Bernadette Panek

O espaço isolado da vitrine – espaço de autoria

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Teoria, Ensino e Aprendizagem, Linha de Pesquisa História da Arte, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Doutor em Artes, sob a orientação do Prof. Dr. Domingos Tadeu Chiarelli.

São Paulo

2008

O espaço isolado da vitrine – espaço de autoria

Orientador: _____

Membro: _____

Membro: _____

Membro: _____

Membro: _____

À VIDA

Agradecimentos

Agradeço primeiramente ao trabalho do orientador, Tadeu Chiarelli, nas horas de decisões importantes para o andamento da tese, pois sem a sua colaboração e dedicação essa pesquisa não poderia ser realizada. À Banca de Qualificação: Annateresa Fabris e Agnaldo Farias, agradeço pelo cuidado e pela atenção na apreciação do relatório, pelas indicações de leituras, as quais foram de grande ajuda para o desenrolar da pesquisa e também pelos problemas apontados, assim como o empréstimo de livros por parte de Agnaldo. Espero, pelo menos em parte, ter correspondido às expectativas. Agradeço uma vez mais a Annateresa por ter acreditado em minha capacidade intelectual desde o princípio, ainda antes da entrega do projeto, pelas indicações de textos, alguns carinhosamente enviados pelo correio ou mesmo entregue em mãos.

Agradeço aos professores das disciplinas ministradas: Marco Giannotti, pelo apoio na leitura e conversa sobre o trabalho realizado para finalização do curso, o que contribuiu significativamente para o desenvolvimento do texto da pesquisa; Luiz Renato Martins, pelas indicações de bibliografia durante as discussões em classe relacionadas diretamente à tese.

Diante do fato de ter entrado para o doutorado fora de minha cidade, agradeço imensamente aos amigos que com grande carinho me receberam em suas casas, além das conversas regadas a bons vinhos, as quais deixaram o processo de pesquisa mais *saboroso*. Desde o início recebi colaboração tanto emocional como intelectual de amigos em São Paulo. Foram de fundamental importância:

- . O apoio de Helouise Costa, quando no último momento quase desisti de entregar o projeto para a seleção, e também a amizade e recepção em sua casa.

- . A recepção de Dária Jarentchuk e Luis Ferla, além da bela amizade, colaborou em meu conhecimento sobre cinema, quando quase todas as noites assistíamos a filmes em preto e branco. Aliás, somente após um comentário meu se deram conta de que realmente só estavam vendo cine P/B.

- . O apoio carinhoso de Dária em vários momentos no percurso da pesquisa e as conversas e indicações sobre cinema com Luis.

- . O carinho de Mário Ramiro, os diálogos, a dedicação, época na qual me senti uma *adolescente*, estudando e esperando carona na porta da universidade.

Assim também quando conquistei a bolsa de estudos para permanecer seis meses na Espanha fui recebida com muito carinho pelos amigos e profissionais da área. A amizade de Kontxi Basabe e de toda a sua família contribuiu a deixar uma estadia longe de casa mais aconchegante. As comidas e vinhos entre as conversas sobre a tese com Pello Mitxelena por vezes longas, por vezes rápidas, mas sempre com resultados frutíferos, como também as indicações e os livros presenteados. Agradeço à Lari Lima Rodrigues que abriu as portas de sua casa com grande generosidade. E ao carinho de Javier Fernandez, além de sua gentil contribuição nas pesquisas pela internet. Agradeço a Ana Arnaiz da Universidade do País Vasco, pelas calorosas discussões sobre a tese, por sua dedicação profissional e absolutamente generosa, além das indicações de bibliografia fundamentais para o desenrolar da pesquisa, e também à cooperação de Marina Pastor da Universidade Politécnica de Valência.

Agradeço imensamente a generosidade de Neiva Bonhs durante as poucas conversas que tivemos, porém fundamentais para o desenvolvimento da tese, além das indicações bibliográficas pontuais.

Durante o processo da pesquisa recebi inúmeras e gentis colaborações, assim agradeço de coração a todos aqueles que de uma maneira ou outra participaram desse percurso longo, difícil mas completamente frutífero: Marcos Campos, Lorenzo Mammí, Ivo Mesquita, Ricardo Resende, Carlos Henrique Panek, Raymond Ravel, Ana Paula Santos, Nelson Leirner, Galeria Brito Cemino, Eliane Prolik, Paulo Bruscky, Arley de Almeida, Kleber Ferraz Monteiro, Ana Maria Tavares, Caroline Schroeder, Renato e Miriam Kossowski, Maria da Graça Solter, Sonia Deneka, Isabela Sielski, Elaine A. Garcia e Ivone Ceccato.

Resumo

Esta pesquisa objetiva apresentar uma análise sobre a utilização da vitrine como espaço integrante da obra de arte. Problematiza a necessidade do uso do espaço isolado e intocável da vitrine como área imprescindível para determinadas propostas artísticas contemporâneas. Averigua também as relações entre a área envidraçada da vitrine e o observador. Verifica como a vitrine é tematizada não só no espaço arquitetônico, mas também na pintura e na fotografia. Examina dessa maneira a atitude dos artistas em colecionar, selecionar, organizar, classificar, deslocar e exibir uma série de objetos reunidos no interior de tal dispositivo. Interroga se a presença de artistas que trabalham com a vitrine ou com o espaço, apenas delimitado, não estaria ligada à crise do conceito tradicional de autor.

Palavras-chave: vitrine, arte contemporânea, espaço isolado, espectador, autoria.

Abstract

This research aims to present an analysis of the use of the museum's display as an integrating space of the work of art. It gives emphasis on the use of an isolated and untouchable space in the museum's display as an essential area to establish contemporary aesthetic proposals. So, it also checks how the display case is given thematically not only in the architectural space, but also in the painting and photograph. It analyses the artists' approach of collecting, selecting, arranging, assorting, displacing and displaying a series of united objects in the interior of such device. It is questioned if the presence of the artists who work with the museum display or with demarked space would not be tied to the crisis of the author's traditional concept.

Keywords: display case, contemporary art, isolated space, spectator, authorship.

Sumário

Introdução.....	1
Capítulo I – Olhar o mundo através de um enquadramento.....	4
1.1 – O espaço de representação e o limite da moldura	5
1.2 – Janela – ver através do enquadramento real	8
1.3 – A problemática do espaço enquadrado na arte	12
1.3.1 – A relação espaço temporal (no interior da vitrine)	15
1.3.2 – O olhar e os sentidos (dentro de um limite)	23
1.3.3 – O sentido de posse (o enquadrar como posse)	27
1.3.4 – O observador nos limites da vitrine	29
1.4 – Contexto de vitrine	29
1.5 – O Cubo Branco	32
Capítulo II – Arquitetura “transparente”	37
2.1 – O interior da catedral e o ambiente da fábrica.....	38
2.2 – Arquitetura de ferro e vidro.....	42
2.3 – Passagens ou arcadas.....	47
2.3.1 - Os reflexos na arquitetura de vidro.....	52
2.4 – Exposições universais.....	57
2.5 – Prisões.....	65
2.6 – Necrotério de Paris.....	71
2.7 – Obras pontuais na arquitetura de vidro – século XX.....	73
2.8 – Intervenções no espaço arquitetônico.....	81

Capítulo III – A trama entre objeto e imagem.....86

3.1 – Colecionar/Apropriar-se.....	87
3.2 – O objeto transformado em imagem.....	92
3.3 – Acumular – colecionar – arquivar – apropriar-se – citar – colar.....	97
3.4 – Crítica ao espaço do museu.....	102
3.5 – Mercadoria – fetiche.....	105

Capítulo IV – Os enigmas na autoria – quem é que fala?.....116

4.1 – Diferenças entre criar e apropriar-se.....	116
4.2 – A relação entre a obra e o autor.....	122
4.3 – A função autor.....	125
4.4 – Crise do conceito tradicional de autor.....	128
4.4.1 – Intervenção urbana.....	128
4.4.2 – <i>A última foto</i>	131
4.5 – Diferenças entre criar e organizar.....	136
4.6 – O autor e o espectador – divisão autoral.....	141

Conclusão.....148

Referências Bibliográficas.....155

1 Introdução

O assunto principal desta pesquisa parte de um procedimento recorrente no processo artístico contemporâneo – a utilização da vitrine como componente integrante da obra. Para a construção do trabalho apresentamos algumas obras de arte contemporânea visando entender como o dispositivo da vitrine age crítica e conceitualmente em determinados trabalhos de diferentes artistas. A pesquisa não trabalha toda a produção dos artistas selecionados, nem suas biografias, e também não assume um compromisso com a cronologia. Interessou analisar trabalhos que ampliaram a discussão sobre o espaço delimitado da vitrine e a partir deles a problemática da tese.

Em todo o desenvolvimento do trabalho construímos uma reflexão sobre o papel do espaço expositivo da obra de arte no decorrer da história da arte do século XX. Assim como sobre a razão da escolha de alguns artistas em desenvolver a obra nesse espaço específico da vitrine. Procuramos questionar por que o ambiente da vitrine – esse espaço isolado, encerrado em si mesmo – estimula um jogo entre sedução e inacessibilidade produzindo no observador um forte interesse pelos objetos armazenados em seu interior. Problematisa-se dessa maneira a atitude dos artistas em colecionar, selecionar, organizar, classificar, deslocar e exibir uma série de objetos reunidos no interior de uma vitrine. No desenrolar da pesquisa há a exploração do confronto existente entre o espaço isolado desse dispositivo e o observador, as sensações por ele provocadas, assim como as estratégias e críticas construídas a partir de tal dispositivo. Dessa forma, verifica-se também como a vitrine foi tematizada não só no espaço arquitetônico, mas também na pintura e na fotografia.

No primeiro capítulo, apresentamos o estudo do espaço de representação na arte, a fim de discutir os limites do local no qual a obra acontece. Assim sendo, tomamos como ponto de partida o espaço delimitado na arte, devido ao interesse na fixação dos limites espaciais da vitrine. As relações possíveis entre o espaço interior e o exterior são apresentadas enquanto há a verificação da problemática de olhar o mundo através de um enquadramento. Analisamos a existência na esfera artística de diferentes qualidades de *molduras* quando comparamos os espaços isolados da cidade (considerando avaliações da obra de Richard Sennett), com o espaço interno da vitrine. Expomos os diferentes *enquadramentos* numa variedade de situações: a relação espaço temporal; a relação com os sentidos de visão, de audição, de olfato e de tato. Avaliamos também o enquadrar como um limite de posse. Partindo da expansão do conceito de vitrine consideramos algumas intervenções no espaço arquitetônico da galeria, ou algumas esculturas públicas como construções singularmente próximas às fronteiras construídas por meio do isolamento na extensão da vitrine.

No segundo capítulo, tratamos primeiramente de relacionar o espaço da vitrine com os ambientes da arquitetura transparente do século XIX, momento em que os cálculos da engenharia erguem edifícios fantásticos, como a cobertura transparente para as passagens parisienses (centros comerciais). Na verdade, foi o primeiro espaço interno construído para o público, onde toda uma estratégia foi edificada para provocar o encanto na mercadoria exposta. O caráter provisório e a elegância do edifício construído para a exposição universal de Londres (1851), assim como para outros edifícios, onde se elaboraram também grandes táticas na exibição do objeto. Analisamos então as relações do indivíduo com os espaços isolados e transparentes da cidade moderna, e a problemática da inexistência de uma continuidade entre o espaço interno e o ambiente da cidade. Desse modo, destacamos algumas construções de vidro essenciais na arquitetura do século XX pela importância para o entendimento de obras artísticas ligadas diretamente à arquitetura, assim como suas proximidades com o espaço isolado da vitrine.

O planejamento arquitetônico é considerado através das implicações entre poder e saber a partir dos pressupostos de Michel Foucault. Assim serão tomadas suas idéias correspondentes às relações do olhar e a conseqüente exploração deste por parte do poder instituído. Nesse caso, será estudado particularmente o conceito de panóptico - ver e não ser visto.

Por outro lado, a partir de certas questões levantadas por Walter Benjamin, serão analisados alguns pontos sobre o conceito de transparência ligado ao espetáculo da vida moderna, visto que tal espetáculo tem como proposta expor praticamente tudo ao olhar do outro, utilizando-se da transparência na arquitetura. Toma-se como base a simbologia do ver e do deixar-se ver, considerando a transparência um símbolo.

No terceiro capítulo, a partir do processo de deslocamento de um objeto do cotidiano para o domínio da arte, analisamos trabalhos pertinentes às táticas museológicas de exibição, particularmente, o processo de exploração dos dispositivos de apresentação de obras de arte relacionados diretamente ao espaço da vitrine. Verificamos também o possível vínculo criado pelo objeto, inserido no interior da vitrine, com sua própria *imagem*. A partir dessas ordenações, expomos as relações de memória inseridas nos objetos e as possibilidades de mudança de sua significação. Nas questões propostas podemos perguntar: qual seria o valor de uso do objeto inserido na vitrine? Analisando assim, no decorrer de tais construções, a transformação do objeto propriamente dito em *imagem*.

Exemplificamos desde o processo de exposição nos gabinetes de curiosidades até críticas mais sarcásticas aos procedimentos de trabalho do próprio museu, levamos em conta a associação concebida pelo objeto com a mercadoria e o consumo, como,

por exemplo, no caso da mercadoria, quando removida de qualquer função prática, torna-se um fetiche. Assim como os métodos explorados nos processos de exibição ao desafiar a potência visual do objeto. Uma vez que instigam o desejo e praticamente paralisam o olhar do observador.

Analizamos o procedimento do artista a partir de um mínimo gesto, quando interfere consideravelmente no espaço de exposição, criando relações novas. Verificamos dessa forma os enigmas da autoria no ato do artista deslocar, colecionador, organizar, arquivar, citar ou mesmo realizar uma curadoria, sempre relacionando com o local delimitado.

No quarto capítulo, dentre as questões propostas para a discussão, será verificado se a presença de artistas que trabalham com a vitrine ou com o espaço apenas delimitado não estaria ligada à crise do conceito tradicional de autor. Assim discutimos sobre a problemática entre um gesto criativo e uma apropriação, da mesma forma como as relações entre o autor e a obra. Para tanto, tratamos do conceito de autor enquanto partimos do discurso de Michel Foucault sobre *O que é um autor?* Também tomamos como apoio o texto de Giorgio Agamben *O autor como gesto*, por ser um ensaio do próprio Agamben sobre esse discurso de Foucault. Para exemplificar as análises realizadas, discutimos uma intervenção pública de Paulo Bruscky, a proposta da artista Rosângela Rennó: *A última foto*, pois essa obra apresenta, além do isolamento do objeto, uma série de questões associadas à criação, à autoria, à coleção e à organização, e também questões relativas à curadoria. Finalmente, a obra de Waltercio Caldas, *Série Veneza*, quando mostra uma proximidade perversa com o espaço isolado da vitrine.

Capítulo I

Olhar o mundo através de um enquadramento

O perímetro convencional do teatro desempenha, (...), uma função análoga à das aspas, que servem para isolar o que estiver entre elas do discurso coloquial normal, neutralizando seu conteúdo em relação às atitudes que seriam apropriadas à mesma frase se ele fosse afirmado em vez de meramente citado. (...) Características semelhantes encontram-se em todo o campo da arte: as molduras dos quadros ou as vitrines de uma exposição são suficientes, como os palcos, para informar as pessoas familiarizadas com as convenções implicadas que elas não devem reagir ao que está delimitado como se fosse a realidade. Os artistas se valem das convenções justamente para esse fim, e se às vezes as transgridem é porque desejam provocar ilusões ou criar uma sensação de continuidade entre a arte e a vida.

Arthur Danto¹

Qual o motivo do interesse por parte dos artistas pelo espaço isolado da vitrine? O ato de *isolar*, de proibir o acesso ao objeto exposto provoca o observador a pensar, o que gera o *desejo*, e assim permanece na sua *memória*. Por que em uma época na qual a escultura se libera de sua base, a pintura se libera da moldura, e a obra começa a participar do espaço expositivo - espaço do qual a partir de um certo momento da arte do século XX o espectador também faz parte - alguns artistas vêm explorar o *espaço delimitado* da vitrine? Por que nesse momento a vitrine entra para separar e isolar a obra?

Na verdade, o artista segue ainda em busca da potencialidade da moldura para completar a representação da obra². Quer queira quer não o enquadramento serve para criar um espaço para a obra de arte, enquanto o trabalho por si próprio é incapaz de oferecer³. Mas por que a vitrine? Até onde isso implica uma conexão com a arte contemporânea, ou com as estratégias da vitrine comercial, entre o objeto e a mercadoria? Ou até que ponto o enquadrar, a atitude de colocar fronteiras ao entorno de um objeto, pode ser encarado como uma atitude de posse? Qual a relação entre realidade e representação dentro das fronteiras da vitrine?

Generalizando, podemos dividir o enquadramento em duas situações: o enquadramento tecnológico e o não tecnológico. Este último referindo-se à moldura como o

¹ DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p.61.

² DURO, Paul (Edited by). *The Rhetoric of the Frame: Essays on the Boundaries of the Art Work*. Australian National University/ Cambridge University Press, 1996. p.4. *Introduction*.

³ *Idem*, p.1.

limite da pintura e a base como o campo protegido da escultura, assim como a vitrine museográfica. Para o tecnológico, a princípio, tomamos o enquadrar da câmera fotográfica, do cinema, da TV, do vídeo, enfim o da tela do computador. Para tanto, selecionamos algumas obras para tentar esclarecer a razão da escolha por parte dos artistas em trabalhar a partir do espaço da vitrine, os quais ajudarão a elucidar a problemática da relação entre o espaço interior e o exterior.

1.1 – O espaço de representação e o limite da moldura

Se não invalidamos a lei como vamos saber onde estão os limites.

Damien Hirst⁴

Em seu livro, *O espaço moderno*⁵, Alberto Tassinari toma como fio condutor de sua reflexão a conceituação do espaço. Ele analisa as relações entre o espaço da obra e o espaço do mundo. Entre as questões propostas pelo autor, uma delas surge a partir da pintura de Jasper Johns, *Tela*, de 1956 - “Se não é mais a moldura, o que rege agora as relações entre o espaço da obra e seu exterior?”. Se o autor fala da relação entre espaço e obra, discute também neste contexto a relação com o espectador, pois ele se encontra no espaço em comum com a obra. Conseqüentemente, existe aqui uma relação inevitável entre a obra, o espaço e o (olhar do) espectador. Tanto o trabalho artístico quanto o observador necessitam de um lugar para sua existência, e a obra necessita de um olhar para o seu próprio reconhecimento.

Historicamente é possível perceber, na fase pré-renascentista, que a obra de arte é algo colocado no espaço comum, e seu valor é determinado tanto pelo material como no qual é realizada, quanto pela qualidade de sua confecção. Já a partir do Renascimento a moldura e o pedestal tornam-se dispositivos a delimitar o espaço no qual se encontra a obra. Ou seja, exercem a função de delimitar o espaço de representação. O trabalho de arte começa um processo de separação e isolamento do mundo. Não podemos deixar de ressaltar, nesse momento, a reivindicação, por parte dos artistas, pela posição de intelectuais e não mais apenas meros artesãos. Por meio da moldura ou da base, nesse período, acontece uma passagem do espaço do mundo ao local da obra, proporcionando também uma diferenciação de tempos: a obra de arte acha-se num tempo distinto daquele no qual encontra-se o espectador.

⁴ Damien Hirst. *No Sense of Absolute Corruption*. New York City: Gagosian Gallery, 1996. p.10.

⁵ TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

Na pintura de tradição renascentista, a moldura e a perspectiva direcionam o olhar do observador para um mundo ilusório, assim como a função do pedestal no monumento, também daquela tradição é direcionar o olhar do espectador a outras dimensões. O observador necessita parar e orientar seus sentidos a uma dimensão alterada de espaço.

A transição proporcionada pela moldura na pintura e pela base na escultura é, na verdade, uma mudança de direção do olhar, que vai da realidade para a ilusão. De um certo ponto de vista, são dois momentos separados: o do cotidiano e o da arte. Conseqüentemente, o limite imposto pela moldura e a separação de planos apresentada pela base constituem um rito dimensional de passagem.

O papel da perspectiva, na estratégia renascentista, é direcionar o olhar do observador para o interior da pintura, não apenas com a finalidade de levá-lo à sensação de ilusão, mas também de delimitar o campo da arte. A perspectiva, por meio da representação do espaço tridimensional num único plano, faz do campo da pintura uma zona ilusória, para a qual “a moldura funciona como uma grade”⁶. É uma área enclausurada por meio do enquadramento da moldura. Assim fica absolutamente claro qual o campo de ação do artista. Tal grade praticamente impede a conexão entre espaço interno e externo. “Quanto maior a ilusão, maior a atração para o olho do espectador. O olho é abstraído do corpo estático e projeta-se dentro do quadro (...).”⁷ A perspectiva renascentista delimita o direcionamento do olhar através das fronteiras da janela, ajustando, desse modo, a visão a um determinado enquadramento. O resultado de tal estratégia leva a representação na pintura a conservar esse confinamento. Desloca, dessa maneira, o espectador da realidade, conduzindo-o à contemplação, ao devaneio. A tela, suporte de representação bidimensional, cuja proteção do mundo comum é a moldura, mantém relação apenas com o olhar do espectador. Essa janela aberta oferece a sensação ao observador de estar num mundo de representação. Tal ilusão começa e acaba, apenas através do olhar, no campo da pintura delimitado pela moldura.

No período moderno, aos poucos a pintura começa a recusar a moldura e, conseqüentemente, inicia uma operação de tomar parte do mesmo espaço do mundo. Ou seja: a pintura encontra-se agora no mesmo plano da parede. Não funciona mais como uma janela, e não é mais totalmente um suporte passivo, sujeito apenas à contemplação. Enquanto, em paralelo, a escultura praticamente perde sua base para compartilhar do mesmo plano do espectador, que muitas vezes se depara com ela sem se dar conta de estar em frente a um objeto artístico. Assim, a obra de arte abre um processo, de certa forma, contra si mesma, e

⁶ O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. Tradução: Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p.8.

⁷ *Idem*, p.9.

começa a perder a categoria de coisa especial. Porém, a partir de então, surge um processo de maior envolvimento com o entorno da obra. O local onde é exposta passa por modificações, pois, enquanto a acolhe, precisa ser preparado para recebê-la. Esse é o momento no qual o espaço da galeria entra em questão e exerce um papel altamente significativo no campo da arte. Numa proporção bem particular poderá ser afirmado que a galeria, como dispositivo, exerce, no período moderno, o papel da base ou da moldura. Ou seja, o espaço da galeria “funciona como uma transição, de forma análoga aos tradicionais pedestais e molduras, mas de maneira não declarada.”⁸ Existe um disfarce desse contexto, tanto por parte do artista quanto de todo o entorno da instituição arte.

Também o museu é visto como um enquadramento, enquanto emoldura a própria história, trazendo para seus limites tanto os objetos do mundo como o próprio visitante para vê-los⁹. São as molduras institucionais e naturalmente “invisíveis”. No final, a história torna-se representação, pois toda ela foi retirada da continuidade do real e levada para o interior de uma instituição. Ela encontra-se dentro dos espaços, dentro das molduras que delimitam uma certa representação. Mesmo o espectador, enquanto visitante físico do museu, está incluído em tal representação¹⁰. O museu como um “dispositivo de enquadramento” emoldura tanto o objeto quanto seu espectador¹¹.

⁸ MAMMÌ, Lorenzo. *À Margem*. Ars Revista do Departamento de Artes Plásticas ECA/USP, 2004. p. 81-85.

⁹ PREZIOSI, Donald. *Brain of the Earth's Body: Museums and the Framing of Modernity*. In DURO. *Op. Cit.*, p. 96-110.

¹⁰ *Idem, ibidem*.

¹¹ *Idem*, p.96.

1.2 – Janela – ver através do enquadramento real

Quem olha, de fora, através de uma janela aberta, não vê jamais tantas coisas quanto quem olha uma janela fechada. Não há objeto mais profundo, mais misterioso, mais fecundo, mais tenebroso, mais deslumbrante do que uma janela iluminada por uma vela. O que se pode ver à luz do sol é sempre menos interessante do que o que se passa atrás de uma vidraça. Nesse buraco negro ou luminoso vive a vida, sonha a vida, sofre a vida.

Charles Baudelaire¹²

Se considerarmos a representação renascentista, ela inicia seu processo de visão através de uma janela. A partir desse enquadramento trabalha a imagem bidimensional de um espaço virtualmente infinito. É um ver por meio de uma determinada demarcação, cujo limite é o espaço da janela, mas a janela sem anteparos, aberta. Se a janela aberta oferece uma perspectiva, o vidro plano e transparente a retém. Os vidros formam planos para proteger, ou separar o espaço interior do exterior. Podem exercer também a função de planos divisores entre diferentes dimensões. Enquanto refletem, conforme a luminosidade, a imagem de quem ou do que se aproxima.

RENNÉ MAGRITTE. *LA CONDITION HUMAINE*, 1933. ÓLEO SOBRE TELA. 100 X 81 CM

¹² BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Tradução: Gilson Maurity. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2006. p.211.

A dificuldade de separar a realidade da ilusão está implícita na pintura de Magritte, *La Condition Humaine* (A Condição Humana). O quadro dentro do quadro mostra a vista da paisagem externa como uma espécie de ininterrupção da própria abstração pictórica ou vice versa. Um efeito de blefe, uma vez que joga com a problemática da continuidade entre interior e exterior, com a incerteza permanente em saber exatamente onde termina a realidade e quando começa o campo de representação. Essa pintura estabelece uma trama entre os limites da janela – perspectiva, a área de ilusão da pintura – e a esfera do mundo real. Entre o cotidiano de uma casa e o espaço externo, Magritte *desloca* o exterior para o interior. Tudo isso, no entanto, ocorre no plano da janela, nesse limite onde se encontra todo o jogo proposto pelo artista, uma relação complexa entre os limites reais e ilusórios forjada no domínio da representação.

A pintura confunde-se com a natureza, e tal fusão é interrompida apenas muito sutilmente pelos grampos para esticar a tela ainda à mostra à direita, e pelo fato da paisagem pintada estar parcialmente encoberta à esquerda. Tal estratégia revela assim o limite do campo de representação no âmbito da própria representação. Mas ainda temos também a presença do cavalete, que mostra a possibilidade da pintura estar em processo, ao mesmo tempo em que manifesta qual é o campo de representação: a pintura literalmente dentro da pintura. Verdadeira ironia à representação pictórica ilusionista, Magritte mostra nessa obra um forte sarcasmo ao denominá-la *A Condição Humana*.

Outra crítica aos limites de ilusão é encontrada em *Fresh Widow* (viúva fresca) de Marcel Duchamp. Quando o artista fecha completamente a janela (espaço do campo de representação do Renascimento), acaba com o ilusionismo, pois a janela fechada pode significar a morte da pintura, da perspectiva.

Em *Fresh Widow* a janela não possui vidros. No lugar deles foram colocadas lâminas de couro negro. Assim, a transparência foi substituída por uma matéria opaca, ocorrendo um bloqueio total da visão. A janela que normalmente deixa ver, agora, interrompe o olhar, não permite um contato visual e impede qualquer encontro entre interior e exterior. Duchamp faz uso da ironia e, num simples gesto de fechar a janela, dá um basta ao campo da ilusão. (Porém, não deixa de trabalhar a representação: na verdade *Fresh Widow* é uma miniatura de janela, não está na dimensão real. Por outro lado, o próprio trocadilho implícito no título da obra traz outros significados à sua proposição).

MILTON MACHADO. *STRAY BULLETS* (DETALHE) RJ 1996, LONDRES 1999. FOTOGRAFIA, 36 IMAGENS 115x240CM

Milton Machado, utilizando-se do enquadramento da janela, reproduz a imagem do efeito de uma bala perdida sobre o vidro em uma de suas fotos da série *Stray Bullets* (Balas Perdidas). Através de um tiro no vidro transparente, representa a situação trágica da cidade do Rio de Janeiro. A partir de um simples, porém cruel e fugaz ato – justamente na fronteira simbólica entre interior e exterior – mostra a possibilidade de transgressão no limite de proteção física. Uma proposta mais lúdica, contudo não menos mordaz, é a janela de Lawrence Weiner.

LAWRENCE WEINER. *IN AND OUT - OUT AND IN - AND IN AND OUT - AND OUT AND IN, STATEMENT N. 237*. INSTALAÇÃO, DOMAINE DE BEAUMANOIR. EXPOSIÇÃO, L'ART ET SON CONCEPT, 1996.

Enquadrar, na verdade, é delimitar o espaço de visão. Um exemplo claro é o encarcerado, que apenas percebe o espaço exterior através da *grade/janela*. Atualmente, como vivemos praticamente apenas em locais protegidos, repletos de dispositivos de segurança, também captamos o exterior quase permanentemente através de enquadramentos. Uma janela, ou melhor, a atual muralha envidraçada, une exterior e interior apenas ilusoriamente, porque, na verdade, tornou-se uma barreira muito perversa.

MARCEL DUCHAMP. *GRANDE VIDRO*, 1915-23. 272.5x175.8CM. PHILADELPHIA MUSEUM OF ART

A relação do *Grande Vidro*, de Duchamp, com a vitrine foi proposta pelo próprio artista: “Das exigências da vitrine, da inevitável resposta às vitrines, minha escolha é determinada. Nenhuma teimosia, *ab absurdo*, em esconder o coito através do painel de vidro com um ou vários objetos da vitrine. A pena consiste em cortar o painel e sentir remorso tão logo a posse é consumada. C.Q.D.”¹³

Segundo a análise de Juan Antonio Ramírez, o corte poderia ser uma relação com as janelas-guilhotinas, que, na época, eram muito comuns na arquitetura dos Estados Unidos. O retângulo de vidro inferior, montado sobre sua própria moldura, desliza para baixo ou para cima, conforme se queira mantê-la aberta ou fechada. “Se *La mariée mise à nu par ses*

¹³ In VENÂNCIO, Paulo. *Marcel Duchamp: a beleza da indiferença*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986. p. 22.

célibataires, même têm algo disto, a subida do painel dos solteiros implicaria o contato por sobreposição visual com o espaço da noiva.”¹⁴ Se estamos falando de Marcel Duchamp, todas as hipóteses podem ser investigadas. Assim, a relação com a vitrine pode estar diretamente relacionada com a própria arquitetura do Museu da Filadélfia, onde a obra está instalada. Ou seja, o *Grande Vidro* encontra-se exatamente em frente à porta que dá ao jardim de inverno, oferecendo a visibilidade da fonte de água presente no respectivo jardim. Uma grande janela direcionada ao jardim de inverno do museu, ou melhor, à sua fonte – à realização do desejo (*por trás da vitrine*). Enquanto sua transparência favorece o contato com o mundo real, sua posição no Museu da Filadélfia colabora estratégica e ironicamente na realização da obra.

1.3 – a problemática do espaço enquadrado na arte

É possível considerar o enquadramento como uma barreira espaço temporal, um obstáculo que favorece ou não uma melhor visibilidade do espaço de representação. Um obstáculo com a pretensão de impor uma parada no olhar, proporcionando uma passagem entre dois espaços distantes. Ademais, o olhar não se direciona diretamente à escultura sem antes passar pela presença imposta pela base. O mesmo acontece com a pintura ou certas propostas contemporâneas.

O espaço da vitrine como dispositivo de exibição proporciona, de diferentes formas, as divisões propostas anteriormente pela moldura na pintura ou pela base na escultura, criando igualmente uma separação e um distanciamento entre espaços e tempos. Proporciona também, com a transparência do vidro, outros limites característicos de tal dispositivo, como o bloqueio sensorial e também o auditivo.

A vitrine evidentemente explora uma autonomia em relação ao espaço comum. Ela busca o isolamento, a separação de um entorno. Mas, ao mesmo tempo, por meio da transparência, explora um certo envolvimento com o espaço e, a partir dos reflexos, absorve a imagem do que se passa à sua volta. Com isso, estrategicamente provoca um tipo especial de integração ao encarnar o meio no qual se apresenta. A separação acontece, porém não por completo. Mostra às claras a existência de um dentro e um fora, um interior e um exterior. Apesar de transparente, ela se posiciona como uma barreira a ser notada.

A vitrine, como um limite, pode ser apenas uma cúpula de proteção, funcionando como um mobiliário museográfico, e tendo, por conseguinte, a finalidade de isolar e proteger as peças depositadas em seu interior. Por outro lado, sua construção pode partir,

¹⁴ RAMÍREZ, Juan Antonio. *Duchamp el amor y la muerte, incluso*. Madrid: Ediciones Siruela, 1993. p.182.

muitas vezes, de um projeto do próprio artista, a exemplo das vitrines de Joseph Beuys. Os artistas recorrem desde o desenho tradicional das vitrines de museus de história natural até as resoluções mais radicais, a exemplo da encenação teatral de Vera Sala em uma *vitrine-jaula*, na exposição *Ordenação e Vertigem*, em 2003.

Tal performance representa a agonia de um animal preso em uma jaula. Para quem chegou a presenciá-la, é a mesma sensação de quando se visita um zoológico, e o espectador se depara com animais se retorcendo, se debatendo em gestos aflitivos, angustiantes, contra as grades de sua cela. Ou seja: em seu *cenário-vitrine*, a artista oferece um espetáculo para o conhecimento do público.

VERA SALA. *CORPO INSTALAÇÃO*, 2003. CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL, SÃO PAULO

Outro limite colocado pela vitrine pode ser a determinação de um campo isolado de ação. Dessa maneira, o artista provoca a criação de um mundo autônomo, de caráter próprio, independente do mundo exterior, delimitando e organizando elementos para que coexistam e, de certa forma, se relacionem nesse mesmo espaço. Ele constrói um pequeno mundo, cria situações específicas e praticamente nega influências externas. Propõe uma relação a fim de eternizar certas relações vizinhas apenas no interior dessa área.

Um exemplo paradigmático é a ação de Beuys, em 1974, *Coyote: I like America and America likes me* (Coioete: Eu gosto da América e a América gosta de mim). Quando o artista constrói um campo de ação a fim de interagir com o entorno, com o ambiente externo. Ou por vezes apenas se utiliza da vitrine comercial, como é o caso do artista brasileiro Paulo Bruscky durante uma atuação em Recife, no ano de 1978.¹⁵ Muitas vezes o artista se vale desses limites com intenção de relacionar sua atuação com a problemática da mercadoria. Na maioria das circunstâncias de enquadramento por meio da vitrine, as quais discutimos aqui, ela é empregada como parte integrante da obra, essencial a ela. A obra não acontece sem

¹⁵ esses exemplos serão tratados mais tarde.

esse dispositivo, sendo parte fundamental da intenção artística. Outro exemplo paradigmático é a obra de Damien Hirst, quando coloca um animal dentro de uma vitrine com uma solução de formol: sem o anteparo de tal estrutura seria impossível a obra ocorrer.

Um projeto ousado, em termos de dimensão, para construir um enquadramento transparente, é a utilização da própria arquitetura como uma grande vitrine. Ou também propostas mais silenciosas, apenas interferências em janelas já existentes no projeto arquitetônico, a exemplo das fotos do artista mexicano, Gabriel Orozco, *Monedas en la ventana* (moedas na janela). Nessa obra, o artista realiza uma intervenção muito sutil sobre a transparência do vidro, requalificando a arquitetura exterior. Através da transparência da janela, traz a monumentalidade da arquitetura para o pequeno limite de representação. O próprio Orozco se pronuncia sobre essa questão: “A escala é importante em minha fotografia (...), na maneira em que um pequeno gesto, um gesto efêmero, pode ter monumentalidade e repercussão, tanto como uma escultura em bronze ou um edifício.”¹⁶

GABRIEL OROZCO. *MONEDAS EN LA VENTANA*, 1994. FOTOGRAFIA

¹⁶ Gabriel Orozco. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005. *Conversa com Guillermo Santamarina*. p.36.

1.3.1 – A relação espaço temporal (no interior da vitrine)

Enfrentando o fato evidente da hostilidade social que existe na cidade, o impulso do planejador urbano no mundo real não é outro que carimbar as facetas dissonantes em conflito, quer dizer, construir muralhas internas em vez de limites permeáveis.

Richard Sennett¹⁷

Se partimos de uma relação espaço-temporal, podemos nos referir ao espaço-tempo no interior da vitrine como sendo de uma durabilidade muito particular. O tempo nessa área isolada tem seu próprio início e seu próprio fim. Nesse interior, ele pode, dentro das devidas medidas, ser eterno, ou simplesmente fugaz, dependendo do ato criativo. O isolamento de uma pequena área – característica própria da vitrine – de certa forma apreende o tempo e colabora na criação de um campo de representação. Ele, por assim dizer, eterniza, com suas particularidades, uma pequena ou ínfima área, determinando um tempo distante daquele externo, real. Nesse limite, trata-se de um momento de representação, um tempo intencionalmente imobilizado.

Richard Sennett, em seu livro *La conciencia del ojo*¹⁸ (A consciência do olho), constrói uma relação muito próxima da cidade com o isolamento, sobre a grande exigência, em nossa cultura, de um entorno fechado em vez de um entorno exposto. Escreve como a vida urbana provoca no ser humano um medo à exposição, levando-o a construir uma muralha para separar a vida interior da experiência exterior. O autor discute sobre essa disparidade entre a experiência interior, subjetiva, e a exterior e física, sobre o conflito entre uma vida espiritual e uma vida mundana.

O ser humano começa a distanciar-se do espaço exterior como dimensão da diversidade, do caos e, por consequência, aproxima-se cada vez mais de um lugar organizado, verificado. Na verdade, ele vai à procura de uma distância crescente entre o público e o privado, o que o leva ao retraimento, a permanecer entre quatro paredes.

Sennett coloca que, para o mundo ocidental, o espaço da igreja é um espaço interior, pois desenvolve toda uma ordenação. O espaço da cidade seria um espaço exterior, pois confuso, desordenado.¹⁹ Essa compreensão do espaço da igreja, do espaço sagrado,

¹⁷ SENNETT, Richard. *La conciencia del ojo*. Tradução: Miguel Martínez-Lage. Barcelona: Ediciones Versal, S.A., 1991. p. 245. (título original: *The Conscience of the Eye*, 1990)

¹⁸ *Idem*, p. 295.

¹⁹ *Idem*, p. 36.

como espaço organizado, estabelece uma grande proximidade, em muitos casos, com o espaço do interior da vitrine. No momento em que o artista ordena os objetos na vitrine, classifica-os, estruturando uma demarcação explícita, o espaço isolado da vitrine torna-se análogo ao espaço sagrado da igreja, ou do museu.

Em outros casos, o artista opera de forma oposta à ordem e à sacralização, com vitrines repletas de objetos unidos de maneira caótica, como em algumas vitrines de Arman, repletas de lixo cotidiano ou as vitrines que guardam lixo hospitalar, de Damien Hirst. As obras de Arman e Hirst são, na verdade, questionamentos diretamente relacionados com os restos da cidade, retirados para uma zona fora da visão do cidadão, daquele que vive no interior das “muralhas”.

Sennett descreve uma cidade neutralizada, fazendo com que as pessoas tornem-se desejosas de tolerar um cenário brando, que não oferece resistência à pressão alguma. Fala sobre o aspecto das cidades como refletores do medo da exposição. E justamente comenta sobre a necessidade, em nossa cultura, de uma “arte da exposição”, ou seja, do ser humano expor-se mais. Observa os “espaços brandos”²⁰ como neutralizadores, o que vem a colaborar para destruir a possibilidade da *ameaça* do contato social. Na verdade, isso confirma o quanto a cidade é projetada para o isolamento. Essa carceragem, e também um maior controle do sistema, é especialmente provocada por meio do projeto de urbanização da quadrícula, que não deixa de ser a forma moderna de um antigo desenho urbano.

Porém, a quadrícula, em tempos mais recentes, é utilizada como um plano capaz de neutralizar o entorno, ou seja, como uma forma moderna de poder, pois ela suprime a presença do outro.²¹ Um exemplo muito próximo e visivelmente trágico é o caso de Brasília e suas cidades satélites. O signo da quadrícula, uma cruz inscrita num círculo, representa os dois modos de viver do ser humano, amuralhado e separado do mundo. Torna-se assim uma geometria do poder, na qual a vida interior carece de forma própria²². Sennett vê a quadrícula como uma construção amorfa que produz lugares sem um caráter apurado. Com os arranha-céus, o século XX faz uso dela de forma vertical. Para Sennett, a altura dos altos edifícios significa neutralidade, carece do valor simbólico da casa japonesa ou da igreja medieval.²³

Para dissimular esse enclausuramento, utiliza-se o vidro. Nesse sentido, a muralha para o corpo físico segue existindo, mas agora ela deixa ver o outro, e também se

²⁰ os “espaços brandos” são, para R. Sennett, os espaços protegidos, praticamente sem contato verdadeiro com a vida exterior, a exemplo de um condomínio residencial fechado, ou um shopping, onde além do controle estético visual, tem todas as suas portas controladas, permitindo à entrada apenas uma camada social.

²¹ SENNETT. *Op. cit.*, p. 68-85.

²² *Idem*, p. 92.

²³ *Idem*, p. 82

deixa ver. Estamos todos no interior de grandes vitrines sendo expostos, ou mesmo nos exibindo. Acontece a exposição, mas é um mostrar-se de forma estrategicamente protegida, pois sempre existe a barreira física, apesar de sua transparência. A relação entre interior e exterior acontece apenas visualmente. O que acontece é um expor-se a partir do interior, ou seja, da área abrigada, acastelada. Estamos todos de uma maneira ou outra na “janela indiscreta” de Hitchcock.

THE QUEEN'S WALK. LONDRES, 2007

Na verdade, olhar de dentro para fora é uma atitude *burguesa* em relação a quem se encontra na parte externa, ou melhor, do lado de fora. O olhar de quem está dentro intimida o observador externo. Quem olha de fora para dentro quase sempre acaba desviando o olhar. É uma relação muito singular entre duas áreas opostas. Aquele que se encontra no interior acha-se num espaço protegido, espaço de poder. As cidades estão repletas de muralhas visíveis além das muitas invisíveis. O isolamento é proporcionado não só por um simples muro, mas também por divisórias não evidentes, não exatamente claras, como, por exemplo, as grandes avenidas que separam o centro dos bairros periféricos. Para Sennett, somente ao cruzar as fronteiras as pessoas poderão ver-se umas as outras. Essa experiência da expulsão, do deslocamento e da resistência encontramos na arte, mas infelizmente não a encontramos na urbanização de uma cidade.²⁴

²⁴ *Idem*, p. 245.

DAN GRAHAM. *TWO STAGGERED TWO-WAY-MIRROR HALF-CYLINDERS*, 2000

A experiência proposta pela obra de Dan Graham faz com que o sujeito entre num espaço amuralhado, porém transparente. Não deixa de ser uma *armadilha* para incluir o espectador em sua obra. A obra *Two Staggered Two-Way-Mirror Half-Cylinders* é um cenário construído a partir de duas paredes semicirculares de vidro reflexivo, cuja forma se adapta à própria arquitetura do espaço para o qual foi projetado, o *Palais des Beaux-Arts* de Bruxelas. Mostra uma escala íntima inspirada nos “pavilhões do prazer” da época rococó²⁵, em que o espectador é conclamado a entrar através de um pequeno deslocamento realizado para que não se feche o círculo. Tal proposta provoca o observador por meio de sua própria imagem, ou seja, por meio de seu reflexo nas paredes semi-transparentes da obra. O espectador ora está dentro, ora está fora. Isso faz com que num certo momento ele seja o observador e noutro o próprio objeto que se dá a ver, ou é dado a ver, a princípio sem se dar conta. Nem sempre o observador é ciente que por instantes é o próprio objeto da obra. Momento no qual o artista captura o espectador e o faz ser o objeto a ser visto, apreciado. É um jogo de reflexos e espelhamentos, um ver-se e ver o outro ao mesmo tempo. Há momentos em que o observador de dentro do *pavilhão* de Graham se vê refletido no limite da obra junto à imagem de outro espectador ou mesmo junto com o outro observador o qual se encontra do lado externo. A arquitetura da obra propõe de uma só vez olhar a si mesmo, ao outro e também ser visto pelo outro.

