UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES - ECA USP

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Paulo Cezar Barbosa Mello

Site Specificity na Arte Contemporânea

Inhotim

São Paulo

2015

Paulo Cezar Barbosa Mello

Site Specificity na Arte Contemporânea
Inhotim

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA-USP, na área de concentração Teoria, Ensino e Aprendizagem da Arte, na linha de pesquisa História, Crítica e Teoria da Arte, sob a orientação da Professora Doutora Elza Maria Ajzenberg.

São Paulo
2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte. As imagens aqui contidas são de propriedade de seus autores creditados, não tendo sido liberadas ao uso que não seja acadêmico e sem fins comerciais. Quando identificados com CC as imagens são licenciadas como *Creative Commons*.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo autor.

Mello, Paulo Cezar Barbosa

Site Specificity na Arte Contemporânea: Inhotim /
Paulo Cezar Barbosa Mello. -- São Paulo: P. B. Mello, 2015.
188 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais - Escola de Comunicações e Artes /
Universidade de São Paulo.

Orientadora: Elza Ajzenberg

Revisora: Larissa Arten / Alemão Li

Bibliografia

1. Site Specific Art 2. Arte Contemporânea 3. Museu
Contemporâneo 4. Espaço 5. Inhotim I. Ajzenberg, Elza II.
Título.

CDD 21.ed. - 700

FOLHA DE APROVAÇÃO

MELLO, PC. *Site Specificity* na Arte Contemporânea: Inhotim – Tese de doutorado apresentada ao Programa de Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA-USP, para obtenção do título de Doutor em Artes.

Tese defendida e aprovada em 06 de abril de 2015

Banca Examinadora:

Alecsandra Matias Oliveira

Ana Mae Barbosa

Cristina Rizzi

Elza Ajzenberg

Maria de Lourdes Riobom

DEDICATÓRIA

Àquele que me ajudou, amparou, incentivou e amou por mais de 20 anos, o meu mais profundo agradecimento. Esta vitória é tão sua quanto minha. Que a gente se encontre novamente na natureza. Eu te amo, ainda e sempre, Reinaldo!

AGRADECIMENTO

São tantas as pessoas a agradecer (não só por contribuírem diretamente, mas também indiretamente) que fica difícil nomear a todos, ainda assim obrigado.

Obrigado aos meus alunos, por me motivarem sempre; aos monstros que criei e me seguem quase incondicionalmente. Obrigado aos profissionais que pude conversar e me elucidaram ou suscitaram ainda mais dúvidas. Obrigado ao professor Eduardo Subirats por me receber na NYU e à professora Jordana Mendelson que me ajudou e apoiou em momentos difíceis. À querida Kimberly Wetzel por simplesmente ter me dado um abraço quando era tudo que eu precisava. Obrigado a todos aqueles que acreditam e apostam em mim.

Um obrigado especial à banca, tanto por se disporem a estar aqui quanto por serem referências para mim.

Agradeço eternamente a quem me acolheu em diversos momentos difíceis academicamente e me trouxe até aqui, Elza Ajzenberg.

EPÍGRAFE

Marco Polo descreve uma ponte, pedra por pedra.

– *Mas qual é a pedra que sustenta a ponte?* – pergunta Kublai Khan.

– *A ponte não é sustentada por esta ou aquela pedra* – responde Marco –, *mas pela curva do arco que estas formam.* Kublai Khan permanece em silêncio, refletindo. Depois acrescenta:

– *Por que falar das pedras? Só o arco me interessa.*

Polo responde:

– *Sem pedras o arco não existe.*

Cidades invisíveis - Ítalo Calvino

RESUMO

O estudo a seguir desdobra as questões de *site specificity* na arte contemporânea e suas modificações nas três últimas décadas. A compreensão do espaço em arte tomou novas formas não só em função dos espaços e dos discursos artísticos, mas também em função dos novos meios e linguagens. Essas mudanças demandaram alguns acompanhamentos por parte dos espaços expositivos, bem como um novo olhar sobre o que se entende por *site specific art*. Com base, principalmente nas propostas de Miwon Kwon, o presente material compara as obras de arte contemporânea, tecendo diálogos com as mudanças vistas. Espaços institucionalizados, como Inhotim, dialogam com a noção de *site specificic arts*, demonstrando as observações sobre *site specificity*. A pesquisa apresenta esta jornada e fornece subsídios para vislumbrar o espaço da arte contemporânea na segunda década do século XXI.

Palavras-Chave: *Site Specific Art*. Arte Contemporânea. Museu Contemporâneo. Espaço. Inhotim.

ABSTRACT

The following research unfolds site specificity matters on contemporary art and its changes for the last three decades. The comprehension of the space in art had reached new standards, not only due to artistic spaces and discourses, but also for new media and languages. These changes demanded some accomplishments at the exhibition spaces as well as new looks over what one understands as site specific art. Upon Miwon Kwon premisses this study compares contemporary art works creating dialogs with the modifications already achieved. Institutionalized spaces, such as Inhotim, converse with site specific arts, what reinforces the need for a site specificity stare. The probe validates the journey and endorses a fresh look over contemporary art on the second decade of the 21st century

Keywords: Site Specific Art. Contemporary Art. Contemporary Museum. Space. Inhotim.

LISTA DE IMAGENS

Fig 01 - Litografia de Lautrec - Troupe de Mlle. Eglantine - 1895-6	33
Fig 02 - MAXXI - Museu do Século XXI - Roma.....	39
Fig 03 - MACRO - Museo de Arte Contemporânea de Roma	40
Fig 04 - Broken Circle - 1971 - Robert Smithson	46
Fig 05 - Vista panorâmica do entorno do MoMA PS1	47
Fig 06 - Women of Progress - 2001 - Cesar Viveros e Larissa Preston.....	48
Fig 07 - Vista área do Hospital Matarazo com a obra de Arne Quinze em destaque.....	49
Fig 08 - Visitação ao <i>108 Street Artists</i> em Paris	50
Fig 09 -Arte rupestre na caverna de Lascaux - França	59
Fig 10 -Spiral Jet - 1970 - Robert Smithson	60
Fig 11 -Group of Four Trees -1970 - Jean Dubuffet	61
Fig 12 - Ballon Dog - 1994-2000 - Jeff Koons em Versailles em 2008	62
Fig 13 - Man Walking to the Sky - 1990 Jonathan Borofsky	63
Fig 14 - I need Some Meaning I Can Memorise - 2013 - Ryan Gander	64
Fig 15 - Ontem, Areias Movediças - 2012 - Renata Lucas	65
Fig 16 - Vertical Kilometer - 1977 - Walter De Maria	66
Fig 17 - Igreja Saint Merri ao fundo com a fonte Stravinsky à frente	67

Fig 18 - Vista aérea da galeria Serpentine e seu anexo.....	68
Fig 19 - Mirror of Judgement - 2011 - Michelangelo Pistoletto.....	69
Fig 20 - Vista do FLV do Jardim D'Aclimatação.....	71
Fig 21 - Fondation Louis Vuitton	72
Fig 22 - Guggenheim em Bilbao	73
Fig 23 - Walt Disney Concert Hall	74
Fig 24 - Pirâmide do Louvre – 1984 a 1989 – Ieoh Ming Pei	75
Fig 25 - Inside the Horizon - 2014 - Olafur Eliasson	77
Fig 26 - Entrada para a galeria do DIA:Beacon vista da obra de Robert Irwin	79
Fig 27 - The Lightning Field - 1977 - Walter De Maria.....	80
Fig 28 - The New York Earth Room - 1977 - Walter De Maria	81
Fig 29 - Norte, Leste, Sul, Oeste - 1967/2002 - Michael Heizer	84
Fig 30 - União de Toro e a Esfera - 2001 - Richard Serra.....	85
Fig 31 - Monumentos - 1964-1981 - Dan Flavin	87
Fig 32 - espaço de recepção ao visitante no Inhotim	91
Fig 33 - Bernardo Paz.....	93
Fig 34 - Galeria Adriana Varejão.....	95
Fig 35 - Tunga No Palíndromo.....	97
Fig 36 - Galeria Mata	101
Fig 37 - Entrada da galeria da Praça	102

Fig 38 - Inmensa vista frontal	104
Fig 39 - Inmensa no jardim	105
Fig 40 - Inmensa 1982 - Cildo Meireles	106
Fig 41 - Interior da obra By Means of a Sudden Intuitive Realization	107
Fig 42 - Entrada para a obra.....	108
Fig 43 - Lateral da obra	109
Fig 44 - O espaço interno da obra vislumbrando o entorno.	110
Fig 45 - Múltiplos espaços	111
Fig 46 - A obra posicionada para visualização sobre todo o platô.....	112
Fig 47 - Os reflexos das bolas criam novos espaços.....	113
Fig 48 - A flutuação e movimento transformam a obra constantemente.	113
Fig 49 - A arquitetura destaca a obra	115
Fig 50 - Interior da cúpula com a referência da vídeo-intervenção.	116
Fig 51 - Diálogo da instalação com a natureza.	117
Fig 52 - Arquitetura na natureza.....	118
Fig 53 - A obra começa antes mesmo de se chegar a ela.....	119
Fig 54 - O entorno compõe a obra.....	120
Fig 55 - Composição de espaço, ocupação e obra.	121
Fig 56 - Outra entrada, ou saída, para a galeria.	122
Fig 57 - O espelho d'água compondo arquitetura, natureza e obra.	123

Fig 58 - Arquitetura criando um lugar como um site specific.	124
Fig 59 - Espaço, terreno, obra em um só lugar.....	125
Fig 60 - Obra e espaço em diálogo com a presença.....	126
Fig 61 - O espaço interno da obra, onde o som - a obra - acontece.	127
Fig 62 - Espaço físico, sonoro e virtual se fundem.	128
Fig 63 - Espaço externo à obra, área de convívio.	128
Fig 64 - Detalhe dos controles da obra.	130
Fig 65 - Jornada ao monumento de concreto em meio à natureza.	131
Fig 66 - Arca em meio à natureza.....	132
Fig 67 - Obra Tteia dentro da galeria Lygia Pape.....	133

SUMÁRIO

Introdução	21
1 - Espaço de relações	31
Relações com o Contemporâneo	31
Relações com Museus.....	42
Relações com Lugares Específicos.....	52
2 - Espaços Institucionalizados	57
Fondation Louis Vuitton	71
DIA:Beacon	79
Espaços da Cultura.....	88
3 – Inhotim	91
Inhotim IN formação.....	92
O espaço-acervo Inhotim	100
Conclusão	135
Referências	143
Apêndices	147
Anexos.....	175

INTRODUÇÃO

The space in which we live, which draws us out of ourselves, in which in the erosion of our lives, our time in our history occurs, the space that claws and gnaws at us, is also, in itself, a heterogeneous place. In other words, we do not live in a kind of void, inside of which we could place individuals and things. We do not leave inside avoid that could be colored with di-verse shades of light, we live inside a set of relations that delineates sites which are irreducible To one another and absolutely not superimpose on one another (FOUCAULT, 1998, p. 239)¹.

Ainda no desenvolvimento de pesquisas anteriores, as questões do físico e do não-físico eram sempre constantes. A relação entre a materialidade e a *digitalidade* foi trazida à luz pela percepção estética. O ponto comum dessa relação, além da arte, era o espaço, mais especificamente, o espaço ocupado. Ambos os casos, digital e material, apresentariam características específicas, mas, ao mesmo tempo, muito semelhantes. Da primeira pesquisa que resultou na dissertação **Hiperarte: Uma poética do Suporte** (MELLO, 2009), surgiu a premissa, ou quiçá a hipótese, de que as virtualidades do espaço são características da contemporaneidade².

1 “O espaço em que vivemos, que nos tira de nós mesmos, em que a erosão de nossas vidas, de nosso tempo e de nossa história ocorre, o espaço que nos corroe, nos arranha, é também um espaço heterogêneo. Em outras palavras, nós não vivemos em uma espécie de vazio, dentro do qual nós podemos colocar indivíduos e coisas. Nós não vivemos dentro de um vazio que pode ser colorido com diversos tons de luzes. Nós vivemos dentro de um conjunto de relações que delineiam lugares que são irreduzíveis a um outro e absolutamente que não se sobrepõe um sobre o outro” - tradução nossa.

2 Se o espaço abordado na dissertação **Hiperarte: uma poética do suporte** era o virtual, em que a exposição

De acordo com Pierre Lévy (1996), é muito comum separar o real do virtual como se fossem antagônicos entre si. Talvez, isso aconteça por associar-se sempre virtual ao digital. Na verdade, o que Levy propõe é que se veja o virtual como aquilo que pode “vir a ser”, contrapondo-se, então, ao agora, pois não está preso à condição estática do presente, mas sim à constante atualização e transformação do real. Esse virtual existe em permanente expansão, não só espacial, mas também temporal. Limita-se apenas aos novos meios de comunicação. Essa limitação é também um leque de formas virtuais, textuais, presenciais, corporais, e inúmeras outras, todas com foco em uma mudança (e por que não dizer desenvolvimento da humanidade?), ou seja, uma inquietação que caracteriza a contemporaneidade.

Nesse sentido, cabe uma breve comparação entre o virtual e o atual nos modelos de espaços expositivos contemporâneos. A partir do virtual, apresentado acima, tem-se a hipermídia³, que é a convergência de multimídias interativas e não sequenciais. É a fusão de signos verbais e não-verbais com o texto escrito (livros, periódicos, jornais e revistas), com o audiovisual (televisão, vídeo e cinema) e com a informática (computadores e programas informáticos), ou seja, representações de todas as matrizes da linguagem (sonora, visual e matriz verbal).

acontece mediada por um dispositivo digital com propriedades específicas, em uma discussão mais ampla, existe um paralelo inverso entre o espaço digital e o físico. Nesse sentido, esses adventos permitiram novos suportes às artes, nova abrangência e novas integrações.

3 Todo o material apresentado aqui faz parte da dissertação **Hiperarte: uma poética do suporte**, na qual é apresentada a definição de virtual e de hipermídia. Depois, discute-se como a obra de arte é realizada no meio digital, ou seja, como é produzida, percebida e difundida, levando em conta as relações estéticas oriundas desse meio/linguagem.

O ambiente gerado por essa hipermídia, têm como características: o hibridismo do espaço, em que as múltiplas linguagens têm igual possibilidade de coexistência; os núcleos de informação, que transformam os ocupantes⁴ do espaço em informações completas e/ou relacionadas; e a possibilidade de relacionamentos entre ocupantes, característica da conectividade, capaz de criar a interatividade, em que relações possíveis são estabelecidas e permitem ir além da mudança de estado ou da dicotomia de possibilidades. Todas essas situações também são possíveis em torno da não-linearidade: o início, meio ou fim, não ditam hierarquia ou importância.

O espaço físico é um pouco mais limitado. A fisicalidade cerceia o hibridismo, pois as linguagens estão restritas aos suportes possíveis; os núcleos de informações são completamente possíveis, no entanto, os relacionamentos e a continuidade de informação só são possíveis, mais uma vez, dependendo do suporte. Não há uma conectividade possível. Há sempre uma forma referenciada – o que acaba por distanciar o fruidor. Mesmo obras nomeadamente interativas que se conjugam também com a conectividade, morrem ensimesmadas por inúmeros motivos, tais como: a necessidade de conservação; a falta de um espaço mais exploratório ou a ausência de incentivo à interação. O espaço expositivo tradicional ainda apresenta dificuldades na exibição de obras que ousem maior interatividade. Talvez, as obras de planejamento mais complexo e contíguas ao espaço possam resolver essas questões. Porém, ainda assim não corro-

4

A mais ampla forma de ocupação partindo do ser vivo à informação, apenas.

boram com a “hipermidiatização” do espaço físico. Desse modo, a não-linearidade está muito mais presente à mediação do que propriamente ao espaço. No entanto, a organização do espaço pode colaborar, ou não, com este quesito.

Como já discutido, ambos os espaços (o virtual e o físico) preservam algumas semelhanças que podem ser discutidas e aproveitadas em uma pesquisa mais aprofundada. A atualidade do tema suscita indagações e desafios. Nas artes, o espaço é um elemento de alta relevância, como forma de exibição, valoração e, em algumas experiências, constitui-se como parte integrante da obra. Os espaços apropriados, públicos ou privados, podem por vezes fazer parte da obra e não necessariamente apenas servir de área expositiva. Isto provoca a indagação: o espaço arquitetônico é o espaço da obra?

O espaço de exibição da obra pode ser institucionalizado ou não, porém, tem como característica marcante o fato de ser preparado para abrigar as obras e integrá-las a um discurso previamente pensado. Em geral, a apropriação de espaços diferenciados para exposição de arte mantém sua sacralização, ainda que preparados para o eventual e para o informal. Há muito se vê tentativas de inovação expográfica. Nessa direção, o *Salon de Refuseés* – Salão dos Recusados –, de 1874, pode ser considerado como um indício de preparo à exposição em locais eventuais⁵. Outros exemplos mais recentes,

são as apropriações de vitrines de lojas (CINTRÃO, 2011), e até mesmo algumas áreas

5 O primeiro salão de 1863 foi realizado dentro do palácio das indústrias em Paris – um local institucionalizado para exposições artísticas da época. Enquanto o salão de 1874, depois da organização dos artistas Monet, Pissarro, Renoir e Sisley em uma cooperativa, aconteceu no estúdio de fotografia de Paul Nadar.

nas lojas, como forma de atrair o público e, assim, expor e educar por meio da arte.

As pesquisas em torno dos espaços artísticos institucionalizados seguem por caminhos diversos: ora de encontro ao artista e ora sacrificam o conceito da obra. A partir das vanguardas modernistas, existe a preocupação de inovar a forma de expor a obra. Dos salões de belas artes até o surgimento do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), a exposição das obras tornou-se bastante variável. Nos gabinetes, estavam peças muito próximas umas das outras, numa visualização que vai do chão ao teto, como janelas. Já no cubo branco propagado pelo MoMA, há com a autonomia da obra (CASTILLO, 2008). O que permanece inalterado neste interim são as transformações das e nas obras, como representações dos sistemas de arte (CAUQUELIN, 2005) que mudam de tempos em tempos, originando novos debates sobre ver, pensar e produzir arte.

As vanguardas modernistas forçam um rompimento com as vertentes artísticas acadêmicas, gerando uma paixão pelo novo, pelo inusitado e pelo original. Um período no qual o “artista gênio” reverencia a obra como um objeto único e auratizado (GIDDENS, 2002). Toda forma de expressividade carrega em si uma nova forma de ver a arte produzida. O moderno está dividido em ‘ismos’ que engloba para si, não apenas conceitos estéticos específicos, mas também ideológicos (Idem). Uma resposta a essa visão recai em como exibir a obra. Museus e galerias respondem às obras em suas exposições, por vezes, estimulando e, por outras, coibindo expressões muito distanciadas do sistema vigente.

A obra de arte contemporânea traz muitas assertivas sobre o espaço na qual incide. Desde as propostas minimalistas até às *land arts* ou *geo site specific*, a obra faz proposições acerca de seu novo espaço. Rosalind Krauss (1984, pp 87-93), bem como seu contemporâneo Robert Moris (1993, pp 199-201), cada um a seu modo, trouxe à tona a discussão sobre o campo ampliado que influenciaria o espaço expositivo. A apreciação da obra incluída na galeria torna-a uma parte da obra. Assim, museus e galerias mudaram suas características de modo a se adequarem às novas situações.

Neste ponto, tornam-se relevantes alguns questionamentos: seria possível postular que os espaços expositivos institucionalizados estão se adaptando a essa nova realidade da arte contemporânea? O surgimento de instituições nomeadamente contemporâneas, como DIA-BEACON, INHOTIM e Fondation Louis Vuitton, seria o indicativo então de contemporaneidade? E, por fim, a arte contemporânea necessita de um espaço expositivo institucionalizado para se fazer presente?

Novos conceitos demandam novas formas de leitura e de colocação da obra em apreciação: expor para simples fruição ou para fins educacionais não cabe mais no sistema em voga; a obra exposta, assim como os tridimensionais, pede uma nova apreciação e, em certas situações, um grau qualquer de interatividade. O espaço deve ser contíguo à obra, que exige uma relação própria e adequada, pois estabelece um âmbito de diálogo com o visitante e o espaço precisa ser conivente com essa nova situação.

Um bom exemplo desse teste de limite expositivo ocorre ao ver locais como

o Chateau de Versailles, recebendo obras contemporâneas de artistas como Jeff Koons, Xavier Veilhans, Takashi Murakami, Bernar Venet, Joana Vasconcelos, Giuseppe Penone e Lee Ufan. Seriam ações como essas um reconhecimento de que o espaço expositivo deve ser realmente repensado? Se a arte dos séculos XVIII, XIX, XX e agora XXI tem entre si diferentes e marcantes concepções estéticas e metodológicas, não seria mais adequado que tivesse também novas formas de apreciação e fruição? Ou ainda, se o fazer arte é tão distinto durante todos estes períodos, seu espaço também não o seria?

