



**Patricia Steinthal de Andrade Mendes**

**O entrelaçamento da arte e da  
arquitetura no cenário dos museus  
contemporâneos**

**Dissertação de Mestrado**

Dissertação apresentada como requisito parcial  
para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de  
Pós-Graduação em Literatura, Cultura e  
Contemporaneidade do Departamento de Letras da  
PUC-Rio.

Orientador: Prof. Karl Erik Schøllhammer

Rio de Janeiro  
Março de 2015



**Patricia Steinthal de Andrade Mendes**

**O entrelaçamento da arte e da  
arquitetura no cenário dos museus  
contemporâneos**

Dissertação apresentada como requisito parcial  
para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de  
Pós-Graduação em Literatura, Cultura e  
Contemporaneidade do Departamento de Letras da  
PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora  
abaixo assinada.

**Prof. Karl Erik Schøllhammer**

Orientador  
Departamento de Letras – PUC-Rio

**Prof. Frederico Oliveira Coelho**

Departamento de Letras – PUC-Rio

**Profa. Laura Rabelo Erber**

UNIRIO

**Profa. Denise Berruezo Portinari**

Coordenadora Setorial do Centro de tecnologia e  
Ciências Humanas – PUC-Rio

Rio de Janeiro, 30 de março de 2015

Todos os direitos reservados. E proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, da autora e do orientador.

### **Patricia Steintal de Andrade Mendes**

Graduou-se em Arquitetura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1979. Concluiu Especialização em Literatura, Arte e Pensamento Contemporâneos na CCE/PUC-Rio em 2011. Participou de diversos cursos e seminários na área de literatura, artes, filosofia e arquitetura. Sócia fundadora e responsável pela empresa APC Arquitetura desde 1985.

#### Ficha Catalográfica

Mendes, Patricia Steintal de Andrade

O entrelaçamento da arte e da arquitetura no cenário dos museus contemporâneos / Patricia Steintal de Andrade Mendes; orientador: Karl Erik Schøllhammer. – 2015.

72 f.: il.(color.); 29,7 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2015.

Inclui referências bibliográficas

1. Letras – Teses. 2. Museu de arte. 3. Arquitetura efêmera. 4. Arquitetura icônica. 5. Espaço contingencial. 6. Estratégias de representação. 7. Exposição como discurso. 8. Modos de coexistência. I. Schøllhammer, Karl Erik. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CD 800

## Agradecimentos

Ao meu orientador Professor Karl Erik Schøllhammer pelo apoio e orientação segura.

A Professora Laura Erber pela amizade e pelas aulas instigantes que me motivaram a chegar até aqui.

Ao Professor Frederico Coelho pela generosidade com que dedicou seu tempo ao meu trabalho.

A Professora Rosana Kohl pelo estímulo e carinho ao longo da pesquisa.

A Alex Hodby que me apresentou o ambiente dos museus de arte e despertou meu interesse pelo tema.

Aos amigos que colaboraram para a realização deste projeto.

Aos queridos Paulo, Violeta e Julio pela compreensão e amor.

## Resumo

Mendes, Patricia Steintal de Andrade; Schøllhammer, Karl Erik (Orientador). **O entrelaçamento da arte e da arquitetura no cenário dos museus contemporâneos**. Rio de Janeiro, 2015. 72p. Dissertação de Mestrado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

O intenso movimento em torno da construção, ampliação e reforma dos museus de arte em todo o mundo aponta para uma valorização do papel da arquitetura na circulação da arte, como evento midiático ou como geradora de novas centralidades urbanas, e na adequação dos museus às importantes transformações que ocorrem no campo da arte desde os anos 1960. O trabalho apresenta três abordagens do tema, contempladas uma em cada capítulo. O primeiro examina a participação da arquitetura nas estratégias de representação e de comunicação no ato da exposição, o segundo trata da arquitetura icônica que transforma o museu em imagem e símbolo que circula na mídia a serviço da instituição, uma terceira abordagem coloca o foco na arquitetura efêmera e trabalha com a ideia do museu como espaço contingencial que não se ancora em uma estrutura fixa, mas num sistema de conexões sociais e espaciais.

## Palavras-chave

Museus de arte; Arquitetura efêmera; Arquitetura icônica; Espaço contingencial; Estratégias de representação; Exposição como narrativa; Modos de coexistência.

## Abstract

Mendes, Patricia Steintal de Andrade; Schøllhammer, Karl Erik (Advisor). **The interlace of art and architecture in the contemporary museum scene.** Rio de Janeiro, 2015. 72p. MSc. Dissertation – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The intense movement revolving around the construction, expansion and remodeling of art museums throughout the world signals the growing importance of the role of architecture in the circulation of art, whether as a media even or as a generator of new urban centralities, and in the adaptation of museums to the important transformations that have occurred in the field of art since the 1960s. The paper presents three approaches to the theme, each contemplated in a chapter. The first examines the participation of architecture in the communication and representation strategies in the act of exhibition, the second addresses iconic architecture that transforms the museum into image and symbol that appears in the media at the institution's service, the third chapter focuses on ephemeral architecture in the context of art, working with the idea of the museum as an undetermined space that is not anchored to a fixed structure, but to a system of social and spatial connections.

## Keywords

Art museums; Ephemeral architecture; Iconic architecture; Undetermined space; Representation strategies; Exhibition as narrative; Exploitation of co-existence modes.

## Sumário

1.	Introdução	9
2.	A exposição como estratégia de comunicação	13
3.	O dilema conceitual	31
4.	O efêmero na arquitetura	51
5.	Considerações finais	66
6.	Referências bibliográficas	68

*O imaginativa che ne rube  
tavolta sì di fuor, ch'om non s'accorge  
perché dintorno suonin mille tube,  
chi move te, se 'l senso non ti porge?  
Moveti lume che nel ciel s'informa  
per sé o per voler che giù lo scorge.*  
Dante Alighieri



## 1

## Introdução



Na cultura moderna a arte interroga a sua especificidade e busca atingir a pureza explorando os limites e a expressividade inerentes aos seus materiais. A modernidade revela-se na pintura abstrata de Malevitch e Mondrian, na escrita que se coloca nos limites da linguagem em Appolinaire, Kafka e Joyce, na música serial e no novo sistema tonal de Schonberg e de Webern, no cinema não narrativo de Richter e Eggeling, na lógica compositiva e na expressão espacial de Le Corbusier e de Mies Van der Rohe. A integridade formal e o rigor tecnológico impostos pelos padrões modernos plásticos e compositivos provocam o abandono do modelo de uma subjetividade expressiva e um distanciamento entre a alta cultura e a cultura de massas. Tais limites são colocados em cheque pelas vanguardas no início do século vinte: fragmentação, apropriação e simultaneidade antecipam o contemporâneo sendo mais relevantes para a experiência do homem do que a imagem ilusória. A defesa de um ideal de integração das diversas artes em favor de uma obra de arte total<sup>1</sup> como, no sentido inverso, de uma autonomia através da especialização que reduz cada arte ao seu próprio meio evitando-se a contaminação de um campo artístico pelo outro, cria uma contradição interna

---

<sup>1</sup> *Gesamtkunstwerk* - conceito estético geralmente associado a Richard Wagner refere-se à conjugação de música, teatro, canto, dança e artes plásticas em uma única obra, como nas tragédias gregas. Hoje o termo se aplica, de modo geral, à integração de diferentes formas da arte.

entre expansividade e reducionismo da qual decorre boa parte da complexidade moderna.

A categoria dominante da arte moderna foi por muito tempo, até os anos 1960, a categoria do meio. A subsequente dissolução dos seus limites como base ontológica das práticas artísticas tem como consequência o redirecionamento gradual da arte no sentido da indeterminação e da indistinção entre os objetos de arte e o mundo, contribuindo para um decréscimo da importância da dimensão formal como valor definidor da qualidade da obra e do seu teor artístico. Uma arte transcendente mediada primordialmente pela visão, marcada pela produção de objetos destacados das ações do cotidiano e pela crença de que a estética constitui uma experiência sensorial específica, é superada pela ideia da arte como uma sucessão de estados indistintos. O enunciado passa a ser valorizado em detrimento do aspecto físico da obra retirando o objeto de arte da condição de bem de consumo, de acordo com Rosalind Krauss, “*conceptual art’s further claim was that by purifying art of its material dross, and by producing it as a mode of theory-about-art, its own practice had escaped the commodity form.*” (KRAUSS, 1999, p.10) A cultura moderna, fundada na produção, acumulação e consumo de objetos concretos, dá lugar a um ambiente imaterial que leva o homem a se relacionar cada vez menos com as coisas propriamente ditas e mais com as sensações e a experiência.

A guinada conceitual no âmbito das artes plásticas nos anos 1950 e 60, com surgimento e afirmação do pop e do minimalismo, coincide com o momento inicial de crítica e revisão dos preceitos modernos na arquitetura. A superficialidade dos signos e o caráter serial dos objetos afetam a arquitetura, tanto quanto a pintura e a escultura, mas o abandono dos ideais modernos, num certo sentido, ocorre de modo inverso nos campos da arte e da arquitetura. Se a crise da modernidade nas artes plásticas corresponde a uma renúncia da reflexividade, traduzida na explosão do suporte material em direção ao espaço real, na arquitetura, ao contrário, ela se manifesta pela acentuação da autonomia da obra segundo valores simbólicos e plásticos e pela exacerbação

da dimensão formal, condição histórica da arte. No momento em que as artes plásticas propõem uma aproximação maior da vida, a arquitetura cancela seus laços funcionais e mergulha num formalismo radical.

No campo da arquitetura, a questão crucial da modernidade é escapar da mera decoração através do seu compromisso utilitário e funcional, ao mesmo tempo, escapar também da mera utilidade através das suas qualidades estéticas, ou seja, da intenção plástica que distingue a arquitetura da simples construção. As paredes se liberam da estrutura tornando-se potencialmente transparentes relacionando a arquitetura menos aos elementos concretos da edificação do que aos vazios. A ênfase no espaço arquitetônico torna indiscerníveis os limites que separam interior e exterior criando um espaço contínuo, mutável, indefinido não apenas visualmente, mas também naquilo que se refere às sensações que ele provoca, levando os arquitetos a se interessar pelas relações físicas e emocionais do homem com o ambiente construído. Com a crise do modernismo, as superfícies voltam a ganhar importância, o resgate do simbolismo e o afastamento das ambições sociais e urbanísticas estabelecidas pelo movimento moderno vêm acompanhados por uma ascensão midiática da arquitetura.

O intenso movimento em torno da construção, ampliação e reforma de museus de arte em todo o mundo aponta para uma valorização do papel da arquitetura na circulação da cultura de massas, quer como evento midiático, quer como geradora de novas centralidades urbanas. Edifícios icônicos ganham visibilidade e um papel decisivo na economia das grandes cidades sendo, em grande parte, responsáveis pela proeminência dos museus contemporâneos. A participação efetiva da arquitetura no processo de adequação dos museus às importantes transformações que ocorrem no campo da arte desde os anos 1960 sugere uma associação dos dois campos. A produção da arte hoje não se dá necessariamente a priori ou à distância, mas paralelamente ou no espaço dos museus na forma de ações, performances e instalações que contam com o espaço em comum para nele se instalar como arte. O museu é transformado em um complexo sócio-artístico-cultural capaz

de alterar modos de representação e produção de sentido, mas também formas de estar e de viver. A interdisciplinaridade que no modernismo tem um caráter transgressivo torna-se quase rotineira, e até normativa, numa economia que convida a conectar, colaborar, transgredir.

Este estudo, motivado por trinta anos de prática no campo da arquitetura, constitui uma reflexão acerca das articulações entre arte e arquitetura no contexto específico dos museus e galerias, no momento atual em que as duas esferas partilham questões comuns tornando-se cada vez mais interligadas e interdependentes. A pesquisa se interessa pela contaminação conceitual que parece redefinir os dois campos e pelas soluções formais e espaciais, sociais e políticas que resultam dessa associação, e coloca uma questão específica: quais as alternativas criadas pela arquitetura para uma adequação física e conceitual dos museus à multiplicidade de práticas e formas que caracterizam a arte contemporânea?

## 2

**A exposição como estratégia de comunicação**

*It is precisely because of the power that exhibitions have in assigning or opening up meanings, in creating contexts and situating viewers, that standardized exhibition methods and formats as well as display conventions need to be critically rethought and potentially subverted.*

Julie Ault

A estética modernista do cubo branco<sup>2</sup> inaugurada no Museu de Arte Moderna de Nova York em 1939 e adotada pela maior parte dos museus ao longo do século vinte substitui pouco a pouco o modelo dos salões residenciais, cenário das primeiras exposições da pintura e escultura modernas. À medida que a arte torna-se mais abstrata e autônoma passa a demandar espaços expositivos compatíveis com sua condição. O cubo branco cria espaços abstratos e purificados celebrando a distância entre o espectador e a obra, uma espécie de santuário onde a arte apresenta-se isolada do mundo cotidiano, relacionada apenas aos movimentos artísticos e ao próprio autor. A pretendida neutralidade do espaço expositivo para a completa fruição da arte, contudo, resulta muitas vezes no seu oposto: um espaço definido que pressupõe e normatiza a atitude do espectador. Num certo sentido, essa tipologia anula especificidades e adapta ao espaço expositivo inclusive obras cuja temática é o questionamento institucional, político e espacial do próprio museu comprometendo, em alguns casos, o seu desempenho como centro físico do sistema de circulação da arte.

Nas décadas seguintes o modelo do cubo branco é pressionado por uma diversidade de práticas artísticas, exigindo do museu espaços diferenciados

---

<sup>2</sup> Conceito formulado pelo artista e crítico irlandês Brian O'Doherty no livro *Inside the White Cube*, 1971, refere-se ao ideal de um espaço expositivo neutro no qual a arte poderia ser vista objetivamente e sem interferências.

para a apresentação de um conjunto representativo de obras. O museu é confrontado com a necessidade de criar espaços adequados às novas formas da arte, ambientes escurecidos para a exibição de produções em vídeo ou integrados ao entorno para apresentação de performances e eventos, e dimensionados de acordo com a escala exacerbada das obras. As esculturas de Richard Serra, pinturas de Jackson Pollock e Mark Rothko, instalações minimalistas de Donald Judd e Sol LeWitt, por exemplo, exigem maior amplitude do espaço expositivo. A tendência para uma ampliação dos espaços nos museus e galerias com o objetivo de comportar obras de grandes dimensões resulta em duas principais vertentes arquitetônicas; por um lado o reaproveitamento de estruturas industriais desativadas que são transformadas em museus e galerias, como no caso da *Tate Modern* em Londres e o *DIA Beacon* em Nova York, por outro, a construção de novos edifícios projetados de acordo com a escala das obras contemporâneas, por exemplo, o *Guggenheim* em Bilbao, Espanha. O espaço arquitetônico superdimensionado, contudo, passa muitas vezes a dominar a exposição na medida em que compete visualmente com as obras, a tal ponto que alguns artistas hoje sentem-se eventualmente subordinados às estratégias de comunicação e ao próprio espaço expositivo, como afirma o crítico americano Hal Foster, “*as artists explore the building as stage and/or as site, they might feel somewhat subordinate to it*”. (FOSTER, 2013, p.93)

A exposição é uma forma genuinamente moderna de comunicação, surge com desenvolvimento da indústria e das tecnologias quando artistas passam a operar de acordo com novos paradigmas e com as possibilidades que são criadas a partir da reprodutibilidade técnica. O valor de culto cede lugar ao valor de exposição, de modo que as obras se emancipam do seu uso cultural para assumir outros papéis, como afirma Walter Benjamim, “*a preponderância absoluta conferida hoje a seu valor de exposição atribui-lhe funções inteiramente novas, entre as quais a “artística”*”. (BENJAMIM, 2012, p.188) A exposição passa a ser vista como meio crítico e torna-se uma importante ferramenta para discussão dos limites tanto da arte quanto das políticas

institucionais, como demonstram as exposições seminais, *The Armory Show*<sup>3</sup>, a *Primeira Exposição Dada*<sup>4</sup> em Berlin e a *Exposição Internacional do Surrealismo*<sup>5</sup> nas primeiras décadas do século vinte. As estratégias e os modos de exibição interrogam a categoria, a forma e os protocolos das exposições tradicionais tendo um papel relevante nos experimentos das vanguardas modernas.

