

Arquitetura para Arte Contemporânea: Longe da Neutralidade

Architecture for Contemporary Art: Away from Neutrality

Arquitectura para Arte Contemporâneo: Lejos de la Neutralidad

Ana Paula Gonçalves Pontes, Doutoranda em Arquitetura na FAU USP, Professora e Pesquisadora da FAU Mackenzie, Pesquisadora associada do Instituto Brasileira, ana.pontes@mackenzie.br, São Paulo, Brasil.

Resumo

Este artigo busca investigar a interação da produção da arte contemporânea com os espaços arquitetônicos destinados a esse fim. Tem por objetivo contribuir com a reflexão sobre projetos de arquitetura para museus. Como material de estudo, foram escolhidas duas exposições realizadas recentemente no Brasil: a de Richard Serra no IMS do Rio de Janeiro em 2014 e a de Olafur Eliasson, na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 2011. A discussão sobre a especificidade dos espaços expositivos apoiou-se no conceito de “cubo branco”, de Brian O’Doherty, que põe em xeque a ideia de “neutralidade” para os espaços da arte. A fim de tratar do engajamento da arte contemporânea com o espaço a partir do minimalismo, foram consideradas as reflexões de Rosalind Krauss sobre a crise da noção de escultura e o conceito de *site-specific*, apresentado por Douglas Crimp.

Palavras-chave: museus; arquitetura contemporânea; exposições; arte contemporânea.

Abstract

This article intends to investigate the interaction of contemporary art production with architectural spaces conceived to host it, for the purpose of contributing to the thinking on architectural projects for museums. Two recent exhibitions in Brazil were chosen as case studies: Richard Serra's show at the IMS of Rio de Janeiro in 2014 and Olafur Eliasson's show at the Pinacoteca of the State of São Paulo in 2011. The discussion on the specificity of the exhibition spaces was based on Brian O'Doherty's concept of the "white cube", which calls into question the idea of "neutrality" for the spaces of art. To address the engagement of contemporary art with space since minimalism in the case studies analysis, we considered Rosalind Krauss's thoughts on the crisis of the notion of sculpture and the concept of *site-specific* according to Douglas Crimp.

Keywords: museums; contemporary architecture; exhibitions; contemporary art.

Resumen

Este artículo busca investigar la interacción de la producción del arte contemporáneo con los espacios arquitectónicos destinados a ese fin, con el objetivo de contribuir a la reflexión sobre proyectos de arquitectura para museos. Como estudios de caso, fueron escogidas dos exposiciones realizadas recientemente en Brasil: la de Richard Serra en el IMS de Río de Janeiro en 2014 y la de Olafur Eliasson en la Pinacoteca del Estado de São Paulo en 2011. La discusión sobre la especificidad de los espacios expositivos se apoyó en el concepto de "cubo blanco" de Brian O'Doherty, que pone en jaque la idea de "neutralidad" para los espacios del arte. Para tratar el compromiso del arte contemporáneo con el espacio a partir del minimalismo, fueron consideradas las reflexiones de Rosalind Krauss sobre la crisis de la noción de escultura y el concepto de *site-specific* según lo presentado por Douglas Crimp.

Palabras Clave: museos; arquitectura contemporánea; exposiciones; arte contemporáneo.

INTRODUÇÃO

As diversas maneiras pelas quais os artistas contemporâneos vêm explorando os espaços dos museus com suas obras coloca questões relevantes para a reflexão sobre a arquitetura destinada às instituições de arte. Em que medida os espaços arquitetônicos disponibilizados para exposições expressam visões sobre o que seja a arte que pretendem abrigar e como esta deveria ser exposta? Como esses espaços têm afetado ou sido afetados pelas possibilidades de exploração feitas pela produção atual da arte?¹

¹ Essa investigação faz parte de uma pesquisa de doutorado em andamento na FAU-USP, iniciada em 2017.

Considerando que a experiência com a arte e a arquitetura só é plena a partir da vivência direta com obras e edifícios, a escolha de um repertório de casos que possa ser compartilhado com os leitores tende a beneficiar nossa discussão. Por esse motivo, foram selecionadas para essa reflexão duas exposições realizadas recentemente no Brasil por artistas contemporâneos importantes no cenário internacional: a mostra de Richard Serra no IMS do Rio de Janeiro, em 2014, e a de Olafur Eliasson na Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 2011. Para apoiar a análise das obras das duas exposições brasileiras, diferentes pontos das trajetórias desses e de outros artistas foram abordados paralelamente para refletir sobre como as manifestações da arte vêm tensionando o espaço desde os anos 1960 e levantar as questões colocadas para a arquitetura dos museus de arte contemporânea.

A discussão sobre a especificidade dos espaços expositivos apoiou-se no conceito de “cubo branco” de Brian O’Doherty, que põe em xeque a ideia de “neutralidade” para os espaços da arte. Para compreender algumas questões específicas do engajamento da arte contemporânea com o espaço a partir do minimalismo, foram consideradas as reflexões de Rosalind Krauss sobre a crise da noção de escultura e o conceito de *site-specific* nas análises de obras apresentadas por Douglas Crimp.²

Partindo do princípio que oferecer condições propícias para instalação de obras de arte é um dos principais aspectos a serem observados na concepção de espaços destinados à arte, a reflexão sobre esses casos, aplicável a inúmeros outros, pode contribuir para fornecer subsídios a novos projetos arquitetônicos para instituições de arte.

RICHARD SERRA NUMA CASA-MUSEU

Ao visitar o Instituto Moreira Salles no Rio de Janeiro para preparar uma exposição no local, o artista norte-americano Richard Serra solicitou a remoção dos painéis opacos progressivamente instalados na casa, desde sua conversão num centro de exposições, nos anos 1990. O fechamento das salas, obstruindo a entrada de luz natural e a vista para os jardins, desenhados por Roberto Burle Marx, causavam, para Serra, “uma sensação claustrofóbica”.³

Projetada por Olavo Redig de Campos em 1948, a residência do então embaixador Walter Moreira Salles, atual sede do IMS, tem seus principais cômodos distribuídos em três alas organizadas em “C” ao redor de um pátio. Trata-se de um curioso exemplar da arquitetura carioca, que conjuga uma certa monumentalidade – condizente com o seu uso intensivo como local de recepções oficiais – com elementos próprios do repertório formal moderno,

² O'DOHERTY, 2002; KRAUSS, 1984; CRIMP, 2005.

