UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

Anna Ferrari

A RESSIGNIFICAÇÃO DO ESPAÇO NA ARTE CONTEMPORÂNEA
TRÊS CASOS DE INTERVENÇÕES ESPACIAIS SUTIS

São Paulo
2017

ANNA FERRARI

A RESSIGNIFICAÇÃO DO ESPAÇO NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Três casos de intervenções espaciais sutis.

Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Ciências, Programa de Arquitetura e Urbanismo, Área de concentração: Projeto, Espaço e Cultura.

Orientador: Agnaldo Aricê Caldas Farias

São Paulo

2017

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: aannferrari@gmail.com

Ferrari, Anna

F375r A resignificação do espaço na arte contemporânea. Três casos de intervenções espaciais sutis / Anna Ferrari. -- São Paulo, 2017. 110 p. : il.

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

Orientador: Agnaldo Aricê Caldas Farias

1.Arte contemporânea 2.Tempo (Duração) I.Título

CDU 7.036

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo apoio necessário à pesquisa, à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo FAUUSP, e ao meu orientador Agnaldo Farias, por me apresentar a este tema e me acompanhar nesse percurso.

Aos artistas estudados Fernanda Gomes, pela atenção e por me receber em seu atelier, para uma longa entrevista. Aos artistas Ryan Gander, Janet Cardiff e George Bures Miller pelas informações prestadas para este trabalho.

A todos os que me ajudaram no percurso desta dissertação, com conversas, sugestões e referências importantes para meu trabalho, principalmente Ana Belluzzo e Guilherme Wisnik pelas importantes considerações na banca de qualificação.

À todos os meus queridos amigos, por tudo, especialmente: Adolfo Montejo Navas, Alex Flemming, André Delfim, Bartira Ghoubar, Camila Maleronka, Carol Chasin, Celso Sim, Chantal Konrad, Ciça Camargo, Cristina Rocha, Daniel Helene, Fernanda Diamant, Iara Freiberg, Joana Elito, Julia Masagão, Karina Hüssner, Laura Maringoni, Ligia Nobre, Lisette Lagnado, Luciana Meili, Ludovic Carême, Marina Portolano, Matthias Heberle (*in memoriam*), Paula Signoreli, Priscyla Gomes, Ricardo Teperman, Shadi Rahbaran, Sofia Laznik-Galves, Tais Ayres e Thais Ribeiro.

Aos meus queridos irmãos Carlo, Felipe, Florencia, Julia e Patrícia, e aos pequenos Violeta, Antonia e Manuel. À minha mãe Patricia Rousseaux, ao meu pai Pablo Ferrari, e ao meu pai-dois Hélio Campos Mello. Agradeço também a Claudine Foos, Susana e Leo Ghioldi.

Aos meus avós Elena e Eduardo, Alicia e León (*in memoriam*) por tudo que me ensinaram.

À Lorena.

RESUMOZ

Este trabalho estuda três obras de arte contemporânea que têm como proposta intervenções espaciais sutis e a consequente ressignificação dos espaços em que estão inseridas. Partimos de uma revisão histórica da apropriação do espaço na obra de arte, desde a expansão da escultura moderna para o espaço até o formato instalação, no qual a obra trabalha o espaço de forma específica. Em seguida, discutimos a relação entre os conceitos de tempo e duração, bem como sua relação com o espaço, como embasamento para análise das obras escolhidas. A partir daí, nos dedicamos ao estudo de três obras contemporâneas: a instalação *Alter Bahnhof Video Walk (2012)* [Vídeo-caminhada *Alter Bahnhof (2012)*] de Janet Cardiff & George Bures Miller, realizada na estação central de trens de Kassel, Alemanha; a instalação *I Need Some Meaning I Can Memorise (The Invisible Pull)* [Eu preciso de algum significado que eu possa memorizar (A piscina invisível)] (2012) de Ryan Gander realizada no museu Friedericianum, Kassel, Alemanha – ambas apresentadas durante a 13ª Documenta de Kassel (2012); e a instalação *Sem título* de Fernanda Gomes, apresentada na 30ª Bienal de São Paulo (2012). O interesse deste trabalho é apontar como tais obras interferem no espaço existente, sem necessariamente alterá-lo fisicamente, desde a ideia de vazio, analisando-os criticamente em relação aos seus precedentes.

Palavras chave: Arte Contemporânea, Duração, Tempo, Espaço.

ABSTRACT

This dissertation studies three works of contemporary art that have as their purpose subtle space interventions and the consequent redetermination of the spaces in which they are inserted. We start with a historical revision of the appropriation of space regarding the work of art, from the expansion of modern sculpture into space to the installation format, in which the work uses the space in a particular way. Next, we discuss the relationship between the concepts of time and duration, as well as their relationship with space, as a basis for analyzing the works selected. Hence, we study and analyze three contemporary works: *Alter Bahnhof Video Walk (2012)* by Janet Cardiff & George Bures Miller, designed for the central train station in Kassel, Germany; *I Need Some Meaning I Can Memorize (The Invisible Pull) (2012)* by Ryan Gander, at the Friedericianum Museum, Kassel, Germany – both presented during the 13th Documenta, Kassel (2012); and *Untitled* by Fernanda Gomes, presented at the 30th São Paulo Biennial (2012). This paper aims to point out how such works interfere in the existing space – the idea of emptiness, analyzing them critically in relation to its precedents – without necessarily changing it physically.

Key words: Contemporary Art, Duration, Time, Space.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: <i>Les Bourgeois de Calais</i> [Os Burgueses de Calais] (1884-1889), Auguste Rodin	13
FIGURA 2: <i>Development of a Bottle in Space</i> [Desenvolvimento de uma garrafa no espaço] (1912), Umberto Boccioni	15
FIGURA 3: <i>Guitar</i> [Violão] (1913), Pablo Picasso	17
FIGURA 4: <i>Column</i> [Coluna] (1923), Naum Gabo	19
FIGURA 5: <i>White on White</i> [Quadrado branco sobre fundo branco] (1918), Kazimir Malevich	21
FIGURA 6: Na exposição “0.10: última exposição futurista” em Petrogrado 1915 -1916 o <i>Quadrado negro sobre fundo branco</i> de Kazimir Malevich junto a outros pintores suprematistas e o <i>Contra-relevo de canto e Contra-relevo com perna de cadeira</i> de Tatlin	24
FIGURA 7: <i>Corner Counter-Relief</i> [Contra-relevo de canto] (1914), Vladmir Tatlin	25
FIGURA 8: <i>Light-Space Modulator</i> [modulador espacial] (1922–1930),	27
Lászlò Moholy-Nagy [foto de Réplica de 1970, Bauhaus-Archiv Berlin]	27
FIGURA 9: <i>Contra-relevos</i> (1959), Lygia Clark	33
FIGURA 10: <i>Bicho</i> (1960-63), Lygia Clark	34
FIGURA 11: Exposição com <i>Bichos</i> e <i>contra-relevos</i> de Lygia Clark	35
FIGURA 12: Robert Rauschenberg em frente a <i>White Paintings</i> [pinturas brancas] 1953	37
FIGURA 13: Vista da instalação de Robert Rauschenberg <i>White Painting</i> [três painéis] (1951) no estúdio do artista em Lafayette Street, Nova Iorque.	38
FIGURA 14: partitura de <i>4’33’’</i> (1952), John Cage: “para qualquer instrumento ou combinação de instrumentos”	39

FIGURA 15: <i>4'33"</i> (1952), John Cage	40
FIGURA 16: John Cage em câmara anecóica em 1990	42
FIGURA 17a: <i>Le Vide</i> [o vazio] na Galerie Iris Clert, Paris, (1958)	44
FIGURA 17b: <i>Le Vide</i> [o vazio], Yves Klein no Museum Haus Lange, Krefeld, janeiro de 1961.	45
FIGURA 18: <i>Blue Monochrome</i> [Monocromo Azul] (1960), Yves Klein	46
FIGURA 19: <i>Saut dans le vide</i> [Salto no Vazio] (1960), Yves Klein	49
FIGURA 20: Caricatura <i>Malévich ou l'espace vu de l'orin</i> [Malevich ou o espaço visto em perspectiva] (1959), Yves Klein	51
FIGURA 21: <i>Metaesquemas</i> (1958), Hélio Oiticica	54
FIGURA 22: <i>Relevos espaciais</i> (1959), Hélio Oiticica	55
FIGURA 23: <i>Sem título</i> (1969), Donald Judd	56
FIGURA 24: <i>144 Magnesium Square</i> [144 quadrados de magnésio] (1969), Carl Andre	57
FIGURA 25: <i>Hand Catching Lead</i> [Mão agarrando chumbo] (1969), Richard Serra	58
FIGURA 26: <i>Sem título</i> (1996), Dan Flavin	60
FIGURA 27: <i>Sem título</i> (1965), Robert Morris	62
FIGURA 28: <i>Sem título</i> (1965), Robert Morris	63
FIGURA 29: <i>O grande núcleo</i> (1960-1966), Hélio Oiticica	64
FIGURA 30: <i>Éden</i> (1969), Hélio Oiticica	65
FIGURA 31: <i>Invenção da cor, Penetrável Magic Square #5, De Luxe</i> (1977), Hélio Oiticica	66
FIGURA 32: <i>Double Negative</i> [Duplo negativo] (1969), Michael Heizer	68

FIGURA 33 e 34: <i>Alter Bahnhof Video Walk 2012</i> [Video-caminhada Alter Bahnhof (2012)] de Janet Cardiff & George Bures Miller	76
FIGURA 35: Estação de trens de Kassel	77
FIGURA 36 e 37: <i>I Need Some Meaning I Can Memorise (The Invisible Pull)</i> [Eu preciso de algum significado que eu possa memorizar (A piscina invisível)] (2012), Ryan Gander	83
FIGURA 38: <i>I Need Some Meaning I Can Memorise (The Invisible Pull)</i> [Eu preciso de algum significado que eu possa memorizar (A piscina invisível)] (2012), Ryan Gander	84
FIGURA 39: <i>I Need Some Meaning I Can Memorise (The Invisible Pull)</i> [Eu preciso de algum significado que eu possa memorizar (A piscina invisível)] (2012), Ryan Gander: estudo do vento	85
FIGURA 40: Museu Friedericianum, Kassel, Alemanha	85
FIGURA 40 e 41: <i>Sem título</i> (2012), Fernanda Gomes	89
FIGURA 42: <i>Sem título</i> (2012), Fernanda Gomes	90
FIGURA 43: fotos da maquete da obra <i>Sem título</i> (2012), Fernanda Gomes	91
FIGURA 44 e 45: fotos do ateliê de Fernanda Gomes	91

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	10
2.	PARTE 1 _ DA ESCULTURA À INTERVENÇÃO	12
2.1	A RESSIGNIFICAÇÃO DO ESPAÇO	12
2.2	TEMPO E DURAÇÃO	69
3.	PARTE 2 _ TRÊS CASOS DE INTERVENÇÕES ESPACIAIS SUTIS	74
3.1	JANET CARDIFF & GEORGE BURES MILLER, <i>Alter Bahnhof Video Walk 2012</i> Documenta (13), 2012, Kassel, Alemanha	
3.2	RYAN GANDER <i>I Need Some Meaning I Can Memorise (The Invisible Pull), 2012</i> Documenta (13), 2012, Kassel, Alemanha	83
3.3	FERNANDA GOMES <i>Sem título, 2012</i> 30ª Bienal de São Paulo, 2012, São Paulo, Brasil	88
3.3.1	ENTREVISTA À ARTISTA FERNANDA GOMES Ateliê da artista, Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 2016.	95
4.	CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
5.	REFERÊNCIAS	121

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho pretende estudar três casos de obras de arte contemporânea que têm como proposta intervenções espaciais sutis e a consequente ressignificação dos espaços em que estão inseridas.

O trabalho se dividirá em duas partes. Na primeira, faremos uma revisão histórica da apropriação do espaço na obra de arte. No primeiro capítulo, faremos um levantamento a partir do final do século XIX, com a expansão da escultura moderna para o espaço até o formato da instalação, no qual a obra trabalha o espaço de forma específica. Esse trajeto será feito com foco final na ideia do espaço como obra em si, questão que é fundamental para entendermos o vazio nas obras escolhidas para análise. No segundo capítulo faremos uso das relações entre os conceitos de tempo e duração e sua relação com o espaço, como embasamento para análise das obras escolhidas.

Na segunda parte nos deteremos no estudo de três obras contemporânea: a instalação *Alter Bahnhof Video Walk (2012)* [Vídeo-caminhada Alter Bahnhof (2012)] de Janet Cardiff & George Bures Miller, realizada na estação central de trens de Kassel, Alemanha; a instalação *I Need Some Meaning I Can Memorise (The Invisible Pull)* [Eu preciso de algum significado que eu possa memorizar (A piscina invisível)] (2012) de Ryan Gander realizada no museu Friedericianum, Kassel, Alemanha – ambas apresentadas durante a 13ª Documenta de Kassel (2012); e a instalação *Sem título* de Fernanda Gomes, apresentada na 30ª Bienal de São Paulo (2012).

A partir das revisões teóricas e históricas desenvolvidas na primeira parte da dissertação, analisaremos as formas em que estas três obras intervêm sutilmente e ressignificam espaços existentes. Todas estão inseridas num mesmo contexto de exposição coletiva e temporária, mas o que difere nelas é o tipo de espaço em que foram

instaladas. A diferença entre os três espaços nos é de suma relevância, pois a partir disso podemos estabelecer as diversas formas de apropriação dos espaços e sua relação com o tempo. O interesse deste trabalho é apontar como essas intervenções interferem no espaço existente, sem necessariamente alterá-lo fisicamente, desde a ideia de vazio, analisando-os criticamente em relação aos seus precedentes.

2. PARTE 1 _ DA ESCULTURA À INTERVENÇÃO

2.1 A RESSIGNIFICAÇÃO DO ESPAÇO

Em primeiro lugar, nos interessa identificar o momento na história recente em que podemos reconhecer a incorporação pela obra de arte, do espaço exterior à ela, que até então estava dissociado da lógica de sua apreensão. Podemos nos remeter ao final do século XIX, quando o escultor francês Auguste Rodin (1840-1917) criou a escultura pública *Les Bourgeois de Calais* [Os Burgueses de Calais] (1884-1889) **[figura 1]**, peça em bronze em que dispõe os seis personagens de tamanho natural sobre uma fina plataforma no chão, sem pedestal, inaugurando uma nova forma na percepção do espaço. Até então, a escultura ficava separada do seu contexto – consequentemente do público – ao estar mediada por um pedestal. Nessa obra, o artista insere a escultura dentro de seu contexto espacial ao colocar os personagens em tamanho natural e no nível do chão, ou seja, na mesma altura em relação ao público, possibilitando uma percepção de igualdade entre o público e a obra. Dessa forma, com Rodin, a obra deixa de estar separada do mundo, e passa a fazer parte do espaço em que está inserida com essa operação de retirada da base.

FIGURA 1: *Les Bourgeois de Calais* [Os Burgueses de Calais] (1884-1889), Auguste Rodin
fonte: Musée Rodin [<http://www.musee-rodin.fr/>]

Na década de 10, o cubismo de Pablo Picasso (1881-1973) e Georges Braque (1882-1963) revolucionou a questão da espacialização na obra de arte ao propor uma nova representação do objeto, dada pela visão simultânea de seus diferentes pontos de vista: numa fusão intuitiva na qual o objeto aparece deformado, podemos ver suas diferentes faces pintadas simultaneamente, criando uma sensação de espacialização.

Operando na mesma lógica cubista, o Futurismo propõe ampliar a ideia de visão simultânea do objeto para abarcar, em sua representação, também a ideia de simultaneidade de tempos. Rosalind Krauss entende o *Manifesto Futurista* (1909) como o primeiro de uma longa série de proclamações que afetariam o curso da história – ao romper com o passado e considerar as novas condições sociais advindas do progresso industrial e, portanto, novos meios de produção e de vida, projetando acontecimentos e valores futuros:

O *Manifesto*, colocado no centro da história, resulta em uma proclamação do conceito de velocidade como valor plástico – a velocidade converteu-se numa metáfora da progressão temporal tornada explícita e visível. O objeto em movimento torna-se o veículo do tempo percebido, e o tempo torna-se uma dimensão visível do espaço, uma vez que o movimento temporal assume a forma do movimento mecânico [KRAUSS, 2010:52].

Segundo Krauss, apesar de ainda produzir pinturas e esculturas convencionais que poderiam ser consideradas obras estáticas, os futuristas começaram a trabalhar a questão da apreensão do tempo no movimento somado à questão da tecnologia; numa “*imersão dos objetos no fluxo do espaço e do tempo*” [KRAUSS, 2010:52], discutiam a velocidade a partir das proposições cubistas. Em 1912, Umberto Boccioni (1882-1916) projeta a obra *Development of a Bottle in Space* [Desenvolvimento de uma garrafa no espaço] **[figura 2]**, escultura fundida em bronze que, por meio da sobreposição de partes seccionadas de cascos de garrafas encaixadas umas nas outras com seu centro oco e aparente, propõe uma nova leitura da escultura em movimento. Para compreender a continuidade de sua forma, o espectador precisaria se deslocar em torno dela e assimilá-la de diferentes ângulos. Segundo Krauss, “*A Garrafa é uma tentativa parcial de destacar um objeto de inspiração cubista da situação pictórica a que se prende de forma ilusória e mergulhá-lo na vida da tridimensionalidade do espaço real*” [KRAUSS, 2010:59].

FIGURA 2: *Development of a Bottle in Space* [Desenvolvimento de uma garrafa no espaço] (1912), Umberto Boccioni

fonte: Metropolitan Museum of Art [<http://www.metmuseum.org/>]

Os futuristas proclamavam a “*absoluta e completa abolição da linha finita e da estátua fechada*” e, assim, que o ambiente fizesse parte do bloco plástico da obra, como um mundo em si. Declarando a escultura como reconstrução abstrata dos planos e dos volumes que determinam as formas e abolindo a sublimidade tradicional dos motivos, assim, Boccioni afirma que:

A escultura deve, então, fazer viver os objetos tornando sensível, sistemático e plástico o seu prolongamento no espaço. (...) [A] sistematização das vibrações das luzes e das compenetrações dos planos produzirá a escultura futurista, cujo fundamento será arquitetônico, não

apenas como construção de massas mas de modo que o bloco escultórico tenha em si os elementos arquitetônicos do AMBIENTE ESCULTÓRICO em que vive o motivo [BOCCIONI, 1912, in CHIPP, 1999:304-305].