A segunda guerra mundial traça uma linha divisória na cultura e na história de arte que conduz a uma série de movimentos artísticos derivados. Artistas ampliam os limites das suas práticas, da produção de objetos isolados a espaços e sistemas, percebendo as possibilidades do modelo da exposição, “*the exhibition latent potential as a form to be pressed, defied and even undone*”. (FILIPOVIC, 2013, p.165) A ideia da exposição como um arranjo estático de obras de arte num determinado tempo e lugar, com fins didáticos ou espetaculares, é sucessivamente revista por artistas e curadores. Na França nos anos 1950, André Malraux desenvolve no plano teórico e fora de uma moldura institucional o *Musée Imaginaire*<sup>6</sup>, que inicialmente se refere à ideia de um museu de imagens, para depois vir a significar, sobretudo, um museu da imaginação. Os dois conceitos dialogam e se complementam: o primeiro tem a ver com as tecnologias de reprodução da imagem que rompem as fronteiras de

<sup>3</sup> *The Armory Show*, Nova York, 1913, exposição organizada pela associação Americana de pintores e escultores, especialmente Arthur B. Davies e Walt Kuhn, tem como destaque a obra *Nu Descendo a Escada*, de Marcel Duchamp.

<sup>4</sup> *Primeira Exposição Dada*, Berlin, 1920, organizada por George Grosz, Raoul Haussmann, John Heartfield.

<sup>5</sup> *Exposição Internacional do Surrealismo*, Paris, 1938, organização de André Breton e Paul Eluard com a colaboração de Marcel Duchamp, Salvador Dali e Marx Ernest.

<sup>6</sup> *Musée Imaginaire*, de Andre Malraux, Paris, 1947.



espaço e tempo ampliando as possibilidades de conhecimento das obras, a segunda ideia se refere a um lugar mental, um espaço imaginário que pode reter um número ilimitado de formas. Malraux sugere o livro de arte como modelo do museu imaginário, referindo-se ao ato de folhear o livro e observar aleatoriamente as obras criando uma sequência particular e abrangente, fora dos limites estabelecidos pelo arranjo das obras no espaço físico do museu priorizando as conexões pessoais e as formas individuais de percepção.

A reunião de tantas obras-primas convoca, em imaginação, todas as obras-primas. Como poderia esse possível mutilado não apelar para todo o possível? (...) Na verdade, criou-se um Museu Imaginário, que vai aprofundar ao máximo o incompleto confronto imposto pelos verdadeiros museus: respondendo ao apelo por estes lançados, as artes plásticas inventaram a sua imprensa. (MALRAUX, 1965, p.13)

Num certo sentido, a idealização de Malraux se realiza nos anos 1990 com a possibilidade de acesso às coleções dos museus por meio da internet. A disponibilidade das coleções no ambiente virtual permite que o espectador selecione obras ao acaso e crie uma narrativa não linear, uma estrutura hipertextual que admite saltar de um ponto a outro e organizar as obras de forma particular e imprevista, livre da estrutura imposta pelo modo como a instituição organiza e expõe fisicamente as obras no espaço expositivo.

Artistas daquela geração, entre eles Richard Hamilton e Mel Bochner, trabalham no sentido de reconfigurar o ritual da exposição buscando pontos de conexão com o cotidiano para um maior envolvimento do público no evento artístico. A mostra *An Exhibition*<sup>7</sup> de Hamilton é autorreferente, sem imagens ou obras, sem outro tema que não ela mesma. O percurso entre painéis transparentes permite ao espectador fazer associações imprevistas e formar

---

<sup>7</sup> *An Exhibition*, exposição montada no ICA em Londres, 1957, com a colaboração do escritor e crítico Lawrence Alloway e do artista plástico Victor Pasmore.





suas próprias composições criando uma relação mais informal com as obras em oposição à longa tradição cultural da Europa. O americano Mel Bochner subverte o modelo da exposição e introduz a linguagem como estratégia que mina radicalmente o estatuto dominante da pintura na exposição *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Not Necessarily Meant to Be Viewed as Art*<sup>8</sup>. Bochner utiliza recursos tradicionais, como o espaço neutro, molduras e pedestais, para exibição de reproduções, desenhos, croquis e anotações, não necessariamente destinados a serem exibidos como arte, desestabilizando as hierarquias entre a exposição e a obra, o original e a reprodução. A exposição é considerada como fundamental para o surgimento do movimento da arte conceitual que teve seu auge na Europa e nos Estados Unidos na década de 1970, como uma espécie de reação ao formalismo que dominava a arte nas décadas anteriores.

No Brasil a mostra Nova Objetividade Brasileira realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1967 reúne diferentes vertentes das vanguardas nacionais em torno das ideias de Hélio Oiticica. O artista busca definir a confluência de várias tendências de superação dos suportes tradicionais em favor de estruturas ambientais e objetos, ele abandona os trabalhos bidimensionais e passa a criar projetos que estimulam a participação e o engajamento valorizando a relação entre corpo e espaço e uma apreciação sensorial da arte. Oiticica explora outras possibilidades de ocupação do espaço expositivo explorando a natureza multimidiática e o caráter essencialmente social dos museus. A aproximação da cultura popular, particularmente a

<sup>8</sup> *Working Drawings And Other Visible Things On Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed As Art*, exposição organizada por Mel Bochner na Escola de Artes Visuais de Nova York, 1966, é considerada uma exposição seminal no movimento da arte conceitual.



experiência no morro da Mangueira, resulta em obras que se revelam pelo movimento da dança e a participação efetiva do público, enfatizando seu caráter social. Oiticica passa da escala dança-música-corpo, sobretudo nos Parangolés<sup>9</sup>, à da arquitetura estendendo o conceito da capa de vestir para um contexto vivencial em Tropicália<sup>10</sup>, instalação apresentada na exposição Nova Objetividade e considerada o apogeu de seu programa ambiental. As questões levantadas no projeto Tropicália, fundadas na arquitetura orgânica e comunitária das favelas, chegam à escala do território com a instalação Éden<sup>11</sup> que propõe vivências individuais e coletivas do espaço a partir de um passeio descalço sobre areia, água, folhas, e do descanso em tendas.

Uma espécie de lugar mítico para as sensações, para as ações, para a feitura de coisas e construção do cosmo interior de cada um – por isso, proposições “abertas” são dadas e até mesmo materiais brutos e crus para “fazer coisas” que o participante será capaz de realizar. (FAVARETTO, 2000, p.185)

<sup>9</sup> *Parangolés*, Hélio Oiticica, apresentada pela primeira vez em 1965, no Rio de Janeiro.



<sup>10</sup> *Tropicália* apresenta signos e imagens tradicionalmente brasileiros, mas não tem como objetivo representar a realidade nacional, a obra remete diretamente à retomada da antropofagia e ao modernismo em sua vertente oswaldiana, retomada por Hélio Oiticica.

<sup>11</sup> *Éden*, exposição realizada pela primeira vez na *Whitechapel Gallery*, Londres, 1969, organizada pelo crítico inglês Guy Brett.



A concepção da obra ancorada na experiência delimitada no tempo e no espaço define um novo modo de pensar a arte e coloca Hélio Oiticica na cena internacional.

As exposições nos museus de arte constituem um sistema experiencial e visual capaz de atingir grandes audiências e tornam-se decisivas na circulação do conjunto de valores que representam a instituição, passando a concorrer com centros culturais e fóruns eletrônicos, entre outros meios, para a representação e interpretação da cultura do nosso tempo. Num certo sentido, a figura do curador, a quem cabe grande parte da responsabilidade do que e como expor, se concretiza como produtor do conhecimento e dos acontecimentos que são consumidos pelo público no espaço do museu. O chamado paradigma curatorial é inaugurado por Marcel Duchamp que transforma o objeto industrializado em objeto de arte num gesto que, mais do que provocativo, antecipa e articula um novo modo de criatividade baseado no ato de escolher, como defende Elena Filipovic.

Indeed, through Duchamp deep preoccupation with the institutional sites, mechanisms and conventions that ostensibly lie outside of the artwork, he radically shifted both the exhibition and the artwork's terms. (FILIPOVIC, 2013, p.160)

O entendimento da arte hoje é, em grande parte, construído e comunicado através das exposições; a maioria das novas instituições de arte adota a exposição temporária como estratégia para renovar o interesse e facilitar o acesso do público às coleções por meio de narrativas que se fundam no encadeamento de uma estrutura baseada em percursos normativos e apresentações didáticas. As obras são organizadas e tornadas legíveis com base em determinados valores da estética e do conhecimento histórico que representam a instituição e que são utilizados para atingir seus objetivos. A seleção das obras a partir da similaridade, no caso das exposições temáticas, ou do gosto pessoal do curador, um ponto fixo em torno do qual as obras gravitam, apontam para uma intencionalidade que pode ser questionada. Os sistemas estratégicos de representação no ato da exposição incluem influência, indução e emoção funcionando, neste sentido, como expressão de persuasão ou uma forma contemporânea da retórica tradicional, como defende a teórica e

artista visual Mieke Bal, “*used in this way, the idea of a museum discourse becomes more a strategy in the rhetoric of artspeak*”. (Bal, 1996, p.145).

A escolha das estratégias de representação no ato da exposição determina a motivação do produtor e a qualidade da comunicação. As obras são colecionadas e classificadas para produzir uma determinada visão da arte, incorporando o senso de um conhecimento unificado, numa certa medida, a obra é apresentada para fundamentar uma ideia expondo o argumento tanto quanto a arte. Expor uma obra permite fazer uma afirmação sobre ela deslocando para a esfera coletiva a expressão individual, tornando públicos os mais arraigados pontos de vista. O ato de expor não é isento ou meramente informativo, ele é representativo de valores institucionais e pessoais, como exemplifica a exposição *Malevich: Revolutionary of Russian Art*, apresentada na *Tate Modern* em 2014. A mostra apresenta uma retrospectiva da trajetória do artista através de um percurso estruturado cronologicamente, passando pelas experimentações iniciais em papel, as pinturas com traços impressionistas, futuristas e cubistas, os desenhos dos cenários e figurinos para a ópera futurista *Victory over the Sun*, o libreto e o vídeo com uma recriação do espetáculo. De acordo com o catálogo da exposição, as palavras sem significado no libreto do poeta Velimir Khlebnikov fundamentam o desenvolvimento da linguagem pictórica de Malevich na *Alogical Painting*, que se desdobra no suprematismo com a redução radical da forma e da cor. Na sequência, é apresentada uma recriação da exposição *0.10*<sup>12</sup> com destaque para a obra *Black Square* que constitui um marco na história da arte moderna pela sua simplicidade

<sup>12</sup> Exposição *0.10* de Kazimir Malevich.  
São Petersburgo, 1915



Recriação na Tate Modern, Londres 2014



enigmática. O percurso termina com a exibição do conjunto de pinturas *Second Peasant Cycle*<sup>13</sup> que, segundo o curador Achim Borchard-Hume, representa uma fusão do abstrato e do figurativo. “*These are complex and ambiguous paintings which apply lessons learned from suprematism to surprising ends*”. (BORCHARD-HUME, 2014) De acordo com o catálogo da exposição, as linhas definidas e as cores fortes nas figuras do *Second Peasant Cycle* não representam uma tentativa de adaptação ao realismo socialista, mas um subterfúgio criado pelo artista para a utilização dos princípios suprematistas condenados na época. Borchard-Hume defende que a estratégia representa uma antecipação, na medida em que Malevich insiste na coexistência de estilos e de diferentes modos de pensar a arte.

A exposição temporária, especialmente, torna-se a principal instância do debate e da crítica no campo das artes visuais, o lugar onde o juízo estético é produzido, observado e reproduzido determinando, em conformidade com os princípios da instituição, o modo como a arte é percebida. As exposições passam a funcionar como o principal meio através do qual a arte ganha visibilidade e, de certo modo, tornam-se até mesmo necessárias para o seu entendimento. A nova museologia lança mão de termos da linguística e utiliza metáforas discursivas reforçando o caráter discursivo do museu e a ideia da exposição como expressão deste discurso, segundo Mieke Bal,

If there is anything that would differentiate the “new” museology from the “old”, or plain, museology, it is the serious follow-up on the idea that a museum installation is a discourse, and an exhibition is an utterance within that discourse. (BAL, 1996. p.3)

Considerada como ato discursivo a exposição implica um conjunto de regras semióticas e epistemológicas que explicitam modos de comunicação e de pensamento, de tal forma que são mais bem entendidas numa situação inequívoca onde as pessoas a reconhecem como tal, ou seja, no espaço dos

<sup>13</sup> *Second Peasant Cycle*, últimos trabalhos de s Kazimir Malevich, nos anos 1930.



museus e galerias. A apresentação efetiva da obra num lugar específico enfatiza um emaranhado de significados com o objetivo de influenciar o espectador em particular, e o entendimento da arte de modo geral.

O ato de expor articula a visualidade da obra e o discurso que a apresenta buscando o equilíbrio entre os múltiplos significados que são criados. A operação resulta muitas vezes numa discrepância que é flagrante e enfática - a presença recua para a condição de invisibilidade como signo diante da afirmação que prevalece sobre ela criando um espaço entre o argumento do produtor e a obra que está presente e é visível. A dicotomia entre objeto e enunciado é preenchida por uma narrativa na qual as obras funcionam como termos de uma estrutura linguística. Conceitualmente a comunicação e a produção de sentido são possíveis a partir do conhecimento compartilhado da sintaxe que organiza os elementos dessa narrativa e determina sua função. No contexto específico das exposições de arte, o princípio da sintaxe possibilita uma relação bilateral facilita a interação colaborando para a realização dos propósitos do museu, como afirma Mieke Bal.

The concept of syntax is not bound up with power and submission. Rather, it is a principle that creates a common basis upon which communication is possible, as a two-way interaction in which positions of the participants are not fixed. Thus conceived, syntax could be helpful in view of the explicit goals of many museologists, who would like the museum to become more dialogic”. (BAL, 1996, p.138)

A exposição é sempre também um argumento, um ato de produção de sentido, uma performance. A prática culmina com a união do teatral e do ideológico, segundo Judith Barry, “*we find the congruence of the theatrical and the ideological, to my way of thinking, the culmination of exhibition design*”. (BARRY, 1986, p.311) Num certo sentido, a ênfase na exposição rouba o privilégio da subjetividade do artista ampliando e redirecionando o foco não tanto para as obras de arte como para a própria exposição, como afirma o escritor inglês Peter Osborne, “*The art market may still be trading in individual works, but it is the exhibition that is the unit of artistic significance, and the object of constructive intent*”. (OSBORNE, 2013, p.) Numa cultura ligada ao entretenimento e à comunicação de massas, a museologia é

reorientada no sentido de diminuir ao máximo a distância entre a instituição e a comunidade alterando a percepção do museu como um espaço elitista e autoritário. Desde a sua invenção moderna, os museus tentam ser mais acessíveis interpretando de acordo com o lugar, as práticas e os discursos do seu tempo o que é ser um espaço público. Se inicialmente o museu tem como objetivo a educação, pouco a pouco ele é repensado em termos de inclusão e diversidade buscando o equilíbrio entre educação, entretenimento e consumo, com o objetivo de atrair espectadores e responder ao ambiente no qual se insere. Historicamente a transformação dos museus tradicionais em instituições culturais e sociais orientadas por uma política econômica remete à imbricação da arte moderna com a cultura de massas, com o museu cotejando por um lado as exposições industriais, por outro, as lojas de departamentos, a conformidade das categorias de objetos de arte moderna e valores de mercado e, mais recentemente, a perda da autonomia do ritual de exibição que supervaloriza tudo aquilo que está exposto.

