FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO
DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – FAUUSP

WESLEY MACEDO

PS1 / MoMA-PS1:

a transformação de um edifício em espaço expositivo de arte

São Paulo

2015

WESLEY MACEDO

PS1 / MoMA-PS1:

a transformação de um edifício em espaço expositivo de arte

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

Área de Concentração: Projeto de Arquitetura

Prof.º Orientador: Dr. Oreste Bortolli Jr.

São Paulo, 2015

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

E-MAIL DO AUTOR: wmarquitetura@gmail.com

Macedo, Wesley

M141p PS1/MoMA-PS1: a transformação de um edifício em espaço expositivo de arte /Wesley Macedo. --São Paulo, 2015.
152p. : il.

Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: Projeto de Arquitetura) – FAUUSP.

Orientador: OresteBortolli Junior

1.Museus de Arte – Nova Iorque 2. Arte contemporânea – Nova Iorque 3.Espaço expositivo – Nova Iorque 4.Arquitetura – Nova Iorque 5.Reciclagem de edifícios – Nova Iorque 6.Museu de Arte Moderna de Nova Iorque – MoMA PS1.Título

CDU7:069.02(73)N935

Nome: MACEDO, WESLEY.

Título: PS1 / MoMA-PS1:

a transformação de um edifício em espaço expositivo de arte.

Dissertação apresentada à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da
Universidade de São Paulo – FAUUSP para obtenção do título de Mestre em
Arquitetura e Urbanismo. Área de Concentração: Arquitetura e Cidade.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Aos meus pais, Carmem e Sebastião;
às minhas mais profundas inquietações.

Agradecimentos

Ao Prof. Dr. Oreste Bortolli Jr., pelos momentos agradáveis de companhia que guiaram minhas incursões neste trabalho. À Prof. Dra. Suraia Felipe Farah, quem sempre esteve à total disposição para me ouvir e me ajudar com generosidade, por sua presença em minha vida.

À Maria Cecília França Lourenço, a querida Ciça, por suas preciosas e dedicadas contribuições ao meu trabalho, pela enriquecedora avaliação do meu memorial de qualificação e por apontar caminhos para a edição final desta pesquisa.

À Marta Bogéa, por sua elucidativa análise sobre meus textos.

Às aulas de Agnaldo Farias, Martin Grossmann e Cristina Freire.

À equipe de funcionários da Pós-Graduação da FAUUSP, em especial a Maria José, da Biblioteca, por suas constantes e prestativas ajudas à pesquisa.

Aos colegas de Nova Iorque que contribuíram no desenvolvimento desta pesquisa: Lenka Soares, por seu apoio amigável; Christopher Schmidt, pelo incentivo e interesse às nossas conversas sobre o tema; Alanna Heiss e Joe Ahearn, por suas simpáticas recepções às minhas dúvidas e questionamentos e Eleanor McKinney, por sua dedicada ajuda à minha pesquisa na biblioteca do MoMA-PS1.

Aos meus amigos, que tanto ouviram sobre este trabalho, pela valiosa companhia: Aislan, Bruno, Felipe e Gustavo; Izabela, Paulinha e Guima. Em especial, agradeço Leandro Tarosso, por suas notáveis contribuições, revisões e olhar crítico sobre as minhas ideias e textos.

E, *assim como o amor está para a amizade*, àquele que muito me completa,
Bruno Oshiro.

RESUMO

A pesquisa aborda o movimento dos espaços alternativos de arte contemporânea observado em Nova Iorque (EUA), nas décadas de 1960 e 1970, com foco no *PS1 Institute of Contemporary Art*, inaugurado em 1976. Embora sua criação abarque características latentes do modelo dos espaços alternativos, logo indicou uma progressão inevitável rumo à institucionalização desses espaços, cujos padrões administrativos se afastaram de suas concepções e ideias mais experimentais. Ainda que alguns autores classifiquem o PS1 como “antimuseu”, não tardou para que este centro de arte contemporânea fosse incorporado ao tradicional Museu de Arte Moderna de Nova Iorque — MoMA-NY. Com isso, o PS1 adentra o *mainstream* da arte sob o título de MoMA-PS1, oficialmente em 2010. A abordagem discorre sobre o objeto de estudo como resultado de manifestações artísticas que contribuem na mudança de convenções estabelecidas no sistema da arte. Essas manifestações incluem a prática de apropriação da arquitetura como tema da criação artística. Assim, este trabalho contribui para fomentar novas interpretações na análise crítica do projeto de arquitetura para espaços expositivos de arte, instalados em edifícios não projetados para um fim museológico.

PALAVRAS-CHAVE

Arquitetura, Reciclagem de Edifícios, Museus de Arte, Arte Contemporânea, Nova Iorque, MoMA-PS1.

ABSTRACT

The research addresses the movement of alternative spaces for contemporary art seen in New York (USA), in the 1960s and 1970s, focusing on the PS1 Institute of Contemporary Art, opened in 1976. Though his creation comprises latent characteristics of the model of the alternative spaces, soon it indicated an inevitable progression bound for the institutionalization of these spaces, whose administrative standards have drifted away from their conceptions and more experimental ideas. Even though some authors classify the PS1 as "antimuseum", soon this contemporary art center was incorporated into the traditional Museum of Modern Art of New York – MoMA-NY. Thus, the PS1 enters the mainstream of art under the title of MoMA-PS1, officially in 2010. The approach discusses the object of study as a result of artistic events that contribute to the change of conventions established in the art system. These events include the practice of architecture appropriation as theme for artistic creation. This work contributes to fostering new interpretations on critical analysis of the architectural project for exhibition spaces of art installed in buildings not designed for Museum purpose.

KEYWORDS

Architecture, Building Conversion; Art Museums, Contemporary Art, New York, MoMA-PS1.

SUMÁRIO

- 1. INTRODUÇÃO – 11
 - 1.1. PS1 / MoMA-PS1? – 12
 - 1.2. POR QUÊ? – 13
 - 1.3. COMO? – 15
- 2. ARTE, ARQUITETURA E OUTRAS HISTÓRIAS – 17
 - 2.1. OS SALÕES DE PARIS
E AS PAREDES AMONTOADAS DA GALERIA DE ARTE – 18
 - 2.1.1. MOLDURA E PERSPECTIVA – 20
 - 2.2. O PAVILHÃO DO REALISMO – 22
 - 2.3. OUTROS ESPAÇOS, OUTRAS PINTURAS – 25
 - 2.4. ARTE E MUSEU NA CRÍTICA MODERNA – 28
 - 2.5. O SISTEMA DA ARTE MODERNA – 31
 - 2.6. AVANT-GARDE
OU OS EMBREANTES DA ARTE CONTEMPORÂNEA – 32
 - 2.6.1. O MANIFESTO DO FUTURISMO – 33
 - 2.6.2. MARCEL DUCHAMP – 34
 - 2.6.3. ANDY WARHOL – 40
 - 2.6.4. LEO CASTELLI – 45
 - 2.7. ONDE ESTÁ A ARTE CONTEMPORÂNEA? – 47
 - 2.7.1. CONTRACULTURA E ARTE CONCEITUAL – 48
 - 2.7.2. ARQUITETURA E CIDADE: O TEMA DA ARTE – 51
 - 2.8. NOVA IORQUE – PALCO DE TRANSFORMAÇÕES – 54
 - 2.8.1. AS INTERVENÇÕES DE GORDON MATTA-CLARK – 57

3. ESPAÇO ALTERNATIVO DE ARTE EM NOVA IORQUE O MOVIMENTO E AS IMPLICAÇÕES CONTEMPORÂNEAS – 62	
3.1. <i>ALTER THE NATIVE</i> – 63	
3.2. HISTÓRIAS ALTERNATIVAS – 66	
3.3. SUBSÍDIOS DO ESTADO AOS ESPAÇOS ALTERNATIVOS – 68	
3.4. INSTITUTE FOR ART AND URBAN RESOURCES – IAUR – 70	
3.4.1. CLOCKTOWER GALLERY – 72	
4. PS1 INSTITUTE FOR CONTEMPORARY ART – 75	
4.1. ROOMS – PS1 – 77	
4.1.1. A EXPOSIÇÃO E AS INSTALAÇÕES – 79	
4.1.2. <i>ROOMS / FIRST FLOOR</i> – 81	
4.1.3. <i>ROOMS / SECOND FLOOR</i> – 85	
4.1.4. <i>ROOMS / THIRD FLOOR</i> – 89	
4.1.5 <i>ROOMS / SUBSOLO, ÁREA EXTERNA E COBERTURA</i> – 92	
4.1.6 <i>ROOMS</i> E SUAS REPERCUSSÕES – 100	
4.2. PS1: ALTERNATIVO OU ANTIMUSEU? – 103	
5. PS1 → MoMA-PS1 – 107	
5.1. PS1, 1998: O PROJETO DE REFORMA E AMPLIAÇÃO – 108	
5.2 PS1, 1999: O INÍCIO DA FUSÃO COM O MoMA-NY – 126	
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS – 143	
7. BIBLIOGRAFIA - 145	

I. INTRODUÇÃO

“Uns se tornam críticos ou historiadores pela mesma razão que outros se tornam artistas ou arquitetos – de um descontentamento com o ‘status-quo’ e um desejo por alternativas. Não há alternativas sem crítica.”

(Hal Foster)¹

Ao encontro da opinião de Hal Foster, os estudos que realizei para a dissertação desta pesquisa abordam a análise de alguns episódios da História da Arte que não apenas fizeram surgir alternativas às amarras tradicionais da arte moderna, mas também incidem na História da Arquitetura. Logo, se aplicam ao caso deste estudo.

Aliado às revoluções culturais que desembocam em Nova Iorque (EUA), após a crise que assolou as principais capitais da Europa no Pós-Guerra, notadamente entre as décadas de 1960-70, há o movimento dos espaços alternativos de arte. Artistas contemporâneos revisam as vanguardas modernistas que inauguram o século XX e criam novos modos e maneiras para o pensamento da arte contemporânea.

Pressupondo que o movimento dos espaços alternativos em Nova Iorque é resultado de uma série de ocorrências no campo da Arte e da Arquitetura, e diante da vastidão de conhecimento que as abarca, foi necessário delinear alguns objetivos e estabelecer um fio condutor para a edição desta pesquisa.

No anseio de encontrar um objeto de estudo que pudesse versar sobre o tema, selecionei o PSI /MoMA-PSI como referência no assunto.

¹ Do original, em inglês: “One sometimes becomes a critic or a historian for the same reason that one becomes an artist or an architect - out of a discontent with the status quo and a desire for alternatives. There are no alternatives without critique.” In: FOSTER, Hal. *The Art-Architecture Complex*. Londres e Nova Iorque: Verso, 2013

1.1. PSI / MoMA-PSI ?

Inaugurado no verão de 1976, o *PSI Institute for Contemporary Art Center* deu início a suas atividades com a abertura da exposição de arte intitulada *Rooms* – uma mostra de arte contemporânea com instalações *site-specific*, realizados por uma série de jovens artistas que ocuparam praticamente todas as dependências físicas internas e externas daquele edifício. Aqui, vale ressaltar que este edifício, então abandonado por 13 anos, havia sido a sede de uma instituição pública de ensino infantil – *Public School n. 1*: PSI.

Originalmente construído em 1890, o edifício de arquitetura alusiva ao revivalismo românico, foi sede da Escola até 1963, quando desativado.² Por mais de uma década, funcionou como depósito para a Prefeitura.

Alvo de interesse de empresários do setor imobiliário, a antiga escola corria o risco de ser demolida para abrigar novas construções, haja vista a iminente gentrificação da cidade.³

Por outro lado, as manifestações da arte contemporânea que delineiam os anos 1960-70 em Nova Iorque fazem surgir o movimento dos espaços alternativos, em resposta ao sistema tradicional das galerias e museus, então pouco receptíveis aos novos trabalhos artísticos em curso. Outros agentes e personagens do sistema da arte também buscaram difundir as novas ideias daquele pensamento artístico.

2 O foco da pesquisa se concentra no estudo histórico acerca do edifício convertido em espaço artístico.

3 *Gentrificação* é um termo que se refere a fenômenos que afetam e alteram as dinâmicas urbanas de um determinado local ou região de uma cidade. A implementação de novos pontos comerciais e a construção de edifícios são alguns dos exemplos que podem evidenciar o processo de valorização do uso e ocupação do solo urbano. Seguindo do aumento da oferta de produtos, bens e serviços, dificulta a permanência de antigos moradores, principalmente os grupos sociais de baixa renda, incapazes de se manter no local cuja realidade foi alterada. (in: GRANT, Benjamin. *What is Gentrification?*, [www.pbs.org/pov/flagwars/special_gentrification.php]). Otília Arantes (2002) observa que “associados aos políticos, ao grande capital e aos promotores culturais, os planejadores urbanos, agora *planejadores-empresendedores*, tornaram-se peças-chave dessa dinâmica. Esse modelo de mão única, que passa invariavelmente pela gentrificação de áreas urbanas “degradadas” para torná-las novamente atraentes ao grande capital através de mega-equipamentos culturais, tem dupla origem, americana (Nova Iorque) e européia (a Paris do *Beaubourg*), atingindo seu ápice de popularidade e marketing em Barcelona, e difundindo-se pela Europa nas experiências de Bilbao, Lisboa e Berlim.” (Ref.: ARANTES, Otília, et al. *A Cidade do Pensamento Único: Desmanchando Consensos*. Petrópolis: Vozes, 2002.)

O *Institute for Arts and Urban Resources* – IAUR, fundado por Alanna Heiss frente a uma autarquia municipal da Prefeitura de Nova Iorque, passou a identificar alguns edifícios vazios, subutilizados ou abandonados, para serem transformados em espaços alternativos de arte contemporânea.

O IAUR foi responsável pela criação de importantes espaços alternativos de arte contemporânea em Nova Iorque, como a *Clocktower Gallery*, em 1973 e o *PSI Institute for Contemporary Art*, em 1976.

Em 1994, o PSI dá início à execução de um projeto de ampliação de seus espaços expositivos, incluindo a reforma e a modernização do edifício. Reinaugurado 3 anos mais tarde, o Instituto vinha negociando sua fusão com o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (*Museum of Modern Art of New York*) – MoMA. A partir de 1999, as atividades curatoriais do PSI são administradas em parceria com o MoMA e em 2010 passa a ser oficialmente o MoMA-PSI.

1.2. POR QUÊ?

Estudar um edifício originalmente construído para um determinado uso que fora convertido em espaço expositivo de arte contemporânea é tema que carece de bibliografia substancial para a análise do projeto de arquitetura e reconversão de edifícios em espaços museológicos de arte contemporânea.

Se por um lado é possível dissertar sobre o tema desta pesquisa sob o ponto de vista da arquitetura de museus, contemplando sua história, projetos e tipologias, por outro é plausível abordá-lo como resultado do processo de manifestações artísticas – o que, não raro, lança novas tendências.

Contemplando a questão do estudo no campo da arquitetura, ressalvo que a origem tipológica dos museus não está num edifício criado para tal

fim, mas na adaptação de edifícios preexistentes em galerias de arte e nos primeiros museus nacionais⁴ – o caso da *Galleria degli Uffizi* (Itália, 1765) e do Museu do Louvre (Paris, 1792), para citar apenas dois exemplos.

No desenvolver da História da Arquitetura de Museus, observar-se-á a criação de categorias que caracterizam os museus, de acordo com seu acervo, projeto, forma, uso, programa e tipologia. Sobre o assunto, Josep Montaner⁵ aborda a questão dos “antimuseus”. Influenciado pelas vanguardas artísticas, esse tipo de edifício museológico se instala em construções preexistentes como galpões industriais ou em fábricas abandonadas – cria, assim, um espaço alternativo para exposição de arte.

O PSI/MoMA-PSI é relevante para o tema da pesquisa, tanto por ser um exemplo de espaço alternativo de arte contemporânea instalado em edifício preexistente, quanto por angariar o estudo de questões pertinentes à crítica de Arte que intercepta a Arquitetura.

Acerca de sua relevância enquanto resultado de manifestações artísticas, a pesquisa aborda o contexto do deslocamento do cenário cultural das principais capitais da Europa para os EUA, notadamente a partir de 1960 – justaposto à contracultura, bem observada em Nova Iorque.

A efervescência de tal cenário é marcada pelos movimentos de inflexão social em relação às crises político-econômicas advindas ou influenciadas pela incursão do exército militar norte-americano na Guerra do Vietnã. Nova Iorque, palco de revoluções estudantis, manifestações sociais e culturais, viu crescer suas taxas de desemprego e violência urbana.

Artistas contemporâneos atuantes em Nova Iorque (EUA) nos anos 1960 e 1970, não deixaram de criticar as posturas do Estado e suas

⁴ É o caso de lembrar que “a origem tipológica do museu, como se pode comprovar, não está num edifício criado para tal fim, sem precedentes históricos como ocorre em outras tipologias arquitetônicas, mas sim na adaptação feita em edifícios existentes, onde já existiam espaços apropriados ou uma sucessão de salas onde podiam ser exibidas obras de valor artístico ou patrimonial” (MARICONDE, 1998: 47)

⁵ Josep Maria Montaner (Espanha, Barcelona, 1954 –), arquiteto e professor doutor da *Escuela Técnica Superior d'Arquitectura*. Autor de uma vasta obra teórica sobre arquitetura, como “Arquitetura e Crítica” (GG, 2007); “Sistemas arquitetônicos contemporâneos” (GG, 2010); “*Museus para el nuevo siglo*” (GG, 1995), e o op. cit.: Ref.: MONTANER, Josep Maria. *Museus para o século XXI*. Barcelona: GG, 2003.

alienações frente as crises. É relevante citar que muitos edifícios ficaram vazios, abandonados ou subutilizados – uma paisagem bem diferente da dos dias atuais.

Gordon Matta-Clark é o artista que bem representa a situação da cidade em meio a violência e a áreas urbanas em transformação. Figura relevante na questão dos espaços alternativos de arte em Nova Iorque, o artista também participou das inaugurações da *Clocktower Gallery* e do PSI, com a realização de *happenings* e suas intervenções *site-specific*.

1.3. COMO ?

A ideia de espaço expositivo alternativo me leva à constatação do episódio quando, em 1855, o artista Gustave Courbet submeteu à *Academia Real Francesa de Belas-Artes* quatorze obras para a sua participação na edição do *Salão Oficial de Paris* daquele ano. Três pinturas foram recusadas pelo júri do Salão. Uma delas era a polêmica *L'atelier du Peintre* (ou *Atelier do Artista: uma alegoria real da minha vida artística e moral*), então reconhecida como obra-prima por figuras importantes da arte como Eugène Delacroix e Charles Baudelaire.

Courbet resolveu retirar todo o conjunto de sua obra admitida pelo Salão e expô-la, junto com aquelas recusadas, em um pavilhão independente, organizado pelo próprio artista – o *Pavillon du Réalisme*. Esse episódio merece atenção por ser uma das primeiras manifestações de um artista que cria seu próprio espaço expositivo.⁶

Apesar de a *Academia Real Francesa de Belas-Artes*, com seus Salões de Paris, ter sido a mais importante instituição legitimadora da arte na época, as transformações no contexto cultural, político e econômico,

⁶ Ref.: DESBUISSONS, Frédérique. *Le Parisien paradoxal : Gustave Courbet et la vie parisienne*. Disponível in [http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/Desbuissons.pdf] (Nov.,2014)

enriquecidas com os avanços da Arte, contribuíram para que ela perdesse sua hegemonia. Assim, são esboçados os primeiros passos daquilo que veio a ser conhecido como o *Sistema da Arte Moderna*, segundo Anne Cauquelin (2005), que analisa a questão. Este sistema é composto por um conjunto de atores envolvidos, como os *marchands*, críticos, conservadores, colecionadores, críticos, os museus e galerias – cada um com suas tarefas distintas.⁷

As manifestações artísticas ocorridas na transição dos séculos XIX para o XX teriam sido determinantes para que artistas à altura de Marcel Duchamp abrissem caminhos fundamentais à arte contemporânea.

Acredito ser de opinião comum que as manifestações artísticas de vanguarda fazem surgir transformações que incidem, invariavelmente, na arquitetura de museus e dos espaços expositivos de arte contemporânea.

Pois bem, pincelado esse amplo e fascinante capítulo da História, aqui procuro contextualizar a criação do PSI como uma resposta ao longo movimento de manifestações críticas na História da Arte que, cansada de tantos conformismos, encontra caminhos alternativos às estruturas tradicionais do sistema da arte e da arquitetura. Assim, criam novas possibilidades de experiência artística e sua relação com o espaço expositivo.

A partir do exposto, portanto, a pesquisa prossegue.

7 Ref.: CAUQUELIN, Anne, *Arte Contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005

2. Arte, Arquitetura e outras histórias

Esta parte do trabalho é dedicada a algumas questões sobre a história da arte que interceptam a história da arquitetura. A partir do trabalho de artistas que se destacam no contexto dos Salões de Paris, como Gustave Courbet, é observada a tendência de se criticar os modelos e os padrões institucionais estabelecidos. Neste caso, são evidenciadas as leituras de Brian O'Doherty acerca da *galeria de arte*, bem como as de Anne Cauquelin, na sistematização do tema.

As manifestações artísticas de vanguarda do século XX, com destaque aos “embreantes”⁸ da arte contemporânea, contribuirão para que, na intercepção do contexto cultural e artístico observado em Nova Iorque no contexto das décadas de 1960 e 1970, surja o movimento dos espaços alternativos.

Neste ínterim, o PSI é inaugurado em 1976; tanto quanto resposta ao desenrolar dos eventos da arte contemporânea, quanto como objeto que vai ao encontro de determinados grupos sociais. A ocupação de um edifício então abandonado convertido em espaço expositivo destinado a jovens artistas é um ponto de convergência de interesses mútuos. Se por um lado, o edifício atende demandas de artistas contemporâneos, por outro, desvela-se como instrumento de políticas urbanas para a cidade.

8 Termo utilizado por Anne Cauquelin no Capítulo I – *Os Embreantes*, da Segunda Parte de seu livro *Arte Contemporânea: uma introdução*. (São Paulo: Martins Fontes, 2005. P.87)

2.1. Os Salões de Paris e as *paredes amontoadas* da galeria de arte.

Tudo gira em torno deste Salão: a satisfação de orgulho, reputação, fama, fortuna e a garantia de 'pão e manteiga.' (Adolphe Tabarant, 1942)⁹

Fig. 1
Gallery of the Louvre.
Samuel F.B. Morse (1831-33)

Fonte:
http://www.npr.org/assets/img/2011/06/28/painting_archive.jpg. (Jan., 2015)

A Academia Real Francesa de Belas-Artes fundou os Salões de Paris em 1667, no intuito de que seus membros pudessem exibir obras de arte, sobretudo pinturas. Ao longo de quase dois séculos após sua primeira edição, no *Salon d'Apollon* do Louvre¹⁰, os Salões se caracterizaram como a instituição de arte legítima no reconhecimento de artistas e suas obras.

Brian O'Doherty¹¹, ao elaborar suas *Notas sobre o Espaço da Galeria*¹², observa que a estética e as práticas expositivas dos Salões de Paris do século XIX definem “implicitamente o que é uma galeria”.

⁹ Do original, em inglês: “Everything revolves around this [the] Salon: the satisfaction of pride, reputation, fame, fortune and the guarantee of bread and butter.” In: Adolphe Tabarant, *La vie artistique au temps du Baudelaire*, Paris, 1942. Disponível in: <https://sites.google.com/a/plu.edu/paris-salon-exhibitions-1667-1880/> Dez., 2014

¹⁰ O Museu do Louvre é fundado em 1793, embora sua constituição enquanto Palácio Real que abrigava galerias de arte remonta ao século XVI. Em 1664, o Palácio recebe a execução das novas fachadas elaboradas pelo arq. Bernini, e ao longo dos séculos seguintes, arquitetos importantes estiveram ligados à história do edifício. A magnitude e importância de seu acervo foram ampliadas com as conquistas de Napoleão, na Revolução Francesa.

¹¹ Brian O'Doherty (County Roscommon / Irlanda, 1928 –) é artista, teórico e crítico de arte; intelectual de destaque no campo da teoria e crítica das artes. Contribuiu de maneira substancial para a crítica dos espaços expositivos de galerias de arte, sobre a qual escreveu uma série de artigos que desembocaram em sua teoria do

Em suas palavras, “uma galeria é um lugar com uma parede que é coberta por uma parede de quadros”. Ao analisar a pintura de Samuel F. B. Morse, intitulada *Galeria de Exposição no Louvre* (fig.1), o autor descreve que “as obras-primas eram dispostas como se fossem papel de parede”. Cita ainda que “as exigências impostas ao visitante pela disposição estão além da nossa compreensão”, e conclui que “a imagem é perturbadora para o olhar moderno”, pois contraria “a (para nós) horrorosa concatenação de períodos e estilos.” (O'Doherty, 2007, 5)

Desconstruindo a imagem de Samuel F. B. Morse, O'Doherty revela que os quadros maiores eram pendurados na parte mais alta das paredes, enquanto os menores ficavam na parte de baixo, junto ao chão. Na faixa central, figuravam os mais importantes, haja vista sua posição privilegiada à altura do olhar do observador.

Ressaltando que as paredes das galerias de arte dos Salões de Paris eram totalmente preenchidas, “sem que uma nesga fosse desperdiçada”, O'Doherty as interpreta como “um mosaico engenhoso de molduras”.

As interpretações de O'Doherty levam à questão: como contemplar uma determinada pintura sem a interferência de outra ao seu lado? Na busca de uma resposta, o autor assim descreve:

“Cada quadro era encarado como uma entidade independente totalmente isolado de seu rele vizinho por uma moldura pesada ao seu redor e todo um sistema de perspectiva em seu interior.” (O'Doherty, 2007, 6)

A partir de uma abordagem sobre a questão da moldura dos quadros e sua representação pictórica realizada sob as regras da perspectiva, dou continuidade à pesquisa do assunto, com o desenrolar a seguir.

“cubo branco”, ainda freqüente nos estudos acerca de museus de arte. Atuou como editor-chefe da revista *Art in America* (1971-1974) e colaborador da *Artforum*, para onde escreveu três ensaios intitulados “*Inside the White Cube: the ideology of the gallery space*”, em 1976. Atualizado e expandido, esse conjunto de ensaios críticos foi publicado, em formato de livro, em 1981. Recentemente, foi reeditado e traduzido para o português: Ref.: O'DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco*. (São Paulo: Martins Fontes, 2007).

12 Capítulo I do livro *No Interior do Cubo Branco*, op. cit.

2.1.1. Moldura e Perspectiva

O'Doherty é enfático ao defender que na pintura a moldura dos quadros é “tão imprescindível quanto um tanque de oxigênio é pro mergulhador” (O'Doherty, 2007, 7). Sua análise se complementa ao citar que, como numa “janela portátil”, a moldura faz encerrar a representação pictórica em perspectiva dentro de determinado quadro.

Ao nos lembrar que “a descoberta da perspectiva coincide com o surgimento da pintura de cavalete”, O'Doherty conclui que “o clássico conjunto de perspectiva encerrado pela moldura *Beaux-Arts* permitiu este tipo de disposição dos quadros”, referindo-se às “paredes amontoadas”.

Segundo o autor, “quanto maior a ilusão, maior a atração para o olho do espectador”. Pois, “o olho é abstraído do corpo estático” e pode-se entrar num desses quadros para viver e verificar as interações de seu espaço. (O'Doherty, 2007, 8-9)

Fig. 2
Gallery of the Louvre (det.)
Samuel F.B. Morse
(1831-33)

Fonte: http://www.npr.org/assets/img/2011/06/28/painting_archive.jpg. (Jan., 2015)

Aos poucos, essa disposição de quadros nas paredes das galerias dos Salões foi se tornando inadequada para a exposição de pinturas de alguns artistas. Courbet, Caspar David Friedrich, Whistler e outros mestres menores fizeram pressão sobre a moldura (O'Doherty, 2007, 10).

Suas pinturas permitiam ao observador a possibilidade de uma extensão do pensamento para fora daquele quadro; parecia possível imaginar ou estender sua visão para além da cena pictórica emoldurada. Deste modo, a disposição de vários quadros, um ao lado do outro, tornou-se imprópria, por interferir na leitura de uma pintura, causando-lhe um obstáculo para a extensão da paisagem. Segundo O'Doherty (2007, 10):

“A moldura transforma-se num parêntese. Foi inevitável separar as pinturas em uma parede, por causa de uma espécie de repulsão magnética. E essa separação foi acentuada e em grande parte iniciada pela nova ciência – ou arte – dedicada ao recorte de um assunto de seu contexto: a fotografia.”