Assim, ainda no Manifesto técnico da escultura futurista, o artista afirma “*que não pode haver renovação a não ser através da ESCULTURA DE AMBIENTE, porque com ela a plástica se desenvolverá e, prolongando-se, poderá MODELAR A ATMOSFERA que circunda as coisas*” [BOCCIONI, 1912, in CHIPP, 1999:308].

Já para o artista e pensador húngaro László Moholy-Nagy (1895-1946), é a partir do Cubismo que desaparece o quadro e pode-se chegar à verdadeira essência do objeto, sendo o próximo passo o objeto em si:

Se escolhermos, por exemplo, a representação visual do espaço, isto é, a criação de uma ilusão espacial no plano pictórico, os cubistas e pós-cubistas pertencem à revolução que transformou a antiga representação do espaço, que estava baseada em distintos ritmos lineares, cores, em diferenças de tamanho, divisões das superfícies, perspectivas lineares e áreas, isometria, luz e escuridão, etc. Os cubistas introduziram uma nova estrutura mediante a organização de planos paralelos [MOHOLY-NAGY, 1963:56-57, tradução própria].

Ainda na fase cubista, mas dando um passo adiante das questões do futurismo e Boccione, Picasso cria *Guitar* [Violão] (1914) [**figura 3**], dentre uma nova série de obras em que constrói um relevo do objeto desconstruído e reconstruído em perspectiva, em uma representação tridimensional como se o objeto estivesse sobressaindo para fora do quadro, possibilitando que a sombra real do elemento aderido à superfície seja apropriada pela obra.

FIGURA 3: *Guitar [Violão]* (1913), Pablo Picasso
fonte: <http://www.pablopicasso.org/>

A partir das experiências cubistas, a discussão sobre a ocupação do espaço foi aprofundada pelos artistas da vanguarda russa, que davam continuidade às experimentações sobre a expansão do espaço para fora do quadro, ocupando e absorvendo o ambiente circundante. No *Manifesto Realista*, os construtivistas Naum Gabo (1890-1977) e seu irmão Antoine Pevsner (1888-1962) questionavam no cubismo a “*simplificação da técnica representativa*”, afirmando que “*o seu resultado final equivale ao mesmo velho gráfico, ao mesmo tempo velho volume e à mesma superfície decorativa de outrora*” [GABO, 1920 in CHIPP, 1999: 332]. Da mesma forma, questionaram o Futurismo, cuja ideia de movimento e velocidade levou apenas “*ao esforço de renovar na tela um reflexo puramente óptico*”, afirmando, assim, em seu Manifesto, “*a profundidade como única forma pictórica e plástica de espaço*” [GABO, 1920 in CHIPP, 1999: 332].

Gabo trabalhou o espaço através da construção de um objeto que expõe seu interior, definindo seu volume vazio a partir da intersecção de planos que delineiam seu contorno e revelando sua estrutura pela transparência, como é possível ver na obra *Column* [Coluna] (1923) **[figura 4]**, cuja forma se define pela força de seu eixo. Trabalhou a ideia de profundidade dessa maneira:

A transparência da *Coluna* de Gabo, tal como o corte aberto da *Garrafa* de Boccioni, oferece ao observador uma síntese perceptiva em que os momentos passados e futuros são anulados. Uma única visão do objeto é apresentada como a soma de todas as visões possíveis, cada uma delas entendida como parte de uma circunavegação contínua do objeto que se estende pelo espaço e o tempo, mas unificadas e controladas pelo tipo especial de informação que a transparência do objeto transmite com clareza para o observador [KRAUSS, 2010:76].

FIGURA 4: *Column [Coluna]* (1923), Naum Gabo
fonte: Guggenheim Museum, New York [<https://www.guggenheim.org>]

Apesar de ainda não haver uma expansão tridimensional real, o espaço já havia sido incorporado à obra de arte a partir de Kazimir Malevich e a sua obra *White on White* [Quadrado branco sobre fundo branco] (1918) **[figura 5]**. Se inaugura um novo conceito de espaço, no qual a superfície do quadro passa a fazer parte da atmosfera absorvendo a luz e trazendo a ilusão de uma janela aberta, como explica o artista e pensador húngaro Laszlò Moholy-Nagy (1895-1946), no texto *The New Bauhaus and Space Relationships*, [A nova Bauhaus e as relações espaciais] 1937. Para ele, o quadro é uma tela de projeção, um plano ideal para a luz cinética e para os efeitos de sombras originados ao redor e caindo sobre ele. Pode-se captar a mudança temporal e a ideia de transparência do espaço ou seu vazio possibilitados pela obra aberta ao ambiente.

FIGURA 5: *White on White* [Quadrado branco sobre fundo branco] (1918), Kazimir Malevich
fonte: MOMA [<https://www.moma.org>]

Kazimir Malevich, (1878-1935), construtivista russo do começo do século XX, dedicase a trabalhar sobre um novo mundo “não-objetivo e puro”. Para ele, a arte deveria estar desprovida de narrativa e da função de representação de uma realidade exterior a ela, sendo a velocidade o grande ponto de interesse. Em 1915, Malevich organiza o

movimento *Suprematista*, instaurando uma nova forma de entendimento da arte, não mais como um objeto em si, mas como a expressão do sentimento essencial. O que é definitivo na obra, não é para ele a representação objetiva, mas sim a possibilidade de representação completa do sentimento e da reflexão sobre a obra. Para ele, a obra transborda “o sentimento plástico da superfície do quadro para o espaço”:

A nova arte do Suprematismo que, dando expressão exterior a sentimentos pictóricos, criou novas formas e relações formais se transformará em uma nova arquitetura na medida em que transpuser da superfície da tela para o espaço estas formas e relações [MALEVICH, 1915, in CHIPP, 1999:350, tradução própria].

O movimento *Suprematista* vem questionar a figuração e propor um estudo sobre a arte das cores puramente pictóricas, cuja definição seria uma busca do significado puro da cor, atingindo-a como fim em si mesmo. Sem que haja uma redução a uma só cor, procura conseguir o dinamismo da plasticidade pictórica para chegar à “*hegemonia das formas puramente pictóricas além do conteúdo e das coisas, até o suprematismo não-objetivo, até o novo realismo pictórico, até a criação absoluta*” [MALEVICH, 1916:147, tradução própria]. Segundo Malevich, o artista, ao trabalhar a não-figuração, a busca pela forma pura e a ocupação do espaço, pretendia transformar a arte em um relevo pictórico, uma escultura artificial de cores, sendo cada relevo uma pintura transformada em superfície-plano:

Esse princípio de economia foi a base de sua construção: traduzir exclusivamente através da superfície-plano a força do estatismo ou do repouso dinâmico aparente. Se até agora todas as formas expressaram essas relações táteis somente através do conjunto de toda as interdependências possíveis das formas que constituem um organismo,

no suprematismo, pelo contrário, a ação no interior de uma só superfície-plano ou em um só volume é obtida por meio da economia geométrica [MALEVICH, 1916:156, tradução própria].

Malevich via o quadro como uma janela aberta através da qual poderíamos descobrir a vida. Segundo o texto *Introdução ao álbum litográfico Suprematismo-34 desenhos*:

O espaço que reproduz o quadro suprematista é branco, e não azul. A razão é óbvia: o azul não transmite a ideia real de infinito. Os raios visuais chocam com a abóbada e não podem penetrar o infinito. O branco suprematista infinito permite que o raio visual siga em frente sem encontrar limites. Vemos corpos em movimento [MALEVICH, 1920:156, tradução própria].

Para Malevich, o essencial era revelar a forma em ação a partir da justaposição do preto e do branco. Em 1915, apresenta pela primeira vez seu *Quadrado negro sobre fundo branco* na exposição “0.10: última exposição futurista” [figura 6] em Petrogrado, junto a outros suprematistas e a Vladimir Tatlin (1885-1953), que na mesma exposição apresenta *Corner Counter-Relief* [Contra-relevo de canto] [figura 7] e *Corner Counter-Relief With Chair* [Contra-relevo com perna de cadeira], ambas de 1915, quem também estava discutindo arte não-figurativa e as relações entre cheio e vazio. Para Malevich não existia uma figura por si só, mas sempre em relação ao fundo, como em *Quadrado branco sobre fundo branco*, 1918 no qual figura e fundo se fundem. Da mesma forma, não existe para ele o quadrado negro em si, mas sim o *Quadrado negro sobre fundo branco*. No sentido da busca pela cor, nesse quadro, Malevich utiliza um pigmento preto produzido por ele mesmo obtido a partir da mistura de muitas cores, trazendo à tona a multiplicidade da cor no preto.

FIGURA 6: Na exposição “0.10: última exposição futurista” em Petrogrado 1915 -1916 o *Quadrado negro sobre fundo branco* de Kazimir Malevich junto a outros pintores suprematistas e o *Contra-relevo de canto* e *Contra-relevo com perna de cadeira* de Tatlin

fonte: <https://iconographiahafluc.wordpress.com>

FIGURA 7: *Corner Counter-Relief* [Contra-relevo de canto] (1914), Vladmir Tatlin
fonte: The Virtual Russian Museum [<http://rusmuseumvrn.ru/>]

Em *Resenha de um artista* (1944), na qual Moholy-Nagy descreve sua trajetória artística, o artista expõe como os princípios por ele ensinados e desenvolvidos na Bauhaus se empregaram na sua obra de arte. Conta como em 1919 já buscava, através da pintura com relevos e trabalhos com a luz, uma articulação espacial na qual as sombras reais avivavam as cores mais intensas da pintura. Projetou construções com vidro, metal criando jogos de luzes, às quais em seguida fotografava, de forma que a transparência e o reflexo pudessem criar essas condições tridimensionais. Desse modo, começa a trabalhar a luz diretamente no espaço, como se estivesse realizando pinturas imateriais. Assim, pôde trabalhar o movimento e a ocupação do espaço; suas esculturas se expandiam pelos reflexos de luz que se rebatiam nos planos ao redor.

Moholy-Nagy se apropria de efeitos de luz e transparências – lâminas flexíveis são curvadas e perfuradas, de modo que a luz e o pigmento se fundem numa nova unidade – com diferentes recursos luminosos como focos e lâmpadas móveis, podendo modificar a composição continuamente formando uma “pintura Móvel” criando quadros em movimento – e assim um novo espaço – diretamente com a luz, como fez com o *Light-Space Modulator* [modulador espacial de luz] (1922–1930) [figura 8]. Como explica Moholy-Nagy, “a profundidade é a única forma de expressão do espaço” [MOHOLY-NAGY, 1963:90], e descreve:

Estes reflexos e reproduções introduzem no quadro o ambiente circundante (...). A superfície se converte em parte da atmosfera (...), absorve os fenómenos luminosos produzidos externamente em um forte contraste com a concepção clássica do quadro: a ilusão de uma janela aberta [MOHOLY-NAGY, 1967:68, tradução própria].

FIGURA 8: *Light-Space Modulator* [modulador espacial] (1922–1930),
László Moholy-Nagy [foto de Réplica de 1970, Bauhaus-Archiv Berlin]
fonte: <https://www.bauhaus100.de>

Ao interpretar a última obra de Malevitch, Moholy-Nagy explica que a superfície lisa, branca, constituía o plano ideal para os efeitos dinâmicos da luz e sombra que, surgidos do ambiente circundante, recaiam sobre ela. “*Dessa forma, o quadro de Malevich desempenha o papel de uma tela cinematográfica em miniatura*” [MOHOLY-NAGY, 1967:69].

Com o desejo de experimentar diferentes texturas e questões estruturais dos materiais empregados (novos materiais não convencionais na história da arte até então), os artistas da época pesquisam no sentido de expandir suas obras no ambiente. Apropriam-se das tecnologias disponíveis, como projeções e fotografias, desintegrando o objeto e investigando sua composição estrutural em busca de sua representação essencial, como faz Moholy-Nagy ao utilizar o fotograma.

Segundo Moholy-Nagy, a experimentação do espaço é a síntese das diferentes experiências sensoriais: os deslocamentos tanto vertical como horizontal, o senso de equilíbrio, o tato e outros sentidos: Para a experimentação do espaço deve haver o entendimento e uso das relações entre os espaços, e o espaço como relação entre a posição dos corpos. O homem percebe o espaço através da visão (checando as relações visíveis por meio da posição dos corpos), do movimento (a alteração de posição) e através da audição (como fenômeno acústico, o labirinto grava a relação entre as posições consecutivas), e de todos os outros sentidos e percepções conjugados. Assim é a apreensão da ideia de duração na obra que passa a ser fundamental na história da arte, pois aqui se fala na experiência como forma de percepção espacial e presencial da obra no tempo [MOHOLY-NAGY, 1937].

O movimento de expansão real do quadro para o espaço, iniciado por Picasso, foi desenvolvido por Tatlin, que constrói elementos abstratos para fora do quadro, como pendurados dele. Tatlin tira o foco do quadro para trabalhar elementos como o ar, a

luminosidade e a gravidade apresentados já nos *Contra-relevos*, obra que produziu entre 1914 e 1917, e que descreveu como “ataque contra o espaço”. Nos contra-relevos, o artista aliou pintura, escultura e arquitetura desenvolvendo obras tridimensionais: construções feitas em madeira, metal, vidro, tinta, asfalto e cabos de aço.

Tatlin questiona a bidimensionalidade do quadro criando um quadro tridimensional, que ganha o espaço e se projeta para fora do plano através de construções volumétricas que saem dele. Usando cantos de paredes, onde dois planos se interceptam a noventa graus, pôde trabalhar a tensão de cabos e materiais que se apresentam em sua ação mostrando a tensão e a força dos materiais empregados, e produzindo assim, um espaço projetado em perspectiva:

A arte está morta – vida longa à arte, a arte da máquina com sua construção e lógica, seu ritmo, seus componentes, seu material, seu espírito metafísico – a arte do ‘contra-relevo’ [UMANSKY, 1920, in WETZEL, 2012, tradução própria].

Tatlin estava rompendo não apenas com o plano ganhando a tridimensionalidade, mas também com a ideia de representação. Assim, a obra de Tatlin pode ser vista como um desenvolvimento dos relevos de Picasso, já que neles, a intenção de ganhar o espaço ainda vinha atrelada à representação, sendo ainda um objeto reconhecível. Assim como Picasso, Tatlin era um artista construtor, mas estava mais interessado na investigação dos materiais e sua tectônica, usava o material real como matéria prima, de onde tirava sua máxima potencialidade trabalhando o movimento e a tensão numa inter-relação dessas duas forças. Para ele, até o tempo e a luz se tornaram materiais. Um desenvolvimento do espaço em perspectiva advindo do Cubismo, “puxando” o ambiente de dentro do quadro para fora.

Essas questões serão retomadas na América Latina na década de 1950 e inauguradas no Brasil com o Movimento de Arte Concreta (formado a partir dos paulistas do Grupo Frente junto aos cariocas do Grupo Ruptura). O Movimento permanece junto por curto período, se dividindo a partir do questionamento dos artistas cariocas pelo desejo de abertura da rigidez da herança construtiva e em busca de uma ampliação e maior liberdade em suas pesquisas, processo que leva ao surgimento do grupo Neoconcreto. Este novo rumo abre caminhos para pesquisas como as de Lygia Clark (1920-1988) e arte relacional e de Hélio Oiticica (1937-1980) e as relações com o espaço, ambos temas que serão desenvolvidos mais adiante.

Ferreira Gullar (1930-2016), mentor do Neoconcretismo, defende a ocupação do espaço real pela arte como objeto espacial, confundindo obra de arte e objeto. Gullar vê o *quadrado preto sobre fundo branco* de Malevich como a representação da ausência do objeto, contra o fundo metafórico que representa o espaço do mundo. Na *Teoria do não-objeto*, afirma:

A expressão do *não-objeto* não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo *transparente* ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar rastro. Uma pura aparência (GULLAR, 1960 in AMARAL, 1977:85).

Gullar também descreve no *Manifesto Neoconcreto*, publicado no Jornal do Brasil em 1959, que “*Não importa que equações matemáticas estejam na raiz de uma escultura ou de um quadro de Vantongerloo, desde que só à experiência direta da percepção a*

obra entrega a 'significação' de seus ritmos e de suas cores" [GULLAR, 1960 in AMARAL, 1977:81]. Criticando a ideia concreta e construtivista da relação racional na arte, sugere uma reinterpretação desses movimentos dando mais importância à obra que à teoria: “*de nada nos servirá ver Mondrian, o destruidor da superfície, do plano e da linha, se não atentamos para o novo espaço que essa destruição construiu*”. Reivindicava a expressão, em oposição às ideias científicas e positivistas defendidas pelo Construtivismo, incorporando assim as novas dimensões “verbais” ligando a arte a uma significação existencial, emotiva, afetiva.

Nesse sentido, o *Movimento Neoconcreto* está mais interessado nas possibilidades espaciais e sensoriais que as obras causam. Para eles, a arte não é nem máquina nem objeto, mas sim um *quasi-corpus*, assemelhando-se mais a um organismo vivo, o que, ainda assim, não a definiria totalmente, como esclarece o texto do *Manifesto Neoconcreto*:

É porque a obra de arte não se limita a ocupar um lugar no espaço objetivo – mas o transcende ao fundar nele uma significação nova que as noções de tempo, espaço, forma, estrutura, cor, etc., não são suficientes para compreender a obra de arte, para dar conta de sua ‘realidade’ [GULLAR, 1959, in AMARAL, 1977:82].

Segundo Gullar, ao romper com o quadro e a liberação da cor para o espaço, no sentido de contrapor e ir além da rigidez da abstração geométrica dos movimentos europeus como o Neoplasticismo, Construtivismo e o Suprematismo, a arte neoconcreta tem a intenção de fundar um novo espaço expressivo, transcendendo o espaço mecânico, e entender que as noções de tempo, espaço, forma e cor estão integradas assumindo assim, através de seu vocabulário geométrico, a expressão de realidades humanas complexas.

Para o crítico Mário Pedrosa, a artista Lygia Clark (1920-1988), quem fez parte dos concretistas e logo dos neoconcretistas, utilizou-se de resultados de suas pesquisas experimentais para a produção de suas obras espaciais e, assim, criou uma nova relação com o espaço: “Não se trata mais de um espaço contemplativo, mas um espaço circundante”. [PEDROSA, *Significação de Lygia Clark*, 1960 in AMARAL, 1977:250].