³ Entrevista com Richard Serra realizada durante a montagem da exposição, em maio de 2014, no programa *Starte*, que foi ao ar em: 27 maio 2014.

dentre os quais os amplos planos de vidro nas fachadas e os brises, cobogós e treliças protegendo as alas íntimas da casa ora do sol, ora da exposição visual.⁴

Boa parte da qualidade arquitetônica da casa havia sido ocultada com o progressivo tamponamento por painéis opacos desses elementos transparentes ou filtrantes, obstruindo as aberturas. Ambientes internos haviam sido isolados do exterior, com o objetivo de criar espaços “mais apropriados” para a exposição de obras de arte, seja pela necessidade de controlar a iluminação excessiva, que prejudica a conservação das obras, seja pela intenção de evitar eventuais distrações à apreciação das obras provocadas pelo contato visual com o exterior e ainda aumentar as superfícies para a exposição de trabalhos apoiados em paredes.

Contendo a mostra de Serra no IMS apenas desenhos, o artista poderia ter optado por manter os painéis de fechamento adicionados à casa, ficando assim com mais superfície vertical para expor uma quantidade maior de trabalhos. Serra não se incomodou nem mesmo com a intensidade excessiva de luz natural proveniente da incidência direta de luz solar nas salas, especialmente prejudicial em se tratando de papel.⁵ Embora de maneira distinta das esculturas, os desenhos, especialmente os de grandes dimensões, também propõem uma participação ativa do espectador, pois, mesmo sendo bidimensionais, se relacionam com o corpo de quem as observa. Nesse sentido, ainda que o suporte permita uma disposição mais convencional no espaço expositivo, os desenhos de Serra estão mais consonantes com a qualidade expansiva que a casa ganhou com a abertura de seus múltiplos planos transparentes do que com os espaços isolados das salas fechadas de outrora. Sem deixar dúvidas sobre a valorização da condição específica de sua localização, o artista deu à exposição o título *Richard Serra: desenhos na casa da Gávea*.

⁴ Para uma análise mais completa da arquitetura dessa casa, veja WISNIK, G. “A Casa Walther Moreira Salles”.

⁵ A instalação recorrente de painéis de fechamento na casa da Gávea deve-se em boa medida a essa dificuldade, pois, apesar de os vidros serem dotados de filtros especiais para controlar a radiação solar, o índice de luminosidade das salas mais transparentes em certos momentos do dia excede em muito os padrões adotados em museus. Só foi possível escapar às normas na exposição de Serra pelo fato de as obras pertencerem ao próprio artista, que assumiu pessoalmente a responsabilidade por expô-las fora das condições ideais de conservação.



Figura 1: Vistas da exposição Richard Serra: desenhos na casa da Gávea no IMS, Rio de Janeiro, 2014. Fonte: Cedidas como cortesia pelo fotógrafo Cristiano Mascaro.

O “CUBO BRANCO” E A IDEOLOGIA DA NEUTRALIDADE

A discussão em torno da existência ou não de um certo tipo de espaço “mais apropriado” para a exposição de arte, vinculada a uma ideia de neutralidade e de autonomia da obra com relação às suas condições externas, está intimamente relacionada às fortes transformações dos rumos da produção artística norte-americana a partir dos anos 1960, em que se insere o trabalho de artistas como Richard Serra, entre outros. Naquele momento, o modo de expor

caracterizado por espaços de geometria simples, delimitados por paredes discretas e isolados do exterior, já havia há muito se consolidado como hegemônico para a arte moderna. Adotado pelo MoMA de Nova York desde a sua primeira exposição, em 1929, o padrão considerado “ideal” difundiu-se em larga escala, atingindo museus, galerias comerciais, feiras de arte e bienais por todo o mundo.⁶

“Cubo branco” é a expressão que define esse modelo, cunhada pelo crítico e artista norte-americano Brian O’Doherty em sua série de conferências proferidas em 1976 e publicadas 10 anos mais tarde com o título “*No interior do cubo branco: A ideologia do espaço da arte*”. A reflexão do autor se dá no contexto da explosão de uma série de manifestações da arte norte-americana, que vinham nas últimas décadas questionando de diversas maneiras o sistema institucional da arte e tensionando o espaço dos museus e galerias. Manifestações tão distintas quanto *performances* e *happenings*, *environments* e *instalações*, *land art* e *body art*, tinham em comum a busca por dissolver as fronteiras entre arte e vida. O’Doherty (2002) desejou mostrar como o modelo “cubo branco” privilegiava a apreensão das obras de arte como entidades autônomas, separadas da vida – do mundo externo e da passagem do tempo –, favorecendo sua aparência de eternidade, de beleza imortal própria aos objetos sagrados. Seu argumento é uma forte crítica a uma ideia de “neutralidade” do espaço expositivo, que seria não apenas uma ilusão, mas uma ideologia em favor de uma determinada sensibilidade ligada à arte abstrata e supostamente autônoma, em detrimento de outras manifestações da arte moderna, que teriam sido relegadas a um segundo plano pela historiografia.⁷ Para O’Doherty (2002, p. 2-3), “a história do modernismo é enquadrada por esse espaço intimamente; ou melhor, a história da arte moderna pode ser correlacionada com as mudanças nesse espaço e na maneira como o vemos”.⁸

Para ilustrar o modo como o espaço da galeria deixa definitivamente de ser compreendido como campo “neutro” a partir do minimalismo, O’Doherty (2002) descreve como a série *Black Paintings*, iniciada pelo artista Frank Stella em 1959, desencadeia um processo que leva ao limite a questão do espaço na pintura, rompendo com vários de seus preceitos tradicionais por meio da exacerbação de sua “literalidade”.⁹ Com seus padrões geométricos simples e execução com técnicas de pintura comercial, cujos contornos logo abandonariam o tradicional retângulo para adquirir formato correspondente aos desenhos internos, essas pinturas teriam exposto de modo incontestável o fato de que a parede – o espaço real no qual se instalam – seria parte intrínseca das obras. Apontando para sua condição de pura superfície, sem interioridade ou expressão pessoal, essas pinturas assumiriam uma “condição de objeto”,¹⁰ não mais autônomo,

⁶ Ver GRUNENBERG, 1994.