A partir dessas questões, a presente pesquisa examina os espaços expositivos, suas características e suas mudanças⁶. Seguindo as colocações acima, toma-se a ideia de *site specific art*⁷ atualizado, em diálogo com o que se apresenta atualmente como espaço expositivo e como espaço integrante da obra de arte. Nesta investigação, traçam-se paralelos entre o axioma do campo ampliado sugerido por Rosalind Krauss (1998) e a noção que se tem até então de *site specific art*, apresentada por Miwon Kwon (2004). As premissas de ambas as autoras, acerca do espaço físico e suas incursões na obra de arte fundamentam a ideia de um novo espaço expositivo para a arte contemporânea — espaço esse que se destoa do museu modernista.

Como aporte teórico, empregam-se referências em artes, arquitetura e história da arte, das quais se motivam reflexões e aprofundamentos sobre a arte contem-

6 Notem o emprego da palavra “mudança” e não “evolução”. Isso porque não há um ponto inicial de menor desenvolvimento, apenas de adequação constante.

7 A noção de *site specific art* será tratada mais adiante, mas se considera que seja a obra pensada, projetada e criada para um local específico, formando uma união singular entre espaço ocupado ou local e obra.

porânea e seus espaços. Utiliza-se também, como estratégia metodológica, a pesquisa teórica e a de campo, das quais se evidencia que a arte contemporânea reivindica novas leituras e para tal coloca novos parâmetros para sua exposição. Alguns autores que servem ao estudo são: Douglas Crimp, em **Sobre as ruínas do museu** (2005), no qual existe o debate sobre a fuga da arte para o espaço livre. Será utilizado como parâmetro e, principalmente, dada à proximidade temporal e temática, Carolyn Christov-Bakargiev e seu trabalho realizado na **dOCUMENTA (13)**, em que há a preocupação de ocupar locais já consagrados e outros inusitados, tratando obra, espaço e visitante com a mesma importância.

Como experiência de pesquisa de campo, lança-se a reflexão sobre espaços, como Inhotim, DIA-Beacon e Fondation Louis Vuitton. Essas três instituições foram escolhidas por se autoproclamarem contemporâneas e terem como parte de acervo, permanente ou não, obras de arte reconhecidamente contemporâneas. Além disso, elas possuem, em seus discursos públicos, um respeito ao espaço da obra e sua integração com a galeria. Além dessas instituições, outras foram visitadas, porém, por características próprias, elas não eram assumidamente contemporâneas ou não trabalhavam com a

noção de *site specific art*⁸. Os museus e as obras foram visitados muito mais em função

8 Essas visitas ocorreram durante o primeiro semestre de 2014, durante a vigência do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE CAPES), na NYU, sob a tutela do professor Eduardo Subirats. Nessa oportunidade, foi também possível visitar, inúmeras vezes, bem como conversar com educativos, artistas e pesquisadores, instituições como MoMA, MoMA PS1, DIA:Chelsea, DIA:Beacon, Bronx Museum, Storm King Art Center, Guggenheim, Museum of the City of New York. Em viagens locais também foram visitadas instituições como Institute of Contemporary Art, Philadelphia Museum of Art, Mural Mile, Museum Without Walls na Filadélfia e, Ackland, Nasher Museum of Art, North Carolina Museum of Art, na Carolina do Norte. As visitas também a diversos *site specific art*, tais como: The Broken Kilometer (393, West Broadway), Gay Liberation (Christopher Park), Times Square Mural (Times Square Subway); Wall Drawings (Christie's e Parsons School); Clothespin (Centre Square Plaza, Philadel-

da relação existente entre obras e espaço do que pelo acervo. No entanto, o acervo/obra não foi descartado; ele foi pensado espacialmente, contribuindo para a pesquisa.

Desse modo, a estrutura da presente pesquisa está dividida em três capítulos distintos da seguinte forma:

No Capítulo 1 – “Espaço de relações”, apresenta-se a ideia de espaço, lugar e *site specificity*⁹, dentro das teorias apresentadas e suas adequações à tese. O capítulo subdivide-se em: “Relações com o Contemporâneo”, “Relações com Museus” e “Relações com Lugares Específicos”. Em cada um deles é apresentado motivos para se repensar o *site specificity* frente à contemporaneidade, suas obras e seus espaços expositivos.

No Capítulo 2 – “Espaços Institucionalizados”, discute-se diversas expressões de arte contemporânea a partir de seus espaços, tanto formadores quanto expositivos, demonstrando como as relações de fruição e de percepção da arte estão se modificando e, por isso, necessitam de uma nova forma de análise. A partir dessas relações, propõe-se a ampliação do campo expandido à ideia de *site specific art*. Para aprofundar o estudo, três subcapítulos são apresentados: um analisando a Fondation Louis Vuitton; outro o DIA: Beacon e, o terceiro comenta os espaços da cultura, as diferenças locais e culturais, que surgem nas relações com o espaço.

phia), entre outros.

9 Os termos *site specific art* e *site specificity* foram mantidos em inglês para melhor compreensão e adequação às teorias apresentadas. A ideia de *site specificity* é a caracterização da obra em função do espaço. As peculiaridades que o espaço proporciona à obra

No Capítulo 3 – “Inhotim”, apresenta-se o Instituto Inhotim, em comparação com as outras instituições, realçando semelhanças e diferenças das relações espaciais, em cinco obras do acervo, bem como em cinco galerias selecionadas, estabelecendo as relações do espaço expositivo e do espaço ocupado pelo instituto integralmente.

1 - ESPAÇO DE RELAÇÕES

RELAÇÕES COM O CONTEMPORÂNEO

Um período de rupturas e revoluções marca o início da arte moderna. Argan (1993) pontua que a revolução industrial foi o ponto de ignição, pois intelectualizou o artista distanciando-o da produção manual. A relação artista e obra modificou-se, estabelecendo um diálogo diferenciado com o público. Essa relação se desenvolveu em exposições e instituições museísticas, alterando, ao longo de sua trajetória, a forma de expor e o espaço¹⁰ em si. (CASTILLO, 2008)

O desenvolvimento das bienais é um exemplo dessa trajetória. A bienal de Veneza, considerada pioneira, construiu no ano de 1895, em uma área ajardinada, um “palácio de exposição” que até hoje é chamado de *Giardini di Castello*¹¹. O formato do palácio ainda seguia os padrões dos salões franceses de belas artes. No entanto, a apropriação de um novo espaço para a arte continua. Um outro exemplo, no âmbito da história da arte, são as litografias e pinturas de Lautrec - fig -01 -, que não foram criadas para ocuparem galerias, mas sim os cabarés e os teatros de Montmartre. Assim tem-se a arte em outros espaços e não somente os institucionalizados.

¹⁰ A relação com o espaço é também retratada em desagравos entre artistas e os organizadores de salões. Como Courbet e Manet que buscaram outros espaços para expor as obras recusadas.

¹¹ **From the beginnings until the Second World War.** Disponível em: <<http://www.labiennale.org/en/biennale/history/vb1.html?back=true>>. Acesso em: abril 2014.

Nessa direção, a arquitetura também é referência para as conquistas de novos espaços da arte. Algumas vezes, ela sacrifica a função em detrimento da beleza¹². Porém, é somente após década de 1960 que se evidencia a busca da arte por novos espaços e suportes. Nos eventos – *happenings* – danças e músicas tomam o entorno como parte da obra, restando apenas o registro. Entretanto, pinturas tomam as ruas, formando uma arte urbana – *street art* – ou alguns *site orienteds*¹³.

Essa mesma relação do espaço tende a se expandir ainda mais, saindo dos museus ou exposições em reação à contemporaneidade¹⁴. A apropriação do espaço torna-se uma constante. Composições que utilizam o próprio terreno¹⁵ modificando-o e tornando-o a obra em si; ou interferindo em elementos que compõem o espaço, desenvolvendo um novo significado. O sentido de espaço é envolvente, permitindo obras projetadas com exclusividade para um local específico.

Jair Ferreira dos Santos (1996) afirma que o ambiente pós-moderno é constantemente construído, apresentando a tecnologia como meio, que por sua vez dinamiza o espaço; valoriza uma hibridação de linguagens e simula ideias e mensagens. Essa

12 Arquitetos, como Oscar Niemeyer, Frank Loyd Wright, Zaha Hadid, entre tantos outros, são conhecidos por extrapolar os limites da proporção e da função do espaço para beneficiar a forma planejada.

13 *Site oriented* difere, em teoria, apenas de *site specific* porque é inerentemente planejado para um local com dimensões ou características específicas, como sugere Maria Bonomi ao comentar suas vertentes de arte pública, obra realizada entre a primeira – na qual a obra é criada ao longo do desenvolvimento da construção, como por exemplo as fachadas do Hotel Maksoud Plaza (1979) – ou a segunda vertente – na qual a obra é desenvolvida para ser aplicada à construção já existente, como forma de acabamento – como as duas fachadas em relevo do Esporte Clube Sírio (1977).

14 Para uma compreensão mais abrangente e, que servirá de base para muitas outras ideias, convencionase desde aqui que o pós-moderno é inerente ao contemporâneo, portanto, para maior clareza das citações e mesmo referências, o termo “pós-moderno” será sempre mantido desde que seja utilizado pelo autor referido, caso contrário o corrente será o termo “contemporâneo”.

15 *Land arts, earth art* ou *earthwork*.

oposição, antagoniza os espaços modernos os quais privilegiam o público ao privado, contextualizando o momento corrente e nunca o por vir. Jencks (1987) demonstra a complexidade pós-moderna em seus pressupostos acerca da arquitetura, expandindo o espaço à sua ocupação inicial e proporcionando uma abordagem diferente ao espaço expositivo.

CRÉDITO: CREATIVE COMMONS

Fig 01 - Litografia de Lautrec - Troupe de Mlle. Eglantine - 1895-6

A partir dessa abordagem e de acordo com Silva (2009), o museu, instituição convencionalizada, torna-se um espaço em transformação. Para Danto (2006, p.7) “O artista tem livre acesso ao museu e organiza exposições de objetos sem qualquer conexão histórica ou formal entre eles, a não ser aquela fornecida pelo artista”.

Douglas Crimp apresenta um museu em ruína e fadado à mudança. Entretanto, a ruína apresentada é a mesma dos embates estéticos de diversos outros autores, no qual os novos espaços expositivos desafiam as “expectativas quanto à forma e à maneira de expor a obra de arte.” (CRIMP, 2005, p. 133). O questionamento em relação ao espaço expositivo observa-se em rupturas com a tradição. Os museus tais como são reconhecidos tradicionalmente, com sua espacialização em cubo branco, são respostas naturais às necessidades do colecionismo¹⁶ (CRIMP, 2005, p. 197-198).

O axioma entre arte e artista expande este embate acerca do espaço expositivo. Venturelli (2004, p. 38) comenta sobre a expansão da contemporaneidade ao dizer que “o artista plástico buscou, também apropriar-se do espaço urbano para estender seu corpo e seus anseios num contexto amplo.”

O espaço tradicional é posto em cheque e a obra de arte amplia sua exposição. As adaptações, advindas dessas novas formas de fazer arte, são prementes para todos os envolvidos em uma exposição. Se os museus estão se adaptando, curadores, mediadores, críticos, montadores, também o estão, como apresenta Marília Cury (2005). Na mesma direção e de acordo com Trigo (2009), a variedade de suportes, materiais e conceitos faz parte da contemporaneidade. O âmago dessa síntese teórica, no entanto, versa em torno dos espaços que estas obras contemporâneas exigem; não apenas as obras, mas também as instituições que as mantêm. Segundo Silva (2009 p. 29) as arqui-

16 O autor evidencia as visões sobre o museu e define toda a evolução; a afirmação acima apenas apregoa uma visão generalizada e serve como base para a hipótese acerca das mudanças dos museus.

teturas museísticas contemporâneas são projetadas como “um objeto escultórico que deflagra na mente do observador, algumas imagens férteis, carregadas de significados”.

Face às colocações anteriores as teorias de Miwon Kwon (2004), em **One place after another**, acerca do espaço físico e suas incursões na obra de arte, suscitam a ideia de um espaço expositivo para a arte contemporânea; espaço esse que destoa do museu modernista. A autora promove ainda uma tentativa de compreender a obra de arte contemporânea, através de algumas definições do *site specific art*, delimitando ou categorizando o espaço, a arte e os objetivos de cada obra.

No contexto atual, a mídia é uma das maiores influências para a constituição do contemporâneo. Ela é portadora de uma tecnologia eletrônica coletiva e, simultaneamente individualizadora; uma ferramenta que traz grande quantidade de informações, serviços e entretenimento. A tendência é que seus usuários se entreguem às facilidades e ao consumo desenfreado. Essa é uma visão não tão positiva, mas que acrescentou à ruptura inaugurada pelo modernismo. Não se pode negar também que a contemporaneidade trouxe acesso às artes num processo de revisão das vanguardas, traduzindo o cotidiano em arte.

Assim, as características dessas mudanças é que as artes ganham espaços outros, saem dos museus e seus espaços consagrados e passam a simplesmente acontecer, redefinindo o “lugar da obra de arte contemporânea, a partir de sua integração com outras linguagens e outros suportes” (PEIXOTO, 1998 p. 73).

A quebra de conceitos rígidos e dos padrões contextualizadores da arte trazem a interação, ou seja, o artista desenha que o público participe do seu processo artístico. A necessidade de ditar o que é e o que deixa de ser arte perde o sentido. Arte é viva e deve ser vista, apreciada e sentida por todos. Ao simplificar a arte ao espaço em que está, e não mais a uma cena hermética, tem-se uma descontextualização, a mesma que força a proximidade do artista e seu fruidor.

Atualmente a arte contemporânea apresenta um aspecto mais marcante ainda: faz uso da liberdade conquistada na trajetória social e ganha um espaço muito mais amplo (CAUQUELIN, 2005). Nas teorias de Achille Bonito Oliva (1981), a arte moderna ensinou-nos a deixar a tradição, isso deve ensinar-nos a romper com a tradição da arte moderna¹⁷ – talvez este tenha sido o ponto para o contemporâneo seguir à risca suas motivações e seus ideais. O fato da arte sair dos museus e se apropriar ainda mais do público, em oposição ao privado modernista, criou, ao mesmo tempo, novas necessidades para o acesso à arte. Essas necessidades estão carregadas de referências presentes e passadas e em constante movimento.

As conquistas de movimento e espaço durante o moderno são absorvidas e ampliadas na contemporaneidade, expandindo para as extensões humanas, entre elas as midiáticas, as comunicacionais e as interligadas. Um novo espaço se desdobra em resposta à novidade: um espaço contíguo ao tradicional mas com características que

17 Nessa citação, Bonito fala da “trans avanguarda”, mas em uma coerência à pós-modernidade social e à contemporaneidade artística, talvez seja igualmente pertinente.

ampliam as capacidades de percepção, pois abrangem todas as linguagens possíveis.

O virtual, conforme dito anteriormente, ampliou as capacidades expositivas.

Segundo Christiane Paul (2008), os museus devem, cada vez mais, estarem presentes, expandindo suas paredes para além do espaço convencional. O espaço virtual é integrante da contemporaneidade, sem restrições espaciais físicas, mas com grande abrangência de público. Castells pondera a abrangência do meio digital e mais propriamente sobre os museus e seus limites, descrevendo um espaço sem tempo. O tempo que constrói culturas e expressões através da articulação com o espaço, tornando então o museu um repositório desta temporalidade (CASTELLS, 2010, p. 430-431). Esse mesmo digital que promove discrepâncias temporais, trouxe também a questão das artes produzidas para este meio diferenciado, ou pelo menos, com aporte e referência a ele.

A *New Media Art* reforça a apropriação do meio não só como espaço de publicação e exposição, mas também, fazendo uso de suas características para compor obras, muitas vezes ampliando esta criação ao colaborativismo¹⁸, ou à co-autoria. Sérgio Bairon (1995) vai além ao dizer que o mundo digital com sua estrutura interativa praticamente obriga seu interlocutor a deixar ali suas marcas. Em resumo, o moderno exigiu a concepção de um museu mais distante e livre de interferências para uma apreciação significativa – ou mais valorizadora. O contemporâneo apropriou-se da arqui-

¹⁸ O colaborativismo é cada vez mais recorrente na *New Media Art* em função da transdisciplinaridade que as obras suscitam. Desde modo cada colaborador pode empregar suas habilidades ou expertises em uma única obra criando em um grupo de artistas.

tetura como arte e abriu o museu ao ambiente urbano, desenvolvendo espaços híbridos que fossem ao mesmo tempo artístico, comercial e público (GOYA, 1994) – afinal o tempo é precioso conforme realça Castells (2010). Com as aberturas e todas as possibilidades à disposição, o contemporâneo se apropriou do espaço em si. Não apenas na exposição, mas na obra também.

[...] se a crítica ao confinamento cultural da arte via suas instituições foi a ‘grande questão’, um impulso dominante de suas práticas *site-oriented* hoje é a busca de um engajamento maior com o mundo externo e a vida cotidiana – Uma crítica da cultura que inclui os espaços não especializados. Em situações não especializadas em questões não especializadas em arte (na verdade esmaecendo a divisão entre arte e não-arte), preocupada em integrar a arte diretamente no âmbito social (KWON, 2004, p. 24).

A arquitetura transformou os espaços comuns, pertencentes ao cotidiano, em imensas galerias de arte. Espaços populacionais industrializados afastam as pessoas, quer pelo perigo que podem representar, quer pela ausência de interesses no local. O processo de apropriação de espaços da arte garantiu, em alguns casos, projetos arquitetônicos, com foco em arte, para o estímulo à gentrificação¹⁹, trazendo para uma região em específico, não apenas um público interessado em arte, mas outros possíveis investidores.

19 Neologismo na tradução do termo *gentrification*, utilizado para o fenômeno social de revalorização de áreas de baixa renda ou de comprometimento social, estimulando a valorização através reformas gerando, a revitalização da região.

CRÉDITO: DIVULGAÇÃO - CC

Fig 02 - MAXXI - Museu do Século XXI - Roma

Um exemplo dessas transformações é o MAXXI - fig 02 - em Roma. Sob encomenda, a arquiteta Zaha Hadid estudou a área no bairro de Montello, mais propriamente dito, o terreno de uma antiga caserna militar do início do século XX. Ao passear aleatoriamente sobre o terreno, juntamente com sua equipe, decidiu marcar percursos na área livre. Estes trajetos percorridos, da maneira mais espontânea possível e de melhor compreensão do entorno se erigiu o MAXXI²⁰. Além de ser uma representação arquitetônica impactante na própria cidade, gera o diálogo com a contemporaneidade e o público independentemente das obras em exposição. O MACRO - fig 03, ainda em Roma é outro exemplo desta mesma condição. O espaço original sofreu ajustes contemporâneos apropriando-se do espaço clássico ao atual, provocando novos diálogos na urbe, e não apenas nas obras do acervo.

20 Uma animação desse projeto está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=jpI5KWuzGIU>>. Acesso em: 03 maio 2012.

Essas novas formas de perceber o espaço ou de se trabalhar suas apropriações beiram a semelhança às derivas situacionistas de Debord, a partir dos mapas afetivos²¹, mas que agora estabelecem relações com o lugar, arquitetonicamente, tornando-o efetivo. Esse lugar específico também é um *site specific art* devido às suas relações estabelecidas.

CRÉDITO: DIVULGAÇÃO - CC

Fig 03 - MACRO - Museo de Arte Contemporânea de Roma

O espaço, urbano ou não, particular ou público, em alguns casos faz parte da obra – ou é a obra em si. A apropriação desenvolve contexto e é obra (Silva, 2009). Isso pode gerar certa incoerência no quesito expositivo: como expor uma obra que ao mesmo tempo é o espaço? A arquitetura que em si torna-se arte. Nesta conjuntura, museu o espaço arquitetônico é obra. É a expansão do conceito de *site specific art*.

21 Referência a *The Naked City*, 1957.

Essa concepção, no entanto, não é nova. A utilização da cidade como espaço de arte existe desde os primeiros registros das pólis. Assírios, gregos e romanos já transformavam os espaços públicos em áreas de convivência cercadas de obras de arte. Os jardins paisagísticos muitas vezes exploravam o espaço, criando novas referências. Atualmente a arte pública ganha novos aspectos ao combinar o entorno com a obra planejada para ali estar. Essa composição de *site specific art* e arquitetura urbana estimula o entendimento de que a arte é unida ao espaço que habita, tornando o espaço também uma parte da obra. Este espaço tridimensional integrante da cidade é tão obra e requer a mesma fruição que aquela instalada em uma instituição de arte, seja museus ou galerias. Esta é uma clara influência do cotidiano na arte contemporânea (KANT, 1985).

O pensamento contemporâneo exige novamente reflexão sobre tempo e espaço. Se nos meios digitais foi desenvolvido uma nova maneira de localizar-se geograficamente, deve-se pensar que também foram extrapoladas as formas de apropriação espacial, ou seja, novo ‘estar’ que implica não necessariamente a fisicalidade, mas a cognitividade. O mundo hoje pode ser percorrido em minutos, visitando, adquirindo e ampliando repertórios digitalmente.

