



Juliana Stavale dos Santos

Matéria e Espaço: As propostas de Robert
Smithson e o projeto Arte/Cidade

Dissertação de Mestrado

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

Orientador: Prof. Joao Masao Kamita

Rio de Janeiro
Janeiro de 2014



Juliana Stavale dos Santos

Matéria e Espaço: As propostas de Robert
Smithson e o projeto Arte/Cidade

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura do Departamento de História do Centro de Ciências Sociais da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Prof. João Masao Kamita

Orientador

Departamento de História – PUC-Rio

Prof. Otavio Leonidio Ribeiro

Departamento de Artes e Design – PUC-Rio

Prof.^a Tatiana da Costa Martins

EBA-UFRJ

Rio de Janeiro, 30 de janeiro de 2014.

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

Juliana Stavale dos Santos

Graduada em Ciências Sociais pela UFRJ, Universidade Federal do Rio de Janeiro em 2009.

Ficha Catalográfica

Santos, Juliana Stavale dos

Matéria e espaço: as propostas de Robert Smithson e o projeto Arte/Cidade / Juliana Stavale dos Santos ; orientador: João Masao Kamita – 2014.

69 f. ; 30 cm

Dissertação (mestrado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2014.

Inclui bibliografia

1. História – Teses. 2. Smithson, Robert. 3. Intervenção artística. 4. Espaço urbano. 5. Metrópole. 6. Cultura e patrimônio. I. Kamita, João Masao. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

Agradecimentos

Meus sinceros agradecimentos à João Masao Kamita pela paciência e compreensão.

José Reginaldo Gonçalves por incentivo desde a graduação.

Martha Telles, seu auxílio foi fundamental.

Nelson Brissac Peixoto por toda disponibilidade e interesse em me receber.

À CAPES pelo fomento á meu trabalho e seu apoio á pesquisa no país.

Resumo

Santos, Juliana Stavale dos; Kamita, João Masao. **Matéria e espaço: as propostas de Robert Smithson e o projeto Arte/Cidade**. Rio de Janeiro, 2014. 69p. Dissertação de Mestrado. Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A partir do conceito de intervenção de Robert Smithson criado nos final dos anos 60, em que transforma a própria ideia de sítio utilizada inicialmente nos trabalhos de Land art, ao trabalhar de forma orientada para os sites específicos e permite que sejam escavadas diferentes camadas de significado presentes nesses locais, reafirmando a capacidade da arte em penetrar questões de natureza política, econômica, social e cultural e introduzir um olhar crítico sobre a situação urbana. Tais contribuições de Smithson basearam as intervenções do projeto Arte/Cidade em seus quatro módulos realizados na cidade de São Paulo, no período de 1997 a 1997. As instalações do projeto levaram em consideração a escala urbana assim como aspectos sociais e políticos que insidiam em áreas escolhidas e enfatizaram contradições, perdas de referências e transformações sofridas pela metrópole. Busca-se no presente trabalho avaliar as contribuições do terceiro módulo do projeto, “A Cidade e suas Histórias” ocorrido na cidade de São Paulo em 1997, e suas articulações com história, patrimônio e utilização do espaço urbano na metrópole.

Palavras-chaves

Robert Smithson; intervenção artística; espaço urbano; metrópole; cultura e patrimônio.

Abstract

Santos, Juliana Stavale dos; Kamita, João Masao. (Advisor) **Matter and Space: Proposals Robert Smithson and Art Project / City**. Rio de Janeiro, 2014. 69p. MSc dissertation – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

From the concept of intervention of Robert Smithson created in the late '60s, it transforms the very idea of site initially used in the works of Land Art, while working in a targeted manner to specific sites and allows different layers of meaning are excavated present at these sites, confirming the ability of art to penetrate matters of political, economic, social and cultural nature and introduce a critical eye on the urban situation. Such contributions Smithson based project interventions Art / Town in its four modules conducted in the city of São Paulo, in the period 1997-1997. Facilities project took into consideration the urban scale as well as social and political aspects which threaten areas chosen and emphasized contradictions, loss of referrals and transformation within the metropolis. Search in the present work was to evaluate the contributions of the third module of the project, "The City & Histories" held in São Paulo in 1997, and its links with history, heritage and use of urban space in the metropolis.

Keywords

Robert Smithson; artistic intervention; urban space; metropolis; culture and heritage.

Sumário

1. Introdução	8
2. Cidade e Turismo Cultural	22
3. Robert Smithson: matéria, espaço e tempo	25
4. O Projeto Arte/Cidade: o início	50
5. Terceira Edição: A Cidade e suas Histórias	56
6. Projetos de Implantação	57
6.1. Intervenções	61
6.2. Moinho Central – Instalação: Nelson Felix	62
6.3. Moinho Central - Instalação: Paulo Mendes da Rocha	62
6.4. Indústrias Matarazzo – Instalação: Carlito Carvalhosa	62
6.5. Indústrias Matarazzo - Instalação: Carlos Vergara	63
7. Referências Bibliográficas	68

1. Introdução

O projeto Arte/Cidade teve início no ano de 1994 na cidade de São Paulo e entre os anos de 1994 e 1997 concebeu três blocos. O primeiro ‘A Cidade Sem Janelas’ (1994), que ocupou o antigo Matadouro Municipal de Vila Mariana, uma construção de meados do século XIX, desativada em 1927 e contou com 14 artistas como cineastas, poetas, artistas plásticos, arquitetos, entre outros. O segundo “A Cidade e Seus Fluxos” (1994), que ocupou três edifícios da região central da cidade na área em torno do Viaduto do Chá, conexão entre o antigo centro e o vale do Anhangabaú por onde se deu a expansão da cidade no início do século passado e contou com um total de 22 artistas de diferentes campos. E “A Cidade e Suas Histórias” (1997), terceira edição do projeto, que percorreu um trecho de 5km do ramal ferroviário oeste, passando por locais do período fabril da cidade, entre eles silos, galpões e fábricas desativadas, e será o tratado mais detalhadamente pelo presente trabalho. Ele foi constituído por intervenções ao longo do antigo percurso ferroviário da cidade, partindo da Estação da Luz, passando pelas ruínas do Moinho Central e terminando nas Industrias Matarazzo, entrecortado por cinco viadutos e ao longo desse percurso, intervenções foram instaladas em um dos três pontos (Estação da Luz, Moinho Central e Industrias Matarazzo), contando um total de 32 participantes entre artistas, engenheiros e arquitetos. O percurso de 5km representou uma tentativa de mapear a cidade, questionando sua forma de ocupação, tendo o trem como ponte esse passado industrial e presente de abandono.

Posteriormente em 2002 foi realizado o Zona Leste, bloco que abarcou a maior área do projeto (cerca de 20km²), situado na região leste onde foi iniciado o processo de industrialização e endereço dos primeiros imigrantes da cidade. Atualmente, essa região concentra grande numero de favelas e conjuntos habitacionais.

O projeto Arte/Cidade encontra-se em permanente criação e novos blocos surgem para dar continuidade as suas propostas. Atualmente está em fase de preparação o ZL/Vórtice, que pretende instalar-se no extremo leste da cidade, área na altura do Parque do Carmo delimitada pelos rios Tietê, Aricanduva e Verde-

Jacu, que é conhecida como área dormitório e vem recebendo incentivos para a instalação de indústrias com o objetivo de evitar o deslocamento massivo de seus moradores, desafogando o trânsito da cidade e incentivando investimentos privados. Essa área aparentemente amorfa, desorganizada e abandonada do ponto de vista urbanístico, foi identificada como campo altamente fértil para que novas práticas artísticas e arranjos urbanos possam ser propostos por meio de intervenções como as do Arte/Cidade. Tal continuidade de ações assegura os objetivos fundamentais das intervenções, tais como desenvolver um repertório técnico, estético e institucional para práticas artísticas e urbanísticas, alternativas como ferramentas para dar visibilidade a áreas relacionadas ao processo de desenvolvimento desordenado e deterioração urbana, tornando-as visíveis de maneira que os agentes presentes nesse processo sejam identificados de forma a possibilitar a discussão de processos de reestruturação urbana assim como dos dispositivos institucionais de criação cultural.¹

Idealizado, produzido e coordenado por Nelson Brissac Peixoto, filósofo, professor, crítico e curador de arte, o projeto foi considerado o mais importante no panorama cultural paulista na década de 90. Os dois primeiros blocos contaram com a parceria da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, durante a gestão de Ricardo Ohtake (1992-1994), no entanto, mesmo sendo incentivado por uma secretaria pública, recebeu apoio de outros órgãos e de empresas privadas, o que viabilizou de maneira mais eficiente a realização de um projeto cultural de seu porte. No terceiro bloco, Brissac criou o Grupo de Intervenção Urbana, juntamente com Marcia Borgea, Ricardo Ribenboim e George Ribeiro Neto, o Grupo contou também com especialistas de áreas como engenharia, artes plásticas, arquitetura no seu conselho diretivo. Essa entidade agiu principalmente no sentido de negociar com diferentes esferas política-administrativas governamentais entre elas, secretarias, prefeitura, concessionárias de serviços públicos e empresas privadas, conjugado um grande conjunto de colaboradores e patrocinadores que eram cooptados sucessivamente a medida que apoios eram conquistados, definindo os traços de um projeto que por conta de sua amplitude não teria como apresentar um escopo orçamentário e de ação pré-determinados como a maioria de projetos culturais governamentais. A partir do terceiro bloco,

¹ Peixoto, Nelson Brissac,- Arte/Cidade, Senac, São Paulo, 1998.

para que fossem viabilizadas as edições, foram necessárias negociações caso a caso, tendo o curador como principal articulador, negociador e visionário em sua proposta exibição de obras inéditas na cidade e independente dos modelos institucionais tradicionais.

