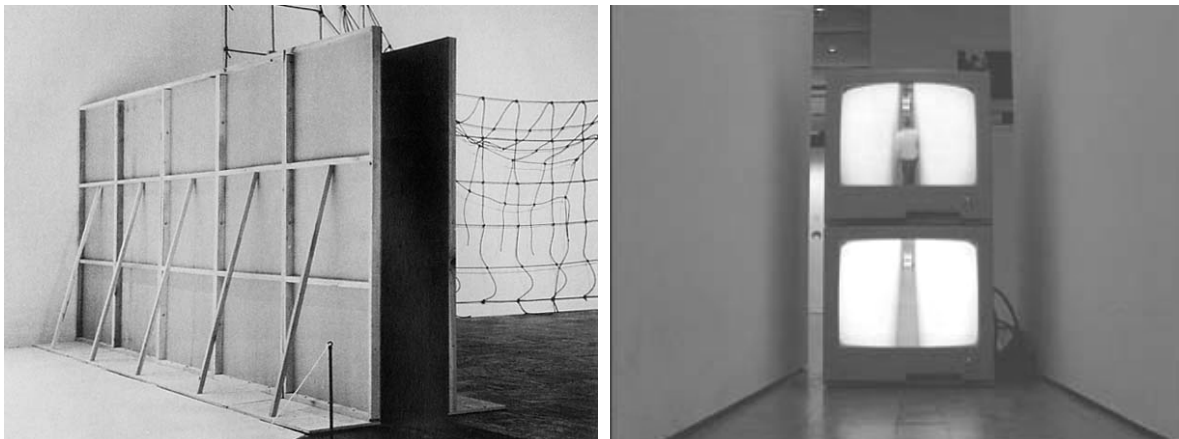


Figura 5. Bruce Nauman, Corridor, 1969-70.

Fonte: [www.artnet.com](http://www.artnet.com).

Ainda em relação à *Corridor*, de Nauman, Krauss analisa uma mudança no centro de percepção e movimento que se reposicionara no corpo do observador/ator em deslocamento ao longo do espaço proposto pelo trabalho. O circuito fechado de câmeras e monitores instalados dentro de um corredor estreito convidava o indivíduo a participar da proposta e inseria a percepção de seu próprio corpo como um dos temas centrais da discussão. A proposição artística, experienciada a partir de um ponto vista interno, móvel e particular de cada indivíduo, abre as portas para situações de trabalho mais abertas e inclusivas. O contexto que se agrega ao "espaço da obra" vem, desde Nauman e os minimalistas até os dias de hoje, ganhando em complexidade e incluindo universos que extrapolam o campo físico, chegando a terrenos mais abstratos como o da política, sociedade e o contexto psíquico do indivíduo, atuando na percepção da arte.

Ao longo de seu trabalho, Nauman tem proposto situações que buscam a ativação do espaço negativo, seja esse uma área física ou o vazio criativo confrontado pelos artistas em seus estúdios. Um dos trabalhos que joga com esta questão do vazio ou do espaço negativo, e que estabelece uma relação visual mais direta com *Puzzle*, é *A cast of the space under my chair*, no qual o artista produz um molde de concreto a partir do espaço vazio entre as pernas de uma cadeira.

<sup>4</sup> KRAUSS, Rosalind. Caminhos da escultura moderna. São Paulo: ed. Martins Fontes, 1998, p.288.



Figura 6. Bruce Nauman,  
**A cast of the space under my chair**, 1965-68.  
Fonte: eroonkang.com

Abordo a ação de preencher como meio de tornar visíveis as formas e os volumes com os quais quero trabalhar, possibilitando a visão e a interação do público. E antes mesmo disto, numa linha processual de trabalho, o preenchimento serviria como uma anotação dos volumes intervalares escolhidos. Sua materialização em uma forma sólida, concreta e tangível pelos sentidos, permite avaliar características formais que antes se encontravam encobertas; vencidas pelas formas positivas dos espaços construídos. Considero que o preenchimento tenha o potencial de reconstituir as formas do vazio e colocá-las diante dos olhos de quem transita pela rua.

No caso de Puzzle, as peças construídas a partir do preenchimento dos vazios conservam os contornos das superfícies às quais se encostam. São formas vinculadas ao espaço, volumes negativos tais como a 'cadeira' de Nauman. Uma das hipóteses levantadas pelo trabalho é de que estas formas resultantes da 'anti-forma'; do avesso dos objetos e da arquitetura; construiriam uma sensação de estranhamento. O público passante seria chamado a conectar sua atenção aos espaços cotidianos, normalmente percorridos de forma distraída.

A atenção do pedestre comum em relação ao que o cerca na rua, é muito menos viva que aquela possivelmente esperada de um atento visitante comum no museu. O pedestre em geral não esta na rua para contemplar, mas sim para se encaminhar o mais rapidamente possível de um ponto ao outro<sup>5</sup>.

Sobre a arte saindo das galerias e as repercussões desse afastamento, assim como as diferenças essenciais entre o ambiente controlado das instituições e o caos vivo das cidades, recorro aos pensamentos de Daniel Buren expressos em seus *Textos e entrevistas escolhidos*, 1967 - 2000, complementando o acima enunciado.

---

<sup>5</sup> BUREN, Daniel. *Textos e entrevistas escolhidos* [1967-2000]. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001, P. 194.

Tudo que se expõe ao ar livre depende desse ar, levando-se em conta que, no que concerne à cidade, trata-se de um ar extremamente poluído<sup>6</sup>.

Buren considera que os museus ainda hoje tenham o poder de definir como arte aquilo que o espectador encontra diante de seus olhos, enquadrado no espaço pelo pano de fundo neutralizante do cubo branco<sup>7</sup>. Segundo ele o mesmo não acontece na rua. O olhar ali é mais rapidamente desgastado pelo constante bombardeio visual ao qual o pedestre é submetido, sendo este obrigado a fazer uma seleção dos elementos que irão lhe servir de referência ao longo do seu percurso: muitos objetos, sinais arquitetônicos, mobiliário vão se perder na edição da memória. O que fica? Como a arte pode revelar o anônimo transformando-o em singular?

Retornando a *Puzzle*, proponho que o foco de atenção no objeto novo, posicionado fora do enquadramento institucional - um objeto estranho e de difícil identificação dentro de um contexto utilitário e caótico marcado pela velocidade e pelo caráter descartável da informação visual - possa atuar no sentido de desacelerar a percepção em deslocamento e talvez posicionar um marcador na linha de tempo da edição mental. Um preenchimento que testemunha meu contato com esta parcela de espaço ao mesmo tempo em que busca criar um pequeno ponto de atenção na relação passageira do público com os espaços percorridos.

Durante o processo de criação e execução dos trabalhos o estudo das obras de outros artistas serviu como referencia constante e incorporando-se à observação da cidade e à rotina de projeto. Nos casos principalmente de *Puzzle* e *Escada*, tiveram influência fundamental o conhecimento e o aprendizado frutos do contato com as obras da inglesa Rachel Whiteread<sup>8</sup>. A artista trabalha a partir de estruturas arquitetônicas, preenchendo

---

<sup>6</sup> IBID, p. 192.

<sup>7</sup> Conceito cunhado por Brian O'Doherty em *No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte*. No livro O'Doherty argumenta que: "A galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é 'arte'. A obra isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma. Isso dá ao recinto uma presença característica de outros espaços onde as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores". (p.3).

<sup>8</sup> Rachel Whiteread, nascida em 1963. Escultora, desenhista e gravurista inglesa. Empregando métodos e materiais tradicionais de moldagem tais como gesso, borracha e resina, ela faz esculturas de espaços dentro, debaixo e sobre os objetos de uso diário. Seus trabalhos fossilizam esses objetos na ausência de uso humano; e permitem a esses objetos se passar antropomorficamente, eles mesmos, por seres humanos. Uma consciência do desenho intrinsecamente ligado à escala humana dos objetos que nos cercam. O trabalho explora a separação desta conexão por meio da remoção da função do objeto para expressar ausência e perda. Whiteread é uma das poucas artistas de sua geração a produzir esculturas públicas monumentais. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/servlet/ArtistWorks>>. Acesso em: 16 mar. 2009.

*English sculptor, draughtsman and printmaker. Employing traditional casting methods and materials that are commonly used in the preparation of sculptures rather than for the finished object, such as plaster, rubber and resin, she makes sculptures of the spaces in, under and on everyday objects. Her art operates on many levels: it captures and gives materiality to the sometimes unfamiliar spaces of familiar life (bath, sink, mattress or chair), transforming the domestic into the public; it fossilises everyday objects in the absence of human usage; and it allows those objects to stand anthropomorphically for human beings themselves.*

*Whiteread's choice of subject-matter reflects an awareness of the intrinsically human-scaled design of the objects with which we surround ourselves and exploits the severing of this connection, by removal of the object's function, to express absence and loss. Whiteread is one of the few artists of her generation to have produced monumental public sculptures.*



espaços negativos e representando o volume contido pelo mobiliário e pelas barreiras edificadas dos interiores residenciais. Poderíamos dizer que seu trabalho, por sua vez, desenvolve a visão anterior da produção de Bruce Nauman no que se refere ao processo de preenchimento e do emprego de objetos e situações do cotidiano. Na instalação *Sixteen spaces* a artista inglesa faz uma referência direta à "cadeira" de Nauman:



Figura 7. Rachel Whiteread  
**Sixteen spaces**, 1995.  
Fonte:  
[sofiefr.wordpress.com/category/art](http://sofiefr.wordpress.com/category/art)

Vemos que tanto Nauman como Whiteread subvertem a relação entre recipiente e conteúdo para dar visibilidade a um repertório espacial muito presente em nossas vidas. Esses volumes procedem do universo utilitário que os deu origem, sendo a alteração sofrida, de ordem material – o ar materializado em concreto ou fibra de vidro: o espaço debaixo do banco, o vão da escada, a banheira, o interior de uma casa são submetidos a um processo explícito de inversão.

Em relação ao tratamento dos espaços vazios, analiso aqui três procedimentos adotados por mim e pelos artistas estudados – levantamento, desconstrução e preenchimento. O levantamento, já discutido neste capítulo, parte da investigação detalhada das distancias e contornos que compõem o desenho das faces que delimitam os vazios. Por meio do levantamento realizo uma desconstrução dos volumes, desmembrando-os em faces planas que virão a compor a estrutura externa das peças de madeira. Antes da recomposição destas faces em um volume único, correspondente ao espaço negativo do qual provém e no qual se encaixarão estas chapas planas recortadas na madeira fazem mais referência às fronteiras do vão do que ao volume do vazio em si. Elas copiam a forma das bordas construídas dos objetos que cercam o vazio e determinam sua forma global.

Bastante diferente, os processos de preenchimento empregados por Nauman e Whiteread se relaciona com os vazios, considerados desde o princípio como volumes atmosféricos. O molde é preenchido por uma substância viscosa que se adapta por gravidade aos seus contornos. Desta maneira o ar é substituído por um material que lhe é afim - o concreto - que conserva características de fluidez e mantém o volume "maciço", cheio da matéria que o compõe. Por outro lado, eliminada a necessidade de levantamento, o contato do artista com o espaço fica muito mais restrito à identificação dos intervalos a serem preenchidos. O levantamento e a desconstrução do volume em superfícies medidas, desenhadas e construídas; dá a esse artista uma interessante possibilidade de coletar dados a respeito da forma dos espaços trabalhados.

As peças ocas, com sua forma definida pela silhueta de suas extremidades contrastam com os volumes que Whiteread obtém por meio da moldagem do concreto ou da resina. Considero que as ações de medir, desenhar e testar os encaixes me ensinam muito sobre a forma dos espaços com os quais mantenho um contato estreito. Essa maneira de atuar assume em meu trabalho uma importância que ultrapassa a peça construída, dando espessura temporal à interferência do artista no espaço, um afastamento desdobrado ao longo dos meses de contato repetido e metódico com os espaços selecionados.

Ainda em relação à *Puzzle*, identifico um ponto importante na maneira como o contexto é visto em confronto com o trabalho de arte. Não há distinção nem divisão saliente entre a arte e o ambiente onde esta se insere. Na contramão dos sistemas de mediação que definem uma hierarquia do olhar, as obras não pedem ao público nenhum tipo de distanciamento em relação ao seu universo material e sensível, elas não são contempladas internamente a um sistema fechado de significações, mas misturadas em meio à trama de atividades da vida cotidiana.

No mesmo sentido, é referência para mim o trabalho de Gordon Matta-Clark<sup>9</sup>, significativo com relação ao modo como trabalha com a arquitetura. Na série *Bronx floors*, por exemplo, o artista mapeia, observa, fragmenta e retira de contexto, partes de prédios abandonados, alterando assim seu status de abrigo ou estrutura funcional. Alterada pelos cortes, a arquitetura continua, porém, presente e talvez até de maneira mais explícita, devido à fragmentação que isola e dá mais exposição aos aspectos materiais e a técnica construtiva

---

<sup>9</sup> Gordon Matta-Clark, 1943 - 1978. Estudou arquitetura na Universidade de Cornell, mas nunca atuou profissionalmente na área. Conquistou reconhecimento com trabalhos que alteravam radicalmente as estruturas existentes como em "building cuts" (um corte vertical em um sobrado de madeira). Sua curta e frutífera caminhada sobre as linhas que unem a vida diária, a política, a arquitetura, o espaço e o tempo transformou seu trabalho em uma referência muito importante para o pensamento da arte nos espaços urbanos. LEE, Pamela M. *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*. Londres: *Phaidon Press*, 2006, p. 11.

empregados na construção dos pisos e lajes dos quais foram retiradas as peças. O público na exposição é convidado a reverter o deslocamento dos fragmentos, reconstruindo mentalmente o quebra-cabeça que leva ao ponto de origem, quando a arquitetura estava intacta. Possibilidade esta que pode instrumentá-lo ao olhar analítico sobre os espaços construídos, para além da área de influência da obra.

A justaposição de um fragmento do piso – transportado ao nível de escultura – com o próprio piso – compreendido como matéria prima da arte – proporciona um questionamento dos limites entre vida, arquitetura e arte. A esse respeito considero pertinente o questionamento trazido pela crítica de arte Pamela Lee em relação ao trabalho de Matta-Clark e a problemática da forma tal qual era vivenciada pelos minimalistas:

Comparar a série “Bronx floors” com as obras minimalistas nos sugere uma questão objetiva: porque a ação de apropriação do piso, feita por Matta-Clark, não foi simplesmente uma elevação do fragmento aos termos tradicionais do objeto escultórico. Ao mesmo tempo desajeitados e inassimiláveis, costurados com as aparências de sua vida arquitetônica passada, eles não obscureciam o chão sobre o qual repousavam, nem escondiam sua antiga função. Desta maneira eles estabeleciam um diálogo com o piso verdadeiro, de modo que a porosidade categórica entre os dois objetos – piso e pedaço de piso – homologavam ainda mais fortemente a sobreposição entre os termos arquitetura e arte<sup>10</sup>.

Gordon Matta-Clark.



Figura 8. **Office Baroque**, 1977



Figura 9. **Bronx Floors**, 1973



Figura 10. **Conical Intersect**, 1975

Fonte: Gordon Matta-Clark, organizado por: Thomas Crow, Corinne Diserens (ed.), Judith Russi Kirshner, Christian Kravagna. Londres: Phaidon, 2003.

Em acréscimo a um visível parentesco formal, identifico entre o meu trabalho e as obras dos artistas acima mencionados uma afinidade na maneira de concretizar as idéias. Os trabalhos demonstram uma íntima ligação com o universo dos objetos, analisam a arquitetura e suas formas e discutem suas funções, interagindo com os elementos

<sup>10</sup> Ibid, p. 137.

presentes no contexto do trabalho. Esta relação se dá, muitas vezes, por meio do desenho e da planificação das formas que passa pelo uso da linguagem arquitetônica. Por fim, os trabalhos culminam em uma visão que habita a situação presente das pessoas e dos objetos sem perder a ligação com o passado das formas – seu projeto; eles buscam ligar o traçado idealizado do desenho ao universo material da cidade construída. Tal ligação pode ser observada pelo emprego de procedimentos como preencher, cortar, mover e separar, empregados por estes artistas.

Retornando à questão dos processos de trabalho, considero importante identificar a grande influência que o estudo e a prática da arquitetura tem tido desde as minhas primeiras propostas artísticas. Meu olhar sobre os espaços é, muitas vezes, bastante analítico. Contando, medindo, racionalizando os elementos do contexto a ser trabalhado. Observo que a etapa subsequente é normalmente constituída por algum tipo de projeto no qual os aspectos de uma situação espacial trabalhada são pensados previamente, buscando antecipar a experiência perceptiva instantânea, do momento da intervenção completada. O projeto é uma ferramenta que necessita de dados objetivos coletados por meio das operações de observação e de levantamento de um local.

A ação de projetar um objeto ou um espaço me interessa enormemente e buscarei dedicar-lhe atenção nesta dissertação. No presente contexto de análise, porém, me restrinjo a pensar nos aspectos materiais das estruturas projetadas; elementos que tem significação dentro de um contexto específico e limitado e que estão disponíveis à visão e ao toque sendo percebidos pelo público por meio dos sentidos, do corpo. Este tipo de percepção vem à tona em um momento posterior ao projeto.

Identifico esses fatores como aquilo que rompe a neutralidade da peça infinitamente reproduzível e a apresenta como objeto único, modificado pelo contexto onde se insere. Tanto em *Puzzle* quanto em *Escada* – intervenção urbana realizada em Porto Alegre, 2002, e apresentada no próximo item deste capítulo - a forma das peças produzidas foi definida por uma relação com os lugares e as formas detectadas da arquitetura dos locais onde as intervenções ocorreram. Nesses dois exemplos o projeto foi utilizado meramente como ferramenta técnica para possibilitar a materialização das formas levantadas. As relações com a arquitetura pretendiam manter-se fora dos objetos artísticos, comentando as formas e fluxos da cidade.



Figura 11. Nelson Félix, *Lajes*, 1997.  
 Fonte: Nelson Felix. Texto de Rodrigo Naves. São Paulo: Cossac & Naify, 1998 p. 143.

Participante do projeto Arte/Cidade em São Paulo, 1997, Nelson Félix<sup>11</sup> produziu uma intervenção que dialoga com o trabalho de Matta-Clark e que uso aqui como mais um exemplo da interação entre arte e arquitetura. Ele recortou as lajes de um edifício abandonado e pendurou-as com cabos de aço a poucos metros de distancia do piso inferior.

Além de atuar diretamente no ambiente construído, alterando suas formas, Félix executa uma modificação no espaço que joga com a possibilidade de alterar os modos de olhar sobre toda a estrutura do prédio, e não somente a parte trabalhada. O ato de cortar aparece como mais uma referencia do tipo de vocabulário arquitetônico presente nas propostas de Matta-Clark, Whiteread e nas minhas próprias. Uma estratégia de ação que sai da tela de computador e passa a ser utilizada no contexto mesmo das formas materiais. O corte, no trabalho de Félix, revela o volume e o peso da estrutura sobre a qual os visitantes da exposição caminham. A laje, vista como suporte das ações do público, é transformada em ponto focal da experiência perceptiva.

Na maioria dos trabalhos integrantes do Projeto Arte/Cidade, pode-se observar uma atitude que não acrescenta elementos novos ao contexto, mas altera aquilo que é existente, trazendo o questionamento artístico de volta aos espaços da cidade. Ao mesmo tempo também é possível identificar uma vontade de reutilizar os resíduos da cidade – espaços abandonados em função do tempo, da perda de função ou de qualquer espécie de descompasso entre o momento de projeto e da utilização do lugar. Essas áreas sofrem uma ressignificação a partir do contato com a intervenção artística e as construções podem ser observadas através de um novo ponto de vista, que acrescenta elementos, mas não apaga a situação global dessas edificações e todo o contexto político e social que levou à sua deterioração.

<sup>11</sup> Nelson Felix (Rio de Janeiro RJ 1954). Escultor, desenhista, professor. Inicia estudos de pintura com em 1971. Forma-se em arquitetura em 1977. Dedicar-se inicialmente ao desenho e, posteriormente, à escultura. A partir da década de 1990, realiza esculturas de mármore com base em órgãos ou aspectos do corpo humano. Em 1994 idealiza as *Mesas*, esculturas em granito, nas quais faz referências às interações entre a natureza e os objetos culturais. Fonte: Arte/cidade. Zona leste/2002. intervenções. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/artecidade/novo/participantes.htm>>. Acesso em: 20 fev. 2009.

Rachel Whiteread

Figura 12. **Ghost**, 1990. Fonte: [www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)Figura 13. **Staircase**, 2001. Fonte: [www.tate.org.uk](http://www.tate.org.uk)Figura 14. **House London**, 1993-94.  
Fonte: [imoralist.blogspot.com](http://imoralist.blogspot.com)

Nos trabalhos de Matta-Clark e principalmente nos de Whiteread, identifico a arquitetura das cidades como um dos temas mais evidentes. No entanto, fazendo uma comparação entre as propostas destes artistas e meus trabalhos acima citados, observo que os primeiros apresentam um grau de autonomia bastante mais elevado: se tomarmos como exemplos as obras *Staircase* e *Ghost* de Whiteread percebe-se que ambos os volumes foram definidos por elementos da arquitetura – uma escada ou um quarto com lareira – a identificação é direta e certa. O fato importante, na minha concepção, é que esses volumes brancos além de dar pistas de sua origem, vão além, e substituem as estruturas a partir das quais foram moldados. Os negativos da lareira ou da escada se tornam objetos e poderiam ser colocados em uma sala de exposição sem nenhum prejuízo para a sua compreensão como obra ou para a identificação de sua origem. Eles estão desconectados de seus locais de origem.

Por outro lado, em *House*, a posição da obra permite perceber que uma casa "original" de fato ocupava aquele mesmo terreno, mas isso nunca é uma certeza, a não ser para as pessoas que moravam ali. Desta maneira penso que este trabalho se diferencie das outras

duas esculturas da artista apresentadas anteriormente e que propõe outro tipo de problemas, visto que presentifica uma ausência. O concreto que ocupa o vazio do antigo sobrado demolido preenche um espaço carregado informações no contexto daquela rua, daquele bairro e também na memória de seus moradores. Penso que este trabalho inclua uma camada mais profunda de relações possíveis entre o público e o objeto da arte. A ligação da intervenção de Whiteread com a memória feita presente, e posicionada dentro do contexto da experiência perceptiva, estabelece um diálogo com os meus trabalhos de encaixe analisados neste capítulo – *Puzzle*, *Escada* - e com a proposta *De dentro*, que será estudada no item 2.3.

Traçando um paralelo entre os trabalhos de Whiteread e *Puzzle*, penso que as peças fabricadas por mim possuam uma forma, de certa maneira, mais estranha. Julgadas com base apenas na sua visualidade, elas não podem ser identificadas ou ter sua origem determinada. Quando vistas fora de contexto as peças podem nem mesmo ser considerados arte. Os lugares participam das obras como fonte geradora de formas e são o terreno final de construção crítica e debate. Como bem explicaria Buren sobre a noção de *in-situ*<sup>12</sup>. Daí a questão da autonomia, que coloca meus trabalhos em uma perspectiva mais relacional em comparação com as obras possivelmente mais auto-suficientes de Whiteread.

Além das diferenças já observadas quanto aos processos de trabalho, também a questão da escala impõe à obra de Whiteread e Matta-Clark uma visualidade mais gritante, em contraste com a minha intenção de captar a atenção em um tom mais baixo, de sussurro. Penso que é característica das minhas intervenções se mimetizarem no espaço, de forma bastante sutil, construindo uma relação pouco hierárquica com os objetos de uso cotidiano existentes nestes locais. Arte e arquitetura são colocadas inicialmente na mesma frequência, sem competir pelo olho do observador e com uma separação menos marcada do que vejo acontecer nas obras daqueles artistas citados. Finalmente, não consigo afirmar sobre o meu trabalho que a obra é a peça de madeira e não o canteiro ou a parede onde ela se encaixa, na verdade a própria palavra "obra" perde um pouco de sentido

---

<sup>12</sup> "A escolha por trabalhar *In-situ* significa realizar uma obra em um lugar e de modo específico para aquele lugar. O primeiro passo – o mais difícil – é misturar-se com as características do local, levando em conta sua história e procurando colher a natureza, o diálogo com a arquitetura e até com as pessoas que vivem ali. É indispensável tentar imaginar os modos nos quais o trabalho poderia interagir ou ser fruído, partindo exatamente do ponto onde é colocado. Uma obra perturba o ambiente no qual é inserida: além das "dinâmicas de reação" que ela poderia desencadear, contam as "dinâmicas de relação" e as "mutações na percepção". Em maior razão em um lugar familiar".

FONTANA Sara; GIUSTACCHINI Enrico. *Buren e l'utensile visivo*. Revista virtual Oggi 7, 10 de agosto de 2008. Acessado em: <http://www.oggi7.info/2008/08/21/1235-buren-e-l-utensile-visivo>. Trecho traduzido por Tiago Giora.

*La scelta di lavorare in situ è parte integrante di quella riflessione. Significa realizzare un'opera in un luogo e in modo specifico per quel luogo. Il primo passo - il più difficile - è misurarsi con le caratteristiche del luogo, tenendo conto della sua storia e cercando di cogliere la natura, il rapporto con l'architettura e anche con le persone che ci vivono. È indispensabile tentare d'immaginare i modi in cui un lavoro potrebbe interagire o essere fruito, a partire proprio dal punto in cui viene collocato. Un'opera perturba l'ambiente in cui è ubicata: oltre alle "dinamiche di reazione" che essa potrebbe innescare, contano le "dinamiche di relazione" e i "mutamenti nella percezione". A maggior ragione in un luogo familiare.*

quando o trabalho visa abranger uma situação espacial e social mais ampla, compreendida como contexto da intervenção.

A visibilidade discreta que busco atingir cria certa distancia entre a minha proposta e noções mais tradicionais de Arte Pública, ainda em parte derivadas da concepção de Monumento, como descrito por Rosalind Krauss em *A escultura no campo ampliado*:

Parece que a lógica da escultura é inseparável da lógica do monumento. Graças a esta lógica, uma escultura é uma representação comemorativa – se situa em um determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado de uso deste local.

[...] a escultura modernista conseguiu uma espécie de espaço ideal para explorar, espaço excluído do projeto de representação temporal e espacial. O filão era, porém limitado – aberto desde o início do século, esgotou-se por volta de 1950, quando começou a ser sentido, cada vez mais, como puro negativismo.

[...] a escultura assumiu sua total condição de lógica inversa para se tornar pura negatividade, ou seja, a combinação de exclusões. Poderia se dizer que a escultura deixou de ser algo positivo para se transformar na categoria resultante da soma da não-paisagem com a não-arquitetura.

Nesse sentido as produções de Rachel Whiteread e Gordon Matta-Clark, encontram uma afinidade maior com meu trabalho, tendo em vista que operam no contexto urbano, utilizando a própria cidade – suas formas, materiais e usos – como tema das proposições artísticas. Seguindo a linha do pensamento de Krauss exposto acima, considero que os trabalhos desses artistas descrevam uma inversão na relação entre escultura e arquitetura, assim como acontece em *Puzzle* e *Escada*. Quando falamos no monumento, pensamos em uma arquitetura que foi previamente preparada para receber a escultura, uma linguagem construtiva que abarca as esculturas como pontos focais dentro dos espaços que ela descreve e coordena. Diferentemente, ao analisarmos o comportamento de algumas intervenções artísticas mais recentes, tais como as estudadas neste capítulo, percebemos que os artistas citados trabalham e acentuam os espaços já construídos da cidade. A arte atua nestes casos, depois e sobre os espaços construídos, apoderando-se destes como matéria-prima e lugar carregado de significados que podem ser retrabalhados, enfatizados ou apagados.

Outro bom exemplo deste trânsito entre escultura e arquitetura agindo juntas no ambiente urbano é a artista americana Mary Miss<sup>13</sup>, cuja obra incorpora elementos de instalação,

---

<sup>13</sup> Artista americana, 1944; por mais de três décadas Mary Miss tem redesenhado as fronteiras entre escultura, arquitetura, paisagismo e instalação. Ela articula a vida da esfera pública, onde experiências comunitárias e privadas co-existem. Seu trabalho está fundado no contexto dos lugares, a partir dos quais ela constrói situações onde o visitante adquire consciência da história do lugar, sua ecologia ou aspectos do ambiente que haviam passado despercebidos. Com formação em escultura, a artista expandiu sua produção desde instalações até transformações infra-estruturais de larga escala. Disponível em: <[http://www.marymiss.com/index\\_.html](http://www.marymiss.com/index_.html)>. Acesso em 30 mar.



arquitetura e paisagismo. Em texto publicado na revista *Domus*, Miss faz uma referência interessante ao conceito de Arte Pública, trazendo a discussão, que tem início no conceito de *Monumento*, até a esfera das intervenções urbanas contemporâneas e o tipo de público que elas trabalham:

Miss declara que a arte pública deve fazer do lugar um momento individualizado pelo emprego de coordenadas que lhe são peculiares, de maneira que possa ser compartilhada pelo público local que transforma o conhecimento artístico em experiência, permanecendo o público responsável pela obra<sup>14</sup>.

Passo a discutir mais aprofundadamente questões ligadas à experiência face ao funcionamento das cidades e às estratégias da arte que procuram interagir em seus ritmos e percursos, como modo de introduzir os temas que serão debatidos em relação à *Escada*.

De *Puzzle* para *Escada*, a principal alteração acontece no sentido de sublinhar e chamar uma atenção mais focada para movimento dos transeuntes e a relação destes com a forma dos espaços urbanos. Desta maneira o espaço da escada é analisado não apenas pela sua forma, mas também segundo a função que desempenha na vida da cidade como local de passagem. Além disso, em *Escada*, o formato dos elementos acrescentados tem vinculação direta com o local de instalação. Esta ligação é estreitada na medida em que estes não se configuram como formas fechadas, como acontecia com os volumes facetados de *Puzzle*. As peças produzidas para este trabalho aparecem como um recobrimento; uma camada de cor que veste, sublinha e destaca as estruturas espaciais existentes na cidade. A presença se converte em movimento e a adição de volumes torna-se uma ação de sublinhamento.

---

*Mary Miss has reshaped the boundaries between sculpture, architecture, landscape design, and installation art by articulating a vision of the public sphere where it is possible for an artist to address the issues of our time. She has developed the "City as Living Lab", a framework for making issues of sustainability tangible through collaboration and the arts. Trained as a sculptor, her work creates situations emphasizing a site's history, its ecology, or aspects of the environment that have gone unnoticed. Mary Miss has collaborated closely with architects, planners, engineers, ecologists, and public administrators.*

<sup>14</sup> MISS, Mary. Revista *Domus*, nº732, nov. 1991, p.17-24.

## 1.2. **ESCALADA** – IDEALIZAÇÃO E REALIZAÇÃO DO TRABALHO EM ESPAÇO PÚBLICO COM ENFOQUE NO MOMENTO DE INTERAÇÃO DOS TRANSEUNTES COM A ARQUITETURA MODIFICADA



Figura 15. **Escada**, 2002. Porto Alegre.  
Fonte: material de documentação do artista.

Proponho neste subcapítulo deter-me na troca de influências entre a cidade e uma proposta artística que intervém no ambiente sem preparação, sem aviso, e sem a identificação do artista ou do público participante. Introduzo estas questões com um pensamento de Hélio Oiticica a respeito do espectador da sua “Antiarte ambiental”. Um espectador/ator que participa voluntariamente da experiência:

O “não achar” é também uma participação importante, pois define a oportunidade de “escolha” daquele que se propõe a participação – a obra do artista no que possuiria de fixa só toma sentido e se completa ante a atitude de cada participante – este é o que lhe empresta significados correspondentes – algo é previsto pelo artista, mas as significações emprestadas são possibilidades suscitadas pela obra, não previstas, incluindo a não participação nas suas inúmeras possibilidades também<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: editora Rocco, 1986, p.77.

As palavras de Oiticica sobre o caráter inesperado da experiência perceptiva em espaço público vêm de encontro ao modo como penso os espaços da cidade: enquanto caminho pelas ruas absorvo a paisagem, um pouco a cada passo, e experimento sensações que muitas vezes fogem à compreensão racional, possível de ser prevista em projeto. Especificamente no trabalho *Escada*, a idéia inicial que me moveu inicialmente foi a de revelar formas existentes nas ruas da cidade de Porto Alegre. Queria colocar uma escultura na calçada, um objeto que se relacionasse com a funcionalidade das estruturas urbanas assim como suas formas de linhas projetadas, construídas e desgastadas pela vida nas ruas. A intervenção buscava provocar uma alteração no espaço, mas sem acrescentar formas novas ao contexto.

Outra vez intervém a observação como uma a primeira etapa do trabalho. Enquanto percorria os caminhos rotineiros em direção à universidade ou de volta para casa, procurava identificar na arquitetura dos espaços públicos o desenho, a geometria, os alinhamentos que me interessava evidenciar. Não era uma questão de enfatizar nenhum valor estético especialmente importante, tampouco buscava tecer um comentário sobre a beleza das edificações, ou a linguagem arquitetônica da cidade. Minha opção continuava sendo trabalhar com formas existentes explorando a vontade de aproximar a obra do universo dos objetos e das ações cotidianas.

Com relação a este movimento da arte em direção à rua, compreendida como contexto físico, cultural e social, recorro às palavras da crítica de arte americana Miwon Kwon no artigo *Um olhar após o outro: anotações sobre Site-Specificity*:

(...) Um impulso dominante de práticas orientadas para o site hoje é a busca de um engajamento maior com o mundo externo e a vida cotidiana – uma crítica da cultura que inclui os espaços não especializados, instituições não especializadas e questões não especializadas em arte (em realidade borrando a divisão entre arte e não-arte), preocupada em inserir-la mais diretamente no âmbito social<sup>16</sup>.

Kwon se refere às correntes artísticas surgidas a partir do Minimalismo e de sua crescente tendência em atuar fora dos espaços institucionais como uma maneira de tecer relações com os espaços saturados de informação das cidades e das paisagens naturais em contraste com a neutralidade arquitetada dos museus. Tais informações não são apenas visuais e o público também é incluído em propostas que visam lidar com o cidadão comum, despreparado, envolvido nas atividades de sua vida. Uma arte colocada e em contato com outras áreas do conhecimento e com um público mais amplo e não especializado de quem

---

<sup>16</sup> KWON, Miwon. One place after another: Notes about on Site Specific. Revista October 80, MIT Press, spring 1997, p. 15.

ela pode esperar respostas mais variadas, fora dos confins da crítica e da história da arte, mas igualmente pertinentes.

Considerando o foco na natureza social da produção e recepção artística como sendo exclusivista demais, até elitista, esse engajamento expandido com a cultura favorece locais “públicos” fora dos confins tradicionais da arte em termos físicos e intelectuais<sup>17</sup>.

Seguindo na esteira dessas idéias que influenciavam a minha percepção dos espaços e afetavam a minha maneira de pensar os novos trabalhos, a escada foi o elemento observado que me pareceu apresentar as características mais adequadas para a proposta: uma estrutura que se ligava diretamente ao deslocamento do corpo pela cidade representando um elo de conexão com os fluxos de pedestres e com as rotas projetadas da cidade. Quanto à forma, um desenho relativamente simples, cuja matriz geométrica podia ser facilmente identificada – os degraus podiam ser vistos como formas prismáticas com sua unidade em relação ao todo arquitetônico parcialmente preservada.

A partir da seleção de uma escadaria que permite o acesso de pedestres entre a Rua André da Rocha e a Avenida Duque de Caxias, em Porto Alegre, procedi com o levantamento métrico dos degraus e a execução de croquis. Em seguida construí estruturas em “L”, projetadas para recobrir dois dos degraus medidos. A colocação dessas estruturas aconteceu de maneira a cobrir o leito e o espelho dos degraus encaixando-se na extremidade côncava e convexa destes. Os “Ls”, côncavo e convexo, fabricados com chapas de madeira compensada, foram pintados de preto e branco, respectivamente.

Caso fossem posicionadas uma sobre a outra, apoiadas pelas extremidades, a combinação das estruturas resultaria em um prisma retangular fechado, forma geométrica aproximada dos degraus da escada.

As cores escolhidas, branco e preto, colaboravam com a intenção de dramatizar a sensação de profundidade e relevo criada pelo desenho dos degraus. Além disso, o simples recobrimento da superfície original de concreto bruto com um material liso, limpo e de alto contraste cromático, visava virtualizar o espaço transitável.

---

<sup>17</sup> Ibid, p. 15.

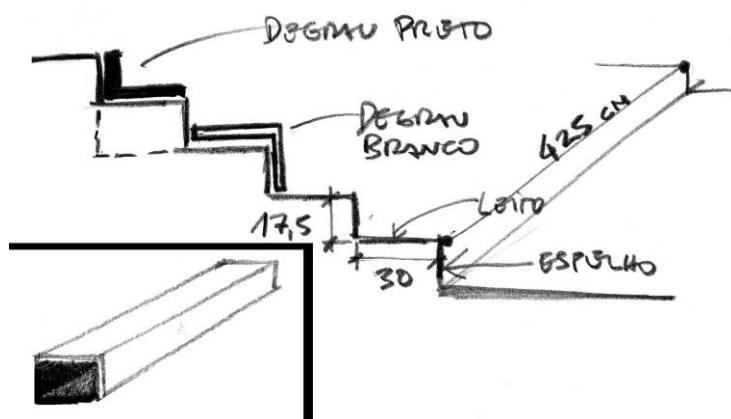


Figura 16. Escada, croquis de levantamento. 2002, Porto Alegre.  
Fonte: croquis do artista.

O sublinhamento dos degraus, ressaltando a forma geométrica dos dois prismas retangulares – um branco e um preto – me levam novamente a pensar no comportamento das pessoas que subiam ou desciam a escada, a maneira de se movimentar, de olhar; e o ponto de vista deste observador/transeunte, público-usuário da intervenção urbana. Na tentativa de entender melhor os fatores que atuam na formação deste olhar, faço referência a dois artistas cujas propostas em espaço público trabalham na delimitação de uma posição para o corpo e a visão do observador passante:

Na instalação *Situação geométrica espacial*, executada para a primeira edição do projeto Perdidos no Espaço em janeiro de 2003, no campus central da UFRGS, o artista Marcos Sari<sup>18</sup> usou vinil adesivo na cor amarelo para recobrir parcialmente uma fachada e alguns segmentos de postes e objetos encontrados nos fundos de um dos prédios daquela universidade. A ação funcionava como uma pintura espacial, que jogava com as formas construídas do local e com projeções de sombra. A cor pontuava o espaço e traçava alinhamentos que conectavam visualmente elementos distintos, como um poste e um muro, distantes alguns metros entre si. A decisão compositiva do artista era confrontada com a configuração do local para criar um campo aberto de relações formais que abrangia elementos modificados pelas áreas de cor e trazia para dentro da proposta o ambiente inalterado, incluído no mesmo raio de visão.