Sobre a questão da moldura e o enquadramento das cenas pictóricas representadas nas pinturas, O'Doherty ressalva que na Fotografia a localização da borda é uma decisão primordial, já que compõe, ou decompõe, o que ela circunda. Deste modo, os limites, edição e corte numa fotografia tornam-se elementos importantes da composição.

Observando que no século XIX o tema da representação, pictórica ou fotográfica, era o mais importante e não suas margens (a moldura), O'Doherty menciona que os limites das representações se tornam “o costume do século XX.” Ainda, pontua que o Impressionismo utilizou o recurso dos limites da representação como ideia decisiva que acabou por alterar a ideia de quadro, a maneira como era pendurado e, por fim, o recinto da galeria.

Pois bem, esta primeira contextualização histórica sobre a arte interessa à pesquisa por representar certa postura crítica dos artistas que, a partir de sua obra, formataram novas tendências para o espaço expositivo.

Voltando ao assunto dos Salões de Paris, é necessário mencionar que a partir de 1748 foi criado um júri de seleção dos artistas e obras de arte que seriam apresentadas nas exposições anuais. Isto causou desconforto, pois a sociedade temia a pouca receptividade da Academia para novos nomes e linguagens artísticas. Deste modo, artistas recusados pelo júri criticavam a instituição, caso em que o artista Gustave Courbet se apresenta.

2.2. O Pavilhão do Realismo

Eu tenho cinqüenta anos de idade e sempre vivi em liberdade; deixe-me terminar a vida livre; quando eu morrer, digam: 'ele não pertenceu a nenhuma escola, a nenhuma igreja, a nenhuma instituição, a nenhuma academia, a nenhum regime, exceto ao regime da liberdade. (Gustave Courbet) ¹³

Em 1855, Gustave Courbet submeteu ao júri oficial do Salão de Paris uma seleção de pinturas na qual estava a polêmica *L'atelier du Peintre* (ou *Atelier do Artista: uma alegoria real da minha vida artística e moral*). Embora Eugène Delacroix e Charles Baudelaire a vissem como a obra-prima do artista, esta pintura foi recusada pelo júri e não participou do evento.

Fabrice Manasés (2006, 06), ao comentar *L'atelier du Peintre* analisa que à esquerda do quadro há figuras como um padre, uma prostituta, um mendigo, um mercador e outros; ou seja “exploradores e explorados” À direita do quadro, “seus amigos e admiradores, como Balzac, Flaubert e o poeta e crítico de arte Charles Baudelaire.”

Courbet justapôs na mesma cena pictórica pessoas ordinárias do mundo trivial e pessoas de influência; ambas representantes na *vida artística e moral* do artista – provavelmente o motivo pelo qual o júri a recusou (fig.3).

Indignado, Courbet decidiu retirar o conjunto de sua obra que havia sido admitida para o Salão e expô-la, junto com as pinturas recusadas, num pavilhão independente – o *Pavillon du Réalisme*.

¹³ Do original, em inglês: "I am fifty years old and I have always lived in freedom; let me end my life free; when I am dead let this be said of me: 'He belonged to no school, to no church, to no institution, to no academy, least of all to any regime except the regime of liberty.'" In: COURBET, Gustave. Letters of Gustave Courbet. University of Chicago Press, 1992. Disponível in: [http://useum.org/artist/Gustave-Courbet] Dez.,2014.

Gustave Courbet contribuiu não só para mudanças no tema da pintura; incitou transformações no mundo da arte. Diante da postura do artista, a Academia Real e seus Salões de Paris começam a perder a hegemonia.¹⁴

Em meio a polêmicas do Salão Oficial de Paris, surge o *Salon des Refusés*, em 1863. Depois, outros eventos foram organizados independentes da Academia: em 1884, surge o *Salon des Indépendants*; em 1890, o *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts*, e em 1903 o *Salon d'Automne*.

Tais salões independentes foram significativos por contribuir para a disseminação de novos artistas, obras de arte, grupos e movimentos artísticos que, finalmente, adentraram o mundo da arte.

Fig. 3
Pavilhão do Realismo, 1855.

Esta é uma das raras imagens encontradas que retratam o espaço expositivo independente de G. Courbet.

Fonte:
[<http://www.tumblr.com/search/realism+pavilion+courbet>].
Dez., 2014

¹⁴ Embora a informação possa ser encontrada em diversas referências bibliográficas, foi utilizada a abordagem de Anne Cauquelin (2005). In: "Os efeitos do regime de consumo no registro da arte." *Arte Contemporânea. uma Introdução*, São Paulo: Martins Fontes, 2005. (pg. 34)

Fig. 4
L'Atelier du peintre. Allégorie
Réelle déterminant une phase de
sept années de ma vie artistique
(et morale).
Gustave Courbet (1855)

Reprodução de imagem, editada
pelo autor. À esquerda,
"pessoas ordinárias" (comuns);
à direita, "pessoas de
influência".

Fonte: [http://www.histoire-image.org/photo/zoom/geo4_courbet_001f.jpg] Nov., 2014

Fig. 5
Pavilhão do Realismo, 1855.

Fonte:
[<http://www.tumblr.com/search/realism+pavilion+courbet>]
Nov., 2013

2.3. Outros Espaços, Outras Pinturas

O desconforto da sociedade de artistas à época dos Salões de Paris tem seu ápice com a incursão do *Pavilhão do Realismo*, o espaço alternativo de Gustave Courbet criado em 1855.

A postura deste artista contribuiu para que outros espaços expositivos independentes à Academia e aos eventos dos Salões de Paris surgissem. A disseminação de outros Salões, no desenrolar da segunda metade do século XIX e início do XX, trouxe ao mundo da arte novos nomes que, não raro, são hoje importantes artistas modernos.

O Salão dos Recusados de 1863 contou com a participação de uma série de artistas recusados pelo júri do Salão Oficial de Paris. Dentre eles, estava Édouard Manet e sua pintura *Déjeuner sur l'herbe* (1863).

Fig. 6
Le Déjeuner sur l'Herbe.
Édouard Manet (1862-3)

Fonte:
[[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Manet,_Edouard_\(The_Picnic\)](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Manet,_Edouard_(The_Picnic))] Dez., 2014

Na cena, figuram dois homens sentados num piquenique ao bosque, em meio a duas mulheres, uma nua e outra em traje de banho – representação que viria causar polêmica e despertar controvérsias.

O Salão dos Independentes de 1884, por sua vez, trouxe ao mundo da arte a exposição de outros artistas, hoje relevantes na história da arte, como Paul Cézanne, Paul Gauguin, Henri de Toulouse-Lautrec, Vincent van Gogh, Georges Seurat, dentre outros.

Contudo, alguns artistas e outros atores da Arte Moderna continuaram a criticar tal sistema por conta de suas organizações conservativas e burocráticas. Assim, um grupo de artistas criou o Salão de Outono, cuja primeira edição foi realizada em 1903, sob organização e participação de artistas como Auguste Rodin, Henri Matisse Renoir, entre outros.¹⁵

Acerca de alguns desses artistas que adentram a cena cultural e artística na transição dos séculos XIX e XX, Brian O'Doherty também comenta. Enquanto ressalva o pioneirismo de Gustave Courbet, destaca Claude Monet, Georges Seurat e Henri Matisse. O autor dirá que eles foram figuras relevantes no Modernismo, que conseguiram eliminar as molduras dos quadros e reinventaram a perspectiva de suas pinturas.

Monet é o inventor dessa eliminação da moldura. Suas paisagens sem um foco central marcante permitem que o olho do observador relaxe para mirar em qualquer ponto da tela. Assim, O'Doherty dirá que o interessante em Monet é “‘olhar’ esse olhar: a cobertura de luz, a formulação absurda da percepção por meio de um pontilhado de cores e pinceladas que se mantêm (quase até o fim) impessoal.” (2007, 15)

Seurat, na época em que as bordas se haviam tornado imprecisas, também buscou alterar os limites da pintura tradicional. Segundo O'Doherty, o artista percebeu muito bem como atenuar os limites, realizando suas margens “com uma aglomeração de pontos coloridos.” O autor também comenta que para “atenuar o corte abrupto da beirada”, Seurat esbatia a moldura de modo que o olho vai para fora da pintura e volta a ela “sem dar um pulo.” (2007, 15),

Matisse “compreendeu melhor do que ninguém o dilema da superfície pictórica e sua tendência de estender-se para fora”, de acordo com O'Doherty. O autor se refere ao artista como aquele que trouxe a solução do “problema da expansão lateral e da contenção com grande

¹⁵ Os Salões de Outono também apresentaram artistas do Cubismo, como Francis Picabia e Marcel Duchamp. Mais informações disponíveis no website: [<http://www.salon-automne.com/en/>] Nov.,2014

sensibilidade.” (2007, 16) Ainda, conclui que “embora muitos sejam os artistas modernos que tiveram sua importância a voz firme de oposição no Modernismo é a de Matisse.” (2007,20)

Contudo, os salões de arte criados independentes aos Salões de Paris foram relevantes por desvelar artistas importantes na História da Arte, como os supracitados (ver fig. 7, 8 e 9)

Fig. 7
The Water Lilies - The Clouds.
Claude Monet (1920–1926)

Fonte:
[http://en.wikipedia.org/wiki/Water_Lilies] Dez.,2014

A obra é um tríptico; cada painel tem 1,98m x 4,2m. Aqui, reprodução de imagem com trecho do painel 1.

Fig. 8
Une Baignade, Asnières.
Georges Pierre Seurat (1884)

Fonte:
[http://en.wikipedia.org/wiki/Bathers_at_Asn%C3%A8res] Dez.,2014

Seurat concluiu esta pintura aos 24 anos de idade, em 1884, quando a submeteu ao júri do Salão Oficial de Paris e foi rejeitada. Então, o artista a exibiu no Salão Independentes .

Fig. 9
La Devideuse Picarde
(La Mère Massé Dans Son
Intérieur À Bohain)
Henri Matisse (1903)

Fonte:
[<http://artsalesindex.artinfo.com/asi/lots/5207039>] Dez.,2014

Esta obra foi exposta pela primeira vez no Salão de Outono, de 1903. Posteriormente, participou de diversas outras mostras e exposições individuais.

2.4. Arte e Museu na crítica moderna

Quando Baudelaire pediu uma arte que registrasse o momento passageiro sem violentar sua oscilante transiência (...), pudemos ver afirmado e reafirmado o princípio da tensão aparentemente irrevogável entre o modo como os seres humanos sentiam que viviam e as formas usadas para exprimir essa sensação.

(Steven Connor, 2000)¹⁶

Denis Diderot pode ser considerado o fundador da crítica de arte, ao ser um dos primeiros que começa a escrever sobre algumas pinturas que eram expostas nos Salões de Paris, especialmente a partir de 1735. Segundo Janaína Bêta¹⁷, o exercício da crítica de arte realizada por Diderot “consistia em escrever crônicas para um jornal destinado a nobres que estivessem fora da França.” A autora menciona que Diderot buscava, por meio de analisar o “sentido pedagógico na arte”, traduzi-las para a “língua comum dos homens e fazendo-as ‘edificante.’” Assim, cita:

“Diderot acreditava em gênio - um gênio corporal, não espiritual. Este gênio seria o produtor das grandes obras, que só estariam, por sua vez, abertas ao entendimento de outro grande gênio, o único capaz de traduzi-las para a língua dos homens comuns. Defendia a mutabilidade do gênio, cada época teria o seu. Do mesmo modo acreditava na mutabilidade do belo. Defendia que para produzir uma boa crítica era preciso estar aberto a todos os gostos. Seu conceito de belo habitava a arte, e não o tema por ela tratado” (Bêta, 2010, 4)

Quatremère de Quincy, também foi relevante na construção da crítica de arte. Observou a diferença entre “o prazer de se ver arte na Itália, onde era parte do cotidiano das pessoas”, e a de visitar os Salões, ou exposições de arte dentro de um museu. Para ele, museu era “um deserto encerado”, um lugar que podia ser “semelhante a um templo ou a um salão, um cemitério ou a uma escola.” (Newhouse, 1998, 47).

¹⁶ Ref.: CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna*. Introdução às teorias do contemporâneo. São Paulo: Loyola, 2000.

¹⁷ Ref.: BÊTA, Janaína Laport. *Apostamentos: a escrita crítica e as artes plásticas*. Revista Garrafa nº 20. Disponível em [http://www.ciencialit.lettras.ufrj.br/index_revistagarrafa.htm]. Nov., 2013.

Sobre as obras de arte e suas relações com o local de origem¹⁸, Guilherme Gomes Jr (2007)¹⁹ cita que “Quatremère, após certo período de semiclandestinidade, escreve *Lettres à Miranda*”²⁰ e coloca-se “no centro do debate sobre a espoliação das obras de arte dos países vencidos nas guerras pelos exércitos franceses.” Continua e analisa que

“as cartas têm como ponto de partida duas idéias gerais. De um lado, um princípio moral: ‘o espírito de conquista em uma república é inteiramente subversivo do espírito de liberdade’; e, de outro, a constatação histórica de que as artes e as ciências (...) tendem muito menos a ficarem isoladas em suas pátrias respectivas do que a interligar os interesses, sob o precioso ponto de vista da fraternidade universal.” (Gomes Jr, 2007)^b

A partir disto, é possível inferir que Quatremère sempre esteve preocupado em analisar como a transposição dos trabalhos de arte de um lugar para outro descontextualizava o sentido e o conteúdo da obra. O crítico preocupava-se em discorrer sobre o papel instrumental e o impacto social que um museu pode exercer sobre a percepção e o entendimento epistemológico da arte.

Sua crítica a instituição museológica pode ser entendida como um “impulso crítico da modernidade” que defendia a arte, garantindo que “apesar das incursões do museu e do mercado da arte, esta ainda pode incorporar o que Quatremère denominava *la connaissance humaine*.”²¹ Deste modo, o crítico foi importante por introduzir um pensamento acerca do museu enquanto lugar no qual se sustenta e se defende a ideia e o valor moral da arte.

¹⁸ Neste caso, o autor faz alusão a obras de arte, como esculturas, grandes pinturas, murais e afrescos, que foram concebidas e/ou executadas para um local determinado, como as diversas obras que podem ser encontradas em países com tradição artística, em meio à cidade ou partes integrantes de um edifício, como na Itália, por exemplo.

¹⁹ Ref.: GOMES JR., Guilherme Simões. *Le musée français: guerras napoleônicas, coleções artísticas e o longínquo destino de um livro*. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-47142007000100006&script=sci_arttext] (Nov.2013)

²⁰ *Cartas à Miranda*, se refere a Sebastián Francisco de Miranda y Rodríguez de Espinoza (1750-1816), foi um revolucionário venezuelano a quem seu amigo Quatremère de Quincy e outras figuras da arte fizeram campanha em prol de sua libertação face às complicações políticas de M. Robespierre em 1794, no contexto da Revolução Francesa. Ref.: David Gilks, “Art and politics during the ‘First’ Directory: artists’ petitions and the quarrel over the confiscation of works of art from Italy in 1796” In: *French History* 2012 26: 53-78. Também disponível em: [http://fh.oxfordjournals.org/content/26/1/53.short] (Jan.,2015)

²¹ Ref.: ADAMS, Steve. *Quatremere de Quincy and the instrumentality of the museum*. Disponível em [http://www.herts.ac.uk/_data/assets/pdf_file/0017/12347/WPIAAD_vol3_adams.pdf]. Nov.2013.

Charles Baudelaire também é figura de crucial relevância neste debate. Flanando em meio a massa burguesa, Baudelaire invoca o olhar da arte para sua contemporaneidade. Atento às transformações sociais e urbanas pelas quais a cidade de Paris passava, advindas dos planos do então prefeito Georges Eugène Haussmann, o crítico figura-se como grande representante da crítica de arte moderna.²²

Bêta (2010, 5) salienta que Baudelaire introduz a figura do interlocutor que direciona sua escrita ao burguês; foi quem contribuiu para que a arte não fosse mais vista com tamanha grandeza e *glamour*, cenário no qual estava inserida. Em contrapartida, fortaleceu a disciplina da crítica de arte. Segunda a autora, Charles Baudelaire

“criou na relação entre as artes sensações diversas. Para ele, a cor dialogava com a música, e esta com o sabor - uma música, uma pintura, uma poesia (...). Em seu pensamento, a arte falava de nossa totalidade, a todos os nossos sentidos. Seria ela, a arte, a unir o que a cidade moderna fragmentou.” (Bêta, 2010, 5)

Martin Grossmann (2001)²³ defende Baudelaire como o intelectual de seu tempo que definitivamente introduziu a Modernidade, embora seu conceito tenha sido esboçado “dentre as mais polêmicas celebridades da nossa História, entre atitudes, pensamentos e obras.” O autor cita o poeta: “a modernidade é algo transitório, fugitivo, onde seu contingente é metade da arte e a outra metade é o eterno e o imutável.”²⁴

As influências da crítica de Charles Baudelaire também incidem sobre o Museu, enquanto instituição. Neste sentido, Grossmann observa que “o ato dos museus terem aberto suas portas para o grande público, não o atraiu de fato.” Pois, “nada foi feito para reduzir a lacuna entre os dois

22 Charles Baudelaire (Paris, 1821 – 1867), boêmio, dandi e flâneur; um dos mais emblemáticos teóricos da arte francesa. Precursor do Simbolismo e fundador da tradição moderna em poesia. Sua obra literária, que versa entre poesia, crônica e crítica, influenciou profundamente as artes plásticas no século XIX. Embora tenha sofrido com a renegação às tradições da burguesia que o via como um desregrado, e seus textos como ofensa a moral pública, sua influência pode ser averiguada em *Au bonheur des dames*, de Émile Zola (Paris: Fasquelle, 1984) ou nas *Passagens*, de Walter Benjamin (São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006), por exemplo.

23 Ref.: GROSSMANN, Martin, *O Hipermuseu; a arte em outras dimensões*, Livre-Docência, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, ECA-USP, São Paulo, 2001.

24 Do original, em francês: “*La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable*” (apud Grossmann, 2001, 200)

estados distintos de conhecimento (o da considerada alta cultura e o da genérica ideia de comunidade).” Em suas palavras,

“uma significativa pressão crítica enfocando a noção tradicional de Museu, (...) questionando os valores da cultura tradicional, ocorre somente um século depois com a jovem crítica de arte francesa e com as novas manifestações artísticas na segunda metade do século XIX. Isto é, com os ensaios de Baudelaire e com os primeiros movimentos de vanguarda, aqueles que forneceram as necessárias bases para o que denominamos como Arte Contemporânea. (...) Em outras palavras, floresce com a consolidação de uma consciência moderna – a Modernidade.” (Grossmann, 2001, 194)

2.5. O Sistema da Arte Moderna

A transição dos séculos XIX e XX, sobre a qual o momento da pesquisa disserta, também representa os avanços tecnológicos e os novos modos de vida que a Revolução Industrial permitiu trazer.

Enquanto no campo da Arte a Fotografia recriou alguns parâmetros de representação pictórica e instaurou novos temas para a pintura moderna, no campo da Arquitetura há, também, o surgimento do Ferro que transformou a técnica de muitas construções, como no caso do *Palácio de Cristal*, de 1851, e a *Torre Eiffel*, erguida em 1889.²⁵

Associada às transformações da época, um novo ritmo de vida circula as cidades modernas que assiste aos novos padrões de trabalho, ditados pelo aceleração da indústria, e à expansão da sociedade de consumo.

Anne Cauquelin (2005)²⁶ observa que, se por um lado a Academia foi renegada pela modernidade, por outro o sucesso, reconhecimento e status que ela garantia aos artistas e às obras não era algo a ser

25 Sobre as transformações deste momento que interceptam Arte e Arquitetura, Giulio Carlo Argan escreveu “A Realidade e a Consciência”, capítulo 2 de seu livro *Arte Moderna*. Discorrendo sobre temas do Impressionismo, Fotografia, Nec-Impressionismo e Simbolismo, Argan também analisa a “Arquitetura dos Engenheiros” onde disserta sobre a influência do Ferro para os avanços tecnológicos da construção civil, citando exemplos como a Torre Eiffel, de 1889, e o Palácio de Cristal, de 1851. Ref.: ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

26 Anne Cauquelin é doutora, professora emérita de filosofia da *Université de Picardie*, na França; autora de diversos ensaios sobre arte e filosofia; redatora-chefe da revista *Revue d'Esthétique* e artista plástica. Ref.: CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: uma introdução*, São Paulo: Martins Fontes, 2005.

descartado. A autora analisa que tanto o artista quanto o consumidor das classes sociais em ascensão, do novo regime de consumo, dependiam do reconhecimento acadêmico.

O advento de outras instituições de arte em substituição ao então unânime Salão de Paris contribuiu para a configuração de um novo grupo de atores no mundo da arte que passaram a definir e reconhecer o que seria, ou não, aceito como obra de Arte. Dessa forma, surge um novo sistema para a arte moderna, composto por “*marchands*, críticos, curadores, colecionadores, conservadores, museus e galerias de arte – os quais possuíam tarefas distintas.”²⁷

Cauquelin conclui que o júri da Academia e seus Salões de Paris foram substituídos por um *sistema*, composto por um grupo de atores e agentes do mundo da arte. O sistema da arte moderna ficou atrelado às questões de uma sociedade regida pelo consumo, advento da Revolução Industrial.

Aqui, cabe o estudo de algumas manifestações artísticas que inauguram o século XX e, não obstante, fazem frente ao sistema e suas instituições. De acordo com Cauquelin (2005), elas abriram caminhos para o novo sistema da arte contemporânea, a ser regido pela comunicação.

2.6. *Avant-garde, ou os embreantes da arte contemporânea.*

Embora as vanguardas russas já anunciassem, no começo do século XX, transformações relevantes para o curso da Arte Moderna, optei por introduzir a questão a partir do Manifesto do Futurismo Italiano, para depois abordar os “*embreantes da arte contemporânea*”: Marcel Duchamp, Andy Warhol e Leo Castelli. (Cauquelin, 2005, 87).

27 Manoela Afonso (2007), ao resenhar o livro de Cauquelin (2005) explica que “a dependência de um juízo de valor conferiu às novas instituições de arte o poder de legitimar o que seria aceito como Arte e o que não.” Disponível em: [<http://www.revista.art.br/site-numero-07/trabalhos/RESENHAS/RESENHA3.htm>].

2.6.1. O Manifesto do Futurismo.

Fig. 10
Capa da 1ª. edição do texto original de F.T. Marinetti, o Manifesto do Futurismo, publicado em formato de livro em 1986, editado por Jean-Pierre A. de Villers e publicado por Editions de l'Université d'Ottawa.

O documento original foi publicado no *Le Figaro*, em 1909.

Fonte: [https://openlibrary.org/books/OL2303726M/Le_premier_manifeste_du_futurisme] Dez., 2014

Sob o desejo de uma Arte compatível com a velocidade sócio-cultural e os avanços da tecnologia de seu tempo, um grupo de artistas italianos realizou o *Manifesto Futurista*. Apesar de ter sido um movimento que permaneceu no mundo da arte, suas ambições eram de que a vida comum e cotidiana pudesse ser acoplada nos trabalhos artísticos.²⁸

Em 1909, Filippo Tommaso Marinetti, fundador do movimento cultural e artístico conhecido como o *Futurismo Italiano*, publicou no jornal *Le Figaro* o “*Foundation and Manifesto of Futurism*.” No texto, Marinetti dizia: “[...] Queremos destruir os museus, bibliotecas, academias de todo tipo, e lutar contra o moralismo e toda covardia oportunista e utilitária.”²⁹

Enquanto a sugestão do Manifesto em *destruir os museus* parece influenciada pelos textos do crítico Quatremère de Quincy, supracitado, também parece prever o que diria Paul Valéry, alguns anos mais tarde.

28 Tais ideias futuristas influenciaram os dadaístas e situacionistas, posteriormente, conforme analisa Francesco Careri, em *Anti-Walk*, parte II de seu livro *Walkscapes*. Ref.: CARERI, Francesco. *Walkscapes. O caminhar como prática estética*. São Paulo: GG, 2013.

29 Do original, em italiano: “Noi vogliamo distruggere i musei, le biblioteche, le accademie d'ogni specie, e combattere contro il moralismo, (...) e contro ogni viltà opportunista e utilitaria.” (in: MARINETTI, Filippo. *The Foundation and Manifesto of Futurism*. In: DANCHEV, Alex (ed.) “100 Artists’ Manifestos: From the Futurist to the Stuckists.” Londres: Penguin Books, 2011.)

Paul Valéry³⁰ comparou os museus a *cemitérios*, quando publicou seu livro intitulado “*Le Problème des Musées*”. Embora Valéry tenha reconhecido haver muitos museus admiráveis, afirmou não gostar de freqüentá-los, pois os considerava “lugares de extrema solidão”. Não distinguia se os visitava “para ver as obras de arte ou para cumprir conveniências.”³¹

2.6.2. Marcel Duchamp

Marcel Duchamp é um artista cuja importância parece incomensurável. Ao lançar ideias fundamentais que influenciam o pensamento artístico até a atualidade, ele realizou trabalhos relevantes em diferentes campos da arte, abrindo possibilidades para novas incursões na arte. Suas lições foram revisitadas pelos artistas conceitualistas, nos anos de 1960-70.

O artista iniciou sua carreira flertando com a pintura cubista antes de inaugurar seus *readymades*. Ainda, utilizou a fotografia³² como recurso para seus trabalhos e também realizou projetos e instalações em museus.

Peter Gay diz que “uma transformação de grande importância na população modernista ocorreu quando os americanos se somaram à luta” (2009, 446). Neste sentido vai ao encontro do discurso de Jed Perl sobre as relações de Marcel Duchamp em Nova Iorque, ao lembrar que

“quase imediatamente após chegar a Nova York³³ em 1915, Duchamp havia regalado aos jornalistas suas reações entusiásticas à cidade; ele já era uma espécie de celebridade por ser o criador do *Nu descendo uma escada*, a pintura que, com sua sobreposição futurista de pernas e braços havia causado escândalo no Armory Show dois anos antes. (Perl, 2008, 382)³³

30 Paul Valéry (França, Sète, 1871 – Paris, 1945), filósofo, escritor e poeta da escola simbolista. Sua obra literária também inclui aforismas em história, eventos e exposições em Arte.

31 Do original em francês: “*Bientôt, je ne sais plus ce que je suis venu faire dans ces solitudes cirées, qui tiennent du temple et du salon, du cimetière et de l'école...*” In: VALÉRY, Paul. *Le Problème des Musées*, 1923.

32 Em 1920, o artista se transfigura em Rose Sélavy (*Eros c'est la vie*), seu alterego feminino, e posa diante da câmara de seu amigo, o fotógrafo Man Ray. “Celebrizado”, Duchamp “mandou imprimir um cartão de visita com os dizeres Oculismo de Precisão - Rose Sélavy - NY/Paris - Pêlos e Pontapés de todos os gêneros.” (Freire, 1999, 109)

33 Alfred Baer (EUA, Detroit, 1902 – 1981), historiador de arte e primeiro diretor do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque – MoMA. Figura relevante em contribuir para o desenvolvimento da arte moderna e sua permanência

Objetos achados, ou *readymades*

Embora possa ter sido em Nova Iorque que Duchamp tenha nomeado seus “objetos achados” em *readymade*, foi em Paris que o artista deu início a tais ações dadaístas de selecionar objetos e repensar seu significado.

Bicycle Wheel (fig.11) critica o pensamento da arte moderna e questiona o que é “obra de arte”. Irônico e inteligente, Duchamp diria que esta obra, aqui conhecida como *Roda da Bicicleta*, “foi o começo de sua maturidade artística.” Ainda, que “não quis fazer uma obra de arte e, sim, algo absolutamente desprovido de prazer estético.”³⁴

Em 1915, quando em Nova Iorque, Duchamp foi a uma loja de ferragens e comprou uma pá de neve e a intitulou *Em antecipação do braço quebrado*. Duchamp anuncia esta ser a ocasião em que nomeia um trabalho seu como um *readymade* – “eu os assino e penso em uma legenda para eles em inglês” (apud Perl, 2009, 382).