O primeiro impulso para a criação do projeto foi o intuito mobilizar um grupo multidisciplinar de artistas plásticos, poetas, músicos, cineastas, atores, arquitetos e engenheiros que, até aquele momento, davam continuidade a seus trabalhos isoladamente em seus, ateliês, escritórios e estúdios, reunindo-os para propor, discutir e executar novas estratégias de intervenção no espaço urbano altamente fragmentado da capital paulista. Naquele momento, final dos anos 90, o Governo Federal intensificava suas privatizações amplamente anunciadas nos planos de governo do presidente Fernando Henrique Cardoso (1995-2003), que se estendiam para diferentes entes da federação (estados e municípios) promovendo nos grandes centros, transformação em seus sistemas urbanos e instituições públicas.² A essas transformações político-econômicas soma-se o acelerado processo de transformações urbanas iniciado com o ciclo de industrialização nacional datado dos primeiros anos do século XX e intensificado nas metrópoles brasileiras ao longo dos anos subsequentes e as sucessivas transformações e deslocamentos urbanos que já ocorriam na cidade de São Paulo devido a seu padrão de desenvolvimento urbano³.

Historicamente, a cidade sofreu um processo contínuo de transformações em sua malha urbana com sucessivos deslocamento e esvaziamento de seus centros econômico/administrativos. Os sucessivos centros instaurados desde do surgimento da cidade em 1564 (Sé, República, Av. Paulista, Av. Faria Lima, Setor Sudoeste) eram constituídos em detrimento dos antecessores e são exemplos de transformações que deixaram marcas de fragmentação e ausência de referenciais arquitetônicos e históricos na cidade.⁴

A mobilização de um grupo multidisciplinar reunido por Brissac, deu início à reuniões com o intuito de discutir questões urbanas em foco naquele

² Abreu, Maurício. Sobre a Memória das Cidades - A Produção do Espaço Urbano, Ed. Contexto, São Paulo, 2012

³ *Id.* pp 22.

⁴ *Id.*, pp 22.

momento (começo dos anos 90). Questões como a revitalização e destinação dos antigos centros da cidade mediante a deterioração em que esses se encontravam e o desejo de chamar atenção para o potencial de lugares que, pelo intensificado processo de transformações, encontravam-se subaproveitados ou em risco de desaparecer. Esse potencial foi considerado, entre outros aspectos, o valor arquitetônico, histórico, cultural e geográfico (localização em circuitos abandonados da cidade e outrora principais) desses locais. Outro desejo era a investigação dos múltiplos significados desses lugares mais do que a definição fechada de seu perfil, possibilitando assim novos reconhecimentos e a identificação de dinâmicas que incidem no mapa urbano.

Brissac encontra fundamentos para concepção dos projetos nas propostas de arte para *site specific* concebidas por Robert Smithson no final dos anos 60.

As operações do artista vão nortear o caráter das intervenções do Arte/Cidade, a começar pela escolha dos locais, a escala urbana das instalações e o modo de trabalhar de seus criadores.

Robert Smithson (1938-1973), artista norte-americano que chegou a participar de exposições minimalistas no início dos anos 60 e gradualmente se afasta dessas propostas para dar início à concepção e radicalização da relação entre obra e espaço que passou a ser definido como *site specific*.⁵

As propostas minimalistas surgiram no final dos anos 50 em Nova York, buscavam a partir da atualização de figuras geométricas o combate a efeitos gestuais e ilusionistas do expressionismo abstrato alçado no cenário norte-americano por Jackson Pollock e Willem De Kooning.⁶

A crítica Barbara Rose em um artigo para a revista October intitulado “ABC Art” (1965)⁷, associou a genealogia do minimalismo, seu combate às linhas sinuosas e à superfície plana do expressionismo abstrato, ao suprematismo de Kasimir Malevich (1913) e ao *readymade* de Marcel Duchamp. Segundo Rose

⁵ Kwon, Mion - One Place After Another, October, MIT Press, Massachusetts, 1997.

⁶ Harris, Jonathan, Harrison, Charles, Wood, Paul - Modernismo em Disputa, Cosac e Naif, São Paulo 1998.

⁷ Rose, Barbara – ABC Art, October, MIT Press, Massachusetts, 1967.

esses dois ícones da arte moderna se aproximam na recusa a premissas consagradas da arte (cubismo) de seu tempo.

Malevich elege as formas geométricas primordiais entre elas o círculo, o quadrado, o retângulo e a cruz como a representação perfeita e intuitiva liberta compromissos com a representação do mundo real para compor seus trabalhos. E Duchamp, na mesma época através de seus *readymades*, objetos fabricados inseridos em um contexto de exposição e referenciados como obras de arte, exterioriza entre outras coisas, a recusa ao modo fazer e reconhecer arte que tem a composição pictórica sua prática principal. Nas palavras da autora:

“por parte de Duchamp, da noção de singularidade do objeto de arte e sua diferenciação dos objetos comuns, e da parte de Malevich, uma renúncia da noção de que a arte deve ser complexa⁸...ambos agem em prol de um despojamento e da simplicidade.”⁹

As obras minimalistas eram despidas de elementos gestuais e artesanais. Concebidas industrialmente, desde o processo de produção (automatizado, serial), emprego da matéria-prima (aço, acrílico, vidro, luz elétrica), até os cortes e acabamentos. Consistiam em trabalhos tridimensionais que não se eram nem pinturas nem esculturas, com forma, cor e estruturas integradas denominadas por Donald Judd, artista que participou e registrou concepções minimalistas, de objetos específicos.¹⁰ Esses objetos pretendiam configurar unidades, coisas em si, que remetem apenas a si próprias:

“não é necessário para um trabalho ter um monte de coisas para olhar, comparar, para analisar uma por uma, para contemplar. A coisa como um todo, sua qualidade como um todo, é o que é interessante”.¹¹

A concepção desses objetos também se aproximava da produção de Vladimir Tatlin e construtivismo russo (1913), na medida que este movimento acreditava que a arte deveria refletir o mundo industrial do início do século XX, e estava comprometido em aplicar a realidade industrial (técnica e materialmente) em suas obras utilizando materiais como aço, alumínio, zinco. Tal método de trabalho que necessitava de soldas e cortes industriais aproximava o artista do

⁸ Id, *ABC Art*.

⁹ Id. *ABC Art*.

¹⁰ Judd, Donald - Objetos Específicos, em Escritos de Artistas, Cotrin, Cecília, Ferreira, Glória, org. Jorge Zahar ed, Rio de Janeiro, 2006.

¹¹ Id. *Objetos Específicos*, p103.

engenheiro na fabricação “global” dos objetos, o que os diferenciava do modo convencional de fazer esculturas em que consistia em moldar ou entalhada parte a parte da obra.¹²

A matéria industrial dos objetos específicos dá a eles uma duração menor do que esculturas constituídas de matéria natural como pedra, bronze, argila, o que torna sua duração mais limitada, tal limitação temporal implica no pertencimento desses objetos no tempo presente.¹³ Em sua apresentação a obra tridimensional é exposta ao espectador que de acordo com seu ponto de vista em que este se encontra, devido a escala dessas obras, para apreendê-la em seu todo é necessário “considerar mais amplamente as três dimensões do espaço para mover-se.”¹⁴ Por fim, o tempo em jogo nesses trabalhos por não desejar duração, torna-se tempo estacionário e sem movimento, que não chega a lugar nenhum, ou seja, a menor fração possível do presente. Tais propostas possibilitaram a reformulação do tempo da arte por meio dessas obras, o tempo presente e a ausência de movimento entraram em jogo.

Seus criadores admitiam a execução da obra por terceiros, haja visto o processo industrial e mecanizado de fabricação das obras, o que também possibilitava sua produção em série. Porém o local onde seriam inseridas e variáveis de luz, cor, espaço, altura eram precisamente calculadas caso a caso.

Smithson é influenciado por essas concepções minimalistas e produz objetos como *Mirrorized* (1965) e *Cryosphere* (1966), que podiam juntamente com outros objetos específicos, ser observados em galerias, porém logo em seguida a suas primeiras exposições coletivas com o grupo minimalista, começa a se distanciar dessas propostas ao procurar a saída para o ar livre na construção e inserção de suas obras em que variáveis como luz, espaço, cor e o olhar do espectador seriam mais dificilmente controladas.

¹² Richey, George - *Construtivismo, Origens e Evoluções*, Cosac e Naif, São Paulo, 2002.

¹³ Smithson, Robert - *Entropy and the New Monuments, The Collecting Writings*, California Press, 1996.

¹⁴ Judd, Donald - *Objetos Específicos*, em *Escritos de Artistas*, Cotrin, Cecília, Ferreira, Glória, org. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2006.

Esse campo fora do ambiente controlado da galeria e museus para exposição de obras, e muitas vezes de difícil acesso que, no entanto, permite a ampliação do espaço de ação do artista foi chamado de campo ampliado da escultura, e intensamente explorado por Smithson.