<sup>18</sup> Marcos Sari, nasceu em 1972 em Porto Alegre. É artista plástico formado pelo Torreão e Instituto de Artes da UFRGS. A partir de 2001 desenvolve pesquisa em artes visuais trabalhando possibilidades para a pintura expandida para fora do plano de projeção. Realizou a intervenção Plano no Torreão (2003). Participou do Projeto de Arte Contemporânea no Rio de Janeiro (2004). Biografia fornecida pelo artista.



Figura 17. Marcos Sari, *Situação geométrica espacial*. 2002, Porto Alegre.  
Fonte: material de documentação do artista Marcos Sari.

De modo semelhante, o suíço Felice Varini<sup>19</sup>, no trabalho *Entre ciel et terre* (2005), toma o ponto de vista do observador como um fator de importância determinante nesta e em outras propostas. O artista produz instalações urbanas de grandes dimensões nas ruas sobre fachadas e pisos, superfícies de trabalho sobre as quais ele desenha linhas e formas geométricas. Os desenhos são produzidos a partir de projeções de luz que auxiliam Varini e sua equipe de montagem a realizar figuras gigantes, colando adesivos coloridos sobre estruturas arquitetônicas espalhadas ao longo de grandes áreas da cidade.



Figura 18. Felice Varini, *Entre ciel et terre*. 2005, Saint Etienne.  
Fonte: [www.varini.org](http://www.varini.org)

Nos exemplos do trabalho de Sari e Varini as alterações executadas no ambiente podem tanto ser percebidas como manchas ou traços, que conduzem o transeunte a uma posição específica, onde a imagem desconstruída recupera seu sentido de visualidade global. O desenho de Varini ou os alinhamentos e lacunas de Sari encontram, em um local determinado do terreno, uma conformação mais completa – onde um desenho torna visível

<sup>19</sup> Felice Varini, nascido em 1952 em Lugano, Suíça, vive e trabalha em Paris. O artista não pinta diretamente, mas joga com a bidimensionalidade para criar um efeito que muda de acordo com os pontos de vista e a perspectiva de quem observa. Disponível em: <<http://www.varini.org>>. Acesso em: 30 mar. 2009.

a ação dos artistas como um todo, e onde se pode identificar um encaixe lógico das marcas nas paredes que o passante vinha observando até então durante sua caminhada.

Considero interessante para o presente estudo indagar a respeito do posicionamento deste observador/transeunte, movendo-se no ambiente modificado pela proposta artística. Em *Escada*, um dos aspectos que permeiam a experiência da passagem sobre os degraus é a consciência que o passante adquire de sua posição e da necessidade de deslocamento. A aparência tornada estranha de um elemento comum da infra-estrutura urbana, colocado no caminho do passante, resulta em uma desconfiança, uma pausa. Um momento no qual esta pessoa estuda a situação colocada diante de si. Dentro desta situação construída, a posição do próprio corpo e dos elementos à sua volta são pontos de ancoragem em um momento de desestabilização programada da percepção. Uma atenção sobre o trabalho então se produz.

Deste modo, acredito que tanto as ações de Sari quanto as de Varini, encontram ressonância quando penso no sublinhamento dos degraus em *Escada*. Estes não podem ser analisadas apenas pelo efeito visual que provocam. Além de envolver os sentidos e o movimento dos transeuntes, sugerindo uma abordagem fenomenológica da relação entre público e obra de arte; as três intervenções se sobrepõem e modificam espaços de uso comum, impregnando-os de outros significados e produzindo outro tipo de experiência na vida dos cidadãos. Sabemos que as formas da cidade têm em si um utilitarismo intrínseco. São projetadas para satisfazer necessidades específicas da população local. Estas funções estabelecem diretrizes que refletem fortemente nas formas dos objetos construídos. O que faz a arte? Como ela colabora à um descondicionamento dos *habitus*<sup>20</sup>?

No dia-a-dia da cidade, a presença de uma estrutura arquitetônica tal qual a escadaria trabalhada acaba sendo percebida pelos transeuntes em função da ação que ela permite realizar. Qualquer aspecto visual que se possa observar aparece freqüentemente borrado sob o filtro da funcionalidade. A esse respeito, uma das hipóteses que o trabalho sugere é de que o recobrimento, ou sublinhamento dos degraus, provocando uma alteração de cor e material, poderia enfatizar as características visuais do objeto existente na rua em detrimento da função. Esta possibilidade representaria uma interferência da obra na relação do público com a arquitetura e os objetos, atuando dentro do intervalo espaço-temporal em que este contato ocorre.

---

<sup>20</sup> Habitus é uma noção filosófica antiga, originária no pensamento de Aristóteles e na Escolástica medieval, que foi recuperada e retrabalhada depois dos anos 1960 pelo sociólogo Pierre Bourdieu para forjar uma teoria disposicional da ação capaz de reintroduzir na antropologia estruturalista a capacidade inventiva dos agentes. O habitus é uma noção mediadora que ajuda a romper com a dualidade de senso comum entre indivíduo e sociedade ao captar “a interiorização da exterioridade e a exteriorização da interioridade”, ou seja, o modo como a sociedade se torna depositada nas pessoas sob a forma de disposições duráveis, ou capacidades treinadas e propensões estruturadas para pensar, sentir e agir de modos determinados, que então as guiam nas suas respostas criativas aos constrangimentos e solicitações do seu meio social existente. Disponível em: <<http://sociology.berkeley.edu>>. Acesso em: 3 abr. 2009.

Estar lá, no território sem regulamentação, em uma zona de identidade flutuante, demanda um verdadeiro trabalho de olhar e um real exercício de mobilidade, que consiste em se deslocar sobre a superfície da terra, mas também ele que leva a desconstruir os quadros intelectuais, psíquicos e sociais, que articulam as condições da nossa experiência, e todas as particularidades da nossa experiência da cidade e da arquitetura<sup>21</sup>.

Na passagem transcrita acima Thierry Davila estuda as ações do coletivo de artistas italiano *Stalker*<sup>22</sup>. Este grupo, na esteira dos situacionistas, trabalha em espaços semi-urbanizados da periferia de Roma e suas ações buscam discutir questões acerca da apreensão da arquitetura pelas comunidades. O espaço como palco das ações de aceitação ou de negação de uma arquitetura projetada fora de sintonia com seus usuários. Neste contexto o grupo procura mapear o território e criar uma teia de conexões ligando o lugar e seus habitantes por meio das ações artísticas que começam com uma simples caminhada. A *Deriva situacionista*<sup>23</sup> e o *Não-lugar* de Marc Augé<sup>24</sup> servem como referências teóricas para seguir este grupo, o qual, de minha parte, uso como exemplo de uma proposta artística que aborda a cidade a partir do estado e do movimento de seus cidadãos. Pensando nos processos de descondição proporcionados pela experiência fora das direções projetadas pelo urbanismo.

Em meu processo de trabalho eu procuro interromper o movimento habitual dos passantes de modo a criar outro tipo de relação entre eles e o espaço percorrido. Fatores como a duração e o desenho do trajeto me parecem importantes para compreender o momento do contato físico com o trabalho. Momento este que será posteriormente estendido, levando a análise até alguns dos fatores que ocupam o universo mais amplo da experiência.

A alteração parece ter uma duração limitada na percepção do transeunte disposto a subir a escada. Pode testemunhar certa perplexidade dos passantes no curto período em que o

<sup>21</sup> DAVILA Thierry. *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de La fin du XX siècle*. Editions du Regard, Paris, 2002, p. 121.

<sup>22</sup> O Laboratório de Arte Urbana STALKER é um sujeito coletivo, composto de artistas e arquitetos, que desenvolve pesquisas e ações sobre o território com atenção particular às areias de margem e aos vazios urbanos em via de transformação. Ativo em Roma desde 1995, Stalker efetuou algumas ações de "transurbância", atravessando a pé as zonas intersticiais de Roma, Milão, Turim, Paris, Berlim e Miami, para desenvolver uma metodologia de análise e de intervenção sobre aquelas partes de território urbano em contínua e inconsciente transformação que denominou "territórios atuais". Disponível em: <<http://digilander.libero.it/stalkerlab/tarkowsky/tarko.html>>. Acesso em: 2 abr. 2009.

*Il Laboratorio d'Arte Urbana STALKER è un soggetto collettivo, composto da artisti ed architetti, che compie ricerche e azioni sul territorio con particolare attenzione alle aree di margine e ai vuoti urbani in via di trasformazione. Attivo a Roma dal 1995, Stalker ha effettuato alcune azioni di "transurbanza" attraversando a piedi le zone interstiziali di Roma, Milano, Torino, Parigi, Berlino e Miami, per sviluppare una metodologia di analisi e di intervento su quelle parti di territorio urbano in continuo divenire inconscio che ha denominato "territori attuali".*

<sup>23</sup> Situacionismo: Movimento europeu de crítica social, cultural e política, que tem lugar entre 1957 e 1972, reunindo poetas, arquitetos, cineastas, artistas plásticos etc. O grupo se define como uma "vanguarda artística e política", apoiado em teorias críticas à sociedade de consumo e à cultura mercantilizada. A ideia de realizar intervenções no ambiente, cara aos situacionistas, já está aí posta. Práticas como a "deriva", a "psicogeografia" e o "desvio" defendem as perambulações ao acaso pela cidade e estimulam as reinterpretações do espaço a partir da experiência vivida. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia>>. Acesso em: 30 mar. 2009.

<sup>24</sup> AUGÉ, Marc. *Non-places, introduction to an anthropology of supermodernity*. Londres: Verso, 2006.



trabalho permaneceu instalado. Observando de perto o comportamento das pessoas prestes a caminhar pelos degraus eu podia supor pensamentos como – “posso pisar ali?” ou – “estão fazendo alguma coisa na escada, dá pra passar?”. Até onde pude constatar esta hesitação nunca durou muito tempo e os passantes seguiram seu caminho para cima ou para baixo. Não, porém, sem um cuidado redobrado ao colocar o pé nos degraus modificados.

Esta ação foi documentada e os Ls de madeira retirados da escada num intervalo de cerca de uma hora devido à preocupação com a possibilidade de escorregões ou outro tipo de acidente.



Figura 19. *Escada*, 2002. Porto Alegre.  
Fonte: material de documentação do artista.

Diferentemente de *Puzzle*, em *Escada* o trabalho interfere diretamente com o funcionamento do espaço urbano. Age de certa maneira como uma perturbação no ritmo normal dos usuários daquele caminho impondo sua presença com mais força do que as peças encaixadas nos vazios residuais. A escadaria da av. André da Rocha é um caminho movimentado e o passante era compelido a interagir com o trabalho se optasse por seguir seu trajeto. Não quero dizer que a peça não possa ser ignorada, nem tampouco, no outro extremo do espectro, que ela obstrua completamente a passagem. A inserção da cobertura sobre uma estrutura utilizada da cidade pode ser interpretada como um comentário sobre a função deste espaço.

Sabemos que as funções do espaço urbano vão além da trivialidade das atividades diárias da vida da população. Elas envolvem aspectos da política de uma maneira geral e, mais especificamente, da administração pública das cidades. A interferência das esferas do governo nos projetos urbanísticos é muito maior do que em qualquer equivalente arquitetônico. O pensamento político e urbanístico visa organizar a cidade segundo modelos determinados de desenvolvimento das atividades produtivas e de acomodação da

vida em sociedade. Esses conceitos determinam linhas de atuação governamental que fatalmente influenciam a vida e a forma das cidades e que exercem um papel que não pode ser ignorado no contexto da Arte Pública<sup>25</sup>.

A ação artística *Escada*, uma intervenção em espaço público, acontece de forma anônima e sem nenhum tipo de autorização das entidades competentes. A possibilidade de um acontecimento deste tipo sinaliza que a rua é uma espécie de "lugar nenhum" dentro da organização da cidade. Existem brechas no controle que permitem um número grande e variado de atividades informais. O debate desta modalidade de intervenção artística de caráter eminentemente clandestino, dentro da mesma classificação das práticas de grafiteagem, pichação, ou atividades que acontecem à margem das regulamentações urbanas; não representa aqui nenhum juízo moral ou de valor. Interessa-me, porém, definir este espaço de ação informal nas suas dimensões de semi-invisibilidade, numa pequena escala e numa curta duração.

As condicionantes específicas do uso do espaço variam de acordo com as leis – seu conteúdo e eficácia no cumprimento; a densidade populacional; e até mesmo características culturais de uma sociedade definida no local definido onde a ação artística acontece. Elas dependem das políticas e interferem diretamente em aspectos práticos, abrindo margem para que as propostas artísticas possam ou não ser colocadas nas ruas clandestinamente. Entre estes aspectos, alguns que consigo enumerar, a partir da minha vivência nesta cidade, neste momento da nossa história política são: escala, duração, conteúdo, localização, participação de outros agentes, estrutura de transporte e instalação...

Em Porto Alegre, no centro da cidade, em uma passagem restrita aos pedestres, às doze horas de uma quinta-feira de janeiro; o fluxo de pessoas que se deslocavam pela escadaria que ocupa o trecho da Rua 24 de maio entre a Rua Duque de Caxias e a Avenida Desembargador André da Rocha; foi alterado pela colocação de peças de madeira pintada sobre dois de seus degraus durante o intervalo de aproximadamente uma hora. Nenhuma autoridade se aproximou do local e nenhum cidadão prestou queixa da ação.

Em contraposição a esta modalidade de ação clandestina nos espaços da cidade, a obra de Christo e Jeanne-Claude<sup>26</sup> se coloca como um bom exemplo de ação que age numa

---

<sup>25</sup> Numa simples constatação sobre todo o rol de obras de arte e *objetos* os quais são "classificados" ou nomeados como pertencentes à Arte Pública, estabelecem-se duas características que determinam a inclusão de tais obras de arte como integrantes desse campo: a localização das obras de arte em espaços de circulação de *público* e a conversão forçada desse público em *público de arte*. ALVES, José Francisco (Organizador). *Experiências em Arte Pública: Memória e Atualidade*. Porto Alegre: Artfolio e Editora da Cidade, 2008.

<sup>26</sup> Parceria artística, Christo Javacheff (Bulgária, 1935) e Jeanne-Claude Guillebon (Casablanca, 1935). Vivendo em Paris, em 1958, Christo se rebelou contra o abstracionismo e começou a trabalhar com objetos de uso cotidiano. Trabalhando juntos, os dois artistas tornaram-se conhecidos por "embrulhar" os objetos com forma de isolá-los de seu contexto físico, trazendo atenção especial para a forma. Em 1964, logo após mudar-se para Nova Iorque, este repertório de formas foi aumentado por uma série de fachadas de prédios, as quais dariam

direção diametralmente oposta de diálogo com a esfera pública. No processo de trabalho destes artistas, a negociação com o poder público e com as comunidades afetadas por suas gigantescas instalações ambientais, constitui uma etapa indispensável na produção das obras. A interface entre artistas, governo, sociedade, trabalho e ambiente; acontece de forma longa e completa, transpondo barreiras legais e culturais para possibilitar o desenvolvimento dos trabalhos. As propostas em si, envolvem grandes alterações em espaços que fazem parte da vida cotidiana e da memória das áreas de intervenção. Nestes trabalhos, a relação com a política e com o contexto sócio-cultural ligados ao espaço, assume uma posição de destaque; mesmo em propostas cujo impacto visual impressiona de tal maneira que chega a reivindicar ao olho do observador uma vida própria, suficiente na experiência contemplativa.

Christo e Jeanne-Claude

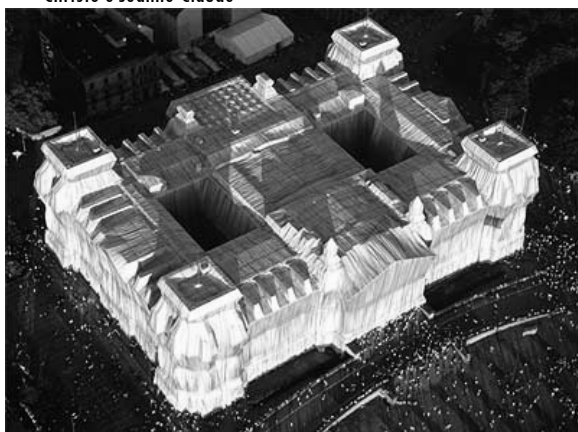


Figura 20. *Wrapped Reichstag*, 1995.  
Fonte: [www.christojeanneclaude.net](http://www.christojeanneclaude.net)



Figura 21. *The Pont Neuf Wrapped*, 1975-85

*The Pont Neuf Wrapped*, Paris, 1975-85, poderia ser vista como uma escultura muito grande, no sentido tradicional das antigas dobras e drapeados, no entanto a ponte, enquanto embrulhada, permaneceu uma ponte, uma obra de arquitetura. Carros rodavam sobre ela, barcos passavam por baixo dos arcos embrulhados, o público cruzava a ponte, andando sobre o tecido.

(...) uma das numerosas autorizações a ser obtidas de várias agências governamentais, além de vinte e cinco rancheiros na Califórnia e 459 arroseiros em Ibaraki, foi o livro de duzentas páginas do Ministério da Construção em Tóquio. Eles trabalharam por um ano, junto com os nossos engenheiros, para finalmente nos garantir uma autorização para construir 1340 casas (lonas moldadas criando assentamentos como casas sem paredes)<sup>27</sup>.

início às propostas "ambientais" dos artistas. Disponível em: <<http://www.answers.com/topic/christo> e <http://christojeanneclaude.net/bibli.shtml>>. Acesso em 5 mar. 2009.

<sup>27</sup> Ibid. Acesso em 5 mar. 2009.

Assim, embora longe de ser uma das principais questões que me motivam a trabalhar na cidade, longe de convocar para o contexto da obra todos os fatores políticos e sociais que Christo e Jeanne-Claude articulam em seus mega-projetos. Considero que, em minhas propostas, o foco da atuação artística em espaço urbano não pode se esquivar das considerações acerca de fatores externos importantes tais como a política e as atividades econômicas vinculadas aos lugares. Penso que tais fatores povoam a mente do indivíduo inclusive no momento do seu contato com a proposta artística em espaço público e devem ser considerados até mesmo em uma análise centrada na individualidade da experiência perceptiva.

A arte fora dos circuitos de exibição, sem nenhum tipo de mediação espacial ou institucional, freqüentemente enfrenta o problema da construção de um ambiente físico e mental no observador que permita um tipo de experiência perceptiva que difere substancialmente da normal apreensão das situações da vida. Identifica-se aqui como vida a vida útil do indivíduo, a realização das atividades necessárias à sua subsistência, ou, mais adiante, as atividades cujo fim encontra-se fora da mente de cada indivíduo, mais ligadas às relações deste com a comunidade do que com a sua individualidade psíquica.

Poder-se-ia dizer que na cidade tudo o que encontramos pela frente tem uma função, ou é subproduto de uma função? Demoramos pouco tempo para identificar um objeto abandonado na rua e nos apressamos em dar a ele um nome, de acordo com a sua utilidade. Penso se essa intimidade simplificadora com a qual tratamos o mundo ao nosso redor não tende a contribuir para a manutenção do ritmo acelerado da vida. Olhar sem observar, entender sem questionar – uma identificação quase automática, somada à multiplicação das atividades de trabalho e lazer oferecidas ou impostas pelos novos padrões de vida em sociedade que empobreceram nossa experiência. É com este tipo de comportamento habitual que o transeunte chega ao confronto das minhas propostas de intervenção nas ruas. Considero que a criação de uma provocação para este olhar desatento e rápido, seja um dos desafios dos trabalhos urbanos que realizo.

Tanto em *Puzzle* como em *Escada* busco apresentar a dificuldade em identificar a função de um objeto, como um mecanismo disparador da atenção do transeunte, buscando acionar pelo gesto, o poder imaginado de retirá-lo de seu transe diário e conectá-lo com os volumes e desenhos presentes em uma situação espaço/temporal considerada passageira e banal.

No primeiro trabalho, a definição do objeto encaixado na cidade como sendo uma "obra de arte" tem caráter eminentemente secundário. A aparente ausência de função nesse objeto serve para demonstrar que a conexão estabelecida com o espaço urbano se dá na completa dependência que sua forma tem em relação aos contornos da arquitetura ou do mobiliário urbano. A atenção despertada pelo encontro do elemento estranho e

inidentificável encaixado na paisagem estender-se-ia para a cidade em si, geradora dessas formas. Focalizo novamente não a utilidade dos espaços percorridos, mas sim sobre suas características formais – raramente observadas sob a luz do belo, de Sócrates<sup>28</sup>, que era circunscrito aos sentidos e submetido ao útil; ou da satisfação desinteressada de Kant<sup>29</sup>.

Reitero que, quando falo em direcionar a atenção do público para as características formais do espaço, não tenho em mente nenhum tipo de perspectiva estetizante, nem tampouco penso em converter o universo sensível em paisagem a contemplar com distanciamento crítico e emocional. O objetivo das intervenções seria antes, o de produzir uma ruptura dos ritmos cotidianos e possibilitar uma conexão do indivíduo com o momento presente. Na rotina de todos os dias essa ligação temporal e física com os espaços percorridos pode ser percebida como um instante fugaz de pouca ou nenhuma relevância na “vida útil” deste sujeito, quando muito ela é às vezes vista como um aborrecimento necessário entre uma atividade e outra, um destino e outro. Interessam-me os caminhos, os intervalos entre destinos. No trabalho, a conexão com estes momentos visa construir uma ponte entre a simples visão e a percepção dos espaços – o olhar crítico que encontra na filosofia e na história da arte denominações como: “o belo, o estético, o poético.” Acredito que uma possível resultante da arte na mente do indivíduo esteja localizada no terreno instável e dificilmente definível das sensações e das idéias não materializadas.

A noção de experiência a que se refere Walter Benjamin, em *Experiência e Pobreza*, quando trata de um mundo que havia voltado as costas para uma compreensão centrada na relação de contato estreito do homem com o universo sensível em torno a si. Uma experiência que, em decorrência de sua gradual desaparecimento ou "empobrecimento" ao interno da vida cotidiana, passou a ser buscada pelas propostas de ação artística. Benjamin fala do avanço da técnica, da guerra e da barbárie, como peças de um mecanismo perverso que vem retirando das pessoas uma capacidade de percepção e sensibilidade em sua relação direta com as situações concretas da vida cotidiana. Uma maneira poética de confrontar o mundo que se aproxima do tipo de olhar e de comportamento atento e receptivo que desejo propor em meus trabalhos urbanos.

A natureza e a técnica, o primitivismo e o conforto se unificam completamente, e aos olhos das pessoas, fatigadas com as complicações infinitas da vida diária e que vêem o objetivo da vida apenas como mais um remoto ponto de fuga numa interminável perspectiva de meios, surge

<sup>28</sup> Sócrates inclui o belo dentro da esfera do útil, no que segue uma tradição que remonta a Hesíodo. Mas se a utilidade é o fundamento da beleza dos objetos, tal como a virtude o é da beleza dos homens, então podemos inferir que o belo não é o útil em si mesmo, mas é apenas a expressão sensível, a forma material de manifestação da utilidade: o belo constitui, portanto um elemento secundário, derivado do útil. O útil existe na práxis e na produção, ao passo que o belo existe somente para os sentidos: o primeiro é um objeto de consumo (fruição); o segundo, um objeto de contemplação (percepção). PULS Mauricio Mattos. Arquitetura e filosofia, p. 51.

<sup>29</sup> Para Kant, o prazer derivado da utilidade resulta da satisfação de um apetite egoísta de consumo ou de posse do objeto, enquanto o prazer estético é contemplativo, desinteressado diante da existência ou do estatuto da coisa. PULS Mauricio Mattos. Arquitetura e filosofia, p.309.

a existência que se basta a si mesma, em cada episódio, do modo mais simples e mais cômodo, (...)³⁰.

Thierry Davila, no livro *Marcher, Créer*, coloca em relação ao conceito de experiência de Benjamin, que nos dias de hoje não é necessária uma catástrofe para destruir a experiência, a vida cotidiana das metrópoles é suficiente para garantir esse resultado. "na jornada diária de um homem contemporâneo, não há mais quase nada efetivamente que se possa traduzir como experiência: nem a leitura de um jornal (...), nem o tempo passado ao volante em um engarrafamento, nem a travessia de pedestres sendo tragados nas estações de metro..." (DAVILA, *Marcher, Créer*. P.178).

Davila faz novamente menção a Benjamin quando propõe que a arte, aberta a referências que ultrapassam seus próprios meios e em processo de estabelecer relações com a vida e com um público não especializado; tem confiada a si a tarefa de requalificar a experiência.

Neste ponto, a discussão da questão da experiência, trazida de volta ao contexto mais restrito do trabalho na escadaria, leva-me a pensar sobre o movimento do transeunte e a relação que o deslocamento dos pontos de vista pode estabelecer na percepção do espaço da cidade e da intervenção artística. A captação de impressões fruto não da contemplação, mas da passagem.

Tal influência já havia sido trabalhada desde os anos '60 pelos situacionistas³¹ que adotaram a perambulação como estratégia de contato crítico e poético com os espaços da cidade e seus habitantes. Os participantes deste movimento propunham um modo de ação artística que partia da percepção em movimento, entrelaçada com os diversos fatores que compõem as situações urbanas; a arte intervinha nesses contextos e propunha o deslocamento como forma de projetar, mas também como maneira de relacionar-se com as situações artísticas criadas.

A partir dos limiares onde cessa a visibilidade, vivem os participantes ordinários da cidade. Forma elementar dessa experiência, eles são caminhantes, pedestres, *Wandersmanner*, cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um "texto" urbano que escrevem sem poder lê-lo. Esses participantes jogam com espaços que não se vêem; tem dele um conhecimento tão cego como no corpo-a-corpo amoroso³².

Michel de Certeau, em seu livro *A invenção do cotidiano*, observa e discorre sobre o comportamento dos transeuntes de um grande centro urbano, questionando as qualidades de sua experiência pelas ruas e o caráter eminentemente inconsciente de uma escrita poética diária que permeia as ações na cidade.

³⁰ BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas, magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p.119.

³¹ Ver nota 23, p.39.

³² CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994, p.171.

Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada. As redes dessa escrituras avançando e entrecruzando-se compõem uma história múltipla, sem autor nem espectador, formada em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços: com relação às representações, ela permanece cotidianamente, indefinidamente, outra<sup>33</sup>.

O texto de Certeau soma-se à nossa análise do ambiente urbano como um campo de experiências possíveis. Um terreno fértil, encoberto por um manto "cegueira" que dificulta a percepção dos espaços existentes. Ligada à funcionalidade ou à velocidade das práticas urbanas, esta cegueira parece atuar na contramão do olhar sensível que buscamos criar. Neste contexto, a proposta artística atua no sentido de revelar aos olhos a brecha no espaço que conduz à experiência.

A proposta *Escada* se insere no espaço como tentativa de alterar a experiência de convívio do público com a cidade quando interfere na velocidade e qualidade do movimento. Esta alteração pode ser observada no momento em que os transeuntes retardaram o passo e testaram o material com os pés antes de retomar sua marcha habitual. Neste trabalho proponho que a intervenção dialogue com uma forma de percepção bastante dinâmica e instantânea. Visto que o tempo concedido à obra de arte urbana muitas vezes não é mais longo do que um instante, no qual as sensações são captadas pelos sentidos de maneira direta e espontânea, anterior aos processos de cognição mais intelectualizados.

Faço referência ao artista americano Dan Graham<sup>34</sup>: em atividade desde os anos 60 e ligado intimamente à corrente Minimalista, grande parte de suas obras mais recentes são instaladas em espaços públicos e possuem uma visualidade que se equilibra na fronteira entre a arquitetura de stands e vitrines e uma poética escultórica que joga com as propriedades dos materiais, os reflexos e os movimentos das pessoas em torno e através

<sup>33</sup> IBID p.171.

<sup>34</sup> Dan Graham. Artista americano, nascido em 1942, em meados da década de 60' começou a trabalhar em uma área que mais tarde seria conhecida como arte conceitual. Em 1966, "Homes for America", trabalho no qual o artista faz um levantamento fotográfico de moradias típicas dos subúrbios americanos é incluído no primeiro número da revista "Art & Language". Somando-se aos trabalhos conceituais, trabalhou com performances e vídeos nos quais investigou as relações entre a visão e o movimento. Suas obras atuais acrescentam aos vídeos, um interesse pela mídia arquitetônica. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/servlet/ArtistWorks>>. Acesso em: 20 mar. 2009.

Dan Graham born 1942. American artist, born in Urbana, Illinois. After running the John Daniels Gallery in New York from November 1964 to June 1965, began working in an area which later came to be known as Conceptual art. This work, beginning with 'Scheme (1965)', was designed to appear only in periodicals. By late 1966, 'Homes for America' and 'Scheme' had appeared. In 1967 was visited by Terry Atkinson and began a series of letter-exchanges which led to 'Scheme (March, 1966)' being included in the first number of *Art-Language*. In addition to Conceptual projects, worked with still photographs of houses and architectural details in 1966 and also completed a quasi-sculptural work using a carousel slide projector (1966) for presentation. These photographic interests led in 1969 to an 80ft photo series, 'Sunset to Sunrise'. Also in 1969 made his first films (*Sunset to Sunrise* and *Two Correlated Rotations*) and began performance-works ('Lax/Relax'). *TV Camera/Monitor Performance* 1970 was his first use of video. Current work involves performance, video and architectural media. Published in: Ronald Alley, *Catalogue of the Tate Gallery's Collection of Modern Art other than Works by British Artists*, Tate Gallery and Sotheby Parke-Bernet, London 1981, p.330

de suas estruturas penetráveis. A obra de Graham se encaixa no presente estudo na medida em que se esquia das classificações artísticas a priori e busca interagir com um público despreparado, em seu meio ao seu ambiente normal de vida. Suas estruturas, assim como acontece em *Puzzle* e *Escada*, posicionam o foco de atenção e significação fora do objeto artístico, nas relações deste com o contexto espacial e humano. As relações ativadas pela obra vão além do fenômeno perceptivo e permitem tecer comentários sobre os fluxos da cidade e as relações entre tempo e experiência.

Dan Graham



Figura 22. *Pavilhão/escultura para Argone*, 1981.  
Fonte: Dan Graham. Londres: Phaidon, 2001.



Figura 23. *Fun House für Münster*, 1997.

O observador permanece em seu próprio continuum espaço-tempo, na tentativa de revelar o processo, percebendo que ele não pode voltar novamente ao ponto anterior em que o processo começou – da maneira como uma pessoa ilusionisticamente o faz em uma obra pictórica ou representacional<sup>35</sup>.

Dando vazão a um interesse pelas relações entre o tempo e a percepção, que remonta a alguns de seus primeiros trabalhos em galeria, em *Delay room*<sup>36</sup> Graham utilizou filmadoras e monitores de vídeo que retransmitiam a imagem dos espectadores com um pequeno atraso em relação ao tempo de captura. Mais tarde o artista prosseguiria nesta linha de investigação, produzindo esculturas e textos críticos que desdobravam o problema do

<sup>35</sup> DAN GRAHAM. Phaidon, Londres, 2001, p.115.

<sup>36</sup> Dan Graham, *Time Delay Room*, 1974. Duas salas de mesmo tamanho, conectadas por uma abertura em um lado, sob vigilância de duas câmeras de vídeo posicionadas no ponto de conexão entre as duas salas. A parede frontal interna de cada sala apresenta duas telas de vídeo – dentro do foco das câmeras de vigilância. O monitor que visitante espia primeiro, saindo de uma sala pra outra, mostra o comportamento das pessoas na sala oposta. Em ambas, a segunda tela mostra uma imagem do comportamento dos espectadores da outra sala – mas com um atraso de oito segundos. MEREDIEU, Florence de. Digital and video art. Edinburgh: Chambers Arts Library, 2005, p.83.



tempo da experiência, analisando o posicionamento espaço/temporal do indivíduo em contato com a obra de arte tridimensional instalada em uma área pública.

Suas colocações a respeito da continuidade da experiência me fazem pensar no momento de parada, a hesitação diante do objeto novo do qual não se quer, ou não pode desviar. Questiono se, neste momento, o passante não realiza uma tentativa de previsão do caminho, antevendo e calculando o comportamento adequado a ser tomado diante do espaço alterado sutilmente pela presença do objeto de arte. (Um "corpo estranho" incomodando a familiaridade dos lugares de passagem). Pergunto-me ainda, em que sentido esse tempo de cálculo poderia relacionar-se ao movimento realizado e às impressões sensoriais e críticas resultantes do processo.

Uma impressão do lá implica uma impressão do aqui. Permanece apenas o traço físico da seqüência de tempo, refletida na deformação da textura (ou da superfície) em relação ao estado presente em que se lê a matéria: informação lida após um intervalo de tempo ou uma alteração material e relativa à posição espaço-temporal da própria localização física do observador. Essa informação é sempre alterada no processo através do qual se aplicou ao meio (material) subsequente ao seu manuseio pelo artista. A seqüência de informação do artista não vem do mesmo continuum espaço-temporal do que o resíduo apreendido até o momento quando os dois coincidiram na apreensão da presença material da escultura. O resíduo ainda continua em seu próprio enquadramento fechado de referência apesar da intenção cambiante que acontece enquanto o observador caminha próximo ao objeto. Sua transformação criando um registro de seu passado. Assim, se existe um tempo, está escondido no próprio objeto e permite ao mesmo revelar-se enquanto o espectador tenta lidar com a falsa possibilidade de reduzir sua conceitualização a priori das seqüências de comportamento passado<sup>37</sup>.

Os espaços são então vistos, experimentados, lidos no presente, na experiência física de contato dos sentidos com a matéria que compõe o ambiente. O primeiro confronto do público com o espaço da cidade – e conseqüentemente com a obra de arte urbana – não passa pela racionalização da experiência. Esse processo que busca imagens do passado para explicar ao corpo aquilo que ele tem diante de si. Dan Graham fala sobre as diferentes posições ocupadas pelo artista e pelo observador em relação à obra. Acrescento que um ponto fundamental na determinação dessa diferença possa ser o caráter de surpresa que guia os primeiros instantes da experiência do observador no espaço da intervenção. Ao percorrer o caminho, passando pela obra, ele realiza um movimento contínuo que não se esgota no deslocamento físico ao longo do espaço. Quero estudar a hipótese de que o observador aprenda sobre aquela determinada situação e tenha sua percepção um pouco alterada a cada passo.

Graham menciona ainda que essa transformação que acontece a partir do movimento, deixaria para trás um registro de seu passado, uma referência guardada involuntariamente

---

<sup>37</sup> Graham, D. Op. Cit. p.115.

para situações futuras. Por fim, o artista conclui que o observador tenta em vão reduzir a experiência da percepção espacial – que é física, ativa, presente e irreversível no tempo – a uma conceitualização a priori baseada em informações prévias. Acredito que a inserção de um ingrediente de imprevisibilidade na experiência dinâmica de passagem pelas ruas da cidade, rejeitando relações com o passado dos objetos e concentrando a atenção no momento presente, possa conduzir a uma relação poética mais rica do homem com o ambiente urbano. Nesta equação, a obra pretende ser o elemento disparador, que contamina aquilo que é conhecido requerendo do transeunte um novo olhar, atento e mais amarrado ao aqui e agora. Considero que a ligação mais forte entre as propostas de Dan Graham em espaço público e alguns dos meus trabalhos, como *Escada* e *Puzzle*, seja a idéia de criar um ruído de fundo na percepção espaço/temporal do indivíduo em trânsito.

Finalmente, considero importante reforçar, que os trabalhos discutidos neste capítulo, se instalam em meio a uma rede de significações que ultrapassa os domínios do espaço e engloba uma dimensão política e social muito importante. Tanto o desenvolvimento da linguagem arquitetônica, do planejamento urbano, da escolha de materiais e da especulação imobiliária são fatores de uma equação matemática na qual a troca recíproca de influências pode fazer das instancias políticas de uma sociedade, elementos tão atuantes no contexto da arte pública quanto as características visuais dos espaços.

Também o público tem seu comportamento definido não somente pelo corpo em contato direto com os espaços, mas seguramente guiado em algum grau por padrões sociais e pelas necessidades vitais impostas por agentes tão abstratos quanto o mercado, os costumes e a ideologia, dentro das fronteiras geográficas e de acordo com as tendências dominantes no contexto específico em que se inserem. Ainda que os fatores externos à situação física e temporal da experiência perceptiva representem para mim um interesse menor, e, conseqüentemente, se encontrem em meu processo de trabalho um pouco afastados do foco principal das idéias e questionamentos quando defino as formas e procedimentos da proposta. A dimensão política das intervenções continuará sendo analisada com mais profundidade no segundo capítulo sob a luz dos conceitos de *site-specificity* e *in-situ*, assim como da análise de alguns exemplos da história da arte pública, tais como as obras de artistas como Daniel Buren, Richard Serra e Hans Haacke.

Nesta etapa, ao posto de tratar de questões gerais relacionadas à vida e a história das cidades, o texto volta-se para uma perspectiva mais pessoal dos espaços urbanos, na qual o corpo do artista serve como ferramenta. Na parte final deste capítulo, como veremos, o corpo é sobreposto à paisagem no trabalho *Estudos para um sistema de medidas*.

### 1.3. ESTUDOS PARA UM SISTEMA DE MEDIDAS – O CORPO NA PERCEPÇÃO DO ESPAÇO URBANO

A estrutura e os elementos que compõem o espaço urbano se relacionam com o corpo humano desde o processo projetivo. Suas medidas fazem parte da unidade inicial, geradora das formas arquitetônicas, e ao mesmo tempo, encontra-se no outro extremo, o da apreensão das formas materializadas. O corpo esta, desta forma, ligado intimamente tanto ao desenho, entendido como projeção, virtual idealizada; quanto à dimensão mais concreta do espaço.

Passagens, alturas e inclinações... No ambiente controlado da cidade, o corpo, além de ser concebido como uma medida, um módulo a priori; é também o veículo que nos permite perceber as características materiais dos espaços. A ação de medir, diretamente como corpo – em palmos, braços, pés, etc. - e avaliar a adequação funcional dos espaços às necessidades de deslocamento e ocupação dos mesmos, é um procedimento que traz a influência da minha experiência de projeto na arquitetura. Esse pensamento é combinado à necessidade física de pisar, abaixar, desviar, dobrar; que agrega a cada passo um componente sensorial a essa relação que é experienciada continuamente numa combinação de fatores que se apresentam por meio do olhar e do movimento sobre a cidade.