“Uns dois anos antes, em Paris, ele já havia exibido em seu ateliê uma roda de bicicleta e um porta-garrafas, mas essas peças haviam permanecido sem nome, inclassificáveis até sua chegada a Nova Iorque. [...] Duchamp escreveu para sua irmã Suzanne em janeiro de 1916: “Ora, se você esteve em minha casa, deve ter visto, no ateliê, uma roda de bicicleta e um porta-garrafas. Comprei-os como uma escultura já feita.” Acontece que Suzanne havia jogado fora os dois objetos quando limpou o ateliê, supondo que fossem lixo, e assim não podia assiná-los e rotulá-los para Duchamp, como ele lhe havia pedido.” (Perl, 2009, 382)

Fountain (fig.12) é outro dos *readymades* de Duchamp cujo valor para esta história que aborda as manifestações artísticas que criticam as instituições tradicionais da arte é relevante e merece atenção na pesquisa.

no imaginário contemporâneo, principalmente a partir de exposições realizadas no MoMA, como *Van Gogh*, em 1935. Ref.: KERT, Bernice. *Abby Aldrich Rockefeller: The Woman in the Family*. Nova Iorque: Random, 1993, 376.

34 Do original, em inglês: “Please note that I did not want to make a work of art out of it. It is offered as something absolutely devoid of aesthetic pleasure.” apud GRACYK, Theodore. *Philosophy & the arts*. Examples of the work of Marcel Duchamp. In: [<http://web.mnstate.edu/gracyk/courses/phil%20of%20art/duchamp2.htm#>] Nov., 2014.

Fig. 11
Bycicle Wheel
Marcel Duchamp (Paris, 1913)

Fonte:
[https://c2.staticflickr.com/4/3297/3215489661_fe06c60133.jpg]. Dez., 2014

Fig. 12
Fountain
Marcel Duchamp (1917)

Fonte:
[<http://www.phaidon.com/resource/fountain.jpg>]
Dez., 2014

Sob a assinatura de “R. Mutt”, o artista invoca aquele que teria sido o empresário ou industrial que fabricava mictórios. Em 1917, o objeto foi enviado para o Salão de Artistas Independentes em Nova Iorque. Recusado pelo júri de seleção, o artista enviou a carta em resposta:

“Se o Sr. Mutt fez ou não a fonte com as suas próprias mãos não tem importância. Ele a escolheu. Pegou um objeto ordinário da vida cotidiana e o colocou de modo que sua significação útil desaparecesse sob um novo título e ponto de vista – criou um novo pensamento para o objeto”.³⁵

“O *readymade* foi uma história nova-iorquina”, dirá Jed Perl ao analisar algumas das “várias fotografias que subsistem dos primeiros ateliês de Duchamp na cidade.” São a partir destas imagens que o autor observa “a pá de neve pendurada no teto, por volta de 1920” e “uma segunda versão da roda de bicicleta em seu estúdio no número 22 da rua 67 Oeste, por volta de 1918” (Perl, 2009, 382).

Entre 1930-40, o artista cria *Boîte-en-valise* (fig. 13), os “museus portáteis”. Em caixas no formato de uma mala-valise, Duchamp acondicionou cópias em miniatura de alguns de seus trabalhos, como os *ready-mades* e algumas pinturas. Deste modo, o artista torna-se o curador de sua própria obra.

Fig. 13
La Boîte-en-valise.
Marcel Duchamp (1935-41)

Fonte:
[<http://www.1fmediaproject.net/new/wp-content/uploads/2011/07/UqZSmarcelduchamp.jpg>].
Dez., 2014

35 Do original, em inglês: “Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He chose it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared under a new title and point of view – he created a new thought for the object.” In: apud GRACYK, Theodore. *Philosophy & the arts. Examples of the work of Marcel Duchamp*. In: [<http://web.mnstate.edu/gracyk/courses/phil%20of%20art/duchamp2.htm#>] Nov., 2014.

Entendo este momento da história da arte como relevante na questão dos espaços alternativos de exposição da arte contemporânea, uma vez que cria um espaço expositivo nômade e coloca em pauta a necessidade do espaço físico expositivo. Ainda, destitui a *aura* imposta às obras de arte, recriando-as em minuciosas miniaturas.

Duchamp e suas instalações museográficas.

Em *O contexto como conteúdo*, parte III do livro de Brian O'Doherty³⁶, o autor evoca as incursões artísticas de Marcel Duchamp em projetos curatoriais e museográficos; ou seja suas intervenções no *cubo branco*.

O autor lembra que na ocasião da *Exposição Internacional do Surrealismo*, na *Galerie de Beaux-Arts*, em Paris, 1938 (fig.14), Duchamp “visitou o cubo branco pela primeira vez” (O'Doherty, 2007, 70).

Sua intervenção neste espaço expositivo poderia ser resumida aos 1.200 sacos de carvão pendurados no teto e ao velho tonel que faz alusão a um fogareiro, posicionado no centro do piso da galeria. Se por um lado isto faria “subsumir a galeria inteira com uma única intervenção” (idem, 75), o artista também “inventou o teto, se invenção é fazer-nos conscientes daquilo que concordamos não ver, isto é considerarmos ponto pacífico” (idem, 70). Sua análise refere-se ao fato de que o teto das galerias de arte “até o momento em que Duchamp ‘pisou’ nele, em 1938, parecia estar relativamente a salvo dos artistas”. (O'Doherty, 2007, 70).

Em 1942, Duchamp realiza um novo projeto de intervenção no espaço expositivo de uma galeria de arte moderna; desta vez em Nova Iorque. *Milha de Fio* é o nome de sua intervenção na mostra *Primeiros Documentos do Surrealismo* (fig.15), que aconteceu na Avenida Madison, 551.

Brian O'Doherty (2007, 79) observa “pelas fotografias que o fio explorava o espaço implacavelmente, volteando cada protuberância e retesando-se

36 Ref.: O'Doherty, Brian. *No Interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

com uma constância insana”. O autor reitera que “apesar da aparente confusão provocada pela aleatoriedade”, os fios “em ricochete envolvem o espaço da galeria.” (idem, 80-81)

Ao expor o efeito do contexto na arte, do continente no conteúdo, Duchamp percebeu uma área da arte que ainda não havia sido inventada. Essa intervenção do contexto deu início a uma série de intervenções que “desenvolvem” a ideia do recinto da galeria como uma peça única, boa para ser manipulada como um balcão de estética. Desse momento em diante, há um vazamento de energia da arte para o que a rodeia. Com o tempo, a relação entre a literalização da arte e a mitificação da galeria cresce inversamente. (O'Doherty, 2007, 75)

Fig. 14
Exposição Internacional do Surrealismo
Vista da Instalação 1.200 Sacos de Carvão
suspensos no teto sobre o fogareiro.
Marcel Duchamp. *Galerie Beaux-Arts*, Paris, 1938

Fonte:
[<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/duchamp-childhood-work-and-play-vernissage-first-papers-surrealism>]. Dez., 2014

Fig. 15
Primeiros Documentos do Surrealismo.
Marcel Duchamp (Nova Iorque, 1942)

Fonte:
[<http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/duchamp-childhood-work-and-play-vernissage-first-papers-surrealism>] Dez., 2014

2.6.3. Andy Warhol

Warhol soube resolver inteligentemente o problema colocado pelo Modernismo, após todas as invenções formais, técnicas e pictóricas do século XX: “Por que eu deveria ser original? Por que não poderia ser não original?”, reivindicava Warhol. (Mériam Korichi, 2011)³⁷

Andy Warhol é um dos artistas mais conhecidos do século XX. Sua biografia e obra são temas de estudo para muitos autores, teóricos e críticos, que buscam analisá-lo por diferentes aspectos. Em linhas gerais, é comum identificá-lo como protagonista das narrativas conhecidas sobre a mudança radical da arte moderna que desemboca na cultura e arte *pop* dos EUA, onde se torna um ícone, principalmente em Nova Iorque.³⁸

Thomas Crow (2001)³⁹ diria que Andy Warhol foi personagem de si mesmo, sujeito que elaborou uma obra visual e ainda interferiu noutras áreas da cultura, ao produzir filmes e lançar *astros* e bandas de rock.

Embora alguns autores interpretem a obra do artista com o entusiasmo de seus trabalhos que atingiu as massas, alguns outros intelectuais se atemorizaram com as incursões da *pop art*, como Clement Greenberg⁴⁰, bloqueando seu discurso em torno do tema. Parecia que nada mais estaria imune às regras da indústria cultural e suas relações de mercado.

37 Ref.: KORICHI, Mériam. *Andy Warhol*. Porto Alegre: L&PM, 2011. (pg.98)

38 Alguns dos textos onde o artista aparece como um protagonista desse processo histórico: BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin; FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind – *Art Since 1900*, Nova York, Thames & Hudson 2004; KOESTENBAUM, Wayne – *Andy Warhol*. Nova York, Penguin Books 2001. FOSTER, Hal – *The Return of the Real*. Cambridge, Massachusetts Institute of Technology 1996; CROW, Thomas – *Modern Art in the Common Culture*. New Haven Yale University Press, 1996; DANTO, Arthur C. – *Beyond the Brillo Box, The visual arts in post-historical perspective*, Nova York. Farrar – Strauss – Giroux 1992; BUCHLOH, Benjamin – *Neo Avant-garde and Culture Industry*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2001.

39 CROW, Thomas. *Saturday disasters: Trace and Reference in early Warhol*. in MICHELSON, Anette (org.). “Andy Warhol (October Files)”. Boston, Massachusetts Institute of Technology, 2001.

40 Clement Greenberg (EUA, Nova Iorque, 1909 – 1994), foi um dos mais importantes e influentes críticos de arte norte-americano do século XX. Grande defensor do expressionismo abstrato e de seu principal expoente, Jackson Pollock, Greenberg foi um dos responsáveis por colocar os EUA na vanguarda da arte contemporânea. Sua trajetória, como bem nota o crítico Rodrigo Naves “se confunde com a do surgimento da primeira grande geração de artistas americanos”. Ref.: GREENBERG, Clement. *Arte e Cultura*. São Paulo: CosacNaify, 2013.

Andreas Huyssen, apegado à noção de dialética e a partir da ambigüidade da obra de Andy Warhol, coleciona citações do artista e tende a ver sua obra tanto como uma possibilidade de a arte se aproximar do cotidiano como uma celebração da vida reificada no capitalismo.⁴¹

Ilustrações comerciais, pinturas e serigrafias de alusão publicitária são a característica do trabalho artístico de Warhol ao longo de seus primeiros anos de atuação. Permeou e foi relevante na contribuição para o cinema experimental de vanguarda, e conquistou significativa influência no mundo da arte de sua época, recriando padrões e encerrando velhos hábitos.

Warhol abriu possibilidades de a arte se aproximar da vida cotidiana, dando-lhe novos sentidos, tal qual Duchamp o fez poucos anos antes com suas apropriações *readymades*. Porém, a apropriação de imagens do cotidiano na obra de Warhol pode ser entendida como um novo passo às ações contestadoras de Duchamp. Em ambos os casos, foram assimiladas pela cultura de Museu, alterando-a.

É comum aceitar que a *pop art* reduziu o hiato entre arte e a vida, além de incorrer às diversas áreas da cultura, como observadas suas influências no campo da arquitetura e da música, por exemplo.⁴²

Em 1964, Andy Warhol não só colocou produtos de supermercado dentro da *Stable Gallery* (figs. 16-17), causando interessante fervor naquela noite, mas também expôs na fachada do *New York State Pavilion*, na *New York World's Fair* (fig. 18), imagens dos 13 homens mais procurados dos EUA. Assim, entendo que o artista também contribuiu para recriar o tipo de objeto a ser exposto e suas formas de exposição.

41 Ref.: HUYSEN, Andréas. "A política Cultural da Pop". In *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1996. (p. 94-101).

42 Em dois textos, muito diferentes entre si, a ideia da pop como um novo meio de composição artística foi abordada. Hal Foster no *Image Building* falou disso na arquitetura (in *Artforum* XLIII nº2. Nova Iorque, Outubro de 2004). Chris Cutler em *File Under Popular* (Nova York, *Autonomedia* 1985) e Greil Marcus em *Lipstick Traces: A Secret History of the 20th Century* (Cambridge, Harvard Press, 1990), de maneiras distintas, pensam a música pop como um meio autônomo de reflexão artística.

Fig. 16
Abertura da mostra de Warhol na *Stable Gallery*
(Autor desconhecido, 1964)

Em 1964, Warhol exibiu cópias perfeitas de produtos de supermercado, feitas em papelão, nas salas da *Stable Gallery*, em Nova Iorque. Alguns desses produtos, como o *Brillo*, sabão em pó, foram exibidos de modo equidistante, dispostos sobre uma base.⁴³

Fonte:
[<http://www.artbouillon.com/2013/02/that-brilliant-brillo-box-pops-debt-to.html>]. Dez, 2014

Fig. 17
Brillo Boxes
Andy Warhol (1964)

Fonte:
[<http://www.theguardian.com/artanddesign/2010/aug/21/warhol-brillo-boxes-scandal-fraud>] Dez., 2014

Fig. 18
13 Most Wanted Men
Andy Warhol (1964)

O 1964 *New York State Pavilion* é um edifício criado pelo arquiteto Philip Johnson.

Fonte: [<http://nyogalleristny.files.wordpress.com/2014/04/mural.jpg>] Dez., 2014

43 Ref.: GITLIN, Todd . *The Sixties: Years of hope, days of rage*. Nova Iorque, Bantam Books 1987.

Jean Baudrillard (1991) também interpretou o trabalho de Warhol. O autor observa que ao seqüestrar objetos do cotidiano, o artista os esvazia de seu sentido original e os recria sob um novo espectro.⁴⁴

Autores como Arthur Danto (1997), ao buscar razões pelas quais alguns objetos comuns que não teriam sentido artístico foram transformados em obras de arte, apontam para a nova cultura de museu marcada pela transformação no sentido social da arte e pela ideia de legitimação institucional da obra⁴⁵

Factory, ou as fábricas de arte.

Anne Cauquelin lembra que “Warhol instalou seu ateliê em um *loft*, no número 321 da *East 47 Street*, em Nova Iorque, e batizou o lugar de *Factory*”, em 1962. Posteriormente, a autora cita que:

“de 1963 a 65, lá se encontravam todas as espécies de subculturas, a contracultura, o pop, *superstars*, todo o *jetset* e as estrelas fabricadas pela *Factory*. Em 1968, antes do atentado de que foi vítima, Warhol tinha aumentando seu público, a *Factory* tornara-se uma instituição. Warhol podia então realizar a segunda parte de sua proposição: tornar-se um homem de negócios de arte.” (Cauquelin, 2005, 118)

Esta teria sido a primeira de suas “fábricas”, visto que em 1968 o artista se desloca para um novo estúdio no 6º andar do *Decker Building*, na *Union Square*, onde permaneceu até 1973. Depois, Warhol foi para um novo endereço, próximo dali, na *Broadway*, onde permaneceu até 1984, 3 anos antes de sua morte.⁴⁶

A partir da criação da *Factory*, Warhol tornou-se um gênio em articular sua arte ao mundo dos negócios. Seu fascínio na apropriação de objetos e produtos do consumo seria reproduzido em larga escala.

44 Ref.: BAUDRILLARD, Jean. *A Sociedade de Consumo*. Lisboa: Edições 70, 1991 (p. 124)

45 Ref.: DANTO, Arthur C. *Después del Fin del Arte*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1997.

46 Mais informações disponíveis no web-site: [<http://www.warholstars.org/>]. Dez., 2014.

Em substituição aos convencionais espaços físicos dos museus e galerias de arte, Warhol *fabricou* seu próprio espaço. Seu percurso artístico ajuda a vislumbrar uma definição de arte contemporânea: “um sistema de signos circulando dentro de redes” (Cauquelin, 2005, 120).

Analisando a obra do artista, a partir do sistema no qual se engendra, Cauquelin atribui a Factory à “arte dos negócios”. E, assim, “o percurso sonhado por Andy Warhol – passar do status de artista comercial ao de artista de negócios – está completo” (idem).

Aos “embreantes” Marcel Duchamp e Andy Warhol, referenciados até aqui, “convêm acrescentar o terceiro elemento de transformação: Leo Castelli, o agente.” (idem, 121)

Fig. 19
The Factory. Warhol e amigos

Fonte:
[<http://www.fluxmagazine.com/index.php/arts/andy-warhols-the-factory/>] Dez., 2014

Fig. 20
The Factory. Warhol e amigos

Fonte:
[<http://www.fluxmagazine.com/index.php/arts/andy-warhols-the-factory/>] Dez., 2014

2.6.4. Leo Castelli

Não apenas os artistas e seus movimentos representativos, suas obras e trabalhos característicos foram relevantes para a disseminação das ideias e propostas de vanguarda que abriram caminho para o que viemos considerar como a arte contemporânea, mas outros personagens foram importantes para esta história. É o caso de Leo Castelli, um dos agentes mais significativos no assunto que tange à produção de novos artistas e sua inserção na *rede* da arte, notadamente vinculada aos negócios e a *business art*, como tanto reivindicava Andy Warhol.

Neste contexto, Leo Castell tem destaque. Atuando como um *marchand* que apoiou jovens artistas, fez de sua galeria de arte um espaço expositivo que acolheu trabalhos de intervenção e instalações *site-specific*. Bem informado sobre o que acontecia na cena artística de sua época, Castelli representou novos artistas que logo se tornaram famosos e, não raro, lucrativos para sua galeria.

Anne Cauquelin comenta que “manter-se informado sobre o que se passa no meio da arte” é a “pedra angular do sucesso” (2005, 121). E foi assim que Ivan Karp, um dos assistentes de Leo Castelli, mantendo-o “a par do que se passa no underground nova-iorquino”(122), introduz Andy Warhol ao galerista. Vale lembrar que o artista já desejava fazer parte da galeria, haja vista seu circuito de destaque no mercado da *business art*, com artistas contemporâneos.

A partir da credibilidade que Leo Castelli alcançara com a associação de seu nome a artistas de sucesso, como Jasper Johns, Lichtenstein, Stella, Rauschenberg e Warhol, ficou fácil para que o galerista conquistasse o consenso de outros agentes do mundo da arte para que seus negócios prosperassem. “Os críticos de arte, os conservadores dos grandes museus e a imprensa de arte”, nos lembra Cauquelin (2005, 122) “formam um conjunto do qual depende a validação das obras e dos movimentos.”(idem).

Fig. 21
Leo Castelli, em sua galeria de arte com a
exposição de alguns quadros de Jasper Johns.
(1958)

Fonte:
[<http://www.aaa.si.edu/collections/viewer/leo-castelli-room-jasper-johns-exhibit-castelli-gallery-11828>] Dez., 2014

Aqui, é necessário algumas conclusões parciais.

Ao passo que o século XX é inaugurado, no campo das artes, com o movimento das vanguardas russas e o manifesto do futurismo italiano, será a partir dos *readymades* de Duchamp, realizados ainda na década de 1910, que uma posição crítica frente ao sistema e as instituições da arte se estabelece de modo mais relevante. As incursões deste artista que fixa residência em Nova Iorque se estendem até os anos 1940, quando nos apresenta novas concepções para o espaço expositivo, seja com seu “museu portátil” ou com suas instalações surrealistas.

A partir de 1950, outro *embreante* vem à tona: Andy Warhol. Com sua personalidade emblemática e seus trabalhos que configuram a cultura *pop* norte-americana, o artista não apenas transforma os padrões do objeto artístico, mas inaugura a *Factory* como modelo alternativo aos espaços expositivos convencionais. Ainda, ao se destacar com tamanha proeza no mercado da arte, faz sucumbir as estruturas do sistema da arte. A crítica de arte moderna, vista sob os textos influentes de Clement Greenberg, perde boa parte de sua imponência.

Reinventando-se, a arte contemporânea se configura a partir das ambigüidades que foram delineadas ao longo desta primeira metade do século XX. Artistas da nova geração, embalados sob os turbulentos anos 1960-70, farão inaugurar novos conceitos para a arte de sua época.

2.7. Onde está a Arte Contemporânea?

Na rota aberta por Marcel Duchamp no começo do século XX, em especial durante os anos 60 e 70, são significativos os gestos de artistas contra as instituições, por exemplo, interrogando o sistema da arte em que a estrutura dos Salões desde o século XVII ocupa lugar privilegiado – e se mantém apesar de abalos ao longo da história.
(Cristina Freire, 2006)⁴⁷

Embora os dias de hoje ainda possam estar arraigados às lembranças institucionais e convencionais dos Salões de outrora, a produção artística na transição da metade do século XX estabeleceu novas críticas para os padrões sob os quais a arte moderna foi submissa.

Revisitando os primeiros tópicos que abrem o Capítulo 2 desta pesquisa, é interessante observar a leitura que fez Cristina Freire. No ensejo de introduzir questões sobre a Arte Conceitual, a autora conclui que

“as molduras serão então substituídas pelo discurso especializado, e o espaço da galeria não será mais delimitado unicamente pelas paredes brancas, mas pelos códigos que dão acesso às obras. (...) A noção de autonomia da obra de arte, assim como a crítica formalista que a acompanhava (...) torna-se anacrônica.” (Freire, 2006, 24-25)

Essa concepção de autonomia⁴⁸ garantia a possibilidade de existência da pergunta “o que é obra de arte?” Porém, “a partir do final dos anos 1950, e mais sistematicamente nas duas décadas seguintes, a pergunta não é mais o que é arte, mas onde ela está”? (Freire, 2006, 25).

Enquanto os artistas em produção nos anos 1960-70 revêem a obra artística e conceitual de Marcel Duchamp⁴⁹, há também a tendência social

47 Ref.: FREIRE, Cristina. *Arte Conceitual*. São Paulo: Jorge Zahar, 2006. (pg.36)

48 O discurso da autonomia da obra de arte é tema recorrente, fundamentado por Walter Benjamin ao escrever *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, publicado em 1936 e posteriormente em 1955. Disponível, em inglês, em: [<https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm>]. Dez.,2014.

49 Na inauguração do *Centre Georges Pompidou* (Paris, 1977), um conjunto de exposições setorializadas em “Paris-Moscou”, “Paris-Berlim” e “Paris-Nova Iorque”, buscou contextualizar a produção artística francesa em relação a outras capitais de importância para o cenário artístico contemporâneo, com enfoque para a mostra retrospectiva de Marcel Duchamp. Disponível em: [<http://finslab.com/enciclopedia/letra-p/pontus-hulten.php>]. Dez.,2014

de insurgimento contra as instituições e o poder instalado, sobretudo no pressuposto ideológico de Museu, observa Nuno Grande (2009, 08).

Esses artistas buscavam novas formas e maneiras para seus trabalhos, seja por meio da crítica às instituições, seja por suas intervenções na cidade. Assim, contribuíram para um novo pensamento na arte contemporânea que abriu caminhos alternativos aos padrões convencionais de outrora.

Antes de prolongar o estudo sobre algumas das manifestações artísticas que se relacionam com o movimento do espaço alternativo em Nova Iorque, no contexto das décadas de 1960-70, é necessário contextualizar o período. A partir de uma contextualização da contracultura observada em Nova Iorque, a pesquisa segue.

2.7.1. Contracultura e Arte Conceitual

Os Anos 60 foram intensos para a Arte. Assuntos decorativos eram inimagináveis. A arte fazia o seu trabalho, se desgrudando da sua carne morta e pondo pra fora os seus venenos. O Movimento de Direitos Civis transmitiu sua impaciência ao filho rebelde com a iniciativa do Movimento Anti-Guerra. Embora paralelos, o caminho da Arte às vezes encontrava o dos movimentos.

(Jane Crawford, 2013)⁵⁰

O contexto de 1960-70 nos EUA é marcado pelas manifestações e revoluções sociais, movimentos estudantis e outros fatos da cena cultural e artística que, inter-relacionados, insurgiram sobre o regime político e a crise econômica que o país enfrentava.⁵¹

50 Do original, em inglês: "The sixties were a hot time for art. Decorative concerns were unthinkable. Art was doing its job, tearing away its dead flesh, sweating out its poisons. The Civil Rights Movement has passed its initiative and impatience on to its rude child the Anti-War Movement. Art and the movements were running parallel, but they seldom crossed." In: CRAWFORD, Jane. Gordon Matta-Clark: in context. FUSI, Lorenzo e PIERINI, Marco (eds.) Milão: Silvana Editoriale, 2013. [105-121]. (pg.105).

51 Sob o slogan "get America moving again" (ou, "trazer o movimento à America denovo"), o presidente John F. Kennedy implementou reformas sociais que contribuíram para a diminuição das taxas de desemprego e ampliou programas de crédito e financiamento para a classe média, desenvolvendo a Economia. Após seu assassinato, o presidente sucessor, Lyndon B. Johnson (1963-1969) valeu-se do boom econômico que distinguiu a "Great Society" norte-americana na primeira metade da década de 1960 para expandir programas de apoio e serviço social em larga

Os primeiros sinais da revolução social que se alastrou pelos EUA vêm da década de 1950, após a Segunda Guerra Mundial e com o desenrolar da Guerra Fria. Ao eclodir a Guerra no Vietnã, a sociedade incita revolta às repressões norte-americanas e suas coações militares.⁵²

A sociedade norte-americana, insatisfeita com o conservadorismo político que a regia, viu surgir o movimento da contracultura em resposta ao sentimento de revolta com as incursões de seu país no Vietnã.

É certo que a maioria dos universitários não hesitaram em questionar e criticar os acontecimentos de sua época. Afinados no desejo de uma sociedade livre, os que viriam a ser conhecidos como os *hippies* de sua época clamavam pelos direitos civis de grupos minoritários, como os dos afro-americanos, mulheres e homossexuais. Em prol da liberação sexual e da liberdade de expressão, a contracultura delineava a nova geração embalada em “sex, drugs & rock’n’roll.”⁵³

Compartilhando desejos ambiciosos de transformação sócio-cultural, essa geração cresce num cenário cultural tumultuado e efervescente. Sob o efeito psicodélico de novas drogas como o LSD, além da proliferação do uso social da maconha, os aliados na contracultura entram em sinergia com o embalo da trilha-sonora que deu ritmo à sua época.⁵⁴

escala. Por outro lado, o crescimento da “New Left”, nacional e internacionalmente, contribuiu para os protestos estudantis ao redor do mundo contra a Guerra do Vietnã. A década de 1970 é inaugurada sob uma crise econômica cujas altas taxas de inflação e desemprego levou o país a índices alarmantes. Ref.: BORSTELMANN, Thomas. *The 1970s: A New Global History From Civil Rights to Economic Inequality*. New Jersey: Princeton University Press, 2012. / SCHULMAN, Bruce. *The Seventies: The Great Shift in American Culture, Society, and Politics*. Nova Iorque: The Free Press, 2001.

52 Um dos autores utilizados para a pesquisa acerca desse assunto foi Richard Lingeman: *The Noir Forties: the American people from victory to Cold War*. (Nova Iorque: Nation Books, 2012).

53 Dentre os vários livros e autores que se dedicaram ao assunto da contracultura em Nova Iorque, vale destacar ANDERSON, Terry H. *The Movement and the Sixties*. New York: Oxford University Press, 1995; WHITMER, Bruce Peter O., *Aquarius Revisited. Seven Who Created the Sixties Counterculture That Changed America*. Macmillan Publishing Company, 1987; BROWNE, Blaine T e COTTRELL, Robert C. *Modern American Lives: Individuals and Issues in American History Since 1945*. Routledge, 2007.

54 Em 1960, após dois anos no Exército Americano, Elvis Presley lança seu álbum e, ao longo da década, outros nomes ganharam fama internacional como Bob Dylan, que introduz o som da guitarra elétrica, e a banda Rolling Stones, com o hit “I can’t get no satisfaction”. Em 1967, foi o ano em que Jimi Hendrix e os Beatles ganharam destaque. Dois anos mais tarde, alguns dos mais renomados artistas musicais do rock’n’roll celebraram o fim daquela década no Woodstock Festival, White Lake – NY. Ref. MILES, Barry. *In the Sixties*. London: Jonathan, 2002

Assim como no campo das manifestações sócio-político-culturais, no campo da arte os jovens dessa época clamavam por transformações e são observados novos caminhos no trabalho artístico contemporâneo.

Jane Crawford⁵⁵ relata que o pensamento artístico da época, principalmente do grupo ao qual ela fez parte, junto com seu namorado Gordon Matta-Clark, era contra todas as regras, padrões e modelos estabelecidos pelas instituições; a tudo que remetia à geração de seus pais, então vista como os conservadores.