Segundo Rosalind Krauss¹⁵, a escultura ganha independência e sua lógica é separada da lógica do monumento no modernismo. Até então, ela além de exclusivamente figurativa, limitava-se a uma representação comemorativa fazendo a mediação entre o local onde se insere e os signos que buscava representar.¹⁶ O desvanecimento dessa lógica tem como marcos Auguste Rodin (1840-1917) e Constantin Brancusi (1876-1957). Rodin confere a obras destinadas inicialmente como monumentos comemorativos, de tamanho grau de subjetividade como por exemplo partes da obra inacabadas e marcas manuais, que estas perdem semelhança com o referencial primeiro.

Brancusi por sua vez absorve o pedestal e assim como Rodin descortina processos de produção da obra, deixando marcas e aspectos brutos da matéria-prima aparentes. Dessa forma, afirma autora que a escultura perde seu figurativismo e destinação pré-concebida, tornando-se auto-referencial e funcionalmente sem lugar.¹⁷ Essas concepções dão início ao que Krauss denomina de “condição negativa da escultura”¹⁸, que foi amplamente explorada no decorrer da primeira metade do século XX até atingir um estágio de “pura negatividade”¹⁹, ou seja, a escultura se apresentava apenas por meio de uma crescente combinação de exclusões e equilibrava-se em um estreito campo entre a não arquitetura e a não paisagem, ou na soma dessas duas exclusões. Esse limite tênue, esse campo estreito entre o construído e o não construído que não se classificavam nem como arquitetura e nem como paisagem, foi o destino de artistas que buscavam a ampliação dos limites da arte moderna e configurou o campo ampliado da arte.

¹⁵ Krauss, Rosalind – Escultura no Campo Ampliado. Revista Gávea, Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC-Rio, 1984 (87-93).

¹⁶ Id. *Escultura no Campo Ampliado* p 87.

¹⁷ Id, p 87 .

¹⁸ Ibid, p 87.

Esse novo campo de ação possibilitou o deslocamento de limites (espaciais, temporais, institucionais), que foram explorados e esticados por artistas como Michael Heizer, Walter de Maria, Richard Long, Robert Morris, Robert Smithson, James Turrel, entre outros. Esses artistas tinham como ponto de ligação o interesse na ida para fora dos muros de museus e galerias, manipulação e alteração da paisagem em grandes escalas e compunham um grupo que inicialmente foi encaixado no gênero chamado *Land art*.²⁰

Land art não configurava um movimento declarado com integrantes e manifestos. Ela se caracterizou a princípio como um gênero artístico composto por artistas que compartilhavam conceitos de exposição em espaços abertos, surgiu como consequência da insatisfação com aspectos institucionais do minimalismo, e em parte pela descrença na tecnologia industrial, tinha interesse em questões ligadas à ecologia, grandes escalas, não pictorialidade e integração (permanente ou passageira) na paisagem em que era inserida. Outro ponto em comum entre os artistas era a identificação total com o meio ambiente, mesmo que este meio fosse tão inóspito ou remoto como um deserto ou uma mina desativada, locais para onde muitos se dirigiam, o encontro do autor com lugar é marcado pela obra que consuma experiência artística.

Em outubro de 1968, Smithson organiza uma exposição chamada *Earthworks*, em Nova York, com artistas que em sua maioria haviam participado de exposições minimalistas e em 1969 participa de outra exposição intitulada “Earth Art”, também em Nova York. A partir de então foi cunhado o termo *Land art* ou *Earth art* para nomear a prática desses artistas. Coletivamente eram trabalhos distintos, instalados a céu aberto, em grande escala, feitos a partir de materiais locais e registrados por fotos, filmes e mapas dentro de galerias.

Porém, parte desses artistas como Smithson, Heizer, De Maria ao recorrer à processos de implantação da obra que implicam escalas e métodos ligados aos processos de formação geológica, passaram a vincular de forma inseparável obra e lugar e inauguram através desse método de trabalho obras para *site specific*.²¹ “O *site specific* costuma se referir a algo ligado à terra, e às leis da física, geralmente

²⁰ Tufnell, Ben – *Land Art*, Tate Publishing, Londres 2006.

²¹ Kwon, Mion, *One Place After Another*, October, MIT Press, Massachusetts, 1997.

trabalhando com a gravidade.”²² Assim como os objetos específicos descritos por Donald Judd, poderiam ser identificados por sua unidade entre forma, cor e superfície totalmente integrada e sua inserção física em um espaço real configurando uma realidade tangível, as obras para *sites specific* configuram uma unidade integrada ao espaço e uma realidade tangível devido ao espaço, ao local em que está inserido, e em muitos casos quando se trata de espaços ao ar livre essas variáveis não podem ser controladas por completo. O que exige que o artista ao produzir uma obra a partir e para o local, faça um levantamento extenso de fatores como luz, ventos, topologia, comprimento, profundidade, altura, encharcamento/aridez do terreno, de forma que após a inserção da obra essa configure parte indissociável da paisagem.

Obras como *Spiral Jetty* (1970), representam um exemplo desse tipo de trabalho. O artista utilizou cerca de 6.650 toneladas de rochas vulcânicas e cascalho presente nas margens do Great Salt Lake, um lago salgado no Estado de Utah, construindo uma terraplanagem em formato de espiral anti-horária, na região de suas margens que havia sofrido extração petrolífera e contaminação da indústria química. Por meio de estudos de propriedades físicas dos materiais, o artista conseguiu fazer uma construção que passou a fazer parte dos elementos inerentes daquele terreno, em suas palavras: “a capacidade de suportar todas as mudanças climáticas mesmo que intimamente envolvido em todas essas mudanças de clima e perturbações naturais”.²³

Essas obras vão além dos trabalhos de *Land art* e configuram obras para *site specific* uma vez que buscavam uma indissociação da obra ao seu contexto.²⁴ Tal indissociação tensiona condições dos espaços escolhidos e sublinha aspectos do seu entorno até então inéditos, como topologia, variações de temperatura, ventos, localização e fatores de natureza política e econômicas que incidiram ali. Atingem através dessas operações a integração com o meio de forma materialmente inseparável em que ferramentas e material se misturam. A matéria utilizada é a encontrada no local (*raw materials*). Quanto à escolha dos locais, esta é direcionada pelas características entrópicas que apresentam.

²² Id. *One Place After Another*, p 60.

²³ Ibid. p 65.

²⁴ Ibid, p. 67.

Cientificamente entropia é um conceito que pertence a área termodinâmica da física, é definida como uma medida do grau de desorganização de um sistema.²⁵ Quanto maior a organização, menor a entropia, é uma característica do estado termodinâmico, assim como a energia interna, o volume e o número de mols.²⁶

Os locais escolhidos pelo artista para abrigar seus projetos então são necessariamente marcados por movimentações geológicas ou exploração industrial, onde estão presentes perturbações topográficas e dinâmicas entrópicas como por exemplo aterros, escavações abandonadas, estradas desativadas e paisagens desarticuladas das zonas centrais. Por tais características esses locais foram considerados capazes de expor processos não só físicos mas também socioeconômicos, políticos e institucionais responsáveis por suas transformações.

Com esse conceito de intervenção Smithson modifica a própria ideia de sítio presente inicialmente nos trabalhos de *Land art*, pois ao trabalhar de forma orientada para os *sites specifics* permite que sejam escavadas diferentes camadas de significado presentes no contexto escolhido, reafirmando a capacidade da arte em penetrar questões de natureza política, econômica, social e cultural e introduzir um olhar crítico sobre uma dada situação e sua relação com o todo urbano.²⁷

Tal possibilidade de vinculação ao ambiente própria dos *site specifics* radicalizada por Smithson, influenciou as intervenções do projeto Arte/Cidade. As áreas escolhidas pelo projeto situavam-se zonas intersticiais da cidade que haviam feito parte de circuitos principais de outrora porém naquele momento se encontravam abandonadas.

Ao produzir instalações que levaram em consideração a escala urbana assim como aspectos sociais e políticos que insidiam nas áreas escolhidas, foi possível enfatizar contradições, perdas de referências e transformações sofridas pela metrópole.

O contato direto dos autores com o meio produziu efeitos inesperados uma vez que os artistas foram desafiados pela natureza do projeto a sair da zona de

²⁵ www.brasilescola.com/fisica/entropia-segunda-lei.htm

²⁶ www.brasilescola.com/fisica/entropia-segunda-lei.htm

²⁷ Brissac, Nelson - Arte/Cidade, Senac, São Paulo, 2000.

conforto de seus ateliês para produzir diretamente nos locais pouco acolhedores da cidade, o que impunha uma ausência de controle de variáveis externas que incidem sobre obra como ocorre no processo artístico tradicional. Essas interferências tiveram que ser incorporadas ao processo de produção e consequentemente à própria obra.

A ideia público também é testada, pois os eventuais espectadores são justamente os moradores do entorno, colocando os artistas na posição de visitantes, uma inversão do que acontece em locais institucionalizados tais como galerias e museus.

A transferência da arte institucionalizada para partes extra-muros dos museus, remetem às mudanças de cenário da arte produzidas nos anos 60 e 70²⁸ quando artistas que haviam participado do minimalismo tais como Walter de Maria, Michael Heizer, Robert Morris, Smithson entre outros, influenciados por propostas minimalistas acerca do espaço (real) e tempo (presente), buscam no espaço aberto e na vinculação ao ambiente a rota de fuga do que consideraram um ambiente controlador e ideologicamente direcionado de galerias e museus.