A concepção de presença toma uma nova forma em todo esse espaço. As possibilidades de expansão corporal migram e imigram do virtual ao físico como se não existissem barreiras. Essas são as expansões do homem contemporâneo que desenvol-

vem novas formas de perceber o mundo. A noção de geolocalização²² é a globalização da percepção. Um *site specific art* no Japão pode ser visitado instantaneamente através da digitalidade. O espaço passa a ser a linguagem. Aplicativos em dispositivos móveis transportam a percepção em diversos níveis, dependendo exclusivamente do nível de imersão. A percepção do espaço específico fica a cargo da presença-fruidora. Hoje, diversos artistas – em alguns casos artistas²³ – trabalham com mídias locativas, relacionando arte, local e condições sociais, adaptando o *site specific art* ao local que o fruidor está ou deseja estar. A mobilidade que descaracteriza a noção de *site specific art* é, nesse sentido, a formação da obra.

Mais uma vez a cartografia une-se à arte e fornece subsídios para novas apreciações. Na prática, a geolocalização na arte hibridiza o espaço expandindo a ideia de *site specific art* e ampliando a perspectiva de espaço expositivo. O espaço físico tem forte relação com a fruição e com a percepção humana. Ao se recortar o espaço expositivo, cria-se uma relação ainda mais complexa, pois a noção de espaço expositivo inclui a percepção sensível, cognitiva e estética, remetendo a um estado de desenvolvimento individual intenso.

RELAÇÕES COM MUSEUS

À simples menção de espaço expositivo, quase que imediatamente tem-se a

22 Geolocalização determina espacialmente o posicionamento de determinado elemento, desde que esteja conectado à rede de computadores, tenha sido previamente mapeado ou possua algum sinalizador.

23 No arquivo digital encontra-se um vídeo exemplificando.

ideia de um museu, e por conseguinte, história da arte, arte-educação e diversas ‘outras associações livres’. Entretanto, pelo *International Council of Museums – ICOM* –, tem-se a definição de que museu seja uma instituição sem fins lucrativos permanentemente à serviço da sociedade e seu desenvolvimento, aberto ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e exhibe as heranças tangíveis e intangíveis da humanidade e seu meio com a proposta de educação, estudo e diversão²⁴.

A definição acima abre uma discussão que conduz a diversos preceitos históricos e suas consequências. De acordo com Castillo (2008), a noção de colecionismo que a definição do ICOM carrega demonstra ainda um resquício das prioridades iluministas racionais do século XVIII, nas quais a educação e o ensino devem estar em primeiro plano. Até então a ideia que se tem, principalmente validação da obra, é sua contextualização espaço-temporal que a instituição fornece. Esta mesma legitimação cria e estabelece um distanciamento entre a arte e seu público.

Há que se perceber também que a ideia de espaço está embutida na instituição sem uma definição específica e tão pouco características espaciais ou restritivas de qualquer forma.

Essa percepção de museu como espaço expositivo tem referência muito forte nas rupturas acadêmicas, especificamente, tem-se a noção dos museus atuais, seu modo de agir e montar a partir dos grandes salões, nos quais o objetivo principal era o de

24 **Estatuto do ICOM** adotado durante a 21ª Conferência Geral em Viena. Áustria, 2007. Disponível em: <<http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>>. Acesso em: 04 maio 2013.

iluminar com conhecimento, estética e arte a mente dos aculturados²⁵ (TRIGO, 2009).

Impressiona perceber que mesmo depois de dois séculos, os museus apresentam aluções aos grandes salões. Da mesma forma que a arte se desenvolveu, e não apenas em técnicas, o pensamento sobre os museus, salões, galerias... espaços expositivos também deveriam ter se passado por transformações. Cabe aqui um adendo, pois em uma breve retrospectiva, compreende-se perfeitamente que os grandes salões não foram sempre tão bem quistos. Os interesses eram diversos, e nenhum desses interesses eram baseados apenas na arte e em sua essência. No entanto esses salões aproximam-se do formato mais tradicional de museus.

De acordo com o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM²⁶, os museus são classificados como: Museu Histórico, prevalece a relevância histórica do seu acervo; Museu de Arte, seu acervo é constituído exclusivamente de obras de arte; Museu de Ciência em que o propósito é o ensino da ciência e de suas formas de raciocínio; Museu Biográfico, nos quais todo o acervo pertenceu ou foi produzido por uma só pessoa; Museu Comunitário ou Ecomuseu, cercado pelo intuito de preservar a região em que se encontra, o ambiente cultural, social e espacial, mais voltado para a comunidade de onde se encontra, do que para visitantes de fora; Museu de Bairro ou Cidade, em que seu enfoque é sobre história e a cultura da localidade em questão, quase que um resgate

à memória, e; Museu Temático, como o próprio nome sugere, há somente um tema, uti-

25 Uma assertiva irônica frente às ideias maniqueístas e discriminatórias existentes entre colonizadores e colonos.

26 Disponível em: <<http://www.museus.gov.br>>. Acesso em 12 jan. 2012.

lizando-se de qualquer suporte de acervo para isso. Todas as variantes estão em função do objeto exposto ou colecionado, e não necessariamente pela forma como é exposto.

Uma confirmação à retórica, é representada por museus modernistas que surgem principalmente no início do século XX, com formas e padrões distintos de exibição, comportando diferentes tipos de suporte e obras de arte. Outra confirmação, são os projetos artísticos quase arquitetônicos chamados de *land art*²⁷ - fig 04 e *site specific arts*, que surgem a partir das décadas de 1960 e 1970. Neste momento evidenciam-se as transformações pelas quais passam os movimentos artísticos. Essas mudanças não tomam a forma de rupturas, mas criam novos modelos que perduram e ganham novos atributos. Esses mesmos aspectos demandam novos modos de pensar o espaço expositivo. Se a premissa educativa é posta na berlinda, todas as outras formas de compreensão da arte também devem ser postas.

27 É interessante salientar que a ideia de *earthart*, como também são conhecidas, não refere-se apenas o terreno, mas ao ambiente natural em si; faz parte dela também, madeiras mortas, plantas, rochas, areia entre outros elementos. O espaço da *land art*, é seu local de origem.

CRÉDITO: GERARDUS - DP

Fig 04 - Broken Circle - 1971 - Robert Smithson

A noção de um espaço único auratizante, sacralizante, durável, conservador e educacional perde seu significado com a efemeridade, a interatividade, a volatilidade e a contaminação da arte contemporânea²⁸. Essas não são regras mutualmente exclusivas, mas existe a necessidade de um novo espaço para a obra contemporânea. É necessário, espaço que crie relações com sua origem, estabelecendo novos diálogos através do sistema de arte e não mais restrito a ele. Esse espaço tem um cunho muito distinto e, que, ao mesmo tempo, não está tão distante assim da atualidade.

28 Museu tradicional ou estereotipado.

CRÉDITO: AUTOR

Fig 05 - Vista panorâmica do entorno do MoMA PS1

A necessidade de um espaço diferenciado levou inúmeras instituições a inovar, cada vez mais, seja com parcerias, seja com apropriações diversas. O MoMA PS1, que nasce apenas como PS1, na década de 1970, e torna-se o caso de uma apropriação focada em *site specific art* e que continuou a se adaptar às necessidades da contemporaneidade. O que surgiu como uma intervenção em edifícios abandonados em 1976, transformou-se em uma opção de espaço contemporâneo. Uma das características do PS1 - fig 05 - é a constante adaptação de seu espaço físico às obras que exhibirá. O prédio é uma antiga escola²⁹ fechada desde a década de 1960, o que garante que cada sala de aula seja uma galeria pronta para qualquer situação. O PS1, até então apenas um espaço expositivo contemporâneo no Queens, junta-se ao MoMA a partir de 2000.

Os casos de espaços museísticos diferenciados são levados a diversos pata-

29 Public School 1. — Por essa razão o nome PS1

mares. A Filadélfia³⁰, por exemplo, notadamente histórica e repleta de museus dos mais diversos tipos, institucionalizou também suas ruas como espaços expositivos. Programas como *Museum without Walls* - fig 06 - e *The Mural Mile*³¹ transformaram a região central da cidade, a mais turística, em um imenso museu a céu aberto, validando a obra de arte lá exposta, independente do espaço institucionalizado do museu tradicional, porém igualmente legitimador e institucional.

CRÉDITO: PAUL MEIER - CC

Fig 06 - Women of Progress - 2001 - Cesar Viveros e Larissa Preston

Não muito distante do realizado pelo PS1 e igualmente ‘validador’ como a proposta da cidade da Filadélfia, foi a intervenção urbana *Made by... Feito Por Bra-*

³⁰ Cidade na costa leste dos Estados Unidos, no Estado da Pensilvânia, tradicionalmente histórica em função da fundação do país.

³¹ “Museu sem paredes” e “Os corredores de murais” – ambos traduzidos livremente.

sileiros - fig 07 -, que tomou o prédio do antigo Hospital Umberto I - popularmente conhecido como Hospital Matarazzo -, fechado por falência desde 1993, e que transformou todo seu espaço em galerias e áreas para *site specific art*.

CRÉDITO: VICTOR MORIYAMA

Fig 07 - Vista área do Hospital Matarazzo com a obra de Arne Quinze em destaque.

O convite foi feito não só a artistas brasileiros, mas também a outros de diversas nacionalidades que trouxeram e criaram obras de acordo com o espaço concedido. A proposta da intervenção, poeticamente, seria a de limpar³² o espaço para a criação de um complexo imobiliário, que até o fim desta pesquisa ainda está em tramitação. Nos mesmos moldes desta intervenção, em Paris, entre setembro e outubro de 2013, foi realizado e reconhecido como evento artístico pelas autoridades parisienses – durante 100 dias de exposição, o resultado de obras de *108 Street Artists* -fig 08 – oito

³² “Exorcizar” foi o termo utilizado pelo investidor Alexandre Allard, responsável pelo empreendimento e pela iniciativa.

brasileiros entre eles – ao longo de todo o edifício. Mais de 30.000 visitantes passaram por este espaço ‘consagrado’, mesmo que sua permanência fosse efêmera³³. A obra foi realizada, em um espaço temporariamente institucionalizado. Na verdade, tanto espaço quanto obras sistematizaram um espaço contemporâneo de arte. O espaço expositivo é obra que contém outras obras, criando um processo de validação e experiência estética expandida e ao mesmo tempo contaminada pelo cotidiano.³⁴

CRÉDITO: SPENCER ELZEY

Fig 08 - Visitação ao *108 Street Artists* em Paris

33 ROJO, J.; Harrington, S. **Towering Gallery full of art to be demolished: ‘la tour Paris 13’**. 20/11/2013. Disponível em: <http://www.huffingtonpost.com/jaime-rojo-steven-harrington/la-tour-paris-13_b_4306128.html>. Acesso em 14 jan. 2015.

34 Este diálogo será aprofundado mais adiante.

De acordo com Daniel Buren (1993), os museus continuam em transição, porém não deixam de perpetuar a função de eternizar a obra exposta ou integrante do acervo.

Moreover, this conservatory function off the museum, which reaches its highest point during the 19th century and with the Romanticism, Is this still generally accepted today, adding yet another paralyzing factor. In fact, nothing is more readily preserved then a work of art. And this is why 20th Century Art is still so dependent on the 19th-century art, Sings it has accepted, without a break, its system, its mechanisms and its function (including Cézanne and Duchamp) (BUREN, 1993, p. 190).³⁵

Os espaços atuais, ao redor do mundo e em pontos singulares, são únicos, pois entrelaçam arte e ambiente. São locais, muitas vezes comparados a verdadeiras *land arts*, com projetos arquitetônicos e paisagísticos que estimulam a visita como destino³⁶ e, não apenas, como um ponto educacional ou algo para se apropriar nos momentos de ócio quando se realiza uma visita ao museu (ARCHER, 2008). Como os espaços artísticos se expandem cada vez mais, o distanciamento entre mediação e curadoria acabam por desaparecer. Estes espaços tendem à dinamização da apreciação, enxugando o processo de mediação ou educativo.

35 “Sobre tudo, esta função conservadora do museu, o que culmina seu auge no século XIX e com o Romantismo, é ainda aceito hoje na verdade, nada é mais prontamente preservado do que uma obra de arte. E isto é o porquê de, em pleno o século XX, a arte seja tão dependente do século XIX, pois abraçou sem contestações, seus sistema, mecanismos e funções (incluindo Cézanne e Duchamp)” (BUREN, 1993, p. 190, tradução nossa).

36 Espaços como Inhotim, Storm King, Little Sparta, DIA:Beacon e outros.

RELAÇÕES COM LUGARES ESPECÍFICOS

No meio do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra.

Nunca me esquecerei desse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra (ANDRADE, 1928, p. 1).³⁷

Da percepção de ausência do vazio até a área de reprodução de relações sociais de produção, a definição de espaço se expande cada vez mais. A ideia de lugar, ocupação de um espaço por um corpo, muitas vezes pode ser substituída pelo eventual, — um momento que toma um lugar e não necessariamente um corpo. Nesse alargamento dos conceitos, a especificidade do local envolve a arte contemporânea. O espaço para tal arte tem se expandido igualmente. A ideia do espaço contemporâneo está em revisão, não apenas em função do fenômeno do tempo e espaço, mas também no encontro dos elementos adjacente ao ser humano participante. Esse ser é interativo, destrutivo-construtivo, autor-fruidor. O encontro resvala na miríade de possibilidades que resulta em uma nova maneira de ver a arte.

O espaço do *site specific art* desenvolve uma relação de aprendizado – percepção – da obra e com a obra, transformando o espaço da arte em um momento-tempo

37 Apesar do poema ter servido de essência para o modernismo brasileiro, suas falas representam a complexidade do espaço, do tempo e do lugar específico. Texto originalmente publicado na **Revista da Antropofagia** número 3 de Julho de 1928.

– um lugar a la Marc Augê (2012) – que se desdobra dando novo significado à contemporaneidade do indivíduo, à identidade e ao pertencimento. Nesse espaço, a presença transforma o fruidor e a obra existentes; o poder criativo não tem limite, porque é atemporal e, o processo, seja ele qual for, inicia-se sempre no agora, propiciando uma inter-relação muito intensa entre ambos. Ao considerar que a percepção de um espaço contemporâneo é uma mescla de duas abordagens psicológicas conhecidas (KOZMA, 1991, pp 179-211): a construtivista (no qual a percepção do mundo é construída a partir das informações do ambiente – o conhecimento prévio transforma, distorce, amplia ou descarta o alvo da percepção) – e a abordagem ecológica (que argumenta que a percepção é um processo direto e contínuo que ocorre através da exploração em colaboração com os outros sentidos), configura-se aqui a relação do espaço com o fruidor. A interação com o ambiente não é apenas um processo passivo de aprendizado, mas sim de aquisição de conhecimento e de integração da nova informação em sua “rede semântica, elaborando e reestruturando seus modelos mentais e suas estruturas cognitivas”(Idem).

De acordo com Irwing (1985), o espaço e o tempo geram mudanças. Essas são fenomenológicas, pois ‘alojam’ além de memórias, emoções e percepções (BACHELARD, 2003). Essas memórias constroem o lugar no qual a arte se insere, mudando os espaços cotidianos, ou não-lugares, em algo minimamente memorável. É possível concluir que um *site specific art* seja a representação destas mudanças fenomenológicas.

Malraux (2011) leva a crer que o museu é, afinal a melhor, senão a mais elevada, forma de reconhecimento do ser humano. A contemporaneidade ampliou este reconhecimento com a especificidade do lugar da arte que envolve o espaço de troca e relação cotidiana no universo sensível do ser. O *site specific art* é, afinal, o diálogo entre o espaço, o lugar compartilhado com o fruidor e o eventual da apreciação estética. A arte contemporânea trabalha fundamentalmente com o espaço, valorizando o *site specific art* como caracterização da contemporaneidade no não-lugar em transição.

O *site specific art* cria um lugar-além³⁸ que constitui uma verdade integrada pela a memória individual e particular, estabelecendo um lugar em um não-lugar decretado, como por exemplo, a relação definida com a arte pública³⁹.

A arte pública propõe questões “de recreio mental”, de devaneio, eventualmente como experiência lúdica e participação tátil. A esta altura, ficou bem claro que escultura pode até se tornar arte pública, mesmo se não foi pensada como tal. Arte Pública contém outras substâncias e contempla outros aspectos, não é uma obra de arte colocada sem intenções. Às vezes é percebida ressaltada pelo lugar insólito de sua implantação. Deixa de ser um fenômeno físico passivo e alegórico para se tornar uma matéria criada em correspondência direta com seu contexto; interagindo com uma coletividade como uma nova natureza em disponibilidade, arte pública é descoberta e incorporada (LAUDANNA, 2007, p. 20).

O espaço contemporâneo traz o lugar à existência, forjando uma tênue relação entre o momento e o lugar; o acontecimento (eventual) e a obra. Essa mesma relação

38 A ideia do termo “lugar-além” na verdade foi pensado primeiramente em realidade (*realm* em inglês). Mas a tradução ganha uma conotação diferenciada que pode subverter a ideia de algo “original”.

39 Em uma definição muito ampla e genérica define que arte pública são as obras de arte feitas para espaços públicos fora de museus ou galerias. Muitos artistas usam os espaços públicos para atingir o público não interessado em arte e algumas vezes como forma de protesto político.

pode ser percebida no museu onde a obra cria o momento a partir da fruição (JAUSS, 2002, pp 67-84). No entanto, diferentemente do museu onde a mediação acaba por acontecer quase que espontaneamente, no lugar criado pela arte em um espaço outro, não cabe interferências mediativas. O *site specific art* não corrobora com uma mediação formal, pois a contaminação do espaço faz parte da obra e deve firmar o diálogo do espaço que contém a obra – o lugar da obra – e o fruidor que também se insere neste espaço, criando um lugar de relação único e, ao mesmo tempo, expandido.

Essa relação de lugar não é apenas nos espaços urbanos, públicos, ou privados, mas também nos institucionalizados. A concepção de *site specificity* deve ser entendida como o fenômeno do lugar e do agora⁴⁰.

As tecnologias também ampliaram as possibilidades de lugares ocupados. *Sites* e mesmo ambientes virtuais em dispositivos digitais⁴¹ são espaços de relacionamentos, sem restrição espacial física. Os ambientes virtuais são lugares a partir de sua conexão e também não-lugares pelo simples endereçamento. Esses mesmos lugares específicos tornam-se não-lugares em função do uso corrente e cotidiano. As mudanças fenomenológicas nesse espaço no qual tudo é informação exigem um constante desafio às linguagens e às formas de percepção. A contemporaneidade, mais uma vez, expande seu espaço de atuação, requisitando novas maneiras de operar neste ambiente transitório. Seria essa transitoriedade o efêmero da arte contemporânea? O espaço

te transitório. Seria essa transitoriedade o efêmero da arte contemporânea? O espaço

40 Agora como representação do momento de fruição.

41 Dispositivos digitais são todos aqueles que por meio de um sistema operacional possibilitam a realização de operações diversas e conectividade com a rede mundial de computadores.

digital já garantiu sua permanência na arte. Tanto como área de exposição quanto de criação. Uma característica desse espaço digital é a eventualidade do lugar em si. A cada nova visita tem-se um novo evento, proporcionando então um novo lugar. O diálogo criado em torno do espaço digital e suas metáforas com o meio físico é definido. As redes sociais (*wikipedia, facebook, twitter*) são os parques públicos com direito à arte e às relações sociais. Seriam também *site specific art*, afinal o endereçamento proposto garante aspectos contemporâneos do campo expandido. As obras imersivas do meio digital são a tradução desta relação de expansão do *site specific art*, isto porque emulam uma realidade não existente até a chegada do fruidor; desenvolve uma aproximação e por conseguinte um diálogo, criando um lugar específico e individual em uma brecha do tempo físico. De acordo com Nick Kaye (2000, p. 1):

If one accepts the proposition that the meanings of utterances, actions and events are affected by their 'local position', by the situation of which they are a part, then a work of art, too, will be defined in relation to its place and position.⁴²

Seguindo a proposta de Kaye (2000), torna-se necessário adotar, a partir daqui, uma abordagem, ou ao menos uma compreensão mais cercada por exemplos de espaços de arte que corroboram para as observações apresentadas, bem como suas repercussões no âmbito dos locais de existência e ação.

42 “[...] ao se aceitar a proposta de que o significado de expressões, ações e eventos são afetados por seu ‘posicionamento local’, por sua situação no qual fazem parte, então uma obra de arte também será definida por seu local e posição” (Tradução nossa).