Em alguns trabalhos de Graham existem também as divisórias quase transparentes, porém sem reflexo algum, as chapas de metal perfuradas. Podemos ter essa

²⁵ DUVE, Thierry de. *Voici, 100 ans d'art contemporain*. Bruxelles: Palais de Beaux-Arts; LUDION/Flammarion, 2001. p. 188.

experiência em alguns trabalhos de Lucia Koch, como, por exemplo, o da Bienal de São Paulo de 2006, quando a artista constrói um local para expor. Como o próprio título da obra diz *Sala de Exposição*, explora a passagem de luz através da construção de paredes completa e igualmente perfuradas. Não trabalha o reflexo, mas expõe o espectador a um estado introspectivo enquanto se defronta com o vazio. Já em outra situação, na obra pública de Graham, algumas vezes verdadeiros labirintos, faz com que o sujeito se exponha e ao mesmo tempo tenha a sensação de estar num espaço interior, em que ele não estará protegido do olhar do outro, nem do seu próprio olhar. Graham faz uma brincadeira por meio dos olhares, ou seja, entre ver o outro, ver-se e ser visto. Poderíamos pensar em uma metáfora dos limites impostos pela cidade, na verdade, uma tentativa de expor a possibilidade de cruzar as fronteiras urbanas tanto as visíveis quanto as invisíveis.

LUCIA KOCH. *SALA DE EXPOSIÇÃO*. BIENAL DE SÃO PAULO, 2006.

DAN GRAHAM. BIENAL DE SÃO PAULO, 2006

Enquanto joga estrategicamente com os reflexos, elabora um dispositivo para trabalhar fundamentalmente a presença do observador. Seu reflexo, nas grandes superfícies reflexivas, lhe devolve sua própria aparência. Mas a imagem refletida lhe devolve um duplo. Propõe a experiência de um estranhar-se. Graham literalmente captura o visitante para seu espaço de representação. Como tais superfícies são vidros espelhados, sem aço, o reflexo nem sempre é um retrato visivelmente perfeito. Muitas vezes nota-se apenas um leve reflexo, uma imagem muito fugaz, de aparência enganosa enquanto se mescla com o entorno. Todo o processo depende muito da luminosidade do lugar, assim como também da curvatura dos painéis transparentes. É a presença de uma imagem de ilusão, uma falsa aparência. Uma obra ativa, intrigante; o espectador entra, se isola, se olha, sai, volta a entrar. O *pavilhão* de Graham, na *Bienal* de São Paulo, em 2006, encapsula o visitante para o espaço de representação. É dada a ele a liberdade de entrar e encerrar-se no espaço da obra, basta abrir ou fechar um dos painéis de metal perfurado. O pavilhão segue a forma de um triângulo, duas paredes em curva,

uma convexa e outra côncava, a terceira são as duas lâminas de metal que servem de *porta*, possibilitando uma leve transparência.

Dan Graham constrói um pavilhão para o espaço público com a pretensão de enlaçar o pedestre urbano. Interrompe o fluxo normal da vida, enquanto corta a continuidade do espaço real. Coloca um obstáculo no caminho cotidiano, e o indivíduo, sem perceber, entra no jogo das aparências, das falsas ilusões. Encontra-se entre a esfera da realidade e o campo de encenação. Torna-se objeto e imagem de representação. Nesse lugar, para estar, para ficar apenas por alguns momentos, desenrola-se a trama proposta pela obra – o jogo entre a imagem e o indivíduo, o mundo real e o da ilusão.

Outro ponto colocado por Sennett é a relação entre o tempo e o poder, ou seja, o tempo como um instrumento de dominação econômica, política e social. O tempo foi fragmentado como forma de controlar o trabalhador. Para o autor, o tempo moderno corresponde ao tempo mecânico. Quando não importa o olhar, não importa como se olhe, o tempo segue, ou seja, o pêndulo do relógio balança sem cessar.²⁶ Colocar divisórias, delimitar o espaço de uma cidade em fragmentos iguais é uma das estratégias para controlar e neutralizar uma sociedade. Com o relógio passa algo similar, também impõe uma quadrícula, divide o tempo em fragmentos. Assim, transforma o tempo cotidiano em uma rotina aborrecida.²⁷

Nessa atitude de separar e capturar um instante do tempo, mostra-se o desejo de detê-lo, de apoderar-se de pelo menos uma pequena parte dele. No campo da arte, em muitas situações, tenta-se manter a presença de alguns objetos num instante perdurável, eterno. Esses objetos perdem sua função original, porém, ganham um espaço permanente. E, assim, as relações aí criadas permanecem. É uma relação do artista com algo atemporal, um tempo e uma atitude pertencentes ao eterno, ao tempo sublime. É o caso das vitrines de Beuys, quando ele nelas reúne restos de cada uma de suas ações.

²⁶ SENNETT. *Op. cit.*, p. 217.

²⁷ *Idem*, p. 216.

JOSEPH BEUYS. S/TÍTULO (VITRINE), 1983. CINCO OBJETOS SEM TÍTULO NA VITRINE, 2060x2200x500CM

O tempo também é um enquadramento, pois se divide em anos, meses, semanas, dias, horas. Na visão sacra, o tempo mostra-se permanente, trata de um espaço interno, enquanto aborda a problemática da interioridade. Explora a exatidão e mantém uma relação com o sublime. Já na visão laica, o tempo é imediato, enquanto trata da exterioridade, da imperfeição. O artista mostra um desejo de confrontar esse tempo imposto, esse tempo de poder, e separa um espaço onde ele mesmo possa *controlar* o tempo. Onde o tempo virtualmente não passa. O mecanismo criado por Damien Hirst, em suas vitrines contendo animais, explora tanto o espaço sublime como um momento perverso. De certa forma ele, nesse espaço, detém o tempo. Imortaliza algo, assim como imortaliza uma atitude, um ato criativo. Embalsama um animal, e o coloca numa solução de formol, numa ação de conservá-lo. Procede de forma para que se tenha algo eternamente, evocando a problemática da memória.

Poderíamos encarar essas vitrines do artista como uma representação da tumba, que não deixa de ser, como espaço sublime, um local de passagem. Na tradição cristã, a sepultura é vista como um lugar de transição, o umbral desde o qual, algum dia, se despertaria.²⁸ E se partimos da seguinte análise, que coloca a sepultura dentro do campo da escultura, afirmaríamos que Hirst traz a tumba por inteiro à mostra, totalmente presente, enquanto profana o cadáver:

(...) as sepulturas devem ser incluídas no compartimento da escultura e entender-se como um dispositivo funcional, o qual atua como um conjunto monumental. Este

²⁸ ARNAIZ, Ana. *La Memória Evocada. Vista Alegre, un cementerio para Bilbao*. Tesis Doctoral. Universidad del País Vasco. p. 105.

consta de duas partes bem diferenciadas 'o visível' ou parte emergente e a zona 'invisível' que continua abaixo da terra e cumpre a função higiênica. Contudo, é a parte emergente a qual se reserva para caracterizá-las como monumento comemorativo que cumpre a outra função própria das sepulturas: a de transmitir às gerações vindouras a lembrança do defunto, deixar marcado no tempo quem foi em vida e fazê-lo sobreviver através de uma poética da ausência.²⁹

DAMIEN HIRST. *DEATH EXPLAINED*, 2007. VIDRO, AÇO, TUBARÃO, ACRÍLICO E SOLUÇÃO DE FORMOL. CADA PEÇA: 198.4x514.2x122.8 CM

A representação na obra de Hirst coloca a morte perversamente em exposição, põe em evidência a presença da matéria, enquanto mostra às claras a ausência de vida. Apesar de, por vezes, o aspecto do animal no interior da vitrine dar a ilusão de seguir flutuando em águas profundas, o que está ali é apenas a monumentalidade de seu cadáver. Hirst transforma a tumba em monumento completamente aparente, não esconde o corpo, colocando-o definitivamente à mostra. A parte higiênica que permanecia mascarada³⁰ agora está cruelmente visível. Se a função da tumba é albergar restos humanos e armazenar permanentemente a memória coletiva e fundamentalmente a individual,³¹ Hirst rompe com esse paradigma quando cumpre a necessidade de perpetuar a lembrança com o próprio corpo do *defunto*.

²⁹ *Idem*, p. 330.

³⁰ *Idem*, p. 44.

³¹ *Idem*, p. 328.

1.3.2 – O olhar e os sentidos (dentro de um limite)

Ver o que não se pode ouvir, nem tocar, nem sentir, serve para incrementar a sensação de que o interior é inacessível.

Richard Sennett³²

A relação entre o olhar e os sentidos é singular no caso dos espaços isolados pela transparência do vidro, guardando, com certeza, as devidas diferenças, tanto numa pequena vitrine como na monumentalidade do espaço arquitetônico. A vitrine enquadra, delimita um espaço e atrai o olhar do espectador, que se direciona a ela enquanto atravessa um obstáculo pouco perceptível. Através do seu enquadramento, a vitrine atrai o espectador para um mundo em particular. Impõe fronteiras numa determinada área, mas deixa ver através de sua barreira transparente. É um limite permeável para o olhar, mas não para o tato. O olhar atravessa a transparência do vidro, porém os outros sentidos do ser humano são excluídos nessa experiência. O vidro propõe uma demarcação de território, um certo distanciamento. A fronteira imposta não permite o toque, o contato com as mãos. O observador percebe o que está no interior da vitrine, porém não lhe sente o cheiro, a temperatura. Nem se experimenta a força nem a qualidade das sensações³³. Os sons e os odores oferecidos pelo entorno, ou mesmo pelo interior, não atravessam a transparência de tal materialidade.

Dan Graham busca a percepção do espectador para provocar-lhe a experiência consciente de estar sendo visto. A consciência reflexiva³⁴ do observador percebe sua imagem refletida nos limites, nas paredes da obra, ou seja, o reflexo no vidro, e percebe também o olhar do outro. Tem, assim, a sensação desconfortável de estar como objeto, enclausurado no espaço da obra e sendo notado por outro espectador. A experiência na obra de Graham passa por diferentes níveis de consciência. Ou seja, encontra-se num jogo entre a percepção e a sensação³⁵ – consciente de estar sendo visto e tendo a sensação de como essa situação o afeta, a percepção de estar exposto, de ser o objeto de outros olhares e a sensação desagradável provocada pelo espaço da obra. Nesse momento, com todos esses olhares, inclusive o direcionado a si próprio, pode provocar um ver-se como nunca nos vemos e assim fazer com que a máscara que mantemos possa cair. Os *Pavilhões* de Graham jogam sob a trama entre percepção e sensação³⁶. O espectador tem a consciência de estar sendo visto enquanto sente como toda a arquitetura dos espelhamentos dos *Pavilhões* o afeta.

³² SENNETT. *Op. cit.*, p.140.

³³ STAROBINSKI, Jean. *El ojo vivo*. Valladolid: cuatro. ediciones, 2002. p.184-187. (título original: *L'oeil vivant*).

³⁴ *Idem*, p. 184-187.

³⁵ *Idem*, *ibidem*.

³⁶ *Idem*, p. 184.

DANI KARAVAN. *MEMORIAL A WALTER BENJAMIN*, PORT BOU, ESPANHA, 1992.

O monumento a Walter Benjamin, na fronteira entre Espanha e França, projeto de Dani Karavan, é um exemplo paradigmático nessa relação dos sentidos entre os campos interior e exterior, uma proposta um pouco distante do espaço totalmente fechado, isolado como a vitrine procedente do modelo museográfico. A obra é um monumento público. A pequena entrada é similar à boca de uma estação de metrô, a qual se sobressai como parte estranha à paisagem marítima e montanhosa da região. O visitante atravessa uma passagem, entrando literalmente na obra, ao passar por um túnel, por meio de uma escadaria descendente. Ao descer a passo lento e apreensivo, o visitante, de repente, depara-se com uma parede de vidro que impede a continuidade da passagem. Através desse vidro, avista-se, abaixo, o oceano. Ao levantar o olhar, percebe uma pequena montanha ao longe. O visitante apreende o espaço da maneira que o local lhe permite, ativando-lhe todos os seus sentidos. Ao lhe estimular sensações, provoca experiências tanto providas da natureza quanto da arquitetura do monumento. Estrategicamente é uma passagem em parte fechada e em parte aberta. Lá

dentro, sente-se o isolamento arquitetônico, a sensação claustrofóbica de um caminho estreito, a princípio tenebroso. Quando o observador encontra-se a céu aberto, depara-se com o vidro, ou seja, com o impedimento de seguir a travessia. É a parte mais perversa da obra, pois o espectador percebe o espaço aberto, vê o mar por detrás do vidro, mas é impedido de prosseguir. A ele só é dado o direito de ver, olhar o espaço aberto por detrás de uma vitrine. Enquanto, tanto a arquitetura do local quanto a intensidade das sensações por ele provocadas lhe oferecem um única opção, o que lhe resta é retornar.

A primeira parte da passagem é coberta, mas a parte final das escadas praticamente termina no ar, em queda ao mar, um trampolim pronto para o salto mortal. Entre essas duas situações encontra-se o anteparo de vidro. Poderia ser simplesmente um dispositivo de segurança, mas não no caso de um monumento tão particular como este, dedicado à memória de Benjamin. Nessa fronteira ele tentou salvar-se politicamente, contudo, diante da trágica impossibilidade de prosseguir, terminou com sua vida. Uma fenda para o olhar, porém um limite para o corpo, deixa ver através de seu plano de vidro a única saída que restava a Walter Benjamin, ou seja, longe, muito longe, em direção ao mar. Porém, infelizmente permanece *enclausurado*. Apenas seu desejo ultrapassa as demarcações impostas. Esse obstáculo simboliza perfeitamente sua situação, deixa passar a visão mas não o corpo. A passagem, esse estreito corredor com o anteparo de vidro, quase no final, é a própria janela da câmara fotográfica enquadrando um determinado espaço na paisagem. Enquanto o indivíduo que desce e sobe a escadaria tenta focar a imagem ora de seu próprio reflexo no vidro, ora da paisagem marítima – bela homenagem a Walter Benjamin.

A passagem, na verdade, mantém o observador num espaço *entre*, nem bem no interior, nem completamente no espaço externo. Foi construída aparentemente com os mesmos materiais das passagens parisienses, o ferro e o vidro. A primeira visão cai diretamente no mar e permanece em seguida entre o mar e as pedras da montanha frontal. Hoje esse vidro apresenta sinais do tempo. Como a região é de montanha pedregosa e de fortes ventos, isso faz com que algumas pedras se choquem contra o vidro, o que o deixa em parte trincado. As linhas desenhadas revelam o aspecto inóspito porém mágico do local. O observador, ao descer a escadaria, conforme a luminosidade do dia, com sorte se depara com sua própria imagem refletida na barreira transparente, cuja imagem permanece flutuante. A sensação é de a imagem quase tocar o mar, mas ele é inacessível mesmo para a imagem, a qual segue na superfície de vidro.

O visitante, a princípio, sente uma atmosfera claustrofóbica na estreiteza e na penumbra do túnel, o qual leva à sensação de opressão. Mas, em seguida, percebe a luminosidade ao fundo, justo aí uma barreira transparente. Quando então sente a força do vento, sente o sabor, o cheiro do mar. O observador vê na arquitetura da passagem um enorme

contraste entre clausura e liberdade, enquanto deseja romper o obstáculo. Ademais, a passagem encontra-se praticamente dentro da terra, encravada na montanha. O projeto do *memorial* exige do observador uma vivência. As várias situações proporcionadas pelo autor precisam ser percorridas. Somente o percurso do trajeto possibilita sentir sua essência. O memorial está completamente adaptado ao seu entorno. Num nível muito pequeno, mas fantástico, pela representação construída, o espectador ao atravessar o túnel sente a angústia, aproxima-se da experiência intensa e trágica na qual encontrava-se Walter Benjamin.

DANI KARAVAN. MEMORIAL A WALTER BENJAMIN, PORT BOU, ESPANHA, 1992

O material utilizado por Karavan, na construção do memorial, foi o aço corten, o qual oxida até um determinado ponto, assim ficando com o aspecto semelhante ao ferro oxidado, matéria dura e firme. O ferro foi o material utilizado na construção das passagens parisienses, e, anteriormente nos trilhos dos trens. O que é muito significativo, Benjamin, como judeu alemão, justamente morre em Port Bou depois de atravessar os Pirineus fugindo do nazismo. Os trilhos dos trens, o último trajeto da grande maioria das vítimas do nazismo. Uma frase de Benjamin é escolhida para estar gravada no obstáculo no final da *passagem*:

É tarefa mais árdua honrar a memória dos seres anônimos do que as pessoas célebres. A construção histórica está consagrada à memória dos que não têm nome.

1.3.3 – O sentido de posse (o enquadrar como posse)

Fazer as coisas ‘ficarem mais próximas’ é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas como sua tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua reprodução.

Walter Benjamin³⁷

Walter Benjamin discute “uma necessidade de apoderar-se do objeto em sua maior proximidade”³⁸. Dentro desse ponto de vista, verifica-se a possibilidade de encarar o enquadramento como uma atitude de aproximação e de posse enquanto tal moldura reúne e traz para perto os objetos num mesmo local. Ou seja: a área determinada pelos limites da vitrine pode significar um apoderar-se de um pequeno território, assim como as coisas nele inseridas. A mesma situação pode ser proposta também para a demarcação conferida pela moldura na pintura, assim como a base para a escultura. Dessa maneira, o espaço de representação acontece num campo de domínio próprio. Enquadrar significa, então, possuir, delimitar um território, manter uma relação de poder com o objeto *enclausurado*, uma atitude de impor fronteiras no espaço de encenação da arte. O limite da vitrine tem então uma *função artística*, separar o espaço de representação do campo real e proteger este espaço, enquanto local de exibição.

O artista, no Renascimento, começa a solicitar um reconhecimento como intelectual e não mais como mero artesão. Por conseguinte, exige também a autoria de suas idéias. Para tanto, ele precisa delimitar o campo de ação para que fique claro o que é uma obra de arte e o que não é. Ou seja, separar o que faz parte do espaço do mundo em comum e o que pertence à esfera da arte. Essa atitude não deixa de ser uma forma de delimitar para possuir um pequeno espaço, ou seja, uma forma de determinar a *posse* não somente do objeto, mas também de um pequeno entorno espacial. Já o artista do século XX dá início a um processo distinto. Ele sente a necessidade de dominar o espaço porque sua relação com o objeto estréia um processo de distanciamento do ato criativo. Ele já não inventa o objeto, no sentido até então adotado, mas cria um mecanismo.

³⁷ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio

Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.170.

³⁸ BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Tradução: Andrés E. Weikert. Introdução: Bolívar Echeverría. México: Editorial Itaca, 2003. p.46-7.

Diante do enquadramento determinado pela caixa de vidro, o artista estabelece uma diferenciação através desse mecanismo. Portanto, ele escolhe o que irá para o espaço interior da vitrine, elegendo, separando e isolando objetos uns em relação aos outros. Arma toda uma operação artística para preservar o espaço de representação. Dessa forma, trata de dominar, por menor que seja, um campo de ação. Ao demarcar o espaço, o artista aposta em revalidar uma área definida de atuação. Na verdade, utiliza o mecanismo do dispositivo de exposição para tratar do domínio de território, enquanto busca autenticar a autoria de uma estratégia circunstancial.

Peter Fleissig parte de uma expansão do conceito de vitrine, ao analisar a TV e a fotografia como vitrines, e o vídeo como a *neovitrine* da era eletrônica³⁹. O autor considera a vitrine como um *frame* (moldura, enquadramento) e a TV como uma vitrine ilusória. O enquadramento da tela da TV favorece a separação entre o espaço interior, o mundo ilusório, e o espaço exterior, a esfera do mundo comum. Dentro dessas molduras singulares, tanto a TV quanto a vitrine trabalham o processo de exibição. A vitrine museográfica expõe, na maioria das vezes, objetos físicos, já a TV distingue-se pela sua própria natureza e exibe apenas a imagem. Tanto uma como outra mantém um distanciamento e uma descontinuidade espacial e temporal com a realidade. Porém, não restam dúvidas, a TV aproxima e oferece a possibilidade de *posse* não só do objeto como do mundo todo em imagem, ademais em sua completa e infinita reproduzibilidade.

1.3.4 – O observador nos limites da vitrine

O *Pavilhão Barcelona* de Mies van der Rohe, os pavilhões e labirintos de Dan Graham, *Visiones Sedantes* de Ana Maria Tavares⁴⁰, e o *Memorial a Walter Benjamin* de Dani Karavan incluem o visitante praticamente incorporado à obra, refletido em diferentes situações nas superfícies transparentes. O espectador olha-se e é ao mesmo tempo observado, enquanto já não é mais somente a obra a estar em exposição. Não só o espectador está presente, como também sua imagem refletida nas superfícies da obra. Poderíamos encarar, nesse caso, o visitante como uma *testemunha*⁴¹ de si próprio e do outro. A transparência presente nas paredes de vidro de tais trabalhos extrapola os limites da visão e ao mesmo tempo captura o observador. Qual é o valor de exposição, de experiência do sujeito proposto pelos trabalhos? O sujeito é chamado pela obra a entrar nela, ele vê nesse espaço a si mesmo, em imagem, e ao outro, tanto em imagem quanto fisicamente. Ele é chamado passivamente à obra, pela própria obra, para *depor* sobre si mesmo e sobre o outro.

³⁹ FLEISSIG, Peter. *Lèche-Vitrine*. In Parkett, número 35, 1993. p. 102-113.

⁴⁰ Discutimos cada uma dessas obras no percorrer da tese.

⁴¹ BORDO, Jonathan. *The Witness in the Errings of Contemporary Art*. In DURO. *Op. cit.*, p.180.

1.4 – Contexto de vitrine

Esta já não é uma arte que se suspende na parede, mas sim que se desenvolve no espaço, precipita em conversações ou atos, se consoma em Ações, e já não está vinculada ao museu.

Joseph Beuys ⁴²

Se os “contornos não são mais suficientes para delimitar a obra e se para a arte contemporânea a moldura espacial da obra não a separa mais do mundo cotidiano”⁴³, por que o artista insiste em delimitar o espaço do objeto por meio de uma vitrine ou de um limite próximo a ela?

A experiência visual é inesquecível ao observador quando se depara com o espaço arquitetônico repleto de uma quantidade absolutamente enorme de terra em seu interior. A monumentalidade da matéria faz a área, de dimensão considerável, transformar-se em pequena para abrigar tal desafio. A concepção da obra realizada por Walter De Maria, em 1977, *The New York Earth Room*, num primeiro momento permite ver uma grande ironia. Em plena cidade de Nova York, nos deparamos com uma sala inteiramente repleta de terra. A primeira atitude do visitante pode ser a de riso – por que não? – quando se põe a imaginar como toda aquela terra chegou ao primeiro andar de uma galeria de arte absolutamente branca, neutra. Outro fator contribuinte para essa reação seria a existência de tal matéria num local da cidade onde praticamente não existe a possibilidade de contato com ela. O observador olha toda aquela quantidade de terra e apenas pode visualizá-la. A ele é negada a entrada. O plano de vidro, cuja altura dá praticamente um pouco abaixo de sua cintura, o isola da experiência, da vivência. Não é permitido tocar a terra. O próprio trabalho impõe tal situação, o espectador não se atreve a aproximar-se. “É numa vitrine que se vê a terra, como se as forças indiscutíveis da natureza precisassem de clausura para ser hoje experimentadas.”⁴⁴

⁴² Joseph Beuys. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1994. Concepto y organización de la exposición y catálogo: Harald Szeemann. p.241.

⁴³ TASSINARI. *Op. cit.*, p.75-91.

⁴⁴ TASSINARI. *Op. cit.*, p.88.

WALTER DE MARIA. THE NEW YORK EARTH ROOM, 1977.

TERRA, TURFA E CASCAS DE ÁRVORES, 56 CM DE ALTURA, 335 M2 DE ÁREA. DIA CENTER FOR THE ARTS, NOVA YORK.

Outro contexto, ligado de certa forma à vitrine, ocorre na sua maior parte também na cidade de Nova York. Porém têm início na Alemanha, *I like America and America likes me*, uma ação de Joseph Beuys. O artista sai numa ambulância de sua casa, em Dusseldorf, até o aeroporto, envolto em feltro. Praticamente isolado de tudo e de todos, está, na verdade, dessa forma interpretando um ser doente (em 1974, os Estados Unidos estavam implicados na Guerra do Vietnã). Entra num avião-ambulância que o leva até Nova York e em seguida é conduzido em outra ambulância até a Galeria *Renné Block*. Durante o trajeto não entra em contato com absolutamente ninguém. Como um acontecimento efêmero, permanece em uma das salas da galeria durante três dias⁴⁵, apenas na companhia de um coioote selvagem – recém capturado e trazido para o interior do local. “O coioote, adorado como uma espécie de deus dos índios americanos, que, antes de ser confinado nas reservas, mantinha uma relação de harmonia com a natureza, se converte no expoente de uma perda, no ‘expoente do sofrimento’ para figurar a Cristo (...).”⁴⁶ Todo o processo de representação da ação desenvolve a cura do homem ocidental, enquanto este simboliza o espectador, o qual transforma-se em *chaman* envolto em feltro. E assim, com o cajado de pastor, reúne-se ao animal *divino*, que lhe traz a cura ao aceitar sua alma e inteligência de animal.⁴⁷

O ser que se afasta da cidade e a ela regressa, o ser que se abstrai da sociedade ou que voltará a fazer parte dela, é um ser ‘atenuado’ a quem somente convém veículos

⁴⁵ existem diferentes dados sobre o tempo que Beuys permanece na galeria, entre 3 ou 5 dias, 1 semana, ou 1 mês.

⁴⁶ LEUTGEB, Doris. *Cristo (Impulso de)*. In Joseph Beuys. *Op. cit.*, p.253.

⁴⁷ GRAEVENOTZ, Antje von. *Curar*. In Joseph Beuys. *Op. cit.*, p.254.

hospitalares. A cultura, a civilização técnica produz um inválido, e Beuys, em sua coberta de feltro, se assimila a um morto em vida. (...) O enfrentamento entre o artista e o coioite, e seu recíproco amansamento, simbolizam a reconciliação da cultura e da natureza.⁴⁸

JOSEPH BEUYS. *I LIKE AMERICA AND AMERICA LIKES ME*. GALERIA RENNÉ BLOCK, 1974

O lado da sala direcionado para o espaço interior foi fechado com uma grade, e o piso, em parte forrado com palha. Nessa *jaula-vitrine*, o periódico americano financeiro *Wall Street Journal*, objeto que representa o poder capital e o de propriedade, era entregue diariamente. Essa ação foi documentada numa série de fotos enviadas a um detento condenado à prisão perpétua em Glasgow. Esse detento realiza uma escultura a partir das fotos e a oferece a Beuys quando esse o visita. Dessa forma, enfim, o artista encerra a ação que representa o novo papel conferido por Beuys ao artista: intérprete da crise, formulador de outras temporalidades, agitador, que investe com o dom de reativar a criatividade de todos por um retorno imaginário aos primeiros tempos, ao pensamento original dos ideais e das funções primitivas.⁴⁹ Ou seja, Beuys trabalha o conceito de liberdade.

1.5 – O Cubo Branco

O vazio, "sopro vital".

Yves Klein

Brian O'Doherty, em seu livro *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*, analisa a questão do contexto criado pela galeria sobre o objeto de arte, e a importância dada ao espaço de exibição a partir do período moderno. Analisa o espaço da

⁴⁸ LAMARCHE-VADEL, Bernard. *Joseph Beuys*. Madrid: Ediciones Siruela, 1994. p.35

⁴⁹ *Idem*, p.36.

galeria, onde a totalidade do mundo exterior não deve interferir. Assim, uma das intenções fundamentais é o interior das salas ser construído sem janelas, as paredes pintadas de branco formando, praticamente, um único plano, evitando interrupções. Nessa forma especial de espaço, a arte tem vida própria. Tal circunstância impõe um estado atemporal, o que implica uma condição de posteridade à arte aí situada. A semelhança a um cubo branco evita qualquer contato não procedente de seu próprio ambiente. A galeria busca, na verdade, apenas as relações construídas em seu próprio contexto interno. Todas as coisas encontram-se minuciosamente em seu lugar, é a consagração da tecnologia da estética. O tempo nesse local é paralisado, “a arte existe numa espécie de eternidade de exposição. O recinto suscita o pensamento de que, enquanto olhos e mentes são bem-vindos, corpos que ocupam espaço não o são.”⁵⁰

Quando a pintura deixa para trás a perspectiva e começa a trabalhar a superfície, coloca em marcha um processo para dismantelar a moldura e, de forma conceitual, invadir a parede. Nesse percurso, alastra-se, também, ao espaço do espectador. Domínio abstrato, porque, na verdade, a materialidade da pintura continua na superfície delimitada da tela. Uma de suas intenções é, por meio desse andamento, permanecer mais próxima do observador, ou seja, do campo real. Dessa forma, a pintura solicita um observador com corpo e olhar. Ela agora está em busca também de uma relação física. Porém, o cubo branco paradoxalmente é hostil ao visitante. E a partir do mesmo procedimento retira o visitante do espaço. Esse local, agora, pertence somente à obra de arte. O visitante entra, mas não faz parte, não participa. A galeria como um todo não deixa todavia de ser um espaço confinado ao olhar. Tal demarcação proporciona o consagrar-se à contemplação e não oferece abertura à participação. A separação entre o espaço da obra e o do observador continua absolutamente definida. Conseqüentemente, a extensão do limite do objeto artístico também segue bem determinada. Apesar de invadir seu entorno, a obra de arte realmente estende-se, porém afasta o espectador.

Mesmo a obra de arte conquistando o espaço do espectador, o modelo do cubo branco insistentemente retira toda e qualquer possibilidade de um contexto cotidiano. Assim, nesse local, a arte segue sendo sublimada e contemplada. Apesar de o espectador estar inserido no mesmo espaço de representação da arte, insistentemente ainda desse corpo só é requerido seu olhar. Se a tela é suporte bidimensional, a galeria, mais especificamente o cubo branco, é contexto de representação na tridimensionalidade do espaço. O espectador está ali, mas a relação desejada e construída é apenas com a sua distância. Esse procedimento é aparente principalmente nas fotos de documentação de exposições, quando o visitante nunca está presente. Ele “interferiria” no espaço expositivo, nesse local absolutamente

⁵⁰ O'DOHERTY. *Op. cit.*, p.4.

limpo, impecável e branco, onde todas as peças possuem um lugar ideal. Na verdade, “o Olho é o único habitante da asséptica foto da exposição.”⁵¹

ARMAN. *LE PLEIN*. GALERIE IRIS CLERT. PARIS, 1960.

Numa concepção oposta ao *Le Vide* (O Vazio) de Yves Klein, realizado em 1958, Arman produz o trabalho *Le Plein* (O Pleno), em 1960. Ambos acontecem na *Galerie Iris Clert*. O *Pleno* foi uma resposta ao *Vazio* de Klein, quando Arman transforma radicalmente a galeria numa vitrine. O artista preenche a galeria com todo e qualquer tipo de coisas, o objeto toma conta literalmente do espaço. Ele converte expressamente a galeria numa vitrine de sucata, em que o visitante apenas observa do lado de fora, através da janela, atulhada de objetos, pleno de quinquilharias. O artista exclui o observador e o obriga a contemplar não a arte mas a galeria⁵². Na verdade, Arman transforma a galeria numa grande vitrine a ser observada. Enquanto explora o conceito de vitrine, o observador atinge a obra apenas com o olhar, seu corpo não entra no espaço da galeria. É quase um paradoxo. Para Arman, esses detritos e escombros do cotidiano tornam-se documentos sociológicos.⁵³

(...) sua pilha é disposta de forma bastante artística e, numa concessão, sobre os trechos de paredes livres, com um humor meio rosa, meio negro, reuniu (dentro de caixas) objetos como dentaduras (*La Vie à pleines dents*), velhos pares de óculos e barbeadores elétricos, que revelam o verdadeiro tom da empreitada. Trata-se de uma dissertação humanista, sobre um certo estado de decomposição (o nosso).⁵⁴

⁵¹ *Idem*, p.41.

⁵² O'DOHERTY. *Op. cit.* p.111

⁵³ Arman. Paris: Edições do Jeu de Paume réunion des musées nationaux, 1998. p.36.

⁵⁴ *Idem*, p.163. Cronologia: Daniel Abadie.

“O resultado foi alucinante. Os passantes podiam ver, dentro de uma vitrine de 3.50 m de altura, um espetacular amontoado de lixo.”⁵⁵ A entrada da galeria fica assim impedida, o visitante é obrigado a passar por uma abertura lateral.

YVES KLEIN. *LE VIDE*. GALERIE IRIS CLERT. PARIS, 1958.

Klein parte de um paradoxo – a possibilidade de uma separação entre o espaço e o universo cotidiano dos objetos, e desenvolve o projeto de esvaziar completamente o espaço da galeria. Olha-se o local impecavelmente branco, vazio, pronto para receber algo. Porém, o artista propõe ao espectador a simples experiência do vazio. Ele retira praticamente todos os móveis e objetos palpáveis da galeria e deixa apenas uma vitrine, mas também a esvazia. Yves Klein trabalha o espaço da vitrine da mesma forma que o da galeria. Faz uma analogia entre um e outro. Desocupa totalmente os dois espaços e busca a celebração de um ritual do vazio transcendental. Não é apenas a atitude de esvaziar, ele também os pinta inteiramente de branco. Com isso expõe o visitante à sensibilidade pictórica, o próprio artista passa dois dias inteiros pintando o branco das paredes. Klein, nessa proposta, acentua o valor da galeria e da vitrine como espaço de exibição, sem deixar de fazer uma crítica ao espaço expositivo.

Na vitrine, Klein trabalha também a questão do isolar, separando de certa forma o vazio. Mostra duplamente apenas o enquadramento, a moldura. Por que deixar a vitrine? Que relação podemos encontrar nessa atitude? O visitante passa para dentro do vazio da galeria, porém o vazio da vitrine é atingido apenas pelo olhar do espectador. Corpo e olhar penetram o vazio da galeria, mas apenas a visão transpõe o plano de vidro que isola o interior da vitrine. Para O'Doherty, a vitrine esbranquiçada é a sátira do conceito de exposição. Klein

⁵⁵ *Idem*, p.162. Depoimento de Iris Clert.

trabalha todo um processo de deslocamento do olhar para o espaço expositivo, para a moldura espacial e não mais somente ao objeto.

Nessa proposta, Klein, na verdade, desmonta o sistema da arte; com o *branco absoluto*, anula algo. Subtrai todos os objetos do interior da galeria, deixa apenas a vitrine, elimina o mais substancial da arte, o objeto. O artista, quando quer qualificar uma *espécie de um referente último da obra de arte, designa o vazio*.⁵⁶ Uma radicalidade que nos coloca frente a frente com esse vácuo. Poderíamos comparar o branco de Klein com a música de Webern enquanto nos oferece o silêncio, ou à poesia de Mallarmé enquanto nos propõe a página em branco, o espaço entre, ou seja, assinala uma parada num grande vão entre sílabas, palavras, páginas, *tentando dizer aquilo que não pode ser dito, que é precisamente o que fica sugerido pela página em branco*.⁵⁷ Mallarmé nos apresenta o branco absoluto, Malevich escandaliza com o branco sobre branco, enquanto Klein nos introduz de corpo e alma no espaço completamente despejado, branco, um vácuo transcendental, um vazio intenso e silencioso.

Os exemplos aqui expostos nos ajudam a entender um pouco a razão pela qual alguns artistas elegem trabalhar no espaço isolado da vitrine. De uma maneira ou outra reafirmam a separação entre a esfera real e o campo de representação.

⁵⁶ TRÍAS, Eugenio. *La Aventura Filosófica*. Madrid: Mondadori España, S.A., 1988. p.254.

⁵⁷ *Idem*, p.252.

Capítulo II

Arquitetura “transparente”

(...) ver só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência do tocar.

Georges Didi-Huberman⁵⁸

A ÁRVORE DOS TAMANCOS (L'ALBERO DEGLI ZOCCOLI), DE ERMANNO OLMI. ITÁLIA, 1978.

A partir dos vínculos estabelecidos entre o indivíduo e o espaço com o qual convive, defrontaremos as relações arquitetônicas entre a área externa e a interna, entre o espaço aberto e o fechado. Diante disso, analisaremos o *valor de exposição* e as possíveis proximidades com o espetáculo. Assim, consideraremos a significação da arquitetura através do espaço utilizado pelo indivíduo, estabelecendo, então, o confronto entre as obras a serem aqui destacadas, sem deixar de simultaneamente relacioná-las com o espaço isolado da vitrine, a fim de conhecer as semelhanças ou as diferenças. Dentro desse contexto, observaremos criticamente a arquitetura *transparente*.

⁵⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998. p.31.

2.1 – O interior da catedral e o ambiente da fábrica

Em 1789, a revolução profunda está aí, na invenção de um olhar público que se pretende ciência espontânea, uma espécie de saber em estado bruto, cada um sendo para os outros, (...) um investigador benévolo ou, melhor ainda, uma Górgone mortal.

Paul Virilio⁵⁹

Apenas em alguns pontos essenciais a esta pesquisa comparamos o espaço arquitetônico das catedrais, assim como o espaço da fábrica, com o interior da vitrine. Não exatamente em relação à transparência, mas no aspecto relativo ao conflito entre o espaço fechado e o espaço aberto, no caso, a cidade. Para tanto, apoiamo-nos nos pressupostos colocados por Richard Sennett em *La conciencia del ojo*.

A razão de estabelecer essa relação entre a vitrine e a arquitetura da catedral surge a partir das diferenças sociais entre o interior da catedral e o espaço urbano. É relevante analisar quais as relações entre o espaço sagrado e o ambiente profano e aproximar tais questões às idéias de Walter Benjamin concernentes ao valor de exibição e o valor de culto. Uma das intenções é verificar a presença do sublime não só no espaço sacro como também no espaço laico.

Como qualquer outro espaço arquitetônico, as catedrais suscitam um determinado estado de espírito em seus visitantes. Provoca uma relação direta com o corpo físico – envolvente, dominante – o que pode produzir no indivíduo um estado reflexivo ou opressivo. Na verdade, tais sensações partem de todo e qualquer tipo de ambiente. Por exemplo: a área fechada do templo grego era construída para os deuses, enquanto os ritos eram realizados ao seu redor. O público não tinha acesso ao interior, este era reservado apenas às *divindades*. Já no caso das catedrais, todo o interesse encontra-se na entrada e na exploração do espaço interno. Uma questão mais próxima à problemática sacra é a do indivíduo, no ambiente da catedral, ser impelido a sentir-se *observado* e *controlado*. No interior desse local, o visitante se sente espionado. A própria arquitetura *olha* para seu visitante. Sem dúvida existe um distanciamento de tais espaços em relação ao espaço da vitrine. No entanto, acontece uma proximidade quando são associadas e lembradas as sensações de sublimação do lugar, assim como a relação entre interior e exterior ou também a possibilidade de acesso ou mesmo a sua interdição.

⁵⁹ VIRILIO, Paul. *La máquina de visión*. Tradução: Mariano Antolín Rato. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998. p.49.

Por outro lado, se analisamos a questão *divina* da entrada de luz, verificamos o seguinte: enquanto a janela românica cumpre funções de vão aberto ao exterior, ou seja, simplesmente um foco de luz, as janelas do gótico, além de aumentarem suas dimensões, possuem funções distintas. A exigência do aumento da dimensão das janelas não implica apenas um aumento de luminosidade em seu interior. A diferença fundamental está na transformação radical nas relações entre vão e parede e a possibilidade de estabelecer um sistema de iluminação absolutamente inédito.⁶⁰ Esse vão aberto não é exatamente um foco de luz, mas sim uma “parede”. Ou seja, é a conversão da janela em uma muralha translúcida, quando a abertura converte-se em agente transformador da luz penetrante.⁶¹

O gótico cria assim um ambiente completamente interior; a própria materialidade compacta das paredes é substituída por uma materialidade frágil e penetrável, que deixa apenas passar certa luminosidade, e oferece nesse processo uma luz não natural, alterando a luminosidade real. Através do artifício da luz não exatamente natural se estrutura todo um complexo sistema de metáforas visuais para simbolizar a idéia de divindade.⁶²

Uma das funções das vidraças na arquitetura gótica é a configuração simbólica do espaço.⁶³ As paredes desaparecem no sentido arquitetônico, ou melhor, são substituídas e disfarçadas pelas vidraças coloridas. A idéia de limite, não como enquadramento e fechamento de um espaço, mas como matéria impenetrável, foi omitida por completo.⁶⁴ O interior gótico permanece completamente isolado e desconectado em matéria de luminosidade provinda do exterior.⁶⁵

No século XV, a relação arquitetônica muda radicalmente. Até então, com exceção do templo grego, o indivíduo era praticamente dominado pelo edifício. Agora a arquitetura já não se exalta por princípios religiosos, mas segundo o processo humano. A Renascença traz o controle intelectual do homem sobre o espaço arquitetônico e conseqüentemente ativa a expressão individual. No século XVI, acontece a exclusão das forças visuais dinâmicas. As paredes têm presença corpórea com componentes decorativos, é presente a oposição entre espaço interno e externo. Após longo período de preocupações, por parte da igreja, com o ambiente interno, aproxima-se o século XIX para deparar-se com os problemas do espaço urbano. Através da exploração do vidro, a urbe realiza, à sua maneira, o contato entre o espaço interno e externo.

⁶⁰ ALCAIDE, Victor Nieto. *La luz, símbolo y sistema visual*. Editora Cátedra, 1978. p.21-22.

⁶¹ *Idem*, p.22-23.

⁶² *Idem*, p.44.

⁶³ *Idem*, p.39.

⁶⁴ *Idem*, p.37.

⁶⁵ *Idem*, p.27.

Sennett compara historicamente o espaço da igreja com um interior ordenado, e analisa como contraponto o espaço da cidade, local confuso e desordenado. Verifica a inexistência de uma continuidade entre o espaço pertencente à igreja e o ambiente da cidade. A partir desses princípios, o autor trabalha o dualismo entre interior e exterior, discutindo a relação do indivíduo com a sua própria exposição em relação ao outro, ou seu recolhimento ao espaço interno como local de proteção. Analisa com isso as relações do indivíduo e as diferenças encontradas entre os espaços de autoridade e os espaços de liberdade.