Cristina Freire, por sua vez, observa que

“no bojo dos movimentos contestatórios – como o estudantil maio de 1968 na França, que clamava por mudanças na sociedade, e o da contracultura mobilizado na América do Norte em reação à Guerra do Vietnã – a história da Arte Conceitual foi sendo elaborada. (Freire, 2006, 21)”

Ainda, sob influências de outros movimentos na Arte da época, como notadamente as incursões do grupo Fluxus, novas manifestações artísticas surgem e delineiam as diversas formas e maneiras do trabalho artístico conceitual característico dos anos 1960-70.

Conquanto possa parecer um campo demasiado amplo, dois pontos são relevantes para o assunto desta dissertação: a busca de uma arte que se aproxima do cotidiano da vida e a consideração do espaço edificado como mote para trabalhos artísticos. Deste modo, não apenas a galeria e o museu de arte tornam-se objetos de intervenção artística, mas a cidade configura-se como cenário ideal para a crítica de uma nova arte.

“Na reciprocidade entre arte e vida, conclamada pelo Fluxus e por várias gerações de artistas, desconstrói-se a autonomia do cubo branco, símbolo da galeria de arte desconectada do mundo exterior, para que o museu se torne o epicentro da subversão das normas rígidas e de noções aceitas e naturalizadas.” (Freire, 2006, 24)

⁵⁵ Jane Crawford relata a época que conviveu com seu namorado, Gordon Matta-Clark, em seu artigo: *Gordon Matta-Clark: in context*. FUSI, Lorenzo e PIERINI, Marco (eds.) Milão: Silvana Editoriale, 2013. [105-121].

2.7.2. Arquitetura e Cidade: o tema da Arte.

As transformações no campo da arte contemporânea, em produção na cidade de Nova Iorque durante os anos de 1960-70, ganharam ainda mais destaque quando artistas passaram a buscar novas formas e suportes para seus trabalhos.

As novas linguagens conquistadas decompuseram a imagem tradicional da arte enquanto pintura ou escultura e avançou sobre outras possibilidades cuja ideia e conceito do projeto artístico era o mais importante. Com isso, observam-se novos trabalhos caracterizados em *happenings*, *performances* e instalações *site-specific*, bem como as realizações de grande escala que intervêm na paisagem – a *landscape art*. Assim, a Arte é observada a partir de novas *perspectivas*, formatos e padrões que não se limitaram ao convencional sistema de galerias e museus de arte.

O espaço físico da galeria tradicional parecia inibir os jovens artistas de aproximar seus trabalhos às novas linguagens em ebulição, como as intervenções de Gordon Matta-Clark no espaço edificado ou as *performances* de Joseph Beuys (fig.22); este que expressou bem o desejo de sua época, afirmando ser “melhor exibir numa fábrica que num museu novo, recém-criado” (Montaner 1995, 89).

Brian O'Doherty analisa que os espaços expositivos formatados no padrão do cubo branco moderno eram “construídos segundo preceitos tão rigorosos quanto aos da construção de uma igreja medieval”. Naquele espaço, “o mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas”. Em suas palavras,

“as paredes são pintadas de branco. O teto é fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você não provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetado para que você ande sem ruídos.” (2007, 15)

A ideia de que o cubo branco moderno fora concebido “para estar livre de quaisquer interferências do mundo e suas vicissitudes” é contrária à

ideologia dos artistas contemporâneos. Pois eles queriam aproximar o espaço da arte ao espaço cotidiano da vida urbana.

“*Happenings* de artistas em *lofts* e em outros lugares não institucionais proliferaram na década de 1960, assim como outras formas de arte. Video-arte, instalações *site-specific*, minimalismo, arte *povera*, aterros e terraplenagens (*earthworks*) e as edificações desconstruídas de artistas como Gordon Matta-Clark, todos desafiaram as instalações convencionais do museu e, em muitos casos, a política de museu. (...) Muitos artistas tiveram dificuldades em encontrar galerias para representá-los e ao mesmo tempo se rebelavam contra a censura implícita pelo financiamento corporativo de exposições em museus. (...). Localizados numa ampla variedade de edifícios existentes, essas novas iniciativas floresceram particularmente em antigos espaços industriais, como grandes construções metálicas, onde artistas tendiam a morar e a trabalhar.” (Newhouse, 1998, 189)

Fig. 22 – Joseph Beuys na *Rene Block Gallery* (Nova Iorque, 1974).

Fonte: [<http://www.all-art.org/Architecture/24-21.htm>] Dez., 2014

Neste sentido, vale lembrar o que Rosalind Krauss⁵⁶ analisou, ao escrever sobre Escultura e Instalação na arte contemporânea:

“Os primeiros artistas que exploraram as possibilidades da arquitetura mais não-arquitetura foram Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman, Richard Serra e Christo. Em todas essas estruturas axiomáticas existe uma espécie de intervenção no espaço real da arquitetura, às vezes através do desenho ou, como nos trabalhos de Morris, através do uso do espelho. (...) No entanto, qualquer que seja o meio de expressão empregado, a possibilidade explorada nesta categoria é um processo de mapeamento das características axiomáticas da experiência arquitetural – as condições abstratas de abertura – na realidade de um espaço dado.” (Krauss, 2007, 136)

Em alusão à teoria de Lucy Lippard, que trata da *desmaterialização da obra de arte*⁵⁷, paralelamente pode-se relacionar a desmaterialização da arquitetura enquanto suporte da obra artística.

Ao encontro desta questão, acrescento:

“muitos artistas e associações de artistas deslocavam os seus ateliers para zonas degradadas da cidade, edifícios industriais ou armazéns abandonados, renegando os espaços centrais associados à estética arquitetônica modernista. Estes locais apresentavam-se como espaços ideais à criação de arte contemporânea, onde a mesma estava fortemente ligada à relação entre os artistas, o edifício e os habitantes dos bairros onde se inseriam. Um espaço relacional do quotidiano artístico social que reabilitava a arquitetura e transformava a arte.” (SANTANA, 2012: 15)

Esta observação me induz a explorar um pouco mais sobre a paisagem arquitetônica e urbanística de Nova Iorque, nos anos 1960-70. Sob esse cenário, será possível contextualizar a obra de um artista que bem denota tal conjectura social e os ideais artísticos de sua época: Gordon Matta-Clark.

56 Rosalind Krauss (Washington, D.C., 1941 –), professora e crítica de arte, escreveu uma série de artigos e ensaios sobre arte contemporânea, principalmente a partir de 1965 para as revistas *Art International*, *Art in America* e *Artforum* (onde foi editora entre 1971-74). Ainda, foi a co-fundadora e editora de *October*, um jornal dedicado à crítica de arte. Neste, Krauss publicou o artigo “*Sculpture in the Expanded Field*”, na primavera de 1979 (ed.8, pgs.31-44). O texto também aparece em: *The AntiAesthetic: Essays on PostModern Culture*. (Washington: Bay Press, 1984). Reeditado e traduzido para o português: Ref.: KRAUSS, Rosalind. “A Escultura no Campo Ampliado” in *Caminhos da escultura moderna*, (São Paulo: Martins Fontes, 2007).

57 Ref.: LIPPARD, Lucy. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. UC Press, 1973

2.8. Nova Iorque: *palco* de transformações.

Se por um lado abordei a questão da intervenção artística no espaço físico expositivo das galerias e museus, bem como na arquitetura e paisagem das cidades, por outro é importante observar que isso pode ser encarado como resultado de um conjunto de eventos que desencadeiam fatos e contribuíram para uma série de transformações.

No campo da arte contemporânea sobre a qual pesquisa disserta, não parece possível descartar a influência da contracultura que, mesmo entre crises e ambigüidades, fez surgir uma rica produção em diversas áreas do conhecimento. Tampouco omitir que a crise econômica que se arrastava nos anos 1970 em Nova Iorque contribuiu para que algumas políticas urbanas fossem adotadas.

Jay Sanders e J. Hoberman⁵⁸ publicaram *Rituals of Rented Island* concomitante à exposição homônima que organizaram no *Whitney Museum of American Art*. Os autores abordam alguns trabalhos artísticos, com ênfase aos *happenings* e *performances* que aconteciam em imóveis subutilizados de Nova Iorque, então convertidos em espaços alternativos de arte contemporânea, graças a políticas urbanas que possibilitaram sua ocupação por parte de artistas.

Os autores lembram que nos anos 1970 vários edifícios da cidade ficaram vazios, abandonados ou subutilizados. Pois, com o aumento da base tributária do setor industrial, houve o deslocamento de muitas fábricas e galpões industriais de Manhattan para outras regiões, como *New Jersey*, cidade vizinha. Com isso, não apenas menos impostos eram arrecadados, mas também a paisagem arquitetônica e urbanística de Nova Iorque

⁵⁸ Ao explorarem a cena underground das artes nos anos 1970 em Nova Iorque, notadamente acerca da arte de *performance*, os autores evidenciaram alguns trabalhos pouco conhecidos e outros até mesmo esquecidos. Estes foram, na maioria, realizados em pequenos *lofts* de artistas e espaços alternativos da cidade, principalmente alocados no SoHo. Ref.: SANDER, Jay, HOBBERMAN, J. *Rituals of Rented Island*. Object theater, Loft Performance and the New Psychodrama – Manhattan, 1970-1980. Whitney Museum of American Art/ Yale University Press: 2013.

cambaleava à degradação, haja vista o abandono que assolou uma série de edifícios, galpões industriais e outros imóveis.⁵⁹

Nas regiões do *Lower East Side* e *SoHo* havia um conjunto expressivo de edifícios industriais que ficaram vazios. Associado às políticas urbanas que viabilizavam a ocupação destes espaços por parte dos jovens artistas em produção, esses bairros se configuraram em lugares ideais para o encontro e comunhão daqueles grupos sociais ligados à contracultura.

Lower East Side, então um bairro predominantemente ocupado pela classe trabalhadora da cidade, maioria imigrantes, se transformou em ponto de disseminação da cultura *punk* nos anos 1970-80.

SoHo, região ao sul da *Houston Street* e norte da *Canal Street*, sofreu transformações urbanas severas por conta de seu uso industrial de outrora. Diversas áreas do bairro foram alvo de interesse da especulação imobiliária, a quem as políticas urbanas de viabilização de uso daqueles imóveis abandonados foram benéficas.

O deslocamento de fábricas e galpões industriais de Manhattan para outras regiões e cidades e a atração de um número cada vez maior de artistas para essas áreas fizeram com que, cada vez mais, edifícios inteiros fossem convertidos em *lofts*, ateliês e estúdios de criação artística. Neles, *happenings* e *performances* ocorriam frequentemente. Não demorou ao movimento dos espaços alternativos se proliferar.⁶⁰

⁵⁹ Como se a questão da taxa de vacância de uma série de imóveis, outrora industriais, não bastasse, a crise acerca da economia na cidade também acarretou no aumento das taxas de desemprego e o número de moradores de rua. Não obstante o déficit habitacional também se tornou um problema. A ambigüidade e os paradoxos desse contexto sócio-político-econômico e artístico-cultural em Nova Iorque estão presentes em bibliografia vasta sobre o assunto. Para a pesquisa desta dissertação, me referencio em alguns autores e seus respectivos títulos, tais como: TAYLOR, Marvin (ed.). *The Downtown Book – The New York Art Scene 1974-84*. New York: Princeton University Press, 2006.; HUYSEN, Andreas. *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1986.; LEHMAN, David. *The Last Avant-Garde. The Making of the New York School of Poets*. New York: Anchor, 1998.; HALL, Stuart. *A identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

⁶⁰ Ref.: ROSATI, Lauren e Mary Anne Staniszewski (eds.). *Alternative Histories: New York Art Spaces: 1960 to 2010*. (New York: Exit Art; Cambridge: MIT Press, 2012).

Neste íterim, um artista merece atenção para o fato de ter evidenciado construções abandonadas e as utilizar como tema para seus trabalhos de intervenção artística: Gordon Matta-Clark (fig.23).

Fig. 23 – *Window Blow-out*
Gordon Matta-Clark (1976).

Registro fotográfico que mostra as janelas quebradas do Instituto de Arquitetura e Urbanismo de Nova Iorque – expressão do artista que documenta a diminuição do valor artístico da arquitetura.

Fonte: [<http://www.all-art.org/Architecture/24-21.htm>]
Dez., 2014

2.8.1. As intervenções de Gordon Matta-Clark.

Dentre as condições que a minha formação e inclinações pessoais me ensinaram a lidar estão a negligência e o abandono. (Matta-Clark, 1976)⁶¹

Gordon Matta-Clark foi um personagem relevante no contexto cultural e artístico em Nova Iorque em 1960-70. Observador sensível das questões sociais e urbanas em curso na cidade, o jovem universitário que frequentou a Faculdade de Arquitetura da *Cornell University* logo percebeu que sua formação profissional não o traria respostas para as questões de planejamento urbano, tampouco soluções para a crise econômica, política e moral que o país enfrentava. Destarte, tornou-se um artista que fez uso da cidade e de seus espaços edificados para realizar trabalhos de intervenção física que buscam evidenciar certos conflitos de uma sociedade em transformação.

À margem dos padrões institucionais estabelecidos dos museus e galerias de arte, a obra de Matta-Clark também contribuiu para delinear o curso da Arte Conceitual.⁶²

Um dos fatores que impulsionaram a veia artística de Matta-Clark foi o plano urbanístico que Robert Moses⁶³ queria implantar na cidade. Seu projeto incluía a construção de uma grande via expressa ligando a cidade de New Jersey ao distrito do Brooklyn, por meio de um sistema viário de pontes e avenidas cruzando a ilha de Manhattan, atravessando o *SoHo*.

Com isso, os moradores do bairro, em sua maioria pessoas ligadas à contracultura e aos movimentos alternativos da arte contemporânea como

61 Ref.: apud FUSI, Lorenzo. *Gordon Matta-Clark: nothing is created, nothing is destroyed, everything is transformed*. In "Gordon Matta-Clark", FUSI, Lorenzo e PIERINI, Marco (eds.) Milão: Silvana Editoriale, 2013.

62 Idem, pgs.46-8

63 Robert Moses (1888 – 1981), embora nunca tenha ocupado um cargo público nos EUA, foi um importante e influente engenheiro norte-americano; "um dos mais polêmicos também. Durante os 30 anos em que exerceu sua arquitetura e urbanismo na cidade mais poderosa do país mais poderoso, mudou sozinho a face de Nova York -para o bem e para o mal. Não fosse por ele, não haveria o Lincoln Center, o Shea Stadium, e a sede mundial da ONU (Organização das Nações Unidas) seria em San Francisco, não em Nova York" In: DÁVILA, Sérgio. *Morar Mundo: O homem que retalhou NY*. Disponível em: [http://www1.folha.uol.com.br/folha/especial/2007/morar2/ rf3003200701.shtml] Jan., 2015

Matta-Clark, ficaram preocupados com as conseqüências dessa intervenção que devastaria quarteirões do *SoHo* e uma série de edifícios antigos de ferro fundido, característicos de sua paisagem urbana industrial.

Isto pode contextualizar o cenário no qual Matta-Clark se inseria: um bairro cuja efervescência artística ganhava proporções notáveis e que ao mesmo tempo tinha vários de seus edifícios antigos desocupados, abandonados ou subutilizados; alvo de operações urbanísticas que a comunidade de moradores, inclusive artistas, queria proteger (e usar).

Embora seja o autor de diversos trabalhos que possam exemplificar esta tendência, sua intervenção no *Pier 52* intitulada *Day's End* parece peculiarmente interessante.

Em 1975, a convite para intervir naquele galpão industrial do *Pier 52*, Gordon Matta-Clark visita o espaço e nele convive por três meses com as pessoas que freqüentavam o local. Nas palavras de Luciano Fusi (2013, 68), “àquele tempo, toda a área dos *piers* era particularmente difícil”. O autor lembra que o “número 52 (um dos edifícios mais antigos) era frequentado por gays à procura de sexo e amantes do S&M⁶⁴”. Não raro, certos crimes e violência eram práticas recorrentes.

Obscuro e às ruínas, o galpão recebeu um corte semicircular em sua fachada junto ao rio (fig.24). Deste corte, a luz natural chega ao piso onde foi aberto outro buraco. Matta-Clark definiria sua intervenção como um “festival escultural de luz e água”⁶⁵ (fig.26). Com a pretensão de “trazer de volta a *vida* àquele antigo galpão abandonado”, o artista o recupera indiretamente em prol de melhorias urbanas que alavancavam a valorização imobiliária no *waterfront* de Manhattan.

64 S&M é sigla usada para *sadomasoquismo*, termo que se refere às práticas sexuais sadomasoquistas.

65 Ref.: apud FUSI, Lorenzo. *Gordon Matta-Clark: nothing is created, nothing is destroyed, everything is transformed*. In “Gordon Matta-Clark”, FUSI, Lorenzo e PIERINI, Marco (eds.) Milão: Silvana Editoriale, 2013.

Fig. 24
Pier 52. Day's End
Gordon Matta-Clark (1975)

Na imagem ao lado, pode se observar o corte semi-esférico na fachada do armazém, em frente ao East River.

Fonte: FUSI, Lorenzo e
PIERINI, Marco (eds.)
Gordon Matta-Clark. Milão:
Silvana Editoriale, 2013

Fig. 25
Pier 52. Day's End
Gordon Matta-Clark (1975)

O corte semi-esférico executado na fachada do armazém permite a entrada de luz em seu interior.

Fonte: FUSI, Lorenzo e
PIERINI, Marco (eds.)
Gordon Matta-Clark. Milão:
Silvana Editoriale, 2013

Fig. 26
Pier 52. Day's End
Gordon Matta-Clark (1975)

Na lateral do edifício, há outro corte que intercepta um rasgo no piso do armazém, criando uma espécie de vala que permite visualizar a água que penetra

Fonte: FUSI, Lorenzo e
PIERINI, Marco (eds.)
Gordon Matta-Clark. Milão:
Silvana Editoriale, 2013.

Gordon Matta-Clark é um personagem relevante na história da arte contemporânea em Nova Iorque dos anos 1970. Foi um ativista das práticas artísticas que buscavam uma política inclusiva e de participação social, “destruindo as barreiras arquitetônicas.”⁶⁶

Amigo de outros artistas conceituais e agentes que contribuíram para o movimento dos espaços alternativos de arte contemporânea, Matta-Clark apoiou e colaborou com o artista Jeffrey Lew a fundar a *112 Greene St. Gallery*⁶⁷ em 1970. Mais tarde, a convite de Alanna Heiss, Matta-Clark também participou das *performances* que celebraram o aniversário da *Brooklyn Bridge*, em 1971, realizou um *happening* ao inaugurar a *Clocktower Gallery*, em 1973 (fig.28), bem como fez intervenções *site-specific* para a mostra *Rooms*, a qual inaugurou o PSI, em 1976 (fig.29).

Fig. 27
Clock Shower.
Gordon Matta-Clark (1973)

Fonte:
[<http://clocktower.org/series/clocktower-exhibits-events>]
Jan., 2015

Fig. 28
Doors, Floors, Doors.
Gordon Matta-Clark (1976)

Fonte:
[http://momaps1.org/images/newspaper/large/2006Fall/MATTA_CLARK]
Jan., 2015

⁶⁶ Como sugere Luciano Fusi ao escrever sobre Gordon Matta-Clark. Ref.: FUSI, Lorenzo. *Gordon Matta-Clark: nothing is created, nothing is destroyed, everything is transformed*. In “Gordon Matta-Clark”, FUSI, Lorenzo e PIERINI, Marco (eds.) Milão: Silvana Editoriale, 2013.

⁶⁷ Criado em 1970, o projeto “*Space for Artists / Alternative Spaces*” foi contemplado com os subsídios do governo três anos mais tarde. Por meio deste, o apartamento-estúdio de Jeffrey Lew tornou-se uma galeria alternativa de arte contemporânea. Conhecida como a *112 Greene Street Gallery*, foi concebida como um lugar de encontro para artistas discutirem suas ideias e reflexões acerca das novas concepções artísticas em curso, além de se configurar como ateliê e espaço expositivo dos trabalhos lá realizados.

Nas relações que permeiam a Arte e a Cultura, influenciadas por seu contexto sócio-político-econômico, a pesquisa versou até aqui sobre um conjunto de questões que contribuíram para o que veio a ser conhecido como o *movimento* dos espaços alternativos em Nova Iorque, no contexto dos anos 1960-70.

No campo da Arte, introduzi as primeiras manifestações artísticas do século XIX, como a observada em Gustave Courbet que inaugura seu pavilhão independente ao Salão Oficial de Paris daquele ano. Outros episódios relevantes na transição da Arte Moderna para a Pós-Moderna foram evidenciados, com destaque para a Arte Conceitual e Gordon Matta-Clark, sobre a transformação do objeto artístico em trabalhos cuja concepção e ideia são preponderantes à materialidade do objeto exposto.

O discorrer da pesquisa sobre o assunto em questão foi enriquecido com as influências da contracultura. O contexto dos anos 1960-70 é, então, aquele período de efervescência cultural e artística onde surgem novas formas da arte contemporânea. Ou seja, a partir dos desdobramentos da arte contemporânea, lançando a tendência de se usar o espaço edificado, não apenas como objeto de intervenção, mas como lugar de exposição, foram abertos caminhos alternativos ao tradicional sistema de espaços expositivos das galerias e museus de arte. Associado às políticas urbanas que viabilizaram a ocupação de imóveis abandonados, o movimento dos espaços alternativos de arte em Nova Iorque surge.

3. Espaço Alternativo de Arte em Nova Iorque: o movimento e as implicações contemporâneas.

O movimento dos espaços alternativos de arte contemporânea que ocorreu durante os anos de 1960 e 1970 em Nova Iorque ainda tem efeito no mundo da arte atual. Pois, uma recente exposição sobre o tema trouxe alguns dados e informações relevantes para o estudo.

“*Alternative Histories: New York Art Spaces 1960 to 2010*” é o título da mostra que aconteceu no inverno de 2010 na *Exit Art*.⁶⁸ Na ocasião, houve o lançamento do livro homônimo, em formato de catálogo da exposição, enriquecido com a compilação de uma série de artigos que abordam o movimento dos espaços alternativos de arte em Nova Iorque no contexto dos anos 1960-70.

Este capítulo traz, portanto, a reflexão sobre o estudo do tema a partir do levantamento bibliográfico, parcialmente resumido naquela publicação e acrescido de outras referências.

De partida, é abordado um conceito de “espaço alternativo”. Seguindo, há um breve panorama acerca do movimento relacionando-o com a questão das agências governamentais de subsídios financeiros. Após discorrer sobre *Rooms*, a mostra de instalações artísticas que inaugurou o PSI enquanto centro de arte contemporânea, elaboro algumas conclusões.

⁶⁸ A Exposição “*Alternative Histories: New York Art Spaces*” aconteceu entre 24 de Setembro à 24 de Novembro de 2010, na *Exit Art*. Mais informações disponíveis em: [http://www.exitart.org/exhibition_programs/past_programs/althistories.html] Set., 2014. Ref. op.cit: ROSATI, Lauren e Mary Anne Staniszewski (eds.). *Alternative Histories: New York Art Spaces: 1960 to 2010*. New York: Exit Art; Cambridge: MIT Press, 2012.

3.1. *Alter the Native.*

Em trocadilho ao termo *Alternative*, *Alter the Native*⁶⁹ é o título do texto que o artista Papo Colo⁷⁰ apresentou na mostra *Alternative Histories* que ocorreu em 2010 na *Exit Art* – não coincidentemente um espaço que co-fundou em 1982 e permaneceu em funcionamento até recentemente.⁷¹

Como num manifesto, o artista elabora um discurso no qual defende a ideia do *alternativo* como opção de escolha que redefine o tradicional ou que, como outra forma de interpretar a realidade, é um produto não convencional do *mainstream*. Contudo, também cita que diferentemente dos ideais que o fizeram surgir, as estruturas de poder absorveram seus caminhos e o *alternativo* tornou-se parte do *mainstream*.⁷²

De acordo com o artista, a História é uma série de eventos complexos que organizamos à nossa conveniência. São nossas interpretações sobre a Cultura que poderão estabelecer novas dimensões para que diferentes tendências sejam produzidas. Fortalecendo a ideia de que a Arte se realiza a partir de “novas abordagens sobre antigos métodos”, ou que demonstra “como a população usa o conhecimento”, Papo Colo concluiu que “ao alterarmos nossa vida, o mundo se transforma.”

Para o entendimento, cabe citá-lo:

69 Título original do texto de Papo Colo (cf. op.cit.) Também disponível em: [http://www.papocolo.com/site/pub/writing/index.html]. (09/Set.,2014)

70 Papo Colo é um artista que mora e trabalha em Nova Iorque e na cidade de El Yunque, em Porto Rico, seu país natal. Seus trabalhos versam entre performances, teatro, instalações, pintura, textos e design gráfico. Foi curador e produtor cultural da Galeria Exit Art, conforme nota abaixo.

71 Em parceria com a curadora Jeanette Ingberman, a *Exit Art* foi concebida como um laboratório experimental para as novas formulações culturais e ideias artísticas de sua época. Durante seus dois primeiros anos de vida, o espaço artístico não teve endereço fixo e realizou exposições em parceria com outros espaços alternativos da cidade. Sua história é marcada por exposições artísticas de relevância no cenário da arte contemporânea e, também, por diferentes endereços. Instalou-se no *SoHo* em 1984, onde permaneceu até 2002, passando por três imóveis. Em 2003, com a exposição “*Exit Biennial: The Reconstruction*” inaugurou seu novo endereço, localizado no térreo de um edifício no bairro *Hell's Kitchen*. Encerrou suas atividades em Junho de 2012, após trinta anos de atividades. Mais informações em: [http://www.exitart.org/about/mission.html]. Set.,2014.

72 O termo *mainstream*, em inglês, refere-se ao conjunto de ideias, atitudes ou atividades que são compartilhadas e consideradas como normal ou convencional; uma prática corrente e/ou dominante num determinado contexto e grupo social. A partir de seu entendimento, o termo continuará sendo utilizado como no idioma inglês, assim como é comumente utilizado no português. Ref.: [http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/American_english/mainstream]. Set.,2014.

ALTER THE NATIVE
by Papo Colo

New York City and El
Yunque Rainforest (Puerto
Rico) 2010.

Text for the exhibition at
Exit Art NY
ALTERNATIVE HISTORIES
Sep., 24 – Nov., 24, 2010.

Imagination is an alternative to reality, creating options that never end.
History is a complex set of events that we organize at our convenience.
Alternative is the choosing of options that redefine the traditional.
Alternative spaces are another way to interpret reality,
an unconventional product of the mainstream.
They are the explorers of possibilities.
That was how this movement began.
But as the systems of power absorb our ways,
the alternative becomes mainstream and we again have to conceive new options.
Culture is always changing and the alternative task is to interpret that transformation.
Dissatisfaction with the ordinary art world is the motive,
to create another dimension in which different cultural trends are produced,
understanding the same bending in the culture but with unique ways to express it.
Art is how populations use knowledge.
A new approach to an old method,
seeing the extraordinary before the ordinary arrives.
The great idea of democracy is that it is run by alternatives.
The thirteen colonies were the original alternative space.
Art is the expression of everything we envision.
History has different stories depending on the narrator.
European colonization was the alternative to the native Americas.
Africans were the alternative to the hard work Europeans avoided.
Extermination and slavery were the apparatus to alter the native of the Americans.
Alternative is destruction and creation.
In art, science and life to alter the status-quo is to build something new.
Evolution is the mixture of things, transforming us into unknown forms.
Alternative, then, is the different selections that history makes.
These can be positive or negative,
but always biased depending on which side of the facts you are.
Times change and stay the same.
Since the 1960s, where this exhibition begins, art production has developed multiple
currents, cultural bureaucrats, an overpopulation of dealers, and critical commentators with
invisible and visible connections to institutions and individuals
The “art world” has multiplied its ability for commerce and propaganda, hyping the
importance of artists to increase their value.
We are all in this circus of lies and truths,
surrogates in a vortex of what is new or of what wants to be new,
a mirage of self-interest of countries and ethnic chauvinism.
Art has become an urban fiesta of cultural tourism.
Museums will not survive without this. National cultures are chain stores of diplomacy. The
competition of influence is the real objective of art production. Museums are hungry creatures
that use their influence, compete, and swallow small places like the alternative spaces.
Control is supreme, monopoly an imperative,
and art and artists the media with which to express their importance.
The alternative space is supposed to denounce these manipulations
and work on the ethical side of the cultural production.
The alternative space is the most autonomous method of reinventing intervention.
Without alternatives, culture has no separation from its actions,
no perspective, no mirror to see its shortsightedness, no future.
Alternative spaces are alternative societies, constructing parallel histories.
Alternative has been associated with the young, new or unusual, but as the concept has grown
older they have become also wise and prophetic.
Art is the action of consuming the self
and the supreme manifestation of humans.
Agitate the arts and powers shake.