2 - ESPAÇOS INSTITUCIONALIZADOS

Intencionalmente dúbio, o título deste capítulo apresenta a relação intrínseca entre a arte contemporânea e seus sistemas espaciais. Mais do que compreender o espaço expositivo contemporâneo, faz-se necessário reconhecer os espaços que a arte contemporânea emprega em suas elaborações. Nada muito distinto apenas mais pensado. As dimensões das obras da arte costumavam distingui-las inclusive quanto à sua exposição ou proposta. Se Lascaux – fig 09 – tem uma forma completa em si de se exibir, apreciar e estudar, por que os grafites devem ser entendidos diferentemente? O minimalismo, que de acordo com Krauss (1998, p. 301), “nega a importância lógica do espaço interior das obras”, ainda assim, estabelece-se um diálogo entre seu não-espaço e a valorização da obra através do espaço expositivo. Esse lugar ocupado pela obra minimalista dialoga em diversos níveis com o fruidor, que compartilha do espaço de relação, gerando a experiência estética. A arte minimalista apropria-se do espaço como forma de *site specificity* desde a sua origem. Não é a monumentalidade da obra que estabelece o *site specific art*, mas sim sua relação com o espaço. Os registros na caverna de Lascaux não são apenas os desenhos nas paredes, mas também os elementos que a circundam. A arte contemporânea está inserida e se relaciona com o cotidiano

A relação contaminante da contemporaneidade trouxe o espaço apropriado a

todas as situações, bastando para tanto o diálogo estabelecido entre obra e fruidor. Mudar uma obra de lugar, muda sua contextualização, suas referências, sua identidade tornando-a outra. O *site specificity* está então em plena contestação. De acordo com Miwon Kwon (2004) o *site specific art* apresenta três paradigmas específicos que são de cunho fenomenológico, ou seja, as características do espaço e da natureza são utilizadas para a criação da obra – Spiral Jet - fig 10 -por exemplo; Social ou Institucional, arte pública, monumentos públicos como praças ou até comissionados – murais da Filadélfia, a praça Union Square em Manhattan e o Group of Four Trees - fig 11 - em Chase Manhattan Plaza e; Discursivo, que na verdade são ditas *Site Specific Art* obras que simplesmente foram projetadas em um local não necessariamente espacial, podendo ser uma página de revista, um cartaz ou similares. O texto de Kwon (2004) apresenta-se muito focado à realidade norte-americana da década de 1960 até o final da década de 1990, e a todo instante busca resgatar a essência identitária do *site specificity*, ignorando as mudanças no campo expositivo da arte contemporânea. Ignorando, por exemplo, as relações institucionais e o próprio *site specific art*, em que diversos museus lidam com a questão espacial dele sem grandes celeumas.

É possível transversalizar as questões de identidade e memória – lugar – paralelamente às considerações sobre o campo expandido – espaço – na contemporaneidade e compreender como as noções do *site specificity* se ampliaram.

CRÉDITO: AUTOR

Fig 09 -Arte rupestre na caverna de Lascaux - França

A partir desta compreensão, a arquitetura, os *site specific arts* e os museus, geraram diálogos que não mais limitam a forma de se perceber a obra de arte contemporânea e suas especificidades espaciais. Ao assumir que o cotidiano faz parte não só da arte mas também da sua fruição, é possível determinar que a exposição da obra de arte

contemporânea é sistematizada, pois além das referências históricas e contíguas à obra, ela se insere de qualquer modo a uma outra referência maior: seu espaço expositivo. Kwon (2004) não expande muito mais a concepção de campo expandido, mencionando apenas a absorção do pedestal à escultura, garantindo sua independência espacial tornando-a nômade. Porém, é essa possibilidade de realocação — não só das esculturas como das nomeadamente *site specific arts*, que permite que o espaço contemporâneo de arte possa ser institucionalizado, flexibilizando o espaço expositivo.

Fig 10 -Spiral Jet - 1970 - Robert Smithson

CRÉDITO: IMAGEM LIVRE

CRÉDITO: VANBLU

Fig 11 -Group of Four Trees -1970 - Jean Dubuffet

A proposta do campo expandido, elaborada por Krauss (1998), pede a compreensão da obra a partir de sua inserção e de seus elementos adjacentes – paisagístico e não-paisagístico, arquitetônico e não-arquitetônico – e suas inter-relações, conforme o esquema a seguir:

A utilização desse mesmo pensamento em torno da *site specific art* ajuda a estabelecer novas formas de compreender o espaço da arte, criada por ela mesma. Muitas vezes envolve outras formas de espaço em uma integração híbrida. Desse modo, é possível perceber como a apropriação do espaço e a unicidade da obra se transformam de acordo com o local de exposição. Os *performers* até hoje discutem o espaço da 'obra' ao se deparar com os imprevistos em relação ao espaço e a adaptabilidade que transforma sua atuação.

CRÉDITO: IMAGEM LIVRE

Fig 12 - Ballon Dog - 1994-2000 - Jeff Koons em Versailles em 2008

A mesma adaptabilidade pode ser encontrada em alguns espaços 'clássicos' que permitem apropriações diversas em nome da contemporaneidade. Versailles - fig 12 - em suas exposições de verão permitem que artistas contemporâneos tecam novos diálogos, cedendo ou compartilhando lugares ocupados com obras externas e, muitas

vezes, *site specific art*. Essas obras de caráter temporário arregimentam para si os diálogos existentes, permitindo que visitantes estabeleçam relações que antes não existiam.

CRÉDITO: ACERVO DO AUTOR

Fig 13 - Man Walking to the Sky - 1990 Jonathan Borofsky

A cidade de Kassel, na Alemanha, ao receber as edições da Documenta⁴³, transforma a cidade em um grande museu, as obras são trabalhadas de forma a dialogar com seu espaço. Quase todos os espaços da cidade são tomados por obras de arte que se transformam, em grande maioria, em *site specific art*, pois são adaptados ao espaço. Estes espaços nem sempre são expositivos; são espaços públicos que se transformam por 100 dias – sem mencionar os períodos de pré e pós-produção – em espaços de arte,

⁴³ A Documenta de Kassel é uma importante exposição de arte contemporânea e moderna que reúne durante 100 dias (verão europeu) centenas de artistas e suas obras, expondo-as por toda a cidade. A exposição acontece a cada 5 anos desde 1955 quando foi fundada por Arnold Bode.

atribuindo um 'lugar' aos não-lugares existente em uma nova relação. Esta relação acaba por criar novas percepções sobre o espaço que a arte incide. Algumas obras são adquiridas e se transformam em arte pública, como é o caso da obra *Man Walking to the Sky* - fig 13 - do artista Jonathan Borofsky, que participou da Documenta de 1992 e a pedido dos cidadãos de Kassel, foi adquirida com iniciativa privada e pública e manteve-se no local. Atualmente a obra é um cartão postal da cidade e um dos primeiros contatos com o evento, uma vez que se encontra em frente à estação central de trem.

CRÉDITO: ACERVO DO AUTOR

Fig 14 - I need Some Meaning I Can Memorise - 2013 - Ryan Gander

A obra, *I need some meaning I can memorise (The invisible pull)* de Ryan Gander, conseguiu respeitosa atenção durante o evento, pois tomou uma sala inteira, no

térreo do museu *Fridericianum*, apenas com um sopro constante de ‘vento’; uma suave brisa como consta no descritivo da obra -fig 14.

CRÉDITO: ROMAN MÄRZ

Fig 15 - Ontem, Areias Movediças - 2012 - Renata Lucas

Renata Lucas com a obra *Ontem, Areias Movediças* - fig 15-, extrapola o *site specificity*, ao criar uma pirâmide virtual e exibir apenas seus vértices em quatro porções distintos, sendo um deles do *Friedrichsplatz*. Literalmente a área tomada pela obra foi a apropriação do espaço e a ressignificação da ocupação da arte contemporânea. Este *site specific art* demonstra a integração do físico com o virtual, estabelecendo uma narrativa única e que dialoga ainda com outras obras próximas. A obra *Vertical Earth Kilometer* - fig 16 - de Walter De Maria, plantado no meio da praça *Friedrichsplatz* para a Documenta VI, em 1977, é um desses diálogos. De acordo com o próprio guia

da **dOCUMENTA (13)**, ao descrever a obra de Cardiff e Miller, traduz de forma muito clara como, mesmo que digital suas obras são efetivamente *site specific art* e como devem ser apreciadas: “...are known for their works that transforms our perception of space through the innovative use of sound and image Technologies” (CHRISTOV-BARKARGIEV, 2012, p. 334).⁴⁴

CRÉDITO: JEFFREY KASTNER AND BRIAN WALLIS

Fig 16 - Vertical Kilometer - 1977 - Walter De Maria

Outro exemplo que merece uma breve ilustração, é a igreja Saint Merry, localizada à rua Saint Martin próximo ao Pompidou em Paris - fig 17. Originariamente do século VIII, o edifício atual guarda todas as características de sua reforma no século XVI, que lhe conferiu o apelido de pequena Notre-Dame. Mas seu destaque vale pela forma que conversa com o contemporâneo. Apesar do estilo gótico se manter na arquitetura,

44 “...são conhecidos por seus trabalhos que transformam nossa percepção do espaço, por meio do uso inovador de tecnologias de áudio e imagens” (tradução nossa).

bem como em vitrais e afrescos, artistas e obras contemporâneas são constantemente expostas em suas áreas. Essas exposições não danificam tampouco deturpam o caráter barroco do local, mas criam uma nova brisa às recepções estéticas. A apropriação do espaço em função da *contemporaneidade*.

CRÉDITO: GUIA DE PARIS

Fig 17 - Igreja Saint Merri ao fundo com a fonte Stravinsky à frente

Algo por uma equipe de leigos sacerdotes, o Centro Pastoral esforça-se por fazer da Igreja de Saint Merry um local de acolhimento, de encontros e de inovação [...]. Uma exposição dá-nos conta das interrogações dos homens de hoje. Fala-nos das preocupações e das esperanças; propõem-nos a palavra de Deus na linguagem do homem.⁴⁵

Um outro modelo de sazonalidade é o que acontece com as galerias *Serpentine* - fig 18 - em Londres. Há 15 anos seus dirigentes convidam artistas, arquitetos e designers a desenvolver projetos junto ao pavilhão. Estes projetos são exemplos de *site*

⁴⁵ Trechos extraídos do material de apresentação da igreja. Disponível em: <<http://saintmerry.org/voir-et-dire/>>. Acesso em julho 2012.

specific art temporários que dialogam com o espaço institucionalizado, mesmo este sendo no coração do Kensington Gardens, um parque que abriga também o palácio real de Kensington que tem sua arquitetura originária no século XVII.

CRÉDITO: GOOGLE MAPS

Fig 18 - Vista aérea da galeria Serpentine e seu anexo

Serpentine, no entanto, é um exemplo a ser pensado como parte da sistematização proposta. A galeria em si é uma obra de arte por suas características arquitetônicas e o espaço que se insere, além das relações que integram um parque em meio à metrópole. Não obstante, a unicidade da galeria; suas portas ainda são abertas a exposições diversas, recebendo e acolhendo outras obras que são igualmente planejadas

para adaptação ao seu espaço interno, provocando mais uma vez novo diálogo com o entorno. Um exemplo dessa projetualidade toda é a obra *O espelho do julgamento* – *Mirror of judgement* – de Michelangelo Pistoletto em 2011 - fig 19. Ampliando ainda mais o chamado pavilhão Serpentine, é um espaço adjacente à galeria que recebe as intervenções propostas, sendo em geral, monumentos arquitetônicos ou paisagísticos que desenvolvem novas leituras do todo.

CRÉDITO: ACERVO DO AUTOR

Fig 19 - Mirror of Judgement - 2011 - Michelangelo Pistoletto

Apenas para reforçar o que foi brevemente apresentado anteriormente, os espaços contemporâneos de arte parecem encontrar meios de se institucionalizar ou ao menos permitir uma adequação às normas pré-estabelecidas. O MoMA PS1 é um espaço

expositivo transitório, uma vez não tem acervo permanente. Uma característica como essa permite que o espaço receba obras dos mais variados formatos, transformando seus lugares a cada nova exposição. A contemporaneidade do espaço permite as mais diversas referências cotidianas. O *site specificity* reitera sistematização de ser uma obra aguardando outra obra. A eventualidade das novas exposições converte o espaço institucional em obra, aguardando novas referências que complementarão a mesma obra.

Assim, como Serpentine, em Londres, e o MoMA PS1, em Nova Iorque, existem alguns outros espaços, com propriedades distintas, que já trabalham neste formato e que merecem uma análise mais criteriosa. A ordem destas análises recairá primeiramente sobre a Louis Vuitton Fondation, pois configura-se muito mais como um museu moderno em plena mudança, apesar de ter sido inaugurado em outubro de 2014. Outro espaço será o DIA:Beacon, que apesar de fazer parte do DIA Institute of Art, segue uma composição diferenciada;

FONDATION LOUIS VUITTON

CRÉDITO: ACERVO DO AUTOR

Fig 20 - Vista do FLV do Jardin D'Aclimatisation

A Louis Vuitton Fondation - fig 21 - é parte de um dos ideais culturais da *holding* francesa Moët Hennessy • Louis Vuitton. O grupo é composto por várias marcas de luxo que, têm por objetivo social promover a arte, a cultura e a herança cultural. Para isso, desde o princípio dos anos 1990 patrocina restauros de monumentos históricos, grandes exposições, doações de obras a museus e a motivação à criação contemporânea. Sua atuação não se restringe à França, mas a diversos outros países também.

CRÉDITO: VINCENT CAPMAN

Fig 21 - Fondation Louis Vuitton

Em 2001 em um encontro com Frank Gehry, depois de uma visita ao Guggenheim Bilbao, o engenheiro Bernard Arnault⁴⁶, presidente e formador do grupo, lança a ideia do espaço dedicado à arte contemporânea. Desde então, todo o processo tem se desenrolado frente a todas as necessidades burocráticas e estruturais. Em 2006,

46 Considerado pela Forbes de 2012 como o 4º homem mais rico do mundo.

o endereço do espaço é concedido pela cidade de Paris. Dentro do parque público Jardin d'Acclimatation, foi concedido um (01) hectare por 55 anos para a construção de um espaço dedicado à arte e à criação. Finalmente, 13 anos depois da ideia inicial, tem-se a abertura do espaço ao público – 27 de outubro de 2014.

Toda arquitetura lembra um grande barco a velas e velejando. De acordo com alguns críticos em arquitetura, a assinatura de Gehry aparece da mesma forma que acontece com o Guggenheim em Bilbao - fig 22 - e o Walt Disney Concert Hall - fig 23- em Los Angeles.

Fig 22 - Guggenheim em Bilbao

CRÉDITO: LILIAN RODRIGUEZ

CRÉDITO: ACERVO DO AUTOR

Fig 23 - Walt Disney Concert Hall

[Ele] se parece com velas, e se parece com um barco, e se parece com uma baleia, e se parece com um palácio de cristal em meio a uma explosão”. [...] porém, Goldberger argumenta, “nenhuma dessas comparações importa nem um pouco.” Para ele, é “uma nova obra monumental de arquitetura pública que não se parece com qualquer coisa que qualquer pessoa, incluindo Frank Gehry, tenha realizado anteriormente.” Fazendo alusão ao programa antecipado do edifício, Goldberger observa que “Gehry muitas vezes foi acusado, geralmente de forma injusta, de fazer uma arquitetura que oprime a arte.” No entanto, no caso do FLV, os “icebergs compensam por galerias relativamente neutras - não caixas totalmente brancas - [...] mas salas que, em sua maioria, são de formato retangular com paredes retas e planas. Quando não há arte no edifício, este parece incompleto, que é sem dúvida o teste mais importante para saber se a arquitetura é muito assertiva.⁴⁷

47 TAYLOR-FOSTER, J. **Fundação Louis Vuitton de Gehry em Paris**: a resposta da crítica. Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/756545/fundacao-louis-vuitton-de-gehry-em-paris-os-criticos-respondem>>. Acesso em 12 dez. 2014.

Como em toda inovação sempre há críticas e elogios, e o espaço FLV não poderia deixar de ser diferente. Porém o comentário de Goldberger deixa transparecer o diálogo do espaço e suas obras. Da mesma forma que a pirâmide do Louvre - fig 24 - causou diversos descontentamentos, essa invasão ao parque de 1854 não passou impune. A escolha do local é um valor adicionado à visita ao museu. Se a década de 1990, que trouxe as exposições *block-busters*⁴⁸, criou um entretenimento extra, temporário e efêmero, (GROSSMANN, 2011) as áreas contíguas aos museus, que são um destino a parte, corroboram com a contaminação contemporânea, criando a permanência do entretenimento a toda visita. Esta ‘proteção’ entrega a ideia de destino à visita. O objetivo de ir ao museu adquire uma perspectiva de jornada: a recepção começa então no plano de visita, na agenda ao separar uma parte importante do tempo para a visita de um lugar específico.

CRÉDITO: BENH LIEU SONG - CC BY-SA

Fig 24 - Pirâmide do Louvre – 1984 a 1989 – Ieoh Ming Pei

⁴⁸ Exposições *block-busters* são aquelas pensadas primariamente em investimentos e grandes aportes financeiros o que garante obras, mais caras e com seguros que a comportem. Estas exposições têm grande impacto midiático e traz grandes perspectivas financeiras a seus investidores.

O FLV possui em seu acervo obras encomendadas e *Site Specific*. Uma delas, não pôde ser realizada, pois o projeto foi vetado pela prefeitura. Daniel Buren recebeu a encomenda de criar uma forma de guia do metrô até a entrada do museu. Em seu projeto, Buren (1993) propõe a fixação de arcos em duas cores para indicar o caminho⁴⁹ de ida e volta. O projeto, apesar de não realizado, reforça a expansão do local ao entorno, pois a conexão do museu à linha de metrô é distante e passa por uma grande área dentro do parque. Essa conexão do interno com o externo demonstra a sistematização proposta.

Ainda dentre as comissionadas, tem-se mais uma obra da série *audio walks* da dupla canadense Janet Cardiff e George Bures Miller. Nessa série, Cardiff e Miller criam espaços digitais com áudio e vídeo, em meio a um roteiro que instiga uma tomada do espaço. Com diretrizes que beiram à mediação mais formal, a obra convida o visitante a fazer um percurso estabelecido, fixando uma percepção do que poderia estar ali. Uma possibilidade poética e virtual. Em *One-hundred and forty-six steps*, obra que está no acervo do FLV, a dupla filma, narra e convida a compartilhar a visita que eles fizeram ao espaço durante as montagens, antes da abertura do museu. Uma nova forma de *site specific art* apresenta o local físico existente através da narrativa virtual. Ao seguir os passos, o visitante vai compartilhar sua percepção atual, bem como a vista pelos artistas, desenvolvendo um antes e depois no agora. Uma temporalização espacial que promove reflexões sobre o espaço da arte em diversas dimensões.

49 Remetendo um pouco a de Christo com *The thousand gates*, de 1979 no Central Park em Nova Iorque. - Vídeo disponível na versão digital.

Outro *site specific art* a ser comentado é o *Inside the horizon* - fig 25 -, do artista Olafur Eliasson. A obra em si é uma assinatura do estilo do artista. No subsolo do museu, um espaço em frente a um espelho d'água; a obra é uma sequência de espelhos, luzes e aço inoxidável. Frente a arquitetura do museu, qualquer visitante desavisado ou não conhecedor do estilo de Eliasson, poderia assimilar a área como sendo apenas mais uma área do museu com uma proposta diferente. A arquitetura une-se à obra.

CRÉDITO: ACERVO DO AUTOR

Fig 25 - Inside the Horizon - 2014 - Olafur Eliasson

O espaço do Jardin d'Acclimatation é um campo de conforto estabelecido no cenário urbano. Um espaço dedicado ao verde e de acolhimento fácil. Ao erigir um prédio, com arquitetura que remete ao orgânico e criando uma ruptura ao meio tradicional, tem-se uma recepção estética que dialoga com o contemporâneo, pois tudo agrega e contamina, edificando um questionamento que busca motivos. É uma 'surpresa' desconhecida que abriga novas surpresas. A experiência estética instigada por esta surpresa condensa todas as informações em núcleos completos – obras de arte. O todo é maior que a soma das partes como defendido pela *Gestalt*. O espaço apresentado aqui é sistematizado, de forma que a área do parque estabelece uma 'moldura' à arquitetura, que por sua vez fixa um pedestal às obras lá inseridas. É a sistematização do *site specific art* estendido aos espaços da arte contemporânea.

DIA:BEACON

CRÉDITO: ACERVO DO AUTOR

Fig 26 - Entrada para a galeria do DIA:Beacon vista da obra de Robert Irwin

A Fundação DIA, na verdade, vai além de apenas o DIA:Beacon. Desde 1974, ano em que foi fundada com o objetivo de auxiliar artistas e seus projetos. Philippa de Menil, Heiner Friedrich e Helen Winkler perceberam que muitas vezes o problema para estes jovens visionários era espaço ou mesmo a especificidade. Visando então possibilitar a realização dos projetos, a fundação trabalha comissionando alguns projetos, mantendo *site specific art* em diversos lugares não apenas em seus espaços próprios.

CRÉDITO: ARTRIBUNE

Fig 27 - The Lightning Field - 1977 - Walter De Maria

The lightning field - fig 27 - (77), *The New York Earth room* (77) e *The broken kilometer* (79) obras de Walter De Maria, bem como *7000 oaks* de Joseph Beuys estão, hoje, sob os cuidados da fundação DIA, além de inúmeras outras. São todas *site specific art*, chegando ao caso de obras como *The New York Earth room* - fig 28 - que ocupa um andar de um edifício misto, comercial e residencial, com a obra somente. Essas e outras atitudes do instituto o caracterizam, e muito, frente às novidades contemporâneas. Talvez, seja por esse apoio aos artistas contemporâneos que o nome DIA seja uma referência.

