SÍLVIA MACIEL SÁVIO

INTERSEÇÕES ENTRE ARTE E ARQUITETURA
- ESTUDO DE CASO: OLAFUR ELIASSON

v.1

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Arquitetura.

Área de Concentração: Projeto, Espaço e Cultura

Orientador:
Prof. Dr. Agnaldo Aricê Caldas Farias

SÃO PAULO

2015

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

E-MAIL DA AUTORA: silviamacielsavio@gmail.com

Sávio, Sílvia Maciel

S267i Interseções entre arte e arquitetura – estudo de caso:

Olafur Eliasson / Sílvia Maciel Sávio.--São Paulo, 2015.
183 p. : il.

Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: Projeto, Espaço e Cultura) – FAUUSP.

Orientador: Agnaldo Aricê Caldas Farias

1.Arte contemporânea 2.Exposições de arte 3.Arquitetura

4.Eliasson, Olafur, 1967- I.Título

CDU 7.036

Nome: SÁVIO, Sílvia Maciel

Título: Interseções entre Arte e Arquitetura - Estudo de Caso - Olafur Eliasson

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Arquitetura.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

À minha família, pela compreensão, carinho, presença e incansável apoio ao longo do período de elaboração deste trabalho. Especialmente, ao meu filho Bernardo, por superar minha ausência.

À Mariana Albuquerque, pela imprescindível colaboração, cuja revisão possibilitou a conclusão desta dissertação.

Ao orientador Agnaldo Farias, cujas aulas incentivaram meu retorno à universidade.

À Professora Fernanda Fernandes, pela atenção e apoio durante o período como aluna especial.

Aos Professores Luiz Antônio Jorge e Vera Pallamin, pelo aprendizado em Projeto, Espaço e Cultura.

Às amigas doutoras e mestres, sempre confiantes e incentivadoras: Ana Garcia, Aline Couri Fabião, Isabel Frota Abreu e Noêmia O. Figueiredo.

RESUMO

SÁVIO, S.M. **Interseções entre Arte e Arquitetura - Estudo de Caso: Olafur Eliasson.** 2015. 183 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

A reflexão sobre a experiência do espaço e seu rebatimento sobre a construção de espaços físicos, no limite entre arte e arquitetura, foi o objetivo desta pesquisa. A apresentação das obras do artista dinamarquês Olafur Eliasson formando um panorama do estudo do espaço, que o artista vem realizando desde 1990. Trata-se de instalações de arte que visam um espaço sensorial, a provocação dos sentidos do visitante para co-produzir uma experiência do espaço. Devido ao embasamento teórico citado frequentemente pelo artista e suas referências artísticas e arquitetônicas, fez-se necessário um capítulo de entendimento da teoria nas obras de Eliasson. Partindo do contato com as obras, o recorte temático foi definido em torno dos aspectos de luz e movimento na percepção do espaço, onde destacam-se as referências do artista na História da Arte Moderna - o *Movimento Cinético* e o Grupo *Light&Space*. O triângulo configurado entre as principais figuras destes três momentos - Lászlo Moholy-Nagy, James Turrell e Olafur Eliasson - serve de acesso ao repertório do artista dinamarquês e justifica a pesquisa não enfocar uma série de outras referências notórias de Eliasson. A dissertação divide-se, então, em três capítulos - a Apresentação, o Entendimento da Teoria e as Obras de Eliasson - cuja relação se estabelece nos exemplos das obras comentadas. O emaranhado de referências teóricas encontrado nos livros de Eliasson repercute na miscelânea do capítulo 2. À partir dos conceitos esclarecidos, termos usados pelo artista, a cada obra comentada, Na análise de duas exposições que ocorreram nos anos 2000, *Take Your Time* e *Weather Project*, entende-se melhor seu vocabulário e intencões conceituais aplicadas no espaço físico. A relevância das múltiplas pesquisas de Olafur Eliasson, que o colocam na fronteira entre a Arte e a Ciência, engloba também o conhecimento filosófico de seus colaboradores, como o curador Daniel Birnbaum, e culmina na experimentação do espaço nas instalações, na participação do público.

Palavras-chave: Arte Contemporânea, Arquitetura, Exposição de Arte.

ABSTRACT

SAVIO, S.M. **Interseccions between Art and Archtechture- Study of Case - Olafur Eliasson**.2015. 183 f. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

The reflection about the experience of space and its folding about construction and its physical spaces, on the limit between Art and Architecture, it was the purpose of this research. The presentation of the Danish artist work, Olafur Eliasson creating an overview of the study of space that the Artist has been carrying out since 1990. It is installations of Art, which seeks a sensorial space, provocation of the visitor's sense to produce an experience of space. Because of the theoretical basis mentioned frequently by the Artist and its artistic and architectural references, it is necessary one chapter of understanding the theory of Eliasson's masterpieces. Starting from the contact with his artworks, narrowing the theme was defined around the aspects of light and movement on the perception of space, where it highlights the references of the Artist on History of Modern Art- The Kinetic Movement and the Group *Light&Space*. The configured-triangle between the principle figures of these three moments- Lászlo Moholy-Nagy, James Turrell and Olafur Eliasson—serves as the access to the repertory of the Danish Artist and it justifies the research not being focused on a series of other notorious references of Eliasson. This thesis is divided, then, in three chapters - the Presentation, the Understanding of the Theory and the Artworks of Eliasson—in which the relationship is established on the examples of the artworks commented. The tangle of theoretical references found on books of Eliasson has consequences on the miscellaneous of Chapter 2. From the concepts clarified, terms used by the Artist, on which artwork commented. On the analysis of two expositions that occurred on the 2000 years, Take Your Time and Weather Project, it is better understood his vocabulary and conceptual intentions applied on physical space. The relevance of multiple researches of Olafur Eliasson, which put him on the boarder of Art and Science includes also the philosophical knowledge and its collaborators, such as the curator Daniel Birnbaum, and culminates on the experiment of space on the installations, on the participation of the public.

Keywords: Contemporary Art, Architecture, Art Exhibition.

SUMÁRIO

Introdução.....	9
Capítulo 1. Olafur Eliasson, o Contexto Europeu e o Studio	15
Capítulo 2. O entendimento da teoria no trabalho de Eliasson	73
Capítulo 3. Obras de Olafur Eliasson.....	96
Capítulo 4. Considerações Finais	186

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa visa a observação do espaço produzidos por determinadas obras de arte, os aspectos da percepção sensorial decorrentes de obras, mais precisamente instalações, cuja peculiaridade consiste no modo como jogam com a arquitetura. Não se trata, pois, da arquitetura que recebe a obra mas, sim, do espaço resultante desse entrelaçamento e que provoca experiências que alargam a compreensão do conceito de espaço para além das categorizações usuais.

O contato com certas instalações de arte¹ abre o questionamento sobre a experiência espacial. Neste estudo detemo-nos nos espaços criados pelo artista dinamarquês Olafur Eliasson (1967-...), hoje radicado em Berlim. A entrada em suas instalações significa experimentar uma *produção de espaço*, entendida como um efeito que ultrapassa o campo perceptivo para ativar um emaranhado de outros fatores.

A arte de Eliasson pauta-se na relação entre natureza e tecnologia voltada para a apreensão e construção de espaços, perspectiva que o coloca como um dos principais autores dessas instalações situadas no limite da arquitetura. A justaposição de aspectos científicos, formais e construtivos define o caráter híbrido das obras. Dentro da vasta produção do artista na qual a natureza é abordada como fenômeno cultural, ocorrem temas e técnicas que se repetem. Para restringir o universo, dada a extensão da obra de Olafur Eliasson, serão abordadas obras de luz, luz e movimento, espaços construídos no interior de arquiteturas existentes.

As obras desse artista transformam o observador num verdadeiro agente, produtor do espaço em que se encontra. Uma proposta fortemente influenciada pelo biólogo, filósofo e neurocientista chileno Francisco Varela. Segundo Eliasson, Varela

¹ O termo instalação de arte ganhou nova conotação no âmbito da arte contemporânea. Designa trabalhos temporários que envolvem o público num espaço desenvolvido com a obra. Os registros fotográficos e audiovisuais colaboram para identificarmos essa dinâmica entre público e obra.

Descrita por Claire Bishop: "*A Instalação cria uma situação na qual o observador entra fisicamente, e insiste que isto seja visto como uma totalidade singular.*"

A Instalação então difere dos meios tradicionais (escultura, pintura, fotografia, video) no que endereça o observador diretamente como uma presença literal no espaço. Ao invés de imaginar o observador como um par de olhos sem corpo, exalta os sentidos, tato, olfato e audição, tanto como sua visão."

Trecho extraído do livro *Installation*, p. 6.

defende que “entender é agir” e sugere que “através das nossas observações, podemos mudar a realidade envolvente”. (ELIASSON, 2012. p.221.)

O presente texto é uma tentativa de entender a proposta do artista: ver a realidade como uma construção à partir das experiências sensoriais. Aproximar-se do repertório deste artista, assemelha-se à confecção de uma rede, onde, a cada ponto tecido, há um novo nó de interseção. Por isso, estudar a obra de Olafur Eliasson passa necessariamente pelo estudo de suas referências, um extenso repertório desde a pintura de Turner² até o interesse pela obra de BuckminsterFuller³.

Como recorte de pesquisa, optou-se pela abordagem dos conceitos de luz e movimento nas obras de Eliasson. Em relação a essas destaca-se as influências de LazloMoholy-Nagy, precursor da Arte Cinética, e James Turrel, ligado ao movimento *Light & Space*. Torna-se importante ressaltar que cada um dos agentes escolhido na construção desse quadro – LazloMoholy-Nagy, James Turrel, e Olafur Eliasson –, têm uma trajetória própria, enfrentam questões particulares, o que desaconselha o estabelecimento de relações causais entre eles. Essas concordâncias entre os três artistas servem de base para aproximar-se da obra de Olafur Eliasson e não impedem que outras referências sejam encontradas no decorrer da dissertação. Entre eles, como já foi dito, o inventor norte-americano BuckminsterFuller, além do arquiteto expressionista alemão Bruno Taut, o arquiteto alemão Frei Otto e o artista norte-americano Robert Irwin, todos eles mencionados por Eliasson em suas publicações.

Para uma melhor compreensão da dinâmica de colaboração e influências dos trabalhos desenvolvidos pelos dois artistas escolhidos – LázloMoholy-Nagy e James Turrel – nas obras de Eliasson, construiu-se um quadro apontando suas interseções. Entre elas, o modo peculiar como certos aspectos tecnológicos e participativos são tratados nas obras relacionadas com luz e percepção espacial.

² William Turner foi pintor romântico inglês, considerado por alguns um dos precursores da modernidade na pintura, em função dos seus estudos sobre cor e luz.

³ Richard BuckminsterFuller foi um inventor visionário do século XX. Dedicou sua vida a fazer o mundo funcionar para toda a humanidade. Não se limitou a um campo, mas trabalhou numa pesquisa antecipatória abrangente para resolver os problemas globais em torno da habitação, moradia, transporte, educação, energia, destruição ecológica e da pobreza.

No estudo dessas interseções, o espaço afigura-se como o grande campo de estudo que pode ser reconhecido nas obras e personagens selecionados. Forma-se assim, um quadro marcado por correspondências e relações transversais.

De modo geral, Eliasson apresenta em suas obras e seus textos elementos notáveis da História e da Teoria da Arte. Definir qual aspecto deveria ser aprofundado dentro do repertório do artista foi parte importante deste trabalho. Daí surgiu o recorte temático: Como olhar o espaço na obra de Olafur Eliasson? Ou seja, como abordar o problema do espaço na arte de Olafur Eliasson usando como ferramenta a relação com os projetos de László Moholy-Nagy e James Turrell?

Outra preocupação é entender com precisão a fala de Eliasson, o uso de determinados termos quando se refere a intervenções no espaço. Conforme foi dito no início desta introdução, um exemplo do linguajar do artista é o uso do termo negociável, quando se refere à realidade. Uma realidade que opera somente através de relações inter-pessoais seria negociável e Eliasson coloca essa intenção nos seus espaços. Daí a prática e a teoria se encontrarem na realização em suas obras através do comportamento do público. É ele quem faz a obra.

Diante da abrangência do tema, foi necessário dividir esta dissertação em três partes distintas: apresentação do artista e da temática de luz e movimento no espaço, base teórica a partir do artista e análise das obras de Olafur Eliasson. No primeiro capítulo, são apresentados o artista dinamarquês e sua inserção no contexto europeu dos anos 1990; os artistas escolhidos que influenciaram sua obra no que se refere a luz e movimento no espaço: László Moholy-Nagy e James Turrell; e a conceituação do caráter híbrido da obra de Olafur Eliasson.

No segundo capítulo, resgata-se a teoria presente no trabalho do artista. A necessidade de investigar a base teórica indicada por Olafur Eliasson surgiu do contato com suas obras. Assim, a fonte desta investigação foram textos e palestras em que ele expressa seu pensamento sobre arte e sociedade - que são por ele também considerados como obras. Para tanto, buscou-se entender os termos do discurso do artista existentes, anteriormente, na Teoria da Arte.

O terceiro capítulo trata das obras de Eliasson selecionadas sob os aspectos da luz e do movimento na produção de novos espaços, nos quais todo o conteúdo estudado se reúne e converge para a compreensão das propostas do artista. Nos comentários sobre as obras de Eliasson e as experiências que suscitam, os outros dois artistas - Mohly-Nagy e Turrell - são retomados com mais propriedade, formando uma triangulação entre eles.

Nas considerações finais, fica expresso o fechamento de um ciclo de trabalho que não pretende esgotar o tema, mas que abre novas abordagens sobre o mesmo. É o espaço pesquisado na sua constituição, como acontecimento e presença, e não mais uma busca teórica isolada para enquadrar suas características num campo específico, seja da arte, da arquitetura ou da geografia. Este é o caso, por exemplo, da obra *Weather Project*, na qual, através do espaço criado o artista, surgem aspectos sociais, geográficos e culturais do tema escolhido: o clima (*weather*). Essa obra, emblemática na carreira de Olafur Eliasson e que esteve montada na galeria Tate Modern em Londres, 2003, será comentada no capítulo 3.

 

Capítulo 1.

OLAFUR ELIASSON, O CONTEXTO EUROPEU E O STUDIO

O estudo da trajetória do artista dinamarquês Olafur Eliasson passa pela revisão da bibliografia entre Arte e Arquitetura, ao longo do século XX. Ele trabalha, há quinze anos, interrelacionando as questões espaciais, corporais e construtivas em sua extensa bibliografia e colaboração nos projetos transdisciplinares em diversos países.

O artista cursou a universidade de Belas Artes da Dinamarca - Royal Danish Academy of Fine Arts - , entre 1989 e 1995, época em que a maioria dos teóricos apresentavam "uma lógica pós-modernista da superfície". Lógica na qual os avanços tecnológicos desencadeariam processos de desterritorialização, a abolição das fronteiras espaciais, e por isso tudo estaria conectado em rede pela superfície global. Os conceitos em voga partiam de uma grande abstração, transferiam características físicas conhecidas - "cristalização, mosaico, textura e dobra"⁴ - para adjetivar o tempo e o espaço, por exemplo. (ELIASSON, 2012)

OLAFUR EM BERLIM

Na Europa do pós-guerra, a cidade onde o artista montou seu Studio – Berlim - virou um terreno de reconstrução, a cidade dos *"terrain-vagues"*, espaços vazios urbanos que foram lacunas geradas pela 2ª Guerra dentro do tecido urbano. A cidade dividida entre leste e oeste, até a queda do muro em 1989, tornou-se, a partir da entrada do século XXI, depois de um longo e não muito bem sucedido processo de revitalização, um boom imobiliário que teve seu principal emblema na Potsdamer Platz, num pólo aglutinador de artistas e arquitetos interessados na diversidade cultural e no baixo custo da cidade, notadamente os aluguéis de estúdios e galpões, impensável em outros países. Desta forma, os projetos de revitalização de Berlim atraíram o olhar do mundo para a cidade. Ainda sob as mudanças pós queda do muro, apenas quatro anos depois, Olafur fixou-se em Berlim, onde, diferente da Dinamarca

⁴ Texto "De Observador a Participante: no Estúdio de Olafur Eliasson", de Philip Ursprung, no livro "O Studio – Uma Enciclopédia".

naquela época, parecia que os artistas tinham voz.⁵ Quando nem se imaginava o quanto a cidade mudaria. Portanto, ele desenvolveu sua carreira neste lugar propício à trabalhos criativos aberto a novidades.

O CONTEXTO TEÓRICO DOS ANOS 1990

Na década de 1990, a publicação de antologias dedicadas à teoria arquitetônica foi um marco provocador de discussões entre os profissionais, na intenção de reconstituir a disciplina “por meio de conceitos mediadores [...] que ligam a arquitetura a outros campos sociais”(KRYSTASYKES, 2012) e redefinir um território próprio. Neste mesmo período de ampliação das discussões teóricas, cada vez mais voltadas para o debate sobre a prática profissional⁶, a diversificação das práticas arquitetônicas tende a segmentar o meio profissional em especialidades. O que dificulta uma compreensão da profissão como um todo.

Nesse sentido, a teoria “revela aspectos da prática arquitetônica que , embora não sejam úteis ou nem sequer corretos para a construção neste momento, podem se tornar recursos para arquiteturas futuras.”⁷(KRYSTASYKES, 2012)

A participação social através da produção do espaço construído nas cidades e a relação dos habitantes com o meio ambiente entraram nessa pauta complexa de debates dos anos 90. O processo construtivo que possibilita as configurações espaciais propostas pelos arquitetos vem acompanhar esta complexidade com suas contradições e para isso os arquitetos recorrem à necessária integração de áreas profissionais.

⁵ Olafur declarou para a revista Spiegel, sobre a ida para Berlim: "Isto foi muito inspirador porque nunca se saberia como a cidade mudaria." ; e "Foi um período muito importante para mim. Diferente da Escandinávia, naquele momento, parecia que os artistas tinham uma voz aqui “,(seriam ouvidos/considerados). Berlim, 2011.

⁶ Como exemplo, o texto “Um Novo Pragmatismo?” de John Rajchman, publicado em 1997.

⁷ Citação no livro “O Campo Ampliado da Arquitetura” de K.M.HayseA. Kennedy, “After All, or the End of “The End of””, op.cit., p.7.

Arte e Arquitetura sempre estiveram ligadas, seja pelos objetos e espaços que produzem, seja pelos conceitos, símbolos e discursos que propagam. Nas transição entre os séculos XX e XXI, ocorre uma diluição de fronteiras disciplinares e, no âmbito da cultura digital, perde-se a noção de fronteiras, por isso:

"Além da espacialidade, também a temporalidade está sujeita a uma revalorização constante nas malhas da globalização. Michael Hardt e Antonio Negri afirmam em *Empire* que a história está suspensa e que a fase da globalização se caracteriza por uma espécie de presente eterno. À perda da orientação espacial após o desaparecimento das fronteiras territoriais corresponde uma perda da possibilidade de orientação temporal devido à falha da periodização histórica e à supressão da memória histórica." ⁸
(ELIASSON, 2011. p.39)

Dinamarquês de ascendência islandesa, Olafur Eliasson vive o momento em que os artistas se destacam por romperem as fronteiras geográficas, trabalhando em países de continentes distintos. Nesta década, de 2001 a 2011, o artista realizou trabalhos no Brasil, Estados Unidos, Japão e Europa com colaboradores locais.

A equipe do Studio de Olafur Eliasson, em Berlim, é composta por arquitetos, cientistas e artistas. Eles estudam profundamente o conceito de temporalidade, no qual não consideram o tempo convencional, mas experimentado por cada um ⁹ (OBRIST, 2008. p.14). Os trabalhos são desenvolvidos em grupo e tratam da conceituação e execução, interligando teoria e prática. Nem todos os experimentos realizados no Studio tem uma finalidade específica, no entanto, lá são produzidos objetos industrializáveis, projetos de edifícios, assim como práticas de meditação e culinária. A troca de conhecimento e informação em diversas áreas é o principal interesse do grupo.

Após a leitura das publicações de Eliasson e observada sua prática profissional, nota-se que a presença do artista no papel de coordenador e empresário é mais

⁸ Texto "SUPERFÍCIE CRISTALINA", de Philip Ursprung, no livro *O Studio – Uma Enciclopédia*. Pág.39

⁹ Olafur Eliasson em "The Conversation Series", com Hans Ulrich Obrist: "Eu acho que há um sentido mais forte de tempo que poderia ser descrito não como passado e futuro, mas como memória e expectativas – como meu tempo e seu tempo." Pág. 14

evidente do que o artista como colaborador no estúdio. Esta participação empresarial de Eliasson é feita através de feiras de livro, como autor e editor, lançamento de carros, seminários em todos os continentes (de áreas diversas) e campanhas sociais na África.

OLAFUR ELIASSON E A ARQUITETURA

A relação do trabalho de Eliasson com a arquitetura foi visivelmente percebida na obra exposta na *Manifesta I* em Rotterdam, “onde, de repente, há um link com Buckminster Fuller através de uma estrutura de tenda experimental” em colaboração com Einar Thorsteinn, segundo constatado por Hans Ulrich Obricht. Para Eliasson, aconteceu naturalmente, desde cedo, enquanto trabalhava com “a noção de espectador” e acreditava que a peça que desenvolvia seria “um campo entre o espectador e a máquina”.

Nesse processo, apareciam as questões: “o que é o espaço realmente? E, mais importante, como nos orientamos e nos entendemos num espaço? Foi assim que (Olafur) veio para a arquitetura, ao dar-se conta do fato da arquitetura não ser uma concha, mas algo que se ajusta de acordo com o que acontece dentro – ou fora desse problema” (OBRIST, 2008)

O QUÊ PESQUISAR SOBRE OLAFUR ELIASSON?

Como olhar o espaço na obra de Olafur Eliasson sob os aspectos da luz e do movimento? O presente estudo busca apresentar obras em que existem interseções entre o problema do espaço na arte de Olafur Eliasson e soluções espaciais do século passado, em especial nos projetos de Lázlo Moholy-Nagy e James Turrell. O cuidado em expor ideias na realização de trabalhos e não apenas belas soluções visuais permeia as pesquisas do artista dinamarquês e o entrelaça com os demais. Os resultados visuais fortes são parte de um processo de envolvimento, de indagação, não meramente uma busca pelo belo.

Figura - Foto de "Beauty", criada em 1993.

Desde o início da carreira, o artista propõe instalações com elementos que se movem e estimulam os visitantes a percorrer o espaço, ocupá-lo. Com o objetivo de proporcionar uma experiência mais instigante, além de questionar a contemplação estática do observador diante de uma bela obra. A própria obra "Beauty", de 1993, que marcou a carreira de Eliasson, estabelece o questionamento dos padrões estéticos. O arco Iris criado pelo vapor de água existe apenas como processo cerebral do observador e altera conforme este se movimenta. Contudo, o artista acredita "que o envolvimento das pessoas no trabalho artístico, abarcando um período de tempo mais longo, fará com que a beleza seja mais transparente, que seja mais relativa e negociável."¹⁰ (ELIASSON, 2011)

Do quê se está falando quando se emprega o termo "negociável"? Ao quê o artista se refere quando trata do espaço compartilhado? Estas são algumas perguntas recorrentes que justificam no capítulo 2 o estudo do pensamento estético presente no discurso e nas suas obras. Entretanto, antes da base teórica mais abrangente que remete ao passado, é necessário definir o conceito de espaço com o qual Eliasson trabalha.

¹⁰ Olafur Eliasson em entrevista a Philip Ursprung publicada em "Studio OlafurEliasson – Uma Enciclopédia".

1.1 O ESPAÇO DE OLAFUR ELIASSON: MOVIMENTO E LUZ

O CONCEITO DE ESPAÇO EM ARTE

O presente estudo de caso visa entender como Olafur Eliasson produz espaços em suas obras e o que esses espaços transmitem. Parte deste estudo consiste em analisar algumas de suas obras em relação à Arte Cinética e ao movimento californiano *Light & Space*, avaliando, quando possível, a presença de uma interseção entre arte, arquitetura e ciências, entre outras áreas, na constituição e percepção do espaço. Ambos os movimentos, frise-se, são referências declaradas pelo artista dinamarquês em seus livros e entrevistas.

A relevância desta conjunção – Arte Cinética e *Light & Space* – está no entendimento da percepção como a experiência do mundo através de nossos sentidos, incorporada na situação social. Esta preocupação, central no trabalho de Olafur Eliasson, também compõe o cerne dos movimentos acima mencionados cujos artistas expandiram o suporte físico das obras para o meio envolvente.

A EXPERIÊNCIA DO ESPAÇO – UMA BREVE INTRODUÇÃO

O espaço nessa pesquisa sobre Olafur Eliasson não é apenas percebido ou definido diante de uma obra, mas produzido na instalação de arte. Não se trata de um espaço dado a receber uma obra e, sim, do espaço que surge com a obra. A fusão da arquitetura com a arte na apreensão do espaço presenciado.

No intuito de entender a importância que a humanidade atribui ao termo *espaço*, a escritora e cientista Margareth Wertheim¹¹ percorreu suas diversas aplicações em cada momento histórico. Desse longo percurso, destaca-se o papel do espaço na nossa civilização, como lugar da imaginação, da crença e do sensível.

Nós percebemos o mundo em que vivemos através dos sentidos. Reconhecemos o espaço na relação entre as coisas: nas distâncias, nos deslocamentos e fluxos de luz. Portanto, para definir melhor o espaço no contexto em que Olafur Eliasson trabalha,

¹¹ Autora do livro “Por Uma História do Espaço – de Dante ao ciberespaço”.

considera-se espaço um produto dos corpos que ocupam. Esse é o mesmo sentido de espaço que o geógrafo Henri Lefebvre defende:

Um corpo não se limita a estar no espaço, ele próprio gera espaço. Isolados, os corpos não têm significado nem existência. Refletem e traduzem-se nas alterações que produzem no seu *milieu* ou mesmo no seu espaço.
(LEFEBVRE, 1974)

Assim como os corpos produzem o meio envolvente, as pessoas também o fazem. Preocupado com a interação social, Eliasson faz intervenções que operam nos intervalos entre as coisas e as pessoas e interpessoais. O artista aplica “a arte como metodologia para integrar crítica e ação”(ELIASSON, 2012). Na prática, suas obras desorientam fisicamente, causando uma consciência corporal e buscando uma atitude diante do mundo. Esta prática pode ser associada ao conceito de espaço produtivo na arte.

A produtividade de um espaço é justamente o ponto do discurso de Eliasson ao qual a curadora LisetteLagnado se ateu no texto “O que torna um espaço produtivo?” do catálogo da mostra do artista (SESC Pompéia, 2012). Ela questiona de forma pertinente “como interrogar o espaço no âmbito da experiência artística?” A curadora reconhece o esforço de Eliasson em circunscrever os conceitos sobre espaço oriundos de outros campos para o campo da arte, quando o artista tenta aplicar a teoria que discute nas palestras e livros em suas obras.

A produção do espaço coletiva que Eliasson visa acontece graças a estímulos óticos individuais e o compartilhamento da experiência no local. Para fazer com que o processo ocorra deste modo, cria espaços alternando a exibição de imagens, estáticas ou em movimento, e processos óticos que constroem estruturas narrativas. Nas instalações de arte em que usa projeções, há uma espacialidade que envolve geometria e ótica. Ele recorre a narrativas similares a de filmes, com os recursos e materiais que utiliza. Portanto, não são apenas imagens, mas espaços produzidos com estímulos artísticos e a imaginação dos visitantes.

Em entrevista concedida ao curador JochenVolz, o artista assumiu que o maior desafio seria criar sistemas de discordância, onde o consenso não seja uma evidência. "Queremos compartilhar valores, queremos fazer parte do desenvolvimento intrínseco

da sociedade. Mas também é importante abarcar a coletividade, o que nem sempre conduz a um consenso." Ou seja, nas obras, Eliasson e os visitantes entre si produzem espaço através do uso de luz e movimento que percebem de forma subjetiva e muitas vezes discordantes. São espaços físicos, imaginários ou ambos, criados na presença de luzes que se movimentam ou provocam nossa movimentação.

É inegável que a iluminação se expandiu na arte em função das instalações, que demandaram novas tecnologias para enfatizar o processo de desmaterialização do objeto de arte, desde os anos 1950.

LUZ NAS INSTALAÇÕES DE ARTE

Recursos de iluminação perpassam toda a História da Arte, notadamente a pintura clássica que, por tradição, orientou as demais artes. Na arquitetura – a arte do espaço – esta premissa se manteve, e a luz continua sendo um fator importante na percepção do espaço. Os arquitetos modernos já exaltavam a luz como reveladora das formas, todavia não vislumbravam os caminhos e a independência no espaço que tal elemento viria a adquirir nas futuras instalações de arte.

Nos primórdios do modernismo, desde 1922, em sua primeira exposição individual, o artista húngaro László Moholy-Nagy enveredou-se por uma pesquisa do espaço na qual exaltava a utilização da luz para pintar o espaço, substituindo o pigmento. "Para Moholy-Nagy, o essencial estava na composição formal, no jogo com intensidades luminosas, com imagens desfocadas, insinuando na imagem camadas tridimensionais"(HEITLINGER, 2007). Os fotogramas eram seus instrumentos para explorar os fenômenos luminosos fixados no papel foto-sensível. Estudava efeitos de reflexão, refração, contrastes fortes e sutis gradações de cinza. Os *modeladores de luz* eram os registros de objetos colocados sobre o papel fotográfico.

Basicamente os trabalhos de Olafur Eliasson usam projeção de imagens, luzes coloridas ou sombras. Toda a sua pesquisa sobre projeção tem forte ligação com os simples experimentos de Moholy-Nagy, sobretudo as obras em que feixes de luz passam por objetos para projetar sombras em paredes. Como no exemplo, a obra *Your roundabout movie* que Eliasson expôs no Galpão Fortes Vilaça, em São Paulo. A luz passava por um objeto pendente em movimento giratório e a sombra projetava-se numa grande tela branca.

Figura 1 - *Your roundabout movie*. Foto: Galpão Fortes Vilaça, São Paulo, 2013.

Os experimentos de Moholy-Nagy tinham base material mais simples, os recursos utilizados eram apenas tiras de papel dobradas e coladas em formas sinuosas que permitiam a observação do comportamento da luz sobre as superfícies, áreas de sombra e luz. Os efeitos observados inspiraram obras mais complexas do artista húngaro, seus alunos e seguidores. Também é o caso da obra *Life is lived along lines* onde Eliasson exibiu objetos metálicos giratórios que projetavam sólidos de revolução em suas sombras.

Figura 2 - A obra *Life is lived along lines* que Eliasson exibiu a mostra *Your Chance Encounter*, em 2009. Kanazawa, Japão.

Entre os modeladores de luz e as instalações de Moholy-Nagy há uma congruência de investigações em escalas variadas. Muito mais do que clarear algo, à partir dos experimentos espaciais de Moholy-Nagy, na década de 1930, a luz em movimento passou a construir a obra e contaminar o ambiente, configurou-se numa arquitetura de luz.

A ocupação do espaço por obras de arte modernas ocorreu de vários modos. Entretanto, a ruptura das molduras nas pinturas e a supressão do pedestal nas esculturas caracterizaram uma nova condição na arte. Nesse sentido, Claire Bishop(2006) cita a descentralização do observador nas instalações como a grande subversão da perspectiva clássica. Com isso cria-se uma arte condizente com a multiplicidade do mundo, onde não deve predominar o olhar colonizador ou machista, que era representado na arte tradicional.

"Não há um modo 'correto' de olhar para o mundo, nem um lugar privilegiado do qual tais julgamentos possam ser feitos. Como consequência, as múltiplas perspectivas da Instalação visam subverter o modelo da perspectiva renascentista porque negam ao observador um lugar ideal a partir do qual deve-se observar a obra." (BISHOP, 2006.)

MOVIMENTO NAS INSTALAÇÕES DE ARTE

O conceito “movimento” coincide com a instauração da modernidade, sobretudo no início do século XX. Seja nos motores das máquinas, nos automóveis, ou nas imagens em movimento do cinema, nota-se fortemente o movimento na iconografia do cotidiano da época. Nas primeiras décadas do século passado o mundo, a reboque do processo de industrialização, em cada descoberta tecnológica¹² ocorre um salto no modo de construir, habitar e perceber o espaço em que se vivia.

Na arte moderna, por ocasião da exposição *Le Mouvement*, na galeria parisiense Denise René, o termo *cinético*¹³, como decorrência do fenômeno descrito, foi efetivamente incorporado ao vocabulário artístico em 1955. Evento em que artistas de diferentes gerações expuseram seus trabalhos sempre sob a mesma premissa: a apropriação das novas técnicas e possibilidades que esse mundo novo industrializado oferecia. Entre outros artistas, estavam o francês Marcel Duchamp (nasc.1887-1968), o americano Alexander Calder (nasc.1898-1976), o húngaro Victor Vasarely (nasc.1908), o venezuelano Jesus Raphael Soto (nasc.1923), o israelense Yaacov Agam (nasc.1928), o suíço Jean Tinguely (nasc.1925) e o belga Pol Bury (nasc.1922).

A definição dos trabalhos cinéticos varia entre os críticos de arte. Para críticos como Frank Popper e Guy Brett, prevalece o critério do movimento, seja real ou ótico. Nesse aspecto, inclui-se na Arte Cinética a participação da *opart*, abreviação de *opticalart*, na qual o movimento ótico, ainda que ilusório, pertence ao *cinetismo*.

¹² Citar fases do capitalismo associadas as descobertas - Jameson

¹³ Na tradição artística, é possível localizá-lo, por exemplo, no *Manifesto Realista* de Antoine Pevsner (1886-1962) e Naum Gabo (1890-1977), em escritos de László Moholy-Nagy (1895-1946) e nas páginas da revista de arte argentina *Madi* (1946)

Na Alemanha, o termo *Nova Visão* designa o período entre as décadas de 1920 e 1930, quando a fotografia e o cinema se consolidaram como suportes de múltiplas experimentações e especulações. A fotografia, solidamente estabelecida em publicações comerciais, ganhou diferentes propósitos, como a expressão artística, a representação documental, ou a propaganda política.

A inovação maior estava em romper com os modos de representação tradicionais do desenho e da pintura. Moholy-Nagy voltou-se para a fotografia experimental, reconhecendo a qualidade criativa alcançada com o desenvolvimento das possibilidades técnicas: "A salvação da fotografia vem da experimentação. O artista experimental não tem ideias preconcebidas sobre a fotografia, não acredita que seja apenas como é conhecida hoje, exata repetição e representação da visão habitual. Ele não pensa que os erros fotográficos devam ser evitados (...). Ele ousa dar o nome de 'fotografia' a todos os resultados que possam ser alcançados com uma câmara, ou sem ela, todos os resultados obtidos com meios fotossensíveis químicos, expostos à luz, ao calor, ao frio, à pressão, etc."

Com a invenção do cinematógrafo¹⁴, a arte apropria-se de novas técnicas, enquanto também contribui para o seu aprimoramento. O cinema muda os paradigmas artísticos ao mesmo tempo em que desencadeia processos internos cada vez mais elaborados. "A técnica não necessariamente implica no aparecimento de novas formas de arte, mas contribui criando condições para sua aparição"(FABIÃO, 2013). Se a luz sempre "suscitou, no homem, o sentido do transcendental, do supremo, do recôndito e do psicológico" (POPPER, 1968), a eletricidade modificou as condições de vida humana e impulsionou a criação e exaltação da potência ilimitada e infalível da máquina. Esta passou a ser entendida como um "corpo mecânico", no sentido em que se tornava a extensão dos órgãos humanos, substituindo com a máxima eficiência a força física do operário.

A máquina, a luz e a imagem geraram inúmeras possibilidades narrativas para o cinema. Além do que, o modo como ele inclui o tempo torna-o uma linguagem diferenciada. A edição das imagens, o ritmo de projeção e seus intervalos são alguns

¹⁴ O cinematógrafo reafirmou as experiências fotográficas de Étienne Jules Marey e Edward Muybridge.

dos fatores investigados no meio audiovisual, desde os anos de 1920, que repercutem nas instalações e na vídeo arte.

No caso da instalação "Seu Caminho Sentido" as imagens formam-se com o caminhar do visitante. A experiência do espaço se desenvolve ao longo de um caminho em direção à luz sob neblina, portanto, demanda um tempo e escolhas. De acordo com a direção de deslocamento escolhida, a imagem gerada pelos corpos em contra-luz seria diversa.

Fotografia 1 - *Seu caminho sentido (Yourfelt path)* - SESC Pompeia. São Paulo, 2011. Instalação de luz com uma parede revestida de lâmpadas, ventiladores e fumaça artificial.

1.2 LÁZLO MOHOLY-NAGY – IMAGEM: MATÉRIA E OBJETO DE INVESTIGAÇÃO

Na qualidade de artista multimídia Moholy-Nagy desenvolveu uma enorme gama de ideias e obras, alternando e combinando pintura, cinema, fotografia, escultura, design e fotogramas. Interligou tecnologia industrial com arte reforçando os aspectos e resultados visuais e materiais, tornou os avanços técnicos os alicerces de seu trabalho, abalando o repertório moderno. Suas teorias pioneiras transformaram a arte num campo de testes para novas formas de expressão e sua aplicação em todas as esferas da vida moderna.

Nas investigações de Moholy-Nagy a imagem não é o resultado mas a matéria e o objeto da investigação. Para o artista húngaro, o espaço não é uma realidade objetiva senão uma estrutura da consciência, portanto se manifesta em tudo o que se faz.¹⁵(ARGAN, 1995: 74).