Hoje os museus buscam unir entretenimento e contemplação estética assumindo sua participação numa sociedade voltada para o espetáculo, ao mesmo tempo, diante da forte demanda por uma relevância social, as instituições de arte procuram construir outras relações com o público e com a própria história. Se de maneira geral os museus de arte moderna e contemporânea colocam o foco nas grandes exposições e no número de visitantes, alguns museus se diferenciam pelo interesse específico no modo como a coleção é apreendida. Manifestações normalmente relegadas aos arquivos do museu pela falta de visualidade, como publicações, filmes, recortes de jornais e gravações em áudio, ganham espaço nas galerias formando um conjunto diversificado que situa a obra dentro de um contexto ampliado que lhe atribui relevância universal e estimula o posicionamento político. O museu *Reina Sofia* em Madri distingue-se pela mistura de meios e formas artísticas na apresentação da coleção exposta em módulos com sequências cronológicas, como no caso de *Art in a Divided World*, 1945-68. A exposição aproxima, por exemplo, uma fotografia de Lee Miller das tropas americanas em *Buchenwald*,



1945, duas obras de Picasso, ilustrações para *Song of the Dead* de Pi  re Reverdy e a obra *Three Lambs Head*,<sup>14</sup> a proje     do documentário sobre o holocausto *Night and Fog*, 1955, de Alain Resnais. Ouve-se uma grava     do texto *To Have Done with Judgment of God*, 1947, de Antonin Artaud, sobre a impossibilidade de encontrar sentido est  tico depois dos horrores da segunda guerra. Segundo Claire Bishop, apesar da abordagem moderna tem termos de periodiza    , no *Reina Sofia* o sistema expositivo como um todo    “dialeticamente contemporâneo” na medida em que é orientado pelas diferenças e pela diversidade de pontos de vista. “*The museum presents constellations of work in which conventional artistic media are no longer the priority, which are driven by a commitment to emancipatory traditions, and which acknowledge other modernities*”. (BISHOP, 2014, p.41)

Aos poucos a função mnem  nica do museu vai sendo substituída pelo arquivo eletr  nico, a separação do mnemônico e do visual multiplica as possibilidades de interpretação do mundo e da história e desmistifica o papel autoritário dos museus e dos discursos universais nas exposições tradicionais. A ideia da coleção como recurso universal que deve ser compartilhado surge como alternativa às narrativas guiadas por um tempo histórico linear e às políticas baseadas no multiculturalismo e na mediação de um marketing direcionado para o grande público. A utilização do amplo acesso    coleção como aparato busca expandir o contexto histórico, social e político das obras em detrimento de um discurso baseado na inovação, na originalidade, e na crença de que a arte está subordinada a uma história geral, como coloca Clair Bishop.

The apparatus, in turn, is reconceived as an “archive of the commons”, a collection available to everyone because culture is not a question of national property, but a

<sup>14</sup> *Three Lambs Head*, de Pablo Picasso, 1939, e *Night and Fog*, de Alain Resnais, 1955.





universal resource. Meanwhile, the ultimate destination of the museum is no longer the multiple audiences of market demographics, but radical education. (BISHOP, 2014, p.43)

Numa certa medida, a arte hoje existe primeiramente no evento da sua exibição, um acontecimento singular que ocorre dentro e no entorno do museu, num tempo presente que é comum a diferentes realidades sociais e geográficas, opondo-se tanto ao modelo teleológico da modernidade quanto às categorizações pós-modernas. No lugar das formas plásticas, a arte valoriza as relações que são criadas e que ganham sentido no espaço do museu, como defende o filósofo Jacques Rancière,

O tornar-se-ação ou tornar-se-elo que substitua a “obra vista” só tem eficácia em ser visto como saída exemplar da arte para fora de si mesma (...) quando sua exemplaridade é manifestada no espaço do museu. (RANCIERE, 2012, p.70- 71).

O observador busca mediar o argumento do produtor e estabelecer certa coerência ativando seus próprios conhecimentos e crenças, com base num determinado “regime” que, segundo Rancière, constitui um denominador comum às diferentes formas da arte.

A noção de modernidade estética recobre, sem lhe atribuir um conceito, a singularidade de um regime particular das artes, isto é, um tipo específico de ligação entre modos de produção das obras ou das práticas, formas de visibilidade dessas práticas e modos de conceituação destas ou daquelas. (RANCIERE, 2000, P.28)

A arte contemporânea não quer representar algo fora dela, a exemplo do simulacro nas imagens midiáticas ou da dessemelhança na arte das vanguardas modernas, ao contrário, ela valoriza o dissenso que interrompe a relação entre a intenção do artista e a recepção, provocando uma descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e o efeito dessas formas sobre os espectadores. A visão da obra de arte como um objeto relacional<sup>15</sup> se contrapõe a uma apreciação estética da arte, de acordo com Clair Bishop, “*Rather than*

---

<sup>15</sup> *Objeto Relacional* - expressão criada por Lygia Clark em seus experimentos para desenvolver a auto percepção como ferramenta para a liberação psicológica, física, social e política do espectador, designa os elementos utilizados nas sessões de Estruturação do Self praticadas de 1976 a 1988.

*being perceived as hoarded treasure, the work of art would be mobilized as a “relational object”*” (BISHOP, 2014, p.43)

Numa cultura onde prevalecem a informação midiática e a simulação, o predomínio de impressões fugazes aumenta a demanda por uma experiência vivencial da arte levando os artistas a valorizarem a dimensão processual e as relações com o espaço em comum, em consonância com um regime estético que desobriga a arte de qualquer regra específica e de toda hierarquia. A exibição da arte no ambiente virtual, de certo modo, implica uma perda de sentido na medida em que o espectador se encontra desconectado da materialidade da obra e alheio à interferência de outros significados que integram o espaço real. O modo como o objeto se insere no espaço altera a percepção da obra e do próprio museu que passa a ser pensado como um recorte do espaço comum e um modo específico de visibilidade. O espaço do museu torna-se mais dinâmico e passa a colaborar com artistas que buscam dar significação existencial, emotiva e afetiva aos seus trabalhos.

As relações espaciais que são construídas estrategicamente pela arquitetura participam da produção de sentido somando-se ao enunciado que conecta o presente da obra que está exposta e o passado da sua produção, função e significado. Estabelece-se uma associação entre arte e arquitetura a partir de projetos que não tem como objetivo a estetização, mas a subjetivação do espaço expositivo. O espaço arquitetônico passa a funcionar como núcleo catalisador de experiências visuais, sensoriais e espaciais tornando-se parte integrante de experimentos que envolvem outros modos de habitar e de coexistir, como no projeto *Les Habitants*<sup>16</sup>, 2014, criado pelo argentino Guillermo Kuitca. A arquitetura, o teatro e a cartografia constituem os eixos da

<sup>16</sup> *Les Habitants*, exposição organizada por Guillermo Kuitca na *Fondation Cartier pour L'art Contemporain*, Paris, 2014-15.



obra de Kuitca, uma geografia pessoal feita de países imaginários e lugares comuns, espaços públicos e esferas íntimas. A exposição-instalação propõe a imersão no âmbito de um espaço onde cada visitante é livre para inventar sua própria exposição a partir das inúmeras conexões possíveis. O ambiente inspirado numa pequena pintura de David Lynch<sup>17</sup> transforma o espaço expositivo num lugar para se habitar, tanto quanto para se visitar, como afirma o artista no catálogo da exposição.

C'est une expérience double: visiter et être là. Mais je crois que l'installation vous pousse à vous sentir comme un nouvel habitant: on peut regarder, on peut s'asseoir, on peut rester, on peut être vu. (KUITCA, 2014).

Patti Smith cria um poema sonoro que revisita a história escrita por Lynch sobre um antílope que atravessa a cidade observando os homens, remetendo diretamente ao filme de Artavazd Pelechian, também apresentado na exposição, que mostra a fuga desesperada de animais na selva diante de uma ameaça invisível. As pinturas expostas dialogam entre si e estão perfeitamente sintonizadas com o filme de Pelechian; as cores sombreadas nos quadros da artista americana Vija Celmins fazem um contraponto às pinturas saturadas de cor e de presença humana de David Lynch e Francis Bacon que funcionam como ponto de ligação entre as múltiplas forças em presença, como a obra *Urutu* de Tarsila do Amaral, ícone do movimento antropofágico e marco da revolução modernista no Brasil. O projeto que se caracteriza pelas interseções entre os lugares e as coisas, os territórios físicos, emocionais e mentais recupera uma certa maneira de olhar a arte, livre de normas e percursos pré-determinados, que é anterior à ideia de museu.

A exposição deixa de estar contida nela mesma, sai de uma condição estática, para se tornar cada vez mais uma força transformadora. As novas instituições de arte criam alternativas que enfatizam a materialidade e a escala

---

<sup>17</sup> *Drawing for an interior*, pintura de David Lynch, 2007.



real das obras a partir da organização de um conjunto de representações: das cores nas paredes que afetam psicologicamente o espectador, das legendas que são frequentemente didáticas, às exclusões na escolha dos artistas que são quase sempre ideológicas e estruturais, à iluminação que é sempre dramática constituindo um aspecto importante da narrativa e do espetáculo, às premissas curatoriais que são muitas vezes dogmáticas, aos catálogos e vídeos que são específicos e direcionados, à estética que é adequada para aquele determinado ambiente e não para o momento de produção de cada obra em particular. A experiência da exposição, portanto, inclui necessariamente as características espaciais e visuais do ambiente, a organização das obras no espaço e as informações fornecidas pelo produtor. Como defende Bruce Ferguson, “*the work of art finds itself located in the disquieting context of its display, in the messiness of the Word of received meanings*”. (FERGUSON, 1996, p.183)

A arquitetura participa efetivamente das estratégias de representação no espaço dos museus, contribuindo para a produção de sentido, tanto por suas características formais e estéticas quanto pelas relações espaciais que são criadas. O arquiteto define, através do desenho ou outra mediação de linguagem, espaços dotados de qualidades intrínsecas e organizados especialmente para atender às políticas que orientam a instituição determinando pela forma particular, por exemplo, o caráter disciplinar ou participativo do espaço expositivo. A operação de representação do espaço arquitetônico qualifica e materializa um conjunto de intenções e atributos a partir de categorias expressas em formas, cores, texturas, geometrias e conexões espaciais. O processo projetual implica uma articulação sintática que não busca apenas a soma das partes, mas envolve necessariamente uma operação fundamentada no sujeito que irá usufruir o espaço projetado. Trata-se de uma sintaxe regida pela pragmática, cujo fim é a representação do movimento de um sujeito no espaço real. Esse movimento específico resulta na percepção do espaço projetado em sua dimensão de realidade, ele qualifica e determina atributos à materialidade antevista no projeto de arquitetura, como defende a arquiteta Eunice Abascal, “*as relações entre o projeto do espaço e o*

*espaço real demonstram que em arquitetura, os signos são ao mesmo tempo relações com outros signos, mas também com coisas, com o espaço vivido que a materializa*”. (ABASCAL, 2010, p.7) Se por um lado o espaço arquitetônico é uma totalidade mensurável, por outro, ele é também a articulação de espaços com características particulares, conexões que são traduzidas em percepção, movimento e sensação. A criação de espaços com o propósito de organizar deslocamentos e fluxos, antecipando a sua futura percepção, constitui um processo de elaboração de significados. O projeto arquitetônico modifica intencionalmente a estrutura espacial pela destinação dos espaços ao fluir do homem criando conexões espaciais específicas através das quais propõe modos particulares de viver. A interação dos múltiplos significados que coexistem no espaço expositivo cria uma intertextualidade que interfere nas estratégias de representação e afeta a apreensão tanto do espaço expositivo como da própria arte.

They (exhibitions) are also intertexts situated as moments of articulation within systems of signification of which they are but one, a material moment in which extra-aesthetic forces impinge and can be revealed as competing systems of strategic representation. (FERGUSON, 1996, p.179)

O uso do espaço arquitetônico como parte integrante e indissociável da obra, em detrimento da mera organização do campo visual para a sua exibição, busca desarticular as estruturas narrativas que orientam as exposições. O uso imprevisto do espaço expositivo altera os significados propostos pela arquitetura, como demonstra a instalação *Ballade Pour une Boîte de Verre*<sup>18</sup>,

<sup>18</sup>*Ballade Pour une Boîte de Verre*, projeto do grupo interdisciplinar Diller Scofidio+Renfro idealizado especificamente para *Fondation Cartier pour L'art Contemporain*, Paris, 2014-15.



que transforma os dois cubos envidraçados no pavimento de acesso da *Fondation Cartier* em matéria prima para o trabalho artístico, subvertendo as convenções para ocupação de um espaço que desafia artistas e curadores há vinte anos, desde a sua inauguração. O projeto expõe a arquitetura e sublinha suas qualidades visuais e acústicas buscando criar um ambiente de imersão a partir de pequenas intervenções nos sistemas hidráulico e elétrico que são acompanhadas pela apresentação de uma peça sonora de David Lang e Jody Elff. Os eventos mínimos produzidos em um dos espaços são amplificados no outro, exprimindo algo estranhamente familiar e perturbador, transformando o banal em grotesco. Como informam os arquitetos no catálogo da exposição, *Ballade Pour une Boîte de Verre* estabelece um diálogo com a arquitetura, brinca com as noções de transparência e percepção e coloca em xeque as articulações pré-estabelecidas pelo projeto de arquitetura.

Jouant avec les notions de temps qui passe et d'usure, le project part d'une simple fuite sournoise au niveau du plafond. S'ensuit une réaction faisant intervenir un seau, un choeur, des capteurs, des éléments de robotique et de communication à distance, de la vieo et des effets sonores en temps réel . (Diller Scofidio + Renfro, 2014)

O evento da exposição sensibiliza a arquitetura e passa a protagonizar as relações espaciais no espaço do museu, que se torna o lugar real da obra. A natureza não verbal da comunicação nas exposições de arte não reside apenas na materialidade das obras, o espaço arquitetônico contribui efetivamente para a produção de sentidos, tanto por suas características formais e estéticas, quanto pelas relações espaciais que são criadas. Como evento específico de natureza predominantemente, mas não exclusivamente discursiva, a exposição funde a percepção e o movimento do espectador através do espaço. A volubilidade dessas articulações tem como consequência uma maior agilidade perceptiva e cognitiva por parte do observador, opondo-se ao lugar pré-determinado do sujeito do espetáculo. A atmosfera sensorial associada ao espaço celebra o instante como testemunho da comunicação arquitetônica; os sistemas de representação no espaço do museu confrontam a supremacia da visão e orientam o observador através de outras perspectivas influenciando a sua percepção e a própria forma da arte.