A experiência perceptiva dentro do ambiente urbano gravita no terreno de idéias e sensações tais como: conforto, acessibilidade, segurança, velocidade e beleza. No entanto a imprevisibilidade do dia-a-dia e seu caráter infinitamente mutável ultrapassam o projeto em complexidade. Este último é obrigado a trabalhar com módulos e características médias definidas estatisticamente para prever o comportamento dos corpos individuais e adaptar a eles as formas construídas. A cidade, como organismo vivo, se modifica e se adapta em um complicado diálogo que envolve a arquitetura, as políticas públicas, a composição e as alterações na sociedade, e as atividades desenvolvidas por seus cidadãos. Mesmo quando tratamos desta dimensão fundamental que é o corpo físico do indivíduo – entendido como unidade de projeto e ferramenta de percepção dos espaços – as determinações estatísticas não são suficientes para descrever as situações da rua.

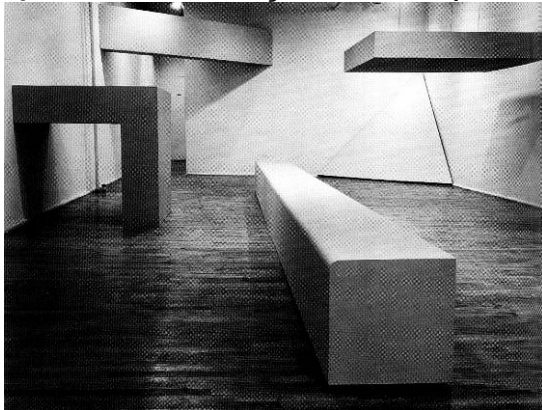
A adequação entre a arquitetura e os indivíduos esbarra na diversidade da população, aparente tanto em diferenças físicas como comportamentais. No convívio presente com a rua, o transeunte pode encontrar passagens inusitadas ou escolher um caminho não planejado, mover-se fora dos padrões ou não encaixar-se a eles. Uma das tarefas do arquiteto ou urbanista poderia ser a de tentar abarcar um sistema complexo, vivo e mutante como a cidade sintetizando esses elementos em interpretações racionais. Porém, como artista, busco trabalhar com a cidade que se encontra à margem dos dados estatísticos, o

espaço cujas formas e as distancias são percebidas através do filtro pessoal do olhar, da memória e das minhas experiências.

Essas análises têm raiz no pensamento dos artistas minimalistas e nos conceitos da Fenomenologia da Percepção, trabalhados por Maurice Merleau-Ponty<sup>38</sup>, que deram subsídios teóricos à produção prática e conceitual dos integrantes deste movimento. A valorização da experiência espacial percebida em tempo presente por um observador atuante que analisa e absorve elementos do contexto a partir dos sentidos do corpo, que determinam um ponto de vista único para cada indivíduo. Obras minimalistas como as “caixas” de Donald Judd são construídas a partir de materiais padronizados, fabricados industrialmente. A ausência de expressividade, e a aparente casualidade das decisões compositivas levam o observador a buscar na literalidade dos materiais, cores e formas uma via de acesso à obra de arte e um ponto de contato com o espaço de galeria, experienciado em suas formas, medidas e texturas.

Fonte: [truthinart.wordpress.com/category/robert-morris/](http://truthinart.wordpress.com/category/robert-morris/)

Figura 24. Robert Morris. *Instalação na Green Gallery NY, 1964.*



Fonte: [basel.art49.com](http://basel.art49.com)

Figura 25. Carl Andre. *Black White Carbon Tin, 2004*

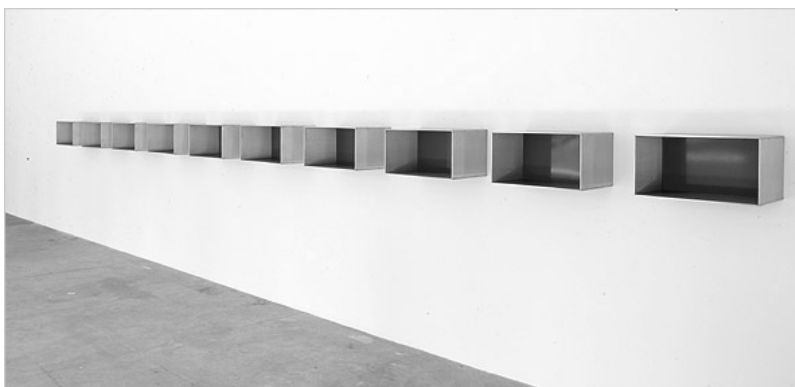


Figura 26. Donald Judd. *Sem título, 1974*

Fonte: [www.nytimes.com](http://www.nytimes.com)



Figura 27. Sol Lewitt. *Incomplete open cubes, 1974*

Fonte: [www.kunsthhausgraz.steiermark.at](http://www.kunsthhausgraz.steiermark.at)

<sup>38</sup> Maurice Merleau-Ponty nasceu em Rochefort-sur-Mer a 14 de março de 1908 e morreu em Paris a 3 de maio de 1961. Estudou na École Normal Supérieure em Paris, graduando-se em filosofia em 1931. Em 1945 foi nomeado professor de filosofia Universidade de Lyon e em 1949 foi chamado para lecionar na Sorbonne, em Paris. Em 1952 ganhou a cadeira de filosofia no Collège de France. Com Jean-Paul Sartre cria a revista Les Temps Modernes. É freqüentemente colocada na corrente filosófica da fenomenologia e do marxismo. Entre outras obras publicou: *A estrutura do comportamento* (1942), *A natureza, As aventuras da Dialética, Conversas -1948, Signos* (1960). Os manuscritos deixados pelo autor resultaram nas edições póstumas *O visível e o invisível* (1964), *O olho e o espírito* (1964) e *A prosa do mundo* (1969). Fonte: MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

A inserção da proposta artística em meio à cidade, seu caráter experienciável e "democrático"; todos esses elementos sugerem uma abordagem inclusiva do espectador como atuante no espaço, em uma situação de trabalho que não exige conhecimento prévio ou específico para que seja apreciada, percorrida, habitada... A ação do corpo no espaço e a relação habitual de utilização da infra-estrutura da cidade são potencialmente suficientes para desencadear um movimento de conexão atenta e participativa no público passante que observa e percorre espaço da ação artística com os mesmos olhos e os mesmos movimentos com que vive a cidade de todos os dias.

[...] No que se refere à filosofia e psicologia tradicionais, somente a percepção de espaço, ou seja, o conhecimento que um sujeito desinteressado pode adquirir das relações espaciais entre objetos e suas características geométricas. E ainda assim, mesmo analisando essa função abstrata, que está longe de abarcar nossa experiência do espaço como um todo, nós fomos levados a considerar, como a condição da espacialidade, o estabelecimento do sujeito em um lugar, e finalmente sua inerência ao mundo. Em outras palavras, nós temos sido obrigados a reconhecer que a percepção espacial é um fenômeno estrutural e é compreensível somente ao interno de um campo perceptivo que contribui em sua totalidade para motivar a percepção espacial na medida em que sugere ao sujeito uma possível ancoragem<sup>39</sup>.

Vou ao outro extremo do espectro para delimitar uma possibilidade de visão projetiva dos espaços a qual, em minha opinião tem influência marcante nas relações do homem com a cidade: Paradigmas históricos de uma abordagem arquitetônica e científica do corpo humano, o ser modular de Le Corbusier<sup>40</sup> e o homem de Vitrúvio<sup>41</sup> de Leonardo, representam modelos, referências de escala e padrões universais, calculados e planejados segundo características que dizem respeito a todos os seres humanos e a nenhum indivíduo em especial. Tais modelos cumprem uma função essencial na mesa de projeto, mas em muitos sentidos contrastam radicalmente com o corpo e os elementos arquitetônicos que procuro investigar priorizando alguns fatores como: presentidade, unicidade e submissão às influências geográficas e climáticas do lugar. Este corpo é limitado em seus comportamentos pela organização política da sociedade e em seus movimentos pela configuração arquitetônica da cidade que habita. Ele não representa o

<sup>39</sup> Ibid, p. 280.

<sup>40</sup> O *Modulor* foi um sistema de proporções elaborado e largamente utilizado pelo arquiteto franco-suíço Le Corbusier. O sistema surgiu do desejo de seu autor de não converter ao sistema métrico decimal as unidades como pés e polegadas. Ao invés disso, Le Corbusier passou a se referenciar a medidas modulares baseadas nas proporções de um indivíduo imaginário (inicialmente com 1,75 m e mais tarde com 1,83 m de altura). Parachute. N° 65, Le corps flou II. Montreal: Parachute, 1992, p.41.

<sup>41</sup> Conceito apresentado na obra *Os dez livros da Arquitetura*, escrita pelo arquiteto romano Marco Vitruvio Polião, do qual o conceito herda no nome. Tal conceito é considerado um *cânone das proporções do corpo humano*, segundo um determinado raciocínio matemático e baseando-se, em parte, na divina proporção. Desta forma, o homem descrito por Vitruvio apresenta-se como um modelo ideal para o ser humano, cujas proporções são perfeitas, segundo o ideal clássico de beleza.

Com a redescoberta dos textos clássicos durante o Renascimento, uma série de artistas, arquitetos e tratadistas dispuseram-se a interpretar os textos vitruvianos a fim de produzir novas representações gráficas. Dentre elas, a mais famosa e (hoje) difundida é a de Leonardo da Vinci. Disponível em: <[www.vitruvius.com.br](http://www.vitruvius.com.br)>. Acesso em: 29 jan. 2009.

ponto de partida para a construção do mundo, mas se coloca no mundo já construído, e tem de adaptar-se.

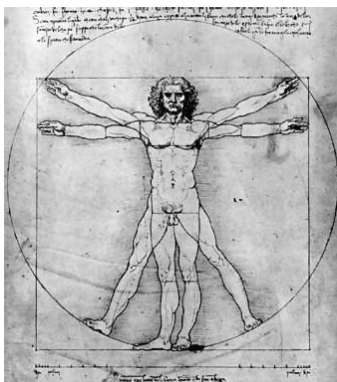


Figura 28. Leonardo da Vinci. *Homem de Vitrúvio*, 1492.  
Fonte: www.vitruvius.com.br

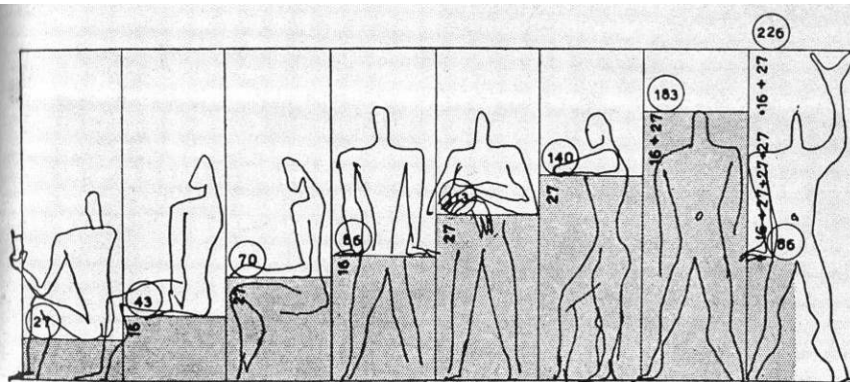


Figura 29. Le Corbusier. *Modulor*, 1955-57.  
Fonte: Parachute. N° 65, Le corps flou II. Montreal: Parachute, 1992, p.41.

Falar do corpo na arquitetura é abordar um tema central das teorias da arquitetura clássica, moderna e pós-moderna. Com efeito, de Vitrúvio à Alberti, de Palladio à Blondel, de Boullée à Le Corbusier, e mais recentemente de Koolhaas à Tschumi, o corpo teve, e ainda tem um lugar privilegiado no discurso teórico da arquitetura<sup>42</sup>.

Em “Estudos para um sistema de medidas”, procurei transformar meus movimentos e meu contato físico com os lugares em um levantamento dos espaços que costumava percorrer na cidade de Londres, onde morava no ano de 2006. Caminhando pelas ruas, as distâncias eram sentidas a passo - cansaço. Eu havia então acabado de concluir a produção da versão inglesa de *Puzzle* (não incluída neste texto) e o meu olhar permanecia atento na observação de pequenos objetos encontrados, detalhes da arquitetura ou do mobiliário urbano, com um interesse mais focado do que o habitual.

Tudo o que me aparecia pela frente a caminho de casa, do supermercado ou do trabalho era visto de algum modo como uma possibilidade a ser trabalhada. Nessas ocasiões eu muitas vezes chegava a fazer um rápido levantamento por meio da simples comparação dessas estruturas com as dimensões do meu corpo ou de qualquer objeto que eu estivesse carregando. O interesse em criar um novo trabalho nas ruas da cidade não era restrito a um objeto ou área específica a ponto de me motivar a trazer uma trena e um bloco de anotação que me permitiriam fazer um levantamento métrico completo. A situação era antes de mais nada uma consciência, um estado mental de disponibilidade e de interesse mais acentuado nos objetos da cidade. As ações de medição rápida começaram a tomar forma de trabalho no momento em que eu passei a considerar com mais cuidado suas possibilidades críticas.

<sup>42</sup> Louis Martin. "Le corps en architecture: Mutation et fragmentation". Parachute n° 65, janeiro 1992, p. 41.

*Braço + ombra.* Foto: Thais Bressiani*Altura máxima da mão.* Foto: Lucas Levitan

Figura 30. Fragmentos de *Estudos para um sistema de medidas*, 2006.  
 Fonte: material de documentação do artista.

A idéia inicial foi de jogar com o conceito de uma realidade “sob medida”; um mundo material que se mostra para cada indivíduo a partir de um ângulo diferente, que é experienciado de infinitas maneiras segundo o corpo de cada pessoa. Eu buscava considerar seus movimentos, as posições que essa pessoa escolhe adotar e os caminhos que percorre. O corpo, neste caso, poderia ser entendido como uma ferramenta para experimentar os espaços e todas as coisas ao alcance dos olhos, das mãos ou das pernas. Em ultima instância a cidade continuaria sendo o foco principal de análise e um espaço de trabalho. Aquilo que é percebido, que constitui a realidade imediata e material de cada pessoa que transita no espaço público.

Tal proposta me remetia a questionamentos sobre identidade: até que ponto o corpo define a pessoa? O que é mais vivo, e causa um impacto mais forte na sensibilidade, por exemplo, de um internauta: a cadeira em que está sentado, a tela do computador ou as imagens e textos que se sucedem no web site? Em um mundo cada vez mais virtualizado, que reverberações na mente do indivíduo ainda podem ser geradas no campo trivial dos objetos percebidos pelo corpo e os sentidos? O que esta experiência tátil de mundo proporciona?

O corpo definitivamente permitia a conexão do indivíduo com o espaço físico, a materialidade do mundo em tempo presente. Ele é o anteparo, a fronteira tangível que separa suas realidades: interior e exterior. Penso ainda que, mesmo que destituíssemos este corpo de significado, ignorando qualquer ligação dele com o pensamento ou sentimento; sua concretude permaneceria inegável: um corpo existe e resiste, está ali, na

calçada, debaixo da marquise, pegando um pouco de chuva nas costas, olhando aquela vitrine e pensando... Eu queria concentrar meus esforços nas circunstâncias anteriores ao pensamento racional, considerando a materialidade do corpo em contato com a materialidade do mundo.

Considero meu corpo, que é meu ponto de vista sobre o mundo, como um dos objetos desse mundo. A consciência que eu tinha de meu olhar como meio de conhecer, recalco-o e trato meus olhos como fragmentos de matéria. Desde então, eles tomam lugar no mesmo espaço objetivo em que procuro situar o objeto exterior<sup>43</sup>.

Novamente o pensamento fenomenológico de Merleau-Ponty mostra-se muito influente e adequado como aporte teórico para o tipo de relação com o espaço e com a percepção do indivíduo que eu procurava trabalhar em *Estudos para um sistema de medidas*. Uma proposta que, desde a sua concepção, apresentava-se mais como um procedimento de interação com as formas construídas, do que como objetos específicos, fabricados e propostos como "obras de arte" (carregando todas as peculiaridades que envolvem o público e o contexto definidos pelo sistema das artes). Além disso, o tema do corpo entra como uma possibilidade de ação que não se propõe como prerrogativa exclusiva do artista. São movimentos e posições que descrevem a minha relação com a cidade de Londres, mas que podem ser deslocados para diferentes situações corporais e urbanas. Desta maneira a ação de percorrer os espaços configura uma experiência rica de "percepção criativa", bastante próxima das idéias de Ponty a respeito da fenomenologia.

De volta aos aspectos práticos da proposta, e já com alguma idéia a respeito das possibilidades críticas das minhas ações, as medições tomadas informalmente na cidade, finalmente começaram a tomar a forma de trabalho. Saí andando acompanhado de um fotógrafo disposto a mapear meu deslocamento, registrando o maior número possível de objetos e espaços que pontuavam meu dia-a-dia em Londres e atraíam minha atenção de modo especial.

Para cada espaço selecionado eu procurava encontrar uma correspondência nas medidas do meu corpo, que assumia diversas posições ao buscar entender e adequar-se ao tamanho dos espaços. A comparação de formas e medidas algumas vezes acontecia por simples justaposição do corpo, em posição de repouso ao lado ou encostado ao objeto medido. Outras vezes o volume negativo de uma concavidade ou da interseção entre dois objetos que eu pretendia medir, me obrigava a certo contorcionismo de modo a adaptar-me à posição requerida pelo espaço em questão. O procedimento envolveu muitas tentativas e as decisões foram tomadas caso a caso, a partir de testes de posições *in-loco*:

---

<sup>43</sup> MERLEAU-PONTY, M. Op.cit, p.108.





"uma rampa estreita ladeada por uma grade baixa em ferro batido e uma mureta de alvenaria. Larga demais para os meus pés ou para o comprimento da perna em posição sentada. Tento me deitar de lado: pequena demais. Simplifico a posição fetal para um alinhamento que me faz ficar apoiado nos joelhos e cotovelos, com o rosto próximo ao piso, toco uma extremidade com a ponta dos pés, a outra com as mãos e o topo da cabeça e descrevo a medida da largura da rampa com a equação: **perna + antebraço + mão** (fig.31)".

Levando em conta meus trabalhos anteriores, considero que esta proposta tenha sido executada com um nível de planejamento bastante baixo. O significado da ação se colocava prioritariamente no embate direto com o espaço e suas características intrínsecas. O contexto me lançava um desafio que, com meu corpo, eu procurava responder.

É também neste trabalho que, sob meu ponto de vista, se consuma com mais clareza um dos maiores ganhos extraídos dos processos de levantamento: o aprendizado sobre aquilo que se quer olhar e conhecer, que, neste caso específico se dá de maneira muito experimental e direta, não apenas capturando os alinhamentos e a volumetria das peças e do entorno imediato, mas dando atenção ao caráter tátil da experiência de encostar a pele nas superfícies medidas. Mesmo através das roupas posso dizer que a percepção desses lugares me vem até hoje à memória de forma bastante mais viva do que os desenhos de plantas-baixas, cortes e perspectivas. O contado "tateado" com as coisas presentes no espaço resulta em uma presença viva, em confronto da com uma materialidade que não se apóia em padrões ou códigos de representação. Os espaços passam a ser entendidos no contato direto do corpo e na sensação física, transformada em conhecimento. Uma experiência que não se abre completamente à racionalização, mas que preserva em si um caráter dificilmente comunicável, esta apreensão é mais relacionada à sensibilidade física do indivíduo, e menos aos códigos da linguagem.

Neste ponto começa a se desenhar uma relação importante de confronto entre esta proposta, fundamentalmente física, e os trabalhos em projeto, que dialogam com o espectador em uma linguagem totalmente diversa. A prática de projeto está fortemente inserida em meu processo de trabalho e aparece como elemento principal de algumas propostas que serão analisadas mais adiante neste texto. O "espaço-lido", é, porém, reinterpretado pelo público do projeto e virá complementar, por contraste, este estudo que enfoca o "espaço-sentido", tocado, percebido sem intermediários pelo público que transita na cidade. Entre o ver e o tocar, se produz um contato.

Ainda em Londres, expus a primeira versão deste trabalho, reunindo oitenta e uma fotos quadradas montadas sobre *foam board*. As peças mediam 10X10 centímetros e foram dispostas lado a lado, formando um grande quadrado com 90 centímetros de lado, fixado sobre a parede da galeria *Light Contemporary*. O formato quadrado e a espessura de cinco milímetros das fotos montadas imitavam a aparência de azulejos cerâmicos, assentados sobre a parede. Na superfície de algumas fotografias escrevi à mão com caneta de ponta grossa, as legendas das posições que meu corpo assumia ou o nome dos objetos medidos. Por exemplo: altura, largura da testa, dois pés de lado, antebraço... O título, *Estudos para um sistema de medidas*, somava-se às inscrições de caneta e a visualidade geral um pouco precária - que deixava traços claros de sua construção manual - buscando dar ao público a possibilidade de sentir como ocorreu o trabalho e criar uma atmosfera de investigação em processo. Talvez a informalidade dos acabamentos e a aparente rapidez de execução, que vinha desde as ações de medir até as anotações na superfície das fotos, sugerissem que aquelas imagens coladas na parede, antes de compor uma obra acabada, pudessem apresentar uma possibilidade de olhar e se relacionar com os lugares.

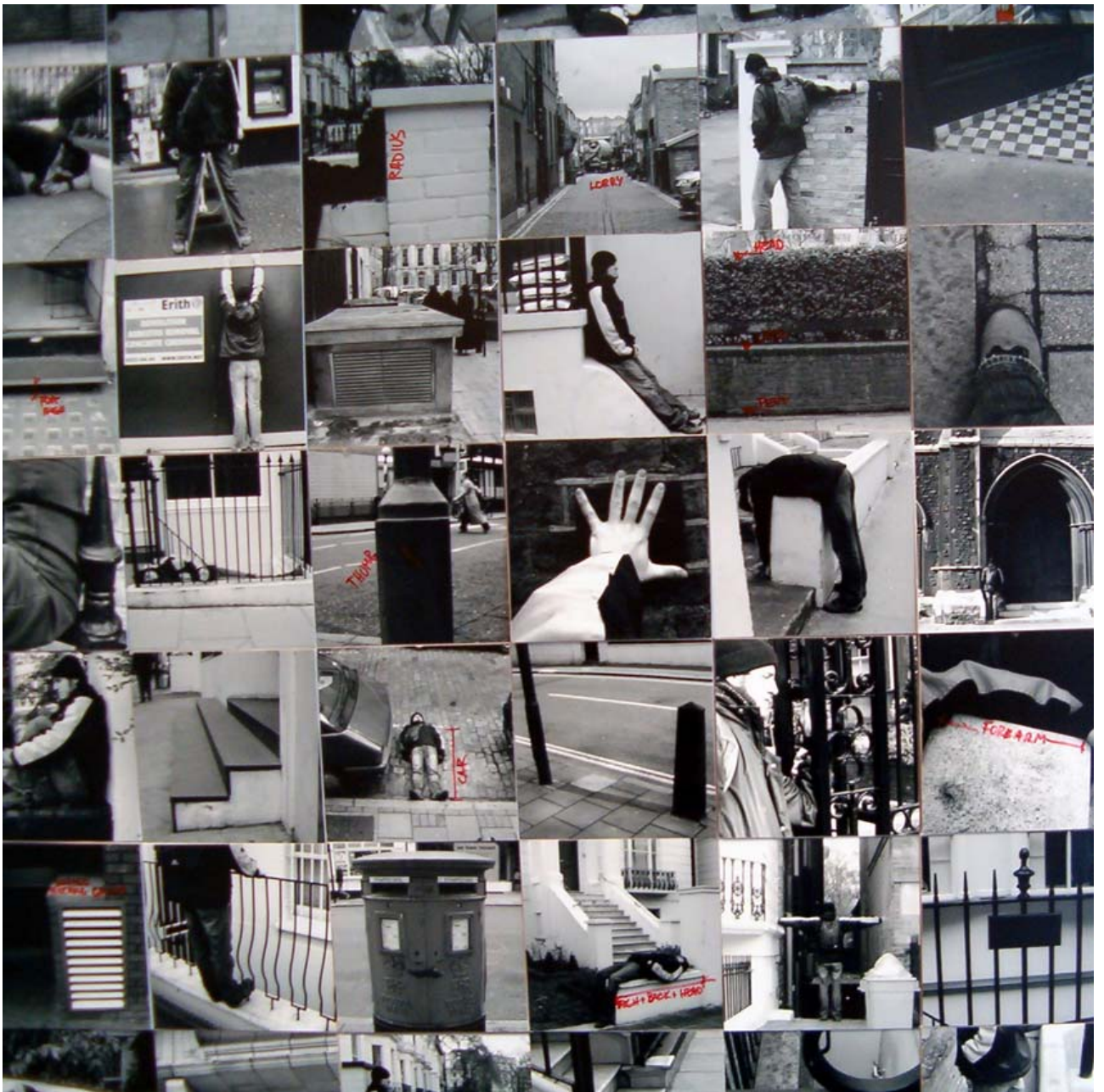


Figura 32. Fragmentos de *Estudos para um sistema de medidas*, 2006.  
 Fonte: material de documentação do artista.

Mantendo o caráter precário e um tom despreocupado em relação à visualidade final da peça exposta em galeria, as fotografias buscavam passar uma idéia de rapidez e de notação. No que tange a composição, o foco ou o enquadramento, penso que as imagens deste trabalho eram antes submetidas à intenção de documentar este momento de confrontação com os espaços. As fotografias aqui são um instrumento de notação, tanto quanto são os textos ou os croquis de levantamento. Ainda assim, considero importante investigar brevemente algumas características peculiares do uso da fotografia no contexto da cidade e em meu processo:

A fotografia faz referência a respeito da realidade, tornando-se um vestígio, um contágio entre a experiência vivida no tempo e no espaço e seu rastro, deixado para a posteridade no processo físico-químico de obtenção do registro<sup>44</sup>.

No texto *Da cidade como resposta à cidade como pergunta: a fotografia como dispositivo de representação/apresentação do espaço urbano*, Alexandre Santos combina uma leitura histórica com a análise de algumas propostas de artistas contemporâneos que utilizam a linguagem fotográfica para refletir sobre a condição do homem na cidade. Santos analisa mudanças no ambiente urbano em confronto com as práticas fotográficas na arte. O autor discute um movimento de substituição dos "registros ingênuos" – imagens que conservam uma pretensão de neutralidade documental - por ações carregadas de subjetividade e de vivência: "Num mundo cada vez mais imagético, a fotografia aparece na arte contemporânea mais como experiência – signo indicial que aponta um rastro de realidade" (SANTOS, A. *Da cidade como resposta à cidade como pergunta*, p. 45).

Em relação às imagens que utilizei neste trabalho, eu identifico uma afinidade com estes conceitos que procuram ver imagem no rastro do contexto de onde foram capturadas. Nos quadros impressos em papel fotográfico, colados em uma parede da pequena galeria onde acontecia a exposição<sup>45</sup>; o que falava mais alto à atenção do público visitante não eram as características intrínsecas de cada imagem, mas sim a situação na qual elas haviam sido produzidas.

Entre os fatores que possibilitaram ao observador retraçar a partir da imagem fotográfica, alguns movimentos e relações espaciais ocorridas durante a minha ação na cidade, está certamente um tipo de compreensão e de abordagem da fotografia que tem muita relação com as estratégias contemporâneas de uso deste meio. A fotografia como índice, indício, rastro... Sugere uma leitura expandida, que coloca o registro fotográfico no final de uma cadeia que envolve os elementos fotografados e o contexto global que os cerca, o tempo decorrido e o próprio artista.

---

<sup>44</sup> SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (Org.). *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2004, p. 41.

<sup>45</sup> *Levitan, Giora*: Mostra em parceria na Light Contemporary Gallery, Londres, março de 2006. <http://www.lightcontemporary.com/indexFrameset.html>

Outro fator, já mencionado neste caso específico, foi a minha intenção de fotografar a ação de medição e encaixe nas ruas procurando centralizar a parte do corpo com a qual eu realizava cada medição e descrevendo um campo de imagem grande o bastante apenas para mostrar meu corpo e o elemento medido, a partir de um ângulo que possibilitasse identificar com a maior clareza possível a relação métrica estabelecida. Estas diretrizes foram comunicadas aos fotógrafos que me auxiliaram na realização do trabalho e, em meu entendimento, se por um lado elas não anularam por completo as conseqüências visíveis da decisão compositiva do fotógrafo no momento do "clic"; por outro lado elas contribuíram para fortalecer aos olhos visitante da exposição o conceito de enquadramento em face à minha experiência física na cidade.

Por fim, a organização dos quadrados, um ao lado do outro, sem ordem aparente, sem hierarquia, formava um conjunto que poderia crescer ou diminuir com uma simples permutação de peças – 9x9, 8x8, 7x7, 10x10 – qualquer composição de ladrilhos que mantivesse a forma quadrada não provocaria grandes alterações na leitura da obra. Todas essas características acabariam por definir o trabalho mais como um procedimento do que como uma forma ou imagem fechada em si. Além desta possibilidade de continuidade, a justaposição das imagens, todas com as mesmas dimensões e o mesmo tratamento de cor; sugeria um processo de comparação (uma em relação às outras), procurando diferenças entre as posições, os lugares e a escala.

Tanto esse olhar comparativo, que levava o espectador do trabalho a correr seus olhos indo e voltando de uma foto à outra; quanto a identificação de um procedimento da parte do artista, remetem à catalogação ou ao colecionismo; a referência aos artistas alemães Bernd e Hilla Becher<sup>46</sup> muito apropriadamente vem agregar-se às primeiras análises que fiz deste trabalho.

---

<sup>46</sup> Bernd Becher nasceu em Siegen, na Alemanha, em 1931. Hilla Becher nasceu em Potsdam, em 1934, também na Alemanha. Ambos estudaram pintura no final dos anos 1950 na Academia de Artes de Dusseldorf. Começaram a trabalhar juntos em 1959 e tiveram seu trabalho exibido em Documentas, na Bienal de São Paulo e na Bienal de Veneza, entre outras mostras e museus de renome internacional. Desde as primeiras fotografias de reservatórios d'água, os artistas nunca abandonaram os retratos de arquitetura, utilizando estruturas domésticas e industriais tais como: tanques de gás, silos, casas coloniais, e assemelhados. Disponível em: <[http://www.diabeacon.org/exhibs\\_b/becher](http://www.diabeacon.org/exhibs_b/becher)>. Acesso em: 2 abr. 2009.



Figura 33. Bernd e Hilla Becher. *Tipologias, fábricas de cascalho*, 2006.

Fonte: [www.nytimes.com/.../arts/26becher\\_CA0.ready.html](http://www.nytimes.com/.../arts/26becher_CA0.ready.html)

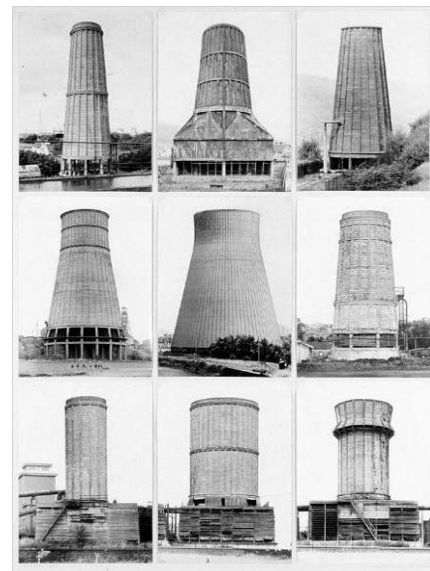


Figura 34. Bernd e Hilla Becher. *Estudo de torres de resfriamento de concreto*, 1972.

Percebo algumas semelhanças entre o diálogo que os artistas alemães estabelecem com as imagens e com os objetos fotografados, e as maneiras com que trabalhei em *Estudos para um sistema de medidas*. Desde o ato de fotografar, capturando o momento mais crucial e enquadrando os elementos mais essenciais de cada situação espacial construída, até a impressão e a colocação das fotografias na sua configuração final determinada para a fruição do público. Esses procedimentos e seus resultados, da mesma maneira que os trabalhos de Becher transmitem um caráter de anotação da paisagem e compartilham com o público um olhar que pontua e edita o universo dos objetos em tipologias. As imagens produzidas por mim representam um recorte possível: inconcluso e indissociável dos objetos e do espaço anterior à fotografia: uma imagem-tipo da experiência.

Em uma segunda montagem realizada por ocasião de minha participação na mostra "Câmara rasgada", na Galeria dos Arcos em Porto Alegre, decidi acrescentar ao trabalho um novo grupo de imagens. Passei a examinar os espaços internos de algumas casas da cidade. Nesta nova série segui os mesmos princípios processuais e construtivos das primeiras imagens, medindo então, diversos móveis e detalhes da arquitetura de casas e apartamentos. Também seguindo o que acontecera em Londres, escolhi objetos que se relacionavam de alguma forma com a minha vivência naqueles espaços – desta vez residências de pessoas da minha família.

**Altura perna.** Foto: Thais Bressiani**Perna + joelho.** Foto: Thais Bressiani

Figura 35. Fragmentos de *Estudos para um sistema de medidas (internas)*, 2006.  
 Fonte: material de documentação do artista.

Nesta segunda exibição o trabalho foi instalado em um nicho formado pelos pilares a parede de um dos corredores da Galeria dos Arcos. Os "ladrilhos" foram dispostos em dois grandes quadrados com oitenta e uma fotografias cada um. As séries de espaços externos e internos ficavam frente a frente, subindo a partir da linha do piso e ocupando toda a profundidade do vão. A posição muito baixa em relação ao ponto de vista de um observador adulto parado, de pé diante da instalação, obrigava as pessoas a se abaixarem para poder ver com mais atenção cada imagem. Esse movimento havia sido pensado como forma de propor ao público uma atitude de adaptação da posição do corpo a uma situação espacial, que espelhava o meu próprio comportamento diante de alguns objetos e lugares que eu havia "medido". Além de interagir com o espaço da galeria, esta montagem procurava acenar para a possibilidade de que o observador pudesse perceber relações entre a arquitetura e seu próprio corpo, abaixando-se para ver.

Em comparação à primeira montagem do trabalho, penso que a versão para a Galeria dos Arcos tenha sido um passo adiante na direção de criar uma via de comunicação mais direta com os visitantes da mostra. Quando o público é convidado a sair de sua posição de conforto ele assume uma consciência do seu próprio corpo e da situação espacial na qual se encontra. O rompimento do olhar cartesiano e a sugestão do movimento trazem o indivíduo para perto do piso da galeria, no vão central entre dois pilares, sob um arco. Além de criar este envolvimento com o observador, esta montagem aproximava-se e, de certa maneira, presentificando a arquitetura e trazendo-a de encontro à percepção do indivíduo. A parede branca da galeria londrina, como um anteparo neutro, aparece de forma apagada no contexto da experiência perceptiva. Em contraste, o nicho dos Arcos interpreta um papel mais ativo e auxilia a apreensão do trabalho como uma possibilidade de olhar e de comportamento reproduzíveis dentro e fora da galeria.

Novamente, como aconteceu em *Puzzle* e *Escada*, o trabalho buscava estender seu campo de influência para além dos limites da obra, atuando na relação entre público e espaço dentro de um contexto físico e temporal mais amplo e possivelmente mais complexo. Analisando ambas as versões de *Estudos para um sistema de medidas*, observo que, mais do que nas propostas anteriores, o público aqui é confrontado com imagens que descrevem um procedimento possível de ser replicado, sem necessidade de nenhum objeto ou artifício alheio à sua própria vida. O que há de especial nas posições adotadas pelo meu corpo nas fotos? Como enfrentar-se aos espaços da cidade? As ações ali registradas poderiam ser reproduzidas por qualquer pessoa e em qualquer outro lugar.

Esta possibilidade de transmissão dada pela imagem vem construir no trabalho um novo território da experiência. Diferentemente das propostas analisadas anteriormente nesta pesquisa, o '*Sistema de medidas*' não constitui uma intervenção no espaço onde se instala. A montagem em ladrilhos e a forma alcançada com a justaposição das peças visavam mais bem constituir elementos de ligação entre o trabalho, o espaço de instalação e o público. A parede, o nicho e a espessura das fotos, coladas sobre uma base rígida, sugerem que estas possam ser vistas também como objetos. Mesmo assim cada fotografia quadrada, de 10x10 centímetros, não deixa de ser uma imagem, uma janela que possibilita mergulhar em uma realidade diversa, desconectada do contexto espaço-temporal em que o público se encontra. Neste capítulo o qual trato da experiência física do corpo no espaço, o uso das imagens é justificado muito mais como um registro de ação, esta sim intimamente conectada com os lugares onde foi executada. A ação é transmitida pela imagem, trazida para a experiência presente dando ao público a possibilidade de reinterpretação.





Figura 36. Fragmentos de *Estudos para um sistema de medidas (internas)*, 2006.  
Fonte: material de documentação do artista.

Buscando aprofundar a presente análise, gostaria de traçar um paralelo entre os *Estudos para um sistema de medidas* e as “Células” do artista israelense Absalon<sup>47</sup>. Instalações arquitetônicas mínimas, construídas sob medida conformando-se ao corpo do artista e adaptando-se aos espaços descritos pelo desenvolvimento de atividades básicas da sua vida doméstica. Nesta obra o artista não usa o espaço como ponto de partida, ao invés disso ele inverte o raciocínio e constrói uma estrutura espacial que se adapta ao seu corpo nas diversas posições que este poderia assumir ao desenvolver sua rotina de vida no interior de uma casa.

Absalon pensa o corpo como uma demonstração visível da presença do homem. Suas células falam de uma realidade pessoal que muda segundo os olhos de quem vê e de

<sup>47</sup> Absalon, 1964-1993. Escultor israelense trabalhou em Paris a partir de 1980 até o final de sua curta carreira na qual alcançou reconhecimento por seus modelos arquiteturais em escala 1:1, que ele construiu a partir de unidades de habitação ideais. Estes modelos em madeira pintada de branco podem ser associados a abrigos projetados e celas monásticas. Eles foram desenhados para ser colocados em várias cidades e funcionar como cápsulas habitáveis para o artista enquanto ele viajava. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/servlet/ArtistWorks>>. Acesso em 15 mar.2009.

*Israeli sculptor. He adopted the name Absalon on his arrival in Paris in the late 1980s. During his short career he achieved widespread recognition for the 1:1 scale architectural models that he constructed of idealised living units. These wooden models, painted white, demonstrate an obsession with order, arrangement and containment, and have associations both of protective shelters and monastic cells. They were designed to be placed in several cities and to function as living-pods for the artist as he travelled.*

acordo com o corpo de quem se movimenta no vazio do espaço expositivo. Esta realidade não é somente adaptada ao indivíduo, ela é construída pela percepção ativa do indivíduo sobre as coisas – sua forma e disposição. Esta interação é analisada pelo curador Philippe Vergne, o qual coloca em questão as relações de adaptação e condicionamento do corpo do artista com o espaço, visíveis no contexto da obra:

O artista controla o espaço da casa, sem nenhuma consideração por parâmetros exteriores. A arquitetura destas células se aproxima mais às proporções do corpo do artista, seus movimentos, suas necessidades, seus comportamentos; a tal ponto que a célula cria um ambiente constritor o qual, eventualmente, virá a condicionar o comportamento do artista<sup>48</sup>.