CRÉDITO: WWW.MYSUITES.NET

Fig 28 - The New York Earth Room - 1977 - Walter De Maria

DIA do grego *através*, com a ajuda de, leva *ipsis literis* o nome da instituição aos artistas e aos interessados do meio. Atualmente o Instituto DIA é composto pelo DIA:Chelsea, DIA:Beacon, Sites em Nova Iorque⁵⁰ e fora⁵¹ da cidade, além de contar com um programa educativo que ultrapassam as galerias e seus visitantes. O instituto costuma promover encontros, debates e seminários com artistas e público em geral, sempre com a temática da contemporaneidade. O DIA:Chelsea, à rua 22 de Nova Iorque, carrega consigo o nome da região mais conhecida da cidade por suas

50 7000 oaks, The New York earth room, The broken kilometer, todos de Walter de Maria; Sem título, 1996, de Dan Flavin; e Times Square de Max Neuhaus

51 The Lightning Field, Novo Mexico; The Vertical Earth Kilometer, Friedrichsplatz Kassel ambas de Walter De Maria — Sem Título (to you, Heiner, with admiration and affection), Pinakothek der Moderne, Munique de Dan Flavin — The Dan Flavin Art Institute em Bridgehampton, Nova Iorque — Spiral Jetty, Rozel Point, Great Salt Lake - Box Elder County, Utah de Robert Smithson — Beacon Point - Beacon Point, no Rio Hudson em frente ao DIA:Beacon de George Trakas

galerias e movimentos artísticos atualmente. Neste local, acontecem exposições temporárias, eventos educativos e a administração artística do instituto.

Mas, o ponto de discussão, além dos chamados *site specifics* que a própria instituição intitula de instalações de longa-duração, é o DIA:Beacon que fica a menos de 100 quilômetros ao norte de Manhattan, na cidade de Beacon. O espaço hoje ocupado pelo DIA:Beacon foi construído em 1929 pela empresa de bolachas e biscoitos, Nabisco. Sua área total é de mais de 27 mil metros quadrados, incluindo área construída e jardins. A arquitetura preservada de sua apropriação fez com que as áreas internas construídas de tijolos, aços, concreto e vidro fosse muito bem iluminada, dando então o atributo ao museu de único com iluminação natural⁵². Não só a parte interna do museu, mas seu entorno também garantem um apelo de contemporaneidade, pois o projeto paisagístico garante que seus jardins sejam modificados a cada nova estação ou exposição.

Para manter as características do instituto, o DIA:Beacon destina cada área da galeria – ver mapa anexo A – a um artista em específico, trabalhando desta forma o acervo permanente de *site specific art* e os temporários diversos, quando necessário, criando relações entre espaço e linguagem das obras. Alguns exemplos de destaque: Norte, Leste, Sul, Oeste de Michael Heizer -fig 29- que tem sua primeira versão feita no deserto de Nevada, em 1967. Ele e Walter De Maria costumavam chamar de escul-

tura⁵³ negativa ou, mais tarde, de *land art*. Essa obra está em exposição no instituto e

52 *Daylight Museum*.

53 Uma das situações apregoadas por Rosalind Krauss era a utilização indevida do termo escultura, evidente neste caso.

demonstra que o espaço, sendo composto por obras torna-se obra, ampliando a noção de *site specific art*. Na descrição da obra no site⁵⁴ do instituto, diz-se:

The sheer physical dimensions of North, East, South, West, and its physical integration into, or displacement of, the fabric of the DIA building, force an entirely different viewing experience from that of traditional sculpture in the round, an experience that is a function less of movement to allow multiple viewpoints than of the extended journey in time and space required to comprehend it. And the fact that the sculpture literally displaces the floor on which the visitor walks creates a sense of potential physical danger that further challenges the viewing experience.⁵⁵

54 O instituto não disponibiliza catálogos das exposições permanentes. De acordo com a conversa com o educativo é para estimular a visitação ‘to both sites’. Disponível em: <<http://www.diaart.org/exhibitions/introduction/83>>. Acesso em: 25 maio 2014.

55 “A pura dimensão física de Norte, Leste, Sul, Oeste e sua integração ao, ou do deslocamento do, tecido do edifício DIA, força uma experiência visual diferente da escultura tradicional e seu entorno, uma experiência de menos movimento que permita múltiplos pontos de vista do que uma viagem ao tempo e espaço necessário para compreendê-la. O fato é que a escultura literalmente desloca o piso no qual o visitante caminha criando uma sensação de perigo físico que desafia a experiência da visitação” (Site do Instituto DIA:Beacon, 2014, tradução nossa).

CRÉDITO: ACERVO DO AUTOR

Fig 29 - Norte, Leste, Sul, Oeste - 1967/2002 - Michael Heizer

Não apenas *Norte, Leste, Sul, Oeste*, mas também outras como *União de Toro e a Esfera* - fig 30 - de Richard Serra no qual, desde o título o artista apresenta sua relação com o espaço que a obra ocupa, dobrando o observador em uma viagem pelo espaço ocupado na galeria e o espaço negativo que a obra apresenta. Um diálogo surge, principalmente frente à outras obras próximas também de Serra. Apresentar novas vertentes sobre o espaço existente requer certa compreensão que ultrapassam os limites acadêmicos do sistema vigente. Porém é apenas na recepção estética que esta compreensão torna-se evidente ou necessária. Os espaços produzidos pelo DIA: Beacon permitem esta fluidez de pensamento e observação. Apesar de ser um enorme cubo, não tão branco, a contaminação da região é cerceada, ou melhor, controlada. Os espaços de

cada galeria são distintos entre si, porém são amplos e abertos de modo que uma obra possa contaminar a outra.

CRÉDITO: RICHARD BARNES

Fig 30 - União de Toro e a Esfera - 2001 - Richard Serra

Mas com uma curadoria trabalhada de modo a contaminar controladamente. Um exemplo deste controle, é a obra *Birdcalls* de Louise Lawler: essa obra está situada no jardim oeste, área externa à galeria, do DIA:Beacon. A obra é uma instalação sonora com quase sete minutos nos quais a artista zomba dos privilégios concedidos aos artistas homens⁵⁶, incluindo alguns amigos seus. A composição sonora⁵⁷ é composta por nomes, ou ao menos alguns fonemas dos nomes, dos artistas como se fossem emitidos por um pássaro. Cada nome é pronunciado de forma específica de modo a parecer-se com um pássaro diferente. A multiespacialidade característica da obra virtual, em especial essa, que resgata a tese de que o *site specific art* está diretamente relacionada às questões do espaço que ocupa, muito menos da especificidade originária do local. Neste caso a composição extrapola o ambiente da galeria, trazendo para seu exterior, um jardim, compondo com a obra arquitetônica, provando mais uma vez a relação espacial sistematizada de obra dentro da obra, formando o *site specific art*. O minimalismo de Dan Flavin em *Sem título* e *Monumentos* - fig 31-, ambos em galeria permanente, reforça a teoria. Ambas as obras são essencialmente lâmpadas fluorescentes colocadas em painéis móveis, estabelecendo o diálogo com o visitante. No entanto, muito mais do que a materialidade da peça, tem-se o resultado da luz, preenchendo o ambiente e gerando novas percepções. Como dito anteriormente, a galeria é iluminada naturalmen-

56 Vito Acconci, Carl Andre, Richard Artschwager, John Baldessari, Robert Barry, Joseph Beuys, Daniel Buren, Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Gilbert & George, Dan Graham, Hans Haacke, Neil Jenney, Donald Judd, Amselm Kiefer, Joseph Kosuth, Sol Lewitt, Richard Long, Gordon Matta-Clark, Mario Merz, Sigmar Polke, Gerhard Richter, Ed Ruscha, Julian Schnabel, Cy Twombly, Andy Warhol, Lawrence Weiner.

57 Som disponível na versão digital.

te, o que gera um impacto amplificado da obra com o espaço que ocupa, bem como outras obras que possam estar no entorno. Esse vínculo entre espaço e luz é tão sutil e ao mesmo tempo, tão forte como a multiespacialidade do som. São ambientes plurisignificados quanto à sua especificidade espacial. Um *site specific art* para uma galeria também *site specific*.

CRÉDITO: THE RED LIST

Fig 31 - Monumentos - 1964-1981 - Dan Flavin

ESPAÇOS DA CULTURA

O espaço expositivo, apesar de toda a globalização envolvida, sofre diversas influências relacionadas à região situada. Cada cidade tem sua relação com o espaço, que se estende à nacionalidade e por conseguinte ao continente. Tomando a princípio os Estados Unidos, mais precisamente Nova Iorque, tem-se uma busca de adequação aos espaços conquistados, sem grandes opulências. A tentativa de expansão territorial na Cidade de Nova Iorque acaba por ser verticalizada. São espaços pequenos, completamente individualistas e de grande visibilidade. Esses espaços reduzidos divergem totalmente do restante do país, que dispõe de uma área de convivência exacerbadamente grande, criando áreas de percurso ricas e com tendências ao paisagismo. Obviamente esta relação é baseada em uma pesquisa visual e sem grandes aprofundamentos teóricos, no entanto, torna-se evidente uma sensação de pertencimento facilitado em Nova Iorque e não tão facilitado no restante do país. Essa mesma sensação constrói lugares igualmente facilitados. A todo momento um determinado espaço surge com referências. Os diversos *site specific arts* na cidade de Nova Iorque (Apêndice A) são, então, referências marcantes da cidade e do cotidiano, o que os descaracterizam como arte pública apenas.

Pode-se até afirmar que este é o ponto marcante das grandes metrópoles, porém, ainda nos Estados Unidos, tem-se Los Angeles, onde o espaço é de grandes proporções, mesmo na cidade e a relação com os *site specific art* são distanciados, como

se a distância fosse literal a ponto de influenciar os sentidos de pertencimento. Mesmo outras cidades, como: Boston, Chicago e Filadélfia, sendo a última não tão grande quanto as duas primeiras, têm sua conexão com o espaço de forma grandiosa, distante e com diferentes conexões.

Outra metrópole onde o espaço pode ser facilmente observado é Paris. Muito mais em uma incidência cultural, os espaços estabelecidos são reflexos de planejamento e diversos diálogos com a cidade. Talvez, ainda mantendo sua estrutura e hábito *haussmaniano*⁵⁸. A França apresenta-se de forma oposta aos Estados Unidos: as demais cidades fogem dos espaços ampliados, mantendo um ar aconchegante às urbes. Paris é engrandecida e larga. Cada passeio é uma parada. Seus espaços de arte fazem parte desta imponência, o que distância e, ao mesmo tempo, incorpora ao cotidiano. Não há o estranhamento no *site specific art*; ele simplesmente faz parte do percurso. São não-lugares criados e modificados a todo instante. É a valorização da arte em função da cidade. Não se duvida do artístico em Paris, ainda que ele aconteça no meio de uma grande avenida. É como se tudo fosse permitido em Paris, isto porque, a Cidade Luz é regada à arte. Em Nova Iorque tudo é simplesmente permitido. Ninguém questiona o que é ou o que deixa de ser.

Os espaços se modificam culturalmente. No Brasil, o espaço da arte se constrói paulatinamente. A relação com espaços em São Paulo, capital, ainda é estranha,

58 Artista demolidor – Georges-Eugène Haussmann, prefeito de Paris de 1853 a 1870 que reformou a cidade estabelecendo regras e formas específicas de construção. Sistematizou a cidade de modo a embelezar e otimizar sua convivência.

pois existem grandes discrepâncias entre o atual e o antigo. Entre o público e o privado. Ainda assim grandes conquistas se estabeleceram frente à cultura de ocupação e reapropriação. Rio de Janeiro e Belo Horizonte, capitais conhecidamente turbulentas, têm suas propriedades e vitórias também. A questão da apropriação do espaço se difere imensamente entre as três capitais. São interesses e ideais completamente distintos que auxiliam na criação de uma identidade. Inhotim, a 60 quilômetros de Belo Horizonte, consegue ser ainda mais distinto. A proximidade da capital em pouco ou quase nada influenciam o espaço do instituto. Na verdade, a influência direta vem de Brumadinho: Uma cidade bucólica com pouco mais de 35 mil habitantes, que até pouco mais de uma década seria praticamente uma vila. Seus espaços são praticamente rurais, onde jardins e plantações disputam a atenção da natureza. A relação dessa cidade em específico foi transformada em função de Inhotim.

3 – INHOTIM

CRÉDITO: ACERVO DO AUTOR

Fig 32 - espaço de recepção ao visitante no Inhotim

O espaço expositivo contemporâneo traduz a linguagem da arte *con temporis* no âmbito popular, permitindo uma experimentação ampliada em um campo expandido. Conforme apresentado previamente, diversas instituições intituladas contemporâneas, se apropriaram da elasticidade à qual se refere Krauss (1998) e ampliaram seus espaços, mesclando arte e cenário urbano, diferenciando – ou enaltecendo – jardins de esculturas⁵⁹. Museus a céu aberto também fizeram uso desta expansão, criando diálogos

⁵⁹ Apesar das diferenças conceituais, talvez o ponto de discernimento seja a institucionalização do segundo como museu e a do primeiro como parque ao redor de museus ou em suas proximidades. Mas durante a pesquisa não foi encontrado nada documental formalizando esta percepção. Todas as definições comentam a área apenas.

com sua circunvizinhança. Mas em ambos os casos os museus – cubo branco – mantiveram suas características expandindo fisicamente e apropriando o espaço ao redor.

Inhotim é uma referência brasileira a essa afirmação. A escolha desse espaço em específico deve-se à proximidade e principalmente pelas características peculiares em seu desenvolvimento e principalmente por se tratar de um caso de sucesso brasileiro que está, cada vez, mais sendo uma referência mundial, ainda que originário de uma coleção modernista. Não só por trabalhar com arte e artistas de forma muito próxima, mas também por dedicar-se a outras pesquisas como, a botânica e a condição social da cidade que o envolve.

INHOTIM IN FORMAÇÃO.

O Inhotim tem como filosofia incentivar a cultura e desenvolver a sociedade através de ações que propaguem e propiciem os estudos, de forma a divulgar e sensibilizar sobre a importância da arte e da biodiversidade para a sobrevivência humana. Para isso, sua missão é realizar projetos sociais com os habitantes de Brumadinho e região, mantendo parceria com os governos federal e estadual e com empresas privadas.

O Inhotim pode ser definido como a obra de uma vida. É o maior complexo de arte contemporânea do Brasil e do mundo até o momento, localizado em Brumadinho e idealizado na década de 1980. O Instituto abriu suas portas ao grande público em 2006, desde então, vem aumentando expressivamente sua frequência.

CRÉDITO: BRUNO SENNA

Fig 33 - Bernardo Paz

Para entender a proposta do Inhotim, é necessário conhecer um pouco mais sobre a vida de seu idealizador, Bernardo de Mello Paz - fig 33. Mineiro, nascido em 1950, Bernardo veio de uma família de classe média. Sua mãe, artista plástica e seu pai, engenheiro e militar, possuíam uma grande coleção de arte moderna. Quando jovem, comprou uma empresa de mineração falida que posteriormente deu origem ao grupo Itaminas Comércio de Minérios S.A., que é atualmente um conglomerado de empresas e indústrias extrativistas e mineradoras, atuante na produção de ferro-gusa e no reflorestamento da região.

Com aquisição da empresa de mineração, passou a se interessar cada vez mais por assuntos relacionados a minério e a siderurgia. Começou a viajar pelo mundo para entender mais sobre o assunto. O crescimento contínuo da empresa proporcionou

a aquisição de novas terras, inclusive a fazenda onde é localizado o Instituto Cultural Inhotim. A empresa de Bernardo Paz, hoje em dia, é considerada a maior área produtora da cidade de Sarzedo, MG, localizada no Quadrilátero Ferrífero.

Em entrevista à apresentadora Marília Gabriela, no programa “Marília Gabriela Entrevista⁶⁰”, na emissora GNT, exibido no dia 24 de julho de 2011, Paz disse que a ideia da criação do Instituto veio em 1973, quando em Acapulco, viu um lugar muito bonito, com grandes muros de proteção, onde acontecia uma festa de acesso restrito, notou que o lugar era povoado por pessoas muito pobres. Ele não especificou esse lugar, uma vez que também não tinha sido convidado para o evento. Porém, ele conseguia observar apenas do lado de fora. Bernardo ficou com aquela imagem na cabeça, sem entender o porquê daquela segregação. Ele acredita que o que é belo deve ser de acesso a todos, sem discriminação social. Em outra de suas inúmeras viagens pelo mundo, mais precisamente em Paris, sofreu um acidente vascular cerebral (AVC) e então passou a refletir sobre diversas coisas, dentre elas o sentido da vida. Decidiu, então, colocar em prática o projeto de abrir publicamente sua coleção de arte. A partir daí começa a história do Instituto Inhotim.

Esta ideia ímpar proporcionou a Bernardo Paz, em 2012, a 80ª colocação na **Power 100 da Art Review**, lista anual que elege as personalidades mais influentes

do meio artístico. Segundo o site do Instituto⁶¹ essa é a terceira vez que Paz compõe o

60 Disponível em: <<http://gnt.globo.com/programas/marilia-gabriela-entrevista/videos/1569481.htm>>. Acesso em: março 2012. Vídeo disponível na versão digital.

61 Disponível em: <http://artreview.com/power_100/2012/>. Acesso em: julho 2012.

seleto grupo, sendo que até 2011, quando o ocupava a 76^a posição, era o único representante brasileiro. Em 2014, último *ranking* apresentado até o término desta pesquisa, Paz ocupava⁶² a 95^a posição e hoje estão presentes também a galerista Luisa Strina – 65^a – e o curador Adriano Pedrosa – 93^a. A classificação da prestigiada revista contempla artistas, críticos de arte, curadores, mecenas e donos de galeria, em sua maioria de nacionalidades americana ou europeia.

Em sua vida pessoal, paralelamente às suas conquistas, Bernardo foi casado com a artista plástica Adriana Varejão, que na ocasião de seu casamento foi presenteada com a galeria Adriana Varejão - fig 34 -, dentro do Instituto Inhotim.

CRÉDITO: ACERVO DO AUTOR

Fig 34 - Galeria Adriana Varejão

A etimologia da palavra Inhotim vem das terras onde se localiza. A fazenda que hoje abriga o projeto, no século XIX, era propriedade de uma mineradora que atua-

62 Em 2013 ocupou o 75°.

va na região, que para construir linhas férreas para a exportação de minério de ferro, contratou um senhor inglês, chamado Timothy que passou a morar ali. Com o costume mineiro de abreviar nomes, o local logo ficou conhecido como as terras do Nhô (abreviação de senhor) Tim (abreviação de Timothy). De terras de minério, tornou-se uma vila e posteriormente fazenda, que foi adquirida por Bernardo Paz, que optou por manter o nome da fazenda como Inhotim, no entanto com a letra “I” na frente, apenas para melhor a sonoridade.

Com o projeto para Inhotim em mente, em 1984, Paz recebeu a visita de seu amigo Roberto Burle Marx, arquiteto, paisagista e artista brasileiro, renomado internacionalmente, que contribuiu⁶³ com diversas sugestões e ideais, para os jardins da fazenda e mais tarde, Pedro Nehring Cesar, paisagista oficial do Instituto, realizou e adaptou ao conceito do local.

Até aquele momento – 1984 – a arte contemporânea não fazia parte do acervo de Bernardo, que começou a observar e se interessar pelo estilo a partir de conversas com o amigo pernambucano Antônio José de Barros de Carvalho e Melo Mourão, mais conhecido como Tunga⁶⁴ - fig 35. Essas conversas propiciaram a Bernardo outro olhar sobre sua fazenda, entendendo o conceito da arte contemporânea como aquilo que foge aos clichês e é ainda mais interessante quando interage diretamente com o observador

63 Vale ressaltar que os projetos paisagísticos não são assinados por Burle Marx, são apenas sugestões. O espaço também é um centro de pesquisa botânica e por isso devem ser elaborados cuidadosamente em harmonia não apenas decorativa, mas principalmente para preservação e estudos das espécies.

64 Tunga atualmente expõe em duas galerias dentro do Inhotim: a primeira é a *True Rouge* e a segunda é a *Psicoativa*, aberta em 2012

e com o ambiente em que está inserido⁶⁵. Decidiu que era isso que queria proporcionar às pessoas que visitassem a fazenda, substituindo o acervo moderno para peças contemporâneas e projetando as primeiras edificações para receber essas obras. Muito rapidamente Inhotim tomava forma e tornava-se um núcleo de arte contemporânea a céu aberto.

CRÉDITO: TUNGA OFICIAL

Fig 35 - Tunga No Palíndromo

Foram anos de estruturação, estudos, viagens e pesquisas para que em 2002⁶⁶ fosse fundado o Centro de Arte Contemporânea Inhotim, uma instituição sem

⁶⁵ Essa compreensão faz com que Inhotim seja a referência para o sistema de *site specificity* contemporâneo apresentado nesta pesquisa.