Em seus primeiros trabalhos concretistas, Clark já aponta para a explosão do quadro quando constrói seus próprios *Contra-relevos* (1959) [**figura 9**] – superfícies moduladas nas quais o espaço é decomposto para ser reconstruído a partir de figuras geométricas que ultrapassam o espaço delimitado do quadro – expandindo-se para o espaço tridimensional. Para Mário Pedrosa, o percurso da artista pode ser traçado

(...) desde quando arrebitou a moldura do quadro, passou a integrá-la no retângulo e, depois com as superfícies moduladas, arrebitou com a noção mesma do quadro, e passou a construir planos justapostos até chegar às constelações suspensas à parede, aos contra-relevos e aos atuais casulos, em que um plano básico de superfície permite que sobre ele se ergam desdobramentos planimétricos e variações espaciais, os quais, por sua vez, como que evoluem num bojo espacial ideal delimitado pela mesma superfície básica. Ela costuma dizer que seus ‘*bichos*’ *caíram*, como se dá com os casulos de verdade, da parede ao chão [PEDROSA, 1960 in AMARAL, 1977:249].

FIGURA 9: *Contra-relevos* (1959), Lygia Clark
fonte: MAC-USP [<http://www.mac.usp.br/>]

Os *Bichos* (1960-1964) [figura 10-11] são seus primeiros *não-objetos*, construções móveis de chapas de aço conectadas por dobradiças, que podem ter sua forma alterada pela articulação das folhas. Ao propor esse dispositivo móvel e interativo, a artista

entende a obra como uma estrutura orgânica, onde o *não-objeto* é utilizado apenas como mediador para a participação, propondo assim a fruição da obra como um processo de experiência em que o espaço não é uma entidade pré-existente, mas é construído a partir da experiência pela articulação entre os corpos e sua ação:

Foi dado o nome de '*bichos*' aos meus últimos trabalhos pelo caráter essencialmente orgânico que eles possuem (...). É um organismo vivo, uma obra essencialmente atuante. Entre você e ele se estabelece uma interação total, existencial. Na relação que se estabelece entre você e o '*bicho*' não há passividade, nem sua nem dele [CLARK, 1960 in AMARAL, 1977:248].

FIGURA 10: *Bicho* (1960-63), Lygia Clark
fonte: MAC-USP

FIGURA 11: Exposição com *Bichos* e *contra-relevos* de Lygia Clark

fonte: [<http://blog.beyou.com.br/>]

As possibilidades de movimento e posições dos *Bichos* são ilimitadas, não definidas nem pela artista, nem por aquele que interage, mas pelo próprio bicho. Essas possibilidades são dadas pela relação do movimento que se faz com o do próprio bicho, que é “*dado pela própria dinâmica interior da sua própria expressividade*”. Assim, o *Bicho* possui um movimento seu – uma vida própria.

Entre 1919 e 1933, funcionou na Alemanha a Bauhaus, escola fundadora da arquitetura moderna, do desenho industrial e do desenho de interiores. Fundada pelo arquiteto alemão Walter Gropius (1883-1969) e logo dirigida pelo também arquiteto alemão Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969), foi uma escola experimental com ênfase teórica, que fundia a tradição do artesanato com a tecnologia moderna e de massa da industrialização. O artista alemão Josef Albers (1888-1976) se envolveu com o projeto

da escola como estudante em 1920 e se tornou um de seus professores em 1925, junto ao húngaro László Moholy-Nagy, quem já lecionava na mesma desde 1923.

Em 1933, a escola foi fechada pelo nazismo acusada de ser reduto comunista e, como consequência da II Guerra Mundial, muitos de seus professores se exilaram nos EUA, levando para o novo continente suas práticas e preceitos inovadores, refundando, inaugurando a herança construtivista na América.

No mesmo ano no qual migra para os EUA, Albers é convidado para formar parte da recém fundada Black Mountain College, na Carolina do Norte, escola experimental com uma visão multidisciplinar que reuniu, entre seus professores grandes artistas visuais, compositores, poetas e designers, como Merce Cunningham, John Cage, Willem de Kooning, Robert Motherwell, e os próprios Walter Gropius e Josef Albers.

No verão de 1951, o que veio a ser um dos mais notáveis alunos da Escola, Robert Rauschenberg (1925-2008), realiza a exposição *White Paintings* [pinturas brancas] **[figura 12-13]**, na qual propõe a ocupação de uma galeria inteira com quadros completamente brancos, numa releitura do quadro branco de Malevich, levado-o à máxima potência no espaço. Segundo Branden Joseph (2003), Rauschenberg queria discutir as restrições e a liberdade da ausência de representação, incorporando elementos do mundo externo e enfatizando a sua materialidade. O vazio apresentado por Rauschenberg ao introduzir pinturas brancas sobre paredes brancas propunha um ambiente sendo modificado pela incidência da luz e a reflexão nas pinturas assim, transparecendo as mudanças temporais do entorno, transcendendo a bidimensionalidade do quadro e movendo-se para fora em direção ao espaço.

FIGURA 12: Robert Rauschenberg em frente a *White Paintings* [pinturas brancas] foto de 1953
fonte: [<http://www.barbican.org.uk/>]

FIGURA 13: Vista da instalação de Robert Rauschenberg *White Painting* [três painéis] (1951) no estúdio do artista em Lafayette Street, Nova Iorque.

fonte: SFMOMA [<https://www.sfmoma.org/>]

Depois de ver *White Paintings*, o músico John Cage (1912-1992) compõe a obra *4'33"* (1952) [figura 14-15], “*minha obra silenciosa*” [CAGE, 1961], uma performance na qual um músico posiciona-se em frente a um instrumento sem emitir uma única nota pelo tempo corrido da composição, enquanto a plateia pode ouvir o som ao redor. Uma música sem partitura, durante a qual o som gravado é aquele produzido em torno ao músico (este apenas vira as páginas da partitura por toda a duração da peça) e assim, o som que se percebe é o som de cadeiras rangendo, o público se mexendo e o som ambiente. Sobre essa obra, Cage disse em uma palestra na Vassar College, em 1948:

(Eu pretendo) compor uma peça de silêncio ininterrupto, e vendê-la ao Muzak Co. Ela terá 3 ou 4,5 minutos de duração – que é o tempo padrão da música ‘enlatada’ – e seu título será ‘*Oração Silenciosa*’ (*Silent Prayer*). Sua abertura será uma ideia única que eu tentarei fazer tão sedutora como a cor e forma e fragrância de uma flor. O final se aproximará imperceptível [CAGE, 1948, Palestra proferida no Vassar College, tradução própria].

FIGURA 14: partitura de 4'33" (1952), John Cage: “para qualquer instrumento ou combinação de instrumentos”

fonte: <http://hyperallergic.com/>

FIGURA 15: 4'33" (1952), John Cage

Segundo Joseph, foi em 1951, após experienciar uma câmara anecóica que Cage conseguiu distinguir o silêncio do som e inter-relacioná-los como polos positivo e negativo de uma corrente de alternância:

Ao encontrar-se dentro da sala, especialmente amortecida para que nenhum som pudesse penetrar nas paredes ou reverberar em seu interior, Cage ouviu, não o silêncio absoluto que ele estava esperando, mas sim dois sons distintos emanando de seu próprio corpo: o primeiro, o baixo tom resultante de seu sangue circulando, e o segundo, um alto tom vindo de seu sistema nervoso. Como resultado, Cage passou a entender a impossibilidade estrita do silêncio, famosamente redefinindo-o, não como a absoluta ausência de som, mas sim como a

presença de ruídos não intencionais [JOSEPH, 2003:105, tradução própria].

Diferente da câmara acústica, 4'33'' [figura 16] permite que os sons de fora sejam incorporados à peça explicitando a transparência acústica da obra aos sons externos a ela; assim, a obra é produzida naquele momento único e nunca uma gravação é igual à outra. Cage foi um estudioso da filosofia Zen – que inspirou boa parte da sua produção – cujos conceitos de autoconhecimento e do olhar para dentro – *o Ser e o nada entrelaçados* – o auxiliaram a entender o silêncio e o som não como opostos, e sim inter-relacionados intrinsecamente. Para D.T. Suzuki, o Zen é uma busca por si mesmo, por exemplo no tiro ao arco, prática zen, em que o arqueiro e o alvo deixam de ser entidades opostas, mas uma única e mesma realidade. Esse estado de não-consciência só é possível alcançar se o arqueiro estiver desprendido de si próprio e, dessa maneira pode chegar ao resultado desejado, como diz Suzuki na introdução ao livro *A arte cavalheiresca do arqueiro zen*:

Esse resultado, que pertence a uma ordem tão diferente da meramente esportista, se chama *satóri*, cujo significado se aproxima à “intuição”, mas que nada tem que ver com o que vulgarmente assim se denomina. Prefiro, por isso, chamá-lo de *intuição prájñica*. Podemos traduzir *prajñâ* como *sabedoria transcendental* (...), portanto se trata de uma intuição especial, que capta simultaneamente a totalidade e a individualidade de todas as coisas. Essa intuição reconhece, sem nenhuma espécie de meditação, que o zero é o infinito e que o infinito é o zero. E isso não constitui uma experiência diretamente apreensível, resultante de uma experiência direta. Psicologicamente falando *satóri* consiste numa transcendência dos limites do ego. Do ponto de vista

lógico, é a percepção da síntese da afirmação e da negação” [SUZUKI, 1953 in HERRIGEL, 1978:10]

FIGURA 16: John Cage em câmara anecóica em 1990

fonte: <http://mentalfloss.com/>

Na busca pelo Zen, deve-se reconquistar a ingenuidade infantil, que pode ser conseguida se esquecermos de nós mesmos e pararmos de pensar. Uma vez que o homem alcance esse estado de evolução espiritual ele se torna um *artista Zen da vida*. Ele não precisa dos instrumentos do arqueiro ou do pintor, seu corpo é o seu instrumento, e ele pode então *desenhar o quadro de sua vida, que é sua própria história* [SUZUKI, 1978].

A obra aqui tem uma forma catalisadora e está pronta para ser aceita por todos e interpretada pelos diferentes temperamentos dos espectadores. Isso ressalta a diferença na recepção, permitindo que cada um seja ciente do papel empregado pela sua experiência individual e posição subjetiva. Disso tratava o projeto Neo-avant-garde defendido por Cage e Rauschenberg – em oposição à ideia de reação em massa – os quais defendiam uma visão estética alinhada à suas identidades políticas.

O silêncio foi usado como estratégia artística, uma forma de resistência, opondo valores da cultura hegemônica ao abrir o processo de percepção e de interpretação para outros pontos de vista. Para Joseph, em *White Paintings*, cada espectador vê uma coisa diferente, subvertendo qualquer senso de estabilidade ou autonomia da obra; não uma imagem do nada, mas a crítica da representação. Tanto Cage como Rauschenberg estão produzindo situações artísticas que questionam o individualismo e o consumo, a indústria do espetáculo e o interesse econômico.

O silêncio foi uma busca também de Yves Klein (1928-1962), artista francês cuja questão principal foi a busca pelo *imaterial*. Em 1949, Klein compõe a *Symphonie Monoton-silence* [sinfonia monótona], “uma única massa musical impregnada de espaço, uma melodia fundida em uma nota contínua, sempre a mesma do princípio ao fim”. A proposta de Klein era compor a sinfonia retirando mecanicamente seu início e seu final, e dessa forma, o som emergia do espaço e saía para o silêncio de forma abrupta, “criando uma sensação de vertigem, uma aspiração de sensibilidade, fora do tempo (...) minha sinfonia não existia, era silêncio, uma presença audível” [Klein, 1959:141]

Klein também se aproxima de Rauschenberg em *White Paintings*, na obra *Le Vide* [o vazio] (1958) **[figura 17]** usa como suporte uma galeria vazia a qual pinta de branco a maneira de um quadro. Seu desejo era que seus *lecteurs* [leitores], como definia o

público, ficassem impregnados da cor pura de seus quadros monocromáticos numa “genuína realidade imaterial”. As pinturas monocromáticas, que chamou de *Monochromes*, quadros que pintou a partir de 1957 e que se definiam por uma superfície única coberta por pigmento de uma tonalidade uniforme se tornaram referência ao ponto de ele mesmo definir o céu de Nice, sua cidade natal, como seu primeiro e melhor *Monochrome* [Monocromo] [figura 18].

FIGURA 17a: *Le Vide* [o vazio] na Galerie Iris Clert, Paris, (1958)

fonte: [<http://www.yveskleinarchives.org/>]

FIGURA 17b: *Le Vide* [o vazio], Yves Klein no Museum Haus Lange, Krefeld, janeiro de 1961.
fonte: [<http://www.yveskleinarchives.org/>]

FIGURA 18: *Blue Monochrome* [Monocromo Azul] (1960), Yves Klein
fonte: Ottmann, 2010

A partir da experiência como ajudante em um fabricante de molduras, aprendeu a trabalhar com pigmentos, o que o qualificou a produzir seu próprio pigmento: o *International Klein Blue* [Azul Internacional Klein] (1956). Em *A aventura monocroma: A epopeia monocroma*, o autor explica:

A cor em si se encontra embebida no espaço, habitando-o...

(...)

Um quadro é meramente uma testemunha, a superfície sensorial que registra o que acontece [KLEIN, 1959 in OTTMANN, 2010:137].

Klein também se interessou por artes marciais e aos 19 anos começa a praticar judô. Já como treinador aprofunda seu conhecimento na cultura oriental e, assim como Cage, se aproxima da ideologia do budismo Zen:

O Judô me ajudou a entender que o espaço pictórico é, antes de mais nada, produto de uns exercícios espirituais. O judô é, definitivamente, o descobrimento do corpo humano no espaço espiritual [KLEIN, 1959 in OTTMANN, 2010:59].

Dos seis grandes princípios do Kata (sequência de movimentos do judô), é no último, “*princípio do vazio ou da inércia*”, seu preferido, que podemos ver um paralelo com sua busca artística por ser o único que prescinde do contato físico: um judoca corre atrás do outro e se joga contra ele, o qual se desloca repentinamente, criando um vazio; fazendo com que o primeiro perca o equilíbrio e seu corpo continue se deslocando até cair. Nesse Kata, o que se projeta no movimento é a mente, e não o corpo, “como se a lei da gravidade tivesse ficado momentaneamente suspensa”, diria Klein.

A partir dessa experiência, Klein realiza sua famosa fotografia *Saut dans le vide* [Salto no Vazio] (1960) **[figura 19]**, fazendo uma clara alusão aos preceitos aprendidos no quinto Kata de Judô. A foto retrata o próprio Klein pulando do alto de um telhado a alguns metros do chão [a foto foi modificada para retirar o grupo de segurança que o esperava no chão com uma lona] [OTTMANN, 2010]

FIGURA 19: *Saut dans le vide* [Salto no Vazio] (1960), Yves Klein
fonte: OTTMANN, 2010

Segundo Klaus Ottmann, a dissolução da pintura no vazio que Klein operou não era uma forma mais de abstração não representativa, na linha de Malevich, mas sim a procura da reconquista da sensibilidade pura. Na caricatura *Malévich ou l'espace vu de l'orin* [Malevich ou o espaço visto em perspectiva] (1959) **[figura 20]** realizada por Klein vê-se retratado o artista russo pintando seu quadrado branco tendo como modelo um de seus *Monochromes*:

(...) quando Malevich irrompeu o espaço como turista, em 1915 ou 1916, eu já estava ali para dar as boas vindas, e foi ele quem me visitou, posto que eu era o proprietário, o habitante, ou melhor, o coproprietário e coabitante então e sempre. A posição de Malevich em relação a mim torna possível se deslocar segundo a velocidade estática do espírito incomensurável da fenomenologia do tempo, e me permite dizer sincera e tranquilamente que Malevich pintou a natureza morta baseada em um de meus quadros monocromáticos. Na realidade, Malevich tinha o infinito à sua frente, enquanto eu resido nele. Não se pinta o infinito, nem tampouco o produz [KLEIN, 1959, in OTTMANN, 2010:149].

FIGURA 20: Caricatura *Malévich ou l'espace vu de loin* [Malevich ou o espaço visto em perspectiva] (1959), Yves Klein [fonte: OTTMANN, 2010]

Klein afirma que seu *Monochrome* contempla o indefinível – e, assim, não teria nenhuma relação com o *Quadrado branco sobre fundo branco* de Malevich – pois a cor é, em si mesma, o que ele deseja alcançar como a presença de uma matéria impalpável. A busca pelo entendimento do vazio o aproximou da doutrina cristã Rosacruz (à qual foi filiado de 1948 a 1953), que pregava que o espaço vazio não existe. Em paralelo, o Tao Te Ching descreve que “não há absolutamente nada, e, no entanto, parece haver algo”. Segundo Izutsu, no texto *A eliminação da cor na arte e a filosofia do longínquo oriente* “um pedaço de papel ou seda branco, vazio, que não tenha sido tocado por um pincel, é qualificado como a maior obra mestra de arte pictórica” [IZUTSU in OTTMANN, 2010:105]

Em 1958, Klein apresentou, na exposição *Le vide* [O vazio], dentro do espaço vazio da galeria de Iris Clert, em Paris, o que chamou de “indefinível” ou “azul desmaterializado”. Como Rauschenberg, utilizando o branco, propôs uma exposição na qual deixou a galeria vazia, mas, diferente do artista americano, pintou suas paredes de branco com a mesma técnica e cuidado com que pintava seus quadros – abolindo o suporte tradicional do quadro e propondo como obra o ambiente total. Segundo Klein, foi como pintar a forma do azul imaterial que não se vê no espaço colorido, mas que nos impregna:

Para refinar o ambiente desta galeria – sua sensibilidade pictórica ao estado material primeiro – e criar um clima artístico individual, autónomo e estável, devo, por um lado, esbranquiçar a sala a fim de suprimir a impregnação das numerosas exposições precedentes. Pintando as paredes de branco desejo não só purificar o espaço, mas também, mais do que tudo, transformá-lo temporariamente, por meio desta ação e gesto, em meu espaço profissional, em meu atelier.

(...)

Pintar-se-á tudo de branco para receber o clima pictórico do azul desmaterializado (...) [KLEIN, 1958, in OTTMANN, 2010:107-109].

No Brasil, Oiticica também discute as questões referentes à ocupação do espaço em sua pesquisa iniciada junto a Lygia Clark durante o Concretismo e o Neoconcretismo. Para ele, o processo de transição da cor do quadro para o espaço começou em 1959, quando conecta também a experiência vivencial à percepção do tempo, como descreve em *A transcrição da cor do quadro para o espaço e o sentido de construtividade*:

Toda minha transição do quadro para o espaço começou em 1959. Havia eu chegado ao uso de poucas cores, ao branco principalmente, com duas cores diferenciadas, ou até os trabalhos em que usava uma só cor, pintada em uma ou duas direções. Isto, a meu ver, não significava somente uma depuração extrema, mas uma tomada de consciência do espaço como elemento totalmente ativo, insinuando-se, aí, o conceito de tempo. Tudo o que era antes *fundo*, ou também *suporte* para o ato e a estrutura da pintura, transforma-se em elemento vivo; (...). Paralelamente segue-se a própria ruptura da forma retangular do quadro. (...) O problema estrutural da cor apresenta-se por superposições; seria a verticalidade da cor no espaço, e sua estruturação de superposição. A cor expressa aqui o ato único, a duração que pulsa nas extremidades do quadro, que por sua vez fecha-se em si mesmo e se recusa a pertencer ao muro ou a se transformar em relevo [OITICICA, 1962, in FERREIRA, COTRIM, 2013:82-83].