Alter your life and the world will change.

ALTER THE NATIVE
Papo Colo

Nova Iorque (EUA) e
El Yunque Rainforest
(Porto Rico), 2010.

Texto para a exposição
na Exit Art NY
ALTERNATIVE HISTORIES
Set., 24 – Nov., 24, 2010.

A imaginação é uma alternativa para a realidade, que cria opções sem fim.
A História é um conjunto complexo de eventos que organizamos à nossa conveniência.
Alternativa é a escolha de opções que redefinem o tradicional.
Espaços alternativos são outra forma de interpretar a realidade,
um produto não-convencional do *mainstream*.
Eles são os exploradores de possibilidades.
Foi assim que esse movimento começou.
Mas como os sistemas de poder absorvem os nossos caminhos,
o alternativo torna-se mainstream e, outra vez, temos que conceber novas opções.
A Cultura está sempre mudando e a tarefa do alternativo é interpretar essa transformação.
Insatisfação com o mundo ordinário da arte é a motivação,
para criar uma outra dimensão em que diferentes tendências culturais sejam produzidas,
entendendo as mesmas inclinações da cultura mas com maneiras únicas de expressá-la.
A arte é como a população usa o conhecimento.
Uma nova abordagem sobre um antigo método,
vendo o extraordinário antes do ordinário chegar.
A grande idéia da democracia é que ela é dirigida por alternativas.
As treze colônias foram o espaço alternativo original.
A Arte é a expressão de tudo aquilo que encaramos.
A História tem histórias diferentes, dependendo do narrador.
A colonização europeia foi a alternativa para as Américas nativas.
Os africanos foram a alternativa para o trabalho pesado que os europeus evitaram.
Extermínio e escravidão foram aparatos de alterar o estado nativo dos americanos.
Alternativa é destruição e criação.
Na arte, ciência e vida alterar o *status-quo* é construir algo novo.
Evolução é a mistura de coisas, transformando-nos em formas desconhecidas.
Alternativo, então, é a diferente seleção que a história faz.
Estas podem ser positivas ou negativas,
mas sempre tendenciosas, dependendo de que lado dos fatos que você está.
Os tempos mudam e se mantêm o mesmo.
Desde os anos 1960, quando esta exposição começa, a produção de arte desenvolveu múltiplas
correntes, burocratas culturais, a superpopulação de negociantes e o comentarista "crítico" com
conexões invisíveis às instituições e indivíduos.
"O mundo da arte" multiplicou sua capacidade para o comércio e propaganda, exaltando a
importância de artistas para aumentar seu valor.
Estamos todos neste circo de mentiras e verdades,
substitutos em um vórtice do que é novo ou do que quer ser novo,
uma miragem de auto-interesse de países e chauvinismo étnico.
Arte tornou-se festas nas cidades do turismo cultural.
Museus não vão sobreviver sem isso, as culturas nacionais são cadeias de lojas da diplomacia, a
competição de influências é o verdadeiro objetivo da produção de arte.
Os museus são criaturas famintas que, com a sua influência, competem e engolem lugares
pequenos, como os espaços alternativos.
O controle é supremo, o monopólio um imperativo,
a arte e o artista os meios pelos quais expressam sua importância.
O espaço alternativo deve denunciar estas manipulações
e trabalhar o lado ético da produção cultural.
O espaço alternativo é o método mais autônomo de reinventar a intervenção.
Sem alternativas, a cultura não tem intervalo em suas ações,
sem perspectiva, sem espelho para ver a sua falta de visão, sem futuro.
Espaços alternativos são sociedades alternativas, construindo histórias paralelas.
Alternativo tem sido associado ao jovem, ao novo e incomum, mas como o conceito envelheceu,
eles se tornaram também sábios e proféticos.
Arte é a ação de consumir a si mesmo
e a manifestação suprema dos seres humanos.
Agite as artes e os poderes estremecem.

Altere a sua vida e o mundo mudará. ⁽⁷³⁾

73 Minha tradução do texto, original em inglês cf. pg. anterior.

3.2. *Histórias Alternativas.*

Mary Anne Staniszewski, ao publicar o texto “*On Creating Alternatives and ‘Alternative Histories’*”, lembra que “através da Modernidade, artistas procuraram criar lugares próprios contra os padrões tradicionais para apresentarem seus trabalhos” (Staniszewski, 2012, 12). Neste sentido, “desde o Pavilhão do Realismo de Gustave Courbet, de 1855, até as exposições de vanguarda da primeira metade do século XX” houve propostas que podem ser encaradas como espaços alternativos.

A autora argumenta que “as *alternativas* dos últimos cinquenta anos”, ou seja, aquelas observadas a partir da década de 1960, “se distinguem por suas preocupações em instituir novos modelos de organização e engajamento com o quadro do sistema da arte na transição dos séculos 20 para o 21”.

Embora o movimento tenha tomado corpo a partir de um conjunto de ações, o campo da arte gerou a força motriz para que os espaços alternativos se proliferassem com relevância no contexto das décadas de 1960-70 em Nova Iorque.

Staniszewski afirma que no contexto da contracultura, muitos aspectos do cotidiano da sociedade passaram a integrar as preocupações dos trabalhos artísticos. E, desta maneira, passaram a ser mais frequentes e relevantes ao movimento dos espaços alternativos na cidade.⁷⁴

O posicionamento crítico dos trabalhos de instalação artística fez com que os museus de arte buscassem alterar suas políticas institucionais. Adotando novas práticas curatoriais e expositivas, tais instituições tentavam driblar suas próprias convenções. Assim, reforçaram alianças

⁷⁴ A autora também observa que o quadro do sistema da arte na transição dos séculos 20 para o 21 também foi tema para muitos trabalhos artísticos. In: STANISZEWSKI, Mary Anne. “On Creating Alternatives and Alternative Histories” in *Alternative Histories: New York Art Spaces: 1960 to 2010*, ed. Lauren Rosati e Mary Anne Staniszewski. [11-13]. New York: Exit Art; Cambridge: MIT Press, 2012, p.12.

com galerias de arte e estabeleceram novas parcerias, reavaliando suas estruturas e convenções culturais com as quais estavam habituadas.

Staniszewski relata que a arte conceitual e a Instalação criticavam o mundo da arte comercial e suas restrições estéticas. E também analisa que os padrões institucionais dos museus modernos de arte foram influenciados pelos espaços alternativos contemporâneos, cuja importância ganhava cada vez mais evidência no cenário artístico.

A autora concluiu que a história dos espaços alternativos foi delineada por visões diferentes, “complementares ou díspares”. Pois, nasceram das novas concepções criativas “embasadas no espectro da ruptura aos padrões vigentes da época; é uma história dinâmica e inconclusa, um fenômeno em processo.” (Staniszewski, 2012, 12-13)

Jackie Apple, ao escrever *Alternatives Reconsidered*, diz que o movimento dos espaços alternativos foi criado no intuito de se ampliar os limites e as definições que eram comumente utilizadas para se reconhecer o que era obra de arte. Assim, alterou inevitavelmente a estrutura estabelecida das instituições de arte que não aceitavam os novos tipos de arte.⁷⁵

Sobre este *novo tipo de arte*, Brian O'Doherty observa:

“A idéia de Instalação de Arte, até onde eu sei, começou em espaços alternativos, (...) por que artistas estavam fazendo projetos grandes que muitas vezes não precisavam de galeria. Então, outras necessidades surgiram envolvendo o espaço... (...) E a galeria enquanto lugar comercial era rejeitada de diferentes maneiras que contribuíram por guiar a ideia de instalação que conhecemos. E penso que isto cresceu em paralelo às instituições não oficiais.”⁷⁶

75 Ref.: APPLE, Jack. “Alternatives Reconsidered” in *Alternative Histories: New York Art Spaces: 1960 to 2010*, ed. Lauren Rosati e Mary Anne Staniszewski. [16-17]. New York: Exit Art; Cambridge: MIT Press, 2012, p.17

76 Do original, em inglês: “The installation idea began as far as I know in alternative spaces, (...), because people were doing big things and they were doing stuff that in some ways didn't need a gallery. And then there were a variety of needs that involved abusing the space... (...) And the gallery as a commercial site was rejected in a variety of ways and that led to the installation idea that we know. And I think it paralleled the growth of unofficial institutions.” In: (Ireland* apud Reiss 1999, 96) | *Ireland, Patrick é o nome artístico de Brian O'Doherty.

3.3. Subsídios do Estado aos espaços alternativos de arte.

Enquanto alguns espaços alternativos eram inaugurados e administrados pelos próprios artistas, o governo norte-americano, por influência de interesses políticos e econômicos, criou órgãos específicos para fomentar projetos de arte contemporânea e espaços expositivos, possibilitando-lhes subsídios em forma de financiamento.

O *National Endowment for the Arts* – NEA é uma agência independente do governo federal dos Estados Unidos da América criada em 1965. Sua missão é “dar suporte a projetos de excelência em artes, tanto novos quanto estabelecidos; trazendo a arte para todos os americanos e provendo liderança na educação em artes.”⁷⁷

Brian O’Doherty⁷⁸, por sua influência no cenário cultural e artístico norte-americano, foi convidado à integrar o corpo de diretores do NEA, em 1969, ocupando o cargo de diretor do *Visual Arts Program* (programa de artes visuais) até 1976. Posteriormente, O’Doherty ocupou a direção de outros programas, como o de Filmes e Vídeos. Em 1996, encerrou suas atividades junto ao NEA, após 27 anos de atuação junto à agência.⁷⁹

Em 1969, ao iniciar a direção do *Visual Arts Program*, O’Doherty administrou a verba de US\$30 milhões, designada ao fomento de projetos artísticos de relevância para o cenário cultural e artístico contemporâneo, com enfoque aos candidatos de Nova Iorque.

Nos anos subseqüentes, o NEA criou os programas *New York State Council on the Arts* (conselho do Estado de Nova Iorque para as artes) e o

⁷⁷ Mais informações disponíveis em: [<http://arts.gov/>]. Mai., 2014

⁷⁸ Brian O’Doherty além de ser um relevante teórico e crítico de arte, conforme nota de rodapé n.º 10, pg. 12, foi amigo e colaborador de Marcel Duchamp e estudioso da obra do poeta e crítico de arte André Breton. Em 1958, foi morar na cidade de Boston, EUA, com sua esposa Barbara Novak. Durante os anos de 1960 e 1970 atuou como artista e fez parte da equipe de importantes revistas especializadas em arte. Tal influência no cenário artístico não tardou em levá-lo à integrar o corpo diretivo do NEA.

⁷⁹ O NEA foi responsável por fomentar e financiar, por exemplo, a *112 Greene Street*, *Clocktower*, *AIR*, *The Kitchen* e *Artists Space*. O movimento dos espaços alternativos cresceu com este apoio e outros espaços surgiram: *Franklin Furnace*, *Creative Time*, *Group*, *Printed Matter*, *New Museum*, *PSI* etc.

Expansion Grant Program (programa de expansão de subsídios), concebido a partir de esforços semelhantes ao anterior.⁸⁰

Ambos os programas aumentaram as formas de subsídio financeiro aos grupos de inovação artística com relevância no engajamento político e social. Alguns dos primeiros desses projetos de espaços alternativos apoiados pelo NEA, por meio de seus programas, foram o AWC (*Art Workers Coalition*), o *Artists Space*, a *112 Greene Street Gallery* (projeto artístico de Jeffrey Lew com influência de Gordon Matta-Clark) e o IAUR, projeto de Alanna Heiss, sobre o qual discorrerei.

Fig. 29
112 Greene Street

Capa do Livro de Robyn Brentano, sobre o espaço alternativo de J.Lew, em parceria com Matta-Clark, conforme descrito anteriormente, na pesquisa.

Fonte:
[http://www.specificobject.com/objects/info.cfm?object_id=18464#.VNQiB2jF] Dez., 2014

⁸⁰ O termo em inglês “grant” refere-se à *quantia de dinheiro dado por uma organização, especialmente do governo, para uma finalidade particular*. Também, ao ato de conceder, dar apoio ou suporte; um subsídio financeiro para fomentar e dar apoio à viabilização ou concretização de determinado projeto contemplado por um processo de seleção. Nesta dissertação de Mestrado, optei por usar “subsídio” como tradução ao termo em inglês. Ref.: http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american_english/grant (06/Set., 2014).

3.4. *Institute for Art and Urban and Resources – IAUR*

O IAUR foi criado e dirigido por Alana Heiss⁸¹. Seu objetivo era identificar imóveis vazios, abandonados ou subutilizados, na cidade de Nova Iorque com potencial para serem transformados em espaços alternativos de arte, sejam como estúdios de artistas, sejam como espaços expositivos, ou ambos. Destinavam-se à produção de jovens artistas, *happenings*, performances e instalações *site-specific*.⁸²

A primeira realização do IAUR foi o evento “*Under the Brooklyn Bridge*”, em Maio de 1971, para o aniversário da Ponte do Brooklyn (figs.30-33). Sob a colaboração de Gordon Matta-Clark, alguns artistas foram convidados a intervir nos espaços subutilizados da Ponte, como Carl Andre e Sol Lewitt.

O *happening* que Matta-Clark realizou na ocasião do evento reuniu os artistas com alguns dos moradores do lugar (leia-se *homeless*) numa refeição de almoço onde fora servido um leitão, assado ali mesmo. Este seria o *insight* para o seu espaço conhecido como *Food* (fig.33).⁸³

O IAUR foi responsável pela criação de outros espaços alternativos em Nova Iorque, sobre os quais destaco a *Clocktower Gallery*, inaugurada em 1973, e o *PSI Institute of Contemporary Art*, em 1976.

81 Alanna Heiss (Kentucky, EUA, 1943 -), figura proeminente na questão dos espaços alternativos de exposição da arte contemporânea, Heiss trabalhou com o planeamento de espaços nas antigas *St. Katherine Docks*, em Londres, durante a década de 1960, a fim de convertê-los em estúdios de artistas e espaços expositivos. No fim daquela década, volta a morar em Nova Iorque e tornou-se diretora do *Municipal Arts Society* (MAS), em 1971, após apresentação de suas ideias para a implantação de um programa semelhante àquele realizado em Londres. Logo, fundou o IAUR, responsável pela criação de espaços alternativos para exposição de artistas contemporâneos, com destaque à *Clocktower Gallery*, e posteriormente o PSI.

82 Deste modo, Heiss que não omite seu interesse em *real-estate*, os imóveis teriam seu valor de mercado reavaliado e, não raro, ia ao encontro dos proprietários desses imóveis e outros grupos sociais, embora esta estória ainda permaneça oculta. Embora a informação tenha sido apresentada no III Seminário Arte Brasileiros, realizado no Auditório do Ibirapuera, em Setembro de 2014, pode-se averiguar seu posicionamento a partir de uma entrevista publicada em: [http://www.brooklynrail.org/2014/12/art/alanna-heiss]. Dez., 2014.

83 A respeito deste espaço alternativo criado por Gordon Matta-Clark, há informações relevantes In: WAXMAN, Lori, “The Banquet Years: FOOD, a SoHo Restaurant.” In *Gastronomica: The Journal of Food and Culture*, 8, No. 4 (Fall, 2008), p.26.

Fonte:
[http://www.moma.org/explore/inside_out/2011/06/27/from-the-records-of-moma-ps-1-the-40th-anniversary-of-the-brooklyn-bridge-event] Out.,2013

Fonte:
[http://www.moma.org/explore/inside_out/2011/06/27/from-the-records-of-moma-ps-1-the-40th-anniversary-of-the-brooklyn-bridge-event] Out.,2013

Fonte:
[http://www.moma.org/explore/inside_out/2011/06/27/from-the-records-of-moma-ps-1-the-40th-anniversary-of-the-brooklyn-bridge-event] Out.,2013

Ocasão em que o artista assa um leitão para servi-lo num almoço comunitário, entre artistas e as pessoas que habitavam a região dos piers, sob a Ponte Brooklyn.

3.4.1. *Clocktower Gallery*

Instalada no último pavimento de um edifício público em *Lower Manhattan*, a *Clocktower Gallery* foi um espaço alternativo para mostras e eventos de arte, *happenings*, performances, intervenções e instalações *site-specific*. Sua relevância no cenário artístico contemporâneo abarca a participação de artistas bem conhecidos no atual circuito da arte, como Gordon Matta-Clark e Marina Abramovic

Com a inauguração do PSI, em 1976, a *Clocktower* tornou-se, além de sede do IAUR, um espaço auxiliar para programas de residência artística, além de seguir com atividades expositivas e mostras específicas de arte.

Durante os últimos anos de funcionamento da galeria naquele edifício público onde foi inaugurada, Heiss também criou uma estação de rádio, a *Art International Radio – AIR* (ou *ARTonAIR*) – espécie de laboratório experimental e colaborativo de artistas. Por meio desta, são veiculados pela internet uma programação musical que embala uma série de programas em áudio e entrevistas, *podcasts* sobre arte e música.

Em 2013, o edifício onde se instalava a *Clocktower*, então propriedade da prefeitura da cidade de Nova Iorque, foi vendido para um grupo de empresários que pretendem converter o edifício para uso comercial e residencial. Com isso, a galeria encerrou suas atividades no local no fim de 2013, e atualmente estabeleceu parceria com outros espaços alternativos para a realização de suas exposições, ainda sob os projetos curatoriais de Alana Heiss.⁸⁴

As imagens que seguem (figs 34-39) ilustram o exposto.

⁸⁴ Mais informações disponíveis em: [<http://artonair.org/clocktower-resets>] Set., 2014

Fig. 34
Vista do edifício onde ficava *Clocktower Gallery*, no último pavto. 2011

Fonte:
[<http://michaelrakowitz.com/projects/minaret/>] Set., 2013

Fig. 35
Visita da torre do relógio (*clocktower*)

Fonte:
[<http://www.atlasobscura.com/places/clocktower-gallery>] Set., 2013

Fig. 36
Vista do interior da *clocktower*

A escada leva o visitante às instalações técnicas do relógio.

Fonte: [Weley Macedo, 2012]

Fig. 37
Gordon Matta-Clark em seu happening
que inaugurou a *Clocktower*, em 1973.

Fonte:
[<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/artistinplace/>]

Fig. 38
Galeria principal de exposições.

Fonte: [Wesley Macedo , 2012]

Fig. 39
Galeria principal de exposições.

Fonte: [Wesley Macedo , 2012]

4. *PSI Institute for Contemporary Art.*

O PSI foi inaugurado em 1976 e “representou uma nova plataforma para a arte contemporânea de vanguarda”, nas palavras de Brendan Gill (apud Reiss, 1999, 113), com quem Alanna Heiss trabalhou e que contribuiu para a viabilização deste espaço.

O IAUR teve conhecimento da existência do edifício, então abandonado, localizado em *Long Island City*, no distrito de *Queens*, em Nova Iorque, que havia sido a sede de uma instituição de ensino público infantil – a *Public School nº1*: PSI. No intuito de se preservar o edifício, construído no fim do século XIX, em 1890, cuja arquitetura é alusiva ao revivalismo românico, o IAUR se empenhou para implantar no local um centro de arte contemporânea, o *PSI Institute for Contemporary Art*.

De acordo com algumas informações levantadas em bibliografia sobre o assunto e notadamente a partir de uma matéria na revista *Artforum*, publicada em Outubro de 1976, a prefeitura concedeu ao IAUR uma licença para o uso do edifício “pelo período de vinte anos e por um aluguel anual de \$1.000” (Foote, 1976, 29).

Embora o edifício estivesse abandonado por treze anos, apresentava boas condições de preservação em seu exterior. Porém, as instalações internas exigiam reformas para que o local pudesse abrigar um novo uso. Neste sentido, a prefeitura havia feito um orçamento estimado em \$1.5 milhões para a renovação do edifício e suas instalações (Foote, 1976, 29) – valor elevado que o Instituto recém-criado não poderia arcar.

No intuito de que a implantação de um espaço artístico se concretizasse no local, Alanna Heiss obteve o subsídio financeiro de \$150 mil, junto ao NEA. Embora o valor seja bem menor àquele orçado pela Prefeitura, foi

o montante necessário para que a construção do edifício fosse reparada e suas instalações, elétricas e hidráulicas, refeitas.⁸⁵

O edifício não foi totalmente renovado e sua aparência manteve certas características de uma antiga escola abandonada, o que lhe conferia uma particularidade interessante e inovadora para um novo espaço artístico.

A complexa e onerosa reforma do edifício estimada pela prefeitura foi dispensada e outra proposta de reforma do espaço, mais simples e barata, foi realizada. Sob o projeto intitulado “*Project Studios One*”, fazendo referência à sigla PSI, o novo centro de arte contemporânea celebrou sua inauguração com a exposição “*Rooms*” – mostra que reuniu o trabalho de 75 artistas que intervieram em diversos espaços da escola, das salas de aulas aos pátios abertos, passando pelos corredores, banheiros, depósitos, janelas e até na cobertura.

Nancy Foote (1976, 29) cita que a maioria dos artistas realizou suas propostas de intervenção “a partir das sugestões e da natureza do lugar”. Embora isto, em si, não fosse nada novo, o que fez esta ocasião particular e incomum foi sua escala e “a excelente quantidade de arte produzida”. Em seis semanas, “os melhores artistas do circuito”, trabalharam naquele território desconhecido e em meio “aos estranhos companheiros do bairro”. A autora conclui:

“a este respeito, o PSI pode ser visto como um ato de renovação, uma reafirmação de que a cena artística [estava] prosperando finalmente, diferente do contexto dos anos 1960, assombrado pelos críticos desiludidos.” (Foote 1976, 29)

Aqui, cabe eu discorrer um pouco mais sobre a mostra.

⁸⁵ No desenrolar da pesquisa, veremos que “*Rooms*”, a exposição que inaugura o PSI, se instalou no edifício quase tal e qual ele estava. Ou seja, um espaço carente de acabamentos ou reformado de modo a se comparar com uma galeria ou museu de arte padrão. Tendo em vista a discrepância dos valores apresentados no texto, cabem as perguntas: O que teria ocorrido se o IAU obtivesse os \$1.5 milhões? Qual seria o aspecto da exposição que inaugura este centro de arte contemporânea?

4.1. ROOMS – PSI

Fig. 40
Capa do Catálogo da
Exposição
(1976)

Fonte:
[http://www.specificobject.com/objects/info.cfm?object_id=5109] Ago., 2014

Em 09 de Junho de 1976, a antiga e então abandonada escola PSI foi reaberta ao público com a mostra “Rooms”.⁸⁶ Inaugurava-se ali o PSI *Institute for Contemporary Art*, um espaço destinado à arte contemporânea com a exposição de artistas em produção que representavam aquele pensamento artístico marcado pelo contexto dos anos 1960-70.

⁸⁶ O catálogo da exposição foi editado em forma de livro. Ref.: Alexander, Stephen, and Eugenie Diserio. “Rooms, PS I: exhibition June 9-26, 1976”. [Institute for Art and Urban Resources], New York: Institute, 1977. (fig.40)

“Rooms” foi um marco de relevante notoriedade para os artistas que participaram da Exposição, bem como de surpresa e inovação para o público que se aventurou em entrar naquele antigo edifício, transformado num novo espaço expositivo – menos burocrático e mais livre – diferente dos espaços museológicos conhecidos até então. Seu título é alusivo às salas de aula da antiga Escola que então se transformara num outro tipo de espaço *pedagógico*. Destinado a artistas contemporâneos convidados a realizar intervenções nos espaços internos e externos do edifício, *Rooms* exibiu trabalhos de instalações *site-specific*, num caráter experimental.

Em palavras gerais, um *site-specific* é um tipo de trabalho artístico que se origina a partir da especificidade do seu lugar, ou seja, do espaço físico onde a intervenção é realizada. Segundo Nancy Foote⁸⁷, uma instalação *site-specific* “interage com o ambiente, por sua lógica de adaptação” e, desta maneira, “não pode ser deslocado, em sua forma original pelo menos, para outro lugar.” A autora reitera que

“a mudança de ênfase do produto final e acabado para a interação entre o objeto e sua base conceitual é o que mais interessa sobre as Instalações. Espaço e obra tornam-se inseparáveis. E um espaço como o PSI, devastado pelo tempo e uso, oferece um filão muito mais rico para se extrair ideias que qualquer outro espaço, limpo e bem-iluminado” (Foote, 1976, 29)⁸⁸

Fig. 41
Artistas participantes de *Rooms*, no PSI, 1976.

Fonte:
[<http://www.clarkfox.com/images/stories/1976rooms/1976RoomsArtists.jpg>] Ago., 2014

87 Autora do texto sobre *Rooms*, publicado na Revista *Artforum* de 1976 (Out.).
Ref.: Nancy Foote, "The Apotheosis of a Crummy Space", *Artforum*, October 1976. P.28-37

88 Do original, em inglês: "The artist's approach to the installation problem, as well as the work's visible form, becomes a major esthetic issue. This shift in emphasis from finished product to the interaction between the object and its conceptual basis is what is most interesting about installations. Cueng the work to the space makes the two inseparable. And a space like PSI, ravaged by time and use, offers a far richer lode from which to mine ideas than any clean, well-lighted place". (Foote, 1976, 30).

4.1.1. A Exposição e as Instalações.

Todo o edifício do PSI, incluindo seus espaços internos e externos, estava à disposição dos artistas que participaram da exposição.⁸⁹ Destarte, o público poderia passear pelo edifício e ver as intervenções artísticas que ocupavam os pátios, os corredores e as salas de aula. Também, os artistas não deixaram de intervir nos banheiros, depósitos e em outras dependências, desde o subsolo até a cobertura.

A partir da compilação dos dados obtidos em literatura específica sobre o PSI e acerca da Exposição *Rooms*, além de levantamentos *in loco* e de pesquisas feitas nos arquivos da Instituição, a dissertação segue.

Reinaugurado como espaço expositivo, o edifício do PSI manteve as principais características de sua arquitetura original, tanto no que se refere às suas condições físicas, quanto aos setores espaciais das salas de aula e seus fluxos de acesso e circulação.

Consequentemente, os visitantes de “*Rooms*” entravam na Exposição do mesmo jeito e pelo mesmo lugar que os alunos da antiga Escola o faziam (fig.44). Do ambiente de entrada, um corredor principal articula as alas do edifício, chamadas de *Old Wing*, à direita, e *New Wing*, à esquerda. Nas extremidades desse espaço de circulação horizontal ficam as escadas que levam o público tanto ao subsolo quanto aos pavimentos superiores.

Esta configuração espacial original de *Rooms* é base para a descrição que apresenta e analisa a exposição e alguns de seus trabalhos.

89 Um esquema indicativo da localização dos artistas no edifício, na ocasião de *Rooms*, encontra-se a partir da p.97.

Fig. 42
Poster / Cartaz da Exposição
Rooms, 1976.

Fonte:
[http://www.specificobject.com/objects/info.cfm?object_id=8677]
Ago., 2014

Fig. 43
Vista externa do P.S.1.
Foto de Jonathan Dent: 1976.

Fonte:
[<http://www.moma.org/interactiv es/exhibitions/2012/artinplace/>]
] Agp., 2014

Fig. 44
Foto-montagem com a planta de
situação do PS1, indicação do
acesso de entrada original do
edifício.

Fonte:
[cópia da planta, original, sobre
fig.44. Editorado pelo autor]

4.1.2. ROOMS / FIRST FLOOR

O 1º Pavimento da Exposição foi destinado às intervenções e instalações *site-specific* de 24 artistas⁹⁰, dentre os quais se destacam os trabalhos de Lawrence Weiner (fig.45-46), ocupando o ambiente de entrada do edifício, e de Gordon Matta-Clark, instalado numa das salas da “Ala Antiga” (figs.47-50).