## 3

**O dilema conceitual**

*A shrine of the arts, a temple of the muses, a repository of timeless values – or a laboratory of change, a flexible container for an ever-evolving programme of multifarious activities?*

Kenneth Powel

A ruptura com a própria espacialidade tem como consequência uma mudança estrutural da arte que se expande para o espaço circundante incorporando-o e transformando-o, seja o espaço virtual, arquitetônico ou natural. O campo complexo e fluido que se estabelece coloca questões às quais o modelo da arquitetura representa cada vez mais uma resposta. Segundo o crítico inglês Peter Osborne,

Just as it was by appropriating (and notionally reapplying) the name “painting” to readymades that Duchamp invented a generic art, so it has been by appropriating (and notionally reapplying) the name “architecture” to various art activities that art since the 1960s has transformed its spatial ontology. (OSBORNE, 2013, p.141)

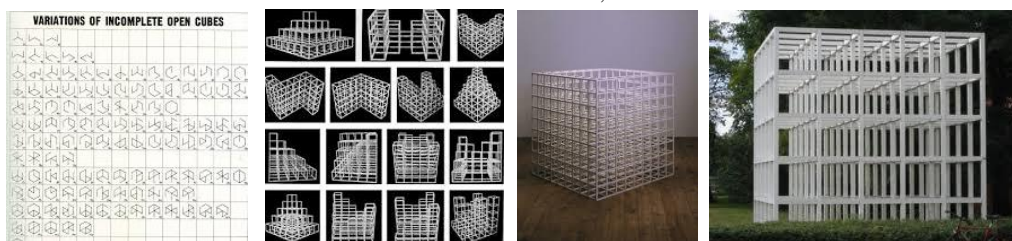
A arquiteturização da arte nos últimos cinquenta anos tem a ver com a sua efetividade sócio espacial, ela representa uma aspiração a mudanças sociais através da ênfase no aspecto funcional e prático da forma, ao mesmo tempo, ela é responsável pela multiplicação ao infinito das possibilidades de materialização dos projetos. O caráter arquitetural da arte é particularmente marcante no trabalho dos protagonistas da arte minimalista nos anos 1960 cujas estratégias de composição buscam envolver o espaço público criando uma reciprocidade entre a obra e o entorno. O espaço negativo, isto é, os vazios entre os elementos, estabelecem volumes e contornos provocando a interpenetração visual da massa e do vazio como uma metáfora da dependência da obra às condições externas. A obra passa a funcionar como objeto construído e como fenômeno arquitetural estabelecendo um conceito ampliado de forma. A utilização de procedimentos industriais e formas abstratas e a ativação fenomenológica do espaço em comum pelo minimalismo representam

uma tendência de aproximação dos campos da arte e da arquitetura que se confirma nas décadas seguintes e chega até os nossos dias.

Os trabalhos de Sol LeWitt, artista dos mais representativos do minimalismo, interrogam a relação entre concepção e percepção, superfície e volume, transparência e vazio, estimulando a construção mental de outras variações possíveis a partir da percepção do espaço ao redor, como exemplifica a série de estruturas-esculturas<sup>19</sup> compostas por elementos cúbicos e derivados. A obra questiona os limites convencionais priorizando as condições perceptivas em detrimento a essência formal ou categórica e reflete suas principais ideias e teorias. No texto “Sentenças sobre a arte conceitual”<sup>20</sup>, entre outras publicações, LeWitt defende a valorização do pensamento ilógico que leva a novas experiências, a realização da obra através de diferentes formas sendo que nenhuma forma é superior a outra, e o conceito de obra envolvendo os materiais e o processo. A ideia de que o conceito prevalece sobre os meios e a autoria da obra constitui uma importante inovação e altera radicalmente as técnicas de produção. O artista se retira do processo de produção atuando apenas como idealizador, a realização da obra passa a ser responsabilidade de terceiros, de tal forma que ela pode ser concretizada a qualquer tempo e em diferentes lugares.

A recente historiografia da arte dos anos 1960 e 70 registra uma crescente importância dos trabalhos de artistas como Dan Graham, Robert Smithson e Gordon Matta-Clark na genealogia das práticas correntes, considerando-se a nova espacialidade que é produzida a partir dos respectivos

<sup>19</sup> Estruturas-esculturas do artista norte americano Sol LeWitt, década de 1960.



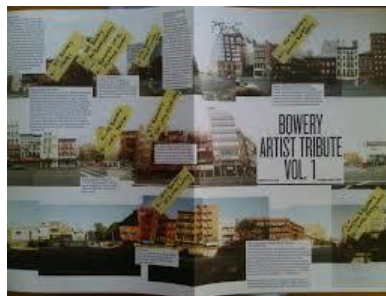
<sup>20</sup> Texto publicado em 1969 torna-se o primeiro guia para a nova arte conceitual que surge naquele momento.



experimentos no âmbito da arquitetura. A contribuição da arquitetura para a crítica da arte contemporânea, fundamental para a implosão do conceito da arte como objeto, repousa na revelação da dimensão espacial e numa reorientação dos paradigmas críticos, da oposição moderno-pós-moderno para um movimento que passa pelo modernismo, arte conceitual, arte pós-minimalista, até a arte pós-conceitual. De acordo com o arquiteto Guilherme Wisnik, a arte reforça suas articulações com a arquitetura seguindo, “*na direção do paisagismo e do engajamento do trabalho artístico com uma escala e modus operandi próprios da construção civil*”. (WISNIK, 2012, p.146) Ao invés de representar o mundo com objetos produzidos para serem expostos no espaço dos museus, alguns artistas passam a partilhar com os arquitetos a tarefa de construir o próprio mundo, criando um sentido de lugar, não de teatro. Obras locais e específicas, totalmente imbricadas em seu entorno, buscam afetar a paisagem, de forma permanente ou não, ultrapassando a lógica do monumento e gerando uma nova percepção das estruturas existentes.

A simbiose entre a arquitetura e seus habitantes está na raiz da obra de Dan Graham que revela e problematiza as estruturas espaciais e mentais da sociedade nascente embaralhando as noções de privado e público. Graham não incorpora simplesmente a prática da arquitetura, mas compreende o seu papel simbólico, como na obra *Homes for America*<sup>21</sup> que consiste de uma sequência de fotografias de casas suburbanas que enfatiza a similaridade entre o caráter repetitivo das casas e a abordagem serial de artistas minimalistas como Steve Reich e Donald Judd. O artista utiliza o trabalho artístico como trajeto mental de deslocamento que depende das formas de representação, a obra emblemática

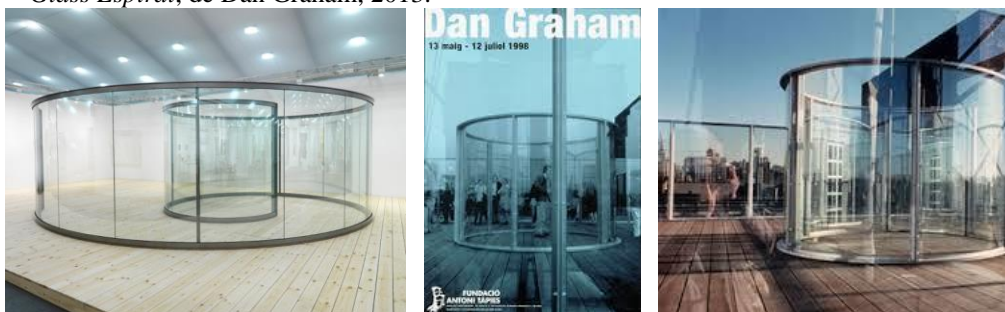
<sup>21</sup> *Homes For America*, de Dan Graham, 1966.



*Homes for America*, por exemplo, está distribuída em quatro formas materiais: um *slide show*, o *paste-up* original para *Arts Magazine*, a reprodução fotográfica como publicada na revista, o *paste-up* revisado produzido para exposição, todas apresentadas em museus e galerias. Graham passa dos trabalhos visuais para formas geométricas criadas para serem habitadas. Sem as pessoas, as estruturas se assemelham a esculturas minimalistas e apontam para a escassez do minimalismo dos anos 1960, quando ativadas pela presença do visitante, no entanto, elas se transformam em expressão de força, marcos sociais, prismas através dos quais se pode ver e ser visto. As estruturas em vidro e espelho<sup>22</sup> constituem instrumentos de reflexão visual e cognitiva que enfatizam o componente voyeurista da arquitetura, ao mesmo tempo, criam uma indeterminação entre inclusão e exclusão produzindo uma sensação de mal estar e alienação. Alteram-se as relações entre o artista, a obra e o espectador, de uma posição de frontalidade imposta ao observador pela pintura, do pressuposto de uma centralidade determinada pela escultura tradicional que está no espaço, mas dele se distingue, para uma relação de interação.

A arquitetura passa a funcionar como prática mediadora que combina a expansão e a transformação do espaço da arte, o termo não se refere mais a um dos dois lados da oposição entre pensamento e obra e não pode ser identificado exclusivamente com o desenho arquitetônico ou com a construção - a ambiguidade do termo é crucial. A utilização da representação como mediação entre o pensamento e a obra construída passa a fazer parte da prática do artista tanto quanto do arquiteto, ambos dependem desse trajeto simbólico e instável no qual uma coisa remete à outra, tornando a recepção dos trabalhos

<sup>22</sup> *Glass Espiral*, de Dan Graham, 2013.



significativamente complexa. O projeto *Floating Island*<sup>23</sup> de Robert Smithson é representativo desse processo, especialmente da relação que se estabelece com a arquitetura e de uma visão da arte como espaço de significação metafórica. A obra consiste de um recorte retangular do *Central Park* que é rebocado por uma barca pelos rios ao redor da ilha de Manhattan. A exterioridade da obra é tensionada por um sentido oposto, também contido nela, que resulta do deslocamento do lugar de significação de uma esfera privada e singular, a subjetividade do artista, para a esfera pública. Smithson cria uma relação dialética entre lugar e não lugar, relativizando a importância do trabalho enquanto objeto em favor da ideia de trajeto. Os contornos tornam-se maleáveis e indefinidos considerando-se, por um lado os limites reais, por outro, a multiplicação das possibilidades de materialização da obra em diferentes espaços e tempos, como afirma Peter Osborne, “*the openness of time infinitizes the work’s inherently plural spatial possibilities*”. (OSBORNE, 2013, p.143)

A distribuição entre uma diversidade de formas materiais da obra torna-se um aspecto relevante, na medida em que levanta questões sobre limites e unidade. A multiplicação das versões materiais da obra é limitada pelo caráter das suas representações fora do espaço real, primordialmente a fotografia. A arquiteturização e a mediação da documentação fotográfica são processos que seguem lado a lado na constituição do caráter pós-conceitual da arte contemporânea. A mediação da fotografia tem função documental e unificadora nas múltiplas materializações do projeto artístico e, numa certa

<sup>23</sup> *Floating Island*, de Robert Smithson, obra concebida em 1970 e realizada pela primeira vez em 2005.



medida, modela a ontologia dos trabalhos pós-conceituais. Também na arquitetura, segundo Osborne, a mediação da fotografia assume um papel fundamental.

In mediating the plan and its actualization, architecture itself draws attention to this unifying role of photography as document, construction, and everyday cultural form - because of the importance of transience. (OSBORNE, 2013, p.144)

O arquiteto e artista americano Gordon Matta-Clark transpõe a lógica da prática da arquitetura para o campo da arte e ampliando o significado da obra por meio de intervenções arquiteturais. O artista explora as possibilidades de uma desconstrução da realidade através da transformação da nossa percepção do mundo com soluções que não são meramente estéticas, mas mantem a complexidade e as contradições inerentes ao ambiente construído, como uma espécie de dissidência da arquitetura. Na série *Building Cuts*<sup>24</sup> Matta-Clark opera intervenções no espaço real a partir de cortes ou demolições em edificações, e do eventual deslocamento de partes ou fragmentos destes edifícios para outros lugares, como galerias e museus. Considerando-se o poder da representação na mediação do pensamento arquitetural, o modo como Matta-Clark transforma construções existentes em modelos na escala real seccionando suas estruturas é, no mínimo, provocativo na medida em que inverte o processo do pensamento linear. As obras de Matta-Clark se perpetuam no tempo através da fotografia, da colagem ou do vídeo, processos realizados pelo próprio artista, que se tornam arte em si mesmos. A obra se manifesta nas articulações entre suas diferentes formas: a pluralidade de espacializações impede a categorização da obra preservando seu caráter

<sup>24</sup> *Conical Intersect 2*, 1975, Paris. “A simple cut or series of cuts acts as a powerful drawing device able to redefine spatial situations and structural components” - Gordon Matta-Clark



conceitual, como afirma Osborne, “*the conceptuality of the postconceptual work*”. (OSBORNE, 2013, p.145) Outro exemplo, na série de fotomontagens denominada *Splitting*<sup>25</sup> Matta-Clark desloca a percepção do edifício como objeto estático para uma apreensão dinâmica da obra, de maneira que a forma, cujo papel principal é tornar as coisas inteligíveis, torna-se instável e ambígua.

Se por um lado a arte deixa o museu e passa a ocupar lugares fisicamente acessíveis, tipicamente arquiteturais, explorando as relações com o entorno, por outro, arquitetos passam a considerar a arte como um ponto chave nas suas práticas e utilizam a subjetividade plástica como recurso autoral. Assim como o domínio da teoria é fundamental para a arquitetura modernista, o conhecimento da arte parece imprescindível para a arquitetura no contemporâneo. Restabelece-se uma ligação que prevalece na tradição da cultura ocidental, sendo a relativa separação das formas da arte no movimento moderno uma exceção, de acordo com o crítico Hal Foster, “*that separation seems a matter of modernist doctrine more than ontological fact.*” (FOSTER, 2013, p.100) Arquitetura e artes plásticas se aproximam e se afastam de acordo com a cultura de cada época, elas convergem especialmente no classicismo, no renascimento, no barroco e no construtivismo no início do século vinte, mas se colocam em posições antagônicas no modernismo, sobretudo no que se refere ao compromisso da arquitetura com a eficiência e a funcionalidade. A não ornamentação é um ponto fundamental da doutrina modernista que começa a ser questionado na década de 1950 com a volta do elemento simbólico na arquitetura. Os projetos de Le Corbusier são marcantes desta transição situando-se entre símbolo e abstração. O arquiteto se reinventa, assume o que

<sup>25</sup> *Splitting*, Gordon Matta-Clark, 1974.





antes negava, alcançando um mesmo nível de consistência formal, espacial, material e fenomenológica, como nos projetos da Capela em Ronchamp<sup>26</sup> e do Convento em La-Tourrette<sup>27</sup>.

Desde a Grécia antiga o ornamento agrega um caráter simbólico e de identificação com o homem misturando estilos e meios. O ascetismo formal inaugurado com o modernismo desqualifica o ornamento e condena o seu uso. O abandono da tradição iconológica, na qual pintura, escultura e grafismo se associam à arquitetura, evita o simbolismo explícito e o ornamento aplicado como expressão do conteúdo. O ornamento é substituído pela força expressiva dos materiais, especialmente o vidro e o concreto, ou pela obra como um todo. Num certo sentido, ocorre uma transformação da aparência formal do ornamento, um deslocamento semântico ou uma ressignificação. O processo de dissociação da forma na arquitetura moderna, seja pela negação do ornamento tradicional e do seu valor simbólico, ou pela desvinculação formal dos elementos tectônicos da edificação, resulta numa abstração progressiva que transforma a obra em objeto e ornamento em si. Segundo Robert Venturi, “quando os arquitetos modernos abandonaram, de modo justificado, o ornamento nos edifícios, eles projetaram inconscientemente prédios que eram ornamentos”. (VENTURI, 2003, p.203)

<sup>26</sup> Chapelle Notre-Dame-du-Haut em Ronchamp, França, projeto de Le Corbusier, 1950.



<sup>27</sup> Couvent Sainte-Marie de La Tourette, Eveux-sur-l'Arbresle, França, de Le Corbusier, 1953.