Um dos procedimentos característicos do trabalho de Moholy-Nagy consistia em romper com padrões de uso. Em relação a fotografia, por exemplo, defendia o uso da câmara num sentido desconcertante:

"Isto é aparente nas chamadas fotografias 'erradas': a visão de cima, de baixo, a visão oblíqua, que hoje desconcerta as pessoas, que as entendem como fotos acidentais. O segredo do seu efeito é que a câmara reproduz a imagem puramente óptica e assim apresenta as verdadeiras distorções, enquanto o olho, junto com a experiência intelectual, complementa o fenômeno percebido através de associações. [...] Assim, na Fotografia, temos a mais confiável ajuda para o começo de uma visão objetiva."
(MOHOLY-NAGY, 1927)

Inspirado pelos mestres Moholy-Nagy e Lissitzky (o artista russo que também visava desestabilizar a percepção com composições fotográficas realizadas a partir de ângulos desorientadores) Eliasson considera a ruptura de nossos hábitos visuais o ponto de virada para a liberdade individual. Com esta proposta, o artista dinamarquês também acredita que contribui para a retirada do observador do estado anestesiante cotidiano. Ainda tratando do exemplo anterior, na obra "Seu Caminho Sentido" (- Seu

¹⁵ "O espaço já não pode ser pensado como entidade geométrica fechada, mas como dimensão da vida, que os modernos sistemas de comunicação estendem ilimitadamente" (ARGAN, 1995: 74).

caminho sentido (Yourfelt path) - SESC Pompeia. São **Paulo**, 2011. Instalação de luz com uma parede revestida de lâmpadas, ventiladores e fumaça artificial. e 2) Eliasson aplica a iluminação e a fumaça para suprimir os limites físicos da sala de exposição e criar um espaço desnorteante, no qual percebe-se apenas uma forte claridade enevoadada. Nele não era possível enxergar além de um metro de distância, o que tornava a caminhada em direção ao lado escuro da sala extremamente desconfortável. O espaço da obra fragilizava a confiança nos sentidos.

A EXPERIMENTAÇÃO ESTÉTICA COM FONTES DE LUZ

A questão primordial da pesquisa de Moholy-Nagy pode ser aferida pelo modo peculiar como ele entendia a pintura como um campo aberto de possibilidades baseado no comportamento da luz sobre os materiais. Uma concepção que ultrapassava o conceito de pintura restrito a técnicas e funções provenientes da academia. Para esse artista:

“Pintar com luz” é um velho capítulo da atividade humana. Nós temos documentos sobre iluminação antiga para performances teatrais nas quais vidros coloridos, prismas, etc., foram usados. [...] Hoje, na luz, da fotografia à televisão, nós temos mais fontes para uma nova forma de arte do que qualquer outro período da história humana. Porém a menos que aprendamos a limpar nossas mentes das velhas, tradicionais idéias de pintura, nem mesmo o trabalho de talentosos pintores alcançarão o nível de uma criação artística genuína.”(MOHOLY-NAGY, 1930)

Figura 3 - "Turner colour experiments", Eliasson. Nov 2014. Tate Britain, Londres. / Fig. 3b Tela de William Turner intitulada *A Manhã Após o Dilúvio- Moisés Escrevendo o Livro da Genesis*, 1843.

De modo similar a Moholy- Nagy, e assumindo suas consultas às descobertas sobre luz dos pintores tradicionais, um dos trabalhos mais recentes de Olafur Eliasson resgata a pintura como meio. Trata-se de uma homenagem ao pintor britânico William Turner que desenvolveu uma profunda pesquisa sobre a luz na pintura. Desde 2003, quando expôs *Weather Project*, na Tate Modern, Olafur vem sendo questionado sobre a influência de Turner.

Influenciado pelas máquinas do início do século XX e seus invólucros metálicos, o artista húngaro conduziu uma intensa pesquisa de materiais. No entanto, a leitura atenta, confrontando os escritos de Moholy-Nagy durante a fase da BAUHAUS com os seus textos posteriores, apresenta uma diminuição no encantamento com as máquinas. Em cada um dos momentos, ficam evidentes duas posturas diversas. A profissionalização do design, assumindo a incorporação da máquina como tema e instrumento durante a BAUHAUS. E, posteriormente, em 1947, em Chicago, com o desenho industrial já estabelecido, a retomada das atividades manuais como fundamento da atividade do designer aliadas às ferramentas industriais. Este último momento, quando Moholy-Nagy declara que: "Os olhos do artista gravam vacas e dínamos, árvores e arranha-céus igualmente bem. Eles representam matéria-prima visual para os artistas. E esta é a verdadeira questão. O objetivo real é a síntese socio-biológica."(MOHOLY-NAGY, 1947)

Não chega a ser uma contradição, pois a posição tomada por Moholy-Nagy em defender a função da arte tanto biológica quanto social - individual e coletiva - é abrangente. Ambas práticas profissionais aliadas cabem nesse discurso que visa avanços sociais conquistados com o trabalho, produção manual aliada ao incremento da máquina, mas não um retrocesso à manufatura.

Figura 4 - Fotografias de Moholy-Nagy publicadas no livro *Painting Photography Film*, 1927.

O senso estético do trabalho de Moholy-Nagy estava de fato muito ligado à observação dos padrões naturais (Figura 4). A geometria das formas orgânicas que o artista fotografava influenciava nas imagens que produzia, na repetição de padrões. Seu interesse em racionalizar a observação da natureza e utilizar as máquinas em prol da humanidade compõem dois lados da mesma moeda, pois no trabalho de Moholy-Nagy não havia uma separação rígida entre áreas de interesse e ambos foram detalhados em seus livros. Acima de tudo estaria a função social da arte. Na publicação póstuma de 1947, *Visions of Motion*, encontra-se o que Moholy-Nagy escreveu sobre a função da arte:

"A arte tem duas faces, a biológica e a social, uma sobre o indivíduo e a outra sobre o grupo. Ao expressar validades fundamentais e problemas comuns, a arte pode produzir um sentimento de coerência. Esta é a função social que conduz a uma síntese cultural assim como uma continuação da civilização humana." (MOHOLY-NAGY, 1947)

A EXPERIÊNCIA NA BAUHAUS

Como professor na *Staatliches Bauhaus* em Weimar e Dessau (1923–1928) sob a direção de Walter Gropius, Moholy-Nagy foi responsável pelo curso preliminar e pela oficina de metais. Desde 1920, quando o artista húngaro muda-se para Berlim, inicia seus trabalhos construtivistas e manifesta sua posição a favor das vanguardas

racionalista. Logo nos anos seguintes, produz obras independente de tendências, “seu próprio construtivismo”. “Foram todas as interpretações pessoais de Moholy-Nagy das atitudes construtivistas que contribuíram para a emergência do reconhecimento de um estilo Bauhaus [de desenho industrial].”(NAYLOR, 1968).

A luz e o movimento constituem duas questões centrais para Moholy-Nagy e Olafur Eliasson. São evidentes tanto nos objetos giratórios como em toda a produção de fotogramas e filmes de Moholy-Nagy. O artista visava a concretização do fenômeno da luz, “peculiar ao processo fotográfico e a nenhuma outra invenção tecnológica”¹⁶. O uso da luz na fotografia inspirava o artista e o instigava a pesquisar, diferente de Olafur Eliasson que já encontrou diversas pesquisas realizadas sobre fotografia, nos anos 1990. A luz e o movimento em obras de Eliasson apresentam um lastro de referências históricas dos artistas multimídia anteriores. Sua pesquisa pauta-se mais na informação que determinado material pode transmitir, nas reações que o público pode ter, no comportamento diante das diversas mídias que o artista trabalha. Como foi dito inicialmente, Moholy-Nagy também era um artista que explorava diversas técnicas artísticas e, além da vasta pesquisa mencionada em fotografia, produziu vídeos de suas instalações.

A MOSTRA RETROSPECTIVA DE FRANKFURT.

Dentre os relatos da mostra retrospectiva de Moholy-Nagy, realizada em 2009, na cidade alemã de Frankfurt, pode-se destacar seu olhar sobre o movimento das cidades – os meios de transportes, os operários, crianças jogando, os marginalizados, etc. – em seus filmes sobre Berlim ou Paris, durante os anos 1920, filmados de ângulos novos para a época.¹⁷ O que faz lembrar o trabalho de Olafur Eliasson, *Inner City Out*¹⁸, em Berlim (2011), quando o artista elegeu meios de transporte e pontos da cidade para dispor espelhos. Espelhos que operavam como lentes para se ver na cidade de ângulos inusitados.

¹⁶ Moholy-Nagy escreveu no catálogo de sua exposição em 1923.

¹⁷ <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-15781-2009-10-27.html>

¹⁸ O nome original da exposição de Eliasson em alemão *Innen Stadt Aussen* significa "do centro para fora", mas há mais um trocadilho *Stadt* também significa cidade. Portanto, entende-se algo como levar a cidade para fora, ou seja extrapolar o espaço do museu.

Figura 5 - Inner City Out de Olafur Eliasson. Berlim, 2011.

A mostra em Frankfurt apresentou cerca de 170 obras de Moholy-Nagy – pinturas, fotografias e fotogramas, esculturas e filmes, bem como um palco montado, desenhos e projetos tipográficos – a retrospectiva abrangia todas as fases da sua obra. O mesmo termo que designa os exercícios indicados aos alunos com papel e dobras, ocasionando sombras - *Modulador de Luz e Espaço*- é também a grande obra cinética do artista, *Proposta para um Palco Elétrico*.

Figura 6 - *Modulador de Luz e Espaço*, 1922/1930. László Moholy-Nagy.

Em 1930, a peça é exposta em Paris no Werkbund Alemão com a ajuda do arquiteto húngaro Istvan Seboek. Resulta no filme “Jogo de Luzes Preto – Branco – Cinza” que registra os reflexos e projeções modulados pelo complexo aparato giratório, composto de chapas perfuradas, entre outros elementos metálicos. Mais do que um projeto, a elaboração teórica e o aprimoramento de uma década deste aparato, entre 1922 e 1930, sintetiza a pesquisa de Moholy-Nagy e aplica o método educativo experimental de toda sua carreira. Dentre os outros filmes que participou está "Things to Come" de H.G.Wells e A.Korda., em 1936, em que utiliza materiais similares ao do *Modulador de Luz e Espaço*.

Figura 7 - Efeitos especiais para o filme "Things to Come" de H.G.Wells e A.Korda. Moholy-Nagy, 1936.

AS PUBLICAÇÕES E O ENSINO DO DESIGN.

A influência fundamental de Moholy-Nagy sobre os artistas posteriores deveu-se à sua preocupação em transmitir seu conhecimento, seja em aulas ou em publicações. Através desses recursos, o aprendizado se reafirma e os experimentos ficaram registrados. Olafur Eliasson costuma seguir este método, usa todos os meios de comunicação para propagar seu pensamento e levantar discussões sobre o espaço. Além dos 76 livros divulgados no site oficial do artista, no dia 04 de dezembro de 2014, disponibilizou-se em rede social (*Twitter*) para debater *online* a exposição que estava acontecendo na *Tate Gallery*, em Londres.

Em 1922, guardadas as proporções dos meios de comunicação para a época, Moholy-Nagy escreveu o Manifesto da Escultura Cinética:

"A construtividade vital é o corpo da vida e o princípio de todo desenvolvimento humano e cósmico. Traduzido para a arte, hoje isto significa a ativação do espaço por meio de sistemas de forças dinâmico-construtivos, isto é, construção de forças dentro umas das outras que são na verdade tensionadas no espaço físico e sua construção dentro do espaço, também ativa como força(tensões)."¹⁹ (MOHOLY-NAGY e KEMENY, 1922)

Por sua vez, a preocupação documental de Moholy-Nagy, decorreu dos manifestos que o precederam. Como foi o caso do Manifesto Realista publicado por Naum Gabo e seu irmão Pevsner, em 1920, uma sua referência das mais importantes, que demarcava novos procedimentos na arte. O engajamento com o momento histórico enfatizava uma nova visão da arte coerente com a vida pós-industrialização nas cidades.

"Nós condenamos o volume como uma expressão de espaço. Tampouco o espaço pode ser medido por um volume quanto um líquido pode ser por uma medida linear. O que o espaço pode ser senão uma profundidade impenetrável? Profundidade é a única forma pela qual pode-se expressar o espaço. Nós rejeitamos a massa física como um elemento de plasticidade. Todo engenheiro sabe que a força da resistência e da inércia de um objeto não depende da sua massa. Um exemplo basta: trilhos de ferrovias. Nós anunciamos que esses elementos de arte têm suas bases num ritmo dinâmico."(GABO, 1920 - extrato do Manifesto Realista).

No período que Moholy-Nagy participou como entusiasta e propagador das idéias de educação experimental, lecionou no curso inicial e foi responsável pela oficina de metais da escola *Bauhaus*²⁰ por que Bauhaus em caixa alta? Na qualidade de nome de uma escola, você bem pode empregar o itálico. Um procedimento a ser adotado para todos títulos de obras, escolas e mesmo conceitos. Foi também o período em que publicou o livro "Pintura Fotografia Filme"(1925). Trata-se de um ensaio escrito exclusivamente por Moholy-Nagy que costumava participar de publicações coletivas. Passo-a-passo, o autor introduz o leitor ao universo da pintura com luz, ao explicar que os recursos disponíveis na época indicavam o início de

¹⁹ Tradução do texto original em inglês "Translated into art, today this means the activation of space by means of dynamic-constructive systems of forces, that is, construction of forces within one another that are actually at tension in physical space and their construction within space, also active as force(tensions)." (MOHOLY-NAGY e KEMENY, 1922)

²⁰ Em 1924, Moholy-Nagy ingressou como professor na BAUHAUS WEIMAR. No ano seguinte, a escola foi transferida para DESSAU, onde ficou instalada até 1928.

possibilidades artísticas jamais pensadas, e ainda seriam precários para atender a todo o potencial criativo que geravam. A nota do editor H.M.Wingler destaca que este livro, por ser mais especializado que os demais, torna-se mais duradouro. Na verdade, em contramão a prática de experimentação livre aplicada na escola, o livro assemelha-se a um método pedagógico e orienta determinados procedimentos.

Figura 8 - Página do livro Pintura Fotografia Filme. Moholy-Nagy, 1925. Exemplo do método de ensino utilizado, definindo conceitos bem resumidamente.

Algo semelhante ocorre com os livros de Olafur Eliasson que preza pela liberdade artística e acaba caindo nas armadilhas do método, quase pedagógico, em que propaga as suas ideias. No caso do livro Studio-Enciclopédia, uma obra coletiva organizada por Anna Ergsen-Pedersen e Olafur Eliasson, que separa por vocábulos a produção do Estúdio em Berlim, ocorrem redundâncias e há uma pretensão de transmitir o conteúdo de forma dogmática. Quando aponta as fontes primárias do conhecimento discutido por Eliasson, o livro direciona para outras leituras, muito mais esclarecedoras.

Em 1937, a implantação da nova escola da Bauhaus, em Chicago, encontra um ambiente diferente da escola inicial, onde havia sido necessário criar uma profissão, formar designers. O momento, o local e os desafios eram outros. Moholy-Nagy descreve a situação no livro *The New Vision*, em 1938:

"[...]Esta abordagem à função e à indústria, hoje, não é mais um princípio revolucionário, mas um padrão absoluto para todo designer. Por esta razão, nós não poderíamos construir numa nova Bauhaus uma comunidade criativa de novo, mas somente um sistema rígido de ensino."

O livro "*The New Vision*" (1938) abarca todo o vasto repertório didático de Moholy-Nagy. Com clareza, o mestre pontua seus conceitos, transmitidos aos alunos propondo experimentações artísticas, enquanto ousa aplicar um novo método educativo no também recente campo do Design.

Figura 9 - Legenda original do livro *Vision in Motion*: "Instituto de Design. Esculturas manuais. Como pedras na areia, apresentando infinitas variedades, esculturas manuais são similarmemente concordantes aos olhos e mãos nos seus contornos fluidos e formas agradáveis.

De modo geral, Moholy-Nagy dedicou sua pesquisa à pintura, continuamente, ao longo de sua vida. Entendendo suas instalações como pinturas no espaço. O que funda

um campo de atuação na arte: os princípios da instalação, criação artística do espaço sem função arquitetônica, nem cenográfica.

Figura 10 - *Modulador de Luz e Espaço*, 1922/1930. László Moholy-Nagy.

O conhecimento adquirido em experimentar interferências de objetos -sombras e reflexos- sob iluminação repercutiu em todas as formas de trabalho do artista. Ainda na área da fotografia, Moholy-Nagy registrou a imagem de pessoas por trás de

venezianas em 1937 (Figura 11), o que apresenta mais um dado inovador para a época, a captação de imagens de outro ambiente, sombras projetadas por luzes indiretas. Algo muito explorado no início da carreira de James Turrell na Califórnia dos anos 1970, outra importante referência de Eliasson, como já foi dito.

Figura 11 - Fotografia de Moholy-Nagy.

Vale ressaltar que todo o interesse de Moholy-Nagy por mecanismos estava relacionado a curiosidade por funções biológicas, fossem descobertas óticas, neurológicas ou mesmo biotécnicas.²¹ Nisto, também há semelhança com o interesse de Eliasson na biologia. Este especialmente interessado na visão unificadora da biologia que coloca o indivíduo como parte de um todo composto pelos seres vivos, presente nos textos de Francisco Varela.

²¹ Segundo a “biotécnica” do cientista Raoul Francé citado por Moholy-Nagy em “Do Material à Arquitetura”, p.60: “o homem ainda pode se assenhorar das forças naturais em uma medida totalmente diferente da que até agora foi conseguida. [...] Cada arbusto, cada árvore pode ensiná-lo, aconselhá-lo, indicar a ele invenções, aparelhos, disposições técnicas sem número.”

Figura 12 - Olafur Eliasson. Galpão Fortes Vilaça, São Paulo, 2013.

A multiplicação das sombras é um experimento que Olafur Eliasson elabora mais a cada tentativa. Na mostra que esteve no Galpão Fortes Vilaça em São Paulo(2011), a obra *Your Uncertain Shadow*(Sua sombra incerta) chamou a atenção por não ter a variação de cores que encontramos frequentemente nas obras com sombras de Eliasson. Na passagem do visitante, entre os refletores e uma grande tela branca, surgia um gama de sete sombras que variava conforme seus movimentos. A grafia das

silhuetas em escalas de cinza ficou enfatizada e os visitantes experimentavam ver-se, ou melhor, ver suas sombras se multiplicando ou unindo-se a variadas distâncias.

A extração da cor na fotografia realça a textura e detalhes das imagens são percebidos. A gama de cinzas faz com que as nuances de volumes e sombras não se perca. Moholy-Nagy experimentou esses fatores no desenvolvimento de seus trabalhos.

Figura 13 - Cronologia de Moholy-Nagy - quadro desenvolvido para esta pesquisa.

A publicação póstuma *Visions of Motion* (1947) conclui a série de escritos com certas repetições necessárias e enfáticas dos critérios de ensino e premissas artísticas adotadas por Moholy-Nagy. Na edição em que há um anexo pós-escrito por Otto Stelzer²², o leitor nota o fascínio de Moholy-Nagy pelos registros de luz dos fotogramas, literalmente como "espaço-tempo-continuum". A conclusão do texto traz uma visão emotiva de um artista notoriamente racional:

²² "Moholy-Nagy and His Vision", anexo pós-escrito por Otto Stelzer do livro "Vision in Motion".

“A tarefa do artista hoje é penetrar nos ainda desconhecidos defeitos da nossa função biológica, para investigar os novos campos da sociedade industrial e traduzir as novas descobertas na corrente das nossas emoções.”(MOHOLY-NAGY, 1947).

Essa descrição que envolve emoção e pesquisa científica serviria para as atividades de Olafur Eliasson. Quando promove o engajamento do público através de emoções, Eliasson o faz com artifícios científicos, recursos de ótica, física e química. Utiliza desde o conhecimento científico remoto aos experimentos mais recentes e costuma fazer do seu espaço de trabalho um grande laboratório.

1.3 JAMES TURRELL – SEM IMAGEM, SEM OBJETO, SEM FOCO

O longo período de carreira, desde os anos 1960, e a contínua experimentação de James Turrell com luz e espaço, faz de sua atuação na arte que lida com questões da tecnologia industrial imprescindível nesta pesquisa sobre Olafur Eliasson. Isso explica a ênfase dada aos trabalhos de Turrell neste capítulo selecionados por definirem sua arte e por convergirem com as investigações de Eliasson.

A formação acadêmica de James Turrell indica os temas investigados pelo artista, unindo seu conhecimento da psicologia no estudo da percepção do espaço. Formou-se bacharel em Psicologia no *Pomona College*, em 1965, e no ano seguinte, graduou-se em Arte na Universidade da Califórnia. Posteriormente, em 1973, concluiu seu mestrado em Arte na *Claremont Graduate School*.

Em seus trabalhos, James Turrell expõe ambiente vazios de objetos, ocupados pela luz. Uma premissa adotada desde cedo na sua carreira, quando abandonou os objetos físicos e começou a trabalhar com os componentes básicos da visão. Numa operação mínima, Turrell começou seu processo projetando luz no seu estúdio, quando fez a série *Mendota Stoppages* (Figura 14 - MendotaStoppages, 1970..

Figura 14 - MendotaStoppages, 1970.

Em novembro de 1966, Turrell alugou duas salas no Hotel Mendota, um prédio de esquina em Ocean Park – Califórnia, onde viveu e trabalhou até 1974. Quando entrou nesse prédio o artista vedou todas as entradas de luz. As sensações provocadas por restrições físicas - espaços confinados, escuro ou pouca luz - pesquisadas no âmbito da psicologia²³ foram aplicadas no trabalho artístico. No decorrer do tempo, começou a desbloquear algumas janelas e a experimentar as interferências da luz externa. *Mendota Stoppages* é justamente esta série de peças interrelacionadas de luz e espaço. Neste momento, Turrell começa a produzir “espaços sensoriais” (*sensing spaces / responsive spaces*) que interagem de modo direto com os espaços adjacentes. Muito do pensamento de Turrell, como a intenção de trabalhar as tensões entre os espaços, estava presente desde suas primeiras obras.

²³ Área de pesquisa chamada nos Estados Unidos de Psicologia Experimental.

Em 1966, Turrell, Robert Irwin e Doug Wheeler, os integrantes do *Light & Space*, iniciaram as pesquisas sobre luz e espaço que, mais tarde, influenciariam Olafur Eliasson. Inspirados pela forte luz natural na paisagem da Califórnia, começaram a estudar efeitos de luz, visando a percepção sensorial. Pesquisavam tanto como as variadas superfícies transmitiam ou recebiam a luz, quanto os tipos de fonte de luz, como, por exemplo, a intensidade e variação de tons conforme a luz solar. Usavam o conhecimento técnico para acessar as propriedades da atmosfera terrestre e simular nuances gradativas de luzes coloridas, para construir espaços de luz. O uso de materiais novos na arte e a desmaterialização do objeto de arte caracteriza a arte do grupo. Robert Irwin, por exemplo, criou numerosas instalações nas quais a luz natural em constante mudança – era frequentemente filtrada por transparências – e usada para redefinir o espaço.

A sintonia entre os integrantes do movimento Light&Space está no sentido de observar e aproveitar as características que cada espaço oferece. James Turrell e Robert Irwin isolam a luz para destacar sua presença e potência.

"Eu tentei responder diretamente à qualidade de cada situação em que estava, não mudá-la inteira num meio novo ou ideal, mas atender diretamente à natureza do modo que já era. Como é isso de um espaço poder vir a ser considerado vazio quando ele é cheio de eventos reais e táteis?" (IRWIN, 1977)

ARTE, PSICOLOGIA E TECNOLOGIA.

O interesse de Turrell em pesquisar luz vem da psicologia, dos estudos de percepção visual, diferente da maioria dos artistas que buscam o conhecimento de luz proveniente da pintura clássica. Ao agregar o conhecimento de psicologia aos experimentos, James Turrell²⁴ se destacou dos demais integrantes desse grupo de artistas.

²⁴ "James Turrell" museu Guggenheim de Nova Iorque, jul – set 2013.

Além disto, a cada obra, a produção de James Turrell alinha-se com as mais novas invenções de iluminação – sistemas de controle, qualidade de cor, durabilidade – para se aproximar dos fenômenos óticos que verificamos diariamente nos ambientes abertos, na abóboda celeste. O que faz todo sentido, se pensarmos na provocação que o artista nos faz: perceber nosso entorno e entender que o mundo que conhecemos e sentimos depende do modo como o vemos.

Da mesma maneira, a observação dos fenômenos de luz natural e de como atuam no aparelho ótico humano é parte do que se investiga no Studio de Olafur Eliasson. Ele capta imagens e avalia a fotometria, estuda espectros de cores na iluminação natural e reproduz nos trabalhos. O processo criativo e investigativo dos trabalhos é exibido pelo artista como parte de uma cadeia de procedimentos e testes que compõem o fazer artístico. Na internet, Olafur Eliasson disponibiliza imagens do laboratório e dos experimentos no seu Studio de Berlim. (Figura 15)

Figura 15 - Experimento espectroscópico. Studio Olafur Eliasson, Berlim, 2013.

Nas três décadas, entre a Arte Cinética e os artistas do *Light & Space* uma série de obras e textos sobre percepção visual, psicologia e espaço, sobretudo as idéias da *Gestalt* - psicologia da forma - que uniam percepção visual e psicologia, e foram proliferadas pela *Bauhaus* nas primeiras décadas do século XX. O pensamento de Freud também influenciou fortemente a geração de Turrell, nascida no pós- guerra, que viveu grandes mudanças comportamentais na décadas de 60 e 70.

Na *Bauhaus*, em seus primeiros anos, vigoravam as idéias de Itten²⁵ sobre o espaço que reuniam matéria e forma em igualdade, próximas de Kant e das questões da Física moderna que entendem o espaço em conjunto com o tempo.

"Assim o movimento, o gesto criador, seria a manipulação do espaço-tempo pelo artista, como em Kant, o espaço é a articulação de corpos. A percepção seria o meio inicial do homem de estabelecer estas relações, criando a realidade." (MENDES, Rodrigo. 2014)

A trajetória própria de cada um dos artistas estudados, por mais que tenham pontos em comum, expõe questões particulares. Para estudar Olafur Eliasson, a pesquisa simultânea sobre James Turrell e Moholy-Nagy leva à analogia com as forças centrípeta e centrífuga, dentro de um mesmo movimento giratório. Ambos tratam do mesmo universo, o espaço configurado na construção de luz. No entanto, as ênfases condizentes ao momento histórico em que cada um viveu os tornam muito diferentes entre si.

Moholy-Nagy trabalhou entre 1922 e 1946, quando faleceu, como um grande mestre. O fato de Eliasson e Turrell viverem a mesma época, sobretudo a partir dos anos 1990, facilita as comparação e afinidades.

JAMES TURRELL - OBRAS EM SÉRIE

Outra semelhança nas trajetórias de Olafur Eliasson e James Turrell são as séries de trabalhos que definem pesquisas específicas. Diferente das séries costumeiras na História da Arte, onde um artista intensifica determinada pesquisa de material ou

²⁵ Citação de Itten na dissertação do Rodrigo Mendes.

tema e passa para outra em intervalos de tempo definidos, as séries de obras de Eliasson ocorrem simultaneamente. O artista faz pesquisas paralelas distintas, onde se distingue investigações específicas - as obras com campos de luz colorida (Figura 16), os materiais reflexivos, a água em movimento, as projeções e as obras com névoa. Pesquisas que, por vezes são interrompidas, mas em alguns casos, retomadas posteriormente. Ele não as define como obras em série, mas fica evidente quando se olha retrospectivamente.

Figura 16 - a. Sentimentos São Fatos / b. Sala 360 graus para todas as cores. / c. Room for one colour (todas obras de O. Eliasson)

Esse paralelismo de pesquisas também é relevante na trajetória de James Turrell que, por sua vez, começa com séries em que explora os meios de propagação da luz entre ambientes. Nas séries apresenta como característica constante a interação com construções, seja o espaço construído existente ou uma construção mental diante da obra. A geometria na obra de James Turrell organiza os espaços em zonas claras e escuras. Por um tempo prolongado de observação, esta organização se funde, ou inverte, e as referências de dentro e fora se perdem. Os títulos das séries de obras de Turrell referem-se aos métodos de organização do espaço apresentado: obras de canto, espaços celestes (Figura 19), paredes cortadas, construções de divisões espaciais, entre outras.

Figura 17 - Cross Corner Projections, 1968: Afrum, Alta White e Arco Green.

No caso das obras de canto de Turrell, por exemplo, além de reorganizarem o espaço, remetem à discussão histórica na arte moderna, fundada por Tatlin, sobre o deslocamento da obra de arte no espaço, as tensões que surgem com o uso do canto numa galeria. Por conta da ilusão de ótica proposta, uma obra de canto de Turrell sempre confunde sobre a existência de um volume real diante do observador.

Em 1966, Turrell fez *Afrum* (Figura 17), uma instalação de luz montada no canto entre duas paredes de uma sala escura, na qual as luzes simulam um cubo tridimensional que salta aos olhos do observador. Parte da série *Cross-Corner Projections* (Projeções de Canto), projeções de canto em que a ilusão tridimensional é perfeita. Além desta série, Turrell também fez experiências óticas desse tipo em

superfícies planas, as *Single-Wall Projections* - Projeções Em Parede Única.(

Figura 18)

Figura 18 - Single Wall Projection - Wedge Work V, no Yorkshire Sculpture Park, 2006.

Ainda no período que trabalhava no Hotel Mendota, em 1974, Turrell iniciou a série de trabalhos *Sky Spaces* (espaços celestes). Estas obras consistem em aberturas na arquitetura que possibilitam um recorte visual do céu. Tanto os *Sky Spaces* quanto as obras *Structural Cuts* (cortes estruturais) estão incluídas na *Wall Cut Series* (Série De Cortes De Paredes) de Turrell, uma vez que ambas são modificações no tecido arquitetônico do edifício.

Figura 19a / b. Live-Oak-Friends-Meeting-James-Turrell/ c. Skyspace I . Itália, 1975.

Sky Space I (Figura 19) foi construída em 1975, ao lado de Lunnette, o primeiro *skyspace*, Itália, entre 1974 e 75. Numa sala quadrada alta com uma abertura quadrada no topo, que permite a visão direta do céu. De forma clara e objetiva, Turrell interfere na geometria do espaço arquitetônico e funde interior e exterior.

No ano seguinte, Turrell inicia outra série de trabalhos, as *Construções De Divisões Espaciais*, quando desenha *Itar* (Figura 20). Uma abertura na parede com bordas bem finas quase imperceptíveis que recebe uma iluminação lateral. O efeito causa uma “cegueira parcial” no observador que pensa estar diante de um painel colorido. As cores percebidas entre cinza e verde são produzidas somente pelos reflexos do ambiente. Mais uma vez, Turrell faz o observador duvidar da visão, torna a percepção visual algo relativo. *Itar* integra a série de obras intitulada *Prado*, composta projeções similares, que o artista chama de projeção em parede única. Todas as obras reportam informações sobre fenômenos óticos que vivemos nos ambientes externos.

Figura 20 - Série de Construções de Divisões Espaciais, obras de James Turrell. Itar, 1976.

De certa forma, Turrell nos transporta para fora da sala do museu, amplia os espaços confinados, seja literalmente criando aberturas nos edifícios, seja criando planos iluminados, janelas imaginárias. Turrell associa a sensação de vastidão presente em suas obras à sua experiência como piloto, de voar sobre o deserto como “um sonho lúcido ou um vôo através do profundo, límpido céu azul do inverno ao norte do Arizona”²⁶. Estas experiências são suas fontes de inspiração.

A DESACELERAÇÃO NAS OBRAS DE TURRELL

Na percepção do espaço, quanto maior o vazio, maior a desorientação e aparente lentidão dos movimentos. Olafur Eliasson fala frequentemente sobre a desaceleração em suas obras. Assume esta característica de tal modo que oferece o tema *slow down* como opção de seleção de suas obras, em seu novo sitio na internet. Esta alteração de velocidade percebida pode ser provocada por questões de escala, da relação entre o corpo do visitante e o espaço vasto, ou desocupado.

A escala que as obras de Turrell atingem e a forte ligação com o lugar escolhido extrapolam qualquer movimento artístico, são trabalhos que se estendem por anos de vida do artista. Obras que levam tempo para serem concretizadas e contam com

²⁶ Original em inglês: “A lucid dream or a flight through deep, clear blue skies of winter in northern Arizona-experiences like these I use as a source.” (BROWN, 1985).

elementos naturais aleatórios, como o clima. Isto se reflete na percepção desses ambientes como um processo de desaceleração. O espaço nas obras de James Turrell parece ter um ritmo próprio, uma passagem de tempo mais lenta. O tempo que for necessário para perceber o entorno.

Na gravação do vídeo "Passageways" em que Turrell sobrevoa o deserto do Arizona e descreve a escolha de uma cratera onde surge o *site-specific RodenCrater*, fica evidente a mistura entre o piloto e o artista, a vida pessoal, diante de tamanho empreendedorismo, e a profissional. Evidencia-se também o contraste de escalas entre o indivíduo e o mundo, de um homem no espaço aparentemente infinito do deserto, de sua pequenez diante do universo.

Lentamente, as cores aparecem nas obras de James Turrell. Os olhos, onde as obras de fato acontecem, demoram para acostumar com o escuro, ou com a passagem de cor de uma luz para a outra. Até mesmo nas obras de canto, onde a luz configura sólidos, a intensidade e o contraste ofuscam, demandam a atenção prolongada.

A OBSERVAÇÃO

James Turrell trabalha com diversos níveis de observação, desde a observação dos astros celestes até a auto-observação, quando o observador da obra se percebe correspondendo a um estímulo. No texto do catálogo do Guggenheim, a autora Carmen Jiménez comenta que:

Os "Skyspaces de Turrell são observatórios celestes desenhados para revelar o mistério da luz, física e metafisicamente – isto é, sensorial e extrasensorialmente. Ele os concebe como provas espaciais verticalmente elevadas, no sentido que estão interconectados em vários níveis de percepção." (JIMÉNEZ, 2013)

Ainda pensando no espaço celeste, há vários elementos que nos orientam. Ao vermos um avião cruzando o céu, através de um vão criado por James Turrell, há uma interferência no céu vazio iluminado pelo sol, no fenômeno visual que o campo homogêneo de cor azul nos proporciona. Para denominar esses campos visuais homogêneos, na Psicologia, adotou-se o termo alemão *Ganzfeld* que refere-se "ao campo total" descrito por Wolfgang Metzger, em 1930. (METZGER, 1930)

Dentre as obras de Eliasson é possível distinguir uma série em que o artista explora campos de luz colorida e transições sutis de cor. Algo muito presente no trabalho de James Turrell. É o que se verifica na instalação *Your Colour Memory*, montada, em 2004, na Arcadia University Art Gallery em Glenside, nos Estados Unidos.

Figura 21 - *Your Colour Memory*, montada, em 2004, na Arcadia University Art Gallery , Pensilvânia.

Figura 22 - Croquis de *Your Colour Memory*

Esta técnica de iluminação com *led* confere à obra uma vasta gama de cores, similar ao que se observa na abóboda celeste. Fenômenos naturais pesquisados por ambos artistas nos laboratórios e na paisagem dos ambientes externos.

Assim como Olafur Eliasson, James Turrell trabalha com ciência e arte unidas na realização de inventos. Estão sempre atentos às inovações científicas e as incorporam em seus projetos.

Figura 23 - Irwin e Turrell com um hemisfério Ganzfeld, 1969.

Turrell desenvolvia pesquisa sobre percepção espacial no laboratório de Arte e Tecnologia do Museu *County*, em Los Angeles, nos anos 1960. Dispostos à fusão entre ciência e arte, James Turrell e Robert Irwin aliaram-se ao Dr. Ed Wortz para realizar diversas experiências neste laboratório. Sobre a fase que trabalharam juntos, Turrell descreveu o entusiasmo científico da época em virtude das viagens espaciais, especialmente na Califórnia, de onde saíam as invenções para as espaçonaves. Repetidas vezes, em depoimentos, o artista reafirma a importância do laboratório para o desenvolvimento dos seus trabalhos, por ter sido uma fase em que experimentou no próprio corpo restrições e estímulos, mesmo que conhecidos do período como estudante de psicologia, que basearam experimentos posteriores.

Entre outras coisas, inventaram juntos a câmara para causar o efeito Ganzfeld, concebida para o LACMA e a EXPO 70, que nunca foi realizada. Os responsáveis pelo invento o consideraram impraticável devido à capacidade de público restrita e o tempo de duração da visita, apenas um visitante por vez ficaria 30 minutos dentro da câmara.

Eliasson, em 1996, também desenvolveu uma câmara para visitantes a instalação *By Means Of A Sudden Intuitive Realization* na Manifesta I, de Rotterdam. Diferente da

obra de Turrell, na câmara de Eliasson, o elemento central é uma fonte de água e os visitantes a circundam. A tipologia formal adotada por Eliasson nesta obra o associa ao inventor e arquiteto norte americano R.Buckminster Fuller que desenvolvia estruturas a partir de poliedros.

Figura 11 - Vista exterior da instalação *By Means Of A Sudden Intuitive Realization*, montada em Inhotim/ Fig 12b. Interior da instalação com visitantes.

Figura 24 - LACMA, 2013.

Como exemplo da experiência que Turrell oferece aos visitantes nas câmaras, segue o depoimento de Jonathan Jones que foi publicado no jornal inglês *The*

Guardian. Jones descreve sua visita a uma das obras *Ganzfeld*, *Bindu Shard* na galeria *Gagosian* de Londres, em 2010.