⁷ O autor se refere à linhagem da arte moderna ligada aos experimentos de Marcel Duchamp (O’DOHERTY, 2002).

⁸ O’DOHERTY, 2002, p.2-3.

⁹ O conceito de “literalidade” diz respeito à postura de negação dos aspectos metafóricos ou representativos da arte, assumida por artistas como Stella, que afirmava sobre seu trabalho: “O que você vê é o que você vê”. Ver BATCHELOR, 1999, p. 16.

¹⁰ Em seu ensaio de 1963, “Specific Objects”, Donald Judd identificou na arte de seus contemporâneos a presença de diversas manifestações que não poderiam se enquadrar nos suportes tradicionais de pintura ou escultura, mas que se caracterizariam por sua “condição de objeto”. Ver JUDD, 2006.

mas situando-se no espaço real, uma dimensão não mais particular e psicológica, mas pública e cultural, compartilhada pelo espectador. “Objeto” passou então a ser uma denominação para os trabalhos de arte que apontavam para o rompimento com as tradicionais categorias da pintura e escultura sobre as quais se fundara a arte “humanista” da Europa do pré-guerra.

A arte minimalista produzida nos anos 1960 faz da relação da obra com o espaço e o espectador um de seus temas centrais, pressupondo não mais uma atitude contemplativa, mas participativa e engajada do espectador. Como defendeu a crítica Rosalind Krauss em seu livro *Caminhos da escultura moderna*, de 1977, a importância do minimalismo não foi apenas ter criado um novo modo de organização formal, mas de ter afirmado, com ele, que a significação da arte não dependeria do eu particular do artista criador, mas estaria no mundo exterior. Tendo em comum o uso de materiais e técnicas industriais, em vez de meios artesanais, e a disposição modular e serial dos elementos, no lugar de organização compositiva, diferentes estratégias para ordenar o trabalho a partir de uma lógica exterior são adotadas por artistas como Donald Judd, Carl Andre, Dan Flavin, Sol Lewitt e também Richard Serra.

A CRISE DA NOÇÃO DE ESCULTURA E OS NOVOS CAMPOS DA ARTE

Em seu ensaio “A escultura no Campo Ampliado”, de 1979, Krauss aponta para a dificuldade de se continuar empregando o termo escultura para uma variedade de obras surgidas na segunda metade dos anos 1960, de artistas como Bruce Nauman, Richard Long, Robert Morris e Walter De Maria.¹¹ A autora reconhece que o rumo tomado pela arte norte-americana a partir dessa época levou a um rompimento tão profundo com as noções tradicionais de suporte a ponto de marcar a fronteira histórica entre o modernismo e o pós-modernismo. A dificuldade com o conceito de escultura se agravaria ainda mais em certas obras dos anos 1970, como as de Gordon Matta Clark, Richard Long e Michael Heizer. A partir da constatação de que o termo escultura só faria sentido se compreendido no contexto do modernismo, cujo ciclo histórico estaria encerrado, Krauss defendeu que a nova relação espacial estabelecida por essas obras deveria ser pensada num campo ampliado que incluiria algumas combinações complexas dos conceitos positivos ou negativos de *arquitetura* e *paisagem*. Essa produção implica um questionamento do sistema tradicional da arte, abandonando a possibilidade de sua circulação como mercadoria. O campo da arte se expande para além dos espaços de museus, galerias e coleções particulares, num movimento de dissolução no mundo.

Incorporando elementos teatrais de atuação e cenografia, outras manifestações surgidas nos anos 1960 também se interessaram em aproximar arte e vida. Exemplos disso são os *happenings* de Claes Oldenburg, os *environments* de Allan Kaprow, as *performances* de Gilbert & George e os *penetráveis* de Hélio Oiticica. Essas novas possibilidades exploradas pelos artistas dissiparam ainda mais a postura contemplativa diante da arte e conferiram ao espaço de exibição um caráter de local de acontecimentos artísticos, em que o envolvimento corporal

¹¹ KRAUSS, 1984, p. 87-93.

do público passou a ser mais exigido, expandindo sua experiência para além da apreensão visual na qual se concentrava a apreciação das obras modernas.

RICHARD SERRA E O *SITE-SPECIFIC*

Vimos como o interesse da arte do minimalismo pelas relações entre espectador e obra, dependendo do local específico desse encontro, parte da contraposição ao idealismo da escultura moderna e à atitude contemplativa que ela pressupõe. Para o crítico Douglas Crimp, no entanto, parte dessa produção não leva o questionamento adiante, limitando-se ao âmbito estético. Em seu livro *Sobre as ruínas do museu*, de 1993, o autor defende que a crítica mais efetiva ao sistema da arte teria sido feita nos anos seguintes pelos artistas que tornaram mais radicais as experiências conhecidas como *site-specific*, tendo como pressuposto a resistência à institucionalização da produção e sua inserção no circuito comercial.¹² É o caso de Richard Serra, cujos rumos da produção ao longo das últimas cinco décadas permitem compreender algumas das transformações essenciais na concepção de espaço desde o minimalismo e seu impacto na relação com os ambientes concebidos como expositivos em museus e galerias.

Em 1968, a Galeria Leo Castelli de Nova York organizou uma mostra com trabalhos de diversos artistas, da qual Serra participou com a obra *Splashing (Respingos)*, que consistia na ação de despejar chumbo derretido numa aresta formada entre a parede e o piso. Concebida e realizada em estrita dependência daquele determinado local, a obra exemplifica muito bem o conceito de *site-specific*. Importante ressaltar que o interesse do trabalho não estava no resultado formal decorrente da moldagem do material pelos elementos da construção, mas no questionamento que ele provocava, ao ser materialmente tão condicionado pelas características da galeria e, ao mesmo tempo, tão avesso a tornar-se objeto de comercialização dentro do sistema da arte, pois sua remoção do local implicava sua destruição.

¹² CRIMP, 2005, p.133-173.