O *Guggenheim Museum* em Nova York<sup>28</sup> marca o nascimento dos museus esculturais. A forma radicalmente inovadora criada por Frank Lloyd Wright, uma grande espiral, causa estranheza e mesmo indignação em alguns artistas, como eles Robert Motherwell e Willem de Kooning que, inicialmente, consideram as superfícies curvas no interior do museu inadequadas para a exposição das suas telas. A forma icônica deriva rapidamente em imagens esquemáticas que passam a circular em cartazes, objetos e catões postais, sugerindo seu potencial como imagem pop. Richard Hamilton, um dos mais destacados integrantes do *Independent Group*<sup>29</sup>, responsável pela definição dos princípios centrais da sensibilidade pop, utiliza imagens comerciais do museu como tema para desenhos, serigrafias e relevos<sup>30</sup> que hoje integram a coleção de importantes instituições de arte.

O pop aproxima a arte e o design comercial, incorpora as tecnologias da época e as possibilidades que são colocadas pela visualidade moderna, criando uma nova sensibilidade artística. Embora o pop compartilhe com o minimalismo do interesse pelos objetos industrializados os dois movimentos se

<sup>28</sup> *Guggenheim Museum*, Nova York, projeto de Frank Lloyd Wright, 1956.



<sup>29</sup> O *Independente Group*, fundado em 1952 no Institute of Contemporary Arts, Londres, foi um grupo formado por artistas, arquitetos, escritores e críticos ingleses.

<sup>30</sup> *The Solomon R. Guggenheim*, de Richard Hamilton, 1965-6, conjunto de seis relevos em fibra de vidro feitas a partir de um mesmo molde.



distinguem pela atitude em relação a estes objetos. A escolha de materiais aparentemente resistentes à manipulação nas obras minimalistas tem o objetivo de dificultar o ilusionismo e o uso do objeto como veículo de expressão. Enquanto o minimalismo trata o elemento industrializado como unidade abstrata, sem conteúdo específico, e considera as implicações estruturais mais do que as temáticas, pop trabalha com imagens já conhecidas e se comunica com o público por meio de signos e símbolos retirados da cultura de massa e da vida cotidiana.

A ideia de tornar incomum o comum, colocando-o em um novo contexto, se insere no debate arquitetônico como suporte discursivo para o design pós-moderno do arquiteto Robert Venturi<sup>31</sup> que utiliza como dispositivo a apropriação de imagens comerciais ou históricas. O trabalho de Venturi está na raiz da retomada do simbolismo na arquitetura a partir de um diálogo com a arte pop. Arquitetos voltam a se interessar pelas superfícies, tanto quanto pelo espaço arquitetônico e criam um vocabulário formal próprio sob a influência de uma *“iconologia contínua da arte comercial popular, a heráldica persuasiva que permeia o ambiente”*. (VENTURI, 1972, p.31) Vista inicialmente como atualização radical da arquitetura moderna numa era de extrema valorização da imagem, a arquitetura pop é redefinida nos anos 1970 em termos pós-modernos por Robert Venturi que defende que o pop não tem como objetivo uma atualização do desenho moderno, mas o seu deslocamento. A arquitetura funde as duas categorias formando um conjunto que combina a monumentalidade da arquitetura moderna e a visualidade do desenho pós-moderno convertendo a forma abstrata em símbolo, como afirma Foster, *“the promotion of the quasi-abstract building as Pop sign or media logo”*. (FOSTER, 2013, p.15)

A estratégia que reconfigura a arquitetura a partir das articulações entre estrutura, superfície e símbolo se mantém nas décadas seguintes com a valorização formal dos elementos arquitetônicos, do sistema estrutural, e

---

<sup>31</sup> Robert Venturi faz uma crítica da arquitetura moderna, seu manifesto *Complexidade e Contradição na Arquitetura* publicado em 1966 é uma das bases das transformações que ocorreriam na arquitetura nas décadas de 1970 e 1980.

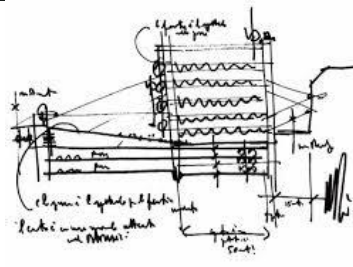


mesmo da infraestrutura, como no caso do *Centre Georges Pompidou*<sup>32</sup> onde as tubulações visíveis no exterior do edifício não apenas liberam o espaço interno, mas assumem o lugar do ornamento. O próprio movimento das pessoas, da praça para o átrio e para os pavimentos superiores pelas escadas rolantes, funciona como um tipo de ornamento que anima e conecta o edifício à cidade. O *Centre Pompidou* é recebido como um manifesto, em primeiro lugar, o projeto representa a combinação improvável do comunitário e do consumismo que permeia a maior parte da cultura dos anos 1970 e que permanece ainda hoje, segundo, reforça a importância de uma engenharia inovadora e das tecnologias que viabilizam a realização de propostas arquitetônicas arrojadas, finalmente, o projeto responde à questão de como a arquitetura pós-industrial deve parecer, como sustenta Foster,

In the first instance new technologies serve to engineer new kinds of open space, a priority that underscores his commitment to the innovations of modern architecture. Yet the trappings of these technologies are also put to use as ornament, which also speaks to his attention to the motivations of postmodern design. (FOSTER, 2013, p.23)

O projeto do *Centre Pompidou* é orientado pelo exagero, a forma não segue a função, ao contrário, ela se caracteriza por uma exuberância que se aproxima da linguagem visualmente profusa do pop, particularmente da

<sup>32</sup> *Centre Georges Pompidou* em Paris, projeto dos arquitetos Renzo Piano e Richards Rogers, 1977.

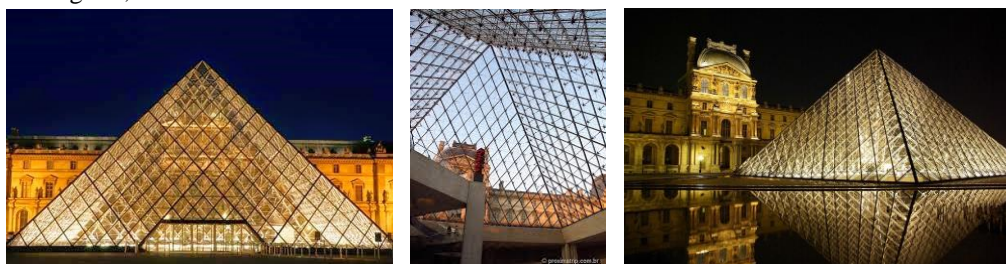


*Archigram*<sup>33</sup>. O edifício representa um novo ponto de partida pela força da linguagem *high-tech*, capaz de transformar o espaço urbano, com características históricas e específicas, através da expressividade da forma e de um projeto social e político inovador. O modelo engloba a alta e a baixa cultura, a pintura e a escultura modernas tanto quanto cinemas, cafés e lojas, forjando um novo tipo de espaço público que é basicamente mais aberto e inclusivo. A diluição intencional dos limites entre entretenimento e educação altera a relação entre a comunidade e o museu que se torna imediatamente popular e passa a atrair milhões de visitantes. Estabelece-se uma relação entre a arquitetura espetacular e o aumento do número de visitantes que influencia o subsequente desenho dos museus de arte sempre que, por razões políticas ou econômicas, é necessário medir o sucesso do museu em termos de frequência ou receita. Segundo Andrew McClellan, *“The building, as a transparent symbol of a progressive, open society, was central to the Pompidou’s program, and on an important level its success was measured in terms of how many people came”*. (McCLELLAN, 2008, p.86)

Nos anos 1990, paralelamente à globalização das tecnologias digitais e da economia de mercado, a arquitetura atinge um grau inédito de visibilidade midiática. A arte passa a desempenhar um papel simbólico fundamental emprestando expressividade formal aos edifícios, particularmente no contexto dos museus de arte. O binômio arquitetura-escultura confere popularidade a museus de arte em todo o mundo. A Pirâmide<sup>34</sup> de aço e vidro construída em

<sup>33</sup> *Archigram*, grupo formado por arquitetos ingleses faz uma crítica da estética moderna a partir de projetos utópicos publicados na revista de mesmo nome que circula entre 1961 e 1974.

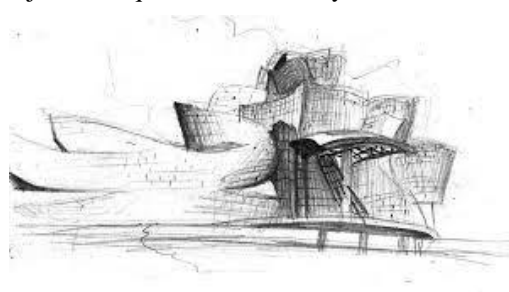
<sup>34</sup> *Pyramide du Louvre*, Cour Napoléon du Musée du Louvre, Paris, projeto do arquiteto Ieoh Ming Pei, 1989.



frente ao Museu do Louvre causa estranheza tanto pela forma abstrata, em desacordo com o estilo clássico do entorno, quanto pela função meramente comercial. O projeto inicialmente controverso, no entanto, conquista rapidamente a imaginação do público equiparando-se a obras como a *Mona Lisa* e a *Vênus de Milo* como símbolo do museu. A arquitetura rompe com a tradição da forma que é reconhecida pelo uso a que se destina, iniciando um processo de dissociação, seja pela negação do ornamento tradicional e do seu valor simbólico ou pela desvinculação formal dos elementos tectônicos da edificação. Assim como os objetos utilitários ganham formas inusitadas e tornam-se pouco reconhecíveis com o design moderno, perdendo seu significado e seu valor de uso, a arquitetura transforma-se em objeto ao abrir mão de suas referências arquetípicas. A extrema plasticidade na arquitetura culmina com o projeto do museu *Guggenheim Bilbao*<sup>35</sup>, de Frank Gehry, um novo paradigma da arquitetura, ícone da globalização do sistema da arte. A intensidade plástica remete às colagens cubistas e ao futurismo italiano expressando movimento na forma estática. Num certo sentido, as obras de Gehry resgatam a tensão criada pelas vanguardas por meio de uma gestualidade implícita na radicalidade das formas. Gehry trabalha como escultor a partir de maquetes feitas com papel amassado que vinculam seu trabalho a uma tradição escultórica e também à arquitetura americana que se baseia na montagem de componentes pré-fabricados. Segundo o arquiteto e crítico Guilherme Wisnik, “*Gehry raciocina de forma aditiva, isto é, agregando elementos materiais segundo uma lógica que provém do empirismo*

---

<sup>35</sup> *Guggenheim Museum* em Bilbao, Espanha, projeto do arquiteto Frank Gehry, 1997.

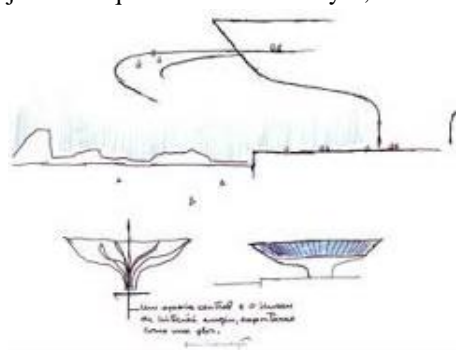


*em choque com a fragmentação cubista, alheia a composição clássica*”.  
(WISNIK, 2012, p.182)

Oscar Niemeyer lança mão do seu vocabulário plástico para a concepção do Museu de Arte Contemporânea de Niterói<sup>36</sup>. A forma circular modelada em concreto lembra a flor de lótus e parece brotar da terra ou do mar, perfeitamente integrada à paisagem circundante. O projeto revela uma leitura pessoal dos preceitos da arquitetura moderna pela racionalidade na construção e na escolha dos materiais, e pela ausência de ornamentos aplicados. A imagem do museu situado numa ponta da Baía da Guanabara passa a circular nos meios de comunicação como marca da cidade. Embora distanciados conceitualmente na sua classificação, o MAC de Niterói e o *Guggenheim Bilbao* compartilham da abstração da forma que converte a arquitetura em objeto, a edificação em ornamento. Os museus esculturais de Frank Gehry e Oscar Niemeyer, entre outros exemplos, atualizam o conceito criado para o *Centre Pompidou*, como sucesso midiático e agente de transformação econômica da cidade confirmando a emergência de uma arquitetura que cruza a fronteira disciplinar entre arquitetura e arte e se transforma em ícone através da representação.

Como alternativa aos museus esculturais, a adaptação de estruturas industriais desativadas para espaços dedicados a arte busca preservar a memória visual da cidade. A lógica do mercado, contudo, parece predominante na recuperação de áreas degradadas que transforma periferias em destinos culturais e turísticos aproximando cultura e economia, uma combinação que subjaz a proeminência dos museus de arte e a reformulação conceitual das

<sup>36</sup> Museu de Arte Contemporânea de Niterói, projeto do arquiteto Oscar Niemeyer, 1996.





instituições. A expressão visível da associação entre cultura e economia é frequentemente uma arquitetura que reivindica o lugar de ícone arquitetural. O projeto emblemático da *Tate Modern*<sup>37</sup>, por exemplo, conserva tanto as características externas da antiga *Bankside Power Station*, a solidez das formas e a integridade dos materiais, quanto as suas características espaciais, particularmente o *Turbine Hall* que domina a estrutura original, mas o caráter monumental da edificação e a implantação à margem do Tâmesa propondo um diálogo com *St Pauls Cathedral* conferem o mesmo status de marco urbano adquirido pelos museus esculturais. A monumentalidade icônica, assim como o formalismo radical, agrega valor ao sistema de circulação da arte como evento midiático globalizado, de tal maneira que a experiência da arte muitas vezes é superada pela própria arquitetura do museu como espetáculo, isto é, uma imagem que circula nos meios de comunicação a serviço da marca e do capital cultural e que talvez seja a forma primária da arte num grande número de museus hoje.

A arquitetura nos museus de arte torna-se algumas vezes mais importante do que o seu conteúdo, com o predomínio de um debate que tem menos a ver com a coleção, a história e o posicionamento social e político das instituições do que com a sua imagem, com aquilo que se refere à arquitetura e à fotogenia, à noção do emblemático e do economicamente bem sucedido. Como coloca Foster, a arquitetura passa a concorrer com a arte no registro da visualidade, ou seja, na dimensão que seria privilégio do artista.

<sup>37</sup> *Tate Modern*, projeto dos arquitetos suíços Jacques Herzog e Pierre de Meuron, 2000, para reutilização da *Bankside Power Station* desativada em 1981.



*Turbine Hall*

Imageability remains a tricky business, though, especially when it comes to recent designs of art museums. Some of these buildings are so performative or sculptural that artists might feel late to the party, collaborators after the fact. Others make such a strong claim on our visual interest that they might compete in a register that artists like to claim their own – the visual. (FOSTER, 2013, p.10)

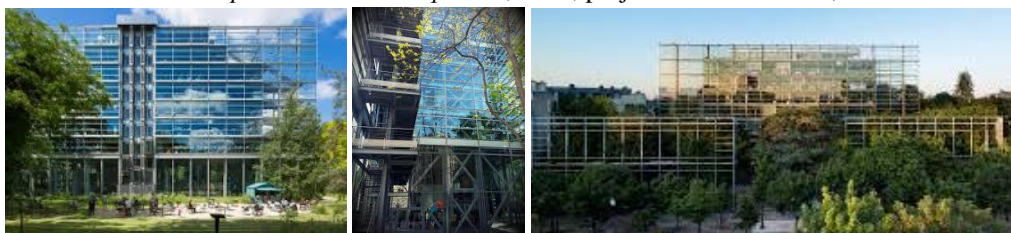
O panorama da produção arquitetônica sobre bases artísticas, entretanto, não se resume a um formalismo radical, ele polarizado por, pelo menos, uma vertente oposta que não depende exclusivamente de uma mediação formal. A arquitetura não icônica se funda na ideia de contra imagem que está na origem de obras geralmente consideradas minimalistas. No contexto específico dos museus e galerias de arte, a redução inicial operada pelo minimalismo na arquitetura recente busca sustentar uma complexidade na qual a forma idealizada é desafiada pelo caráter contingencial da percepção das obras no espaço real. O espaço passa a ser tão importante para as práticas artísticas contemporâneas quanto são a parede e a base para a pintura e a escultura tradicionais. A concepção minimalista é marcante na forma essencialmente simples e simétrica da *Goetz Collection*<sup>38</sup> onde uma caixa em concreto e vidro, totalmente integrada ao entorno, torna a arquitetura quase imperceptível. O projeto da *Fondation Cartier pour L'art Contemporain*<sup>39</sup>, outro exemplo do minimalismo na arquitetura, é celebrado não exatamente pela transparência,

---

<sup>38</sup> *Goetz Collection* em Munique, projeto de Jaques Herzog e De Meuron, 1989-92.