"Deitado numa maca e trancado na esfera, começam as projeções de um azul intenso que transforma-se rapidamente em padrões florais, cristais, galáxias, quasars e neblina. Então, vê-se vertiginosos arranha-céus, sem solo embaixo deles. Todas essas formas e volumes que pulsam e metamorfoseiam são definidas por cores que mudam convulsivamente - os verdes e vermelhos mais saturados que se pode imaginar, cores que parecem sólidas, então se despedaçam em padrões microscópicos de laranja, preto, ouro e branco; todas essas cores borbulham em velocidade estonteante, como se você estivesse num acelerador de partículas. A parte mais importante da experiência é não saber o que está dentro ou fora da sua cabeça. Eu vejo um espaço, ou mesmo uma sucessão de espaços cambiantes, mas eles são independentes de qualquer realidade material verdadeira - eles existiram apenas na minha cabeça." (JONES, 2010)

A PERDA DE REFERÊNCIA

Conforme citado anteriormente, Olafur Eliasson trabalha com efeitos visuais que provocam a perda de referência espacial, como na idéia do Campo Total. No catálogo da Mostra James Turrell no Museu Guggenheim de Nova Iorque, em 2013, há uma entusiasmada citação de Malevich²⁷ que ilustra bem o trabalho do artista, na qual a metáfora entre nadar e voar está associada à sensação de flutuar que o vôo e o ambiente entre nuvens causa, essa perda de referência. Muitos trabalhos de Turrell proporcionam experiências com luzes sem referência da fonte de emissão, em efeitos muito sutis, e, desse modo ligados ao efeito *Ganzfeld*²⁸, por serem espaços vazios que não permitem uma referência de distância. No entanto, o artista refuta estas

²⁷ Fonte em inglês: "I have broken the blue boundary of color limits, come out into the white, beside me comrade-pilots swim in this infinity...I have beaten the lining of the colored sky, torn it away and in the sack that formed itself, I have put color and knotted it. Swim! The freewhitesea, infinity, lies before you." Esse texto foi originalmente publicado em "Suprematism", do catálogo da Décima Exposição do Estado: Criação Não-Objetiva e Suprematismo (1919).

²⁸ Comentário sobre *Ganzfeld*: [...] Dr. Gibson argued that three-dimensional space was not visible in the mist of light engendered by the homogeneous visual field: What my observers and I saw under these conditions could better be described as "nothing" in the sense of "no thing." Extrato do texto "The Interface between Exterior and Interior Light", <http://therodencrater.org/noimage/intrface/index.htm>

características, “argumentando que, longe de estarem vazios, estes espaços estão cheios de luz.”(ADCOCK)

Turrell desenvolveu uma série de instalações de luz chamada Ganzfeld, salas espaçosas que recebiam vários visitantes simultaneamente, diferente dos projetos não-realizados dos anos 1970. A iluminação com lâmpadas de LED controladas digitalmente permitia a transição de cor em ciclos contínuos. *Breathing Light*, uma das obras Ganzfeld fez parte da maior exposição de Turrell no LACMA, em Los Angeles, em 2013 . Impressiona a semelhança das soluções visuais de Turrell com as obras de Eliasson realizadas praticamente no mesmo período, com intervalos de poucos anos que se anulam quando considera-se o tempo de testes e aprimoramento de cada projeto.

Figura 25 - Breathing Light, obra Ganzfeld de Turrell exposta no LACMA, em Los Angeles, em 2013.

Figura 26 - Mostra *Feelings are Facts* - Olafur Eliasson. Pequim, 2010.

Nas figuras acima, nota-se a montagem de ambientes enevoados e coloridos por luz realizados por ambos artistas, Turrell e Eliasson. Nelas elimina-se a possibilidade de visualização geral, e, por isso, perde-se a noção da perspectiva. Ao caminhar nestes ambientes, os visitantes devem tatear o chão que pisam, pois não é possível enxergá-lo. Assim como Turrell provoca dúvida sobre o que é real ou imaginário diante das obras, Eliasson usa o mesmo recurso em instalações de luz. Foi isto que o artista fez na mostra *Feelings Are Facts*, onde o próprio título joga com as palavras. Os sentimentos que seriam abstratos e subjetivos são colocados como fato, algo real a ser considerado. Na verdade, o trabalho joga com a percepção individual da cor e as discrepâncias na percepção para cada observador. Eliasson amplia assim a relatividade das cores para todo o resto da realidade que percebemos ao nosso redor. Nas instalações de luz, cria um ambiente extremamente colorido e enevoadado que desloca o visitante da sua realidade cotidiana para um ambiente psicodélico de cores e sensações.

FENÔMENOS NEUROLÓGICOS – O EFEITO DE “VER-SE VENDO”

De maneira explícita, Olafur Eliasson se utiliza de espelhos e sombras nos espaços que cria, para provocar no observador a percepção de si mesmo. Provoca, assim, uma noção de espaço que só é possível na experiência própria, como faz em *Take Your Time*. (Figura 27) Nesta instalação, o enorme espelho redondo gira

lentamente, enquanto as pessoas se vêem, olhando para cima. A experiência de ver-se em movimento causa incerteza sobre o que está em movimento, o ambiente ou o espelho. A consciência do próprio corpo, de estar parado ou em movimento, após alguns segundos, muda esta relação entre visão e posição no espaço.

Figura 27 - Instalação Take Your Time, Olafur Eliasson. Foto: Pinacoteca de São Paulo, 2011.

Com objetivo análogo, a consciência de ver-se vendo, James Turrell se envereda na pesquisa dos fenômenos neurológicos e se interessa pelos impulsos nervosos que mesmo de olhos fechados, até mesmo sonhando, somos capazes de sentir. Seriam os menores estímulos, a ausência de um foco emissor, ou a resposta neurológica a uma memória as investigações do artista. Perceber o quase imperceptível num mundo de tantos estímulos visuais originados pelo fácil acesso às telas de cinema, televisão e computador.

O DESERTO

Uma das fontes de pesquisa do material de Turrell, a luz, é o deserto. Nesse sentido sua obra mais impactante, devido às suas dimensões e ao isolamento

geográfico, é uma construção incrustada na cratera de um vulcão extinto, no meio do deserto norte-americano, no Arizona.

Figura 28 Roden Crater, Deserto do Arizona.

Por sua vez, Olafur Eliasson elegeu outras áreas remotas do planeta para examinar a natureza. Os motivos de sua escolha são defendidos diante de um panorama cultural mais abrangente que o artista estabelece, cujas áreas isoladas seriam reservatórios de fenômenos naturais. Por serem inóspitas e terem sido renegadas por falta de interesse econômico, não deixam de ser parte do ecossistema do planeta e sofrer alterações, em ritmo diferente das zonas urbanas, por exemplo.

"A visão egocêntrica e instrumentalizada que temos imposto ao nosso ambiente no curso do século passado, influenciou a determinação do que são a natureza e a cultura e, em consequência conduziu a uma idéia hierárquica do que tem valor, o que é belo , o que vale a pena salvar e assim por diante.

Compreendendo que a complexidade da relação entre natureza e cultura sofre, quando perde-se a sua contraposição, estamos avaliando e negociando novos pontos de vista sobre ambas, como faz também a ciência.

O deserto e a tundra, as montanhas árticas ou as calotas polares, os planaltos vulcânicos ou as zonas pantanosas ficaram de fora do regime produtivo moderno que determina a qualidade segundo as idéias dominantes do momento. Hoje estas áreas participam cada vez mais daquilo que está em sua volta é considerado parte de um sistema complexo que nós (ainda que promovéssemos um confronto entre natureza e cultura) considerariamos um conjunto de sistemas complexos cuja parte central deve integrar os conceitos de tempo e transformação da mediação entre natureza e cultura." (ELIASSON, Olafur.2004) Trecho do Catálogo *A Memória das Cores e Outras Sombras Informais*.

Eliasson explora a paisagem desértica no território da Islândia, país de origem da sua família. O artista dinamarquês costuma realizar expedições às regiões desertas islandesas, onde observa formações rochosas, silhuetas das montanhas, o horizonte, gases e demais fenômenos atmosféricos que conferem alterações visuais na iluminação natural do ambiente.

Dessas viagens à Islândia, surgiram séries de fotografias que foram expostas em conjunto, de forma sistematizada. Nota-se uma abordagem racionalizante aos fenômenos naturais. Eliasson diante dessa natureza exuberante se comporta como um cientista aplicando o método, na tentativa de organizar os dados coletados.

Figura 29 série de fotografias "Luz Diurna de Domadalur".

"Quando pensamos na natureza estabelecemos instantaneamente uma relação com ela e depois ela deixa de ser natureza e transforma-se em paisagem. A natureza diz mais acerca de cultura, talvez, do que acerca da própria natureza." (ELIASSON, Olafur. p.256)

A complexidade na trajetória de James Turrell está na ousadia em escolher espaços exuberantes e confrontar-se com os fenômenos naturais e seus respectivos simbolismos. Olafur, por outro lado, não assume esta posição e coloca-se à mercê de maquinárias, cujas funções não pretendem iludir os visitantes numa visão romântica ou bucólica da natureza. O artista dinamarquês considera a própria defesa ambientalista ultrapassada, pois havia sido promovida pelos movimentos ecológicos dos anos 1990 e são refutadas quanto mais avançam as pesquisas biológicas.

O envolvimento de Olafur Eliasson com temas tão diversos, como o meio-ambiente, a vida em sociedade e descobertas científicas, o coloca em destaque no meio cultural desde os anos 2000. Sua posição apresenta o reconhecimento da diluição das fronteiras disciplinares e, com isso, suas obras materializam o pensamento da época.

O caráter híbrido das obras de Olafur Eliasson merece atenção. Na verdade, a palavra "híbrido" denota a mistura de aspectos nas obras e tornou-se um conceito importante em arte e arquitetura, ao longo das últimas décadas. No livro de Robert Venturi (1972) "Aprendendo com Las Vegas" o conceito de híbrido adquiriu relevância na área teórica da arquitetura, representando a inserção dos elementos cotidianos da publicidade no desenho urbano e arquitetônico. Considera a volumetria dos anúncios incorporada no projeto de arquitetura o elemento que estabelece a relação com a cidade.

A combinação de elementos que caracteriza os híbridos e a simultaneidade nos discursos sobre o tema não facilita o trabalho de definição do termo, mas a repetição reafirma o que é notado a cada leitura. A consonância dos autores em dar atenção ao tema torna inegável a relevância de fusões e trabalhos mistos. Dan Graham (1979) retoma este assunto no texto "A Arte em Relação À Arquitetura", em que, mais uma vez a temática pop aparece em pleno modernismo para evidenciar que elementos híbridos, tanto artísticos quanto arquitetônicos, já não podem mais ser classificados em apenas uma dessas áreas.

"[...] o trabalho de arte dirige sua atenção para conexões com diversas representações ideológicas (revelando a variedade conflituosa das interpretações ideológicas). Para fazer isso, o trabalho usa uma forma híbrida, que participa tanto do código popular dos meios de comunicação de massa quanto do código "elevado" da arte e da arquitetura, tanto do código popular do entretenimento quanto da análise política da forma com base teórica, e tanto do código da informação quanto do código esteticamente formal." (GRAHAM, 1979, p. 450)

Graham (1979) organiza idéias presentes em obras de arte e textos anteriores e, sobretudo, antecipa o debate do ensaio de Bruno Latour (1994) "Jamais Fomos Modernos", ao qual Olafur Eliasson recorre. Latour defende o não-modernismo como única possibilidade de termos sempre produzido híbridos e, que cada vez mais, durante o período moderno, os híbridos teriam se proliferado, enquanto eram ignorados pelos processos de purificação, comuns à esta época. Nesta lógica, apesar das divisões teóricas do mundo moderno, na prática, os aspectos naturais/científicos e sociais/políticos se fundem, conforme explica Latour:

"[E]les [Hobbes e Boyle] inventaram nosso mundo moderno, *um mundo no qual a representação das coisas através do laboratório encontra-se para sempre dissociada da representação dos cidadãos através do contrato social*. [...] São dois pais fundadores, agindo em conjunto para promover uma única e mesma inovação na teoria política: cabe à ciência a representação dos não-humanos, mas lhe é proibida qualquer possibilidade de apelo à política; cabe à política a representação dos cidadãos, mas lhe é proibida qualquer relação com os não-humanos produzidos e mobilizados pela ciência e pela tecnologia." (LATOUR, 1994)

Embora Graham (1979) comente o conceito de híbrido em Venturi (1972), associar as ideias desses autores às demais aplicações do termo *híbrido*, como em Latour (1994), só é possível devido aos exemplos que cada autor cita. Graham (1979), por exemplo, se utiliza de instalações de arte para descrever os híbridos de Venturi e atualizar a discussão para o final dos anos 1970, época em que o próprio artista realizava instalações híbridas entre arte e arquitetura, seus pavilhões.

"Venturi (1972) propôs a palavra "híbridos" para tais trabalhos que combinavam duas categorias de sentido/descrição contraditórias ou mutuamente excludentes" (Graham, 1979. p. 450).

Entre as obras citadas por Graham(1979) em sua reavaliação da relação entre arte e arquitetura, estão as instalações do artista norte-americano Dan Flavin, que montava espaços de luz com lâmpadas fluorescentes aparentes. Ao usar objetos do cotidiano, Flavin trabalha a questão híbrida do deslocamento contextual e a construção de um novo espaço usando o próprio espaço existente iluminado de modo diferente. O que causa ao visitante uma experiência perceptiva nova do próprio espaço.

Sobre o caráter híbrido do trabalho de Eliasson, Guilherme Wisnik pontua a relação que o artista estabelece com a natureza, condicionada a aspectos culturais. Assim como a realidade, uma construção que, a cada obra, Eliasson questiona com réplicas da natureza, seus pares irreais.

"A obra de Olafur Eliasson lida, em grande medida, com fenômenos e elementos da natureza, tais como vento, água, luz e fumaça. Mas nem por isso pode ser associada a qualquer discurso ecológico, que implicasse as ideias de pureza ou de retorno a um estado essencial da vida. Ao contrário disso, a natureza, no trabalho de Olafur, é dada sempre como condicionamento cultural, isto é, aparece necessariamente como construção, e não como verdade redentora. Vem daí o aspecto muitas vezes surrealista dos seus trabalhos, que replicam artificialmente elementos naturais colocando-os em confronto com seus pares "reais", criando assim uma dimensão da experiência na qual a ilusão e a realidade estão interconectadas, tornando-se portanto indiscerníveis. Nas palavras do próprio artista, "estamos sendo testemunhas de uma mudança na relação tradicional entre realidade e representação". (WISNIK, 2012)

Noutro texto, Wisnik (2011) identifica no trabalho de Eliasson "a superação das velhas e esgotadas distinções entre polaridades", como a representação da natureza e a representação das pessoas. Na verdade, Wisnik adentra no território de Bruno Latour (1994) que critica a separação moderna entre o mundo natural e o mundo social, no ensaio de antropologia assimétrica *Jamais Fomos Modernos*. A constatação deste mundo híbrido observado pelos autores está justamente no processo de diluição das disciplinas verificado na pós-modernidade.

"Multiplicam-se os artigos híbridos que delineiam tramas de ciência, política, economia, direito, religião, técnica, ficção. Se a leitura do jornal diário é a reza do homem moderno, quão estranho é o homem que hoje reza lendo estes assuntos confusos. Toda a cultura e toda a natureza são diariamente reviradas aí. [...] Contudo, ninguém parece estar preocupado. [...] Não misturemos o céu e a terra, o global e o local, o humano e o inumano. [...] O navio está sem rumo: à esquerda o conhecimento das coisas, à direita o interesse, o poder e a política dos homens." (Latour 1994:8)

Seguindo o pensamento de Latour, Eliasson constrói situações e espaços híbridos no limiar entre arte, arquitetura e ciência para promover uma reavaliação política. Diferente da representação política ou das formas de poder estabelecidas, o artista busca uma entrada transversal de participação da sociedade. Ambos defendem o "cultivo de paixões" para promover o engajamento político, diferente de manifestações políticas tradicionais. A proposta seria, basicamente, expor os antagonismos comuns ao mundo moderno e com isso demonstrar as contradições que tomamos tradicionalmente como verdade. Uma reavaliação do modo como vivemos em sociedade.

Em suas instalações Eliasson frequentemente busca fomentar essas experiências de engajamento. Novas maneiras de coabitar o planeta que possibilitem a diminuição de conflitos e diferenças sociais. Com as palavras de Latour, o discurso presente nas obras - textos e instalações - de Olafur Eliasson ganha corpo e sentido no contexto contemporâneo. No fundo, ambos estão tratando da diluição de fronteiras disciplinares, da compreensão da humanidade como um todo, que inclui os seres e as coisas que produzem. A indistinção entre seres e coisas, entendendo que os seres produzem coisas e, reciprocamente, estas alteram a maneira de viver dos seres. Mais além, Latour e Eliasson explicitam a idéia do mundo ter virado um grande laboratório, onde vivemos cotidianamente grandes experiências coletivas. As instalações de arte de Eliasson apresentam essas ideias de representação da natureza, coletividade, participação e construção da realidade. O artista dinamarquês acredita que há um forte contrato coletivo com o público através da arte, que instiga as pessoas a descobrir por elas mesmas o que fazer com sua experiência.

Anders Blok(2011) transcreve o depoimento de Bruno Latour sobre Eliasson e confirma a reciprocidade e afinidade entre ambos no reconhecimento de um mundo híbrido. Assim como Eliasson, Latour está voltado para a questão "do que somos e onde estamos, se não estamos mais na Natureza." Na opinião de Latour, Eliasson é um grande interessado e explora de modo inovador a percepção deste mundo que não é mais dividido em seu aspecto natural e artificial. Está composto por *coisas* transmutadas em *seres* e *seres* transmutados em *coisas* .

Outra idéia de Bruno Latour que aparece na prática de Eliasson é a discussão sobre o mundo ser um grande laboratório²⁹ em função das pesquisas estarem ocorrendo fora dos ambientes científicos e através de agentes "engajados em experiências coletivas". Mesmo sem gerar um discurso científico, Eliasson seria uma dessas figuras por promover a integração da prática artística com a sociedade, ao criar espaços físicos.

Seria a indistinção entre experimento e obra de arte que caracteriza o hibridismo nos trabalhos de Eliasson? Quando Eliasson analisa a iluminação natural na abóbada celeste, por exemplo, e faz gráficos da trajetória do sol em diferentes pontos do planeta (Japão e Dinamarca), transforma este desenho num pavilhão. Elege cores para revestir a superfície multifacetada e translúcida que transmitem a iluminação mais próxima da natural em determinados horários. Ele está fazendo um instrumento de pesquisa ou um objeto de arte? Mais ainda, devido à escala e a técnica usada, ele está fazendo um pavilhão de arquitetura ou uma escultura? Podemos dizer que ele faz um pouco de tudo e valida estes experimentos cercado de profissionais especializados.

Figura 30 - Pavilhão Dagslys de Olafur Eliasson. Horsholm, 2007.

²⁹ "The World Wide Lab", Bruno Latour.

A cascata construída por Eliasson na área externa do SESC Pompéia provoca a estranheza da ficção, a clareza construtiva da estrutura exposta e a familiaridade com a água, recurso natural. Diversas situações diante de um só objeto que ao mesmo tempo é construção, ilusão e realidade. Assim como a descrição dos híbridos, segundo Bruno Latour, "Reais como a natureza, narrados como o discurso, existenciais como o Ser, tais são os quase-objetos que os modernos fizeram proliferar"(LATOUR, 1994).

Observando os experimentos, entende-se porque o artista considera seu estúdio como um laboratório artístico, onde são permitidos parâmetros relativos, diferentes daqueles que ocorrem em laboratórios científicos tradicionais. Assim, nos experimentos do Studio de Eliasson, os pesquisadores não prezam por aspectos utilitários e estão mais voltados para a vida em sociedade.

"Se você tem uma cascata lá, bem lá no horizonte, você olha e vai. 'Oh! a água está caindo muito lentamente!' E você vai, 'Meu Deus! Ela está muito longe e é uma cascata gigante! Se uma cascata está caindo mais rápido, esta é uma cascata menor que está mais próxima - porque a velocidade da queda de água é constante em qualquer lugar. E seu corpo de algum modo sabe disto. Então isto significa que uma cascata é um modo de medir o espaço.

(o trabalho) Não é apenas necessariamente sobre colocar a natureza nas cidades. É também sobre dar à cidade um senso de dimensão. E por que nós queremos fazer isso? Porque eu acho que faz diferença se você tem um corpo que sente uma parte do espaço, em vez de ter um corpo apenas em frente a uma imagem. [...] E o que importa nisto? Há um senso de consequências?

Se há um senso de espaço, se eu sinto que o espaço é tangível, se eu sinto que há tempo, se há uma simensão que posso chamar de tempo, eu também sinto que posso mudar o espaço. E de repente isto faz diferença em termos de fazer o espaço acessível. Pode-se dizer isto sobre comunidade, coletividade. (o trabalho) é sobre estarmos juntos." (ELIASSON, 2009. Palestra do TED transcrita.)

Constata-se com as experiências, espaços construídos para a coletividade, os *híbridos de Eliasson* entre arte, ciência e política, esta última entendida como interação social. Embora haja uma forte distinção de objetivos, formação profissional e métodos, entre ciência e arte, na obra de arte elas se fundem. Na visita a um espaço que aplique o conhecimento científico, não importa se o espaço é um experimento, se somos

cobaia. Na arte contemporânea, de certo modo, o público se depara com situações inusitadas que demandam a disponibilidade de cada um a participar da experiência. Olafur Eliasson segue nessa linha que funde arte e ciência e isto o aproxima de Moholy-Nagy e James Turrell. Todos eles experimentam objetos e espaços que incluem novas tecnologias e consideram as mudanças que esses novos elementos possibilitam na percepção do espaço.

Figura 31 - INSTALAÇÃO NA BIENAL DE VENEZA, 2003. ESTAÇÃO UTOPIA.

Capítulo 2.

O ENTENDIMENTO DA TEORIA NO TRABALHO DE ELIASSON

O forte período de mudanças mundiais, fim da Guerra Fria e início da globalização, afetou diretamente a formação do artista dinamarquês. Em contato com o pensamento de seu tempo, Olafur Eliasson plasmou em sua obra a complexidade do presente. A cada trabalho, reinterpreta este contexto e enfatiza seu discurso.

A compreensão de alguns termos usados por Eliasson perpassa áreas teóricas diversas: antropologia, geografia, economia, história da arte e filosofia. Respectivamente, Bruno Latour, Henri Lefebvre, Eric Hobsbawn, Giulio Carlo Argan e John Rajchman são alguns pensadores contemporâneos atentos aos fenômenos sociais e científicos que marcaram a passagem entre os séculos XX e XXI.

O pensamento estético serve de ponto de partida para esse caminho teórico que nos leva à obra de Eliasson, pois esclarece o vocabulário do artista e as práticas decorrentes. Historicamente, no campo da estética, a ênfase na forma alternou-se com a ênfase no conteúdo, e orientou disputas acirradas entre pensadores europeus, divididos entre forma e função. Mais recentemente, a discussão desloca-se para aspectos paralelos. Desde os anos 1990, assumiu-se, por exemplo, que a mediação é um aspecto que era constantemente desprezado. Sob esse novo modo de pensar, a história pode ser recontada e os meios de afetação ganham importância, como, por exemplo: a empatia, as relações sociais e a interação sujeito/objeto/sujeito. Isto nos conduz à pesquisa das origens do pensamento moderno, no século XIX, e permite conhecer o discurso dentro da estética do conteúdo³⁰, baseado na informação.

Olafur Eliasson insere-se neste contexto estético atual de ênfase na informação, no conteúdo. Fortemente influenciado pelo antropólogo francês Bruno Latour, com o qual participa de seminários em instituições européias, Eliasson confronta o dilema constante entre natureza e política globais. Para chegar no cerne das questões colocadas pelo artista é necessário entender quais relações vem sendo alteradas nas

³⁰ Estética do Conteúdo : termo existente na filosofia alemã.

últimas décadas e culminam na sociedade globalizada atual. Um ponto que ele discute, por exemplo, é o não reconhecimento da arte como parte importante da sociedade. Diferente da "confiança que a modernidade depositou na arte. Não havia dúvida de que a arte fosse um elemento significativo para definir a realidade ou a vida na realidade."(ELIASSON, 2011.p.391)

Com a arte moderna, desde os anos 1960, surgiu um campo relacional de tensões formais que baseia suas relações num sistema de trocas e equivalência de valores existente no mercado. O domínio visual rege os elementos deste jogo, onde *“os conteúdos são mostrados em sua superfície, sem deixar resíduos simbólicos alheios.”* (WISNIK, G., 2014, p.30)

Essa evidência de elementos é diferente do início do modernismo, quando o rompimento com o passado era exaltado em nome do futuro, a arte contemporânea faz alianças, une partes distintas e tenta construir espaços concretos. A representação de utopias sob a base dogmática das vanguardas no século XX ficaram no passado (BISHOP, 2006.p.164). Delas herdamos as investigações sobre a relação do corpo humano e o espaço arquitetônico³¹. De modo geral, a idéia de espaço ganha importância.

Atualmente, o campo da estética – filosofia da arte - transfere a preocupação clássica com o belo para o real. O que é real? Como vemos o mundo? Esta abertura negociável permite que os conceitos sejam definidos um em relação ao outro, assim como a visão do mundo. O entendimento de que construímos a nossa realidade e a expansão indeterminada da compreensão do espaço, seus limites irregulares e amorfos.

O filósofo francês Georges Didi-Huberman descreve esta situação, em “O que vemos, O que nos Olha”:

“[É preciso] compreender que o espaço não tem três dimensões, nem mais nem menos, como um animal tem quatro ou duas patas, que as dimensões são antecipadas pelas diversas métricas sobre uma dimensionalidade, um ser polimorfo, que as justifica todas sem ser completamente expresso por nenhuma.” (MERLEAU-PONTY, 1964, p.48)

³¹ A arquitetura era considerada a arte que tratava de espaço.

Para Didi Huberman assumir que nenhuma dimensão define o espaço, já havia o conhecimento adquirido no século XX em experiências e teorias sobre o espaço. Antes disso, no século XIX, a estética moderna alemã presente em diversas escolas européias dedicava-se às artes do espaço. Como se percebe, se constrói e se vive no espaço.

De modo típico para a época, no século XIX, com o grande trânsito de alunos entre escolas, o pensamento alemão alastrou-se por toda a Europa. Em sequência, no início do século XX, os artistas emigrantes e exilados de guerra o divulgavam para o resto do Ocidente. Daí sua relevância no pensamento moderno ocidental e na presente pesquisa, quando interpreta-se o vocabulário que Olafur Eliasson emprega em textos e palestras publicadas. Termos que nos remetem a esse pensamento estético anterior. Dentre eles, destacam-se: EMPATIA, VISIBILIDADE, O CORPO E O ESPAÇO, PARTICIPAÇÃO, TEMPORALIDADE, ALTERIDADE, REALIDADE NEGOCIÁVEL, ESTÉTICA POLÍTICA e UTOPIA.

2.1 ESTÉTICA ALEMÃ - FORMA E ESPAÇO

Duas décadas configuraram um período intenso da história da filosofia alemã, entre 1853 e 1874. Quando concentraram-se discursos concêntricos novos com práticas revolucionárias – pensamento estético e arquitetura. “Mais genericamente, a década de 1880 pode ser vista como o vibrante ponto de virada entre as tendências estéticas do século XIX e as visões de arte abstrata e arquitetura do século XX.” (MALLGRAVE et ILKONOMOU, 1994. p. 03)

Esta transformação baseada nos sistemas metafísicos de Kant, Herbart e Vischer, passou por análises formais de estética psicológica com fundamentos fisiológicos. Segundo Mallgrave e Ilkonmou(1994), este caminho especulativo levou às novas disciplinas de Estética e História da Arte.

EMPATIA, FORMA E ESPAÇO

A palavra empatia designa um elo afetivo, no sentido de alcançar e atingir, nem sempre relacionada ao afeto, estima. Este elo com o espaço circundante pode ser justificado por memória, transferências psicológicas, projeções e sensações físicas.

Qualquer justificativa passa pela experiência presencial num determinado espaço e pelos sentidos no corpo humano.

Na relação forma e conteúdo, persistente na Teoria da Arte, a empatia alia características formais e informais. Ao longo dos últimos séculos, alternam-se movimentos formalistas e não-formalistas. A pesquisa sobre quais aspectos do espaço construído provocam empatia no ser humano norteia uma sequência de teorias divergentes e complementares, desde o século XIX.

VISCHER E FIEDLER - EMPATIA E VISIBILIDADE

Em meio a discordâncias, em defesa ou ataque ao racionalismo, e disputas acadêmicas, os pensadores alemães do final do século XIX chegaram bem próximo das hipóteses que os pesquisadores atuais averiguam em neurociência. A ‘consciência corporal’ sob influências afetivas, ou de familiaridade com o espaço, e a percepção do mesmo. Dentre os conceitos pesquisados, em torno de 1880, a idéia de *Empatia* colocada por **Robert Vischer**³² tem desdobramentos nos discursos atuais.

Pelo prisma teórico, a *Empatia* - hipótese crucial de Vischer - consistia na projeção de nosso ego mental-sensorial (nos termos de Vischer) dentro do objeto. Apoiava-se no conteúdo subjetivo que o observador traz para a contemplação estética e no condicionamento que a fisiologia do corpo humano poderia causar em respostas emotivas e sensoriais.

A grande contribuição de Vischer está na distinção entre sensação – mera resposta física do corpo a estímulos externos - e sentimento – que envolve atividades mental e emocional (MALLGRAVE et ILKONOMOU, 1994.p.23). Ambas eram classificadas de imediatas ou sensíveis, conforme o modo em que se apresentassem. Curioso é o fato dele ter chegado a esta noção de empatia com base em leituras sobre a interpretação de sonhos, e, não graças aos seus estudos fisiológicos.

Semper, Vischer e Lotze defendiam a tese de que “Sob a influência de ciências biológicas empíricas, a noção de ‘corpo arquitetônico’ foi revisitada

³² Empatia com a forma do objeto, entendendo que projetamos nossos sentimentos nos objetos.

no século XIX, evidenciando aspectos fisiológicos e psicológicos."
(MALLGRAVE et ILKONOMOU, 1994)

Na segunda metade do século XIX, a mudança para a visão histórica com ênfase nas obras de arte em si, permitiu que a crítica associasse as estratégias estéticas de Robert Vischer – a defesa da estética do “conteúdo”- e as de Fiedler – concentrando na contemplação artística, todas as preocupações culturais, intelectuais e emocionais.

Em 1876, Fiedler escreveu um ensaio que pretendia apresentar uma formação cognitiva específica da arte capaz de afastar a estética idealista destas investigações. Avançou a partir das inovações teóricas e históricas de Semper para aprofundar os conceitos de uma arte espacial.

Em contrapartida ao pensamento conceitual, Fiedler (1876) definia:

“a forma artística como uma linguagem autônoma, capaz de articular e apresentar seu próprio mundo de significados em toda a sua plenitude. Esse é o mundo da forma visível: imagens da mente que são constantemente recriadas. Visibilidade não é contemplação ou percepção da forma mas um olhar ativo no qual as imagens tornam-se clareadas como forma e adquirem sua expressão única. É mesmo um suspensão da consciência normal e uma liberação do sentimento”. (MALLGRAVE et ILKONOMOU, 1994.)

WÖLFFLIN E SCHMARSOW – O CORPO E O ESPAÇO

Através de analogias com o corpo humano, considerados mecanismos de ressonância corporal, esses historiadores acreditavam provocar a identificação do observador com o meio (Wölfflin, 1886; Schmarsow, 1893).

Em seus escritos, Wölfflin focava-se mais na estética psicológica do que na visibilidade, ou seja, no formalismo. Buscava tratar a História da Arte filosoficamente. A pergunta que escolheu para começar a sua dissertação era: “Como é possível que as formas arquitetônicas possam expressar uma emoção ou um humor?”. O autor defendia que as emoções alheias podem ser entendidas simplesmente porque nós já as experimentamos fisicamente, pessoalmente. Deste modo, também as “formas tornam-se significantes para nós apenas quando nós reconhecemos nelas a expressão

de uma alma sensível. Instintivamente nós animamos cada objeto. Este é um instinto primitivo do homem.” (MALLGRAVE et ILKONOMOU, 1994.p.42)

Nas análises de obras arquitetônicas gregas e de estilo gótico, Wölfflin empregava descrições subjetivas como lentidão e movimento e velocidade, denotando empatia e eliminando qualquer fator intelectual das formas.

Esses mesmos aspectos subjetivos temporais são canais utilizados por Olafur para abordar o espaço, e, por serem pontos nodais entre tempo e espaço, recebem grande atenção do artista. Perguntado sobre aceleração e lentidão em suas obras, Olafur atesta a importância do tempo na percepção do espaço, o que busca trabalhar em suas obras através do movimento. Com o deslocamento das pessoas ou objetos nas instalações, o artista cria relações espaciais diferentes para cada pessoa, em referência ao seu próprio corpo. (ELIASSON, 2011. p. 272)

Schmarsow (1893) considerava que a imaginação espacial humana envolvia fenômenos e aspectos culturais, o que era uma novidade surpreendente para a sua época. No processo de criação do espaço, a arquitetura, a despeito da verticalidade, deveria envolver o sujeito, fechar seu espaço envolvente, para proporcionar uma experiência corporal plena. Segundo ele, atribuímos ao espaço uma orientação referente ao nosso corpo, pois o alinhamento da face e dos quadris determina o que está adiante. Com isso, a organização corporal frontal confere mais importância à profundidade, dentre as dimensões do espaço real. Atribui vida à experiência espacial ao estendê-la a todo o corpo humano, ao invés de restringi-la à visão.

A relação do corpo com a apreensão do espaço é parte notória do trabalho de Olafur Eliasson e de sua geração, em decorrência dos movimentos artísticos que os precederam. Pois, o tema foi retomado com veemência, desde o minimalismo e ganhou força na idéia de participação que se formou no decorrer do século XX.

2.2 PARTICIPAÇÃO NA ARTE MODERNA

Embora fale-se muito de participação do público na arte contemporânea, especialmente a partir dos anos 1960, deixa-se de lado que os precursores foram os artistas Dadaístas, nos anos 1920. Walter Benjamin escreveu um dos primeiros textos

teóricos sobre o status político da participação, em 1934. Nele, o autor defendia a importância da arte como exemplo de envolvimento do observador com o processo de produção. Um modelo colaborativo que repercutiria na vida em sociedade: “quanto mais consumidores ela (a arte) for capaz de tornar produtores – isto é, mais leitores ou espectadores em colaboradores.” (BISHOP, 2006. p.11)

O ideal de participação de Benjamin estava na dramaturgia teatral de Bertold Brecht, seu contemporâneo. Eram propostas de interrupções na narrativa dos espetáculos para impedir a identificação com personagem, qualquer tipo de transferência. Assim, Brecht trazia o espectador de volta para a sua realidade, num distanciamento crítico.

A dimensão social da participação em arte é o tema do livro “Participação” organizado por Claire Bishop(2006), e nessa seleção de textos é possível visualizar um corpo teórico consistente. Os conceitos participativos são introduzidos por textos teóricos, mas são justamente as duas últimas partes do livro - escritos de artistas e posturas curatoriais – que esclarecem as fortes mudanças na prática artística, no período em que foram publicados, entre 1962 e 2004. Este textos de artistas descrevem propostas que se apropriaram de formas sociais para aproximar a arte do cotidiano, colapsando a distinção entre produtor e receptor, artista e audiência.

Quando Hélio Oiticica convida a sambar, Tom Marioni a tomar cerveja e Joseph Beuys a discutir política, na verdade, são artistas convocando a experiências sociais de dimensões coletivas, formas colaborativas. Há nessas iniciativas preocupações de ordem estética, ética e política conjugadas numa forma de arte – a participação.

Olafur Eliasson trabalha com a participação do público como material constituinte da obra, pois sem o público interagindo não há obra. Pelos mesmos motivos que os artistas citados por Claire Bishop, questões éticas e políticas que convergem numa interação estética específica, Eliasson já parte deste dado, ainda que seu trabalho seja mediado por novas tecnologias e ambientes alterados. A dimensão política precede a preocupação formal. "Fica a cargo das pessoas - dos indivíduos - descobrir por elas mesmas o que fazer com sua experiência. Isso é diversidade. Aqui, firma-se um contrato coletivo forte.", segundo o artista. (ELIASSON, 2011. p.391)

O ponto que une o público no espaço nas obras de Eliasson está na experiência coletiva. Esta política de participação presente nas obras do artista pressupõe a indistinção intelectual do público, uma igualdade, na qual a mera atividade física seja promotora dessa apropriação do espaço (BISHOP, 2006.p.16.). O artista volta-se, assim, aos fatos em si, a visita ao museu, ou ao espaço público ocupado e ao encontro do público.

2.3 FENOMENOLOGIA

Voltar-se para os fenômenos, as coisas em si, nas palavras do filósofo francês Merleau-Ponty (1908-1961) “trata-se de descrever e não de explicar nem analisar”(MERLEAU-PONTY, 1945). Pode-se dizer que Leonardo da Vinci foi o grande precursor desta corrente filosófica, ao ter postulado a observação como método. A pesquisa à frente da teoria e qualquer autoridade de seu tempo é a única capaz de fornecer o conhecimento libertador(JASPERS, Karl. 1965).

Fenomenologia é um termo recorrente em textos sobre arte contemporânea, em muitos casos, mal aplicado, ou equivocado. A arte de Eliasson apresenta uma abordagem fenomenológica no sentido estrito da palavra. Kant e Husserl insistem que “toda experiência possível do mundo depende de um sujeito capaz de experimentar”, mesmo quando o que se experimenta independe da mente perceptiva. De acordo com isso, Eliasson tem o cuidado em fazer com que os trabalhos sejam parte da consciência dos participantes, como todos os seus títulos sugerem, e tudo aparente ao observador.

“A fenomenologia é o estudo das essências, [...] Mas a fenomenologia é também uma filosofia que repõe as essências na existência, [...]cujo esforço todo consiste em reencontrar este contato ingênuo com o mundo, para dar-lhe enfim um estatuto filosófico. É a ambição de uma filosofia que seja uma ‘ciência exata’, mas é também um relato do espaço, do tempo, do mundo ‘vivos’.” (MERLEAU-PONTY, 1945.p.1).