Absalon. *Cellules in situ, à la Chartreuse.*

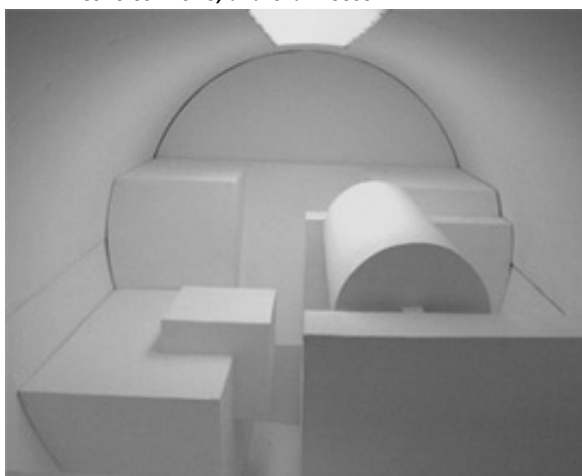


Figura 37. *Cellule N°6*, 1992.



Figura 38. *Cellule N°2*, 199. Fonte: [www.chartreuse.org](http://www.chartreuse.org)

O crítico sugere que o trabalho trata o espaço como uma via de mão dupla. Criado a partir do corpo, ele retorna ao corpo, condicionando o comportamento do artista em função de suas características restritivas ao movimento. Pode-se acrescentar a este pensamento a visão do próprio artista que acrescenta uma camada à dimensão temporal da obra:

Os volumes são construídos em tal maneira que, a despeito seu tamanho relativamente pequeno, eu não sofro nenhum sentimento de claustrofobia... a célula é um mecanismo que determina meus movimentos. Com tempo e uso sistemático, este mecanismo se tornará meu conforto<sup>49</sup>.

O contato repetido do artista como o espaço da obra e a troca de influências entre o trabalho e as posições e movimentos do corpo acontecendo durante um intervalo de tempo que se estende além do período de exposição. São dados que reforçam a ligação entre obra e vida, presente desde a criação até a experimentação e mesmo a possibilidade de

<sup>48</sup> Absalon: The man without a home is a potential criminal Philippe Vergne. Disponível em: <<http://www.thegalleriesatmoore.org>>. Acesso em: 28 mar. 2009.

<sup>49</sup> 50 espèces d'espaces, Centre Georges Pompidou, p. 48. Depoimento de Absalon.

"uso" continuado da célula. Quando o artista as propõe como um mecanismo definidor de movimento, ele se aproxima, embora de forma invertida, da idéia de corpo como ferramenta de medida, trabalhada na minha proposta. Para o Israelense o corpo seria o campo de ação da obra, analisado e retrabalhado nas formas das *Células*. Já as ações que executo têm o espaço da cidade como origem e o corpo como mecanismo. Nas *Células* a forma é um desdobramento do corpo; nos *Sistemas de medida* a forma pré-existente da arquitetura é identificada e sublinhada pelas posições do meu corpo.

Considerando os procedimentos adotados por Absalon e as minhas medições com o corpo, acredito na possibilidade de desenvolvimento de uma percepção mais próxima dos sentidos. Ações que passariam pelos filtros do intelecto e das experiências pessoais para transformar-se em um conjunto de representações mentais de um mundo privado. Imagens processadas, que não podem ser comunicadas racionalmente, apenas experimentadas em primeira mão através da fronteira do corpo.

A experiência física de apreensão do espaço, nestes casos, não implica necessariamente numa galeria. Como já foi colocado a respeito das fotografias, também as estruturas construídas por Absalon mantêm-se bastante independentes em relação à estrutura física da galeria. Deste ponto de vista, penso ser válido considerar que a configuração formal das obras tridimensionais do artista israelense, e da montagem fotográfica que realizei em Londres podem apresentar elementos semelhantes: nenhum dos trabalhos extrai elementos diretamente do espaço da galeria – considerada como um lugar de exibição – eles preservam uma forma singular, eminentemente isolada dentro do volume da sala ou da área da parede. Tal relação procura ser modificada com a adaptação do trabalho ao seu espaço de exibição em Porto Alegre. Esta segunda montagem aproximou estes estudos de uma linha de trabalho mais conectada ao campo da experiência fenomenológica, sobre o qual minhas propostas tendem a refletir.

Uma possível conexão entre o olhar do público e seus espaços de vida, enfatizada ao longo deste capítulo, aconteceria nas obras analisadas, de maneira muito mais prescritiva do que por meio da atuação direta e presente do público, este interagindo com a obra e com o lugar onde ela se instala. Os trabalhos de Absalon partem de uma operação executada pelo artista e para o artista, ações que não podem ser compartilhadas com o público em sua dimensão física e dinâmica, mas que podem apenas ser olhadas de fora e compreendidas como um convite a serem, por este vivenciadas. A palavra "prescrever" não é aqui utilizada no sentido de uma ordem a ser seguida de maneira bem determinada e prevista em seus meios e resultados. Ela visa mais bem sugerir uma relação que, motivada pelas ações retratadas nas fotografias, se desprende e se multiplica em possibilidades de contato entre cada individuo e seu próprio contexto material.

Um pouco mais adiante, seguindo o mesmo raciocínio, penso que a idéia de que as imagens no trabalho possam ser vistas como possibilidades transmissíveis de interação com a arquitetura e os objetos dispersos no espaço. As estruturas de Absalon, apesar de apresentarem-se como objetos tridimensionais, não exercem o papel de um objeto concreto compartilhando o ambiente do observador. Elas funcionam antes como modelos, estruturas construídas para discutir os movimentos e posições do corpo do artista em um espaço específico fora da galeria. O material branco no qual são fabricadas não tem um significado em si, ele reveste a forma do espaço construído sem trazer informações novas para esta estrutura projetada distante dali. Funciona como transposição de uma realidade passada ou de uma possibilidade futura. As paredes brancas, no final das contas, podem ser consideradas tão imateriais quanto às imagens impressas no papel fotográfico.

Finalmente, considero válido observar que os lugares fotografados são quase sempre reconhecíveis pelo público com a familiaridade de quem convive nas cidades e em meio ao mobiliário das casas e apartamentos. Tal identificação das imagens contidas no trabalho com elementos presentes no cotidiano é mais um dado que pode levar a compreender as ações como procedimentos passíveis de ser transmitidos e adaptados, integrando-se à vida do público na concretude de suas relações com o mundo material.

Cito ainda o trabalho do chileno Amilcar Packer<sup>50</sup>. A afinidade aqui, embora bastante clara na imagem em que o artista sobrepõe seu corpo nu sobre as formas da cidade, não vai, em minha opinião, muito além das aparências. Digo isto pensando que as fotografias e vídeos de Packer podem ser considerados obras completas, restritas e suficientes em suas relações internas, expandindo seus conceitos para uma leitura mais vinculada a questões pessoais da vida artista, sua subjetividade frente ao seu meio-ambiente físico e social. Em *Estudos para um sistema de medidas* as imagens não apenas dependem do conjunto de peças que completa cada uma das séries, mas também remetem o olhar de volta ao corpo e ao espaço, em um contexto que envolve o observador, está nele e ao seu redor.

O trabalho de Amilcar Packer apresenta fotografias retiradas da TV, feitas a partir dos registros em vídeo de performances realizadas em ambientes construídos. Tratam-se basicamente de ações nas quais o corpo do artista interage com peças de roupa, móveis, entre outros objetos, e/ou com o espaço determinado. As cores saturadas, resultado da somatória e do acúmulo das diversas etapas do processo de construção da imagem, apontam para a perspectiva sobre a qual o artista se debruça. Trata-se essencialmente de um questionamento sobre o ser humano enquanto

---

<sup>50</sup> Amilcar Lucien Packer Yessouroun (Santiago, Chile 1974). Fotógrafo, artista visual, editor e filósofo. Desenvolve um trabalho que procura dialogar com diversos campos de expressão artística, como o vídeo e a pintura, na busca de uma representação visual para as questões relacionadas à sexualidade e à identidade na sociedade pós-moderna. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia>>. Acesso em: 27 mar. 2009.

ser histórico-cultural-psicológico, e sobre as diversas estruturas que o circundam<sup>51</sup>.

Amilcar Packer



Figura 39. **Sem Título**, 2001. Frames de vídeo nº 44.

Fonte: galerialunara.blogspot.com

A partir da leitura feita pelo crítico Ricardo Trevisan, já se percebe o caminho bastante diferente percorrido por esses trabalhos à primeira vista tão semelhantes. As motivações e reverberações da obra de Packer constituem uma separação que se posiciona nos pontos focais do discurso artístico que se constrói pelo trabalho e sobre ele. Sua relevância para o presente estudo, centrado na proposta *Estudos para um sistema de medidas*, reside na visão de uma arquitetura que norteia as posições e movimentos do corpo – ainda que este corpo seja entendido de modo substancialmente distinto no contexto das duas propostas de trabalho.

Para Packer a construção arquitetônica representa um suporte para seu corpo e para a fotografia a qual o artista toma como uma marca cultural. Para ele a fotografia funciona "no sentido de remeter a uma camada cultural e histórica presentes nas produções materiais do homem" <sup>52</sup>. Questiono-me se nesta linha poética as formas da cidade também não constituiriam outro tipo de marca cultural e se elas não seriam trabalhadas aqui no mesmo intuito de discutir as ligações entre a cultura e o indivíduo. A primeira compreendida como representação da identidade social e a segunda, o indivíduo, livre da uniformidade de aparência e comportamento, estabelecendo novas e pessoais relações com os elementos à sua volta.

O corpo, em nossas propostas, aparece encaixado, abraçado, ou posicionado sobre a arquitetura e o mobiliário, estabelecendo uma conexão bastante semelhante com os objetos construídos. Acredito, porém, que o corpo fotografado pelo artista Chileno se coloque em um plano hierárquico bastante destacado em relação às formas com as quais

<sup>51</sup> Ricardo Trevisan, encyclopédia visual Itau Cultural. IBID, Acesso em 27 mar.2009.

<sup>52</sup> Extraído de um depoimento do artista publicado no site:  
<<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia>>. Acesso em 27 mar. 2009.

interage. Tanto este elemento, quanto a imagem fotográfica em si requisitam uma autonomia que inexistente nos *Sistemas de medidas*. Em meu trabalho o corpo é usado para medir um espaço; que é recorrente e tão cultural quanto físico, buscando inserir-se criticamente à vida do público, assim como àquela do artista.

Nos trabalhos que instalei nas ruas da cidade, aos quais dediquei este capítulo, a interface com os espaços e com a arquitetura, se estabelece de maneira estreita e específica desde as etapas de observação, elaboração e desenho; até a produção, chegando à análise das novas situações construídas. Estas estruturas ocupam o centro focal das propostas, constituindo também o ponto de chegada da investigação teórica que se projeta sobre o trabalho. Diferentemente de Packer, a fotografia em *Estudos para um sistema de medidas*, assim como a marcenaria, nos casos de *Puzzle* e *Escada*, consiste em uma técnica usada para estudar um elemento que não pode ser transportado para a galeria, o livro ou a tela de computador. São ferramentas que permitem olhar a cidade através de um prisma modificado.

Este tipo de relação com a arquitetura, expressa no meu processo de trabalho, é um dos elementos que muda substancialmente a partir do próximo capítulo desta dissertação. Na passagem das ruas para os espaços internos institucionais das galerias e espaços de arte o que se altera não é apenas o ambiente físico no qual o trabalho se insere: o discurso artístico contamina as propostas colocadas em espaços preparados para receber objetos ou imagens que carregam a definição de "arte". São idéias alheias, externas ao meio físico que envolve a proposta artística, que não podem deixar de ser consideradas, visto que influenciam fortemente na percepção desses espaços e dos objetos instalados dentro dele. Além disso, no que toca minha rotina de trabalho, um fato importante a considerar é que os espaços de trabalho passam a ser-me propostos. Quebrando uma cadeia de eventos que sempre foi muito importante (e continua sendo) para o desenvolvimento dos meus trabalhos – a descoberta ao acaso e a experiência da cidade. Essa seqüência que partia da observação e da escolha dos espaços é modificada para incorporar um processo anterior de adaptação do trabalho a lugares pelos quais eu muitas vezes nunca transitei.

Enfim, as propostas que analisarei no segundo capítulo são levadas pelas circunstâncias a estabelecer uma relação mais íntima com a arquitetura das galerias. Ancorando-se em suas formas construídas e levando em consideração elementos de projeto e referências a correntes artísticas, tais como as enunciadas pelo Minimalismo e por alguns artistas que dialogam contemporaneamente com a linguagem da escultura, e da instalação e intervenção urbanas, dos quais posso citar Bruce Nauman, Robert Morris, Dan Flavin, Daniel Buren e Richard Serra, alguns dos quais já foram estudados neste capítulo sob o foco das propostas urbanas analisadas até aqui.

Estas referências penetram nos trabalhos do próximo capítulo com mais intensidade do que fizeram até então, trazendo para a discussão uma influência mais viva dos conceitos e do campo da arte, tocando em questões que extrapolam a experiência perceptiva em tempo presente, tratando da memória e de muitos outros aspectos de um contexto que se expande a partir do trabalho.

## **2. CONTEXTO: O ESPAÇO EXPOSITIVO COMO GERADOR DAS FORMAS DO TRABALHO**

Neste capítulo me proponho a levantar distinções entre procedimentos de trabalho, tendo por base três propostas executadas em espaços expositivos, galerias e centros culturais. Em tais propostas altero a rotina dos trabalhos realizados nas ruas da cidade. A arquitetura, o enquadramento institucional e o contexto delimitam as relações da obra, criando um universo mais restrito com o qual procuro interagir.

O ambiente dos espaços internos é mais controlado, mas de forma alguma cancela as influências culturais que cada cidade, cada sociedade transmite aos indivíduos. Entretanto me questiono se podemos desprezar seu papel de organização e categorização dos lugares? Uma galeria de arte, por exemplo, têm em seus corredores, átrios painéis e demais estruturas físicas, elementos norteadores dos fluxos e das funções do espaço. Da mesma maneira, a veiculação pública da atividade para a qual um determinado espaço se destina, contribui fortemente para informar e selecionar o público que virá a frequentar este espaço.

Esta é uma característica importante, que define igualmente alterações no tipo de público que interage com os trabalhos ali apresentados. Perguntamo-nos o que ocorre com aquele indivíduo despreparado, que se deparava com as intervenções urbanas em meio à sua rotina diária e era convidado a voltar sua atenção para uma situação de sutil ruptura no espaço. Que público é este que agora busca o contato com a proposta artística de forma consciente? Como esta espécie de pré-aviso, que a instituição galeria ou a exposição proporcionam, prepara o espectador, de certa forma, para o contexto específico de cada instalação? Como jogar com os enquadramentos expositivos, no sentido de garantir um olhar mais atento ao que acontece naquele determinado local?

Minha intenção ao trabalhar com este tipo de proposta é, de certa maneira, usar esta disponibilidade prévia do público em relação à experiência artística, como um disparador da percepção centrada em um contexto mais amplo, que envolve as formas, as funções e a história do espaço analisado, estabelecendo conexões com a percepção física e com a memória dos indivíduos.

Os alinhamentos das paredes, a altura dos forros, as luminárias e pisos, o desenho das aberturas; todos os dados retirados da observação da arquitetura e do mobiliário dos lugares constituem para mim a fonte principal de referências e o ponto de partida para os projetos que desenvolverei para o espaço interno. Também aqui as operações de levantamento de medidas, pesquisa e registros de imagens dos locais constituem uma etapa importante em meu processo, que nestes casos pode contribuir para o mapeamento das características ligadas não somente a forma dos espaços, mas também, possivelmente, à sua história anterior e aos usos determinados para o público e pelo público ao longo dos anos.

Para exemplificar o tipo de interação que desejo criar entre a peça artística e o espaço da galeria, faço alusão ao trabalho *Orgânicas*, 2004; que realizei por ocasião de um *workshop* ocorrido na cidade de Como, Itália<sup>53</sup>. A proposta consistia em cinco volumes fabricados em madeira-balsa e pintados com tinta epóxi azul-celeste. A forma das peças fazia referência aos materiais orgânicos com os quais trabalhava o artista oficina Jimmie Durham<sup>54</sup>, mas oferecia uma reinterpretação geométrica, ou arquitetônica, das rochas brutas que o artista usava em suas obras. Buscando acentuar a sensação de anti-naturalidade transmitida pelas peças, inseri no interior de três delas um pequeno motor de brinquedo que causava uma vibração perceptível apenas a uma distância muito pequena. A paz estável das pedras naturais era assim subvertida em inquietação e potencializada pelo movimento e transformação, semelhante a ovos prestes a romper sua casca.

---

<sup>53</sup> Curso Avançado em Artes Visuais, realizado anualmente pela Fundação Antonio Ratti na cidade de Como, Itália. Disponível em: <<http://www.fondazioneratti.org/csav>>. Acesso em 2 abr. 2009.

<sup>54</sup> Jimmie Durham é um Cherokee nascido no estado americano do Arkansas em 1940. Atua como artista plástico, ensaísta e ativista do movimento indígena americano. Nos anos '60 e '70 dedicou seu tempo ao teatro e às performances e, desde os anos '80 tem criado objetos, assemblages e instalações que encontram sua fonte principal na cultura nativa do artista, a qual ele usa para demonstrar os estereótipos e preconceitos da cultura ocidental. Disponível em: <<http://www.artelarte.org/aap/2003/durham>>. Acesso em: 2 abr. 2009. Trecho traduzido por Tiago Giora.

*Jimmie Durham è un Cherokee, nato in Arkansas (USA) nel 1940. È artista visivo, ma anche saggista e attivista politico dell'American Indian Movement. Dedito più al teatro e alla performance negli anni '60 e '70, dagli '80 realizza anche strani oggetti, assemblage e installazioni che trovano la propria fonte maggiore nella sua cultura, che egli impiega per decostruire gli stereotipi e i pregiudizi della cultura occidentale.*





Figura 40. *Orgânicas*, 2004.

Fonte: material de documentação do artista.

Entretanto, o aspecto que mais me interessou explorar nesta proposta foi a estratégia usada para criar relações de conexão entre as peças escultóricas e o galpão industrial no qual funcionava a galeria. A cor das peças, além de se inserir na discussão relativa à artificialização de formas provenientes de um universo orgânico; criava uma ligação visual que induzia o olhar a percorrer este espaço pontuado por volumes azuis. O mesmo tipo de movimento também ocorre na vertical, já que a tubulação de águas pluviais que corre ao longo da cobertura compartilha o tom azul-celeste das peças que instalei no piso.

*Orgânicas* é colocado aqui como um exemplo do tipo de procedimento adotado pelos trabalhos apresentados neste capítulo no tocante às determinações alheias ao contexto restrito das propostas. Neste caso tais determinações haviam sido colocadas pela coordenação do workshop que propunha uma temática vinculada a questões ecológicas. Da mesma maneira o estabelecimento de conexões formais entre a arquitetura dos locais e os elementos inseridos por mim buscava prolongar o raio de ação do trabalho e conduzir a atenção do público na direção do contexto físico e humano que envolvia a mostra. Como considerar o local expositivo como uma condicionante da ação e das propostas artísticas?

Um olhar mais atento sobre estas proposições me permitira uma análise mais concentrada, intimamente relacionada aos elementos de projeto e às vertentes da história da arte ligadas à visualidade e ao discurso crítico construído em torno das obras. Pretendo ainda neste capítulo, avaliar as reverberações desta passagem (cidade – galeria) em uma produção que considera os elementos do espaço como diretrizes definidoras das idéias e das formas que virão a delinear a proposta artística. A questão se complica quando pensamos que os museus, galerias e espaços expositivos, em sua maioria ainda procuram atender aos requisitos de neutralidade, de ausência e condução do olhar em direção às obras expostas, sendo estas compreendidas como elementos destacados do contexto.

Aqui, novamente, vem à tona a referência de Brian O'Doherty em *No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte*. Livro no qual o autor analisa a galeria como "espaço ideal" que mantém a obra de arte isolada em de seu contexto. Projetado com a intenção de facilitar a identificação da obra como único objeto a ser observado e julgado indubitavelmente como arte.

*Ponto de fuga*, *Fluorescentes* e *De dentro* foram intervenções realizadas nos anos de 2007 e 2008, no quadro da minha pesquisa de mestrado. Foram agrupadas neste capítulo em função da relação acima exemplificada por serem proposições que mantêm um vínculo direto com os espaços institucionais da arte. Iniciarei esta segunda parte como o trabalho *Ponto de fuga*, com o propósito também de dar continuidade à discussão a respeito das imagens, apresentada no capítulo anterior no o trabalho *Estudos sobre um sistema de medidas*. Veremos que as imagens fotográficas ou em vídeo serão colocadas em confronto com a materialidade dos seus anteparos e com a arquitetura da galeria. A discussão deste trabalho traz um questionamento sobre o papel que a galeria interpreta, considerada como um pano de fundo da imagem projetada.

## 2.1. **PONTO DE FUGA** – RELAÇÕES ENTRE IMAGEM E ESPAÇO PENSADAS A PARTIR DA ARQUITETURA DA GALERIA LUNARA E DAS OBRAS PRESENTES NA MOSTRA CONJUNTO TRÊS;

É o fim do Cubo Branco, a obra de arte não tem mais necessidade de ser sobreposta aos espaços anônimos das salas de exposição tendo seu volume calculado em função delas, um espaço sabiamente avaliado e julgado em assentamento, até mesmo em crescimento de sua autonomia<sup>55</sup>.

Compartilhando a visão exposta por Paul Ardenne, no parágrafo acima, inicio a análise da obra *Ponto de fuga*. Este trabalho instalado na galeria Lunara - localizada no quinto andar da Usina do Gasômetro, em Porto Alegre - procura quebrar com a neutralidade proposta para o ambiente e tencionar a percepção do observador apontando para a arquitetura da galeria. Este espaço que, como grande parte das salas de exposição construídas a partir do paradigma Moderno, pretende transmitir neutralidade e anonimato, dando autonomia à obra. No projeto em questão, porém, o contexto não se furta em definir o volume e a forma da obra, a qual não se satisfaz em adaptar-se mansa e subserviente, exigindo para si toda a atenção e mantendo o espaço como pano de fundo – atrás do *spotlight*. Ao invés disso a linha proposta busca conferir ao lugar o peso e importância, intervindo em um dispositivo que unifica as imagens e relaciona-se com o indivíduo que transita por ali.

A galeria ocupa uma sala de aproximadamente oito por doze metros que funcionava originalmente como silo de armazenamento de carvão. Fato que explica seu pé direito de quase quinze metros e sua forma piramidal invertida com pequenas aberturas para o andar inferior. A pirâmide, que recebe o nome técnico de tremonha, e as paredes são pintadas de preto. Não há janelas, apenas duas portas de acesso e um elevador, principal via de chegada ao local. A escuridão da sala é um elemento quase tão marcante quanto sua forma incomum.

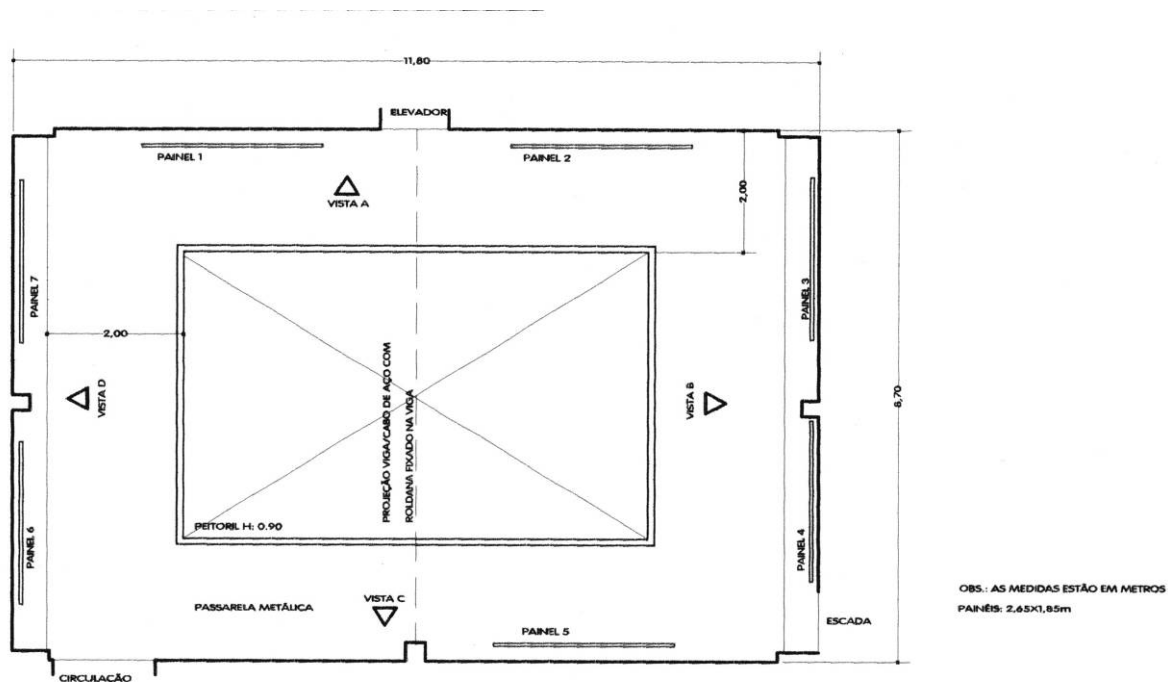
Ao ser transformada em galeria de arte, dedicada especialmente a exposições de fotografia e vídeo, incorporou-se à tremonha uma passarela para pedestres. Tanto o material utilizado – grade de aço vazada – como o traçado escolhido – em torno do silo, preservando o grande vazio central em forma de pirâmide – mantêm um significativo grau de transparência e contenção em relação ao silo e mostram o respeito do arquiteto pelas características formais e pela memória do local. O remodelamento foi executado em 2001, quando a "sala da tremonha" passou a ser utilizada como galeria de arte voltada a

---

<sup>55</sup> ARDENNE, Paul. *Um art contextuel, création artistique em milieu urbain, em situation d'intervention de participation*. Paris: Flammarion ed., 2004, p. 161.

*C'est la fin du White Cube, L'oeuvre d'art n'a plus besoin d'être mise em valeur dans l'espace anonyme de Salles d'exposition au volume calcule em fonction d'elle, um espace savamment évalué et censé em asseoir, voire em accroitre, l'autonomie.*

produção fotográfica local e nacional. A adaptação do espaço à nova função seguiu o padrão das reformas realizadas doze anos antes na Usina do Gasômetro que converteram a antiga termoeletrica em centro cultural, mantendo visíveis as marcas de seu uso original.



PLANTA BAIXA

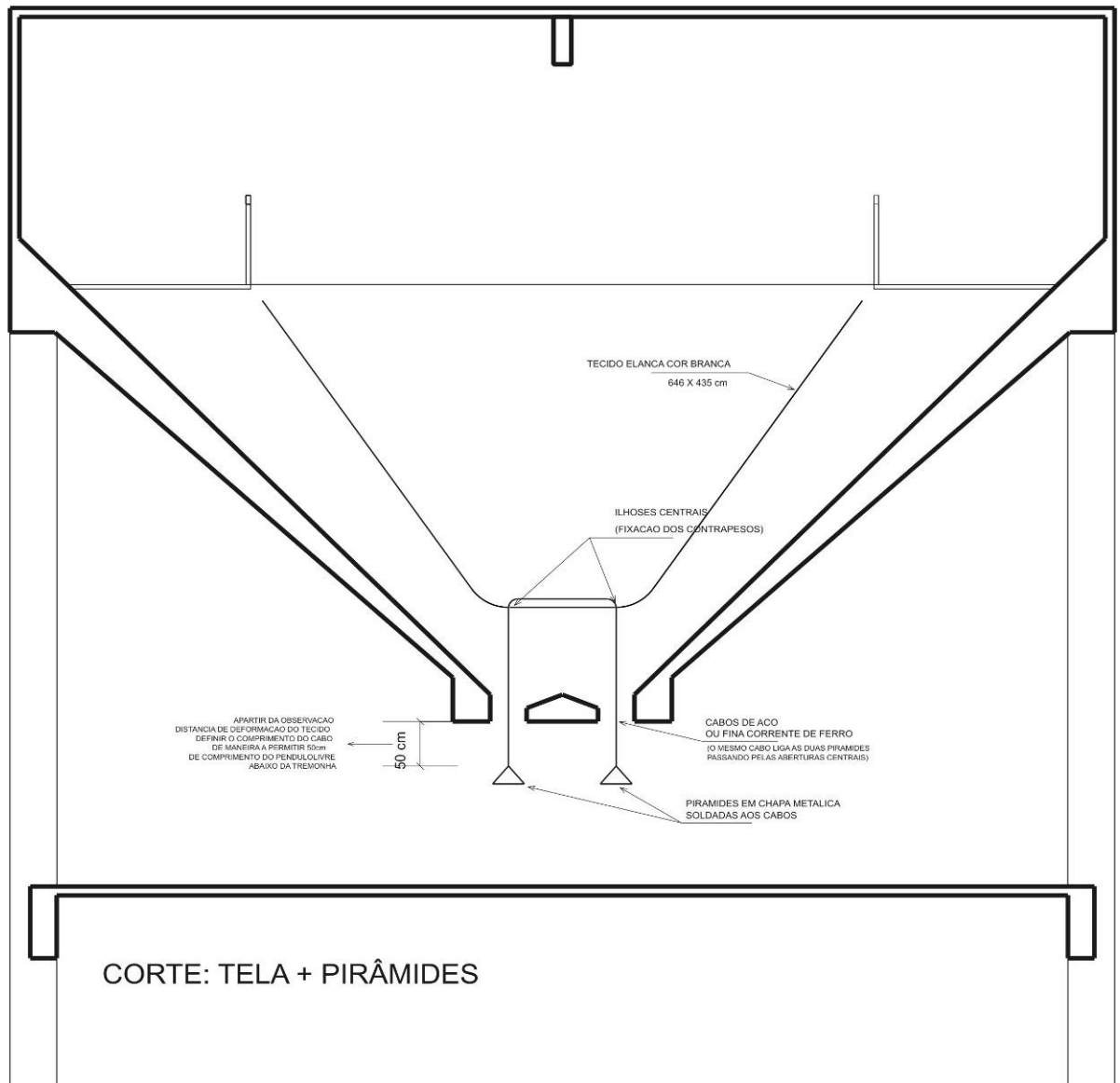
TREMONHA 5º ANDAR  
USINA DO GASÔMETRO

01

Meus primeiros projetos para o trabalho a ser produzido naquele local partiam de uma condicionante externa, determinada pelos propositores da mostra. A exposição *Conjunto 3*, promovida pela Coordenação de Cinema, Vídeo e Fotografia da Secretaria de Cultura de Porto Alegre, solicitava que os trabalhos, mesmo contando com certo grau de liberdade, girassem em torno da temática da imagem estática ou em movimento. Além desta condição, e talvez muito mais importante do que ela, havia a estranheza daquela sala cujas características arquitetônicas, de certa forma incomuns, me ofereciam possibilidades de associação e me convidavam a tecer conexões com o espaço construído. O desafio era combinar o levantamento de um espaço composto de fortes linhas que requisitavam o olhar e pediam passagem na folha em branco de projeto emergindo com autoridade e protagonismo no todo do trabalho; sem esquecer a obrigação de trazer elementos eminentemente autônomos e desvinculados do espaço tais como as imagens produzidas pro mim e pelos outros artistas participantes.

Buscando adequar o projeto a estas duas diretrizes básicas aparentemente antagônicas - usar o espaço tridimensional em uma proposta que deve tratar das imagens (bidimensionais) - minha proposta procurava discutir e por em cheque esta aparente oposição. A ação se consistiu em elaborar um dispositivo de projeção, com uma tela

esticada sobre a abertura central, cobrindo horizontalmente a boca da tremonha. Na tela seriam projetadas fotografias e vídeos por meio de um projetor multimídia instalado no forro da galeria e apontando para baixo. A operação mais importante seria a adaptação da tela ao espaço, obtida por meio de contrapesos fixados no centro do tecido, que esticavam para baixo a superfície horizontal em direção as aberturas no piso. Esses pesos eram pirâmides metálicas presas à tela por correntes que cruzavam as aberturas na ponta do funil e pendiam no pavimento inferior a uma altura de aproximadamente 1,5m. Eles protendiam a o tecido elástico, fazendo-o quase encostar-se às laterais e ao fundo da tremonha. Como resultado as imagens projetadas também sofriam uma deformação.



A deformação aqui tinha o papel fundamental de lançar a questão da interação entre trabalho e galeria. Mais do que isto, a interação entre a imagem e a arquitetura, num jogo disputado de igual para igual, no qual o pano de fundo neutro e invisível da tela de projeção, da parede, do piso onde a imagem se projeta; assumiam uma participação ativa no contexto do trabalho e na própria visualidade da imagem. Está claro que as fotografias e vídeos que estavam expostos nas paredes, continuavam a ocupar um lugar privilegiado na hierarquia do olhar do público – delas esperava-se apreender uma narrativa ou linha conectora das imagens que passavam, criando alguma espécie de sentido unificador da proposta. Ainda assim a deformação cônica acentuada se mantinha sempre presente na visão, e não permitia esquecer a forma do lugar onde a projeção acontecia.

Pensando neste tipo de interação entre imagem e superfície de projeção, lembro-me de alguns trabalhos realizados por Elaine Tedesco<sup>56</sup> nos quais havia uma ligação importante entre a imagem e o suporte, ambos colaborando ao resultado de uma imagem mista. Nestas propostas, iniciadas em 2001, a artista gaúcha explorou a relação estabelecida das imagens de paisagens, cenas urbanas e elementos construídos, deslocados de seu contexto, aos quais fotografou durante excursões pelo litoral sul do estado. Estas imagens eram projetadas sobre a arquitetura ou objetos presentes nos locais de intervenção. Essas paredes, portas, janelas, telhados ou sacos de estopa interagiam com a projeção atualizando as imagens ao momento presente de sua exibição e criando uma conexão entre os espaços catalogados pela artista e lugar onde se encontra então o público.



Figura 41. Elaine Tedesco. *Sobreposições imprecisas*, 2002.  
Fonte: TEDESCO, Elaine. *Sobreposições imprecisas*. São Paulo: Escrituras ed., 2003.

Ao analisar as reverberações do uso de imagens projetadas dentro da poética da artista a crítica de arte Mônica Zielinsky, declara:

<sup>56</sup> Elaine Tedesco utiliza meios diversos, fotografia, vídeo e instalação para criar espaços que articulam tensão e repouso. Desde 1991 participa da realização e elaboração de projetos de artistas, entre eles: Arte Construtora e Remetente. Em 1999 desenvolve o projeto Cabines Para Isolamento e Camas Públicas; participa da II Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Fonte: TEDESCO, Elaine. *Sobreposições imprecisas*. São Paulo: Escrituras ed., 2003.

(...) seríamos nós convidados a acompanhá-la do lado de fora da imagem, inscritos no real, separados do mundo dessas imagens de arte? (...) A fotografia de Elaine Tedesco não permite, em momento algum, assumirmos a posição de um espectador. O dar a ver dessa artista, por suas condições operativas e não informativas do mundo, levam-no à condição de autor. Este é incitado a refletir e atuar sobre o real, mesclando nele a consciência de todos os simulacros que, como imagem, cada uma dessas fotografias traz<sup>57</sup>.

O que extraio desta análise, me ajuda a compreender o funcionamento da proposta *Ponto de fuga*: A figura de um observador que se coloca diante do desafio de sobrepor ficção e realidade. O simulacro das imagens, que se refere a lugares passados, vistos através de olhos alheios – imagens que podem remeter à memória e puxar do observador outras imagens, mais pessoais, ligadas ainda a um tempo anterior da visão decodificada e estocada no cérebro. Face a esse real, que pode ser chamado assim porque inclui a realidade mental que filtra a percepção de cada indivíduo. As formas, os materiais e as pessoas que habitam o presente das sensações e jogam com as imagens um cabo-de-guerra, disputam para ver quem é mais forte, quem é mais “real” aos olhos do público que está ali, assistindo a projeção.

Em relação às instalações de Tedesco, meu trabalho da galeria Lunara, apresentava características diferentes, especialmente quanto à sua superfície de projeção: uma pele branca e neutra separava a imagem dos elementos arquitetônicos que poderiam interagir com o feixe de luz de maneira semelhante ao que acontece no trabalho de Tedesco – mostrando suas cores, materiais e sombras. A tela de tecido que cobria as paredes inclinadas da tremonha mostrava que a deformação visível nas imagens projetadas não acontecia de modo planejado, mas desenvolvia-se circunstancialmente em função das formas do espaço onde o trabalho era inserido. A tela elástica podia ser, em certo sentido, percebida como o próprio corpo material da imagem (em um contexto neutro e sem referências ela se esticaria parelha e reta, perpendicularmente à visão). A elasticidade do material conservava viva a possibilidade de uma reversão da deformação e um retorno da imagem ao seu estado de neutralidade e independência. A partir desta possibilidade a deformação se torna mais dramática, mais ativa; e a participação da arquitetura da galeria, mais evidente e incômoda.

---

<sup>57</sup> IBID, p.61.