<sup>39</sup> *Fondation Cartier pour L'art Contemporain*, Paris, projeto de Jean Nouvel, 1991-94.



mas pelo efeito de névoa que decorre da sobreposição dos vidros. A tensão entre a estrutura real e o efeito fenomenológico é central e especialmente ativa na arquitetura minimalista. Como afirma Foster, sem a tensão entre estrutura e efeito o minimalismo se torna esteticamente e filosoficamente banal. “*Minimalist tension is that between the literal structure of a geometric form (...) and the phenomenal effect of its multiple shapes from different perspectives, the experience of which is on the side of perception*”. (FOSTER, 2013, p.107)

A dialética da arquitetura recente entre o minimalismo e o pop, o literal e o fenomenológico, está bem representada no museu *Dia Beacon*<sup>40</sup>, o edifício de 1929 construído em tijolo, ferro, concreto e vidro simboliza o passado industrial da cidade, e a arquitetura do início do século vinte de modo geral. Os vãos enormes entre as colunas e as galerias iluminadas com luz natural através de claraboias, típicas dos edifícios industriais da época, conferem ao museu o status *daylight museum*. A combinação da transparência estrutural modernista com uma sensibilidade minimalista na arquitetura cria uma relação de reciprocidade com a arte no que se refere ao uso de materiais e tecnologias industriais e ao caráter modular e serial das obras. A sobriedade e o rigor quase impessoal de uma neutralidade expressiva confrontam a soberania da subjetividade e dos excessos formalistas que predominam na arquitetura de grande parte dos museus e galerias de arte nas últimas décadas. A associação dos preceitos do movimento moderno e do pensamento minimalista também fundamenta o projeto do arquiteto Yoshio Taniguchi para o anexo do *Museum*

<sup>40</sup> *DIA: Beacon*, 2003, projeto de Richard Gluckman para reutilização de uma antiga fábrica de embalagens em Beacon, Nova York, abriga a coleção do *Dia Art Foundation* com obras dos anos 1960 até os nossos dias.



of *Modern Art*<sup>41</sup>, Nova York. A partir do desenho da fachada original, o arquiteto cria espaços dinâmicos e heterogêneos que englobam diversas funções e uma variedade de posições e sistemas, em detrimento de uma forma arquitetônica marcante, reconhecendo a complexidade e a natureza heterotópica dos museus de arte.

O conjunto arte-arquitetura se afirma no ambiente cultural, em parte, graças ao prestígio dos museus que utilizam a combinação para atrair negócios e eventos. Essa convergência, de modo colaborativo ou competitivo, constitui um importante lugar da criação de imagens e da configuração de espaços na nossa economia cultural. Frequentemente, onde arte e arquitetura convergem é também onde se questiona sobre novos materiais, tecnologias e mídias, o que torna o conjunto um objeto atraente. A fusão da arquitetura e da arte, que a princípio remete à estratégia pós-moderna de uma mistura de gêneros, cria antes de tudo uma condição de conflito, uma tensão que funciona como mediação e que processa pensamentos e sensações como imagens e efeitos. Quanto maior a quantidade de efeitos especiais, menos ativo se torna o espectador, como afirma Foster, *“this is a new version of the old problem of fetishization, for it takes our thoughts and sensations, processes them as images and effects, and delivers them back to us for our appreciative amazement”*. (FOSTER, 2013, p. XII) Muitas vezes arte e arquitetura oferecem uma experiência que chega como atmosfera ou afeto, ou seja, ambientes que confundem o real e o virtual, ou sensações que não são nossas, mas que nos confrontam mesmo assim.

<sup>41</sup> *Museum of Modern Art*, Nova York, fachada original 1939 e fachada inaugurada em 2005.





A natureza artística é frequentemente considerada como condição intrínseca da arquitetura que consiste em imprimir qualidade e singularidade ao espaço através de articulações ou conexões espaciais que exprimem o caráter intencional e subjetivo próprio da produção artística. A questão da artisticidade da arquitetura, tema fundamental da teoria arquitetônica, é retomada por Hal Foster que dialoga com as teorias Marxistas sobre o culto da mercadoria, com Walter Benjamin, Theodor Adorno e Guy Debord, particularmente no que concerne à ênfase nos modos de produção e de percepção, à ideia de uma cultura de massa ligada ao consumo, e à sociedade como espetáculo na qual a vida se transforma, do *ser*, para o *ter*, para o *aparecer*, ao ponto de não poder mais ser apreendida ou modificada pelo homem, tão apartada ela está do cotidiano. No âmbito dos museus de arte, a ênfase no aspecto formal parece não incorporar o vigoroso debate que se processa acerca de uma crescente aproximação entre a arte e a vida. Desenhados como marcos das cidades esses museus muitas vezes são percebidos como emblema de diferença e exclusão e tendem a aumentar a sensação de alienação entre o indivíduo e seu ambiente. A dimensão estética da arquitetura, contudo, não se opõe necessariamente ao foco no social e no cultural, ela tem a capacidade de refletir sobre e afetar o público.

O dilema conceitual, criar espaços que não concorram com as obras e, ao mesmo tempo, atrair a atenção do público pelo teor artístico do edifício revela uma contradição que é inerente à natureza estética dos museus de arte. A associação da arquitetura com a arte no contexto dos museus funciona como ponto de atração e exposição de bens de consumo, mas funciona também como bloqueio para um desenvolvimento cultural efetivo desabilitando a arte e a arquitetura reais com projetos que muitas vezes ignoram a localização e o uso e favorecem a construção de imagens. Embora tradicionalmente a arquitetura pressuponha a vivência do espaço e a prioridade das relações entre forma, função e técnica, hoje o aspecto mais expressivo e mesmo predominante do fenômeno arquitetônico parece ser o plástico. Apesar da diversidade formal na arquitetura dos museus contemporâneos a lógica do mercado parece dominante, a expressão visual dessa tendência é uma arquitetura espetacular

que circula como imagem na mídia e que responde, em grande parte, pela proeminência dos museus hoje. A concepção da arquitetura pelo seu valor icônico constitui uma estratégia fundada em analogias que permanecem dentro do universo discursivo de representação visual que transforma usuários em espectadores. A ênfase na visualidade reforça a assim chamada dimensão do espetáculo que se opõe às práticas que insistem na experiência do espaço real. Contraditoriamente, os museus acolhem um número cada vez maior de eventos ao vivo, como performances, ações e danças, admitindo tanto o entretenimento quanto a contemplação estética que compartilham do espaço do museu promovendo neste processo também um tipo de conhecimento. A questão da função dos museus de arte moderna e contemporânea torna-se complexa e problemática diante da incerteza sobre o que é a arte do nosso tempo, provocando uma indefinição do próprio conceito do museu que, talvez, não possa ser expandido indefinidamente. Não parece possível projetar uma edificação estável e duradoura sem a convicção do uso do espaço, uma arquitetura para abrigar algo que não se sabe o que é, ou pode vir a ser.

## 4

## O efêmero na arquitetura



*Estaba llamado a ser un referente de la arquitectura de vanguardia, pero de momento sólo es un edificio en deterioro y abandonado a su suerte.*

Jornal El País, 01 de abril de 2010

*Há no efêmero um movimento do ser ao não ser. É uma metamorfose. A obra é e logo deixa de ser.*

Victor Molina Escobar

No ano 2000 o arquiteto holandês Rem Koolhaas publica pela primeira vez o texto *Junkspace*, uma crítica à grandiosidade dos edifícios da modernidade cuja massa não pode mais ser controlada por um gesto arquitetônico singular, ou por qualquer combinação de gestos arquitetônicos. Segundo Koolhaas, “*todas as teorias sobre produção de espaço se baseiam numa preocupação obsessiva com o seu contrário, com a substância, isto é, a arquitetura*”. (KOOLHAAS, 2000, p.196) O conceito do *junkspace*, o espaço-lixo, não se refere simplesmente às construções sem valor arquitetônico, mas ao lixo *como* espaço. Koolhaas acredita que o consumo incessante que impulsiona o *junkspace* transforma estruturas como os museus, antes pouco associadas ao mercado, em suporte para marcas e símbolos comerciais remodelando o consumo na forma de entretenimento. A mistura de símbolos e de meios assume proporções inesperadas, imagem e espaço são articulados através de programas de computador provocando o distanciamento de antigos laços referenciais e princípios tectônicos. Os museus de arte, especialmente,

são concebidos em grande parte pelo seu valor icônico, uma imagem que se transforma em capital valorizando a identidade visual da instituição.

O *junkspace* diz respeito tanto ao tempo quanto ao espaço, resulta da contínua transformação do espaço em conformidade com a temporalidade acelerada do consumo, como afirma Hal Foster, “*no junkspace, as atualizações são tão rápidas que é difícil distingui-las de avarias, (...) “em construção” se torna um permanente estado de coisas*”. (KOOLHAAS, 2003, p.212) O avanço nas técnicas de preservação e restauração torna cada vez mais difícil reconhecer o que é realmente velho, o tempo presente predomina sobre os outros tempos anulando o registro arquitetônico da mudança histórica. A questão da temporalidade na arquitetura remete ao ensaio *Nostalgia de Ruínas*, no que se refere ao envelhecimento despoetizado de algumas obras modernas; “*as mercadorias, como as coisas em geral, não envelhecem bem. Tornam-se obsoletas, são descartadas ou recicladas*”. (HUYSEN, 2006, p.167) Se no espaço clássico a materialidade se baseia num estado final que só pode ser modificado à custa de uma destruição pelo menos parcial, hoje toda materialização parece provisória. Verbos desconhecidos e impensáveis na história da arquitetura como cortar e colar ganham espaço na linguagem cumulativa e fértil da arquitetura *clip-in* e *plug-on*, criada para ser montada e desmontada em um tempo determinado. Arquitetura temporária parece uma contradição em termos, mas de acordo com Hal Foster, “*se a única certeza é a mutação, é uma contradição que os arquitetos precisam enfrentar*”. (FOSTER, 2013, p.212)

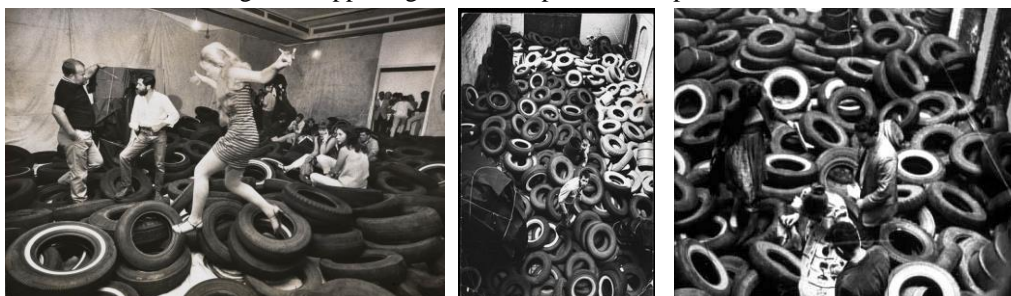
A Arquitetura efêmera, do grego *efêmeros*, passageiro, transitório, permanece temporariamente no espaço em que está inserida. Ela surge em diferentes versões ao longo da história, das tendas dos povos nômades, ocas, circos, iglus, às grandes estruturas realizadas na era moderna graças ao domínio das tecnologias. A diferença básica entre a arquitetura temporária e a duradoura não é mera questão de tempo, em alguns casos as edificações permanecem, mas não o seu significado, deixando para trás estruturas que não tem mais a relevância que um dia tiveram. A questão desafia arquitetos,

particularmente na concepção de projetos relacionados a museus de arte contemporânea, considerando-se que o entendimento da arte hoje é construído e comunicado, sobretudo, nos espaços de exposição. A arquitetura efêmera se insere neste contexto como alternativa que reflete a cultura dos nossos dias, cuja referência temporal se define por uma alta rotação do consumo, e é frequentemente adotada no âmbito das exposições de arte, em parte, pelo menor custo e a rapidez da execução, mas, principalmente, pelo seu potencial como lugar de experimentação, improvisação e atualização.

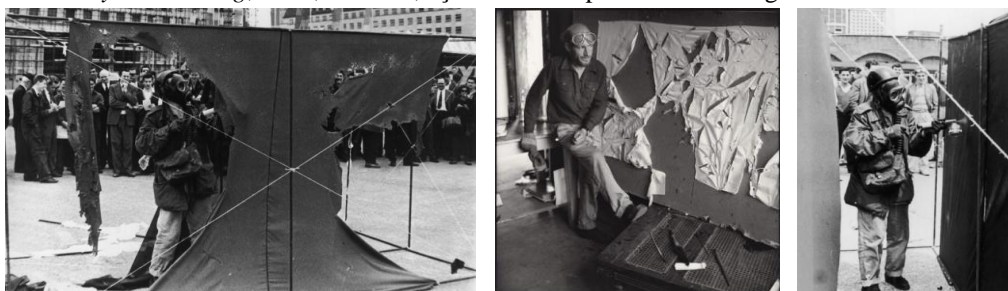
A ideia de uma arquitetura contemporânea em termos absolutos é um ponto chave no trabalho do arquiteto inglês Cedric Price que gira em torno da relação incomum entre preservação e demolição. No final dos anos 1950, Price começa a pensar a arquitetura não como monumento, mas como espaço adaptável aos modos de viver, uma visão da arquitetura como processo, não somente como forma. De acordo com o arquiteto inglês Stanley Mathews, “*this new concept of the permanent and fleeting, of the constant and changing must be given shape. This shape is our new architecture*”. (MATHEWS, 2007, p.30) Price defende a ideia de que projeto, construção e ocupação do edifício devem estar relacionados à sua destruição, mais do que à permanência da sua função ou da sua estética no futuro, mas a profunda ligação da arquitetura visionária de Price com o seu presente vai além da aceitação do limite da relevância do edifício ou da renúncia à autoria, a obsolescência planejada transforma a arquitetura em objeto. A incorporação do tempo como dimensão da arquitetura, no entanto, não necessariamente é uma estratégia mercadológica e não leva diretamente à substituição de determinada obra, ela tem como objetivo a flexibilidade que se expressa no caráter contingencial do espaço e que possibilita inclusive a sua reutilização. A temporalidade permite que o espaço construído se adapte aquilo que ainda está por ser determinado tornando produtiva a não utilidade sem transformá-la em consumo imediato. Neste sentido, a demolição funciona como forma de preservação que não está relacionada a uma determinada obra, mas à sua capacidade de transformação, de ser uma coisa ou outra e ainda assim continuar a ser pura contingência.