Figura 2: *Splashing*, de Richard Serra, Castelli Warehouse, Nova York, 1968.
 Fonte: Foto de Peter Moore cedida como cortesia por Richard Serra Studio. © Richard Serra/Artists Rights Society (ARS). Disponível em:
https://www.artforum.com/image/view=embed&item_id=55532&type=0&img_name=article00&geometry=720x622&caption=1&show_toggle=0. Acesso em: 1º nov. 2017.

Segundo Crimp (2005), o artista aprofundou ainda mais esse questionamento ao dirigir sua atuação para a esfera pública alguns anos mais tarde. A polêmica em torno do deslocamento de sua obra *Titled Arc* (*Arco inclinado*), uma placa curvada de aço corten com 6,4 cm de espessura, 3,7 m de altura e 37 m de comprimento, instalada em 1981 numa praça seca em frente a dois edifícios governamentais em Nova York, de modo a alterar o fluxo natural de pedestres, deixaria claro um novo tipo de *site-specific*, pois, como mostra Crimp (2005, p. 135-136),

“a obra foi concebida para o lugar, erguida no lugar, tornara-se parte integrante do lugar, alterara a própria visão do lugar. Removida dali, simplesmente deixaria de existir. [...] A transferência das implicações radicais de *Respingos* para dentro da esfera pública, e o ato de Serra assumir deliberadamente as contradições que essa transferência implica, é a verdadeira especificidade de *Arco inclinado*.”



Figura 3: Titled Arc de Richard Serra, Nova York, 1981.

Fonte: Foto de Anne Chauvet cedida como cortesia por Richard Serra Studio. Disponível em: <<http://spacing.ca/toronto/2016/05/12/going-public/>>. Acesso em: 21 maio 2017.

No final da década de 1980, no entanto, o tipo de intervenção no espaço público toma outro rumo na trajetória de Serra. Exemplo disso são as esculturas da série *Torqued Ellipses*, que começam em 1996 e são constituídas de chapas curvadas de aço corten de 2 polegadas de espessura, configurando na base uma elipse que vai se deformando até formar outra elipse no topo e cujo interior se acessa por uma fenda.

O que é interessante observar é o fato de que, mesmo não sendo mais possível definir a obra como *site-specific*, o lugar de sua instalação não se tornou indiferente, mas continuou merecendo a atenção do artista, especialmente por suas configurações arquitetônicas. É o que vemos em seu depoimento sobre o impacto das características do espaço do armazém vinculado ao *Dia Center for the Arts* na percepção das três esculturas da série *Torqued Ellipses*, na exposição de 1997-8:

“Em termos das condições ideais para a localização das *Torqued Ellipses*, estou interessado numa referência externa da arquitetura. O exterior da forma é melhor compreendido, sua definição é mais clara em relação com um plano vertical do que seria em relação com uma paisagem muito aberta. Estou muito satisfeito com elas no espaço em que estão agora. Imediatamente se vê a projeção de 1,5m da *Torqued Ellipse* devido à parede próxima a ela. [...] No *Dia*, não se percebe a arquitetura: o que se percebe é o concreto, as chapas de aço e as tesouras de madeira da cobertura, seus entrelaçamentos e cruzamentos. O edifício é reduzido ao piso, ao teto e à superfície externa dos volumes de aço. O conteúdo entre piso e teto fica integrado às peças. Se levássemos essas peças para o exterior ou se houvesse maior altura no espaço ou uma definição mais clara do teto, seríamos capazes de ler a elipse no topo mais facilmente como uma forma regular rotacionada com relação à base da elipse. Aqui no *Dia*, as tesouras interferem na leitura das bordas do topo da elipse. [...] Todas essas condições atuam quando observamos as peças. O concreto e o madeiramento da cobertura encapsulam o volume. As paredes parecem desaparecer. Elas não são percebidas, assim como não se percebe a largura do espaço. Quando se caminha na sala, não se está numa sala com peças dentro, mas no espaço entre as peças.”¹³



Figura 4: *Torqued Ellipses* no *Dia Center for the Arts*, Nova York, 1998.

Fonte: Foto de Dirk Reinartz cedida como cortesia por Richard Serra Studio. Disponível em: <<http://blogdoims.com.br/o-processo-e-o-belo-por-heloisa-espada>>. Acesso em: 21 maio 2017.

¹³ Entrevista do artista por Lynne Cooke e Michael Govan, curadora e diretor da Dia Centre for the Arts, em Nova York. Ver SERRA, 1997, p. 16-20 (tradução da autora).

As *Torqued Ellipses* e outras obras desde então não são necessariamente feitas para um determinado lugar, mas para o artista dependem de um invólucro arquitetônico que favoreça a percepção das tensões que provocam no espaço. Volta, portanto, a fazer sentido expô-las no interior do museu, o espaço por excelência do sistema institucional da arte. A despeito de requererem enorme energia para serem deslocadas, dado seu peso grande, elas reestabelecem, de certa forma, uma autonomia enquanto objetos, podendo transitar por diversos espaços expositivos ao redor do mundo, ainda que com o rigoroso controle do artista sobre suas condições de instalação.

Na exposição do IMS, contendo apenas desenhos, Serra também não tratou o espaço expositivo como indiferente, ao contrário, fez questão de intervir nele para recuperar as potencialidades ocultas da arquitetura original da casa e dialogar com suas características específicas, que fogem ao padrão convencional alinhado ao ideal do “cubo branco”, que predomina nas galerias dos museus de arte. Observando a trajetória de Richard Serra, identificamos diversos modos de relacionamento da arte com o espaço, e, mais especificamente com a arquitetura, que nunca é considerada como campo “neutro” para a instalação de suas obras, mesmo quando não se aplica integralmente o conceito de *site-specific*.

OLAFUR ELIASSON E A EXPERIÊNCIA DA IMERSÃO

Outro exemplo relevante para a discussão sobre os modos como a arte contemporânea tem se relacionado com o espaço e interagido com a arquitetura é a mostra *Seu corpo da obra*, do dinamarquês Olafur Eliasson, realizada em São Paulo, em 2011. Entre as três instituições que receberam a exposição, os SESC's Belenzinho e Pompéia e a Pinacoteca do Estado, apenas a última está num edifício que tem a arte como destinação principal, depois da reforma de Paulo Mendes da Rocha, concluída em 1998.¹⁴ As escolhas que o artista fez para apresentar suas obras nesse museu nos mostra, assim como na exposição carioca de Serra, que pode ser mais interessante para os artistas realizar instalações em espaços que tenham características arquitetônicas expressivas do que atuar em salas expositivas convencionais no modelo “cubo branco”.