Lawrence Weiner apresentou a obra intitulada *A Bit of Matter and a Little Bit More* por meio da inscrição deste título na porta de acesso à exposição e com um aparelho de televisão que exibia um vídeo, a cores e com som. Sua proposta remete à reflexão possível entre a “relação homem / mulher como sujeito / objeto.”⁹¹

Fig. 45
screen do vídeo de L. Weiner,
1976. Fonte:
[<http://www.castellodirivoli.org/en/collezione-video/artista/lawrence-weiner>] Ago.,2014

Fig. 46
inscrição do título da obra de
L.Weiner, 2012.. Fonte:
[<http://tumblr.co/ZYQ2NyWFEfUj>]
Ago.,2014

Na ala antiga ficavam as salas enumeradas de 104 a 109 que eram acessadas pelo corredor ocupado pelo artista Richard Nonas (fig.52).

A última sala, à esquerda, foi onde Gordon Matta-Clark realizou seu *site-specific* intitulado *Doors, Floors, Doors*. Através de uma abertura no teto da sala 109 que se estende pelos demais pavimentos superiores, o artista permite uma interligação visual vertical no edifício, enquanto escancara a estrutura dos pisos com um buraco que também se faz presente nas salas 209 e 309, nos 2º e 3º pavimentos, respectivamente.

90 Ver planta e tabela, pg.: 97

91 Como sugere um texto encontrado em: [<http://www.eai.org/title.htm?id=11751>]. Ago.,2014.

Fig. 47 – Gordon Matta-Clark. *Doors, Floors, Doors*, 1976.
 Fonte: [http://momaps1.org/images/newspaper/large/2006Fall/MATTA_CLARK_1.jpg] Set., 2014

Fig. 48 – Gordon Matta-Clark. *Doors, Floors, Doors*, 1976.
 Fonte: Foote, Nancy. "The Apotheosis of a Crummy Space", *Artforum*, October 1976. P.32-33 (Fotocópia)

Fig. 49 – Gordon Matta-Clark. *Doors, Floors, Doors*, 1976.
 Fonte: [<http://www.bonhams.com/auctions/13401/lot/670/>] Set., 2014

Fig. 50 - Gordon Matta-Clark. *Doors, Floors, Doors*, 1976

Fonte: [<http://ethel-baraona.tumblr.com/post/805512539/gordon-matta-clark-doors-doors-doors-1976>] Set.,2014

Do outro lado do edifício do PSI, na “Ala Nova”, ficavam os trabalhos de James Bishop (sala 101), Robert Ryman (sala 103) (fig.52), Walter de Maria (sala 105), Lucio Pozzi (corredor), entre outros.

Fig. 51. Richard Nonas / *Corridor D*
 Fonte: Foote, Nancy. "The Apotheosis of a Crummy Space". *Artforum*, October 1976. P.28 (Fotocópia)

Fig. 52. Robert Ryman. *Untitled. White paper squares on the wall.*
 Fonte: Foote, Nancy. "The Apotheosis of a Crummy Space", *Artforum*, October 1976. P.35 (Fotocópia)

4.1.3. ROOMS / SECOND FLOOR

O 2º Pavimento da Exposição foi ocupado por 21 artistas⁹². Neste, destacam-se as participações de Patrick Ireland⁹³ (fig.54-55) e Joseph Kosuth (fig.53), que intervieram nas salas 201 e 206 respectivamente, da ala antiga.

Patrick Ireland apresentou a Instalação “*Rope drawing n.19*” – uma série de fios verticais suspensos no teto e fixados ao chão. Neles, cordões brancos de diferentes tamanhos fazem alusão às linhas de giz que eram feitas nos quadros-negros da antiga sala de aula, ou mesmo na ocasião de “*Rooms*”, uma vez que seus visitantes também dispunham de giz.

Joseph Kosuth também utilizou giz e fez algumas anotações abstratas no quadro-negro da sua sala de intervenção. Nele, havia uma série de boletins escolares “que eram enviados às crianças brilhantes que outrora ali estudaram”, como sugere Nancy Foote. (1976, 30)

Fig. 53 – Vista da instalação de Joseph Kosuth, na sala 206 do 2º. Pavto. PS1, *Rooms*.
Fonte: Foote, Nancy. “The Apotheosis of a Crummy Space”, *Artforum*, October 1976. P.30 (Fotocópia)

92 Ver planta e tabela, pg.:98

93 Nome artístico de Brian O'Doherty

Fig. 54 – *Rope Drawing #19*. Vista da instalação de Patrick Ireland, na sala 201 do 2º Pavto, PS1, *Rooms*.
 Fonte: Foote, Nancy. "The Apotheosis of a Crummy Space", *Artforum*, October 1976. P.36 (Fotocópia)

Fig. 55 - *Rope Drawing #19*. Vista da instalação de Patrick Ireland, na sala 201 do 2º Pavto, PS1, *Rooms*.
 Fonte: http://31.media.tumblr.com/79d7f8f8bcfb3afbea35f7aa100e9cd9/tumblr_mv1j6k6nWO1r70t2xo1_1280.jpg

Do outro lado, na ala nova, o corredor das salas de aula recebeu a Instalação de Richard Artschwager intitulada “Exit – Don’t Fight City Hall” (fig.56). As luminárias enfileiradas, suspensas do teto, foram adesivadas com a inscrição *Exit* em vermelho. Ironicamente, elas parecem apontar para que os visitantes entrem nas salas que foram ocupadas por outros trabalhos artísticos, enquanto remete às saídas de emergência.

Fig. 56 – *Exit*. Vista da instalação de Richard Artschwager, no corredor B, PS1, *Rooms*
Fonte: Foote, Nancy. “The Apotheosis of a Crummy Space”, *Artforum*, October 1976. P.31 (Fotocópia)

Uma dessas “saídas” estava na sala 211, ocupada por Suzanne Harris (fig. 57-58). Porém, a artista criou um ambiente no qual os visitantes deviam ir se abaixando para escapar dali. “Sue Weil a descreveu como ‘a experiência de sentir-se bem pequeno’, e ao mesmo tempo ‘sentir-se como você, de repente, ficasse maior, crescesse’ – a sala de Suzanne Harris é como aquela experiência de Alice, de Lewis Carroll.” (Reiss, 1999, 130)

Fig. 57 – *Peace for the Temporal Highway*. Vista da instalação de Suzanne Harris, na sala 211 do 2º.pavto, PS1, *Rooms*.
 Fonte: Reiss, Julie. "From Margin to Center". Cambridge: The MIT Press, 1999 P.35 (Fotocópia)

Fig. 58 – *Peace for the Temporal Highway*. Vista da instalação de Suzanne Harris, na sala 211 do 2º.pavto, PS1, *Rooms*.
 Fonte: Reiss, Julie. "From Margin to Center". Cambridge: The MIT Press, 1999. P. 128 (Fotocópia)

4.1.4. ROOMS / THIRD FLOOR

No 3º Pavimento do PSI, 21 artistas expuseram seus trabalhos.⁹⁴ Na ala antiga, Tina Girouard (fig.60), Hap Tivey e Doug Wheeler (fig.61) ocuparam as salas 301, 302 e 303 respectivamente. Daniel Buren (fig.62), por sua vez, instalou-se no “auditório”, que era passagem obrigatória aos que iam à Instalação sonora de Max Neuhaus na “Entrada do Ático”.

Do outro lado, na ala nova, Alan Saret fez sua Instalação *site-specific* na parede que finda o corredor de acesso às salas expositivas daquele setor, dando aos visitantes uma interessante perspectiva com sua obra intitulada *Fifth Solar Chthonic Wall Temple*.

Fig. 59 – *The Hole at P.S.1, Fifth Solar Chthonic Wall Temple*. Alan Saret, 1976.

Fonte:
[<http://momaps1.org/exhibitions/view/171>] Ago., 2014

94 Ver planta e tabela, pg. 99

Fig. 60 — Vista da instalação de Tina Girouard.
 Fonte: Foote, Nancy. "The Apotheosis of a Crummy Space", Artforum, October 1976. P. 36 (Fotocópia)

Fig. 61 — Vista da instalação de Doug Wheeler, na sala 303 do 3º. Pavto, PS1, *Rooms*.
 Fonte: Foote, Nancy. "The Apotheosis of a Crummy Space", Artforum, October 1976. P.35 (Fotocópia)

Fig. 62 — Vista do *Auditorium*, de Daniel Buren.
 Fonte: Foote, Nancy. "The Apotheosis of a Crummy Space", Artforum, October 1976. P.36 (Fotocópia)

Fig. 63 – Vista da instalação de Eve Sonneman
 Fonte: Foote, Nancy. "The Apotheosis of a Crummy Space", *Artforum*, October 1976. P.32 (Fotocópia)

Fig. 64 – Vista da instalação de Patsy Norvell
 Fonte: Foote, Nancy. "The Apotheosis of a Crummy Space", *Artforum*, October 1976. P.29 (Fotocópia)

Fig. 65 – *Sapping*. Vista da instalação de Mary Miss
 Fonte: Reiss, Julie. *From Margin to Center*. Cambridge: MIT Press, 1999. P.127 (Fotocópia)

4.1.5. ROOMS / Subsolo, Área externa e Cobertura.

Enquanto no interior do PSI o público podia visitar as Instalações dos 66 artistas que ocuparam os 1º, 2º e 3º pavimentos de *Rooms*, o mesmo era convidado a passear por outros espaços expositivos, situados no subsolo, pátio e playground da antiga Escola, além dos da cobertura.

No subsolo pouco iluminado, Richard Tuttle apresentou *Alanna and Her Sister* (fig.66) e, ao lado, Vito Acconci realizou sua Instalação “*Under-History Lessons*” (fig.67). Ambas se localizavam no subsolo, onde ficava a casa da caldeira de aquecimento do edifício, para os dias de inverno.

Vitto Acconci descreve seu trabalho:

“A casa de caldeira de uma antiga escola, convertida num espaço alternativo de arte. Você desce as escadas para a casa de caldeiras. Na frente da caldeira, e separando a caldeira da entrada do visitante, está um poço com quase 2m de profundidade, como uma piscina vazia. Seis bancos de madeira, bem baixos e pintados de preto, são colocados na frente de cada prancha. Os cabos elétricos existentes, a partir do teto, são rebaixados para que duas lâmpadas caibam no meio das pranchas, no meio dos bancos, em ambos os lados, quase tocando o chão. Estas são as cadeiras e mesas de uma sala de aula, na base da escola. Esta é uma sala de aula aos seus pés; você pode descer até ela, você pode cair nela. Debaixo das mesas vem uma trilha sonora de áudio, como os rastros de um exercício de aprendizagem. De um canto, na frente, minha voz anuncia um assunto: ‘Lição numero 1: Vamos ser idiotas...’ Do canto oposto, na parte de trás, minha voz repete: ‘Pronto: vamos ser idiotas...’ De ambos os lados, a minha voz conversa consigo mesma e tornam-se em múltiplas vozes de alunos: ‘Está bem, somos idiotas...’ Repita: ‘somos idiotas... Denovo: mm-mm-mm...’”⁹⁵

95 Tradução e adaptação da descrição, original em inglês: “The boiler-room of an old schoolhouse, converted into an alternative art-space. You go down a stairway into the boiler-room. In front of the boiler, and separating the boiler from the viewer’s entry, is a pit about two feet deep, like an empty swimming pool. Four wood planks, painted black, are laid down over the length of the pit. Six wood stools, very low and painted black, are placed in front of each plank. The existent electric cords, from the ceiling, are lowered so that two bare bulbs fit in-between the planks, in-between the stools, on either side, nearly touching the ground. These are the tables and stools of a schoolroom, at the base of the school. This is a schoolroom at your feet; you can step down into it, you can fall down into it. From under the tables comes an audio sound-track, like the traces of a learning exercise. From one corner, in the front, my voice announces a subject: ‘Lesson Number 1: Let’s be suckers...’ From the opposite corner, at the back, my voice re-iterates: ‘Ready: Let’s be suckers...’ From both corners, my voice talks with itself and becomes the multiple voices of students: ‘All right: We-are-suckers... Repeat: We-are-suck-ers...Again: Mm-mm-mm...’” Disponível no web-site: [<http://www.stiftelsen314.com/sound.htm>]. Acessado em Ago/2014.

Fig. 66 — *Alanna and her sister*. Vista da instalação de Richard Tuttle, no subsolo, PS1, *Rooms*.
Fonte: [<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/artistinplace/>] Set., 2014

Fig. 67 — Vista da instalação de Vito Acconci, na casa das caldeiras do PS1, *Rooms*.
Fonte: Foote, Nancy. "The Apotheosis of a Crummy Space", *Artforum*, October 1976. P. 31 (Fotocópia)

Fig. 68 — "*Playground*". Carl Andre, 1976
Fonte: Foote, Nancy. "The Apotheosis of a Crummy Space", *Artforum*, October 1976. P.37 (Fotocópia)

O *playground* da antiga Escola foi o lugar onde Carl Andre realizou sua Instalação – cem pequenos paralelepípedos sobre um piso de cimento, composto a partir de uma grelha regular de placas (fig.68).

Para os visitantes que iam à cobertura do PSI, a Instalação de Richard Serra era o local de passagem para a de Charles Simonds.

Richard Serra usou as superfícies do seu espaço para uma ação física. Seu trabalho, sem título, está no ático da cobertura do edifício, que tem o telhado inclinado (figs 70-72). Neste trabalho, Serra faz um rasgo no piso de concreto e, então, insere duas vigas de aço nele, uma virada pra cima, formando uma espécie de calha, e a outra para baixo, alinhada com o piso, criando uma linha diagonal que se move das paredes para o piso.⁹⁶

Charles Simonds aproveitou a localização do seu espaço, com abertura visual para o *skyline* de Nova Iorque e criou um pequeno cenário de construções feitas em argila e restos da construção do edifício – uma escultura temporal que permitia reflexões sobre o tempo, espaço e a paisagem, que poderia suceder outras perspectivas aos visitantes de sua Instalação no PSI (figs.73-74).

96 Conforme interpretação de texto sobre a Instalação de Richard Serra, presente no catálogo da Exposição. In: Alexander, Stephen, and Eugenie Diserio. "Rooms, PS I: exhibition June 9-26, 1976". [Institute for Art and Urban Resources]. New York: Institute, 1977.

Fig. 69 – *Untitled*. Vista da instalação de Richard Serra, 1976.
 Fonte: Foote, Nancy. "The Apotheosis of a Crummy Space", Artforum, October 1976. P.34 (Fotocópia)

Fig. 70 – *Untitled*. Vista da instalação de Richard Serra, 1976.
 Fonte: [http://momaps1.org/slideshow/view/46] Set., 2014

Fig. 71 – Detalhe da Instalação de Richard Serra. Vigas encaixadas no piso de concreto.
 Fonte: [http://jkjkjkjkjkjkjkjkjkjk.com/post/94823167936/richard-serra-p-s-1-1976-emptymomaps1-at] Set., 2014

Fig. 72 – *Dwelling*. Charles Simonds, 1976.

Fonte: <http://expandeddrawing.blogspot.com.br/2012/02/charles-simonds.html>

Fig. 73 – *Dwelling*. Charles Simonds, 1976.

Fonte: <http://expandeddrawing.blogspot.com.br/2012/02/charles-simonds.html>

“ROOMS” / **FIRST FLOOR**

Fig. 74 – Esquema de organização espacial dos artistas no 1º. Pavto do PS1, *Rooms*, conforme catálogo da exposição.
In: ALEXANDER, Stephen e Eugenie Diserio. *Rooms, PS 1: exhibition June 5-26, 1976*. [Institute for Art and Urban Resources]. New York: Institute, 1977. [Editorado pelo autor]

“ROOMS” / **SECOND FLOOR**

- NEW WING** – 201 ROBERT GROSVENOR
202 FRED SANDBACK
204 GARY KUEHN
STEFAN EINS
205 DENNIS OPPENHEIM
211 SUZANNE HARRIS
207 JEFFREY LEW
209 MICHAEL GOLDBERG
SUSANNA TANGER
CLOSET 207, 209 (D) SHIGEKU KUBOTA
STORAGE ROOM (C) IRA JOEL HABER
CORRIDOR (B) RICHARD ARTSCHWAGER
- OLD WING** – 201 PATRICK IRELAND
202 ANTONI MIRALDA
204 DEITER FROESE
206 JOSEPH KOSUTH
CLOSET 201, 202 (G) SCOTT BURTON
CORRIDORS (E, F) DAVID RABINOWITZ
(F) BERNARD KIRSCHENBAUM
(F) JOEL FISHER
(F) MICHELLE STUART

Fig. 75 – Esquema de organização espacial dos artistas no 2º Pavão do PS1, *Rooms*, conforme catálogo da exposição.
In: Alexander, Stephen, and Eugenie Diserio. “Rooms, PS 1: exhibition June 9-26, 1976”. [Institute for Art and Urban Resources]. New York: Institute, 1977. [Editorado pelo autor]

"ROOMS" / THIRD FLOOR

Fig. 76 – Esquema de organização espacial dos artistas no 3º. Pavto do PS1, *Rooms*, conforme catálogo da exposição.
 In: Alexander, Stephen, and Eugenie Diserio. "Rooms, PS 1: exhibition June 9-26, 1976". [Institute for Art and Urban Resources]. New York: Institute, 1977. [Editorado pelo autor]

4.1.6. ROOMS e suas repercussões.

Fig. 77 – Capa da Revista Artforum de 1976
Fonte: Fotocópia da edição original de Artforum, Outubro de 1976.

Rooms inaugurou o PSI por meio da exposição de diversos trabalhos de instalações *site-specific* realizados no edifício da antiga escola. Ainda, contribuiu para dar evidência a artistas em produção na cidade que, há tanto, buscavam alternativas ao rígido cubo branco moderno.

A idealizadora do evento, Alanna Heiss, convidou alguns dos artistas participantes da *Rooms* para comentarem sobre seus trabalhos ou de seus colegas, bem como sobre a criação deste novo espaço expositivo.⁹⁷

97 Tais comentários foram publicados no catálogo da Exposição. In: Alexander, Stephen, and Eugenie Diserio. "Rooms, PS I: exhibition June 9-26, 1976". [Institute for Art and Urban Resources]. New York: Institute, 1977.

Douglas Davis relatou que *Rooms*, ao inaugurar o PSI, trouxe “tanto um sentimento do passado quanto do presente”. Segundo ele, aquela ocasião trouxe de volta um pouco da “atmosfera dos anos 1960 e animou as pessoas que sentiam falta daquele tempo”, celebrando o evento com a festa e suas bandas de música. No entanto, o artista também observou que a maioria dos trabalhos teve outra ressonância: foi mais quieto e mais introspectivo que os da década anterior.⁹⁸

Vito Acconci, por sua vez, foi o artista que parece ter elaborado o relato mais contextualizado e crítico acerca da relevância do evento e da criação do PSI. Ele questionava:

“Por que todos nós vamos pra esta mostra? Será pelo medo de ficarmos por fora sobre “alguma coisa que está acontecendo aqui?” Sentimo-nos melhor ao sustentarmos a ideia de uma falsa comunidade? ... Estávamos tentando achar um “espaço alternativo” ou só tentando manter todos os alternativos em família? (Vamos assumir os alternativos antes que eles vão longe demais – um verdadeiro espaço alternativo, sobretudo, deveria quebrar nossas defesas: com a solução – ou dissolução – de distribuição e dos problemas de marketing, nós não temos mais desculpas, nós não temos mais nada a fazer a não ser reconsiderar o tipo de trabalho que estávamos fazendo, nós estamos forçados a dar satisfações e mostrar as consequências em termos de um mundo inteiro.)”⁹⁹

Acconci chama atenção para o fato de que quando “um espaço alternativo torna-se um grande sucesso, ele deixa de se definir em oposição aos espaços estabelecidos.” (apud Reiss 2001, 131)

De acordo com Julie Reiss¹⁰⁰ (2001, 131), isso, “de fato, é o que tem ocorrido e é sintomático de um fenômeno muito maior.”¹⁰¹

98 Interpretação e adaptação do trecho original, em inglês: “P.S. I was of course an important occasion. It had a sense of the past about it as well as the present. The party, the band, the dancing had a 60’s feeling and thus cheered up those who miss all of that in the current time. Most of the work had however, another resonance. It was quieter than that, more introspective.” In: Reiss, Julie H. *From margin to center: the spaces of installation art*. MIT Press, 2001. P.131.

99 Do original em inglês: “Why did we all jump to be in this show? Afraid to be left out just in case “something was happening here”? Did we feel we’d better keep up a pretense of community?... Were we trying to find an “alternative space,” or just trying to keep all the alternatives in the family? (Let’s take over the alternatives before they go too far—a real alternative space, after all, would break down our defenses: with the solution—or dissolution—of distribution and marketing problems, we’d have no excuses, we’d have nothing else to do but reconsider the kind of work we were doing, we’d be forced to place reasons and consequences in terms of a whole world.)” (apud Reiss, 2001, 131.)

100 Julie Reiss é a autora do “From Margin to Center”, livro que aborda a questão das Instalações, seus espaços alternativos de exposição e como os mesmos foram endossados pelo sistema atual da arte, acomodando-os num novo tipo de padrão institucional da arte contemporânea. Ref.: Reiss, Julie H. *From margin to center: the spaces of installation art*. MIT Press, 2001

A autora, portanto, traz à tona:

“o desenvolvimento da cultura como *commodity* teve um forte impacto na história da Arte de Instalação. Museus estavam começando a procurar por caminhos em acomodar a nova arte e, gradualmente, ao longo da próxima década, a Arte de Instalação não seria mais domínio exclusivo do espaço alternativo. Seria renascida como um *mainstream* na forma do museu. (Reiss 2001, 130)¹⁰²

Andrew Goldstein observou que o PSI inaugurou um estabelecimento internacional com “uma nova força estética para a arte de Instalação.”¹⁰³

No mesmo artigo, o artista Richard Nonas assim lembrou:

“Alanna começou como integrante de um grupo de artistas, e sua participação foi a de procurar maneiras de inserir sua arte no mundo... Alanna é uma figura importante que emanou outro tipo de fazer arte – não só a arte em si, mas também como a arte que existia na cidade.”¹⁰⁴

A literatura sobre o PSI é distinta por sua atenção à atuação de Heiss como figura inovadora; entretanto nem todos os artistas sentiam-se confortáveis com o forte crescimento e reconhecimento público dos administradores de arte.

O movimento dos espaços alternativos em Nova Iorque conquistou resultados relevantes no contexto cultural de sua época. Embora suas implicações ainda possam reverberar internacionalmente, alguns autores que discutiram sobre a questão analisam que essa história acabou ainda no fim da década de 1970.

Isto me permite refletir sobre possíveis associações de alguns artistas e outros profissionais ligados à arte e os espaços alternativos da época em terem sido contrários ao favorecimento do PSI enquanto espaço artístico de tamanha relevância. De certa maneira, é possível concluir que

¹⁰¹ Do original em inglês: “This is, in fact, what has occurred to a certain extent and is symptomatic of a much larger phenomenon.” In: (idem, P.131).

¹⁰² Do original em inglês: “The development of culture as commodity had a strong impact on the history of Installation art. Museums were beginning to look for ways to accommodate the new art, and gradually, over the next decade, Installation art would no longer be the exclusive domain of the alternative space. It would be reborn as mainstream museum form.” (idem).

¹⁰³ GOLDSTEIN, Andrew M. “The Principal of PSI: Can Alanna Heiss’s vision for her museum outlast her?” New York Magazine, May 2, 2008.

¹⁰⁴ (Idem).

sua inauguração veio contribuir em, paradoxalmente ou não, para que o movimento dos espaços alternativos entrasse em declínio, uma vez que se tornaram instituições burocráticas de arte contemporânea.

Embora a criação do PSI se desvela a partir dos conceitos que embasam o movimento dos espaços alternativos, Alanna Heiss contrapõe a ideia ao se referir que este centro de arte nasce enquanto um “antimuseu”.

Neste caso, amplio o tema da pesquisa para abordar o assunto no pretexto de angariar novas justificativas para a pesquisa.

4.2. PSI: ALTERNATIVO OU ANTIMUSEU ?

Alanna Heiss lembra que sua ideia para a criação de espaços alternativos de arte veio de suas tentativas em fazer com que os museus tradicionais expusessem obras e trabalhos de jovens artistas contemporâneos em produção na cidade.

Heiss pleiteava junto aos museus de arte moderna do circuito tradicional que eles abrissem seus armazéns e depósitos, geralmente instalados em regiões afastadas da cidade, para que nesses espaços pudessem ocorrer mostras de trabalhos de jovens artistas, evitando assim que as instituições viessem comprometer seus espaços convencionais – os *cubos brancos*. Segundo ela, isto tornaria as novas produções artísticas mais acessíveis e contribuiria para criar outro tipo de experiência visual nas exposições.

Contrários ao risco de expor uma arte ainda em curso, não raro imatura e não reconhecida pelo sistema, tais museus resistiam exibi-las. Porém, há de se pontuar o evento de algumas exposições destinadas a trabalhos de intervenções e instalações *site-specific* que ocorreram no fim da

década de 1960 e início de 1970: “*Anti-illusion*”¹⁰⁵ no *Whitney Museum*; “*Spaces*”¹⁰⁶ e “*Information*”, no MoMA¹⁰⁷

Enquanto tais exposições foram idealizadas por figuras igualmente relevantes no cenário artístico da época, como Marcia Tucker, Jennifer Litch e Kynaston McShine, e em seus respectivos museus para os quais trabalhavam, Alanna Heiss atuou na contracorrente.

Heiss via a questão dos acervos e coleções em museus como um empecilho para que novos artistas fossem revelados e exposições de arte contemporânea acontecessem. Deste modo, idealizou a criação de espaços alternativos onde novas linguagens artísticas pudessem florescer. É o caso do evento na Ponte do Brooklyn, em 1971, das mostras que organizou num espaço à *10 Bleecker Street* e, conforme relatado anteriormente, na *Clocktower*, em 1973 – todos precedentes ao PSI.

De acordo com a justificativa de Heiss, os espaços alternativos eram pequenos espaços que se utilizavam das estruturas físicas existentes de uma determinada construção para a mostra de trabalhos de arte contemporânea e depois aquele imóvel seguiria seu curso natural, voltando-se para o mercado imobiliário. Ela não omite que se utilizou da

¹⁰⁵ Em 1969, o *Whitney Museum of American Art* apresenta a mostra: “*Anti-illusion: procedures / materials*”, realizada por dois jovens curadores: Marcia Tucker e James Monte. A dupla de profissionais assumiu o risco de não seguir o padrão tradicional de curadoria, uma vez que os artistas foram selecionados e suas obras foram feitas *in loco*, impossibilitando aos curadores e à equipe do museu uma análise prévia do que seria exposto. Naturalmente, a exposição foi alvo de críticas que questionavam a validade dos trabalhos enquanto obra de arte, demonstrando a postura das instituições face à nova produção artística. “*Anti-illusion* foi uma das primeiras exposições em museus que permitiam ao espectador experimentar as obras; realmente se relacionar com elas. A partir daí, a postura tradicional, onde se reza a máxima de que em um museu nada pode ser tocado, apenas admirado, começa a mudar, lentamente, mas ainda assim, passamos a ter várias exposições onde, a relação com a obra é, não só permitida, mas incentivada.” Ref.: SILVA, Luciana Bosco. *A Instalação e a Exposição: relações entre o espaço-tempo de exposição e a curadoria*. In: VIII EHA – Encontro de História da Arte – 2012. (p.395) Disponível em: [\[http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2012/Luciana%20Bosco.pdf\]](http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2012/Luciana%20Bosco.pdf). Out., 2014

¹⁰⁶ Em 1970, o MoMA, por sua vez, realiza a exposição: “*Spaces*”, considerada a primeira mostra exclusivamente dedicada a instalações. A curadora responsável foi Jennifer Licht que selecionou os artistas Michael Asher, Larry Bell, Dan Flavin, Robert Morris, Franz Erhard Walther e o coletivo *Pulsa* para desenvolverem seus respectivos “espaços” individuais no primeiro piso do Museu e em seu jardim de esculturas. Segundo Licht, “a exposição, de fato aconteceu, devido a pressão exercida pelos artistas em relação ao MoMA e sua rígida postura até então às obras efêmeras”¹⁰⁶ (LITCH apud REISS, 1999). A curadora relatou, em texto publicado na ocasião do lançamento da exposição que “esse foi um período onde a pressão de vários grupos, representando várias correntes era ativa. (...) A pressão pela comunidade artística foi provavelmente um fator significativo que me permitiu fazer uma exposição que rompia com as práticas tradicionais do MoMA e que foi orientada pelos artistas.” (idem)

¹⁰⁷ “Em 1970, o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA) inaugura a exposição *Information*, com curadoria de Kynaston McShine”. Esta “foi uma das poucas exposições de Arte Conceitual no período que inclui trabalhos de artistas latino-americanos e também daqueles oriundos de países comunistas (...) como Arthur Barrio, Guilherme Vaz, Hélio Oiticica e Cildo Meireles.” (Freire, 2006, 23)

lógica do mercado para que a ocupação desses imóveis viesse a contribuir na sua valorização.