Merleau-Ponty segue Husserl no que diz respeito a nossa experiência singular ser o único canal de conhecimento do mundo. Acredita que a ciência é apenas explicação ou análise desse mundo percebido e, antes de todas as explicações provenientes dos saberes tematizados está o ser humano. O mundo visto como fonte de todos os nossos

pensamentos e de todas as nossas percepções, onde estamos inseridos e onde nos comunicamos com os outros. A fenomenologia seria, então, uma descoberta vivencial e originária, fundamentada no mundo da vida.

2.4 TEMPORALIDADE NA FENOMENOLOGIA

Na década de 1990, Olafur Eliasson participou de um grupo interessado na influência temporal no espaço. Nesta época, os escritos de Henri Bergson voltaram a ter significado no texto de Giles Deleuze que retoma o seu entendimento de temporalidade. Onde o espaço é um fluxo interminável. O conceito de 'densidade temporal' é a riqueza do pensamento de Bergson, para Olafur Eliasson: "Ele não vê o tempo como uma linha. O tempo é não linear e ele diria que o espaço é do tempo, não no tempo. Não podemos realmente falar sobre a matéria se não considerarmos o aspecto temporal."(ELIASSON, 2011.)

O artista e os filósofos da corrente fenomenológica - Merleau-Ponty, Varela, Henri Bergson e Edmund Husserl – depositam na experiência humana mediada pela percepção o entendimento do mundo, condicionando a realidade circunstancial percebida no corpo. Visto que "de certa forma, é sempre tarde demais para se falar do tempo"(DERRIDA), esta circunstância indissociável na percepção do espaço, o tempo, nos move constantemente em direção ao presente. O tempo presente, a percepção espacial multissensorial e a presença corporal configuram experiências, independente de definir ou conformar o espaço, permitem constatações e reflexões.

"O espaço sempre é mais além, mas isso não quer dizer que seja alhures ou abstrato, uma vez que ele está, que ele permanece aí. Quer dizer simplesmente que ele é uma trama singular de espaço e tempo (quer dizer exatamente que o espaço assim entendido não é senão "um certo espaço")." (DIDI-HUBERMAN, 1998.p.164)

A singularidade da percepção individual não impede que o espaço seja percebido coletivamente e as interações entre as pessoas nessa coletividade sugerida cria os espaços de Olafur.

2.5 ALTERIDADE

Por mais que sejam citados filósofos diversos, o interesse no presente estudo é realçar os elos entre essas teorias e as práticas de Eliasson. O filósofo pós-moderno Jameson insiste sobre a importância da teoria crítica, colocando que nossas polêmicas filosóficas e sociológicas reafirmam a relevância de Theodor Wiesengrund - Adorno. A contribuição indispensável de Adorno para a filosofia contemporânea dá-se na análise do sistema econômico, ou modo de produção, em suas três principais obras *Dialética do esclarecimento*, *Dialética negativa* e *Teoria estética*. Jameson considera seu positivismo “precisamente o que hoje chamamos pós-modernismo, apenas num estágio mais primitivo”(JAMESON, 1997) Um termo que surge na filosofia da ciência pequeno-burguesa republicana do século XIX, e transforma-se noutro, revigorado com o esplendor da vida consumista cotidiana e do capitalismo multinacional. (JAMESON, 1997)

De fato, os conceitos com que Adorno pensava a arte moderna parecem muito atuais, como a definição de arte “na constelação de momentos que se transformam historicamente”, cuja “[...] essência não é dedutível da sua origem”(ADORNO,1970.p.12). Em sua “Teoria Estética”, publicada em 1968, Adorno relaciona os diversos entendimentos da Estética ao longo da História, sobressaltando os incrementos mais recentes, como a revisão da filosofia de Kant relacionada à psicologia. Basicamente, repassa as contradições do século XX, como se estivesse vivendo no século posterior.

Adorno desloca a discussão fundamental no auge do modernismo, sobre o papel da arte, para um lugar incerto em que a arte “existe na relação ao seu Outro e é o processo que a acompanha”(ADORNO,1970.). Perfeitamente, o que vem sendo realizado na arte atual, seus conceitos relativos e processos participativos.

ALTERIDADE NA FENOMENOLOGIA

Daniel Birnbaum identifica a alteridade como ponto de proximidade entre Eliasson e Husserl(ELIASSON, 2011.p.137). Este último, ao questionar a redução do *eu transcendental* pela presença do outro (HUSSERL, 1931.p. 121), coloca à prova todas as

questões subjetivas da fenomenologia (por exemplo, o ser-no-mundo e a essência na existência).

“Em consequência dessa eliminação abstrativa de tudo o que é estranho a mim, restou-me uma espécie de mundo, uma natureza reduzida à minha vinculação - um eu psicofísico, com corpo, alma e eu pessoal, integrado a essa natureza graças a seu corpo”. (HUSSERL, 1931)

Entretanto, essa provação expande os conceitos, porque acaba englobando a intersubjetividade, e as demais relações pelas quais percebemos o mundo. Deste modo, o mesmo conceito de ‘alteridade’ aparece em Merleau-Ponty:

“Para que percebamos as coisas, é preciso que as vivamos [...] Viver uma coisa não é nem coincidir com ela nem pensá-la de uma parte à outra. Vê-se, então, nosso problema. E preciso que o sujeito perceptivo, sem abandonar seu lugar e seu ponto de vista, [...] abra-se a um Outro absoluto que ele prepara no mais profundo de si mesmo.” (MERLEAU-PONTY, 1945.p. 436)

Na fenomenologia, o corpo serve de mediador e parte constituinte, simultaneamente. Nos textos de Husserl e Merleau-Ponty, verifica-se a descrição do papel mediador dos sentidos no corpo para o contato do ser com o mundo e, por tratar-se da experimentação em si, nessa teoria, a percepção não pode ficar alheia ao ser. O ser humano percebe o mundo através dos sentidos, no corpo, e, ao mesmo tempo, o corpo e os sentidos compõem a subjetividade do ser humano.

O desafio no trabalho de Olafur está em considerar o sujeito como parte do coletivo. Ele opera na coletividade, na interação entre as pessoas e o espaço.

2.6 REALIDADE NEGOCIÁVEL

A Estética Relacional de Nicolas Bourriaud (BISHOP, 2006.p.160).

Por ser um artista com formação européia que surgiu nos anos 1990 e preocupar-se basicamente com as relações humanas, Olafur tem afinidades com a arte relacional. Entre os artistas relacionais³³ não há semelhanças estilísticas, temáticas ou

³³ Estética Relacional tornou-se um texto definidor da geração de artistas que se pronunciou na Europa, no início dos anos 90.

iconográficas. “O que eles têm em comum é muito mais determinante, nomeadamente, o fato de que operam no mesmo horizonte prático e teórico: a esfera das relações inter-pessoais”(BISHOP, 2006.p.164). Contudo, mais importante do que classificá-lo, agrupá-lo ou nomeá-lo, é reconhecê-lo dentro de um colóquio. Na verdade, os comentários do filósofo Jacques Rancière sobre a Estética Relacional estreitam este vínculo, entre Olafur e Nicolas Bourriaud.

Dentro dessa lógica artística de estabelecer relações, um trabalho pode funcionar como um dispositivo relacional, uma engrenagem provocativa e gerenciadora de encontros individuais ou coletivos(BISHOP, 2006.p.163) Para ativar esses dispositivos, as exposições de arte contemporânea, por sua vez, criam espaços livres que sugerem possibilidades de trocas, ocupam interstícios. Ocorrem em intervalos de tempo diferentes dos que prevalecem no ritmo cotidiano, visando encorajar comunicações inter-pessoais espontâneas.

A arte relacional nasce da observação do presente e não tem precedentes históricos, cria este domínio de trocas que apresenta critérios estéticos, de forma coerente, e nos oferece de volta valores simbólicos. Reflete as relações humanas, representa a sociedade, ao mesmo tempo que é parte de seu tecido social.

Para Bourriaud, a arte é um estado de encontro - assim como outras atividades humanas - baseada no comércio. Sendo assim, arte é tanto o objeto quanto o sujeito de uma ética própria, na qual sua única função é se expor para este mercado. Deste modo, ele expõe uma faceta social e, em paralelo, uma relação interna do meio profissional. Entretanto, a questão da arte relacional é externa, localiza-se nas relações sociais que testam a capacidade de resistência da arte na chamada “Sociedade do Espetáculo”(DEBÓRD, 1967).

Essa possibilidade de resistência aparece em indagações diante da obra, algo que “nos faz encarar a realidade através da singularidade de uma relação com o mundo, através de uma ficção”(BOURRIAUD). As semelhanças e diferenças entre as ações dos artistas e atos cotidianos geram as reflexões sobre como vivemos e como poderíamos viver.

“Isto me permite existir ao olhar, ou, ao contrário, nega minha existência como sujeito e sua estrutura recusa-se a considerar o outro? Este espaço-tempo sugerido ou descrito por esta obra de arte, junto com as leis que o governam, correspondem às minhas aspirações da vida real? Isto forma uma crítica ao que precisa de crítica? Se existisse um espaço-tempo correspondente na realidade, eu poderia viver nele?” (BOURRIAUD).

Os artistas contemporâneos criam situações que incluem métodos de trabalho, estruturas existentes na vida, usam o tempo como material e abandonam as formas concretas, antes identificáveis como produtos do campo da arte. A produção gestual supera a produção material para subverter os hábitos de consumo instaurados nessa sociedade. A “forma toma prioridade sobre as coisas”³⁴.

A base dessas experiências de arte está na co-presença real ou simbólica dos espectadores com a obra, inspirada numa busca por democracia. Na arte relacional, o status do observador varia, desde consumidor passivo a cliente, convidado ou protagonista. **“Então, precisamos prestar atenção: nós sabemos que atitudes tornam-se formas, e agora precisamos compreender que as formas induzem modelos de sociabilidade”.**

Comumente, esperamos que nossos desejos sejam cumpridos no futuro ou suspiramos por uma situação passada. Diferente disso, no trabalho de Olafur **“presença tem muito mais a ver com a presença comum de pessoas, uma união no Aqui e Agora, bem como uma situação em que impera uma atenção redobrada.”** Este pensamento de Eliasson é muito próximo ao que Bourriaud declara em seus livros, cujos artistas relacionais aderem.

Olafur Eliasson cria eventos dispostos à interação. Ele oferece a oportunidade de compartilhamento de momentos e sensações, ao criar o espaço da instalação. Diferente das obras relacionais, Olafur não se concentra apenas nas trocas interpessoais, mas, sim, na coletividade dentro do espaço.

³⁴ “The Behavioural Economy of Contemporary Art”, Nicolas Bourriaud.

“Se Eliasson é um artista relacional, então talvez seja mais no sentido de Rancière do que de Bourriaud. Ele é sem dúvida mais interessado em arte como um meio de distribuição do sensível, e na política envolvida, do que em jogos, festivais ou festas. Seu ponto de partida fenomenológico – a insistência na perspectiva da primeira pessoa – nunca prende o sujeito numa posição solipsística³⁵. [...] A arte de Eliasson nos ajuda a compreender verdades gerais: a mais profunda consegue alcançar que a subjetividade é dialógica.” (GRYNSZTEJN, 2007.p.136.)

2.7 ESTÉTICA POLÍTICA DE JACQUES RANCIÈRE

O filósofo francês mencionado acima é professor da Universidade de Paris e teve grande repercussão no debate que lançou com o livro “Estética e Política”, em 2000. Rancière escreveu logo no primeiro capítulo sobre as relações entre política e estética que o *comum* partilhado (a cultura, os direitos civis, a liberdade) estabelece. Define o conceito de “partilha do sensível” como o “sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência do *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas”. (RANCIÈRE, p.15)

Na formação deste panorama estético em que as obras de Eliasson se inserem, dentre os escritos de Rancière, aqueles sobre estética relacional merecem mais atenção. Nomeadamente, o texto “Problemas e Transformação em Arte Crítica” (2004).

O autor defende que deve-se reconhecer a pluralidade de vínculos entre a estética e a política e ponderar as tensões entre arte e vida, estabelecendo as especificidades de uma estética sensorial capaz de separá-las. Definir este limite tênue que faz o território da arte diferente das demais experiências sensíveis.

Rancière descreve que a arte crítica convida a ver os sinais do capital embutidos nos objetos e comportamentos cotidianos, na contramão do mundo atual que os perpetua. “Onde a transformação das coisas em signos redobra o grande excesso de

³⁵ O solipsismo é a consequência extrema de se acreditar que o conhecimento deve estar fundado em estados de experiência interiores e pessoais.

signos interpretativos que faz toda resistência desaparecer”(RANCIÉRE, 2004. cit. em BISHOP, 2006).

Desde os anos 90, esses artistas criaram um jogo de trocas e deslocamentos entre o mundo da arte e da não-arte que funda um terceira política, estética. Assim, geram colisões entre elementos heterogêneos, oposições dialéticas entre forma e conteúdo, que denunciam relações sociais e conferem um lugar para a arte, nesse meio. Para Rancière, “se existe uma questão política sobre arte contemporânea [...] é a análise dessas mudanças afetando esta ‘terceira’ política.” (RANCIÉRE, 2004. cit. em BISHOP, 2006).

Apesar de destacar a impossibilidade de tomar decisões nos artistas relacionais, o que chama de *indecidível*, um termo matemático para algo indecifrável, Rancière percebe quatro formas de contato com o público. Seriam estas: *o jogo, o inventário, o encontro e o mistério*.

Pensando nas obras de Olafur Eliasson, grande parte do que Rancière analisa está presente em sua produção. O *inventário* seria o reconhecimento do potencial histórico coletivo de objetos semelhantes conhecidos do público, como os trabalhos em série, maquetes e fotografias. O *encontro* é evidente na confluência do público para os espaços propostos pelo artista. O *mistério* e o *jogo* são termos polêmicos quando se trata deste artista, pois a multiplicidade das interpretações cabe aos visitantes e não aos seus projetos. Há um *mistério* na tentativa de identificação das pessoas, quando as imagens das pessoas são refletidas, ou do espaço, quando a luz e a fumaça ocultam os limites de um ambiente. Há, também, um *jogo*, a cada vez que um visitante se disponibiliza à imersão nesses espaços propostos. A polêmica está em não confundir estes espaços lúdicos reais com espaços ilusórios, entender que o artista busca mediar a realidade para acentuá-la.

As atitudes artísticas contraditórias expressas na atualidade evidenciam o aspecto indecifrável de uma política da arte. Numa situação paradoxal, em que a incerteza de sua política, talvez aumente a atuação da arte a outro nível.

“a um nível mais elevado de intervenção pelo grande déficit da própria política. É como se a diminuição do espaço público e o esmaecimento da inventividade política, num tempo de consenso,

desse uma função política substitutiva às mini demonstrações de artistas, às suas coleções de objetos e traços, aos seus mecanismos de interação, às suas provocações 'in situ' ou onde mais for. Saber se estas substituições podem recompor espaços políticos, ou se elas devem ser contidas para parodia-los, é certamente uma das questões de hoje.” (RANCIÉRE, 2004. cit. em BISHOP, 2006. p.88)

A dúvida sobre a eficácia política das ações artísticas persiste, contudo, não invalida suas tentativas, pelo contrário, reforça a necessidade premente de atuação. O consenso e a inércia da população geram esta urgência, como exposto por Rancière. Nesse contexto, Olafur disponibiliza sua arte a esse debate e acredita que cada um recebe e aproveita estas ofertas de modo particular. Mais uma vez, reiterando que é impossível avaliar com precisão o que fica de transformador destas experiências.

2.8 UTOPIA

Para as vanguardas do século XX, a utopia era fundamental como horizonte teórico que expandia a concretude das formas e possibilitava o debate social. Na geração de artistas dos anos 1990, há um forte ceticismo, em que a realidade busca ocupar todo o espaço, seja imaginário ou até virtual. Eliasson, motivado por causar impactos positivos no seu entorno, mostra-se interessado na construção de espaços utópicos. O artista considera seus valores morais pessoais e não aplicáveis a todos. A utopia “era normativa, mas penso que a generalização é pouco saudável, porque significa lutar pela coletivização através da unificação.” (ELIASSON, 2011.p.415.)

Diferente da utopia moderna baseada na igualdade, a idéia que Olafur trabalha visa um objetivo comum, coletivo e não absoluto. Ele acredita ser:

“possível introduzir ética e valores num real construído. O desafio é perceber isso, porque as gerações anteriores desenvolveram os seus valores e ética em ambientes que não concebiam como construções ou modelos, mas antes como uma realidade universal. É difícil reavaliar os valores modernistas porque ainda são usados para descrever como sentimos e nos apercebemos do mundo. O desafio assenta na linguagem que usamos”. (ELIASSON, 2011.p.416.)

Em entrevista publicada no livro *Studio*, Eliasson esclarece que seu conceito de utopia é interior, e por isso não estaria alheia, num local distante e ilusório. Reside no desejo de relacionar-se com o mundo e viver melhor, baseia-se numa nova

fenomenologia, similar àquela anterior aos anos 80, na qual o pensamento social e político volta-se para o cotidiano. (ELIASSON, 2011.p.416.)

Entre os projetos de Olafur Eliasson que constroem espaços utópicos, destaca-se o *Blind Pavillion (Pavilhão Cego)* construído para a Bienal de Veneza de 2003, posteriormente, exibido em uma colina na Islândia. Talvez o critério adotado para reconhecer este aspecto na obra tenha sido o caráter escultórico da construção que reduz a programa arquitetônico à fruição do espaço.

Procedimento similar foi empregado no projeto de um carro para a BMW, *Your Mobile Expectations (Suas Expectativas Móveis)*, em 2007. No processo de criação, em que o caráter utilitário foi reduzido, houve um jogo com o valor simbólico do carro, o mercado de consumo e as possibilidades de reduzir impactos ecológicos.

Em entrevistas, o artista insiste em lembrar que não é um cientista, ainda que admire o direcionamento da ciência ao observador mais do que à visão, fato recorrente nas últimas décadas. A própria ciência está reconsiderando seus métodos e Eliasson questiona a maneira que a sociedade lida com o entendimento tradicional da ciência, apontando para o modo da ciência produzir realidade. Quanto à mídia científica, acredita que de algum modo, “a comunicação da ciência tornou-se seu co-produtor”.

A ideia de utopia, comumente associada aos inventos científicos, à ficção, criou receios quanto a movimentos globais. Traumas causados pelas guerras, movimentos unificadores e o temor do fim do mundo. Ainda assim, as redes de comunicação globais promovem otimismo no imaginário coletivo, a possibilidade de sistemas operarem de modo singular e plural ao mesmo tempo.

Um sonho de Eliasson, quanto às possibilidades de comunicação, seria “que a coletividade não fosse mais baseada em pessoas conhecidas [...]; coletividade real é uma forma de democracia baseada num acordo bem sucedido com a diversidade.”(ELIASSON, 2011).Deste modo, trata-se de um sonho tendendo à totalidade social, como o próprio conceito ideal de democracia, uma utopia.

Parte desse ressurgimento do conceito “utopia” no debate da última década, deve-se ao projeto Estação Utopia na bienal de Veneza, em 2013.

2.9 ESTAÇÃO UTOPIA

Esta foi uma seleção de cento e cinquenta artistas precedida por uma série de seminários e exposições que formularam a posição teórica da mostra. Os curadores da Estação Utopia, Molly Nesbit, Hans Ulrich Olbricht e Rirkrit Tiravanija, delinearam suas aspirações políticas e estéticas para re-examinar o conceito de utopia, no texto “O que é uma Estação?” (What is a Station), em 2003.

No processo de exame conceitual, foram retomadas discussões quanto às origens e aplicações anteriores de Utopia. Apareceram menções às divergências sobre o tema entre Adorno e Ernst Bloch – o fim da utopia com a chegada do espaço virtual, na época, o advento da televisão, em oposição à transformação da utopia em nichos como a ficção científica. Concordavam que utopia seria uma transformação da totalidade e Adorno insistia que “a perda da capacidade em imaginar que a totalidade como algo que poderia ser completamente diferente” impossibilita qualquer utopia.

Nesse ponto, a discussão passa por uma citação de Brecht : *Something is missing* (*Está faltando algo*). Este algo que falta seria a utopia moderna que remonta à ilha idealizada na literatura de Tomas More, em 1516. O paraíso da perfeita ordem social, que incita à busca por felicidade e liberdade. Durante séculos, intelectuais seguiram nesta especulação teórica, reestabelecendo as utopias de seus próprios meios sociais.

Em um consenso, os curadores da *Estação Utopia* constataram que “a utopia havia se transformado num não-lugar conceitual, uma retórica vazia no máximo, mais frequente do que férias exóticas, a prazerosa ilha deserta clichê” (BISHOP, 2006). Estabeleceram que a *Estação Utopia* seria uma estrutura conceitual flexível em conjunto com uma estrutura física construída na Bienal de Veneza, “uma estação a caminho”, ou melhor a meio caminho, entre o conceitual e o físico e a utopia e a realidade.

Na estação física projetada por Tiravanija e Liam Gillick, a flexibilidade era muito importante para a realização do conjunto de idéias, portanto, fizeram espaços

reversíveis e fluidos que se distribuíam ao longo de uma longa plataforma. Na área externa, bancos circulares removíveis sobre a plataforma, e, na transição interior/exterior, muitas portas viravam uma longa estrutura irregular. Instalaram uma cobertura provisória em cabos de aço presos ao edifício do Arsenal e a mostra também se espalhava pelo jardim. O mobiliário variado potencializava a vocação da Estação como “espaço para parar, contemplar, ouvir e ver, descansar e se refrescar, falar e trocar”(BISHOP, 2006).

As estações Utopia anteriores não precisaram de arquitetura para existir. A prerrogativa era o encontro. O evento só estaria completo com a presença das pessoas e a programação que incluiu performances, shows, leituras, peças, filmes, festas e demais eventos variados. Entre as trocas previstas, havia a expectativa de que as pessoas deixassem coisas e levassem outras, mas o comportamento do público era o maior fator de imprevisibilidade que enriqueceria a dinâmica do evento.

Em teoria, a Estação Utopia baseava-se no conceito “Partilha do Sensível” de Rancière. Trouxeram o autor para o debate, admitindo seu entendimento filosófico da prática estética. O conjunto de relações apresentado no livro “desdobra-se em visões de mundos, sendo cada um *isola* (ilha) e forma, mas em todos há realidades concretas repletas de matéria e força”(BISHOP, 2006). O próprio livro de Rancière era considerado uma ilha conceitual que os curadores pretendiam trazer para a realidade da estação, do encontro.

A intenção do evento não era definir um novo conceito de utopia, mas proporcionar o debate, o encontro de fato. A *Estação Utopia* foi pensada como um campo de pontos de partida oferecidos por muitas pessoas diferentes. Havia um convite para as pessoas escreverem um depoimento sobre a experiência. As atividades do evento implicavam um ativismo, visando subverter a primazia do capital, ao trabalhar com unidades descentralizadas. A negação da utopia serve de recomeço, catalisador de idéias e práticas para o debate social e político.

2.10 TEORIA E PRÁTICA EM OLAFUR ELIASSON.

Idéias de compartilhamento, vivência coletiva, co-participação e co-autoria, desde a década de 60, seguem esta trilha. Eliasson coloca estes conceitos na prática, insistentemente, em cada espaço seu, onde as associa às descobertas da neurociência e aos novos comportamentos sociais.

“Como artista, o desafio é criar um senso de pluralidade, coletividade, ou estar junto, baseado na experiência singular – na singularidade. Quando você olha para uma obra de arte, simultaneamente você avalia a natureza da experiência que esta tendo, quem você é do que a arte trata. Isto já produz um contexto de coletividade. Ma o contexto de coletividade, [...] tem sido altamente produzido por meio da comunicação partilhada.”(ELIASSON, 2011).

No início da carreira, ainda nos anos 90, Olafur Eliasson foi apresentado a Francisco Varela³⁶, um filósofo e biólogo dedicado à neurociência. Seu livro “Sobre a Competência Ética” publicado em 1996 expõe suas reflexões sobre cognição e fenomenologia, inspiradas nos filósofos alemães Edmund Husserl e Martin Heidegger, que abriram estes campos teóricos para Eliasson. O artista declarou que “de repente, a cognição passou a significar algo completamente diferente. No pensamento de Varela, o corpo torna-se fundamental para a nossa maneira de pensar e de nos apercebermos das coisas.” (ELIASSON, 2011.p.393)

NEUROCIÊNCIA

Na neurociência cognitiva, a materialização da consciência corporal está sendo associada ao sentimento de possuir um corpo e a sensação de localização numa posição específica no espaço, respectivamente, auto-identificação e auto-localização.

Chama-se *auto-identificação* o reconhecimento sensorial de próprio corpo que foi pesquisado por Tsakiris, em 2007, e Salomon, em 2012. Enquanto o conceito de *auto-localização* refere-se à sensação de posicionamento do corpo no espaço, com coordenadas ou referências definidas. Os cientistas Schwabe e Blanke investigaram

³⁶ Citado anteriormente, no outro capítulo.

sobre esta hipótese, em 2008, e, no ano seguinte, Blanke e Metzinger continuaram a pesquisa.

Os estudos revelam que, através do uso de realidade virtual imersiva, essas sensações descritas podem ser moduladas experimentalmente por conflitos entre o tato e a visão em pacientes saudáveis. Este processo induz a uma ilusão corporal, conhecida em inglês como “Full-Body-Illusion” (FBI; Ehrsson, 2007; Lenggenhager et al., 2007; Petkova and Ehrsson, 2008; Aspell et al., 2009; Slater et al., 2009).

Com recursos mais conhecidos do grande público - e não menos tecnológicos - luz e fumaça, por exemplo, Olafur cria ambientes imersivos que causam sensações desnorteantes e alteram as noções de distância, proporção e profundidade. Consequentemente, perde-se as referências de localização nesses espaços. Este aspecto do trabalho é evidente em *Seu Caminho Sentido*³⁷ e, particularmente, na mostra *Feelings are Facts*³⁸ (*Sentimentos são Fatos*), em Pequim, no ano de 2010.

Em ambientes espelhados, similarmente, Olafur exclui ou minimiza as referências espaciais, descaracteriza o espaço expositivo. Isto abre a possível reciprocidade entre sujeito e objeto sem hierarquia ou predominância no espaço. Uma rica experiência corporal e emocional.

Em sua primeira visita ao Estúdio de Berlim, Philip Ursprung observou que o enorme espelho existente no local “tornou-se um emblema do facto de qualquer pessoa que contemple a arte de Eliasson vir, mais tarde ou mais cedo, a encontrar nela o seu reflexo, e eu incluo-me, como é natural, neste grupo.”(URSPRUNG, 2011.p.41)

SUJEITO E OBJETO - SOCIEDADE E NATUREZA

Olafur Eliasson coloca um espelho diante do mundo, da sociedade, ou de ambos? Sujeito e objeto se fundem na imagem do espelho justamente para que haja discernimento entre ser, coisa e imagem, que seria composta por ambos. No

³⁷ SESC Pompéia. São Paulo, 2011.

³⁸ Obra realizada em parceria com o arquiteto Ma Yong. Leva o mesmo título da auto-biografia de Yvonne Rainer, coreógrafa famosa como co-fundadora da Judson Dance Theater e por ter trabalhado com Robert Morris, que era fortemente influenciado pela fenomenologia. Consistia em uma galeria repleta de vapor e luzes coloridas.

pensamento contemporâneo, mais uma vez, a ênfase está na mediação e nas formas híbridas que se apresentaram de comportamento e comunicação. Novos seres, novas coisas e seres-coisas que a ciência e a sociedade possibilitaram que surgissem nos trazem uma revisão histórica, na qual nunca o conhecimento setorizado nunca abarcou todos os fenômenos existentes.

No início deste capítulo, o dilema no pensamento contemporâneo entre natureza e política globais foi apontado como questão fundamental na obra de Olafur Eliasson, sob a influência do filósofo francês Bruno Latour. Retomemos este ponto, após o estudo dos termos que conceituam as obras de Eliasson. Conceitos cujas origens estão nas mudanças híbridas das últimas décadas. Mudanças sociais causadas por descobertas científicas provenientes da natureza e promovidas por humanos, tanto naturais quanto artificiais por diversos prismas. Portanto processos recentes deflagraram a indivisível matéria de nossas sociedades.³⁹

"Nossa vida intelectual é decididamente mal construída. A epistemologia, as ciências sociais, as ciências do texto, todas têm uma reputação, contanto que permaneçam distintas. Caso os seres que você esteja seguindo atravessem as três, ninguém mais compreende o que você diz." (LATOUR, Bruno. 1994, p.11)

Em seu livro "Jamais Fomos Modernos", um ensaio de antropologia simétrica, o filósofo Bruno Latour articula a crise contemporânea com a revisão do pensamento moderno, na qual entende que o purismo racional nunca deu conta da totalidade que pretendia. Latour exalta a genialidade, ao mesmo tempo que critica a simetria moderna destinada a explicar a natureza e a sociedade, descrita num livro de Shapin e Schaffer, 1985, através de duas grandes figuras do início da era moderna. Em pleno século XVII, enquanto Boyle tratava da experimentação científica, da natureza, para definir conceitos de poder, havia a representatividade de Hobbes.

Repassando o que constitui a modernidade, Latour associa sua anulação à proliferação de híbridos que não considerava. Ou seja, nunca fomos modernos e

³⁹ Sobre MacKenzie, Callon, Hughes, Edison, Pasteur e Guillemin, Bruno Latour comenta: "[...] estas pesquisas não dizem respeito à natureza ou ao conhecimento, às coisas-em-si, mas antes a seu envolvimento com nossos coletivos e com os sujeitos. Não estamos falando do pensamento instrumental, mas sim da própria matéria de nossas sociedades."

entendemos isto devido à socialização acelerada dos não-humanos que a modernidade não admitiu como elementos constituintes da sociedade. Os modernos permitiam-se tudo, pois desconsideravam uma correspondência direta entre a ordem social e a ordem natural. O que o autor esclarece no exemplo que cita:

"os pré-modernos, por no fundo serem todos monistas na constituição de suas naturezas-culturas,[...] se proíbem, pelo contrário, de praticar aquilo que suas representações aparentemente permitiriam.[...] Ao saturar com conceitos os mistos de divino, humano e natural, limitam a expansão prática destes mistos."(LATOUR,1994 p.46)

Diante de uma nova ordem, a constituição moderna reguladora do conjunto de conflitos setorizados, não afeta mais a rede de sujeitos, objetos e mecanismos. Teria sido uma ilusão? O filósofo conclui que diferente de uma ilusão, a modernidade seria "[...] uma força acrescentada a outras, as quais por muito tempo teve o poder de representar, de acelerar ou de resumir, mas a partir de agora não mais, não completamente."(LATOUR, 1994). O processo de purificação defendido pelos modernos inverte de papel com a mediação que sempre ocorreu `a revelia.

"O erro dos modernos quanto a si mesmos é muito fácil de compreender, uma vez que tenhamos restabelecido a simetria e que levemos em conta ao mesmo tempo o trabalho de purificação e de tradução. Eles confundiram produtos com processos. [...] A ciência não é produzida cientificamente, assim como a técnica não o é tecnicamente, a organização organizadamente ou a economia economicamente."(LATOUR,1994)

Latour e Eliasson compartilham seus questionamentos sobre as formas de interação possíveis e a reavaliação dos fatos em suas publicações e palestras. Em algumas ocasiões, Bienal de Veneza e na Tate Modern, já expuseram juntos seus pontos específicos em debate público. Tratam das redes de idéias e conhecimento expandidas, nas quais as escalas variam de um novo modo, local e universal simultaneamente. Com esse entendimento, partiremos para a produção artística de Olafur, usando a arte como lente que nos faz ver a nós mesmos no mundo. O mundo que nos constitui e que constituímos em rede

Capítulo 3.

OBRAS DE OLAFUR ELIASSON

Dentre os diversos trabalhos do artista dinamarquês, algumas obras foram escolhidas para análise no presente estudo. O início desta pesquisa se deu através do contato com o panorama de experimentos na mostra retrospectiva *Take Your Time* no Museu de Arte Moderna (Moma) de Nova Iorque, em 2007. Por apresentar fragmentos da trajetória do artista, a mostra foi um contraponto ao sucesso que Eliasson conquistara anteriormente com uma única e espetacular obra, *Weather Project*, realizada na galeria londrina *Tate Modern*, em 2003. Ironicamente, o artista múltiplo que apresenta sua diversidade em *Take Your Time* ganhou visibilidade para o grande público com essa obra única. Em ambas as mostras ocorre a contínua investigação sobre o tempo, típica do artista: seja o tempo atmosférico de *Weather Project*, sejam os modos de perceber o tempo, a temporalidade exposta em *Take Your Time*.

Para além da complementaridade desses dois momentos da carreira do artista, base deste capítulo, está o critério de seleção das obras analisadas, sempre associado ao modo como tratam o binômio *movimento e luz*. Apesar de Eliasson envolver a luz na concepção de todas as suas obras, nem sempre explicita este aspecto. Quanto às obras de *movimento*, ele aplica o conceito da arte cinética, no qual a obra pode movimentar-se, induzir o visitante a deslocar-se no espaço ou ambos podem acontecer simultaneamente. Isto seria, então, uma exploração dos possíveis movimentos no espaço da obra, assim como entende-se as obras de *luz* como aquelas que constituem um novo espaço devido ao uso da luz como matéria-prima.

Ao fim do levantamento de material para esta dissertação, constatou-se que havia uma desproporção entre a obra *Weather Project* e as demais obras. A importância dada à obra de Eliasson na *Tate Modern* por parte da mídia e dos críticos a tornou conhecida do grande público, sob diversos ângulos e opiniões, independentemente da visita ao local. Isto faz com que haja muito mais textos e

entrevistas sobre *Weather Project* do que qualquer outra obra de Eliasson. Até hoje, doze anos depois, em todos os catálogos do artista, há menção sobre esta obra.

De modo retroativo, diante da obra e sua repercussão, é relevante identificar as características que fazem de *Weather Project* emblemática para a arte dos anos 2000 e que se repetem em outras obras de Eliasson. Com isso, é possível estruturar a análise das obras de Olafur Eliasson sob o prisma do movimento e da luz, com critérios encontradas nesta obra, verificando elementos como: a escala, a relação interior/exterior, luz, cor, auto-observação e meteorologia. Mais amplamente, a análise desta obra apresenta outras questões do artista, entre elas: o museu como lugar de reflexão, o engajamento público e qual seria o lugar da arte na sociedade.

Se por um lado *Weather Project* concentra características locais e universais da pesquisa do artista, de outro, complementando a imagem que se faz dele, estão as pesquisas paralelas expostas posteriormente, em 2007, no Moma de NY, por ocasião da mostra *Take Your Time*. Um conjunto de experimentos de luz e movimento, em diversos materiais e técnicas, utilizados no intuito de provocar mudanças de comportamento no público, engajamento e participação. Mudanças possíveis diante de obras que fazem o observador notar a sua própria percepção do espaço e de si mesmo.

Em suma, foram escolhidas para esta análise, duas exposições de Olafur Eliasson, a primeira que constitui-se de apenas uma obra e a segunda que exhibe um conjunto significativo de obras. Duas amostras representativas da contribuição do artista no estudo do espaço sob os aspectos de movimento e luz, as interseções entre natureza, ciência e percepção humana. A partir delas, especialmente no caso de *Weather Project*, como se verá a seguir, serão comentadas outras obras com ela guarda afinidades.

Figura 32 - WEATHER PROJECT - SALA DA TURBINA DA TATE MODERN, LONDRES, 2003.

3.1 O PROJETO CLIMA - *THE WEATHER PROJECT*

A instalação *site-specific Weather Project* foi criada para a Sala da Turbina da galeria *Tate Modern* em Londres, onde esteve exposta durante o inverno de 2003/2004. Era constituída de uma tela semicircular, um teto de espelhos e um conjunto de duzentas lâmpadas de mono-frequência para criar a ilusão do sol. O semicírculo composto pela tela retro-iluminada refletia no enorme painel de espelhos do teto, completando a circunferência incandescente como o sol. O sistema construído era aparente pelas laterais e podia ser visto pelos visitantes, quando se aproximavam.

Durante a montagem da instalação, em contato com a equipe de funcionários do museu, Olafur Eliasson realizou um questionário sobre o clima. Além de iniciar assim um debate que antecipava a intenção da obra, o artista pretendia envolver as pessoas e entender mais sobre a percepção que elas tinham do tempo atmosférico. Algumas das perguntas eram: "Algum fenômeno climático já mudou o curso da sua vida dramaticamente? Você acha que a tolerância às outras pessoas é proporcional ao clima? Até que ponto você se importa com o clima fora do seu local de trabalho? Você acha que o clima impacta no seu salário? Em qual estação você beija mais seu parceiro? Você acha que a ideia de clima é baseada na natureza ou na cultura em nossa sociedade?" O desdobramento desse debate foi publicado no catálogo e serviu de base para a campanha de marketing que integrava a exposição.

O *Weather Project* foi um dos projetos de arte mais ambiciosos da última década, no que se refere à construção da paisagem e à consciência do ambiente artificial do museu. Ao construir uma semicircunferência de luz amarela dentro da galeria *Tate Modern*, em Londres, Olafur Eliasson despertou uma vasta polêmica sobre a arte estar promovendo o mero entretenimento do público, ocupando um lugar cômodo na sociedade. Tamanho era o reconhecimento da instalação no ano de sua exibição que Daniel Birnbaum, na época um dos curadores da 50a. Bienal de Veneza, elegeu a obra *Weather Project* como o primeiro item de sua lista de eventos importantes em 2003.