⁶⁶ Até 2004 o espaço era chamado de Centro de Arte Contemporânea Inhotim, a partir de então mudou para Instituto Cultural Inhotim e já tinha as características necessárias para a classificação como museu, conforme Enquadramento museológico (Anexo B)

fins lucrativos, destinada apenas à conservação, exposição e produção de trabalhos contemporâneos de arte, e que também desenvolve ações educativas e sociais, embora ainda não fosse aberto a visitas. No ano de 2005, a fazenda começou a receber visitas agendadas de convidados e grupos específicos e redes escolares da região. No ano seguinte, já com a infraestrutura completa, abriu as portas para o grande público⁶⁷.

Paz⁶⁸ quer fazer de Inhotim uma ferramenta que possibilite o crescimento cultural dos visitantes, da comunidade do entorno e dos funcionários, levando a arte e a experiência vivida no Instituto para os menos favorecidos. Numa visão mais poética, sua intenção é derrubar os muros impostos entre a arte e as classes sociais menos favorecidas, ao proporcionar-lhes um motivo a mais para sonhar. Prova disso foi a criação da diretoria de Inclusão e Cidadania, no ano de 2007.

Em 2008, o Instituto foi qualificado como Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (Oscip) pelo Governo do Estado de Minas Gerais e, em 2009, pelo Governo Federal. Em abril de 2010, os jardins do Inhotim receberam o título de Jardim Botânico pela Comissão Nacional de Jardins Botânicos (CNJB).

O reconhecimento da importância do Instituto obtido por parte das instituições governamentais pode ser notado também pelo grande público. Apenas cinco anos

67 Com visitas regulares, de terça-feira a sexta-feira das 9h30 às 16h30, sábados, domingos e feriados das 9h30 às 17h30, sem a necessidade de agendamento prévio, como ainda hoje é a política de espaços semelhantes ao redor do mundo

68 Conforme palestra no *The Montgomery Summit*, 2014. O evento aconteceu em Santa Monica, na Califórnia em 5 e 6 de março (Palestra completa em vídeo na versão digital).

depois da abertura ao público, a visitação anual passou de pouco mais de 9.000 visitantes em 2006 para mais de 300.000⁶⁹ em 2014.

Os números acima refletiram diretamente na economia da cidade de Brumadinho. A cidade passou a receber turistas do mundo todo, o que levou à reestruturação do município, com a construção de hotéis, pousadas e restaurantes, para atender às necessidades e desejos dos visitantes. Segundo dados da prefeitura municipal, após a abertura do Instituto ocorreu a valorização de 300% no valor da área construída na região e a geração de empregos na comunidade promovida pelo Instituto, uma vez que cerca de 95% dos 700 colaboradores diretos e indiretos, entre cargos administrativos e de manutenção de Inhotim, residem em Brumadinho e cidades adjacentes.

Apesar do visível crescimento do número de visitas anuais, do auxílio financeiro por parte dos governos federal e estadual através de leis de incentivo à cultura, dos patrocínios de grandes empresas e doações de benfeitores físico e jurídico, Inhotim⁷⁰ não é monetariamente autossustentável. Seus custos contam diretamente com os recursos financeiros proveniente de Bernardo Paz e suas empresas, além de doações particulares do programa Amigos do Inhotim. O programa, garante também programas socioeducativos e a manutenção do instituto com apoio da Lei Ruanet⁷¹.

Pode-se afirmar, frente ao histórico exposto, que o instituto quebrou para-

69 Os dados podem estar comprometidos, pois incluem o período da copa do mundo.

70 Atualmente o instituto trabalha com visitas de terça a domingo, sendo que às quartas a entrada é grátis, terças e quintas R\$ 25,00; sextas, sábados, domingos e feriados R\$ 40,00 — Essas mudanças entraram em vigor a partir de fevereiro de 2015.

71 Lei Federal de incentivo à cultura – Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L8313compilada.htm>. Acesso em: março 2012.

digmas sociais e culturais não só na região onde está situado, como também no país e no mundo tornando-o, com justo motivo, reconhecido mundialmente.

O ESPAÇO-ACERVO INHOTIM

A área total de Inhotim ultrapassa os 110 hectares, não só de área construída, mas de área ocupada. Além dessa extensão territorial, o centro de pesquisa botânica conta com 145 hectares de área protegida como ‘Reserva Particular de Patrimônio Natural’. O paisagismo que diferenciou Inhotim, tem sua maior ocupação, 25 dos 110. Em área construída, Inhotim dispõem de 22 galerias, cada uma com aproximadamente 1000 m². Além das galerias, juntamente aos jardins existem alguns *site specific arts*, projetados para o espaço ou planejadamente apropriados ao entorno. As relações entre obras e entorno serão discutidas brevemente. Toda a área do instituto é planejadamente verde, com arquiteturas esparsas pensadas nos diálogos dos caminhos a serem trilhados. Em meio a este planejamento há ainda quatro lagos que ocupam aproximadamente 3,5 hectares de espelhos d’água. Esse lagos são adaptados em suas nascentes para que a cor esteja sempre igual. Toda esta configuração de natureza, área construída e obras de arte, permite uma geração constante de combinações espaciais e dialógicas que ultrapassam as possibilidades de hibridização. O instituto, por toda esta caracterização, estimula uma aproximação com o público, desvelando sensações de pertencimento que vinculam ainda mais o visitante ao espaço e não ape-

nas às obras. As diferenciações entre obra e espaço-obra, em Inhotim, acabam por se tornarem mínimas.

CRÉDITO: BRUNO MAGALHÃES

Fig 36 - Galeria Mata

Das 22 galerias, 4 delas são ocupadas por obras temporárias. As quatro temporárias são: *Mata* - fig 36 -, *Praça* - fig 37 -, *Lago e Fonte*. As 18 restantes são apresentadas em ordem de construção (Apêndice B), pois representam também o desenvolvimento espacial do instituto. Paralelamente às galerias tem-se as obras (Apêndice C) *site specific art* que, igualmente aos pavilhões, compõem o espaço.

CRÉDITO: PEDRO MOTTA

Fig 37 - Entrada da galeria da Praça

Além das obras e galerias dispostas nas duas tabelas, o instituto conta com mais de 800 obras em seu acervo. Dessas, em torno de 170 estão sempre em exposição. Os desdobramentos e disposição espacial podem ser observados no mapa (Anexo C) do Instituto, em que o conforto para deambulações, visitas e apreciações são cuidadosamente demonstrados. Para esse estudo, não foi observado o Centro de Pesquisa Botânica, apesar de compor claramente com o espaço. Esse recorte foi necessário para

que se possa observar a sistematização do *site specific art* como proposto, no âmbito das obras e das arquiteturas.

Dentro do espaço apresentado foram selecionadas cinco galerias e *cinco site specific arts* para uma análise detalhada, como suporte à teoria da ocupação espacial por arquiteturas que são obras de arte e que resguardam outras obras. A sistematização torna-se um pouco mais explícita nas análises seguintes.

3.3 JARDINS DE *SITE SPECIFIC ART*

INMENSA

CRÉDITO: CHRISTIAN BRANDÃO

Fig 38 - Inmensa vista frontal

A obra de Cildo Meireles foi feita para o instituto. Na verdade, refeita a partir de sua obra original de 1982 - fig 37 - em madeira. As diferenças de materiais e espaço são marcantes. O nome da obra sugere uma ambiguidade, tanto pelo termo *IMENSA*, em alusão às suas proporções – 8,10 x 4,45 x 4 metros – quanto ao latim *IN MENSA* – à mesa.

CRÉDITO: ALINE BUENO

Fig 39 - Imensa no jardim

Essa ressignificação proposta denota como o cotidiano e seus hábitos podem ser apropriados e reapropriados em diversas situações. As bases da obra são suas partes mais frágeis, o que pode demonstrar um discurso maior sobre hierarquia e equilíbrio. No entanto, longe dos quesitos educativos, o diálogo travado da obra com sua localização suscita no mínimo uma expansão de sentidos e de percepção. Qualquer visitante percebe as dimensões da obra em meio ao jardim. Sua proximidade à passagem – trilha – para outras obras, indica uma tentativa de acolhimento do espaço, como se fosse parte integrante do caminho a ser percorrido. A paisagem que

complementa este campo ampliado torna-se parte da obra, fugindo à perspectiva de Krauss (1998), negando elementos não paisagísticos, no entanto, ampliando ainda assim a complexidade do espaço da obra e do jardim natural que a descortina. A obra estabelece um ponto de reflexão sobre as intenções ou sobre seu significado, mas não deixa de enaltecer seu *site specificity*, indo além de um jardim de esculturas.

Fig 40 - Inmensa 1982 - Cildo Meireles

CRÉDITO: ARTEXPLORER

BY MEANS OF A SUDDEN INTUITIVE REALIZATION

CRÉDITO: PEDRO MOTTA

Fig 41 - Interior da obra By Means of a Sudden Intuitive Realization

CRÉDITO: FERNANDA VENÂNCIO

Fig 42 - Entrada para a obra

A instalação de Olafur Eliasson, artista dinamarquês, é uma referência clara aos iglus comumente encontrados em regiões geladas. No entanto, o contraste com o tropical da paisagem no qual se insere sugere outras relações. A obra está situada em uma clareira, onde termina o caminho que leva a ela. O percurso, em momento algum indica qualquer referência à existência de uma obra. A paisagem extremamente tropical eleva a temperatura ambiente, criando uma sensação de abafamento comum a florestas. Ao deparar com a instalação, o contraste entre a sensação climática e o visual é intenso: um iglu em meio às plantas. O convite à entrada e à participação da obra é sugerida, geralmente, por um mediador do instituto, que em momento algum descreve o que será encontrado lá dentro, mas enaltece o frescor a ser encontrado sugerido pelo visual. A obra de 1996 é o transporte da peculiar arquitetura islandesa, que muitas vezes tenta resguardar fontes geotérmicas dos rigores do ambiente glacial. Essa característica su-

gere, ainda que sutilmente, a inversão de contextos, conversando com o espaço ocupado no instituto de forma antagônica até. Estas relações observadas, principalmente pelo quesito arquitetônico demonstram em um determinado ponto, a sistemática espacial específica. Apesar de não ser considerada uma *site specific art*, a obra ainda cria vínculos com o entorno da mesma forma que sugere sua instalação interna. O contraste do clima tropical, claro e amplo, externo, torna-se evidente à parte interna da obra que é seu oposto. Como o próprio nome sugere⁷², a percepção do espaço interno, frente a uma opressora escuridão repentina, aliviada, ou não por *flashes* estroboscópicos, incidindo sobre uma fonte de água gelada. A questão da percepção sobre o tempo e a velocidade são proporcionais às outras incidências espaciais específicas do lugar.

CRÉDITO: FERNANDO MOLINARI

Fig 43 - Lateral da obra

VIEWING MACHINE

CRÉDITO: DANIELA PAOLIELLO

Fig 44 - O espaço interno da obra vislumbrando o entorno.

Mais uma obra do dinamarquês Olafur Eliasson, que trabalha com a percepção do fruidor, fornecendo mais subsídios, além do elemento natural. Nesta obra em específico, o caleidoscópio⁷³ cria novas referências, não apenas visuais, mas principal-

73 Uma observação interessante é a etimologia da palavra caleidoscópio: do grego kalos – belo; eidos – forma; scopos – olhar; no entanto, o artista prefere chamá-la simplesmente de “máquina de ver” (tradução nossa).

mente espaciais. A obra em si está situada em um alto platô, produzido intencionalmente para receber a obra como um mirante. Este *site specific art* tem, em sua essência, a relação com o espaço que ocupa, pois traduz e insere diferentes lugares na interatividade que a obra sugere.

CRÉDITO: ANITA BACK/LAIF

Fig 45 - Múltiplos espaços

Seu posicionamento geográfico sugere uma forma de observar o espaço do instituto como um todo, permitindo ao visitante uma aproximação com o museu mui-

to própria, pois é a partir de sua interação que as relações de *site specificity* passam a existir. As relações criadas são então a partir da interatividade e suas resultantes. A efemeridade da relação reitera a característica contemporânea da obra e seu posicionamento em relação ao espaço ocupado, permitindo a inserção da obra em um campo ampliado exponencialmente. A virtualidade da experimentação sugere novos diálogos e novas percepções. A obra, apesar de não arquitetônica, abriga diferentes obras, que são novamente compostas a cada nova interação. O espaço – platô – guarda uma obra que se reinventa à cada novo fruidor, transformando-se em nova obra.

CRÉDITO: WASHINGTON ALVES

Fig 46 - A obra posicionada para visualização sobre todo o platô.

NARCISSUS GARDEN

CRÉDITO: DANIELA PAOLIELLO

Fig 47 - Os reflexos das bolas criam novos espaços

CRÉDITO: PEDRO MOTTA

Fig 48 - A flutuação e movimento transformam a obra constantemente.

A obra de Yayoi Kusama é controversa pela sua origem: em 1966 paralelamente à Bienal de Veneza, a artista apresentou suas bolas metalizadas no Giardini di Castello do Palazzo dell'Exposizione - pavilhão oficial do evento, conforme apresentado anteriormente. Juntamente com as bolas, uma placa em que se lia 'Seu narcisismo a venda'; como forma de protesto ao consumo de arte fomentado na Bienal. Porém a obra em si, desde então, é um exemplar poético da apropriação espacial e criação de um lugar de pertencimento. Sua estrutura metalizada, intencionalmente reflete o ambiente que ocupa, inserindo o observador em dois espaços simultaneamente, sendo um virtual e outro físico.

Em Inhotim, a obra está em espelho d'água, que além da proposta reflexiva, conta também com o movimento espontâneo. Ao ficar exposta às intempéries, a obra move-se aleatoriamente, criando novas configurações pertinentes ao momento de apreciação. Se na obra de 1966, o observador tinha contato com as bolas, nesta versão as bolas integram uma área que distancia o visitante, assegurando que a obra seja muito mais do que apenas a escultura metálica. Essa piscina com plantas e bolas sobre o Centro Educacional Burle Marx compõe o espaço total da obra, onde para se apreciar a obra, é necessário deambular por sua área. A arquitetura então se funde à obra, não apenas para abrigá-la, mas neste caso para compor. O reflexo que trabalha como elemento fundamental da obra continua, agora, dialogando com o espaço e o eventual, não apenas da visita, mas dos elementos da natureza. Sua condição de *site specific art*,

principalmente frente à sistematização torna-se emblemática, pois a relação de obra e espaço estende-se ao campo ampliado trazendo para a obra a arquitetura e o eventual, contemporaneizando ainda mais a obra.

Fig 49 - A arquitetura destaca a obra

CRÉDITO: PAULETE

DE LAMA LÂMINA

CRÉDITO: PEDRO MOTTA

Fig 50 - Interior da cúpula com a referência da vídeo-intervenção.

A obra de Matthew Barney é seu primeiro *site specific art*. O artista escolheu a localização mais adequada e pertinente ao vídeo-intervenção que deu origem à

obra. Da intervenção que aconteceu em 2004, no carnaval de Salvador na Bahia, deu-se origem ao vídeo de 60 minutos e restou ao trator e a forma de uma árvore em pvc que hoje está na cúpula geodésica no meio de árvores e plantas.

CRÉDITO: FERNANDO & SABINO

Fig 51 - Diálogo da instalação com a natureza.

A performance, repleta de metáforas e sincretismos, cria um mundo de referências que a obra apresenta de forma única. Sem a referência da vídeo-intervenção, o visitante pode claramente extrair suas concepções e percepções em função do local da obra. O espaço escolhido pelo artista cria uma nova referência à obra, tornando completa e independente. Esse é um caso no qual a obra é uma arquitetura-obra que dialoga com o espaço ocupado e que abriga outra obra que dialoga igualmente com o espaço

interno, com sua 'galeria' e com o espaço ocupado pela galeria. O *site specific art* contemporâneo estabelece novas formas de relação, não apenas com o espaço ocupado, mas, principalmente com as afinidades estabelecidas com entorno. O espaço interno da obra é tão referente quanto o externo, e esse sistema se repete por quantas vezes forem as obras e suas ocupações. O espaço específico de arte contemporâneo participa da contaminação do cotidiano, inserindo e referenciando obras como integrante natural e não apenas eventual.

CRÉDITO: MAÍRA GOLDSCHMIDT

Fig 52 - Arquitetura na natureza.

3.4 GALERIAS DE *SITE SPECIFIC ART* NO JARDIM

VALESKA SOARES

CRÉDITO: DOMINIQUE GONZALEZ FOERSTER

Fig 53 - A obra começa antes mesmo de se chegar a ela.

Apesar de ser uma instalação muito bem situada de frente a um lago e completamente jardinado em seu redor, a Galeria Valeska Soares é uma referência do sistema. *Folly* de 2005, instalação multimídia instalada dentro da galeria, apresenta em um espaço escuro, espelhos espalhados por todo o ambiente e a projeção de pessoas dançando. O vídeo, em si, é repleto de referências que auxiliam na imersão do visitante no espaço virtual proposto. A relação de amplidão que os espelhos causam antagonizam o

espaço externo, pois as paredes externas, também são espelhadas, mesclando o entorno à própria galeria. O convite então à obra começa pela localização, seguida da percepção espacial distorcida pelos espelhos externos, e ao entrar o encontro com físico distorcido e com o virtual. As relações de lugares e *site specific* tornam-se evidentes com as descobertas contínuas da obra. O espaço ocupado pela galeria –arquitetura – descortina diversas possibilidades imersivas, criando a antecipação à recepção que multiplica as possibilidades da obra. Espaço entorno, compõe a arquitetura-obra que abriga a obra e um sem número de obras face à virtualidade desta em específico.

CRÉDITO: MARCELUS DOMINGUES SOARES

Fig 54 - O entorno compõe a obra

CRÉDITO: DOMINIQUE GONZALEZ FOERSTER

Fig 55 - Composição de espaço, ocupação e obra.

ADRIANA VAREJÃO

CRÉDITO: EDUARDO ECKENFELS E VICENTE DE MELLO

Fig 56 - Outra entrada, ou saída, para a galeria.

Diferentemente da galeria Valeska Soares, essa galeria abriga diversas obras da artista que a nomeia – Adriana Varejão. O projeto arquitetônico teve contato direto com a artista durante seu desenvolvimento, tendo, portanto, uma co-assinatura da artista. Mais uma vez, a arquitetura que encerra as obras torna-se um ícone em meio ao espaço que lhe é destinado. Frente a um lago artificial, projetado como espelho d'água para compor com a forma e o caminho, o reflexo da estrutura desenvolve uma monumentalidade sobre o objeto que está restrito apenas à percepção do visitante.

CRÉDITO: EDUARDO ECKENFELS E VICENTE DE MELLO

Fig 57 - O espelho d'água compondo arquitetura, natureza e obra.

O entorno é totalmente paisagístico, de modo a contrastar com o concreto do cubo suspenso. A própria galeria é exemplo da sistematização proposta. Ao criar um novo aspecto artístico ao local, tornando-a um *site specific art* por si só, ela ainda expande sua ocupação ao espaço interno, resignificando as obras ali contidas como se estas também fossem *site specific art*, pois tornam-se partes permanentes da obra. No

entanto, nem todas são fixas ou permanentes à galeria e, mesmo assim, não descaracterizam a sistematização, pois na verdade colaboram com a eventualidade da visita que cria uma nova obra a cada visita.

CRÉDITO: EDUARDO ECKENFELS E VICENTE DE MELLO

Fig 58 - Arquitetura criando um lugar como um site specific.

DOUG AITKEN

CRÉDITO: PEDRO MOTTA

Fig 59 - Espaço, terreno, obra em um só lugar.

Nomeadamente *galeria*, é na verdade a obra em si. O artista escolheu o espaço, o ponto mais alto do instituto. Definiu o projeto arquitetônico de modo a compor com os espaços internos e externos. No interior da obra, também chamada de *Sonic Pavilion* ouve-se o som proveniente dos microfones instalados a 200 metros de profundidade. Sobre a escavação, no teto da galeria também encontra-se um óculo que tem por finalidade, neste caso, iluminar o ‘buraco’ do microfone. O som proveniente estabelece

uma equivalência entre o som externo e o ambiente: produz, sob o ponto de vista de alguns visitantes, uma sensação de pertencimento e tranquilidade, transformando o espaço da obra em um 'lar'. A obra, por seu *site specificity* lembra as primeiras *eartharts* atualizadas tecnologicamente, pois o artista buscou no espaço ocupado as relações significativas para a obra e incluiu os recursos tecnológicos para maior interatividade. É a autonomia da obra, a relação espacial, a arquitetura e a proposta sonora, mais uma vez sistematizam o meio de se perceber o *site specific art*, não mais, apenas, como obra fixa ou discursiva ou sociológica, mas como uma aproximação do espaço ocupado e seus ocupantes, ampliando não apenas seu campo de atuação, mas de percepção.

CRÉDITO: DAVID SANTOS JR.

Fig 60 - Obra e espaço em diálogo com a presença.