Entretanto, criar o PSI foi um desafio imposto como forma de atacar o modelo institucional da arte. Nas palavras de Alanna Heiss, o PSI é um “modelo radical de museu – e não um espaço alternativo.” Idealizado sob o conceito de um “antimuseu”, sua “perspectiva foi diferente”. Pois,

“os espaços alternativos eram outra coisa. Eram uma espécie de brincadeira, ou a oportunidade de se divertir junto com os artistas, realizando festivais e mostras. O PSI era algo muito sério.”¹⁰⁸

Na ocasião de “*Alternative Histories: New York Art Spaces: 1960-2010*”¹⁰⁹, exposição retrospectiva sobre o movimento dos espaços alternativos, Alanna Heiss, ao ser questionada sobre o papel do PSI, explica que

“tudo em relação a ele era oposto a isso. Houve coisas que fiz no PSI que jamais imaginei fazer em outro lugar, porque eu queria mostrar aos artistas, e a mim mesma, que o edifício não deveria ser um templo. Quando arquitetos constroem um museu, você tem uma espécie de conceito, e quando o conceito é perdido, você trabalha num espaço puro, que era o interesse primeiro da minha vida. Imaginei que deveria parar de ser uma guerrilheira a favor da arte. Era a chance de eu mudar substancialmente a atividade museológica num espaço que não atuava como um museu. Ele era um antimuseu.” (Heiss apud Rosati, 2012, 65)

Sobre o conceito de antimuseu, pode-se abordar o tema a partir de alguns autores que tratam do assunto, como Martin Grossmann e Josep Maria Montaner, além das proposições de Alanna Heiss.

Grossmann¹¹⁰ aborda o conceito de “antimuseu”, com o *The Precession of Simulacra*¹¹¹, de Jean Baudrillard. Ao questionar qual a razão de ser do

¹⁰⁸ Do original, em inglês: “PSI is the only successful radical museum in the world in those terms—it was never started as an alternative space. It was a completely different perspective. Every single thing I did was with or against the museum world. Alternative spaces were something else. It was like play, it was like having fun with artists doing festivals. PSI was very serious.” Trecho de entrevista de Alanna Heiss. Disponível em: [http://www.brooklynrail.org/2014/12/art/alanna-heiss]. Dez., 2014

¹⁰⁹ ROSATI, Lauren; STANISZEWSKI, Mary Anne (eds). *Alternative Histories: New York Art Spaces: 1960 to 2010*. New York: Exit Art; Cambridge: MIT Press, 2012, 404p.

¹¹⁰ Martin Grossmann é professor titular livre-docente da Universidade de São Paulo (USP). Atual diretor do Instituto de Estudos Avançados da USP, também dirigiu o Centro Cultural São Paulo e foi vice-diretor do MAC-USP. É o idealizador e curador-coordenador do “Fórum Permanente: Museus de arte, entre o público e o privado” (plataforma on-line disponível em <http://www.forumpermanente.org>).

¹¹¹ Ref.: “The precession of simulacra”. In: M. Tucker, org. *Art after Modernism*. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984.

museu?¹¹², apropria-se do posicionamento de Baudrillard no que tange ao entendimento de que para se provar (ou comprovar) certo campo do conhecimento, como a arte, faz-se necessário a formulação de uma idéia contrária a ela – uma antítese. Portanto, se para Baudrillard temos que “provar a arte pela *anti-arte*”, Grossmann busca discorrer sobre o museu, construindo a ideia de antimuseu.

Grossmann identifica que foram os EUA, e mais especificamente a cidade de Nova Iorque na primeira metade do século XX, os responsáveis por fazerem nascer um “novo museu”, como resposta à “trajetória do museu contra a morte” (Grossmann, 2001, 196). Assim, em suas palavras:

“o nascimento do novo museu, na primeira metade deste século [Séc. XX] na América, é uma reação das mais significativas contra a trajetória do museu para a morte. A América modernizou a condição do museu de arte: é aqui que a conservadora idéia do Museu como Templo vem a ser substancialmente revisada.” (GROSSMANN, 2001: 196)

Montaner, analisando alguns exemplos de novos museus e centros de arte contemporânea instalados em antigas edificações preexistentes, nos centros urbanos ou em locais afastados da cidade, classifica esses espaços em “antimuseus”. De acordo com o autor, são espaços artísticos de vanguarda caracterizados por um edifício antigo transformado em um container para a criação e a exposição de arte. Neste sentido, salienta:

“Paredes velhas descobertas, fileiras de colunas de ferro fundido, estruturas metálicas para a cobertura, antigos elevadores de serviço e escadas industriais são os elementos básicos que compõem esses galpões, com um cenário anonimamente histórico. Isso contribuiu para que fosse criado um certo estilo acadêmico para o “antimuseu”. A estética da ausência, de uma lembrança da ordem industrial, e ao mesmo tempo uma lembrança da origem dos museus, das cavernas e dos gabinetes ancestrais, vêm em primeiro lugar nesses contêineres ou galpões.” (Montaner, 1995, 89)

Neste sentido, o autor conclui que “isso levou ao surgimento de espaços pioneiros como o *P.S. I Museum*.”

¹¹² Capítulo 2.3: “The Anti-Museum”. In: GROSSMANN, Martin, *Museum Imaging: modelling Modernity*, PhD Thesis, Liverpool University, 1993, p.110-136.

Contudo, o entusiasmo inicial de Alanna Heiss, frente à criação do PSI enquanto antimuseu, não a privou de que uma grande quantidade de erros fosse cometida. À Heiss não interessava construir um museu com acervo de obras de arte. Daí, administrar um espaço artístico tão grande, como um museu, mas sem acervo, foi um exercício experimental.¹¹³ Isto fez com que o PSI fosse um centro de arte contemporânea listado como “outros” na *American Museum Association* – fato que contribuiu para que pouquíssimas pessoas o conhecessem e fossem visitá-lo.¹¹⁴

Não demorou ao PSI buscar novas alternativas para que a continuação de suas atividades se mantivesse. É o momento no qual são iniciadas as conversas de Alanna Heiss com Glenn Lowry¹¹⁵, diretor do MoMA.

5. PSI → MoMA-PSI

*Após o sucesso como um ‘fora da lei’,
você se junta à equipe do xerife.*¹¹⁶
(Alanna Heiss)

Quando em 1976 ocorreu a exposição *Rooms* e o episódio marcou a inauguração do PSI, a Prefeitura de Nova Iorque havia concedido ao IAUR, instituto responsável por sua criação, um contrato de licença de uso daquele edifício por vinte anos. Portanto, o prazo acabar-se-ia em

113 Aqui, entendo que um antimuseu é um museu sem acervo.

114 Do original, em inglês: “We made plenty of mistakes. It was an experiment in how to run a very large space and swing being a museum without a having collection. There was never an idea of a collection. Marcia Tucker had all these dreams of a collection for the New Museum. Any museum is a museum, she said. I didn’t care. I refused the invitation to join the American Museum Association. I refused the invitation to be listed among the American museums. And I was stupid to do this. Because it would have solved so many problems just very simply. You realize that for 10 years we were listed in the New York Times under “other.” How many people go to “other”? Power is power. Why not go to the American Museum Directors Association and lean on their power? Those people are all bored. You could be the entertainment for museum directors all over the world. I didn’t do it.” Trecho de entrevista de Alanna Heiss. Disponível em: [http://www.brooklynrail.org/2014/12/art/alanna-heiss]. Dez., 2014

115 Glenn Lowry (Nova Iorque, 1954, –) é doutor em História da Arte, com obtenção do Ph.D pela Harvard University, em 1982. Desde 1995, é o diretor do MoMA. Suas iniciativas junto à administração do Museu sempre se inclinaram a aproximar as práticas curatoriais da instituição com trabalhos de arte contemporânea. Em 1999 dá início à fusão do MoMA com o PSI, oficializada em 2010.

116 Do original, em inglês: “After success as an outlaw, you join the sheriff team.” Trecho de entrevista de Alanna Heiss. Disponível em: [http://www.brooklynrail.org/2014/12/art/alanna-heiss]. Dez., 2014

1996. Dois anos antes, o PSI interrompeu parcialmente suas atividades e deu início à execução de um projeto de reforma e modernização do edifício, bem como de ampliação de suas áreas expositivas.

5.1. PSI, 1998: o projeto de reforma e ampliação.

Ao longo das duas décadas subseqüentes à inauguração do PSI, em 1976, o instituto deu continuidade ao seu programa de atividades, em caráter experimental. Com programas de residência artística e exposições de arte contemporânea, garantiu que alguns episódios ocorressem fora do sistema tradicional de galerias e museus de arte. Ao encontro do objetivo de “eliminar o elitismo na arte e seus estabelecimentos”, como almejava Brendan Gill, o crítico de arquitetura e então diretor do *Municipal Arts Society* que ajudou Alanna Heiss a fundar o PSI, a instituição contribuiu para que novas linguagens artísticas entrassem no sistema “desinstitucionalizando” a arte.¹¹⁷

Embora o PSI sucedia em exibir uma grande variedade de trabalhos artísticos, o lugar não recebia um grande número de visitantes.¹¹⁸ Sua localização atrelada à paisagem industrial do *Queens*, ainda distante da ilha de *Manhattan*, apesar de estar a apenas algumas estações de Metrô que atravessavam o *East River* em sua direção, associada aos “empecilhos” arquitetônicos do antigo edifício que sediava o PSI, pareciam contribuir.

Artistas e críticos de arte que freqüentavam o PSI afirmavam gostar daquele edifício de aspecto misterioso, cuja visitaço permitia um passeio

117 Do trecho original, em ingls: “When P.S.I opened in 1976 in an abandoned turn-of-the-century elementary school, it provided a permanent home for a peripatetic museum, the Institute for Art and Urban Resources, founded in 1971. The organization was a product of the late Brend Gill, the former architecture critic at the New Yorker, and Alanna Heiss, a leader in the alternative space movement, whose aim was to eliminate the elitism of the art establishment by deinstitutionalizing art.” In: TRUPPIN, Andrea. “P.S.I Contemporary Art Center. Long Island City, New York. A turn-of-the-century school yields a vibrant, energetic, exhibition space that blurs the line between building and art.” *Architectural Record*, Ago. (1998): 116-221.

118 Corroborando para aquilo que Martin Grossmann observou desde a abertura dos primeiros museus nacionais, “que no atraam o grande pblico”, mesmo com suas portas abertas. (Grossmann, 2001, 195)

curioso, uma *promenade* em busca da descoberta de seus espaços internos. Porém as condições físicas de alguns de seus espaços, demasiado pequenos ou quase inacessíveis, também dificultavam que sua ocupação total fosse possível e um número maior de exposições acontecesse.

Em 1994, o PSI encerrou parcialmente suas atividades para que fosse dado início os trabalhos de reforma e modernização de suas instalações físicas e ampliação de seus espaços expositivos. O arquiteto responsável pelo projeto que delineou as transformações para o “novo” PSI foi Frederik Fisher.¹¹⁹ No ensejo de criar “um museu legítimo”, ao mesmo tempo em que as principais características daquela antiga escola fossem mantidas e sua imagem preservada, Fisher apresenta seu projeto.¹²⁰

A mais notável alteração do projeto é a inversão da entrada principal do público ao PSI. Enquanto antes o acesso era pelo mesmo local em que os antigos alunos da escola o faziam, ou seja, pelas mesmas portas de sua fachada principal, a proposta de Fisher reinaugura o instituto recriando as áreas ao fundo da escola com os pátios de entrada ao novo PSI.

A área dos fundos da antiga escola era configurada por um amplo pátio então destinado ao lazer das crianças. Na ocasião da exposição *Rooms*, em 1976, um trecho do pátio foi ocupado pelo artista Carl André, com sua intervenção *site-specific*, anteriormente mencionada (ver fig.68). A imagem contribui para a apreensão de como era o local e de como ficou, a partir da reforma de Fisher que reinaugura o PSI, em 1997 (fig.78).

¹¹⁹ Arquiteto californiano com experiência em arquitetura de museus, tendo realizado diversos projetos de reforma, modernização e ampliação de museus nos EUA e Europa. Seu escritório está sediado em XXX. Por meio de algumas conversas com a equipe do escritório, através de e-mails, consegui obter algumas informações referente ao projeto de reforma do PSI, bem como a cópia de desenhos do projeto executivo que constam anexos no decorrer desta pesquisa. Mais no *web-site*: [<http://www.fisherpartners.net/>] Dez.,2014

¹²⁰ Frederik Fisher afirmou que o desejo para a reforma do PSI era criar “um legítimo museu, não um espaço *ad hoc*.” In: (Truppin, 1998, 116).

Fig. 78 – Perspectiva axonométrica do PS1 com sua inversão de entrada, Projeto de Fred. Fisher, 1994-1997

Fonte: ARMAND, Isabelle.
"Fusion Passion: PS1 + MoMA".
Connaissance des Arts, 565
(1999).

Tal inversão beneficia uma proximidade do PS1 com a estação de metrô, localizada a poucos metros dali. O antigo edifício fora construída antes de o metrô ser implantado na região e, por esta razão, o edifício parecia “dar as costas” para este ponto de onde chega a maioria do público. Aos que se aproximam da nova entrada do PS1 é possível avistar uma fachada de empena cega onde foi inscrito o logotipo da instituição.

O renque de pátios que configura a área de acesso ao PS1 é cercado por muros de concreto que criam quatro espaços distintos pelos quais se realiza o percurso que leva ao interior do edifício.

O primeiro é destinado à recepção dos visitantes, um espaço hermético e coberto onde fica a bilheteria de acesso e também uma pequena livraria semelhante a uma loja de souvenirs. Deste, o visitante é encaminhado a um espaço ao ar livre de piso permeável em britas, configurado como o pátio central, organizador dos espaços adjacentes. À direita, ficam outros

dois pátios menores, e à frente se avista a escadaria que leva o visitante ao interior do edifício.

Esse amplo pátio central (fig.81) se apresenta como um espaço emblemático onde aspectos relevantes devem ser observados. Enquanto permite espaço de visão e perspectiva do edifício àquele que chega, também parece não deixar que o visitante escape à admiração de sua imponência, ressaltada a partir da escadaria que o eleva. Em alusão irônica, é a rememoração da imagem do “museu-templo” de outrora, com sua hierarquia de acesso (fig.82).

O edifício original da antiga escola fora construído em duas fases. A parte mais antiga (ou asa sul) ficou pronta em 1892 e a parte mais nova (ou asa norte) em 1905. Este hiato é evidenciado com algumas diferenças na construção de cada uma das partes do edifício. Enquanto o mais antigo ergue-se em paredes de tijolo terracota, o mais recente apresenta o sistema de *steel-frame*. Ambas as tecnologias foram consideradas para que o projeto de reforma e ampliação do PSI se realizasse de maneira inteligente.

Alanna Heiss criou um comitê para acompanhar as reformas do PSI. Incluindo a participação de artistas como Max Gordon, Richard Gluckman, James Turrell, Richard Nonas, Richard Deacon e Robert Ryman, o comitê foi idealizado para que os artistas pudessem contribuir na concepção dos espaços expositivos.

O arranjo de corredores que dão acesso às antigas salas de aula, então transformadas em galerias e espaços expositivos, foi preservado (fig.84). Embora não tenham ocorrido mudanças drásticas na estrutura edificada da antiga escola, o arquiteto aponta que aproximadamente 25% dos espaços expositivos foram conquistados após a reforma foram obtidos com a simples remoção de algumas paredes ou pequenos corredores de

salas de aulas, vestiários e banheiros. É o caso da reforma de onde hoje fica o café e a livraria, área antes ocupada por oito salas de aulas.¹²¹

O antigo auditório da Escola, no terceiro pavimento, foi transformado na maior das salas expositivas do PSI, uma galeria cujo teto revela sua construção original, de pequenas abóbodas e treliças de madeira (fig.86)

No subsolo, foram criados os espaços educativos para crianças que, como Heiss sugere, “podem fazer barulho a vontade, sem incomodar os visitantes do museu.”¹²²

Alguns elementos que rememoram a antiga escola foram mantidos. Há lousas e quadros-negros em algumas das salas, nichos nas paredes dos corredores que abrigam os bebedouros d’água que antes eram usados pelas crianças, e também há vestígios de ambientes originais, como os vestíbulos ou chapelarias, lugares para pendurar mochilas e casacos. Todas as janelas do edifício permaneceram e muitas delas têm seus vidros transparentes ou ficam abertas, devassadas ao *skyline* de Manhattan.

Aqui é cabível relatar que na primeira visita realizada ao PSI, em 2011, a sensação de circular por um espaço museológico que deixa claro suas reminiscências da antiga construção que sediou uma escola trazia algumas surpresas interessantes, enquanto ia descobrindo e conhecendo seus espaços, sua arquitetura. Talvez isto venha ao encontro da análise do arquiteto Frederik Fisher, sugerindo que “a liberdade dos visitantes permite que cada um ‘construa sua própria experiência’.”¹²³

Esta possibilidade de passear livremente pelo PSI, despojando o edifício, também é beneficiada pelo sistema de circulação, horizontal e vertical,

121 Do original, em inglês: “it was attained by opening up warrens of classrooms, locker rooms, and bathrooms. the new café/bookstore, which also contains video installations, was originally eight rooms.” In: (Truppin, 1998, 119)

122 Do original, em inglês: “The renovation allowed them to increase workshops for neighborhood children, running after-school and weekend programs. The architects placed the art education studios in the basement, which has windows, so that kids could make noise and “throw paint around” without disturbing visitors to the museum. In: (Idem)

123 Do original, em inglês: “The visitor’s freedom to wander at will, constructing a partially mediated personal experience” In: (Truppin, 1998, 121).

que mantém suas seis escadas originais. Dos corredores é possível ir para outros lugares, sem a necessidade de voltar a determinado lugar, a um único núcleo central de circulação vertical que conectasse os pavimentos do edifício. Fisher aproveitou a existência dessas escadas para que nelas também fossem criados novos espaços expositivos. “*Vertical Paintings*” é o nome do programa artístico no qual 14 artistas ocuparam tais espaços com suas intervenções. Não obstante, o arquiteto alega que “a cada esquina do PS1” os visitantes podem se deparar com obras de arte.¹²⁴

Fig. 79
Vista aérea PS1, 1997

Fonte:
[<http://www.snipview.com/q/MoMA%20PS1>]. Set., 2014

Fig. 80
Vista aérea PS1, 1997

Fonte: ARMAND, Isabelle.
“*Fusion Passion: PS1 + MoMA*”.
Connaissance des Arts, 565
(1999).

¹²⁴ Do trecho original, em inglês: “The museum succeeds in priming the visitor’s perception to find expression in every corner of the environment, not only in the real artworks” In: (idem)

Fig. 81 – Vista do Pátio central de acesso ao PS1, comescadaria ao fundo, 1997.

Fonte: ARMAND, Isabelle.
"Fusion Passion: PS1 + MoMA". *Connaissance des Arts*, 565 (1999).

Fig. 82 – A fachada dos fundos da antiga Escola é, então, transformada na nova entrada do PS1, 1997

Fonte: ARMAND, Isabelle.
"Fusion Passion: PS1 + MoMA". *Connaissance des Arts*, 565 (1999).

Fig. 83 e Fig. 84

À esquerda, acesso das escadas; à direita, corredor reformado e usado como galeria, 1998

Fonte:
ARMAND,
Isabelle.
"Fusion
Passion: PS1 +
MoMA".
Connaissance
des Arts, 565
(1999).

Fig. 85 –
Galeria do
3º.pavimento.
Observa-se a
estrutura da
cobertura
original do
edifício,
preservada.

Fonte:
ARMAND,
Isabelle.
"Fusion
Passion: PS1 +
MoMA".
Connaissance
des Arts, 565
(1999).

Fig. 87 – Projeto de Reforma para o PS1, 1994-1997. Arquiteto Frederick Fisher. – Planta do Pavto. Térreo (Primeiro Piso).
 Fonte: Cópia do projeto original, enviado do escritório de Frederik Fisher

Fig. 88 – Projeto de Reforma para o PS1, 1994-1997. Arquiteto Frederick Fisher. – Planta do Segundo Pavto..
 Fonte: Cópia do projeto original, enviado do escritório de Frederik Fisher

5.2. PSI, 1999: o início da fusão com o MoMA-NY.

Em 1999, um ano após o PSI ser reinaugurado, foi anunciado o plano de fusão da instituição com o MoMA-NY. Embora esta coincidência seja latente, não encontrei na bibliografia e arquivos consultados informação relevante que discorra sobre o fato. Não obstante, é comum encontrar textos que analisam o projeto arquitetônico idealizado por Frederik Fisher para a reforma e ampliação do PSI e entrevistas onde Alanna Heiss aborda o contexto. Glenn Lowry, diretor do MoMA-NY, também se apresenta e endossa a questão com sua explanação sobre o assunto em pauta.

As principais razões que acometem a fusão do PSI com o MoMA-NY, segundo explicações de Alanna Heiss se resumem ao fato de que o PSI não atraía a atenção do grande público e somado à falta de recursos para sua plena manutenção o instituto cambaleava.

Heiss aponta que o edifício da instituição exigia uma série de reparos e reformas, pois estava em deterioração. Lembra que suas instalações hidráulicas e elétricas estavam deterioradas e que após a solução de um problema, outro logo surgia. Um sem-fim de coisas a fazer não deixou escapar que em muitas ocasiões os poucos visitantes que se aventuravam visitar o PSI nos dias de inverno tinham de se agasalhar ao máximo, pois o sistema de aquecimento central não funcionava.¹²⁵

O processo de fusão do PSI com o MoMA-NY foi inevitável, dirá Heiss. Pois era a solução em garantir sua existência a partir de uma nova lista de prioridades administrativas.

Embora o MoMA tenha sido aquela instituição de arte moderna tão atacada pelas manifestações críticas da arte contemporânea, Heiss

¹²⁵ Interpretação de trecho da entrevista, original em inglês, disponível em: [http://www.brooklynrail.org/2014/12/art/alanna-heiss]. Jan., 2015

também lembra que este museu sempre tentou ser “amigável” às novas linguagens artísticas.

Tal caráter pode ser justificado quando menciona que, em 1971, o MoMA-NY apresentou a mostra *Spaces*, curada por Jennifer Litch, na qual artistas contemporâneos intervieram nos espaços expositivos do museu com trabalhos de instalações *site-specific*, pela primeira vez.¹²⁶

Das principais inquietações de Heiss sobre o processo de fusão com o MoMA, destacam-se suas perguntas:

O que somos hoje? Poderemos trabalhar juntos? O maior museu de arte moderna do mundo, por minha estimativa, e o PSI [...] que foi sem dúvida o maior e certamente o mais forte antimuseu? O que tudo isso significa? O que poderia significar este confronto e quais os resultados possíveis? Eu pensei, vamos conversar a respeito! E desde o início, Glenn [Lowry] e eu sabíamos que, em 10 anos, estas duas organizações poderiam se corresponder de modo interessante.¹²⁷

Heiss observa que a mudança das prioridades da administração conjunta do MoMA-PSI garantiu sua subsistência com a atração cada vez maior de visitantes para suas dependências, fomentando assim o público da arte. Em relação aos padrões curatoriais que entraram em vigor no PSI, Heiss concorda que o PSI foi “momaficado”¹²⁸, sofrendo as influências do MoMA sobre seus espaços expositivos e na programação da instituição.

Naturalmente, outra questão em jogo neste processo de fusão é sua associação com o rendimento financeiro e a representação de lucros. Admitindo ser inapta a dirigir uma instituição cujo mote principal fosse o dinheiro, Alanna Heiss afirma ter se afastado desta relação e apoiado a ideia de vincular o PSI com o MoMA. Assim, poderia alçar novos vãos.

¹²⁶ Evento similar à “*Spaces*” foi o “*Anti-Illusion*”, exposição de instalações *site-specific* que ocorreu no *Whitney Museum of American Art*, no ano de 1969, sob curadoria de Marcia Tucker que viria, posteriormente, fundar o *New Museum*. Ver nota de rodapé 104.

¹²⁷ Do original, em inglês: “*What are we today? Can we work together? The greatest museum of modern art in the world, by my estimation, and PSI, which didn't have to be the greatest—greatest is a common word—but it was certainly the largest and certainly the strongest anti-museum. What did all that mean? What could that confrontation mean—with what possible results? I thought, let's talk about this! And from the beginning, Glenn and I knew right away that in 10 years, these two organizations could be interestingly matched.*” Trecho de entrevista, disponível em: [http://www.brooklynrail.org/2014/12/art/alanna-heiss]. Jan., 2015

¹²⁸ Do original, em inglês: “*I agree completely [that] this new situation have led more to the PSI-ification of MoMA than to the MoMA-ification of PSI*”. Trecho de entrevista, disponível em: [http://www.brooklynrail.org/2014/12/art/alanna-heiss]. Jan., 2015

Em outubro de 1999, a fusão entre o PSI e o MoMA foi pauta para a entrevista publicada na revista francesa *Connaissance des Arts*. Nesta, Glenn Lowry, diretor do MoMA-NY, elucida que a união de ambas as instituições é resultado de “uma grande convergência de interesses”.¹²⁹

Lowry admirava o PSI, onde frequentemente passeava com sua amiga Alanna Heiss, a quem não hesitou tecer elogios. Em suas palavras, Heiss é “uma das figuras heróicas do mundo da arte; criou algo absolutamente extraordinário, além do que imaginávamos e superando obstáculos.”¹³⁰

Entre as conversas de Lowry e Heiss, foram esboçadas as primeiras ideias e as possibilidades de como trabalhariam juntos, haja vista a união de interesses que compartilhavam.

“Começamos a comparar as nossas ideias e a descrever o que estávamos tentando fazer, qual seria a aventura na reconstrução de um museu. (...) Quanto mais conversávamos, mais perguntávamos o que aconteceria se realmente trabalhássemos juntos. Eu penso que foi Alanna quem trouxe a imaginação criativa necessária para dar substância às nossas ideias. Isto nos levou a pensar que tanto o MoMA-NY quanto o PSI cresceriam mais fortes. Em outras palavras, foi uma verdadeira convergência de interesses!”¹³¹

Heiss argumenta que a fusão das instituições deveria destacar, dentre outras coisas, a proximidade dos espaços que poderiam ser “interligados por um túnel – a linha ENF do metrô.”^{132 133}

Sobre tal proximidade, Lowry destacou que a “linha ENF torna-se um catalisador, pode gerar uma experiência urbana mais rica e amplificar as abordagens que se pode ter na arte contemporânea.”¹³⁴

129 Ref.: ARMAND, Isabelle. “Fusion Passion: PSI + MoMA”. *Connaissance des Arts*, 565 (1999): 78-83.

130 Do original, em francês: “Alanna est l'un de ces personnages héroïques du monde de l'art, qui a réussi à créer quelque chose d'absolument extraordinaire, au-delà même de ce que l'on imaginait et de tous les obstacles.”: (Armand, 1999, 78).

131 Do original, em francês: “Nous avons commencé ainsi à confronter nos idées, à décrire ce que nous essayions de faire et ce type d'aventure folle que représentait la reconstruction d'un musée. (...) Plus nous discutons, plus nous réalisons ce que nous travaillions vraiment ensemble. Concrètement, je crois que c'est Alanna qui a apporté l'imagination créative nécessaire pour donner corps à certaines de ces idées. Cela nous a amenés à penser que PSI s'en trouverait renforcé, et le MoMA également. En d'autres termes, c'était une vraie convergence d'intérêts.” In: (Armand, 1999, 78).

132 Do original, em francês: “Est née aussi l'idée d'aller au-delà de ces contradictions et de souligner la proximité de ces espaces qui sont, en fait, reliés par un tunnel – le ENF track.” In : (Armand, 1999, 78)

133 A então Linha ENF é hoje a Linha [E,M]. Próximo ao MoMA, entra-se na estação 5Av/53St [E,M]. Na segunda parada do Metrô, na estação Court Sq [E,M], desembarca-se próximo ao PSI – um trajeto de menos de 9min.