Em 1957, Hélio Oiticica começou a trabalhar as relações de forma e cor em seus famosos *Metaesquemas* [figura 21], pinturas com jogos de formas geométricas e cor,

trabalhando o espaço na bidimensionalidade do quadro. A seguir, expandiu as relações de forma e cor para o espaço, “explodindo” os planos coloridos dos *Metaesquemas* na profundidade em planos tridimensionais pendurados, aos quais chamou de *Relevos espaciais* (a partir de 1959) [figura 22], modificando, assim, a relação do corpo do espectador, quem inicialmente apenas observa frontalmente o quadro e, posteriormente, passa a ter que se deslocar em volta do objeto pendurado.

FIGURA 21: *Metaesquemas* (1958), Hélio Oiticica

fonte: TATE [<http://www.tate.org.uk/>]

FIGURA 22: *Relevos espaciais* (1959), Hélio Oiticica

fonte: Enciclopédia Itaú Cultural [<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>]

Já nos Estados Unidos, artistas começam a trabalhar obras instalativas conformadas de objetos organizados no espaço, elementos autônomos – geralmente modulares e seriais – agrupados em relações espaciais, como nas obras *Sem título* (1969) [figura 23] de Donald Judd (1928-1994) e *144 Magnesium Square* [144 quadrados de magnésio] (1969) [figura 24] de Carl Andre (1935). Segundo David Batchelor, o que passa a importar para os minimalistas é a relação entre os objetos, e não mais o significado do objeto em si, autônomo e isolado. [BATCHELOR, 1998:7].

FIGURA 23: *Sem título* (1969), Donald Judd
fonte: GUGGENHEIM MUSEUM [<https://www.guggenheim.org>]

FIGURA 24: 144 Magnesium Square [144 quadrados de magnésio] (1969), Carl Andre
fonte: TATE [<http://www.tate.org.uk/>]

Segundo Rosalind Krauss, é a partir da obra de Richard Serra (1939) *Hand Catching Lead* [Mão agarrando chumbo] (1969) [figura 25] – vídeo no qual é retratada a sequência do movimento mecânico, incessante e contínuo, da mão do artista tentando agarrar tiras metálicas que caem – que os objetos perdem significado em si, e torna-se importante a relação que se estabelece entre eles. Segundo a autora, “*a mesmice das unidades e a regularidade dos intervalos entres elas pareciam expulsar do ato de dispor ou organizar as formas de qualquer possibilidade de ‘significado’*” [KRAUSS, 2010:293].

FIGURA 25: *Hand Catching Lead* [Mão agarrando chumbo] (1969), Richard Serra

Outros artistas passam a fazer intervenções em espaços específicos, incorporando a sala ou ambiente existente e estabelecendo relações entre o espaço e os elementos da obra (*Site Specific*). Dan Flavin (1933-1996) foi um dos primeiros em inter-relacionar espaço, luz natural e luz elétrica, num exercício de mudança na percepção que essa combinação apresenta. Assim como Tatlin, se apropriou de espaços como cantos de salas à maneira construtivista, onde, inicialmente, reforçava com luzes fluorescentes linhas construtivas existentes na arquitetura como na obra *Sem título* (1996) [figura 26] em que desenha o canto de uma escada com luzes fluorescentes azuis e verdes numa altura aproximada de 20m. Apropria-se de materiais industriais e leva adiante o estudo da luz como elemento que pode modificar a percepção espacial, apresentando a luz artificial como possibilidade de alterar a percepção real do ambiente “pintando” diretamente as paredes com luz.

FIGURA 26: *Sem título* (1996), Dan Flavin
fonte: Dan Flavin, Dia Center for the Arts

Na obra *Sem título* (1965) [figura 27], Robert Morris (1931) dispõe três grandes “L” em diferentes posições na sala de exposição, apropriando-se de um signo para transformá-lo em elemento espacial. Devido às dimensões dos elementos, sua percepção sensorial transforma a relação do corpo com o ambiente. Não mais importam as características de cada elemento em si, e sim as relações construídas no espaço e a percepção física em reação às formas. Operando agora noções de espaço em vez de leituras de elementos isolados. Já em sua obra *Sem título* (1965) [figura 28], obra na qual ele dispõe grandes cubos espelhados ao longo do espaço expositivo, ele propõe o espaço em si como elemento principal da obra, ao realizar uma operação quase mágica de desaparecimento dos elementos físicos, substituindo-os pelo puro reflexo do espaço em torno.

FIGURA 27: *Sem título* (1965), Robert Morris
fonte: <https://artmap.com>

FIGURA 28: *Sem título* (1965), Robert Morris

fonte: TATE [<http://www.tate.org.uk/>]

No mesmo período, no Brasil, Hélio Oiticica dava continuidade à sua pesquisa sobre a cor, levando as experiências de seus *Metaesquemas* e *Relevos Espaciais* para um novo patamar, ultrapassando os limites do objeto para se apropriar do espaço, como fez nas conhecidas construções chamadas por ele de *Penetráveis* (1969), espaços labirínticos nos quais o público vivencia uma experiência imersiva, percorrendo um trajeto por uma estrutura arquitetônica que propõe um mergulho dentro da cor, cujo primeiro exemplo é a obra *O grande núcleo* (1960-1966) [figura 29].

A estrutura gira, então, no espaço, passando, ela também, a ser temporal: estrutura tempo. Aqui, a estrutura e a cor são inseparáveis, assim como o espaço e o tempo, dando-se, na obra, a fusão desses quatro elementos, que considero dimensões de um só fenômeno [OITICICA, 1960, in AMARAL, 2014:268].

FIGURA 29: *O grande núcleo* (1960-1966), Hélio Oiticica

fonte: TATE [<http://www.tate.org.uk/>]

Oiticica faz a seguir projetos como *Tropicália*, *Apocalipópótese* (1968) e *Éden* (1969) [figura 30], instalações arquitetônicas nas quais acrescenta plantas, água, areia e outros elementos – como painéis de diferentes transparências e texturas – à questão da cor, por

onde se caminhava por diferentes ambientes que poderiam proporcionar “*experiências artísticas vivenciais centradas no corpo*” [OITICICA, 1969].

FIGURA 30: *Éden* (1969), Hélio Oiticica

fonte: Enciclopédia Itaú Cultural [<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>]

Em *Invenção da cor*, *Penetrável Magic Square #5*, *De Luxe* (1977) [figura 31], projeto que foi realizado postumamente, expande a espacialidade da instalação arquitetônica para a paisagem, incorporando esta última como mais um dado da obra, fazendo com que os elementos externos como a vegetação circundante e, inclusive, o próprio céu se tornem outras camadas de informação. Leva, assim, a questão da experiência da cor ao seu ápice (cujo início se dá nas relações bidimensionais de forma e cor dos *Metaesquemas*, expandidas na profundidade do campo em seus *Relevos espaciais* e desenvolvidas no espaço nos *Penetráveis*, última instância no espaço interior antes de mergulhá-las na paisagem), como definido na descrição da obra encontrada na página do Instituto Inhotim (Minas Gerais), onde se encontra uma das versões da obra:

Proposta de edificação ao ar livre, que o artista não chegou a executar em vida e cujas instruções de realização foram minuciosamente anotadas por ele em textos, plantas, desenhos técnicos, diagramas, maquetes e amostras. Baseados no quadrado, estes espaços se oferecem ao espectador como grandes áreas de permanência e de convívio,

colocando-o em contato vivencial com a forma, a cor e os materiais. (...) a pesquisa do artista em torno da ocupação do espaço pela cor atinge escala ambiental e se articula com uma ideia de renovação do espaço arquitetônico, aproximando-o ao jardim, à praça, ao labirinto, ao parque de diversão e ao barracão [www.inhotim.org.br].

FIGURA 31: *Invenção da cor, Penetrável Magic Square #5, De Luxe* (1977), Hélio Oiticica
fonte: INSTITUTO INHOTIM [http://www.inhotim.org.br/]

Da mesma forma, expandindo a noção de espaço como obra para a grande escala, alguns artistas estadunidenses, com propostas ligadas ao minimalismo, ocuparam inicialmente áreas externas, indo, a seguir, para regiões afastadas das grandes cidades, propondo trabalhos na paisagem, muitos dos quais podem ser agrupados sob o título de *Land Art*. Na obra *Double Negative* [Duplo negativo] (1969) [figura 32], Michael

Heizer realiza uma intervenção no deserto de Nevada, USA, na qual cria um acidente geográfico artificial: uma fenda que atravessa um desfiladeiro profundo separado em duas partes. Dessa forma, o artista abre mão de qualquer elemento externo e, ao intervir diretamente na matéria que forma o espaço, propõe o lugar como obra em si, como afirma no texto *Discussões com Heizer, Oppenheim, Smithson*: “O trabalho não é posto em um lugar, ele é esse lugar” [HEIZER, 1970 in FERREIRA E COTRIM, 2013:275]. Rosalind Krauss descreve:

Dadas as suas dimensões enormes e a sua localização, a única forma de se experimentar o trabalho é estando dentro dele – habitá-lo à maneira como imaginamos habitar o espaço de nossos corpos. Porém, a imagem que temos de nossa própria relação com nosso corpo é a de estarmos *centrados* no interior deste; o conhecimento que temos de nós mesmos situa-nos, por assim dizer, em nosso núcleo absoluto; somos totalmente transparentes à nossa própria consciência, de uma forma que nos permite dizer: ‘sei o que *eu* penso e sinto, mas *ele* não’ [KRAUSS, 2010:334].

FIGURA 32: *Double Negative* [Duplo negativo] (1969), Michael Heizer

Porém, como o centro de desfiladeiro é vazio, o seu núcleo é inacessível e o espectador tem que se posicionar de um lado da fenda para ver o outro, tendo sempre uma visão parcial e fragmentada da obra, não apenas por sua falta de centro, mas porque ela passa a envolver o público, desdobrar-se em volta dele.

2.2 TEMPO E DURAÇÃO

Assim como desenvolvemos a questão da ocupação do espaço pela obra de arte com a intenção de aprofundar esse assunto nos três trabalhos escolhidos neste estudo, também vamos discorrer a seguir sobre a questão do tempo e o conceito de duração na vivência da obra de arte para, assim, entender como aparecem essas questões nos três trabalhos escolhidos.

Henri Bergson conceitua a duração como algo que pode ser vivido pelo pensamento, já que passamos por diferentes estados inter-relacionados em um tempo contínuo, em um fundo comum, que é a própria vida. O ser humano, através de sua consciência, consegue perceber a passagem do tempo ao enfileirar os diferentes fatos ocorridos num fundo permanente e contínuo como em um “colar de pérolas”: a própria consciência. Há o tempo das coisas materiais como os objetos, que pode ser medido de forma geométrica e científica, como um acontecimento depois do outro. As coisas mudam de lugar – ou de forma – e podem voltar ao estado anterior; nossa consciência não. Ela passa de um estado a outro, mas sempre em mutação, tendo como complemento a vivência anterior ou a memória; portanto, estamos em constante mutação.

O que importa para Bergson é essa sensibilidade para a duração, a relação entre o tempo e o espaço vivenciada pelo homem por meio de seu corpo. Mas quando pensamos o nosso corpo, precisamos entender que além de ser vivente e consciente, ele é também matéria, portanto, poderia ser regido pela ordem geométrica do tempo linear das coisas. Assim explica Bergson a multiplicidade da compreensão do tempo.

Para ele, o tempo, que é algo estático: não pode ser medido a não ser que definido espacialmente em uma linha, como revela em *La pensée et le Mouvant*:

Se procuro *analisar* a duração, isto é, resolvê-la em conceitos já prontos, sou obrigado, pela própria natureza do conceito e da análise, a ter sobre *duração em geral* duas visões opostas, com as quais, em seguida, procurarei recompô-la. Esta combinação não poderá apresentar nem uma diversidade de grau e nem uma variedade de formas: ela é ou não é. Direi, por exemplo, que há, de um lado, multiplicidade de estados de consciência sucessivos, e por outro lado, uma unidade que os liga. A duração será a *síntese* dessa unidade e dessa multiplicidade, operação misteriosa, da qual não se vê, repito, como comportaria nuances ou graus [BERGSON, 1934 in DELEUZE, 1966:34].

A problematização do tempo pode ser entendida de diferentes formas nas obras e artistas tratados anteriormente: Moholy-Nagy aponta a problematização do tempo já nos futuristas, é em sua arte que aparecem o movimento e a simultaneidade impressos nos objetos. “*O trabalho de renovação consiste em uma nova valorização da cor, sua energia óptica, ilusão visual e ‘imagem persistente’, que são os meios de uma nova tradução dinâmica do espaço-tempo*” [MOHOLY-NAGY, 1967: 67].

Naum Gabo e Antoine Pevsner dizem no *Manifesto realista* que “*O espaço e o tempo são as únicas formas sobre as quais a vida é construída e, portanto, também a arte deve ser construída*” [GABO, 1920 in CHIPP, 1999:330] proclamando assim a profundidade como única forma plástica do espaço, com os ritmos cinéticos como formas essenciais de nossa percepção do tempo real. O espectador se desloca no espaço e, com a variável tempo, tem diversas percepções das diferentes de formas, que se transformam à medida que ele se move. Assim, tanto o espaço quanto o tempo são agentes na construção da obra.

Para Tatlin, o tempo e a luz eram matérias-primas, que deveriam ser usadas como os próprios materiais das obras; já para Malevich, a passagem do tempo poderia ser medida pelo registro das partículas de pó que aderem no quadro branco e também pela mudança na luz que incide no quadro ao longo do tempo. Da mesma forma, Klein buscou, através do estudo e desenvolvimento de processos de pigmentação, a sensibilidade pictórica através da passagem do tempo em movimento permitindo a alteração da obra pela influência da atmosfera à volta. Sobre a exposição le vide, no texto *A aventura do monocromo: a epopeia monocromo*, Klein escreveu:

apresentei em uma sala do primeiro andar da galeria de Iris Clert uma série de superfícies de sensibilidade pictórica, invisível, claro, à simples vista, e apesar de tudo muito presente.

(...)

Neste grau de sensibilidade (que não deve ser confundido com sentimentalismo), é possível constatar que, ao se retirar o quadro, uma <verdade>, do lugar onde foi pendurado o tempo suficiente para refinar a atmosfera circundante, logo se percebe sua ausência, já que devido ao efeito psicológico do respaldo material que representava, sua presença foi muito forte, permitindo que se apoiasse sem perigo no vazio imenso da sensibilidade pictórica [KLEIN, 1959, in OTTMANN, 2010:139-140, tradução própria].

Em Rauschenberg, a pintura sempre está em constante mutação, absorvendo o ambiente em torno dela ao longo de sua duração, incorporando assim o tempo como variável. Por outro lado, nos trabalhos de Cage o que é percebido é o processo, e não o objeto, já que induzem à percepção da duração e da temporalidade. Assim descreve ele a obra de Rauschenberg, “as pinturas brancas eram aeroportos para as luzes, sombras e partículas”

[CAGE, 1961] e, assim, incorporariam a duração, pois estavam abertas ao processo de mudança temporal do ambiente. A discussão deixa de ser interna, das questões pictóricas, e passa a incorporar as mudanças temporais e de elementos externos à própria pintura. Em *White Paintings* a passagem do tempo pode ser percebida de duas formas: o incessante acúmulo de sujeira e o imediato jogo de luzes e sombras, fazendo com que a obra nunca seja vista da mesma forma duas vezes. (Joseph, 2003). O branco de *White Paintings* não representa o nada, mas sim demonstra que o nada não existe, assim como o silêncio de Cage. Rauschenberg também produz as séries *Dirt Paintings* e *Growing Paintings* (1953), pinturas feitas com sujeira e grama, nas quais trabalha a temporalidade e a duração por meio da criação e deterioração espontâneos do ambiente e da natureza.

No Brasil, Ferreira Gullar, no *Manifesto Neoconcreto*, problematiza a questão de duração através da descrição do tempo na poesia:

A página na poesia neoconcreta é a espacialização do tempo verbal: é pausa, silêncio, tempo. Não se trata, evidentemente, de voltar ao conceito de tempo da poesia discursiva, porque enquanto nesta a linguagem flui em sucessão, na poesia neoconcreta a linguagem *se abre* em duração (GULLAR, 1959, in AMARAL, 1977:84).

A partir das experiências do neoconcretismo, é possível entender a passagem do tempo nos *Penetráveis* de Hélio Oiticica, espaços arquitetônicos que convidam à vivência da obra pela percepção física do espaço ao realizar o percurso ao longo do tempo e pelas relações entre o corpo e a cor que se dão nesse percurso. São obras que demandam o tempo e trabalham a duração, não apenas porque precisam ser percorridas, mas porque partem do princípio de que sua compreensão se dá pela percepção, ou seja: experimentando o espaço, permanecendo nele.

O artista também discute a ideia de duração em seus *Parangolés*, nos quais propõe a experiência da forma e da cor a partir do uso de “roupas” e os efeitos produzidos pelos seus movimentos; a percepção da cor em movimento ao longo do tempo no espaço.

3. PARTE 2 _ TRÊS CASOS DE INTERVENÇÕES ESPACIAIS SUTIS

Escolhemos três obras de arte contemporâneas para análise nesta segunda parte: a instalação *Alter Bahnhof Video Walk (2012)* [Video-caminhada Alter Bahnhof (2012)] de Janet Cardiff & George Bures Miller, realizada na estação central de trens de Kassel, Alemanha; a instalação *I Need Some Meaning I Can Memorise (The Invisible Pull)* [Eu preciso de algum significado que eu possa memorizar (A piscina invisível)] (2012) de Ryan Gander realizada no museu Friedericianum, Kassel, Alemanha – ambas apresentadas durante a 13ª Documenta de Kassel (2012) –; e a instalação *Sem título* de Fernanda Gomes, apresentada na 30ª Bienal de São Paulo (2012).

A partir das revisões teóricas e históricas desenvolvidas na primeira parte da dissertação, estudaremos as formas em que estas três obras intervêm sutilmente e ressignificam espaços existentes. Todas estão inseridas num mesmo contexto de exposição coletiva e temporária, mas o que difere nelas é o tipo de espaço em que foram instaladas: a obra de Ryan Gander no Museu Friedericianum, um espaço museológico existente; a obra de Fernanda Gomes, num espaço expográfico temporário e construído especialmente para a ocasião da Bienal de São Paulo; e a obra de Janet Cardiff & George Bures Miller, num espaço existente e público, em uso, da estação de trens de Kassel. O estudo dos três casos nos permite trabalhar suas diversas formas de apropriação dos espaços e sua relação com o tempo.