Com que finalidade Sennett desenvolve sua análise a partir desse conflito do indivíduo entre o ambiente interior e o exterior? Ele justamente questiona a problemática de uma cidade neutralizada, onde as pessoas encontram-se desejosas de tolerar um cenário brando. Ou seja, uma ausência de vida nas ruas. Esse vazio visual desperta uma peculiar sensação de autoridade.⁶⁶ A cidade como espaço ameno, neutralizador, destrói a ameaça do contato social. Ela encontra-se *vazia*, as diferenças são retiradas para fora dela, mais exatamente para os seus distantes arredores. No cenário da vida exterior, onde todas as diferenças humanas encontram-se expostas, existe uma tentativa constante em anular tais diversidades. Esse aspecto das cidades reflete um medo à exposição, um expor-se em meio à multidão, entre desconhecidos. Para Sennett, esse medo surge em parte de nossa vida religiosa. Na verdade, ele fala da construção de uma *muralha* que separa a vida interior da vida exterior. E desse conflito entre a vida espiritual e a vida mundana o ser humano decide acomodar-se e proteger-se nessa neutralidade imposta à cidade. Sennett vê justamente nossa cultura necessitada de uma arte da exposição, do indivíduo expor-se, refletir sobre o que vê, mostrar-se, deixar-se ver, olhar, contemplar o outro, o diferente.

Historicamente, o lugar considerado protegido era o templo, a igreja. Hoje “o lar passou a ser a versão profana do refúgio espiritual.”⁶⁷ A distância entre o público e o privado é cada vez maior. A preocupação de Sennett mostra que, na verdade, entre as diferenças encontradas na rua ou em outras pessoas, não vemos ameaças sentimentais, e sim visões necessárias, as quais nos mostram como proceder perante a vida, tanto no aspecto individual, como no coletivo.

O dualismo entre interior e exterior, enquanto formação urbana, foi visível pela primeira vez na construção medieval, quando o centro espiritual destacava-se mediante a criação de uma descontinuidade⁶⁸, a qual acontecia na diferença entre o espaço da igreja, absolutamente ordenado, e o exterior, aos seus arredores, completamente desordenado. Segundo Sennett, uma visão completamente destrutiva, pois o indivíduo perde o interesse pelo

⁶⁶ SENNETT. *Op. cit.*, p.50-54.

⁶⁷ *Idem*, p.37.

⁶⁸ *Idem*, p.26-34.

exterior como dimensão da diversidade e do caos enquanto valor moral, em contraste com o interior, onde tudo se encontra absolutamente definido.⁶⁹

A estratégia de encerrar o sujeito é visível no regime da fábrica. Aqui também é presente, desde sua origem, relações de poder e domínio social. Ou seja, encerrar para disciplinar e controlar o processo de trabalho. A concentração do trabalhador num mesmo local poderia proporcionar o controle e a comercialização da produção dos artesãos, maximizar a produção e controlar a inovação tecnológica, *uma permanente apropriação do saber* por parte não do trabalhador e sim do poder. Nota-se, então, que a constituição do sistema de fábrica surge muito mais de uma situação organizativa do que de uma necessidade técnica.⁷⁰ Na verdade, “as tecnologias empregadas constituíram-se em elementos de controle e de hierarquia na produção”⁷¹. A noção de tempo útil está diretamente associada à questão do regime de fábrica, e, por conseguinte com o sistema de controle. “Os relógios nas fábricas eram freqüentemente adiantados de manhã e atrasados à noite; em vez de serem instrumentos para medir o tempo, eram usados como disfarces para encobrir o engano e a opressão.”⁷²

O relógio tem esta função: fragmentar o tempo e transformá-lo em tempo mecânico e objeto de poder. Como vimos anteriormente, a própria cidade foi fragmentada em forma de quadrícula. Além da praticidade implícita nesse sistema, a idéia primeira tinha, na verdade, a finalidade de aumentar o controle. Enquanto contribuiu para neutralizar a cidade, o relógio dividiu o tempo em fragmentos, uma forma de dominar a rotina e torná-la tediosa, aborrecida. O tempo do relógio terminou por ser o tempo de poder numa cidade.⁷³ Não deixam de ser estratégias para enquadrar, encerrar e isolar o indivíduo.

Entre a igreja e a fábrica o tempo do indivíduo é ocupado e dominado para que não lhe sobre tempo livre, apenas e somente tempo útil. O ser ou está encerrado na fábrica, sem deixar de considerar as grandes jornadas de trabalho, ou então no interior da igreja. A individualidade do cidadão é praticamente esquecida, ou melhor, evitada. Ele é visto continuamente no sentido coletivo. Durante a semana, na fábrica e, no domingo, na igreja – o sujeito sem tempo livre. O indivíduo na fábrica, assim como na cela da prisão, é apenas uma *imagem*. Nesse espaço, ele é um mero objeto de estudo, está ali sendo avaliado. Nesse local, ele não age, não tem possibilidades de ação, torna-se simples *imagem* de observação, ou seja, objeto a ser explorado enquanto uma identidade lhe é negada.

⁶⁹ *Idem*, p.35-36.

⁷⁰ DECCA, Edgar de. *O nascimento das fábricas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982. p. 24-26.

⁷¹ *Idem*, p.25.

⁷² THOMPSON, E.P. *Costumes em comum; estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.294.

⁷³ SENNETT. *Op. cit.*, p.216-217.

O sujeito trabalhador é submetido a um controle, a uma soberania da produção a fim de evitar sua autonomia e uma possível apropriação do saber. Ele não tem direito à autoria na finalização do produto, lhe é concedido apenas fazer parte da elaboração como um todo. Ele é reduzido à obediência, à dependência sob o domínio do conhecimento. O trabalhador torna-se um alienado, não tem autoridade sobre os produtos, sobre as mercadorias, nem consciência do sentido de seu próprio trabalho, ele não exerce a fiscalização das atividades, porém, sem saída ou opções, submete-se.

2.2 – Arquitetura de ferro e vidro

Tudo isso foi eliminado por Scheerbart com seu vidro e pelo Bauhaus com seu aço: eles criaram espaços em que é difícil deixar rastros. “Pelo que foi dito”, explicou Scheerbart há vinte anos, “podemos falar de uma cultura de vidro. O novo ambiente de vidro mudará completamente os homens. Deve-se apenas esperar que a nova cultura de vidro não encontre muitos adversários.”

Walter Benjamin⁷⁴

Desde o século XV, o vidro, ainda não completamente sem cor, utilizado para as janelas, domina também o espaço da casa. Todo o desenvolvimento do espaço interior segue a determinação: “mais luz!”. No século XVII, as janelas chegam a dominar grande parte da superfície das paredes. Porém, a quantidade de luz assim conseguida praticamente tornou-se indesejável. A solução, então, foram as cortinas, mas prontamente resultaram fatais, produzindo um ambiente de meia luz, de tristeza e exigindo também o cuidado necessário para com os tecidos. O progresso do espaço diante do vidro e do ferro, a partir de tal perspectiva, atinge um ponto morto. Mas aparece algo para dar-lhe nova vida, a necessidade de proteção às plantas. Então, constroem-lhe uma “casa”, ou seja, um jardim de inverno. Na verdade, “a origem de toda a arquitetura moderna de ferro e vidro é a estufa.”⁷⁵ Os jardins de inverno apresentam uma verdadeira arte na exposição das plantas explicitamente para o deleite da contemplação humana. Ou seja, é a própria encenação, a *teatralização da natureza*, a qual fica tocada pela industrialização da sociedade, enquanto a tecnologia se disfarça como algo natural.⁷⁶

A utilização do ferro é associada a um entusiasmo pela tecnologia. Material que oferece resistência, inquebrantável, a conhecida expressão “férrea são as leis da natureza”

⁷⁴ in: BENJAMIN. *Op. cit.*, 1994, p. 118.

⁷⁵ BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Edición de Rolf Tiedemann. Tradução: Luis Fernández Castañeda; Isidro Herrera; Fernando Guerrero. Madrid: Ediciones Akal, 2005. [F 4, 1] p.181.

⁷⁶ CANOGAR, Daniel. *Ciudades Efímeras Exposiciones Universales: Espetáculo y Tecnología*. Madrid: Julio Ollero Editor, 1992. p.33.

explicita tal significado. Em uma das notas do *Livro das Passagens*, Benjamin expõe uma comparação entre a matéria humana e a matéria de construção das passagens, e associa-as respectivamente à fragilidade assim como à resistência. Faz uma analogia entre o ferro e o vidro com figuras características das arcadas parisienses. “Hoje ocorre com o material humano no interior o que ocorre com o material de construção das passagens. Os cafetões são as naturezas férreas destas ruas, e seus frágeis cristais as prostitutas.”⁷⁷ Constrói também uma relação devido à grande quantidade de vidro na arquitetura de Paris. Relaciona o sagrado e o profano à produção e repetição de imagens e reflexos na cidade. “Quando dois espelhos se olham, Satanás faz sua trucaagem preferida, e abre aqui, a sua maneira (...), a perspectiva ao infinito. Seja divina ou satanicamente: Paris tem paixão pelas perspectivas especulares.”⁷⁸

No século XIX, a arquitetura sofre o impacto da engenharia civil. Os cálculos matemáticos recentes e o surgimento de materiais como o ferro proporcionam novas possibilidades na área da construção. A arquitetura moderna deve muito às inovações da engenharia. A estrutura de ferro fundido beneficia espaços amplos, sem colunas no meio da sala, e necessários devido ao tamanho das novas máquinas da indústria têxtil. A utilização do ferro e do vidro estava associada às questões da funcionalidade e aos avanços da engenharia, e não à criatividade da arquitetura. Na verdade, a construção em ferro começa com autênticos estabelecimentos de luxo, os jardins de inverno e as passagens. Mas, em seguida, encontra seu verdadeiro campo técnico e industrial de aplicação, quando surgem construções inovadoras, sem modelos precedentes, provindas de necessidades completamente novas.⁷⁹ Essas construções, possibilitadas pelos avanços da engenharia, ampliavam os espaços de concentração e fluxo de pessoas: pavilhões de ferro exercem a função de depósitos, oficinas e fábricas, mercados cobertos, exposições, estações de trem e outras estruturas que funcionavam como refúgios protetores ou lugares de trânsito para esse público de massa.⁸⁰

Espaços diferenciados fazem parte da vida moderna. Em termos de arquitetura procura-se a luminosidade. As passagens ou galerias começam a aparecer a partir do final do século XVIII, porém sua grande repercussão acontece no início do século seguinte. Esses locais buscam tanto a luz como a transparência, ou seja, a sensação de estar no espaço externo, mas sem submeter-se às intempéries. O ambiente interior é procurado, contudo a relação com o exterior é bem presente e necessária para o momento. A idéia é ampliar os espaços muito pequenos, na época, com a luz e o espelhamento. Porém, a partir da segunda metade do século XIX, com os bulevares e os parques públicos construídos por Haussmann,

⁷⁷ BENJAMIN. *Op. cit.*, 2005. [F 3, 2] p.178; [F 3, 7] p.179; [F 8, 5] p.189; p.865.

⁷⁸ *Idem*, p.869.

⁷⁹ *Idem*, p.878.

⁸⁰ BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Tradução: Ana Luiza Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/SC: Editora Universitária Argos, 2002. p.166.

em Paris, ocorre uma expansão para o espaço comum. Novas instituições urbanas também surgem nesse período, como a loja de departamentos.

ROUHULT. A ESTUFA DO JARDIM BOTÂNICO DE PARIS, 1833.

A primeira grande estrutura de cobertura a utilizar ferro e vidro foi o jardim de inverno francês – *Serre des jardins du Musée d'Histoire naturelle*, a estufa do Jardim Botânico de Paris, projeto de Rouhault (1833). O desejo e as idéias chegam a extremos na relação com a descoberta no uso desses materiais. Aqui, caberia, na verdade, um mérito muito maior aos cálculos da engenharia do que ao processo criativo. Nesse contexto, em busca do uso desse material, existia um projeto, praticamente utópico, para cobrir inteiramente o Jardim Botânico de Paris com um imenso teto desmontável de vidro, a ser retirado durante o verão.⁸¹ Na Paris de 1847, uma simples estufa envidraçada foi transformada num local de reuniões sociais. Conhecido como *jardim de inverno e salão de lazer*, tinha a forma de cruzeiro, e dividia-se em salão de baile, café, sala de leitura e local para vendas de quadros. Giedion comenta sobre a possibilidade de Paxton ter se inspirado neste edifício para realizar o projeto para o *Crystal Palace*.⁸²

⁸¹ GIEDION, Sigfried. *Espacio, Tiempo y Arquitectura: el futuro de una nueva tradición*. Barcelona: HOEPLIS, S.L., 1958. p.182.

⁸² *Idem*, p.247.

JARDIM DE INVERNO E SALÃO DE RECREIOS, PARIS, 1847.

HENRY LABROUSTE. BIBLIOTECA NACIONAL, PARIS 1858-68

Existe todo um pensamento relativo à transparência e à busca de luminosidade no projeto para a *Biblioteca Nacional de Paris* (1858-68), projetada por Henry Labrouste. A sala de leitura possui abóbadas esféricas, com aberturas circulares no ápice, com a finalidade de todas as mesas receberem a mesma iluminação. Uma particularidade nessa obra é a parede de vidro que separa o depósito de livros e a sala de leitura, da qual pode-se observar todo o esplêndido acervo de livros pertencente à biblioteca e vice versa. Nota-se uma preocupação com a entrada de luz natural e também em deixar todo esse local à mostra do olhar público. Outra inovação desse projeto, associada a um interesse pela funcionalidade, transparência e conseqüentemente o aproveitamento da passagem de luminosidade, é o sistema utilizado para os pisos das estantes do depósito de livros, feitos de ferro fundido em forma de grades. O resultado visual é fascinante. Esse sistema permite a entrada da luz do dia em toda a área dos quatro andares das estantes. Na verdade, com exceção das estantes de livros, toda a construção do depósito é de ferro.

Segundo o progresso da indústria, nota-se cada vez mais a necessidade de superfícies envidraçadas maiores, como o caso das grandes lojas de departamentos, às quais substituem as *imagens de sonho*⁸³ até então presentes nas passagens. Havia uma necessidade de tudo estar à vista do homem, de tudo ser mostrado ao olhar. A *Bon Marché* de Paris, construída por Eiffel e Boileau, em 1876, é a primeira loja de departamentos em ferro e vidro, onde se explora completamente a luz natural. Em nenhum edifício precedente poderia penetrar a luz assim sem achar obstáculo algum.⁸⁴ A fantasia com que Eiffel afronta os problemas técnicos se revela na forma exterior do alto teto de vidro construído por cima das clarabóias dos pátios que, segundo Giedion⁸⁵, é a área mais audaz do projeto que, infelizmente, o espectador comum não vê jamais. Apesar de as portas da *Bon Marché* serem abertas a todos, sua

⁸³ FABRIS, Annateresa. *A rua como uma das belas-artes*. In: Anais do 8º Encontro do programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2001. p.62.

⁸⁴ GIEDION. *Op. cit.*, p.248.

⁸⁵ *Idem*, p.249.

verdadeira clientela era a burguesia, pois o sistema adotado era o pagamento à vista. A *Bon Marché* produz seus próprios catálogos com imagens representando adultos e crianças, fornecendo uma versão da cultura burguesa e induzindo a classe média ao modo como ela deveria viver numa sociedade moderna.⁸⁶ O projeto da loja de departamentos está direcionado a facilitar o consumo. É uma instituição moderna que colabora para a mudança de comportamento da vida urbana. Ela trabalha a mercadoria como produção industrial e de requinte. Sua própria imagem segue a arquitetura espetacular de ferro e vidro, uma estratégia que com certeza chama a clientela.

EIFFEL E BOILEAU. *BON MARCHÉ*, PARIS, 1876. CLARABÓIA, VISÃO EXTERNA.
PASSARELAS DE FERRO NO INTERIOR.

2.3 – Passagens ou arcadas

Não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas de vidro não têm nenhuma aura. O vidro é em geral o inimigo do mistério. É também o inimigo da propriedade.

Walter Benjamin⁸⁷

O *Livro das Passagens*, de Walter Benjamin, é uma montagem de notas sobre a indústria cultural do século XIX, tem como ponto central a cidade de Paris. Essas notas são citações de fontes históricas, as quais Benjamin arquivou com um mínimo de comentários. Exerce grande influência nessa obra a leitura por parte de Benjamin do romance surrealista de Louis Aragon, *Le Paysan de Paris*⁸⁸ (O camponês de Paris), sobretudo quando esse autor

⁸⁶ FRASCINA, Francis...[et alii]. *Modernidade e modernismo - Pintura francesa no século XIX*. Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998. p.97.

⁸⁷ BENJAMIN. *Op. cit.*, 1994. p.117.

⁸⁸ ARAGON, Louis. *Le paysan de Paris*. Paris: Éditions Gallimard, 2005. (1926, renouvelé en 1953).

descreve acontecimentos muito particulares sobre a passagem da *Opera*, onde, em seus bares e cafés, os surrealistas encontravam-se.

PASSAGE L'OPERA, GALERIE DU BAROMÈTRE, c.1870.

PASSAGE DE L'OPERA, TRA LA RUE DRUOT E LA RUE LE PELETIER, c.1868. FOTOS DE CH. MARVILLE.

As passagens como centros comerciais cobertos do século XIX foram a imagem fundamental para o desenvolvimento do *Livro das Passagens* por serem a réplica material exata do inconsciente do sonho coletivo.⁸⁹ O local das passagens exibe toda uma representação da sociedade burguesa de Paris. É o primeiro espaço interno construído para o público. Todos os desvios da consciência burguesa poderiam ser encontrados nesse ambiente tal como o fetichismo da mercadoria, assim como os seus sonhos mais utópicos, ou seja, a moda, a prostituição, a jogatina.⁹⁰

As galerias ou passagens, também chamadas de arcadas, em sua maioria, surgem entre 1822 e 1837. No entanto, as primeiras são construídas no final do século XVIII. Seu desenvolvimento, segundo Walter Benjamin, acontece devido à expansão do comércio têxtil e também da utilização do ferro na arquitetura do século XIX. A planta das galerias consiste de dois corredores estreitos e longos, ou seja, duas vias em forma de cruz. Na verdade, são constituídas da união de quatro ruas cobertas, transformadas em passagens praticamente fechadas. Em algumas consta também um andar superior. Geralmente levam no piso revestimento de mármore. Esse material antigo, tradicional, faz contraponto com os novos materiais da engenharia moderna utilizados na cobertura: o vidro para isolamento e passagem

⁸⁹ BUCK-MORSS. *Op. cit.*, p.66.

⁹⁰ *Idem, ibidem.*

de luz e o ferro na estrutura. Em termos arquitetônicos, essa cobertura apresenta-se como inovação. Entretanto, as fachadas dos edifícios que davam para o interior das galerias mantinham um certo conservadorismo na decoração. Enquanto o novo se entrelaça com o antigo, existe um esforço por separar-se do antiquado, ou melhor, do passado mais recente. Esse impulso pelo novo leva a uma mescla entre construções permanentes e a velocidade de uma moda fugaz.⁹¹

PASSAGE DU GRAND CERF. 5, RUE SAINT-DENIS, 1907. FOTO DE EUGÈNE ATGET.

Os tetos de vidro das arcadas eram sua marca diferencial na década de 1820. Isso ocorreu em consequência dos avançados cálculos da engenharia na construção de clarabóias, essencialmente no emprego do ferro. Nas arcadas, passa-se toda uma modernização em relação aos projetos de engenharia. Contudo, como foi mencionado, a arquitetura não caminhava no mesmo ritmo. As fachadas ornamentais, no interior delas, eram repletas de colunas neoclássicas, arcos e frontões. Fundindo duas tendências, essas passagens apresentavam-se como imagens dialéticas.⁹² À frente desse contexto, é claro, o impacto, no século XIX, da engenharia sobre a arquitetura. Ou seja, o abalo da tecnologia sobre a arte, tema central para Benjamin no *Projeto das Passagens*.

As arcadas constituem-se de um conjunto de pontos de venda cujos proprietários uniram-se para explorar um comércio elegante e suntuoso. Nesse caso, eram travessias públicas, porém de propriedade privada. Suas lojas exibiam toda a variedade de

⁹¹ BENJAMIN. *Op. cit.*, 2005. p.91-108.

⁹² BUCK-MORSS. *Op. cit.*, p.162-163.

produtos em belas e apuradas vitrines, empregando certa audácia, mais pontualmente na maneira de expor os objetos em seu interior.

O espetáculo da vida moderna prospera no ambiente das passagens. A transparência proporcionada pelo uso do vidro, tanto da cobertura quanto da fachada das lojas, explora a magia e o brilho da luz. Durante o dia resplandece a claridade natural, e à noite a iluminação a gás - ambiente favorável à exploração da mercadoria. Essa situação não deixa de ser uma situação diferenciada para a época.

As passagens constituem um lugar muito particular, um espaço público, todavia com o aspecto aconchegante de um ambiente interior. As armações das “passagens acolhedoras foram a primeira arquitetura moderna para o público. Mas foram também as primeiras ‘casas de sonho’ dos consumidores, colocadas a serviço da adoração da mercadoria.”⁹³

As mais amplas e as melhores situadas dentre elas (...) estiveram adornadas com gosto e suntuosamente mobiliadas. Cobriram-se as paredes e os tetos com (...) mármore raros, dourados (...) espelhos e quadros; cadeiras, poltronas, (...) oferecendo cômodos acentos aos passantes fatigados; vitrines repletas de curiosidades ... vasos com flores naturais, aquários repletos de peixes vivos, gaiolas povoadas de pássaros raros completaram a decoração das ruas-galerias onde iluminavam a tarde (...) candelabros dourados e lustres de cristal. O Governo queria que as ruas pertencentes ao povo de Paris superassem em magnitude os salões dos soberanos mais poderosos (...).⁹⁴

As opiniões sobre as arcadas divergem de sentido não somente em relação à época, mas também relacionadas a pontos de vista. Em uma das notas do *Livro* de Benjamin, consta o seguinte sobre a passagem do *Caire*, datada de 1854: “As passagens são tristes, sombrias, e a cada momento se cruzam de uma maneira desagradável para a vista (...) raros são os transeuntes que passam por elas.”⁹⁵ Já, outra nota, sobre uma representação teatral (1827), mostra um ponto de vista irônico: “Notem que se querem cobrir todas as ruas de Paris com vidros e isso vai produzir lindos jardins de inverno; viveremos dentro como melões.”⁹⁶ Também, um sentido fúnebre aparece em uma das anotações indicando a decadência da compaixão: “A nova passagem do Caire, perto da rua Saint-Denis, está pavimentada em parte com pedras de sepulcros das quais nem sequer se apagaram as inscrições góticas, nem os emblemas”.⁹⁷

⁹³ *Idem*, p.183.

⁹⁴ BENJAMIN. *Op. cit.*, 2005. p.85 [A 9 a, 1].

⁹⁵ *Idem*, p.86 [A 10, 1].

⁹⁶ *Idem*, p.86 [A 10, 3].

⁹⁷ *Idem*, p.87 [A 10, 4].

No primeiro andar de algumas passagens, encontravam-se as casas de prostituição, onde as mulheres da noite vestiam-se à última moda. Um registro selecionado, seguido de um comentário por Benjamin, diz o seguinte: “(...) o primeiro catálogo ilustrado de prostitutas poderia datar-se entre os anos 1835 e 1840. O catálogo em questão consiste em vinte litografias a cores com o endereço das prostitutas impresso no pé de cada lâmina”. “Entre as sete primeiras, figuram cinco passagens como endereço, e ademais cinco diferentes.”⁹⁸ Outra citação afirma a presença nas arcadas de todo e qualquer tipo de indivíduo que praticamente vive na rua ou da rua: “Fauna feminina das passagens: prostitutas, *grisettes*, velhas bruxas vendedoras, vendedoras de quinquilharias, *mocinhas* – este último era o homem que por 1830 se dava aos piromaníacos vestidos de mulher.”⁹⁹ Outro comentário de Benjamin afirma a presença das prostitutas no piso superior das arcadas, o qual segue a seguinte nota de 1910: “Andorinhas-mulher que formam a janela.” “As janelas no piso superior das passagens formam o trifório onde aninham anjos que chamam ‘andorinhas’”.¹⁰⁰ “Andorinhas [-mulheres] que fazem a janela.”¹⁰¹

GALERIE VIVIENNE, 1832. FOTO DE EUGÈNE ATGET, PARIS, 1907.

GALERIE VIVIENNE. PARIS, 2007. MONUMENTO HISTÓRICO DESDE 1974, RESTAURADA EM 1982.

Outra figura imprescindível, nas arcadas, é o *flâneur*, não se fala delas sem comentar sobre a *flânerie*. “Em 1839 resultava elegante passear levando uma tartaruga. Isso dá uma idéia do ritmo do *flâneur* nas passagens.”¹⁰² As ruas de Paris, no princípio do século XIX, eram estreitas. Algumas apenas possibilitavam a passagem de duas pessoas: “Antes de Haussmann, eram raras as calçadas largas; as estreitas ofereciam pouca proteção contra os

⁹⁸ *Idem*, p.507 [O 9 a, 3].

⁹⁹ *Idem*, p.495 [O 2, 4].

¹⁰⁰ *Idem*, p.493 [O 1 a, 2].

¹⁰¹ *Idem*, p.869.

¹⁰² *Idem*, p.427 [M 3, 8].

veículos. Sem as passagens, dificilmente a *flânerie* poderia ter alcançado a sua relevância.”¹⁰³ As arcadas, num sentido ilusório, eram para o *flâneur* o interior de suas casas.

“As galerias são centros comerciais de mercadorias de luxo. Em sua decoração, a arte põe-se a serviço dos comerciantes. Os contemporâneos não se cansam de admirá-las.”¹⁰⁴ Entretanto, é fundamental salientar que as passagens, em parte do século XIX, distribuíam suntuosidade, um brilho intenso em diferentes direções, porém, no início do século XX, essa pompa e esse fulgor são quase totalmente deteriorados. “Do esplendor à miséria – o destino que essa construção há sofrido durante mais de um século é, aos olhos de Benjamin, um traço das ‘imagens que produzem o inconsciente coletivo’, os ‘resíduos de um mundo de sonho’ do século XIX.”¹⁰⁵ Foram a morada dos primeiros mundos de sonho de consumo, aparecem no século seguinte como cemitérios mercadológicos, encerrando a recusa de um passado descartado.¹⁰⁶ Durante o tempo em que as lâmpadas a gás ou mesmo as lâmpadas a óleo brilharam nas passagens, elas foram palácios do fogo. O declínio começa com a luz elétrica. O brilho interior das passagens dissipou-se quando a luz elétrica se acende.¹⁰⁷

Aragon, em seu romance surrealista, mostra uma certa agonia relativa à iluminação e ao espaço reservado das arcadas. “Ela (a luz) reina bizarramente dentro desse tipo de galeria coberta que são numerosas, em Paris, nos arredores dos grandes bulevares e que chamamos de um modo perturbador de passagens, como se dentro desses corredores ocultados do dia, não fosse permitido a ninguém ficar mais de um instante.”¹⁰⁸ Em outro comentário diz o seguinte: “Por instantes os corredores se iluminam, mas a penumbra é sua cor preferida.”¹⁰⁹ Seguindo a mesma análise de clausura espacial, Benjamin associa as lojas das galerias com suas vitrines e respectivos anúncios aos letreiros das jaulas dos jardins zoológicos, os quais mostram muito menos o habitat dos animais presos do que sua espécie e procedência.¹¹⁰

¹⁰³ KOTHE, Flávio R.(org.) FERNANDES, Florestan(coord.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Ática, 1985. p.66.

¹⁰⁴ *Idem*, p.30-31.

¹⁰⁵ MEYER, Michel. *Le paysan de Paris d'Aragon*. Paris: Gallimard, 2001. p.153-154.

¹⁰⁶ BUCK-MORSS. *Op. cit.*, p.64.

¹⁰⁷ MEYER. *Op. cit.*, p.151.

¹⁰⁸ ARAGON. *Op. cit.*, p.20-21.

¹⁰⁹ *Idem*, p.25.

¹¹⁰ BENJAMIN. *Op. cit.*, 2005. p.868.

PASSAGE DU GRAND CERF. PARIS, 2007. PASSAGE JOUFFROY, 1845. PARIS, 2007.

Segundo Walter Benjamin, acontece uma ambigüidade no espaço das passagens proporcionada pela abundância de espelhos que ampliam o espaço como em um conto de fadas, dificultando a orientação. É a imprecisão no sentido de um mundo especular. O espaço se transforma e o faz em meio ao nada, ao vazio, ou seja, através da perspectiva ilusória dos espelhos. Um murmúrio de olhares preenche as passagens.¹¹¹ “Super abundância de luas e espelhos nos cafés para aumentar sua claridade interior e proporcionar uma alegre amplitude a todos os minúsculos apartados e reservados em que se decompõem os locais parisienses.”¹¹²

2.3.1 – Os reflexos na arquitetura de vidro

Desde quando foi costume colocar espelhos em valiosas molduras talhadas, em lugar de quadros?

Walter Benjamin ¹¹³

Benjamin considerava Paris uma “cidade espelhos”. A abundância do uso do vidro contribui à semelhante consideração, assim como a presença de reflexos nas fachadas de edifícios e também nas vitrines das lojas de mercadorias. A documentação fotográfica do início

¹¹¹ *Idem*, p.869-870.

¹¹² *Idem*, p.869.

¹¹³ *Idem*, p.552 [R 1, 5].

do século XX mostra exatamente tal realidade, em particular as fotos de Eugène Atget. A arquitetura e as decorações provocam no visual urbano um verdadeiro mundo de imagens. Os reflexos nas vitrines, devido à mudança constante da luz natural, são cambiantes, formam “colagens” inusitadas. Causam estranhamentos. Os objetos no interior das vitrines mesclam-se com as imagens da vida urbana. A vitrine torna-se suporte receptor da vida, das atividades das ruas. Um receptor da fugacidade, as imagens passageiras apenas caminham conforme a luminosidade do dia, numa dinâmica cinematográfica. A arquitetura transparente brinca com o espectador, surpreende-o. O vidro, na verdade, constrói um jogo entre *presença e ausência*. “Sua inescrutável existência somente se detecta quando reflete seu entorno. O grande paradoxo do vidro radica em poder dar forma ao que aparentemente não a tem. Estas espectrais propriedades do vidro o fizeram um material especialmente associado com processos místicos, mágicos e de transformação espiritual.”¹¹⁴

EUGÈNE ATGET. *AU COQ HARDI, 18 QUAI DE LA MÉGISSERIE*, 1902. SÉRIE: ART DANS LE VIEUX PARIS.

EUGÈNE ATGET. *BOUTIQUE EMPIRE, 21 FAUBOURG SAINT-HONORE*, 1902. SÉRIE: ART DANS LE VIEUX PARIS.

Existe uma falsa aparência na presença dos reflexos. Não se vê nem bem a arquitetura, nem bem a mercadoria exposta. Acontece uma falta de clareza entre interior e exterior. O mesmo se passa nas obras de Dan Graham, onde se misturam o indivíduo e seu reflexo, quando o resultado implica o equivoco entre o sujeito e sua própria imagem ou ele mesmo o próprio corpo do observador tornando-se objeto visto. Praticamente o que se passa nas fotos de Atget, mas aqui quem se mistura com o objeto exposto é a vida urbana. A própria

¹¹⁴ CANOGAR. *Op. cit.*, p.27.

arquitetura muitas vezes *invade* e se sobressai no interior da vitrine. Uma forma de colagem espontânea entre o interior e o exterior.¹¹⁵

Os surrealistas tinham uma fascinação pelas fotos de vitrines de Atget, especialmente devido a seus reflexos,¹¹⁶ e começam a se apaixonar precisamente no meio da década de 20.¹¹⁷ Encantam-se com a presença dos manequins no interior da vitrine, enquanto os reflexos da arquitetura da cidade se mesclam de forma irreal. A estética surrealista é conforme a esses encontros fortuitos que alteram a percepção. Sua atração é plenamente saciada pelas “figurações acidentais”, pela “estética da surpresa” e pelas “coincidências petrificantes” presentes na obra de Atget, cujas imagens tornam-se “rapidamente um objeto onde se cristaliza toda uma fantasmagoria consagrada pelos surrealistas.”¹¹⁸

EUGÈNE ATGET. *BOUTIQUE, 63 RUE DE SÈVRES, 1912. SÉRIE: PARIS PITTORESQUE*

EUGÈNE ATGET. *BOULEVARD DE STRASBOURG (VITRINE DE COIFFEUR), 1912 SÉRIE: PARIS PITTORESQUE*

As últimas vitrines de Atget são muito mais parasitárias pelos reflexos por assegurar corretamente a promoção dos objetos que elas expõem.¹¹⁹ Apesar de tal particularidade, a presença do reflexo da cidade apresenta-se muitas vezes praticamente com maior força do que os objetos em seu interior. Na verdade, geralmente Atget recusa a imagem *exata* da mercadoria por detrás da vitrine, essa exploração moderna do desejo do consumidor.

¹¹⁵ CHÉROUX, Clément. *Le contexte de spéculation: Sur quelques photographies de vitrines*. In *Atget une rétrospective*. Bibliothèque nationale de France. Paris: Hazan, 2007. p.90.

¹¹⁶ *Idem*, p.85.

¹¹⁷ *Idem*, p.88.

¹¹⁸ LE GAL, Guillaume. *Visions surréalistes*. In *Atget une rétrospective*. Op. cit., p.95.

¹¹⁹ CHÉROUX, Clément. In *Atget une rétrospective*. Op. cit., p.90.

Entretanto, quando a mercadoria está na rua, aí sim ela é absolutamente aparente em suas fotos. Na foto *Boutique, 63 rue de Sèvres, 1912*, acontecem as duas situações. As bonecas expostas do lado de fora da loja são perfeitamente visíveis, porém as de dentro da vitrine mesclam-se com a imagem da cidade refletida no vidros. Imagem de estranhamento, pois não se vêem nem bem as bonecas assim como não se vê claramente a imagem do edifício em frente refletido nos vidros, sobreposta à vitrine. Já em outra situação a vitrine mostra toda sua mercadoria, praticamente sem reflexos, mas com um forte sentido de surpresa, como na foto *Boulevard de Strasbourg (vitrine de coiffeur)*, 1912, ao primeiro olhar, ou seja, ao olhar do observador do século XXI, assemelha-se mais a uma obra surrealista. O reflexo é parte integrante, indispensável às fotos, sem o reflexo não estariam inseridos nelas os estranhamentos, as surpresas, o acidente.

EUGÈNE ATGET. *MAGASINS DU BON MARCHÉ*, 1926-27. SÉRIE: PARIS PITTORESQUE.

Sem contar com as últimas fotos de vitrine realizadas por Atget, a maioria delas foi realizada não pelo conteúdo da vitrine e sim pelo seu entorno.¹²⁰ Na verdade, Atget não deixa em momento algum de documentar a cidade de Paris. Essa última série do artista é uma produção à parte, quando Atget mostra talvez um pequeno interesse pela modernidade urbana e fotografa sinais da arquitetura haussmannianna, mas ainda assim somente através dos reflexos nos vidros das vitrines.¹²¹ Tais reflexos são praticamente ostensivos, a função publicitária ou documental dessas fotos apresenta-se implicada pela enorme presença dos reflexos.¹²² As fotos de vitrine de Atget evocam uma cidade transformada pelas mutações de um novo desenvolvimento do comércio, porém, se engajam na representação de um contexto

¹²⁰ *Idem*, p.92.

¹²¹ *Idem*, *ibidem*.

¹²² *Idem*, p.92-93.

urbano que se constitui contra aquele de Haussmann – obra modernista, espetacular, higienista.¹²³

Efetivamente, Atget faz da cidade uma preocupação pessoal e política,¹²⁴ recusa-se a fotografar a cidade haussmannianna e, nesse processo, torna visível os marginais da cidade.¹²⁵ Ele nega ostensivamente fotografar a “vida moderna” parisiense. A modernidade está inserida em sua fotografia e não no motivo eleito por ele. Segundo Guillaume Le Gall, existe um certo arcaísmo em suas fotos que poderíamos dizer modernista.¹²⁶

Enquanto Atget explora as riquezas da transparência nas vitrines de Paris do início do século XX, Rosangela Rennó, no final do mesmo século, nega-a completamente. No projeto para Tijuana/San Diego, Rennó faz com que a imagem tape a vitrine. Na verdade, ela realiza o trabalho a partir de fotografias digitais cujos originais são de autoria de Eduardo Zepeda, quem as realiza em Tijuana, México, em 1997. Rennó confecciona toda a produção deste trabalho intitulado *United States (Série Mexicana)*, 1997-1998, em Tijuana, mas o expõe em San Diego, no *Children's Museum*.

ROSANGELA RENNÓ. *UNITED STATES (MEXICAN SERIES)*, 1998.

17 IMPRESSÕES DIGITAIS, PROCESSO IRIS. 80x59 CM, EDIÇÃO DE 5.

¹²³ LE GALL, Guillaume. *Atget, Paris pittoresque*. Paris: Hazan, 1998. p.8-10.

¹²⁴ *Idem*, p.11.

¹²⁵ *Idem*, p.40.

¹²⁶ *Idem*, p.34.

Anteriormente, o museu possuía três entradas, porém uma delas foi fechada. É exatamente nesta onde Rosângela expõe sua obra. Exibe-a como se fosse um *display* de vitrine de uma loja de mercadorias. Entretanto, da forma que a tapa completamente, transforma-a numa não-vitrine. Rennó recusa a transparência do vidro, cuja característica seria a de conectar o ambiente interior com o espaço exterior. A artista, através dessa obra, nega a transposição do olhar, enquanto o próprio museu nega essa entrada. Ademais, é a própria representação da transposição física negada por parte dos Estados Unidos aos mexicanos. Os personagens fotografados presentes nas imagens realizadas no processo técnico da plotagem, cada um deles, dessa forma, representa um estado do México. As imagens são coladas por dentro da vitrine, pelo menos em imagem, identidades negadas transpõem a *fronteira*.

2.4 – Exposições universais

As exposições universais transfiguram o valor de troca das mercadorias. Criam uma moldura em que o valor de uso da mercadoria passa para segundo plano. Inauguram uma fantasmagoria a que o homem se entrega para se distrair. A indústria de diversões facilita isso, elevando-o ao nível de mercadoria. O sujeito se entrega às suas manipulações, desfrutando a sua própria alienação e a dos outros.

Walter Benjamin¹²⁷

O centro das atenções das grandes exposições ocorre em Paris e Londres, pois as duas capitais encontram-se, no decorrer do século XIX, em plena expansão, em vias de tornarem-se metrópoles. Época na qual o êxodo rural é grande, a cidade torna-se progressivamente uma grande e encantada atração, não apenas visual, mas também de sobrevivência, devido às ofertas de emprego possibilitadas pela indústria.

A proclamação da *liberdade de trabalho* (França, 1791) oferece pela primeira vez a todo cidadão o direito de escolher o ofício ou profissão que desejava. Essa proclamação concede uma nova forma de liberdade de produção, que dá um apoio oficial ao progresso da indústria e das invenções. Por conseguinte, as exposições nascem praticamente junto ao complexo industrial moderno, e tal circunstância provoca uma mudança social relevante, mas passa praticamente despercebida. As tecnologias emergentes ocultavam, por meio do deslumbre visual dado à espetacularização do novo, o que estava por acontecer, a substituição do trabalho artesanal pelo mecânico. Além disso, as exposições, tanto quanto a indústria, no decorrer do século XIX, caminham em paralelo. As primeiras feiras ou exposições tinham como

¹²⁷ BENJAMIN, Walter. *Paris, capital do século XIX*. In KOTHE. *Op. cit.*, p.35-36.

objetivo principal apenas mostrar os novos produtos do progresso, obviamente com a idéia de posteriormente serem utilizados. Portanto, nesse caso, estava à mostra nas exposições todo e qualquer tipo de produto, desde alimentícios até maquinarias, obras de arte e artes aplicadas. Tais características se conservam durante a primeira metade do século XIX.¹²⁸

A história das exposições está dividida em dois períodos: o primeiro deles inicia-se em Paris com a *Première exposition des produits de l'Industrie française* (Primeira exposição dos produtos da indústria francesa), inaugurada em 1798, e permanece, também em outras localidades, até o final dos anos 1840, apenas de caráter nacional. Esse período termina com a *Exposition de Paris* de 1849. Isso acontece devido ao avanço da indústria e ao interesse de intercâmbio industrial. Assim, as feiras transformam-se, a partir da segunda metade do século XIX, em *exposições universais*, cujo propósito era mostrar e ampliar o conhecimento da produção industrial de cada região, quando as exposições adquirem categoria internacional. Como consequência, notamos o aumento da forte relação entre as exposições, a indústria e a engenharia. Esta última, relacionava-se diretamente com a arquitetura, na medida em que cada exposição exigia a construção de um local para abrigá-la, pois esses espaços também deveriam fazer parte do espetáculo. Assim, tais edifícios tinham caráter efêmero. Essas construções provisórias, ademais, exigiam beleza ímpar e execução rápida, isso implicava numa escolha inteligente quanto aos materiais de construção. Como local de exposição, todo o espaço era preparado para receber os produtos, as mercadorias para as novas possibilidades do comércio internacional. Por se acreditar que a exposição da mercadoria devia ser de natureza espetacular, dedicava-se um enorme valor à exibição do produto.

O segundo período deve seu vigor particularmente ao princípio do livre câmbio, ou seja, ao abrandamento das barreiras alfandegárias. Não havia razão para trazer produtos de todas as partes do mundo se, ao mesmo tempo, não houvesse a possibilidade de comercializá-los. Para mudar tal situação, as restrições de tráfico deveriam ser reduzidas ao mínimo. Assim ocorre uma nova concepção econômica - comércio e comunicação livre e conseqüente melhoria na produção. Junto ao novo conceito na economia, as exposições, a partir do segundo período, proporcionaram um espírito de rivalidade.

Foi esse espírito de competição que levou a perspicácia dos ingleses a decidir pela montagem de uma exposição internacional, idéia anteriormente discutida pela França, porém não realizada. A idéia dos ingleses era mostrar ao mundo o nível alcançado pela indústria moderna. Conseqüentemente, acontece em 1851 a primeira *exposição universal* em Londres (*Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations*), a qual teve o caráter de feira industrial, ou seja, a exibição e o comércio de produtos.

¹²⁸ GIEDION. *Op. cit.*, p.251.

Para a construção do edifício que abrigaria a *Exposição*, criou-se um *Comitê de Construção*, para o qual foram enviados inúmeros projetos. Contudo, todos foram recusados. O *Comitê* propõe, então, a partir de uma síntese de vários projetos, um grande edifício de tijolo e argamassa. Tal projeto recebe duras críticas por parte do público, pois os materiais a serem utilizados assinalavam a construção de um grande edifício permanente, cujo local escolhido comprometeria a vida de grandes olmos. Em seguida, Joseph Paxton, engenheiro especializado na área de jardins, apresenta um projeto ao Comitê, o qual tarda em responder. Entretanto, Paxton consegue publicar sua proposta no periódico *Illustrated London News* de 6 de julho. O caráter provisório do edifício e a elegância de seu desenho alcança enorme aprovação pública, além de evidenciar a salvação dos olmos do *Hyde Park*. No final, este foi o projeto aprovado – o sedutor *Crystal Palace*, um edifício inteiramente transparente, concebido basicamente de ferro e vidro, possível de ser entendido como uma gigantesca vitrine. Sua aparência era a de um enorme e encantado jardim de inverno, proporcionando a idéia de um mundo mágico, um reino de fantasias.

CRYSTAL PALACE. LONDRES, 1851.