Fig. 96 – Mapa indicativo da situação do *The Museum of Modern Art*, à esquerda, e do *MoMA PS1*, à direita.

Fonte:Google Maps..

Fig. 97 – Mapa indicativo da situação do *The Museum of Modern Art*, à esquerda, e do *MoMA PS1*, à direita.

Fonte:Google Maps..

O compromisso profundo e sustentando com a arte contemporânea, nas palavras de Lowry, deixa claro que para o MoMA continuar existir seria necessário que a instituição cumprisse “suas obrigações com o passado imediato e com o presente.”¹³⁵

¹³⁴ Do original, em francês: “Le train ENF devient un catalyseur qui génère une expérience urbaine plus riche, qui amplifie l’approche que l’on peut avoir de l’art contemporain.” In: (Armand, 1999, 81)

¹³⁵ Do original, em francês: “Il est tout à fait clair, pour quiconque s’intéresse au Museum of Modern Art et réfléchit à la façon dont il va continuer à exister, à remplir ses obligations envers aussi bien le passé immédiat que le présent, d’en venir

“Do meu ponto de vista, o que está acontecendo aqui é uma aliança notável, e para o PSI, uma enorme vantagem. Nós possuímos uma coleção incrível, e nunca poderíamos mostrá-la como um todo. O PSI não tem uma coleção, e de repente tem acesso a um material incrível. Ele pode extrair o que lhe agrada de maneira muito diferente da qual faríamos. (...) Eu acho que isto fará com que tenhamos mais e mais variadas exposições, uma série de artistas certamente maior, e vai ser ótimo para o público.”¹³⁶

Em 1998, um ano antes do anúncio do plano de fusão com o MoMA-NY, o PSI realizou a primeira edição do *Warm-up Sessions*¹³⁷— evento criado para reunir jovens numa festa de música eletrônica, durante os fins-de-semana do verão nova-iorquino. A escadaria que eleva o edifício é, nessa ocasião, utilizada como arquibancada para o público do evento.

Alanna Heiss lembra que Glenn Lowry teve a ideia de levar ao evento do *Warm-Up* a construção de uma estrutura efêmera que desse apoio à festa de música eletrônica que aconteceria no verão seguinte. Daí, lançou o desafio à Philip Johnson, renomado arquiteto que havia participado dos projetos de expansão do MoMA. Lowry questiona:

“O que aconteceria se levássemos a este programa de dança, ainda em sua infância, para o arquiteto que não é só maduro, mas provavelmente é o mais maduro dos maduros? Ele [Philip Johnson] possui a impertinência necessária, e gostaria de fazer coisas como esta. Eu lancei a ideia à Alanna e começamos a jogar.”¹³⁸

Aos 93 anos de idade, Philip Johnson projetou uma interessante estrutura para acomodar o DJ e o público jovem para os shows de música que aconteceram naquele verão de 1999 — provavelmente o primeiro evento que atesta a fusão das instituições (fig.88).

vite à la conclusion que la solution réside dans un engagement profond et soutenu en faveur de l'art contemporain.” In: (idem)

136 Do original, em francês: “De mon point de vue, ce qui se produit ici est une remarquable alliance, et pour ps I, un énorme avantage. Nous possédons cette incroyable collection, que nous ne pouvons jamais montrer dans son entier. PSI ne veut pas constituer de collection, mais a tout à coup accès à un matériau incroyable. Il peut en extraire ce qui lui plaît de façon très différente de ce que nous ferions. (...) Je pense que cela signifie qu'il y aura davantage d'expositions, plus variées, d'un nombre d'artistes certainement plus grand, et ce sera formidable pour le public.” In: (idem)

137 Informações disponíveis no web-site: [<http://momapsi.org/warmup/>] Jan., 2015

138 Do trecho original, em francês: “N'était-il pas intéressant de combiner l'énergie de ce programme avec la personnalité de Philip Johnson, le plus ancien architecte du MoMA qui était là lors de sa fondation, et croit encore fondamentalement en l'énergie de l'art contemporain? Que se passerait-il si l'on prenait ce superbe programme de danse qui était encore dans l'enfance, pour le marier à un architecte, qui n'est pas seulement mature, mais probablement le plus mature des matures? Il possède l'impertinence nécessaire, et aime faire ce genre de choses; j'ai jeté cette idée en l'air pour qu'Alanna la saisisse au vol, et nous avons commencé à jouer avec.” In: (Armand, 1999, 82)

Fig. 98 – *Young Architect Program*, 1999. Projeto do Arq. Philip Johnson.

Fonte: ARMAND, Isabelle.
"Fusion Passion: PS1 + MoMA".
Connaissance des Arts, 565
(1999).

Enquanto Lowry conclui que a fusão das instituições se origina a partir da ideia de uma surpresa, que não se sabia ao certo o resultado, Heiss enfatiza que “surpresa é o outro nome dessa fusão.”¹³⁹

Durante os anos do processo de fusão entre ambas as instituições, Alanna Heiss foi deslocada da figura de diretora para se tornar membro do corpo diretivo do MoMA. Deste modo, nomeou seu sucessor frente ao PSI – Klaus Biesenbach, curador alemão que há algum tempo vinha trabalhando junto à instituição já a convite de Heiss. Nas palavras da ex-diretora do PSI, Biesenbach “é um *showman*!, figura crucial para o pleno desenvolvimento da atual programação de atividades do MoMA-PSI.”¹⁴⁰

Aos poucos, o PSI fortaleceu sua imagem enquanto centro de arte contemporânea, uma instituição museológica madura cujos caracteres icônicos se apresentam em plena função: eventos para o grande público, dependências de consumo, espaços expositivos neutros e sua majestosa *escadaria*.¹⁴¹

¹³⁹ Do trecho original, em francês: “Glenn Lowry: (...) Et ce qui en sortira, comme tout ce qui en surgira à l’avenir, est une surprise. Alanna Heiss: On ne sait jamais. Glenn Lowry: Tout doit toujours être une surprise. Alanna Heiss: Surprise, c’est l’autre nom de cette fusion.” In: (Armand, 1999, 82)

¹⁴⁰ Do trecho original, em inglês: “Klaus [Biesenbach, present director of PS1, and successor to Alanna Heiss] and I worked together at PS1 for over 15 years and he was crucial to the project. Klaus took a position at MoMA so that MoMA could learn to trust him and I saw him as an embedded curator. His actions now reflect his own dreams at PS1. I’m just so happy he’s putting the time into PS1 to reflect his own dreams, which are different than mine. Heiss: Klaus, for example, is a brilliant show producer. I worked with him for 15 years producing shows. He worked with me, he proposed installations to me, I changed them around, and the same in reverse; he really knew how to produce shows. He’s a show machine!”. Disponível em: [<http://www.brooklynrail.org/2014/12/art/alanna-heiss>]. Jan., 2015

¹⁴¹ “Escadaria” é o termo utilizado aqui como elemento que evidencia a monumentalidade do edifício museológico, conforme os padrões formais deste tipo de instituição por meio de sua arquitetura.

Fig. 99 – Vista aérea do PS1, em 2010, na ocasião da *Greater New York, 2010* – exposição que oficializa o PS1 enquanto filial do MoMA. Esta exposição rememora os 10 anos de processo de fusão, bem como revê a *Greater New York, 2000* - a primeira exposição artística que o PS1 realizou em conjunto com curadores do MoMA, dando início ao processo de administração conjunta.

Fonte :
[<http://www.momaps1.org/expo1/venue/moma-ps1/>]

Fig. 100 – Vista da nova entrada do PS1, a partir da rua de quem chega da estação de Metro, próxima ao local.

Fonte : Google Street View, 2012

Fig. 101 – Vista da entrada do PS1, no início do outono, 2012, após terem encerradas as festividades do *Warm-up Sessions*, 2012

Fonte :
[<http://www.momaps1.org/>]
Set., 2014

Fig. 102 – Esquina / entrada
PS1.

Fonte: Wesley Macedo, 2012

Fig. 103 – Entrada

Fonte: Wesley Macedo, 2012

Fig. 104 – Entrada

Fonte: Wesley Macedo, 2012

Fig. 105 – Croqui de Implantação com fotografias do “quiosque” de entrada, onde ficam recepção, bilheteria e livraria com loja de souvenirs, destacada em azul.
 Fonte: Wesley Macedo, 2012

Fig. 106 — Imagens dos pátios à direita do pátio central de acesso ao PS1, onde acontecem eventos e feiras de livros.
Fonte: Wesley Macedo, 2011-2015

Fig. 107 — Croqui de Implantação com indicação, em azul, e fotografias da escadaria e lobby externo de acesso ao interior do edifício.
Fonte: Wesley Macedo, 2014.

Fig. 108 – Croqui do Primeiro Pavimento com imagens do lobby / foyer de entrada no edifício, destacado em azul.
Fonte: Wesley Macedo, 2012.

Fig. 109 – Croqui do Segundo Pavimento, com destaque em azul para as escadas, com fotografias ao lado.
Fonte: Wesley Macedo, 2012.

Fig. 110 – Croqui do Terceiro Pavimento com imagens do Corredor onde se avista a obra de Alan Saret e se entra na sala da instalação de James Turrell, destacada em azul. Fonte: Wesley Macedo, 2012.

Fig. 111 – Por fim, croqui e imagens do Subsolo, onde também se encontram instalações de artistas como os indicados na planta, em azul.
 Fonte: Wesley Macedo, 2012.

Fig. 112 – Vista do Pátio central ocupado por visitantes na ocasião de um fim-de-semana do programa *Warm-up Sessions*, no verão de 2012.
Fonte: [<http://www.momaps1.org/>] Set.,2014

Fig. 113 – Vista do Pátio central ocupado por visitantes na ocasião de um fim-de-semana do programa *Warm-up Sessions*, no verão de 2012.
Fonte: [<http://www.momaps1.org/>] Set.,2014

Fig. 114 – Vista do Edifício antigo, da esquina da 21st Street e 9th Street.

Fonte: [http://newyorkitecture.com/wp-content/uploads/2014/01/O5A3451_resize-1174x740.jpg] Jan.2015

Fig. 115 – Vista do 9th Street / Jackson Avenue

Fonte: [http://newyorkitecture.com/wp-content/uploads/2014/01/O5A3451_resize-1174x740.jpg] Jan.2015

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As manifestações artísticas observadas neste trabalho contribuíram para que transformações no campo da arquitetura fossem desveladas. Desde as primeiras incursões do artista Gustave Courbet, com o seu pavilhão independente de 1855, outros espaços expositivos surgiram; novos nomes e linguagens artísticas foram beneficiados.

Penso que o desenrolar desta história tenha cruzado, inevitavelmente, o caminho das vanguardas do século XX; e assim desembocaram nas ações notáveis da arte contemporânea em sintonia com a contracultura em Nova Iorque, ao longo dos anos 1960 e 1970. O espaço urbano e arquitetônico da cidade, por meio da apropriação de seus edifícios, se tornou tema para a criação de uma série de trabalhos; suporte para sua realização, ou ainda local de eventos e exposições de arte.

Tal cenário fortaleceu o movimento dos espaços alternativos de arte e, neste ínterim, o *PSI Institute for Contemporary Art* é inaugurado com a mostra de trabalhos de instalações *site-specific* intitulada *Rooms*, em 1976.

Conquanto possam ter classificado este centro de arte contemporânea em espaço alternativo ou mesmo à feição de um “antimuseu”, não me parece coerente endossá-lo em uma ou outra interpretação. Por outro lado, é um espaço de exposição de arte que, tendo se instalado em um edifício preexistente que foi transformado para um fim museológico, se apresenta como um relevante objeto de estudo que pode contemplar diversas questões e angariar um conjunto de interpretações plausíveis.

Bastam algumas reflexões acerca deste trabalho para que indagações venham à tona. Pois, a transformação de um edifício preexistente em um centro de arte contemporânea é uma convergência de interesses.

O processo de fusão do então *PSI* com o *MoMA-NY*, iniciado em 1999 e concluído oficialmente em 2010 quando a instituição é renomeada para *MoMA-PSI*, parece dotado de entrelinhas.

O episódio camufla algumas questões pertinentes ao fato: Quais foram os objetivos daquela reforma e ampliação do centro de arte contemporânea em sincronia com o término do prazo de concessão de uso do edifício, então patrimônio público? Quem custeou tal projeto e sua execução? A quem foram destinados os interesses daquela renovação?

Embora tais questões possam ainda não ser respondidas, são desveladas. E, desta maneira, discorri sobre o assunto com certa inquietude que me fez permear por tal história que está em progresso.

Em linhas gerais, a efervescência do movimento dos espaços alternativos que faz praça em Nova Iorque, notadamente em 1960-1970, abriu caminhos para que muitas mudanças ocorressem no sistema da arte.

Os órgãos governamentais de subsídio financeiro que foram criados para fomentar aqueles primeiros espaços expositivos de arte contemporânea foram, paradoxalmente ou não, responsáveis por terem transformado-os em pequenas instituições burocráticas, avaliados com semelhança aos museus e galerias de arte.

Logo, como resultado de um conjunto de ações, factuais e processuais o PSI, com sua concepção experimental, é hoje uma filial do emblemático MoMA-NY. Assim, é hoje parte do *mainstream* da arte.

Contudo, ambas as instituições foram beneficiadas. Enquanto a primeira garantiu sua subsistência, saindo de certa obscuridade e se elevando enquanto imponente centro de arte contemporânea, o segundo agora tem a possibilidade de experimentar algumas práticas de fomento para novos consumidores da arte.

7. BIBLIOGRAFIA.

ALEXANDER, Stephen e Eugenie Diserio. *Rooms, PS 1: exhibition June 9-26, 1976*. [Institute for Art and Urban Resources]. New York: Institute, 1977.

ALLÉGRET, Laurence. *Musées*. Paris: Moniteur, tome 2, 1992.

ALMEIDA, Maria Christina Barbosa de (coord.). *Guia de Museus Brasileiros*. São Paulo: Universidade de São Paulo, Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária, Comissão do Patrimônio Cultural, 1997.

ALTSHULER, Bruce (org.) *Collecting the new: museums and contemporary art*. Princeton: Princeton University Press, 2005.

AUSLANDER, Philip. *The performativity of performance documentation*. Disponível em: <http://lmc.gatech.edu/~auslander/publications/28.3auslander.pdf>. (Jun., 2013)

ARANTES, Otilia, et al. *A Cidade do Pensamento Único: Desmanchando Consensos*. Petrópolis: Vozes, 2002.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARMAND, Isabelle. "Fusion Passion: PS1 + MoMA". *Connaissance des Arts*, 565. 1999

ANDERSON, Terry H. *The Movement and the Sixties*. New York: Oxford U.Press, 1995.

BAUDRILLARD, Jean. *A Sociedade de Consumo*. Lisboa: Edições 70, 1991.

BARRENECH, Frank. *Nouveaux musées*. Paris: Phaidon, 2005.

BELTIN, Hans. *O Fim da História da Arte*. Tradução: Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BENEVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

BENJAMIM, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (Obras Escolhidas III). Tradução: José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989.

BENJAMIM, Walter. *Passagens*. Ed. Alemã: Rolf Tiedemann. Org. da Ed. Brasileira: Willi Bolle. Col. da Ed. Brasileira: Olária Chain Féres Matos. Trad. do alemão: Irene Aron. Trad. do francês: Cleonice Paes Barreto Mourão. Rev. técnica: Patrícia de Freitas Camargo. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BORDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BRUGGEN, Coosje Van. *Frank O. Gehry. Guggenheim Museum Bilbao*. Nova York: Guggenheim Museum Publications, 1997.

BRUNA, Paulo J. V. *Teoria e prática da arquitetura contemporânea: museus para o novo século; uma experiência didática*. In: *Museografia e Arquitetura de Museus*, 2005, Rio de Janeiro. Seminário Internacional Museografia e Arquitetura de Museus, 2005. v.1. p. 123-123.

- BRAWNE, Michael. *The Museum Interior: temporary + permanent display techniques*. Nova Iorque: Architectural Book Publishing Co., Inc., 1982.
- CARERI, Francesco. *Walkscapes. o caminhar prática estética*. São Paulo: GG, 2013.
- CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: introdução*. São Paulo: Martins fontes, 2005.
- CASTILLO, Sonia Salcedo Del. *Cenário da Arquitetura da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CERVER, Francisco Asensio. *The Architecture of Museums*. Spain: Hearst Books Internacional, 1997
- CONNOR, Steven. *Cultura Pós-Moderna. Introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Loyola, 1999.
- COOLIDE, John. *Patrons and Architects. Designing Art Museums in the Twentieth Century*. Fort Worth TX: Amon Carter Museum, 1989.
- CROW, Thomas. *Modern Art in the Common Culture*. New Haven Yale University Press, 1996.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as Ruínas do Museu*. São Paulo. Martins Fontes. 2005.
- DANCHEV, Alex (ed.) *100 Artists' Manifestos: From the Futurist to the Stuckists*. Londres: Penguin Books, 2011.
- DANTO, Arthur C. *Después del Fin del Arte*. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1997
- DANTO, Arthur. *Após o fim da arte, a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Edusp, 2006.
- DAVIS, Douglas. *The Museum Transformed. Design and Culture in the Post-Pompidou Age*. New York: Abbeville, 1991.
- DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DONZEL, Christine. *New Museums*. Paris: Telleri, 1998.
- FOOTE, Nancy, "The Apotheosis of a Crummy Space", *Artforum*, October 1976.
- FOSTER, Hal. *The Art-Architecture Complex*. Londres e Nova Iorque: Verso, 2013.
- FUSI, Lorenzo, PIERINI, Marco (eds.). *Gordon Matta-Clark*. Silvana Editoriale, 2013
- FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FREIRE, M. C. M. . *Além dos mapas: os monumentos no imaginário urbano contemporâneo*. São Paulo: Annablume: SESC, 1997.
- FREIRE, M. C. M. . *Arte Conceitual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006. v. 1
- FREIRE, M. C. M. . *Poéticas do Processo : arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

- GITLIN, Todd . *The Sixties: Years of hope, days of rage*. New York, Bantam Books 1987
- GOLDSTEIN, Andrew M. "The Principal of PS1: Can Alanna Heiss's vision for her museum outlast her? *New York Magazine*, May 2, 2008.
- HALL, Stuart. *A identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005
- HERBST, Helio. *Pelos salões das bienais, a arquitetura ausente dos manuais: contribuições para a historiografia brasileira (1951-1959)*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2011.
- HUDSON, Kenneth. *A Social History of Museums. (What the visitors thought)*. London: The McMillan Press, 1975.
- HUDSON, Kenneth. *Museums of Influence*. Cambridge: Cambridge U. Press, 1987.
- HUYSEN, Andreas. *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1986.
- HUYSEN, Andréas. "A política Cultural da Pop". In *Memórias do Modernismo*. Rio de Janeiro, UFRJ, 1996. (p. 94-101).
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre Cenografias. O museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: Edusp / Fapesp, 2004.
- GREUB, Suzanne, GREUB, Thierry. *Museums in the 21st Century: concepts, projects and buildings*. Art Centre Base, Basel, Switzerland. Munich, Berlin, London and New York: Prestel, 2006.
- GREENBERG, Clement. Pintura modernista. In: FERREIRA, Gloria (org.) *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- GIDEON, Siegfried. *Espacio, tiempo y arquitectura*. Madri: Editorial Dossat, 1982,
- GRANDE, Nuno (Ed.). *Museumania: museus de hoje, modelos de ontem*. Porto : Fundação Serralves, 2009, p.8.
- GROSSMANN, M. . *Museu como Interface*. In: Martin Grossmann; Gilberto Mariotti. (Org.). *Museu Arte Hoje*. 1 ed. São Paulo: Hedra, 2011.
- GROYS, Boris. *Art Power*. Cambridge: MIT Press, 2008.
- HIRSCH, Nikolaus (et al). *Institution Building: artists, curator, architects in the struggle for institutional space. Berlim and New York*: Sternberg Press, 2009.
- JODIDIO, Philip. *Building a New Millennium*. Colônia: Taschen, 2000.
- KLOTZ, Heinrich & KRASE, W. *New Museum Buildings in the Federal Republic of Germany*. int. by M. Lupertz, Frankfurt A M Deutsches Architekturmuseum: Goethe Institut, 1988.
- KORICHI, Mériam. *Andy Warhol*. Porto Alegre: L&PM, 2011
- KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Gávea – Revista de história de arte e Arquitetura. Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. Rio de Janeiro: PUC-Rio, n.1. p.87-93, [s.d]

KRAUSS, Rosalind. *The cultural logic of the late capitalist museum*. October, the second decade 1989-1996. Cambridge: The MIT Press, p 427-441, 1997.

LÈON, Aurora. *El museo: teoría, praxis y utopia*. 4 ed. Madrid: Catedra, 1988.

LINGEMAN, Richard. *The Noir Forties: the American people from victory to Cold War*. Nova Iorque: Nation Books, 2012.

LIPPARD, Lucy. *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. California University Press, 1973.

LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem moderno*. São Paulo: Edições Pinacoteca, 1999.

LIPOVETSKY, Gilles e CHARLES, Sébastien. *Os tempos hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla, 2004.

MARICONDE, Maria Dek Carmen Franchello de. *The Museums of Canada – the monuments of postmodern culture for the XXI century?* Córdoba: Ediciones del Boulevard, 1998

MAROTTA, Antonello. *Contemporary Museums*. Turim: Skira Editore, 2010.

MCSHINE, Kynaston. *The Museum as Muse: Artists Reflect*; [published on the Occasion of the Exhibition "The Museum as Muse. Artists Reflect", The Museum of Modern Art, New York, June, 1999]

MILES, Barry. *In the Sixties*. London: Jonathan, 2002

MONTANER, Josep M. *As formas do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

MONTANER, Josep M. *Depois do Movimento Moderno: Arquitetura da Segunda Metade do Século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

MONTANER, Josep M. *Museos para el nuevo siglo / Museums for the New Century*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

MONTANER, Josep M. *Museus para o século XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

MONTANER, Josep M. *Nuevos Museos, Espacios para el Arte e la Cultura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1990.

NESBITT, Kate (org.). *Uma nova agenda para a arquitetura – antologia teórica 1965-1995*. Tradução de Vera Pereira e revisão técnica de José Tavares Correia de Lira e Joana Mello. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NEWHOUSE, Victoria. *Towards a New Museum*. New York: The Monacelli Press, 1998.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do Cubo Branco*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

O'DOHERTY, Brian. *Studio and Cube. On the relationship between where art is made and where art is displayed*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 2007.

PERESSUT, Lucas Basso. *Musées architectures 1990-2000*. Milão: F. Motta, 1999.

PERL, Jed. *New Art City: Nova Iorque, capital da arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

- PEVSNER, Nikolaus. *A History of Building Types*. Princeton: Princeton U. Press, 1976.
- QUEIROZ, Rodrigo (org.) *Arquitetura de Museus: textos e projetos*. São Paulo: FAUUSP, 2009.
- REISS, Julie H. *From Margin to Center – The Spaces of Installation Art*. Cambridge, The MIT Press, 1999
- RICO, Juan Carlos. *Museos, Arquitectura, Arte – Los Espacios Expositivos*. Madrid: Sillex, 1994
- RICO, Juan Carlos. *Por qué no vienen a los museos? Historia de un fracasso*. Madrid: Sillex, 2002.
- ROSATI, Lauren e Mary Anne Staniszewski (eds.). *Alternative Histories: New York Art Spaces: 1960 to 2010*. (New York: Exit Art; Cambridge: MIT Press, 2012
- SANDER, Jay, HOBBERMAN, J. *Rituals of Rented Island. Object theater, Loft Performance and the New Psychodrama – Manhattan, 1970-1980*. Whitney Museum of American Art/ Yale University Press: 2013
- SCHULMAN, Bruce. *The Seventies: The Great Shift in American Culture, Society, and Politics*. Nova Iorque: The Free Press, 2001
- SEARING, Helen. *New American Art Museums*. Nova Iorque: Whitney Museum of American Art, 1982
- SEGRE, Roberto. *Museus Brasileiros*. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2010.
- SPERLING, David. *Museu Contemporâneo: O Espaço do Evento como Não-Lugar*. Disponível em [<http://www.eesc.usp.br/sap/cafecompesquisa/material/Sperling.pdf>] Fev., 2012
- SMITH, Terry. *What is Contemporary Art*. Chicago: The U. of Chicago Press, 2009.
- TAYLOR, Marvin (ed.). *The Downtown Book – The New York Art Scene 1974-84*. New York: Princeton University Press, 2006
- TUCKER, Marcia (org.) *Art after Modernism*. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1984.
- TRUPPIN, Andrea. "P.S.1 Contemporary Art Center. Long Island City, New York. A turn-of-the-century school yields a vibrant, energetic, exhibition space that blurs the line between building and art." *Architectural Record*, Ago. (1998):
- VALERY, Paul. *A alma e a dança e outros diálogos*. Tradução de M. Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- VALERY, Paul. *O problema dos museus*. Tradução de V. Novis. Revista MAC. São Paulo, n. 2, p. 53-5, nov. 1993.
- VENTURI, Robert. *Complexidade e contradição na arquitetura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- WERNER, Paul. *Museum, Inc.: inside the global art world*. Chicago: Prickly Paradigm Press, LLC, 2005.

DISSERTACOES, TESES E LIVRES-DOCÊNCIA

CANAS, Adriano Tomitão. Arquitetura para Museus. 2004. 129p. Dissertação (Mestrado) – FAUUSP, São Paulo, 2004.

CANAS, Adriano Tomitão. MASP: museu laboratório, projeto de museu para a cidade: 1947-1957. 2010. 202p. Tese (Doutorado) – FAUUSP, São Paulo, 2010.

CASELLATO, Cristina Serrão. Arquitetura de Museus. 1997, 2v. Dissertação (Mestrado) – FAUUSP, São Paulo, 1997.

FABIANO JR., Antonio. 2 museus no Brasil: estudos sobre a Fundação Iberê Camargo e o Parque Nacional Serra da Capivara. Dissertação (Mestrado) – FAUUSP, São Paulo, 2010.

FARIAS Agnaldo. Esculpindo o Espaço: a escultura contemporânea e a busca de novas formas de relação com o espaço. Tese (Doutorado) – FAUUSP, São Paulo, 1997.

FIGUEIREDO, Renata Dias. Expografia contemporânea no Brasil: a sedução das exposições cenográficas. 2011. 200p. Dissertação (Mestrado) – FAUUSP, São Paulo, 2011.

GONÇALVES, Simone Neiva de Lourdes. Museus projetados por Oscar Niemeyer de 1951 a 2006: o programa como coadjuvante. 2010. 323p. Tese (Doutorado) – FAUUSP, São Paulo, 2010.

GROSSMANN, Martin, O Hipermuseu; a arte em outras dimensões, Livre-Docência – ECA-USP, São Paulo, 2001

LARA, Arthur Hunold. Grafite: arte urbana em movimento. Dissertação (Mestrado) – ECA-USP, São Paulo, 1996.

MAIA NETO, Renato Andrade. Arquiteturas para o Museu de Arte Contemporânea da USP. 2004. 178p. Tese (Doutorado) – FAUUSP, São Paulo, 2004.

MARTINS, Sergio Regis Moreira. Artistas quase Arquitetos. Arquitetos quase Artistas. 2010. 115p. Tese (Livre Docência) – FAUUSP, São Paulo, 2010.

MOTTA, Renata Vieira. Museu e Cidade: o impasse dos MACs. 2009. 298p. Tese (Doutorado) – FAUUSP, São Paulo, 2009.

NASCIMENTO, Ana Paula. MAM: museu para a metrópole. 2003. 282p. Dissertação (Mestrado) – FAUUSP, São Paulo, 2003.

SANTANA, Mariana. Para Além do Museu: o espaço da arte, dos artistas e arquitetura na cidade contemporânea. Dissertação (Mestrado) – Universidade Técnica de Lisboa, Faculdade de Arquitectura. Lisboa, 2012.

TUTTOILMONDO, Joana. Presente nos museus: processos de formação de acervos de arte contemporânea Brasileira. 2010. 353p. Tese (Doutorado) – FAUUSP, São Paulo, 2010.

São Paulo, 2015

Wesley Macedo.

FIM