Esses artistas viam na assepsia desses ambientes um artificialismo impregnado de significados de ordens institucionais e socioeconômicas, nas palavras de outro artista que compartilhava dessas impressões Daniel Buren, “esses ambientes marcam a arte de forma profunda e indelével pois tudo por eles exposto possui o único e exclusivo propósito de neles estar inscrito”.²⁹

Tais conceitos são incorporados às práticas do Arte/Cidade, lugares escolhidos são, em sua maioria, não institucionalizados e obrigaram as obras a incorporarem variáveis externas, assim como a ganharem legitimidade por conta própria e adquirir seu reconhecimento através do conceito de ressonância.³⁰

Tal conceito nasce do pensamento antropológico e se refere à capacidade de um objeto, obra ou qualquer tipo de produto cultural, concreto ou abstrato, em

²⁸ Archer, Michael – Arte Contemporânea, Martins Fontes, São Paulo, 2001.

²⁹ Buren, Daniel - Textos e Entrevistas Escolhidos (1967-2000), Ed. Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 2001.

³⁰ Gonçalves, José Reginaldo – Antropologia dos Objetos, Garamond, Rio de Janeiro, 2007.

ser reconhecido pelo espectador que o testemunha sem interferências institucionais priorísticas. Como observado por José Reginaldo Gonçalves em seu livro “Antropologia dos Objetos”³¹, ressonância constitui uma força que não pode ser puramente construída ou inventada por uma agência governamental ou qualquer instituição cultural, ela necessita encontrar reconhecimento e respaldo pelo espectador seja ele um indivíduo, uma determinada classe social ou uma população inteira. Entram em sua equação aspectos da memória individual e coletiva que fogem ao controle racional e a meras construções conscientes”.³² O mesmo pode se aplicar a arte, principalmente quando se trata fora de museus ou galerias, haja visto que esses enquanto locais institucionais “etiquetam” tudo que estiver em seu interior para ser exposto como arte.

A medida que as edições ocorriam, a área de abrangência crescia e situações cada vez mais tensionadas urbanística e socialmente aconteciam. Locais, sucessivamente menos acolhedores do ponto de vista artístico, eram selecionados, assim como a legibilidade das obras era reduzida. Dessa forma os artistas tinham a lidar com interferências e tensões cada vez maiores à medida que a complexidade dos locais ia aumentando, trazendo à tona a complexidades dos processos de reconhecimento de valor e ressonância.

Um ponto em comum a todos os blocos, foi que nos diferentes momentos de implantação, as edificações ocupadas, Matadouro da Vila Mariana, edifícios do entorno do Viaduto do Chá, Silos das Industrias Matarazzo e Moinho Central, passavam por uma fase transição, encontravam-se ainda abandonadas, no entanto, suas futuras utilizações já estavam sendo definidas pelo interesses publico e privado. Esse momento de transitividade foi um terreno fértil para as propostas artísticas que propunham um reconhecimento dos significados potenciais desses locais, resgatando seus valores históricos e sociais submersos pelas inúmeras transformações assim como sua ressonância aferida junto à população local.

Através de instalações que tangenciavam aspectos encobertos de determinado lugar e suas relações com o todo urbano, artistas, arquitetos e engenheiros, descortinavam questões ligadas à produção do espaço urbano e suas

³¹ Id, *Antropologia dos Objetos*.

³² Ibid.

transformações. Os processo de transformações do espaço urbano contemporâneo e a constituição de um novo perfil de cidade foram descritos pelo arquiteto holandês Rem Koolhaas em seus escritos, entre eles o intitulado ‘A Cidade Genérica’³³.

Segundo Koolhaas, híbrido de política e paisagem³⁴, a cidade genérica tem como seus maiores agentes transformadores o capital público e privado que promovem processos de substituições de construções que irão determinar de forma aleatória novas geografias urbanas, numa dinâmica que não se apega a referenciais histórico-culturais, pois conceitos como identidade e cultura encontram-se cada vez mais diluídos na contemporaneidade e não há segundo o autor, como refrear a tendência contemporânea ao grandioso e á amnésia.³⁵ Tal processo incide diretamente na dinâmica de valorização e abandono urbanos, áreas históricas e de potencial simbólico alternam entre reconhecidas logo valorizadas, ou obsoletas e abandonadas e dão indícios de forças que operam na dinâmica social, espacial e cultural metropolitana atualmente. Para o autor essas forças são consideradas inevitáveis, referenciais culturais são evaporados para dar lugar a novas misturas culturais para a partir delas serem traçados novos mapas urbanos.

Porém tendo como fio condutor a terceira edição de 1999 “A Cidade e suas Histórias”, propõe-se observar aspetos de transformação urbanas e suas ligações com cultura e patrimônio no intuito de afirmar que referencias não são de todo dispensáveis. Na citada terceira edição, áreas percorridas ao longo do ramal ferroviário, figuravam nas de maior abandono da capital paulista. Ao dirigir-se para esses locais desmembrados pela indústria e pela urbanização descontrolada é possível a percepção de fatores antropogênicos de transformações da paisagem, juntamente com os padrões de crescimento e declínio nos sistemas urbanos, “são locações que manifestam as forças de crescimento e da mudança, da decadência e da espoliação”³⁶ e em contraposição às propostas do arquiteto holandês (que participou da segunda edição), o projeto ao expor tais mudanças possibilita que

³³ Koolhaas, Rem – a Cidade Genérica, Editorial Gustavo Gil, 1999.

³⁴ Idem.

³⁵ Idem.

³⁶ Brissac, Nelson - Arte/Cidade, Senac, São Paulo, 2000.

esse processo seja elucidado e passível de reflexão.

2. Cidade e Turismo Cultural

No jogo de forças transformadoras da metrópole, entra também o chamado turismo cultural e a espetacularização das cidades. Orientado para atrair investimentos corporativos, o turismo cultural³⁷ integra as chamadas novas práticas do patrimônio como afirma Françoise Choay em seu livro “A Alegoria do Patrimônio”³⁸.

Ao longo dos anos desde o surgimento do conceito de patrimônio no século XVII no ocidente, surgiram termos que se referem à diferentes práticas patrimoniais, culminando na infinidade de figuras do patrimônio que conhecemos atualmente. Patrimônios arquitetônicos, históricos, artísticos, paisagísticos, naturais, culturais, tangíveis e intangíveis foram construídos historicamente desde então.

A consolidação do conceito de patrimônio ocorre graças ao surgimento dos estados nacionais no século XVIII que buscavam símbolos materiais para sua identidade. Monumentos de batalhas, pinturas de episódios emblemáticos e espólios de outras nações possibilitaram a construção de uma autoimagem das nações amparada por esses objetos que agiam como suportes de uma memória e identidade coletivas.

No século XIX, porém, mais do que provas materiais de supremacia nacional, da história e cultura, patrimônios passam a ser considerados resquícios de um tempo perdido massacrado pelo novo modo de produção instaurado com a Revolução Industrial.

A consciência das transformações permanentes da industrialização acarretou em um movimento nostálgico que valorizava técnicas e produções extintas e elevou patrimônio a objeto de culto, pois passam a representar símbolos de um saber e fazer perdidos, o que culmina no chamado culto patrimonial.

³⁷ Choay, Françoise - A Alegoria do Patrimônio, Estação Liberdade, São Paulo, 2001.

³⁸ *Idem.*

O culto patrimonial na atualidade concebe patrimônio como produto, sua origem é a indústria cultural e seus símbolos (cada vez mais originados em um passado próximo) mais do que lembrar ou representar um tempo passado, existem para serem cultuados.

Observa-se portanto, um adensamento de símbolos (patrimoniais) surgidos a partir de critérios sucessivamente indefinidos. Atualmente as possibilidades de patrimonialização são infinitas e abrangem desde receitas de pratos típicos, ritmos musicais, até construções modernas como aeroportos. A autora chama esse adensamento de “inflação patrimonial” e afirma que esta age na tentativa de assegurar o que seria o cerne do conceito de patrimônio, a consolidação de uma identidade coletiva. Identidade esta que se vê, no século XX, desestabilizada frente às incertezas de uma revolução tecnológica contundente e transformadora de referenciais espaço-temporais.

Por tais razões a investigação do conceito atual constitui uma ferramenta na elucidação das transformações metropolitanas e da pertinência do mesmo na vida contemporânea.

Uma das questões do presente trabalho é pensar a pertinência da prática do patrimônio não em sua forma atual como produto da indústria cultural, nem “tabula rasa” pronta para ser reescrita por novos dispositivos descartáveis, mas como uma materialidade necessária a reflexão do processo histórico.

Na medida em que intervenções artísticas para *sites specifics* como as do Arte/Cidade dialogam com áreas abandonadas mas ainda impregnadas de referenciais históricos, o conceito pode comprovar sua relevância para pensar espaço público e cultura, pode também ser arejado incluindo novas contribuições para propostas de reestruturação da cidade.

Na atual dinâmica de transformações aceleradas, as propostas dos artistas do “Cidade e suas Histórias” (3ª edição do projeto), contribuem para um dimensionamento crítico do espaço urbano, em que aspectos de ruptura e degradação são sublinhados e incluídos no conjunto metropolitano para que este como um todo possa ser melhor reconhecido e pensado a partir principalmente do

aspecto histórico.