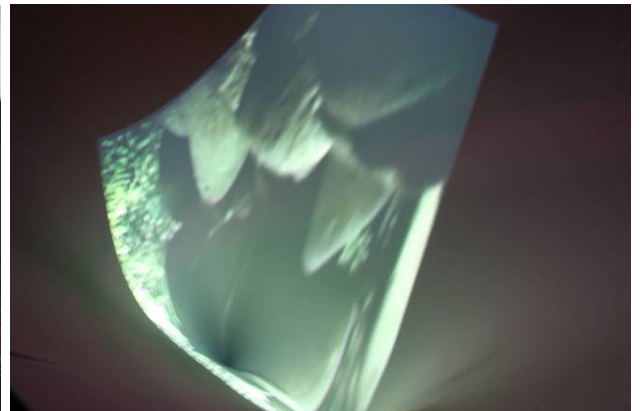
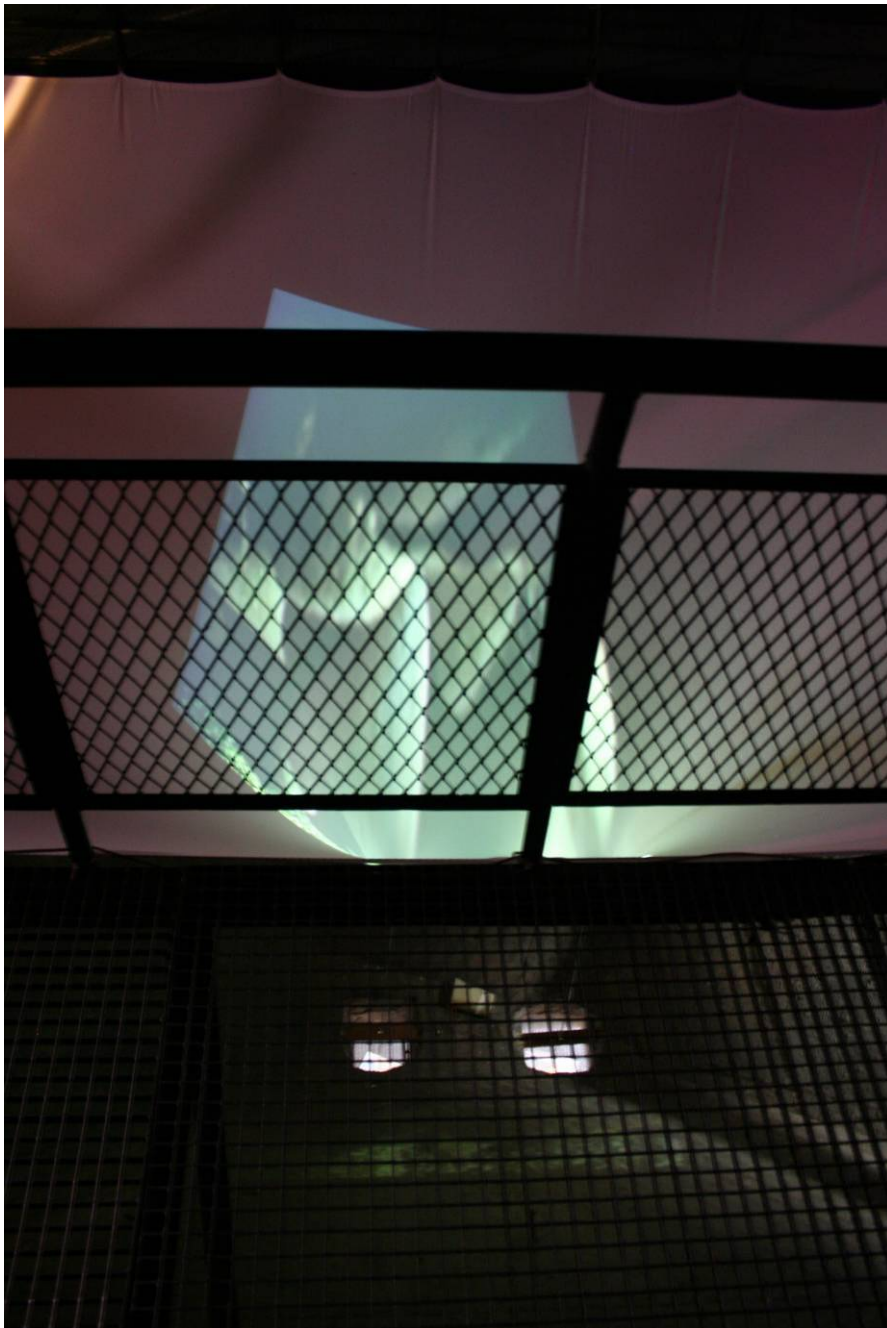


Figura 42. *Ponto de fuga*, 2007.  
Fonte: material de documentação do artista.



Uma vez decidida a configuração geral da instalação, restava o problema do conteúdo das imagens projetadas. Aqui considero oportuno colocar em discussão algumas idéias gerais que atuam neste trabalho e, de certa forma, norteiam os pensamentos desenvolvidos neste capítulo: O contexto não se restringe ao espaço da galeria entendido como formas e materiais, ele engloba também os visitantes, os demais artistas participantes da mostra, e seus trabalhos. Em *Ponto de fuga* eu pretendia que o trabalho refletisse essa contaminação, que ele incorporasse dentro de si elementos extraídos do diálogo entre os elementos que coexistem na galeria.

As quatro paredes da sala e a tremonha permitem perceber o espaço como um universo relativamente fechado. Solicitei aos colegas de mostra, que me cedessem imagens ou vídeos seus para serem projetados na tela da tremonha. Mariane Rotter, André Venzon, Fernando Bakos e Marcelo Gobatto, tinham também seus trabalhos instalados nas paredes laterais, nas portas e no piso da galeria. Cada um deles, ao mesmo tempo em que expunha seu trabalho, via projetado na tela central imagens de propostas anteriores ou vídeos preparados especialmente para a exposição. Estas imagens se sucediam em ordem randômica, enquadradas no centro da superfície afunilada da tela.

A tela parecia costurar outras relações entre as obras expostas e o espaço, propondo uma percepção cumulativa que se contaminava de sensações e pensamentos e as chamava para agir sobre cada novo elemento colocado diante dos olhos. A estratégia escolhida buscava propor uma alternativa à visão restrita da obra de arte como um elemento auto-suficiente em suas relações internas; explorando a idéia de que a experiência perceptiva se dilata no espaço e estende seu campo de influência para além do ponto de contato espaço/temporal estabelecido pela presença do espectador diante da obra. Tomando *Ponto de fuga* como exemplo, questiono se a experiência de fruição do espaço proposta por um trabalho artístico não afetaria a percepção do indivíduo a ponto de exercer um papel ativo na apreciação de outros trabalhos presentes na mesma galeria. Separados entre si por uma porção muito pequena de espaço e de tempo, acredito que a contaminação seja inevitável. Questão que na instalação *Ponto de fuga* eu tentava tornar mais explícita, propondo-a como um ponto de discussão: A tremonha como ponto de fuga do olhar, contaminando e sendo impregnada pelos trabalhos que acontecem à sua volta.

Pensava na instalação proposta por Daniel Buren para o Guggenheim Museum em Nova York, 1971. Uma faixa do tecido listrado do tipo que o artista vinha utilizando havia mais de cinco anos como uma espécie de ferramenta visual e conceitual portátil, se desenrolava verticalmente ao longo do grande vazio central do museu, funcionando como um elemento unificador, visível de qualquer ponto das rampas onde eram dispostos os trabalhos dos demais artistas participantes daquela exposição. Na ocasião a obra gerou polêmica

justamente por interferir na visualidade das outras obras e foi retirada um dia após sua instalação à pedido dos demais artistas.



Figura 43. Daniel Buren. *Peinture-Sculpture*, 1971.  
Fonte: L'architecture d'aujourd'hui. N° 286, p. 63.



Figura 44. Daniel Buren. *Around the corner*, 2005.  
Fonte: [www.artcritical.com/garwood/DGBuren.htm](http://www.artcritical.com/garwood/DGBuren.htm)

A experiência de Buren no museu revela uma situação característica dos movimentos de saída da arte dos museus a partir do final dos anos '60 e o que ocorre quando estes retornam ao museu para tencionar seus limites. A relação da obra com o contexto espacial e humano vai ganhando em complexidade, agregando elementos de referência e afastando-se da auto-suficiência e auto-referência características do Modernismo. Neste aspecto não é de se estranhar que a posição de artistas como Donald Judd e Dan Flavin demonstre um incômodo, resquício das aspirações de uma arte que apontava para a essência da experiência estética do observador, interagindo isoladamente com a obra de arte em um contexto limpo de influências externas. A proposta do artista francês sinaliza a incompletude das obras fechadas em si mesmas e sugere um olhar mais abrangente que mantém imprecisos os pontos de começo e final da experiência artística. Além disso, o ambiente museológico é tratado como um terreno quase tão múltiplo de possibilidades relacionais quanto a própria cidade.

Trinta e quatro anos mais tarde, ao ser convidado a realizar uma exibição individual no mesmo Guggenheim Museum em Nova York, Buren instalou a peça *Around the Corner* como uma das três obras que completavam a mostra *The Eye of the Storm*. A instalação evidencia o diálogo proposto entre a grande estrutura de vidro e a edificação projetada por

Frank Lloyd Wright e segue a linha desenvolvida pelo artista ao longo de toda a sua trajetória. A integração entre a intervenção artística e ambiente com o qual ela interage parece criar a possibilidade de extrair do mundo um conteúdo crítico pertinente à discussão artística. E que esta matéria prima do pensamento pode se colocar tanto na obra quanto na arquitetura ou nos acontecimentos que atuam em uma situação espacial complexa na qual se inserem o público, o artista e o lugar da obra.

*Ponto de fuga*, na galeria Lunara estabelece o mesmo tipo de relação com os trabalhos ali inseridos, funcionando como ponto de contato entre as obras e aquela área restrita que, de outra maneira, expostas umas ao lado das outras, poderiam ser vistas como elementos isolados. O funil suga as imagens e as mistura numa seqüência de tempo, espelhando aquilo que acontece nos processos funcionais de visão e memória recente. Os trabalhos passam a interagir com o espaço reciprocamente e conectam o observador e com o contexto e com a memória da galeria.

Mais um elo da corrente, a arquitetura da sala da tremonha entra nesta equação como um pano de fundo ativo para a projeção de imagens. A tela adaptada à forma piramidal da base da sala deforma as imagens e coloca-as frente a frente com uma forma que recusa em se apagar diante do poder virtualizante da imagem.



Figura 45. *Ponto de fuga*, 2007.  
Fonte: material de documentação do artista.

A deformação obtida demarca a fronteira entre a imagem e a arquitetura da galeria; e testemunha o papel que as paredes, piso, forro e todas as demais estruturas físicas desempenham no contexto expositivo. Neste trabalho a intenção principal foi a de sublinhar o caráter de não neutralidade desempenhado pelo espaço e, em minha opinião por qualquer "parede branca". O olhar que tende a incluir a moldura e o pedestal chegando até as estruturas arquitetônicas; maneira de proceder que considera como parte do trabalho tudo aquilo que se encontra sob o foco da visão ou ao alcance do corpo.

Não pretendo me aprofundar na análise dos processos fotográficos, dentro de uma linha de trabalho e de pensamento que se concentra na fisicalidade dos espaços e na experiência perceptiva dos indivíduos que circulam pela cidade ou nos caminhos das galerias. Nem tampouco me proponho a investigar detalhadamente as reverberações e mudanças decorrentes do uso das imagens na arte contemporânea. Contudo, acredito que alguns questionamentos a esse respeito possam ser valiosos quando nos debruçamos sobre um trabalho que lida com a projeção de vídeos e fotografias.

No texto Uma cabine de projeção, a artista Maria Ivone dos Santos introduz a análise de seu trabalho com um breve preâmbulo no qual toca alguns conceitos importantes acerca das imagens e da ação de projetar. O projeto como ato de lançar para frente, como planejamento de uma ação ou construção ainda não concretizada, ou em se tratando das imagens:

Projetar significa lançar pela ação da luz, atravessando ou não lentes e liberando, desta forma as figuras de seu suporte de origem, fazendo-as percorrer o espaço até encontrarem um outro plano que as acolha<sup>58</sup>.

O pensamento de Maria Ivone dos Santos, colocado aqui, me permite aprofundar uma característica peculiar das imagens: sua sobrevivência não se encontra vinculada a um suporte material específico. As imagens compreendidas como códigos de manchas dispostas em uma superfície de proporções determinadas, ou como um feixe de luz que projeta um arranjo de pontos de intensidades diferentes, possível de ser percebidos pela visão a partir de sua interseção com um anteparo tangível; seja este uma parede, um quadro ou um monitor de vídeo. A existência da imagem não está condicionada à configuração espacial da galeria, ela pode se deter sobre qualquer superfície, ser transportada e retransmitida nos mais diversos aparelhos eletrônicos (caso da imagem digital). A imagem pode ainda representar um recorte de uma parcela do espaço, captada em uma situação espaço/temporal específica.

---

<sup>58</sup> SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (Org.). A fotografia nos processos artísticos contemporâneos. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2004, p. 274.

Essa relação conturbada que as imagens mantêm com os lugares de captura e os lugares de exibição é mais bem descrita por Beatriz Rauscher no ensaio *Cortes: a fotografia em relação ao espaço em que se apresenta*<sup>59</sup>. A artista cita Dubois<sup>60</sup> quando diz que o gesto do corte fotográfico é resultado da articulação de quatro tipos de espaço: espaço referencial, o mundo; espaço representado, a imagem do mundo; espaço da representação, a fotografia em sua materialidade; e espaço topológico, espaço da apresentação.

Acredito poder dizer que em *Ponto de fuga* os aspectos que motivaram a execução do trabalho nada tinham a dizer sobre as referências ou a imagem do mundo que a fotografia se propunha a representar. O conteúdo representativo das imagens projetadas me era quase indiferente. Por outro lado, o trabalho visava sugerir que o espaço de apresentação, em sua dimensão tangível de contornos e materiais, empresta à imagem um pouco desta materialidade, visível na interação entre o suporte físico da imagem e o espaço concreto onde este se encontra. De todas as interfaces possíveis, tais como aquelas enumeradas por Dubois me atraem principalmente aquelas que conectam virtualidade e concretude. A luz colorida batendo na tela de tecido. A tinta que mancha o papel formando uma representação do real. E talvez ainda mais importante, a conexão entre o espaço de exposição e a imagem concretizada em objeto.

A noção de fragmento, também exposta por Rauscher, implica a existência de um resíduo fora da imagem que desempenharia um papel atuante na relação do observador com a imagem. Esta idéia apresenta a possibilidade de uma conexão da imagem com o seu espaço de origem por meio da visão e da imaginação do observador. Mais uma vez, neste aspecto, a instalação procura quebrar esta corrente. As imagens projetadas na tela se sucedem em uma velocidade que busca direcionar a percepção para as imagens como um conjunto que descreve movimentos no tempo além de um deslocamento concêntrico, desde as paredes até o centro do funil. Sendo assim, no tocante às conexões que se estendem para fora da galeria Lunara, volto a insistir em uma relação dinâmica que se produz em tempo presente e que envolve o público que observa e circula em torno do vazio central descrito pela arquitetura da sala e percebe os trabalhos integrados entre si e inseridos no contexto da exposição.

---

<sup>59</sup> IBID, p.266.

<sup>60</sup> Philippe Dubois. Um dos principais pesquisadores da atualidade no campo da estética da imagem e da figura, com contribuições decisivas na reflexão sobre a fotografia, o cinema, o vídeo e o domínio digital. Foi professor da Universidade de Liège e, desde 1988, é professor da Universidade de Paris III (Sorbonne Nouvelle), onde é diretor da Unidade de Formação e Pesquisa "Cinema e Audiovisual". Tem extensa obra publicada em revistas de vários países, com ensaios sobre Jean-Luc Godard, o cinema moderno e as relações entre arte e tecnologia. Disponível em: <<http://www.cosacnaify.com.br/biografia>>. Acesso em: 2 abr. 2009.

## 2.2. **FLUORESCENTES**: A ARQUITETURA DA GALERIA COMO PONTO DE PARTIDA E CHAGADA PARA UMA INTERVENÇÃO NO CENTRO CULTURAL SÃO PAULO

Uma segunda proposta, realizada em 2008, estende este questionamento sobre o papel dos contextos na concepção da proposta artística. A arquitetura do centro cultural que abrigou a exposição *Passagens secretas* constituía um contexto rico em informações visuais, bastante propícias para nosso estudo. Tendo em vista que o centro recebe um grande número de pessoas, que passam por ali e freqüentam o espaço diariamente, usufruindo de opções diferenciadas de lazer e cultura, podemos chegar a uma leitura mais aproximada das motivações e da história desta edificação pensando em como elas influenciam suas formas e usos atuais.

*Passagens Secretas* foi uma exposição resultante de uma série de exercícios de curadoria que envolveram tanto os críticos do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo, quanto profissionais da instituição nas áreas de curadoria, ação cultural e educativa, museografia e comunicação. Cada um dos participantes escolheu um artista com quem desenvolveu um projeto que tivesse como foco a aproximação em relação ao público ou a um ou mais públicos característicos do CCSP<sup>61</sup>.



Figura 46. Centro Cultural São Paulo, vista aérea.  
Fonte: [www.projetosurbanos.com.br](http://www.projetosurbanos.com.br)

<sup>61</sup> Disponível em: < <http://www.passagenssecretas.blogspot.com> >. Acesso em: 2 abr. 2009.

Inaugurado em maio de 1982, o Centro Cultural São Paulo, estende-se ao longo da faixa arborizada entre a Rua Vergueiro e a Avenida 23 de maio, próximo à Avenida Paulista, comunicando-se diretamente com a estação de metrô por meio de uma grande rampa de acesso. O estilo de construção mostra influência de arquitetos como Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha e da produção racionalista de Rino Levi, arquitetos que, a partir da década de 1950 lançariam mão de uma nova tecnologia de ocupação territorial e uma linguagem formal fundada no uso do concreto que seria conhecida como “Escola Paulista<sup>62</sup>”.

A edificação em questão funciona como um centro multidisciplinar, abrigando várias atividades ligadas à cultura e ao entretenimento. Suas características formais são muito marcantes, com grandes rampas de concreto e estrutura metálica, passarelas e mezaninos; desenvolvendo-se em três pavimentos ao longo do grande corredor que separa as duas avenidas. A extensão do terreno e a presença de jardins internos, intercalados às áreas cobertas produzem uma sensação de horizontalidade, fortalecida pelos pés-direitos baixos nos andares que circundam o grande vazio central das rampas.

A concepção do CCSP, horizontal e linear, tem como idéia fazer com que a pessoa entre como se estivesse em uma rua. O sujeito caminha e, como há muita transparência e relação de planos, cortes e sobreposições, vai sendo atraído para as atividades desenvolvidas nesses vários espaços, mas com liberdade de escolha, numa relação que não é hierárquica<sup>63</sup>.

Em meio a uma atmosfera tão cheia de referências espaciais, o primeiro impacto que senti ao percorrer o prédio veio desta sensação de liberdade de deslocamentos, com caminhos amplos, livres e cheios de alternativas de percurso em forte contraste com certa compressão vertical que vinha da direção do forro. Este, além de não muito alto, expunha aos olhos do público um conjunto saturado de planos encurvados, quase horizontais, riscados de linhas luminosas formadas por um grande número de lâmpadas fluorescentes que eram mantidas constantemente acesas.

---

<sup>62</sup> "Escola paulista" é o nome pelo qual uma parcela importante da produção moderna da arquitetura brasileira é comumente identificada pela historiografia. O termo não identifica toda a produção arquitetônica realizada no Estado de São Paulo. Trata-se originalmente de uma arquitetura produzida por um grupo radicado em São Paulo e que, sob a liderança de Vilanova Artigas (1915 - 1985), realiza uma arquitetura marcada pela ênfase na técnica construtiva, pela adoção do concreto armado aparente e pela valorização da estrutura. A partir daí, a arquitetura feita em São Paulo cada vez mais se caracteriza pela introversão, pela continuidade espacial garantida pela adoção de rampas e de iluminação zenital, e pelo emprego de grandes vãos, gerando extensos planos horizontais em concreto aparente e exigindo o uso de técnicas construtivas elaboradas, como o concreto protendido. Mais do que uma busca puramente estética ou técnica, essas características revelam um projeto político para o país que aposta na industrialização para a superação do subdesenvolvimento. Disponível em: < <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia>>. Acesso em 2 abr. 2009.

<sup>63</sup> Entrevista: Martin Grossmann, diretor do CCSP. Publicada em 11 mai.2007 por: <<http://entretenimento.uol.com.br>>. Acesso em: 29 mar. 2009.

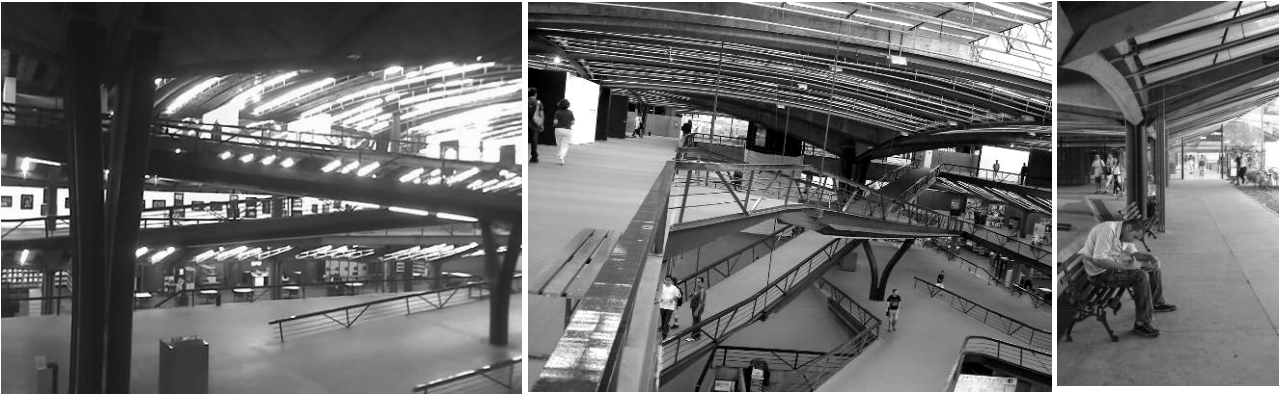


Figura 47. Centro Cultural São Paulo, vistas internas.  
Fonte: <http://www.centrocultural.sp.gov.br>.

Minha proposta foi criar prolongamentos deste forro em direção ao piso, conectando esses dois elementos da edificação e incorporando à intervenção artística, algumas características arquitetônicas de forte presença no espaço. O resultado formal foram linhas luminosas de continuidade que desciam do forro chegando, ligeiramente inclinadas, ao pavimento de concreto.

Quatorze lâmpadas fluorescentes HO, medindo 240 cm de comprimento, foram posicionadas obliquamente com a extremidade superior ligada ao ponto mais baixo das lâmpadas existentes no forro enquanto a ponta de baixo repousava sobre o piso, protegida em uma pequena sapata tubular de PVC branco. A seqüência de lâmpadas foi disposta ao longo de trinta metros na lateral do vão central, mantendo a mesma direção longitudinal do prédio e das avenidas. Suas dimensões e localização, costeando o grande vazio central entre os mezaninos, permitiam que o conjunto fosse visto a longa distancia.

Figura 48. *Fluorescentes*, croquis de projeto.  
Fonte: croquis do artista

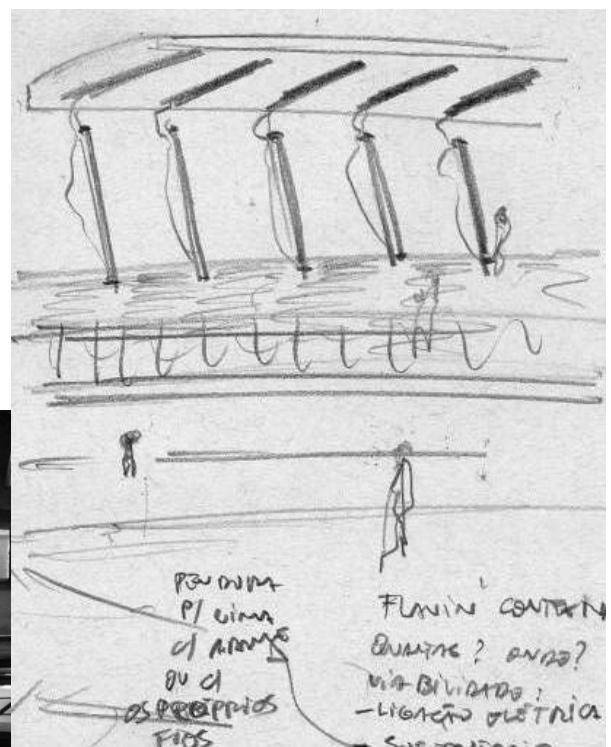


Figura 49. Centro Cultural São Paulo, vista frontal da área trabalhada.





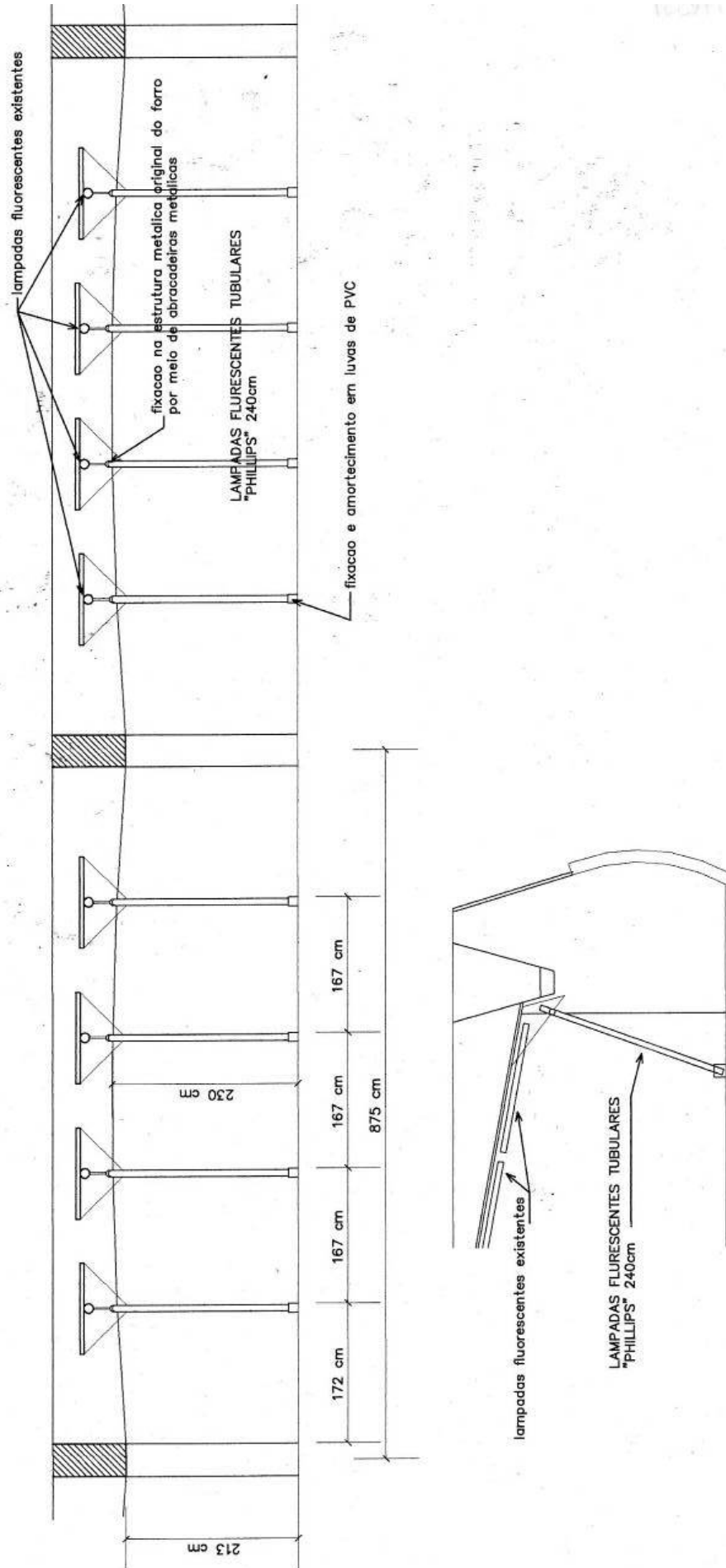


Figura 50. *Fluorescentes*, vista frontal e lateral — especificações e medidas. Fonte: desenho do artista.

Voltando ao ponto de partida, gostaria de tratar de um aspecto importante da percepção dos espaços que encontra aqui uma situação privilegiada de análise: a questão é o modo como os detalhes construtivos, os materiais e os objetos que constituem a forma do espaço são vistos dentro da trama de funções e hierarquias que organiza a vida urbana. Neste caso específico me propus a pensar sobre as lâmpadas do forro do CCSP. Como jogar a atenção – “jogar luz” – para o espaço e os objetos fora de si? A aparência das lâmpadas, sua existência como objetos ativos na composição do espaço, elas são planejadas não como uma presença, mas como efeito projetado que inverte essa relação e as desloca como elementos de pontuação.

Considero válido ressaltar que o grande peso visual que as luminárias impõem sobre esta edificação em particular tem sua origem muito mais relacionada com as alterações circunstanciais provocadas pela passagem do tempo, do que com as determinações de projeto: na face inferior dos forros que circundam o vazio central, as luminárias eram originalmente cobertas com um tecido translúcido que filtrava a luz de forma mais homogênea e eliminava o efeito visual de saturação criado pelo acúmulo de linhas fluorescentes em uma área onde o pé-direito é bastante baixo. O fato é que esta, desde o início, provavelmente não tenha sido a melhor escolha de materiais. O tecido em questão teve de ser retirado para limpeza depois de pouco tempo de utilização e nunca fora recolocado. Ainda outras circunstâncias corriqueiras se agregam aos à escolha das luminárias como elementos de trabalho. O dado de que o centro cultural é administrado pelo poder público, pode sugerir, no contexto geral da política deste país, um ritmo lento e, por vezes, ineficaz das ações de reforma e manutenção da infra-estrutura pública.

Penso que exista aqui uma outra fonte geradora de formas, diferente das práticas de projeto, da manufatura ou mesmo dos processos de coleta e recombinação de objetos. Os fatores involuntários representados pelo envelhecimento e danificação dos materiais em função do uso repetido e do falta de controle no gerenciamento dos espaços da cidade podem resultar em um tipo de arquitetura "espontânea", que intervém sobre o construído, modificando e finalmente definindo as formas com que convivemos. É possível para uma proposta que busca atuar com as formas tangíveis de um espaço público ficar restrita à arquitetura pensada e construída pelos arquitetos? Considero que a intervenção artística precisa considerar a potência destrutiva ou criativa da vida, que altera os espaços a partir de sua construção.

Pretendo, com isso, argumentar que o trabalho *Fluorescentes* dialogava com este espaço específico não apenas em sua dimensão física; suas formas e materiais eram aqui submetidos à experiência perceptiva em tempo real. Além de interagir em um espaço representativo de uma etapa do desenvolvimento histórico da arquitetura brasileira e, em nível mais direto, da história da cidade de São Paulo; a intervenção buscou criar uma relação com a realidade atual da edificação, incorporando as alterações sofridas com o

tempo. Essa dimensão de memória subjacente ao espaço concreto se somou aos parâmetros determinados pelo conceito de *site-specific*<sup>64</sup>, empregado a partir do Minimalismo<sup>65</sup>, assumindo a condição de *time-specific*, inerente a qualquer forma construída.

Aqui, talvez, encontre-se a principal diferença entre a intervenção artística e arquitetônica. Enquanto a arquitetura considera aquilo que está construído, analisando as formas de acordo com o seu desenho original, tentando, revisitar o projeto, por mais que este se esconda sob escombros da passagem do tempo; a arte acolhe as alterações e tudo aquilo que no espaço marca a presença do homem, do tempo e da concretude das formas construídas. A intervenção arquitetônica trabalha sobre elementos marcantes de um espaço bem definido onde as formas correspondem a funções determinadas. Na arte busco trabalhar nas lacunas do pensamento diagramático, em um território mais incerto onde os objetos às vezes encontram-se fora de lugar, onde as máquinas deixam de funcionar e as vigas entortam-se sob peso da água empoçada...

---

<sup>64</sup> A chamada Site-specificity emergiu no final dos anos 1960 como criticamente reativa ao "um lugar depois do outro", como uma maneira de resistir às forças do mercado que reduzem objetos a mercadorias móveis flutuando através do cubo branco idealista dos espaços de galeria. Certos artistas como Richard Serra, responderam atracando o objeto irrevogavelmente na geografia do seu lugar de instalação. Atraindo atenção para a experimentação das características físicas de um espaço em particular, Serra diferenciou-o dos outros e, por sua vez, contextualizou o objeto. Este modelo, entretanto, logo se mostrou inadequado quando os Conceitualistas começaram a entender o lugar e a observação como não fenomenologicamente inocentes ou universais – como o Minimalismo frequentemente supôs – mas socialmente e institucionalmente determinados.

KWON, Miwon. *One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: MIT Press, 2002, p.230.

<sup>65</sup> O termo se refere a uma tendência das artes visuais que tem lugar no final dos anos 1950 e início dos 1960 em Nova York. Tributária de uma vertente da arte abstrata norte-americana que remonta a Ad Reinhardt (1913 - 1967), Jasper Johns (1930) e Frank Stella (1936), a *minimal art* enfatiza formas elementares, em geral de corte geométrico, que recusam acentos ilusionistas e metafóricos. O objeto de arte, preferencialmente localizado no terreno ambíguo entre pintura e escultura, não esconde conteúdos intrínsecos ou sentidos outros. Sua verdade está posta na realidade física com que se expõe aos olhos do observador - cujo ponto de vista é fundamental para a apreensão da obra -, despida de efeitos decorativos e/ou expressivos. Os trabalhos de arte, nessa concepção, são simplesmente objetos materiais e não veículos portadores de idéias ou emoções. Um vocabulário construído a partir de idéias como despojamento, simplicidade e neutralidade, manejado com o auxílio de materiais industriais - vidro, aço, acrílico etc. -, eis o núcleo do programa da *minimal art*. Disponível em: < <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia>>. Acesso em: 3 abr. 2009.

Desta maneira, quando o trabalho trouxe as fluorescentes do forro para junto do foco de atenção da proposta ele buscou assumir a presença dessas lâmpadas como elementos geradores de sentido e de visualidade. O vetor da luz que se projeta, apontando a visão para o destino da iluminação pode ser invertido na direção da sua fonte. A singularidade das lâmpadas verticais, adicionadas à passagem de pedestres e posicionadas em alinhamento com a iluminação do forro, trazia para si uma visualidade que se estende para além dos limites restritos da instalação em si, englobando os tetos de todo o edifício.

A posição alinhada e a aparência quase idêntica, dos "objetos novos" em relação àquilo que era pré-existente, atuavam no sentido de permitir um olhar contínuo. Um olhar que se contaminava com a estranheza e a curiosidade despertada por essas luminárias anti-funcionais e que podia, a partir deste ponto, perceber a arquitetura do lugar sob a visão mais crítica da arte. O trabalho convidava o público a percorrer o espaço modificado, com o corpo ou com o olhar vencendo as barreiras entre o que é e não é trabalho.

No tocante à relação entre obra e público, a medida adotada foi a instalar as lâmpadas de forma a manter a permeabilidade da peça, que ocupa uma área de piso sem obstruir o fluxo principal de percurso das pessoas. As novas lâmpadas não são de maneira alguma invisíveis, não se mimetizam totalmente, mas conversam com o funcional. Entretanto, a idéia de manter o alinhamento do forro e de posicioná-las quase na vertical, ocupando o vão entre pilares sob os arcos metálicos, visa oferecer ao público a possibilidade real de ignorar a presença da obra, de seguir seu caminho indiferente a qualquer alteração no espaço. O trabalho como presença, mas não como obstáculo - aponta para o caráter voluntário da percepção e para a multiplicidade de significados e sensações que cada indivíduo pode extrair do contato com os espaços. Considerando que a percepção se afina diante de experiências distintas, o que se altera na confrontação entre o que é vivenciado antes e depois de uma intervenção espacial?



Figura 51. *Fluorescentes*, 2008.  
Fonte: material de documentação do artista.



Figura 52. *Fluorescentes*, 2008.  
Fonte: material de documentação do artista.



Figura 53. *Fluorescentes*, 2008.  
Fonte: material de documentação do artista.



Figura 54. *Fluorescentes*, 2008.  
Fonte: material de documentação do artista.

#### Dan Flavin



Figura 55. *Alternating Pink and yellow*. Galeria Leo Castelli, Nova York 1967-68.  
Fonte: Artstudio. N° 6 Art Minimal. Paris, 1987.



Figura 56. *Sem título*, Museu de Arte Contemporânea de Bordeaux, 1985.

Esta proposta abre uma teia de relações teóricas entre as obras apresentadas e o discurso crítico da arte. Seguindo as referências de trabalhos de artistas e críticos, esta conversa se desdobra em uma via de duas mãos, que reverte em uma compreensão sobre a prática no espaço. Se de um lado essas influências participaram do início do processo, como afinidade de pensamento e desejo de diálogo; de outro novas conexões surgem depois da obra concluída e instalada, abrindo novos caminhos para a discussão proposta trabalhada.

Nesse sentido parece fundamental retomar a referência do Minimalismo e as aproximações que ela suscita, tanto no resultado visual dos trabalhos quanto no seu processo de formação, o qual envolve questões como a percepção dos espaços e a conexão entre a escultura e seu contexto físico imediato. O triângulo formado pela intervenção do artista, o espaço e o observador compreende um conjunto ativo de fatores que coordenam a relação do público com a obra, a galeria, e toda a carga de significados que pode ser extraída desta interação.

Parto da relação do público com o espaço da obra, sob influência da Fenomenologia da Percepção, conceituada por Maurice Merleau-Ponty; chegando, inicialmente a analisar também a tendência dos artistas minimalistas em utilizar materiais brutos, fabricados industrialmente. A ligação entre a minha proposta de trabalho e as obras e conceitos desenvolvidos pelos artistas deste movimento se mostra muito significativa. Especialmente notável quando confrontamos o trabalho *Fluorescentes* com a obra de Dan Flavin<sup>66</sup>. A afinidade visual das propostas é o primeiro ponto que me leva a aprofundar a investigação sobre o Minimalismo.

Começo pelos elementos que saltam aos olhos. Os materiais e objetos utilizados por Flavin, bem como a prática dos demais artistas identificados com o minimalismo tinham em sua origem um interesse pelos materiais produzidos industrialmente. Qual o significado desta escolha em termos da conceituação e fruição artística?

Lâmpadas, tijolos, lajotas, perfis metálicos, peças de feltro; mesmo quando os objetos não eram trazidos prontos, assim como foram fabricados, sua manipulação acontecia por meio da utilização de cores e acabamentos padronizados e disponíveis no comércio. Em casos nos quais uma forma sofre modificações suficientes para dificultar a identificação desta origem - como em alguns trabalhos de Sol Lewitt e Robert Morris - o tratamento que elas

---

<sup>66</sup> Dan Flavin, 1933 - 1996, nascido em Nova York. Começou produzindo "ícones" combinando lâmpadas elétricas com construções planas homogêneas pintadas. Em 1963 iniciou a trabalhar com tubos fluorescentes em cores disponíveis comercialmente. A partir de 1964, trabalhou com instalações para espaços particulares em museus e galerias. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/servlet/ArtistWorks>>. Acesso em: 15 mar. 2009.

*Began in 1961 to make 'icons' combining electric lights with plainly painted square-fronted constructions. In 1963 gave these up and began to work with fluorescent tubes of any commercially available colour. Since 1964 has made a number of fluorescent installations for particular spaces, e.g. for Documenta 4 at Kassel 1968, the National Gallery of Canada 1969 and the St Louis Art Museum 1973. Lives in Garrison-on-Hudson and Bridgehampton, Long Island. Published in: Ronald Alley, Catalogue of the Tate Gallery's Collection of Modern Art other than Works by British Artists, Tate Gallery and Sotheby Parke-Bernet, London 1981, p.219*

recebem busca criar o mesmo tipo de acabamento dos produtos produzidos em massa. Ou seja, o objeto artístico assume a visualidade fria da arquitetura e dos materiais sintéticos, negando-se a incorporar a aura de que a "obra de arte" normalmente se revestia em decorrência da sua manualidade. A presença destas formas no espaço tende a mesclar-se com a arquitetura, não conduzindo o olhar do público, necessariamente, de volta para o universo da arte ou para algum tipo de habilidade ou compreensão privilegiada.