"Este cosmos heliocêntrico sintético é sem dúvida a obra de arte do ano. Ativando o próprio espaço e envolvendo o observador ambos como sujeito perceptivo e como um corpo entre corpos (quando fui à Tate, centenas de pessoas estavam no chão olhando para si no espelho do teto). A instalação de Eliasson reafirma que a grande arte pode ser popular. Um espaço de culto sem indícios da nova era kitsch, sua sala da turbina transformada é majestosa, até mesmo ousaria dizer sublime." (BIRNBAUM, 2003. ARTFORUM 42)

De forma retroativa, é possível consultar os registros da época, em periódicos citados como referência pela própria equipe do artista no catálogo⁴⁰ e notar que nela acontece uma confluência de seus interesses. Considerando as informações que visam movimento e luz no espaço, já citadas neste trabalho sobre o artista, a obra *Weather Project* seria o ápice de comunhão entre os seus interesses sociais e suas influências artísticas - arte cinética e movimento *Light&Space*. Se as ideias de James Turrell, Moholy-Nagy e Eliasson se encontraram em um único espaço, foi justamente nesta montagem da Tate Modern. Nela identifica-se as interseções entre eles três: o trabalho com o tempo-espaço, a interação obra-sujeito e a relação natureza-indivíduo. Pontos teóricos que refletem na prática de Eliasson e que o artista levou adiante com seus próprios termos: *o seu tempo, ver-se vendo, construção coletiva e realidade negociável*.

Dentro de uma sala de turbinas adaptada para museu, após a reforma dos arquitetos suíços Herzog & De Meuron, Eliasson construiu a instalação de luz, fumaça e um enorme teto reflexivo. No espaço da Tate Modern, ocorreram grandes inversões espaciais. Através da alteração do espaço interno do edifício, o artista criou uma espécie de espaço público que estranhamente remetia aos parques da cidade. No inverno londrino, um enorme sol dentro de um edifício.

No catálogo *Weather Project* constam temas abrangentes sobre a arte e o clima. É um livro de arte que não menciona apenas aspectos artísticos do evento. O tema "comunicação da arte" serve de apresentação no catálogo, como esperado diante de

⁴⁰ No índice remissivo do catálogo *Take Your Time*, no item sobre a obra *Weather Project* constam inúmeras publicações que foram consultadas nessa pesquisa e citadas na bibliografia.

toda a estratégia midiática em torno do evento, e a comunicação sobre meteorologia recebe a mesma ênfase. Relatórios sobre eventos climáticos rigorosos, estatísticas de dados sobre o clima e ensaios teóricos sobre clima, tempo e espaço estão lado a lado na mesma publicação. A mensagem geral, o saldo de todas estas informações disponibilizadas pelo artista, talvez seja trazer o interesse cotidiano que leitores de publicações periódicas dedicam ao clima para o campo da arte. Fazer uma leitura transversal do espaço da arte, ao assumi-lo como um forte meio de comunicação.

Vale destacar que a comunicação aparece em *Weather Project* de maneira exacerbada, diferente das demais obras de Eliasson, nas quais pode-se notar a preocupação em passar uma mensagem, ou fazer notar-se o poder midiático da obra mais sutilmente. Por este motivo, esta dissertação reconhece a importância do assunto, mas não o coloca como um dos critérios de análise.

Para análise de *Weather Project* serão lançados os tópicos, já referidos anteriormente: escala, relação interior/exterior, luz e cor, a reflexão sobre o espaço do museu e a auto-observação.

ESCALA

Escala é a proporção ou razão constante, entre dimensões. Eliasson associa a escala das obras ao deslocamento do corpo do visitante, entendendo-a como uma relação de distâncias. Isto nada mais é do que uma maneira de relativizar o que poderíamos descrever de forma absoluta, considerando o tamanho de cada um dos corpos. Nas obras de Eliasson, o deslocamento é necessário para sua apreensão. Portanto, o espaço e as proporções entre os corpos presentes são medidos em função do movimento, do tempo, da velocidade.

"[...] Aprendemos a olhar para as distâncias através do sistema de medição métrico e organizamos o que nos rodeia de acordo com isso, mas eu encaro o corpo como uma vara de medição e prefiro usá-la em detrimento do sistema objetivo de metros e centímetros, que não pode deixar de ser exterior a nós. Com esta concepção da viagem, a profundidade é de repente vista como tendo origem na pessoa que se move. Viajar significa assim aplicar a profundidade a um espaço – o que é muito abstrato, claro. Quando

estou parado na paisagem islandesa, a paisagem parece uma pintura e é impossível calcular distâncias. Mas depois movo-me e a velocidade e a maneira com que meu corpo se liga com o espaço começa a constituir uma viagem. É a memória da distância que já cobri que se torna a medida do espaço. A medida é assim interiorizada."(ELIASSON, 2011.p. 221)

A maioria dos relatos sobre *Weather Project* (Figura 32) detêm-se ao ambiente interno do museu, mas apenas alguns destacam a entrada na Sala da Turbina, descrevem o deslocamento no interior da obra. A entrada gradual na atmosfera criada na obra é parte da proposta do artista que usou a rampa de acesso como eixo frontal de observação do sol artificial. Vista de baixo e de frente, logo no primeiro contato visual, a semicircunferência iluminada impressionava o visitante com a escala monumental da sala. Alguns metros adiante, ao deslocar-se para o interior, notava-se todo o aparato instalado e as lâmpadas parcialmente aparentes pelas laterais de uma grande tela.

"A rampa era um fator muito físico, inclinando-se para o ventre do museu. Dadas as suas dimensões, são precisos cerca de 20 segundos só para entrar no museu e eu acho que essa é uma sequência temporal magnífica. [...] Tentei trabalhar com o fato de as pessoas levarem muito tempo a entrar - a sequência da chegada - seria bastante longa - e de início veriam algo que parecia uma imagem, ou uma pintura de Turner, se quiserem. Veriam uma coisa plana e bidimensional. Depois seguiriam para o interior do espaço e lentamente aperceber-se-iam de que aquilo que estavam a ver não era um círculo completo. De repente mudariam a perspectiva e olhariam para cima, observando o espelho e reparando na tridimensionalidade do espaço. Portanto, a sequência levá-los-ia quase para dentro da imagem, funcionando ao mesmo tempo como uma acumulação de suspense, com a ponte no meio servindo de zona de tampão, abrandando o movimento dos visitantes. Devido ao traçado do edifício, o tempo já me havia sido oferecido, por assim dizer, por isso não precisava de o sublinhar." (ELIASSON, 2012. p.273)

O artista revelava o truque cênico e o compartilhava com os visitantes, como quem diz vivemos todos numa mesma ilusão, o meu espaço é o seu espaço e nos iludimos juntos. A escala monumental fez com que os visitantes se iludissem, pois a 150m de profundidade e a 18m de altura se erguia uma semicircunferência

incandescente amarela, a cada passo em direção a grande luminária fazia as pessoas espantadas se questionarem sobre o que era aquilo e o que representava um sol dentro do museu.

Quanto ao uso de elementos arquitetônicos, Eliasson constrói rampas, túneis, intervalos entre a fachada e o interior, entre outros artifícios para reter a atenção do observador, sublinhar características do espaço construído e sugerir novas maneiras de se relacionar com ele. Passar por uma rampa demanda tempo, uma caminhada; atravessar um túnel causa uma experiência de início, meio e fim - passado, presente e futuro; uma trama de tijolos na fachada permite a comunicação visual interior/exterior, e assim por diante. Cada desenho do artista visa uma alteração perceptiva do espaço em que se insere.

No projeto da *Serpentine Gallery* (Figura 33), em Londres, (2007) o percurso de uma rampa foi o princípio gerador do volume e da experiência. Nesta obra de arquitetura efêmera, montada apenas entre agosto e novembro daquele ano, Olafur Eliasson e Kjetil Thorsen⁴¹, focaram-se no movimento dos visitantes. Uma rampa sinuosa que ligava o interior do edifício ao parque criava uma estrutura geométrica complexa que mudava a cada passo. Mais uma vez, a escala da obra era apreendida com o tempo de deslocamento pela rampa. A transição entre o espaço do edifício e aquele do parque que o envolvia dava-se pelo gradativo fechamento do volume arquitetônico ao longo da rampa; no primeiro trecho, aberturas através de persianas de cordas retorcidas e, no seguinte, o espaço da rampa era fechado. A iluminação zenital chegava por um óculo elíptico, única abertura na cobertura.

Com a experiência da Galeria *Tate Modern*, Eliasson já havia estabelecido um forte diálogo com a arquitetura, na concepção de uma linguagem do espaço. Com o convite para projetar a *Serpentine Gallery*, Eliasson se deparou com uma nova experiência, projetar na escala da arquitetura, uma construção autônoma, sem a necessidade de lidar com o espaço original de uma galeria e propor uma intervenção.

⁴¹ Arquiteto do escritório sueco Snoheta.

Figura 33 - Serpentine Gallery. Olafur Eliasson e Kjetil Thorsen, 2007.

"Os pavilhões da Serpentine Gallery colocam em evidência a arquitetura na agenda de uma instituição tradicionalmente voltada a arte contemporânea, que evita em seu programa de arquitetura estabelecer parcerias entre artistas e arquitetos como forma de ressaltar que não se trata de criar um espaço para exibição de determinada obra de arte ou ampliação para acomodação de uma exposição, mas sim de "trazer para a mesa uma liberdade sem paralelo para os arquitetos. O resumo é muito simples: tudo o que solicitamos é que o pavilhão possa ser um exemplo de suas linguagens arquitetônicas." (TONETTI, 2013)

O desafio de projetar a arquitetura de uma galeria ou sala de exposições de modo a ela própria envolver o visitante, quase como se estivesse alheia a obra no seu interior, conecta-se ao empenho do artista de construir espaços coletivos, onde a escala arquitetônica serve como um recurso importante para ativar a percepção.

Dentro e fora são dois lados da mesma situação, o encontro da subjetividade interior com a exterioridade da obra, o contato sujeito-obra. Será este o embate que ronda as obras de arte? O artista brasileiro Cildo Meirelles faz a defesa da abstração, um descolamento do objeto em direção ao espaço. "Abaixo os primados dos sólidos, a separação entre interioridade e exterioridade. Alegria de transgredir a distância entre sujeito e objeto, alegria de desarmar a trama do real."(MEIRELLES, 1981.p.8)

A arte de Eliasson visa estreitar essas ligações ao limite na medida em que traz fenômenos meteorológicos para um espaço interior ou ao fazer ilusões óticas diante das quais o observador se pergunta se está mesmo vendo ou imaginando. O artista trabalha o limite entre o espaço interno e o espaço externo, a arquitetura do edifício. Se há permeabilidade entre os ambientes internos e externos, este limite se enfraquece e os espaços se integram. Ele coloca obras nessas fronteiras, constrói elementos vazados nas fachadas. Outra possibilidade de integração explorada pelo artista é a construção mental que fazemos do espaço, a apreensão sensorial do espaço e a percepção dos seus limites ou, quando os limites são indefinidos, a percepção do seu caráter ilimitado.

Nas obras de Eliasson, eventos externos são percebidos pelo corpo humano através das sensações ou, ao contrário, devido às sensações, os eventos ocorrem. Madeleine Grynsztejn menciona que Merleau-Ponty descrevia a capacidade do sujeito influenciar o entorno do qual mutuamente sofre influência : "As propriedades do objeto e as intenções do sujeito constituem um novo todo. É impossível dizer o que começa antes na troca de estímulos e respostas."(GRYSZTEJN, 2007. p. 15)

De acordo com os livros publicados pelo artista citados nos capítulos anteriores e a observação das obras, Eliasson trabalha a percepção do espaço em suas instalações testando a veracidade creditada aos sentidos. *Weather Project* foi uma oportunidade para desenvolver este exercício de ilimitar o espaço do edifício para quem o percebe, não apenas pela escala usada, mas por todo o clima criado que remetia a um espaço externo da cidade. Criou-se um espaço tipicamente externo dentro do edifício.

Figura 34 - Moss Room, 1994.

Os temas e materiais relativos a natureza nas obras de Eliasson suscitam familiaridade aos visitantes, mas a estranheza de encontrá-los ali, no interior do museu, e isto traz o questionamento sobre onde se está de verdade. O artista recorre a estes materiais desde o início da carreira, quando, em 1993, expôs na Feira de Arte de Colônia, na Alemanha, uma parede coberta de musgo importado da Islândia, similar a obra do ano seguinte *Moss Room* (Figura 34). Em outras obras em que utiliza musgos, pedras e água, como *Mediated Motion* e *Bed River* (Figura 35) o artista continua o experimento de transpor os limites físicos da arquitetura e construir sensorialmente a experiência corpórea de estar num espaço externo.

Figura 35 - The Mediated Motion(foto superior) e Bed River (foto acima)

A imersão característica do ambiente do cinema, em que a tela projetada abre uma janela imaginária para outros lugares, é um dos artifícios empregados por Eliasson nas suas obras de luz. Não necessariamente através de projeções, mas devido à simulação de janelas, com espelhos e luz natural, por exemplo. Ou, como no caso de *Weather Project*, por simular uma cena típica em espaços exteriores, o artista abre uma perspectiva que constrói um espaço imaginário à partir de elementos reais - a iluminação, o amplo espaço e o público.

Figura 36 - *Your now is my surroundings*, 2000. Galeria Bonakdar Jancou, NY. foto: Oren Slor

A obra *Your now is my surroundings* (Figura 36) esteve montada na mostra de Eliasson em Berlim, *Innen Stadt Aussen* (2011). Originalmente instalada numa galeria de Nova Iorque, a obra constituía um espaço espelhado na parte superior do ambiente e opaco até certa altura. O visitante era limitado por estas paredes opacas e a tendência era deslocar o olhar para cima, num jogo de clausura e abertura, ao mesmo tempo dentro e fora. A única abertura ao nível do visitante era uma porta vedada a passagem por mais um espelho, onde os visitantes se viam frontalmente. Os reflexos ampliavam o ambiente remetendo ao exterior e a saída era ver a si mesmo. Estes foram artifícios utilizados para driblar os limites do espaço de exposição e projetar o

olhar para fora, relativizando o espaço. Estamos dentro ou fora? A cidade é o museu ou o museu está voltado para o mundo exterior? Sou eu que construo esta ligação entre o que está dentro e o que está fora?

Figura 37 - Microscópio para São Paulo, 2011. Pinacoteca de São Paulo.

Em 2011, a obra *Microscópio para São Paulo* (Figura 37), criada especialmente para a Pinacoteca de São Paulo foi outro experimento entre exterior e interior do edifício. Em diálogo com a arquitetura reformada por Paulo Mendes da Rocha, que cobriu os pátios com clarabóias, Eliasson instalou em um desses pátios internos uma pirâmide espelhada invertida que multiplicava a luz e a imagem da cobertura em diversos fragmentos refletidos. Com esta forma, ao olhar para o pavimento inferior, o observador via o teto e a luz natural embaixo de si. Isto causava uma certa desordem espacial, pela dificuldade de se perceber a origem da abundante luz do recinto.

Tratava-se de mais uma dinâmica entre espaços, análoga ao trabalho de pesquisa em Londres(2003) e Berlim(2010), quando o artista também elegeu pontos

da cidade para observar com mais atenção. O fato da obra chamar-se *Microscópio* e configurar uma pirâmide invertida, apontando para um ponto preciso no centro de São Paulo, adiciona mais elementos para análise dos procedimentos que Eliasson adota do desenvolvimento das obras. Em sucessivas visitas e caminhadas pelas ruas com sua equipe e alunos, essas etapas de aproximação da cidade foram se evidenciando. O processo alerta para o quanto a escolha do objeto e sua disposição no museu foram determinadas em relação ao conjunto urbano.

No catálogo da mostra *Seu Corpo da Obra*, em São Paulo, Guilherme Wisnik (2011) comenta as noções de interioridade e exterioridade presentes na obra de Eliasson. Esses "agudos embaralhamentos" que contribuem para o "fértil compartilhamento de interesses"(ELIASSON, 2012.p.253) entre artistas e arquitetos. Pois se o espaço arquitetônico é restrito por barreiras que o definem, matéria sólida, construção, o artista usa a lógica construtiva para mostrar a fluidez do espaço na arte e monta arquiteturas não-funcionais cuja passagem do público configura a obra.

Segundo Wisnik, "A obra de Olafur Eliasson é uma das grandes referências quanto à questão do fértil compartilhamento de interesses entre as artes plásticas e a arquitetura hoje, chegando inclusive, a extrapolar muitas vezes a escala do edifício para atingir o âmbito urbano. Contudo, tomarei esse conhecido mote [...] para investigar os agudos embaralhamentos que promove entre as noções de interioridade e exterioridade, ou privacidade e publicidade [...]" (ELIASSON, 2012.p.253)

Figura 38 - Pavilhão dinamarquês na 50a. Bienal de Veneza. Foto: Giorgio Boato

Figuras39 - Pavilhão dinamarquês na 50a. Bienal de Veneza. Foto: Giorgio Boato

Nas estruturas feitas por Eliasson, identifica-se a mesma intenção de fragilizar os limites entre dentro e fora e criar permeabilidade, comunicar o interior com o exterior.

Desde que participou da Bienal de Veneza representando a Dinamarca, com o Pavilhão Cego (*Blind Pavillion*), Eliasson mantém os experimentos com estruturas vazadas que invertem dois lados da mesma superfície. O artista alterna partes opacas com intervalos vazados, conduzindo o olhar para o outro lado e fazendo recortes do que pode ser visto, como enquadramentos fotográficos.

Figura 40 - Instalação de Eliasson The inverted shadow tower, 2004. Kunstmuseum, Alemanha.

Ao observar as obras, percebe-se um sistema mútuo de influências, internas e externas. Por exemplo, a emissão de luz acontece e a projeção de sombras ocorre do mesmo lado do volume, onde os revestimentos alternados enfatizam o relevo. Como no caso de *Inverted Shadow Tower*, torre com iluminação modular realizada em 2004, por Eliasson.

Pensando a trajetória do artista como uma soma de experimentos que configura uma vasta pesquisa sobre espaço, pode-se pensar que a cada obra permanece a insistência nas perguntas, ao invés da reafirmação das respostas. Para cada pergunta, há muitas possibilidades de respostas. Deste modo, as formas desenhadas por Eliasson preservam a ambiguidade de todo seu trabalho.

Meteorologia é a ciência que estuda os processos físicos que governam o comportamento da atmosfera e as interações entre os fenômenos atmosféricos e a superfície da Terra, dentre estes, a propagação da luz. Olafur Eliasson remete-se frequentemente à meteorologia no tocante ao estudo da cor, onde incluem-se os fenômenos óticos. Através da luz que atravessa a atmosfera percebemos as cores das coisas no mundo.

Segundo o texto de Susan May para o catálogo de *Weather Project*⁴², a primeira obra literária que tratava de corpos celestes, Meteorológica, de Aristóteles, escrita em torno de 350 a.C., considerava corpos primários nos fenômenos atmosféricos: fogo, ar, água e terra. Milênios depois, Eliasson trabalha com os elementos e parâmetros meteorológicos - água, luz, temperatura e pressão - como matéria-prima de suas obras de arte, explorando a fugacidade, a delicadeza e a força dos eventos.

De forma literal, existem obras de Eliasson que reproduzem os fenômenos celestes, assim como eclipses, o sol e a própria luz que define a linha do horizonte. *Weather Project* evidentemente é uma destas obras, entretanto, nos textos sobre a obra, o impacto simbólico da presença do sol inibe qualquer outro aspecto deste fenômeno que possa ser mencionado. Historicamente, o sol representa o poder, o Rei Sol, a força destruidora das secas, o gênero masculino, entre outros significados. Segundo a biologia, para a humanidade representa a vida, pois sem ele ninguém sobreviveria. Jacques Derrida escreveu sobre o forte valor simbólico do sol em "Mitologia Branca", no qual mencionou a obsessão solar do discurso platônico:

"Há apenas um sol neste sistema. O nome próprio, aqui, é o não-metafórico propulsor da metáfora prima, o pai de todas as figuras.[...] A cada vez que há metáfora, há sem dúvida um sol em algum lugar; mas cada vez que há sol, a metáfora começou." (DERRIDA, 1971.p.243 e 251)

Ao longo da História, o clima tem sido usado para propostas hostis e utópicas, fazendo que civilizações prosperassem ou se extinguissem dependendo das suas

⁴² May, Susan. "Meteorologica" em *Olafur Eliasson: The Weather Project*. 2003: 15-28.

capacidades em se adaptar às intempéries. Desde o século XIX, com o advento de aparelhos de medição e estabelecendo parâmetros, os meteorologistas podem estimar os fenômenos mas, assim como nas obras de Eliasson, há sempre um fator imprevisível. Atualmente, a humanidade tende a querer controlar com o auxílio tecnológico as forças da natureza e isto se reverte com o senso crítico do artista em obras que sistematizam estes fenômenos. Nas instalações de Eliasson, cascatas contínuas e a chuva artificial constante cujo vapor provoca arco-íris tornam-se controláveis.

Sobre o astro sol como símbolo principal da força da natureza, pode-se dizer que Eliasson utiliza este aspecto cognitivo, principalmente quando desloca este símbolo de contexto. Na obra *Double Sunset*, o sol artificial montado por Eliasson se insere na paisagem urbana como uma propaganda outdoor, mimeticamente dentro da diversidade visual. É evidente que na colocação de um anúncio pretende-se um destaque, mas as formas e anúncios em conjunto nas cidades acabam neutralizando o impacto de cada elemento. O que destaca o sol artificial é a presença do pôr-do-sol real, que gera uma duplicidade surreal, e o fato de não esconder-se a noite, permanecendo aceso por toda a madrugada.

Entre os fenômenos físicos e meteorológicos, além do sol e do horizonte, existem os arco-íris trabalhados pelo artista, que eram vistos há séculos como sinais misteriosos de Deus e foram decodificados por matemáticos usando simples cálculos geométricos⁴³. Eliasson faz arcos luminosos produzidos pela refração da luz, dispersa em gotículas de água suspensas no ar. Mais raramente, na natureza, as faixas do arco-íris se apresentam como anéis com as cores do espectro solar, o que também acontece nas obras do artista.

⁴³ Rene Descartes, *Discours de laméthodepourbienconduiresaraison et chercherlavéritédanslessciences*, (appendix *LesMétéores*), 1637.

Figura 41 - YourRainbow Panorama. Obra de Eliasson em Aarhus, Dinamarca, 2011.

A obra *Your Rainbow Panorama*, construída em 2011, apresenta-se em escala arquitetônica, como coroamento de um edifício em 360 graus. Assim como nas demais obras comentadas, sobretudo *Weather Project*, o deslocamento contempla o observador com uma experiência mais ampla, nestes casos meteorológica. A cada passo, estas obras reafirmam-se como máquinas de expectativas, segundo os termos do artista.

Ao deslocar-se, o visitante coloca-se dentro da obra, o espaço fechado de vidros de onde se avista a cidade com interferência de cor, variada a cada vidro da fachada. O percurso circular proposto pelo artista é necessário para que haja a transição entre as cores do espectro solar, aplicadas nos vidros da fachada curva. Por mais que o visitante aviste o coroamento de longe com todas as cores, a presença no interior do túnel curvo e o deslocamento são fundamentais para que a experiência da obra fique completa. A obra simula o interior de um arco-íris com toda a sutileza na gradação de cores.

Figura 42 - Eliasson dentro do modelo de YourRainbow Panorama, escolhendo cada tonalidade de vidro.

Figura 43 - Interior de Your Rainbow Panorama.

No texto *Heliotrope* do catálogo *Take Your Time*, Daniel Birnbaum cita o ensaio de Derrida, escrito aproximadamente quarenta anos antes, como um manifesto aplicável a Eliasson. Esta parece ser a pergunta do próprio artista, segundo o curador.

"Se o sol é sempre metafórico, já não é mais completamente natural. Já é sempre um lustre, um candelabro, pode-se dizer uma construção artificial, se quiser ainda crer neste significado quando a natureza desaparecer. Se o sol não é mais completamente natural, o quê na natureza permanece natural?" (DERRIDA, 1971.p. 251)

Quando na verdade o que importa não é ser natural ou não, mas como se naturaliza as coisas ao redor e não nota-se a capacidade que temos de mudá-las. Assim, a experiência de sentir uma corrente de vento ou a chuva gotejando num espaço interno da galeria reconfigura a noção, a princípio impertinente, de que isto pertence a ambientes abertos. Estas experiências provocam a "suspensão entre expectativa de experiência e o autêntico encontro" com a arte, "o interstício entre a ação instintiva e a lógica da compreensão que fascina Eliasson [...] muito da

consistência e lógica de eventos externos é, conseqüentemente, uma propriedade do 'perceptor' mais do que do objeto percebido. Nossa visão do mundo deve ser mais subjetiva do que nos apercebemos, mesmo sob quaisquer convenções culturais"⁴⁴

Em algumas instalações Eliasson volta-se para o modo como o olho lê cores e as respostas a usos específicos de cores. Para demarcar que a experiência começa na entrada da exposição, Eliasson costuma abrir suas mostras com a obra *Room for One Colour* (1998). Obra na qual lâmpadas de sódio amarelas alteram a aparência de todas as outras cores do ambiente. Como num ritual de passagem, um portal para dentro da exposição, esta obra retira as cores dos objetos e ambientes para preparar o visitante a experimentar sensações desestabilizadoras.

Assim como a experiência que se apresenta em *Room for One Colour*, a curadora de *Weather Project* Susan May⁴⁵ descreve nesta obra a redução perceptual das cores a apenas duas, em suas observações pessoais sobre a visita à instalação. Surpreendentemente, cada depoimento sobre a experiência na *Tate Modern* traz um dado novo sobre a obra.

"O teto espelhado conduz o olho ao fim da sala, onde uma forma semi-circular gigante está pendurada, iluminada por centenas de luzes de mono-frequência. O arco se repete no espelho acima, produzindo uma esfera perfeita de radiante DAZZLING. Enquanto a iconografia do sol continua a

⁴⁴ Leif Finkel, 'The Construction of Perception', in *Incorporations* (ed. Jonathan Crary and Sanford Kwinter), 1992. p.393.

⁴⁵ Susan May era curadora da galeria *Tate Modern*, em 2003, quando houve a montagem de *Weather Project*. Posteriormente, assumiu a Direção Criativa da galeria *White Cube* em Londres.

conduzir o observador em frente, aliando o espaço real com o refletido, a intensidade dos raios faz a aproximação cada vez mais desconfortável. Conforme os olhos pulsam, ajustando-se à luz ofuscante, o registro de cor no córtex visual é reduzido à gama duotonal. O comprimento da onda gerada pelo neon amarelo guia o olho a gravar apenas cores do amarelo ao preto, transformando o campo visual numa extraordinária paisagem monocromática."(MAY, 2003)

Em cada caso, a observação dos fenômenos atmosféricos corresponde a um avanço de conhecimento ótico. Por exemplo, a classificação científica das nuvens em tipos de formação⁴⁶ influenciou a pintura de Turner que a somou este conhecimento à Teoria das Cores de Goethe, compondo tempestades e efeitos da luz solar impressionantes. A observação dos fenômenos naturais é acessível a todos, mas o processo de sistematizá-la possibilitou que o pintor fizesse os mais extraordinários estudos meteorológicos diurnos.⁴⁷ Não é em vão que Eliasson refere-se a Turner quando trata da luz solar e os críticos o associam ao pintor, pois ele dominava o assunto.

Na pesquisa que a equipe de Eliasson desenvolve sobre cor, há diversos experimentos com refração e efeitos produzidos por tonalidades específicas da luz solar. Eles repetem os experimentos com pequenas variações inúmeras vezes e partem do pressuposto que as falhas são inerentes ao processo de experimentação. Na própria natureza, as irregularidades denotam complexidade aos fenômenos atmosféricos e isto era parte do trabalho do grupo Light&Space, pois percebe-se a sutileza das pequenas variações nas obras de James Turrell e Robert Irwin.

"Como Irwin e Turrell, antes dele, Eliasson implica seu observador num looping retroalimentado de auto-percepção.[...] Deve-se perguntar, acima de tudo, que "you" (você) particular ocupa esta posição privilegiada, por ser possessiva. [...] pensando não apenas sobre o "agora" do observador mas também sobre tempo como algo "interior ao espectador" - nós precisamos perguntar o quê Sua Luz & Espaço deve significar para o momento atual."(LEE, 2007.)

⁴⁶ Luke Howard, *On the Modification of Clouds*, 3a. ed., Londres 1865.

⁴⁷ Jonathan Crary, em *JMW Turner: The Sun is God*, catálogo da exposição na Tate Liverpool, 2000.

Nos comentários da crítica Pamela Lee sobre o aspecto meteorológico de Eliasson o aproximar das pesquisas do grupo Light&Space, a autora sugere uma corruptela do grupo, mais apropriada à leitura atual que o artista faz da luz e do espaço. O nome do movimento seria acrescido do pronome possessivo, tornando-se *Your Light and Space* (Sua Luz e Espaço). Este uso do pronome típico dos títulos de Eliasson confere responsabilidade a cada espectador perante o espaço compartilhado na obra. É provável que o título de *Weather Project* não tenha recebido este pronome devido à familiaridade do público com o tema. Afinal, o clima atmosférico é assunto de todos, independente da abordagem do artista.

Sobre *Weather Project*, a crítica Pamela Lee, reconhece uma renovação em termos de luz e espaço, sob o prisma da recente historiografia da percepção. A autora descreve a importância das noções de *habitabilidade* e imersão⁴⁸ por articularem as expectativas e ideologias que cada espectador traz para o encontro com as obras na arte contemporânea. Uma vez que no campo da arte, obras que envolvem o visitante já existiam há décadas, o impacto inovador causado na Tate Modern estava em alterar completamente o espaço do museu, tornando-o quase irreconhecível apenas com o uso da luz.

Esse jogo com o que se espera encontrar no espaço expositivo, ou o que não se espera fora da galeria, é frequente nas ações e instalações de Eliasson. As expectativas que cada um tem na percepção das cores variam a cada indivíduo, por exemplo. Saber que o que um vê não corresponde ao que o outro vê muda tudo no entendimento de uma realidade absoluta. Este é um dos jogos que Eliasson traz para o espaço da obra, a divergência de cores na percepção de cada um.

⁴⁸ No contexto artístico, a *habitabilidade* confere à obra de arte a possibilidade do visitante entrar no interior da obra, ser envolvido por ela. A imersão pode ocorrer de diversos modos, mas predominantemente, ocorre a imersão visual, caracterizada por efeitos visuais que confundem o observador causando a sensação de adentrar no espaço da obra. Quando se está de fato no interior de uma instalação, o caráter imersivo é atribuído à sensação de transferência para além do espaço físico da obra.

Observar a si mesmo é uma auto-observação. O reconhecimento do próprio corpo no espaço da arte ocorre através de recursos óticos e de iluminação, sombras e reflexos, com o intuito de atingir uma auto-observação mais específica, a consciência de ver-se vendo. Quando esta consciência é promovida pelos demais sentidos, talvez seja mais apropriado chamá-la de auto-reconhecimento. Como foi dito anteriormente, Eliasson utiliza esta consciência do próprio corpo como instrumento de provocação.

A interação provocada pelo artista em experiências coletivas une o público no espaço nas obras, conforme comentado no trecho sobre o termo *participação* do capítulo anterior. Nesse encontro promovido pela instalação de arte, o auto-reconhecimento desarticula barreiras sociais inibidoras e ocorrem comportamentos inesperados num espaço público. A apropriação do espaço surge em função de processos subjetivos intra-corpóreos - a consciência da visão, do equilíbrio, da localização do próprio corpo no espaço da obra - e nisto iguala todos os participantes. Esta política de participação igualitária opera na coletividade e parte de fenômenos em cada corpo, em cada sujeito.

Retomando a introdução a este tema que consta no primeiro capítulo, pode-se dizer que em suas aplicações práticas, os comportamentos investigados por Eliasson e a questão psicológica que direciona as pesquisas de James Turrell à neurologia une os dois artistas. Por caminhos paralelos e concepções artísticas diversas, ambos estudam a auto-percepção. Na entrada de uma sala enevoadá como a obra *Seu Caminho Sentido* no SESC Pompéia, por exemplo, ocorre um auto-reconhecimento multi-sensorial em que o tato de cada passo no chão faz com que a deficiente visibilidade seja substituída por outros recursos. Esta é uma tática usada por Eliasson e Turrell, reduzir a visibilidade para tornar evidente o quanto a usamos, e se conseguimos nos ver, nos posicionar neste espaço sem o domínio visual.

Figura 44 - Iltar, obra de James Turrell.

Figura 45 - *Your Blind Mouvement*, obra de Eliasson.

Os espelhos e sombras são ferramentas diretas de ativação do espaço, no sentido de fazer o visitante perceber a si mesmo nas instalações que Eliasson cria e interagir com sua imagem. A experiência de deparar-se com a sua imagem refletida ou identificar a sua sombra, motiva os visitantes a se movimentarem para se reconhecerem. Este tipo de comportamento era um fato corriqueiro durante a visita da mostra *Weather Project*. Algumas pessoas ficavam horas se vendo no teto espelhado, ao ponto que o público começou a formar palavras com os reflexos de seus corpos que podiam ser lidas no teto.

Na época da mostra comemorativa de dez anos trabalhando junto a galerista Tanya Bonakdar (2006), em Nova Iorque, Eliasson concedeu uma entrevista bem extensa à poeta e escritora da revista *New Yorker* Cynthia Zadin, que o acompanhou nesta viagem pela cidade. Segundo esta publicação, o artista e curador alemão Thomas Demand que conhecia Eliasson desde o início da carreira em Colônia comenta que *Weather Project* “foi algo inacreditavelmente corajoso. Ele era um artista mambembe sem uma rede (de colaboradores e contatos). Se não desse certo, teria arruinado sua carreira, mas ele fez um espaço humano.” Referindo-se certamente a apropriação do

espaço que ocorreu por parte dos visitantes, transformando a instalação num grande evento público. Confirmando isto, o galerista alemão Tim Neuger descreve o ruído estrondoso do público dentro da *Tate Modern*, durante *Weather Project*, nessa mesma publicação. Quando Neuger viu o público se manifestando com os corpos espelhados, escrevendo xingamentos ao presidente dos Estados Unidos, ele ligou para Eliasson. O artista estranhou o ruído e chegou a pensar que tratava-se de um show de rock.

Por essa repercussão e os demais motivos comentados, o teto espelhado de *Weather Project* reverbera há anos nas obras posteriores de Eliasson. O fenômeno observado no amplo espaço da Sala da Turbina, centenas de pessoas deitadas no chão se olhando no reflexo distante, continua sendo objeto de estudo do artista. Notadamente, no que se refere a fatores desestabilizantes e a temporalidade deste processo de reconhecimento, onde o olhar - a percepção - tornou-se conteúdo.

O professor alemão de estética e filosofia da arte Robert Kudielka comenta em seu texto "Objetos da Observação - Lugares da Experiência", sobre esse deslocamento do observador de uma posição frontal, diante da tela de pintura, para o centro do espaço de exposição, o interior da obra. Trata-se do processo de transformação da percepção em temática de discussão. O autor reconhece a diferença entre as transformações ocorridas no campo da escultura e da pintura, nas últimas décadas, entretanto, neste trecho, cruza as duas áreas, sob o prisma do observador.

Decerto o tempo utilizado na observação de quadros tivera um papel importante, mas enquanto o observador pôde se fiar no reconhecimento sempre renovado de sinais iconograficamente seguros, inseridos numa ordem espacial apreensível, este aspecto permaneceu oculto. Somente com a retirada dos fatores estabilizantes a temporalidade pôde realmente aparecer.

Essa temporalização do olhar alterou o caráter de obra dos quadros. Pois ela significava que o objeto ou motivo já não eram fundamentais para o conteúdo da representação; eram, no máximo, um ensejo para a realização artística de sua percepção. O olhar tornou-se, ele mesmo, conteúdo; e com ele todas as sensações que o acompanham, as quais não são de natureza meramente visual. (KUDIELKA, 2010, p.170)

Conforme a entrevista de Eliasson à Birnbaum, citada no texto "Meteorológica" por Susan May, o artista justifica o uso dos materiais reflexivos em suas obras, assim como o teto de *Weather Project*, uma vez que defende a necessidade de sairmos de nós mesmos e vermos o conjunto sujeito-objeto. Com o artefato da instalação, acentua-se a "habilidade de nos vermos vendo ou nos vermos na terceira pessoa, de outro ponto de vista", o que fornece também a habilidade de auto-crítica.

Como consta no capítulo 2, o conceito de *alteridade* se aplica no espaço artístico, e mais especificamente nas obras de Eliasson, englobando a relação sujeito-obra, assim como a intersubjetividade. Nas palavras do artista, é fundamental para se relacionar com o mundo e promove as interações das suas obras:

"Para mim, o único modo de existir é ter relacionamentos próximos com quem está ao meu redor e na galeria. Eu acho que sou de algum modo insensível, mas, então, você entra na sala e o objeto começa a brilhar. Eu olho para um objeto na mesa e não tenho empatia por ele. Eu preciso de você para saber que o mundo está lá, é por isso que eu sou tão obcecado pela estrutura do mundo. É por isso que eu tenho tantas pessoas trabalhando comigo."

Ver as coisas do ponto de vista do outro, condiciona o entendimento do espaço à percepção alheia, o que possibilita outra leitura da realidade. O artista considera que 'Realidade' não é necessariamente algo dado; deve ser dependente de quem a percebe.⁴⁹ Eliasson de modo similar relembra o observador de que a única verdadeira e dependente realidade vem de dentro de cada um. (MAY, 2003)

⁴⁹ Citação de Susan May: (VARELA, 1992. p.320–37)

Dentro do universo apresentado pelo artista Olafur Eliasson, o museu é caracterizado como o espaço da experimentação, onde o visitante entra com expectativas, negocia com o entorno e coabita o espaço com inúmeros desconhecidos. Não necessariamente, um espaço fechado, recluso ao edifício, mas sim um espaço que projeta-se para fora e mantém forte comunicação com a cidade.