O projeto alcançou enorme importância. O *Crystal Palace* foi um edifício absolutamente avançado para a época. O ponto relevante decorreu do processo adotado na rapidez da montagem e desmontagem do espaço, e também do fato de todo o material da construção possibilitar seu reaproveitamento. Isso se deve ao procedimento proporcionado pela utilização de unidades industriais unificadas. O projeto consiste basicamente da produção em série de módulos idênticos. Relevante também é o fato de todos os seus componentes constituírem-se de peças padronizadas e pré-fabricadas industrialmente. Os materiais utilizados para a estrutura foram a madeira e o ferro. As *paredes* procedem do maior tamanho de lâmina de vidro que poderia se fabricar na época (1.20m de comprimento). O *Crystal Palace*,

magistralmente cristalino, transparente, além de sua enorme dimensão, foi construído em apenas seis meses, e seu espaço total compreendia mais ou menos setenta e dois mil metros quadrados. Em 1855, foi totalmente removido para Sydenham, numa disposição paisagística idealizada pelo próprio Paxton. Porém, infelizmente, em 1936/37 foi completamente destruído por um incêndio.

As exposições abrem à arquitetura, com grande e magistral apoio da engenharia, um campo amplo e rico para novas criações e experimentações. Portanto, era relevante, na concepção dos espaços arquitetônicos, trabalhar e explorar as novas descobertas da indústria. Desde a primeira exposição internacional, na metade do século XIX, até a última, nos finais do século, os projetos edificadas para as exposições procuravam fazer algo que não tinha sido produzido até então. Era uma busca pela originalidade, pelo ainda não realizado, pela inovação, algo a proporcionar uma diferença em relação ao já feito.

O *Crystal Palace* explora o espaço interior como um verdadeiro campo protegido, refúgio racionalizado, organizado como o interior do templo, distante das diferenças urbanas, ou seja, longe dos conflitos sociais. “A magnitude dessa estrutura de cristal impressionou de forma desmesurada a população britânica, provocando reações próximas a um fervor religioso.”¹²⁹ Tal reação só se pode compreender se contrastamos com a degradação urbana das principais capitais européias. O público entrava pelas portas do *Palácio de Cristal* e assim deixava para trás as dificuldades encontradas nas ruas ou mesmo nas lojas da classe operária, a insalubridade e pestilência dos bairros mais humildes e a aglomeração sufocante das massas nas poucas zonas para pedestres que não haviam sido tomadas pelo tráfico de carros. Com a enorme necessidade de criar espaços públicos para as novas massas urbanas, a *Grande Exposição* se converte em peregrinação obrigatória. Foram muitas as facilidades que se deram para que tivesse uma visitação massiva. Os dias de preço do ingresso reduzido conseguiram atrair os setores mais humildes da população londrina. E para aqueles que viviam distantes de Londres foram organizadas viagens oferecendo, além do ingresso grátis, a passagem de trem até a entrada do *Crystal Palace*.

O século XIX trabalha a transparência do ambiente interior, não só por uma maior entrada de luz, mas também pelo interesse em proporcionar um jogo mágico na visibilidade entre o espaço externo e interno. Constroem-se estratégias a fim de possibilitar uma maior atração dos olhares.

O aspecto visual do interior do Palácio de Cristal foi estudado até o mais mínimo detalhe. O resultado foi uma paisagem visual artificial na qual o olhar do espectador era dirigido a cada instante. (...) o pedestre se transfigura num espectador hipnotizado por

¹²⁹ CANOGAR. *Op. cit.*, p.25.

um mundo mais perto da imaginação que da realidade. (...) a exteriorização da imaginação do indivíduo sobre uma paisagem altamente fabricada permitia um maior controle psicológico sobre o potencialmente subversivo escapismo do indivíduo.¹³⁰

Os pequenos espaços organizados para as mercadorias, especialmente as vitrines, assemelham-se ao espaço arquitetônico das grandes exposições. Esse espaço proporcionado pelos estudos da engenharia apresenta uma semelhança com as pequenas vitrines em seu interior, onde se encontram as mercadorias dispostas e protegidas do toque das mãos. Na verdade, a arquitetura de ferro e vidro, assim como a disposição das inúmeras vitrines nas exposições universais, explora o vidro como material que isola o toque, mas não o olhar.

O *Crystal Palace* apresenta-se triunfante em meio ao *Hyde Park*. Uma grande e deslumbrante vitrine, com toda sua transparência e jogos de reflexos certamente encanta a população da época. Todas as novidades tecnológicas à mostra nessa magnífica construção cristalina. Essa gigantesca *estufa* não expõe à contemplação humana a natureza mas sim o vislumbre e a magia das novas técnicas. A média de quarenta e três mil visitantes diários é atraída por este mundo novo que transcende as aparências exteriores da realidade. A estratégia visual é absolutamente saliente nas operações das *Grandes Exposições*. Porém, está se passando uma operação oportunamente favorável ao poder, entretanto, passa praticamente despercebida nesse processo por parte da grande população. É a futura situação, ou seja, anulação do trabalhador artesanal.

De todas as exposições que alguém poderia visitar no Palácio de Cristal, a sala de máquinas em movimento foi, sem dúvidas, a mais popular de todas. A estrondosa cacofonia de diversas máquinas funcionando simultaneamente a pleno rendimento acrescentava a emoção dos espectadores, ávidos por aprender quais eram as últimas novidades da Revolução Industrial. (...) Sublinhando uma tecnologia que na realidade estava deslocando o trabalhador. A sincronizada orquestração dos diversos aparatos trabalhando em uníssono espetacularizava os processos mecânicos da sociedade industrial. Mas esta espetacularização ocultava a agressão física e psicológica que realmente significava a submissão do trabalhador ao ritmo mecânico dos processos industriais. A perfeita engrenagem dos diversos componentes da sala de máquinas desafiava os torpes movimentos do ser humano. A admiração do povo pelas salas de máquinas era na realidade uma fascinação *thanática*. Já que vinha acompanhada de um certificado de morte, a morte neste caso do trabalhador artesanal.¹³¹

¹³⁰ *Idem*, p.29-30.

¹³¹ CANOGAR. *Op. cit.*, p.30-31.

EXPOSIÇÃO INTERNACIONAL, PARIS, 1855.

A primeira *Exposição Universal dos produtos da indústria*, em Paris, ocorre em 1855. Desde então, no decorrer do século XIX, todas as exposições de importância histórica acontecem na França. Para essa exposição foi construído o *Palais de l'Industrie* (Palácio da Indústria), cuja cobertura teve uma audácia superior à do *Crystal Palace*: o teto quase totalmente transparente, de ferro e vidro, tinha um único vão de quarenta e oito metros. Para a época foi o maior ambiente coberto de ferro sem sustentação intermediária, uma vez que o edifício para a exposição de Londres tinha aproximadamente vinte e dois metros de vão livre. Na verdade, a forma do teto do *Crystal Palace* adotada por seu construtor recebe a mesma ondulação empregada em 1837 para a construção dos jardins de inverno de *Chatsworth*, cuja função era proteger as plantas tropicais para uma apreciação contemplativa. As enormes lâminas de vidro utilizadas nas abóbadas do *Palais de l'Industrie* deslumbraram os observadores contemporâneos, que não estavam habituados a perceber tamanha quantidade de luz num único espaço interno.¹³²

No decorrer dos anos pós 1850, além das operações políticas por parte do poder, de seus conseqüentes interesses, sucede uma grande procura pelos valores estéticos, relevantes nesse período. O “embelezamento estratégico” de Paris, realizado sob a coordenação de Haussmann, tem como objetivo um planejamento desafiador para alcançar uma ampla visibilidade. O centro antigo de Paris é praticamente todo destruído, para dar lugar às grandes dimensões dos bulevares e à construção de ruas mais largas, apropriadas ao movimento de tropas e também de mercadorias. “O ideal urbanístico de Haussmann eram as visões em perspectiva através de longas séries de ruas que antes de serem inauguradas eram recobertas por uma lona e depois desencobertas como monumentos.”¹³³ A tática era encontrar soluções favoráveis para a reconstrução de uma cidade cenográfica. Além das longas linhas retas trabalhadas nas ruas da nova construção de Paris, Haussmann ansiava também por “pontos de vista” impressionantes.¹³⁴ Dentro desse espírito ele chega a mandar diminuir uma

¹³² GIEDION. *Op. cit.*, p.264-266.

¹³³ BENJAMIN, Walter. *Paris, capital do século XIX*. In KOTHE. *Op. cit.*, p.41.

¹³⁴ CLARK, T.J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Tradução: José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p.75.

colina em seis metros, pois sua altura não lhe parecia correta. Seu objetivo era proporcionar um olhar ideal, uma vista perfeita da exposição de Paris de 1867. Transforma assim a altura da colina num ponto “preciso” para a visualização panorâmica da exposição. Oferece estrategicamente pontos contemplativos para extasiar e distanciar tanto o corpo quanto o olhar do observador. Haussmann atinge magistralmente a espetacularização da vida urbana nos espaços da metrópole *transformada* por ele.

O sistema de reconhecimento de categorias adotado nas exposições universais provém de seu caráter científico. A proposta é a classificação de toda a produção emergente, criativa e intelectual do ser humano. As exposições como um todo possibilitam representações do mundo, ou pelo menos daquele que se deseja.¹³⁵ Diante disso, o objetivo das exposições universais encontra-se na relação entre o resultado da produção humana, focado na importância do produto novo, original, que é visto pela primeira vez; também na ordenação dos produtos e das mercadorias para uma melhor visibilidade, e assim chegar à ordem ideal de organização da exposição, numa busca incessante pela provocação do desejo do observador. Outro tópico relevante é a classificação das criações recentes apresentadas para serem expostas, ou seja, o que é, qual o local e com o que será exposto; fundamental é a apresentação da exposição como um grande e novo espetáculo, e para isso deve-se saber o que se deseja representar e para quem a representação desse enorme show é pensada; o objetivo final seria a própria exposição apresentada como uma totalidade, a qual abrange o deslumbre da teatralização. Nos pontos enumerados anteriormente existe, sem dúvida, uma procura por valores comerciais, mas também um grande interesse visível por valores estéticos. A intenção central de todas essas relações quer atingir e provocar o encanto pela mercadoria exposta. O espetáculo deve estar presente nos mínimos detalhes de todo o processo de exposição, pois a mercadoria encontra-se à vista como preciosidade, está ali para seduzir o olhar.

“As exposições universais constroem o universo das mercadorias.”¹³⁶ Nesse caso, a relação entre o avanço da indústria e as exposições universais é muito próxima. A exposição, para acontecer, precisa de inventos recentes e o progresso da indústria, conseqüentemente, depende das inovações. Aliás, todo esse processo trabalha em torno de um único objetivo – a mercadoria. O seu valor de uso é passado estrategicamente para segundo plano. Diante de tal manipulação, a mercadoria transforma-se em pura imagem, ou melhor, em imagem de desejo.

Já no século XX, com os acontecimentos passados com a Primeira Guerra Mundial, as exposições universais perdem o caráter estritamente industrial e comercial, mas

¹³⁵ BARBUY, Heloisa. *A exposição universal de 1889 em Paris*. São Paulo: Edições Loyola, 1999. p.38-43.

¹³⁶ BENJAMIN, Walter. *Paris, capital do século XIX*. In KOTHE. *Op. cit.*, p.36.

seguem ocorrendo. Porém, já se questiona por quanto tempo. Também, o porquê de organizar toda uma parafernália se na verdade esse conhecimento do novo nos é exposto praticamente todos os dias pela telinha da TV ou, ainda mais, através do sistema digital. Hoje essa tecnologia abre completamente o recinto, anteriormente fechado dos grandes edifícios das grandes exposições, as quais, na verdade, tinham como objetivo mostrar as novas tecnologias num enorme e mágico recinto fechado. Mas são elas próprias que irão extinguir-se, pois já não se vê como necessidade fundamental deslocar-se para ver o que trazem de novidades as exposições universais, diante disso, a TV nos mostra praticamente todas as informações sobre a nova tecnologia emergente. Justamente o que as grandes exposições mostram pode chegar a ameaçar sua existência, ironias da tecnologia.¹³⁷ A grande vitrine, que foi o *Crystal Palace*, hoje transforma-se numa pequena caixa, numa minúscula *vitrine* que transmite grande parte das novidades tecnológicas.

Situação contrária acontece na esfera da arte, quando ainda o espectador precisa vivenciar a obra. A reprodução em imagem não é suficiente para o respectivo conhecimento. Não é apenas a informação de um produto novo. Por isso o sucesso das grandes exposições de arte segue acontecendo. Assim como a dinâmica da arquitetura na construção de novos e grandes museus.

2.5 – Prisões

(...) *Vigiar e punir* se abre sobre um “teatro do terror”, a encenação espetacular que acompanhava as execuções públicas até o século XIX. Esse *décor* estrepitoso, carnavalesco no qual a todo-poderosa mão da justiça fazia executar a sentença sob os olhos dos espectadores era suposto gravar sua mensagem de modo indelével em suas mentes. Com frequência, a punição excedia a gravidade do delito e, deste modo, ficavam reafirmados a supremacia e o poder absoluto da autoridade. Hoje, o controle é menos severo e mais refinado, sem ser, contudo, menos aterrorizador. Durante todo o percurso de nossa vida, todos nós somos capturados em diversos sistemas autoritários; logo no início da escola, depois em nosso trabalho e até em nosso lazer. Cada indivíduo, considerado separadamente, é normatizado e transformado em um caso controlado por um IBM. Em nossa sociedade, estamos chegando a refinamentos de poder os quais aqueles que manipulam o teatro do terror sequer haviam sonhado.

(...)

O ponto em que chegamos está além de qualquer possibilidade de retificação, porque o encadeamento desses sistemas continuou a impor esse esquema, até fazê-lo ser aceito pela geração atual como uma forma da normalidade. Não obstante, não é dito

¹³⁷ CANOGAR. *Op. cit.*, p.116-118.

que isso seja um grande mal. O controle contínuo dos indivíduos conduz a uma ampliação do saber sobre eles, que produz hábitos de vida refinados e superiores. Se o mundo está a ponto de se tornar uma espécie de prisão, é para satisfazer as exigências humanas.

Michel Foucault¹³⁸

Michel Foucault estuda profundamente as modernas instituições de confinamento, o asilo, a clínica e a prisão, enquanto analisa suas respectivas formações discursivas, a loucura, a enfermidade e a criminalidade. Para tanto, torna-se metucioso no momento de investigar as relações dos espaços fechados nas instituições modernas. Devido a tal interesse, considera o planejamento arquitetônico através das implicações entre poder e saber. Em relação ao processo criminal, avalia a supressão do antigo espetáculo punitivo e sua substituição pelo aprisionamento.

Em seu livro *Vigiar e Punir*, Foucault expõe uma visão “da alma moderna e de um novo poder de julgar”. Estuda “a metamorfose dos métodos punitivos a partir de uma tecnologia política do corpo onde se poderia ler uma história comum das relações de poder e das relações de objeto.”¹³⁹ Entende-se obviamente que do lado do poder estão os guardas, os médicos, os capelães, os psiquiatras, os psicólogos, os educadores, enquanto o objeto é o corpo do indivíduo.

A prisão torna-se o local de observação das pessoas punidas. Ou seja, é o local onde se inicia o processo para trabalhar o conceito de isolamento. Para tanto, utiliza-se, relativo ao projeto arquitetônico, a concepção da *transparência*. Isso significa a necessidade de manter o indivíduo num local fechado, mas de alguma forma transparente.

A arquitetura da prisão explora tanto a visibilidade quanto a clausura. Enquanto espaço de execução da pena, seu método punitivo é o isolamento do ser humano. Torna-se, assim, uma espécie de *vitrine* cujo objeto confinado é o indivíduo transformado dessa maneira, enquanto tema de estudo, simbolicamente em *imagem*.

Em se tratando de arquitetura e visibilidade, a prisão trabalha a transparência da projeção da luz e das grades. A divisão dos espaços acontece por meio de paredes e da gradaria. Ao contrário da masmorra, que tratava de privar a luz, o projeto da prisão vai evitar a sombra e buscar uma tática para tornar visível o que se passa na cela.

¹³⁸ FOUCAULT, Michel. *Estratégia, poder-saber*. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta.

Tradução: Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. p.306-307.

¹³⁹ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Tradução: Raquel Ramalhete. Petrópolis: Vozes, 1987. p.23-24.

Foucault, em *Vigiar e Punir*, discute inicialmente a supressão do antigo ritual punitivo realizado em praça pública como “atração” aberta e coletiva, e sua conseqüente substituição pelo aprisionamento. A transição a uma penalidade de detenção acontece no final do século XVIII e princípio do século XIX. Assim, o corpo do condenado como espetáculo não é mais exposto e castigado por meio da encenação da dor física. “O condenado não deve mais ser visto”¹⁴⁰ publicamente, diante disso, ele é encerrado, é transportado para o interior, onde continua sob olhares, mas agora sob a observação do poder, não mais como espetáculo público.

Em seguida, analisa a prisão como um método de poder, que consiste em trancar, isolar e vigiar constantemente o condenado, cuja punição é a privação da liberdade do indivíduo e sua conseqüente solidão. A idéia é isolar para controlar. “O isolamento assegura o encontro do detento a sós com o poder que se exerce sobre ele, assim a solidão torna-se a condição primeira da submissão total.”¹⁴¹ O isolamento acontece tanto do condenado em relação ao mundo exterior, quanto dos detentos uns em relação aos outros.

“O encarceramento penal, desde o início do século XIX, recobriu ao mesmo tempo a privação de liberdade e a transformação técnica dos indivíduos.”¹⁴² Ou seja: o poder se utiliza de *suplementos corretivos*, a fim de aplicar processos disciplinares com a intenção de modificar o indivíduo. Na verdade, um sistema de classificação, fixação, distribuição espacial, treinamento, codificação, registro, observação do indivíduo com a finalidade de constituir sobre ele um controle central – é um método que já vinha sendo utilizado há tempos por parte do poder. A instituição prisão foi criada para ser toda uma aparelhagem que pudesse tornar os indivíduos dóceis e úteis, através de um trabalho preciso sobre seu corpo¹⁴³. Dóceis, para não oferecerem problemas referentes à sua detenção, e úteis, por meio do sistema de trabalho organizado para eles realizarem.

¹⁴⁰ *Idem*, p.16.

¹⁴¹ *Idem*, p.200.

¹⁴² *Idem*, p.196-197.

¹⁴³ *Idem*, p.195.

INTERIOR DA PENITENCIÁRIA DE STATEVILLE, EUA, SÉCULO XX.

Foucault coloca o *Panóptico* de Jeremy Bentham como o projeto *ideal* para prisões principalmente por ir ao encontro dos interesses das autoridades do poder público. A descrição de Bentham de seu projeto do *Panóptico* é a seguinte:

Uma casa de penitenciária (...) deveria ser um edifício circular, ou melhor dizendo, dois edifícios encaixados um no outro. Os quartos dos presos formariam o edifício da circunferência com seis andares, e podemos imaginar estes quartos como celas abertas na parte interior do edifício (...) Uma torre ocupa o centro, e esta é a habitação dos inspetores (...) a torre de inspeção está também rodeada de uma galeria coberta com persianas transparentes que permitem ao inspetor registrar todas as celas sem que o vejam (...) mas mesmo que esteja ausente, a impressão de sua presença é tão eficaz como sua própria presença (...) Entre a torre e as celas deve haver um espaço vazio, ou um poço circular, que tira dos presos qualquer meio de tentar algo contra os inspetores (...) Este edifício é como uma colméia, cujas celas podem ser vistas todas desde um ponto central (...).¹⁴⁴

Na edificação do *Panóptico* se projeta também a direção da luz solar, para iluminar as celas e assim facilitar o olhar do vigia. “O tema do Panóptico – ao mesmo tempo vigilância e observação, segurança e saber, individualização e totalização, isolamento e transparência – encontrou na prisão seu local privilegiado de realização.”¹⁴⁵

¹⁴⁴ <Términos y Condiciones - Haga Publicidad en Monografias.com>1997 Lucas Morea.

¹⁴⁵ FOUCAULT. *Op. cit.*, 1987. p.209.

N. HAROU-ROMAIN. PROJETO DE PENITENCIÁRIA, 1840.

A trama arquitetônica do *Panóptico* é perspicaz quando trabalha a transparência no espaço das celas. Explora a relação entre o olhar e o distanciamento do corpo que está sempre sendo olhado. Calcula com perfeição a projeção da luz no espaço enclausurado pelas grades de ferro. O *Panóptico* desenvolve a força do olhar por meio da transparência de sua arquitetura e joga permissivamente com o olhar do poder. Sua arquitetura é sufocante, repressora, relativa à sensação do sujeito estar enclausurado e constantemente vigiado. O projeto do *Panóptico* oferece a possibilidade de ver absolutamente tudo apenas ao vigia, ao sujeito encarcerado lhe é negada, ele nunca sabe se o guardião está na torre ou não. Diante disso, o que realmente importa é o condenado se sentir vigiado. O próprio projeto arquitetônico induz essa sensação no detento.

Foucault vê na arquitetura do *Panóptico* a potência do olhar sendo totalmente explorada, colocando-a como local de experiências e “laboratório de poder devido a seus mecanismos de observação. Um local privilegiado para tornar possível a experiência com homens e para analisar com toda a certeza as transformações que se pode obter neles.”¹⁴⁶ A questão carcerária é toda uma relação construída entre táticas de poder e dominação. Com isso podemos nos perguntar, quem, na verdade, tem direito sobre o corpo do outro? Quem e como escolhe e decide quem vai para a prisão? O preso, com certeza, sob o poder e a dominação, de uma forma ou outra, perde a identidade. A única coisa que passa a possuir como detento é um número. Enquanto transforma-se em mísera imagem, quando muito, de estudos.

¹⁴⁶ FOUCAULT. *Op. cit.*, 1987. p.169.

DAN GRAHAM. *TWO-WAY MIRROR CYLINDER INSIDE CUBE AND VIDEO SALON. ROOFTOP PARK FOR DIA CENTER FOR THE ARTS*. 1981-1991. ESPELHO FALSO, VIDRO TRANSPARENTE, AÇO, MADEIRA E BORRACHA. 2,4 x 11 x 11 M. INSTALAÇÃO PERMANENTE, DIA CENTER FOR THE ARTS, NOVA YORK.

Relevante é a interpretação artística de Dan Graham do conceito de panóptico em seu projeto para o terraço do edifício do *Dia Center for the Arts* em Nova York:

(...) um panóptico que transfere o átrio da instituição e oferece vistas de Manhattan e do rio Hudson. Para Graham, o átrio de muitos edifícios corporativos representa um mundo dentro de um mundo, um refúgio temporal que introduz o exterior em um interior de transições. Num giro surpreendente, este panóptico devolve à cidade a utopia prometida pelo refúgio dos bairros residenciais, distantes, porém próximos à cidade. O parque urbano criado por este pavilhão proclama sua função social. No espírito dos espaços alternativos dos anos setenta, inclui um café e um lugar para ver vídeos e performances. Criando um horizonte de 360 graus, converte a cidade num panorama cinematográfico.¹⁴⁷

Interessante lembrar a obra de Lothar Baumgarten de 1987, uma singela instalação permanente para a cidade de Münster, na Alemanha. Apesar de bucólica, traz em evidência a trágica memória do local, enquanto se refere a uma das dramáticas fatalidades dos espetáculos públicos impostos pela igreja.

¹⁴⁷ PELZER, Birgit. *Dan Graham*. In OSBORNE, Peter (ed.). *Conceptual Art*. London, New York: Phaidon, 2002.

LOTHAR BAUMGARTEN. *DREI IRRLICHTER*, 1987. TORRE DA LAMBERTI-KIRCHE. INSTALAÇÃO PERMANENTE.
TRÊS LÂMPADAS INCANDESCENTES NAS CELAS ANABAPTISTAS.

Baumgarten intervém nas três famosas jaulas, que os católicos encarceraram os corpos executados dos líderes anabaptistas, exibidos na torre dos sinos para notória punição pública. Enquanto também faz alusão, “em igual medida, à insolente imposição da Igreja católica, que exigiu que as jaulas fossem restauradas e novamente suspensas em seu lugar original quando, alguns anos depois da segunda Guerra Mundial, se reconstrói a igreja.”¹⁴⁸

O artista insere no interior de cada jaula apenas uma pequena lâmpada de luz incandescente, “que as ilumina pela noite, enquanto a brisa as move suavemente, dando aos anabaptistas uma surpreendente presença na vida da cidade. (...) um efeito quase mágico adquirem estes pequenos faróis na noite onde a acusação da história se mantém ainda patente”.¹⁴⁹

2.6 – Necrotério de Paris

Como foi mencionado, a demonstração em áreas públicas da punição física desaparece em princípios do século XIX. A partir de então, o campo de ação incide no espaço fechado. A intenção de prender o olhar popular modifica o foco. O espetáculo de alguma forma precisa continuar, pois a vida moderna o busca intensamente. Ademais, a sociedade moderna está sempre à procura de algo para olhar, para distrair-se.

¹⁴⁸ MANZANARES, María Luisa Sobrino. *Escultura contemporánea en el espacio urbano: transformaciones, ubicaciones y recepción pública*. Sociedad Editorial Electa España, 1999. p.64-65. A autora cita W. Grasskamp.

¹⁴⁹ *Idem, ibidem*.

Vanessa Schwartz disserta sobre três locais de prazer na França do fim do século XIX¹⁵⁰. Um desses locais era o *Necrotério de Paris*. Tal instituição municipal tinha como um dos objetivos servir de depósito para os mortos anônimos. A localização do necrotério era privilegiada, pois encontrava-se nas cercanias da igreja de *Notre Dame*. Na parte frontal do edifício, após o hall de entrada, deparava-se com uma enorme parede de vidro, que possibilitava a visibilidade de seu espaço interior. Aí encontrava-se a *sala de exposição*, onde os cadáveres eram dados a conhecer. Com a exibição dos mortos, o necrotério esperava reconhecer identidades anônimas, contando com a colaboração pública. A visita desse espaço tornou-se, segundo a imprensa local, gigantesca. O necrotério, construído em 1864, permanecia aberto os sete dias da semana, do amanhecer ao anoitecer. Além disso, como qualquer espetáculo bem freqüentado, em frente ao necrotério encontravam-se vários vendedores ambulantes.

A fachada de vidro, no hall de entrada do Necrotério de Paris, proporcionava, se é que assim podemos dizer, um espetáculo para olhares curiosos. “A identificação dos corpos mortos foi transformada num show.” O público tinha acesso às informações sobre os mortos no jornal. Sua curiosidade era despertada primeiramente via narrativa impressa. Assim, dirigia-se após a leitura ao necrotério para ver os cadáveres. O jornal narrava e o necrotério colocava à mostra a “imagem”. Na verdade, esse público não estava interessado em identificar ninguém, era apenas o desejo mórbido de ver, sem necessidade de grandes conhecimentos.

Um exemplo concreto dado por Schwartz, e sem dúvida relevante para entender a relação desse espectador e seu próprio *olhar*, e o quanto isso se tornou espetáculo, foi o seguinte: em agosto de 1886, a capa do *Le Journal illustré* exibia o cadáver de uma menina de quatro anos, desconhecida, encontrada na rua. Os jornais informaram sobre a visita ao necrotério de 50 mil pessoas em apenas um dia para ver a criança morta no interior das *vitrines*. *Le Matin* informou que 150 mil pessoas fizeram fila para ver o corpo. Como o cadáver da criança foi exposto durante vários dias, durante a noite, para ser preservado, era colocado sob refrigeração.

¹⁵⁰ CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R.(org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução: Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. p.411-440. (os outros dois locais eram o *Musée Grévin* e os *Panoramas*).

O MISTÉRIO DA RUA VERT-BOIS. LE JOURNAL ILLUSTRÉ, 15 DE AGOSTO DE 1886.

Para Schwartz, esse local de prazer popular ofereceu para as massas um tipo de *flânerie*, que ela identifica com o olhar novo e mobilizado do espectador pré-cinematográfico. Esse olhar interessava-se pela realidade da época, porém, aquela realidade feita apenas para olhar. Não tinha a necessidade de participar ativamente. É desse observador não atuante que Schwartz fala, aquele que possui a mesma passividade do futuro espectador cinematográfico, estando interessado apenas na *“pura”* imagem. Ou melhor, em ver a realidade por meio de imagens. A *“vitrine”* do necrotério serve como tela e respectiva imagem para o *espectador cinematográfico* antes do aparato do cinema. Esse público não estava procurando a realidade e sim a imagem da realidade. O público se dirigia ao necrotério porque existia um distanciamento proporcionado pela maneira como a realidade estava sendo exposta. Está se falando aqui, acredite-se ou não, em entretenimento, espetáculo. Esse evento trabalhou uma sedução mórbida do olhar, porém à distância. Existia uma separação definida entre quem olhava e o que era visto, eram dois momentos distintos: o tempo do espectador do lado de fora, e outro tempo distinto do primeiro – o do corpo isolado no interior do edifício, porém à mostra para quem o observava. Essa situação ajudou a conversão do mundo real em imagem, ademais em imagem de anônimos, sem identidade.

2.7 – Obras pontuais na arquitetura de vidro – século XX

Hoje, não podemos mais conceber a distinção entre um espaço interno e um espaço externo, entre um espaço apenas meu e um espaço de todos. Hoje, é componente do espaço urbanístico qualquer coisa que, na contínua mutação da realidade ambiental, retém por um instante nossa atenção, obriga-nos a reconhecer-nos (ainda que para tomar consciência de nossa nulidade) em um objeto ou em algo que, não sendo objeto no sentido tradicional do termo, ainda é algo que não conhecemos e cuja chave, cujo código de interpretação devemos encontrar.

Giulio Carlo Argan¹⁵¹

A questão da transparência está diretamente associada à *tecnologia da unidade*¹⁵². Porém, em alguns casos, como no da arquitetura, pode causar efeitos contrários, ou seja, *conseqüências imprevistas*. Como vimos anteriormente, a cidade cristã valorizou sobremaneira o interior. Já a cidade Iluminista levou seus cidadãos ao exterior, mas não ao espaço urbano e sim os levou ao campo, aos bosques nos arredores da cidade. Não cabem dúvidas de que os primeiros arquitetos do modernismo desejavam que ocorresse outra situação, pois viam na arquitetura a construção de uma sociedade mais unificada e coerente. Porém, o modo como os materiais modernos passaram a ser utilizados assinalava um resultado em direção contrária, a criação de mais isolamento do que conexão. Isso era o efeito inverso ao desejado numa arquitetura com pretensões de ser, na verdade, completamente aberta. Diante disso, as lâminas de cristal tornaram-se verdadeiras muralhas, enclausuraram completamente os espaços. “Empregadas deste modo são o material de construção perfeito para uma cidade neutra, dado que desvalorizam a realidade tátil do que se vê.”¹⁵³ Tais circunstâncias tornam o interior praticamente incomunicável, um espaço que não oferece acesso, insociável. A visão atinge quaisquer perspectivas, mas os sentidos da audição, do tato, do olfato são paradoxalmente anulados. A segmentação dos sentidos e da percepção, iniciada com os jardins de inverno vitorianos e com enorme propagação, atualmente, resulta progressivamente amortecedora. As relações urbanas relacionam-se hoje num jogo perspicaz entre a visibilidade e o isolamento.¹⁵⁴

O vidro, o material emblemático da produção industrial moderna, que não admite vestígios individuais, que é o resultado direto do espírito, sem os titubeios e inércias das coisas feitas a mão. (...) é, para Paul Scheerbart, Bruno Taut e o resto dos jovens

¹⁵¹ ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Tradução: Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1995. *Urbanismo, espaço e ambiente*. p.224.

¹⁵² SENNETT. *Op. cit.*, p.125.

¹⁵³ *Idem*, p.125-141.

¹⁵⁴ *Idem, ibidem*.

alemães formados no princípio do século, metáfora do novo mundo. Não só metáfora, mas fator de constituição da nova sociedade (...).¹⁵⁵

BRUNO TAUT. GLASHAUS, 1914

Bruno Taut projetou e dedicou a *Glashaus* (Pavilhão de Vidro) ao poeta Paul Scheerbart, que, em seus palpites arquitetônicos, argumentava com vigor a favor de uma cultura do vidro. Taut explorou, neste material, as possibilidades oferecidas por suas cores e transparência, buscando a forma livre e expressiva. Interessava-se pelas experimentações com materiais e técnicas modernas, além de tirar partido das cores como elemento alegre na arquitetura da cidade. A *Glashaus* foi construída para a *Exposição Werkbund* de Colônia, em 1914, e chegou a ser financiada pela indústria do vidro. Constituía-se de um prisma de quatorze lados de vidro colorido, com degraus de blocos do mesmo material. Sua cúpula tinha uma cobertura dupla de vidro com prismas coloridos no interior e reflexivo no exterior. No Pavilhão encontravam-se inscrições de Scheerbart: “A luz quer o cristal”, “O vidro introduz uma nova era”, “Sem um palácio de cristal, a vida se transforma em fardo”, “O vidro colorido acaba com o ódio”.

Para Taut, qualquer edifício não destinado a um único indivíduo, mas sim a um órgão coletivo, deveria explorar no projeto a utilização do vidro com grande intensidade. Na verdade, Scheerbart e Taut esperavam da “nova cultura de vidro” uma nova moral, o que permitiria uma consciência mais brilhante, chegando a atribuir às causas estéticas efeitos morais.¹⁵⁶ As questões sociais, para Taut, eram uma parte consistente de seu pensamento. O vidro seria o material no qual se reconciliariam espírito e matéria. Inclusive, Taut assinava suas cartas com o pseudônimo *GLAS* (vidro). A questão da ênfase na cor era um dos objetivos da arquitetura expressionista como possibilidade de fazer-se popular. Scheerbart falava da

¹⁵⁵ QUETGLAS, Josep. *El horror cristalizado: imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*. Barcelona: Actar Publishers, 2001. p.123.

¹⁵⁶ <www.todoarquitectura.com>

necessidade de uma mudança na arquitetura, e para tanto era necessário ~~abrir~~o espaço, ou seja, introduzir abundantemente o vidro. Assim entraria nos ambientes, outrora fechados, a luz do sol, da lua e das estrelas. Ademais, o vidro deveria ser colorido.

VLADIMIR TATLIN. *MONUMENTO À III INTERNACIONAL*, 1920/1983. MAQUETE

O *Monumento à III Internacional* de Wladimir Tatlin (Moscou, 1919), por meio de uma maquete arquitetônica, propõe o projeto de uma construção absolutamente utópica. Certamente não foi realizado. Seu plano consiste de um edifício governamental de escritórios cuja concepção era abarcar instituições oficiais. A construção deveria compor-se de três corpos fechados com vidro transparente e sobrepostos – uma sala de reuniões quadrada, uma pirâmide administrativa e um centro de imprensa cilíndrico. Ou seja: tais corpos corresponderiam a um cilindro, uma pirâmide, um cilindro menor e uma semi-esfera como arremate final. Ela giraria 360° no interior de uma espiral de aço de 300 metros de altura, e com uma inclinação de 45°. Essa espiral encontra-se na parte externa, completamente aparente, envolvendo todo o complexo da construção, sendo a estrutura onde se apóiam os três corpos. O *monumento* é uma síntese de arquitetura e escultura, poderíamos falar também de uma arquitetura cinética. Os três elementos do edifício deveriam girar ao redor de seu próprio eixo com ritmos distintos: anual, mensal e diário. É uma obra revolucionária no que diz respeito em alojar corpos oficiais numa configuração plástica transparente: o projeto representa a própria Revolução. Esse *monumento* simula o desejo do dar-se a ver, a conhecer, o desejo utópico de

ver um complexo governamental se colocar à mostra, se apresentar às claras ao olhar da população.

MIES VAN DER ROHE. *BARCELONA PABELLÓN*, 1929/1986

Em seus primeiros projetos, Mies van der Rohe manteve uma relação intensa com a arquitetura clássica do século XIX. Porém trabalhou numa linguagem contemporânea, sob sua formulação arquitetônica – *less is more* (menos é mais). O *Pavilhão* alemão, construído para a *Exposição de Barcelona*, em 1929, não foi um edifício construído para expor algo, mas sim a si próprio. O *Pavilhão* em si era o objeto a ver. Como os palácios construídos para as exposições universais do século XIX, teve duração efêmera e foi demolido no ano seguinte. Mas, chegou a ser reconstruído entre 1983 e 1986 (obra de Fernando Ramos, Ignasi de Sola Morales e Christian Cirici).

Vazio e futuro – duas palavras indispensáveis que nos toca repeti-las se desejamos falar do cenário que representou a Alemanha na *Exposição* de 1929.¹⁵⁷ Na verdade, tratava-se de oferecer um marco para um ato inaugural, o qual deveria representar a Alemanha, ou seja, o modelo como a Alemanha gostaria de consagrar de si mesma. Portanto, o projeto deveria ser de uma economia e política concreta. Fundado no mito do trabalho, da indústria, cuja relação já não deveria ser mais a do proprietário da fábrica e sim entre o empresário e o trabalhador. Diante disso, o *Pavilhão* representaria uma casa, a casa moderna, transparente e luminosa – representação da luminosidade, da eletricidade.¹⁵⁸

Na claridade, a precisão, como algo divino, reaparece de forma laica no culto ao objeto perfeito.¹⁵⁹ Para Mies, o *Pavilhão Barcelona* foi um instante luminoso em sua vida¹⁶⁰.

¹⁵⁷ QUETGLAS. *Op. cit.*, p.23.

¹⁵⁸ *Idem*, p.23-27.

¹⁵⁹ SENNETT. *Op. cit.*, p.144.

Nessa expressão Mies revela o grande potencial inserido em sua obra. O *Pavilhão* trabalha a luz, ele mesmo é toda claridade. A luz do templo gótico foi substituída aqui pela total transparência, a luminosidade desce agora para a altura do espectador. Ela se dissolve em todas as superfícies da arquitetura. Reflete, absorve, é a própria representação da lucidez no ambiente interior. Os reflexos confundem ordenadamente e engrandecem a noção de espaço. O *Pavilhão* é de ordem sublime, portanto, se aproxima ao extremo requinte. Os poucos objetos existentes recebem um lugar exato, com perfeita maestria, nem mais para lá nem mais para cá. Qualquer mudança, e ocorreria uma catástrofe.

A horizontalidade evidente na arquitetura de Mies nega qualquer presença das linhas verticais. Essas, de enorme assiduidade no templo sacro, aqui são praticamente inexistentes. Um lugar completamente vazado, estende-se paralelamente ao horizonte, confere uma dimensão de espaço ilimitado. Mas, diante disso, existe um paradoxo, pois o espaço apresenta-se aberto e fechado ao mesmo tempo. Na verdade, existem limites bem definidos. Onde as paredes não se encontram como obstáculos, elas delimitam, contudo não em termos de fronteira, e sim como um jogo de estar quase ao mesmo tempo dentro e fora do ambiente. O projeto do Pavilhão explora planos de matéria transparente, não transparente, quase opaca e também translúcida. Todos os materiais possuem como característica evidente superfícies reflexivas. Esse efeito espelho multiplica o espaço, oferece também maior profundidade, prolonga assim a perspectiva, oferece continuidade. Tem um valor mágico, amplia o espaço, “a ‘parede’ perde seu significado de clausura espacial”¹⁶¹. Essa profundidade é apenas ilusória, um espetáculo entre a imagem e a realidade. Um lugar para estar e brincar com os reflexos provocados pelas diferentes luminosidades decorrentes da luz solar. Os reflexos extrapolam os limites da matéria e ao mesmo tempo capturam o espectador.

O observador não apenas entra, visita o espaço e vai embora. Ele permanece, entra, sai, volta a entrar e assim sucessivamente. Nesse ambiente, o espectador não possui a plena consciência de estar dentro ou fora, os reflexos o confundem, o detêm. Assim como o *Pavilhão* recebe o visitante, enclausura-o por instantes, porém não o acolhe. Mas, para acontecer plenamente, conta com sua presença, aliás, ele foi projetado para receber um visitante em particular, Alfonso XIII, rei da Espanha. O espectador vê seu reflexo praticamente em todas as superfícies do *Pavilhão*. É *aprisionado* pelo espaço. Enquanto ali permanece, mistura-se através dos reflexos com a arquitetura e a paisagem que fazem parte do mesmo fenômeno, são projetadas virtualmente em locais inesperados. Uma brincadeira de projeções entre a arquitetura interior e o ambiente exterior. Nesse jogo o visitante entra e sai dessa enorme vitrine, desse templo moderno, laico. Brinca consigo mesmo, ou melhor, com sua imagem, nesse templo onde não é necessário fazer reverências sacras. Sua imagem lhe é

¹⁶⁰ QUETGLAS. *Op. cit.*, p.181.

¹⁶¹ BENJAMIN. *Op. cit.*, 2005. p.555.

imposta constantemente, transformado-o em espectador de si mesmo, convertendo-se, na verdade, em parte da representação¹⁶².

O REY ALFONSO XIII EM FRENTE À PAREDE DE LUZ. INTERIOR DO PAVILHÃO.

O Pavilhão funciona como uma cela transparente, reflexiva, onde o observador se olha, mostra-se, vê o outro, permanece numa eterna transferência entre ser sujeito ou objeto no interior dessa gigantesca vitrine. O espaço captura o visitante e o transforma em protagonista. Por um momento o visitante é apenas um observador do lado externo, noutro instante, ele é o *objeto* inserido no interior da caixa transparente, ou imagem projetada nas superfícies das paredes do *Pavilhão*, quando então se confunde com a matéria. Existe um eterno jogo proposto pela arquitetura, entre ser objeto, permanecer indivíduo ou projetar-se como imagem. A situação transforma-se em trama intrigante para o visitante, estar no espaço tanto como espectador quanto objeto exposto jamais o deixa de cativar.

A dimensão do vazio da arquitetura de Mies faz parte de uma dimensão sublime. “Em um ambiente de Mies, a mais mínima mudança na posição das cadeiras altera a sensação de magnitude do espaço.”¹⁶³ No sublime não se toca – *olhe mas não toque*. Não é um espaço para ser utilizado e sim para ser admirado. Um espaço com tais características mostra um desejo de estar a par com o objeto sagrado, um objeto a ser adorado e não utilizado.¹⁶⁴ O *Pavilhão Barcelona* é um local para estar, não para viver. Mas as dimensões do *Pavilhão* comparam-se às de uma casa e não às de um templo. Digamos, aproxima-se muito ao templo grego, como objeto separado do mundo. Porém, diferencia-se uma vez que, no templo sacro, o espectador permanece do lado de fora, só a poucos escolhidos é permitida a entrada. Já no

¹⁶² QUETGLAS. *Op. cit.*, p.65.

¹⁶³ SENNETT. *Op. cit.*, p.147.

¹⁶⁴ *Idem*, p.148.

Pavilhão de Mies todos entram. Entretanto, que paradoxo! Ele foi construído especialmente para receber um convidado seletamente escolhido, o rei de Espanha.

Um *Pavilhão* com aspecto sublime, todavia laico, repleto de imagens, não de santos, e sim de reflexos fugazes dos visitantes e da própria arquitetura. Um *templo* para o próprio observador expor-se, projetar-se nas superfícies matéricas. A arquitetura deixa o espaço livre para o espectador atuar. O vazio, o silêncio quase totalmente introspectivo do templo sacro, agora é um silêncio e um vazio que trabalha a própria subjetividade. Ele não olha para algo além da realidade visível, e sim para frente e para os lados, pois a horizontalidade aqui é fator dominante. Ele contempla o seu próprio entorno. É um espaço fluente, dá liberdade ao movimento do visitante. De uma posição a outra, basta apenas um deslizar, deixar-se ir pelo próprio jogo do espaço arquitetônico. Os próprios reflexos flutuam no espaço. Depois do espectador subir os poucos degraus da entrada do Pavilhão, ele se encontra na base que apóia o edifício, a qual delimita o projeto de Mies, enquadra-o, enquanto provoca um distanciamento muito sutil do espaço comum.