Das quatro obras que Eliasson exibiu na Pinacoteca, duas delas, inéditas, foram instaladas nos pátios. Uma no antigo *hall* de entrada – *Esfera de luz lenta* (2011) – e a outra no *belvedere* que avança sobre a antiga escadaria monumental de acesso ao museu – *Seu planeta compartilhado* (2011). Ainda que tenham sido produzidas especialmente para essa mostra, não é difícil imaginar essas duas obras, de pequena e média escala, sendo remontadas em situações distintas, pois embora se relacionem com os locais em que estão instaladas, se aproximam da condição de objeto. O mesmo não ocorre com a obra também inédita *Microscópio para São Paulo* (2011), que incorpora as passarelas metálicas do primeiro pátio retangular da Pinacoteca. Trata-se de uma pirâmide invertida – com a base suspensa na cobertura e o vértice voltado para baixo – cujas faces internas são espelhadas. O espectador entra necessariamente na obra ao seguir

¹⁴ Projeto realizado em parceria com o escritório Ricoy Torres e Colonelli.

o percurso regular de acesso às exposições do museu pela passarela do nível de entrada que cruza a obra. A sensação é de desorientação, surpresa e maravilhamento, uma vez que, em vez de se deparar com a visão conhecida das paredes de tijolos do pátio, o visitante vê em todas as faces ao redor de si o reflexo do céu, entrecortado pela grelha metálica da cobertura transparente, e a passarela do nível acima. Trata-se, portanto, de uma obra *site-specific*, ao absorver em seu interior os elementos-chave da arquitetura do edifício, que se tornam inseparáveis da obra propriamente dita.

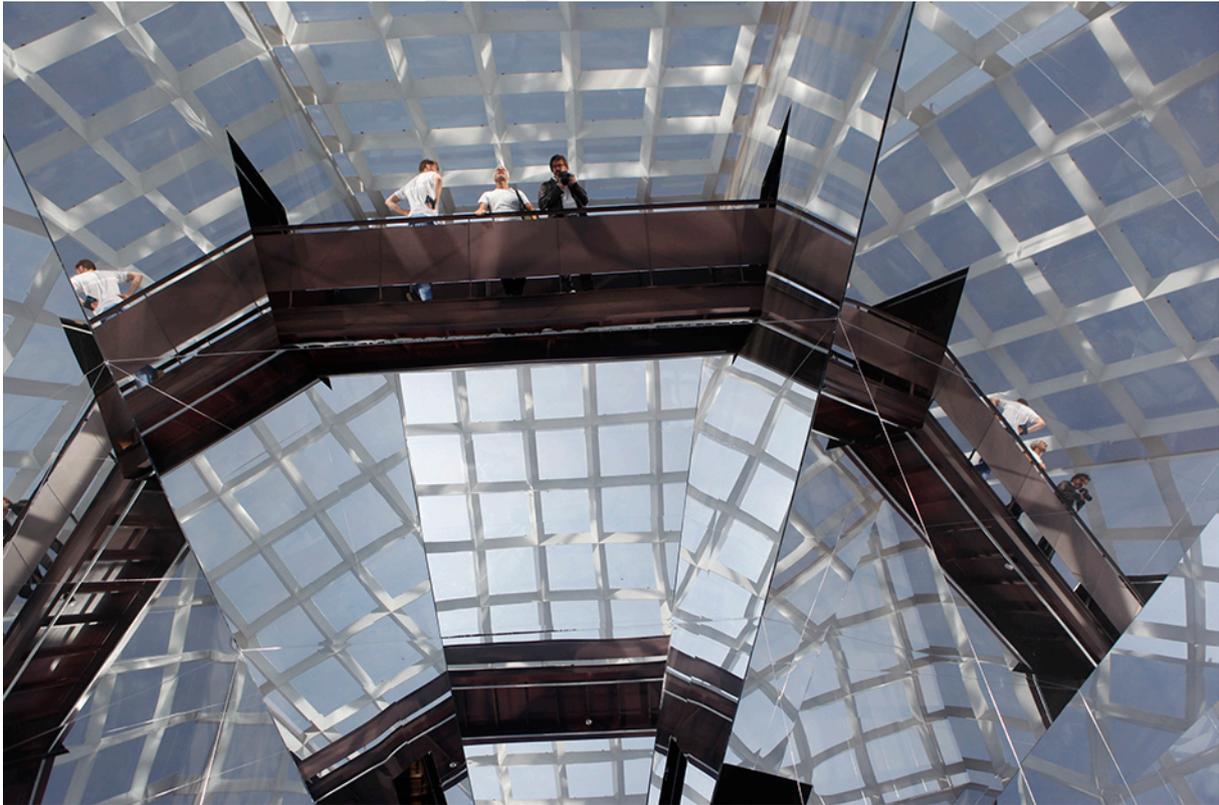


Figura 5: *Microscópio para São Paulo* de Olafur Eliasson na Pinacoteca, São Paulo, 2011.
Fonte: Foto cedida como cortesia por Studio Olafur Eliasson © 2011.