No livro "Espaços de Experiência: Interiores de Galerias de Arte de 1800 a 2000", Charlotte Klonk (2009) esclarece que desde 1920 haviam dois tipos de exposições que abandonavam a preocupação das gerações anteriores em preservar a privacidade dos espaços internos de uma galeria, em prol de experiências visuais públicas e coletivas. O primeiro tipo fora desenvolvido pelos integrantes da Bauhaus e enfatizava os aspectos discursivos e racionais das exposições. O segundo tipo visava a criação de experiências fenomenológicas coletivas e era proposto por artistas construtivistas.

Eliasson continua essa vertente construtivista que explora as possibilidades de contato entre sujeito e obra fazendo do espaço um fenômeno único na presença do público. O espaço do museu tradicionalmente voltado para seu interior e pensado para o acolhimento de objetos de arte, torna-se a própria obra e volta-se para "noções de colaboração e interação social que não tinham lugar na agenda. Tal envolvimento supostamente deveria acontecer na rua, não no museu."(BIRNBAUM, 2010)

A popularidade de *Weather Project* gerou reflexões sobre as relações ambivalentes entre as práticas artísticas e um conjunto de fatores - a cultura de consumo, o museu e o espetáculo. Colocando o espectador no centro do espaço do museu, Eliasson o transforma em ator numa arena, parte constituinte do cenário. Diferente da arte clássica que faz do visitante do museu um observador frontal diante da obra, direciona uma perspectiva, Eliasson cria ambientes em que envolve o visitante, o estimula a interagir e o espetáculo gira em torno desta figura central.

James Meyer criticou a espetacularização de Weather Project como sendo parte de uma competição global de museus. Isto aconteceu porque desde os anos 2000⁵⁰, são frequentes as construções de museus cada vez mais elaborados formalmente que representam o poder das instituições e as instalações de arte ganharam status de grandes espetáculos que levam um numeroso público aos eventos e museus. Então, ocorrem duas esferas de atuação, a mídia sobre a instituição museu e a instalação de arte como chamariz de público, ambas pertinentes ao mercado global da arte.

Nas práticas artísticas da última década, houve uma proliferação de estratégias que colocam o ambiente e o visual em confronto, as formas de subversão e a espetacularidade. Uma destas estratégias é surpreender o público diante de um evento cotidiano com pequenas intervenções que o faça perceber fenômenos naturais. Como no caso do rio de Estocolmo que Eliasson tingiu de corantes verdes não-tóxicos, o *Green River* (1998). Nesta obra, segundo o artista, o ocultamento da intervenção fez com que "naquele dia, as pessoas em Estocolmo olhassem para o rio - para elas, a água mover-se era uma surpresa. A cidade não era um cartão-postal! Não saberem que era uma obra de arte foi importante".

Sobre a coexistência de efeitos espetaculares e a revelação dos artefatos, as tecnologias que os produzem, comum nas obras de Eliasson, pode-se dizer que não há razão para as duas tendências se reconciliarem. A crítica se divide sobre qual seria a proposta de Eliasson: iludir ou revelar a realidade. Embora no discurso o artista não defenda a ilusão, na prática, grande parte do envolvimento do público pode ser atribuído a belas ilusões que encontram nas suas obras. Se o museu está sendo palco de um espetáculo que se revela, envolve o espectador e questiona o mundo, ainda assim trata-se de um espetáculo.

Como estratégia, em Weather Project, Eliasson decidiu aliar a estrutura caótica do museu e da sociedade ao incontável sistema gerado pelo tempo meteorológico. Ainda que prevaleça nas conversas diárias e mude em diferentes culturas, este tema

⁵⁰ O Instituto do Mundo Árabe projetado por Jean Nouvel, o museu Guggenheim de Bilbao desenho de Frank Gehry, entre outros museus foram construídos entre o final dos anos 1990 e os anos 2000. Quanto às instalações, as esculturas de Anish Kapoor e Richard Serra são exemplos de grande escala que fascinam o grande público.

afeta todo mundo. O Clima serve como metáfora do Museu para Eliasson para discutir a importância da instituição para a arte, a cultura, e para todos, assim como o clima. Ambos carregam otimismo, dúvida, especulação, convicção, além de operarem sistemas organizacionais sujeitos a mutabilidade. O crédito depositado na previsão do tempo é um paradoxo, já que os cientistas nunca podem dizer a verdade, devido à aleatoriedade do tempo atmosférico.

O artista dinamarquês enxerga o museu como espaço em podemos negociar. O lugar de compartilhamento de modos visuais de organizar significados. "Se o museu é, na cultura de hoje, um lugar para ver - ambos físico e ideologicamente - é também o continente perfeito para as 'lições de ver diferente' dos objetos de Eliasson."(catálogo *Take Your Time*)

No texto *Objetos da Observação - Lugares da Experiência*, Kudielka faz um panorama acerca da questão da espacialidade nas artes plásticas do século XX e procura situar o debate com relação à produção contemporânea. Sobre as obras dos artistas Eliasson, Kabakov e Rhoades, Kudielka comenta as semelhanças em buscar oferecer um lugar para a experiência e quanto a dependência do espaço do museu, de um invólucro.

"A explícita configuração de lugares na arte contemporânea parece ser apenas a resposta dada de modo complementar a um sensível embaraçosa crescente ausência de um lugar para a experiência.

Com isto se revela uma dialética peculiar: quanto mais naturalmente os artistas monopolizam o espaço "real" como lugar que determina o seu trabalho, tão mais evidente se torna a incerteza dessa premissa. O que vincula tão diferentes instalações como a *Toilette*(1992), de Ilya Kabakov, o *Creation Myth*(1998), de Jason Rhoades, e o *Weather Project* (2003), de Olafur Eliasson¹⁸?

[...] elas precisam de um invólucro ou recipiente, nos quais se organizam e dentro dos quais elas podem lograr um efeito — seja esse retorno um *container* conscientemente ocupado (Kabakov), um salão preexistente e que estava arrumado de um modo específico (Eliasson), ou a indispensável ampliação de um espaço interno desocupado (Rhoades). Nenhuma providência artística parece ser tão importante quanto essa decisão *a priori*, pois apenas o apoio de uma moldura preexistente permite manter a organização de um modo tão aberto, que um espaço de vivência autêntico,

experimentável ao se transitar dentro dele, passa a existir. Dentro desse espaço o observador pode dispor, sem instrução prévia e até certo ponto, de um olhar contemplativo. [...]Se essa interioridade insegura se consolida de antemão pela suposição de um efetivo espaço-*container*, surge uma separação real comparável à do espaço privado, a qual, com preferência por anteparos — autarquia, tranquilidade — negocia também as suas desvantagens: isolamento e toda sorte de autismos estéticos." (KUDIELKA, 2008)

A crítica de Kudielka faz sentido. No caso de *Weather Project*, de fato, a sala de exposição era o limite físico da obra, nem por isso este limitador físico era uma restrição ao processo de expansão da instalação para fora do museu e de entrada da cidade naquela sala de exposição. Como mencionado anteriormente, na realização de *Weather Project*, houve uma campanha estratégica que englobava todos os envolvidos no processo de desenvolvimento da obra e se desdobrava em divulgação cidade a fora. Isto ilustrava as inúmeras perspectivas e atitudes em conjunto com o museu, com toda ordem e caos que tal instituição pode trazer.

Para determinadas ações, Eliasson precisa do museu e tira partido tanto da organização institucional quanto do espaço físico disponível. O artista vê o museu como um microcosmo da sociedade, uma situação paralela às condições do mundo lá fora. Utiliza a mediação do museu entre o sujeito e a obra para destacar o uso do próprio espaço como meio que age sobre o usuário. Em outras palavras, o artista assume que o espaço e toda ordem de comunicação disponível nessas instituições interferem tanto nos visitantes quanto nas obras, por isso trabalha os modos de mediar este contato. E mais, faz do espaço oferecido pelo museu, um novo espaço, acrescido de interferências que afetam os sentidos do visitante e a consciência que ele tem de si, neste espaço. Adota estratégias que fazem o visitante notar vários níveis de representação, operantes a todo momento fora deste contexto.

"Lamento dizer que encontro uma discrepância crescente entre as possibilidades atuais da arte e o caminho por que os museus enveredaram. Portanto, os dois elementos importantes desta discussão são arte e público. Como ambos estão em movimento constante é evidentemente difícil definir um enquadramento comunicativo produtivo, mas na verdade penso que os

modelos para uma gestão museológica responsável precisam de uma maior sensibilidade a estas mudanças contínuas. "(ELIASSON, 2011, p. 198)

Eliasson teve a oportunidade de participar de uma reavaliação da comunicação da arte, um projeto do Museu Hirshhorn, em Washington(EUA). Nessa ocasião, ele pode colocar em prática toda reflexão presente em suas obras a respeito do papel da instituição. A proposta de Eliasson para as futuras possibilidades desse museu, concentrava-se em reavaliar as estratégias de comunicação para aumentar o envolvimento crítico do público com a arte. Havia a demanda por um fluxograma que definisse a passagem dos visitantes da cidade e do prédio comercial, onde o museu se situa, para o Jardim de Esculturas e até as obras propriamente. Até então, não havia uma ligação visual entre o prédio de estrutura circular maciça, com a aparência de uma fortaleza militar, e o jardim de esculturas do outro lado da rua.

Depois de visitar o *Weather Project*, o diretor do museu Hirshhorn Ned Rifkin se questionou sobre qual seria a ecologia de sua instituição e, em 2005, convidou Eliasson ao museu. Após uma caminhada pelo jardim de esculturas, o diretor conta que "começou a pensar como Olafur pensa - qual é a noção por trás de um jardim de esculturas?". A diretora seguinte, Olga Viso, notou que estava literalmente invertendo o museu para o nível acima. Com isso, concluiu que o papel de agente provocador que Eliasson exerce era fundamental para repensar o museu. Com um questionário inspirado naquele que antecedeu a instalação *Weather Project*, fizeram no museu Hirshhorn todos os envolvidos repensarem suas relações com o museu, entre funcionários e colaboradores.

Figura 47 - Projeto de Eliasson para o Museu Hirshhorn, Washington, EUA.

No projeto arquitetônico, Eliasson inseriu uma rampa que circundaria o edifício, cujo o fechamento de vidro ondulante alternaria vistas externas e reflexos do interior (Figura 47). Desta forma, Olafur Eliasson pretendia sublinhar a relação do visitante com o entorno, transferir para o elemento arquitetônico o que costuma fazer nas instalações de arte. No livro *Studio*, o artista descreve a experiência junto ao Hirshhorn:

"Não fingi que pudesse ser criado um aqui e agora autêntico e sem mediação. Pelo contrário, tentei considerar a mediação que qualquer esforço de comunicação implica como parte das obras de arte. Acredito que o museu, a sua ideologia de comunicação e as obras de arte constituem um todo unificado, um sistema holístico. Tentamos produzir uma consciência da presença fazendo a temporalidade tangível. A estrutura do edifício deveria ser compreensível e transparente quando os visitantes a percorressem. Todos os elementos da minha proposta promoveram um atrito temporal, que conduziu a um grau de lentidão na percepção do museu. As instituições não são entidades isoladas, apartadas da sociedade – são penetradas pela sociedade. E esta idéia deve ser comunicada generosamente pelo próprio museu."(ELIASSON, 2011- *Studio*, p. 198)

Independentemente de ser um artista que trabalha o espaço, faz instalações e intervenções na paisagem, além de fazer parte de uma geração que estabelece novas relações entre o sujeito e o espaço, Eliasson não pensa apenas na obra de arte no interior do museu, mas lida diretamente com ele. Nestes casos, o museu é o seu tema. Isto se justifica em *Weather Project* como o espaço que intermedia o sujeito com a cidade, o espaço mediador e comunicante. Nas demais exposições do artista, analogamente, a diversidade de obras é orquestrada por um percurso sugerido no espaço do museu, a ideia de proporcionar uma experiência através da arquitetura.

O WEATHER PROJECT E A OBRA DE ARTE TOTAL

Os comentários sobre a obra *Weather Project* e obras com questões semelhantes poderiam ser mais extensos. Nesta dissertação, o limite do formato e o recorte temático definiram esta extensão. No entanto, interromper o trecho destinado

à obra sem mencionar o conceito de *Obra de Arte Total* seria um grande equívoco. Por este motivo, faz-se aqui um breve comentário adicional.

Entende-se por *Obra de Arte Total* um projeto que englobe todas as atividades artísticas num só espaço, numa só obra. A origem do termo remonta ao Romantismo alemão do século XIX, às óperas do compositor clássico Wagner⁵¹, nas quais pretendia-se realizar uma experiência artística completa, unindo música, teatro, dança e artes plásticas, música, ao longo do espetáculo musical. Durante séculos, em cada arte, houve propostas específicas, no sentido de executar este projeto global, e a arquitetura teve sempre esta tendência, ao abarcar fisicamente os produtos das demais artes dentro de um espaço construído. Porém, a relação do edifício continente e as obras como conteúdo já seria suficiente para descaracterizar uma obra completa.

No decorrer das últimas décadas, em função do investimento em uma arte colaborativa e multissensorial, os artistas retomam esse caráter da obra realizada conjuntamente. Característica que para muitos críticos e artistas enfatiza a refuta a um modelo tradicional de Obra de Arte Total. Entretanto, na falta de um termo substituto, mesmo que desfigurada, comumente, atribui-se o termo Obra de Arte Total à arte de Eliasson. Isto justifica-se devido à mescla na percepção da arte e da arquitetura no espaço da obra, notada desde *Weather Project*, aos elementos arquitetônicos desenhados pelo artista e aos inventos multisensoriais.

A visita à instalação de Eliasson na Tate Modern remetia de fato a experiências tradicionalmente provocadas no âmbito do espaço arquitetônico. Devido à verticalidade e às entradas de luz por vitrais, a arquitetura das catedrais góticas criava uma atmosfera dramática entre zonas claras e escuras, um desenho de luz que realmente lembra o trabalho de Eliasson. Os espetáculos de Wagner exploravam estas propriedades da luz para dar vigor às cenas, junto com a sonoridade de cada momento. Com propostas multissensoriais, as óperas, assim como os ritos religiosos, causavam experiências sonoras e visuais imersivas.

⁵¹ No ensaio *Das Kunstwerk der Zukunft (A Obra de Arte do Futuro)*, publicado em 1849, Richard Wagner levou o conceito de “obra de arte total” a um outro nível, apresentando a Ópera como o maior exemplo de união entre todas as artes, relacionando a música, o drama, a escrita e a pintura como um novo meio de dissolução das fronteiras entre os gêneros artísticos, que se consuma, simultaneamente, com a afirmação da arte colaborativa.

Em paralelo às tentativas de imersão na arte, a criação do harmonógrafo, em 1844, representou um salto inventivo. Este experimento constitui-se de um conjunto de pêndulos que suspendem uma caneta, cujo desenho é acionado pelo sistema, conforme o lançamento dos pêndulos. O grau de complexidade das figuras varia de acordo com a interação entre diversos pêndulos, em numerosas possibilidades. Eliasson desenvolveu um harmonógrafo em seu Studio que media 1,80m, suspendendo uma caneta com iluminação de diodo instalada para ser acionada enquanto desenhava no ar. Este traçado da caneta era gravado por uma câmera digital que convertia as figuras em ondas sonoras. Cada foto correspondia a uma acorde musical e pareciam nebulosas estelares, repletas de pontos luminosos.

"Wagner acreditou que a pintura, a música e a poesia já haviam alcançado o fim de suas evoluções e que, para inovar, seria necessário combinar as linguagens em uma "Gesamtkunstwerk"². Elaborou então um projeto pioneiro: construiu um edifício projetado especificamente para suas óperas, criando uma entidade unificada entre a orquestra e o palco. Algo inusitado para a época, que logo tornou-se comum ao cinema e, hoje com os meios digitais, é constantemente atualizado. Ele parecia estar mesmo prevendo o surgimento do que hoje chamamos de híbridos³

[...] A História da Arte é então, profundamente marcada pelas idéias de Wagner. Primeiro pela crença na "obra de arte total" como manifestação de insatisfação com os meios tradicionais e posteriormente, pelo surgimento da sétima arte como uma mídia inteiramente nova, que poderia finalmente reunir todas as artes. Sua obra é fundamental para os que queiram compreender o mundo pela experiência estética do híbrido "*sonoro-verbal-visual*". E também, para especialistas em busca de problematizar esse intrincado universo estético." (WERTHEIM, 2001.)

Acompanhando os desdobramentos do uso do termo Obra de Arte Total, têm-se uma compreensão mais ampla de sua aplicação e influência nas obras de arte contemporâneas. Esta, sim, aplicável à experiência imersiva de estar com uma multidão diante de um sol artificial em pleno inverno londrino. Uma experiência que dilui os limites entre artes visuais, dramáticas e a arquitetura.

Figura 48 - Foto da instalação "Take Your Time" na Pinacoteca de São Paulo, em 2011.

3.2 EXPOSIÇÃO *TAKE YOUR TIME*, 2008. - MOMA NY E SÃO FRANCISCO, EUA.

A MULTIPLICIDADE DO ARTISTA

A segunda mostra a ser comentada neste trabalho ocorreu em 2008, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMa NY), a exposição retrospectiva da carreira do artista Olafur Eliasson intitulada *Take Your Time*. Coerente com o pensamento do artista, a mostra apresentava os modos subjetivos de perceber o que Eliasson trata como temporalidade. Aliado a isto, outro foco da exposição estava na percepção do espaço através do tempo, pensando e tratados como elementos indissociáveis.

O espaço das instalações de Eliasson é percebido conforme o visitante as percorre. A sequência de imagens que se formam durante a visita, conforme o trajeto escolhido e o tempo despendido, caracterizam experiências próprias, como se o espaço fosse único para cada pessoa, apesar de todos estarem no mesmo ambiente. Com isso, o artista enfatiza o caráter subjetivo da percepção do tempo-espaço, ou seja da realidade como um todo.

Aplicando os termos usados por Eliasson, o título *Take Your Time* (algo similar a "Tome o seu tempo" ou "Leve o seu tempo") carrega dois dados relevantes:

1) ("Take time") Leve tempo: convida o visitante a levar o tempo que julgar necessário no contato com as obras na exposição.

2) ("Your time") Seu tempo: refere-se ao tempo que pertence ao visitante, sua experiência do tempo. Conforme mencionado sobre outras obras, pronomes possessivos são comuns nos títulos das obras de Olafur Eliasson para convocar o público a se responsabilizar pelo espaço e se sentir parte dele - "como você e eu construímos um aqui e agora para nós"⁵².

⁵² "Antes, (o sentido de tempo) era sempre sobre o aqui e agora, sobre espaço e tempo como uma convenção. Agora, de qualquer modo, (o sentido de tempo) é mais sobre como você e eu construímos um aqui e agora para nós".

Nessa lógica de engajamento do público com a obra, a exposição proporcionava, em geral, uma desaceleração da correria cotidiana das metrópoles. A vida cotidiana nas cidades grandes contemporâneas enfatiza a necessidade de aproveitamento máximo do tempo, vinculada aos primórdios do capitalismo.

O conceito de “tempo útil”⁵³ remonta ao histórico fabril do início das cidades, e revela-se, cada vez mais ‘introjetado’⁵⁴ na sociedade, nas fases avançadas do capitalismo. O emprego frequente do conceito inerente à organização econômica e social da burguesia prioriza a produtividade, em detrimento do ócio. Do título da mostra pode-se subentender-se a importância do uso do tempo sem propósitos financeiros para outros avanços sociais. A insistente preocupação em tornar o tempo útil é um contraponto ao convite de Eliasson para desacelerar e perceber o espaço no museu. Um possível desdobramento desta experiência seria tornar as pessoas mais atentas aos espaços em que co-habitam e ao compartilhamento.

Sobre a montagem de cada exposição, Eliasson, em entrevista à Mark Wigley, descreve como um processo em camadas que deve ser deflagrado pelo visitante "primeiro, notar que o museu não é neutro; segundo, exibir este fato, ao expor a regulação e os padrões de comunicação do museu; e terceiro, integrar idéias artísticas e, deste modo, criar um foco, um recorte nesse espaço ruidoso"(WIGLEY,2010.), espaço existente do museu. Com estas camadas de aprofundamento no espaço do museu e na interpretação dos visitantes, Eliasson está preocupado em ativar o espaço para torná-lo produtivo. No sentido de espaço produtivo descrito no capítulo 1, onde o espaço cria demandas ao visitante, torna-se um espaço provocativo, de questionamento da realidade. O percurso sugerido dentro do museu e a ordem das obras é pensado com este propósito nas mostras de Eliasson, e foi assim em *Take Your Time*, principalmente por abarcar obras tão distintas, quanto a técnicas e períodos de produção.

⁵³ [...] “tomamos a noção de *tempo útil*, produzida pela ampliação da esfera do mercado e que não só disciplina a classe burguesa como também procura se introjetar no âmbito da gente trabalhadora. Essa introjeção do relógio moral no corpo de cada homem demarca decisivamente os dispositivos criados por uma nova classe em ascensão. Autodisciplina, controle de si mesmo, crítica à ociosidade, são exigências imperiosas para o comerciante que se envolve na esfera do mercado.” O Nascimento das fábricas, Edgar de Decca. Editora Brasiliense, São Paulo, SP.1982.

⁵⁴ O verbo “introjetar” foi aplicado no mesmo sentido em que aparece no texto de referência citado na nota anterior.

Desde então, a crítica não-especializada menciona as exposições de Eliasson como exposições de ciências. Provavelmente, por não associarem os experimentos aos fatos da História da Arte Moderna que já traziam a proximidade entre arte e ciência, como as notas científicas das obras de Duchamp, os aparatos tecnológicos de Dan Graham e as cápsulas imersivas de James Turrell, por exemplo. À primeira vista, a disposição de tantos elementos díspares na Mostra Take Your Time poderia mesmo ser confundida com uma exibição científica.

Figura 49 - Em cima, fotos da montagem Take Your Time. Embaixo, visitante olhando para Sunset Kaleidoscope.

Figura 50 - Foto da obra Model Room, 2003.

QUANDO E COMO SE APROXIMAR DAS OBRAS

A sequência de obras de Olafur na exposição “Take Your Time” recriava uma trajetória do artista e remetia a discursos anteriores, existentes em outros momentos da História da Arte Moderna, tais como os experimentos cinéticos dos anos 20, entre outros. Cada elemento exposto continha um universo de narrativas, com referências próprias, e a mostra, como um todo, formava um conjunto heterogêneo.

A multiplicidade de Eliasson nas trinta e oito obras expostas em *Take Your Time*, complementar ao trabalho realizado em *Weather Project*, contribui para uma apreensão mais ampla da proposta do artista. Entre os anos de 2002 e 2004, a parceria de Olafur com Einar Thorstein⁵⁵ reforça seu interesse em experimentos óticos e cinéticos no Studio de Eliasson, referindo-se, respectivamente aos movimentos artísticos *Light&Space* e Arte Cinética. A maior oportunidade do público vislumbrar a amplitude da produção do artista ocorreu na mostra *Take Your Time*.

⁵⁵ Einar Thorstein - arquiteto e artista islandês, colaborador de Eliasson desde 1996. Participa mais efetivamente dos projetos desde integra a equipe do Studio (2002).

No conjunto de obras de *Take Your Time* expostas no MOMA de Nova Iorque, prevaleceram trabalhos de **iluminação e projeção** – *I Only see things...* (Figuras 82), *Room for one colour, 1m3 light* (Figura 55), *360o.room for all colours* (Figura 69) e *Wall eclipse* (Figura 76) – e as **séries de espelhos** como Porta Espelho (*mirror door*) e Parede de Quasi-tijolos negativos (*Negative quasi brick wall*- Figura 52).

Enquanto no MOMA, o número de obras era menor e o conjunto mais coeso, no Centro P.S.1, o lado mais experimental do acervo se apresentava plenamente. Inclusive, pela transferência de parte do Studio em Berlim para dentro da sala de exposição, na obra *Model Room* localizada no segundo piso, perto da qual estava o caleidoscópio adaptado às janelas do edifício do P.S.1, as séries de fotografias de paisagens naturais e a obra à qual foi atribuído o mesmo nome que a exposição: *Take YourTime* (Figura 48), um enorme espelho circular giratório que cobria todo o teto da galeria.

No subsolo da P.S.1, foram montadas as obras de água, como a Cascata Revertida (*Reversed Waterfall*, 1998 - Figura 53) e *Beauty* (Figura 54), obra citada anteriormente, uma fonte iluminada composta por um véu de água gotejante dentro de uma sala escura. Nesta instalação, conforme as pessoas se movimentavam, formava-se um arco-íris.

No panorama de obras de *Take Your Time* é possível identificar temas frequentes, repetidos quanto aos materiais utilizados, mas produzindo novos efeitos em séries de trabalhos paralelas. Estas séries caracterizam, portanto, a continuidade de experimentos dentro da mesma pesquisa sobre espaço. Por exemplo: as séries de caleidoscópios, de fotografias, de maquetes, de iluminação, de projeção, de água e vapor.

Como já comentado nos capítulos anteriores, há na trajetória de Olafur Eliasson, o predomínio de obras que enfrentam as questões da visão. Para acessar e desestabilizar esse sentido, o artista utiliza uma gama de recursos existentes de modo renovado. Todos os tipos de experimentos óticos produzidos por Eliasson estiveram representados em *Take Your Time*:

- **materiais reflexivos, ou refratários** - série caleidoscópios (Figura 51) e quasi tijolos (Figura 52);
- materiais translúcidos em movimento (água e vapor) - Figura 53 e Figura 54;
- **fontes diversas de luz**(desenho de iluminação e luminárias) - Figura 55;
- **registros da iluminação natural na paisagem** (série de fotografias de cavernas, cachoeiras e demais formações geográficas na Islândia) - Figura 56
- **imagens, luzes e sombras em movimento** (séries de projeções) - Figura 57.

Figura 51 - Caleidoscópio do por-do-sol (sunset kaleidoscope).

Figura 52 - Parede de quasi tijolos, obra de Eliasson.

Figura 53 - *Reversed Waterfall*, 1998.

Figura 54 - *Beauty*, 1997.

Figura 55 - *1m3 light*, 1999.

Figura 56 - The horizon series.

Mais importante do que classificar as séries de trabalho, ou mesmo os experimentos do artista, é reconhecer que a materialidade da obra é apenas um instrumento provocador do exercício de reflexão, a unidade compositiva de todo o corpo da obra de Olafur Eliasson. Está posto, então, que os experimentos físicos, correspondem concretamente ao objetivo geral: a construção da realidade, no sentido

da participação ativada pela percepção.⁵⁶ Na entrevista concedida a Mark Wigley, em 2010, Eliasson comentou este processo de ativação do espaço:

"Nos referimos ao espaço expositivo como um exterior para o qual olhamos, não o que sentimos. [...]Mas se olharmos o museu como um espaço ativo, ou até mesmo poderíamos dizer, como um agente, podemos envolver uma crítica ativa através do reconhecimento de que nós como sujeitos somos produzidos pelos objetos que escolhemos para nos envolver. Nós usamos os objetos para nos refletir, como quando você olha para sua própria sombra apenas para estabelecer o sentido de que aquela sombra é uma consequência do seu corpo. A sombra-objeto é o resultado do corpo-sujeito." (WIGLEY, 2010.)

Figura 57 - Remagine.

⁵⁶ A pesquisa de neurônios espelho (CASTELLO BRANCO, 2009) serve como exemplo literal de participação ativada pela percepção. Em sentido figurado, Olafur refere-se também ao engajamento social.

Para exemplificar a diversidade de temas da trajetória do artista presente em *Take Your Time*, alguns foram destacados para análise mais detalhada. Os critérios de análise foram definidos de modo similar ao usado em *Weather Project*, visando o aproveitamento de assuntos importantes que são característicos de cada obra e rebatendo-os para o recorte temático da dissertação.

O trabalho espacial de Eliasson envolvendo luz e movimento orienta esta dissertação de modo geral e, por consequência, define a seleção das obras comentadas. Nas quais surgem pontos recorrentes dentro deste universo, como a aplicação das pesquisas em luz, cor, projeção, e movimento. Cada eixo de pesquisa do artista será comentado baseado em uma obra da mostra *Take Your Time*, apesar de aparecem outros exemplos, quando necessário.

- **Cor**

obra: Spectrum Colour Kaleidoscope (Caleidoscópio Espectro de Cor), 2003.

- **Luz**

obra: “360º room for all colours” (Sala 360º para todas as cores)

- **Projeção**

obra: “Remagine” - versão grande

(expressão derivada de ‘Reimagine’ – imaginar novamente)

- **Movimento**

“I Only See Things When They Move” (Eu apenas vejo coisas quando se movem)

PESQUISA COR - SPECTRUM COLOUR KALEIDOSCOPE (CALEIDOSCÓPIO ESPECTRO DE COR), 2003.

CALEIDOSCÓPIOS E CRISTAIS

Eliasson declarou diversas vezes que o ponto crucial da percepção da cor é incluir a diferente percepção de cada um, a subjetividade da visão. O artista comenta que "nossa experiência da cor, da luz e da escuridão não é, claro, uma questão meramente biológica - também depende de como a nossa visão foi educada."(ELIASSON, 2011). Fatores culturais e hábitos pessoais interferem na compreensão dos fenômenos.

No caso dos caleidoscópios, Eliasson fragmenta as imagens em cores. O objeto conhecido como um brinquedo torna-se uma imensidão de formas e cores em experimentos do artista. Parte do interesse pelo modelo, o objeto caleidoscópio, vem da pesquisa em ótica, sobre refração, reflexão e lentes que distorcem, mas há também o lado de desconstrução da realidade envolvente. Uma paisagem vista através de um caleidoscópio nunca é fiel à imagem real, sem a interferência do objeto, pois os trechos reconhecíveis não se completam. O que seria como um quebra-cabeças que nunca se monta.

Figura 58 - Caleidoscópio Espectro de Cor (Colour Spectrum Kaleidoscope), 2004.

Embora a luz seja o meio de propagação que nos permite perceber as cores, pode-se dividir os experimentos de luz de Eliasson daqueles de cor, simplesmente pelo fato das propostas serem diferentes na prática. Nos experimentos de luz, Eliasson investiga as fontes emissoras de luz e suas possibilidades, e nos experimentos de cor explora as propriedades dos materiais iluminados. Para experimentar as propriedades óticas dos materiais, Eliasson aproxima-se dos estudos tradicionais de pintura, enquanto os experimentos de iluminação englobam o conhecimento ótico à respeito de luz artificial colorida. Para iluminar colorido, o artista emite luz de fontes divididas em três cores, vermelho, verde e azul. Diferente das superfícies coloridas que recebem luz natural ou monocromática e são constituídas por cores, como no caso dos túneis e caleidoscópios (Figura 59).

Figura 59 - Caleidoscopia: espectro de cor, 2003. Foto de Take Your Time na galeria PS1 - MoMa NY.

O Caleidoscópio Espectro de Cor (2003 - Figura 58) é constituído por um cavalete que suporta seis faces espelhadas e translúcidas forradas com películas adesivas coloridas. Estes adesivos funcionam como filtros de iluminação que colorem sutilmente a luz propagada nas cores do arco-íris. Na montagem da galeria PS1, o caleidoscópio foi acoplado a uma entrada de luz natural, o que possibilitou ver a paisagem vizinha ao edifício.

A importância da obra dá-se na medida em que há uma numerosa variedade de caleidoscópios realizada pelo artista. Uma das causas do início desta investigação está associada à curiosidade de Eliasson a respeito da visão dos répteis e insetos, que acontece na justaposição de imagens. Sob influência do biólogo Varela, o artista se interessa em abrir o leque de modos de ver o mundo e que cada fragmento seja, simultaneamente, uma unidade e um todo constituído. Eliasson proliferou os objetos multifacetados e reflexivos para diversas aplicações, como luminárias e instalações em forma de túneis.

Na obra Caleidoscópio Espectro de Cor fica evidente a pesquisa de cor do artista, próxima à teoria da cor, tradicional na pintura clássica. Na arte moderna, o pintor Paul Klee dedicou-se a pesquisa e ensino no período em que lecionou na Bauhaus e publicou uma série de estudos⁵⁷, que tornaram-se referência para todos os artistas posteriores.

O registro mais remoto citado pelos pesquisadores refere-se à pesquisa de cor e luz natural de Goethe⁵⁸, em visita à Itália, ao qual se atribui o embasamento teórico do estudo de cor na modernidade. “A Doutrina das Cores”⁵⁹ de Johannes W. Von Goethe, escrita em 1810, ofereceu aos artistas do século XX uma nova abordagem no que diz respeito ao uso e entendimento das cores. Desde Newton, a cor era considerada uma

⁵⁷ Texto “Paul Klee – arte, didática e teoria: uma visão cosmológica e transcendente do mundo das cores – a cor definida como qualidade”. Em “A Cor na Bauhaus”, Lilian R.M.Barros.

⁵⁸ “Entre 1786 e 1790, Goethe empreende viagens à Itália, nas quais vislumbra alguns dos conceitos que o levarão a propor uma teoria das Cores”, chamada de “A Doutrina das Cores”. (extrato de Espaço Cor).

⁵⁹ “ ‘A Doutrina das Cores’ expõe diversas idéias que são consideradas ultrapassadas e até errôneas em muitos casos. Entretanto, este livro de Goethe foi de extrema importância como início de embasamento filosófico de todas as artes gráficas.” (nota do autor: Claudio Ulpiano)

disciplina da física. As questões levantadas por Goethe ampliaram os estudos da cor, incluindo campos como o da fisiologia e psicologia.”⁶⁰

Na biblioteca da universidade de São Paulo, a maior referência para estudo da cor e percepção do espaço são as publicações acadêmicas de Élide Monzeglio⁶¹, sobretudo Espaço Cor⁶²(Figura 60). Trata-se de uma revisão da Teoria da Cor, repassando os conceitos de Paul Klee(Figura 61) e Goethe.

Figura 60 - Imagem da estrela de cor baseada num croquis de Paul Klee. fonte: publicação da USP "Espaço Cor", autora Élide Monteglio.

Figura 61 - Cânone da Totalidade Cromática. Croquis de Paul Klee. Fonte: publicação da USP "Espaço Cor", autora Élide Monteglio.

⁶⁰ Pesquisa da FAU USP "A Cor na Bauhaus: Teorias e metodologias didáticas, e a influência da Doutrina de Goethe" de Lilian Ried Miller Barros, 2001. Sob orientação da Dra. Élide Monzeglio.

⁶¹ Élide Montézio, autora e orientadora de pesquisas em Percepção Visual.

⁶² "Espaço Cor- Unidade de Comunicação" – tese apresentada à FAU- USP para concurso de docência.

Assim como Montéglio, Eliasson retoma o conhecimento sobre cor e suas aplicações no espaço. O artista emprega essa teoria nas obras de arte. Parece que a intenção desses experimentos não é descobrir novas características das cores, mas cruzar propriedades em efeitos surpreendentes, tornar inusitado algo conhecido.

Na mostra *Take Your Time*, havia outro caleidoscópio do artista, desta vez, com peculiaridades que remetiam à pesquisa sobre o Sol, o *Caleidoscópio do Pôr do Sol*, obra de 2005 (Figura 62). Lembrando a idéia de duplicar o pôr do sol em *Double Sunset*, obra comentada no início deste capítulo, neste caleidoscópio, usando os reflexos das faces internas, Eliasson cria uma estampa de círculos amarelos repetidos por toda a vista da cidade. Ele faz com este artefato como se a paisagem fosse preenchida por sóis artificiais.

Figura 62 - Caleidoscópio do Pôr do Sol (*Sunset Kaleidoscope*), 2005.

Outra justificativa para Eliasson dedicar-se aos caleidoscópios é a reconhecida influência que teve da pesquisa sobre cristais dos arquitetos alemães expressionistas. O movimento expressionista refletiu os anseios libertários da sociedade alemã, nos anos 1920. Em tempos obscuros de guerras mundiais, os artistas e arquitetos organizaram-se em grupos criativos, na busca por escapar da rigidez e opacidade em que viviam.

Alguns artistas expressionistas alemães faziam parte da “Corrente de Cristal”, uma corrente de correspondências criada para expor ideias ousadas a respeito da ocupação do planeta, em regiões longínquas da “civilização”. No texto “Arquitetura Alpina”, por exemplo, as montanhas seriam os espaços de expansão das cidades dentro do território europeu.

O teor utópico das reflexões deste grupo centrava-se na relação entre o homem e o ambiente: o aproveitamento da luz como força vital, a exaltação ao cristal, como material capaz de multiplicar as cores e a luz do sol. A arquitetura era tema de adoração devido a sua capacidade de materializar estes ideais humanistas. Um exemplo famoso deste estilo arquitetônico foi o projeto do arquiteto Bruno Taut para o Pavilhão de Vidro (Colônia, 1914.), que se assemelha às formas fragmentadas em que Eliasson estuda as superfícies translúcidas coloridas, chamadas por eles de cristalinas. Apesar das formas elaboradas, o intuito de ambos é observar o comportamento da luz ao longo do tempo através destas superfícies.

Figura 63 - Pavilhão de Vidro, Colônia, 1914. Arquiteto Bruno Taut. Dizeres no panfleto do pavilhão: “o edifício em vidro não tem nenhuma outra função que não seja a de ser bonito”.

O arquiteto espanhol Iñaki Abalos, autor da versão espanhola da biografia de Taut, sugere ao leitor “uma proximidade afetiva com a qual se introduza e seja impregnado pelo halo expressionista, estabelecendo diálogos com a situação contemporânea”. Abalos defende que, após um período de rejeição, devido a incompatibilidades com o ideal moderno funcionalista, o retorno ao pensamento expressionista alinha-se à sofisticação em que o vidro tem sido aplicado nos edifícios contemporâneos. O uso deste material tem demonstrado quanto da pesquisa expressionista faz parte da nossa cultura projetual, no final do século XX (TAUT, 1920)⁶³.