MIES VAN DER ROHE. *NEUE NATIONALGALERIE*. BERLIM, 1965-1968.

Os projetos de Mies têm esse aspecto de um grande e elegante monumento descansando sobre uma base. No edifício da *Neue Nationalgalerie* (Berlim, 1965-1968), Mies desenvolve a tradicional elegância clássica, em que predomina a horizontalidade na utilização do aço negro e da fachada totalmente envidraçada.

Outro projeto de Mies, porém de caráter absolutamente privado, é a casa projetada para Edith Farnsworth em 1946. O projeto foi idealizado a partir de um único volume de vão livre, de configuração retangular. A casa fica praticamente suspensa no ar, apoiando-se sobre colunas de viga, um metro e meio acima do solo. Todas as laterais são unicamente de vidro. Deve-se ressaltar que a residência não deixa de aparentar uma enorme vitrine flutuante no espaço. Um prisma transparente elevado aos ares. Essa elevação, na verdade, equivale ao

status de um monumento.¹⁶⁵ A residência se encontra praticamente à altura tradicional do monumento público, ou seja, na posição um pouco acima do olhar do espectador. Um ambiente doméstico colocado totalmente à mostra, feito palco. Uma *escultura* habitável. A casa de vão livre e completamente branca não deixa de ser um precedente na arquitetura. Mesmo o aço aparente foi pintado de branco, após os vestígios de soldadura serem todos completamente eliminados, exigências do perfeccionismo de Mies. Apesar do alto custo para a construção, e o desentendimento entre o arquiteto e a proprietária, ela ficou, sem dúvidas, com uma casa *assinada*, uma arquitetura com autoria.

MIES VAN DER ROHE. *FARNSWORTH HOUSE*. FOX RIVER, PLANO, ILLINOIS, 1946-50

Philip Johnson trabalha, na casa projetada para ele mesmo viver, o purismo rigoroso de Mies van der Rohe, de quem foi, por um tempo, colaborador. Em seu projeto de linhas retas prevalece a horizontalidade. Além disso, o jardim e a casa fazem parte do mesmo plano. A transparência colabora numa continuidade ainda maior entre o interior da residência e o espaço externo do jardim. Sua residência funde-se quase por completo com a paisagem. A total transparência tem como único espaço fechado o cilindro que encerra o banheiro, enquanto a estrutura de aço suporta a construção. Aliás, tal arquitetura proporciona um ambiente de conto de fadas contemporâneo.

PHILIP JOHNSON. *GLAUSS HOUSE*, NEW CANAAN, CONNECTICUT, 1949

¹⁶⁵ FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p.285.

Praticamente nessa mesma relação de continuidade trabalhada por Philip Johnson, porém destinada a um projeto para um museu, é a arquitetura transparente de Lina Bo Bardi. No edifício dedicado ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, traz o museu para o nível da rua, mostrando uma tentativa de uma arquitetura democrática.¹⁶⁶ Ou seja, as paredes das salas de exposição encontram-se no mesmo plano da passarela externa, a qual faz parte de um complexo de edifícios dentro do parque da cidade. Aliás, suas paredes são painéis de vidro transparente, o que oferece uma grande visibilidade de seu interior para o pedestre que vem passear no parque, o qual se vê entre seu próprio reflexo no vidro, misturado tanto às obras de arte nas salas expositivas quanto à paisagem do entorno do museu. O museu, além de estar no mesmo plano do espaço público, coloca indiretamente o pedestre em seu interior.

2.8 – Intervenções no espaço arquitetônico

No *campo expandido da escultura*¹⁶⁷, podemos colocar a obra *Visiones Sedantes* de Ana Maria Tavares como uma representação da escultura como lugar, distanciando-se completamente da escultura como forma ou como estrutura. Desse modo, a obra relaciona-se com propostas ligadas diretamente ao significado de lugar. Nesse caso, a escultura ligada ao conceito de lugar significa que o espectador passa por uma experiência no local da obra. Vamos assim falar na ocupação de um espaço. À primeira vista, o observador depara-se com um ambiente perturbador, um vazio *deslocado*. A aparência é de uma sala de espera de aeroporto, ou seja, um lugar de passagem, onde geralmente o fluxo de pessoas é constante. Na verdade, esse recinto, sem particularidades, impessoal, assim como o projeto para todos os lugares de espera, um *não-lugar*¹⁶⁸, foi “transferido” para o campo da arte. Ana Maria o transforma em um ponto de observação do cotidiano da cidade. O espectador, no espaço interior, aprecia o fluxo contínuo da realidade externa.

Ana Tavares projeta uma sala de espera aproveitando a própria arquitetura do local, o qual é separado do espaço da rua apenas por uma parede de vidro transparente. Sua idéia é especular a relação entre o espaço interno e o externo. E assim provocar o espectador a apreciar as cenas da cidade a partir do interior da sala, enquanto “espera”. Ou, quando o pedestre encontra-se do lado de fora, apreciar os reflexos da cidade nos vidros da fachada frontal.

¹⁶⁶ conversa com Ricardo Resende, junho de 2005.

¹⁶⁷ Krauss, Rosalind E. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Tradução: Adolfo Gómez Cedillo. Madrid: Alianza Editorial, 1996. *La escultura en el campo expandido*. p.289-304.

¹⁶⁸ AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*.

ANA MARIA TAVARES - *VISIONES SEDANTES*. HAVANA, 2000. (VISÕES EXTERNAS)

O observador sempre tem à sua frente, na passagem entre os dois espaços, a inscrição *VISIONES SEDANTES* repetidas vezes no sentido linear sobre a divisória frontal de vidro. Se o observador, no interior da sala, direcionar seu olhar para fora, o primeiro plano é a transparência do vidro com a inscrição *VISIONES SEDANTES* ao revés. Se o observador encontrar-se no espaço externo à sala, e olhar para a fachada frontal da referida sala, verá a inscrição imediatamente legível. O espectador, quando se encontra no interior do lugar proposto pela artista, tem a possibilidade de ver também o que se passa do lado de fora, o espaço público. Mas quando está no lado externo apenas vê o reflexo do fluxo da rua junto à inscrição *VISIONES SEDANTES*. Ao espectador localizado externamente lhe é negada a visibilidade do que se passa dentro, caso contrário acontece para quem está no interior da sala. Para este lhe é permitido ver o movimento incessante da cidade, aderido à inscrição *VISIONES SEDANTES*. Os reflexos da cidade são *absorvidos* pela obra da artista. O espelhamento colabora para que a obra engula a imagem da cidade para si mesma. Aliás, o pedestre, no espaço público, também está incluído nos reflexos. A mesma situação se passa na arquitetura do Museu de Arte de São Paulo.

VISIONES SEDANTES. HAVANA, 2000. (VISÃO INTERNA)

Na verdade, o espectador interno e o *externo* à obra percebem a mesma imagem – o fluxo constante da cidade, porém em posições e dimensões opostas. O observador do lado de fora percebe a imagem refletida no vidro, na superfície bidimensional, ou seja, no plano da ilusão. Já o espectador no interior arquitetônico atinge a dimensão real. Enquanto permanece nesse ambiente, encontra-se numa vitrine arquitetônica em exibição ao público. Assim como a massa urbana encontra-se em plena exibição ao espectador no interior da *sala de espera*.

A expressão VISIONES SEDANTES posiciona-se praticamente na altura do olhar do espectador quando sentado. Está ali para ser vista, lida com o corpo em posição de descanso, ou melhor, de espera. A inscrição, na superfície de vidro, encontra-se na fronteira. VISIONES SEDANTES seda o observador como também perturba a *sala de espera*. Na medida em que o fluxo de entrada e saída é completamente controlado pelos espelhos convexos, utilizados como sinais de trânsito, tanto no espaço externo à *sala de espera* quanto no interno.

Em VISIONES SEDANTES II, essas questões mudam um pouco, pois uma das paredes da sala foi revestida inteiramente com espelhos, a qual fica exatamente cara a cara com a parede frontal transparente, cuja vidraça pega toda a extensão da sala de frente para a rua. Os espelhos *recorrem* ao espaço externo e o trazem para dentro, acontece repentinamente um entrecruzamento de espaços.¹⁶⁹ O espaço da urbe vem para o interior, insere-se na obra feito imagem. O ambiente também é outro, a cidade de São Paulo. O espectador, no interior planejado pela artista, aprecia, se é que podemos utilizar esse termo, o movimento incessante dos carros e das pessoas na Avenida Paulista. Mas também vê semelhante agitação numa dimensão ilusória na *profundidade* dos espelhos. Aliás, a imagem do observador mistura-se à inscrição nos vidros, reflete-se nos espelhos, repete-se constantemente. Enquanto o visitante *espera*, olha-se nos próprios reflexos, percebe a cidade, vê o outro. Um lugar de espera, um lugar que permanece entre o público e o privado – local de passagem. Ana Maria contextualiza o indivíduo urbano numa experiência na arquitetura contemporânea.

A parede de espelhos reverte a inscrição tornando-a automaticamente legível. Situação análoga acontece quando o sol atravessa a vidraça frontal e a sombra das palavras refletem-se no chão. O texto age como um obstáculo, cuja sombra levada ao solo permite, ou seja, oferece a leitura ao espectador. Na verdade, VISIONES SEDANTES cruza-se mutuamente à arquitetura, nos vidros, nos espelhos, no chão, e por vezes tais inscrições são levadas a flutuar no espaço. Mesmo a transparência da vidraça frontal joga a inscrição, nela aderida, junto ao movimento da esfera urbana. A luminosidade interfere nos acontecimentos da obra. À noite o interior da sala iluminado se mostra ao pedestre noturno.

¹⁶⁹ BENJAMIN. *Op. cit.*, 2005. p.551.

ANA MARIA TAVARES. *VISIONES SEDANTES II*. SÃO PAULO, 2002. (VISÃO INTERNA)

VISIONES SEDANTES II. SÃO PAULO, 2002. (VISÃO INTERNA, COM A PAREDE DE ESPELHOS AO FUNDO)

A presença de um piano na *sala de espera* e um magnífico arranjo de flores brancas causa um certo estranhamento, assim como os espelhos convexos, verdadeiros controladores do fluxo de pessoas. Um *olhar* que domina o observador inserido à obra. Os espelhos convexos fazem parte do mobiliário urbano, ou melhor, da sinalização da urbe, servem de apoio visual no trânsito, funcionam como sistema de controle em entradas e saídas de automóveis ou pessoas. Mas em *VISIONES SEDANTES II* os espelhos convexos estão apenas no interior da sala. Enquanto outros objetos aproximam-se mais do cotidiano de uma residência, ou do cenário de um teatro. Existe na construção desse ambiente um ar de tranquilidade, mas ao mesmo instante confunde-se com uma sensação inquietante de vazio. Um vazio, um *não-*

lugar em meio à imensidão urbana da grande São Paulo. A fria espera, o piano fechado, os espelhos, esse cenário aparentemente desconexo encontra-se entre duas regiões imageticamente semelhantes, porém de dimensões distantes, a realidade da rua e a perspectiva enganosa do espelho. A artista se apropria da própria cidade para finalizar sua obra.

Capítulo III

A trama entre objeto e imagem

Nos hão retumbado desde o século XIX, com a morte de Deus, do homem, da arte (...) Não se tratava mais que da progressiva decomposição de uma fé perceptiva fundada desde a Idade Média e a partir do animismo, na unicidade da criação divina, a absoluta intimidade do universo e do homem-Deus do cristianismo agostiniano, esse mundo de matéria que se amava e se contemplava em seu Deus único.

No Ocidente, a morte de Deus e a morte da arte são indissociáveis e o grau zero da representação não faz mais que levar a cabo a profecia enunciada mil anos antes por Nicéforo, patriarca de Constantinopla, durante a querela iconoclasta: “Se suprime-se a imagem, não só desaparece Cristo, senão o universo inteiro”.

Paul Virílio¹⁷⁰

Neste capítulo, analisaremos trabalhos associados às estratégias museológicas de apresentação do objeto. Particularmente a maneira de explorar os dispositivos de exibição de obras de arte relacionados diretamente ao espaço da vitrine. Partindo do princípio de que o próprio museu desloca um objeto do mundo real e o leva para sua coleção, consideraremos assim obras de alguns artistas que de alguma forma mantêm uma conexão com o deslocamento do objeto cotidiano levando-o para a esfera artística. Analisando assim, no decorrer de tais construções, a possibilidade de transformação do objeto propriamente dito em *imagem*. Avaliaremos também a proximidade de tais propostas ao processo de trabalho de Marcel Duchamp. No último ponto deste capítulo, trataremos da relação entre a mercadoria exposta na vitrine comercial e as estratégias de apresentação do objeto no mundo da arte.

A vitrine exerce diversas funções nas instalações de um museu ou de uma galeria de arte e também é explorada por alguns artistas como parte integrante ou apenas necessária às suas obras. O espaço característico da vitrine é um local de exposição isolado por vidros em toda sua volta ou apenas numa das partes. O objeto deslocado para o interior do dispositivo da vitrine torna-se visualmente valioso, situação provocada principalmente devido ao seu isolamento. Mesmo um objeto precário, enclausurado num espaço transparente, converte-se em uma preciosidade. O museu, quando decide mostrar parte de sua coleção dentro de vitrines, está valorizando seus objetos, pois os isola e assim não deixa que o observador em hipótese alguma entre em contato físico com ele. Esse *distanciamento* do objeto instiga um desejo no observador que é explorado tanto pelo museu, quanto pelo

¹⁷⁰ VIRÍLIO. *Op. cit.*, p.29.

comércio, e como também nas experiências desenvolvidas por artistas relacionadas com tal dispositivo. A natureza de uma obra de arte não é a mesma, ela transforma-se quando apresentada dentro de uma vitrine.

Veja-se o exemplo das performances de Beuys quando reúne os objetos de suas ações em vitrines. Ou seja, após suas ações conserva seus vestígios. As vitrines funcionam como suporte aos objetos, conserva assim parte da relação entre os elementos de cada performance. Um novo entorno no qual habitam. Protegem, mas ao mesmo tempo negam, não deixam o objeto fazer parte do cotidiano, do campo real. O objeto aí inserido definitivamente toma parte do mundo ilusório da arte. Beuys conserva assim parte de suas ações, imortaliza-as quando as isola num campo distanciado do campo da realidade. Delimita, deixa claro qual é o espaço de representação. Não existe ironia no processo de Beuys ao levar os vestígios de suas performances para o interior da vitrine, pois não conserva a ação nos limites da vitrine, isso seria impossível pois seu próprio personagem é inseparável de sua obra, aliás, com a qual mantém uma relação filosófica e autobiográfica complexa. Seu trabalho desenvolve-se num processo intrincado, enredado no qual sua figura, sua produção verbal, material e espiritual fazem parte de um conjunto, uma depende da outra, são, na verdade, inseparáveis.

3.1 – Colecionar / Apropriar-se

O colecionista chega a ser o verdadeiro ocupante do interior. Converte em coisa sua a idealização dos objetos. Sobre ele recai esta tarefa de Sísifo de possuir as coisas para tirar-lhes seu caráter de mercadoria.

Walter Benjamin¹⁷¹

O artista, quando trabalha a partir de uma das práticas do museu, como a atitude de colecionar, também procede na descontextualização do objeto. Desencadeia uma totalidade, quando retira algo de seu contexto natural, segue portanto um processo de busca museológica. Desse modo mata a antiga posição do objeto perante o entorno do qual fazia parte. Numa prática contemporânea, confunde sua intervenção com o processo institucional, enquanto o ato museológico transforma-se numa inteligente estratégia artística de apresentação. Para entender tal processo explorado pelo do artista, veremos alguns exemplos a partir da utilização da vitrine, um velho e conhecido dispositivo de apresentação museográfica.

¹⁷¹ BENJAMIN. *Op. cit.*, 2005. p.55.

Do ponto de vista histórico, a vitrine como espaço expositivo tem servido a propósitos diversos. Se tomarmos o caso das vitrines de museus, podemos recuar ao século XV. Era na Câmara dos Objetos Artísticos e Prodigiosos - também chamados Gabinetes de Curiosidades - que os príncipes, eclesiásticos ou representantes da burguesia – como médicos e farmacêuticos – guardavam objetos colecionados que poderiam contribuir para tornar compreensível a diversidade do mundo. Nessas coleções encontrava-se todo tipo de objetos, como peças raras da natureza, conchas, cristais, minerais, animais dissecados. Também havia um grande interesse em documentar o conhecimento humano e, por isso, eram colecionados objetos artesanais, aparatos técnicos, moedas e reproduções de obras de arte. Para armazenar todas essas peças, eram utilizados armários e estantes, locais que poderíamos considerar como precursores dos armários-vitrine, das estantes envidraçadas e das vitrines de museu. Mais tarde, a vitrine que, como corpo material, já se constituía em suporte das primeiras coleções privadas, passa a ser explorada como mobiliário das exposições públicas por museus e galerias.

HERBERT DISTEL. *MUSEUM OF DRAWERS*, 1970-77. 183x42x42CM. KUNSTHAUS ZÜRICH

O trabalho do artista suíço, Herbert Distel, *Museum of Drawers*, explora relações com as coleções e os desenhos dos Gabinetes de Curiosidades - móvel repleto de gavetas, prateleiras, nichos e portas, construído com pés para facilitar deslocamentos enquanto sua altura favorece o olhar. Durante o processo do trabalho, convida 500 artistas para cada um realizar uma obra para as minúsculas salas, ou seja, para os pequenos compartimentos de um museu fictício. Na verdade, um gabinete, onde a parte frontal de cada gaveta é toda de vidro. A

coleção é composta basicamente de obras das décadas de 60 e 70 do século XX, oferecendo uma visão geral desse período. Aqui o artista colecionador parte na produção de seu trabalho de um princípio museológico e constrói um museu pessoal similar às antigas coleções dos gabinetes. Acontece apenas uma montagem de um local projetado pelo artista, a fim de reunir uma coletânea de obras de outros artistas. Mais do que um método de colecionar, é um processo de curadoria que se utiliza, como espaço de exposição, de pequenas e numerosas vitrines. Tal processo se confunde propositalmente com a atuação artística.

Ainda nas relações com os gabinetes e suas respectivas coleções, muitas vezes os artistas organizam coisas e objetos apenas em prateleiras completamente abertas. Porém com uma relação direta à problemática da vitrine. Nelson Leirner trabalha muito próximo à idéia dos gabinetes de curiosidades. Coleta objetos de tamanha diversidade, uma infinidade de *ready-mades*, mas não são aqueles objetos colecionados antigamente pelos príncipes ou eclesiásticos, os quais despertavam curiosidade justamente por sua raridade. Nelson coleta justamente o que não é raro, são elementos absolutamente por nós conhecidos.

NELSON LEIRNER. *ERA UMA VEZ...*, 2004

O desafio proposto por Leirner causa impacto ao primeiro olhar quando nos deparamos, no espaço central da galeria, com uma enorme prateleira branca, absolutamente repleta de pequenos objetos, alguns livros e séries de catálogos que se repetem indefinidamente. A prateleira pertence ao cotidiano de sua casa, onde reúne as peças numa ordem nada aleatória. Esses artefatos, muitas vezes os vemos durante um simples percurso pelas ruas do centro da cidade. Por meio dessa montagem, Nelson nos descreve histórias

agradáveis e divertidas, porém repletas de ironia. Numa prateleira agrupa vários macaquinhos, onde dois deles se abraçam carinhosamente. Já, em outra, dispõe três gorilas em cores fortes e artificiais, de frente a uma série de catálogos da *Sothebys* (casa de leilões londrina), metáfora sarcástica. Em seguida, dispostos lado a lado, vários santos em frente a um alinhamento também de catálogos da *Sothebys*, sobre os quais ele depositou uma série de mini-bicicletas em verde e amarelo, três das quais sustentam uma pequena bandeira brasileira. É o deslizar de uma bicicleta que nos vai levando conforme o santo ajuda. Numa organização nada casual, aliás, numa extrema ordem, ele ironiza a questão do mercado da arte. Se nos atemos às diferentes situações aí propostas nos deparamos com contos hilários, por vezes dramáticos de *Era uma vez...*

Com tal experiência, a pergunta vem ao espectador em seguida: Uma coletânea de artefatos industriais, artesanais, souvenir de viagem, simplesmente justapostos, isso é arte? Em seu processo de trabalho poderíamos incluir uma série de estratégias: a *apropriação* de objetos realizados e idealizados por terceiros; a *coleção* e reunião de todos esses elementos num mesmo local; o *deslocamento* desses objetos, uma vez que não servem mais para as situações para as quais foram criados; e a *simples justaposição*¹⁷², o que intensifica o grande estranhamento por parte do público. A própria proposta de Leirner carrega consigo a possibilidade de que qualquer um poderia produzi-la. Porém, o *grau de artisticidade* encontra-se precisamente na suspensão de sentidos provocada pela transferência física dos objetos.¹⁷³ Um gesto *mínimo*, porém absolutamente perverso.

Podemos acrescentar aqui também a escolha, a atitude de *garimpar objetos*¹⁷⁴, afinal de contas não é uma coleta aleatória, existe um pensamento anterior sucedido de uma eleição. Tais estratégias não são imediatamente aparentes, pois uma prateleira repleta de objetos é comum em muitas casas, ou qualquer outro local, como uma loja comercial, ou uma livraria. É o excesso da trivialidade, a abundância do *ready-made*. A neutralidade do objeto levada a um extremo.

Obra irônica, inteligente, apesar de propositalmente Nelson Leirner utilizar um humor por vezes pesado, não é carrancuda. O espectador diverte-se com suas montagens. Mas devemos estar atentos a um detalhe relevante, sua prateleira está aberta, não existe como fechá-la. Apesar de a perfeita ordenação dos objetos inibir quase por completo a relação tátil, como se fosse uma verdadeira vitrine, a possibilidade do contato está presente. Os objetos estão todos ali, oferecendo-se tentadoramente ao toque das mãos, momento em que toda essa *justaposição* poderia tornar-se efêmera, transitória, fugaz. Quando a coleção está no interior de

¹⁷² CHIARELLI, Tadeu. *Apropriações/Coleções*. Porto Alegre, Santander Cultural, 2002. p.25.

¹⁷³ *Idem, ibidem*.

¹⁷⁴ Termo utilizado por Agnaldo Farias. *N.Leirner 1994+10. Do Desenho à Instalação*. Instituto Tomie Ohtake, 2004.

vitrines, o espectador fica do lado de fora, externo ao espaço da obra. Porém, assim que o espectador entra no espaço de uma coleção, ele encontra-se entre, em meio aos objetos. Situação contrária é trabalhada na obra *Monalisas*, 2003.

NELSON LEIRNER. *MONALISAS*, 1998/1999. GESSO, PLÁSTICO, METAL E MADEIRA. DIMENSÕES VARIÁVEIS, 30 PEÇAS.

Em *Monalisas*, Nelson Leirner supervaloriza o souvenir, entre outras apropriações. Com a tática da justaposição, ordena astutamente o interior de pequenas vitrines numa operação originalmente museográfica. Organiza uma seqüência de bibelôs, pratos pequenos e grandes, botões, cinzeiros, ímãs de geladeira, todos com a imagem da Gioconda. Provavelmente adquire toda a seção na própria loja do Louvre, cuja instituição abriga a respectiva pintura de Da Vinci. Dispõe sua coleção em pequenas vitrines, ou melhor, em caixas pequenas de madeira, com a parte frontal de vidro, para as quais elege um revestimento interior de veludo negro ou bordô, conseguindo uma fabricação admirável na perfeição de seu design. Ele as expõe de forma similar ao processo tradicional de exposição utilizado pelos museus nos gabinetes de estampas. Coloca-as sobre uma mesa, cuja altura faz o observador declinar-se. Na verdade, exige do observador uma certa “reverência”, na medida em que proporciona a este uma visibilidade diferenciada, a partir da leve inclinação das caixas. Visa, com esse processo de exposição, alcançar uma maior potencialidade dos objetos, ou seja, do souvenir de *Monalisa* – antes, simples e popular lembrança de viagem, mera mercadoria. A qual muitas vezes presta-se a colaborar nas expressões “estive aqui”, “vi a *Gioconda*”. Propõe uma “curadoria” de bibelôs, visualmente perfeita em seu processo de montagem. Dessa forma a “pintura” da Monalisa volta estrategicamente a ser valorizada, entretanto não como pintura única e valiosa e sim como imagem na sua mais cabal reprodutibilidade.

Através da estratégia da vitrine, Nelson Leirner supervaloriza a banalidade, a neutralidade para a qual está constantemente sendo levada uma obra de arte. Releva uma paródia, enquanto a pintura da Gioconda é transformada em souvenir de viagem. O personagem de Da Vinci representa, no campo da história da arte, a valorização da idéia, quando o artista torna-se um portador de idéias, não mais apenas um mero artesão. Sem a caixa em forma de uma pequena vitrine, as Monalisas não causariam o mesmo efeito. O ato de encerrar o objeto em um suporte transparente proporciona, instiga a sensação de desejo. Deixa ver e impede o tocar, nega o possuir. Um paradoxo, pois esse objeto é possível de ser comprado numa simples lojinha. Dessa maneira o artista transforma em arte simples mercadorias (do desejo). Como levar para casa um “pedacinho” do museu?

3.2 – O objeto transformado em imagem

Jamais teria obtido esse tipo de complexidade com objetos tecnológicos cuja simplicidade condena a mente à monomania: a arte minimalista, o robô, o computador.

Marcel Broodthaers¹⁷⁵

Seguindo o processo de colecionismo, Boltanski desloca para o interior da vitrine objetos autobiográficos. Pertences de sua história pessoal, fotos suas, de família, e literalmente as intitula “*Vitrine de référence*” (Vitrine de referência). Aproxima-se assim de estratégias museográficas. Ou seja, coleta, guarda e preserva, com a finalidade de tornar o objeto intocável. Barra a utilidade do objeto, enquanto sua condição espacial é transformada. Devido a esse fato faz o observador, a partir de agora, se relacionar não mais com as coisas, mas sim com a imagem delas. Ou seja, nesse processo, o que está dentro da vitrine não é mais objeto, transforma-se, na verdade, em imagem. Não é mais objeto de uso, tem apenas *valor de exibição*. O próprio Boltanski afirma: “Nós podemos preservar as coisas somente interrompendo o curso normal da vida. Se eu coloco meus óculos numa vitrine, eles jamais quebrarão, mas ainda serão considerados óculos? A partir do momento que os óculos fazem parte da coleção de um museu, eles perdem sua função, eles são apenas uma imagem de óculos.”¹⁷⁶ Conseqüentemente, com a perda de toda uma relação de uso, memória, e a história de Boltanski com seu óculos, esse objeto perderá também sua identidade, coisa que o museu

¹⁷⁵ BROODTHAERS, Marcel. *Ten Thousand Francs Reward*. In CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. Tradução: Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.192/nota de rodapé 40.

¹⁷⁶ McSHINE, Kynaston. *The Museum as Muse: Artists Reflect*. New York: The Museum of Modern Art, 1999. p.91. Christian Boltanski.

não pode transmitir.¹⁷⁷ A nossa conexão com esses óculos também é outra, o enlace proposto ao espectador está intermediado pela vitrine. Graças a isso nos propõe um certo distanciamento dos objetos. A relação torna-se então uma relação de análise, não de uso, ao ver os objetos expostos lado a lado, com etiquetas qualificando cada foto, cada objeto, numa disposição sem dúvida alguma museológica. O artista eterniza sua biografia através de um dispositivo de exposição, muito próximo às vitrines dos museus de história natural.

CHRISTIAN BOLTANSKI. *VITRINE DE RÉFÉRENCE* (II), 1970.

VITRINE DE MADEIRA CONTENDO VÁRIOS OBJETOS. 70.4x120.6x12.7CM.

Semelhante à prática de coletar do museu, Rosangela Rennó constrói uma correspondência singular na obra *Bibliotheca*, de 2002. Nessa instalação, a artista mostra 37 vitrines contendo cem álbuns de família, de viagens e caixas de coleções de *slides*. Peças colecionadas por ela mesma num período de dez anos. Todas elas no interior das vitrines encontram-se dispostas numa ordem taticamente museológica. Idealiza um mecanismo muito particular em tais vitrines, basicamente com formato de mesa. Na parte superior encontra-se uma fotografia exatamente do mesmo tamanho da mesa-vitrine. Assim, estrategicamente, a artista somente possibilita a visibilidade parcial das peças em seu interior através das laterais. Propõe ao observador, primeiramente, um direcionamento do olhar à altura das mesas. Solicita, também, o movimento corporal do espectador. Impõe dessa forma ao observador agachar-se e tentar espiar. Mas, ainda assim, segue impedindo a visão completa dos dispositivos para armazenar imagens fotográficas.

A imagem fotográfica na superfície superior de cada mesa-vitrine é a reprodução tal e qual da disposição das peças em seu interior. A fotografia toma por completo

¹⁷⁷ *Idem, ibidem.*

essa superfície e não deixa ver absolutamente nada da parte inferior da mesa-vitrine. Aqui não há sequer um pequeno espaço que deixe a visão ultrapassar o vidro. Pois, a foto na superfície reproduz também o fundo, suporte e unificador do espaço para tais dispositivos, o qual é geralmente de cores fortes e presentes, azul, vermelho, laranja. “A artista criou um código de cores para o fundo e a estrutura das mesas, em função da origem das imagens e do lugar de aquisição do objeto. (...) vermelho para a Europa, verde para a Oceania, marrom para a Ásia, laranja para a África, azul-escuro para a América do Norte e Central e azul-claro para a América do Sul.”¹⁷⁸ Ou seja, a cor da estrutura da vitrine indica o lugar da compra dos álbuns. E a cor do fundo, onde repousam os álbuns, aponta o continente no qual as fotos foram realizadas.

ROSÂNGELA RENNÓ. *BIBLIOTHECA 2002*. DETALHE. TRINTA E SETE VITRINES CONTENDO ÁLBUNS DE FOTOGRAFIA, COLEÇÕES DE SLIDES E NEGATIVOS E FOTOGRAFIA DIGITAL, LAMINADA SOB ACRÍLICO, MAPA E ARQUIVO DE AÇO; DIMENSÕES VARIÁVEIS.

As *mesas-vitrine* apresentam relações diretas com a imagem fotográfica, ou seja, com a imagem técnica. No projeto *Bibliotheca*, Rennó utiliza o processo técnico para negar literalmente a presença das peças depositárias de imagens de memória (aliás também imagens técnicas), pois o mecanismo construído pela artista impede quase totalmente a visibilidade dos álbuns e caixas de slides. Aqui os álbuns realmente tornam-se inacessíveis. Eles estão todos presentes no interior da vitrine, mas o que se vê na parte superior da mesa-vitrine é apenas a foto de seu aspecto exterior. A artista permite essa visão a partir da

¹⁷⁸ Para uma leitura detalhada sobre a montagem da instalação: RENNÓ, Rosângela. *[O arquivo universal e outros arquivos]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 23-35. Maria Angélica Melendi.

reprodução mecânica da imagem de cada álbum, caixas ou grupos de fotos. A nós observadores permite simplesmente ver a imagem exterior, apenas um sinal de que no interior de cada álbum existe uma história. Simultaneamente nos dá pistas de uma presença, de uma memória, nos propõe nesse mesmo ato também uma ausência, no sentido de sua função, o dispositivo de apresentação de lembranças tornou-se intocável.

Como vimos, a artista desloca da realidade dispositivos para armazenar imagens fotográficas, retira-os do mundo cotidiano e encerra-os no interior de vitrines enquanto perdem sua função ligada às questões de memória. Mas, nos dá a ver, na superfície superior da vitrine, apenas a imagem fotográfica dos dispositivos para armazenar as fotografias. No interior, permanecem os álbuns com fotografias, pilhas de fotos e caixas com *slides*. Cada um recebeu anteriormente um receptáculo, uma organização particular, uma singularidade organizada por parte de seu ex-proprietário. Rennó os enclausura numa atitude de fazer com que essas peças ligadas à memória permaneçam intocáveis. Na medida em que deixa uma documentação em forma textual, relatando cada álbum, depositada num pequeno arquivo de aço. Utiliza para tanto a linguagem fria da catalogação, o que retira toda a identidade do objeto. A artista neutraliza esses dispositivos de armazenar memória por meio da reprodução fotográfica de seu exterior. Ademais somente repete o aspecto exterior, a aparência dos álbuns. Na verdade, ela só mostra os dispositivos de apresentação. Dessa forma, o álbum de fotografias no interior da mesa-vitrine não é mais do que um dispositivo dentro de outro dispositivo de apresentação.

A *Bibliotheca* foi construída com fotos descartadas, os álbuns foram colocados à disposição por razões desconhecidas, ligadas, portanto, ao processo de esquecimento, ou à recusa de lembranças contidas nesses pequenos depósitos de recordações. Memórias perdidas, descartadas, negadas. Enlaces de afeto distanciados, tornam-se mera mercadoria de venda. Anteriormente esses álbuns de fotos, por sua própria natureza, possibilitavam o manusear, tinham uma relação não só com o olhar, mas também com as mãos. Agora, encerrados no interior das vitrines e, por conseguinte, deslocados de seus locais originais, são descontextualizados, estão sem seu valor de uso original. Existe a princípio dois impedimentos, ou seja, a artista propõe duas impossibilidades, tanto o contato direto com os depositários de imagens fotográficas, como o conhecimento visual e detalhado de seu conteúdo. Com a estratégia da clausura, passam a manter uma distância do observador. Porém, ainda permanece uma pequena possibilidade, a visão apenas da imagem exterior de tais dispositivos, contudo encerrados. O deslocamento de um álbum de fotografias é total, ele é afastado por completo de sua função, ou seja, das lembranças, as quais as fotografias levariam a quem antes as possuía. É uma atitude de desarticular toda uma relação de afeto. Relação já recusada anteriormente pelo antigo proprietário.

A instalação *Bibliotheca* aproxima-se das questões propostas por Walter Benjamin referente ao valor de culto e ao valor de exibição das imagens.¹⁷⁹ Benjamin salienta o início da produção artística (período pré-histórico) com as imagens a serviço da magia, quando a importância recaía na existência da imagem e não em sua exibição. Naquela época ela tinha utilidade prática, ritual. No período tecnológico, o peso recai sobre o valor de exibição, ou seja, a imagem é feita para ser exibida, e ademais é um período de grande abundância, de um excesso delas.

No procedimento de Rennó de praticamente ocultar os álbuns de fotografia, notamos um forte interesse no valor mágico do ritual. Justamente quando a tecnologia com os diversos métodos de reprodução técnica favorece a exibição cada vez maior de imagens, a artista, através da tática da vitrine, as oculta. Paradoxalmente, é nesse ocultar que se encontra a verdadeira estratégia artística. Aliás, depara-se com o desejo de seus antigos possuidores, não a destruição, mas o depósito das imagens no completo esquecimento, num arquivo intocável, *eterno*.

Na verdade, Rennó apenas reproduz a imagem dos contenedores dessas fotografias, repletas de memórias, de momentos a serem lembrados, estimados. Poderíamos associar também todo esse mecanismo com a tumba, tanto na relação quanto à forma assim como relativo às questões de memória. Na parte interior, nesse caso, na parte de baixo, ficam os corpos, ou seja, os objetos reais, lugar de passagem, de espera, o transitório, área onde se esconde o que não se deve ver.¹⁸⁰ Na parte de cima a reprodução em imagem – imagem mecânica, *limpa*. De fato, constrói um jogo entre ausência e presença dos objetos. Para Walter Benjamin, o último refúgio do valor de culto da imagem é encontrado nas recordações dos seres queridos distantes ou já falecidos: “Com a fotografia, o valor de exibição começa a vencer em toda linha ao valor ritual”¹⁸¹. No entanto, Rosangela Rennó taticamente não permite a visibilidade das imagens que ainda poderiam conter um certo valor de culto. Ao observador é dado o direito apenas de ver plenamente a imagem dos objetos que guardam as imagens fotográficas, e não a fotografia em si. Sendo essa imagem tecnicamente perfeita, intensamente definida, é mais fácil de ser captada pelo observador, porque mais limpa. Do mesmo modo a câmera, nesse caso, colabora enquanto aproxima o objeto. Isola um elemento enquanto o descontextualiza.

Rennó utiliza a reprodução fotográfica dos álbuns, das caixas de *slides* ou pilhas de fotos, expostos na vitrine para depois encerrá-los não só com o vidro, mas também com a respectiva imagem do conjunto das peças em cada mesa-vitrine. Enquanto oculta o

¹⁷⁹ BENJAMIN. *Op. cit.*, 2003. p.52-57.

¹⁸⁰ ARNAIZ. *Op. cit.*, p.104-105.

¹⁸¹ BENJAMIN. *Op. cit.*, 2003. p.58.

grupo dos elementos reais, mostra sua imagem – processo paradoxal. Ela realmente trabalha uma trama entre a imagem do conjunto de dispositivos de armazenagem e os próprios dispositivos reais. Aliás, acontece uma relação muito próxima dessas vitrines com o dispositivo fotográfico. No abrir e fechar da lente, o objeto “entra” na câmera como imagem.

3.3 – Acumular – colecionar – arquivar – apropriar-se – citar - colar

Colocar, dispor, jogar objetos no interior de uma vitrine, forçosamente nos leva a uma relação de análise, de estudo comparativo entre os componentes reunidos. Que melhor maneira de analisar se não a reunião num mesmo local transparente? Enquanto os objetos ali permanecem, o olhar examina minuciosamente, inspeciona com vagar. O tempo paralisado nesse espaço oferece uma investigação cuidadosa, comparada. Esse *outro* espaço/tempo, distanciado do real, proporciona, nos dá uma oportunidade de observação parte a parte. No entanto podemos ou não questionar o processo de classificação, de catalogação utilizado.

Na poética de Arman, existem, na verdade, duas situações particulares, na medida em que cataloga nossos detritos. Primeiro uma acumulação de restos, lixo mesmo, jogados em caixas de acrílico. E depois a acumulação em grande quantidade de objetos iguais, desprezados pela sociedade, coletados e organizados num mesmo recipiente. Coleciona, reúne, cataloga os objetos cotidianos já recusados pela sociedade. Faz uma crítica burlesca, interroga sobre o despropósito de lixo aglomerado progressivamente pela comunidade. Desse modo trabalha a estética do detrito e propõe assim uma sensação ao observador de estranhamento. Instaura um diálogo irônico e sarcástico com a sociedade de consumo.

Ao primeiro olhar parece um despropósito, o observador permanece perplexo com esse desconcomunal amontoado de detritos. Sob o olhar de Umberto Eco, acontece uma catalogação na atuação de Arman. Catalogar? Soa sistemático, entretanto existe uma lógica nessa suposta falta de ordem. Diante disso, Arman *abala a coerência de uma teoria do catálogo*.¹⁸² Ele viola essa regra, mas a está reafirmando quando reúne vários objetos aparentemente iguais. Nesse jogo acumulativo, cada objeto, em função de uma inclinação, um desequilíbrio, uma ínfima rotação, diferencia-se de seus similares. Às vezes, para acentuar uma individualidade, faz um corte no objeto. Mostra claramente em sua poética a possibilidade em “fazer um catálogo do similar, com a condição de se compreender que nenhum objeto é idêntico a sua réplica”¹⁸³. Enquanto alguns catálogos afirmam – o mundo é repetitivo, o sistema

¹⁸² ARMAN. *Op. cit.*, p.16. Umberto Eco. *Sobre Arman*.

¹⁸³ *Idem, ibidem*.

de catalogação de Arman nos mostra que o mundo “é sempre e surpreendentemente diferente”.¹⁸⁴

ARMAN. *LA POUBELLE DE ROY LICHTENSTEIN*, 1970. ACUMULAÇÃO DE DETRITOS EM CAIXA DE ACRÍLICO.

ARMAN. *POUBELLE DE JIM DINE*, 1961. ACUMULAÇÃO DE DETRITOS EM CAIXA DE PLÁSTICO E MADEIRA. 51X 33 X 33CM

Por vezes, recorre ao lixo personalizado, ou seja, o lixo de um personagem concreto. Nessas acumulações, o lixo é despejado diretamente numa caixa de acrílico transparente, a fim de possibilitar uma *vistoria* maior por parte do observador. A primeira impressão é de um certo asco. Proporcionar a visibilidade do lixo? Um pouco estranho, a não ser que se trate de questões de segurança, mas no caso é a *Lata de lixo de Jim Dine* (1961). Aliás, em 1969, utiliza o lixo de sua própria casa. Já, na *Lata de lixo de Roy Lichtenstein* (1970), Arman coleta, acumula e cita ao mesmo tempo e, a propósito, também “conserva”. É só olhar a caixa de acrílico, e em seguida se notam os detritos do trabalho do artista, as tiras dos adesivos padrão. Arquivar o lixo? Qual é a relação social imposta por Arman, apenas ironia ou uma crítica mordaz? Utiliza a tática de choque, pois o “impacto visual da Acumulação, pela própria virtude da quantidade, muda a qualidade das coisas”¹⁸⁵.

¹⁸⁴ *Idem, ibidem.*

¹⁸⁵ *Idem*, p.48. Arman em entrevista a Daniel Abadie: “A arqueologia do futuro”.

ARMAN *CONDITION OF A WOMAN I*, 1960. ASSEMBLAGE. 1918 x 464 x 321CM

Em *Condition of a Woman I* (Condição de uma mulher), 1960, Arman coloca a caixa de acrílico transparente repleta de restos sobre um pedestal. Tradicionalmente é a posição assumida pelo objeto no campo da escultura. Posiciona sua pequena vitrine praticamente acima da altura do olhar, o observador deve direcionar seu olhar para cima, ou seja, na posição de quem olha um monumento, posição de reverência, contemplação do sublime. Direção estratégica, pois os restos sempre são jogados em direção contrária. A sociedade nega o lixo, e Arman o coloca na posição de monumento, e ademais numa vitrine, para glorificar e eternizar os indícios de uma sociedade consumista.

Qual a diferença, se é que existe uma diferença, ou melhor, no que se assemelha a estética do detrito, do entulho em certas obras de Arman e de Damien Hirst? Tanto um quanto outro encapsula, encerra uma “montanha” de lixo num recipiente transparente. Objetos utilizados pelo corpo social, mas prontamente arremessados fora. A propósito, no caso de Hirst, um lixo do qual ninguém quer se aproximar, o detrito hospitalar. Em Arman, o acúmulo de lixo traz na proposta uma ironia relativa ao sistema da arte. Já em Hirst, há um protesto em relação à vida. Ele provoca o espectador, desmonta valores sociais estabelecidos. Categoricamente, coloca o sistema de cabeça para o ar.

DAMIEN HIRST. *WASTE*, 1994. VIDRO, AÇO, LIXO HOSPITALAR 152.4x213.4x106.7CM.

A dimensão das vitrines de Hirst, em relação ao que contêm, ao que mostram, são monstruosas. São praticamente do tamanho ou maior que o espectador. Ele articula, com a absoluta presença, a imponente obra de frente ao observador, que se depara com uma abundância de lixo hospitalar. Explora a repugnância, trata de forma muito contundente a vida e a morte. Enfatiza o desprezo, a aversão, o horror ao falecimento. Impõe sua visão e confronta o espectador na habilidade de chocar. Amedronta, questiona, na medida em que encerra detritos hospitalares.