Nas instalações, a irreversibilidade das transformações urbanas é pronunciada, juntamente com a impossibilidade de retorno a um estado inicial de organização que remete ao dilaceramento do tecido urbano das grandes metrópoles. Os artistas apontam a necessidade de expandir dimensões no confronto com as realidades da metrópole contemporânea, de levar em conta a contribuições da população que circula e mora nas imediações, o que evidencia forças de produção do espaço urbano e redimensiona o espaço em redes de significados mais amplas.

Propõe-se pensar transformações geradas nas grandes cidades e o papel de agentes econômicos e socioculturais através do projeto Arte/Cidade em sua terceira edição e seu recorte na Cidade de São Paulo. Seguindo essas contribuições tem-se como referencial o projeto Arte/Cidade 3 para investigar de quais formas suas obras elucidam fluxos descontínuos da cidade e operam a interseção de fatores como patrimônio, história, cultura, economia, política que agem nessa dinâmica urbana.

Investigar a utilização do conceito de patrimônio em uma via que escape ao artificialismo do culto patrimonial e do turismo cultural assim como do ceticismo da cidade genérica, para se verificar em que aspectos o conceito é atual e necessário para vida social, material e simbólica na forma de metrópoles contemporâneas.

3. Robert Smithson: matéria, espaço e tempo

Robert Smithson nasceu em 1938 em Passaic New Jersey. Desde pequeno manifesta interesse por história natural e frequenta assiduamente o Museum of Natural History de Nova York. Possui interesse em seguir carreira ligada às ciências naturais, porém aos 16 anos, recebe uma bolsa para ingressar no Art Students League de Nova York onde começa seus estudos artísticos. Inicia seu trabalho com pintura abstrata e realiza sua primeira exposição individual em 1959 na Artists Gallery em NYC e em seguida outra em Roma, no ano de 1961.

Em meados da década de 60 entra em contato com artistas que constituiriam o heterogêneo grupo minimalista, imediatamente identifica-se com as concepções do grupo e desenvolve propostas a partir desse contato que serão definitivas para seu trabalho.

O Minimalismo³⁹ também chamado por ocasião de seu surgimento de *Literal Art*, emerge no início dos anos 60, com artistas que começam a identificar o esgotamento e a necessidade de superação do expressionismo abstrato, estilo dominante do contexto artístico norte-americano daquele momento, e expõem de forma individual obras tridimensionais que apresentavam novas propostas no campo das artes.

Dominante no contexto artístico norte-americano durante os anos 50, o expressionismo abstrato surgido na década de 40 em Nova York, alcançou projeção mundial com expoentes como Arshile Gorky, Barnett Newmann, Mark Rothko, Hans Hofmann Jackson Pollock, Willem De Kooning⁴⁰. No período pós Segunda Guerra Mundial a massiva imigração de europeus que chegavam à América, possibilitou intensas trocas culturais entre artistas que de um lado haviam assistido de perto ao modernismo e ao cubismo e de outro artistas americanos locais que não apresentavam propostas maduras frente aos avanços da arte europeia do início do século XX e suas correntes subsequentes (surrealismo, construtivismo, suprematismo, entre outros). A arte americana era formada por uma produção nacional que até os anos 30 caracterizava-se por “preocupações e

³⁹ Bachelor, David - Minimalismo, Cosac e Naif, São Paulo, 2009.

⁴⁰ Gooding, Mel - Arte Abstrata, Cosac e Naif, São Paulo, 2009.

perspectivas realistas”⁴¹ e “o apego a um sentido específico da função da arte como um elemento de auto-definição e introspecção de uma sociedade”,⁴² mas que porém, chega aos anos 50 com importantes transformações: “decididamente abstrata, que tende ao universal e não está manietada pelas preocupações do conjunto da sociedade”⁴³. Essas transformações foram auxiliadas por artistas como Arshile Gorky e André Breton que, imigrados da Europa, ajudaram a desenvolver convicções comuns quanto o papel da arte e do artista no cenário americano, radicalizando propostas incipientes presentes em seu figurativismo e realismo (estilos dominantes até os anos 30), dando a sua produção um sentido universalista e inovador. André Breton envolvido com o movimento surrealista europeu instalou-se em Nova York durante a Segunda Guerra e difundiu ideias como o “automatismo psíquico puro”⁴⁴ que consistia em uma técnica literária surrealista de não edição consciente de imagens, deixando-as vir a tona de forma livre e dessa forma registrá-las. Essa proposta foi absorvida por artistas norte-americanos que empregavam práticas automáticas no emprego de ações arbitrárias e imprevisíveis no ato de pintar, o que submeteu as imagens à meras consequências da ação, desvanecendo-se gradativamente em intensidades diferentes de acordo com cada artista. Essa ênfase na ação foi levada ao extremo por Jackson Pollock.

O pintor faz de seu corpo extensão pincel, abandona o cavalete e posiciona-se literalmente, dentro tela esticada no chão, iniciando uma ação altamente física que rompe a relação tradicional entre pintor e tela e inaugura a chamada *action painting*. O ato de pintar “cuja execução é o imperativo criativo”⁴⁵ dá ao quadro uma dinâmica própria, tornando-se um objeto em si, eliminado possíveis compromissos com representações de objetos externos. Sua prática também chamada de “ataque” (à tela) ou *action painting*, re-equacionou a abordagem tradicional entre artista e tela, marcou uma nova fisicalidade, eliminou a representação figurativa e conferiu definitivamente autonomia à pintura abstrata juntamente com a consagração de um estilo artístico norte-americano reconhecido

⁴¹ Harris, Jonathan, Harrison, Charles, Wood, Paul - Modernismo em Disputa, Cosac e Naif, São Paulo 1998.

⁴² *Idem.*

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ Gooding, Mel - Arte Abstrata, Cosac e Naif, São Paulo, 2009.

mundialmente, o que por fim, inseriu Nova York como importante centro artístico mundial.

No entanto após a morte de Jackson Pollock em 1956, os avanços conquistados pelo expressionismo abstrato, principalmente as revoluções praticadas pelo artista, seu forte legado e influência atingiram tal realização dentro das possibilidades da pintura que a repetição e o esgotamento de suas propostas foram detectados como inevitáveis por parte de artistas que reconheciam sua importância. Entre eles, Allan Kaprow que registra essa sensação em seu texto “O Legado de Jackson Pollock”⁴⁶:

“Há duas alternativas. Uma é continuar a seguir esse caminho. E é bem provável que boas *quase-pinturas* possam continuar a ser feitas, variando essa estética de Pollock sem superá-la nem abandoná-la. A outra alternativa é desistir inteiramente de fazer pinturas..”⁴⁷.

O abandono da pintura libera o foco do artista para o mundo ao redor:

“Não satisfeitos com a sugestão, por meio da pintura, de nossos outros sentidos, devemos utilizar a substância específica da visão, do som, dos movimentos, das pessoas, do tato.”⁴⁸ E completa:

“Pollock, segundo vejo, deixa-nos no momento em que temos que passar a nos preocupar com o espaço e os objetos de nossa vida cotidiana, e até mesmo ficar fascinados por eles, sejam nossos corpos, roupas e quartos..”⁴⁹

Essa percepção do entorno como meio e matéria pra a criação artística foi compartilhada por diferentes grupos que ampliaram as possibilidades da prática artística infinitamente e desafiou a narrativa modernista da história da arte.

A narrativa modernista construída por Clement Greenberg⁵⁰, define a capacidade da arte em fazer sua autocrítica, segundos seus próprios critérios, que foi levado a cabo pelo modernismo.

O modernismo testou ferramentas tradicionais das artes plásticas: a superfície plana, a tinta a forma de suporte (caveleto) aspirando questionar e

⁴⁶ Kaprow, Allan - O Legado de Jackson Pollock, Escrito de Artistas, Contrin e Ferreira, org. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2006.

⁴⁷ *Idem*, pp 43.

⁴⁸ *Idem*, pp 43.

⁴⁹ *Idem*, pp 44.

⁵⁰ Greenberg, Clement - Pintura Modernista, Greenberg e o Debate Crítico, Ferreira e Cotrim, org., Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1997.

propor novos significados para si mesma. Para Greenberg ao serem explicitadas a construção ou até mesmo a ausência fatores composicionais como perspectiva, claro escuro, relação figura/fundo, é afirmada a indispensabilidade da tela plana, pois o que resta quando efeitos de dissimulação são revelados e a mão (e subjetividade) do artista se projetam é a superfície da tela, consagrada pelo crítico meio fundamental da arte pictórica.

“Foi a ênfase conferida à planaridade inelutável da superfície, que permaneceu, porém, como mais fundamental que qualquer outra coisa para o processo pelos quais a arte pictórica criticou-se e definiu-se a si mesma no modernismo”.⁵¹

Ao assinalar o esgotamento da superfície plana e da arte pictórica e migrar para outros meios, a arte prognosticada por Kaprow (nova arte) anula a equação proposta por Greenberg e desarticula a chamada narrativa modernista.