Vemos que, apesar de conter amplas galerias configuradas especificamente para receber mostras temporárias – com geometria regular, paredes lisas e isolamento do exterior –, não foram esses os ambientes escolhidos pelo artista para dispor suas obras. Com características distantes dos modelo “cubo branco” – proporção vertical, paredes de tijolos à vista, cobertura de vidro translúcido e cortados pelo principal eixo de circulação –, os pátios da Pinacoteca, recintos intersticiais e sem infraestrutura museológica, são de fato os que mais têm atraído os artistas contemporâneos interessados na relação ativa do espectador com a obra. Não é à toa que o pátio *Octógono*, que além das características descritas acima ainda tem uma geometria especial, foi escolhido pela instituição para abrigar um projeto de exposições de arte contemporânea e que, desde o seu início em 2003, recebe obras concebidas especialmente para o local, além de

remontagens. Na Pinacoteca, a interpretação do arquiteto sobre o edifício existente resultou imprevisivelmente na consolidação, por meio do uso, dos pátios como “salas expositivas” das mais desafiadoras, justamente porque são “contaminadas” pela arquitetura e pela memória da configuração original do edifício: interiores e exteriores ao mesmo tempo.¹⁵

Eliasson preferiu o *Octógono* às salas fechadas da Pinacoteca para reinstalar a obra *Take your time*, que dava o título a uma retrospectiva do artista realizada no MoMA e no P.S.1 de Nova York em 2008. Essa obra é composta de um plano espelhado circular inclinado, suspenso à altura do teto e em rotação pelo eixo central, levando os espectadores a deitar no chão para contemplar sua imagem e a do edifício refletidas acima.¹⁶ No P.S.1, a obra foi instalada numa sala convencional, com paredes e tetos brancos, na proporção de uma sala de aula, que era seu uso original. Ao remontá-la no *Octógono* da Pinacoteca, com sua geometria espacial, proporção vertical e materialidade marcada pelas paredes de tijolo à vista, o artista assumiu as características bastante particulares e distintas das condições originais, trazendo novos elementos para a relação do espectador com a obra.



Figura 6: *Take your Time* de Olafur Eliasson, MoMA P.S.1, Nova York, 2008.
Fonte: Foto de Christopher Burke cedida como cortesia por Studio Olafur Eliasson © 2008.
Coleção Particular, Suíça.

¹⁵ Como observou Guilherme Wisnik a respeito da Pinacoteca, em texto sobre a exposição de Olafur Eliasson: “Incorporados ao recinto do museu, esses antigos pátios, agora destituídos de esquadrias e janelas, tornaram-se espaços ambigualmente interiores, já que suas paredes envoltórias não deixaram de ser fachadas (agora nuas)”. In: O dentro que é fora. O outro que sou eu.

¹⁶ Ver WOENSEL.

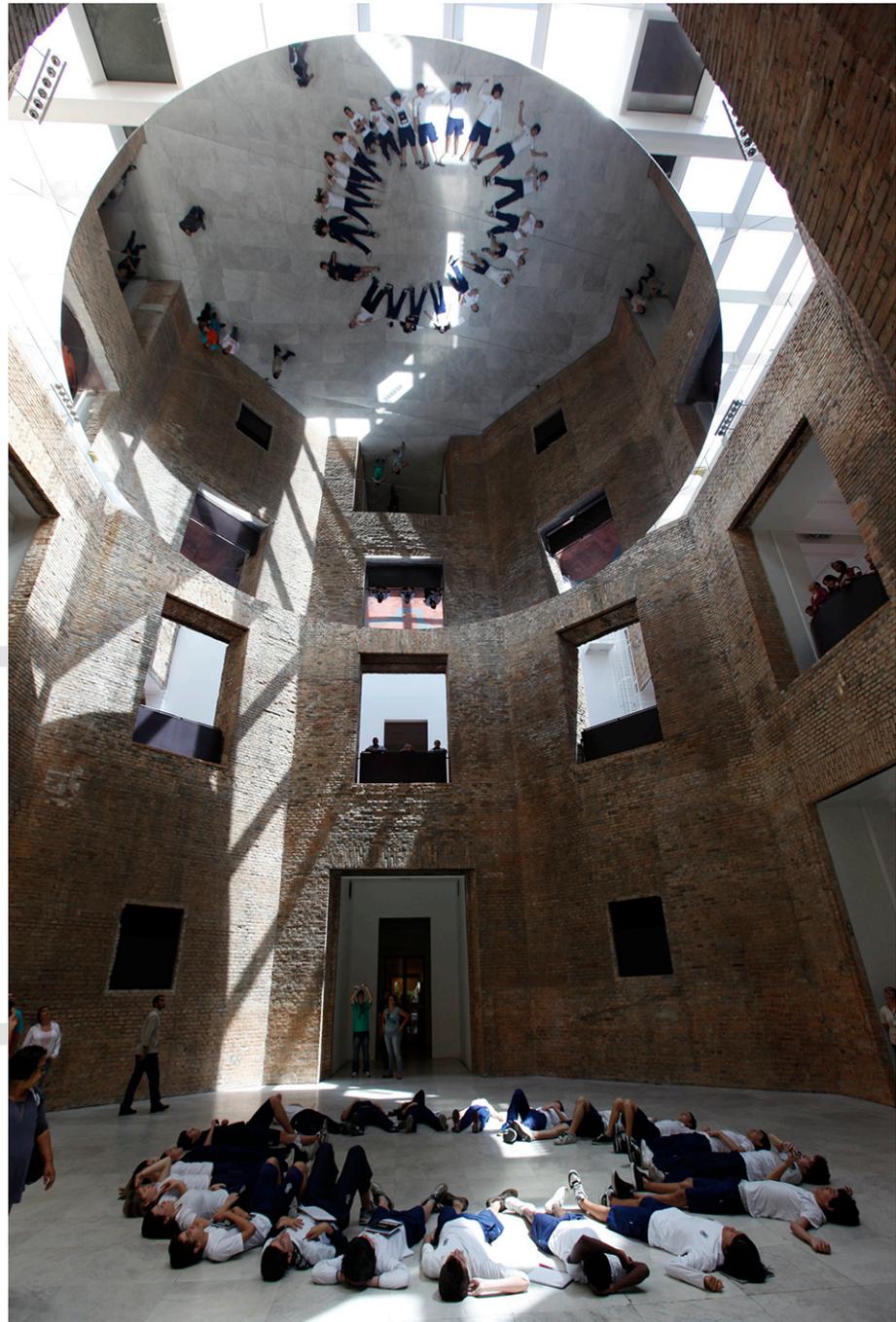


Figura 7: *Take your Time* de Olafur Eliasson na Pinacoteca, São Paulo, 2011.
Fonte: Foto cedida em cortesia por Studio Olafur Eliasson, © 2008. Coleção Particular, Suíça.