3.1 JANET CARDIFF & GEORGE BURES MILLER,

Alter Bahnhof Video Walk 2012

Documenta (13), 2012, Kassel, Alemanha

Janet Cardiff nasceu em Bruxelas, Ontario, Canadá, 1957. Vive e trabalha em Berlim, Alemanha e Grindrod, British Columbia, Canada.

George Bures Miller nasceu em Vegreville, Alberta, Canadá, 1960. Vive e trabalha em Berlim, Alemanha e Grindrod, British Columbia, Canada.

A primeira obra selecionada é a instalação *Alter Bahnhof Video Walk 2012* [Vídeo-caminhada *Alter Bahnhof* (2012)] **[figura 33-34]** de Janet Cardiff & George Bures Miller apresentada na estação central de trens de Kassel **[figura 35]** durante a 13ª Documenta de Kassel (2012). A obra propõe um percurso dentro da estação central de trens em funcionamento: dentro da antiga estação, um guichê perto da entrada distribui *IPods* com fones de ouvido nos quais os artistas inseriram gravações de áudio e vídeo filmadas e criadas dentro da estação.

FIGURA 33 e 34: Alter Bahnhof Video Walk 2012 [Video-caminhada Alter Bahnhof (2012)] de Janet Cardiff & George Bures Miller [fonte: Janet Cardiff & George Bures Miller]

FIGURA 35: Estação de trens de Kassel

Durante 28 minutos, o visitante é guiado por meio do áudio-vídeo no qual a voz de Cardiff o leva a percorrer a estação. Ele precisa se mover entre transeuntes e passageiros, e, enquanto escuta, vê no *Ipod* um vídeo mostrando o mesmo trajeto. Seguindo essas instruções, o recorte que se vê no vídeo é sempre a mesma vista que se vê quando se olha à frente, o espaço real. À medida que o tempo passa, os eventos gravados vão se confundindo com os eventos presentes.

A obra não modifica fisicamente a estação, não há nenhum tipo de interferência no espaço físico, por isso foi aqui selecionada para desenvolver este estudo, devido a se enquadrar como uma intervenção sutil. A única modificação no ambiente que se pode ver é a presença do público participante: pessoas com o fone de ouvido e *Ipods* andando pela estação e parando por momentos ao longo do percurso. A potência da obra se dá justamente aí: há um processo de ressignificação daquele lugar para quem se submete à experiência proposta, é por meio desse procedimento que o participante se conecta com outra forma de vê-lo, gerando uma mudança na sua apreensão sensível.

É uma proposta de intervenção sutil, pois ela só existe enquanto está em processo, e só pode ser apreendida completamente pelo público que participa da obra. Como muito, pode ser percebido por aquele que passa e vê o público no momento em que está participando, percebendo que há algo se passando, mas sem abarcar por completo o sentido da obra, sem uma participação ativa.

No texto gravado por Cardiff, são trazidas à tona referências de diferentes passados: o da Estação, o da Alemanha e o do papel da cidade de Kassel durante o nazismo. Kassel foi, durante a Segunda Guerra, ao mesmo tempo que devastada e destruída, uma das saídas de trens que levavam pessoas aos campos de concentração. Em uma das passagens do vídeo, a artista menciona os campos de concentração e o significado da estação para a história da Alemanha.

A Documenta de Kassel foi crucial para a reconstrução da Alemanha e do imaginário coletivo pós-traumático da segunda guerra e do holocausto. Em 1955, em pleno pós-guerra, com a cidade recém reconstruída num 90%, foi criada a mostra coletiva Documenta (por Arnold Bode, professor de arte e design, original da própria cidade de Kassel), com o desejo de reposicionar a Alemanha no circuito internacional da arte. A reapropriação da cidade transformou-a num lugar chave de preservação da memória e apresentação de novas tendências artísticas. A Documenta sempre apresentou importantes artistas e obras significativas para a história da arte contemporânea, incluindo grandes trabalhos de intervenção. Nos dias de hoje, a Documenta de Kassel ainda é a principal mostra coletiva internacional de vanguarda conceitual, e tem como uma das premissas ocupar vários pontos da cidade com diferentes intervenções.

A estação segue operando normalmente, permitindo que os artistas proponham uma experiência propositalmente confusa. Quando Cardiff relata no áudio a saída dos trens para os campos de concentração, o participante deve estar posicionado nesse ponto em

frente ao hangar, podendo experienciar de fato a partida ou chegada de um trem real. Esse dispositivo proposto gera um estranhamento e, ao mesmo tempo, uma confusão, pois projeta o participante para dentro da história, provocando a sensação de testemunhar aquele acontecimento. Há, na voz de Cardiff, um tom de tristeza ao mesmo tempo.

O visitante caminha pela estação, para, olha e, a partir de um certo tempo, não sabe mais diferenciar o que está acontecendo no vídeo e o que está acontecendo na realidade. Cardiff&Miller trabalham a questão do tempo de forma que passado e presente se misturam em uma viagem no tempo ou, como disse Cardiff, “um pé para fora da realidade consensual – pelo interesse de vê-la melhor” [Cardiff, 2012]. Por meio de um jogo entre o real e o filmado, os artistas discutem o sentido de permanência, pois o tempo fica suspenso. Aqui também podemos ver como ao vincular pelo vídeo o percurso no espaço real a um tempo dado – 28 minutos – os artistas conseguem nos confundir já que nesse tempo em que passamos caminhando, ouvindo e vendo duas realidades distintas, atemporais e sobrepostas, já não se sabe quanto tempo passou. Há uma correlação entre o espaço e o tempo percorrido, e aqui, como diria Bergson, eles não podem ser dissociados. O efeito da duração é totalmente vivenciado nessa proposta.

Podemos verificar nesta obra que o conceito de ocupação do espaço e do ambiente pode ser visto como uma releitura de processos já vividos nos anos 1960, tanto do ponto de vista da apropriação do espaço, do tempo e da duração. Como em *Le Vide*, a galeria vazia de Yves Klein, não se pode ver a obra sem que o público esteja presente, a obra é o público em ação. O espaço é utilizado apenas como meio para se locomover, para ver, e como referência – através desses dispositivos, os artistas atingem o seu objetivo – fazer o público pensar e sentir o lugar em que estão como protagonista e foco daquela obra. O espaço existente está vazio, e é assim a obra de arte em si, através do processo

de esvaziamento, ou de não adição, que se pode confrontar com o que é aquele edifício, e com o significado dele e daquela cidade sem adicionar a ele um outro significado, a não ser a sua própria história.

DESCRIÇÃO DA OBRA PELOS ARTISTAS:

Alter Bahnhof Video Walk [Vídeo-caminhada Alter Bahnhof] foi projetada para a antiga estação ferroviária em Kassel, Alemanha como parte do dOCUMENTA (13). Os participantes recebem um ipod e fones de ouvido em uma cabine. Então, são dirigidos por Cardiff e Miller através da estação. Abre-se então um mundo alternativo em que realidade e ficção se misturam de forma perturbadora e misteriosa, um mundo que chamam de "cinema físico". Os participantes veem as coisas se desenrolarem na pequena tela, mas sentem a presença dos eventos profundamente por estarem situados no local exato onde o filme foi rodado. Na medida em que seguem as imagens em movimento (e tentam enquadrá-las como se fossem o operador da câmera) ocorre uma confusão estranha de realidades. Nessa confusão, passado e presente se combinam e Cardiff e Miller nos guiam através de uma meditação sobre a memória e revelam os momentos pungentes de estar vivo e presente [website oficial – Cardiff & Miller sobre a obra, tradução própria].

TRECHO DO TEXTO DA OBRA *Alter Bahnhof Video Walk* 2012:

Ok, ligue a câmera e clique no botão de vídeo. [imagens da câmera parada, na altura do olho, – cena da estação de trens – dia, pessoas passando].

Eu estou sentada aqui agora com você, na estação de trem em Kassel. Olhando as pessoas passarem. É muito íntimo de várias formas [0:36] olhar as pessoas. Você pode ver como elas andam, e aí dizer se estão felizes ou tristes, ou se estão perdidos em seus pensamentos. [imagem de árvore caída na selva, Barulho andando na selva.]

[0:51] *Este vídeo será uma experiência, ou como aqueles prisioneiros encarcerados na Caverna de Platão. Observamos as sombras cintilantes na tela. [Música - volta a cena da estação músicos sentados preparando seus instrumentos]. Tente alinhar seus movimentos com os meus. Mova sua tela para a esquerda como eu faço [1:07].* [Descrição a partir do vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sOkQE7m31Pw>, tradução própria]

3.2 RYAN GANDER

I Need Some Meaning I Can Memorise (The Invisible Pull), 2012

Documenta (13), 2012, Kassel, Alemanha

Ryan Gander nasceu em Chester, Inglaterra. Vive e trabalha entre Londres e Suffolk, Inglaterra.

A instalação *I Need Some Meaning I Can Memorise (The Invisible Pull)* [Eu preciso de algum significado que eu possa memorizar (A piscina invisível)] (2012) [figura 36-40] de Ryan Gander foi realizada no museu Friedericianum, Kassel, Alemanha, apresentadas durante a 13ª Documenta de Kassel (2012).

Nesta obra, Ryan Gander ocupa as duas salas de entrada do museu Friedericianum, em Kassel, de forma que, quando se entra no edifício principal da Documenta, aparentemente ele está vazio. A primeira impressão que se tem é que não há nada no salão. Conforme vai passando o tempo, o espectador perceberá que uma leve brisa, incessante e contínua, percorre todo o salão.

FIGURA 36 e 37: *I Need Some Meaning I Can Memorise (The Invisible Pull)* [Eu preciso de algum significado que eu possa memorizar (A piscina invisível)] (2012), Ryan Gander
fonte: RYAN GANDER

FIGURA 38: *I Need Some Meaning I Can Memorise (The Invisible Pull)* [Eu preciso de algum significado que eu possa memorizar (A piscina invisível)] (2012), Ryan Gander
fonte: documenta Kassel

FIGURA 39: *I Need Some Meaning I Can Memorise (The Invisible Pull)* [Eu preciso de algum significado que eu possa memorizar (A piscina invisível)] (2012), Ryan Gander: estudo do vento
 fonte: documenta Kassel

FIGURA 40: Museu Friedericianum, Kassel, Alemanha
 fonte: documenta Kassel

Essa intervenção, *a priori* imperceptível, possibilita que se olhe para o que acontece naquele momento, a luz incidente do sol pela janela e a luz artificial da sala, o público que vaga pelo salão, o som que se produz pelos passos e conversas de quem está ali.

Essa ação viabiliza a apreensão dos sentidos do tempo. Um vazio que incita a experiência realmente individual, possibilitando uma oportunidade de se referir àquilo tudo, a si mesmo, à história do lugar e à própria memória.

Gander concebeu a obra com o desejo de mostrar como “um grande orçamento pode ser consumido com pequenas ideias”, para ele a brisa, tem a intenção de “empurrar as pessoas para dentro do espaço” [Wright, 2012]. O artista conta que o processo levou cinco anos de engenharia e altos custos para ser desenvolvido, e assim o vazio “questiona expectativas”, pois “coloca valores em questão: uso, função e custo”.

É possível também relacionar a intenção de ressignificação expressa nesta obra com o espaço específico que ela ocupa, já que se trata da sala de entrada do museu Friedericianum.

Aberto em 1779, o Friedericianum é a principal sede da Documenta, o museu mais importante da cidade e primeiro museu público da Europa. Durante a segunda guerra foi reduzido a ruínas e depois reconstruído. Aqui há um paralelo com a própria história da Alemanha, já que o local da obra tem um papel importante tanto na história do país, como na história da arte contemporânea.

A discussão de temporalidade e duração aparece em aqui pois o ambiente está, como em *White Paintings*, quase que somente modificado pela ação da luz, sombras e partículas que a cada momento incidem na obra e a modificam e pela influência de agentes externos a obra, como o público que a visita.

DESCRIÇÃO DA OBRA PELO ARTISTA:

I need some meaning I can memorise (The invisible pull), 2012

Uma série de máquinas de vento, posicionadas fora da vista do espectador, sob supervisão e especialistas de efeitos em portas abertas do espaço da galeria, a fim de criar um forte esboço / vento que literalmente se sente como se o espectador estivesse sendo puxado através do espaço da galeria. É importante que os ventiladores sejam invisíveis, mesmo que o som que eles fazem seja audível. Também é importante que a obra esteja situada em uma galeria de arte, com ou sem obras dentro dela. Quanto mais vasto o espaço e quanto mais os espectadores percorrem o espaço, maior será o efeito da obra, os pontos de entrada e saída devem estar em extremos opostos do espaço.

3.3 FERNANDA GOMES

Sem título, 2012

30ª Bienal de São Paulo, 2012, São Paulo, Brasil

Fernanda Gomes é brasileira, nascida em 1960 no Rio de Janeiro, vive e trabalha no Rio de Janeiro. Estudou na Escola Superior de Desenho Industrial – Universidade Federal do Rio de Janeiro [ESDI da UFRJ] entre 1977 e 1978. De 1984 a 1990, atuou como designer de projetos gráficos. Apresentou sua primeira exposição individual na Galeria Macunaíma, no Rio de Janeiro, em 1988.

Na instalação *Sem título* [figura 40-45] de Fernanda Gomes, que integrou a 30ª Bienal de São Paulo, A iminência das Poéticas, com curadoria Luis Perez-Orámas, de 2012 em São Paulo, a artista ocupa três espaços – um “*dentro*”, um “*entre o dentro e o fora*”, e um “*fora*” – contíguos. Diferenciando-os pela relação que a artista estabelece entre os painéis expográficos que os limitam e sua relação com as janelas do edifício existentes, o espaço é transformado pois tem mudada a relação entre os diferentes setores que ela define da expografia geral.

Eu estou aproveitando esta situação real para poder também criar para mim uma arquitetura provisória, então eu estou pensando em primeiro lugar na arquitetura, no espaço. O espaço para mim é sempre uma questão determinante muito importante que é onde você está e essa ideia de onde você está não só nesse sentido do tempo ou do espaço mental mas do espaço real. [GOMES, 2012, Preparandoa#30bienal]

FIGURA 40 e 41: *Sem título* (2012), Fernanda Gomes
 fonte: Fernanda Gomes

FIGURA 42: *Sem título* (2012), Fernanda Gomes
fonte: Fernanda Gomes

FIGURA 43: fotos da maquete da obra *Sem título* (2012), Fernanda Gomes
fotos: Anna Ferrari

FIGURA 44 e 45: fotos do ateliê de Fernanda Gomes (2016)
fotos: Anna Ferrari

Nesta instalação, a artista intervém com pequenas fissuras e pedaços de paredes achados no edifício durante a montagem. Peças de madeira e sobras da montagem geral da Bienal apenas pregadas ou encaixadas e deixadas na cor natural ou por vezes pintadas

de branco como a cor das paredes. São objetos e formas que se misturam e se perdem no ambiente, reinventados em um novo contexto. A artista, ao apropriar-se de materiais existentes que fazem parte do nosso cotidiano, cria uma nova relação – sem hierarquia – entre as peças através de pequenas intervenções e inversões entre os objetos, organizando-os fora de seu contexto. Ao se misturar de uma outra forma à arquitetura existente, transformam o espaço e propiciam uma desordem controlada, proporcionando ao espectador uma reconsideração do significado de cada objeto – sua memória e identidade, re-contextualizando o objeto retirado de seu habitat natural, permitindo que ele seja autônomo e com novo significado – completamente diferente do que possuía quando ainda estava atrelado à sua funcionalidade inicial [Fundação Bienal de São Paulo, 2012]. Segundo Venâncio Filho, o trabalho de Fernanda é assim de características “*negativas*” ao ser abstrato e de mínimas dimensões, fragmentado e de pouco valor, seus procedimentos construtivos são simples e claros, e ao mesmo tempo mostram o “*impulso de nossa tradição construtiva*”. [GOMES, 2015]. É assim Fernanda cria um novo espaço vazio.

Outra característica importante da obra de Fernanda é a luz. Fernanda Gomes em entrevista sobre seu trabalho na Bienal, diz que suas pinturas brancas começaram em 1984. Para ela, acrescentar luz nas coisas era uma forma de colocar uma capa de luz em tudo (2011). O branco é a cor que vai receber todos os sinais, do tempo da ação, que vai refletir a luz – e acrescentar ao ambiente. Propõe que as pessoas se perguntem o que é aquilo de novo – e é isso que traz a percepção real da ideia de presença. Muito mais que uma reflexão, é uma percepção corporal e emocional mais inteira. É através do tempo que o material vai adquirindo alterações – mudando sua cor, sua textura e sua luz. Alterando-se a relação perceptiva que se tem de um mesmo objeto que antes fazia parte de um outro contexto.

Para a artista, o branco representa o cheio e o vazio – ao mesmo tempo. “*Reflete as outras cores e rebate a luz*” e tem a maior variedade de nuances [Gomes 2014]. Aqui podemos resgatar a proposta de uso do branco e da luz, durante o pós-guerra, quando Robert Rauschenberg, na exposição *White Paintings* (1952), propõe a ocupação de uma galeria inteira com quadros brancos.

Segundo Gomes, a proposta do trabalho da um uso ao espaço semelhante ao seu processo criativo, já que sua forma de pensar o espaço é estando muito tempo nele e percorrendo-o incansavelmente, construindo a obra direto no espaço até que as coisas encontrem seu lugar. A mesma proposta se dá ao espectador. Ao espectador se dá o livre arbítrio de apreender a obra a seu modo, sendo ele como um “inquilino provisório”, que se move no espaço a mercê de suas sensações e percepções, e se deixa levar pela sua experiência [GOMES, 2015].

Apropriando-se desse processo criativo *in loco*, Fernanda pode se aproximar do espaço ocupado e utilizá-lo como parte da obra, integrando suas características ao seu trabalho. Fernanda se apropria de imperfeições nos planos que ocupa, piso, parede, e incorpora esses elementos compondo-os com as suas peças. E com esse mecanismo revê a história do próprio edifício ao dar luz ao histórico de cicatrizes existentes no piso. Faz do lugar parte da própria obra, ao misturar o inesperado do espaço aos objetos e formas inseridos ali, relacionando-se singularmente com o espaço – definindo pelo seu próprio tempo. Para Fernanda, o trabalho é a exposição – “*a exposição é uma situação que nunca mais vai se repetir... um conjunto determinado num espaço determinado – que se perde... e há a memória, que é a experiência destilada*” – existindo apenas naquele contexto.