O grupo minimalista é integrado por artistas que começam expor independentemente, trabalhos tridimensionais e que compartilhavam o desejo do combate a efeitos gestuais da superfície plana consagrados pelo expressionismo abstrato.⁵² A escolha por formas geométricas em oposição a linhas sinuosas presentes do expressionismo e o desinteresse pela tela plana foram associadas ao resgate de premissas do suprematismo de Kasimir Malevich (1913) e ao *readymade* de Marcel Duchamp (1912). No artigo para a revista *October*, “ABC Art” (1965)⁵³, a crítica Barbara Rose defende que os impactos desses dois artistas ecoaram nos anos 60 e foram absorvidos pelos minimalistas:

“Hoje estamos sentindo o impacto de suas (Malevich e Duchamp) decisões em uma arte cujo branco, neutro, mecânico e a impessoalidade contrasta tão violentamente com o romântico, biográfico do estilo expressionista abstrato que o precedeu”.⁵⁴

As formas geométricas primordiais eleitas por Malevich, como o círculo, o quadrado, o retângulo e a cruz equivalem a representação perfeita e intuitiva, liberta de compromissos com a representação do mundo real. Duchamp, na mesma época através de seus *readymades*, objetos fabricados inseridos em um contexto de exposição e referenciados como obras de arte, exterioriza entre outras

⁵¹ Greenberg, Clement - Pintura Modernista, Greenberg e o Debate Crítico, Ferreira e Cotrim, org., Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1997.

⁵² Bachelor, David - Minimalismo, Cosac e Naif, São Paulo, 2009.

⁵³ Rose, Barbara - ABC Art, *October*, MIT Press, Massachusetts, 1967.

⁵⁴ *Idem*.

coisas, a recusa ao modo fazer arte que através da composição sua prática principal. A crítica completa:

“tanto as decisões de Duchamp quanto as de Malevich, foram renúncias. Por parte de Duchamp, à noção de singularidade do objeto de arte e sua diferenciação de objetos comuns, e por parte de Malevich, uma renúncia da noção de que a arte deve ser complexa. Que a arte de nossos artistas mais jovens se assemelha a deles em sua grave reduzida simplicidade, ou, no seu parentesco frequente com o mundo das coisas.”⁵⁵.

Outro aspecto que caracteriza a produção minimalista é a aproximação com a indústria, seus produtos e forma de produção. As obras poderiam fazer parte da cadeia de produção de uma fábrica, pois desde o processo de produção (automatizado, seriado,) o uso da matéria-prima (aço, acrílico, vidro, luz elétrica), até os cortes e acabamentos se inseriam na cadeia de produção. Os trabalhos tridimensionais resultantes, não se eram nem pinturas nem esculturas, com forma, cor e estruturas integradas denominadas por Donald Judd, artista que participou e registrou concepções minimalistas, de objetos específicos⁵⁶. Esses objetos pretendiam configurar unidades, coisas em si, que remetem apenas a si próprias “não é necessário para um trabalho ter um monte de coisas para olhar, comparar, para analisar uma por uma, para contemplar.”⁵⁷ Em contraposição às ideias de Judd, o crítico Michael Fried expõe suas impressões acerca dos objetos específicos no texto “*Art and Objecthood*” (1967)⁵⁸, e identifica nessa opção pelo objeto, a ênfase relação entre obra e espectador, tornando esse último consciente de sua presença e do espaço ao redor, do tempo e espaço real, uma forma de teatralização baseada na presença física da obra e na relação obra e espectador, considera essa espécie presença cênica sem valor para as artes plásticas⁵⁹. Diferentemente da *presentidade*⁶⁰ alcançada pela obra modernista, na qual essa presença se dá graças ao conteúdo da tela que torna a obra independente de seu ambiente e do próprio espectador, o que leva este último a ser capaz de sublimar sua situação e o espaço ao redor pela simples força da obra.⁶¹ Frente a essas críticas a ênfase dada aos objetos, que buscavam o inverso que qualquer tipo de

⁵⁵ Rose, Barbara - ABC Art, October, MIT Press, Massachusetts, 1967.

⁵⁶ Judd, Donald - Objetos Específicos, em Escritos de Artistas, Cotrin, Cecília, Ferreira, Glória, org. Jorge Zahar ed, Rio de Janeiro, 2006.

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ Fried, Michael - Art and Objecthood, Artforum, 1967.

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ Fried, Michael - Art and Objecthood, Artforum, 1967.

sublimação através de sua fisicalidade contundente, consistia numa tomada de posição consciente por parte dos minimalistas contra toda narrativa modernista.

Os processos e métodos de trabalho minimalistas implicavam o uso de soldas e cortes industriais, aproximava o artista ao engenheiro na fabricação dos objetos, o que os diferenciava do modo convencional de esculpir e seus processos de moldar ou entalhar parte a parte da escultura. Esse método também possuía ligações com a produção de Vladimir Tatlin e construtivismo russo (1913)⁶².

Tatlin propôs (1913) que a arte deveria refletir o mundo industrial do início do século XX, e estava comprometido em aplicar a realidade industrial (técnica e materialmente) em suas obras utilizando materiais como aço, alumínio, zinco produzindo esculturas fabricadas e montadas nessas bases e rompendo o método de esculpir tradicional.

A matéria industrial dos objetos específicos lhes confere uma duração menor de que esculturas constituídas de granito, mármore, bronze. Outro aspecto que reforça sua não permanência, porém ligado a estrutura desses objetos, é sua inércia, eles não sugerem ou continuam nenhum tipo de movimento que lhe conferiria outra forma duração espacial/temporal. A obra tridimensional é exposta ao espectador que de acordo com seu ponto de vista irá apreendê-la de formas diferentes no tempo presente, “..consideradas mais amplamente as três dimensões são espaço para mover-se”⁶³. As obras podiam ser produzidas terceiros, mediante as instruções do criador que também possibilitava sua criação em série. Porém eram precisamente elaboradas levando em consideração variáveis de luz, cor, espaço, altura o olhar do espectador e o espaço ao redor no qual estavam inseridas.

Robert Smithson se identifica primeiramente com Donald Judd e seu método de trabalho industrializado desde a matéria prima (produtos da indústria como aço, alumínio, compensado, acrílico), concepção geométrica das formas, até o acabamento de seus objetos. Vê na maneira do artista (Judd) trabalhar, sempre a procura de novos materiais produzidos pela indústria, novos cortes e novos

⁶² Richey, George - Construtivismo, Origens e Evoluções, Cosac e Naif, São Paulo, 2002.

⁶³ Judd, Donald - Objetos Específicos, em Escritos de Artistas, Cotrin, Cecília, Ferreira, Glória, org. Jorge Zahar ed, Rio de Janeiro, 2006.

acabamentos, uma nova abordagem técnica que contribui com a extensão das técnicas da arte abstrata em novos *mediums*.⁶⁴ Em um texto de sua autoria sobre Judd (Donald Judd, 1965)⁶⁵, além de reconhecer a contribuição do artista para a extensão de novos meios (*mediums*) para arte abstrata, distingue em seu trabalho elementos que levam à ruptura definitiva com o expressionismo abstrato e principalmente com a *action painting* e identifica nessas inovações uma nova consciência da matéria na arte.⁶⁶

Nos objetos de Judd feitos em acrílico com estruturas em aço, observa que os eixos agrupados simetricamente remetem a formação interna dos cristais, próximas ao formato de caixas, com os lados de acrílico translúcido, seu interior é visível e vazio, de forma que o todo do objeto é visível através de cada superfície, o que torna dentro e fora equivalentes em importância e “trazem à tona a própria forma da matéria”⁶⁷, afirmando uma ideia de inércia. Smithson enxerga que essa inércia reforça a importância da matéria em detrimento do movimento:

“a virtude intrínseca da matéria-prima é colocada em evidência. Cada trabalho oferece uma solução diferente para o deslocamento no espaço. Matéria e não movimento são as prioridades de Judd...isso é o contrário da noção abstrata de que movimento é um resultado direto do espaço”⁶⁸.

A concepção estrutural das caixas transparentes de Judd, com superfícies agrupadas simetricamente tem para Smithson, semelhança com a lógica de formação dos cristais (cristalografia) que pesquisa desde o início de seus trabalhos juntamente outros processos elementares de formação da matéria. Identifica nas esculturas suspensas de Judd, (*simmetric free-standing structures*), a superação da superfície plana (*flatness*) consagrada pelo modernismo segundo Greenberg. Defende que essas superfícies já vinham sendo combatidas pelos campos de cor de Barret Newman e pelos *shaped canvases* de Frank Stella, mas sem superá-la definitivamente. Reconhece que em Judd “as estruturas suspensas (*simmetric free-standing structures*) eliminam qualquer dúvida sobre dispensabilidade da

⁶⁴ Smithson, Robert, Donald Judd in Robert Smithson: The Collected Writings. Ed. University of California Press, 1996.

⁶⁵ *Idem*, pp 5.

⁶⁶ *Idem*, pp 5.

⁶⁷ *Idem*, pp 5.

⁶⁸ *Idem*, pp 5.

planaridade, afirmando a presença formal das *structures*⁶⁹ além de qualquer referência à pintura plana. Sublinha que a materialidade presente nas obras pertencem a uma ordem crescente de dureza semelhante às formações geológicas, o que constitui mais um ponto de convergência nas pesquisas de ambos os artistas, levando-os à explorações geológicas conjuntas nos arredores de New Jersey. A produção de Smithson então é marcada por conceitos como formação dos cristais dando origem a obras como *Quick Million* (1965), *Plunge* (1966), *Terminal* (1966), *Mirror Stratum* (1966), em que pode-se observar o uso de materiais industriais como aço, plástico, vidro, a alusão as formas cristalinas e a inércia.