A visão é aqui levada a fluir pelo espaço, com olho crítico, sem devolver o público ao artista ou à teoria da arte na tentativa de apreender um significado ausente naquele lugar e naquele momento específico. Citando Frank Stella: "o que você vê é o que você vê"<sup>67</sup>. Em minha proposta "aquilo que você vê", não se refere apenas à obra de arte como elemento novo acrescentado pelo artista, visto que a proposta procura considerar todo um contexto que é captado pela visão e que inclui do que é visto, também aquele que vê.

Para Flavin, assim como para Andre, os módulos de cada trabalho são "ready mades", mas o *ready made* de Flavin é uma mercadoria acabada enquanto oposta a um produto industrial mais "abstrato". O trabalho é, muitas vezes, baseado em permutações de um módulo básico, mas, ao contrário de um Morris ou um Le Witt, as permutações não são nem sistemáticas nem exaustivas e implicam cor tanto quanto forma<sup>68</sup>.

O uso das lâmpadas fluorescentes por Dan Flavin, tal como analisa o crítico David Batchelor em seu livro dedicado ao Minimalismo, assume um papel um pouco distinto na produção deste artista, se comparado aos seus colegas de movimento. Flavin adotou as lâmpadas tubulares fluorescentes, em todas as variedades de cores e tamanhos oferecidas no mercado, como um verdadeiro "vocabulário visual". Ao longo de sua trajetória artística as lâmpadas seriam suficientes para a construção de uma produção escultórica na qual o artista jogava com elementos da arquitetura e da história da arte e envolvia a participação do público por meio de efeitos visuais e dos processos de sinalização e sublinhamento de espaços nas galerias. Ao longo de sua produção, as lâmpadas fluorescentes passaram a ser quase que uma assinatura do artista, assim como ocorria com o tecido listrado de Buren.

Mesmo levando em conta a inegável influência do Minimalismo sobre toda minha produção, e talvez em especial no caso de Fluorescentes; penso que a comparação entre esta proposta e a obra de Dan Flavin termine por apontar mais diferenças do que semelhanças. Digo isso pensando principalmente nos motivos que me fizeram escolher as lâmpadas como elementos de trabalho, a partir das operações de levantamento e observação aguda das características do espaço.

---

<sup>67</sup> "What you see is what you see." Frank Stella (1936-), Artista americano. Entrevista, 1966. Disponível em: <[http://kawamura-museum.dic.co.jp/en/collection/frank\\_stella.html](http://kawamura-museum.dic.co.jp/en/collection/frank_stella.html)>. Acesso em: 27 mar. 2009.

<sup>68</sup> BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo, Cossac&Naify, 1999, p.51.



Como já colocado anteriormente, neste capítulo, a seleção da parcela de espaço trabalhada seguiu um processo de observação que vem funcionando como um meio de interação entre a obra e o lugar dentro do meu processo de visão e de atuação artística. A partir desta constatação, face à presença de elementos marcantes e bastante significativos daquele contexto específico, decidi introduzir os tubos fluorescentes como maneira de criar um comentário sobre a arquitetura do prédio. Este olhar visava integrar os forros e passarelas em uma visão mais crítica e sensibilizada pela proposta artística, também buscava sugerir ao público um tipo de envolvimento que não desconsidera a história e o funcionamento diário dos espaços do Centro Cultural São Paulo.

O desejo de integrar a arquitetura do Centro Cultural em um nível que vai além das determinações momentâneas da percepção física dos espaços, estabelece uma ligação com o conceito de *in-situ*, empregado por Daniel Buren e exposto no primeiro capítulo desta dissertação. Com isto em vista, parto para um estudo dessas interseções teóricas que envolvem as obras minimalistas e a crítica de arte, à luz de conceitos como *site-specificity* e *in-situ*. Nesta investigação procuro não perder o rastro do trabalho em análise além de fazer referência à produção de outros artistas relevantes para a discussão do tema.

Se a escultura moderna absorveu o seu pedestal/base para romper a sua conexão ou expressar sua indiferença ao local (site), tornando-se mais autônoma e auto-referencial, e, portanto transportável, sem lugar e nômade. Então trabalhos *site-specific*, quando emergiram na onda do minimalismo no final da década de 60 e início da década de 70, forçaram uma reversão dramática nesse paradigma moderno<sup>69</sup>.

Neste trecho do artigo “um olhar após o outro: anotações sobre *Site-Specificity*”, escrito para a Revista *October* em 1997, a arquiteta e crítica de arte Miwon Kwon parte analisando o desenvolvimento das propostas esculturais que começaram nos anos '60 a atuar fora dos parâmetros do Modernismo delineados por Greemberg e Fried. Suas teorias contribuíram para um entendimento da arte como desenvolvimento histórico da linguagem –sobretudo a pintura – apontando para a pureza dos meios e a desconexão contemplativa do público diante de um objeto artístico eminentemente transcendental e isolado no espaço e no tempo. Kwon prossegue observando as mudanças fundamentais ocorridas na arte dos anos '60 e '70 e as reverberações críticas geradas por esses cambiamenti em um cenário que começava a aproximar a arte dos ambientes e ações da vida cotidiana.

---

<sup>69</sup> KWON, Miwon. *One place after another: site specific art and locational identity*. Cambridge/London: MIT Press, 2002, p. 11.

O desafio epistemológico de deslocar o significado de dentro do objeto artístico para as contingências do seu contexto. A reestruturação radical do sujeito do antigo modelo cartesiano para um modelo fenomenológico de experiência corporal vivenciada<sup>70</sup>.

O conceito de *site-specific* aliado à referência ao fenômeno físico da percepção espacial no pensamento de Merleau-Ponty viriam a criar uma noção de espaço, radicalmente diferente daquela forjada no período moderno. Este novo território fenomenológico englobava a paisagem, entendida como a presença concreta da arquitetura ou elementos naturais, e considerava o indivíduo um participante ativo da obra, conectando-se a partir da apreensão sensorial dos dados visuais e das sensações coletadas no lugar onde a proposta artística se inseria.

Miwon Kwon descreve esta modalidade de espaço, com a qual os minimalistas se propunham a trabalhar como a antítese do espaço virtual que o Modernismo havia criado para abrigar a obra de arte. Ela vincula a concretude do espaço minimalista ao caráter tangível e presente do ambiente habitado pelo espectador, que agora é intimado a atravessar as molduras e movimentar-se dentro dos limites arquitetônicos destas novas propostas.

O espaço idealizado, puro e incontaminado dos modernismos dominantes foi radicalmente substituído pela materialidade da paisagem natural ou do espaço impuro e ordinário do cotidiano.

(...) O trabalho *site-specific* em sua primeira formação focava no estabelecimento de uma relação inextricável, indivisível entre o trabalho e o site, e exigia a presença física do espectador para completar o trabalho<sup>71</sup>.

Os tijolos dispostos sobre o piso em progressão aritmética, de Andre; os perfis industriais soldados e posicionados em serie, um depois do outro, de Judd; as tiras de feltro amontoadas casualmente no meio da sala, de Morris; lâmpadas fluorescentes, de Flavin... Além de das proposições volumétricas instaladas na paisagem natural que seguiram na seqüência dos minimalistas. O que havia mudado e como deveríamos agora olhar para o mundo que se integrava e emprestava elementos para a obra de arte?

Diferentes reflexões sobre o espaço minimalista passam a considerar a obra dentro de um contexto físico complexo formado pelo corpo do observador e pelos objetos que o cercam, incluindo os materiais e as formas retiradas do próprio espaço. Toda a matéria presente no espaço faz parte de um conjunto interconectado de fatores que atuam no ponto de contato entre o observador e a experiência perceptiva diante da materialidade do mundo. Embora

---

<sup>70</sup> IBID, p.12.

<sup>71</sup> IBID, p. 11

ampliado, o campo do Minimalismo não chegava a incluir fatores psicológicos, sócio-políticos ou, de maneira geral, aspectos que fugissem do raio de ação da obra em sua dimensão física e presente.

Tal constatação revelava um componente idealista no Minimalismo. Talvez indesejado por estes artistas que haviam proposto inicialmente uma resposta a um tipo semelhante de fechamento conceitual promovido durante o modernismo. A restrição da experiência perceptiva ao contexto físico em torno às obras se relacionava, em minha opinião, a certo arraigamento a um tipo de compreensão que definia a arte como fenômeno puramente visual. Dentro deste universo dominado pelo olhar, os limites da obra se expandiram ao máximo, até onde alcançava a percepção. No caminho de abarcar todas as influências atuantes em uma determinada situação espacial, experienciada por um determinado indivíduo; o passo que ficou faltando, e que daria seqüência a esse movimento de inclusão, foi a aceitação de um tipo de contaminação cuja origem se coloca fora do contexto restrito pelos limites físicos do espaço. O público como sujeito histórico.



Procurando flexibilizar este ponto de rigidez do Minimalismo, muitos artistas começaram a trabalhar incorporando elementos que propositalmente extravasavam o contexto espacial e assumiam uma potência mais crítica das instituições artísticas. Artistas como Michael Asher, Marcel Broothaers, Daniel Buren Hans Haacke e Robert Morris conceberam um lugar definido não apenas nos termos físicos da relação fenomenológica do sujeito/observador no espaço; mas como uma estrutura cultural influenciada pelas instituições de arte: "Se o minimalismo devolveu ao espectador um corpo físico, as práticas de teor crítico-institucional insistiram no padrão social do espectador" (KWON, 1997).

Figura 57. Hans Haacke, *Die Freiheit wird jetzt einfach gesponsert – aus der Portokasse*, 1990.

Fonte: ARCHER, Michael. *Art since 1960*. London: Thames & Hudson, 2002, p.182.

A escultura *A liberdade agora vai simplesmente ser patrocinada – com a verba da caixinha*, proposta pelo artista alemão Hans Haacke em 1990 para a Potsdamerplatz no centro de Berlin; faz um comentário ácido a respeito da força avassaladora com que o capital privado

dominava o norte da Europa e da Alemanha em reconstrução após a queda do muro de Berlin. Haacke colocou um símbolo da Mercedes Benz no topo de uma das torres de observação que ainda restavam do sistema de vigilância de fronteira. Em um dos lados da torre ele fixou as palavras de Goethe "Kunst bleib Kunst" (arte permanece arte).

No caso de Haacke, o ambiente no qual o trabalho se instalava, funcionava como um elemento motivador para a percepção e o conhecimento do artista, que construía questionamentos e transmitia-os ao público por meio de um elemento escultórico agregado a esses espaços. O trabalho criava um engajamento com a dimensão histórica, política, e econômica do contexto, que podia ser um espaço institucional da arte ou um ambiente urbano.

A estratégia do alemão, assim como dos demais artistas citados por Kwon e listados no parágrafo anterior, era de problematizar a ligação do público com os espaços, em um nível de envolvimento que ia além das fronteiras delimitadas pela fenomenologia da percepção, muitas vezes priorizando as questões levantadas pela crítica política ou institucional, do que aquelas provenientes do contato do corpo com o espaço físico. A arquitetura das cidades, na visão de Haacke ou Buren, seria representativa de uma linguagem preparada e aplicada a partir de determinações históricas; e seria abordada pela arte com o mesmo tipo de conotação. O trabalho de arte representaria uma possibilidade de revelar ou discutir as instâncias do pensamento humano que interferem na realidade na qual as pessoas vivem. O espaço construído passa a ser analisado por seu conteúdo simbólico, muito mais do que por seus contornos físicos.

Meus professores em Yale incluíram Robert Morris e Donald Judd. Morris uma vez disse que as suas esculturas não seriam mais nem menos importantes que qualquer outro "elemento" da sala na qual estávamos. Mas eu lhe fiz a pergunta: se a sua escultura deve ser considerada não mais digna de atenção do que as portas, o piso, as janelas, e assim por diante... Então porque não dispensar o objeto de arte de uma vez por todas? Judd falou que uma forma que não fosse nem geométrica nem orgânica seria uma grande descoberta. Pareceu-me que tal forma não existisse no mundo material e pudesse apenas ser encontrada no campo mental. Quando deixei Yale eu estava tentando encontrar uma maneira de dispensar o objeto material, uma maneira de deixar a sala vazia. Eu mais tarde descobri que alguns artistas da minha geração estavam trabalhando em problemas similares. Em 1969 nos fomos reunidos na mostra Quando atitudes se tornam forma<sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup> Victor Burgin, The separateness of things. Artigo baseado em uma conversa do artista acontecida na Tate Modern Gallery em 15 de junho de 2004. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/tatepapers/05spring/burgin.htm>>. Acesso em: 10 fev. 2009. Trecho traduzido por Tiago Giora.

*My teachers at Yale had included Robert Morris and Donald Judd. Morris had said that he wanted his sculptures to be no more or less important than any other of the 'terms' in the room in which they were situated. But I had asked him the question: if his sculpture was to be considered no more worthy of attention than the doors, the floor, the windows, and so on... then why not dispense with the art object altogether? Judd had said that a form that was neither geometric nor organic would be a great discovery. It seemed to me that such a form did not exist in the material world but could only be found in the mental realm. By the time I left Yale I was trying to find a way of dispensing with the material object, a way of leaving the room empty. I later learned that some other artists of my generation were working on similar problems. In 1969 we were gathered together in the show When Attitudes Become Form, (...).*

Do anti-espço arquitetônico até as novas possibilidades de diálogo com os diversos lugares da arte, abertas na contemporaneidade, Kwon explica esse retorno como uma conexão mais íntima com o cotidiano das cidades em confronto com a auto-referência de algumas propostas de teor conceitual – a arte discutindo e criticando a si mesma. A contaminação dos meios e a multidisciplinaridade da arte contemporânea também serão discutidas neste momento em que começamos a traçar as diferenças entre o lugar e o tempo fenomenológicos do Minimalismo e o campo realmente ampliado, para além da vista e dos limites, desfocados pela arte contemporânea.

(...) se a crítica do confinamento cultural da arte via suas instituições foi a “grande questão”, um impulso dominante de práticas orientadas para o site hoje é a busca de um engajamento maior com o mundo externo e a vida cotidiana – uma crítica da cultura que inclui os espaços não especializados, instituições não especializadas e questões não especializadas em arte (em realidade borrando a divisão entre arte e não-arte), preocupada em integrar a arte mais diretamente no âmbito social<sup>73</sup>.

Desta maneira, o mais recente movimento de ampliação do campo da arte, incorporando esse engajamento com a cultura favorece o trabalho nos locais “públicos” fora dos confins tradicionais da arte em termos físicos e intelectuais. Com esses novos contextos acrescentados à experiência física do observador, o termo *site-specific* seria oportunamente seguido pela noção de *in-situ* que descreve não apenas a posição e os materiais, mas também os fatores históricos, políticos e sociais presentes em uma determinada situação espaço-temporal na qual a obra se insere.

Fechando um ciclo de análise histórica dos movimentos, retorno à comparação apresentada anteriormente, a qual posicionava a chave do estudo teórico da proposta *Fluorescentes* na fronteira entre os conceitos de *in-situ* e *site-specific*. Concluo a marcação dessa diferença citando as palavras de Jean-Marc Poinot:

Pode-se, a partir de Daniel Buren, considerar que a primeira característica de uma obra *in-situ* consiste em opacificar, e assim tornar visível, a circunstância em que ela é vista e não apenas seu lugar. (...) a noção de *site-specificity* caracteriza de maneira muito imperfeita as modalidades de referência, pois na maioria das vezes ela mantém a idéia de que a obra pertence ao lugar e não o contrario<sup>74</sup>.

<sup>73</sup> KWON, Miwon. Op. cit. p. 24.

<sup>74</sup> POINOT, Jean Marc. “L’in-situ et la circonstance de sa mise en vu [au] musée”. *Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne Centre Georges pompidou*, n.28, 1989. Apud JUNQUEIRA, Fernanda. In: Revista Gávea n.14. Rio de Janeiro: PUC. Setembro de 1996, p.571.

Retraçando as relações com o trabalho, e em face de todos os argumentos apresentados, penso em mais um elo de associação possível entre Fluorescentes e as idéias de Buren e Poinot relativas à rede de circunstâncias físicas e humanas na qual o trabalho penetra. Este trabalho, assim como *Puzzle*, *Escada* e *Ponto de fuga*, leva em conta os fluxos de pessoas e os usos habituais dos espaços, e usa essas informações até mesmo como diretrizes de projeto. Novamente, tanto nas intervenções urbanas quanto nos trabalhos internos, existe a preocupação em não criar um obstáculo aos deslocamentos e manter a percepção como uma possibilidade dinâmica de ter a atenção focada no trânsito entre trabalho e espaço, percebidos como elementos contínuos. As situações buscam criar um rebatimento do olhar de volta aos espaços percorridos, integrando-se na arquitetura de forma a sugerir uma concentração nos seus elementos construtivos ou nos aspectos de sua composição que coabitam o espaço de deslocamento dos pedestres ou dos visitantes da galeria, elementos estes que, sem a obra, seriam mais facilmente ignorados.

A partir das considerações sobre o "espaço minimalista", tão bem determinado em seus limites concretos, suas origens e reverberações teóricas; chego a questionar se seria possível estabelecer parâmetros tão definidos para as fronteiras conceituais de um novo "espaço contemporâneo". Este território que foi prolongado nas brechas do discurso fenomenológico e que abrange um número de variáveis capazes de reduzir a distância entre o pensamento artístico e a vida, independente das referências à linguagem ou aos conceitos da arte. Ocorre perguntar: de que maneira essa interação tão próxima entre a arte e o cotidiano contribui para a formação de um espaço comum? E quais são as características peculiares deste espaço?

Sem responder plenamente a essas questões, me proponho aqui a analisar as relações que estabeleço com o espaço nas etapas de projeto e de concretização das propostas. A situação espacial que procuro criar em meus trabalhos deseja conectar-se à memória e ao conhecimento dos indivíduos. São alterações nos lugares, projetadas especificamente para conversar com a arquitetura, os percursos e os olhares. Há relativamente pouco espaço para casualidade na concepção e concretização das propostas, a idéia de projeto, indispensável em meu processo de trabalho, contraria a organização "casual" das peças de Judd ou Stella:

A ordem não é subjacente, mas é simplesmente ordem, como a da continuidade (...) essa composição de "uma coisa depois da outra" tratava-se de uma estratégia para escapar à composição relacional que identificavam com a arte européia (...) era uma forma de furtrar-se a estabelecer relações<sup>75</sup>.

---

<sup>75</sup> JUDD, Donald. *Specific objects*. Citado por: KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p.292.

O planejamento que coordena a inserção dos volumes construídos dentro do conjunto arquitetônico é um procedimento que pressupõe uma tomada de decisões *a priori*. Esta antecipação da visão dos espaços acrescenta à experiência perceptiva um ingrediente de racionalidade ligada ao conhecimento da arquitetura. O mesmo tipo de racionalidade que as estratégias anti-compositivas empregadas pelos minimalistas queriam expulsar da escultura.

Além deste aspecto que descreve características importantes do processo de criação os trabalho e da sua instalação no espaço da galeria ou da cidade, eu gostaria de comentar o fato de que a "obra" – compreendida aqui como o elemento novo acrescentado a um determinado contexto – não é, nas minhas propostas, o ponto central da discussão. Estes elementos procuram funcionar como "gatilhos perceptivos" que levam o público a estender os questionamentos para fora da peça até o espaço a volta terminando por fundir a obra ao ambiente trabalhado. Essas peças tridimensionais são instaladas no espaço como forma de motivar um pensamento sobre este mesmo espaço. Elas não reivindicam uma qualidade visual destacada que pudesse criar algum tipo de moldura ou pedestal invisível, separando obra e espaço e criando um foco restrito para a visão. Antes disso, os elementos adicionados ao espaço tentam, através de modificações no espaço, conduzirem o olhar do público de volta a esse espaço.

Observamos no Minimalismo o retorno da arte ao contexto dos objetos cotidianos que acontece principalmente pela utilização de materiais industriais ou objetos encontrados no comércio, estranhos à tradição da arte produzida até então. No entanto, esta identificação com uma vida que acontece fora do circuito da arte não vincula os trabalhos, necessariamente, aos espaços nos quais esses se instalam. Nessas propostas o objeto de arte, frio e aparentemente vazio de carga expressiva, continua isolado entre as paredes da galeria; paredes que entram na proposta como um pano de fundo ativo, mas sempre um pano de fundo.

Entendo melhor esta diferença quando comparo os trabalhos de Carl Andre<sup>76</sup> e Gordon Matta-Clark. Nos dois trabalhos exibidos os artistas usam o piso da sala. A proposta de Andre atrai o olhar do observador ao piso pelo fato de se colocar sobre ele. Ao mesmo tempo em que observa e avalia as características visuais, a disposição e o arranjo das

---

<sup>76</sup> Carl Andre, 1935, escultor minimalista e poeta. Trabalhou como escritor, desenhista e também como condutor de trens. Influenciado artisticamente por Brancusi e Stella, produziu esculturas passando do entalhe ao uso de blocos simples de material. Trabalhou com esculturas de piso a partir de unidades industriais padrão tais como tijolos ou placas de metal em combinações aritméticas simples. Também experimentou com blocos espalhados e peças com canos torcidos, etc. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/servlet/ArtistWorks>>. Acesso em: 11 mar. 2009.

*American Minimal sculptor and poet. Wrote poetry and made drawings and some abstract sculptures in perspex and wood, with geometric forms. Influenced by Brancusi and by Stella, his close friend; made few sculptures, but these show move away from carving to works constructed out of simple blocks of material. Made floor sculptures out of standard industrial units such as bricks or metal plates in simple arithmetic combinations; also experimented with scattered blocks and pieces of bent pipe, etc. Lives in New York. Published in: Ronald Alley, Catalogue of the Tate Gallery's Collection of Modern Art other than Works by British Artists, Tate Gallery and Sotheby Parke-Bernet, London 1981, p.9*

lajotas, o visitante da galeria poderia investir-se de um nível de consciência maior do que o usual em relação ao ato de caminhar. Seus pés pisando um assoalho de madeira, evitando as lajotas metálicas... Qual seria a sensação de andar sobre elas? E que sensação tenho agora? Estabelece-se uma relação com o piso por meio da comparação entre esses dois elementos bem distinguíveis: obra e piso.



Figuras 58 e 59. Carl Andre, *Magnesium-zinc plain*, 1969

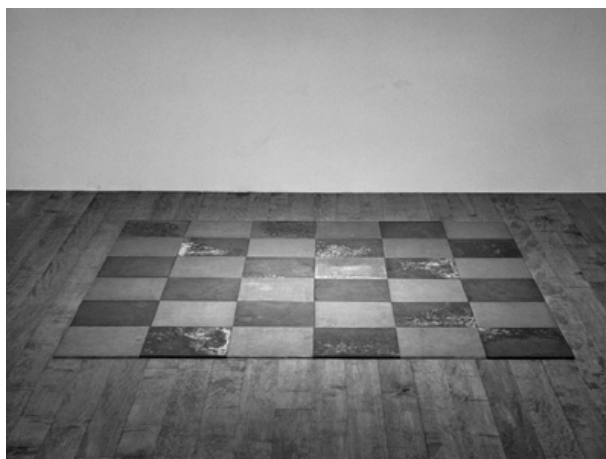
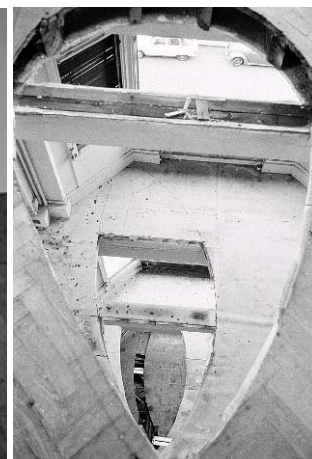


Figura 60. Gordon Matta-Clark, *Office Baroque*, 1977



Fonte: [www.architect.com](http://www.architect.com) - [www.mcasd.org](http://www.mcasd.org) - Gordon Matta-Clark, organizado por: Thomas Crow, Corinne Diserens (ed.), Judith Russi Kirshner, Christian Kravagna. Londres: Phaidon, 2003.

De outro modo, nos deparamos com uma intervenção de Matta-Clark, como *Office Baroque*, na qual o próprio piso é convertido em material de trabalho e foco da experiência perceptiva. O público não tem um elemento contrastante para guiar o olhar e o deslocamento. A arquitetura, de um coadjuvante competente, passa a ser protagonista da visão e dos deslocamentos. Sem separação entre obra e ambiente, a arte aqui é o próprio ambiente modificado pelo artista.

Buscando definir melhor o tipo de contexto trabalhado nas minhas propostas, recorro ao pensamento de Daniel Buren e sua visão ligada aos fatores sociais e históricos presentes nas situações espaciais dos lugares onde intervém. Em sua produção textual, Buren dá seqüência às considerações sobre a arte na cidade e expõe suas idéias a respeito do papel dos museus e galerias, sobre o lugar da arte na sociedade e as relações entre a intervenção e o contexto humano e espacial. Estes textos foram sendo produzidos paralelamente a uma série de intervenções urbanas nas quais o artista investiga o assunto à luz de sua definição de *in-situ* e a partir de suas próprias propostas assim como das obras de outros artistas. A instalação *Tilted Arc* de Richard Serra<sup>77</sup> constitui uma situação

<sup>77</sup> Richard Serra, escultor, desenhista e vídeo - maker americano. Nascido em São Francisco em 1939, estudou nas universidades da Califórnia e de Yale. Estabeleceu-se em Nova York onde conheceu Eva Hesse, Steve Reich, Judd, Nauman e outros. Trabalhou inicialmente com borracha, incluindo peças penduradas ou



exemplar e nos permite discutir essas questões sob os pontos de vista de mais de um dos autores trabalhados nesta pesquisa.



Figuras 61 e 62. Richard Serra, *Tilted arc*, 1981.  
Fonte: [www.eyecart.net/history/postmodern.htm](http://www.eyecart.net/history/postmodern.htm)

Como eu apontei, *Tilted Arc* foi concebido desde o início como uma escultura site-specific e não pretendia ser “site-adjusted” ou... “relocada”. Trabalhos site-specific lidam com componentes ambientais de certos lugares. A escala, tamanho e localização dos trabalhos site-specific são determinadas pela topografia do lugar, seja esse urbano ou paisagem ou arquitetônico. Os trabalhos tornam-se parte do lugar, reestruturam a organização do mesmo tanto conceitualmente como perceptualmente. Richard Serra, 1989.

No início da década de '80, Serra instalou na Federal Plaza em Nova York o seu *Tilted Arc* (Arco Inclinado), uma placa de aço curva de 3,6 metros de altura. O local era uma praça

---

emaranhados; a partir de 1969 passou a interessar-se primordialmente em cortar, apoiar ou empilhar placas de aço, madeira rústica, etc... Para criar estruturas, algumas muito grandes, suportadas apenas por seu próprio peso. Desde 1970-1, tem produzido varias peças em larga escala e peças "ambientais", assim como desenhos monumentais em carvão ou bastão de tinta. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/servlet/ArtistWorks>>. Acesso em: 13 abr. 2009.

*American sculptor, draughtsman and film-maker, born in San Francisco. Studied at the University of California (Berkeley and Santa Barbara) 1957-61 and at Yale University School of Art and Architecture, New Haven, 1961-4. Met Eva Hesse, Steve Reich, Judd, Nauman and others. Worked 1966-7 mainly with rubber, including hanging units like thick harness juxtaposed with a tangled network of neon lights. Began in 1969 to be primarily concerned with the cutting, propping or stacking of lead sheets, rough timber, etc., to create structures, some very large, supported only by their own weight; emphasis on the process of making and the character of the material. Since 1970-1 has made various large-scale exterior and landscape pieces, as well as monumental black drawings in charcoal or paintstick. Lives in New York. Published in: Ronald Alley, Catalogue of the Tate Gallery's Collection of Modern Art other than Works by British Artists, Tate Gallery and Sotheby Parke-Bernet, London 1981, p.679*

seca que definia um grande vazio de acesso aos prédios de escritórios vizinhos. O espaço é ainda hoje utilizado por trabalhadores do local ou pelos transeuntes que percorrem a praça traçando percursos contemplativos e lentos ou atalhando diagonalmente de uma calçada à outra do cruzamento. Uma fonte ladeada por uma mureta baixa permite aos frequentadores do local sentar-se para descansar ou almoçar ao ar livre, um costume dos nova-iorquinos. A obra de Serra partiu das marcações no piso para descrever um arco auto-sustentado posicionado entre a esquina e os prédios. O desenho no espaço jogava com as linhas da praça e criava uma inquietação fruto da sensação ambígua de pertencimento e alienação criada por sua forma: ela simultaneamente adaptava-se ao espaço, rimando sua curva com os desenhos do pavimento; e negava sua visualidade, restringindo as possibilidades de deslocamento e de olhar.

A obra foi retirada em 1989, depois de uma série de protestos de moradores e governo local e da recusa do artista em que ela fosse transportada para outro lugar.

O trabalho de Serra parece um exemplo claro da noção de *site-specificity*, proposta por Miwon Kwon e associada às propostas dos minimalistas: trabalhos obstinados com a presença, enraizados às leis da física. A materialidade do mundo justaposta ao volume concreto do trabalho e ao corpo do observador.

Em seu processo de trabalho, estaria Serra olhando a cidade como se ela fosse um mapa com referências estáticas? Um conjunto de informações visuais que podem ser utilizadas em jogos formais que alteram a percepção espacial? O espaço da cidade, assim como o da galeria, parece ser cuidadosamente considerado e faz parte do processo criativo do artista, mas os dados que ele leva consigo dizem respeito apenas às suas características formais - aparência, peso, matéria - deixando de lado as relações com os indivíduos que interagem diariamente nos lugares onde o artista trabalha.

Para Buren tal uso do espaço parecia muito restrito pois não levava em conta questões importantes a serem consideradas na equação das propostas. A história e o uso dos lugares, seus fluxos de pessoas, sua carga simbólica dentro de uma sociedade. O lugar no qual Buren trabalha e sobre o qual ele escreve, extrapola os limites físicos do lugar, funcionando muito mais como um reflexo da sociedade que o criou e que vive em contato com ele.

*Tilted arc* foi concebido especificamente para o local em questão, seguindo uma rotina de projeto que é comum para os trabalhos deste artista e que envolve medições, transporte de material e um complicado aparato técnico posto em prática em nome de um resultado formal esperado. Nem mesmo o grande impacto visual causado pela obra instalada na praça chega a ser uma novidade, ao interno de uma produção que inclui muitas obras monumentais em espaços públicos e privados. "O que é novo, em compensação, é a recusa

irrevogável de Serra em ceder aos pedidos de transferência da obra, fato que em muitos casos similares jamais pareceu lhe causar problemas muito sérios, nem uma posição intransigente e irreversível" (BUREN, *Textos e entrevistas escolhidos*).

Essa atitude prova que, pelo menos neste caso, ele não esgotou até o fim as exigências que uma obra *in-situ* requer de seus executores, uma vez que, tanto quanto o autor da encomenda, aparentemente não estudara os usos e costumes do lugar em questão. Sem essa negligência, teria notado que sua obra obrigaria os habituais freqüentadores do lugar a fazer um desvio, e que esse fato seria matéria de discussão<sup>78</sup>.

Na visão de Buren, um campo de ação tão rico em referências como uma praça comercial em meio a um grande centro urbano não poderia ser reduzido a uma situação espacial, desconsiderando os percursos e os usos do espaço em geral pelos seus freqüentadores. Sua posição sugere uma compreensão mais ampla da problemática envolvida pelo trabalho do artista. E suas obras se valem mais de imagens e códigos visuais para questionar justamente o funcionamento dessa interação entre arte e sociedade, numa dinâmica que se conecta mais fortemente à cultura do que à percepção, tratando antes de questionamentos do que de sensações. São diferenças fundamentais que refletem caminhos diversos tomados desde a formação desses artistas e a comparação de suas obras ou de seu entendimento acerca do espaço, só poderia mesmo ser feita segundo um único elemento comum: a cidade.

A identificação da obra de Serra com as estratégias Minimalistas e com a fenomenologia da percepção possivelmente nunca seria confrontada com noções voltadas a racionalidade e a história. Não fosse talvez o fato de que ela ter sido instalada diretamente em uma passagem de pedestres e relacionando-se com o espaço urbano. Esse terreno sem molduras, livre da mediação institucional da arte promovida pelos museus, galerias e afins; tem sido um dos ambientes preferenciais das correntes que visam tecer relações mais íntimas com a vida cotidiana. É o território por excelência da contaminação dos meios e, assim, torna-se difícil para muitos artistas e críticos tais como Buren, devolver ao objeto artístico, certa autonomia temporal e funcional já rejeitada pelas propostas contextuais.

Quando se instala no espaço público um obstáculo de aço que obrigatoriamente precisa ser contornado, corre-se o risco de levantar um obstáculo – este sim, público – muito mais difícil, senão impossível de contornar. Se, em contrapartida, Richard Serra tivesse realmente observado esse fenômeno e, mesmo com conhecimento de causa, decidido ignorá-lo, poderíamos dizer que essa peça, por mais inteligente que fosse, constituía também pura provocação, e toda provocação tem resposta<sup>79</sup>.

---

<sup>78</sup> BUREN, Daniel. *Textos e entrevistas escolhidos* [1967-2000]. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001, p.170.

<sup>79</sup> IBID, p. 171.

Da perspectiva de Serra a questão parece ser enfrentada de um ponto de vista bem mais formalista: os espaços são vistos como tabuleiros onde o artista atua livremente segundo sua vontade criativa. O peso do aço, o modo de sustentação das placas, o recorte no espaço e a presença maciça da gigante placa curvada são elementos importantes em muitos dos seus trabalhos urbanos e atuam em conjunto para construir uma visualidade muito potente que interage na paisagem de forma impactante. A própria escala da obra de Serra já sugere que a convivência com o público seria dificilmente neutra e pacífica. Parece realmente claro que o observador para ele é considerado enquanto um corpo que se move no espaço, matéria que interage e se distorce enquanto percorre a obra com olhos e pernas.

Assim enquanto a crítica de Buren parece justificar-se de acordo com os parâmetros hiper-contextuais da arte in-situ, o trabalho de Serra, vale-se da monumentalidade e da modelagem do espaço de trânsito para manter uma relação muito forte com o indivíduo. Em contato como obstáculo, ele é levado e reposicionar-se no momento espaço-temporal presente e desenvolve a consciência de sua existência dentro do universo imediato. “Quero ver como as pessoas se estruturam em relação ao espaço enquanto elas caminham. Elas se tornam o sujeito de sua própria experiência” (SERRA, 2008).

Pensando novamente no conjunto de meus trabalhos e no propósito estabelecido neste capítulo de estudar as semelhanças e diferenças conceituais destas propostas com relação a algumas correntes artísticas já amplamente discutidas. Parece-me importante enfatizar a ligação existente entre a visualidade dos trabalhos e a aparência fria e geométrica das obras minimalistas. No entanto, não posso considerar menos profunda a motivação crítica dessas propostas, que, desde o momento de projeto determina um foco de atenção nas questões do uso dos espaços. Numa época em que a arte tem grande liberdade para determinar seus “temas” não seria possível esperar que os panos de fundo se tornassem objeto de análise?

Considero que as questões aqui levantadas vão além do olhar formalista lançado sobre a arquitetura e os objetos. A desaceleração do ritmo de percepção, numa proposta artística que está intimamente ligada com a vida. A experimentação da concretude de um mundo que tende cada vez mais ao virtual: que tipo de impacto o espaço físico pode causar nas pessoas? Alterar o desenho das estruturas tangíveis da cidade como caminho para construir uma arquitetura menos funcional que se inclina para o campo da arte... Ou ainda trazer da arte uma visão atenta e crítica que coloca sob análise os espaços definidos pela ação do artista.

No próximo item deste capítulo tratarei da intervenção *De dentro*, e por isso começo aqui a questionar se estas relações e parentescos estabelecidos com as correntes da história da arte teriam a mesma relevância, ou se relacionariam da mesma maneira com um trabalho

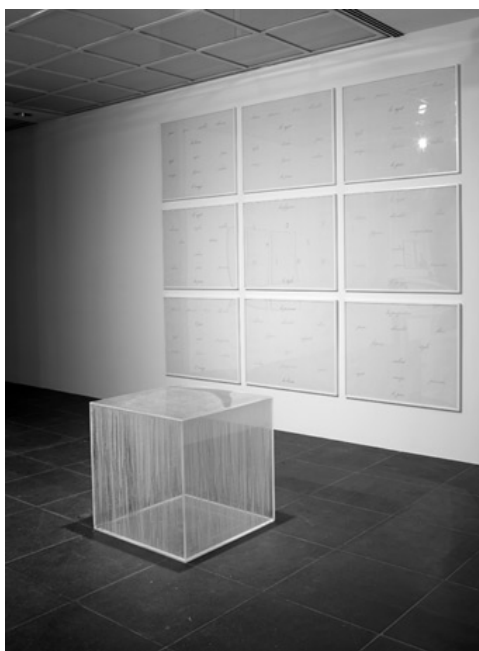
que ocupasse o espaço enclausurado de uma sala de exposição. Pois mesmo sabendo que os três trabalhos reunidos neste capítulo acontecem em espaços internos, cada uma das instituições que abrigam as mostras tem características diferentes das demais, e as próprias situações criadas pelos trabalhos contribuem para alterar sua relação com as galerias e o público.

Reverendo as relações criadas pela prática nestas duas propostas é possível destacar alguns elementos distintivos: Em *Ponto de fuga* o funil escuro da galeria apresentava um conjunto de fatores que deixavam transparecer a funcionalidade e fragmentos da história pregressa da sala da tremonha. O trabalho foi levado a relacionar-se com a produção dos outros artistas da mostra e com as determinações da curadoria. A tela buscava incorporar influências do espaço presente, concreto, percebido fenomenologicamente; com informações encontradas fora do contexto da experiência, mais relacionadas a uma análise racional das propostas e a uma conversa estabelecida com as diretrizes conceituais e institucionais que cercavam o contexto da exposição.

O espaço mais aberto, iluminado e multifuncional do Centro Cultural São Paulo diferia da Galeria Lunara não apenas pela grande amplitude das distâncias horizontais, ou pelos materiais mais claros que se repetiam ao longo das rampas e mezaninos. A configuração dos espaços e a organização mais espalhada dos trabalhos em mostra sugeriam uma comunicação mais acanhada entre eles, enquanto a transparência das estruturas convidava-me a interagir com a arquitetura de forma mais mimética, mais sutil do que o que acontecera na Lunara. No CCSP a abundância de luz e a clareza estrutural da arquitetura de influência modernista permitiam a individualização de detalhes construtivos que podiam representar, isoladamente ou em grupo, um ponto de partida para a minha intervenção.