CRÉDITO: BUNCH DESIGN

Fig 61 - O espaço interno da obra, onde o som - a obra - acontece.

GALPÃO CARDIFF & MILLER

CRÉDITO: PEDRO MOTTA

Fig 62 - Espaço físico, sonoro e virtual se fundem.

CRÉDITO: PEDRO MOTTA

Fig 63 - Espaço externo à obra, área de convívio.

Janet Cardiff e George Bures Miller possuem duas obras no instituto, *Forty part motet* e *The murder of crows*. O galpão foi apropriado especialmente para a segunda obra, cuja essência é uma narrativa filmográfica sem vídeo, apenas áudio. A obra convida o visitante a sentar-se como plateia a um concerto no qual existem apenas alto-falantes. De cada um dos dispositivos saem sons como efeitos sonoros, narrações, conversas indistintas, músicas, cantigas entre outros efeitos. O ambiente criado é de imersão total, solicitando que o visitante amplie seus sentidos sinestésicos embarcando na atmosfera criada.

O espaço físico contribui com a obra, dando-lhe apenas espaço vazio. A amplitude opressora e distanciadora do galpão vazio é transformada em um novo espaço uma vez iniciada a obra. Mais do que simplesmente apropriar do espaço, permite inúmeras apropriações por parte dos visitantes. O não-lugar desse galpão se transforma em um lugar com histórias e memórias. Os alto-falantes projetam os sons de modo a preencher o espaço físico, ampliando a ambientação audiográfica a todo o espaço negativo do galpão.

Contrariamente, às outras arquiteturas comentadas esta não tem um projeto específico, apenas apropriado, no entanto, a apropriação foi baseada nas necessidades espaciais da obra, comungando espaço específico e obra virtual. Essa mesma peça foi exibida em diversos outros lugares, sempre com as mesmas necessidades de adaptações aos meios físicos. Não é, por definição de Kwon (2004) e Morris (1993),

um *site specific art*, no entanto, acaba gerando um *site specificity* em função da sua virtualidade, que só a contemporaneidade – atual – pode demandar, reforçando a sistematização do *site specific art* contemporâneo.

Fig 64 - Detalhe dos controles da obra.

CRÉDITO: PEDRO MOTTA

LYGIA PAPE

CRÉDITO: DAVID SANTOS JR.

Fig 65 - Jornada ao monumento de concreto em meio à natureza.

Uma das mais recentes galerias a ser construída, em função de uma única obra. Com uma arquitetura-obra, pois se destaca em seu entorno, criando uma nova configuração espacial no jardim planejado, nas plantas ali criadas e nos caminhos próximos. Todo em concreto, mesclado ao colorido dos jardins, o prédio em si exige atenção, começando pelo percurso até a galeria. Então reconhecer suas linhas, suas formas e proporções. A obra começa então pela arquitetura-obra que encanta o visitante e pede uma reflexão mais abrangente. Ao entrar na galeria, o mundo se desfaz. A ausência de luz confirma o infinito e ao mesmo tempo a opressão, não existem barreiras próximas visíveis, apenas as paredes são reconhecidas pelo tato. O visitante deve então, antes de

chegar à obra Tteia, navegar pelo breu em busca de um reconhecimento espacial que externamente não lhe fornece qualquer parâmetro. Mapeado e percorrido o território, o visitante chega à obra.

CRÉDITO: CLARISSA LANARI

Fig 66 - Arca em meio à natureza

Uma instalação em uma plataforma de madeira com fios dourados tensionados, subindo até o teto em direção a facho de luz dirigidas que criam espaços iluminados em meio às tensoestruturas. Essas luzes não iluminam completamente o interior da galeria, tornando a obra um oásis dentro do espaço enegrecido. As percepções de espaço e limites continuam obscuras, tendo apenas algumas luzes para direcionar. Esta

sensação de infinito itera as percepções espaciais possíveis, estimulando a compreensão da obra por dentro e por fora em um contraste pleno de luz, preenchimento e forma, com o escuro, o vazio e o amorfo. A tensoestrutura é o ponto alto desse espaço, pois torna-se o objetivo da deambulação por esse espaço. Arquitetura-obra que cria um espaço extra à obra. Sistematização *site specific art* contemporânea.

Fig 67 - Obra Teteia dentro da galeria Lygia Pape

CRÉDITO: ALEX ARAÚJO

Inhotim oferece ainda uma análise muito maior e rica, mas as análises apresentadas fornecem subsídios para a tese de que o espaço da obra de arte contemporânea, mais delimitada aos *site specific arts* estão, cada vez mais, institucionalizado, demandando uma revisão às formas de compreensão do *site specificity*, em função dos novos espaços contemporâneos. O *site specificity* ampliou sua atuação aos espaços institucionalizados também.

CONCLUSÃO

Eles não percebem que a arte não está em olhar um objeto, mas sim em vivê-lo de uma forma única e guardar lembranças dele (KOONS, 2012, p. 30).

Conforme visto ao longo do estudo, o espaço contemporâneo de arte amplia-se, cada vez mais, não só em referências mas em diálogos. Novas formas de compreender esses espaços tornaram-se ainda mais evidentes nas últimas décadas. As relações entre arte e espaço são inúmeras, mas, como apresentadas, algumas concepções em específico necessitam um novo olhar. Exemplo disso seriam os manifestos das *land arts* contra os museus e as galerias — o que promove a ideia de *site specific* em oposição aos museus. Há que se considerar as apropriações da arte e seu espaço. Krauss (1984) observa como o pedestal passou a fazer parte da escultura, Kwon (2004) apresenta como os lugares passaram à obra, e Silva (2009) apresentou como os prédios dos museus tornaram-se uma obra à parte. Todas estas apropriações estão cada vez mais nítidas nas obras de arte nas três últimas décadas.

A hibridação dos espaços permite a fusão de formas e linguagens, influenciando o artista a absorver e criar cada vez mais nesses e para esses espaços. Em estudos anteriores nos quais o espaço virtual serviu de tema, confirmam a poética con-

seguida desta fusão de linguagens em um mesmo campo. As junções de espaços, tanto nas obras quanto nas exposições, desenvolvem formas de enxergar a arte diferentemente. Algumas tendências foram sugeridas: se as *landarts* e mesmo algumas obras minimalistas, nas origens na década de 1970, serviram de protestos às instituições e aos colecionismos, as teorias que discutem os *site specific arts* mostram-se tendenciosas, políticas e restritivas. O campo ampliado da escultura mostra algumas vertentes que não tão facilmente se adequam as *site specific arts*, pois faz parte das estruturas complexas da escultura como visto no diagrama anteriormente. Frente às apropriações da arte contemporânea, em algumas obras *site specific*, nota-se que a paisagem compõe a obra. O espaço, nestes casos, tornou-se a obra.

Os museus como centros expositivos frente à contemporaneidade incorporam espaços ou traduzem espaços urbanos apropriados em espaços expositivos. Os chamados museus contemporâneos atualmente, ainda que muito lentamente, estão revendo suas essências e *modus operandi* de forma a absorver, sem muitas restrições, obras que exigem um planejamento espacial. Os protestos dos artistas minimalistas hoje ecoam nas instituições que abarcam a criatividade, fornecendo espaços como matéria-prima artística. O *site specificity* requer diálogos com o espaço e funde obra e cotidiano, adquirindo novas formas de interpretação. Um olhar mais atualizado *do site specificity* acontece em função dos espaços apropriados. A ocupação de espaço público pela arte era dificultada ou chamada de arte pública. Os paradigmas apresentados

por Kwon(2004), indicam uma datação que restringe o conceito de *site specific art* às obras minimalistas apresentadas e analisadas por ela. Os lugares ocupados por arte pública passam a não-lugar no cotidiano, como sugerido pela autora. Na versão de Kwon(2004), bem como Crimp (2005), o museu, como se conhece hoje está destinado à obsolescência. Fato que não se confirma.

As múltiplas linguagens em um espaço já adaptado a elas permitem que a especificidade do local seja tão abrangente quanto referências criadoras da obra de arte. O virtual em proximidade com o espaço físico demonstra a localização em um âmbito planetário, expandindo a relação de espaço e a presença à percepção ubíqua. A poética presente nesta ampliação reforça um pensamento mais direcionado sobre *site specific art* no século XXI, ampliando a atuação não só das obras de arte, mas também dos espaços institucionalizados. As adaptações às novas realidades acontecem de forma gradativa e sempre em consonância com seus acervos, no entanto, há sim a atualização, principalmente frente às tecnologias da comunicação que estabelecem e reafirmam diversas relações de público e espaço. Ainda, assim, há que se reiterar que as atualizações acontecem paulatinamente e em alguns casos mais lentamente.

Dentre essas diversas relações, as espaciais introduzem a presença do fruidor como forma primária de existência, enaltecendo a sensação de pertencimento ao visitante. Esta sensação estabelece vínculos associativos entre obra e fruidor, criando um lugar especial, um lugar de memória com a obra. O espaço da arte é visto como um

lugar a ser frequentado, criando um objetivo esperado. Considerando então o campo ampliado ocupado na própria cidade, tem-se a extensão desta memória ao espaço de relações sociais. Essa é a primeira forma de compreender o campo expandido, não apenas através da obra, mas também do espaço que a obra ocupa.

A arquitetura trata desta área ocupada, mas através da soma das partes, raramente como obra completa. A arquitetura preza pela ocupação humana como forma de complemento ao espaço. Os novos museus, conforme apresentado ao longo estudo, são obras essencialmente, com todos os elementos da arquitetura, mas resultam em obras de arte completas, estabelecendo grandes *site specific arts* em meio ao cenário urbano. Estas mesmas obras abrigam outras obras expandindo seu status interna e externamente. Os espaços de exposição tornam-se a obra maior a ser vista, o entorno é valorizado pela mera existência da arquitetura-obra.

O diálogo estabelecido com a circunvizinhança cria novas formas de ver não apenas a obra, mas a visitação ao conteúdo da obra. Os espaços internos à obra, espaços negativos conforme Krauss (1998), são grandes áreas igualmente preenchidas por obras. É a obra dentro da obra, expandindo conceitos talvez esquecidos. Estes diálogos entre os ambientes externos e internos, arquitetura e obra, espaço e cidade, podem ser percebidas ao descobrir museus clássicos, abrindo sessões e áreas para obras contemporâneas, que, por divergirem totalmente do espaço que ocupam, criam novos campos ampliados com suas relações neutras e complexas. Exemplos como Versailles e Kassel,

conforme vistos anteriormente. São essas situações que criam novos lugares às obras e espaços de trânsito por vezes. Essas circunstâncias pontuam a obra, o espaço e sua ocupação na percepção do fruidor, constituindo um novo lugar em seu espaço de relações.

Entretanto, essa relação não está restrita aos museus clássicos ou contemporâneos. A ideia de *site specific art* está ligada à apropriação do cotidiano em um campo que se amplia pela presença, pela ocupação do espaço por um público que percebe o espaço como parte da obra. Diversas intervenções que acontecem nos mais diversos meios são reconhecidamente transitórias, mas sua caracterização dá-se em função do espaço ocupado. Exposições que ‘tomam’ um determinado espaço, restabelecem novos significados ao espaço e às obras. Ao longo do estudo, foram apresentadas situações que corroboram com a contemporaneidade do século XXI e suas relações com os lugares ocupados e reocupados. Não foram necessariamente museus ou espaços previamente institucionalizados, mas adquiriram o *status* de obra, mesmo diante da efemeridade que o eventual proporciona. É a ideia de *con temporis* em seu sentido mais literal. Essa apropriação da contemporaneidade não é nova! Eventos como a Documenta de Kassel existem desde 1955. Mas outras situações menos marcadas e ao mesmo tempo mais rápida ganharam mais força e frequência nos últimos anos, principalmente depois da virada do milênio.

Ainda assim, a proposta de se pensar que a arte que acontece no século XXI, mais precisamente os *site specific arts*, demandam novas abordagens torna-se fatual.

Conforme apresentado, em diversos lugares a tendência de compreender e expandir o espaço tem acontecido, principalmente institucionalmente, comprovando que alguns espaços museológicos estão sim se adaptando. Além dos espaços apropriados pela arte na cidade e em diversos outros sítios, os museus se apresentam cada vez mais arquitetonicamente artístico. As transformações de espaços clássicos já não mais amparam as obras contemporâneas. Os museus mais recentes estão sendo criados em relação direta às possibilidades e necessidades expositivas.

O estudo mostra especialmente Inhotim, espaço que exemplifica a síntese do estudo apresentado. A apropriação do espaço ao redor das cidade também é o esperado, no entanto, cria novas percepções ao estabelecer diálogos específicos em lugares tão amplos. Esta situação provoca novas relações espaciais, criando e recriando obras que tornam-se espaços específicos imbuídos de significações. Ao se observar estes acordos entre espaço e arte, tem-se a dimensão física da obra, pois a arquitetura lhe é adicionada, tal qual o pedestal à escultura, bem como a dimensão poética, pois a presença valoriza a obra.

O espaço ocupado na instituição é, em si, um *site specific*, composto por outros *Sites Specifics*, suas galerias, que por vezes são outros *site specific arts* internamente. Estas obras ocupam um espaço valorizado por suas visitas e por seus diálogos, potencializando suas relações indissociando espaço e obra, quer seja obra apenas, ou arquitetura-obra. Todo esse espaço, não apenas os ocupados, mas também os de percur-

so estimulam e preparam percepções singulares e, ao mesmo tempo, coletivas.

O *site specific art* no século XXI requer novos olhares. Não apenas como esculturas negativas ou *land arts*, como são as obras de Richard Serra e Michael Heizer, ou ainda as minimalistas, Dan Flavin, mas sim como forma contextualizada das obras de arte. O espaço ocupado pela arte contemporânea contextualiza a obra; cria novos rumos e novas percepções, expandindo sua atuação a todo o entorno. Este campo ampliado, engrandece o espaço poético, contagiando o espaço do cotidiano com a arte. Ao se compreender que arte urbana revitaliza as áreas em que incidem este conceito fica mais claro. Espaços como os apresentados no decorrer do estudo reafirmam ainda mais este conceito ampliando-o aos espaços institucionalizados. Ao se aplicar os conceitos de campo-ampliado ao *site specific* da década de 1970 é possível chegar à mesma conclusão. Frente às novas tecnologias o conceito de geoestacionário de uma obra de arte perde sua razão de ser. A efemeridade do contemporâneo permeia seus espaços, invadindo não seus valores, mas principalmente sua atuação face o visitante-fruidor.

REFERÊNCIAS

- ARCHER, M. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2008. (978-85-336-1464-0)
- ARGAN, G.C. **Arte moderna**. São Paulo: Cia. das Letras, 1993. (85-7164-251-6)
- AUGÉ, M. **Não-lugares**. Lisboa: Letra Livre, 2012. (978-98-9826-814-3)
- BACHELARD, G. **A Poética do espaço**. São Paulo. Martins Fontes: 2003. (978-85-3360-234-2).
- BELTING, H. **Art history after modernism**. Chicago: The University of Chicago Press, 2003. (0-226-04184-0)
- BONOMI, M. Processo Criativo. In: LAUDANNA, M. M. (org). **Da gravura à arte pública**. São Paulo: EDUSP, 2007. (978-85-7060-554-2)
- BOURDIEU, P.; DARBEL, A. **O amor pela arte**: os museus de arte na Europa e seu público. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2007. (978-85-888840-64-5)
- BOURRIAUD, N. Post Production. BOTTMANN, D. (trad.) **Pós produção**: como a arte reprograma o mundo contemporâneo. São Paulo: Ed. Martins, 2009. (978-85-61635-11-4)
- BUENO, G. **A teoria como projeto**: Argan, Grenberg e Hitchcock. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. (978-85-378-0027-0)
- BUREN, D. Function of the museum. In. HERTZ, R. (org.). **Theories of contemporary art**. 2. ed. New Jersey: Prentice Hall, 1993, pp. 189-192. (978-01-3012-618-4)
- BÜRGER, P. **Teoria da Vanguarda**. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify Portátil, 2012, p. 256. (978-85-405-0216-1)
- CANTON, K. **Do moderno ao contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009. (978-85-7827-223-4)
- CASTELLS, M. Museums in the information era: cultural connectors of time and space. In. PARRY, R. **Museums in a digital age**. New York: Routledge, 2010, pp. 427-434. (978-0-415-40262-0)
- CASTILLO, S. S. D. **Cenário da arquitetura da arte**: montagens e espaços de exposições. São Paulo: Martins, 2008. (978-85-99102-82-4)
- CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (85-99102-18-4).

- CHRISTOV-BAKARGIEV, C. **The guidebook. dOCUMENTA(13)**. Kassel: Hatje Cantz Verlag, 2012. (978-3-7757-2954-3)
- CINTRÃO, R. **Algumas exposições exemplares: as salas de exposição na São Paulo de 1905 a 1930**. Porto Alegre: Zouk, 2011. (978-85-8049-010-7)
- COELHO, T. **Moderno e pós moderno: modos & versões**. 5. ed. São Paulo: Iluminuras, 2011. (978-85-7321-358-4)
- CRIMP, D. **Sobre as ruínas do museu**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (85-336-2221-X)
- CURY, M. X. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2005. (85-7419-593-6)
- DANTO, A. **Após o Fim da Arte**. São Paulo: Odysseus, 2006. (978-85-3140-932-5)
- DEMPSEY, A. **El art como destino**. 1. ed. Barcelona: Blume, 2009. (978-84-9801-338-2)
- FOUCAULT, M. Of other spaces. In: MIRZOEFF, N. (ed.). **Visual Culture Reader**. London: Routledge, 1998, p. 239. (978-04-1578-262-3)
- FREITAS, V. **Adorno & a arte contemporânea**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008. (978-85-7110-703-8)
- From the beginnings until the Second World War**. Disponível em: <<http://www.labiennale.org/en/biennale/history/vb1.html?back=true>>. Acesso em: abril 2014
- GIDDENS, A. **Modernidade e identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. (978-85-7110-703-8)
- GRAHAM, B.; COOK, S. **Rethinking curating: art after new media**. Massachussets: Mit Press, 2010. (978-0-262-01388-8).
- HEGEL, G. W. F. **Cursos de estética volume III**. São Paulo: EDUSP, 2002. 978-85-314-0760-4
- HELGUERA, P.; HOFF, M. (org.). **Catálogo 8ª Bienal do Mercosul, Pedagogia no campo expandido**. Porto Alegre: Ed. Fundação Bienal de artes visuais do Mercosul, 2011. (978-85-99501-24-5)
- HUTCHEON, L. **Poética do pós modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991. (85-312-0157-8)
- IRWING, R. **Being and circumstance: notes towards a conditional art**. São Francisco: Lapis Press, 1985. (978-09-3249-907-3)
- JAUSS, H. R. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, L. C. (Coord. e Trad.). **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, pp. 67-84. (978-85-2190-410-6)

- JEFF, K. **Isto é platinum**. São Paulo, n. 29, 02/2012, pp. 30-32. (1981-8483)
- JENCKS, C. **Post-Modernism: the new classicism in art and architecture**. London: Academy Editions, 1987. (978-08-5670-867-1)
- KANT, I. **Immanuel Kant textos seletos**. 2.Ed. Petrópolis: Vozes, 1985. (85-3263-192-4)
- KAYE, N. **Site-specific art: performance, place and documentation**. London: Routledge, 2000. (978-04-1518-559-2)
- KOZMA, R. B. **Learning with media**. Review of Educational Research. n. 61, v. 2, Summer, 1991, pp. 179-211. (1935-1046)
- KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Rio de Janeiro: **Revista Gávea** - Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil da Puc/RJ, 1984. (0103-1996)
- _____. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998. (978-85-3362-392-7)
- KWON, M. **One place after another: Notes on Site Specificity**. Vol. 80, (Spring, 1997), pp. 85-110 - Mit Press - <<http://www.jstor.org/stable/778809>> Acesso em: Jan, 2012
- _____. **One place after another: Notes on Site Specificity and locational identity**. Massachussets: Mit Press, 2004. (978-0-262-11265-9)
- LÉVY, P. **O que é virtual**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. (978-85-7326-036-6)
- MALRAUX, A. **O museu imaginário**. Lisboa: Ed. 70, 2011. (972-44-1034-X)
- MARANIELLO, G. **Art in Europe: 1990 – 2000**. Milan: Skira, Milan, 2002. (88-8491-111-7)
- MARIOTTI, G. GROSSMANN, M. (Org). **Museum art today**. Museu arte hoje. São Paulo: Hedra, 2011. (978-85-7715-226-1)
- MELLO, P. C. **Hiperarte: uma poética do suporte**. São Paulo: PMStadium C&D, 2009. (978-85-62814-00-6)
- MORRIS, R. The present tense of space. In. **Continuous project altered daily: the writings of Robert Morris**. Cambridge: The MIT Press, 1993, pp. 199-201. (978-02-6263-163-1)
- Museum Definition**. Disponível em: <<http://icom.museum/the-vision/museum-definition/>>. Acesso em: 04 maio 2013.
- O'DOHERTY, B. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2007. (978-85-3361-686-8)
- O'NEILL, P.; WILSON, M. (Eds) **Curating and the educational turn**. London: De Appel Arts Centre, 2010. (978-0-949004-18-5)