Semelhanças formais entre edifícios expressionistas e contemporâneos confundem observadores desinformados. Apesar do repertório formal abarcar elementos e materiais que seguem a linha expressionista, o programa arquitetônico e a funcionalidade latente nos arranha-céus e vidraças pós-modernos ainda remetem muito ao pensamento moderno tecnicista, em busca da transparência e do “real”.

Figura 64 - Edifício Gherkin, Londres, 2007. Arquiteto Norman Foster

⁶³ Abalos escreveu a biografia de Taut e fez as comparações com a arquitetura contemporânea na reedição dos escritos de Taut, em 2007, na Espanha.

Figura 65 - INTERIOR - Pavilhão de Vidro, Colônia, 1914. Arquiteto Bruno Taut.

Figura 66 - INTERIOR DA CÚPULA - Edifício Gherkin, Londres, 2007. Arquiteto Norman Foster

Quanto aos cristais, existe também uma ligação forte entre as formações rochosas e a paisagem nórdica registrada em fotografias por Eliasson, em suas expedições pelo território irlandês. Estas formas orgânicas incitam-no a pensar sobre o tempo que a natureza imprime nessas estruturas. O fascínio pelo belo no movimento expressionista não corresponde a este tipo de indagação com que o artista se depara. São paisagens em constante e lenta transformação.

Inspirado nos cristais, Eliasson faz módulos de simetria em cinco lados que aplica em diversas obras. Na construção da Sala de Concertos da Islândia, em Reijvik (Figura 67), trabalhou em conjunto com o escritório do arquiteto Henning Larsen no desenho da fachada do edifício, superfícies multifacetadas em que se reconhece seu trabalho com cristais e caleidoscópios.

Figura 67 - Fachada da Sala Nacional de Concertos e Conferências da Islândia, em Reijvik.

Sobre essas superfícies Philip Ursprung escreveu que poderiam ser descritas *“como uma facetagem praticamente infindável, um sistema de dobras complexo, um ondulado onde as imagens que a rodeiam se dividem em inúmeras novas imagens.”*⁶⁴ E onde o mais importante seria o auto-reconhecimento dos observadores diante dos trechos reflexivos, seguindo as demais obras do artista. A modelagem dos quase-tijolos é inspirada pela geometria de semi-cristais e pelo conceito de simetria em cinco dobras. Para enriquecer a interação com a luz, um número de quase-tijolos foi ajustado com um especial vidro de duas cores que reflete matizes de verde, amarelo ou laranja e suas cores complementares.

"Com o projeto de Reijvik, Eliasson busca criar o que chama de 'uma estrutura visualmente negociável'. Se for bem-sucedido nestes termos, o edifício nunca cessará de mudar de aparência, sempre apresentando uma dinâmica convergência de espaço, tempo e luz coordenados. Mudanças dramáticas de transparência, reflexão e cor renderão à superfície caleidoscópica do edifício mais do que uma estável carreira de significados, como é mais tradicional no histórico do Modernismo." (URBACH, 2007)

⁶⁴ Citação do Livro O Studio – original em idioma português. Pág. 39.

As obras de Eliasson que se aplicariam ao tema “pesquisa de cor” são muito mais numerosas do que as apresentadas aqui. Com esses exemplos, buscou-se ilustrar o quanto eles são diversificados e como se encontram com outras pesquisas do artista. Sobretudo nesta questão formal do cristal, os quase-tijolos e as propriedades reflexivas das superfícies cristalinas.

Figura 68 - Interior da fachada do Centro Nacional de Concertos e Convenções da Islândia, em Reijvik.

PESQUISA LUZ *360° ROOM FOR ALL COLOURS* (SALA 360° PARA TODAS AS CORES), 2002

O interesse de Olafur Eliasson em pesquisar a Luz, como comentado no primeiro capítulo, justifica-se pelo caráter fenomenológico atribuído ao uso da luz no espaço, configurando em cada uso um fenômeno singular que confere ao visitante uma nova experiência. Repassando as informações sobre a pesquisa de luz de Eliasson, na obra *360° room for all colours* percebe-se alguns dos experimentos mencionados anteriormente, como a imersão num ambiente composto de luz difusa e o efeito *afterimage* usado como coparticipação do visitante na experiência da obra. Além disto, a iluminação colorida difusa utilizada frequentemente por Eliasson é uma parte da pesquisa de cor do artista.

PÁGINA ANTERIOR: Figura 9 - Instalação “360° room for all colours”, 2002 - Moma NY.

“Dentro de uma galeria escura fica uma estrutura circular sem-teto com uma entrada. Uma tela delimita o interior, cobrindo um intrincado sistema elétrico que compreende mais de 500 luzes fluorescentes. Quando os observadores entram no espaço ficam imersos num panorama de luzes cambiantes que representam todo o espectro de cores. Uma unidade de controle computadorizado regula as combinações de cores, que mudam aproximadamente a cada 30 segundos.” (descrição da obra publicada no catálogo da exposição “Take Your Time”).

Desde o século XIX, as paisagens representadas em pinturas panorâmicas, convidavam os observadores a imaginar como seria ficar imerso numa atmosfera de

luz e cor. Em *360º room for all colours*, Eliasson coloca o observador dentro de uma grande tela por onde passa todo o espectro de cores.

O ambiente é iluminado por centenas de luzes fluorescentes, sob controle computadorizado, instaladas por trás de uma superfície curva. O ambiente delimitado pela tela contínua iluminada configurava o espaço da instalação, uma sala circular com todas as cores. De fato, quando os visitantes entravam nesse espaço curvo eram tomados por uma atmosfera de luz colorida que ia variando por todas as gamas de cores. As trocas de cor da luz difusa eram quase constantes, o que tornava sutil o fenômeno da passagem.

O tempo necessário para ser absorvido pela experiência variava. Havia pessoas que entravam, circulavam e saíam, e aquelas que ficavam muitos minutos admirando e esperando todas as passagens de cor. Ou seja, o fascínio imediato e a contemplação lenta. Esta obra retinha a atenção do visitante, causava um deslocamento temporal, uma experiência que demanda tempo e observação.

No catálogo, a obra *360º room for all colours* aparece nos comentários de Olafur Eliasson com Robert Irwin⁶⁵, quando Irwin elogia a idéia de Eliasson oferecer continuamente “escolhas qualificadas” aos visitantes. Essa prática permite que haja uma coprodução na construção da experiência estética, em função das escolhas do visitante que mudam a natureza da experiência. Eliasson provoca esse tipo de interação em situações efêmeras, como nesta obra com o efeito ‘afterimage’, cuja luz projetada oferece a cada pessoa uma impressão de cor diferente. Se duas pessoas entrarem em diferentes momentos, verão cores diferentes.

“Se entrar enquanto a tela estiver azul, seu olho produzirá uma ‘afterimage’ laranja; se entrar enquanto estiver verde, o olho produzirá uma ‘afterimage’ vermelha. Porém, sua ‘afterimage’ mudará para vermelho e a outra não. Então, é como uma casinha de individualidade. Depois de dez minutos,

⁶⁵ Robert Irwin - artista americano integrante do movimento Light&Space e defensor da Arte Condicional. Autor de “The Hidden Structures of Art” e da coletânea de textos “Notes Toward A Conditional Art” publicada em 2011.

ambos podem começar a ver a mesma coisa, falando fisiologicamente, mas pode-se pensar ainda em algo diferente.”⁶⁶

Nesse caso, contrariando as premissas de Olafur em expor os equipamentos, os visitantes saíam impressionados pela sutileza do resultado, mas intrigados sobre a tecnologia utilizada. James Turrell⁶⁷, declarou em seu catálogo *Skyspace* que a tecnologia do LED auxiliou muito suas invenções, mas não resolveu o controle delicado da luz, ponto em que precisa de outros recursos. O efeito de luz na instalação “360º room for all colours” é quase tão sutil quando a transição de cor da luz natural na abóboda celeste. A estrutura metálica exposta pelo exterior de *360º room for all colours* rompe a fantasia do ambiente imersivo e define os limites da obra, revelando assim a transição entre museu e obra.

⁶⁶ Catálogo “Take Your Time”.

⁶⁷ Futuramente, haverá trechos desta pesquisa sobre James Turrell e sua participação no movimento Light&Space, na Califórnia, durante os anos 70. (CAPÍTULO 2)

Figura 69 - Fotos da instalação“360º room for all colours”, à esq. exterior e, à dir., interior da instalação.

De acordo com o comentário de Mieke Bal⁶⁸ (2007), Eliasson trabalha a cor como incerteza, mudança e criação subjetiva que depende da luz. Por definir ângulos de visão, editar a realidade envolvente, o artista pode ser visto como promotor de envolvimento crítico. "Em termos da discussão da paisagem, é importante notar que ele conduz seu debate criando ambientes críticos para a experiência da cor." (GRYNSZTEJN, 2007.P.153). O autor cita *Your Colour Memory, Room for One Colour* (1997) e *360o. for all colours* (2002) os mais famosos trabalhos de Eliasson sobre cor.

Mais uma vez, revela-se o artista mediador da realidade que determina o tempo e a experiência da luz para quebrar a naturalização dos processos. A percepção da luz nos ambientes está tão condicionada que Eliasson interfere para causar estranheza. No catálogo da mostra em Berlim, *Inner City Outside*, Daniel Birnbaum comenta o processo subjetivo que Eliasson provoca nos visitantes, destacando a comunicação interpessoal pretendida por ele.

"Eu acho que a maioria das pessoas diria que os trabalhos de Olafur são mais sobre o interior, no sentido que evocam uma consciência introspectiva no observador, de experienciar-se experienciando, mas como apontado, até aqueles seus trabalhos que parecem todos sobre percepção (e se aproximam de James Turrell), na verdade, são também sobre o corpo e, eu gostaria de acrescentar, sobre inter-subjetividade, experiência comunicativa. Deste modo, Olafur vai mais longe que a fenomenologia do sujeito; há este tipo de sentimento cuja identidade em última instância é alteridade, sendo através do outro que você está no máximo voltado para dentro, é também uma situação inter-subjetiva. Então, eu concordo que trata-se mais do exterior: passa por si mesmo e se catapulta para uma experiência coletiva novamente." (BIRNBAUM em entrevista concedida a Mark Wigley, em 2010.)

Acrescido este comentário de Birnbaum, entende-se que a pesquisa de luz de Eliasson, embora provoque experiências únicas para cada indivíduo através do fenômeno criado para cada instalação, pretende atingir a coletividade e a interação

⁶⁸ Mieke Bal- Crítica e Teorista Cultural. Video artista. Professora na Academia Real de Ciências e Artes dos Países Baixos, entre 2005-2011. Baseada na Escola de Análises Culturais de Amsterdão (ASCA), Universidade de Amsterdão.

entre sujeitos. Um exemplo disto, ainda na mostra *Take Your Time* é a obra “Wannabe”(Figura 70) , que Eliasson criou no início da carreira, em 1991.

Figura 70 - Obra “Wannabe” na montagem da mostra “ Your choice encounter”.

Do mesmo modo que um iluminador trabalha, evidenciando elementos onde foca a luz e criando zonas mais iluminadas ou não, Eliasson sinaliza com o uso da luz intenções claras de provocar comportamentos inusitados, desde seus trabalhos da década de 1990. Em 1991, na intervenção que fez no Café Krasnapolsky em Copenhague, o artista usa um único refletor, montado no teto e direcionado para o chão. O cone de luz branca convida os visitantes a ficarem em evidência, iluminados num espaço publico. O Título *Wannabe*, algo como “quero ser”, refere-se a um lugar no mundo, implica um destaque e uma posição diante das coisas. Visibilidade e responsabilidade na época em que se discutia também a "Sociedade do Espetáculo", segundo o livro de Guy Debord , citado no capítulo 2.

Na montagem de *Wannabe* dentro da mostra *Take Your Time*, o artista optou por replicar a obra diversas vezes no mesmo espaço, sugerindo um espaço coletivo, uma vez que o deslocamento de contexto da obra subtraiu o ambiente público onde foi instalada originalmente. Aparentemente, os dois trabalhos – *Wannabe* e *360o. room for all colours* - tem muitas diferenças técnicas que se rebatem no resultado visual. Entretanto, percebe-se em ambos o convite à participação através desta dimensão espacial que o campo iluminado cria, jogando com luz e sombra, configurando zonas antagônicas: dentro e fora.

Figura 71 - Wannabe na montagem de Take Your Time no Moma NY, em 2007.

Em outra obra exposta no Moma NY, *Room for One Colour*, o artista exacerba seu esforço em compreender a percepção visual das cores, anulando diversas delas, na criação de um espaço preto e amarelo. Considerando o preto como ausência de cor, resta apenas o amarelo. Os comprimentos das ondas das lâmpadas de mono-

frequência situam-se na zona amarela do espectro visível e as cores são revertidas em tonalidades de cinza e preto. A luz emanada do teto por estas lâmpadas tingem o espaço de amarelo e, ao mesmo tempo que se vê a cor amarela, neurologicamente há uma compensação da falta das outras cores no recinto. Ver apenas uma cor, o amarelo, sugere de algum modo que não existem as demais.

"Eliasson faz o processo visual do espectador ser parte da equação estética, abrindo o espaço de seu trabalho para trabalhos gerados pela visão humana e, o que, por sua vez, interliga o corpo e a sala, eventos externos e sensações internas." (GRYNSZTEJN, 2007).

Esta instalação integrou a mostra de Eliasson na Bienal de Veneza de 2003, dentro do *Blind Pavillion*, e costuma ser colocada na entrada de suas exposições, operando como uma limpeza do conturbado mundo de "poluição visual" da publicidade por todo lado. Configura um portal de passagem entre o mundo em que vive-se distraído e o provocativo universo das exposições de Eliasson.

Independente desta função, *Room for one colour* demonstra a convicção de que a experiência humana, inclusive a percepção, baseia-se no corpo. Isto reafirma a devoção de Eliasson às idéias dos fenomenólogos: Husserl, Bergson, Merleau-Ponty e Varela. Todos que acreditaram que a compreensão do mundo ocorre segundo a percepção corporal, à partir de um ser fisiológico, e que a realidade é condicionada a isto - sempre respondendo a desdobramentos circunstanciais.⁶⁹

A pesquisa científica afirma que a percepção da cor é constante, mas há fortes interferências do meio na cor de um objeto. Somado a isto, existe também uma co-dependência entre cores para que sejam compreendidas, servindo uma cor de parâmetro para outra. Eliasson tira partido dessas inconstâncias para aguçar o olhar e a memória visual dos observadores. Como mencionado sobre o efeito afterimage, existem registros que persistem nas retinas e parte do processo de reconhecimento de uma cor deve-se à memória que temos sobre esta cor.

Na obra *Your colour memory* (2004) Figura 72 citada por Mieke Bal como uma das mais famosas no catálogo *Take Your Time*, o tempo de cada cor e a ordem entre

⁶⁹ Catálogo TYT, nota 15, pág.29

elas determina a experiência temporal. Na obra, o campo visual é tomado por uma tela circular de cor intensa magenta que muda para verde. O observador enxerga a cor que está sendo emitida e transfere a cor complementar para o momento seguinte, quando a tela está iluminada diferentemente, num processo mental.

Figura 72 - Your colour memory, 2004.

Após comentar as pesquisas de cor e luz de Eliasson, as obras de projeção trazem um dado novo: as imagens. À revelia da estrutura do capítulo, não é possível negligenciar o fato das obras de projeção abarcarem cor, luz, imagem e movimento. Mais uma vez vale dizer que a justificativa desta separação foi a ênfase às imagens projetadas nestas obras.

"Tento explorar ambientes que se concentrem na persistência de imagens como elemento fundamental. O que pode ser difícil porque os próprios ambientes tendem a captar a atenção das pessoas. Preciso reverter essa situação para fazer da própria persistência de imagens o tema principal. Tal significaria um novo passo na maneira de passar a responsabilidade do ambiente para os outros. O que é divertido é, claro, que a persistência de imagens sublinha a natureza dialógica da arte, ao contrário do cinema comercial, por exemplo, cujo problema é basear-se na expectativa de que o filme deveria nos distrair, sem qualquer noção de que deveríamos co-produzir o filme." (ELIASSON, 2011. p.96).

Baseado neste depoimento de Eliasson, pode-se afirmar que as imagens em seus trabalhos servem de chamariz para a co-produção e engajamento, como vemos nas demais áreas em que o artista se coloca. Notadamente, na instalação *Remagine* (2002 - Figura 57), percebe-se um diálogo entre o visitante e as imagens projetadas. O observador precisa imaginar um espaço tridimensional para a obra fazer sentido.

Na obra *Remagine*, trapézios e retângulos são projetados na parede do museu simulando variadas profundidades, como se abrisse um espaço adjacente à sala. Doze refletores moldam padrões retilíneos da luz ao longo da parede da galeria em direção a um ponto de fuga. Um sistema computadorizado de controle liga e desliga as lâmpadas em diferentes intervalos, trocando as posições, tamanhos ângulos e contrastes das projeções, que se sobrepõem em padrões flutuantes nas paredes. Existe uma versão menor dessa peça que cria os mesmos efeitos com sete refletores.

Figura 73 - Moma NY, Olafur Eliasson. "Remagine": projeções que simulam profundidades diversas em superfície plana.

Com a projeção, forma-se uma perspectiva graças aos formatos escolhidos. Os tons de cinza atingidos correspondem à intensidade de luz branca, dentro da gama de cores possível entre o brilho total do branco e a sombra absoluta do preto. A colocação de máscaras nos refletores define as sombras.

Figura 74 - Remagine, 2002.

O resultado apresenta certa transparência desenhada pelo contraste e sobreposição das figuras, no encontro das zonas iluminadas com as zonas de sombreamento, de acordo com o movimento dos doze refletores (na versão grande da obra). A troca das posições, tamanhos e ângulos dos padrões projetados é controlada por uma programação computadorizada que provoca um ritmo, ao ligar e desligar as lâmpadas.

O fato das projeções ocuparem toda a área da parede do museu interfere diretamente na percepção que o visitante tem desse espaço e na noção de profundidade que a obra indica. Essa proporção assemelha-se ao ambiente criado pela tela do cinema, que pode variar de tamanho, mas, dentro da sala escura, ao ocupar uma grande área, instaura a sensação de deslocamento para outro espaço.

Figura 75 - Remagine, 2002.

Por outro lado, a referência a um espaço virtual se aplica também à obra em análise, pois as formas geométricas projetadas caracterizam a rigidez formal comum em projetos virtuais simples, pouco elaborados. De fato, a tecnologia dos softwares já avançou muito e, atualmente, pode-se chegar bem próximo da fotografia ou da imagem de cinema em projetos virtuais, sendo assim, a obra remete aos primórdios da computação ou a projetos intencionalmente simples, por escolha artística.

Figura 76 - Wall Eclipse. Moma, 2007.

Na obra *Wall Eclipse*, também presente na Mostra *Take Your Time* há uma variação na experiência da projeção. A escala da projeção também coincide com a parede da sala e o movimento da sombra sugere que a própria parede esteja girando. Com apenas um projetor e uma superfície retangular dupla-face giratória, o artista consegue este efeito, sendo uma das faces mais reflexiva do que a outra.

O eclipse é o fenômeno natural no qual um corpo celeste oculta o outro em relação ao observador. A luz solar bate no primeiro, fazendo sombra no segundo. Em *Wall Eclipse*, esta situação transfere-se para o projetor que lança luz sobre a superfície retangular giratória, ocultando a parede com sua sombra projetada. Neste caso, não abre-se uma perspectiva com as formas projetadas, mas, ao invés disto, ocorre uma desorientação quando enxerga-se uma zona de sombra grande deslocando-se pela sala.

Bauhaus.foto.filme

A respeito de “Remagine” pode-se dizer também que resgata a memória da vídeo-arte experimentada por artistas precursores, na Bauhaus dos anos 20. Nesses filmes, as composições geométricas são recorrentes. A mostra da produção audiovisual da Bauhaus - “bauhaus.foto.filme”- realizada pelo SESC Pinheiros exibiu o filme *Rhythmus 21* de Hans Richter, de 1921. O contemporâneo de Moholy-Nagy na Bauhaus foi exibido na categoria ‘arte mídia’, entre alguns exemplos de filmes da mesma escola com imagens geométricas que insinuam a tridimensionalidade.

Em *Rhythmus 21*, o cineasta Richter, que havia estudado pintura na própria Bauhaus, fez uma animação de quadrados de papel de diversos tamanhos diretamente sob a câmera – brancos, cinzas e pretos, em um tempo controlado e um ritmo sistemático, conforme a descrição da técnica utilizada, no catálogo da mostra *bauhaus.foto.filme*.

Rhythmus 21, 1921. Hans Richter. Figura 77 – a. Contatos de todas as imagens do filme. /Figura 4 b. Penúltima imagem do filme.

Mostra Videobrasil

Quando, em 2011, participou na mostra Videobrasil, em São Paulo, e filmou a cidade em parceria com o cineasta Karim Ainouz - o vídeo *Sua cidade empática*”, demonstrou grande influência de cores e formas da obra de Moholy-Nagy. No trabalho exposto na Mostra Seu Corpo da Obra, parte da mostra Videobrasil, nota-se novamente a perspectiva cônica, com pontos de fuga, presente em *“Remagine”*. Entretanto, o ponto técnico em destaque no filme de 2011 era o efeito *afterimage*⁷⁰, no qual como a maioria das obras de Olafur, a recepção e construção da imagem depende de um processo cerebral, ou seja, só acontece no corpo do observador.

Figura 78 - Foto da exibição de ‘Sua Cidade Empática’ no SESC Pompeia, em 2011.

Figura 79 - Foto da exibição de ‘Sua Cidade Empática’ no SESC Pompeia, em 2011.

Os fenômenos óticos de diversas obras de Olafur, assim como descrito pelo curador Jochen Volz, no catálogo da mostra Seu Corpo da Obra, acontecem :

“apenas em nossa retina, não no espaço. Do mesmo modo, em *Sua cidade empática*, a consciência de nossa atividade visual real casa-se com o reconhecimento de lugares de São Paulo; dessa maneira vemos que nossa autopercepção está unida à percepção daquilo que nos rodeia. As instalações de Eliasson funcionam como ferramentas que modificam nossa visão do mundo, e o prazer lúdico de seu trabalho consiste, em última instância, em nada mais do que a alegria de perceber, aprender e compreender a nós mesmos.”

⁷⁰ Fenômeno que ocorre quando o cérebro envia impulsos nervosos para os olhos que parecem luzes de cores complementares, mesmo de olhos fechados.

Narrativas - Sequências

Ao trabalhar com imagens projetadas, Eliasson explicita seu trabalho de editor da realidade que aparece nos trabalhos em que alterna materiais translúcidos e opacos. Como no caso do *Blind Pavillion* onde, ao longo do percurso, revela e oculta visadas do exterior, por consequência, definindo também os pontos de vista como um editor de vídeo, ou um fotógrafo faria.

Na verdade, o que motiva este tipo de sequência proposta pelo artista é também grifar a mediação nos processos. Fazer o observador notar que há uma edição, que tem algo sendo contado e que o espaço não é neutro. O espaço tem uma série de informações que cada um edita a seu modo, com seu olhar, mas também pode ser experimentado de modo mais pleno, se este observador entender que está participando. Se este visitante não for só um observador, mas um co-produtor, e para isto sentir este espaço através dos demais sentidos também.

Perguntado sobre buscar um espaço multissensorial, Eliasson declarou que não busca um espaço com determinadas características. O que o artista trabalha é a relação entre os espaços. No caso da projeção, a relação entre o espaço da sala e o espaço da imagem.

Em algumas obras projetadas observa-se desenhos. De forma lúdica, padrões distorcidos pelos ângulos de projeção inundam os espaços. Configura-se um jogo de luz e sombras que beira o formalismo e perde a força da pesquisa do artista em criar novos espaços com a luz, apesar de alterar a percepção dos espaços existentes.

PESQUISA MOVIMENTO - *I ONLY SEE THINGS WHEN THEY MOVE*, 2004.

Para pensar o que denota movimento nas obras de Olafur Eliasson, é necessário lembrar quais os possíveis movimentos nos espaços das obras e porque eles são induzidos. O movimento circular, giratório, notado em algumas instalações dá a noção de um ciclo temporal contínuo. O movimento linear na trajetória entre as obras ou através delas passa a ideia de sequência, marcação de ritmos, e também, como todos, a passagem de tempo. Agora, se o enfoque for pensar o que se movimenta nas obras, surgem outras questões, como o movimento do olhar, o deslocamento do corpo do visitante pelo espaço ou o movimento motorizado das instalações.

Na instalação *I Only See Things When They Move*, havia movimentos sincronizados, efeito do motor giratório, que somavam-se aos movimentos espontâneos dos corpos dos visitantes, aleatórios. A obra consiste em vidros coloridos pendentes do teto, que formam uma luminária no centro de uma galeria escura. Um motor gira os vidros individualmente, moldando um padrão móvel colorido de reflexos verticais nas paredes circundantes.

Figura 80 - Foto da obra "*I Only See Things When They Move*", 2004.

De todo modo, seja qual for o movimento provocado por Eliasson, este tipo de obra remete à arte cinética. Conforme comentado anteriormente, as obras cinéticas são geradas em função de movimentos, sejam deslocamentos do observador para perceber variações das obras, que nunca são visualizadas plenamente de apenas um ângulo; seja por obras motorizadas que se transformam a cada movimento.

Esta noção de movimentos variados é importante para entender que sem eles a obra não existe. No movimento artístico dos anos 1960, *cinética* designa transformação e contaminação do espaço pela intervenção artística. A escolha da obra *I Only See Things When They Move* como ponto de partida para estudar Olafur Eliasson ocorreu em função destes indícios de resgate do pensamento cinético, presentes na instalação, percebidos na instalação do Moma NY.

Figura 81 - Foto de visitantes dentro da sala do Moma com a instalação "I Only See Things When They Move", Nova Iorque, em 2008.

Neste caso, vidros coloridos pendentes do teto giravam em torno de seus próprios eixos e circundavam um tripé e refletores percorriam a mesma trajetória circular, 360 graus, mas as velocidades variavam. Ao atravessar os vidros coloridos, a luz se propagava por todo o ambiente, inundado de cores. O efeito visual atingido era a projeção de faixas coloridas que variavam de largura, enquanto circulavam nas paredes, o que para os termos de Moholy-Nagy poderia considerar-se uma ativação do espaço pela luz em movimento. Os corpos dos visitantes andando pela sala também geram imagens com reflexos nos vidros e sombras nas paredes e eram parte fundamental da obra.

Figuras 82a) e b) - "I Only See Things When They Move", Olafur Eliasson. 2004

Nos registros da exposição *Take Your Time* (Figuras 82), ou mesmo na página do Moma NY na internet, as figuras de sombras sobre faixas circulantes remetem a um cinetoscópio. Provavelmente, devido ao ritmo das faixas e giros, não raro, flagrava-se

alguém dançando, numa música silenciosa. Notava-se uma coreografia espontânea entre a luz, os objetos e a reação das pessoas.

Além da expansão do objeto central para assumir todo o espaço da sala, os participantes acrescentam novos fatores a cada montagem da obra. Olafur Eliasson acompanha as pesquisas em neurociência, de onde busca informações para propor interatividade. O conceito de “neurônio espelho” explica algumas das atitudes prováveis diante da instalação “I Only See Things When They Move”, conforme publicado pelo neurocientista Marco Iacoboni no jornal *The New York Times*.

"Quando alguém me vê puxar o braço para trás como se fosse atirar uma bola, essa pessoa também tem no seu cérebro uma cópia daquilo que estou a fazer e isso ajuda-a a compreender meu objetivo. Por causa dos neurônios espelho, pode ler as minhas intenções. Sabe o que vou fazer a seguir."(IACOBONI, 2006. cit. “A Visualidade Háptica e Os Neurônios Espelho”)

No centro de uma galeria quadrada do Moma NY, um tripé metálico suportava o mecanismo rotatório de luzes e um cilindro transparente, a aproximadamente um metro e meio de altura. Medida que coincidia com a altura dos olhos dos visitantes. Estes podem ser considerados outros fatores que geravam os movimentos das pessoas ao redor da luminária: a posição central, a altura que possibilitava ver os reflexos e os feixes de luz radiais que se projetavam desta fonte central.

Interpretar livremente o título “Eu apenas vejo coisas quando se movem”, onde há a associação do movimento à percepção das coisas, parece constatar que a existência de um corpo só é possível graças a outro que o percebe; e sucessivamente, em relação aos demais⁷¹. Ou seja, afirmar que as coisas existem porque são percebidas pelos corpos dos seres vivos, cria uma interdependência e uma responsabilidade. Todos os estudos óticos de Eliasson passam necessariamente pelo corpo do observador, e este é o ponto principal de sua pesquisa: que o visitante sinta-se parte e engaje-se no trabalho, como agente viabilizador da proposta.

⁷¹ “Não vemos partes isoladas, mas relações. Isto é, uma parte na dependência de outra parte. Para a nossa percepção, que é resultado de uma sensação global, as partes são inseparáveis do todo e são outra coisa que não elas mesmas, fora desse todo.” Fundamentação teórica da Gestalt, em Gestalt do Objeto: Sistema de Leitura Visual da Forma. Autor: João Gomes Filho.

A frase “eu apenas vejo coisas quando se movem” refere-se ao trabalho dos biólogos Humberto Maturana e Francisco Varela, no qual a premissa de que “tudo é dito por um observador” norteia os experimentos com sistemas nervosos e óticos de seres vivos. Os cientistas juntos desenvolveram uma pesquisa transdisciplinar enfatizando o caráter unitário da organização do sistemas vivos e consideravam o homem uma máquina autopoietica⁷² (do grego: que produz a si mesmo).

“Como diz o neurocientista chileno Francisco Varela, a percepção não ocorre apenas no cérebro, mas no cérebro e no corpo como uma totalidade. Em arte, por muito tempo, se valorizou muito mais o cérebro, e quando o corpo é discutido é como se nunca ninguém tivesse se movido. Por conta disso, a relação entre corpo e mente é bastante sofrível em relação à neurociência cognitiva, onde há muitos experimentos sofisticados, que comprovam, por exemplo, que nós nos vemos de acordo com o nosso movimento”.
(ELIASSON, 2013 - em entrevista ao Jornal O Globo)

A relação arte e tecnologia percebida na montagem desta instalação faz parte de uma corrente histórica da arte que se entrelaça em momentos cruciais de desenvolvimento científico. Considerando a observação dos corpos em movimento, os fenômenos óticos e a composição dos próprios materiais, estamos o tempo todo falando de ciências. As descobertas científicas do início do século XX fascinavam os artistas e entraram como tema de pinturas figurativas, materiais novos em esculturas, enquadramento de cenas e metáforas frequentes do corpo como máquina.

A máquina de *I Only See Things When They Move* foi concebida de modo aparente para esclarecer que não tratava-se de um truque, mas de um convite a participar da obra. Ao utilizar mecanismos para preencher este espaço com luz e cores de maneira singela, Olafur Eliasson dialoga com invenções anteriores.

⁷² “Para Maturana e Varela os seres vivos são um tipo particular de máquinas homeostáticas, que eles denominam de **autopoieticas**. [...] Nos sistemas em que o mecanismo responsável pela estabilidade é interno ao mecanismo da máquina, ou seja, nos quais as fronteiras são definidas pela própria organização da máquina tem-se um tipo especial de máquinas chamadas de **homeostáticas**. A idéia de **autopoiesis** é uma expansão da idéia de homeostase em duas direções importantes: ela transforma todas as referências da homeostase em internas ao sistema; ela afirma ou produz a identidade do sistema. Ou seja, esses sistemas produzem a si próprios, dessa forma produzem a sua identidade distinguindo-se a si mesmos do seu ambiente. Daí o termo autopoieticos, do grego *auto* (própria) e *poiesis*(produção).”(autora: Edla M. F. Ramos).

Na obra escolhida, por exemplo, nota-se semelhanças com os experimentos de Lázlo Moholy-Nagy, quando professor da BAUHAUS. Conforme comentado no primeiro capítulo, em seu único filme totalmente experimental e abstrato, após anos com o projeto de filmar “uma instalação luminosa para um palco elétrico”, o artista construiu uma estrutura composta por chapas e utensílios metálicos, na qual ele iluminava elementos perfurados que movimentavam-se em torno de seus eixos e apoiavam-se numa base giratória, cuja a rotação prevalecia sobre os movimentos dos demais objetos.

No verão de 1930, a instalação Modulador de Espaço-Luz foi exposta como uma escultura individual, na Deutscher Werkbund (Federação Alemã do Trabalho). Embora o produto final tenha sido um filme com edição inovadora para a época, que registrava magnificamente a expansão do objeto em seu entorno, ocupando e criando uma atmosfera ao seu redor. O que Moholy-Nagy conseguiu com este invento foi uma verdadeira pintura de luz no espaço. “Moholy-Nagy pretendia pintar com a luz, em vez de pigmento: pintura em movimento, de branco banhado de luz aos mais variados tons de cinza.” (catálogo da exposição “bauhaus.foto.filme”, Sesc Pinheiros, SP, 2013.)

Figura 83 - 1930, Instalação: “Light-Space Modulator” (Modulador de Espaço-Luz), Lazlo Moholy-Nagy.

Figura 84 1930/32 – Filme: “Um jogo de luz: preto-branco-cinza”, 6’, mudo, 16mm (originalmente 35 mm), p&b. Direção, câmera, edição e produção: Lazlo Moholy-Nagy.

"Para mim, o movimento no seu sentido mais basilar, cria uma noção de presença, [...]um aqui e agora que implica um pico temporal no qual a verdade de uma situação pode ser revelada. O movimento encerra uma grande possibilidade de compreensão do modo como nos sentimos parte de outra coisa, da interação com as pessoas. Se não nos movemos, não nos encontramos."(ELIASSON, 2012.p.272)

Por acreditar nessas circunstâncias que permitem que encontros aconteçam, Eliasson fez a obra *We Only Meet When We Move* (2004) cuja a técnica de iluminação lembra *I Only See Things When They Move* e o resultado das projeções listradas nas paredes também. Numa observação mais atenta, nota-se que o movimento circular em torno do próprio eixo é o que possibilita o encontro das faixas amarelas e violetas projetadas pela luz negra(daylight) interna da luminária.

Na primeira montagem, no AROS Aarhus Kunstmuseum, na Dinamarca, uma sala triangular foi especialmente construída com uma coluna central para receber o aparato luminoso. Eliasson usou um trilho circular que fazia com que a 'luminária' circundasse a coluna e sua sombra fosse confundida com as demais faixas de sombras das partes opacas, vidros negros entre os vidros amarelos. Nesta instalação, o observador não conseguia se ver nos reflexos da luminária que estava colocada no alto, mas identificava sua sombra nas paredes circundantes.

Figura 85 - foto da instalação *We Only Meet When We Move* no AROS Aarhus Kunstmuseum. Dinamarca, 2004.

Figura 86 Foto da instalação *We Only Meet When We Move*, 2004.

A instalação, *We Only Meet When We Move*(Nos Encontramos Apenas Quando Nos Movemos) foi transferida para um tripé em outras montagens, como no Museu Reina Sofia(2007- Figura 86), em Madri, Espanha. Ganhou assim mais semelhanças com a experiência de escala percebida em *I Only See Things When They Move* (Apenas Vejo Coisas Quando Se Movem). Uma vez que Eliasson pensa na reciprocidade entre as pessoas e as coisas que as circundam, e que há uma tendência em humanizar objetos, como híbridos, estes limites tornam-se tênues e a ironia em fazer das faixas de luz personagens que se encontram é apropriada ao contexto.

Pelos títulos, o artista informa que faixas de cores formam-se nas sobreposições e por isso só podem ser vistas quando os vidros se movem em "Apenas Vejo Coisas Quando Se Movem" e, na outra instalação,"Nos Encontramos Apenas Quando Nos Movemos", as faixas se encontram devido ao movimento giratório. Ambas são metáforas para as possibilidades de interação coletiva entre as pessoas na obra, neste espaço sugestivo.

"Se não nos movemos, não nos encontramos. [...] É apenas por via do movimento que se abre o caminho para o nosso envolvimento com os objetos e, assim que nos envolvemos, tanto o que nos rodeia como os objetos se tornam relativos. E é apenas quando as coisas e os sistemas se tornam relativos que podemos reconsiderá-los, renegociar a nossa envolvente. Portanto o movimento é uma condição necessária para a nossa avaliação do mundo, para a crítica." (ELIASSON, 2012.p.272)

Figura 87 *One-Way Colour Tunnel* (túnel de Uma Direção), instalação mostra *Take Your Time*. Moma São Francisco, em 2007.

Na aplicação prática do pensamento que Eliasson defende sobre a importância do movimento na percepção do espaço para uma realidade negociável, os vários túneis feitos por Eliasson são fundamentais para o artista, onde o tempo que se demora a atravessá-los é a única maneira de ter a experiência deste espaço. O exemplo que esteve montado na mostra *Take Your Time* de São Francisco é o *One-Way Colour Tunnel* (Túnel Colorido De Um Sentido, 2007), construído especificamente para uma passagem em ponte existente na arquitetura do museu.

"Pense nas minhas instalações de túneis: temos de atravessá-los para executar os trabalhos. Tornamo-nos co-construtivos, já que os túneis apenas existem durante os quinze segundos que demora atravessá-los. E nesses segundos eles sofrem uma mudança de aparência contínua. Tornam-se relativos à nossa posição." (ELIASSON, 2012.p.272)

Como o título indica, "Túnel Colorido De Um Sentido", tratava-se de uma construção para ser vista apenas em um sentido, pois a visada contrária omitia todas as cores da proposta artística. A aparência caleidoscópica do túnel resgatava todas as questões dos cristais: as transparências, a constante mudança de cor e aspecto conforme o movimento do observador. Ou seja, o evento efêmero de ver uma cor e no momento seguinte ela ter se tornado outra pela nova incidência da luz. Por esse motivo, os eventos efêmeros que proporcionam, as obras caleidoscópicas de Eliasson carregam um sentido de tempo incrustado nelas.