Fernanda Gomes em entrevista a Galeria Artur Fidalgo em 2002, diz que tudo começa no espaço, de preferência no espaço vazio. Chegar em algum lugar e começar a perceber

o que é, onde se está, qual o cheiro, qual o som, quantos passos
[<https://youtu.be/dtHaMd9JwS0>, Vídeo Marcos Bonisson]

Os objetos pertencentes à instalação da artista são existentes e realocados, Fernanda usa objetos da vida cotidiana, e os agrupa, os dispõe num mesmo espaço e opera sobre eles sutilmente – propondo assim uma nova relação entre eles pois estão todos no mesmo plano – convivendo. O espaço vazio a ser percorrido e experimentado também se ressignifica, ao incorporar-se ao trabalho as imperfeições do espaço existente, como buracos ou fissuras no chão incorporados ao trabalho, e usados como eixos de organização de seus objetos. Em entrevista para a Kadist Paris, em que Fernanda diz que sua obra não é uma instalação pois não pode ser refeita, mas pensa que pode se decompor em várias partes que são obras nelas mesmas. Para ela, aquela situação não pode ser montada de novo. Ela diz também que para se ter uma melhor apreensão da obra, os visitantes deveriam estar sozinhos, assim tudo pode ser mais intenso se está só *“Você e a obra. Sem ninguém, e o silêncio, o silêncio interior. O silêncio também composto por mim, também meu silêncio”* [GOMES, 2010].

3.3.1 ENTREVISTA À ARTISTA FERNANDA GOMES

Ateliê da artista, Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 2016.

AF: Eu tinha escolhido sua obra, porque estava com essa ideia de que eu queria estudar obras, onde a ideia de como você consegue mudar um lugar sem necessariamente mudar o lugar. Você pode fazer intervenções mínimas, sutis, que podem ser desde um objeto recolocado, 're figurado', como você fez na Bienal especificamente. Os projetos que eu escolhi: da Janet Cardiff e George Bures Miller, na Documenta de Kassel, uma instalação artística que você chega e recebe um Ipod, que é uma fala, um vídeo com uma fala, a Janet te pedindo para você caminhar pela estação de trens existente lá a estação de Kassel que está em funcionamento. E ela começa a te contar a história da estação, porque que ela escolheu aquele lugar e a importância da estação na história da Alemanha, que os trens que saiam dali para os campos de concentração. Você chega na estação e não tem nada. Ela não intervém na estação. Ela intervém na ação que o espectador tem: Você chega na estação, você ganha um aparelhinho, e ela te propõe uma vivência que é: durante a próxima meia hora vou te contar uma história e você vai seguindo. Ela te propõe um percurso que vai acontecendo no filme, e na real. Então você anda e vê aquilo de perto. De repente lá tinha um cachorro, aí você nem sabe mais se o cachorro está dentro ou fora. O que achei interessante não é a história que ela conta, mas a ideia de que você não fez nada no lugar, e eu sai de lá com a sensação de que vivi uma viagem durante 30 minutos, um outro espaço que não é só o espaço do transeunte do cotidiano. Mas é uma forma também de trazer um objeto do cotidiano, que é uma estação existente que tem uma vivência para uma nova proposta de entendimento daquele espaço. É radical, porque não tem objeto, não tem nada físico, mas tem uma ação.

A outra obra é Ryan Gander, inglês, na documenta de Kassel também, na entrada do Friedericianum, você entra na sala e não tem nada. Naquela primeira, na antessala. Não tem nada, você pensa: Vazio. Dai você começa a ver que tem um ventinho. Um vento que sai de debaixo das portas. E mexe o que está lá: o pó, a roupa das pessoas. Então também ali, ele ressignifica aquele lugar através de uma intervenção muito sutil muito imperceptível. Ele está discutindo a questão da importância do museu, desse museu, que é o primeiro museu europeu, a história da Alemanha, enfim, tem toda uma proposta nesses dois casos de requalificação do espaço a partir das intervenções. E a minha discussão é desde Rauschenberg, e os White Paintings e Cage com 4'33'', como você faz para incorporar na obra, que tem uma proposta sutil, questões que são do ambiente e da participação do público.

FG: Você está fazendo um recorte.

AF: É um recorte, desde Malevich, os suprematistas e o movimento que sai do quadro e vai para o espaço, foi o primeiro branco, oficial. Quando o branco sobre fundo branco.

FG: Faz 100 anos, agora já passou. Acabou de fazer.

AF: E depois tem o Cage, que para mim é o mais interessante como radicalismo. Quando ele faz 4'33'', que não é nada – é o público.

FG: Interessante, isso que eu estava lendo no Mondrian, nessa questão da arquitetura, nessa relação inteira, de uma experiência totalmente integrada entre arquitetura e arte.

AF: O recorte é esse. No teu caso ele é aparentemente menos efêmero, mas você trás para a discussão a apropriação de objetos, do espaço, e como o tempo incide no espaço.

FG: Tudo isso são investigações, como a gente vai investigando é um território ao mesmo tempo pantanoso e incerto e ao mesmo tempo vai mudando, você vai fazendo conexões, quase sempre, a palavra tanto a escrita quanto a oral, não dão conta da experiência. Acho que isso é a primeira ressalva. Pelo menos no meu caso.

AF: Essa é a primeira contradição, tentar escrever sobre isso.

FG: E é por isso que é interessante, eu escrevo também, gosto de escrever para mim, especialmente, justamente para poder ir formulando questões, não as mesmas, pois acho que elas são impossíveis de serem formuladas de outra forma a não ser concretamente tanto visualmente quanto fisicamente no espaço, mas questões outras que são impossíveis, que são paralelas, que são intercomunicantes com essa mesma intenção dessa mesma experiência.

Quando você fala desses dois trabalhos para mim é interessante porque me dá uma ideia do que você está imaginando como pesquisa. Uma coisa é uma questão da narrativa, que eu acho uma questão bem complexa do que seria arte contemporânea. Eu não tenho nenhuma formação acadêmica em arte, fiz design, isso não quer dizer que eu não goste de teoria.

AF: A questão da narrativa não me interessa especialmente. Estou interessada na análise espacial da intervenção. O meu ponto de conexão entre as três obras que escolhi e a revisão histórica é, por ser arquiteta talvez, o espaço, que é um elemento dado original. E aí vem o artista, e o que ele faz com aquele lugar: como ele se apropria daquilo e transforma o lugar. Por isso tem três opções totalmente diferentes, que são contemporâneas. A única coisa que elas têm em comum é que elas propõem uma vivência daquele espaço.

FG: Acho que qualquer espaço ele tem em si a possibilidade da vivência da forma mais aberta possível, ou seja, vai depender de cada um, primeiro essa ideia que o espaço principal na nossa experiência é o espaço mental. Que é um espaço totalmente imaterial, mas ele se expande nos outros espaços. É a percepção.

No caso, para poder falar da coisa mais objetiva, que para mim é bem interessante falar sobre essa experiência da bienal, especialmente depois de bastante tempo, já tem quase quatro anos que eu fiz esse trabalho. Para mim foi, primeiro, essa situação que era muito estimulante de você ter um espaço que eu vou construir. Quer dizer, tive a grandíssima sorte de ser o Martin que fez a arquitetura. E quando eu vi a primeira vez que ele me mandou o projeto, eu falei “uhau” isso ou vai dar muito certo ou vai dar muito errado! Mas de toda forma eu achei um partido superinteressante, de tratar o que é uma construção temporária de bienal como um assunto real.

Minha primeira preocupação foi ir para São Paulo na época em que estava sendo construído o espaço. Eu já tinha participado de várias outras bienais, e em São Paulo e outras. E você sabe que o espaço que você desenha nunca vai ser o espaço real. Todo mundo sabe disso. Eu agora acabei de desenhar um espaço que vai ser produzido e eu estou comendo a ponta dos dedos: será que eu acertei será que eu errei, onde eu acertei onde eu errei.

Em São Paulo, essa bienal para mim foi uma felicidade gigante. Na bienal que eu participei em 94 foi tão doido que eu tinha pedido uma sala pequena, na época, uma sala de 60m². Quando veio a planta eu percebi que o erro deles simplesmente foi dobrar o espaço que eu tinha proposto e eles me mandaram um espaço de 120m². Não achei bom, eu pedi um espaço de 60. Eles me mandaram 120. Quando recebi aqui eu falei: “o-ou!”. Bem, agora já era, vamos deixar assim.

Eu tenho, de uma certa maneira, um partido muito simples, que é a presença. Tem a questão do espaço e tem a questão da presença. Da presença geral, da minha presença, mas da ideia de presença, a presença do observador, a presença como uma condição básica para a apreensão e percepção do que está ali.

Hoje em dia muito do que se vê sobre arte é através de fotografia, que é sem presença.

A presença sempre foi importante, então você tem várias maneiras de fazer um registro sobre uma obra, você pode fazer uma narrativa, como você me narrou os dois trabalhos que eu nunca vi, apesar de dois lugares que eu conheço, dois trabalhos que eu nunca vi e eu posso ter uma certa noção do que se trata.

Então você tem a narrativa, que é a palavra, que não dá conta, e a imagem que também não dá conta. Hoje em dia, o que você tem em termos de circulação de obras e cada vez mais - é muito brutal o sistema como ele está funcionando - você vê obras de arte em feiras, realmente, é onde a maior parte das pessoas vêem obra de arte. Ou seja, as exposições vão sendo cada dia menos visitadas. Ou pela internet, com fotografia, com textos. A ideia da presença real - esse investimento tanto do artista quanto do observador de estar ali de fato - não é uma coisa que tem sido colocada no patamar mínimo necessário para apreensão do que se tem sido feito.

Ali na bienal foi uma situação feliz em todos os sentidos. Que começou com uma intenção muito precisa. Que bom. Eu quase sempre me sinto refém da arquitetura. Porque eu não consigo chegar num espaço e ignorá-lo. É uma questão maior...

AF: Faz parte da sua obra

FG: Faz parte não! Faz parte de mim! Faz parte da minha percepção animal. Ainda mais do que humana. Eu sou como um animal. Eu tenho uma noção muito forte disso.

Eu entro num ambiente como um animal, antes de pensar ou junto com o pensamento ou como um animal ou como eu imagino que seja, eu observo. Um gato, como vai funcionar um animal, ele vai chegar, ele vai ficar cheirando os cantos vai andar por ali por aqui e vai sentar. Vai escolher um lugar para ele ficar. Eu chego em qualquer lugar: não um espaço assim, eu chego num restaurante para comer, eu já sei, eu já estou procurando onde eu vou me sentar. Onde a luz vai me agradar, vai me incomodar, numa situação que eu vou me sentir mais confortável. Não vejo muita gente funcionar dessa maneira nem na vida cotidiana nem em questões de arte.

Em São Paulo, eu defini um projeto, numa situação detalhada. Eu defini que aquela exposição ia se concentrar na questão da luz porque eu tinha ali condições ideais para isso. Tinha ali aquele prédio do Niemeyer, que é um monumento arquitetônico, com aquela vista exterior. Eu tinha acabado de fazer uma exposição no MAM do Rio em que eu ocupei um espaço integral.

AF: Que também era um espaço aberto e você ocupou o chão, não tinha painéis.

FG: Eu abri completamente, uma exposição que eu construí na minha cabeça ao longo de pelo menos uns 20 anos, eu comecei aquela ideia em 1991, depois em 1993. Essa questão externa.

Em primeiro lugar aquela ideia de que você está no espaço realmente percebendo tudo o que está no espaço, e não hierarquizando o que é para ser olhado e o que não é para ser olhado. Eu olho tudo, tenho esse olhar. Desde criança tenho isso. Meio de criança meio de bicho. Não estou olhando para a frente, estou olhando para tudo que é lado, estou olhando para cima estou olhando para baixo, estou olhando para a frente também, assim é um olhar puro.

Você vê também, a estrutura, como do jeito que eu falo. Outro dia um sujeito falou que é um jeito totalmente barroco, achei curioso. Quer dizer vou falando por ciclos, não vou tentando domar o meu discurso, eu vou deixando ele, depois você se vira.

AF: Eu também tenho esse problema pessoalmente!

FG: Isso não é um problema! Se eu precisar, eu estou pensando, eu estou pensando e estou dividindo meu pensamento com você, e meu pensamento é assim, vai para lá vai para cá, vou juntando, posso tentar, posso entrar, eu acho que o que eu tenho melhor para oferecer é o meu pensamento como ele vem. Isso é como funciona.

Tem gente que não tem essa disponibilidade, esse luxo de tempo, não tem essa visão, a ideia de dispersão quase sempre é desvalorizada também, tudo tem que ser concentrado, porque? É você respeitar a riqueza das coisas.

Então ali começou pela luz, pela ideia de luz e de arquitetura. Ou seja, eu vou poder construir o meu espaço. E eu imaginei construir esse espaço aproveitando, mais do que utilizando, toda a riqueza das possibilidades de luz que eu ia ter. Ou seja: a luz solar, quer dizer a luz natural, mas também a projeção solar. Você coloca a luz solar numa pintura e acaba com a pintura.

AF: É boa essa distinção. A Bienal é o vidro cru, e o sol incidindo. A diferença é interessante, pois a luz solar, na sua obra cria a sombra.

FG: A sombra é uma coisa que acaba. Quer dizer: A minha vivencia normal é a vivencia domestica, aqui eu tenho uma luz bastante interessante. Marquei as 2 horas porque é o horário mais cedo que eu estou desperta, para você poder ver as coisas com uma luz. Sempre marco, quem quer visitar o estúdio para ver com a luz natural, porque com a luz, por mais que eu tente, com varias luzes, nunca a luz artificial tem a riqueza

da luz natural, que é uma luz cambiante, a luz artificial é uma luz fixa. Aqui por exemplo de manha é uma luz belíssima, porque o sol bate naquela parede lá e tem uma luz rebatida que é um “xuxu”.

A luz filtrada é a luz das pinacotecas antigas, porque não existia luz artificial. Então você ter uma claraboia com um tecido filtrado. É uma proposta que não sei porque entrou em desuso, mas é a melhor.

AF: Se você quiser que a luz entre teria que ser assim, fazer a luz entrar e ser além de linda, uma luz saudável, que não danifica a obra.

FG: E essa luz é a luz perfeita, a luz zenital. Eu fiz um trabalho no Bonn Kunstmuseum, eles têm duas salas só que são assim, incrível, tem uns Sheds. Eu passava doze horas por dia dentro desse espaço, por um mês, você não cansa jamais. Quando a luz começa a baixar, fecha com rebatedor e começa uma luz artificial, rebatida. É uma coisa linda. Só duas salas são assim. Porque não fizeram as outras assim? Porque outros museus não são assim, não dá para entender.

A opção que a gente tem nessas construções temporárias é você criar esse espaço. Então eu fui criando aquele espaço ali, numa ideia de ter desde essa luz que é uma luz brutal, o sol mandando em cima, que ao mesmo tempo não só te da uma luz que quase ofusca, a ponto de você não conseguir ver de tanta quantidade de luz, quanto essa sombra, aquele alto contraste quase desconfortável, que eu acho muito bonito, especialmente nessa mudança que é uma mudança muito rápida. Mudança de cor e de projeção.

A ideia foi ir para São Paulo, primeiro definir qual seria a sala, primeiro só para construir o espaço, e eu quis estar lá na hora que estavam construindo o espaço, para

poder não só discutir com o Luis e com o Martin e com toda a equipe se meu plano estava bem estruturado ou se havia falhas que a gente junto podia corrigir, e acompanhar a construção dessa minha área. Então isso foi uma tática mais que ótima, porque não só permitiu que eu tivesse construído o espaço exatamente como eu queria, como permitiu que eu, voltando para casa e passasse um mês até voltar lá para fazer de fato o trabalho, eu tivesse uma imagem do que era de fato o que estava lá, e não ficar imaginando o que seria, eu sabia o que estava lá. Eu tinha visto, quando a gente fez e foi realmente um prazer. Usando não só a arquitetura do Niemeyer (que eu não sou fã) apesar de gostar do prédio da Bienal, acho um prédio muito legal. Apesar de ter milhares de críticas ao Niemeyer. Mas o prédio da Bienal é interessante.

Tive uma identificação muito grande com o projeto expográfico, achei um projeto super bem desenvolvido com princípios muito bem definidos, na ideia de você ter um reaproveitamento daquele material que vai ser descartado, de não tentar parecer que aquilo fossem paredes mesmo mostrar como uma arquitetura provisória, mostrar a estrutura, não tinha nada que não fosse estrutural. Isso para mim era perfeito em termos de partido. Não tentar fazer aquela maquiagem, aparecer toda a estrutura foi uma coisa que me deu muito prazer, em utilizar. Poder usar a parte que era totalmente fora do percurso expositivo, que eu entrei pela sala contígua a minha em toda aquela parte que seria exatamente entre a arquitetura permanente do prédio e a arquitetura expositiva. Onde eu acho que teve uma situação também em varias: porque ali tinha aquele corredorzinho, que era aquilo mesmo, tinha uma outra parte que integrava, e fiz um espaço que eu mesma desenhei que aí as paredes eram duas paredes duplas, normais, para diferenciar também do projeto, poderia ter feito diferente mas eu queria uma parede dupla pois eu queria usar tanto por fora como por dentro, ou seja aquilo também não era uma negativa da questão estrutural, ou seja aquilo era feito daquela maneira pois eu estava usando tanto a parte interna como a parte externa.

E desenvolvendo essa luz, também junto com o Samuel que fez a iluminação. Eu tive uma luz que foi diferente de todo o projeto que foi a luz da bienal, que eu não usei. Eu quis usar aquele tipo de iluminação mais padrão de exposição “wall-washer” luz alógena. Na parte externa. Eu tenho até hoje essa maquetinha, talvez tenha sido a primeira maquetinha.

[apontando para os espaços na maquete]

Ela era assim, exatamente assim... Só que falta nela o pedaço que estou falando aqui, o que seria o edifício. Essa maquete eu fiz antes de ir. Então, tinha toda uma coisa de proporção, né? Porque a maquete primeiro era aqui. Depois eu percebi que não, até porque o espaço, a maquete deveria ser maior, porque aqui tinha outra parede e o meu trabalho na verdade continuava até aqui. Aqui era a sala do outro artista. E tinha uma parede aqui. Então essa parte até o final desta parede... até o final, porque aí aqui entrava, aqui era um corredor. Então toda essa parte era um corredor dessa altura. E o Martim tinha usado essa coisa das alturas diferentes. Então eu usei aqui uma altura dupla, um tecido – a luz passava através, que dava essa proposta da luz zenital, que é uma luz muito boa, realmente. Então aqui tinham umas luzes alógenas no teto que iam direto para cá. E aqui tinham luzes destas alógenas normais, tipo “wall-washer” que iluminavam a parede. Faziam várias sombras. Tenho muita documentação disso.