Hirst concebe uma estética dinâmica entre a repulsa e o desejo. Simultaneamente desenvolve reações contrárias no espectador, atrai e repele ao mesmo tempo. Explora sua obra com intensidade paradoxal. Numa ele corta uma vaca ao meio, coloca-a em uma solução de formol sem mesmo arrancar as entranhas do animal. Expõe as duas metades, cada qual em uma vitrine. Estrategicamente faz o espectador transitar entre as duas. Deixa à vista seus órgãos vitais divididos ao meio, impondo-as por completo nas vitrines, acovardando o espectador. Já em outra proposta ele simplesmente expõe, em uma caixa de acrílico transparente, uma pintura colorida, alegre, em cujo interior flutuam balões de borracha. Um sistema de ar os faz permanecer em plena liberdade de movimento. É como contemplar pássaros voando no espaço. Ademais, tem como título: *A Celebration At Least*, 1994 (Uma celebração pelo menos). Uma obra amedronta, atemoriza enquanto a outra, invoca liberdade, vida. No entanto, existe uma forte proximidade entre as duas. *A Celebration At Least* encapsula, aprisiona o vôo. Ato perverso, enquanto representação pulsante do desejo.

DAMIEN HIRST. *THE PHYSICAL IMPOSSIBILITY OF DEATH IN THE MIND OF SOMEONE LIVING*, 1991.

Representa o flutuar entre a vida e a morte tanto em *A Celebration At Least*, como em *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, 1991 (a impossibilidade física da morte na mente de um ser vivo). Nesse flutuar, representa uma pausa, uma tentativa de suspender algo, a vida, a morte, o temor. Nesse movimento, traz lembranças de prazer – boiar sobre as águas do mar. Uma vez que não se sente o peso do corpo, da matéria. Situação limite entre afundar-se e sobreviver. Trabalha a questão da morte nessa atitude de colocar o tubarão flutuando num aquário. O próprio Hirst comenta “De uma certa forma, se entende melhor sobre as pessoas, tratando com pessoas mortas. É lamentável, mas você percebe em maior intensidade.”¹⁸⁶ Transforma o tubarão num objeto a ser visto. Contemplado? Ele mesmo o vê como *objeto morto*. *Comida ambulante*. Dinamiza uma poética pulsante entre vida e morte. Hirst afirma: “A absoluta corrupção da vida é a própria morte”¹⁸⁷.

THOMAS HIRSCHORN. *BATAILLE MONUMENT*, KASSEL, 2002.

¹⁸⁶ Damien Hirst. *Op. cit.*, p.17. entrevista a Stuart Morgan.

¹⁸⁷ *Idem*, p.11.

Próximos à estética do lixo estão também os *monumentos* criados por Hirschhorn, ao mesmo tempo em que trabalha um arquivo absolutamente informal. Chama o espectador para dentro do ambiente. O *monumento* realizado para a Documenta XI, de Kassel, oferece uma construção em boa parte transparente, a partir da utilização de plásticos. Aparentemente é um local desorganizado, todo remendado. Uma construção precária, feita de colagens e emendas, um espaço profano, não contemplativo, contrário à arquitetura sublime. Se em um espaço de Mies se contempla, se desliza, na destreza arquitetônica, no “sabor” da arquitetura, nos *monumentos* de Hirschhorn se tropeça nos móveis, nos lugares supostamente para sentar, nos aparatos de TV, nos livros, nas pilhas de textos distribuídos pelo chão. Reveste precariamente grande parte do espaço e dos objetos com fita adesiva para embalar. É um lugar onde se entra e se sai com a maior liberdade, mas o espectador fica se desejar, ou se puder suportar. É um local repleto de informação, apesar de ser um arquivo categoricamente informal, enquanto comporta um material fragmentado.¹⁸⁸ *Monumento* provocante, tanto como um monumento em si, como para um arquivo. Na verdade mostra uma postura radical quanto a um *impulso arquivista*¹⁸⁹.

3.4 – Crítica ao espaço do museu

A história cultural, à qual Benjamin opõe o materialismo histórico, é exatamente o que o museu oferece. Ele arranca os objetos de seus contextos históricos originais não como um ato de celebração política, mas com o objetivo de criar a ilusão do conhecimento universal. (...) O museu constrói uma história cultural ao tratar seus objetos independentemente tanto das condições materiais da própria época desses objetos quanto das do presente. (...)

Douglas Crimp¹⁹⁰

As práticas apropriacionistas de Fred Wilson impõem um questionamento, uma crítica à construção histórica criada, exposta por parte do museu. Wilson não coleciona, nem coleta, mas intervém diretamente na coleção de uma instituição cultural. Ou seja, ele se apropria do museu como um todo e interfere no processo de exibição, o qual, na verdade, vem carregado com uma enorme pretensão nos objetivos institucionais relacionados ao conhecimento. O artista interpõe com habilidade, sua “intervenção trata de examinar o aparato ideológico do museu, explorando como há ignorado a história da gente de cor”¹⁹¹.

¹⁸⁸ FOSTER, Hal. *An Archival Impulse*. In OCTOBER 110, Fall, 2004. p.5.

¹⁸⁹ *Idem*, p.3-22.

¹⁹⁰ CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. Tradução: Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p.181.

¹⁹¹ PRADA, Juan Martín. *La Apropiación Posmoderna: Arte, práctica apropiacionista y Teoría de la Posmodernidad*. Madrid: Editorial Fundamentos, 2001. p.151.

A partir de uma perspectiva crítica, em 1992, Fred Wilson trabalha sobre a coleção da *Maryland Historical Society*. Expõe, traz à vista, toda uma série de problemas sobre a verdade histórica das instalações realizadas pelo museu. Tal instituição foi extremamente conservadora em suas exposições, enquanto não fazia referências ao papel desempenhado, na história da cidade, pela comunidade afro-americana de Baltimore. O projeto “*Mining the Museum*” funciona como *site-specific*, uma vez que interfere diretamente na expografia da instituição. Em suas *reinstalações*¹⁹², o artista quebra toda a construção das conexões realizadas anteriormente por parte da visão tradicionalista da instituição. Ao criar contextos originais, provocativos, sempre a partir da respectiva coleção, procura fazer uma nova leitura curatorial e assim interpor em uma mudança de significado. Manipulando os objetos da coleção, constrói arranjos particulares em relação às questões de identidade cultural. Apropria-se de métodos e estratégias curatoriais para criticar atitudes étnicas da expografia da referida instituição. Em um primeiro momento, não são montagens “inteligíveis” e causam um certo estranhamento, requerendo do espectador uma atenção às questões históricas, de identidade, racismo, exclusão cultural.

FRED WILSON. *MINING THE MUSEUM*, 1992.

INSTALAÇÃO DE OBJETOS RECOLOCADOS DA COLEÇÃO DO MUSEU HISTÓRICO DE MARYLAND, BALTIMORE.

O artista interfere sensivelmente em uma vitrine com a seguinte ficha técnica: *Metalwork 1793-1880* (trabalhos em metal). Com intenções de obstaculizar o sentido anterior, organiza, lado a lado, aos objetos ornados de prata, como cálices e jarros, já inseridos nesta vitrine, algemas de ferro, as quais também são parte constituinte da coleção do museu, porém

¹⁹² *Idem*, p.146. “...uma das práticas de questionamento do museu como espaço ideológico que permanece na mais estreita relação com a prática apropriacionista é a da “reinstalação””.

fazem parte daqueles objetos nunca antes expostos pela respectiva instituição. Apesar da convivência trágica, tanto uns como os outros foram objetos do cotidiano daquele período. Acontece uma separação de objetos de uma mesma época, isolados, expostos por parte da curadoria da instituição. Um isolamento para deter um determinado tempo. O artista intervém nesse tempo. Coloca um elemento “intruso” à visão tradicionalista de uma cultura. A instituição organiza os elementos, todos de um mesmo material e os mesmos servem para uma mesma ocasião. Por parte do museu existe uma organização por ordem de data, matéria e utilização. As peças constituem um serviço de chá, ornamentadas com prataria, utilitários do cotidiano de uma casa. Um problema de autoridade, a instituição produz uma verdade distante da realidade. A curadoria anterior, “distraidamente”, havia esquecido de mais um objeto, de metal, cotidiano à casa, as algemas. Fred Wilson então, em um gesto mínimo, porém carregado de sarcasmo, “desloca-as” para o dispositivo da vitrine, para o espaço de exposição do Museu.

A Maryland Historic Society foi concebida como um *clube* de amigos e se cria depois da revolução americana, fundada por historiadores aficionados e naturalistas de famílias distinguidas. A Maryland Historic Society partia, assim, com uma clara tendência a planejar uma visão muito concreta da história que tratou cuidadosamente de perpetuar ao largo do tempo. Nela não aparecem, por exemplo, alusão alguma aos tumultos pelos direitos civis que arrasaram Baltimore entre 1968-69 sendo a única referência à experiência afro-americana uma vitrine dedicada ao músico de jazz Eubie Blake.¹⁹³

“De fato, a leitura das instalações presentes nesta reinstalação não pode ocultar um forte fundo autobiográfico.”¹⁹⁴ Um vídeo à entrada declarava sua visão da *Maryland Historic Society*. Wilson afirma “Nunca sei onde me vai levar o processo, mas geralmente me conduz de novo a mim mesmo, às minhas próprias experiências.”¹⁹⁵ Essa atitude denota uma insistência na base autoral.

¹⁹³ *Idem*, p.151.

¹⁹⁴ *Idem*, *ibidem*.

¹⁹⁵ *Idem*, *ibidem*

3.5 – Mercadoria – fetiche

As exposições universais constroem o universo das mercadorias. (...) A moda prescreve o ritual com o qual o fetiche mercadoria quer ser adorado.

Walter Benjamin¹⁹⁶

O público já não examinava a qualidade dos produtos expostos, nem a nobreza dos materiais que haviam sido empregados na fabricação do objeto. Somente apreciava a imagem visual dos produtos colocados detrás de um cristal. O vidro permitia uma aproximação visual, enquanto criava uma separação intangível do indivíduo ao produto. O distanciamento do produto industrial fora do alcance da mão era o que despertava o instinto possessivo do público.

Daniel Canogar¹⁹⁷

A encenação arquitetônica de uma catedral, ou de um museu, subordina o olhar do espectador à contemplação. Também suas pinturas e esculturas levam à mesma atitude. Esses espaços inquietam, ou mesmo intimidam um simples visitante. Podemos afirmar que tal domínio provoca a sensação estranha e fictícia da presença de “olhares”, ou seja, o visitante encontra-se exposto a um clima transcendental. O mesmo ocorre com a vigilância autoritária dirigida ao detento, porém em outra dimensão, enquanto acontece uma contenção praticamente total do sujeito no espaço da prisão. Ou seja, pratica-se uma exploração, por parte do poder, das invenções técnicas dos sistemas de ver. As lojas de departamentos exploram métodos distintos, contudo próximos. A intimidação ocorre de maneira não semelhante, na medida em que provoca a sedução do observador, na verdade, do cliente em potencial. Os processos de exibição da mercadoria desafiam a potência visual do objeto. Instigam o desejo e praticamente paralisam o olhar do observador.

Os fotogramas do filme *A árvore dos tamancos* é um recorte maravilhoso em termos de imagem do cinema para exemplificar o quanto uma vitrine paralisa o olhar. É uma cena muito sutil, fugaz, mas magistral. Enquanto o avô da garota entra na loja para vender os primeiros tomates de sua horta, ela permanece em frente à vitrine quase a lambendo¹⁹⁸.

¹⁹⁶ BENJAMIN. *Op. cit.*, 2005. p.42.

¹⁹⁷ CANOGAR. *Op. cit.*, p.31.

¹⁹⁸ Lèche-vitrine(lamber a vitrine) é título do texto de Peter Fleissig. *Op. Cit.*, p.102.

A ÁRVORE DOS TAMANCOS (L'ALBERO DEGLI ZOCCOLI), DE ERMANNO OLMI, ITÁLIA, 1978.

(...) muitos objetos modernos, por sua plasticidade e beleza, são dignos de admiração, sobretudo quando valorizados pela arte de expor, que os retira da esfera da materialidade objetiva para infundir-lhes uma essência estética.¹⁹⁹

¹⁹⁹ FABRIS. *Op. cit.*, p.60.

O aspecto público de ir às compras passa a ser uma atividade agradável e respeitável. Essa situação foi apresentada pelo comércio londrino no início do século XX, como um contexto para a auto-realização e independência feminina.²⁰⁰ A inauguração de uma nova loja de departamentos, a *Selfridge* na *Oxford Street*, em Londres, a 15 de março de 1909, e outros eventos comerciais foram interpretados como um benefício para as mulheres, na transformação das compras em uma *bela-arte*. Um dos poucos e raros momentos no qual foi espontaneamente permitida a entrada da mulher na vida pública, foi quando essa situação interessava aos homens do comércio. Nesse período acontece a construção de uma cultura pública feminina voltada para o consumo, tendo a loja de departamentos como centro, cuja nova característica permitia ao comprador, ou seja, à compradora, não apenas olhar, mas tocar nos produtos. Na verdade, a *Selfridge*, espaço privado de caráter público, entre outros, promoveu sua loja como o ponto de encontro feminino, seu público ideal, já que “gostaria de se beneficiar das mudanças limitadas já em andamento nas atividades das mulheres”²⁰¹. As compras, no início do século XX, já estavam associadas à idéia de uma cultura urbana de massa prazerosa. A *Bon Marché*, em Paris, e a *Marshall Field’s* norte-americana já atuavam nesse campo. Agora as “imagens de sonho são aquelas oferecidas pelas vitrines das lojas de departamentos, que rapidamente vão tomando o lugar das passagens.”²⁰²

A vitrine, progressivamente, funciona como um dispositivo extraordinário nas estratégias comerciais. Um grande cenário teatral repleto de mercadorias para saciar o desejo feminino. A arquitetura da *Selfridge* surpreende o meio comercial londrino, um edifício de vinte e quatro metros de altura, com 21 vitrines de vidro laminado, fazia frente para a rua. Foi, para a época, um verdadeiro espetáculo visual. “Os vitrinistas da *Selfridge’s* utilizaram técnicas teatrais para criar cenas que revestiam mercadorias simples de conotações culturais e sociais.”²⁰³ Um dos anúncios da *Selfridge* promovia o ato de olhar como um prazer visual, enquanto a imagem e o texto sugeriam ver vitrines como um entretenimento noturno excitante, mas respeitável.²⁰⁴

A imprensa que acompanha a *Selfridge* cria intensamente significados associados à vitrine e às compras. “(...) representou repetidamente o consumo como um entretenimento feminino, público e sensual.”²⁰⁵ Solicitava-se aos clientes considerarem as compras não como um ato econômico, mas como um evento social e cultural. Encarado como um entretenimento feminino, as compras chamam as consumidoras para tornar-se parte da

²⁰⁰ RAPPAPORT, Erika. “Uma nova era de compras”: A promoção do prazer feminino no West End londrino. In CHARNEY; SCHWARTZ. *Op. cit.*, p.188.

²⁰¹ *Idem*, p.205.

²⁰² FABRIS. *Op. cit.*, p.62.

²⁰³ RAPPAPORT. In CHARNEY; SCHWARTZ. *Op. cit.*, p.192.

²⁰⁴ *Idem*, p.199.

²⁰⁵ *Idem*, p.193.

multidão urbana.²⁰⁶ A mulher é incluída na esfera pública, lhe é retirada a sensação de isolamento, mas com forte interesse econômico-social.

SELFREDGE, 1909.

Na verdade, todo o interesse econômico em promover e reconfigurar o espaço de exposição da mercadoria exige uma grande necessidade de imagens. Diante disso, agentes responsáveis pelo trabalho e pela divulgação das novas vitrines solicitam a realização freqüente de fotografias para assegurar a publicidade.²⁰⁷ Entretanto, os fotógrafos na época se deparavam com um enorme problema, a questão dos reflexos presentes no vidro das vitrines. O que mostra o comentário a seguir presente na revista *Parade* em 1928: “*O vidro que separa o público da mercadoria torna-se um grande obstáculo: ele reflete a imagem dos transeuntes, as casas em frente e isso não faz parte de forma alguma do processo de negócio, onde a exposição de mercadorias é toda a publicidade*”.²⁰⁸

Situação contrária acontece nas fotos de Atget, quem num processo muito singular documenta justamente toda a riqueza dos reflexos mesclados com a mercadoria.

As fotografias de vitrine ocupam um lugar particular na obra de Atget no sentido de que elas constituem os únicos documentos da cidade moderna – motivo, até então, esmeradamente evitado.

As fotografias de vitrines das grandes lojas – “esse monumento da civilização burguesa” – desenvolvem uma proposta sobre a mercadoria e sobre um novo consumo de massa. (...) Historicamente, a vitrine das grandes lojas aparece no

²⁰⁶ *Idem*, p.195.

²⁰⁷ *Atget une rétrospective. Op. cit.*, p.85.

²⁰⁸ *Idem*, p.87.

momento em que as mercadorias são apresentadas à multidão que visita as grandes Exposições Universais.

Nas fotografias de Atget as mercadorias parecem desafiar a lei da gravidade e aparecem agregadas à decoração urbana. Mais precisamente, suas fotografias revelam conjuntamente óticas bizarras devido ao reflexo da vitrine e a encenação do desejo do consumidor. (...) se a vitrine desvela o desejo, o vidro, ao contrário, isola fisicamente o consumidor que contempla seu pálido reflexo confundido ao espetáculo da mercadoria.²⁰⁹

ANDY WARHOL. INSTALAÇÃO DE TELAS POP-ARTE NA VITRINE FRONTAL DA BONWIT TELLER, NOVA YORK, ABRIL/1961.

Caminhando pela 5ª Avenida, nos anos 60, nos depararíamos com telas de Warhol, Dali, Archipenko, mescladas com a moda feminina, nas fachadas das grandes lojas das ruas de Nova York. Um verdadeiro cenário teatral, onde os atores são agora manequins trajando a última moda. O ambiente no interior das vitrines transforma-se numa composição entre mercadorias e obras de arte originais. Esse cenário faz equivaler um objeto originalmente útil – o vestuário, a um objeto ligado à intelectualidade – a pintura. Roupas e acessórios aproximam-se do *status* da obra de arte. Um autêntico teatro em fachadas transparentes apresenta-se a uma audiência externa, da rua. Atua com o transeunte, com suas ilusões, seus desejos. Teatro perverso, ele corrompe. Procura valer-se de razões poderosas, compele o espectador a fazer o que propõe. Na medida em que convence, estimula o desejo em possuir bens.²¹⁰ A vitrine de uma loja não induz apenas psicologicamente, mas também fisicamente²¹¹,

²⁰⁹ LE GALL. *Op. cit.*, p.35-38.

²¹⁰ WHITING, Cécile. *Pop Art, Gender, and Consumer Culture*. California: Cambridge University Press, 1997. p.11-12.

²¹¹ *Idem*, p.12.

pois *chama* o transeunte ao interior da loja, a entrada está ali mesmo, ao lado, junto à vitrine, aqui está sua perversidade.

A técnica comercial explora o desejo, enquanto incita o observador, o simples passante, sempre visto como consumidor em potencial. Nesse jogo entre comércio e consumo, há exemplos sobressalentes, como as vitrines da *Bonwit Teller*, em Nova York, loja de departamentos especializada em trajes elegantes e luxuosos para mulheres. Durante a segunda metade do século XX, Gene Moore trabalhou no *design* dessas vitrines, onde explorava uma estratégia estética fundada na indução do bom gosto entre arte moderna e moda feminina. O observador objetivado era especialmente a mulher. Eram vitrines que convidavam o espectador a manejar tanto as habilidades para consumir mercadorias, quanto acessar obras de arte, julgando exemplos de arte Pop nas vitrines.²¹² Uma tentativa de induzir, provocar a compradora moderna na *relação entre arte pop e bens de consumo*.

A vitrine de loja faz papel de teatro, enquanto obras de arte e mercadorias são os seus personagens. O teatro, assim como os museus proporcionam ao espectador uma experiência distanciada. É uma posição perturbadora para o observador, ele pode ver, aproximar-se, mas não em demasia, não pode tocar no objeto. Essa experiência permanece suspensa. Porém, no comércio, apenas por poucos instantes, é só entrar e a situação torna-se perversamente oposta. A potencialidade da técnica comercial é depositada justo nesse limite. O observador passa para o interior da loja, esquece a realidade, entra no mundo dos desejos, uma vez que praticamente toca todas as mercadorias. E a adorável e demoníaca proposta comercial o ataca. Agora o que permanece é o desejo de posse. Existe nessa arquitetura toda uma técnica para provocar o prazer em adquirir bens²¹³.

“A vitrine de Warhol, mais do que tudo, permite às observadoras da vitrine projetar-se imaginariamente na cena teatral e identificar-se com os manequins: elas também podem aspirar a serem mulheres bem vestidas olhando obras de arte. O espetáculo as leva para dentro da cena.”²¹⁴ O desejo da mulher sai de um estado de *clausura* domiciliar para aspirar a uma identidade social. O mundo mágico do espetáculo do consumo se dá a ver a todas, leva-as ao mundo dos sonhos, dos desejos. Magia construída num cenário transparente, a única barreira é física, apenas o olhar atravessa. Muitas entram, mas somente raras compradoras chegam a sair com o objeto de desejo. São mundos de ilusão, o da arte e o da moda e a presença permanente, pulsante do desejo. O mercado mata e satisfaz o desejo, contudo a oferta é enorme, o que fazer com isso?

²¹² *Idem*, p.8.

²¹³ *Idem*, p.12.

²¹⁴ *Idem*, p.10.

Nesse jogo de sedução, a foto de Robert Doisneau é singular no momento em que captura o olhar do transeunte por detrás da vitrine comercial. No enquadramento fotográfico acontece uma trama curiosa de olhares, desde o próprio olhar de Doisneau através da câmera, no interior da galeria. Assim como a pintura que se encontra à mostra na vitrine, exhibe a intimidade de um olhar espiando através da janela, entre os tecidos da cortina.

ROBERT DOISNEAU. *LE REGARD OBLIQUE, TABLEAU DE WAGNER DANS LA VITRINE DE LA GALERIE ROMI. RUE DE SEINE, PARIS VI, 1948.*

Contrário à estética do detrito de Arman, Jeff Koons desloca para o campo da arte um objeto com aspecto de novo, aparentemente recém saído da loja. Apresenta aspiradores de pó como peças artísticas, enquanto faz uma alusão ao aumento desmesurado de consumo. Transporta o objeto do cotidiano, absolutamente utilitário para uma posição distanciada. Ou seja, retira-o de sua função e o valoriza, coloca-o na posição de um objeto de arte. Removendo-o para uma situação, na qual o próprio objeto se mostra, como um fetiche, apenas a ser admirado, desejado. Nesse gesto retira aquelas mercadorias do âmbito do consumo doméstico, e lhes oferece uma aura museológica, uma vez que os enclausura no espaço delimitado da vitrine. Assim o objeto permanece intacto. Iluminado com pequenas lâmpadas, num ambiente muito próximo à encenação das fachadas comerciais. Esse espaço encontra-se absolutamente limpo, sem um único grão de pó, brilhando como se alguém estivesse horas lustrando a mercadoria.

JEFF KOONS. NEW-HOOVER-DRYS-TRIPLEDECKERV, 1981

(...) um dos grandes serviços que um artista pode oferecer ao mundo nesse momento é precisamente uma descrição (literal ou conceitual) do capitalismo, livre de um julgamento moral, que nos permita compreender visualmente o sistema no qual nós todos funcionamos. É precisamente essa tentativa que corre no âmago de Maria Eichhorn Aktiengesellschaft.”²¹⁵

Maria Eichhorn. *Maria Eichhorn Aktiengesellschaft*, 2002

(...) o selo, caso extremo do objeto de coleção, e fora de qualquer noção de trabalho, faz valor de uso e valor de troca se corresponderem entre si (...) se opõe à nota bancária, embora a neutralidade estética e a cifra impressas em seus papéis pareçam aproximá-los. (...) o domínio da nota é a multidão e a importância que ela indica não basta para tirá-la do anonimato: a tarifa e a identidade desconhecida da prostituta

²¹⁵ EICHHORN, Maria. *Maria Eichhorn Aktiengesellschaft*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2007. p.21. Charles Esche. *Foreword*.

estabelecem a mesma relação. (...) é difícil sair de semelhante ausência no mundo. Mas um dia a prostituta e a nota bancária ficarão tão gastas de tanto passarem de mão em mão que irão deixar a rua (a prostituta) e sair de circulação (a nota), para se lançarem no nada. Pois é raro ver a mulher da vida passar da frente envidraçada, onde espera atrair o olhar do transeunte, para a vitrine, isto é, passar da exposição obscena ao rito sagrado. E raro também é ver a nota ser colocada atrás de uma vitrine de museu para ser preciosamente conservada.²¹⁶

A 22 de março de 2002, reúnem-se um notário, um advogado, um curador, uma artista americana e a artista alemã Maria Eichhorn. A finalidade é fundar uma “cooperativa”/companhia pública limitada sob o nome *Maria Eichhorn Aktiengesellschaft*, estabelecida com toda a documentação legal e necessária no registro comercial (lugar público onde os documentos de corporações podem ser vistos por qualquer cidadão) da cidade de Berlim. O processo segue inteiramente a realidade da burocracia na fundação de uma cooperativa. A proposta artística de Eichhorn, a princípio, toma a forma de uma atividade coletiva, porém, durante o processo, ela a desarma completamente.²¹⁷ A artista, ao final, é o único membro do corpo administrativo.

O resultado estético visual de toda a operação é levado para as salas expositivas do Museu Fredericianum, em Kassel/Alemanha, por ocasião da Documenta11. Entramos numa sala ampla, iluminada, tanto artificialmente quanto através da luz externa de duas grandes janelas que permitem uma certa visibilidade do espaço exterior à exposição, parte integrante da proposta artística. As janelas seguem a estética da transparência, apontam para o mundo externo ao campo da arte.²¹⁸

Em seguida nos detemos numa série de “projeções” de textos em uma das paredes, ou seja, nessa superfície encontra-se a reprodução de toda a documentação do registro da cooperativa (a documentação original – memorando da associação, minutas dos encontros do corpo supervisor, texto dos fundadores sobre a formação da companhia, pronúncia pública do registro da companhia, a concessão da transferência de todas as partes para a companhia, etc. – permanece nos arquivos do registro comercial). Todos foram fotografados e integrados, como reproduções, nas paredes da sala de exposição do museu.

A técnica de montagem, para a documentação, a partir da construção de uma segunda parede paralela à do museu, segue um processo de iluminação interna por meio de *backlights*, não aparente. O resultado proporciona uma visão plana, absolutamente integrada,

²¹⁶ MISSAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. Tradução: Lilian Escorel. São Paulo: Editora Iluminuras, 1998. p.64-65.

²¹⁷ EICHHORN. *Op. cit.*, p.21. Charles Esche.

²¹⁸ *Idem, ibidem*.

cada um dos papéis da documentação permanece perfeitamente encaixado na parede. Ao primeiro olhar mais parecem projeções em sua superfície. Entre a documentação, nos detemos em uma pequena vitrine perfeitamente incrustada à parede, quando o mesmo processo é utilizado para que a pequena vitrine/cofre encaixe-se com perfeição. Local onde se encontra o montante do dinheiro da cooperativa – 50.000 em notas de 500 Euros. A disposição dos documentos, assim como a do cofre, segue a ordem cronológica do processo de registro da cooperativa. O lugar, onde permanecem as notas é, sem ingenuidade alguma, o pequeno espaço transparente de uma vitrine. Aí *eternizado* como uma jóia, uma pérola intocável. Situação paradoxal, o objeto capitalista de fluxo absolutamente constante, enquanto passa de mão em mão, agora é impedido de ser tocado, movido dessa pequena, mínima vitrine. As notas de 500 Euros encontram-se visíveis, intactas, brilhando aos olhares de seus espectadores. O fato de estar no interior de um pequeno cofre transparente, fechado, onde transpassa apenas o olhar, é absolutamente sedutor ao espectador do mundo da arte ou a qualquer outro.

Também faz parte da instalação um extenso banco de madeira com um revestimento de linóleo verde escuro, onde observamos alguns espectadores sentados, atentos na leitura dos textos/documentos, ou mesmo descansando do longo percurso pelas salas do museu. E por fim uma prateleira, onde foram deixadas cópias dos referidos documentos da cooperativa a fim de possibilitar sua leitura. No contexto da exposição, os móveis apontam para a realidade cotidiana, pois esses são similares aos encontrados nas salas judiciais e escritórios do governo alemão.

Observando o sistema capitalista deleitar num dinamismo de circulação galopante, a artista decide fundar uma cooperativa e mantê-la financeiramente “estável”, ou seja, tomá-la financeiramente como é, por quanto tempo for possível. Assim, a cooperativa inicia com um capital de 50.000 Euros, em 2002, e segue até hoje com o mesmo capital. O que, em realidade, torna-se um verdadeiro desafio inseri-la no sistema real capitalista.²¹⁹ A proposta de Eichhorn para a cooperativa determina ao final não produzir, não obter lucro algum, mas também propõe não perder nada. Ou seja, Eichhorn propõe manter os 50.000 Euros intactos. Permanecem em sua cooperativa, que na verdade é de uma única pessoa, ela mesma, sem serem aplicados. Ou seja, sem serem utilizados em nenhuma negociação de aplicação financeira bancária. Ela tenta conservar o que existe sem nenhuma probabilidade, ou melhor, sem nenhuma permissão de mudança.

Nesse processo, nota-se a presença silenciosa do ato de colecionar do museu. A saber, retirar um objeto do cotidiano e conservá-lo. Por consequência, inutilizá-lo,

²¹⁹ *Idem, ibidem.*

enquanto retira seu valor como objeto utilitário. Eichhorn cria a cooperativa na realidade cotidiana, mas, ao mesmo tempo, também a introduz no campo da arte. Estrutura uma cooperativa *não-utilitária*²²⁰ no mundo real, e também a leva ao mundo da contemplação estética. Ademais, nos faz estudá-la por isso, por esse valor não-produtivo. Sua companhia perde o valor de uso, na medida em que perde valor monetário e ganha o valor de exposição.

Eichhorn insere também nesse processo uma questão complexa do conceito de propriedade. Desenvolve estratégias e desaparece com as relações de posse, enquanto o dinheiro não tem mais nenhuma relação com os ‘membros’ da cooperativa ou com qualquer outra pessoa, pois ‘aqueles’ abriram mão de suas partes para a própria cooperativa. A companhia pertence a si própria, fundamentalmente isso significa que ela não pertence a ninguém.²²¹ Eichhorn constrói uma crítica ao acúmulo de capital, enquanto se refere a Marx. Expõe de certa forma tanto o sistema capitalista, o acúmulo de capital, de propriedades, quanto o sistema da arte. Assim como a relação econômica e social, a farsa das leis, e também os problemas inseridos nas questões de posse e direitos autorais. Forma uma companhia “contida em si mesma”, ademais a mantém em seu “estado original”, e, se utilizamos aqui termos museológicos, preserva-a de qualquer possibilidade de mudança de condição. Guarda-a, ou melhor, retém-na em pleno estado de *conservação*. A forma pela qual criou essa cooperativa se dirige a toda uma farsa existente nas leis da economia política.

Em 2007, o *Van Abbemuseum* (Eindhoven) adquire *Maria Eichhorn Aktiengesellschaft* para seu acervo. A companhia pública limitada faz parte da realidade, assim como do mundo ilusório da arte. Quando Eichhorn a deixa para a coleção do museu de arte, ela paralisa a cooperativa uma vez mais. Ou seja, Eichhorn paralisa a cooperativa na realidade capitalista, uma vez que a quantia inicial de 50.000 Euros permanece sempre a mesma. E paralisa uma segunda vez, enquanto a dispõe para o acervo de um museu de arte. A artista transforma sua cooperativa numa imagem de cooperativa, ela agora encontra-se conservada, intacta, porém sem lucros, mas também sem perdas, ou seja, “sem nenhuma mudança para sua condição”²²².

²²⁰ *Idem, ibidem.*

²²¹ *Idem, p.23.*

²²² *Idem, p.21.*

Capítulo IV

Enigmas na autoria – quem é que fala?

(...) é a linguagem e não o autor, aquele que fala.

Barthes²²³

4.1 – Diferenças entre criar e apropriar-se

Picasso tornou visível o nosso século; Duchamp nos mostrou que todas as artes, sem excluir as dos olhos, nascem e terminam em uma zona invisível. À lucidez do instinto opôs o instinto da lucidez: o invisível não é obscuro nem misterioso, é transparente ...

Octavio Paz²²⁴

Rosalind Krauss inicia seu texto, *Marcel Duchamp ou o Campo Imaginário*²²⁵, com uma citação de um ensaio de Octavio Paz, em que o autor comenta sobre os dois artistas que maior influência exerceram sobre o século XX – Picasso, por suas obras, e Duchamp, por uma obra que vem a ser a própria negativa da noção moderna de obra²²⁶. Krauss quer mostrar com isso uma divisão do campo estético traçada por estratégias distantes.

Krauss salienta a contraposição singular entre Duchamp e Picasso. Alega não estar entre o desenho e a cor, ou entre espírito e corpo, ou mesmo entre idealismo e sensibilidade. Mas sim na oposição entre baixo e alto, entre o trivial e a seriedade. Ou seja, no século XX, a obra de Picasso mostra uma persistência em situar a arte no terreno do que se manifesta visualmente. E a proposta de Duchamp, uma “obra que é a negação da obra”, propõe uma arte que desconstrói as próprias bases da percepção sensível imediata, tornando-se o porta-voz de uma arte da Idéia. Assim, quando Duchamp rejeita o cubismo, recusa a auto-suficiência da pintura e a noção de uma autonomia da obra de arte.

A proposta de Duchamp aborda uma nova atitude perante a arte. Põe por terra a credibilidade numa arte associada somente às questões artísticas, ligadas diretamente

²²³ BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Tradução: C. Fernández Medrano. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1994. p.66. La muerte del autor.

²²⁴ PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997. p.9.

²²⁵ KRAUSS, Rosalind. *O Fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

²²⁶ PAZ. *Op. cit.*, p.7.

à dependência da tinta, do quadro, dos procedimentos, da genialidade, do talento do artista. A figura de um mito, de um artista transcendente, é praticamente posta por água abaixo. Definições como a que segue não cabem dentro do atual sistema da arte:

O artista é um vidente que penetra até os mais íntimos fundamentos de todo ente, até as idéias criadoras de Deus, e um criador que pode expressar sua visão na obra; contemplar e criar são nele uma só coisa. Desta maneira, o artista, apesar de todos os limites impostos pelo tempo e pela pessoa, se remonta sobre si mesmo, levantando-se como profeta e glorificador do ser entre os homens; na sua figura genuína tem algo de sacerdotal.²²⁷

Apesar de a sociedade gostar dessa representação exagerada, pois não deixa de ser uma forma na qual o público de alguma maneira aproxima-se do artista “criador”. Afinal é o que muita gente quer, alguém com uma aura de algo possível de aproximar-se do sublime. Aliás, tal posição funciona todavia. Certos artistas planificam um grau de loucura para fazer-se a imagem do artista sofredor, criador, como se fora o próprio Deus. Julian “Schnabel desempenha astutamente o papel de louco porque sabe que lhe dá credibilidade como artista de vanguarda.”²²⁸ É uma loucura absolutamente programada. Age como o *grande artista criativo*, enquanto representa socialmente tal personagem. Diríamos que Picasso, para muita gente, está incluído nesse exagero incondicional da figura do artista, aquele que cria a partir do nada. Não se concebe mais tal definição, aliás, torna-se burlesco colocar o artista na posição do Deus criador. Daquele que cria do nada. Mas é uma posição que ocupou por algum tempo dentro da história da arte, dentro de nossa sociedade. Na medida em que a idéia de criação foi, ou ainda é, associada ao gesto divino, um ato inventivo originado do nada.

Dois paradigmas na arte do século XX, enquanto Picasso representa o culto à genialidade, à criação, Duchamp torna-se “autor” de uma apropriação. As pinturas de Picasso são imagens, na medida em que a obra de Duchamp é uma reflexão sobre a imagem.²²⁹ Aquele parte de um gesto criativo, este opta por uma escolha e se apropria da mesma. No gesto de Picasso existe uma materialidade na representação, as linhas, as pinceladas resultam em corpos matéricos. Acusam, comprovam definitivamente a presença do traço do artista. Também na construção das esculturas desvenda-se cada movimento de suas mãos. Já Duchamp, com a apropriação, trabalha o reverso, seu gesto revela-se em uma dimensão distinta. Picasso trabalha a representação, cria imagens no campo da ilusão. Define o campo de representação com clareza, ademais este permanece distante do observador, do qual exige, como participação, apenas a contemplação. Enfim, o traço em Picasso é definitivamente a

²²⁷ BRUGGER, Walter. *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Empresa Editorial Herder, 1983/2000. p.70-1.

²²⁸ KUSPIT, Donald. *El fin del arte*. Tradução: Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal, 2006. p.128.

²²⁹ PAZ. *Op. cit.*, p.8.

materialização do gesto. Entretanto Duchamp é aquele que minimiza o gesto, quando, na verdade, não acontece uma materialização dele, o que prevalece é a idéia.

Duchamp faz suas escolhas durante andanças pelas ruas da cidade, aprecia as vitrines comerciais, elege objetos industriais aos quais denominará de *ready-mades*. É ativado pelo fascínio, pelo deslumbre das lojas de mercadoria, assim como o público que caminha pelas avenidas. Pouco a pouco a concorrência comercial explora e tira vantagens do objeto, o qual torna-se o elemento central da rua. Começa-se a valorar sua beleza, enquanto entra com força significativa no mundo dos desejos do cidadão moderno. A cidade moderna atrai o público, chama-o para as ruas, suas vitrines atraem um *flâneur* em particular – Marcel Duchamp, personalidade da cidade moderna, vê nas vitrines algo a transportar para o campo da arte. O ambiente exaltado na época colabora para tal, como diz Fernand Léger, a própria cidade tornou-se uma das belas artes:

A expressão econômica pôs o vendedor de joelhos diante da mercadoria; fê-lo descobri-la; apercebe-se de que os objetos têm uma beleza. Um belo dia, recuando dois passos, expôs sapatos ou presuntos na vitrina: o resto, ao cuidado da imaginação e do gosto. Assim nasceu um estilo, muito atual – uma revolução se fez, sem tambor nem trombetas. A rua pode, desde então, ser considerada como uma das belas-artes, pois encontra-se magistralmente vestida pelas mil mãos que diariamente armam e desarmam essas encenações que são as lojas modernas.²³⁰

Existe todo um ambiente propício para a escolha por parte de Duchamp de um objeto cotidiano. A mercadoria já vinha desde o princípio do século XIX sendo explorada como um fetiche, um objeto a ser experimentado esteticamente. E mesmo exigindo uma certa contemplação. Daí a passar ao campo da arte foi uma questão de um olhar extremamente estratégico para apropriar-se do objeto e levá-lo, ou seja, deslocá-lo ao campo da arte.

O ato de apropriar-se de um objeto, justamente vem a questionar os conceitos tradicionais e diretamente ligados à autenticidade da obra de arte. Duchamp impugna o ato criativo, opõe-se por completo às convenções até então aceitas relativas aos conceitos de criatividade e invenção, e interroga bases sagradas da arte moderna, como expressão e originalidade. Duchamp trabalha o método do deslocamento, mas apenas isso, seria muito simples para tal estrategista. Sua prática apropriacionista mostra-se de uma intensidade tática, enquanto nega conceitos até então valiosíssimos no campo da arte.

Duchamp avista uma instituição na esfera artística manifestando-se por meio de museus, exposições, galerias, publicações. Na medida em que vê claramente “que não há

²³⁰ Fernand Léger. In FABRIS. *Op. cit.*, p.59.

gênio, por mais gênio que seja, berrando aos quatro ventos, cujo trabalho seja arte sem a sanção da instituição²³¹. Portanto, o artista afasta-se do papel de um ser *iluminado*, deixa de ter uma essência, uma substância. Assemelha-se a um *interruptor*²³², enquanto aciona um objeto do mundo utilitário já existente e o transforma em arte. A partir de então, o artista desempenha uma função dentro de um sistema. Aparentemente dispensa qualquer procedimento artístico, uma vez que desloca um objeto da realidade cotidiana e o traz para a esfera da arte.

Duchamp transgride as regras do mundo artístico, de um sistema já há muito consagrado, dessa forma coloca em crise o objeto de arte. Na verdade, existe uma ato criativo, mas em outra dimensão, porém a princípio não fica claro. Inventa o *ready-made*, o qual vem a qualificar seus objetos encontrados, cujo significado literal é o já feito, ou seja, algo previamente fabricado. Diante disso, Duchamp abre um horizonte amplo, no meio artístico, no que se refere à escolha e deslocamento de um objeto industrial. Um procedimento todavia vastamente explorado nas obras contemporâneas. Conseqüentemente abre também um campo enorme de questionamentos referentes à problemática da autoria. Até então o artista era autor de um objeto, uma pintura, enfim, algo tátil. “É depois de Duchamp que o artista se torna autor de uma definição.”²³³

Propõe, a princípio, questionar valores estéticos. Diante de tal proposta traz o objeto industrial para a esfera da arte. Apropria-se de um objeto cotidiano, retira-o do contexto utilitário, ou seja, retira seu valor de uso, enquanto o desloca para o campo de representação, para o domínio da arte. Oferece uma distância, a esse objeto, do mundo comum. Particular é o caso da *Fontaine*, 1917 (Fonte). Não trabalha sua criatividade, no sentido até então tradicionalmente aceito, mas sim vai em busca de um objeto existente, absolutamente trivial. Entretanto elimina a princípio seu valor estético, tão caro aos valores da arte moderna. Ou seja, sua intenção é “suprimir” tanto o belo quanto o feio. Com isso pretende atingir a neutralidade estética na escolha dos *ready-mades*, aliás, para tanto, faz uma declaração de tal atitude: “é preciso alcançar algo de uma tal indiferença que não provoque nenhuma emoção estética. A escolha dos *ready-mades* está baseada sempre na indiferença visual, ao mesmo tempo que na ausência total do bom ou do mal gosto.”²³⁴

Porém, existem alguns teóricos que não compartilham da mesma opinião. Apresenta-se aqui um grande paradoxo, pois, ao mesmo tempo, sob alguns olhares, Duchamp também oferece à *Fonte*, ou a outros *ready-mades*, um valor estético. Para Juan Antonio Ramírez, não é bem assim que a coisa acontece: “Um urinol elevado à categoria de objeto

²³¹ VENÂNCIO. *Op. cit.*, p.64.

²³² *Idem, ibidem.*

²³³ ARMAN. *Op. cit.*, p.57. Arman em entrevista a Daniel Abadie: “A arqueologia do futuro”.

²³⁴ CABANNE, Pierre. *Entretiens avec Marcel Duchamp*. In RAMÍREZ. *Op. cit.*, p.26.

artístico não pode estar, abaixo de nenhum conceito, como algo ‘neutro’.²³⁵ O referido autor vê toda uma associação com o valor estético do objeto industrial por parte de Duchamp: “(...) pois é óbvio que se pretende reivindicar o urinário como um objeto belo. Ao selecioná-lo, deve ter levado em conta suas insólitas similitudes com algumas esculturas contemporâneas como o mármore de Brancusi, *Princesa X* (1916), (...).”²³⁶

BRANCUSI. *PRINCESSE X*, 1915-16.