Em outro texto “*The Entropy and the New Monuments*” (1966)⁷⁰ amplia ainda mais sua ligação com propostas minimalistas, identificando nos trabalhos de Robert Morris, Sol Le Witt, Dan Flavin, Paul Thek, Craig Kauffman, Larry Bell, Will Insley, Frank Stella, Peter Hutchinson, além é claro, de Donald Judd, aspectos análogos ao conceito de entropia que já vinha estudando e novas noções de tempo e estruturação da matéria. Aponta que através de suas formas e propostas espaciais essas esculturas combatem a ideia de duração no tempo e evolução vistas na arte até então, pois com sua imobilidade e espacialização, são a afirmação do conceito de entropia que determina que energia é mais facilmente perdida do que obtida e isso acarretará em um fim inequívoco e universal⁷¹.

Denomina as obras desses artistas de “novos monumentos”⁷² e afirma serem eles antagônicos aos “velhos monumentos”⁷³ (entendendo-se por velhos monumentos toda a produção escultórica pré-minimalista), pois não são feitos de materiais naturais como mármore, granito ou bronze mas de matéria industrial como plástico, aço e luz elétrica. Comparados aos naturais esses materiais são mais perecíveis, quando já não possuem um prazo de validade pré-determinado como as luzes nas instalações de Dan Flavin. Não pretendem, portanto, uma duração permanente no tempo, e “são construídos contra as eras e não a favor

⁶⁹ Smithson, Robert, Donald Judd in Robert Smithson: The Collected Writings. Ed. Univerty of California Press, 1996.

⁷⁰ Smithson, Robert, Entropy And The New Monuments in Robert Smithson: The Collected Writings. Ed. University of California Press, 1996.

⁷¹ *Idem*, pp 11.

⁷² *Idem*, pp 11.

⁷³ *Idem*, pp 11.

delas”⁷⁴ pois “eles (novos monumentos) estão envolvidos em uma redução sistemática do tempo em frações de segundo, ao invés da representação de longos períodos de tempo”⁷⁵. O tempo em jogo nesses trabalhos se pretende a menor fração do presente, que por ser mínimo e não possuir extensão, reduz imensamente seu espaço e sua infimidade o transforma em seu oposto, o tempo estacionário e sem movimento que não chega a lugar nenhum. Essa redução acaba por transformar o espaço temporal da obra, traduzindo-se na operação: tempo é lugar menos movimento e destituindo a ideia de tempo-espaço e evolução temporal presente na história moderna.

Segundo Reinhart Koselleck⁷⁶ o termo história moderna consolida seu sentido no século XVIII quando, “se acumulam indícios que apontam efetivamente para o conceito de um novo tempo”⁷⁷ e a história passa a ser considerada um conceito em si, sem um objeto ou um sujeito a que esteja vinculada, diferenciando-se de momentos anteriores em que o conceito de história se fundava na exemplaridade do passado. A história moderna é determinada pela consciência do progresso, adquirida com a descoberta de outras civilizações ao redor do globo pelas navegações e descobrimentos, civilizações que coexistem numa mesma época e no entanto, apresentam graus diferentes do que era considerado desenvolvimento e civilização. Essa comparação que determinava graus diferentes de avanços e progressos de uns em relação aos outros se iniciou entre civilizações e foi estendida para Estados, governos, ciências, corporações, economia, classes sociais, etc. A história passa a ser interpretada de forma universal segundo padrões de progresso estabelecidos por civilizações centrais (basicamente europeias). Nesses moldes é construída uma história moderna com pretensões de história universal. A Revolução Francesa que fortaleceu a classe burguesa até então incipiente, e assim como as demais instâncias políticas e sociais que se projetavam no século XVIII, (partidos, associações, indivíduos) absorveu essa ideia de progresso.

⁷⁴ Smithson, Robert, Donald Judd in Robert Smithson: The Collected Writings. Ed. University of California Press, 1996.

⁷⁵ *Idem*, pp11.

⁷⁶ Koselleck, Reinhard - Futuro Passado, Contraponto, Rio de Janeiro, 2006.

⁷⁷ *Idem*.

“O progresso reunia, pois, experiências e expectativas afetadas por um coeficiente de variação temporal. Um grupo, um país, uma classe social tinham consciência de estar à frente dos outros, ou então procuravam alcançar os outros ou ultrapassá-los”.⁷⁸

Para Smithson, quando artistas franceses se identificam com as ideias burguesas de progresso e desenvolvimento (movimentos de vanguardas artísticas europeias no fim do século XIX)⁷⁹, operaram o que chama “consciência ideológica de tempo”⁸⁰ uma noção temporal em que a ideia de progresso guia a tentativa superação do momento artístico cultural, com o intuito de alavancar a arte a frente de seu tempo. O tempo como ideologia direcionado para o progresso forjou histórias da arte nesses moldes, vinculando-a a noção de superação e progresso que constitui segundo ele, numa falácia, pois buscar o progresso significa compactuar como essa narrativa e a exemplo das vanguardas europeias, ao tentar superar o progresso acaba por aprisiona-lo sem ao menos alcançá-lo⁸¹.

Para Smithson a noção de duração e a própria ideia de evolução seja ela científica, temporal, biológica, universal, não se enquadra mais na forma de pensar o tempo pois isso seria isolá-lo em modelos ideologicamente comprometidos que não compreendem sua abrangência. O artista é contrário a essa ideia de tempo e propõe em lugar de evolução, entrar a ideia de entropia. Ao determinar que energia é mais facilmente perdida que obtida na natureza e essa ideia prevê um “apagão” final do universo em que toda energia terminaria por se perder de uma vez por todas, apagando galáxias sistemas solares, estrelas e assim sucessivamente até o universo ser transformado em um todo indiferenciado, nomeado pelo artista de *sameness*⁸². Concluí em relação ao tempo, que este não possui uma direção única nem evolutiva e sim variadas, diferentes e paralelas, e possui inúmeras camadas submersas, cada uma habitada por tempos que se entrecruzam infinitamente.⁸³

⁷⁸ Koselleck, Reinhard - Futuro Passado, Contraponto, Rio de Janeiro, 2006.

⁷⁹ Smithson, Robert - Quasi-Infinities And The Waning Of Space in Robert Smithson: The Collected Writings. Ed. University of California Press, 1996.

⁸⁰ *Idem*, pp19.

⁸¹ *Idem*, pp19.

⁸² Smithson, Robert, Entropy And The New Monuments in Robert Smithson: The Collected Writings. Ed. University of California Press, 1996.

⁸³ *Idem*, pp 14.

Quanto a produção minimalista, o conceito de entropia do qual o artista se apropria lança uma visão crítica em relação ao tempo evolutivo e teleológico reforçando o interesse pelo instante pois essa unidade pode conter milhões de anos, tomando o exemplo do “Monumento 7 para V. Tatlin” de Dan Flavin. Flavin é considerado um dos artistas minimalistas que foi mais fortemente influenciados por Duchamp⁸⁴, considerava os módulos de seus trabalhos *readymades*, peças prontas e autônomas que poderiam ser permutadas e reutilizadas em outros módulos subsequentes, de forma que um trabalho antigo será bem próximo ao outro mais recente. Isso permitiu ao artista produzir uma mesma série de trabalhos por vários anos, que foi o ocorrido na série “Monumento para V. Tatlin” que possuiu 36 versões. A instalação consiste em uma escultura de parede composta por luminárias fluorescentes brancas frias de comprimentos variados que aludem a um avião.

Smithson conclui “o instante faz das obras de Flavin parte do tempo ao invés do espaço. Milhões de anos estão contidos num segundo”.⁸⁵ Temos assim, a afirmação constante do momento presente, seja através da fixidez dos objetos, seja pela observação do espectador, pois como afirma Judd, “não é necessário para um trabalho ter um monte de coisas para olhar, comparar, para analisar uma por uma, para contemplar”⁸⁶, essa unidade permite a ênfase na situação em que a obra é enfrentada, tornando o espectador consciente de sua presença e do espaço em que ele e a obra estão situados. Esse espaço (ocupado, real, consciente) e esse tempo (presente) instituídos pelo minimalismo, afirmam a condição e continuação das estratégias artísticas de Smithson a despeito de críticas pró modernistas (teatralidade, literalidade e ordinariedade das propostas)⁸⁷ ou melhor, situam o artista diametralmente oposto a essas.

O conceito de entropia se estende para Smithson, à arquitetura e a paisagem. No mesmo texto amplia sua visão de entropia para arquitetura, mais precisamente a surgida com a explosão metropolitana no pós Segunda Guerra nos Estados Unidos, que deu origem aos *shopping centers* próximos a autoestradas,

⁸⁴ Bachelor, David - Minimalismo, Cosac e Naif, São Paulo, 2009.

⁸⁵ *Idem*, pp 14.

⁸⁶ Judd, Donald - Objetos Específicos, em Escritos de Artistas, Cotrin, Cecília, Ferreira, Glória, org. Jorge Zahar ed, Rio de Janeiro, 2006.