Colocar Weather Project e Take Your Time em perspectiva, compará-las nesta dissertação e considerar que já passaram doze anos da primeira e sete anos da segunda exposição, é um exercício que une passado-presente-futuro. Pois a cada consulta aos novos trabalhos de Eliasson já é possível ver o futuro de Take Your Time e os desdobramentos de Weather Project. Por este motivo, na análise das duas mostras, foi importante incluir trabalhos mais recentes, para entender que Olafur Eliasson faz pesquisas continuamente, mas não há uma linearidade de investigação, assim como existem retornos a experimentos anteriores.

Os trabalhos acontecem em ciclos alternados e, no desenvolvimento de cada experimento, entre as obras se estabelece uma noção de tempo não-linear. O maior exemplo disto é a obra Weather Project, uma grande exibição que poderia ser considerada o encerramento de uma pesquisa. No entanto, a obra serviu de ponto de partida para outros pequenos experimentos e para a atuação do artista na comunicação dos museus.

Seja qual for o exemplo, tratando-se de Olafur Eliasson, a aproximação dos espaços deve ser através dos aspectos de tempo. O tempo que engloba todas as experiências propostas pelo artista, seja de luz ou de movimento. Eliasson usa o tempo como ferramenta para proporcionar uma experiência plena do espaço, o que remete aos textos de Moholy-Nagy sobre como seria o futuro artista.

Em 1947, quando Moholy-Nagy escreveu sobre os experimentos futuros necessários para o trabalho em artes visuais, definiu muitas das atividades de Eliasson. Não é por acaso que os textos de Moholy-Nagy são importantes e seguidos por artistas até hoje, mas devido ao caráter visionário do mestre da Bauhaus.

"A maioria do trabalho visual do futuro apoia-se no "Pintor de Luz". Ele precisará de conhecimento científico de física e habilidade tecnológica de engenheiro associadas à sua própria imaginação, intuição criativa e intensidade emocional. Ainda é difícil detalhar mais, mas nos experimentos futuros, pesquisa na fisiologia do olho e nas propriedades físicas da luz serão uma parte importante." (MOHOLY-NAGY, 1947.p.167)

As semelhanças dos textos antigos de Moholy-Nagy com a atividade profissional de Olafur Eliasson podem ser coincidências, ou o artista segue mesmo as previsões de Moholy-Nagy, uma vez que o declara como fonte de conhecimento. De qualquer modo, o empenho dedicado e o volume de trabalho produzido pelo Studio faz de Eliasson uma nova referência nesta área de pesquisa que une espaço, movimento e luz. Estes são os elementos que indicam a busca por um espaço multi-sensorial para ambos artistas. A experiência plena do espaço era comentada também por Moholy-Nagy, em *Vision in Motion* (1947):

"Nada é alcançado sem esforço. Nunca se deve cansar de observar o simples ou rico fenômeno de luz e cor oferecido pela rotina diária em casa, no palco, na rua e no laboratório. Deve-se explorar suas características genuínas, suas qualidades peculiares. Então todos os empenhos vão apontar - como Raoul Hausmann previu - numa direção, para uma arte ortofônica. Isto nos permitirá ver música e ouvir fotos simultaneamente: uma articulação surpreendente de tempo-espaço. Os primeiros passos para isto - a arte mural de hoje - leva mais provavelmente através de fotografia, cinema e televisão." (MOHOLY-NAGY, 1947.p.167)

Figura 88 - Moholy-Nagy em *Vision in Motion*, 1947. p.167.

A análise das mostras de Eliasson, *Weather Project* e *Take Your Time* conduz ao reconhecimento dos esforços no sentido de desenvolver espaços que sensibilizam os visitantes, um passo na direção de uma experiência plena do espaço. Não cabe aqui avaliar a eficiência do engajamento pretendido por Eliasson, mas apenas colocar a sua participação num processo existente anteriormente na História da Arte e que deve ser continuado.

Capítulo 4.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo da visita à exposição *Take Your Time*, a análise das obras do artista dinamarquês Olafur Eliasson enseja um percurso teórico que passa pela Arte, Ciência e Filosofia. O reconhecimento nas obras das influências de movimentos artísticos anteriores - Arte Cinética e Light & Space - definiu um primeiro filtro para seleção das exposições a serem analisadas.

No primeiro capítulo, a trajetória de Olafur Eliasson é apresentada em relação ao estudo do espaço, notadamente sob os aspectos de luz e movimento. Para isto, as obras de Lászlo Moholy-Nagy - Arte Cinética - e de James Turrell - Light & Space - serviram de paralelo. No decorrer da pesquisa, outros fatores foram ganhando importância e a relação entre estes artistas apareceu pontualmente, nos comentários das obras de Eliasson.

O fato do artista se expressar frequentemente na mídia e publicar diversos livros, tornou necessário conhecer a teoria que ele mencionava, seu vocabulário específico, através do qual entende-se grande parte do seu discurso, seus argumentos, bem como os títulos atribuídos às obras. Curiosamente, Olafur Eliasson fala sobre a naturalização com que percebemos os espaços como se não percebesse a complexidade do seu vocabulário, impregnados de um denso lastro filosófico.

No campo da arte tem havido uma reciprocidade com a filosofia - sobretudo a fenomenologia -, alicerçando processos de transformação recentes, suscitando trocas frequentes e profundas entre profissionais, contribuindo para um entendimento mais amplo do espaço. No entanto, quando se trata do visitante do museu, inclui-se um público mais diversificado com o qual o artista pretende ter uma comunicação direta. De fato, quanto aos fenômenos presentes nas instalações de Eliasson, no primeiro momento de contato com as obras o que há é uma empatia do público, uma identificação espontânea com os fenômenos naturais conhecidos. O que se revela,

logo em seguida, são os fenômenos artificiais provocativos, híbridos e alinhados com a natureza e com a máquina no museu.

Diante das propostas expográficas distintas de *Weather Project*, que marcou a identidade de Eliasson numa grande obra, e *Take Your Time*, que exibiu a multiplicidade de experimentos do artista, formou-se um panorama rico de referências e reavaliações do espaço. Embora esta dissertação vise expor este panorama de obras de Olafur Eliasson, seria demasiado superficial e extenso abordar toda a sua produção neste trabalho. Tarefa pretensiosa que o artista se colocou na publicação "Studio - Uma Enciclopédia" e, onde fato, ocorre a superficialidade de um catálogo meramente expositivo, onde a crítica e a criatividade de Eliasson são mal representadas.

O presente estudo sobre Olafur Eliasson não pretende esgotar o tema, as interseções entre Arte e Arquitetura no estudo do espaço. A trajetória do artista e sua multiplicidade mereciam mais aprofundamento, mas o encantamento diante de tamanha produção artística, dificultou o processo de seleção e hierarquia entre os elementos que surgiram com a pesquisa. Acredita-se que o conteúdo exposto seja apenas uma apresentação do universo em que o artista trabalha, podendo interessar o leitor em restringir mais o tema de aprofundamento, ao indicar estas fontes de pesquisa.

Vale ressaltar que grande parte das fontes pesquisadas sobre Eliasson encontra-se em outros idiomas, a maioria em inglês, portanto a tradução de alguns trechos bem como a leitura nestes idiomas contribui para divulgação deste conhecimento. A página do artista na internet oferece muitas imagens e textos que foram utilizados, embora a *interface* de comunicação tenha mudado recentemente para uma configuração mais randômica, onde as obras podem ser agrupadas de modo mais aleatório, conforme o tema da busca. Inicialmente, era possível acessar os textos antigos de outros artistas, que Eliasson disponibilizava como fontes declaradas de referência e inspiração.

Dentre os assuntos deliberadamente não abordados nesta dissertação, está a renomada produção em estruturas espaciais de Frei Otto, assim como a ligação com o modo holístico de B. Fuller pensar o espaço, fontes declaradas por Eliasson na sua página digital anterior. Em paralelo ao conteúdo exposto neste trabalho, podem surgir

mais pesquisas sobre temas correlatos como a dinâmica colaborativa do Studio, em Berlim; ou a contribuição de Eliasson para uma renovação do estudo da arte junto à universidade em Berlim, nos últimos cinco anos.

A complexidade filosófica encontrada no repertório do artista e a variedade de obras tornou o trabalho de pesquisa muito maior do que o planejado no pré-projeto de dissertação. Houve um longo período até a definição das obras a serem comentadas, enquanto os critérios adequados eram selecionados. Devido também ao cuidado em eleger uma estrutura que não fechasse o formato do trabalho de modo incompatível com o conteúdo artístico, conteúdo aberto a interpretações e abordagens diversas.

Desde o início, a mostra *Take Your Time* fazia parte da pesquisa, mas não era possível abordar todo seu conteúdo, visto que a maioria de suas obras correspondiam ao tema do recorte acadêmico: luz e movimento no espaço. No período de seleção das obras, após os comentários da banca de qualificação, *Weather Project* foi incluída na lista de obras da pesquisa, devido à sua relevância na trajetória do artista. Com isto, surgiu a possibilidade de agrupar as obras de *Take Your Time*, valorizando o caráter experimental do artista. Por fim, então, optou-se por analisar duas exposições como aproximação de Eliasson, sabendo que sua produção é mais vasta e complexa do que o material presente na dissertação.

O fato de não haver um fechamento deste tema, não diminui a importância em trazer para o meio acadêmico brasileiro o que está sendo produzido e discutido por um artista estrangeiro que tem pouco contato com a nossa realidade, não obstante ter realizado uma grande exposição na década passada. Em consonância com a linha de pesquisa Projeto, Espaço e Cultura, esta dissertação visa trazer para o meio acadêmico o que está sendo produzido e pensado no meio artístico atual sobre espaço. Visa promover este encontro.

ÍNDICE REMISSIVO:

Capítulo 1.....	15
Olafur Eliasson, o Contexto Europeu e o Studio	15
Olafur em Berlim	15
O Contexto Teórico dos anos 1990.....	16
A Globalização	17
Olafur Eliasson e a Arquitetura.....	18
O Quê Pesquisar sobre Olafur Eliasson?.....	18
1.1 O Espaço de Olafur Eliasson: Movimento e Luz.....	20
O Conceito de Espaço em Arte	20
A Experiência do Espaço – Uma breve introdução.....	20
Luz nas Instalações de Arte	22
Movimento nas Instalações de Arte	26
1.2 Lázlo Moholy-Nagy – Imagem: Matéria e Objeto de Investigação	29
A Experimentação Estética Com Fontes De Luz	30
A Experiência Na Bauhaus	32
A Mostra Retrospectiva de Frankfurt.	33
As Publicações e O Ensino do Design.	36
1.3 James Turrell – Sem Imagem, Sem Objeto, Sem Foco	44
O Movimento Artístico na Califórnia do anos 1970	46
Arte, Psicologia e Tecnologia.....	46
Os intervalos de tempo	48
James Turrell - Obras em Série	48
A Desaceleração nas Obras de Turrell	53
A Observação.....	54
A Perda de Referência	58
Fenômenos Neurológicos – O Efeito de “Ver-se vendo”	60
O Deserto	61
Híbridos de Olafur Eliasson.....	64
Capítulo 2.....	73
O entendimento da teoria no trabalho de Eliasson	73
2.1 Estética Alemã - Forma e Espaço	75
Empatia, Forma e Espaço	75
Vischer e Fiedler - Empatia e Visibilidade.....	76
Wölfflin e Schmarsow – O Corpo e O Espaço	77
2.2 Participação na Arte Moderna.....	78
2.3 Fenomenologia	80
2.4 Temporalidade na Fenomenologia	81
2.5 Alteridade	82
Alteridade na Fenomenologia	82

2.6	Realidade Negociável.....	83
2.7	Estética Política de Jacques Rancière	86
2.8	Utopia	88
2.9	Estação Utopia.....	90
2.10	Teoria e Prática em Olafur Eliasson.	92
	Neurociência.....	92
	Sujeito e Objeto - Sociedade e Natureza	93
Capítulo 3.....		96
Obras de Olafur Eliasson		96
3.1	O Projeto Clima - <i>The Weather Project</i>	99
	Escala	101
	Espaço Interior Exterior	105
	Meteorologia - Luz e Cor	112
	A Auto-Observação.....	119
	O Museu, A Arte e O Engajamento Público	125
	O <i>Weather Project</i> e A Obra De Arte Total	130
3.2	Exposição <i>Take Your Time</i> , 2008. - MOMA NY e São Francisco, EUA.	134
	A Multiplicidade Do Artista	134
	Obras Seleccionadas na Mostra <i>Take Your Time</i>	144
	Pesquisa Cor - Spectrum Colour Kaleidoscope (Caleidoscópio Espectro de Cor), 2003.	145
	Caleidoscópios e cristais	145
	Pesquisa Luz <i>360° room for all colours</i> (Sala 360°para todas as cores), 2002.....	155
	Pesquisa Projeção - <i>Remagine</i> (versão grande), 2002.....	166
	Pesquisa Movimento - <i>I Only See Things When They Move</i> , 2004.	173
	O Tempo, O Espaço, A Luz e O Movimento.	184
Capítulo 4.....		186
Considerações Finais		186
	Referências	191

REFERÊNCIAS

Bibliografia

- ARGAN, Giulio Carlo. História da Arte Como História da Cidade. São Paulo, Martins Fontes, 1992;
- ADORNO "Teoria Estética".
- A. Barrio – Manifesto (1970), In:), In: G.Ferreira e C. Cotrim – Escritos de Artistas – anos 60/70, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, pp.262e 263.
- BERGSON, Henri. A Evolução Criadora. Tradução Bento Prado Neto. Ed. Martins Fontes. São Paulo, 2005.
- BLOCK, Anders e Jensen, Torben Elgaard."Bruno Latour: Hybrid Thoughts in a Hybrid World", 2011.
- BIRNBAUM,D.(2002). "Olafur Eliasson", p.10. 'Daniel Birnbaum in conversation with Olafur Eliasson', Londres.
- BISHOP, Claire. Participations – Documents of Contemporary Art. MIT Press, 2006.
 - Walter Benjamim, "The Author as Producer", citado por Claire Bishop na Introdução, p.11.
 - Nicolas BOURRIAUD, "Relational Aesthetics", 1998.cit. Participation p.164. "The Subject of the - Artwork" e "Conviviality and encounters" cit.Participation, p.163.
 - Rancière, Jacques.(2004) "Problems and Transformation in Critical Art". Participation, pg.83.
- U. Boccioni – Manifesto técnico da escultura futurista (1912), in: H.Chipp – Teorias da arte moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1988, PP.302/308.
- ¹BOURRIAUD, Nicolas.(1998) "Relational Aesthetics", 1998. texto: "The Behavioural Economy of Contemporary Art".
- BRETT, Guy. Between Work and World: Gabriel Orozco in Carnival of Perception: Selected Writings on Art by Guy Brett, London: IAVA, 2004, PP. 96-105
- BRETT, Guy. Brasil Experimental – arte/vida: proposições e paradoxos. Org. Katia Maciel. Tradução: Renato Rezende. Rio de Janeiro, 2005. Ed. Contra Capa.
- BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo, Cosac &Naify, 1999.
- BRETT, Guy. Between Work and World: Gabriel Orozco in Carnival of Perception: Selected Writings on Art by Guy Brett, London: IAVA, 2004, PP. 96-105
- BRETT, Guy. Brasil Experimental – arte/vida: proposições e paradoxos. Org. Katia Maciel. Tradução: Renato Rezende. Rio de Janeiro, 2005. Ed. Contra Capa.
- BROWN, Julia (1985)."Interview with James Turrell," em Brown, ed., *Occluded Front: James Turrell*, catálogo da exposição, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1985, 18.("A lucid dream or a flight through deep, clear blue skies of winter in northern Arizona-experiences like these I use as a source.")
- CABANNE, Pierre. Dialogues with Marcel Duchamp. With an appreciation by Jasper Johns. Traduzido do francês para o inglês por Ron Padgett. Originalmente impresso por Thames and Hudson, Londres, 1971.
- CASTELLO BRANCO, Patrícia. *Paper* "A Visualidade Háptica e os Neurónio Espelho." apresentado no âmbito dos _Seminários de Questões de Estética 2009/ 2010', em 17 de Dezembro de 2009, no Instituto de Filosofia da Linguagem, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Versão preliminar da seguinte publicação: Castello Branco, Patrícia _Haptic Visuality and Neuroscience', The Aesthetic Dimension of Visual Culture, Cambridge Scholars Publishing, 2010 (forthcoming).
- COHN, Sérgio (org.) Ensaios Fundamentais Artes Plásticas. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010
- DANTO, Arthur. "A Transfiguração do Lugar- Comum" – tradução Vera Pereira. São Paulo, Cosac&Naif, 2005.
- DANTO, Arthur Después del Fin del Arte. Barcelona, Paidós, 1999.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, O que nos olha. Trad. Paulo de Neves. Editora 34. São Paulo, 1998.
- DÉBORD, Guy. (1967). "A Sociedade do Espetáculo".
- DECCA, Edgar de. O Nascimento das fábricas. Editora Brasiliense, São Paulo, SP.1982.

- ELIASSON, Olafur.(2007) "Models are Real." In *Models: 306090 Books, Volume 11*. Edited by Emily Abruzzo, Eric Ellingsen and Jonathan D. Solomon. New York: 306090, Inc., 2007: 18-25.
- ELIASSON, Olafur.(2009) "Your Engagement has Consequences." In *Experiment Marathon: Serpentine Gallery*. Edited by Emma Ridgway. Reykjavik: Reykjavik Art Museum, 2009: 18-21.
- ELIASSON, Olafur.(2010) "Inner City Out". Koln, (Alemanha), Verlag der Buchhandlung Walter Konig, 2010.
- N. Gabo – Escultura : a talha e a construção no espaço (1937), in : H. Chipp, op. Cit., pp.333/341.
- GRYSZTEJN, Madeleine, org.(2007). Catálogo da Mostra "Take Your Time: Olafur Eliasson". Museu de Arte Moderna de São Francisco e Thames and Hudson, NY e Londres. 2007.
- FABIÃO, Aline Couri. Loop: tecnologia e repetição na arte. Rio de Janeiro, 2012. Editora Torre.
- FERGUSON, Russel. Discourses: Conversations in Postmodern Art and Culture. Edited by: Russel Ferguson, William Olander, Marcia Tucker and Karen Fiss with a photographic sketchbook by John Baldessari. MIT Press and The New Museum of Contemporary Art, 1990.
- FULLER, R. Buckminster (Richard Buckminster), 1895-1983. Buckminster Fuller: Starting with the Universe / edited by K. Michael Hays and Dana Miller; with essays by Antoine Picon, Elizabeth A. T. Smith, and Calvin Tomkins. p.cm. Catalog of an exhibition at the Whitney Museum of American Art, NY, June 26 – Sept. 21, 2008. Includes bibliographical references and index.
- GIBSON, James J., The Ecological Approach to Visual Perception (Boston: Houghton-Mifflin, 1979)
- GRAHAM, Dan. – A arte em relação a arquitetura, In: G.Ferreira e C. Cotrim – Escritos de Artistas – anos 60/70, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, pp.429/451.
- GRASSKAMP, Walter. 'Art and the City'. In Sculpture. Projects in Münster 1997 (exh. Cat.; English version)
- C. Greenberg – A nova escultura (1949), In: G.Ferreira e C. Cotrim – Escritos de Artistas – anos 60/70, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, pp.67 / 74.
- F. Gullar – Manifesto Neoconcreto (1959) e Teoria do Não Objeto (1960), in: COHN, Sérgio (org.) Ensaio Fundamentais Artes Plásticas. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2010
- HEIDEGGER, Martin. "A Questão da Tecnologia", publicado originalmente em 1954.
- HENDERSON, Linda Dalrymple. "Duchamp In Context - Science and Technology in the Large Glass and Related Works". Princeton University Press – Princeton, New Jersey. 1998.
- HUSSERL, Edmund.(1931)"Meditações Cartesianas: Uma Introdução À Fenomenologia", capítulo 5ª Meditação.
- IRWIN, Robert. Notes Toward a Conditional Art. Published by th J. Paul Getty Museum, Los Angeles. 2011.
- JAMESON, Frederic.(1991) "Pós-Modernismo ou a Lógica do Capitalismo Tardio".
- JAMESON, Frederic.(1997) "Marxismo Tardio".título originalLate Marxism – Adorno, or, the Persistence of Dialectic. traduçãoLuiz Paulo Rouanet Ed. Boitempo. coediçãoUnesp.
- JASPERS, Karl. 1965. "Introdução ao Pensamento Filosófico". título original KLEINE SCHULE DES PHILOSOPHISCHEN DENKENS © R. Piper & Co. Verlag, München 3.ª edição MCMLXXVI. Tradução portuguesa: EDITORA CULTRIX LTDA.
- JIMENEZ, Carmen. Catálogo da exposição *James Turrell* no Museu Guggenheim, NY. Junho/ set 2013.
- JOHNS, J. – Reflexões sobre Duchamp (1969), In: G.Ferreira e C. Cotrim – Escritos de Artistas – anos 60/70, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, pp.208 e 209.
- JUDD, D. "Objetos Específicos" (1965), In: G.Ferreira e C. Cotrim – Escritos de Artistas – anos 60/70, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, pp.96/106.
- KLONK, Charlotte. Spaces of Experience: ArtGalleryInteriorsfrom 1800to 2000 (New Haven and London: Yale University Press, 2009), p.108
- KRAUSS, Rosalind Mudanças na Escultura Moderna. São Paulo, Martins Fontes 1998.
- _____. The Originality of the Avant-garde and Other Modernist Myths. Cambridge, MIT Press, 1986.
- R. Krauss – Sculpture in Expanded Field, In: The originality of th avant-garde and other modernist myths. Cambridge and London : MIT Press , 1978, pp.277/290 – Revista Gávea (PUC)
- KRYSTASYKES,org. (2012) "O Campo Ampliado da Arquitetura"
- MEIRELLES, Cildo. – Inserções em circuitos ideológicos (1970) In: G.Ferreira e C. Cotrim – Escritos de Artistas – anos 60/70, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- MAY, Susan.(2003) catálogo "The Weather Project", Londres. Ed.Thames and Hudson.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. (1964) O olho e o espírito. Ed Cosacnaify. Coleção portátil numero 24. São Paulo, 2013. Título original: L'œil et l'esprit, Paris, Gallimard, 1964.
- MERLEAU-PONTY, Maurice.(1945). Fenomenologia da Percepção; [tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura]. - 2- ed. - São Paulo : Martins Fontes, 1999. Título original: Phénoménologie de la perception.
- METZGER, Wolfgang. "Optische Untersuchungen am Ganzfeld, II. Zur Phänomenologie des homogenen Ganzfelds," *Psychologische Forschung* 13 (1930): 6-29.
- MORRIS, Robert. – O tempo presente do espaço (1978) In: G.Ferreira e C. Cotrim – Escritos de Artistas – anos 60/70, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, pp.401/420.
- MORRIS, Robert. October Files. Edited by Julia Bryan-Wilson. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- MOHOLY-NAGY, László. (1927) Painting Photography Film.
- MOHOLY-NAGY, Título original : Von material zu architektur (1929). "Do material à Arquitetura"(2005), Trad.Pedro Sussekind , Editorial Gustavo Gilli, AS, Barcelona. Publicado originalmente por Gebr. Mann Verlag, Berlim, em 2001, que por sua vez já era uma reimpressão fac-símile da edição de 1929, impressa por druckhaus köthen gmbh, Köthen. Anexos: Otto Stelzer: Esboço de um experimento criador e Hans M. Wringler: Da Bauhaus ao Intitute of Design.
- L. Moholy-Nagy – The New Bauhaus and space relationship (1937), in: J. Wood, D. Hulks, A. Potts – Modern Sculpture reader. Leeds: Henry Moore Institute, 2007, pp.159/164.
- MOHOLY-NAGY, László. " Light: A New Medium of Expression" - Architectural Forum, LXX, may 1939.
- MOHOLY-NAGY, László. (1947) Vision in Motion, Chicago.
- NESBITT, Kate(org.). Uma nova agenda para a arquitetura: antologia teórica (1965-1995). São Paulo: Perspectiva, 2003;
- OBRIST, Hans Ulrich. Olafur Eliasson – The Conversation Series. Colônia (Alemanha), Verlag der Buchhandlung Walter Konig, 2008.
- PASSARO, Prof. Andrés Martin. Apostila da UFRJ: Relação entre a teoria e a prática arquitetônica. Teoria do Projeto. DPA / FAU UFRJ semestre 02/2002. Texto13: Light Construction – Terence Riley (1996) – MACBA GG.
- RANCIÈRE, Jacques. "Estética e Política".
- RAMOS, Edla M. F. "O trabalho de Humberto Maturana e Francisco Varela".
- ROGERS, E.N.; SERT, J.L.; TYRWHITT, J. Il Cuore della città: per una vita più umana delle comunità. Congressi Internazionali de Architettura Moderna. Milano, Hoepli Editore, 1954.
- TAUT, Bruno. 1920. *Escritos 1919-1920*. Publicado em "Bruno Taut – Escritos Expressionistas". Coleção Biblioteca de Arquitetura, vol.6 – Ed. El Croquis, Madrid, 1997.
- VARELA, Francisco J. (1992) 'The Re-enchantment of the Concrete', in Incorporations.
- WHITEREAD, Rachel; A. Rose – Interview (1997), in: J. Wood et alii. – op. cit., pp. 449/462.
- WISNIK, Guilherme. Tese de Doutorado: "Dentro Nevoeiro: Diálogos Cruzados entre arte e arquitetura contemporânea". São Paulo: Pós graduação FAU USP, 2012.
- WERTHEIM, Margareth . Uma História do espaço – de Dante à Internet. Tradução, Maria Luiza X.de A.Borges; revisão técnica. Paulo Vaz. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,2001
- VENTURI, Robert. Complexidade e Contradição em Arquitetura. (original: Moma NY,1966) edição brasileira: São Paulo. Ed.Martins Fontes, 1995.

Internet / fonte digital:

- <http://www.tipografos.net/fotografia/moholy-nagy.html> - HEITLINGER, Paulo. 2007. Série de artigos "Fotografia: Vanguardistas - László Moholy-Nagy"
- 2002_Remarks_on_nature (fonte: site www.olafureliasson.net)
- Entrevista de Eliasson concedida à Mark Wigley, em 2010.
- ADCOCK, Craig. "The Interface between Exterior and Interior Light" <http://therodencrater.org/noimage/intrface/index.htm>
- <http://blogs.artinfo.com/lacmonfire/2013/04/23/turrells-ganzfeld-experiment-part-2/>
- http://www.ted.com/talks/olafur_eliasson_playing_with_space_and_light/transcript

Publicações Periódicas e Catálogos de Autoria Desconhecida:

- Revista TYT [“Take Your Time”], Vol.2 : Printed Matter. Publicação da mostra *Mediare l’esperienza: I libri di Olafur Eliasson*. Biblioteca Universitaria di Bologna, Itália. 19set-03 out 2009. Parte do Artelibro Festival Del Libro d’Arte. Curador: Luca Cerizza.
- Catálogo da exposição *bauhaus.foto.filme*- SESC Pinheiros. São Paulo, 2013.
- The Museum of Modern Art in This Century. Published by MOMA. Edited by Emily Hall. Director Glenn D. Lowry, 2009.
- Catálogo da exposição *bauhaus.foto.filme*- SESC Pinheiros. São Paulo, 2013.
- Catálogo da exposição *Dan Graham: Beyond*, fev/maio 2009. Museum of Contemporary Art, Los Angeles – California.

Registros Audio-Visuais:

- Vídeos transcrito : *James Turrell* Video Transcript - Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Jun21/ Sept 25, 2013.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - <i>Your roundabout movie</i> . Foto: Galpão Fortes Vilaça, São Paulo, 2013.	24
Figura 2 - A obra <i>Life is lived along lines</i> que Eliasson exibiu a mostra <i>Your Chance Encounter</i> , em 2009. Kanazawa, Japão.	25
Figura 3 - "Turner colour experiments", Eliasson. Nov 2014. Tate Britain, Londres. / Fig. 3b Tela de William Turner intitulada <i>A Manhã Após o Dilúvio- Moisés Escrevendo o Livro da Genesis</i> , 1843.	31
Figura 4 - Fotografias de Moholy-Nagy publicadas no livro <i>Painting Photography Film</i> , 1927.	32
Figura 5 - <i>Inner City Out</i> de Olafur Eliasson. Berlim, 2011.	34
Figura 6 - <i>Modulador de Luz e Espaço</i> , 1922/1930. László Moholy-Nagy.	35
Figura 7 - Efeitos especiais para o filme "Things to Come" de H.G.Wells e A.Korda. Moholy-Nagy, 1936.	36
Figura 8 - Página do livro <i>Pintura Fotografia Filme</i> . Moholy-Nagy, 1925. Exemplo do método de ensino utilizado, definindo conceitos bem resumidamente.	38
Figura 9 - Legenda original do livro <i>Vision in Motion</i> : "Instituto de Design. Esculturas manuais. Como pedras na areia, apresentando infinitas variedades, esculturas manuais são similarmente concordantes aos olhos e mãos nos seus contornos fluidos e formas agradáveis.	39
Figura 10 - <i>Modulador de Luz e Espaço</i> , 1922/1930. László Moholy-Nagy.	40
Figura 11 - Fotografia de Moholy-Nagy.	41
Figura 12 - Olafur Eliasson. Galpão Fortes Vilaça, São Paulo, 2013.	42
Figura 13 - Cronologia de Moholy-Nagy - quadro desenvolvido para esta pesquisa.	43
Figura 14 - <i>MendotaStoppages</i> , 1970.	45
Figura 15 - Experimento espectroscópico. Studio Olafur Eliasson, Berlim, 2013.	47
Figura 16 - a. Sentimentos São Fatos / b. Sala 360 graus para todas as cores. / c. Room for one colour (todas obras de O. Eliasson)	49
Figura 17 - <i>Cross Corner Projections</i> , 1968: Afrum, Alta White e Arco Green.	50
Figura 18 - <i>Single Wall Projection - Wedge Work V</i> , no Yorkshire Sculpture Park, 2006.	51
Figura 19a / b. <i>Live-Oak-Friends-Meeting-James-Turrell</i> / c. <i>Skyspace I</i> . Itália, 1975.	51
Figura 20 - Série de Construções de Divisões Espaciais, obras de <i>James Turrell. Ittar</i> , 1976.	52
Figura 21 - <i>Your Colour Memory</i> , montada, em 2004, na Arcadia University Art Gallery, Pensilvânia.	54
Figura 22 - Croquis de <i>Your Colour Memory</i>	55
Figura 23 - Irwin e Turrell com um hemisfério Ganzfeld, 1969.	55
Figura 24 - LACMA, 2013.	57
Figura 25 - <i>Breathing Light</i> , obra Ganzfeld de Turrell exposta no LACMA, em Los Angeles, em 2013.	59
Figura 26 - Mostra <i>Feelings are Facts</i> - Olafur Eliasson. Pequim, 2010.	59
Figura 27 - Instalação <i>Take Your Time</i> , Olafur Eliasson. Foto: Pinacoteca de São Paulo, 2011.	60
Figura 28 série de fotografias "Luz Diurna de Domadalur".	63
Figura 29 - Pavilhão Dagslys de Olafur Eliasson. Horsholm, 2007.	68
Figura 30 - INSTALAÇÃO NA BIENAL DE VENEZA, 2003. ESTAÇÃO UTOPIA.	72
Figura 31 - WEATHER PROJECT - SALA DA TURBINA DA TATE MODERN, LONDRES, 2003.	98
Figura 32 - Serpentine Gallery. Olafur Eliasson e Kjetil Thorsen, 2007.	104
Figura 33 - Moss Room, 1994.	106
Figura 34 - <i>The Mediated Motion</i> (foto superior) e <i>Bed River</i> (foto acima)	107
Figura 35 - <i>Your now is my surroundings</i> , 2000. Galeria Bonakdar Jancou, NY. foto: Oren Slor	107
Figura 36 - Microscópio para São Paulo, 2011. Pinacoteca de São Paulo.	108
Figura 37 - Pavilhão dinamarquês na 50a. Bienal de Veneza. Foto: Giorgio Boato.	110
Figuras 38 - Pavilhão dinamarquês na 50a. Bienal de Veneza. Foto: Giorgio Boato	110
Figura 39 - Instalação de Eliasson <i>The inverted shadow tower</i> , 2004. Kunstmuseum, Alemanha.	111
Figura 40 - <i>Your Rainbow Panorama</i> . Obra de Eliasson em Aarhus, Dinamarca, 2011.	114
Figura 41 - Eliasson dentro do modelo de <i>Your Rainbow Panorama</i> , escolhendo cada tonalidade de vidro.	114
Figura 42 - Interior de <i>Your Rainbow Panorama</i>	115
Figura 43 - <i>Ittar</i> , obra de James Turrell.	120
Figura 44 - <i>Your Blind Mouvement</i> , obra de Eliasson.	120
PÁGINA ANTERIOR: Figura 45 - <i>Weather Project</i> , Tate Modern. Londres, 2003.	124
Figura 46 - Projeto de Eliasson para o Museu Hirshhorn, Washington, EUA.	129
Figura 47 - Foto da instalação "Take Your Time" na Pinacoteca de São Paulo, em 2011.	133
Figura 48 - Em cima, fotos da montagem <i>Take Your Time</i> . Embaixo, visitante olhando para <i>Sunset Kaleidoscope</i>	137
Figura 49 - Foto da obra <i>Model Room</i> , 2003.	138

Figura 50 - Caleidoscópio do por-do-sol (sunset kaleidoscope).....	141
Figura 51 - Parede de quasi tijolos, obra de Eliasson.	141
Figura 52 - <i>Reversed Waterfall</i> , 1998.	141
Figura 53 - <i>Beauty</i> , 1997.	141
Figura 54 - <i>1m3 light</i> , 1999.....	142
Figura 55 - The horizon series.	142
Figura 56 - Remagine.....	143
Figura 57 - Caleidoscópio Espectro de Cor (Colour Spectrum Kaleidoscope), 2004.....	145
Figura 58 - Caleidoscópio espectro de cor, 2003. Foto de Take Your Time na galeria PS1 - MoMa NY.	146
Figura 59 - Imagem da estrela de cor baseada num croquis de Paul Klee. fonte: publicação da USP "Espaço Cor", autora Élide Monteglio.....	148
Figura 60 - Cânone da Totalidade Cromática. Croquis de Paul Klee. Fonte: publicação da USP "Espaço Cor", autora Élide Monteglio.....	148
Figura 61 - Caleidoscópio do Pôr do Sol (Sunset Kaleidoscope), 2005.....	149
Figura 62 - Pavilhão de Vidro, Colônia, 1914. Arquiteto Bruno Taut. Dizeres no panfleto do pavilhão: “o edifício em vidro não tem nenhuma outra função que não seja a de ser bonito”.	150
Figura 63 - Edifício Gherkin, Londres, 2007. Arquiteto Norman Foster	151
Figura 64 - INTERIOR - Pavilhão de Vidro, Colônia, 1914. Arquiteto Bruno Taut.	152
Figura 65 - INTERIOR DA CÚPULA - Edifício Gherkin, Londres, 2007. Arquiteto Norman Foster	152
Figura 66 - Fachada da Sala Nacional de Concertos e Conferências da Islândia, em Reijvik.	153
Figura 67 - Interior da fachada do Centro Nacional de Concertos e Convenções da Islândia, em Reijvik.	154
Figura 68 - Fotos da instalação “360º room for all colours”, à esq. exterior e, à dir., interior da instalação.	159
Figura 69 - Obra “Wannabe” na montagem da mostra “ Your choice encounter”.	161
Figura 70 - Wannabe na montagem de Take Your Time no Moma NY, em 2007.	162
Figura 71 - Your colour memory, 2004.....	165
Figura 72 - Moma NY, Olafur Eliasson. “Remagine”: projeções que simulam profundidades diversas em superfície plana.	167
Figura 73 - Remagine, 2002.....	167
Figura 74 - Remagine, 2002.....	168
Figura 75 - Wall Eclipse. Moma, 2007.	169
Rhythmus 21, 1921. Hans Richter. Figura 76 – a. Contatos de todas as imagens do filme. /Figura 4 b. Penúltima imagem do filme.	170
Figura 77 - Foto da exibição de ‘Sua Cidade Empática’no SESC Pompeia, em 2011.	171
Figura 78 - Foto da exibição de ‘Sua Cidade Empática’no SESC Pompeia, em 2011.	171
Figura 79 - Foto da obra "I Only See Things When They Move", 2004.	173
Figura 80 - Foto de visitantes dentro da sala do Moma com a instalação "I Only See Things When They Move", Nova Iorque, em 2008.	174
Figuras 81a) e b) - “I Only See Things When They Move”, Olafur Eliasson. 2004.....	175
Figura 82 - 1930, Instalação: “Light-Space Modulator” (Modulador de Espaço-Luz), Lazlo Moholy-Nagy.	178
Figura 83 1930/32 – Filme: “Um jogo de luz: preto-branco-cinza”, 6’, mudo, 16mm (originalmente 35 mm), p&b. Direção, câmera, edição e produção: Lazlo Moholy-Nagy.....	178
Figura 84 - foto da instalação <i>We Only Meet When We Move</i> no AROS Aarhus Kunstmuseum. Dinamarca, 2004.	180
Figura 85 Foto da instalação <i>We Only Meet When We Move</i> , 2004.	180
Figura 86 <i>One-Way Colour Tunnel</i> (túnel de Uma Direção), instalação mostra Take Your Time. Moma São Francisco, em 2007.....	182
Figura 87 - Moholy-Nagy em <i>Vision in Motion</i> , 1947. p.167.....	185