A possibilidade de *Take Your Time* ser instalada em locais distintos indica que a obra independe das características particulares do espaço, incluindo dimensões mais imateriais suscitada por suas memórias. Não tendo sido concebida especialmente para o *Octógono*, não há um diálogo com aspectos simbólicos que transcendem as condições físicas do espaço e a literalidade do que se vê, como ocorre com a obra de Arthur Leshner, *Inabsência*, instalada no mesmo local,

em 2013. Ao contrário de Eliasson, o artista paulistano dialogou com a história do edifício, concebido em 1905 por Ramos de Azevedo para sediar o Liceu de Artes e Ofícios, e que, conforme a tradição da arquitetura eclética, pressupunha a construção de uma cúpula no pátio central, nunca executada e anulada pela grelha da claraboia horizontal de metal e vidro do projeto de Paulo Mendes da Rocha. Seu trabalho consistiu na reconstituição de elementos dessa cúpula, dessa vez orientados para baixo, com a instalação de vigas curvas saindo dos oito vértices superiores das paredes de tijolos e encontrando-se no centro, arrematadas por um lanternim e uma longa agulha que atingia o piso.¹⁷ A arquitetura do *Octógono* participa da obra não apenas com as suas características visíveis, mas com a memória do que poderia ter sido, evocando a sobreposição de tempos a que estamos submetidos no presente, tornando-se, assim, parte essencial do trabalho. Trata-se de um tipo de obra de *site-specific* que, assim como o *Arco inclinado*, de Richard Serra, depende de uma dimensão conceitual do espaço, simbólica no caso de Lesher e política no caso do artista norte-americano, por sua condição pública.



Figura 8: *Inabsência* de Arthur Lesher na Pinacoteca do Estado, São Paulo, 2013.
Fonte: Cedida como cortesia pelo fotógrafo Leonardo Finotti.

Na exposição de 2008 de Eliasson, em Nova York, vemos outros trabalhos que, embora possam ser considerados *site-specific*, guardam certa independência com a arquitetura do local. O artista instalou obras em diversas salas do MoMA

¹⁷ Ver FARIAS, 2017, p. 61-71.

reservadas à arte contemporânea, mas se apropriou também dos corredores entre as salas para um dos trabalhos. Na obra *Room for One Colour*, realizada pela primeira vez em 1997, o artista substituiu as lâmpadas comuns por outras especiais, anulando a percepção das cores e fazendo com o que o público fosse surpreendido, num espaço em que não se esperava encontrar uma obra, com a “experiência” de enxergar a si mesmo e aos outros visitantes em preto e branco. Nesse caso, interessava ao artista mais a condição de intervalo e passagem própria ao corredor do que suas características físicas.

É notável que tantos museus contemporâneos reservem salas convencionais na linhagem do “cubo branco” para exposição de arte e que, ao mesmo tempo, os artistas se interessem por conceber obras para espaços intersticiais e com características arquitetônicas distantes da ideia de “neutralidade”. Vimos que na Pinacoteca os átrios são oferecidos como espaço para instalações de arte contemporânea, e o mesmo ocorre em museus como o próprio MoMA ou a *Tate Modern* de Londres,¹⁸ tendo Eliasson instalado obras em todos eles. Na exposição do MoMA, o átrio denominado *Marron* recebeu a obra *Ventilator*, de 1997, em que um ventilador suspenso no teto por um longo cabo balançava em função do efeito hélice. Na *Tate Modern*, em 2004, foi instalada no Hall das Turbinas a obra *The Weather Project*, que consistia num plano espelhado fixado no teto duplicando um meio círculo de luminosidade intensa e produzindo a imagem de um enorme sol no interior ampliado do museu. Nessa última obra, a dependência das condições específicas de sua montagem é total, tanto na escala do edifício – por sua instalação estar em relação direta com as características arquitetônicas do Hall das Turbinas – quanto na da cidade, pois a experiência de calor psicológico que provocava fazia um contraponto direto ao rigoroso inverno londrino, o que colaborou para atrair um grande número de visitantes à exposição. Mas, como vimos, nem sempre as obras de Eliasson são tão vinculadas assim à especificidade dos locais de instalação, sendo que algumas, como *Take Your Time*, permitem remontagens em condições espaciais muito variadas.

¹⁸ Projeto dos arquitetos suíços Herzog & De Meuron, 1994-2000.