MARCEL DUCHAMP. PASADENA ART MUSEUM, LOS ANGELES, 1963.

É importante relevar a obra de Brancusi nesse momento. Para o artista a base da escultura tornou-se parte da própria obra artística. A base anteriormente era apenas um dispositivo de apresentação do objeto, ou seja, não era parte integrante da escultura. A partir do processo de trabalho de Brancusi iniciou-se uma reavaliação do pedestal – dispositivo de exibição da escultura. É do que Duchamp também apropria-se, “coloca” o “urinol” sobre um dispositivo de exposição, tornando-o parte significativa da obra. O que nos leva a relevar o interesse de artistas contemporâneos oferecerem grande importância ao dispositivo de apresentação, ou seja, de enquadramento do objeto, entre os quais, o espaço isolado da vitrine.

Duchamp, numa proposta contrária ao sistema com o qual convivia, não trabalha na construção de algo concreto. Apresenta uma questão curiosa no caso da *Fonte*. Assina e data o objeto, indicando um autor, ou pelo menos insinua sua suposta presença. Porém, rubrica o objeto não como Marcel Duchamp e sim como R. Mutt., sugerindo a autoria a um *terceiro*. Na verdade, acontece um jogo bizarro com tal assinatura: *Mutt* vem de *Mott*

²³⁵ RAMÍREZ. *Op. cit.*, p.54.

²³⁶ *Idem*, p.55.

Works. Naqueles tempos, nome de um dos grandes fabricantes de peças sanitárias. Entretanto, Duchamp muda para *Mutt*, caso contrário ficaria demasiado parecido.²³⁷ Mas *Mutt* vem de *August Mutt*, cujo personagem, gordo e baixinho, vem de uma tira cômica norte-americana muito conhecida na época (a tira *Mutt and Jeff* aparece entre 1907 e 1982). Duchamp oferece (em parte) a autoria a um personagem gráfico, enquanto apropria-se de seu nome. Na verdade, nem Duchamp, nem Mott Works, nem August Mutt são “autores” do urinol. A assinatura presente no objeto não *pertence* a nenhum dos três, mas ao mesmo tempo paradoxalmente envolve os três. Abre um leque de possibilidades de interpretação. Enriquece suas propostas com uma variedade de matizes. Abre sobretudo um campo enorme para novos projetos artísticos. Poderíamos propor, ou pelo menos ter em conta Duchamp como um *instaurador de discursos*, na medida em que exerce tal papel proposto por Michel Foucault em sua conferência “*O que é um autor?*”²³⁸ apresentada à *Société Française de Philosophie*, em 1969.

Duchamp com frequência joga com a questão da criatividade: “*This is art if you say so*”²³⁹ (Isto é arte se você diz que sim). Nessa proposição absolutamente radical, Duchamp expõe uma grande quebra de barreiras no mundo da arte. Sob a qual trabalhou leal e constantemente. Nesse gesto, joga uma vez mais com a problemática da assinatura. Aprova uma autoria a um objeto qualquer, aparentemente sem critérios. Numa discussão com Arman, em 1966 ou 67, este lhe expõe o seguinte:

Eu estava em sua casa quando trouxeram para assinar uma prova de um múltiplo muito mal feito: um perfil de bronze de sua cabeça com uma mão que segurava um tabuleiro de xadrez. Ele começou a assiná-lo. Era realmente pior do que Dalí poderia fazer nos seus piores dias. Eu lhe disse; “Mas você assina isto?” “Sim, por quê?” “Porque não é bom.” Ele respondeu: “Eu não dou a mínima”, e acrescentou: “É preciso não perder a causa de vista. Disse que não pintava mais, que para mim tanto fazia. Se começo a fazer juízo de valor sobre o que me trazem para assinar, eu tomo partido, começo a estabelecer um estilo, isto é bom, isto não é bom; fui eu que decidi assim. No fundo, eu sou muito coerente comigo mesmo ao assinar. Sei muito bem que é feio, mas não ligo. Além do mais, estou dando um prazer para Arturo e para Teeny.”²⁴⁰

Por vezes parece paradoxal, mas se utiliza do “nome”, do seu nome! “Porque o artista é, antes de mais, isso: um nome.”²⁴¹

²³⁷ in: Ramírez. *Op. cit.*, p.59.

²³⁸ FOUCAULT, Michael. *O que é um autor?* Tradução: António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega Passagens, 1992. p.55.

²³⁹ in: ARMAN. *Op. cit.*, p.57.

²⁴⁰ ARMAN. *Op. cit.*, p.57-58. Arman/Daniel Abadie. “*A arqueologia do futuro*”.

²⁴¹ DAMISCH, Hubert. *Artista*. In *Enciclopédia Einaudi. Volume 3 Artes – Tonal/Atonal*. Portugal: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984. p.70.

4.2 – A relação entre a obra e o autor

A intertextualidade na qual está inserto todo texto, já que ele mesmo é o entretexto de outro texto, não deve confundir-se com nenhuma origem do texto: buscar as “fontes”, as “influências” de uma obra é satisfazer o mito da filiação; as citações que formam um texto são anônimas, ilocalizável e, não obstante, já lidas antes: são citações sem entre parênteses.

Roland Barthes²⁴²

Foucault trata da relação entre obra e autor em sua conferência de 1969. Segundo ele, “a noção de autor constitui o momento forte da individualização na história das idéias.” Para tanto, declara: “Gostaria, para já, de debruçar-me tão só sobre a relação do texto com o autor, a maneira como o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos em aparência.” Ao analisar tal implicação, pede emprestada primeiramente a citação de Samuel Beckett: “Que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala”. Para Foucault, essa aparente indiferença denota que a escrita não está no gesto de escrever, mas sim “é uma questão de abertura de um espaço”, um vazio onde o autor é substituído por um gesto, “onde o sujeito de escrita está sempre a desaparecer”²⁴³.

Giorgio Agamben salienta um forte paradoxo, na citação de Beckett, por parte de Foucault, onde, para ele, encontra-se a chave da conferência *O que é um autor?*. “Que importa quem fala, disse alguém, que importa quem fala”. Enquanto, nessa invocação singularmente irônica “existe, (...) alguém que, ainda permanecendo anônimo e sem rosto, proferiu o enunciado, alguém sem o qual a tese que nega a importância daquele que fala não poderia ter sido formulada. O mesmo gesto, que tira toda relevância à identidade do autor, afirma sem embargo sua inevitável necessidade.”²⁴⁴ Agamben releva a possibilidade de *A vida dos homens infames*²⁴⁵ constituir “em certo modo o paradigma da presença-ausência do autor na obra”²⁴⁶. Assinala, nessa pesquisa de Foucault, a existência de tal dificuldade, na qual “a ilegitimidade do sujeito aparece por um instante em todo seu esplendor”²⁴⁷.

A vida dos homens infames trata de uma pesquisa realizada por Foucault sobre as *lettres de cachet* – ordens de prisão ou internamento emitidos em nome do rei (foi

²⁴² BARTHES. *Op. cit.*, p.78. *De la obra ao texto*.

²⁴³ FOUCAULT. *Op. cit.*, 1992. p.33-36.

²⁴⁴ AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. Tradução: Edgardo Dobry. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005. p.78. *El autor como gesto*.

²⁴⁵ FOUCAULT. *Op. cit.*, 1992. p.89-128. *A vida dos homens infames*.

²⁴⁶ AGAMBEN. *Op. cit.*, p.84-85. *El autor como gesto*.

²⁴⁷ *Idem*, p.83.

uma instituição confinada a determinado período da história da França, mais precisamente entre 1660-1760).

O que se escrevia nelas, ninguém têm o conhecimento da veracidade dos fatos. Na maioria das vezes, as *lettres de cachet* eram requeridas por pessoas próximas, contra alguém, o qual por algum motivo particular não era bem quisto, bem aceito. E por mais cruel que possa parecer, muitas vezes eram solicitadas pela família, pelos vizinhos, até mesmo o próprio pai ou a mãe, ou os filhos. “A *lettre de cachet*, o internamento, a onnipresença da polícia, tudo isto não faz habitualmente evocar outra coisa que não o despotismo de um monarca absoluto. Mas é forçoso ver que tal ‘arbitrariedade’ constituía uma espécie de serviço público.”²⁴⁸ Foi, na verdade, um instrumento do Estado posto ao alcance dos súditos.

Alguns seres humanos foram colocados definitivamente em risco nesses discursos. Seus destinos terrível e astutamente decididos em escassas, porém estratégicas palavras. A existência de homens e mulheres reduzidas exatamente ao que delas foi dito. E foi somente isso o que delas subsistiu. Esses textos revelam, segundo Foucault, “na sutileza de uma frase um esplendor, uma violência que desmente a pequenez do assunto ou a mesquinhez bem vergonhosa das intenções.”²⁴⁹

Denota-se a presença, das vidas infames, apenas na referência que fazem delas o discurso do poder. Acusando-as ocasionalmente como autores de ações perversas. Nessa infâmia existe algo que exige o próprio nome. Um gesto apenas, é o que decide o destino de vidas desgraçadas. Um mesmo gesto as faz aparecer, para em seguida desvanecer-se.²⁵⁰

A partir da análise da conferência de Foucault, Agamben propõe *O autor como gesto*. Ou seja, o autor surge, se exhibe somente na representação de um gesto. Compara esse gesto com a ausência, a lacuna de uma expressão. E afirma que a presença do autor é apenas um gesto a instalar um vazio. “Se chamamos gesto àquilo que fica inexpressado em cada ato de expressão poderemos dizer, portanto, que, exatamente como o infame, o autor está presente no texto somente em um gesto, que torna possível a expressão na mesma medida em que instala nela um vazio central.”²⁵¹

Esse gesto trágico, cruel, comparece no campo da arte quando Marcel Duchamp minimiza o gesto ao deslocar o cotidiano para o meio artístico. Porém esse gesto, a princípio irônico, é capaz de impregnar a esfera artística de uma enorme brecha. Um gesto

²⁴⁸ FOUCAULT. *Op. cit.*, 1992. p.113. *A vida dos homens infames*.

²⁴⁹ *Idem*, p.89-109.

²⁵⁰ AGAMBEN. *Op. cit.*, p.83-84. *El autor como gesto*.

²⁵¹ *Idem*, p.84-85.

irônico, não verdadeiramente cruel, mas diríamos esteticamente sim. As *lettre de cachet* tratam de uma questão, a qual poderíamos qualificar de trágica, bárbara. Gestos trágicos zombam da história da humanidade. Duchamp, quando minimiza o gesto, quando implanta um vazio na arte, trata-o com um alto grau de ironia, de sarcasmo. Outros exemplos na esfera das artes adotam o “gesto” de Duchamp. Nos anos 80, Jeff Koons também explora seu processo de trabalho a partir de um mínimo gesto, mas com grande potência representacional, ao levar bolas de basquete para o interior de vitrines, enquanto simula, com o objeto cotidiano, a questão da morte, da impossibilidade de alcançar, de aceder a um desejo. Na medida em que demonstra a posição “trágica” da bola flutuante, último estágio da vida.

JEFF KOONS. *TWO BALL TOTAL EQUILIBRIUM TANK*, 1985.
VIDRO, METAL, ÁGUA DESTILADA, BOLA DE BASQUETE. 164.5x78.1x33.7CM.

Koons, em verdade, representa a si mesmo na série das vitrines “*Equilibrium*” (Equilíbrio). Concebe uma situação totalmente capitalista, na qual ele mesmo se posicionou no campo da arte. Enquanto sujeito-autor, paradoxalmente aparece mediante sinais de sua própria ausência²⁵². Simula toda uma representação fetichista, na qual ele mesmo é o “grande” representado. Encontra-se nessa relação condicional entre presença e ausência. Koons está em todas as *entre linhas* de sua obra. Em apenas um gesto – o deslocamento de um objeto cotidiano – revela toda a sua identidade. Não poderia ser um objeto qualquer, mas sim um objeto de jogo, de risco, uma vez que é a representação de sua própria subjetividade. Jeff Koons chegou a trabalhar na Bolsa de Valores de Nova York.

²⁵² *Idem*, p.82.

“Existe um sujeito-autor e, sem embargo, este aparece somente mediante as marcas de sua ausência. Porém, de que modo pode ser singular uma ausência? O que significa, para um indivíduo, ocupar o lugar de um morto, marcar os próprios sinais em um lugar vazio?”²⁵³. O autor Duchamp aparece como uma ausência dentro de sua obra, mas na verdade indica uma presença imprescindível. Aliás, só existe ausência de uma presença. É uma relação absolutamente condicional.

4.3 – A função autor

(...) começamos a ver o que está em jogo na chamada dispersão do sujeito. Pois o que é esse sujeito que, ameaçado pela perda, é tão lamentado? O burguês talvez, mas certamente o sujeito falocêntrico e patriarcal. Para alguns, para muitos, isso pode ser, na verdade, uma grande perda, uma perda que conduz a lamentações narcisistas e a negações históricas do fim da arte, da cultura, do Ocidente. Mas, para outros, precisamente para Outros, não há nenhuma perda.

Hal Foster²⁵⁴

Segundo a análise de Foucault, o nome de autor tem um conteúdo próprio. Ele exerce um papel classificatório. Diante disso, o nome do autor de certa forma caracteriza o discurso. Sinalizando que tal discurso não é um discurso comum. O nome de autor não transita como o nome próprio. Mas sim, de uma forma singular, bordeja os textos, recortando-os, delimitando-os. Foucault chama a toda essa complexa relação *função autor*.²⁵⁵

“Os textos, os livros, os discursos começaram efetivamente a ter autores (outros que não personagens míticas ou figuras sacralizadas e sacralizantes) na medida em que o autor se tornou passível de ser punido, isto é, na medida em que os discursos se tornaram transgressores.”²⁵⁶ Surge então a problemática da autoria, na medida em que se solicita uma identidade aos textos qualificados de infratores. O anonimato não é mais tolerável, exige-se uma atribuição. Ou seja, a partir do momento no qual existe uma subjetividade singular no discurso, na obra, daí então é quando exige-se uma autoria, quer dizer, exige-se um “pai” à obra.²⁵⁷

²⁵³ *Idem, ibidem.*

²⁵⁴ FOSTER, Hal. *Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural*. Tradução: Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996. *Polêmica (Pós-)Moderna*. p.184.

²⁵⁵ FOUCAULT. *Op. cit.*, 1992. p.43-46.

²⁵⁶ *Idem*, p.47.

²⁵⁷ *Idem*, p.47-50.

Para Foucault, todos os discursos providos da *função autor* comportam uma pluralidade de *eus*. Isso significa quando num determinado texto aparece *Eu concluo*, esse *eu* representa um indivíduo que fez um certo trabalho; ou *Eu suponho*, aqui o *eu* se refere a um momento de demonstração que qualquer indivíduo pode ocupar. Foucault acrescenta um terceiro *eu*, aquele que fala do significado do trabalho, enquanto situa-se no campo dos discursos já existentes ou a existir. E salienta que a *função autor* não é assegurada por apenas um desses *eus*, mas sim quando esses três *eus* se dispersam simultaneamente no interior do texto.²⁵⁸

A análise de Foucault sobre as características da *função autor* está relacionada à articulação dos discursos através do sistema jurídico e institucional; não se exerce uniformemente sobre todos os discursos; define-se pela atribuição através de uma série de operações específicas e complexas; e não se reenviam para um indivíduo real, mas sim dá lugar a várias posições sujeitos, que classes de indivíduos distintos podem ocupar. Foucault diria então que o autor de uma disciplina, de uma teoria encontra-se numa *posição transdiscursiva*, na medida em que outros autores fazem uso e se colocam no interior de suas teorias. Ou seja, ocupam a posição de *fundadores de discursividade*. Esses não são autores apenas de suas obras, na verdade, possibilitam a construção de outros textos. Exemplifica em tal posição Freud e Marx, pois como autores instalam uma possibilidade ilimitada de discursos. Coloca-os como *instauradores de discursividade* enquanto abrem espaço para outros discursos, conceitos, e hipóteses diferentes deles, mas ao mesmo tempo pertence em parte a eles. Foucault afirma, Freud e Marx vão muito mais além de serem apenas autores da *Interpretação dos sonhos* ou de *O Capital*, eles estabelecem uma possibilidade indefinida de discursos.²⁵⁹

A *posição transdiscursiva* não confere uma generalidade formal, permite sim um segmento múltiplo de aplicação. Ela não faz parte das transformações subseqüentes, mas “permanece necessariamente retraída ou em excesso”²⁶⁰. Os discursos posteriores é que se relacionam com a obra dos instauradores de discursividade e as tomam como uma primeira coordenada. Assim, no campo das artes plásticas poderíamos propor Duchamp nessa posição. Afinal ele possibilita um sem fim de *novos* discursos.

Um suposto desaparecimento do escritor, do autor, possibilita descobrir a trama da função autor. Enquanto tenta-se redescobrir uma lacuna, um certo vazio, existe um “jogo perpétuo que caracteriza os retornos à instauração discursiva”²⁶¹. Esse retorno dirige-se ao que está presente no texto, e regressa-se ao que está assinalado em vazio, em ausência. A

²⁵⁸ *Idem*, p.55-56.

²⁵⁹ *Idem*, p.56-60.

²⁶⁰ *Idem*, p.62.

²⁶¹ *Idem*, p.65.

volta ao texto de autor tenta redescobrir essa lacuna, essa falta. Uma vez que modifica o discurso incessantemente, daí o jogo permanente. O reexame da obra de Freud modifica o campo teórico da psicanálise. Por se tratar de um texto de autor, é preciso regressar de novo a ele, simultaneamente através de tais retornos os campos discursivos mantêm uma relação particular com o autor “fundamental”.²⁶²

Assim sugerimos que o reexame da obra de Duchamp poderia funcionar num processo similar no âmbito da arte. Assim também, para com sua obra existe um retorno permanente. Muitos artistas contemporâneos seguem mantendo relações singulares com seu discurso.

Quando observamos Jeff Koons levar uma bola de basquete, deslocá-la da esfera real para dentro de um *aquário*, imediatamente a primeira referência está no *ready-made*. Ou quando nos deparamos com a prateleira ou as caixas-vitrines de Nelson Leirner, toda a coleta de suvenires nos leva ao gesto minimizado de uma escolha.

É curioso lembrar que, enquanto tais propostas levam os objetos novamente ao interior da vitrine, Duchamp os “retirou” dela. Também toda a coleção de *ready-mades* do museu de Marcel Broodthaers nos leva ao processo de deslocamento. Seu *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles, Section de Figures*²⁶³, de 1972, reúne um infindável número de representações de águias. Grande parte delas, Broodthaers as coloca em vitrines com a etiqueta: *Isto não é uma obra de arte*, em diferentes idiomas. Sua escolha não é gratuita, pois escolhe a águia, ave que representa o poder. Seu gesto seletivo induz a toda uma relação com a força e o domínio. Existe uma trama, um jogo intrincado em seu processo muito próximo às estratégias duchampianas. Além de toda uma forte referência à obra de Magritte.

MARCEL BROODTHAERS. *MUSÉE D'ART MODERNE, DÉPARTEMENT DES AIGLES, SECTION DE FIGURES*, 1972. DETALHE.

²⁶² *Idem*, p.65-67, 80.

²⁶³ Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, Seção de Figuras.

Marcel Duchamp mata a ação contemplativa. Na medida em que coloca o sistema da arte de pernas para o ar e dá um xeque-mate na beleza estética. Paradoxalmente, a partir de uma estratégia emaranhada, abre um campo enorme para outras discursividades artísticas. Torna-se, dentro das devidas dimensões, um *fundador de discursos*. Diante disso, podemos concluir a questão: não é a morte do autor e sim uma trama muito mais complexa que inclui uma variedade de autorias, de *eus*. É todo um contexto cultural no qual o escritor vive e convive. É a somatória de toda uma experiência cultural, intelectual que dá como resultado, presente num mesmo texto, numa mesma obra, toda essa *pluralidade de eus*. E assim, provoca um suposto *distanciamento* do autor, do qual já falava Barthes, e não, na verdade, a sua morte.

4.4 – Crise do conceito tradicional de autor

4.4.1 – Intervenção Urbana

O flaneur é o protótipo de muitas das intervenções duchampianas. Os trabalhos preparatórios do Grande vidro e os ready-mades surgiram em situações ocasionais e aleatórias. (...) os ready-mades apareceram em passeios olhando as vitrines. O flaneur é especialmente fascinado pelas vitrines. Uma das notas de Duchamp diz: "A questão das vitrines. Submeter-se à interrogação das vitrines. A exigência da vitrine. A prova da vitrine da existência do mundo exterior. Quando alguém se submete ao exame da vitrine, este alguém pronuncia também sua própria sentença. De fato, a escolha desse alguém é uma viagem de ida e volta. Das exigências da vitrine, da inevitável resposta às vitrines, minha escolha é determinada. Nenhuma teimosia, ab absurdo, em esconder o coito através do painel de vidro com um ou vários objetos da vitrine. A pena consiste em cortar o painel e sentir remorso tão logo a posseção é consumada. C.Q.D." ²⁶⁴

Paulo Bruscky, em agosto de 1978, permanece estático cerca de três horas na vitrine da Livraria Moderna no centro da cidade de Recife. Seu olhar permanece fixo, olhando à distância. Enquanto imagem de representação, evita olhar diretamente a quem se aproxima da vitrine, chamado pela curiosidade de ver o que se passa. Esse *objeto*, esse alguém totalmente estranho ao espaço da vitrine. O que faz metido num espaço onde deveriam estar os objetos à venda? Ademais carrega em seu pescoço uma placa com a inscrição *O que é a arte? Para que serve?*. Atua nesse local como se fora um cenário de teatro.

²⁶⁴ VENÂNCIO. *Op. cit.*, p.22.

Bruscky explora, tira vantagens da vitrine de uma loja de mercadorias. Utiliza-se de uma das particularidades desse espaço comercial, cuja vidraça faz frente para a rua. Toma posição nesse espaço, que oferece uma visibilidade tanto do lado de fora quanto de seu interior. Cria inevitavelmente uma relação direta com a mercadoria de consumo, uma vez que se coloca no interior da vitrine comercial. Expõe-se nesse pequeno espaço, com certeza, para ser observado, como se fosse um objeto pronto a ser adquirido. Provoca silenciosamente o transeunte, um cliente qualquer, mas a princípio com indiferença. Encontra-se no lugar no qual o observador aproxima-se do objeto, mas aqui o *objeto* é o próprio artista. Não é um objeto para ser adquirido e levado para casa, frustra o comprador em potencial. Exposto como *mercadoria*, da qual *retira* todo seu valor de uso como também de troca. Apresenta ao espectador apenas o valor de exibição. Mas, um *objeto* de exposição que impõe questões, ademais questiona *fora de lugar*.

Entre os discursos gerados a partir das propostas duchampianas, está o levantamento de questões. Duchamp não parte de um ato criativo e sim de um ato de seleção, elabora, na verdade, uma especulação. E para tanto se utiliza do *ready-made* para questionar a natureza do objeto artístico. Assim indaga acerca do processamento da obra de arte a partir das mãos do artista. Com isso propõe como *trabalho* artístico, no lugar do objeto físico, apenas uma indagação. Os *ready-mades* funcionam por vezes como respostas às suas próprias perguntas, enquanto explora o “ato especulativo de formular questões”²⁶⁵.

Bruscky, em vez de deixar as perguntas ao espectador, inverte os papéis, agora o próprio artista é quem propõe a questão. Porém, de certa forma inverte a situação, na medida em que o espectador nesse caso perguntaria *isso é arte?* Bruscky questiona *o que é a arte? Para que serve?* Com isso conta com o espectador, pois a pergunta lhe é dirigida, uma vez que quem pergunta, pergunta a alguém, enquanto aguarda uma contestação.

No primeiro momento de sua intervenção, espera que o observador venha até ele. É portador de um texto, apenas duas perguntas, que interagem entre si. Mas apenas isso não é suficiente, ele vai até o público, aproxima-se mais. Isso ocorre num segundo momento quando sai do espaço de proteção da vitrine, e parte diretamente ao campo da realidade, ou seja, o mundo do espectador. Ele o faz de certa maneira colaborar, ou melhor, exige sua participação. Não poderia fazer a mesma intervenção sem tal espaço, sem essa passagem do privado ao público, do local protegido, amparado, ao espaço plenamente descoberto. O artista se coloca ao *exame da vitrine*. Retira-se da posição protegida, distanciada, e leva a mensagem-questão ao *espectador*. Quer compartilhar uma problemática,

²⁶⁵ KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*. Tradução: Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p.91. *Formas de ready-made: Duchamp e Brancusi*.

desde há muito colocada de forma incessante tanto pelo observador quanto pelo próprio campo da arte.

INTERVENÇÃO URBANA-AÇÃO-PERFORMANCE REALIZADA NAS RUAS DO CENTRO DE RECIFE E VITRINE DA LIVRARIA MODERNA, ONDE PAULO BRUSCKY PASSA CERCA DE TRÊS HORAS. AGOSTO DE 1978.

Bruscky é suporte de uma proposição enquanto se coloca na posição de homem-sanduíche, cuja função é a de um ser humano servir de suporte ambulante para um anúncio comercial, publicitário. Bruscky anuncia não um espetáculo, um evento ou uma mercadoria, mas uma questão. Descontextualiza a função do homem-sanduíche. Desloca o desempenho desse personagem público. De objeto/imagem, no interior da vitrine, passa ao papel de homem-sanduíche para uma intervenção urbana. Porém, não é o homem-sanduíche calado, indiferente, o qual apenas carrega a informação que lhe pagam para levar. Mas, sim, ele próprio dirige uma questão ao público. E a propõe de maneira como se estivesse fazendo um anúncio precário, vulgar, de *qualquer* mercadoria.

Se o homem-sanduíche *leva para passear o próprio conceito de estar-à-venda*²⁶⁶, o que Bruscky está propondo na representação deste personagem? O que ele está colocando à venda, uma questão, a linguagem, a própria arte, ou seria sua posição como artista? Quais são os conceitos que ele questiona? O que poderia estar conectado com questões autorais, ou questões de identidade? Para confirmar uma autoria, o próprio artista se coloca no espaço de representação. Mas aqui o espaço de atuação é primeiramente privado, para em seguida operar no espaço público.

²⁶⁶ BUCK-MORSS. *Op. cit.*, p.363.

HOMEM-SANDUÍCHE, PARIS, 1936

“O verdadeiro *flâneur* assalariado (Henri Bérard) é o homem-anúncio.”²⁶⁷

4.4.2 – A Última Foto

(...) hoje em dia sabemos que um texto não está constituído por uma fila de palavras, das quais se desprende um único sentido, teológico, em certo modo (pois seria a mensagem do Autor-Deus), senão por um espaço de múltiplas dimensões no qual se concordam e se contrastam diversas escrituras, nenhuma das quais é a original: o texto é um tecido de citações provenientes dos mil focos da cultura.

Roland Barthes²⁶⁸

Rosangela Rennó, no projeto *Bibliotheca*, impossibilita a entrada ao que poderíamos chamar de arquivos de memórias biográficas. Na verdade, desenvolve todo um processo museográfico de catalogação em sua coleção de álbuns de fotografias. Mas, na finalização do projeto, inventa um dispositivo com a finalidade de representar um bloqueio visual de acesso aos álbuns. Nessa primeira proposta bloqueia a visibilidade a um objeto, o qual é o resultado material das câmeras fotográficas. Num segundo projeto muito similar ao *Bibliotheca*, ela impede o uso dos aparelhos fotográficos, aquele que, em realidade, gera as imagens. Os quais fazem parte também de uma coleção sua, de câmeras analógicas. Rennó está tratando de dois objetos que praticamente estão deixando de existir em consequência do atual meio digital. São duas coleções, cujos elementos, ao final poderíamos qualificá-los de objetos em *extinção* - álbuns de família e câmeras analógicas.

²⁶⁷ BENJAMIN. *Op. cit.*, 2005. [m 4, 2] p.803.

²⁶⁸ BARTHES. *Op. cit.*, p.69. *De la obra al texto*.

A partir de uma discussão sobre leis de direito de autor, Rosangela Rennó faz a curadoria de uma exposição. Parte da polêmica gerada em torno de uma tentativa de cobrança dos direitos autorais das reproduções do *Cristo Redentor* no Rio de Janeiro. Para tanto, convida 43 fotógrafos profissionais a fazerem uma foto do monumento. Enquanto lhes propõe realizar, na verdade, uma última foto, cada qual com uma das câmeras analógicas de sua coleção particular, a qual vinha coletando há alguns anos. Como resultado final são apresentados na exposição 43 dípticos, compostos pelas câmeras e a foto registrada por elas. Apresenta também, junto à exposição, uma publicação que documenta o projeto. Além do registro da exposição, contém alguns textos que questionam a problemática dos direitos autorais e também uma discussão sobre *a morte anunciada da fotografia analógica na atual era digital*²⁶⁹.

Rosangela Rennó sugere aos fotógrafos o tema em torno à imagem do *Cristo Redentor*. Nessa proposta, trabalha um impedimento de uso, muito similar à *Bibliotheca*. Após a utilização das câmeras por parte dos fotógrafos convidados, as câmeras são lacradas. Acontece todo um *ritual*, preparado por Rosangela, para o lacre dos aparelhos eletrônicos. Primeiro a coleção das câmeras, depois o convite aos fotógrafos para realizar as imagens do *Cristo Redentor*, a execução das fotos, as cópias dos negativos, a montagem dos dispositivos de exposição, a preparação do espaço expositivo, a organização da publicação, o convite para o público aceder ao espaço da galeria, o coquetel de abertura, e assim prossegue. Nesse processo, que poderíamos chamar em certa medida de “ritualístico”, primeiramente, cada um dos profissionais convidados faz uma última foto com uma das câmeras. Então, em seguida, é retirada a possibilidade de uso desses aparelhos. Existe obviamente uma relação de poder nesse processo. Rosangela permite uma última foto a um outro profissional, que não ela. Mas em seguida lacra a câmera. Imediatamente impede seu uso. Como se não bastasse a coloca numa pequena caixa-vitrine. Definitivamente bloqueia a utilização do respectivo aparelho fotográfico, que passa da posição de peça tecnicamente utilitária para uma disposição distanciada, ou seja, para uma circunstância expositiva. Durante esse processo, transforma-se em *imagem*, pois, visto anteriormente, como objeto utilitário perde seu valor.

Mas, aqui, poderíamos sugerir também algo além dessa questão. Segundo Giorgio Agamben, a *impossibilidade de uso* têm como lugar típico o Museu. Ademais, salienta nessa esfera o Museu não como um único espaço físico, mas sim de uma capacidade em coincidir com uma cidade inteira, ou uma região e até mesmo um grupo de indivíduos. Destaca a problemática de que hoje tudo pode tornar-se Museu, “porque este denomina simplesmente a exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar, de experimentar.”²⁷⁰

²⁶⁹ RENNÓ, Rosângela. *A Última Foto*. São Paulo, 2006.

²⁷⁰ AGAMBEN. *Op. cit.*, p.110. *Elogio de la profanación*.

ROSANGELA RENNÓ. *A ÚLTIMA FOTO*, 2006.

Nesse contexto, diríamos que os objetos que vão para o interior da vitrine, ou seja, as câmeras da coleção de Rennó, de certa forma são exaltados. Tomam parte da esfera do *sagrado*. Anteriormente apenas faziam parte do cotidiano. Mas, se partimos da hipótese de que “profano (...) se diz em sentido próprio daquilo que, uma vez sagrado ou religioso, é restituído ao uso e à propriedade dos homens”²⁷¹, então como poderia esse objeto cotidiano fazer o caminho inverso, passar do profano ao sagrado?

ROSANGELA RENNÓ. *A ÚLTIMA FOTO*, 2006.

Esse acontecimento, na verdade, é um processo comum na arte contemporânea. O objeto perde seu valor de uso e ganha valor de exibição. Contudo não uma

²⁷¹ *Idem*, p.96.

exibição pública em sentido amplo e sim num local “sagrado”, nos limites internos do museu. Aliás, existe toda uma instituição para autorizar esse processo. O museu, com todos os seus dispositivos, captura a possibilidade de uso desses objetos, enquanto lhes oferece todo um aparato de sublimação. Com esse processo não os deixa mais ser profanados, desabilita qualquer profanação. O objeto passa apenas para uma posição de exibição, na medida em que seu valor de uso e seu valor de troca lhe foram quitados. O que resulta numa impossibilidade utilitária, conseqüentemente seu lugar paradigmático será o museu.²⁷²

Rennó dá um ultimato às câmeras, bloqueia-lhes o uso, *aposenta-as*. Gera um processo de impossibilidade de uso, em apenas um gesto determina e autoriza esse impedimento. Esses aparelhos eletrônicos não podem mais ser profanados, fazem agora parte do mundo dos objetos museográficos. Dá-lhes dá valor ainda maior de coleção quando lacra as câmeras. Uma atitude muito próxima ao conceito de colecionismo de selos.

O fato de muitos colecionadores, como Benjamin indica, só se interessarem pelos selos carimbados, não se deve de modo algum à mudança de sua fisionomia, que se diversificou e enriqueceu. Sua razão se encontra no fato de que o correio, ao carimbar o selo, como se tivesse marcando gado a ferro quente – o que poderia ser interpretado como uma marca de infâmia – exalta-o, libera-o do encargo e da vergonha de ser útil, oferecendo-lhe condições de cumprir uma vocação mais nobre. (...) Perfurado, carimbado pelo correio, o selo é definitivamente franqueado das mesquinhas da vida cotidiana.²⁷³

“A museificação do mundo é hoje um fato consumado, o que resulta numa perda irrevogável de todo uso, a impossibilidade absoluta de profanar.”²⁷⁴ O sagrado é um mundo à parte, no sentido religioso denota a presença de um poder superior. Encontra-se em um mundo distante, separado do cotidiano, do simplesmente humano. O sagrado exige veneração, adoração e temor ao mesmo tempo. Mas, se não existem deuses nem nada sobrenatural, o sagrado não é mais do que uma palavra que damos a sentimentos arcaicos ou ilusórios.²⁷⁵ Planejar um espaço que passe a sensação de sagrado não é mais do que uma maneira de *voltar* ao campo de ilusão, ou talvez reafirmar, assegurar-se de que tal espaço é um espaço ilusório, de representação, de criação e conseqüentemente de autoria, ademais *gesto divino*.

Rennó, ao mesmo tempo que eleva as câmeras para o campo de exposição do museu, da galeria, no caso, desenvolve uma trama complexa durante o processo de

²⁷² AGAMBEN. *Op. cit.*, p.110. *Elogio de la profanación*.

²⁷³ MISSAC. *Op. cit.*, p.65-66. *Homo scriptor/Coletar*.

²⁷⁴ AGAMBEN. *Op. cit.*, p.110-111. *Elogio de la profanación*.

²⁷⁵ COMTE-SPONVILLE, André. *Diccionario Filosófico*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2003. p.468.

constituição de seu projeto. Pois as fotos não são suas, é um trabalho em certa medida coletivo, mas quem propõe é ela. Existe aí um domínio de todo o processo. E está centrado na ação curatorial. Como artista se apropria, em parte, do papel do curador. Existem duas situações: primeiramente toda uma proposta em torno das câmeras e outra ao redor das últimas fotos realizadas por estas. No caso das fotos do *Cristo Redentor*, Rosangela está atuando mais como curadora do que como artista. Não é um caso de uma apropriação direta de fotos realizadas por terceiros. Poderíamos falar em um gesto, no qual está a presença da autora. Um gesto curatorial que gera uma outra dinâmica entre dois sistemas imbricados um no outro. Ou seja, o sistema da exposição da coleção de câmeras e o sistema da “apropriação” das fotos, ou melhor, da suposta apropriação. Trata-se, em certa medida, de uma nova ordem plástica. Poderíamos propor aqui uma desconstrução do autor como personagem único, soberano.

O dispositivo de apresentação têm o mesmo perfil, tanto para a foto quanto para a câmera lacrada. Aproximam-se a caixas-vitrines, de cor cinza médio. Expõe a câmera ao lado, muito próxima à imagem realizada pelo profissional convidado. Já na publicação, nota-se, em verdade, um certo saudosismo em relação às câmeras analógicas por parte de Rennó, em que ela propõe uma discussão sobre o provável fim de uma técnica. Enquanto envia três perguntas a profissionais da área das artes. Mostra um certo paradoxo na programação visual da publicação, a qual fica muito próxima aos catálogos comerciais. Consta na parte superior de cada página a foto realizada com a presença, a partir de diversas interpretações, da imagem do Cristo Redentor; abaixo o nome do fotógrafo, uma ficha técnica contendo a marca do aparelho fotográfico, o fabricante, a data aproximada da fabricação, número de série, a lente, o filme, as dimensões e o peso da câmera; a especificação do local onde a câmera foi adquirida; a foto da câmera utilizada para realizar a respectiva imagem.

Definitivamente o resultado gráfico se assemelha a um catálogo de venda de aparelhos fotográficos. Mas Rosangela não está vendendo nada, ou estará? Na verdade, está retirando essas câmeras da trivialidade. Para tanto deixa muito claro a sua não funcionalidade quando bloqueia as objetivas. Existe, na abrangência da ficha técnica das câmeras, uma forte objetividade. Provavelmente, faz referência à pretendida objetividade museográfica. Rennó assume o papel de colecionadora, curadora e artista. Comete uma *invasão* a campos próximos da esfera artística.

4.5 – Diferenças entre criar e organizar

No caso da Fontaine, porém, o ato criativo do artista é tão obviamente mínimo e a transformação mesma tão absolutamente insignificante (ao deixar o mictório exatamente igual a todos os demais exemplares do gênero), que, em lugar da impressão de termos encontrado uma resposta, devemos nos confrontar com toda uma nova série de questões estéticas.

Rosalind Krauss²⁷⁶

Na arte contemporânea, a questão de organizar o objeto, preparar o ambiente, ou seja, a forma como apresentar algo, é fundamental. O resultado depende de uma série de fatores, os quais se processam no decurso do espaço e do tempo. Não é apenas o artista quem apresenta o objeto. Ocorrem colaborações, ou estratégias de apresentação tanto por parte do artista como de terceiros, sem os quais a obra poderia não acontecer em sua totalidade, ou mesmo delinearía outros rumos. Tomaria talvez a direção ao desconhecimento. Um exemplo absolutamente célebre e paradoxal é o caso já conhecido da *Fonte* de Duchamp. Sucede todo um processo, posterior ao gesto do artista, para colocar esse objeto no domínio da arte.

Na verdade, Duchamp deixou o urinol exatamente igual, mas o posicionou inversamente e o assinou. A princípio não parece muita coisa, porém não é bem assim. Na sequência acontece uma série de situações que vem mudar os critérios para apreciar tal “coisa”²⁷⁷.

Thierry de Duve, em seu texto para a exposição *Voici, 100 ans d'art contemporain*²⁷⁸ (100 anos de arte contemporânea), discute longamente sobre a questão de como a *Fonte* passou para a posteridade. E afirma o seguinte: “Sem Stieglitz, não é seguro que o urinol de Duchamp teria passado a posteridade.”²⁷⁹ O que ele pretende com tal afirmação, colocando o sucesso da *Fonte* dependente do personagem, do fotógrafo Alfred Stieglitz?

Para justificar tal afirmação, questiona se a *Fonte* é capaz de se apresentar sozinha e dizer: *me voici* (aqui estou)²⁸⁰. No caso da referida exposição, *me voici* significa a

²⁷⁶ KRAUSS, Rosalind. *Op. cit.*, 1998. *Formas de ready-made: Duchamp e Brancusi*. p.97.

²⁷⁷ “Notar-se-á que utiliza, com bastante frequência, as palavras “coisa” para designar suas próprias criações e “fazer” para evocar seus atos criativos.” In: CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997. p.12.

²⁷⁸ DUVE, Thierry de. *Voici, 100 ans d'art contemporain*. Bruxelles: Palais de Beaux-Arts/LUDION/Flammarion, 2000, 2001.

²⁷⁹ *Idem*, p.28.

²⁸⁰ *Idem*, p.24.

obra ser capaz de apresentar-se por si mesma, sem *molduras*, “quando a obra toma a palavra e se apresenta”²⁸¹.

Se apresentar, é dizer “me voici”. Dizer “me voici”, é se apresentar. Somente um ser vivente e dotado de linguagem é capaz, as coisas não. Já que, as obras de arte são coisas. Nós lhe emprestamos as propriedades humanas, nós as declaramos vivas, nós as encontramos falantes quando elas têm êxito, nós as tratamos com o respeito devido aos seres humanos, nós julgamos bárbaro as destruir. Mas nada de tudo isto é assim tão evidente.²⁸²

A *Fonte* em seu processo no tempo e no espaço precisou da tradição do infalível pedestal. E também de outras situações para apresentar-se e alcançar o sucesso que hoje lhe é devido. Ou seja, ela precisou de *molduras* tanto físicas quanto *invisíveis*. Necessitou de dispositivos de apresentação, entre os quais, da base sobre a qual repousa o urinol na foto realizada por Stieglitz,²⁸³ fotógrafo bem conhecido, diretor de uma galeria, militante da arte nos Estados Unidos. Introduz ao público nova-iorquino, naquele período, Cézanne, Matisse e Rodin. Também divulga em sua galeria um grupo de artistas americanos. Na época, considerava Duchamp um charlatão, enquanto ignorava que por detrás de Richard Mutt estava o próprio Duchamp.²⁸⁴

Como Stieglitz entra nesse processo da realização de tal foto? Na verdade, ninguém sabe como o urinol chegou até Stieglitz. Mas ele aceitou fazer a foto para protestar contra a censura do comitê do *Salão dos Independentes*. Certamente sem deixar de ficar surpreso com a idéia de alguém ter enviado um urinol ao *Salão* como se fosse um objeto de arte.²⁸⁵ Mas como exímio fotógrafo, amante da beleza estética, ele adorna, enfeita a apresentação do objeto. Iluminando-o com conhecimento, enquanto o deposita delicadamente sobre uma base, suporte tradicional da escultura, dispondo ao fundo uma pintura de Marsden Hartley, *The Warriors*, 1913 (Os guerreiros). Com esse gesto “colabora” na apresentação da *Fonte*. Aliás, apresenta-a como imagem. Ajeita-a com detalhes, harmoniza-a, como quem compõe uma vitrine. “Se a base foi o dispositivo de apresentação da coisa, Stieglitz foi o apresentador da coisa com sua base.”²⁸⁶

A motivação de Stieglitz foi somente uma questão de revidar o comitê, o qual traiu as regras estipuladas. Stieglitz procurou ser fiel com ele mesmo, fazendo a foto para a publicação. Ou seja, politicamente correto em estar contra o comitê e embelezando o urinol,

²⁸¹ *Idem*, p.7.

²⁸² *Idem*, p.19.

²⁸³ *Idem*, p.24.

²⁸⁴ *Idem*, *ibidem*.

²⁸⁵ *Idem*, *ibidem*.