Cedric Price se inspira no discurso de artistas da época que buscam incorporar teorias relacionadas ao acaso, improvisação e indeterminação às suas obras, mesclando as tendências das vanguardas artísticas com teorias científicas e tecnologias de comunicação para criar obras voltadas para a interação e o diálogo com os espectadores. O artista visual e *performer* Alan Kaprow, considerado o responsável por introduzir e legitimar o *happening* no mundo da arte, percebe o potencial do ato performativo como discurso que revela outras maneiras de pensar a arte, como demonstra o projeto *Yard*<sup>42</sup>, reafirmando a noção de que a reinvenção é a única forma de preservar a arte conectada com o tempo presente. Gustav Metzger proclama a arte autodestrutiva como uma forma de arte pública para as sociedades industrializadas, as obras são submetidas a processos de desintegração permanecendo muitas vezes apenas por alguns instantes, como em *Acid Nylon Painting*<sup>43</sup>, uma ação na qual a superfície em tecido é corroída com ácido. A incerteza teorizada pelas ciências e incorporada nas práticas artísticas, numa certa medida, molda os projetos de Price. O arquiteto adota novos princípios arquitetônicos com base nas tecnologias de comunicação, cibernética, teoria dos jogos que constituem meios de sistematizar o acaso e a indeterminação,

<sup>42</sup> *Yard*, 1967, Los Angeles, happening idealizado por Alan Kaprow.



<sup>43</sup> *Acid Nylon Painting*, 1963, Londres, ação realizada por Gustav Metzger.

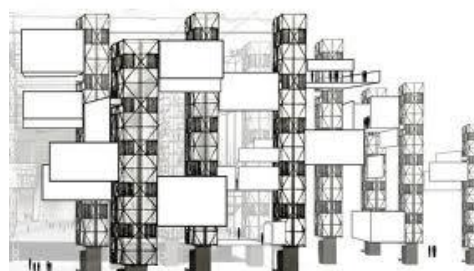
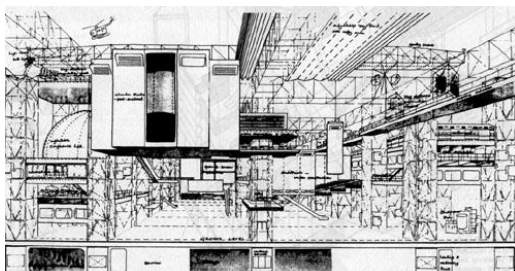


marcando um deslocamento significativo da arquitetura moderna, de objetos formais para uma arquitetura criada como evento temporal, numa visão do mundo em constante fluxo, segundo Mathews,

While these contemporary discourses on indeterminacy and chance fired Price's imagination, as an architect his concern was in finding a practical means of integrating improvisation into architecture. Rather than rely on conventional mechanistic and determined design methodologies, he derived new architectural principles from the emergent fields of information technology, cybernetics, and game theory, which are, in essence, a means of modelling and systematizing chance and indeterminacy. (MATHEWS, 2007, 243)

Cedric Price foi um dos primeiros arquitetos a reconhecer a aplicabilidade da tecnologia e da ciência na arquitetura, seus projetos passam a ser concebidos como evento, não como objeto formal. Como sustenta Mathews, “*he redefined the role of the architect from that of master-form giver to that of designer of a field of human potential, a free space*”. (MATHEWS, 2007, p.244) A inventividade e o dinamismo que marcam as teorias e os projetos de Price estão sublinhados pela crença de que, mais do que criatividade, a arquitetura deve ter uma intenção e proporcionar prazer estético. A interatividade e o imprevisto estão na raiz conceitual do projeto *Fun Palace*<sup>44</sup>, uma arquitetura capaz de aprender, antecipar e se adaptar a um programa em constante evolução. Estruturas flexíveis podem ser montadas e desmontadas, reorganizadas através de sensores que fornecem informação em tempo real para computadores que podem alterar o espaço de acordo com a demanda dos usuários. Apesar do projeto ser orientado pelo uso, a ênfase é colocada no modo como essas demandas podem ser ampliadas e

<sup>44</sup> *Fun Palace*, projeto desenvolvido nos anos 1960 com a colaboração de artistas, cientistas e engenheiros.



transformadas, seja pelo arquiteto ou pelo próprio público. O projeto se funda nos conceitos cibernéticos, incerteza calculada, obsolescência programada e considera fator tempo, e busca criar um espaço colaborativo e responsivo. O *Fun Palace*, que não chega a ser realizado, é declarado obsoleto em 1975 pelo próprio arquiteto tornando-se, provavelmente, o edifício não construído mais conhecido da Inglaterra. No ano seguinte Price realiza uma versão simplificada do *Fun Palace* que incorpora muitas das ideias ali presentes numa escala reduzida, o *InterAction Centre*<sup>45</sup>. Os projetos de Cedric Price foram raramente construídos, mas sua abordagem lateral baseada na temporalidade e na visão da arquitetura como um meio de liberação e aprimoramento na vida das pessoas, exerce forte influência sobre os arquitetos contemporâneos, alguns críticos sugerem inclusive que o conceito do *Fun Palace*, realizado parcialmente no *InterAction Centre*, está na origem da estética pop do *Centre Georges Pompidou*.

Os espaços culturais concebidos por Price constituem uma dupla crítica ao museu tradicional opondo-se, por um lado, a uma consagração do passado baseada em políticas historicistas arbitrárias, por outro, a uma participação do museu no processo de oferta e propagação de informação limitada ao registro de uma realidade arquivo de processos externos ao seu espaço está presente nas teorias de um número significativo de autores daquela geração que aproximam o museu da instância da morte: Malevich com a oposição “*vida-arte e museu-morte*”, Adorno e a figura do museu como “*mausoléu das obras de arte*”,

---

<sup>45</sup> *InterAction Centre*, Londres, projeto de Cedric Price inaugurado em 1976 e demolido em 2003 após campanha contra o seu tombamento encabeçada pelo próprio arquiteto.





mesmo a crítica de Malraux ao estilo como princípio homogeneizador expressada no “*musée imaginaire*”, ou a ideia do museu como lugar onde o tempo “*se acumula ao infinito*”, formulada por Foucault no ensaio *Heterotopias*. As novas instituições de arte buscam redefinir o conceito de museu em termos da sua relação com a vida, criando um espaço capaz de confrontar objetos, incorporar valores e relacionar pessoas dentro e fora do museu, num processo de troca permanente. Como defende Price, “*Culture has an essential component of change through time. It is in the making and consuming that culture is created, not in the classifying and storage*”. (PRICE, 2003:116)

O dinamismo define o museu contemporâneo mais do que o modo como a realidade é representada em termos de coleção. A arquitetura questiona a motivação por trás dos programas que a orientam criando alternativas para espaços mais permissivos. A mobilidade estimula o lúdico e o subversivo rompendo com a natureza prescritiva da arquitetura dos museus que desde o século dezoito são concebidos especialmente para orientar percursos e produzir determinados tipos de comportamento. O abandono do uso normativo do espaço e das noções estáticas de forma e função adotadas pelo discurso arquitetônico tradicional reflete um desejo de interação e troca, uma percepção do espaço de forma direta através dos sentidos, emoções, expectativas, memórias. O museu contemporâneo incorpora constantemente o seu entorno, afeta e é afetado por ele, tornando-se um espaço contingencial que não se ancora numa estrutura sólida e durável, e sim num sistema de conexões que funciona como agente de mudanças e como núcleo gerador de interação, conhecimento, atividades e interesses que não são redutíveis a usos anteriores ou a uma estética pré-estabelecida. De acordo com Price, a arquitetura hoje se justifica pelo diálogo que ela cria.

I as an architect don't want to be involved in creating law and order through architecture. Creating a continuous dialogue with each other is very interesting; it might be the only reason for architecture. (OBRIST/PRICE, 2012, p.110)

A instância da arquitetura de Price não reside numa construção específica, na figura do arquiteto, nos usuários atuais ou futuros, mas nas relações entre o

ambiente construído, seus usuários e o contexto, e a constante reformulação dessas relações. A visão da arquitetura como pura contingência permite que um projeto seja construído sem um uso pré-determinado, até mesmo que ele não seja realizado, valorizando o intervalo entre a concepção e a materialização da obra como o espaço onde múltiplos significados são criados. A ideia remete ao conceito de potencialidade de Giorgio Agamben, no que se refere à liberdade do indivíduo que detém determinado conhecimento ou habilidade de utilizá-los ou não. No ensaio *Bartebly, or on Contingency* a extrema negação que se expressa no personagem de Melville é vista como potência absoluta que não pode ser reduzida ao desejo ou à necessidade. Analogamente, é possível pensar que a potência do arquiteto está justamente na condição particular que permite que seu projeto se mantenha como possibilidade, não como obra acabada.

Just as the architect retains his potential to build even when he does not actualize it, and as a kithara player is a kithara player because he can also not play the kithara, so thought exists as a potential to think and not to think (...) so the potentiality of thought, which in self is nothing, allows for the act of intelligence to take place. (AGAMBEN, 1999, p.245)

A arquitetura temporária contribui significativamente para a produção contemporânea pela capacidade de transformar espaços e criar relações, como nas estruturas *pop-up* que podem ser transportadas de um lugar para outro com custos mínimos, num curto espaço de tempo e com uma enorme repercussão midiática. O conceito está na raiz das diferentes vertentes da arquitetura efêmera no contexto da cultura e da arte. O *BMW Guggenheim Lab*<sup>46</sup>, por exemplo, explora temas ligados às relações atuais do homem com o espaço

<sup>46</sup> *BMW Guggenheim Lab*, do grupo japonês *Atelier Bow-Wow* com a colaboração do estúdio *Sulki & Min*, Seoul.

New York, 2011



Berlin, 2012



Mumbai, 2013



urbano através de programas, projetos e debates públicos com o objetivo de criar uma visão de futuro para as cidades. O projeto inclui três modelos reutilizáveis, concebidos por um grupo internacional e interdisciplinar formado por profissionais nas áreas de urbanismo, arquitetura, arte, design, ciência, tecnologia e sustentabilidade, e funciona como espaço cultural, centro comunitário e ponto de encontro. Apenas uma das três estruturas previstas inicialmente é construída e cumpre seu papel viajando para Nova York, Berlin e Mumbai entre 2011 e 2013. O conceito do *pop-up* também está na base conceitual de projetos artísticos como do *Museu 24 Horas*<sup>47</sup> em Paris, criação conjunta do arquiteto Rem Koolhaas e do artista plástico Francesco Vezzoli. A instalação que permanece apenas por vinte e quatro horas consiste de uma exposição temática sobre a feminilidade e oferece acesso gratuito para o público em horários definidos, paralelamente aos eventos sociais para convidados. O projeto patrocinado pela marca Prada atende ao propósito de divulgação da marca, além do trabalho do artista.

A disseminação de polos complementares e espaços alternativos aos edifícios institucionais revela uma crescente adesão às exposições fora dos limites físicos do museu, como demonstra o *Museum of Modern Art*, o MoMA, que transfere parte das exposições para um espaço temporário no decorrer da reforma do museu em Manhattan, entre 2002 e 2005. A adaptação do edifício industrial desativado estabelece uma ligação entre a instituição e a comunidade, de tal maneira que, apesar da sua natureza temporária, após a reabertura do edifício principal a instituição decide manter o MoMA QNS<sup>48</sup>

<sup>47</sup> *Museu 24 Horas*, projeto conjunto do artista plástico Francesco Vezzoli e do arquiteto Rem Koolhaas, no Palais d'Iena em Paris, 2012.



<sup>48</sup> MoMA QNS, Queens, Nova York, 2002, desenhado pelo arquiteto Michael Maltzan com a colaboração de Scott Newman.

como centro de estudos e arquivo. A instituição volta a ampliar a abrangência das suas atividades a partir da fusão com o instituto afiliado *P.S.1 Contemporary Art Center* em 2010. O MoMA PS1<sup>49</sup> combina a missão de transformar edifícios abandonados ou subutilizados em espaços voltados para exibição ou produção da arte contemporânea e a força de uma das maiores coleções da arte moderna para criar um espaço dedicado à exibição das formas mais experimentais da arte hoje.

Outra vertente da arquitetura efêmera na cena cultural, o pavilhão moderno nasce no âmbito das grandes exposições e feiras industriais como expressão de um mundo em mutação. O pavilhão representa valores arquitetônicos, ao mesmo tempo, permite uma experimentação relativamente descomprometida como decorrência de uma tipologia que carrega a marca do efêmero na própria etimologia do termo, do latim “*papilio*”, borboleta. O caráter experimental dessa arquitetura transforma o pavilhão em um laboratório de ideias e dá lugar a novos modos de encenar e de expor nos quais prevalecem a dinâmica espacial e a atmosfera que envolve as obras, o observador e o espaço arquitetônico. No projeto Pavilhão Humanidades<sup>50</sup>, Rio de Janeiro, a



<sup>49</sup> MoMA PS1, Long Island City, New York.



<sup>50</sup> Pavilhão Humanidades criado para o evento Rio+20, Rio de Janeiro, 2012, projeto conjunto da arquiteta Carla Juaçaba e da cenógrafa Bia Lessa.

estrutura vincula o espaço arquitetônico e o conteúdo exposto, de modo que os espaços que são configurados pela arquitetura passam a ser também objeto da exposição. A edificação formada por andaimes e containers suspensos cria um volume vazado que permite ver o mar e a cidade valorizando a paisagem de Copacabana que é considerada símbolo da cidade. Os próprios visitantes se apropriam do espaço e o transformam circulando pelas rampas-jardins que alternam o dentro e o fora fazendo com que a paisagem e o clima se tornem material expositivo tanto quanto os textos e os desenhos.

A tipologia do pavilhão situa-se entre arquitetura e escultura, sua natureza intrínseca, chamar a atenção sobre si mesma, incorpora a condição do lugar do excêntrico, do singular, uma imagem única que se transforma em signo aberto a várias leituras e adquire uma permanência que transcende lugares e tempos, neste sentido, os pavilhões temporários não são absorvidos pelo tecido urbano ou pela realidade física, mas por uma memória que inspira e influencia eventos futuros. O projeto paradigmático iniciado pela *Serpentine Gallery*<sup>51</sup> no ano 2000 traz a arquitetura contemporânea para o seu campo de atuação expondo pavilhões arquitetônicos como objetos de arte que podem inclusive ser vendidos para colecionadores. Anualmente a galeria convida um arquiteto que ainda não tenha uma obra construída na Inglaterra, fazendo desse diferencial um atrativo adicional, para criar um pavilhão arquitetônico que permanece nos jardins em frente à galeria por um tempo determinado, pouco mais de três meses. O convite indica o interesse estético dos diretores da galeria e gera uma curiosidade que se renova a cada ano sobre as experiências espaciais e estéticas que serão criadas a partir do novo pavilhão. Além da



<sup>51</sup> Galeria de arte situada no Hyde Park, Londres, numa antiga casa de chá de estilo neoclássico adaptada para o programa da galeria de arte em 1970.



facilidade na construção, a pequena estrutura permite vencer restrições e regulamentações que são especialmente rígidas na cidade de Londres. O programa singelo, ser um abrigo, um lugar de encontros, um café, um espaço para palestras e performances, dá grande liberdade aos arquitetos convidados constituindo uma oportunidade para se testar soluções construtivas e espaciais. Tendo como premissas a impermanência, a concisão da linguagem e a exploração das relações sociais características a tipologia do pavilhão moderno, arquitetos combinam num único gesto conceitual a solução do programa e a experimentação, resultando em formas que não seriam viáveis em edifícios permanentes.