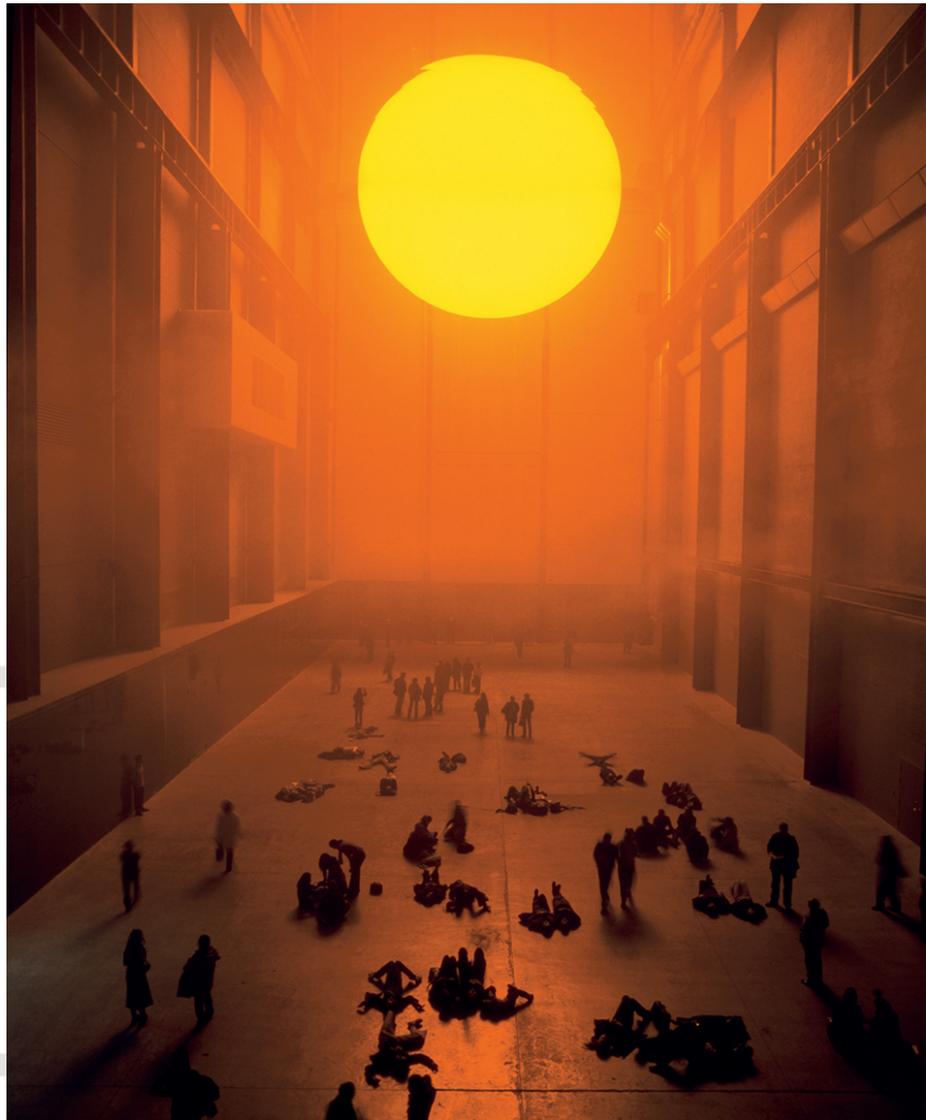


Figura 9: *The Weather Project* de Olafur Eliasson na Tate Modern, Londres, 2003.
Fonte: Foto de Andrew Dunkley & Marcus Leith cedida como cortesia por Studio Olafur Eliasson
© 2003. Galerie Neugerriemschneider, Berlim; Tanya Bonakdar Gallery, Nova York.

CONCLUSÃO

A partir das exposições que Richard Serra e Olafur Eliasson realizaram no Brasil, vimos que uma das características da arte contemporânea é engajar-se no espaço e na relação com o espectador, mas que a condição de *site-specific* pode abranger uma gama bastante ampla de modos de interação da obra com seu local de instalação. Diversas também são as possibilidades arquitetônicas para abrigar as obras, pois podemos encontrar instalações tanto em espaços especificamente destinados à arte quanto em qualquer outro. O que torna um lugar um “espaço da arte” é sobretudo sua designação como tal, por um artista ou instituição. De todo modo, aos arquitetos que se dedicam a conceber os

espaços especificamente destinados à arte, sejam museus, galerias, ou exposições permanentes e temporárias, a compreensão mais acurada dos modos com que os artistas contemporâneos têm atuado é uma necessidade. Se, para boa parte dos artistas contemporâneos, não há uma configuração “ideal” para a instalação de seus trabalhos, seria pertinente a busca dos arquitetos por balizas para criar espaços expositivos “apropriados” a uma ampla gama de experimentações? Dada sua natureza propositiva, que implica prever, e, até certo ponto, determinar formas de uso, a arquitetura parece encontrar-se diante de um grande desafio na concepção dos novos espaços da arte. Espaços de configuração ambígua – interiores expandidos como átrios, ou locais transitórios como circulações – tornaram-se locais por vezes mais interessantes para a realização de instalações do que salas nos moldes convencionais do “cubo branco”, cuja ambiência “serena” visa a mínima interferência da arquitetura sobre a arte. Assumir que não há campo “neutro” para a arquitetura diante da arte contemporânea pode ser um caminho para pensar em novos espaços para a arte que virá.

REFERÊNCIAS

- BATCHELOR, D. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- BOGÉA, M. Deslocamentos acerca do cubo branco. In: *Arquitextos*. São Paulo, ano 7, n. 081.05, fev. 2007. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/07.081/272>. Acesso em: 19 set. 2017.
- CRIMP, D. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- FARIAS, A. The Gravity of Memory: The Appeal of the Stars - 4 projects by Arthur Leshner. In: *Revista Jacarandá*, n. 4, p. 61-71. Rio de Janeiro, 2017.
- FARIAS, A. De Richard Serra para os Arquitetos. In: *Caramelo*, n. 6, p. 67-78. São Paulo: Grêmio da FAU-USP, 1993.
- GRUNENBERG, C. The Politics of Presentation: The Museum of Modern Art, New York. In: POINTIN, M. (ed.), *Art Apart: Art Institutions and Ideology across England and North America*. Manchester: Manchester University Press, 1994.
- GRYNSZTEIN, M. *Take your time: Olafur Eliasson*. São Francisco: San Francisco Museum of Modern Art; Nova York e Londres: Thames and Hudson, 2007.
- JUDD, D. Objetos específicos. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Org.). *Escritos de artistas - Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- KRAUSS, R. E. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- KRAUSS, R. E. A escultura no campo ampliado. In: *Gávea*, n.1, p. 87-93. Rio de Janeiro: Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil/ PUC-Rio, 1984.

- O'DOHERTY, B. *No Interior do cubo branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- SERRA, R.; ESPADA, H. (Org.). *Escritos e Entrevistas 1967-2013*. São Paulo: IMS, 2014.
- SERRA, R. *Escultura 1985-1999*. Bilbao: Guggenheim Bilbao Museoa; Los Angeles: The Museum of Contemporary Art; Göttingen: Steidl, 1999.
- SERRA, R. *Torqued Ellipses*. Nova York: Dia Center for the Arts, 1997.
- VOLZ, J. (Org.). *Olafur Eliasson: Seu corpo da obra*. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil. São Paulo: Edições Sesc, 2011.
- WOENSEL, J. V. Olafur Eliasson: Take Your Time. *Whitehot Magazine of Contemporary Art*. Disponível em: <<http://whitehotmagazine.com/articles/olafur-eliasson-take-your-time/1273>>. Acesso em: 20 maio 2017.
- WISNIK, G. Casa Walther Moreira Salles. In: *Blog do IMS*, 6 maio 2011. Disponível em: <<http://www.ims.com.br/ims/instituto/unidades/rio-de-janeiro>>. Acesso em: 20 maio 2017.
- WISNIK, G. *O dentro que é fora. O outro que sou eu*. São Paulo: Associação Cultural Videobrasil. São Paulo: Edições Sesc, 2011. Disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/festival/arquivo/festival/programa/1353235#downloads_1353235>. Acesso em: 20 maio 2017.