[apontando para as fotos da exposição]

A outra questão foi o seguinte: eu não levei nada. Essa primeira estrutura, aconteceram várias coisas. Aqui por exemplo era o que eu estava querendo te mostrar. Tudo bem sempre levo um papelzinho.

Isso era aqui, tá? Isso aqui era um defeito, deste tipo de luz. Esse tipo de luz expositiva sempre tem defeitos: as sombras são imensas e você nunca consegue regular de uma forma que você não tenha junção. Então aqui tinha uma junção. Aqui você tem a coisa das paredes. Quando você tem isso aqui, a diferença é luz, apenas luz. Aqui não, aqui você tem o ângulo real da parede.

Então primeiro o que fiz foi construir um espaço pensando num espaço para a luz, e iluminação começa antes de tudo. Primeiro eu faço a luz, o oposto de todo mundo.

Esse reflexo desse plano foi pensado.

Agora isso aqui é esse tipo de luz cafona que você tem que dá esse tipo de sombra, tá? Aqui é simplesmente um rebatedor. Aqui o sol. E lá dentro você tem isso.

Essa peça, que estava nesse ângulo aqui, estava em relação com essa peça – são coisas que ninguém vê. Ninguém passa um mês dentro de um lugar. Ninguém vê o meu trabalho como eu vejo, felizmente ou infelizmente.

Esse pequeno, estava aqui nesta parede, e este estava aqui. Através dessa porta, poderia ver os dois.

Então, tudo tinha uma relação. Basicamente, o que fazia, faz e fez a conexão entre as coisas é a luz. Então aqui eu tenho essa luz comum de exposição que tem milhares de sombras, mas como eu estava fazendo aquilo com a luz já pronta e afinada,

Então não tem quina e não tem sombra. Só que aconteceu uma coisa totalmente inesperada.

O que eu estou tentando fazer agora, é uma experiência que tentei fazer várias vezes, inclusive na Bienal e eu fracassei. Porque o que aconteceu na Bienal. Eu pensei: do

lado de fora eu tenho uma situação que sabia exatamente, quer dizer, sabia não... comecei fazendo algumas peças, uma delas eu fiz durante a montagem, essa peça aqui, eu deixei pronta, ou seja, quando eu fui lá fazer a montagem do espaço, eu fui recolhendo – coisa que eu jamais poderia ter feito depois - coisas, os descartes da grande construção e fiz essa peça. E uma das peças, que acho que foi pouco vista e depois eu desenvolvi mais a luz foi esta daqui. Então eu tinha a luz solar, a luz natural, a luz expositiva comum, a luz expositiva especial dentro desta construção que defini como uma construção minha, totalmente autônoma, e a projeção da luz artificial também, essa técnica de luz sobre tela. Isso é um quadrado de luz projetado. Não dá para ver muito bem, porque tinha muita luz também.

AF: Isso aqui é diferente do que você costuma fazer, né? Porque tem um objeto construído grande?

FG: Era grande porque eu queria ali também criar além destas várias frequências de luz, algo que faço constantemente, que fiz em NY em 2001. Também tinha uma obra que era um andaime, que ia do chão até a claraboia que tinha na galeria, ou seja, uma obra grande, lotada de outras obras até uma que era uma laminazinha deste tamanho espetada na parede. Ou seja, tem uma ideia desta frequência de escala. Muitas frequências de escala.

Aqui eu queria ter uma peça, que fosse uma peça com esta escala de arquitetura, não só correspondente a arquitetura do prédio porque senão seria maior ainda, mas correspondente à arquitetura daquele espaço que eu estava ocupando.

Então esta peça tinha esta escala arquitetônica aqui, até estas peças dentro da sala que eram quase nada.

E esta peça aqui foi a peça que mudou tudo porque dentro, internamente, eu queria fazer uma célula de autonomia máxima, que não tivesse nada a ver com nada.

E aí houve o acaso, que foi: eu vou geralmente trabalhando de uma forma bem solta. O primeiro impulso ou exercício é como que eu vou conseguir me colocar numa posição ou num estado muito semelhante ao estado em que estou trabalhando em casa, que é muito semelhante ao estado de brincadeira, lúdico total. Então vou fazendo as coisas assim. A preparação é uma preparação mental.

Essa sala eu queria fazer exatamente o que estou fazendo agora, que é não só criar um ambiente de autonomia máxima, que é um cubo sem luz, onde você não vê nenhum elemento tendo esta luz que é a luz ideal e fazer uma coisa fora do mundo, só com esses pequenos elementos de reflexão de luz. E pequenas construções de reflexão de luz. Aí tinha esse furinho aqui que eu tinha feito. Estava com esta haste de metal na mão. Entrou alguém, ou algo me dispersou. Estava com aquele negócio na mão e não sabia o que fazer com aquilo e descobri que esta peça era uma super-peça. Porque além de tudo ela era invisível, era praticamente invisível dentro daquele contexto de Bienal.

Ela quase tocava o chão sem tocar o chão por uma coincidência – por um acaso muito feliz. E você não via. Então eu deixei ela lá porque ela ficou incrível.

A questão que fui percebendo que quanto mais eu percebia a peça, mais eu percebia que eu não poderia desmontá-la. E quando passava por ela, ela mexia e fazia um som – e o som era incrível, lindo. E não caía, mexia de uma forma linda, fazia um som lindo. E por causa dela, a sala inteira mudou. Pensei que sempre vou poder fazer esta sala ideal, idealizada, em qualquer lugar, porque é sempre o mesmo processo. Agora, fazer de novo esta peça não vou poder fazer nunca mais.

E o chão ali era totalmente fodido, e comecei a perceber que comecei a trabalhar o chão. Então comecei a fazer estas mínimas interferências para mudar o chão e essas coisinhas, painas e ficava um ambiente de suspensão. Acabou criando uma outra coisa totalmente diferente do que eu imaginava. Aí eu deixei ficar um fiozinho. Eu vejo isso, mas pouca gente vê. (...)

A.F. Assim como você se apropria do que a luz constrói, você se apropria também do ambiente. As paredes eram as suas paredes, mas o piso era original e era o que tinha. E você usa da fissura, do buracão, da cor, do grampo que grudou, são níveis de história...

FG: Quando eu tentei me libertar da arquitetura, criando um espaço que era totalmente liberto da arquitetura, eu não consegui. Porque o chão, que era a única coisa que tinha ali da arquitetura original, você tem um chão que é um chão oposto do que eu estava querendo fazer, quer dizer, é o oposto da naturalidade, é totalmente radicalmente impregnado de ocorrências. Quase todo chão é, mas aquele ali é especialmente. Eu fiquei muito feliz, para mim é fácil abrir mão de toda uma construção mental dizendo “eu posso fazer isso outra vez”.

É a questão de você ver o que você tem em mente, e o que você tem de fato, realmente. Você tem alguma coisa na sua cabeça, ideal, imaginada, construída idealmente, se você não observa o que de fato está ali. Isso acontece em varias situações, o tempo todo na vida. Mesmo fazendo uma coisa totalmente controlada, planejando fazer uma coisa totalmente controlada, eu não fico imune a essa característica ativa, poderosa, que me faz observar o que esta ali. E que me faz também acolher aquilo, ou valorizar aquilo como uma ocorrência única, ‘irrepetível’. Porque tudo que você tem como uma construção ideal, você pode reproduzir. Mas a ocorrência real, ela é irreprodutível.

FG: Não, mas para mim o perfeito não interessa, não tem o problema do imperfeito. Assim, eu não vou trabalhar o chão quer dizer que eu vou usar só as paredes.

Que na verdade é perseguindo essa mesma ideia que eu tinha tido algumas vezes, e que eu nunca consegui fazer o que eu queria fazer, eu acabo sempre fazendo outras coisas. Quer dizer, faço o que eu decido fazer no momento, mas nunca sigo o plano inicial.

AF: Que é?

FG: Que é fazer uma sala primeiro, que seja reproduzível, ou seja, que possa ser refeita. Nada do que eu fiz até hoje pode ser refeito, isso não é um dado importante porque eu preciso que seja refeito necessariamente, mas no sentido de ser um indício de que é um sistema praticamente autônomo, o mais autônomo possível de qualquer condição externa. Porque uma das coisas que me angustia bastante é a ideia de que eu faço obras que a maioria delas, com uma luz inconveniente, é quase destruída. E a maior parte das luzes são inconvenientes. Inconveniente talvez não seja uma boa palavra, talvez péssima. Mas aí eu estou falando uma questão de qualidade, são luzes péssimas por que? Porque tem uma sombra. Assim, se você tiver uma obra que está na luz natural, ela sempre vai ser boa, não existe luz natural ruim, é uma coisa complicadíssima de tentar entender por que não existe luz natural ruim. É uma maneira dessa luz de difundir, aqui vai ficando escuro, vai ficando escuro, fica pouca luz mas não fica ruim.

AF: Tem aquela coisa da dimensão da luz, acho que a luz natural ela é universal no sentido que ela lava tudo, ela é grande, vamos dizer. E ela é uniforme. E ela tem uma cor linda, tem uma cor natural, essa cor. O processo de mudança dela, também, é muito delicado, mesmo quando entra uma nuvem na frente do sol – que é uma coisa mais radical – é lindo. E a gente consegue se acostumar a essa mudança, é estúpido dizer,

mas acho que tem essa coisa da dimensão da luz, dela abarcar tudo. Inclusive, com uma maquetinha dessas, se você coloca perto da janela, mais ou menos na mesma posição que está lá na bienal, você consegue ver como a luz vai entrar, porque a luz não tem escala, ela é universal. Qualquer hora que você coloca uma luz que não seja isso, você está direcionando a luz, definindo, controlando. E não é isso que você quer ne?

FG: É, não, eu acho que também quando esta de noite você vai precisar de uma luz artificial, e ela pode ser bem interessante, mas é muito mais difícil de trabalhar. Então eu fiquei muito satisfeita com a exposição com a Luiza [Strina], porque ali eu brinquei com luz artificial as pampas. Primeiro, mudei toda a luz da galeria, a gente trocou a luz da galeria inteira, não só a luz como o teto também, porque o teto não era branco, então a gente colocou o teto branco, a luz no teto branco era fundamental não por uma questão de gosto, mas porque o teto branco é o que possibilita você ter uma iluminação mais homogênea. Se você tem um teto escuro, aquele teto rouba a luz, então você ter um teto de concreto escuro aquilo rouba luz, ate no ponto de vista de energia é ruim ne, não é uma questão de gosto. E depois impossibilita você ter a luz voltada para o teto, que é o melhor tipo de luz. Pois a sombra é muito ruim. As sombras laterais são horríveis. Não preciso de sombra. Outro problema quando você tem varias fontes de luz é: você coloca um prego na parede e você tem uma mariposa.

AF: E o publico? O observador?

FG: Hoje em dia eu uso mais a palavra observador, eu acho que é a palavra mais interessante, não é tao boa também.

AF: Porque ele participa? Como você diz que sua obra é um percurso de percepção, o observador vai ao espaço e apreende aqui de uma forma a partir de seu próprio percurso? Tem a vivência do espaço? Você constrói pensando nisso?

FG: Para mim, eu me coloco como observador em primeiro lugar. Eu faço as coisas de maneira a construir um mundo que me parece agradável circular. Diferente do que está aí, que eu acho muito inóspito. Fora da natureza o que temos de mundo construído – nas nossas cidades – É criar uma situação onde eu possa circular com prazer. É tão feio pois representa todos esses valores nojentos, todas essas grades, não é horroroso só porque é horroroso, mas porque o que ela representa é ainda mais horroroso.

Ética e estética é uma coisa só. Então, a ideia de observador é uma ideia muito ampla, o observador é a consciência do olhar. Olhar de forma consciente. Percebendo que de fato você está vendo. E a arte trás essa possibilidade de você sair de um museu e ver a rua de outra maneira. Sair de um espaço de exposição que você já tem uma situação convencionada como um espaço para contemplação, reflexão, observação e percepção poéticas. Como poder conferir poesia ao prosaico. Fazer entrelaçamentos.

Primeiro eu construo o espaço para mim, um espaço que eu preciso para viver, é uma necessidade básica. É um espaço amoroso. Arte é um espaço de amor, de amor aberto à humanidade. Criar uma humanidade possível dentro dessa desumanidade muito grande.

O observador é uma coisa distante, o observador, o público, o visitante, tem várias palavras. Público é horrível, porque não é ninguém. O expectador é a que menos gosto, ele está de fora. Público é mais simples, é de todos. Espectador não se envolve, o visitante é simpático. O observador está fazendo um esforço, está sendo ativo, está observando. A grande participação é a participação semântica.

...

[andando pelo ateliê]

FG: A mesa de jantar era aqui. Esses objetos eu vou pegando na rua, muita coisa, quase tudo eu pego na rua, já esse aqui não, esse a gente comprou lá na França (...).

AF: Na sala não tem luz?

FG: É, na sala não tem luz em cima, tem essa, mas eu não uso não, essa aqui só existe porque na época que a gente pintou o apartamento, eu era casada, e eu queria tirar a luz de cima e meu marido falou: 'não, não, vai ficar sem luz no teto. Detesto!' mas ela é ruim, esta vendo, não esta nem funcionando, esta queimada. Aí eu fiz essa e essa, que é o tipo de luz que eu acabo usando, luz rebatida, indireta, não consigo usar direta. Ah, é, aqui eu fiz luz no teto que eu coloquei esse papel e funciona como indireto e aqui eu uso para colocar o Sol, eu fiz faz muito tempo, fazer uma projeção solar. Eu fiz uma peça com projeção solar.

AF: E aqui na parede cada hora é uma coisa? Imagino!

FG: É, vai mudando, mudando bastante. As vezes eu levo para casa, umas coisas que estou precisando olhar, tinha uma ali que eu levei, vai de lá para cá. Essa por exemplo é uma peça que eu levei para o México, para uma exposição que estava participando, ficou horrível lá, a luz não funcionava, se você tiver uma luz convencional fica horrorosa, entra uma luz que não é legal e acaba. Acabei de ver umas fotos da exposição, eu vou ter que dar um jeito.

AF: É bonito porque é branco e madeira ou Craft, esse tom do natural.

FG: É, são as cores das coisas. Eu escondo tudo que tem cor, me perturba. Na cozinha tem coisa colorida, eu gosto de comer colorido, como super colorido. Como amarelo, adoro, vermelho ou você sai de vestido vermelho, precisava de férias, vermelho as vezes é desagradável, é bom quando você está de férias.

AF: Você mexe nas coisas aqui?

FG: Mexo direto, eu sempre ando mexendo, sempre tentando ir de encontro. Coisa para cacete. Tem muita coisa né! 10 mil obras, quantas obras tem aqui? Não sei, não tenho noção.

AF: Esse é o trabalho do cigarro?

FG: É, esse é para eu restaurar, ele está todo arregaçado.

AF: Você fumava esses cigarros?

FG: Continuo fumando. Eu fiz um com cigarros mas eu não fumo mais cigarros. Está foda aqui, tem muita coisa.

AF: Mas também não dá para jogar fora

FG: A questão é muito variada. Tem objetos que são objetos e tem materiais. Isso aqui é uma corda, cada objeto eu sei, isso aqui era uma mala do meu avô, isso aqui é uma mala que eu encontrei na rua, não tem muito tempo, uns 10 anos, menos, uns 4 anos. Encontrei essa mala, cara, novinha, por dentro ela está impecável, como é que você não vai pegar uma mala dessas, encontrar uma mala dessas, não tem como não pegar né. Mala alemã, couro legítimo. Aí tem vários materiais e coisas assim, mas tem coisas que eu tento jogar fora sim e tem muitas obras e obras que não são obras ou que são obras malsucedidas ou que estão acabadas. Quer dizer, essa aqui por exemplo é uma

que um monte de gente quer comprar e eu não sei por que eu nunca vendi, não tenho vontade de vender ela, um monte de gente já quis comprar ela, não sei porque nunca quis vender. Eu encontrei essa mala em 91 em Berlim em um terreno baldio, eu virei ela do avesso, eu inverti ela e fiz essa peça em 91, é velho já, bem velho. Deveria ter vendido ela ao invés de deixar aí, não sei porque. Eu agora estou querendo fazer a minha coleção, entendeu, abrir o armário ali do outro quarto para começar a pegar.

...

Artistas que pararam de trabalhar, que começaram trabalhando com arte jovens, que sempre quiseram ser artistas, fizeram escola, trabalharam muito, tal, e aí de repente pararam de trabalhar. E eu sinto que isso é um pouco irrecuperável, de uma certa maneira. As vezes isso, alguém que tinha que ganhar a vida pode ser porque teve filhos porque, sabe, teve que ganhar dinheiro e, parou de trabalhar.. Assim, se você é artista você não consegue parar de trabalhar. Tenho esse feeling, assim. Quando você é artista você não consegue parar de trabalhar, é você, é como deixar de ser você. Eu só parei de trabalhar durante alguns meses porque eu estava realmente muito deprimida. Muito deprimida. E foi só alguns meses. Bastou eu tirar a cabeça para fora da água assim, eu comecei a trabalhar que nem uma louca, sabe?

...

AF: Aqui não precisa fazer nada, né? É um espaço de apresentação, um espaço de trabalho?

FG: É um espaço de trabalho, um espaço de apresentação, porque eu estou aqui. Tudo bem, se eu não tiver aqui e alguém quiser visitar eu posso pedir para alguém vir mostrar e tal, não tem problema. Mas assim, se eu conseguir fazer o que eu quero fazer,

daqui uns dez anos – eu ainda vou estar bastante jovem, apenas sessenta e cinco anos – ah, você não pode contar com nada disso. Daqui a dez anos. Eu estou com cinquenta e cinco, eu estou me achando assim. Eu me sinto uma criança feliz, as vezes nem tão feliz mas, em geral, uma criança. Tudo bem, meu joelho esta incomodando um pouco, mas eu estou remando stand-up paddle uma hora, sabe? Coisas que eu não fazia quando tinha dezessete anos. Estou super forte, não tenho um problema de saúde, zero.

AF: E dai o que você vai fazer daqui a dez anos?

FG: Então, no momento eu quero continuar com a minha vida muito simplesinha, tentando organizar as coisas e tal, continuar trabalhando, cuidar das coisas tal e não sei o que. Se as coisas continuarem no mesmo ritmo, ou seja, se eu continuar viva em primeiro lugar, você não sabe eu posso estar super saudável e morrer amanhã. Se eu morrer amanhã é um problema.

AF: Por que?