A proposta conjunta dos arquitetos da Herzog & De Meuron e do artista plástico chinês Ai Weiwei para o pavilhão de 2012<sup>52</sup>, consiste no resgate de indícios dos onze pavilhões anteriores, uma abordagem arqueológica que metaforiza o programa proposto pela Serpentine. O projeto apresenta uma escavação dos vestígios das estruturas construídas e desmontadas naquele mesmo local, remetendo aos palimpsestos que continham camadas de escritos de diferentes épocas. Uma escavação circular escalonada e revestida em

<sup>52</sup> Pavilhão dos arquitetos suíços Herzog & De Meuron com a colaboração do artista plástico Ai Weiwei, Serpentine Gallery, Londres, 2012.



Twelve specific columns



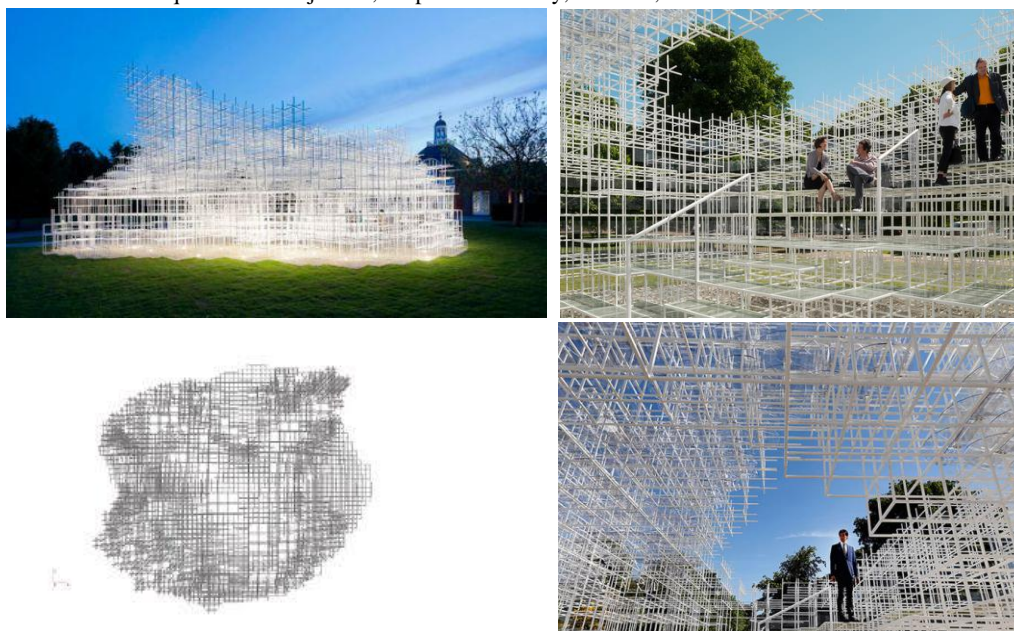
Landscape.



cortiça, doze colunas e um espelho d'água suspenso na altura dos olhos criam múltiplas articulações visuais e espaciais. No ano seguinte, o arquiteto japonês Sou Fujimoto<sup>53</sup> cria uma estrutura tridimensional semitransparente e irregular, sem cores ou limites definidos. Apesar da rigidez do sistema construtivo, a forma é ambígua e se comporta de maneira etérea: paisagem e arquitetura se misturam de forma intrínseca e indivisível permitindo transcender os limites rígidos de seus componentes, ao mesmo tempo em que os valida. A tecnologia, a geometria e a repetição são simples veículos, o equilíbrio emerge justamente da tensão entre a construção regular que abriga o visitante e a assimilação orgânica da paisagem que estimula a criação de novas formas de coexistência e de uma interação com o entorno. O projeto que pretende configurar um lugar, não uma edificação, busca restabelecer as relações entre o homem e a natureza considerando que o espaço *são* as relações.

Em 2014 a *Serpentine* apresenta o pavilhão do chileno Smiljan Radic<sup>54</sup>, um projeto intrigante, enigmaticamente arcaico e, ao mesmo tempo, futurista.

<sup>53</sup> Pavilhão do arquiteto Sou Fujimoto, Serpentine Gallery, Londres, 2013.



<sup>54</sup> Pavilhão do arquiteto chileno Smiljan Radic, *Serpentine Gallery*, Londres, 2014

Externamente o pavilhão é percebido como uma concha frágil, uma estrutura translúcida produzida em fibra de vidro apoiada sobre pedras brutas. No interior do pavilhão, um vazio mostra o terreno natural criando a sensação de que o volume flutua. Radic se inspira num modelo em *papier mâché* criado alguns anos antes como referência ao conto *The Castle of the Selfish Giant*<sup>55</sup>, de Oscar Wilde, que influencia seu vocabulário arquitetônico reforçando a noção de apropriação de uma forma dada e a utilização de materiais e técnicas construtivas tradicionais para recriar o visual do trabalho manual numa arquitetura que poderia ser chamada de crua. O uso da literatura na concepção da obra arquitetônica revela o universo complexo de pesquisa conduzido por Radic. Seu trabalho é atravessado por experimentos conceituais nos quais os limites entre arquitetura e construção, as referências literárias e o diálogo entre as artes visuais são negociados e explorados em cada projeto. Radic transita num território indefinido e intencionalmente ambíguo, evitando um estilo reconhecível, em vez disso, ele acumula uma sucessão de fragmentos nos quais é possível perceber sinais de uma atitude reiterada. A abordagem literária no desenho de Radic repousa na habilidade de combinar arquitetura e referências tomadas de campos absolutamente diferentes, criando um conjunto heterogêneo que mantém a condição de imprecisão e ambiguidade abrindo-se a múltiplas interpretações. A arquitetura de Radic recusa qualquer papel



<sup>55</sup> *The Castle of the Selfish Giant*, famoso conto infantil escrito por Oscar Wilde em 1888.



afirmativo, em vez de responder às condições sociais, políticas e culturais do nosso tempo, seu trabalho opera como comentário.

A concisão que é inerente à tipologia dos pavilhões busca configurar uma unidade no âmbito de linguagens distintas, mas a síntese não cria necessariamente uma forma acabada, ao contrário, ela sustenta certa complexidade, de modo que a forma é desafiada por uma percepção contingencial. Os pavilhões temporários funcionam como núcleos geradores de relações espaciais e sociais imprimindo vitalidade ao entorno e, neste sentido, servem perfeitamente como suporte para a realização dos projetos e ações artísticas do nosso tempo, reforçando a ideia de que o museu hoje tem menos a ver com edifícios do que com as ações e os gestos que acontecem no seu espaço. Numa sociedade que prioriza o consumo e o espetáculo, a inovação é valorizada em detrimento da durabilidade afetando tanto o modo de estar e atuar quanto o próprio espaço cultural. A ênfase no evento e na vivência do instante inspira a experimentação plástica e a reflexão, enquanto nos museus tradicionais o interesse está centrado na coleção, preservação e exposição das obras de arte, os pavilhões temporários parecem privilegiar as associações e o cruzamento de sensações no espaço colocando-se em completa sintonia com a arte do contemporâneo.

## 5

### Considerações finais

A arquitetura tem o potencial de delimitar espaço e tempo sob uma qualidade artística que a identifica como símbolo, a diferença crucial entre arquitetura e arte está no caráter essencialmente social da primeira. Diferentemente da pintura e da escultura que surgem historicamente associadas ao valor de culto, e posteriormente passam a ser vinculadas ao valor de exposição, a arquitetura sempre esteve ligada à necessidade prática de abrigar o homem. Se a arte prioriza a fruição individual, a arquitetura se volta para uma apreensão coletiva através do uso. Segundo o teórico italiano Bruno Zevi, o que distingue a arquitetura de outras atividades artísticas “*é o fato de agir com um vocabulário tridimensional que inclui o homem*”. (ZEVI, 1998, p.17) Arquitetura não é primeiramente arte, ou imagem, ou espaço, mas sobretudo o ambiente onde se vive. Uma nova geração de arquitetos busca reinventar a relação do homem com os ambientes construídos, integrando-se ao presente através da exploração de modos de coexistência: cada projeto é uma resposta a um conjunto de circunstâncias e tem consequências políticas e sociais na medida em que interfere no espaço e altera a distribuição normal das formas da existência sensível. O trabalho responde, sem pretender ser conclusivo, à questão que foi colocada inicialmente, sobre as alternativas criadas pela arquitetura para uma adequação física e conceitual do museu à multiplicidade de práticas e formas que caracterizam a arte contemporânea. No contexto específico dos museus e galerias, os dispositivos criados pela arquitetura enfatizam a singularidade da arte e as relações que se estabelecem a partir do modo como a obra se insere no espaço. O caráter processual e fluido que predomina no campo da arte hoje, por outro lado, influencia a arquitetura que busca incorporar o tempo como uma quarta dimensão. As estruturas temporárias despontam como possibilidade real para uma constante atualização dos espaços dedicados à arte. A arquitetura efêmera se insere no ambiente

artístico contemporâneo marcado pela transitoriedade e pela fungibilidade privilegiando uma visão da arte como evento, ao mesmo tempo, estimulando a experimentação plástica e inspirando a reflexão sobre materiais, espaço e forma arquitetônica, colaborando de modo efetivo para o desenvolvimento de uma nova museologia.

## 6

## Referências bibliográficas

ABASCAL, Eunice Helena. **Arquitetura e ciência: Reflexões para a constituição do campo de saber arquitetônico**. Revista Digital Vitruvius Arquitectos, São Paulo, ano 11, n. 127.02, dez. 2010.

AGAMBEN, Giorgio. **Bartebly or on contingency**, in: *Potentialities*. California: Ed. Stanford University, 1999.

AGUIAR, Douglas Vieira. **Alma espacial**. Vitruvius Arquitectos, ISSN 1809-6298 - 022.07 ano 02, mar. 2002

ARAÚJO, Carlos Alberto Ávila. **Museologia: correntes teóricas e consolidação científica**. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio. PPG-PMUS Unirio | MAST - vol. 5 no 2 – 2012

ARGAN, Giulio Carlo. **Projeto e destino**. São Paulo: Ática, 2001. 53p.

BAL, Mieke. **Double exposures**. New York: Routledge, 1996. 335p.

BARRET, Jennifer. **Museums and public sphere**. London: Blackwell, 2012. 197p.

BARRY, Judith. **Dissenting spaces**, 1986. 307-312 in: GREENBERG, Reesa (org). **Thinking about exhibitions**. London: Routledge, 1996. 473p.

\_\_\_\_\_. **Designed aesthetic**, 1987. 168-177 in: STEEDS, Lucy (org). *Exhibition – Documents on Contemporary Art*. London: MIT Press, 2014, 233p.

BECK, Martin. **The Exhibition and the display**, 2009 in: STEEDS, Lucy (org). *Exhibition – Documents on Contemporary Art*. London: MIT Press, 2014, 233p.

- BENNETT, Tony. ***The birth of the museum***. London: Routledge, 1995. 277p.
- BENJAMIM, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade Técnica** in: *Walter B enjamim: Obras Escolhidas Vol.1*. São Paulo: Brasiliense, 1985. 193p.
- BISHOP, Claire. ***Radical museology***. London: Koenig Books, 2013. 79p.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**, 1979. Porto Alegre: Ed. Zouk, 2006. 555p.
- CARNIDE, Sara Joana Ferreira. **Arquiteturas Expositivas Efêmeras**. Dissertação de mestrado para IST Universidade Técnica de Lisboa, 2012.
- DEBORD, Guy. ***The society of spectacle***, 1967. New York: Zone Books, 2008. 154p.
- FAVARETTO, Celso. **A Invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 1992. 234p.
- FERGUSON, Bruce. ***Exhibition rhetoric***, 1994. 175-190 in: GREENBERG, Reesa (org). ***Thinking about exhibitions***. London: Routledge, 1996. 473p.
- FILIPOVIC, Elena. ***When exhibitions become form***, 2013. 156-167 in: STEEDS, Lucy (org). ***Exhibition – Documents on Contemporary Art***. London: MIT Press, 2014, 233p.
- FOSTER, Hal. **O Retorno do real**, 1996. São Paulo: Cosac Naify, 2014. 218p.
- \_\_\_\_\_. ***Design and crime***. London: Verso, 2002. 175p.
- \_\_\_\_\_. ***The art-architecture complex***. London: Verso, 2013. 301p.

\_\_\_\_\_. **Running room**, 2002. 207-231 in: Serrote nº 15. São Paulo: IMS Ed., 2013.

GOLDING, John. **Cubismo**, 1974. 44-68 in: Conceitos da Arte Moderna. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. 243p.

HUYSEN, Andreas. **Nostalgia de ruínas**, 2006. 163-191 in: Serrote nº 15. São Paulo: Ed. IMS, 2013.

JACQUES, Paola Berenstein. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001, 158p.

KOOLHAAS, Rem. **Junkspace**, 2000. 195-211 in: Serrote nº 9. São Paulo: IMS Ed., 2011.

KRAUSS, Rosalind. **Sculpture in the expanded field**, 1978 in: *The Originality of the avant-garde and other modernist myths*. London: MIT Press, 1986. 307p.

KRAUSS, Rosalind. **Postmodernism's: museum without walls**, 1986. 341-348 in:

LADDAGA, Reinaldo. **Estética da emergência**, 2006. São Paulo: Martins editor, 2012. 302p.

MARSTINE, Janet. **New museum theory and practice**. London: Blackwell, 2006. 332p.

MATHEWS, Stanley. **From agit-prop to free space: The architecture of Cedric Price**. London: Black Dog Publishing, 2007. 280p.

Mc LUHAN, Marshal. **Understanding media**, 1964. UK: Taylor & Francis, 2001. 400p.

Mc CLELLAN, Andrew. **The art museum: From Boullée to Bilbao**. Los Angeles: University of California, 2008. 350p.

- OBRIST, Hans Ulrich. **Hans Ulrich Obrist / Cedric Price**, 2000. 108-126 in: *Institution for the Future*. Manchester: Chinese Art Center, 2012. 170p.
- O'DOHERTY, Brian. **Inside the white cube**, 1976. University of California Press, 1999. 113p.
- OITICICA, Helio. **The London experience**, 1970. 40-42 in: STEEDS, Lucy. *Exhibition – Documents on Contemporary Art*. London: MIT Press, 2014, 233p.
- OSBORNE, Peter. **Anywhere or not at all: Philosophy of contemporary art**. UK: Verso, 2013. 282 p.
- MALRAUX, Andre. **O Museu imaginário**, 1965. Lisboa: Edições 70, 2011. 285p.
- PETIT, Jean. **Niemeyer: poeta na arquitetura**. São Paulo: Fidia Edizione d'Arte, 1995.
- PRICE, Cedric. **Re:CP**. Basel:BirkHauser, 2003. 116p.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**, 2000. São Paulo: Editora 34, 2005. 71p.
- \_\_\_\_\_. **O Espectador emancipado**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2012. 130p.
- SÁ, Marcos Moraes. **Ornamento e modernismo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005. 145p.
- SHARMACHARJA, Shamita. **A manual for the 21<sup>st</sup> century art institution**. London: Koenig Books and Whitechapel Gallery, 2009. 182p.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, 245p.
- SILVA, Edson Rosa. **O Museu imaginário e a difusão da cultura**. Revista SEMEAR nº 6.

SPERLING, David. **As arquiteturas de museus contemporâneos como agentes no sistema da arte.** Revista Digital - Periódico Permanente, v.1, n.1, 2012.

WISNIK, Guilherme. **Diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea.** Tese de Doutorado para FAU USP, 2012.

VENTURI, Robert. **Aprendendo com Las Vegas,** 1972. São Paulo: Cosac Naify, 2003, 220p.

VODANOVIC, Lucia. **Obsolescence and exchange in Cedric Price's Dispensable Museum.** Middlesex University Research Repository – London - ISSN 1097-3710. Invisible Culture - Electronic Journal for Visual Culture, 2007.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.