- PAUL, C. **New media in the white cube and beyond**: curatorial models for digital art. Berkeley: University of California Press, 2008. (978-0-520-24397-2)
- PAZ, O. **Marcel Duchamp ou o castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2002. (978-85-273-0110-7)
- PEIXOTO, N. B. **Paisagens urbanas**. 2. ed. São Paulo: Senac, 1998. (978-85-7359-348-8)
- PHAIDON (Eds). **Art & place**: Site-Specific Art of the Americas. New York: Phaidon Press, 2013. (978-07-1486-551-5)
- ROJO, J.; HARRINGTON, S. **Towering Gallery full of art to be demolished**: 'la tour Paris 13'. Huffington Post, 2013. Disponível em: <http://www.huffingtonpost.com/jaime-rojo-stein-harrington/la-tour-paris-13_b_4306128.html>. Acesso em 14 jan. 2015.
- ROSSI, D. **MAXXI, Roma, Italy, Zaha Hadid**. Youtube, 2009. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=jpI5KWuzGIU>>. Acesso em: 03 maio 2012.
- SANTOS, J. F. dos. **O que é pós moderno**. 14. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996. (85-11-01165-X)
- SILVA, M. S. K. **A arquitetura de museus e outros espaços expositivos**: reflexões sobre alguns conceitos, ideias e propostas contemporâneas. Vitória: Universidade Federal do ES, 2009. (978-85-7772-048-4)
- STEINBERG, L. **Outros critérios**: confrontos com a arte do século XX, São Paulo: Cosac Naify, 2008. (978-85-7503-234-3)
- STERN, H.; *Et all.* **Earth, sky, and sculpture**: Storm King Art Center. New York: Storm King Art Center, 2009. (978-09-6062-701-1)
- TAYLOR-FOSTER, J. **Fundação Louis Vuitton de Gehry em Paris**: a resposta da crítica. Disponível em: <<http://www.archdaily.com.br/br/756545/fundacao-louis-vuitton-de-gehy-em-paris-os-criticos-respondem>>. Acesso em 12 dez. 2014.
- Tipologia de museus**. Disponível em: <<http://www.museus.gov.br>>. Acesso em: 12 jan. 2012.
- TRIGO, L. **A grande feira**: uma reação no vale-tudo na arte contemporânea. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. (978-85-2000-968-0)
- VENTURELLI, S. **Arte**: espaço, tempo, imagem. Brasília: Universidade de Brasília, 2004. (85-230-0780-6)

APÊNDICES

APÊNDICE A

SITE SPECIFIC ARTS EM NYC E REGIÃO

Colors and curves – Sol LeWitt – 1999

CRÉDITO: PHAIDON

Colors and curves – Sol LeWitt – 1999

CRÉDITO: PHAIDON

Gay liberation – Sol LeWitt – 1999

CRÉDITO: PHAIDON

CRÉDITO: ACERVO DO AUTOR

O beijo – Kobra

CRÉDITO: ACERVO DO AUTOR

Busted - Coletivo - 2014

Urban Rattle – Charlie Hewitt – 2009

CRÉDITO: ACERVO DO AUTOR

Intervenções no Highline Park

CRÉDITO: ACERVO DO AUTOR

Joie de Vivre – Mark Di Suvero – 1998

CRÉDITO: PHAIDON

Christopher Janney **REACH – New York**

An Urban Musical Instrument

**Herald Square Subway Station, N/R Platform
34th St. at 6th Ave., New York, NY**

Sponsored by
ORIGINS NATURAL RESOURCES

REACH-New York is an interactive sound installation, an "urban musical instrument" created for this subway platform by artist Christopher Janney. As you reach up and wave your hand in front of one of the eight "eyes" in the green horizontal bar, you will interrupt a beam of light. This will activate REACH, creating sounds from melodic instruments (marimba, flute) to environmental "sound images" (Everglades, rain forest). Because the beams shine across the tracks, you not only can play the "instrument" with other people on your platform, but you are also able to interact with others across the tracks.

REACH-New York is a project of the MTA Arts for Transit/*Creative Stations* Program and has been funded by ORIGINS NATURAL RESOURCES. An alternative to traditional cosmetics, ORIGINS is dedicated to enhancing the well-being of individuals and our environment.
Additional contributions by:

Apple Computer
Belden Wire and Cable Company
BOSE Corporation
Mystic Scenic Studios, Inc.
Rockwell Automation/Allen-Bradley Photoswitch
The Center for Advanced Visual Studies,
Massachusetts Institute of Technology

REACH-New York is ©Bates/C. Janney, 3/96
and has been produced by Dancing In The Streets, Inc.

For further information, contact:

Christopher Janney – Web Site: <http://www.janney.com>

or the Metropolitan Transportation Authority/Arts for Transit,
347 Madison Ave., New York, NY, 10017; (212) 878-7170

CRÉDITO: ACERVO DO AUTOR

CRÉDITO: WOLFGANG VOLZ

The Gates – Christo e Jeanne-Claude – 1979-2005

CRÉDITO: WOLFGANG VOLZ

Mural with Blue Brushstroke – Roy Lichtenstein – 1986

CRÉDITO: JERRY THOMPSON

Three Ovals Soar – David Smith – 1960 – Storm King Art Center

CRÉDITO: ACERVO DO AUTOR

Jambalaya – Mark di Suvero – 2002-2006 – Storm King Art Center

CRÉDITO: ACERVO DO AUTOR

Long Island

Buddah – Zhang Huan – 2010-2011 – Storm King Art Center

CRÉDITO: ACERVO DO AUTOR

Three Legged Buddah – Zhang Huan – 2007 – Storm King Art Center

CRÉDITO: ACERVO DO AUTOR

Black Flag – Alexander Calder – 1974 – Storm King Art Center

CRÉDITO: ACERVO DO AUTOR

The Arch – Alexander Calder – 1976 – Storm King Art Center

CRÉDITO: ACERVO DO AUTOR

Mon Père, Mon Père – Mark di Suvero – 1973-1975 – Storm King Art Center

APÊNDICE B

Galerias com obras permanentes em Inhotim por ano de inauguração.

GALERIA	ARTISTA	ANO DE INAUGURAÇÃO
Valeska Soares	Valeska Soares	2005
True Rouge	Tunga	2006
Cildo Meireles	Cildo Meireles	2006
Carlos Garaicoa	Carlos Garaicoa	2006
Adriana Varejão	Adriana Varejão	2008
Doris Salcedo	Doris Salcedo	2008
Marcenaria	Victor Grippo	2008
Rivane Neuenschwander	Rivane Neuenschwander	2008
Doug Aitken	Doug Aitken	2009
Galpão Cardiff & Miler	Janet Cardiff e George Miler	2009
Matthew Barney	Matthew Barney	2009
Miguel Rio Branco	Miguel Rio Branco	2010
Cosmococa	Hélio Oiticica e Neville D’Almeida	2010
Marilá Dardot	Marilá Dardot	2011
Psicoativa	Tunga	2012
Cristina Iglesias	Cristina Iglesias	2012
Lygia Pape	Lygia Pape	2012
Carroll Dunham	Carroll Dunham	2014

APÊNDICE C

Obras Site Specific em Inhotim.

OBRA	ARTISTA	ANO DA OBRA
By Means of a Sudden Intuitive Realization	Olafur Eliasson	1967
Invenção da Cor, Penetrável Magic Square #5	Hélio Oiticica	1977
Inmensa	Cildo Meireles	1982
Escultura para todos os Materiais não Transparentes	Waltércio Caldas	1985
Deleite	Tunga	1999
A Bica	Marepe	1999
Sem Título	Edgard de Souza	2000
Elevazione	Giuseppe Penone	2000
Gigante Dobrada	Amilcar de Castro	2001
Boxhead	Paul McCarthy	2001
Gui Tuo Bei	Zhang Huan	2001
Viewing Machine	Olafur Eliasson	2001
Bisected Triangle, Interior Curve	Dan Graham	2002
Sem Título	Edgard de Souza	2002
Troca-Troca	Jarbas Lopes	2002
De Lama Lâmina	Matthew Barney	2004
Rodoviária de Brumadinho	John Ahearn e Rigoberto Torres	2005
Sem Título (Bronze 5)	Edgard de Souza	2005
Beehive Bunker	Chris Burden	2006
Abre a Porta	John Ahearn e Rigoberto Torres	2006
Palm Pavilion	Rirkrit Tiravanija	2006
Beam Drop Inhotim	Chris Burden	2008
Narcissus Garden	Yayoi Kusama	2009
Piscina	Jorge Macchi	2009
Desert Park	Dominique Gonzalez-Foerster	2010

ANEXOS

ANEXO A - DIA:BEACON MAP

continuously throughout the day

Neuhaus plays seven minutes before every hour

Andre Joint by appointment

ANEXO B

ENQUADRAMENTO MUSEOLÓGICO DO INHOTIM

Este enquadramento foi elaborado pela pesquisadora Beatriz Cavalcanti de Arruda para a disciplina CAP5611 - Curadoria e Outras Formas de Mediação Crítica no Sistema da Arte em 2011.

INSTITUTO INHOTIM

Missão: Promover a educação continuada mediante contato estreito com a arte contemporânea e o meio ambiente.¹

Objetivos Gerais: O Instituto tem por objetivo incentivar e promover atividades e projetos nas áreas da cultura, relacionados ao movimento arte contemporânea, preservação do meio ambiente e do patrimônio cultural, da educação, inclusão social, boas práticas de governança e promoção da cidadania, por meio de ações próprias, conveniadas ou pelo apoio e fomento a atividades de instituições sem fins lucrativos nessas áreas.²

Natureza Administrativa: Organização da Sociedade Civil de Interesse Público.³

Recorte patrimonial: O acervo artístico do Inhotim compreende cerca de

1 Missão apresentada no Cadastro Nacional de Museus. Site: www.museus.gov.br/sbm/cnm_apresentacao.htm. Acesso em: 25 de Out. 2010

2 Artigo Quarto do Estatuto Social do Instituto Cultural Inhotim.

3 Reconhecido como OSCIP pelo Governo do Estado de Minas Gerais em 2008 e pelo Governo Federal em 2009.

500 obras de mais de 100 artistas de 30 diferentes nacionalidades. Com foco na arte contemporânea produzida a partir dos anos 1960 até os nossos dias, o acervo abrange escultura, instalação, pintura, desenho, fotografia, filme e vídeo.

O acervo botânico corresponde a mais de 4.700 acessos, representando 181 famílias botânicas, 953 gêneros e pouco mais de 4.200 espécies de plantas vasculares.

Conceito gerador: Coleção de arte contemporânea e propriedade rural privada.

Modelo museológico: Autodefine-se como complexo museológico de arte contemporânea. No entanto, é perceptível a aproximação do conceito de museu de território (delimitação regional do ambiente e da cultura).

OBJETIVOS POR ÁREA

Arte Contemporânea:

Inhotim é um complexo museológico com sede em um campus de 110 ha, pontuado por uma série de pavilhões que abrigam obras de arte e por esculturas ao ar livre. O surgimento do Inhotim no cenário das instituições culturais brasileiras tem, desde o início, a missão de criar um acervo artístico e de definir estratégias museológicas que possibilitem o acesso da comunidade aos bens culturais. Nesse sentido, trata-se de aproximar o público de um relevante conjunto de obras, produzidas por artistas de diferentes partes do mundo, refletindo de forma atual sobre as questões da

contemporaneidade.

Jardim Botânico:

Manter, propagar e propiciar estudos com o maior número possível de espécies botânicas, com ênfase em espécies ameaçadas, conservando recursos genéticos e dispondo tais espécies paisagisticamente, como forma de divulgar e sensibilizar sobre importância da biodiversidade vegetal para a sobrevivência humana.

Inclusão e Cidadania:

A Diretoria de Inclusão e Cidadania busca o fortalecimento das organizações da sociedade civil, o estreitamento dos laços entre tais organizações e os órgãos públicos e a intensificação do controle social sobre as políticas públicas.

Educativo:

O Instituto Inhotim, em parceria com o poder público e a iniciativa privada, desenvolve programas destinados a estudantes e professores da rede de ensino visando à ampliação do acesso, à formação de público, ao uso da arte como leitura da contemporaneidade e à difusão de iniciativas e projetos avançados na área ambiental.

ENQUADRAMENTO MUSEOLÓGICO

Vocação	Natureza do acervo	Coleção de arte contemporânea e coleção botânica.
	Problemática científico-cultural	Integração entre meio ambiente, arquitetura e arte contemporânea. Além do desenvolvimento sócio-econômico da região.
	Vinculação institucional	Instituição de natureza privada com status de OSCIP.
	Financiamento	Privado (doações e patrocínios) e Público (leis de incentivo e convênios)
	Localização	Região rural do Município de Brumadinho. À 60 km de Belo Horizonte. Estado de Minas Gerais, Brasil.
	Natureza e dimensão do espaço museológico	
	Quadro profissional	De acordo com as funções museológicas realizadas. Utilização de profissionais renomados em suas respectivas áreas e mão de obra da região.
	Realidade sócio-político-cultural	Atuação sócio-política para desenvolvimento do Município de Brumadinho e arredores.
Política Cultural	Pressupostos conceituais	A sensibilização sobre meio ambiente e difusão da arte contemporânea podem propiciar o desenvolvimento regional.
	Objetivos	incentivar e promover atividades e projetos nas áreas da cultura, relacionados ao movimento arte contemporânea, preservação do meio ambiente e do patrimônio cultural, da educação, inclusão social, boas práticas de governança e promoção da cidadania, por meio de ações próprias, conveniadas ou pelo apoio e fomento a atividades de instituições sem fins lucrativos nessas áreas.
	Projetos / Atividades	Programas e projetos nas áreas de arte contemporânea; de meio ambiente; de inclusão e cidadania; e de ação educativa.
	Avaliação	Relacionadas à ação educativa. (não sabemos se existem outras formas de avaliação)
Público	Caracterização do público e número de visitantes	Comunidades do entorno, visitantes nacionais e internacionais. Em 2010, o Instituto recebeu 42 mil alunos e 3,5 mil professores. Em 2010, o número de visitas atingiu a marca de 169.289.

	Cadeia operacional museológica	Atividades executadas em Inhotim	Observações
Salvaguarda	coleta / estudo	X	Política de aquisição baseada em estudos curatoriais.
	documentação	X	Seguem diretrizes do ICOM.
	conservação	X	Profissional da área
	armazenamento	X	Reservas técnicas.
Comunicação	exposição	X	Permanentes e temporárias de longa duração
	ação educativa	X	Programas patrocinados
	avaliação	X	Relacionada aos resultados da ação educativa

Definição de coleção:

todo conjunto de objetos naturais ou artificiais mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito de atividades econômicas, submetidos a uma proteção especial em um lugar fechado arranjado com esta finalidade e expostos ao olhar (POMIAN, 1987)

As ações museológicas perpetuam, organizam e consagram a passagem de um objeto útil (dentro do circuito das atividades econômicas) para a condição de objeto semióforo (dotado de significado e exposto ao olhar). O objeto musealizado é consequentemente valorizado.

Para se pensar:

A coleção de Inhotim é formada por obras doadas ao Instituto, obras adquiridas através de leis de incentivo, e obras em comodato, pertencentes à empresas pertencentes à Bernardo Paz.

Parágrafo Segundo - A alienação de bens somente ocorrerá com aprovação do Conselho de Administração através de reunião especialmente convocada para tal fim, nos termos da alínea “j” do artigo vigésimo sétimo, desde que o produto obtido na transação seja revertido integralmente para a consecução dos objetivos do Instituto.

Razões para a musealização de Inhotim?

Segundo a Instituição, é dar acessibilidade a uma coleção de arte contemporânea e sensibilizar sobre o meio ambiente. O sonho de Bernardo Paz de valorizar uma região.

Outras hipóteses: Romper com a transitoriedade humana e deixar legado imortal? Supervalorização de um patrimônio? Ostentação de poder? Domínio territorial? Razões econômicas escusas? Ou simplesmente altruísmo e responsabilidade social?

ANEXO C - MAPA DO INHOTIM

orientação // directions

- Eixo laranja
Orange route
- Eixo amarelo
Yellow route
- Eixo rosa
Pink route
- Via pavimentada
Paved road
- Via não pavimentada
Dirt road
- Rota de carrinhos
Cart route
- Ponto de embarque e desembarque
Boarding area
- Lagos
Lakes

serviços e locais de interesse // services & places of interest

- Recepção
Reception
- Bilheteria
Ticket counter
- Loja
Gift shop
- Viveiro Educador
Plant nursery
- Vandário
Vandaceous orchid greenhouse
- Espaço Igrejinha
- Teatro
Theater
- Sanitários
Restrooms
- Sanitários acessíveis
Accessible toilets
- Fraldário
Diaper changing station
- Vestiário
Locker room
- Telefone público
Pay phone
- Espaços para locação
Facilities for lease
- Administrativo
Administration
- Estacionamento
Parking lot
- Ponto de ônibus
Bus stop

alimentação // food

- Restaurante
Restaurant
- Café
Café
- Lanchonete
Snack bar
- Pizzaria
Pizzeria

informações // information

- Para visitar as áreas mais distantes, você pode usar os carrinhos elétricos nas rotas determinadas. Informe-se na Recepção para adquirir a pulseira de acesso. Os carrinhos são gratuitos para pessoas com deficiência (com direito a um acompanhante) e para crianças até 5 anos.
To visit more distant areas, you can use our electrical carts in predefined routes. Inquire at the reception to purchase the wristband needed to access this service. Carts are free of charge for visitors with special needs (+1 companion), as well as for children under 5.
- Fotos e filmagens são permitidas somente em ambientes externos, apenas para uso particular.
Photographing and filming allowed only in outdoor spaces. Photos and footage should be for private use.
- Não temos área para piquenique.
We do not have picnic areas.
- Não é permitido alimentar os animais do parque, como também entrar com animais domésticos nesse local.
Do not feed park animals. Pets are not allowed in the park.
- Oferecemos internet Wi-Fi nos restaurantes, na recepção e no café.
Complimentary Wi-Fi in restaurants and at the café.

obras // artworks

- A1 Tunga
Deleite
- A2 Amílcar de Castro
Gigante dobrada
- A3 Cildo Meireles
Immensa
- A4 Dan Graham
Bisected Triangle, Interior Curve
- A5 Edgard de Souza
Sem Título
- A6 Jarbas Lopes
Troca-troca
- A7 John Ahearn & Rigoberto Torres
Abre a porta, Rodoviária de Brumadinho
- A8 Olafur Eliasson
By Means of a Sudden Intuitive Realization
- A9 Paul McCarthy
Boxhead
- A10 Waltercio Caldas
Escultura para todos os materiais não transparentes
- A11 Zhang Huan
Gui Tuo Bei
- A12 Hélio Oiticica
Invenção da cor, penetrável Magic Square # 5, De Luxe
- A13 Olafur Eliasson
Viewing Machine
- A14 Chris Burden
Beam Drop Inhotim
- A15 Jorge Macchi
Piscina
- A16 Edgard de Souza
Sem título, Sem título, Sem título (bronze 5)
- A17 Yayoi Kusama
Narcissus Garden
- A18 Rirkrit Tiravanija
Palm Pavilion
- A19 Dominique Gonzalez-Foerster
Desert Park
- A20 Marepe
A bica
- A21 Chris Burden
Beehive Bunker
- A22 Giuseppe Penone
Elevazione

destaques botânicos // botanical highlights

- B1 Tamboril
Enterolobium contortisiliquum
- B2 Patas de Elefante
Beaucarnea recurvata
- B3 Palmeira Ráfia
Raphia farinifera
- B4 Inhame Roxo
Colocasia esculenta
- B5 Bromélia Imperial
Alcantarea imperialis
- B6 Paxiúba
Socratea exorrhiza
- B7 Pandano
Pandanus veitchii
- B8 Palmeira Azul
Bismarckia nobilis
- B9 Corifa
Corifa umbraculifera
- B10 Jequitibá
Cariniana legalis
- B11 Ceco de Pedra
Syagrus ruschiana
- B12 Pau Brasil
Caesalpinia echinata
- B13 Costela de Adão
Monstera deliciosa
- B14 Orquídea
Cattleya walkeriana

galerias // galleries

- G1 Galeria Mata
- G2 Galeria True Rouge
- G3 Galeria Praça
- G4 Galeria Fonte
- G5 Galeria Cildo Meireles
- G6 Galeria Lago
- G7 Galeria Adriana Varejão
- G8 Galeria Doris Salcedo
- G9 Galeria Marcenaria
- G10 Doug Aitken
- G11 Galpão Cardiff & Miller
- G12 Matthew Barney
- G13 Rivane Neuenschwander
- G14 Valeska Soares
- G15 Galeria Cosmococa
- G16 Galeria Miguel Rio Branco
- G17 Marilá Dardot
- G18 Carlos Garaicoa
- G19 Cristina Iglesias
- G20 Galeria Lygia Pape
- G21 Galeria Psicoativa Tunga
- G22 Carroll Dunham