FG: Porque isso aqui, o que vai acontecer? Minha mãe, desesperada, arrancando os cabelos. Minha irmã, desesperada, arrancando os cabelos. Eu não tenho filhos. Luiza vai vir aqui, vai olhar, vê o que a gente faz, como é que a gente faz. Nada disso que está aí é obra pronta, nada. Nenhuma delas.

AF: Mas isso não é uma questão agora.

FG: Não porque eu estou viva, e quando eu morrer não vai ser uma questão para mi porque eu vou estar morta. Mas eu penso em termos de: o que você faz? Tudo isso aqui está em processo, nenhuma dessas obras eu diria que está pronto, e está precisando de obra para levar para feira e não sei o que, leva. As vezes eu acho que eu estou fazendo isso demais, porque tem muita obra muito boa que nunca foi mostrada em exposição,

que foi mostrada numa feira, foi vendida e nunca mais vai ser mostrada. Isso é uma questão que eu tenho. Como antigamente eu não vendia quase nada, não tinha muito esse problema. E como eu ainda faço muita peça, tenho uma produção muito grande e pelo visto isso vai continuar assim. E eu não tenho assistente minha, entendeu? Depois só tenho uma faxineira de quinze em quinze dias, na minha casa.

...

Hoje eu estava lendo – até por acaso – um texto interessante, fragmentos na verdade, do diário de uma artista agora esqueci o nome dela, exatamente sobre o que é essa diferença de você ser artista ou você fazer arte. É sempre muito difícil você assumir que você é artista né, imagino.

Mas mesmo quando você produz arte. Quer dizer, também tem muita gente que se considera artista e não produz arte.

Para mim era muito difícil, hoje em dia não tem o menor problema, eu não tenho nenhuma outra atividade. Mas é engraçado, você vai numa festa e as pessoas perguntam “o que você faz?” Eu falo assim “eu faço um monte de coisa, eu cozinheiro, eu faço qualquer coisa”. Porque geralmente você fala assim “eu sou artista” e a pessoa fala “e o que você faz, escultura, pintura?” Ai depois pergunta assim “e você vive do que?”. Todo mundo pode falar que é artista. Você é médico, você é arquiteto. Eu não posso falar que sou arquiteta, mesmo se eu começar a construir casas.

Isso também é uma outra questão, porque eu também poderia ser uma artista nesse momento com um ateliê, com três assistentes, um arquivista, produzindo para cacete... Eu tenho horror a isso, porque não é o tipo de vida que me agrada. Quer dizer, você tem mil maneiras de ser arquiteto, você tem mil maneiras de ser artista.

Mas vou falar uma coisa sinceramente, tem necessidade de pensamento de arquitetura para arte. Expografia é um assunto muito complexo. O primeiro trabalho que eu fiz como designer, foi a montagem da exposição da coleção Gilberto Chateaubriand, eu era estagiaria.

Me formei na ERJ. É uma escola muito especial, primeira escola de design, uma escola realmente muito especial. Eu não queria fazer estagio, fiz um estagio que eu achei insuportável, aí no ultimo ano da faculdade eu falei tudo bem, vamos fazer um estagio, valeu super a pena, passei o ano todo fazendo, foi muito maravilhoso, totalmente maravilhoso. E depois fui contratada pelo MAM, então meu primeiro e único emprego eu era designer, eu tinha vinte e um anos, tinha acabado de me formar, tinha acabado de fazer vinte e um anos, e era designer no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Parece uma grande coisa mas era uma porcaria, mas era ótimo, eu fazia tudo: coordenava a gráfica, fazia toda essa orientação de exposições. Tinha uma gráfica tipográfica fantástica, fonte Suíça de Helvetica, sabe? Tudo. Deve ter sido vendido por preço de nada por aí, jogado no lixo. E até hoje é um assunto que me interessa muito, design de exposições, e que foi muito mal desenvolvido ao longo desses anos. Muito mal desenvolvido, hoje em dia você vê.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das revisões teóricas e históricas desenvolvidas na primeira parte da dissertação, entendemos como se dá a expansão da escultura moderna para o espaço até o formato da instalação, chegando à ideia do espaço como obra em si.

Como vimos, esse procedimento se deu a partir do final do século XIX, com Auguste Rodin em sua obra *Les Bourgeois de Calais*. A obra deixa de estar separada do mundo, e passa a fazer parte do espaço em que está inserida, com a sua retirada da base. A seguir passamos pelos futuristas e cubistas e a incorporação da discussão do tempo e do relevo nos trabalhos de Boccioni e Picasso. Vimos como as questões materiais e tectônicas aparecem a partir de Gabo, Tatlin e Moholy-Nagy. Pudemos entender a partir daí, como a discussão da incorporação do ambiente como parte do trabalho de arte se deu nas pinturas de Malevich, Rauschenberg, e Klein, a partir de suas experimentações pictóricas e a exploração da ideia de vazio. A partir daí vimos como influenciaram na ideia de silêncio para John Cage e para o próprio Klein.

Vimos como nos anos 1960 os artistas minimalistas começam a trabalhar obras instalativas conformadas de objetos organizados no espaço, agrupando elementos autônomos em relações espaciais, como nas obras de Donald Judd e, a seguir, a expansão do conceito de instalação para intervenções em locais específicos a partir de Carl Andre, Dan Flavin e Robert Morris, até o conceito de incorporação da paisagem como obra de arte, ou *Land Art*, como vimos nos trabalhos Michael Heizer.

Pudemos acompanhar como todas essas questões da expansão da obra de arte no espaço, no trajeto dos artistas concretos e neoconcretos no Brasil, a partir dos *Metaesquemas* de Oiticica e *Contra-relevos* e bichos de Lygia Clark, chegando a ideia do espaço como obra em si, como nos penetráveis de Oiticica.

O estudo das relações entre os conceitos de tempo e duração e sua relação com o espaço foi usado como base para análise das obras escolhidas. A percepção do tempo em relação ao espaço foi entendida com base no conceito de duração para Bergson. Essa definição foi importante para entender como os artistas selecionados exploraram as vivências artísticas em suas obras a partir da necessidade de permanecer nelas, como vimos em Oiticica e Clark.

Os conceitos desenvolvidos na primeira parte da dissertação, possibilitaram a análise dos casos escolhidos na segunda parte do trabalho.

O primeiro caso estudado foi a instalação *Alter Bahnhof Video Walk (2012)* [Videocaminhada Alter Bahnhof (2012)] de Janet Cardiff & George Bures Miller, apresentada durante a 13ª Documenta de Kassel (2012), realizada na estação central de trens de Kassel, Alemanha. Como vimos, a instalação sugere um percurso guiado na estação de trens de Kassel em funcionamento. Dessa forma, os artistas convidam o público a vivenciar o espaço a partir de um áudio-guia. O público se vê mergulhado no tempo e espaço do vídeo, enquanto vivencia fisicamente a estação em tempo real. Sem modificar o espaço fisicamente, os artistas possibilitam uma apreensão que funde dois tempos e duas espacialidades, do presente real e do passado virtual.

O segundo caso estudado foi a instalação *I Need Some Meaning I Can Memorise (The Invisible Pull)* [Eu preciso de algum significado que eu possa memorizar (A piscina invisível)] (2012) de Ryan Gander realizada no museu Friedericianum, Kassel, Alemanha, também apresentada durante a 13ª Documenta de Kassel (2012). Ocupando a sala principal do museu, que está aparentemente vazia, porém a partir de um tempo, um forte vento se sente como se o espectador estivesse sendo puxado através do espaço da galeria. Com essa operação o artista possibilita a percepção do espaço ao longo do

tempo, como vimos nos outros trabalhos estudados. O vazio já visto em Rauschenberg e Klein está, nesta obra, levando à sua máxima potência.

Na instalação *Sem título* de Fernanda Gomes, apresentada na 30ª Bienal de São Paulo (2012) a artista intervém com pequenas fissuras e pedaços de paredes achados no edifício durante a montagem. Ao pintá-los de branco, trabalha com as interferências da atmosfera e da luz. Assim Fernanda está interessada em deixar ver a passagem do tempo na sua obra, recuperando questões tratadas neste trabalho.

Assim, verificamos como estas três obras intervieram sutilmente e ressignificaram os espaços existentes em que estavam inseridas. Todas integram contextos de exposição coletiva e temporária, e são diferenciadas pelo tipo de espaço em que foram instaladas. Como vimos, a diferença entre os três espaços é de suma relevância, pois a partir disso estabelecem as diversas formas de apropriação dos espaços e sua relação com o tempo. São instalações que interferem no espaço existente, sem necessariamente alterá-lo fisicamente, desde a ideia de vazio, vista na primeira parte do trabalho.

5. REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. **Museu Valéry Proust. In:** Prismas: Crítica cultural e sociedade, São Paulo, Ática, 1998.
- _____. **Indústria Cultural e Sociedade.** São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- ALBERTI, Leon Battista. **Da Pintura.** Trad. Antônio da Silveira Mendonça. Campinas: Unicamp, 1989
- AMARAL, Aracy. **Artes Plástica na semana de 22.** Ed. Perspectiva, São Paulo, 1972.
- _____. **Projeto construtivo brasileiro na arte** (catálogo de exposição). Rio de Janeiro e São Paulo: MAM-RJ e Pinacoteca do Estado, 1977.
- ARCHER, Michael. **Installation Art.** Londres: Thames and Hudson Ltd, 1994.
- ARANTES, Otília B. F. **O lugar da arquitetura depois dos modernos.** São Paulo: Studio Nobel, Edusp, 1993.
- _____. **Mário Pedrosa: Itinerário Crítico.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna.** São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. **História da arte italiana.** Trad. Vilma De Katinsky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. **História da arte como história da cidade.** Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2005
- _____. **Projeto e destino.** Trad. Marcos Bagno. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- _____. **Walter Gropius e a Bauhaus.** Trad. Emílio Campos Lima. Lisboa: Ed. Presença, 1984.
- ARRUDA, Tereza e AMARANTE, Leonor “A cidade de Kassel, na Alemanha, é tomada pela Documenta” IN **Arte brasileiros** 6 de julho de 2012, <http://www.revistabrasileiros.com.br/>
- BATCHELOR, David. **Minimalismo.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BERGSON, Henri. **La evolución creadora.** Buenos Aires: Cactus, 2012.
- BISHOP, Claire. **Participation. Documents of Contemporary Art.** Cambridge: The MIT Press, 2006.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional.** São Paulo: Martins, 2009.
- BENJAMIN, W. A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica (primeira versão). In: **Obras Escolhidas v.1. Magia e Técnica, Arte e Política.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1986
- BÜRGER, P. A Obra de Arte de Vanguarda. In: **Teoria da Vanguarda.** São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- CAGE, John., **Silence.** Foreword To 50th Anniversary Edition. Middletown, 2011.
- _____. **De segunda a um ano.** São Paulo: Editora HUCITEC, 1976.
- CAMPOS, Haroldo de. **Arte no horizonte do provável.** São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010.
- CHIPP, Herschel. **Teorias da arte moderna.** São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn (artistic director). **Documenta (13) Catalogues 1, 2 and 3**. Germany: Hatje Catz Verlag, 2012.

_____. **Janet Cardiff: A Survey of Works, with George Bures Miller**. New York: P.S.1 Contemporary Art Center, 2002.

CLARK, Lygia. **Lygia Clark – Hélio Oiticica: Cartas 1964-74**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996;

CROW, Thomas and DISERENS, Corinne (ed.), **Gordon Matta-Clark**, monograph. Londres: Phaidon, 2003.

DAHL, Roald. Janet Cardiff & George Bures Miller: Something Strange This Way. Germany: ARoS Aarhus Kunstmuseum, 2014.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**, Trad. Luiz B.L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.

DE MICHELE, Mario. **As Vanguardas Artísticas**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

ECO, Humberto. **Obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ENWEZOR, Okwui. Janet Cardiff & George Bures Miller: Works from the Goetz Collection. Germany: Hatje Catz Verlag, 2012.

FARIAS, Agnaldo Aricê Caldas. **Esculpindo o Espaço**. São Paulo: FAUUSP, 1997 (Tese de Doutorado)

FERREIRA, Glória/ COTRIN, Cecília (org.). **Escritos de Artistas – Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

FLAVIN, Dan. **It is what it is: writings on Dan Flavin since 1964**. Edited by Paula Feldman and Karsten Schubert. London: Thames and Hudson, 2004

FOSTER, Hal. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac & Naify, 2014

_____. **O complexo arte-arquitetura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2015

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Sobre Fernanda Gomes, 2012

in <http://www.emnomedosartistas.org.br/30bienal/pt/artistas>, acesso em julho de 2014.

GARCÍA -GERMÁN, Javier (org.). **De lo mecánico a lo termodinámico: por una definición energética de la arquitectura y el territorio**. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

GRAHAN, Dan. A arte em relação à arquitetura [1979], in: G. Ferreira e C. Cotrim – **Escritos de artistas – Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006,

GOMES, Fernanda. [org] **Arte Bra Fernanda Gomes**. [Coordenação Luiza Mello, Marisa Mello]. 1ra Edição, Rio de Janeiro: Ed. Automática, 2015.

GOVAN, Michael [org.]. **Dan Flavin** (catálogo da exposição). Buenos Aires: Fundación Proa, 1998.

- GREENBERG, Clement. **Arte e Cultura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2014
- GULLAR, Ferreira [org.] **Arte Brasileira Hoje**, São Paulo, Paz e Terra, 1973.
- HOPPS, Walter & DAVIDSON, Susan. **Robert Rauschenberg, A Retrospective**. New York: Guggenheim Museum Publications, 1998
- HUYSEN, Andreas. **Culturas do Passado Presente**. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 2014.
- HABERMAS, Juergen. **Arquitetura Moderna e Pós-Moderna**. In: Novos Estudos CEBRAP nº 18, setembro 1987
- _____. **Modernidade: um projeto inacabado**. Lisboa: Nova Veja, 2013.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural**. São Paulo: Edições Loyola, 1993.
- HERRIGEL, Eugen. **A arte cavaleiresca do arqueiro Zen**. São Paulo: Editora Pensamento, 1975,
- JAMESON, Fredric. **Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo**. In: Novos Estudos CEBRAP nº 12. São Paulo, 1985.
- _____. **A Cultura do Dinheiro: ensaios sobre a globalização**. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.
- JOSEPH, Branden W., **Random Order, Robert Rauschenberg and the neo-avant-garde**, 2003, October books, MIT Press paperback edition, 2007.
- KANT, Emmanuel. **Crítica da razão pura**, trad. Valério Rohden. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- KOOLHAAS, Rem. **Conversa com estudantes**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- _____. *Sculpture in the expanded field*, in: **The originality of the avant-garde and other modernist myths**. Cambridge and London: MIT Press, 1978
- KWON, Miwon. **One Place After Another**. Cambridge: MIT Press, 2002.
- LIPPARD, Lucy R. **A Arte Pop**. São Paulo: Editora Verbo, 1976.
- _____. **Seis Años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972**. Madrid: Ediciones Akal, 2004.
- MALEVICH, Kazimir et al. **Kazimir Malevich: Retrospectiva**. Buenos Aires: Fundación Proa, 2016.
- MARCHAN FIZ, Simon. **Del arte objetual al arte del concepto**. Madrid: Ed. AKAL, 1994.
- MOHOLY-NAGY, László, "The new Bauhaus and Space Relationships" in: J. Wood, D. Hulks, A. Potts. **American Architect and Architecture**, 1937.
- _____. **La Nueva Visión y Reseña de un artista**. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1963.
- MONDRIAN, Piet. **Neoplasticismo na pintura e na arquitetura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

- MORRIS, Robert. *Anti Form* in **Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris**. London: The MIT Press, 1993.
- OITICICA, Hélio. **Museu é o mundo / Hélio Oiticica**. Org.: Cesar Oiticica Filho. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011.
- OTEIZA, Jorge. **Quousque Tandem...!** Navarra: Fundación Museo Oteiza Fundazio Museoa, 2007.
- OTTMANN, Klaus, **Yves Klein, Obras, Escritos**, Trad. Marta Pérez, Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2010.
- PÉREZ-ORAMAS, Luis. **Catálogo da 30ª Bienal de São Paulo – A iminência das poéticas**. São Paulo: Fundação Bienal de SP, 2012.
- PANOFSKY, Erwin. **Arquitetura gótica e escolástica**. Trad. Wolf Hörnke, São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2001.
- _____. **Idea: A evolução do conceito de Belo**. Trad. Paulo Neves, São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1994.
- _____. **Renascimento e renascimentos da arte ocidental**. Trad. Fernando Novaes. Lisboa: Ed. Presença, 1981.
- PLATÃO. **O Banquete**. Trad. José de Cavalcante Souza. São Paulo: Ed. Abril, 1983.
- _____. **A República**. Trad. Maria pereira. Lisboa, 1983.
- RIOUT, Denys. **Yves Klein, Manifester L'immatériel**. Paris: Éditions Gallimard, 2004
- RUGOFF, Ralph [curator] **Psycho-buildings: artists take on architecture**. Exhibition catalogue. London: Hayward publishing, 2008.
- SERRA, Richard. **Writings / Interviews**. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- SMITHSON, Robert – *A tour of monuments of Passaic, New Jersey [1967] e A sedimentation of the mind: Earth Projects*, in: **R. Smithson – The writings of Robert Smithson**. New York: New York University Press, 1979
- _____. *"Entropy made visible"*, in Jack Flam (org.), **Robert Smithson: the collected writings**;
- SUZUKI, Daisetz Teitaro. **Introdução ao zen-budismo**. São Paulo: Editora Pensamento, 1969.
- TAFURI, Manfredo. **Teorias e Historia de la Arquitectura**. Trad. Martí Cadevilla. Madrid: Celeste Ediciones, 1997.
- VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise. **"Relearning from Las Vegas** interview by Hans Ulrich Obrist e Rem Koolhaas", in KOOLHAAS et alii. **Harvard Design School Guide to shopping**. Colônia: Taschen, 2001.

VISO, Olga. “dOCUMENTA (13): The Uncommodifiable Quinquennial Kassel Exhibition is “Emphatically for and about artists” in The Walker Art. <http://www.walkerart.org/magazine/2012/olga-viso-reviews-documenta-13>

WETZEL, Roland. Org. **TATLIN, New art for a new world, Exhibition Catalogue**, Museum Tinguely, Basel: Hatje Cantz Verlag, 2012.

WRAY, JOHN. “Janet Cardiff, George Bures Miller and the Power of Sound” in **New York Times**, New York: 26 de julho de 2012

www.cardiffmiller.com

www.galerialuisastrina.com.br

www.artreview.com

<https://vimeo.com/80902854>

<http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/invencao-da-cor-penetra-vel-magic-square-5-de-luxe/>