²⁸⁶ *Idem*, p.25.

toma uma atitude verdadeira em relação ao seu próprio gosto, à sua própria exigência estética.²⁸⁷ “Pobre dele. Ele foi um manipulador manipulado em tal combate...”²⁸⁸

Como já há muito se sabe, o urinol primeiramente é enviado à exposição por Duchamp, quem, aliás, chegou a fazer parte do comitê, porém estrategicamente se absteve no dia da reunião. Quando então o urinol é recusado. Torna-se assim comprovado, como acabamos de ver, sua estratégia “conta de fato com outro dispositivo de exibição além da base, para que a Fonte passe à posteridade: sobre uma foto assinada por Alfred Stieglitz!”²⁸⁹ Contudo, temos até agora dois dispositivos de apresentação para a *Fonte*: uma base e uma fotografia. Mas existe também uma publicação, o número 2 da revista *The Blind Man*, que, além de publicar a fotografia de Stieglitz, publica também dois artigos explicativos. Um intitulado *Budha of the Bathroom* (Buda do banheiro), assinado por Louise Norton, e o texto *O assunto Richard Mutt*, o qual não vinha assinado. Mas por seu estilo sem adereços e pela incisiva clareza da expressão, é fácil atribuí-lo ao próprio Marcel Duchamp.²⁹⁰ Ademais, temos que considerar, ele era um dos responsáveis da mencionada publicação.

O assunto Richard Mutt

Dizem que qualquer artista que pague seis dólares pode expor.

O senhor Mutt enviou uma fonte. Sem discussão este artigo desapareceu e nunca foi exposto.

Eis aqui as razões para recusar a fonte do senhor Mutt:

1. Alguns argüiram que era imoral, vulgar.

2. Outros que era um plágio, uma simples peça de encanamento.

Mas a fonte do senhor Mutt, assim como uma banheira, não é imoral, isso é absurdo.

*Se trata de um acessório que se vê diariamente nas vitrines de materiais de construção. (...)*²⁹¹

Quando a fotografia de Stieglitz foi publicada em *The Blind Man*, foi com três legendas: *Fountain by R. Mutt*, *THE EXHIBIT REFUSED BY THE INDEPENDENTS*, e *Photograph by Alfred Stieglitz*²⁹². Foram três alusões de autoria, a primeira a alguém que não fez nada de suas próprias mãos, a segunda ao próprio Salão, onde na verdade participam artistas que se auto proclamam autores. A única referência a alguém com *status* de autor já altamente reconhecido é ao fotógrafo Alfred Stieglitz. Porém, ele não é o autor da *Fonte*, apenas de sua fotografia, ou seja, de um dispositivo de apresentação, que representa a coisa,

²⁸⁷ *Idem, ibidem.*

²⁸⁸ *Idem, p.26.*

²⁸⁹ *Idem, p.29.*

²⁹⁰ RAMÍREZ. *Op. cit.*, p.54.

²⁹¹ in: RAMÍREZ. *Op. cit.* p.54.

²⁹² *Fonte* de R. Mutt, Objeto recusado pelos Independentes, e Fotografia de Alfred Stieglitz.

enquanto “a apresenta de fato à posteridade dos espectadores”²⁹³. Entretanto, Stieglitz, como já comprovamos, não estava completamente convencido de que a *Fonte* poderia apresentar-se apenas por ela mesma. Preferiu apelar à autoridade tradicional do pedestal, para com isso tentar obter possibilidades de êxito para tal objeto. Ou seja, “quem apresenta a Fonte abrigou-se por detrás da convenção do dispositivo de apresentação.”²⁹⁴

MARCEL DUCHAMP. *Fountain*, 1917. PÁGINA DE *THE BLIND MAN*, 1917. FOTO DE ALFRED STIEGLITZ.

(...) não compreendemos nada de Duchamp se isolamos o “caso Richard Mutt” da história dos Independentes, a partir da qual é um fato consumado que qualquer pessoa poderia ser artista. Bem entendido, Duchamp não é qualquer um, nem tão pouco qualquer artista. Ele é aquele por quem o escândalo chegou, e ele merece seu lugar de artista do século em par de igualdade com Picasso. Pela segunda metade do século – quando sua influência começou verdadeiramente a se sentir – este lugar foi interpretado como aquele do demiurgo, do grande apropriador, do rei Midas que transforma em arte tudo aquilo que toca. (...) Não existe mais de um lado o público dos amadores da arte e do outro a corporação dos artistas, e por consequência a divisão do trabalho a priori entre julgar a arte e em fazer. Daí vêm o *ready-made*: um objeto em frente ao qual o artista e o espectador estão em pé de igualdade, nem um nem o

²⁹³ DUVE. *Op. cit.*, p.29.

²⁹⁴ *Idem, ibidem.*

outro o fez de suas mãos. Nenhum deles tem outra coisa a dizer, a não ser: “isto é arte”, ou “isto não é arte”.²⁹⁵

Para que o objeto entre na esfera das artes visuais precisa de uma série de dispositivos de apresentação, na verdade, uma série de enquadramentos, tanto os físicos quanto os *invisíveis*. Quando falamos de invisíveis, estamos tratando de outros tipos de enquadramento, ou seja, sobre o resultado conseqüente do *efeito moldura* – as molduras institucionais, ideológicas ou perceptuais²⁹⁶. Como vimos há pouco, a *Fonte* de Duchamp é indissociável de suas *molduras*, ou seja, de seus dispositivos de apresentação. “Nós vemos a obra de arte, mas não vemos a moldura.”²⁹⁷ Acontece uma forte tendência em ignorá-la, enquanto ela “serve para criar um espaço para a obra de arte que o trabalho em si mesmo é incapaz de oferecer”²⁹⁸. Duchamp “descobre que há uma instituição que se manifesta através de museus, exposições, revistas, galerias, e que não há gênio, por mais gênio que seja, berrando aos quatro ventos, cujo trabalho seja arte sem a sanção da instituição.”²⁹⁹ Para a obra acontecer, para que ela tenha *um autor*, é necessário, é fundamental, a existência de um *emoldurar* em seqüência.

“(…) uma das grandes lições da arte nos tempos recentes, é que isto não é possível, as obras de arte e os objetos reais não se distinguem somente pela inspeção visual.”³⁰⁰

²⁹⁵ DUVE. *Op. cit.*, p.27.

²⁹⁶ DURO. *Op. cit.*, p.5. Paul Duro. *Introduction*.

²⁹⁷ *Idem*, p.1. Paul Duro. *Introduction*.

²⁹⁸ *Idem*, *ibidem*.

²⁹⁹ VENÂNCIO. *Op. cit.*, p.64.

³⁰⁰ DANTO, Arthur. *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1999. p.94.

4.6 – O autor e o espectador – divisão autoral (?)

(...) o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas, e desta forma acrescenta sua contribuição ao ato criador.

Marcel Duchamp³⁰¹

(...), a distinção convencional entre o autor e o público, que a imprensa burguesa preserva artificialmente, começa a desaparecer na imprensa soviética. Nela, o leitor está sempre pronto, igualmente, a escrever, descrever e prescrever. Como especialista..., ele tem acesso à condição de autor.

Walter Benjamin³⁰²

Os processos de trabalho de Hélio Oiticica e Ligya Clark surgem como obras interativas. Provocam, exigem a presença do espectador, ou mesmo impõe uma ação do observador para o acontecimento da obra. Enquanto o espectador passa da posição de mero observador para *participador* da obra. Nesses casos poderíamos considerar uma divisão de autoria. A obra só acontece em sua totalidade a partir do momento da intervenção do *participador*. Qual a preocupação nesses casos, se é que existe, em preservar a autoria? Ou seria realmente o caso do artista dividir a autoria com o observador? Como poderia o espaço da vitrine ter uma relação com tais posicionamentos?

Thierry de Duve, na exposição *Voici, 100 ans d'art contemporain* trabalha a relação entre a obra e o observador e para isso expõe, a princípio, três situações: a primeira se coloca quando a obra de arte tem a palavra e se apresenta *me voici* (aqui estou), quando menciona, entre outras, obras de Jeff Koons e Alberto Giacometti; a segunda situação se coloca quando a obra dirige-se às pessoas que lhe fazem face *vous voici* (estais aqui); e a terceira, quando as obras testemunham o que nós, os seres humanos, temos em comum *nous voici* (aqui estamos).

O que pode ter em comum La Cage de Giacometti e o "aquário" de Jeff Koons? Nada além de suas surpreendentes similaridades formais, o que não é nada. As duas obras compartilham a questão da apresentação. Nos dois casos, um cubo virtual é colocado sobre um pedestal fortemente acentuado.

³⁰¹ Marcel Duchamp. *O ato criador*. In BATTCOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975. p.74.

³⁰² BENJAMIN. *Op. cit.*, 1994. p.124. *O autor como produtor*.

Giacometti representa nesse espaço em miniatura a relação do espectador com uma estátua que não está na mesma escala. Koons suspende nesse espaço uma bola de basquete que flutua como por magia. A figura humana se coloca no lugar do objeto.³⁰³

ALBERTO GIACOMETTI. *LA CAGE*, 1950. BRONZE, 170x34x32CM.

JEFF KOONS. *ONE BALL TOTAL EQUILIBRIUM*

TANK, 1985. VIDRO, METAL, ÁGUA DESTILADA BOLA DE BASQUETE, 164,5x78,1x33,7CM.

No caso de Koons, seu *aquário*, visivelmente, é, na prática, uma vitrine. Na obra de Giacometti, o espaço é similar ao da vitrine, porém é aberto. A obra dos dois artistas aproximam-se por meio do dispositivo de apresentação, mas apresentam diferenças na qualidade do gesto. Em Giacometti, seu gesto criativo se materializa assim como o gesto de Picasso, já o gesto *trágico* de Koons se aproxima ao gesto minimizado de Duchamp. Entretanto, o dispositivo de exibição tem uma importância relevante tanto num caso como no outro. Uma vez em que a obra se apresenta por si só (“aqui estou”), ou seja, não solicita colaboração alguma do espectador a não ser a *contemplação*. Seus espaços mostram-se absolutamente definidos, enquanto expõem qual é o limite da representação.

Como vimos anteriormente, os processos de Oiticica e Clark aproximam o espectador, o qual torna-se, na verdade, participador. Caso contrário, passa-se quando o artista se utiliza do espaço isolado da vitrine como parte integrante de sua obra. O distanciamento provocado pelo dispositivo da vitrine aparta o observador, o qual praticamente

³⁰³ *Idem*, p.68-69.

volta a uma atitude contemplativa. Acontece um afastamento físico do observador. Porém, gera-se uma curiosidade visual. Após toda aquela divisão autoral com o espectador/participador, acontece um retorno, ou pelo menos uma tentativa à presença do artista como *único autor*. A questão de compartilhar uma autoria nem sempre é desejada. O artista volta, ou pelo menos tenta de alguma maneira, identificar-se como o insólito autor. Enquanto delimita um espaço, deixa absolutamente claro qual é o campo de representação. Proporíamos então a delimitação de um espaço, ou seja, a utilização da vitrine como limite significativo da obra, como uma insistência na preservação da autoria. Uma vez que acontece uma volta à exigência do ato contemplativo, porém em outra extensão.

Um exemplo muito claro é o trabalho de Waltercio Caldas. A autoria em sua obra é absolutamente evidente. Seu traço criativo é visível de imediato. À distância já se nota *um Waltercio*, não há dúvida quanto ao autor. Em relação ao espaço singularmente delimitado, o artista apresenta, na *Série Veneza*, obra apresentada para a Bienal de Veneza de 1997, um limite muito semelhante às demarcações da vitrine. Coloca, ou melhor, representa a *história da arte* dentro de quatro volumes vazados. Define-os apenas através de linhas delgadas, tridimensionais. Acontece um gesto perverso muito singular, quando o limite imposto pelo artista separa cruelmente o espaço de representação. A escultura apresenta uma estrutura de vitrine, mas não protege totalmente seu espaço interior. Ademais, suas dimensões praticamente encontram-se na escala humana. O espectador quase pode ultrapassar as fronteiras impostas. Porém, como invadir um limite, quando o que está confinado é a *presença* de autores assombrosamente consagrados? Como ultrapassar uma demarcação clara do campo de representação, de uma área sublime, onde se nota perfeitamente o ato criativo. O espectador não se sente com coragem, não se atreve profaná-la.

Waltercio congela quatro instantes de uma *estória da arte*³⁰⁴ no interior de volumes virtuais. Os quais com certeza revelam a habitual elegância escultórica de sua obra. E nessa carcaça é onde deposita, onde faz referência a praticamente *toda* a história da arte. A estrutura geométrica aberta, na *Série Veneza*, é mais audaz do que se fora a própria vitrine, enquanto não possui o plano do vidro, porém é absolutamente clara no limite. Tal perversidade tem a ver com o conteúdo de seu trabalho. Esses limites próximos à vitrine são parte significativa em sua proposta, são inseparáveis da obra. Mas existe uma diferença visível em relação às obras de Koons ou Giacometti. As estruturas, na *Série Veneza*, estão diretamente no chão, ou seja, no mesmo nível do espaço do observador. Coloca a *história da arte* no mesmo plano do espectador, porém estabelece um limite em outra dimensão. Não existe uma base, um pedestal para elevar o campo de ilusão.

³⁰⁴ Waltercio Caldas. *A série Veneza*. Centro Cultural Light, Rio de Janeiro, 1998. Entrevista concedida a Ligia Canongia. s/p.

Na *Série Veneza 1 – Sem título* acrescenta apenas as palavras “*senza titolo*” nas pequenas e quase imperceptíveis placas de acrílico aderidas à estrutura de aço. Enquanto se “remete à época em que o homem não tinha linguagem”³⁰⁵.

A *SÉRIE VENEZA*, 1997.

A *SÉRIE VENEZA*, 2. *RODIN . BRANCUSI*.

A *SÉRIE VENEZA*, 4. *O TRANSPARENTE*

Na segunda estrutura, a *Série Veneza 2 - Rodin-Brancusi*, inclui tais escultores, os quais romperam regras fortemente estabelecidas no campo da escultura. Particularmente no que se refere ao modo de apresentação da escultura, do objeto. Ou seja, toda uma relação com o dispositivo de exibição, a saber, a base escultórica impondo-se como limite de ilusão. Escolhe essa passagem por ser exemplar, e propiciar “à arte moderna a idéia de um rompimento que preserva o fluxo”³⁰⁶.

A *SÉRIE VENEZA*, 3. *A DISTÂNCIA ENTRE.... DETALHE.*

³⁰⁵ *Idem*, s/p.

³⁰⁶ *Idem*, s/p.

Na *Série Veneza, 3 – A Distância Entre...* acrescenta uma infinidade das pequenas placas transparentes. As quais carregam em forma de linguagem referências de enorme potência no domínio das artes: Giacometti, Bosch, Tintoretto, Monet, Matisse, Duchamp, Picasso, Arp, Gauguin, Fontana, Schwitters, Tiziano, Caravaggio, Munch... E se voltamos uma vez mais a associar a vitrine com a tumba, Waltercio, com essas legendas, não deixa de “evocar pequenas lápides”³⁰⁷. Encapsula na virtualidade das carcaças uma infinidade de autorias. Cita uma pluralidade de autores no interior do suporte de apresentação, no volume virtual. Tal suporte não poderia ser uma vitrine tradicional, fechada, de vidro; ela explodiria. São demasiadas identidades, um exagero de egos, a matéria não suportaria. Nesse cubículo nos dá a ver a presença extrema da autoridade. Mas apenas em forma de legenda, omite por completo a imagem. Coloca a representação de tais autores em nível de igualdade com o campo do espectador. Entretanto expõe em paridade apenas o texto, apenas a representação textual do poder criativo, e não o resultado em imagem.

Na *Série Veneza 4, o Transparente*, um plano de vidro transparente divide a estrutura de aço inoxidável em duas partes, em dois circuitos virtualmente invioláveis. No interior existem duas naturezas mortas – um jarro e um copo, desenhadas tridimensionalmente, uma de cada lado das divisões. Aliás, naturezas mortas estão representadas no interior das quatro estruturas. A superfície de vidro, plano a impor limites, por vezes reflete as formas, os desenhos esculturais inseridos na armação. Nessa peça não cita um nome sequer. Apenas repete de um lado e do outro, o jarro e o copo depositados sobre uma superfície virtual. Separados pelo plano transparente, enquanto suas imagens muito sutilmente invadem o plano/fronreira através de seus reflexos. Existe um retorno muito perspicaz à imagem. Waltercio insiste, acredita, e deixa evidente seu gesto criativo. Na medida em que “desloca” para dentro de sua obra a representação de gestos, identidades autorais. Faz com que esse espaço torne-se virtualmente inviolável.

Em relação ao dispositivo de apresentação tanto o trabalho de Waltercio, Giacometti e Koons possuem semelhanças. Para Koons, o que lhe interessa realmente é o efeito da bola flutuante. Enquanto a preocupação de Giacometti encontra-se na tensão do olhar da figura em direção à escultura. Entretanto para ambos existe uma concentração particular no modo de apresentar tais situações. O dispositivo de exposição é fundamental, é parte significativa. Em Giacometti e Koons o suporte eleva o espaço de representação, porém em Waltercio o espaço de ilusão permanece no mesmo nível do campo do espectador, ou seja, na esfera da realidade. São suportes inseparáveis do objeto, na medida em que oferecem um significado fundamental para o acontecimento da obra. Sem a presença, sem a colaboração de

³⁰⁷ CALDAS, Waltercio. *Waltercio Caldas*. Texto de Paulo Sergio Duarte. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. p.162.

tais dispositivos, nos quais as obras se apresentam ao espectador, tais trabalhos não teriam a força que possuem.

Em relação à questão autoral, nenhum dos três, na verdade, divide o ato criativo com o espectador. O campo de representação encontra-se absolutamente definido. São obras que *se apresentam*, se colocam de frente ao observador. São claramente identificáveis enquanto se posicionam como obras de arte. Contudo estabelecem um certo grau de distanciamento, apresentam uma descontinuidade da esfera da realidade. A vitrine definitivamente estabelece fronteiras. Mas o espectador não pode ser simplesmente descartado, sem ele a obra não se dá a ver. “Para que a obra possa dizer “Me Voici”, o artista deve ainda ceder o lugar ao espectador.”³⁰⁸ Acontece sem dúvidas uma volta ao ato contemplativo, mas em outra instância.

Porém, existe também uma outra situação imposta para recuperar a subjetividade do artista. Juan Martín Prada vê o tema autoral muito associado à questão do mercado, uma vez que o próprio sistema da sociedade de consumo evita qualquer possibilidade de perda de influência da figura do autor. Uma defesa, uma verdadeira apologia do personagem do autor se intensifica na década de 80 do século XX. Aliás, tal tendência não deixou de reforçar-se desde o Romantismo. Não só o mercado de arte colabora para tal, mas todo o sistema institucional e cultural. Exposições retrospectivas muito pontuais nesse período trazem à tona e apóiam extremamente o culto à genialidade artística. Prada ressalta a exposição dedicada a Picasso no Museu de Arte Moderna de Nova York, no início de 80. Enquanto expõe críticas contemporâneas ao grande incentivo dado na ocasião à genialidade artística, Prada salienta uma procura intensa pela autenticidade das obras de arte. As exposições nessa época revelam uma forte recusa de toda metodologia de análise histórica, na qual o eixo central não toma como centro o autor. Nesse ambiente de exaltação aos atributos mais tradicionais do autor, novos artistas, em sua maioria muito jovens, serão consagrados.³⁰⁹

Com os novos desígnios desta recobrada exaltação da subjetividade radical do criador, o mercado de arte cobra um até então desconhecido vigor. Na metade dos anos 80 se pagarão os preços mais exorbitantes na compra de obras de autores da Modernidade estética. Algo que não somente vai evidenciar uma vez mais o fracasso das expectativas de Benjamin que prometiam o fim do valor aurático da obra de arte, senão que esta, na transação econômica milionária, se consolida como uma verdadeira representação do poder e da lógica do capitalismo avançado. Trata-se de uma forma de incorporação dentro do sistema social e econômico dominante de todas aquelas manifestações que trataram de uma forma ou outra de transgredi-lo, já como um comportamento radical frente a ele (...) como recusa de seus princípios de

³⁰⁸ DUVE. *Op. cit.*, p.115.

³⁰⁹ PRADA. *Op. cit.*, p.70-72.

intercâmbio simbólico e econômico (radicalismo formal ou desmaterialização do objeto artístico, por exemplo). Isto acaba não só na definitiva perda de todo o valor subversivo dos gestos mais radicais da vanguarda, senão também em uma exaltação radical do artista de vanguarda e sua posterior mitificação (Van Gogh, Warhol, Beuys, etc.).³¹⁰

A recuperação do conceito de autonomia da arte, um dos princípios mais importantes da Modernidade estética tardia, assumiu novamente uma relativa importância.³¹¹ A autoria garante, assegura a posição da obra de arte como mercadoria de consumo. A questão de dar um nome ao autor tem toda uma relação com o mercado: “na época da ‘marchandise’, aquela precisamente onde a idéia de ‘artista’ se impôs, a ausência do nome é sempre uma desvantagem.”³¹² Quando falta uma assinatura a teoria em seguida preocupa-se em encontrar uma *razão social* para esse anonimato. Para obras sem nome, os primeiros historiadores das artes designaram por autor, não um indivíduo, um sujeito, mas o próprio grupo social.³¹³

³¹⁰ *Idem*, p.73.

³¹¹ *Idem*, *ibidem*.

³¹² DAMISCH, Hubert. *Artista*. In Enciclopédia Tonal/Atonal. p.71.

³¹³ *Idem*, *ibidem*.

Conclusão

(...) um texto está formado por escrituras múltiplas, procedentes de várias culturas e que, umas com as outras, estabelecem um diálogo, uma paródia, uma contestação; mas existe um lugar no qual se recolhe toda essa multiplicidade, e esse lugar não é o autor, como até hoje se há dito, senão o leitor: o leitor é o espaço mesmo no qual se inscrevem, sem que se perca nem uma, todas as citações que constituem uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, senão em seu destino, mas este destino já não pode seguir sendo pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é tão somente esse alguém que mantém reunidas em um mesmo campo todas as marcas que constituem o escrito.

Roland Barthes³¹⁴

Nos capítulos anteriores, analisamos direta ou indiretamente a relação do dispositivo da vitrine com a problemática da autoria. No primeiro capítulo, consideramos a imposição, por parte do autor, de um limite para o campo de representação, enquanto consideramos o poder das fronteiras impostas pela cidade, na relação entre o espaço externo e o interno. Também avaliamos a dependência de um espectador para o acontecimento da obra proposta pelo artista (quando a presença do espectador se revela através de seus reflexos em planos de vidros transparentes), ou seja, quem cria e quem observa estão interligados.

No segundo capítulo, expusemos o problema do domínio e da apropriação do saber na produção de mercadorias, enquanto o sujeito encontra-se no espaço interno sob um olhar controlador. Assim como o abalo da tecnologia sobre a arte, quando na arquitetura de ferro e vidro do século XIX, o autor não é mais quem cria e sim quem calcula. Como contraponto, expusemos exemplos da arquitetura transparente do século XX, em que a autoria do arquiteto é absolutamente visível. Ou também o descaso sobre a identidade do sujeito presente na representação dos locais de passagem, espaços transparentes onde a individualidade praticamente não importa. Na discussão sobre as prisões, expusemos o problema do poder e da dominação em relação à decisão de quem, na verdade, tem direito sobre o corpo do outro e a inevitável perda de identidade no projeto do panóptico. Assim como no caso do necrotério de Paris quando se mostra, em suas vitrines, o corpo de quem não têm identidade.

No terceiro capítulo, consideramos o deslocamento de um objeto do cotidiano para a esfera representacional como um gesto artístico. Assim tratamos da problemática da

³¹⁴ BARTHES, *Op. cit.*, *La muerte del autor*. p.71.

autoria não como criação, mas sim o artista como um colecionador, um organizador, ou um curador. Avaliamos também a autoria de uma apropriação quando o artista escolhe um objeto (criado por outro) e o super valoriza. Apreciamos a intervenção do artista quando subverte uma autoria anterior, ou seja, faz uma crítica à curadoria do museu deslocando objetos de sua coleção em suas próprias vitrines. Consideramos também a autoria de uma fotografia que não fotografa, uma vez que seu processo de trabalho é deslocar fotografias do cotidiano e armazená-las em vitrines.

Na quarto capítulo, tratamos do conceito de autor a partir da relação entre a materialização do gesto criativo e a arte como idéia quando consideramos a autoria a partir de um gesto minimizado. O resultado da autoria provém de uma *pluralidade de discursos*. Colocamos a importância das propostas apresentadas por Duchamp, no campo das artes visuais, próxima à importância de Freud na psicanálise e Marx na filosofia. Consideramos então a presença de uma divisão autoral na obra e a implicação do dispositivo de apresentação (no caso a vitrine ou espaços transparentes próximos ao conceito de vitrine) na valorização do objeto.

Para concluir, escolhemos uma obra de Suchan Kinoshita pela razão de seu trabalho reunir, com uma certa proximidade, a linha de pensamento estabelecida nos capítulos anteriores, assim como a problemática dos limites impostos pela cidade, na relação entre o ambiente interior e o seu exterior ou entre o espaço sacro e o laico, a questão da *continuidade* entre a esfera da realidade e o campo de representação. Encontra-se relacionada em todas essas situações à questão do limite perverso imposto pela transparência do vidro, assim como o paradoxo existente entre objeto, espectador e imagem. Também encontramos na proposta da artista o gesto minimizado.

É bem conhecido o paradoxo de Platão: Não és tu, artista, que nos falas, é um deus que te faz falar. Tu não sabes do que falas, e como falas. És inspirado, louco, possesso. És como um pedaço de ferro que recebe a sua força de atração duma pedra magnetizada. Segues os ritmos, achas as palavras. Mas são os outros que, dispondo da competência indispensável, são chamados a interpretar a tua mensagem: (...) todos compreenderão melhor do que se trata do que o próprio autor da obra.

lão, habilmente interpelado por Sócrates, esboça uma tentativa de defesa: (...) Palavra? – ironiza Sócrates. Quem sabe como há-de falar, se não souber o que deve dizer numa determinada situação?

(...) Cada época, cada cultura, apresentará a sua interpretação do texto, do quadro ou do monumento correspondente ao seu conhecimento do mundo, do homem e da história. Não há intérpretes privilegiados, há intérpretes mais ou menos competentes.

E os mais competentes são talvez os filósofos. Sócrates não o diz, mas no fundo está convencido disso. Troça displicentemente do artista, priva-o não apenas do direito de compreender o que diz e o que faz, mas ainda do direito de autor. Foi a musa que inventou a sua inspirada mensagem, é a deus que deve atribuí-la.³¹⁵

(...) Quando canto – dizia lão a Sócrates – saio de mim, choro para fazer chorar, tenho medo para fazer medo aos que me escutam. Mas no fundo sei bem o que estou fazendo e que depois me vou rir, pois ganhei bem o meu dinheiro.³¹⁶

“Quem é, pois, o autor? O que chora, ou o que ri?”³¹⁷ Aquele que chora é aquele que representa, o que ri é aquele que vive o cotidiano após a realização de seu trabalho. É o encontro dos dois personagens onde está o mecanismo total da criação, no jogo, na trama entre a realidade e a representação. Para Porebski, o artista é um personagem criado pelo autor, é o ser da representação, o ser mítico, aquele que desempenha uma função, aquele que materializa a imagem que dele formam, enquanto o autor(autores) é o ser “da mensagem, reconstituída sucessivamente pelos seus receptores”³¹⁸.

Poderíamos, a partir de então, iniciar a afirmar: o mecanismo da autoria está no mínimo no encontro de pelo menos três personagens. Ou seja, na coincidência entre os papéis de artista e autor e o espectador. Mas Porebski afirma: “A obra de arte é uma mensagem”³¹⁹. O que implica então a necessidade de um meio, sem o qual seria inviável a comunicação entre o artista e o receptor da sua mensagem. E “é por ele que se deve começar para em seguida fazer marcha atrás em direção ao autor a quem a mensagem possa ser atribuída.”³²⁰

Quando nos deparamos com a obra de Suchan Kinoshita, *Chinese Whispers*, vemos um divertido jogo infantil, para nós conhecido como o velho e saudoso “telefone sem fio”, (aquele no qual o primeiro participante diz uma palavra ou uma frase no ouvido do segundo e assim por diante. E no final, a mensagem é completamente outra). Durante esse processo circular acontece uma relação de emissão e recepção entre interior e exterior. A voz é emitida de dentro para fora e o som recebido inversamente de fora para dentro, e todos os participantes assumem os dois papéis, tanto de emissor quanto de receptor.

Kinoshita desenvolve esse processo selecionando frases de revistas ilustradas e artigos de vários filósofos e teóricos da linguagem. Pede também a locutores

³¹⁵ POREBSKI, Mieczyslaw. *Atribuição*. In *Enciclopédia Einaudi. Op. cit.*, p.159.

³¹⁶ *Idem*, p.175.

³¹⁷ *Idem, ibidem*.

³¹⁸ *Idem, ibidem*.

³¹⁹ *Idem*, p.174.

³²⁰ *Idem*, p.161.

comissionados por ela a inventar suas próprias sentenças. Enquanto outros participantes incluídos, chamados de “rompedores”, deliberadamente alteram as frases, traduzindo-as a outros idiomas. Com um sistema tecnológico de gravação sensível, Kinoshita escuta às escondidas, espreita os jogadores do telefone sem fio. Quer mostrar com isso quanto a palavra falada é tema de mudança contínua. Os visitantes poderiam escutar o resultado dessas gravações (em *loop*) 24 horas por dia sem interrupção, no espaço dedicado à obra da artista, durante o tempo da exposição na cidade de Münster em 2007 (*skulptur projekte münster 07*).³²¹

O espaço escolhido pela artista é um local já existente na cidade. Este espaço arquitetônico, a *Câmara do Comércio* de Münster, cuja fachada é absolutamente transparente, faz frente para uma avenida movimentada. Já discutimos anteriormente a arquitetura de Mies, o *Pavilhão Barcelona*, no qual por momentos o espaço da representação praticamente se confunde com o real. No espaço de Kinoshita não acontece o mesmo (além de a obra acontecer, como já vimos, na própria arquitetura da cidade), ela fecha a entrada frontal, o espectador precisa dar a volta no quarteirão e entrar pelo pátio de vários edifícios vizinhos, para então poder aceder por uma pequena entrada nos fundos da sala. Ademais, exatamente na frente da fachada do edifício encontra-se uma pequena instrução, um mapa indicando a necessidade de dar uma volta circular para então entrar ao espaço expositivo. É quase como adentrar em uma “caverna”, mas pelo lado oposto. Então o visitante desce uns poucos degraus e acomoda-se nas poltronas adaptadas à arquitetura, quando encontra-se na nossa já conhecida *vitrine*, apto a participar da experiência projetada por Kinoshita.

A artista produz toda uma estratégia, a qual já inicia desde o acesso ao local. O espaço permanece fechado o tempo todo, provoca na verdade uma sensação de afastamento no espectador. O próprio ambiente proporciona um silêncio envolvente, ninguém se atreve a falar nada. Todos os visitantes realmente embarcam na atmosfera proposta. O observador entra nesse *nicho*, o qual passa a impressão de estar protegido por um campo aurático. A tranquilidade, o silêncio e o isolamento proporcionam o efeito de um espaço sacro. Existe uma moldura, um enquadramento pelo qual o espectador é “absorvido”. Aliás, *a aura também é uma moldura*.³²² Kinoshita tenta produzir essa atmosfera para impor um mecanismo.

³²¹ Skulptur Projekte Münster 07. Münster, 2007. Frank Frangenberg. p.39.

³²² BORDO, Jonathan. *The Witness in the Errings of Contemporary Art*. In DURO. *Op. cit.*, p.187.

SUCHAN KINOSHITA. *CHINESE WHISPERS*, 2007. SKULPTUR PROJEKTE MÜNSTER 07.

Após adentrar, o visitante senta-se, pega os auriculares colocados à sua disposição e automaticamente olha em direção à luz, à vidraça, ou seja, para fora. Enquanto ouve, se lhe apetecer, o resultado do *telefone sem fio*, a transformação deliberada ou não das palavras. Desse modo aprecia a paisagem urbana através do enquadramento da fachada. Permanece no espaço de representação, enquanto a realidade fica do lado externo. Todos os seus sentidos são ativados pela ambientação. Sua experiência é imprescindível. A obra necessita de sua presença para que a descontinuidade entre realidade e encenação seja percebida. Portanto, o espectador/participador vê passivamente desse espaço a cidade, ademais em movimento. É como se estivesse em uma sala de projeção, enquanto a vida lá fora corre cinematograficamente. De certa forma o espectador fica mais próximo da esfera urbana. Mas, a fronteira causada pelo vidro torna-se, na verdade, um limite perverso. Mostra uma continuidade imagética, enquanto interrompe a relação física entre interior e exterior, entre a realidade e a representação.

SUCHAN KINOSHITA. *CHINESE WHISPERS*, 2007. SKULPTUR PROJEKTE MÜNSTER 07.

DZIGA VERTOV. *O HOMEM E A CÂMERA (CHELOVEK KINOAPPARATOM)*. RÚSSIA, 1929

Aliás, na vidraça frontal existe uma persiana horizontal, fundamental para criar o clima aurático, a qual abre e fecha em intervalos pausados. É como se estivéssemos abrindo e fechando os olhos em câmera lenta. Kinoshita interrompe por momentos a conexão entre o ambiente interior e a esfera externa. Esse gesto nos leva a lembrar alguns fotogramas

do filme de Dziga Vertov *O homem e a câmera* (*Chelovek Kinoapparatom*) de 1929. No momento no qual uma garota se desperta pela manhã, lava e em seguida seca seu rosto na medida em que olha para fora através de uma janela, a qual também possui uma persiana horizontal em movimento de abrir e fechar. Além do mais, a garota faz a mesma agitação com os olhos, uma vez que por alguns instantes fixa o olhar na direção da persiana. Tenta pegar uma visão exata da imagem da realidade externa. Entre esses fotogramas, Vertov interpõe outros da câmera, cuja objetiva segue o mesmo processo de abrir e fechar, ao tentar focar e captar a nitidez da imagem externa. O cineasta propõe nesse instante uma relação contínua de imagens estabelecendo um jogo da relação entre interior e exterior, entre fechar e abrir. Dirige um cruzamento na ação de ver e não ver a imagem. Sugere cortes na continuidade de uma mesma cena. Mas ao mesmo tempo procura encadear espaços opostos. Mostra a realidade do despertar da cidade numa seqüência de cenas anteriores. Faz com que a câmera aproxime a realidade e traga para perto o cotidiano em imagem. Nesse gesto mínimo, manual ou tecnológico, de abrir e fechar a cortina, a objetiva, os olhos, tanto Kinoshita como Vertov produzem um mecanismo, enquanto fazem o espectador notar a sutil diferença, sentir o limite perspicaz entre a realidade e o campo de atuação. Tudo acontece aparentemente numa mesma continuidade.

O artista lança um gesto. Mas, isso apenas é pouco. Seu gesto desencadeia toda uma rede, a qual gera uma série de dispositivos de apresentação, a exemplo da *Fonte* de Duchamp. Aliás, como seu gesto ficaria para a posteridade sem *matar* toda a arte anterior? Não existe aquela *autoria* no sentido da emanção de um ser criativo. A autoria provém de uma pluralidade de *eus*. Ela depende de uma multiplicidade de *molduras*. Acontece, na verdade, um primeiro gesto minimizado. Mas, este precisa atingir uma série de *enquadramentos* para então aceder verdadeiramente como *obra* na esfera da arte.

DZIGA VERTOV. FOTOGRAMAS: O HOMEM E A CÂMERA (*CHELOVEK KINOAPPARATOM*). RÚSSIA, 1929

É um gesto dentro de outro gesto, dentro de um terceiro gesto e assim segue, como um *telefone sem fio*. Vertov coloca o cinema dentro do cinema. O início do filme mostra justamente a sala de cinema, suas portas se abrindo enquanto o público entra para ver

a apresentação. No final, a platéia contracena como se fora a própria realidade da sala de cinema. Ou seja, uma tentativa de aproximar o cotidiano ao campo representacional. Mas o resultado é inevitável - a representação dentro da própria representação. É o tempo de representação dentro do tempo de representação, é uma janela dentro de outra janela. Retornamos, nos parece, ao discurso de Magritte, ou seja, ao enquadramento da *Condição Humana*. Num jogo circular entre a realidade e a esfera da representação. A mesma trama do *complexo autoral* – um gesto dentro de muitos.

Será que é possível romper esse processo circular? Será que conseguiremos romper as barreiras entre o espaço interior e o seu exterior? Ou continuaremos nos isolando em *castelos de vidro* vendo o mundo apenas em imagens transmitidas pelas *vitrininhas* das vídeo-câmeras? Será que existe a possibilidade de uma identidade sem os enquadramentos institucionais?

RICHARD MEIER. A NOVA CASA PARA ARA PACIS(SÉCULO IX AC). ROMA, 2006

Referências Bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanaciones*. Tradução: Edgardo Dobry. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005.
- ALCAIDE, Victor Nieto. *La luz, símbolo y sistema visual*. Editora Cátedra, 1978.
- ARAGON, Louis. *Le paysan de Paris*. Paris: Éditions Gallimard, 2005.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Tradução: Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- ARNAIZ, Ana. *La Memória Evocada. Vista Alegre, un cementerio para Bilbao*. Tesis Doctoral. Universidad del País Vasco.
- AUGÉ, Marc. *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*.
- BARBUY, Heloisa. *A exposição universal de 1889 em Paris*. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Tradução: C. Fernández Medrano. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1994.
- BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*. Tradução: Gilson Maurity. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Tradução: Andrés E. Weikert. Introdução: Bolívar Echeverría. México: Editorial Itaca, 2003.
- _____. *Libro de los pasajes*. Edición de Rolf Tiedemann. Tradução: Luis Fernández Castañeda; Isidro Herrera; Fernando Guerrero. Madrid: Ediciones Akal, 2005.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. Prefácio Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRUGGER, Walter. *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Empresa Editorial Herder, 1983/2000.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Chapecó/SC: Editora Universitária Argos, 2002.
- CABANNE, Pirre. *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.
- CALDAS, Waltercio. *Waltercio Caldas*. Texto de Paulo Sergio Duarte. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- CANOGAR, Daniel. *Ciudades Efímeras Exposiciones Universales: Espectáculo y Tecnología*. Madrid: Julio Ollero Editor, 1992.
- CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R.(org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. Tradução: Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

- CLARK, T.J. *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. Tradução: José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- COMTE-SPONVILLE, André. *Diccionario Filosófico*. Barcelona, BsAs, México: Paidós, 2003.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. Tradução: Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Tradução: Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DANTO, Arthur. *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1999.
- DECCA, Edgar de. *O nascimento das fábricas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.
- DURO, Paul (Edited by). *The Rhetoric of the Frame: Essays on the Boundaries of the Artwork*. Australian National University/Cambridge University Press, 1996.
- DUVE, Thierry de. *Voici, 100 ans d'art contemporain*. Bruxelles: Palais de Beaux-Arts/LUDION/Flammarion, 2000, 2001.
- EICHHORN, Maria. *Maria Eichhorn Aktiengesellschaft*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2007.
- FOSTER, Hal. *Recodificação: Arte, Espetáculo, Política Cultural*. Tradução: Duda Machado. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Estratégia, poder-saber*. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. Tradução: Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- _____. *O que é um autor?* Tradução: António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega Passagens, 1992.
- _____. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Tradução: Raquel Ramalheite. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FRASCINA, Francis...[et alii]. *Modernidade e modernismo - Pintura francesa no século XIX*. Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1998.
- GIEDION, Sigfried. *Espacio, Tiempo y Arquitectura: el futuro de una nueva tradición*. Barcelona: HOEPLIS, S.L., 1958.
- KOTHE, Flávio R.(org.) FERNANDES, Florestan(coord.). *Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*. Tradução: Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Tradução: Adolfo Gómez Cedillo. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

- _____. *O Fotográfico*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- KUSPIT, Donald. *El fin del arte*. Tradução: Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal, 2006.
- LAMARCHE-VADEL, Bernard. *Joseph Beuys*. Madrid: Ediciones Siruela, 1994.
- LE GALL, Guillaume. *Atget, Paris pittoresque*. Paris: Hazan, 1998.
- McSHINE, Kynaston. *The Museum as Muse: Artists Reflect*. New York: The Museum of Modern Art, 1999.
- MANZANARES, María Luisa Sobrino. *Escultura contemporánea en el espacio urbano: transformaciones, ubicaciones y recepción pública*. Sociedad Editorial Electa España, 1999.
- MEYER, Michel. *Le paysan de Paris d'Aragon*. Paris: Gallimard, 2001.
- MISSAC, Pierre. *Passagem de Walter Benjamin*. Tradução: Lilian Escorel São Paulo: Editora Iluminuras, 1998.
- ODDHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. Tradução: Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- OSBORNE, Peter (ed.). *Conceptual Art*. London, New York: Phaidon, 2002.
- PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da Pureza*. Tradução: Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.
- PRADA, Juan Martín. *La Apropiación Posmoderna: Arte, práctica apropiacionista y Teoría de la Posmodernidad*. Madrid: Editorial fundamentos, 2001.
- QUETGLAS, Josep. *El horror cristalizado: imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*. Barcelona: Actar Publishers, 2001.
- RAMÍREZ, Juan Antonio. *Duchamp el amor y la muerte, incluso*. Madrid: Ediciones Siruela, 1993.
- RENNÓ, Rosangela. *[O arquivo universal e outros arquivos]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *A Última Foto*. São Paulo, 2006.
- SENNETT, Richard. *La conciencia del ojo*. Tradução: Miguel Martínez-Lage. Barcelona: Ediciones Versal, S.A., 1991.
- STAROBINSKI, Jean. *El ojo vivo*. Valladolid: cuatro. ediciones, 2002.
- TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- THOMPSON, E.P. *Costumes em comum; estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- TRÍAS, Eugenio. *La Aventura Filosófica*. Madrid: Mondadori España, S.A., 1988.
- VENÂNCIO, Paulo. *Marcel Duchamp: a beleza da indiferença*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

VIRILIO, Paul. *La máquina de visión*. Tradução: Mariano Antolín Rato. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

WHITING, Cécile. *Pop Art, Gender, and Consumer Culture*. California: Cambridge University Press, 1997.

Anais do 8º Encontro do programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro, EBA/UFRJ, 2001.

Enciclopédia Einaudi. Volume 3 Artes – Tonal/Atonal. Portugal: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984.

Catálogos

Apropriações/Coleções. Curadoria Tadeu Chiarelli. Porto Alegre: Santander Cultural, 2002.

Arman. Paris: Edições do Jeu de Paume réunion des musées nationaux, 1998.

Atget une rétrospective. Bibliothèque nationale de France. Paris: Hazan, 2007.

Damien Hirst. No Sense of Absolute Corruption. New York City: Gagosian Gallery, 1996.

Gabriel Orozco. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2005.

Joseph Beuys. Concepto y organización de la exposición y catálogo: Harald Szeemann. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1994.

N.Leirner 1994+10. Do Desenho à Instalação. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2004.

Skulptur Projekte Münster 07. Münster, 2007.

Waltercio Caldas. A série Veneza. Rio de Janeiro: Centro Cultural Light, 1998.

Revistas

Ars Revista do Departamento de Artes Plásticas Escola de Comunicações e Artes/Universidade de São Paulo, 2004.

Parkett. Zürich, Berlin, New York, 1993.

<Termos y Condiciones - Haga Publicidad en Monografias.com>

<[www.todoarquitectura](http://www.todoarquitectura.com)>