Nos dois casos, assim como no trabalho que estudarei a seguir – *De dentro, 2007* – considero o aprendizado da experiência minimalista e a expansão de conceitos a partir deste ponto comum. A aparência das propostas incorpora a visualidade geométrica e anti-expressiva das peças minimalistas, mas sua origem vem de fatores mais intimamente ligados ao contexto expositivo, representado, neste caso, pelas galerias em questão. Prosseguindo na análise das correntes de pensamento artístico que envolvem, dão antecedentes e traçam possibilidades futuras para minhas ações no campo da escultura e das intervenções; volto a apoiar-me no pensamento de Miwon Kwon para adentrar nas influências pós-minimalistas. Essas novas vertentes enfocadas abandonam muito da identificação minimalista com o vocabulário arquitetônico de formas e procedimentos, para aproximar-se de uma compreensão mais crítica dos fatores políticos e institucionais envolvidos na produção das propostas:

Assim opera-se a transição do Minimalismo à Arte conceitual<sup>80</sup> a partir dos processos de desmaterialização do espaço teve a arquitetura dos museus e galerias como ponto de partida para as primeiras formas de abordagem crítico-institucional da arte, que procuravam expor o aparato burocrático no qual o artista estava preso e seu impacto sobre o “valor” da arte. O espaço físico – literal – que já não continha todos os aspectos da experiência e da relação público/obra, agora se esvaziara completamente, deixando de ser o elemento principal na concepção de um trabalho. Concomitantemente a esse movimento de desmaterialização, também uma desestetização do trabalho de arte começa a direcionar os artistas para propostas imateriais ou agressivamente anti-visuais.



Uma caixa selada de acrílico (perspex) contém uma pequena quantidade de água. Ao deixar entrar a luz, a temperatura do cubo aumenta e o vapor condensa nas paredes internas. Então ela escorre para baixo até ser coletada no fundo da caixa. O processo completo se repete infinitamente.

Figura 63. Hans Haacke, *Condensation Cube*, 1963.  
Fonte: [www.fkv.de/frontend/archiv](http://www.fkv.de/frontend/archiv)

Haacke usa um processo biológico para criar um trabalho que depende inteiramente do seu entorno particular – a luz e a temperatura da galeria influenciam diretamente o processo de condensação, posicionando trabalho e espectador em tempo e espaço real.

O exemplo de Hans Haacke mais uma vez entra aqui para demonstrar as possibilidades abertas pelo Minimalismo tomando caminhos em direções diferentes e partindo para abordagens mais inclusivas do espaço. *Condensation Cube* – mostrado na imagem diante

<sup>80</sup> Arte Conceitual - vanguarda surgiu na Europa e nos Estados Unidos no fim da década de 1960 e meados dos anos 1970, o conceito ou a atitude mental tem prioridade em relação à aparência da obra. O termo arte conceitual é usado pela primeira vez num texto de Henry Flynt, em 1961, entre as atividades do Grupo Fluxus. Nesse texto, o artista defende que os conceitos são a matéria da arte e por isso ela estaria vinculada à linguagem. O mais importante para a arte conceitual são as idéias, a execução da obra fica em segundo plano e tem pouca relevância. Além disso, caso o projeto venha a ser realizado, não há exigência de que a obra seja construída pelas mãos do artista. Ele pode muitas vezes delegar o trabalho físico a uma pessoa que tenha habilidade técnica específica. O que importa é a invenção da obra, o conceito, que é elaborado antes de sua materialização. Disponível em: < <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/>>. Acesso em: 21 mar. 2009.

da obra de Marcel Broothaers em exposição realizada no *Frankfurter Kunstverein* em 2007 – mantém uma relação forte e presente com o contexto da galeria, lidando com fatores de integração entre a obra e o espaço – luz, umidade, tempo. Mas faz isso se apoiando em dados muito menos formais, menos ligados a um espaço concreto do que a uma idéia de espaço imaterial impalpável e virtualmente invisível.

Analisadas as diferenças fundamentais entre o espaço fenomenológico, ao qual se vinculou o conceito de *site-specific*; o espaço *in-situ*, que me permito chamar de "espaço cultural" ou "contextual"; e aqueles inaugurados pelas propostas pós-minimalistas de cunho conceitual, político, ecológico, tecnológico, etc. Proponho-me a pensar naquilo que há de unificador entre estas concepções: a vontade de trabalhar com a realidade imediata do indivíduo em contato com a peça de arte me parece um elemento constante e de considerável importância para as diferentes vertentes estudadas. O que se acrescenta a esse contato direto são as camadas que constroem essa realidade pessoal que se chocará por fim, com a arte instalada no espaço. A diferença entre as abordagens reside em determinar quantas e quais camadas compõem a realidade física e mental de cada indivíduo com quem a obra quer trabalhar.

Não pretendo resumir em um parágrafo as diferenças conceituais das noções de espaço ao longo de quatro décadas de produção artística, nem tampouco, neste momento, penetrar mais profundamente nesta investigação teórica. Coloco essas idéias com o intuito de introduzir uma dessas camadas que, em minha opinião, se agrega à experiência perceptiva de forma determinante e que será estudada no próximo capítulo a partir da análise do trabalho *De dentro*, realizado no Torreão, na cidade de Porto Alegre. A camada em questão é a memória. Que relevo assume a memória na percepção do espaço presente? Como o trabalho de arte dialoga com as referências do passado que atuam no mesmo espaço do artista e do público?

### 2.3. **DE DENTRO:** ESPAÇO EXPOSITIVO E ESPAÇO DA MEMÓRIA, DISCUTIDOS A PARTIR DA ANÁLISE DA INTERVENÇÃO REALIZADA NO TORREÃO EM JULHO DE 2007

Inaugurado em 1993 pelos artistas Jailton Moreira e Elida Tessler, o Torreão se propõe como um espaço de produção e discussão sobre arte contemporânea. "A troca de experiência entre os dois artistas e o desenvolvimento de diálogos permanentes em torno de temas vinculados à arte contemporânea seria o eixo fundamental e a mola responsável pelo movimento constante nos intercruzamentos de todas as propostas".

No segundo pavimento do casarão neoclássico situado na esquina da Rua Santa Teresinha com a Avenida Venâncio Aires, em Porto Alegre, alunos de formação e faixas etárias bastante diversas são orientados em sua produção. Os cursos se completam com apresentações de vídeos, proposição de leituras e debates que estimulam a produção intelectual dos frequentadores e criam um canal de contato com trabalhos e idéias em discussão no contexto da arte contemporânea. A seguir, o artista e professor Jailton Moreira depõe da dificuldade em definir as particularidades deste espaço de experiência artística, em passagem retirada de artigo publicado na revista Porto Arte:

O Torreão é um lugar que busca o cruzamento entre produção e pensamento sobre arte contemporânea em Porto Alegre". É uma resposta que servirá para que o interlocutor realmente mostre, numa segunda pergunta, o tamanho de sua curiosidade. Se a conversa perdura com outras indagações, exibimos a parte mais visível do Torreão que são as intervenções feitas por diversos artistas para o espaço da torre. Porém, isto não revela que existe um outro Torreão. A experiência de ensino construída neste espaço, que na verdade é responsável direta pela sua criação e manutenção, é um pouco mais difícil de explicar, ficando reservada quase exclusivamente aqueles que participam dela<sup>81</sup>.

Acima do piso, no qual se encontram as salas de aula, de trabalho, ateliers e biblioteca; está uma pequena torre quadrada que marca a esquina. Esta estrutura arquitetônica se sobressai do conjunto da edificação e constitui o elemento mais característico deste casarão. Internamente a torre é organizada como uma espécie de galeria, onde artistas convidados expõem trabalhos e realizam intervenções. Os artistas selecionados mantêm suas propostas na torre pelo período aproximado de um mês, e, na maioria das vezes estabelecem um contato aproximado com a rotina das orientações e dos cursos durante o período em que planejam, executam e instalam seus trabalhos.

---

<sup>81</sup> Porto Arte 23. O Torreão como experiência de educação, Jailton Moreira. Porto Alegre: Instituto de Artes da UFRGS, 1990, p.110.



A sala da torre mede aproximadamente quatro por quatro metros, com um pé direito de quatro metros e sessenta. Cada uma das quatro paredes rebocadas e pintadas de branco dá espaço a três janelas, essas são esguias, com as vergas em arco e as esquadrias pintadas com uma espessa tinta esmalte de cor creme. A escada que dá acesso à sala é muito íngreme e estreita, cercada por um guarda-corpo de madeira pintada no mesmo PVA branco das paredes. Dois resíduos de piso sobrevivem na área do rasgo da escada, um deles configura um pequeno patamar de chegada, e o outro, na extremidade oposta abriga uma pia de banheiro também pintada em PVA branco. Finalmente, do forro branco pende um fio elétrico com uma lâmpada.

Convivo com esse espaço desde a sua inauguração quinze anos atrás. Neste período, freqüentei os cursos, trabalhei nos ateliers e presenciei a maioria das intervenções artísticas realizadas na torre. Pude testemunhar uma grande quantidade propostas sendo executadas naquele mesmo e familiar espaço. Desde imagens e objetos acrescentados à sala, até várias pequenas alterações na arquitetura da sala que, depois de passada a exposição sempre retornava à configuração original.

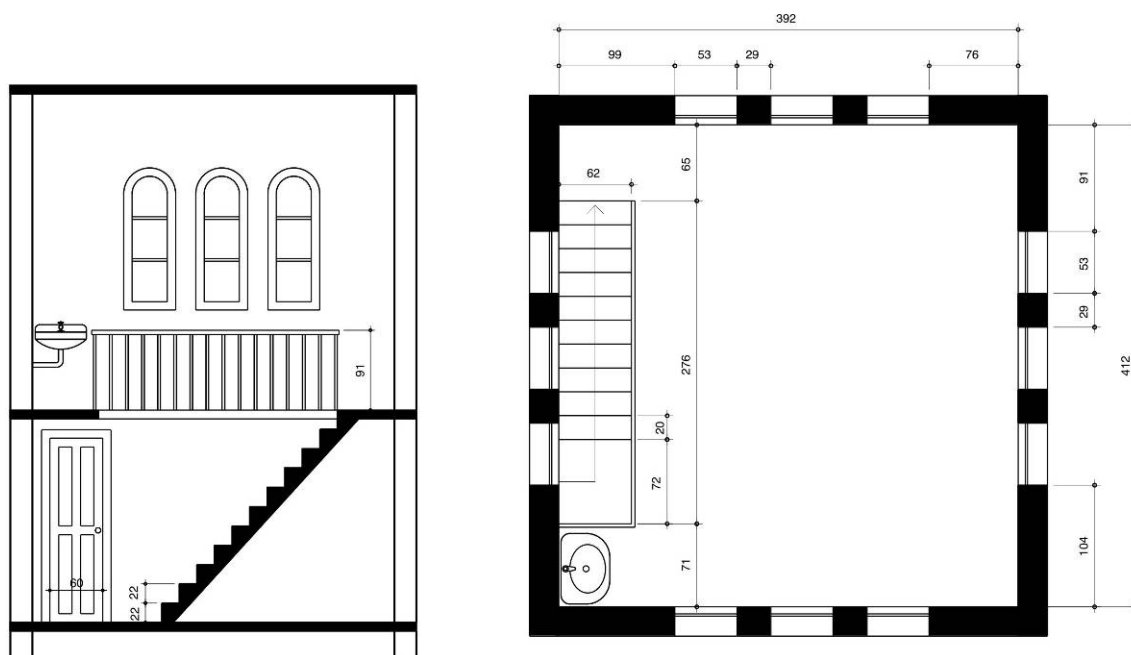


Figura 64. **Torreão**, corte transversal e planta baixa.  
Fonte: banco de dados do Torreão.

No ano de 2007 recebi o convite para expor na torre. Algo muda quando se invertem os papéis e da posição de observador passo a ver o espaço com a intenção de intervir artisticamente nele. O olhar descompromissado do visitante ganha uma agudeza investigativa, a atenção focada de quem espera tirar alguma conclusão sobre o que fazer ali. Se por um lado meu convívio no Torreão me fizera pensar várias vezes sobre a Torre e

as obras nela exibidas, era a primeira vez que eu tentava organizar essas idéias em possibilidades concretas de trabalho.

Em uma sala de galeria o foco das atenções é geralmente voltado para o objeto exposto. O ambiente é um envoltório da obra. Mesmo em propostas *site-specific* a separação entre obra e lugar quase sempre pode ser feita. O que acontece quando o conceito e o olhar se expandem? No aposento em questão, cerca de oitenta intervenções diferentes ao longo de quinze anos reuniram uma boa fatia do público da arte residente ou de passagem por esta cidade. Este ambiente de trânsito parece convidar a estabelecer relações sempre outras, partindo do mesmo espaço.

A hipótese que procurei levantar foi a de que o contato repetido com um lugar, que tem funcionado como recipiente de muitas propostas artísticas, emprestando ou amortecendo seus elementos formais tais como arquitetura, materiais, dimensões e cores em função de objetos ou ações que assumem um papel de protagonista em relação à atenção e ao envolvimento dos espectadores; tende a levar esse espaço a um apagamento formal, aproximando-se à neutralidade do Cubo Branco.

Se o lugar ideal da Arte Moderna não constitui obstáculo à apreciação exclusiva da obra, isolada do mundo, contemplada sozinha em suas relações internas aqui outra questão se produz: Não quero dizer que o espaço expositivo da sala da torre seja ou pretenda ser tal lugar. Antes disso, considero a alternativa de que um quadro complexo de fatores como o tempo; as repetidas situações nas quais o foco de atenção é desviado do lugar (entendido como forma e matéria); e o caráter generalizado de dormência do público em relação aos aspectos formais de um mundo organizado segundo o paradigma da função; contribuem cumulativamente para a obliteração das características materiais e das formas da sala.

O visitante que chega da rua, passa pelas salas e sobe a escadaria estreita que leva até a torre. Entra nesse caminho de mão única com uma idéia certa do tipo de coisa que espera encontrar: na sala da torre há uma intervenção artística. Quem chega lá em cima procura imediatamente identificar a arte; identificar o ponto para onde deveria olhar. A definição deste ponto focal resulta muitas vezes de uma operação de subtração: os elementos conhecidos que compõem uma sala comum – janelas, piso, forro, paredes, corrimão... Identificados como "não-arte" são afastados do foco de atenção, que procura pela arte como uma surpresa sensorial. O objeto de arte contemporânea em sua multiplicidade de meios e formas possíveis acaba sendo mais facilmente identificado por meio da negação daquilo que é conhecido.

No Torreão tal perspectiva é exacerbada pelo fato de que grande parte do público das exposições é constituída por freqüentadores assíduos do espaço ou por pessoas envolvidas com as artes e já bastante familiarizadas com o limitado número de espaços de

arte existentes em Porto Alegre. Desta maneira constitui-se uma separação ainda mais marcada entre aquilo que o visitante já sabe que irá encontrar na torre – o espaço familiar da pequena sala, cercada de janelas em arco - e aquilo que, pela sua forma, sua estranheza, ou por não pertencer ao contexto local conhecido, é identificado e analisado com olhar crítico da arte. Um olhar que carrega questionamentos históricos, estéticos e conceituais, e que insere o objeto observado dentro de um conjunto amplo de significados.

Minha intervenção na torre buscou alterar a percepção mais corriqueira do espaço, segundo a qual o contato do indivíduo com o ambiente seria muito rápido e guiado pela funcionalidade; para aludir a outras imagens, ligadas à observação atenta e à memória dos indivíduos em relação ao lugar específico onde se encontram.

(...) a imagem aparece como uma espécie de sintoma, efeito de suspensão daquilo que se coloca entre o objeto avistado e aquele que vê. (...) no encontro do olhante e do olhado encontra-se outra dialética do tempo: de um tempo passado – a memória – e o tempo futuro – de algo que virá a ser – surgindo um presente emergente<sup>82</sup>.

As idéias de Didi-Huberman me levam à reflexão de que internamente à experiência presente está sempre contido o passado de cada indivíduo, modificando as representações pessoais do agora e construindo realidades subjetivas. Este pensamento encaixava-se muito bem ao tipo de experiência que a torre provocava em mim. Aquele era um lugar para o qual eu nunca conseguiria olhar sem ter minha percepção afetada pelo conhecimento e pelas situações vivenciadas ali ao longo dos anos de convívio.

Em meu processo habitual de observar os espaços a trabalhar eu não podia ter neutralidade quando cada pedaço da sala desenhava uma linha de associações e parentescos traçada através do tempo e dos registros que ficaram na minha memória: o piso, do quadrado encerado de Mauro Fuke e das *Esferas terrestres* do barro colorido de Nick Rands; as paredes carimbadas de Maria Lucia Cattani ou desenhadas na grade ortogonal de grafite feita por Gisela Waetge; as mesmas linhas riscadas que me remetem ao trabalho de Edith Derdyk, *Rasuras* pretas que rabiscavam o interior da sala de uma janela à outra, saído pra fora da mesma maneira que o prisma azul que Dudi Maia Rosa havia produzido cinco anos antes. A calma vazia de Antoni Muntadas, contrastando com a agitação do tráfego que entrava pelas janelas abertas e se materializava nas paredes do *Venâncio boogie-woogie* de Jailton Moreira; nesse trânsito entre o espaço interno e externo da sala que conduzia serpenteando escada acima ou escada abaixo como o "cilindro-serpente" de madeira, construído por Eduardo Frota ou a garatuja de ripas e caibros

---

<sup>82</sup> R. M. Cherem, *Evidências reveladoras, configurações fulgurantes. Questões sobre a leitura das imagens através da herança waburguiana*. In: Makowiecky, Sandra; Oliveira, Sandra Ramalho. (Org.). *Ensaio em Torno da Arte*. 1 ed. Chapecó: Argos, 2008, p. 2.

proposta pelo alemão Matthaus Thoma. Do público que andava pé ante pé, com cuidado para não fazer desmoronar o castelo de cartas que Glaucis de Moraes construía obsessivamente, o mesmo público que trepava de galho em galho nos andaimes com que Lucas Levitan povoou a torre, do piso até o forro.

As referências se multiplicam assim que começo a buscar recordações de momentos passados não apenas na torre, mas também, de maneira muito forte, nas salas de aula, onde vivi grande parte das experiências que constituem a minha formação de artista.

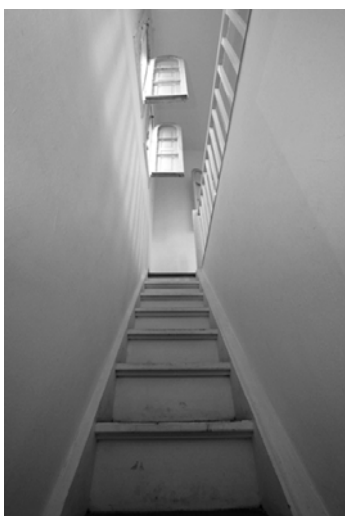


Figura 65. Torreão, escadaria.



Figura 66. Torreão, janelas da torre.

Fonte: <http://www.artewebbrasil.com.br/torreao/torreao geral.htm>.

Desta maneira, meu projeto de trabalho para o Torreão deveria ser fundado não apenas na arquitetura e na experiência perceptiva do público, mas também nas relações que o espaço da torre estabelecia com os dados e sensações fornecidas pela memória. Um conjunto de informações que podem variar imensamente, mas que se fazem presentes, influenciando a percepção espacial de cada indivíduo, parte do público da exposição, assim como a minha, na posição de artista.

Com tais idéias em mente, minha primeira intenção foi a de apagar totalmente os elementos concretos que fazem da torre do Torreão um lugar "especial". Apagar detalhes, tudo de específico que a arquitetura e o uso do espaço oferecem ao observador como referências de época, estilo construtivo ou mesmo como memória de experiências vividas ali. A idéia era recobrir as paredes com uma espessa camada de reboco que ocultaria as esquadrias, os rodapés, a pia... Completando materialmente um processo de neutralização do espaço específico da torre. A sala se transformaria em uma moldura tridimensional da obra - nosso conhecido Cubo Branco. Processo este que, em maior ou menor nível, acredito já acontecer naturalmente de maneira menos explícita.

O apagamento concreto da torre espelharia aquele outro apagamento que mencionei anteriormente, fruto da rotina e do foco restrito no objeto de arte. Um foco que coloca o espaço em torno à obra em uma camada perceptiva inferior, relegando a ele um papel de pano de fundo da obra. A arquitetura, as pessoas e a história são elementos que situam uma edificação no tempo e no espaço. Minha pergunta era: quando estes fatores são colocados em segundo plano, desfocados ou apagados em favor de uma visão centrada no elemento novo acrescentado ao ambiente, não estaria este espaço se aproximando da neutralidade idealista do Cubo Branco? E, em caso afirmativo, como realizar um trabalho que devolvesse o olhar ao espaço, tencionando sua estrutura material e envolvendo a experiência física e a memória?

Amadurecendo essa idéia decidi restringir os apagamentos a dois cantos da sala. Isto daria ao público pistas a respeito do pedaço apagado, preservando fragmentos intocados pela intervenção. Além disso, esse novo procedimento buscava criar uma idéia de processo inconcluso, mantendo características de arbitrariedade na escolha dos lugares modificados e de uma possível continuidade desse processo sem definição de uma ordem racional identificável. Arbitrariedade e descontinuidade são características que imitam o funcionamento da nossa memória, da mesma maneira que os fragmentos apagados pelo gesso podem ser vistos como uma referência ao esquecimento.

O espaço que funciona no topo de um velho casarão amarelo, na esquina da Santa Terezinha com Venâncio Aires, em Porto Alegre, misto de ateliê, escola, centro de debate, produção e exibição de arte contemporânea, já passou por um bocado de situações distintas. A empreitada ali, bastante conhecida, é a seguinte: convida-se um artista a fazer uma intervenção que, de alguma forma, dialogue com o próprio lugar. Trata-se de uma pequena torre de observação, com acesso por uma escada estreita, três janelas em cada face e uma pequeníssima pia em um canto. Esse espaço já teve o teto rebaixado, já teve o chão arrancado, as paredes carimbadas, riscadas, costuradas, perfuradas, preenchidas com bexiguinhas d'água. Ao longo de quase 15 anos, a sala já foi tomada por fotografias, pinturas e até por uma densa fumaça. Tiago Giora (...) concebeu um trabalho que procura evocar ao mesmo tempo todas essas experiências e nenhuma delas<sup>83</sup>.

O texto do Jornalista Eduardo Veras enfatiza essa característica do trabalho de olhar para trás, para as intervenções construídas e desmontadas ao longo do período de funcionamento deste espaço. O título da matéria, "o Torreão está se apagando", dava conta dos planos brancos que cobriam paredes e janelas falando de um apagamento que não era apenas físico, mas que chamava à baila o passado da sala, com as alterações sofridas durante os anos pelos elementos de uma arquitetura que, no final das contas, sobrevive pouco alterada à tantos cambiamentos planejados.

---

<sup>83</sup> VERAS, Eduardo. O Torreão está se apagando. Zero Hora, Porto Alegre 11 de agosto de 2007. Caderno de Cultura, p.10.

Houve ainda uma razão pragmática para a escolha dos dois cantos: geometricamente a colocação de três planos ou mais em condição de intersecionar-se configuraria já um segundo volume. Minha intenção desde o início foi tratar do espaço da torre em si, nunca desejei construir um novo lugar, mas sim, por meio de intervenções na própria sala, questionar as circunstâncias que alteram a percepção dos lugares e especificamente deste lugar na sua dimensão física e humana.

Na construção do trabalho foram utilizadas chapas de gesso cartonado fixadas sobre uma estrutura de metal e os arremates foram executados com gesso em pasta. A área definida pelas diagonais cobria de um lado uma janela inteira, seccionando outra pela metade; a segunda diagonal cortava dois terços da pia e mais uma fração de janela. A linha vertical formada pelo encontro das paredes de gesso com o interior da torre traçava um contorno sutil desde o rodapé até as janelas. Como um laser, a aresta côncava do encontro dos planos de gesso evidenciava as pequenas distancias das alturas e espessuras de cada detalhe da arquitetura da sala.

A escolha do restante dos materiais seguiu um critério simples: a cada elemento correspondia um material ou cor. Na medida em que tanto a pia de louça como o guarda-corpo de madeira eram pintados com a mesma tinta PVA branca das paredes e forro de alvenaria, decidi eliminar isso que identifiquei como uma máscara branca homogeneizante. A pia foi lixada mostrando seu aspecto frio e lustroso de louça branca, o guarda-corpo foi pintado no mesmo esmalte cor de creme que já recobria os outros elementos de madeira – esquadrias.

Quanto aos planos adicionados ao espaço a escolha do gesso pintado de branco foi simples, mas abarcou uma importante carga de significado.

O branco tem valor simbólico ligado à idéia de ausência e de vazio. Somado a isso as paredes já brancas da sala me impulsionavam a criar uma continuidade. A transição delicada entre a parede real e a superfície que cortava o espaço era uma diretriz importante, tal passagem não poderia ser evidente, o contraste entre a peça acrescentada e o ambiente criaria uma atenção exagerada para o objeto e para longe do espaço da sala.

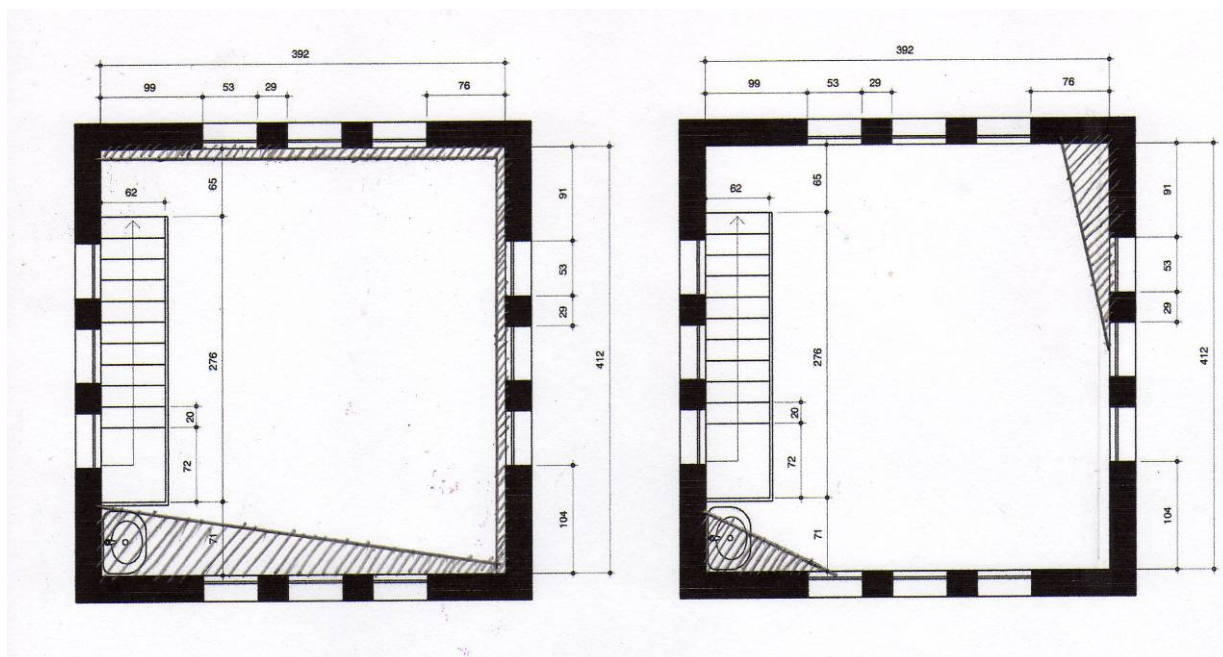


Figura 67. Torreão, primeiro projeto — apagamento completo  
Fonte: banco de dados do Torreão.

Figura 68. Torreão, projeto executado — corte e apagamento de dois cantos

A intervenção criava uma sensação de movimento ou de torção do espaço. A atenção era puxada para as superfícies das paredes, do forro e do piso cortados pelas diagonais. Os ângulos sutis de tangencia das paredes não quebravam totalmente a sensação de ortogonalidade do espaço e as paredes - planas como imagens - eram tencionadas na dimensão mais material de seus detalhes construtivos. O visitante transitava em círculos e corria os olhos de cima para baixo, seguindo as linhas de corte ou de apagamento das paredes. A atenção àquilo que de novo havia sido feito na sala contaminava as superfícies intactas, sugerindo uma observação calma e detalhada do piso, rodapés, esquadrias, vidros, pia, corrimão...

Como procedimento o corte executado na sala entra em diálogo com os trabalhos de Gordon Matta-Clark e Rachel Whiteread, analisados no primeiro capítulo. Este expediente com origem no desenho arquitetônico tem a função de revelar a estrutura e os detalhes construtivos de uma edificação, escondidos sob a pele de reboco e tinta. De certa forma pode parecer contraditório que os cortes diagonais nos cantos da torre acabem escondendo a arquitetura. A revelação aqui acontece não por meio da exposição do interior de uma estrutura, mas sim de sua modificação. A sala como recipiente - conhecido, funcional e criticamente inerte - ganha o status de elemento novo, de foco principal do olhar. Os detalhes construtivos saltam aos olhos do público a partir do momento em que suas formas passam a definir grande parte dos contornos gerais da intervenção. De modo semelhante ao que acontece na proposta *Conical Intersect* de Matta-Clark (fig. 10), uma ferramenta de desenho aplicada em uma situação tridimensional acaba enfatizando a materialidade e a presença das formas construídas do espaço.



Figura 69. **De dentro**, 2007.  
Fonte: material de documentação do artista



Em relação ao público do trabalho, considero que um importante aspecto a ser analisado diz respeito ao comportamento habitual do público de arte e aquele das pessoas no decorrer de suas vidas. Esses questionamentos são recorrentes em minha produção e se ligam principalmente ao que foi discutido nos capítulos dedicados aos trabalhos *Escada* e *Ponto de fuga*. A dormência dos sentidos vista como um fenômeno amplo e, em princípio, independente de fatores geográficos ou sociais oferece aqui um novo ponto de discussão. Quando começo a pensar nas relações do trabalho com a memória, abre-se um nicho que diferencia a relação desta proposta com um "público íntimo" do Torreão e aqueles que nunca ou poucas vezes freqüentaram o local.

Duas ações mínimas alteraram a volumetria do espaço tridimensional e os desenhos nas faces bidimensionais. O foco de atenção se bifurca entre a sensação do espaço alcançada com o corpo presente e perambulante dos espectadores e seu olhar mais estreito que capta o detalhe e as novas silhuetas formadas nas paredes pela interseção dos planos de gesso. O apagamento de fragmentos de parede, janelas, rodapé e da pia, traz ao espectador a consciência de sua desatenção. Expressões como: "nunca tinha notado que essa janela era assim". Ou: "não eram três janelas ao invés de duas nessa parede ali?" além de muita gente para as quais algumas modificações importantes do espaço passaram despercebidas. Tais percepções motivaram o aprofundamento de meus estudos sobre a neutralização do espaço expositivo.

No texto *O tempo presente no espaço*, apresentado no livro *Escritos de artistas*, de Gloria Ferreira e Cecília Cotrim<sup>84</sup>, o artista Robert Morris<sup>85</sup> estuda as relações da percepção com a memória, as imagens e os objetos. O ser dividido entre aquele que percebe com os sentidos e aquele que recorre às imagens da memória e da consciência. Segundo Morris a memória trabalha como um catálogo de imagens editadas, construídas a partir dos objetos observados. Desde o primeiro confronto com um "objeto novo", a pessoa arquiva em sua mente uma imagem de referência, que será acionada a cada novo contato. Este mecanismo estaria intimamente conectado à construção da linguagem e aos processos de cognição.

---

<sup>84</sup> FERREIRA, Glória; COTRIN, Cecília. *Escritos de artistas*, anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2006, p. 401.

<sup>85</sup> Robert Morris, 1931 – escultor americano estudou engenharia e, posteriormente, artes visuais. Iniciou produzindo pequenos relevos em chumbo e trabalhos em técnica mista mostrando preocupação com o processo e a informação, seguidos por esculturas abstratas e geométricas em madeira compensada pintada e, mais tarde, em fibra de vidro, metal ou feltro. Associado à arte Minimalista, publicou uma série de artigos sobre escultura na revista *Artforum* em 1966. Em 1968 começou a produzir "anti-forma" ou trabalhos processuais.

*American sculptor, Studied engineering and art at Kansas City Art Institute 1948-50, the California School of Fine Arts. His early sculptures were mainly neo-Dada, small-scale lead reliefs and mixed media works concerned with process, information and paradox, followed by completely abstract, geometric Minimal sculptures in painted plywood and later in fibreglass or metal. Published a series of articles on sculpture in Artforum from 1966. Published in: Ronald Alley, Catalogue of the Tate Gallery's Collection of Modern Art other than Works by British Artists, Tate Gallery and Sotheby Parke-Bernet, London 1981, p.543*

Como integrante da corrente minimalista, o artista chega a tais constatações com o intuito de delimitar as fronteiras da experiência perceptiva, bastante cara às propostas influenciadas pelo pensamento fenomenológico. O território da experiência seria, na avaliação de Morris, contrario e complementar à cognição. Em sintonia com tais pensamentos, me pergunto: qual seria o papel da memória nas experiências presentes?

Parece haver uma distinção entre a experiência interativa em tempo real e todos os outros tipos de experiência. O "eu" é aquela parte do *self* no ponto da seta do tempo que é apresentado ao *self* consciente. O "mim" é aquela "imagem" reconstituída do *self* formada de quaisquer partes – linguagem, imagens, juízos, etc. – que nunca podem coexistir com a experiência imediata, mas a acompanham em partículas e pedaços<sup>86</sup>.

Acredito que essas questões se encaixem a análise da proposta *De dentro* em dois pontos importantes: o primeiro se refere à já comentada mudança de status ocorrida em virtude da modificação na arquitetura da sala. Ao primeiro olhar a janela cortada de branco foge às classificações corriqueiras – como objeto janela – e pede um olhar mais aproximado. Mesmo que uma boa porção da esquadria se mantenha visível, o objeto janela, seccionado pela parede de gesso, pode ser experienciado como forma e matéria. Desta maneira penso que a intervenção pode possibilitar que um espaço extremamente visitado, observado, digerido, editado e gravado na memória possa deixar de ser uma imagem racional e passar a habitar o território da experiência sensorial e da investigação crítica. Naturalmente isto se soma à unificação entre o espaço e obra, que retira a sala de sua posição passiva de pano de fundo pra trazê-la ao centro da proposta.

O espaço real não é experimentado a não ser no tempo real. (...) A linguagem, a memória, a reflexão e a fantasia podem ou não acompanhar a experiência<sup>87</sup>.

O segundo aspecto seria uma espécie de ativação da memória no presente, ocorrida em vista do apagamento de alguns elementos do espaço. Proponho que, no momento em que a configuração presente da sala não corresponde com as imagens arquivadas na memória, essas imagens são trazidas de volta à tona e confrontadas com a nova realidade. Este movimento de recapitulação e confrontação visa conectar a situação experienciada na torre, ali e então, com a vivência do visitante neste espaço. Uma vivência que, dia-a-dia acrescenta novas informações que podem se acumular no momento da interface com o espaço. A experiência de ocupar um lugar combina componentes perceptivos – de apreensão de informações visuais e sensações – e elementos racionais – fundados em experiências passadas e no conhecimento adquirido – é uma combinação de fatores cujo conteúdo e proporção não podem ser determinados objetivamente. "a presença do passado em um presente que o supera mas ainda o reivindica" (AUGE Marc. *Non-places, introduction to an anthropology of supermodernity*. P.75).

<sup>86</sup> FERREIRA, Glória; COTRIN, Cecília. Op.cit. p. 404.

<sup>87</sup> IBID, p.404.



Figuras 70 e 71. **De dentro**, 2007. Detalhes do corte

Figura 72. **De dentro**, 2007  
Fonte: material de documentação do artista



Este tipo de relação mais profunda com diferentes camadas temporais e com uma percepção que ultrapassa o limite da experiência presente, relacionando-se com o observador-habitante do espaço em um nível mais pessoal, além de introduzir novos caminhos ao trabalho, fala especificamente da minha própria relação com o Torreão – enquanto estrutura física e humana – e com o espaço da torre. Foi uma situação em que as lembranças e as ligações emocionais com um lugar superavam as impressões físicas colhidas na experiência direta. Esta ampliação do horizonte conceitual, em *De dentro*, se estende por um caminho mais conectado à minha própria reação com o espaço do que a questões mais gerais da história ou do funcionamento deste.

Das intervenções que acompanhei durante meus anos de estudo no Torreão três em particular tem relação com esta pesquisa e tiveram influência na minha proposta de trabalho para a torre:

Figura 74. Rolf Wicker, *Rooms in residence*, 2001

Fonte: <http://www.artewebbrasil.com.br/torreao/torreao geral.htm>



Figura 73. Tula Anagnostopoulos, *Small size*, 1998.

Fonte: <http://www.artewebbrasil.com.br/torreao/torreao geral.htm>.

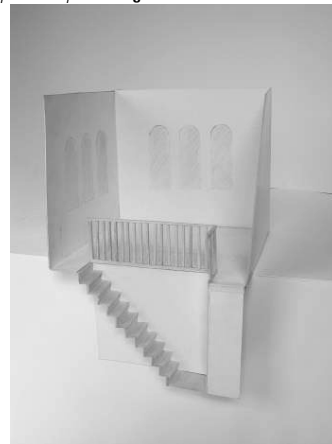


Figura 75. Rommulo Conceição, *Número 5*, 2003. Fonte: fotografia cedida pelo artista.

Tula Anagnostopoulos rebaixou o forro da sala até que este coincidissem exatamente com a sua altura de 1,58m. Os visitantes da exposição que superassem esta altura eram obrigados a curvar o corpo adaptando-se a essa alteração, e, por extensão adaptando-se à estatura da artista. Por um lado era como se a artista convidasse o público a compartilhar seu ponto de vista.

Rolf Wicker tomou como ponto de partida as plantas baixas de quartos que lhe tinham servido de residência ao longo de anos de viagens. As paredes, portas e janelas, construídas em Eucatex, compunham uma sobreposição de espaços que faziam parte da memória do artista. Na sala do Torreão os espaços representados do passado se comprimiam em um ambiente que nunca existira, mas que representava a soma de várias realidades, sendo uma delas o ambiente concreto da torre.

A intervenção de Rolf no Torreão tem algo de particular. Veda quase que completamente o piso e as paredes da sala, mas ao mesmo tempo incorpora o local como parte do trabalho. Não existe negação, mas sim exaltação deste lugar, que já não é um, mas muitos<sup>88</sup>.

Rommulo Conceição criou uma réplica da estreita escada de acesso à torre, com degraus, corrimão e piso fabricados em madeira seguindo exatamente as características do espaço original. O visitante que subia ao terceiro andar, com a intenção de encontrar um trabalho de arte, deparava-se com a mesma escada que vira antes de subir os degraus. O trabalho provocava uma sensação de desorientação, de *Déjà vu* espaço-temporal, a impressão de estar em um sistema contínuo, sem início nem final.

As três intervenções têm em comum o fato de alterarem o espaço da sala em sua configuração física. As modificações, antes de construir um elemento independente dentro da sala, atuam sobre a própria estrutura física da sala. Em todas as propostas a experiência perceptiva no espaço constitui-se como ponto de partida ou como via de acesso ao trabalho. A utilização de elementos retirados de um contexto arquitetônico não implica em nenhuma das propostas que o espaço seja lido ou interpretado segundo algum código; ele pode e deve ser experimentado com o corpo. E é na presença física que se criam aqui as possibilidades críticas e poéticas. De fato a ligação destes trabalhos com a arquitetura acontece na esfera da construção, e não do projeto.

Em *Small size* a alteração na altura do forro de gesso pode remeter o visitante a uma particularidade do olhar da artista, lançando a possibilidade de "enxergar com outros olhos", ou perceber a partir da perspectiva da artista. Além disto, o plano horizontal do forro corta o espaço pela metade, seccionando as janelas de maneira semelhante ao que aconteceu em *De dentro*. As correspondências se desdobram até a experiência do público no espaço modificado e a análise crítica de suas formas construídas.

Em minha opinião, a maior diferença entre estas propostas reside na intenção expressa do artista. No trabalho de Anagnostopoulos a ação realizada na galeria pode ser reportada de volta à artista. Seu corpo é o elemento gerador da proposta e sua identificação pelos visitantes interpreta um importante papel na apreensão da obra. Ao compreenderem o "motivo" da alteração executada no espaço, o mesmo torna-se menos estranho, e as considerações sobre o conjunto da obra podem tomar um caminho mais relacionado à compreensão racional da ação da artista, do que à experiência perceptiva no espaço presente.

Considero que uma análise semelhante possa ser feita da situação proposta por Rommulo Conceição. A separação entre idéia e experiência acontece aqui de modo mais sutil, na

---

<sup>88</sup> RECENA, Maria Paula. Acaso. Publicado em 12.05.2001 em: <<http://www.artewebbrasil.com.br/torreao>>. Acesso em: 28 mar. 2009.

medida em que o artista trabalha com um elemento que é ao mesmo tempo alheio ao contexto e idêntico ao espaço do qual se origina: a escada requisita para si a atenção do visitante, mas não desfaz a conexão com o espaço presente visto que simula com exatidão sua aparência. O movimento de subir ou descer a escada pela segunda vez seguida dá ao público a oportunidade de superar a dimensão funcional deste movimento, chegando a questioná-lo como uma ação investigativa do trabalho, carregada de possibilidades sensoriais e interpretativas. Quando o caminho se torna uma chegada, o movimento deixa de ser um intervalo inerte entre dois momentos significativos, ele pode, a partir da intervenção, ser experimentado como o próprio trabalho de arte.

No trabalho de Conceição a sensação de suspense ao subir na torre prolonga-se indefinidamente com as perguntas: "o que será que vou encontrar na torre? O que foi feito desta vez?" O artista deixa estas perguntas em suspensão. A contemplação da obra instalada dá lugar à participação ativa no espaço alterado.

Voltando à questão da dicotomia entre experiência e memória, considero que o trabalho de Conceição construa uma interessante possibilidade de contato, ao mesmo tempo físico e temporal entre o visitante e o espaço interior da sala. O movimento duplicado de subida – um depois do outro – por um caminho que, na lembrança do público, não deveria existir; pode sugerir uma concentração da atenção sobre este trajeto, considerando com cuidado as semelhanças e diferenças entre o movimento presente e aquele executado alguns segundos antes. Acredito que esta pequena transposição temporal possa dar relevo as experiências passadas do indivíduo naquele lugar, refletindo em uma investigação sensorial fundada na memória e desencadeada pela experiência física.

Uma dimensão temporal introduz-se com mais clareza na proposta do alemão Rolf Wicker. O artista faz referência ao seu próprio passado, trabalhando com representações de lugares marcantes na sua história de vida. O visitante entra em contato com a proposta por meio do único destes espaços que se apresenta como presença física concreta, o Torreão. Ali a sala é cortada por uma sobreposição de plantas baixas que, construídas em um material frágil e homogêneo, lembram modelos volumétricos – mais uma referência aos códigos arquitetônicos de que o artista se valeu para recuperar a precisão das lembranças e transpor os espaços desenhados para a concretude da torre.

Permanece a questão a respeito desta comunicação entre os espaços passados – seccionando-se e contaminando-se em uma nova e confusa configuração que se apresenta aos olhos. Quanto desta relação temporal pode ser percebido pelo público e quanto faz parte de uma realidade pessoal do artista que não pode ser comunicada? A relação do artista com os lugares em que viveu é representada na sala de um modo que não conduz a uma compreensão clara, mas que abre as portas para uma confusão que envolve elementos sensoriais, informações da memória e códigos do desenho. Os visitantes da

torre percebem os marcos de portas e esquadrias de janelas, seccionados em ângulos que permitem ver os espaços a partir de fragmentos. Além disso, os desenhos no piso, correspondentes aos arcos de abertura das portas sugerem uma leitura que permanece incompleta na experiência, que reme a espaços ausentes, lugares da memória revisitados nos termos do presente.

Em um lugar tão trabalhado, modificado, pensado, retrabalhado como o Torreão, onde um grande número de artistas continuam a explorar as possibilidades aparentemente infinitas desta salinha quadrada na torre. Penso que as propostas apresentadas, assim como meu trabalho *De dentro* possam representar uma maneira de olhar e uma proposição de contato com um lugar que constitui por si só, uma presença, possível de ser vista como um canal de comunicação com a as pessoas e os hábitos deste local, assim como os contextos mais amplos dos espaços de arte e da estrutura da cidade como um todo.

## CONCLUSÕES E REPERCUSSÕES DA PESQUISA

Finalizo este estudo com uma idéia mais clara sobre os conceitos e idéias que reúnem minhas propostas em torno de um cerne comum, os procedimentos de trabalho, cuja importância determinante fica clara desde o título desta dissertação - Medir, sublinhar, preencher e cortar. Essas ações, de certa forma internalizadas em meu aprendizado da arquitetura, continuaram reverberando em minha produção artística que partia sempre de minha experiência face aos espaços construídos, percorridos, vividos e observados; e era levada ao desenho técnico, bidimensional e às práticas de projeção da arquitetura.

Esta experiência acadêmica e profissional como arquiteto, anterior à minha atividade como artista-pesquisador, imprimiu-se em um modo de olhar. Os percursos pela cidade despertavam interesses que se fundiam ao método organizado de "ler" os espaços, e a transformação deste comportamento atento e analítico em uma produção escultórica, me conduziram na direção das intervenções urbanas. Penso que as minhas experiências com as instalações e intervenções, sejam em ambientes fechados ou nas ruas da cidade, apresentem desde o princípio pontos de convergência entre a arquitetura e a arte. Uma conversa que segue presente nas propostas com as quais tenho trabalhado desde o período relatado no primeiro capítulo até os dias de hoje. Esta relação é sugerida ao longo da pesquisa como indutora do diálogo e fio condutor dos trabalhos.

As propostas apresentadas no primeiro capítulo, produzidas antes do meu ingresso no curso de mestrado, trazem para o estudo uma perspectiva de como se davam as minhas ações no contexto urbano. Quais eram os meus interesses e que relações buscava produzir? Estas práticas experimentais foram agrupadas com a intenção de traçar um contorno discernível dos modos de observação, de ação e de inserção de meus gestos na cidade. A análise destes trabalhos me conduziu a questionamentos sobre os procedimentos que puderam ser explorados em propostas futuras, e deram-me igualmente uma compreensão mais ampla dos aspectos que me motivavam a trabalhar na cidade.

A intenção em jogar com as formas de espaços pré-existentes, limitando a inserção de novos objetos no contexto urbano me levou à marcação de pontos específicos de atração do olhar do público, definindo uma ação localizada no espaço e no tempo. A escala das intervenções era discreta e remetia de certa forma à medida do corpo, propondo aos passantes uma interação por meio da experiência de transitar pelas ruas. Os objetos ou peças escultóricas inseriam-se na cidade de modo a sugerir alterações sutis em seus fluxos, jogando com variáveis de caminhos, movimentos e posições do corpo, assim como o ritmo do deslocamento dos pedestres. Embora alheios ao espaço de trabalho, esses elementos novos se adaptavam a seus contornos via processos de encaixe ou sublinhamento; as ações que levavam à colocação das peças em seus locais de origem



assumiam para mim uma dimensão performática e agregava espessura à relação entre artista, o público e o espaço, envolvidos no escopo da obra.

Vejo hoje que estes trabalhos buscavam elaborar uma possibilidade de sensibilização do indivíduo, acentuando sua atenção voltada para os volumes, as cores e as texturas dos lugares trabalhados. Partia do princípio que o público teria seu olhar conduzido a tudo aquilo que no espaço, se distancia das informações visuais ou racionais indispensáveis para o desenvolvimento de suas ações cotidianas, um olhar atraído pelo estranhamento da anti-funcionalidade. Sua relação com os espaços poderia ser trabalhada pela proposta, propiciando, num âmbito menos direto e utilitário, uma experiência ligada aos sentidos e a memória.

O estudo em questão se nutriu das idéias de críticos, filósofos e escritores tais como Rosalind Krauss, Miwon Kwon, Thierry Davila, Merleau-Ponty e Georges Perec, e, sobretudo das comparações traçadas com obras de outros artistas como Bruce Nauman, Gordon Matta-Clark e Rachel Whiteread, entre outros. Seu prosseguimento foi norteado pela análise de minhas próprias obras e por uma verificação dos procedimentos adotados nesses trabalhos tanto em confronto com o público e com as cidades trabalhadas, quanto suas reverberações no terreno da arte e de sua crítica. Ao cabo desta etapa algumas questões apontam para possibilidades de aprofundamentos teóricos sobre as noções de experiência, face à anestesia do indivíduo diante do mundo: Que inquietações e reverberações junto ao público podem ser geradas no campo trivial dos objetos e do espaço urbano, percebidos pelo corpo e pelos sentidos? O que esta experiência tátil de mundo proporciona?

No segundo capítulo a pesquisa se concentrou em uma mudança importante no contexto das minhas ações, que passaram do urbano para dentro de instituições de arte fazendo-me lidar com as prerrogativas deste meio e com o sistema de significações que a arte engloba. Além desta marcada diferença entre contexto urbano e espaços mediados da arte, (os quais afetaram a minha ligação com o ambiente construído e as relações do público das exposições com a obra de arte), considero relevante apontar que todas as propostas apresentadas nesta etapa foram experienciadas, projetadas e produzidas ao longo do curso de mestrado. As referências de estudo, tanto bibliográficas quanto artísticas e a pesquisa empregada na produção destes trabalhos encontraram uma estreita sintonia com os estudos empreendidos dentro do programa de pós-graduação desta universidade.

Partindo da apreciação destas propostas, agrupadas no capítulo dois: *Contexto; a obra como forma de discutir os espaços expositivos*; que trata primordialmente dos contextos de intervenção, trago neste momento de considerações finais, alguns pensamentos acerca da interação das propostas com os espaços expositivos e com um público especializado que

freqüenta as exposições. Nesta etapa da pesquisa as relações com o campo da arte, englobando os pontos de vista da história e da crítica, se estreitam na medida em que esta prática passa a ocorrer em lugares indexados e se acerca de um ambiente governado pelos parâmetros estabelecidos pelo sistema institucional das artes.

As relações formais estabelecidas com a arquitetura das galerias e com as correntes artísticas, sobretudo com uma produção que se desenvolve a partir da influência do Minimalismo, me levaram nesta fase da pesquisa a procurar e me acercar melhor das referências teóricas escolhidas. A pesquisa da crítica de arte Miwon Kwon e os textos de Daniel Buren e Robert Morris são algumas das principais bases conceituais utilizadas. O estudo relacional das obras em seus espaços de inserção também passou por confrontações diretas com exemplos práticos já debatidos pela crítica, cobrindo aspectos relevantes, em comum entre aquelas propostas e os trabalhos analisados em cada item do segundo capítulo da pesquisa. Destaca-se o caso da instalação *Tilted arc*, de Richard Serra. A discussão desta obra e da situação que envolveu sua colocação, permanência e retirada da praça para a qual havia sido destinada, confrontou argumentos do artista com as idéias de Daniel Buren, criando um choque de perspectivas que procurou ser rebatido nas questões históricas estudadas e nas relações com meu trabalho *Fluorescentes*. Isto dito, ao realizar a proposta para o centro Cultural São Paulo, eu estava atravessado por tais questionamentos e buscava neles me incluir propondo um olhar atento às questões circunstanciais daquela arquitetura.

Os questionamentos extraídos desta comparação se referem ao comportamento do artista em relação a uma situação física, humana e política que envolve o trabalho e, em especial aquele instalado em áreas públicas. Deve o trabalho responder aos requisitos do artista ou do contexto? Qual o papel do discurso do artista como meio de validar a forma dos trabalhos? Em um espaço público, é possível compreender a experiência física dos transeuntes como um dado isolado? Até que ponto os fatores externos ao fenômeno perceptivo, mais ligados às atividades humanas, podem moldar a forma das obras? Tais questões, que permanecem de certa forma abertas, são debatidas na esteira de um estudo sobre o Minimalismo e os conceitos de *site-specific* e *in-situ*.

Minhas propostas apresentadas neste capítulo, *Ponto de fuga*, *Fluorescentes* e *De dentro*, buscam prolongar o foco do olhar do público dentro da galeria, ultrapassando a obra de arte e integrando-se na arquitetura. Do lado de dentro da moldura institucional, a disponibilidade do público para a experiência artística é usada como um disparador da percepção que, é direcionada a um contexto dilatado, e envolve as formas, as funções e a história do espaço analisado.

Outra questão importante lançada neste capítulo foi a ativação da memória no presente, na proposta *De dentro*, estudada com base no apagamento de duas áreas de parede no

espaço expositivo do Torreão; num movimento de encobrir aquilo que deseja salientar. A hipótese levantada é de que este apagamento incompleto acabaria resultando em um aguçamento da atenção sobre as superfícies que sobreviveram ao gesso, permanecendo intocadas. Penso se este foco de interesse formal, direcionado a um espaço de convívio freqüente, não teria levado o visitante do Torreão a recorrer às imagens da memória de suas experiências na torre, no processo de tentar preencher as lacunas criadas pelos planos de gesso. Tal movimento de recapitulação e confrontação jogava com a possibilidade de ativar um envolvimento ligado a situações experienciadas na torre, como vivência do espaço. Este mesmo visitante poderia em um segundo momento, confrontar estas diferenças com registros do espaço anterior à intervenção, mas importava-me trabalhar com sua atenção mais do que com a informação.

Em todos os trabalhos discutidos, uma linha comum de análise se mantém constante. A ação da arte sobre seu contexto de instalação implica uma compreensão firmemente conectada nas influências da percepção dos espaços e do conjunto de condições que atuam na relação de cada indivíduo com o espaço da obra e o espaço da percepção. Esta ligação investigada ao longo dos trabalhos estudados constitui para mim um fator de interesse e um ponto a observar segundo os mecanismos de funcionamento da cidade. A interação do público com os espaços, os objetos encontrados ou com grandes estruturas arquitetônicas desenha um campo de análise que ultrapassa os limites deste estudo que se fundamenta no campo da arte. A abordagem desenvolvida buscou tocar as questões sob vários lados, enunciando possíveis reverberações do estudo nos terrenos da política e da sociologia, entretanto o foco principal de análise permaneceu na forma e na materialidade dos espaços e das situações construídas por mim e experienciadas pelo público.

Dito isto considero que a presente dissertação venha a ter um reflexo positivo ao interno de minha produção, representando uma elevação no nível de consciência e de aporte teórico ligados a cada trabalho desenvolvido a partir de agora e abrindo possibilidades para novos contextos de análise. Da mesma maneira penso que a produção teórica deva continuar acompanhando os trabalhos de modo a traçar contornos mais claros acerca dos diálogos entre a arte, os espaços e o público e levantar questões, ampliando ainda mais os horizontes de discussão delineados aqui.

## REFERÊNCIAS

### LIVROS

- ALVES, José Francisco (Org.). **Experiências em arte pública**: memória e atualidade. Porto Alegre: Artfolio e Editora da Cidade, 2008.
- ARCHER, Michael. **Art since 1960**. London: Thames & Hudson, 2002.
- ARDENE, Paul. **Un art contextuel**. Paris: Flammarion, 2004.
- AUGÉ, Marc. **Non-places**: introduction to an anthropology of supermodernity. Londres: Verso, 2006.
- BATCHELOR, David. **Minimalismo**. São Paulo: Cossac&Naify, 1999.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: rua de mão única. São Paulo: Brasiliense, 1987. Volume 2.
- BORRIAUD, Nicolas. **Postproduction**: comme l'arte riprogramma il mondo. Milão: Postmedia, 2004.
- BUREN, Daniel. **Textos e entrevistas escolhidos [1967-2000]**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001.
- CALVINO, Italo. **Le città invisibili**. Milão: Mondadori, 2002.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- DAVILA, Thierry. **Marcher, créer**. Paris: Ed. du Regard, 2002.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Publicado originalmente em 1967.
- EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993.
- FERREIRA, Glória; COTRIN, Cecília. **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.
- FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo**: arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- FRIZOT, Michel. **Projections, les transports de l'image**. Lille: Editions Hazan/Le Fresnoy, AFAA, 1997.
- JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga**: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- KANT, Immanuel. **Observações sobre o sentimento do belo e do sublime**. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- KLABIN, Mangia (Org.). **Richard Serra**. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997.
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. **The anti-aesthetic**: essays on postmodern culture. Washington, D.C.: 1984.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEE, Pamela M. **Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark**. Londres: Phaidon Press, 2006.

MEREDIEU, Florence de. **Digital and video art**. Edinburgh: Chambers Arts Library, 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

NAVES, Rodrigo. **Nelson Felix**. São Paulo: Cossac & Naify, 1998.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: editora Rocco, 1986.

PEREC, Georges. **Espécies de espaços**. Paris: Galilée, 1974. Notas traduzidas por Mariana S. da Silva.

PULS, Mauricio Mattos. **Arquitetura e filosofia**. São Paulo: Annablume, 2006.

SANTOS, Alexandre; SANTOS, Maria Ivone dos (Org.). **A fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2004.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Editora da USP, 2002.

SCHULZ-DORNBURG, Julia. **Arte e arquitetura: novas afinidades**. Barcelona: Gili, 2002.

WARR, Tracey; JONES, Amelia (Org.). **The artist's body, themes and movements**. London: Phaidon, 2000.

#### **ARTIGOS DE REVISTAS E JORNAIS**

ARTSTUDIO, n. 6. Paris: Art Minimal, 1987.

CHEREM, Rosângela de Miranda. **Evidências reveladoras, configurações fulgurantes: questões sobre a leitura das imagens através da herança waburguiana**. In: Makowiecky, Sandra; Oliveira, Sandra Ramalho. (Org.). **Ensaio em Torno da Arte**. 1 ed. Chapecó: Argos, 2008.

DOMUS, N°732, NOV. 1991.

FERVENZA, Helio. Considerações da arte que não se parece com arte. **Porto Arte nº 23**.

JUDD, Donald. Specific objects. In.: **Arts Yearbook 8**: 1965.

L'ARCHITECTURE D'AUJURD'HUI, n. 284. Art et Architecture. Paris: Groupe Expansion, 1993.

L'ARCHITECTURE D'AUJURD'HUI, n. 286. Art et Architecture. Paris: Groupe Expansion, 1992.

KWON, Miwon. **One place after another: Notes about on Site Specific**. Revista October 80, MIT Press, spring 1997.

PARACHUTE, n. 65. Le corps flou II. Montreal: Parachute, 1992.

POINSOT, Jean Marc. "L'in-situ et la circonstance de sa mise en vu [au] musée". *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne Centre Georges pompidou*, n.28, 1989. Apud JUNQUEIRA, Fernanda. In: Revista Gávea n.14. Rio de Janeiro: PUC. Setembro de 1996.

VERAS, Eduardo. **O Torreão está se apagando**. Zero Hora, Porto Alegre 11 de agosto de 2007. Caderno de Cultura, p.10.

## CATÁLOGOS

DAN GRAHAM. Londres: Phaidon, 2001.

JIMMIE DURHAM. Milao: Charta; Fondazione Antonio Ratti, 2004.

TEDESCO, Elaine. **Sobreposições imprecisas**. São Paulo: Escrituras, 2003.

VITO ACCONCI. Londres: Phaidon, 2001.

WICKER, Rolf. *Aufgrabungen*. Berlin: Mitte Artvision, 1997.

ZERO TO INFINITY: arte povera 1962-1972. Londres: Tate Modern, 2001.

## DOCUMENTOS DE ACESSO ON-LINE

Absalon: The man without a home is a potential criminal Philippe Vergne. Disponível em: <<http://www.thegalleriesatmoore.org>>. Acesso em: 28 mar. 2009.

Arte/cidade. Zona leste/2002. intervenções. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/artecidade/novo/participantes.htm>>. Acesso em: 5 abr. 2009.

Bernd & Hilla Becher. Disponível em: <[http://www.diabeacon.org/exhibs\\_b/becher](http://www.diabeacon.org/exhibs_b/becher)>. Acesso em: 2 abr. 2009.

Chisto & Jeanne-Claude. Disponível em: <<http://www.answers.com/topic/chisto>> e <<http://christojeanneclaude.net/bibli.shtml>>. Acesso em 5 mar. 2009.

ENCICLOPÉDIA VIRTUAL ITAÚ CULTURAL: arte pública. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia>>. Acesso em: 30 mar. 2009.

Felice Varini. Disponível em: <<http://www.varini.org>>. Acesso em: 30 mar. 2009.

Formas de apensar a escultura. Perdidos no Espaço. Disponível em: <<http://www6.ufrgs.br/escultura/>>. Acesso em: 6 abr. 2009.

Frank Stella. Disponível em: <[http://kawamura-museum.dic.co.jp/en/collection/frank\\_stella.html](http://kawamura-museum.dic.co.jp/en/collection/frank_stella.html)>. Acesso em: 27 mar. 2009.

Fundação Antonio Ratti. Disponível em: <<http://www.fondazioneratti.org/csav>>. Acesso em 2 abr. 2009.

Guggenheim Collection. Disponível em: <<http://www.guggenheimcollection.org>>. Acesso em: 23 fev. 2009.

Habitus. Disponível em: <<http://sociology.berkeley.edu>>. Acesso em: 3 abr. 2009.

Homem de Vitruvio. Disponível em: <[www.vitruvius.com.br](http://www.vitruvius.com.br)>. Acesso em: 29 jan. 2009.

Jimmie Durham. Disponível em: <<http://www.arteallarte.org/aap/2003/durham>>. Acesso em: 2 abr. 2009.

Martin Grossmann. Disponível em: <<http://entretenimento.uol.com.br>>. Acesso em: 29 mar. 2009.

Mary Miss. Disponível em: <[http://www.marymiss.com/index\\_.html](http://www.marymiss.com/index_.html)>. Acesso em 30 mar. 2009.

Memorial do RS. Disponível em: <http://www.memorial.rs.gov.br/memorial.htm>. Acesso em 27 mar. 2009.

Passagens Secretas. Disponível em:< <http://www.passagenssecretas.blogspot.com>>. Acesso em: 2 abr. 2009.

Perdidos no Espaço (set/2002) Formas de Pensar a Escultura II, Intervenções no Campus central. Disponível em: <<http://www6.ufrgs.br/escultura/curso/index.htm>>. Acesso em: 22 mar. 2009.

Philippe Dubois. Disponível em: <<http://www.cosacnaify.com.br/biografia>>. Acesso em: 2 abr. 2009.

RECENA, Maria Paula. Acaso. Publicado em 12.05.2001 em: <<http://www.artewebbrasil.com.br/torreao>>. Acesso em: 28 mar. 2009.

Revista FACE: espaço, lugar e local. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/pos/cos/face/espaco.htm>>. Acesso em: 8 mar. 2009.

Stalker. Disponível em: <http://digilander.libero.it/stalkerlab/tarkowsky/tarko.html>>. Acesso em: 2 abr. 2009.

TATE COLLECTION. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/collection/>>. Acesso em: 29 mar. 2009.

Victor Burgin. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/tatepapers/05spring/burgin.htm>>. Acesso em: 10 fev. 2009.

WIKIPÉDIA. Enciclopédia livre. Definição de Monumento. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Monumento>>. Acesso em: 26 mar. 2009.

## ANEXO – O PROJETO COMO INSTANCIA DE TRABALHO.

Apresento aqui um desdobramento que nasce na seqüência das questões examinadas nesta dissertação, que estabelecem um foco de atenção sobre a experiência perceptiva do indivíduo. Ainda na trilha do estabelecimento de um canal de comunicação com as formas e a arquitetura dos espaços públicos e institucionais, o processo de investigação utilizado nesta etapa partiu de uma perspectiva que se constrói também a partir do meu contato com os conceitos e a prática da arquitetura. Além da observação, do levantamento e de um olhar analítico sobre as formas já construídas, a experiência como arquiteto me aproxima da prática de projeto como instrumento constante de trabalho.

Trato aqui o projeto como uma ferramenta de trabalho, atuando sobre o espaço pré-existente, alterando ou acrescentando formas à sua configuração atual. Ele se coloca fora da experiência física, descrevendo uma possibilidade futura. Observamos que a interação do indivíduo com os espaços do projeto é de outra ordem, já que acontece em um nível mental, como uma provocação à imaginar. Este diálogo exige do público uma habilidade para ler os códigos do desenho arquitetônico, numa modalidade diferente de contato, que cria uma relação virtual que o coloca adiante da experiência e faz uso do conhecimento e das vivências. Desta maneira a prática do projeto vem na esteira da pesquisa emprestando uma nova dimensão temporal para a experiência, e estendendo o debate a um público que tem acesso ao trabalho não apenas pela via dos sentidos, mas também do conhecimento que permite a leitura e a interpretação dos espaços representados.

Configura-se uma possibilidade de trabalho e uma forma de comunicar as idéias que não foram construídas e propostas à experiência física. Escapando ao dimensionamento do mestrado estas propostas ficam aqui enunciadas como base de continuidade do estudo. Interessa, porém salientar que estas lidam com o mesmo tipo de questões trabalhadas nos ambientes construídos, tentando estabelecer uma ligação entre o os espaços da cidade ou das galerias de arte com um espectador ativo, que percebe as alterações nas formas do contexto e interage com elas de maneira atenta e disponível ao pensamento crítico e formal.

Dois trabalhos: *Amarração* e *Coluna Y*; demonstram esta possibilidade, ainda pouco explorada por mim, de propor e estudar algumas situações espaciais que acontecem inicialmente na imaginação do público-leitor, o qual analisa o projeto e estabelece um contato com o lugar antes da concretização da proposta desenhada. A experiência, neste caso se construiria como potencial, em uma camada da percepção que lança para o futuro as informações colhidas no desenho.



A primeira proposta é uma intervenção no prédio do Memorial do Rio Grande do Sul, localizado na Praça da Alfândega em Porto Alegre. O projeto fazia parte de uma iniciativa do Atelier Floresta que na época era integrado por mim e pelos artistas Rommulo Conceição, Vânia Sommermeyer e Marcos Sari. Na ocasião planejávamos trabalhar questões ligadas ao patrimônio histórico da cidade, discutidas através da escultura, respondendo ao edital *Arte & Patrimônio 2007*, do Ministério da Cultura e Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

A edificação que desde 1995 abriga o museu de história conhecido como Memorial do Rio Grande do Sul, havia, pelo período de quase um século, funcionado como sede principal da agência de correios e telégrafos do estado. A construção tem valor histórico e foi restaurada e adaptada para a nova função de museu sob a fiscalização do IPHAN.

O prédio dos Correios, construído entre 1910 e 1914, saiu da prancheta do arquiteto alemão Theo Wiedersphan, responsável por várias construções em Porto Alegre no começo do século. Tombado em 1980, o imóvel passou, a partir de 1998, por um criterioso processo de restauração, objetivando preservar suas características originais e adequá-lo para a instalação do Memorial<sup>89</sup>.

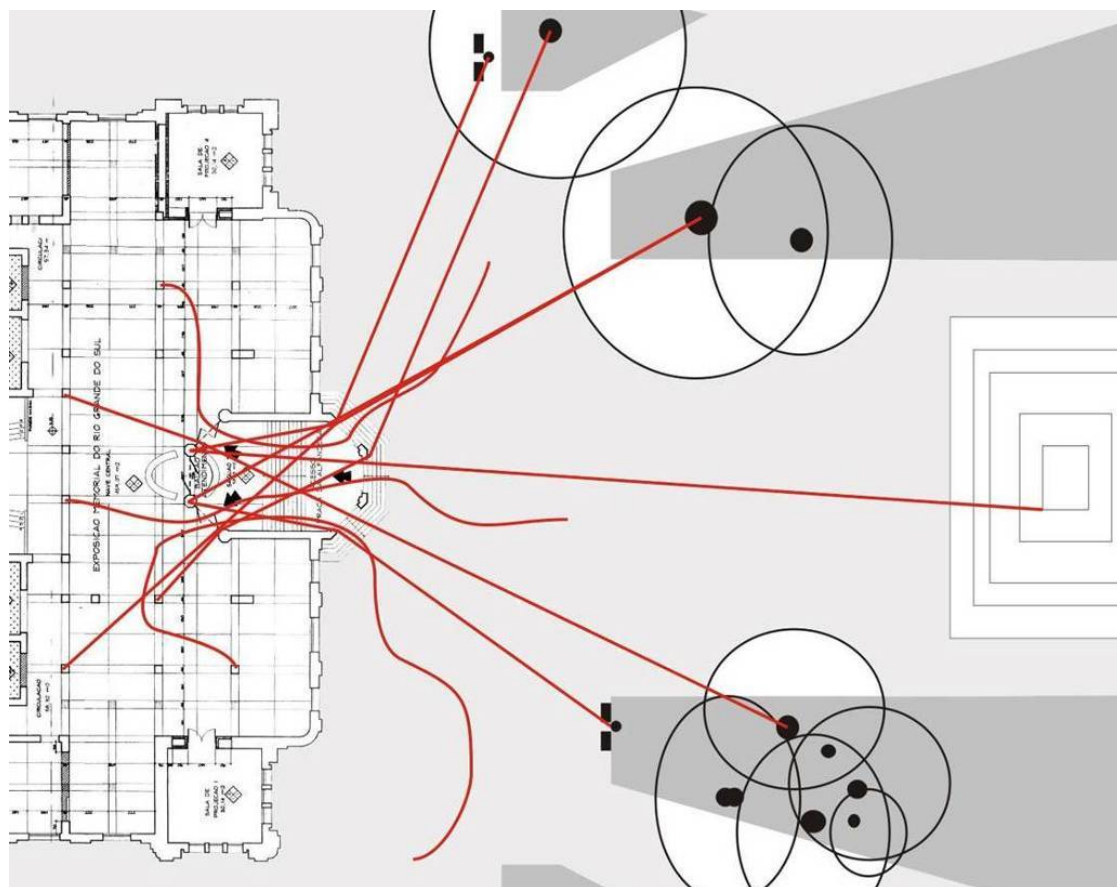


Figura 76. *Amarração*, projeto 2007.  
Fonte: desenho do artista.

<sup>89</sup> Memorial do RS. Disponível em: <http://www.memorial.rs.gov.br/memorial.htm>. Acesso em 27 mar. 2009.

Neste contexto, meu plano de intervenção consistia em usar grossas cordas de nylon na cor vermelho – as mais grossas encontradas no mercado, comumente usadas em navios. Aproximadamente dez sessões desta corda, medindo de vinte a cinquenta metros de comprimento cada uma, teriam uma de suas pontas amarradas aos pilares do amplo saguão Memorial. As pontas livres procurariam um ponto de amarração no lado externo do prédio, saindo pelo acesso principal e chegando até a praça. Ao ar livre elas seriam amarradas em dois postes de luz, troncos de figueiras ou ipês, e também na parte superior do pedestal do monumento que ocupa o centro da Praça da Alfândega. Previ que três pontas serpenteassem livres para fora da edificação, enquanto as demais correriam junto ao nível do piso do museu, chegando aos seus pontos de amarração a uma altura de aproximadamente três metros em relação ao nível da praça. Desta maneira a altura da escadaria de acesso ao prédio permitiria que a intervenção fosse executada sem bloquear os fluxos de pedestres que transitavam pelo caminho em frente ao Memorial.

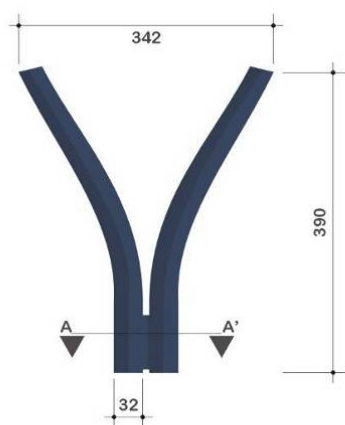
A intervenção buscava criar (de modo bastante explícito) uma ligação entre os espaços interno e externo da edificação, convidando o público a seguir os vetores desenhados pelas cordas. Esta sugestão atuaria também como um comentário acerca da ocupação rarefeita deste espaço público da cultura, em contraste com a efervescência e informalidade da área da praça. Além disto, e ainda a respeito dos fluxos de pessoas, o traçado das cordas, desde os pontos de ancoragem definidos aleatoriamente entre o grande número de pilares que povoa o saguão, afunila-se na estreita porta bipartida até voltar a se abrir em leque no lado de fora do museu; as cordas passam pelo filtro representado pela membrana seletiva da porta. Do caos da praça até a floresta aberta de pilares do saguão do museu, a escadaria, o patamar, a primeira e a segunda porta funcionam como elementos de seleção do público e a passagem por ele estabelece o primeiro ponto de tensão entre origem e destino do deslocamento – entre as duas amarras.

De fato acredito que o trabalho em projeto, em seu estado de inconclusão, possa se estender como dúvida ou como inquietação, para fora da folha de papel e de encontro aos espaços alterados na imaginação do leitor. A dúvida, somada a projeção da imaginação sobre um espaço dado, pode constituir uma real possibilidade de trabalho, dando continuação à minha investigação sobre os processos da arquitetura aplicados à prática artística nos espaços.

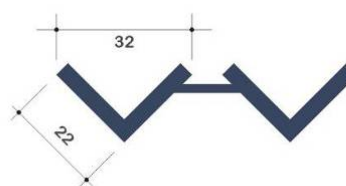
Como reverberação final desta análise, que se iniciou com a observação e o levantamento dos espaços urbanos, proponho pensarmos a respeito da pontuação de lugares que já conhecemos; que observamos com toda a atenção; espaços que percorremos, e experimentamos em formas e possibilidades de movimento - as sensações vindas da visão, da audição e do tato. Proponho partir deste conhecimento adquirido pela experiência e criar uma alteração. Minha intervenção nestes espaços, talvez possa, mesmo antes de

existir como matéria, criar uma perturbação na relação do indivíduo com seu ambiente de vida, numa experiência que se contamina na leitura do projeto e segue alterada, passo a passo por entre as formas construídas.

O projeto como um lugar de trabalho oferece muitas possibilidades inexploradas, tanto em relação às formas e ações realizadas no espaço, quanto no âmbito da pesquisa de referências e parentescos teóricos. Desta maneira considero estas reflexões como um esforço inicial de análise e de continuidade da pesquisa acadêmica, um primeiro passo em uma linha de investigação que deve ser continuada e aprofundada, seguindo o desenvolvimento dos trabalhos.



VISTA FRONTAL



SECAO HORIZONTAL AA'

Producao de duas colunas "Y" em MDF 10mm pintada em tinta "azul petróleo" segundo especificacao do material usado na estrutura metálica das clunas e guarda-corpos do CCSP. As duas colunas deverao repousar encostadas na parede ou deitadas sobre o piso da área expositiva. O posicionamento das peças deve seguir um padrão casual, como o de objetos encontrados pelo caminho.

Figura 77. *Coluna Y*, projeto 2008.  
Fonte: desenho do artista.

Um último projeto, também pensado para o espaço do Centro Cultural São Paulo, precedeu o trabalho executado: *Fluorescentes*. Como o projeto do Memorial, este nunca foi construído. Coloco esta imagem do mesmo com a intenção de lançar ainda uma idéia sobre as possibilidades do trabalho em projeto: a idéia é de que um espaço possa ser explorado simultaneamente em diferentes possibilidades de trabalho que convivem neste lugar infinitamente acolhedor da mente do público. A obra construída abre a visão para certos aspectos da experiência, ao mesmo tempo em que outras questões ou outras facetas do mesmo problema podem ser trabalhadas numa perspectiva do virtual, desencadeada pela compreensão dos signos de projeto.

A proposta mostrada acima parte de um elemento estrutural da arquitetura do Centro Cultural para criar uma idéia de *déjà vu* no visitante, que seria confrontado a réplicas destas colunas em forma de "Y" encontradas pelo caminho. Investi na idéia de que, ao repetir esta estrutura funcional retirando-a do contexto onde cumpre o trabalho de sustentar as rampas de circulação entre os mezaninos, a peça estrutural adquiriria autonomia formal e poderia (o espaço do projeto parece ser da ordem do poderia) ser observada como forma escultórica independente. Além disso, a repetição e a casualidade do encontro destas peças em posições que não correspondem com a sua utilidade - fora de uma ordem racional aparente - contribuiriam para uma leitura de seus contornos, materiais e cores que carrega a arquitetura para território formal da experiência e do contato com a linguagem da escultura.

Tais idéias me ajudam também a compreender o papel da escultura - entendida como volume tridimensional acrescentado ao espaço - dentro do meu processo de trabalho. Elas reforçam a noção antes colocada de que as formas novas, assim como acontece nestes casos com os projetos, serviriam como elementos de alteração do olhar do público. Neste cenário o olhar retornaria aos espaços da vida ou da arte com uma potência questionadora em direção às formas suas relações contextuais. Desde os vazios facetados de *Puzzle* até os projetos, passando pelos recobrimentos de degraus, paredes e pelas lâmpadas fluorescentes; aquilo que acrescento de novo, que poderia ser visto como "a obra", feita e proposta pelo artista, e que poderia representar um vórtice do olhar, sugando a atenção do espectador; realiza na verdade o movimento inverso, espalhando "a arte" para fora de si, respingando o espaço entorno.