⁸⁷ Fried, Michael - Art and Objecthood, Artforum, 1967.

drogarias e prédios comerciais e contribuíram para o que chama de uma arquitetura da entropia. Essa arquitetura seria um “tipo de arquitetura sem valor de qualidades”⁸⁸ e permite a percepção da realidade física livre do idealismo e da pureza do formalismo clássico. São pertencentes ao formalismo clássico arquitetônico, as construções que guiam suas concepções de composição, modulação e proporção pelas concepções surgidas no mundo greco-romano, esse modelo foi reinterpretado e atualizado em diferentes momentos históricos e essas construções consideradas até início do século XX, paradigma de boa arquitetura.⁸⁹ Segundo o autor, as fachadas estéreis das novas construções e seus interiores simetricamente organizados estabelecem uma relação dialética com o minimalismo pois: “a complexidade lúgubre desses interiores dão a arte uma consciência do insípido e do aborrecido e operam uma aceitação da arte ao nulo e ao vazio”.⁹⁰

Essa incorporação da nulidade de estruturas e superfícies vazias como escritórios pré-fabricados dominados pela monotonia do olhar, permite aos artistas se libertarem do compromisso com imagens objetivas,⁹¹ em correspondência com a realidade ou funções naturais. Esse não compromisso com as imagens leva a uma ausência de imagens (similar a um deserto)⁹² e permite a esses artistas desvincularem-se de ideais de espaço e progresso clássicos, terminando por neutralizar o mito do progresso já que entropia é evolução às avessas.

O conceito de evolução às avessas é a base das observações do artista no texto “A Tour of Monuments of Passaic, New Jersey” (1967)⁹³. Ao fazer uma incursão pelo município de Passaic, Nova Jersey, situado a 30 minutos de distância de Nova York, cidade periférica em intenso processo de transformação urbana e repleta de obras de infraestrutura reforça as bases para seu conceito de paisagens e monumentos entrópicos. Nessa “odisséia suburbana”⁹⁴, Smithson

⁸⁸ Smithson, Robert, *Entropy And The New Monuments* in Robert Smithson: The Collected Writings. Ed. University of California Press, 1996.

⁸⁹ Zevi, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

⁹⁰ *Idem*, pp 14.

⁹¹ *Idem*, pp 14.

⁹² *Idem*, pp 14.

⁹³ Smithson, Robert - *A Tour of Monuments of Passaic, New Jersey* in Robert Smithson: The Collected Writings. Ed. University of California Press, 1996

⁹⁴ Smithson, Robert - *A Tour of Monuments of Passaic, New Jersey* in Robert Smithson: The Collected Writings. Ed. University of California Press, 1996.

identifica dragas abandonadas, canos de escoamento superficial, pontes, crateras artificiais e rodovias em construção como monumentos de um panorama zero, ruínas às avessas do futuro que estava sendo construído “trata-se do oposto da ruína romântica porque as edificações não desmoronam em ruínas depois de serem construídas, mas se erguem em ruínas antes da construção”.⁹⁵ Esses monumentos que figuravam como símbolos da imortalidade fracassada e da grandeza opressiva das transformações urbanas, principalmente as ocorridas em subúrbios como Passaic, pois “nos subúrbios não há nenhum passado, apenas o que passa para o futuro”.⁹⁶ Paisagens entrópicas seriam a representação física e geográfica de transformações que para o autor, pertencem a um tempo sem passado e sem futuro, pois passado contém o futuro (ruínas às avessas) e vice e versa. Nesse mesmo artigo levanta a possibilidade de uma escultura a céu aberto que sublinhasse as características entrópicas do lugar, mais precisamente o centro de Passaic:

“o centro de Passaic não era um centro, era antes um típico abismo ou um vácuo comum. Que ótimo lugar para uma galeria! Ou quem sabe uma exposição de escultura à céu aberto animasse aquele lugar”.⁹⁷

Seu interesse por lugares remotos e transformados ou em processo de transformação por projetos de grande escala tais como aeroportos, terminais marítimos, represas, é crescente. Enxerga nos diferentes estágios de transformação valor estético e em trabalhos como diques, pavimentos, estradas, terraços, buracos a representação de um alfabeto que possibilita a leitura desses locais (*sites*). Propõe investigar a forma física de operações envolvendo recursos hídricos (irrigações, usinas hidrelétricas, represas) onde são feitas transposições de grandes massas de terra delimitadas por corpos d’água, para encontrar novas informações estéticas. Segundo ele tais áreas podem ser coordenadas por formas artísticas e seus terrenos usados como *mediums* das obras. Tais propostas são registradas por ocasião do convite como consultor do projeto para o terminal aéreo entre Fort Wort e Dallas no texto “A Thing Is A Hole In A Thing Is Not” (1968)⁹⁸, em que frisa não estar interessado na função dos projetos e sim nas suas possibilidades

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ *Idem.*

⁹⁷ *Idem.*

⁹⁸ Smithson, Robert - A Thing Is A Hole In A Thing Is Not in Robert Smithson: The Collected Writings. Ed. University of California Press, 1996.

estéticas e operacionais. Para entender essas novas propostas estéticas é necessário o rompimento com a história de arte convencional e consequentemente com a narrativa modernista de Fried e Greenberg, pois representam um critério isolado, preso exclusivamente a parâmetros passados. Ao invés disso, é preciso segundo ele, é um novo método estético que alie aspectos antropológicos e linguístico para compreendê-las (novas propostas estéticas) em termos de construção (camadas de significado)⁹⁹.

Para escolha das áreas deve ser aplicada a metodologia que chama de “Estudos de Seleção de Locais”¹⁰⁰, que consiste numa prática de apreensão de conceitos dos locais através de dados dos sentidos,

“pois a percepção é anterior à concepção em se tratando da seleção ou definição de locais”.¹⁰¹ Não se deve impor mas expor o local, seja ele interior ou exterior, e portanto áreas desconhecidas dos lugares (sites) são melhor exploradas por artistas”.¹⁰²

Somado ao interesse estético e conceitual por essas áreas, deixa clara sua crítica institucional. No texto “The Establishment” (1968)¹⁰³ repudia instituições políticas, culturais e socioeconômicas norte-americanas.

Nos anos 60, a crise política nos Estados Unidos atingia seu auge. Fatores como a Guerra do Vietnã (iniciada em 1955, sem dar sinais de término), assassinato do candidato pacifista democrata Robert Kennedy e do líder negro Martin Luther King (ambos em 1967), vitória da direita na presidência com a eleição de Richard Nixon (1968), e um quadro social em que 1 em cada 7 americanos vivia abaixo da linha da pobreza¹⁰⁴, ajudavam a aumentar o número de descontentes com o rumo da política norte-americana, e poderia ser verificado nas diversas manifestações ocorridas durante a década.¹⁰⁵ Essa crise gerou repercussões entre os artistas que viviam nesse contexto americano e deram respostas artísticas heterogêneas das quais, algumas foram registradas pela revista

⁹⁹ *Idem*, pp 96.

¹⁰⁰ *Idem*, pp 96.

¹⁰¹ *Idem*, pp 96.

¹⁰² *Idem*, pp 96.

¹⁰³ Smithson, Robert - The Establishment in Robert Smithson: The Collected Writings. Ed. University of California Press, 1996.

¹⁰⁴ Harris, Jonathan, Harrison, Charles, Wood, Paul - Modernismo em Disputa, Cosac e Naif, São Paulo 1998.

¹⁰⁵ *Idem*.

Artforum, em um simpósio que promoveu em 1970, o “Art and Politics”¹⁰⁶. Donald Judd declara seu isolamento consciente e a crença relativa na arte por si mesma

“A razão para meu isolamento era, em parte, a incapacidade de lidar com tudo aquilo e, também de trabalhar. A arte pode mudar as coisas um pouco, mas não muito; desconfio que uma das razões da popularidade da arte americana é que os museus e colecionadores, não a entendiam o bastante para perceberem que ela era contra muita coisa da sociedade”.¹⁰⁷

Carl Andre, se coloca mais enfaticamente oposto às instituições da arte e da cultura e questiona o preço da suposta liberdade da arte no país,

“...a pretensão do museu é ser uma organização apolítica. E, contudo conselho de curadores é composto exclusivamente pelas mesmas pessoas que tem concebido a política externa americana nos últimos 25 anos...são a favor da guerra...e querem que ela continue, indefinidamente. E querem dirigir essas tranquilas instituições apolíticas como museus e universidades suprimindo a política entre artistas, entre estudantes, entre professores...estamos matando gente ostensivamente para manter o fundamento da liberdade artística”.¹⁰⁸

Smithson assume uma posição abertamente anti-institucional porém com uma posição estratégia em relação a política, que propunha trazer a tona aspectos da própria política para criticá-la através da arte:

“O artista não precisa querer uma resposta à crescente crise política dos Estados Unidos. Mais cedo ou mais tarde, ele será implicado ou devorado pela política, mesmo sem querer. Minha posição é de mergulhar numa consciência da sujeira e futilidade gerais. O rato da política sempre rói o queijo da arte... O sistema político que hoje controla o mundo, deve ser negado pela arte.”¹⁰⁹

Em “The Establishment” (1968) antecipa as questões da *Artforum* (1970) e inicia sua cruzada contra as instituições, “todo poder individual é indeterminado e desperdiçado em instituições vagas de cultura, educação e esportes e espalhado em departamentos de desilusão”¹¹⁰ e “Estruturas sociais fictícias apoiam hierarquias estúpidas e protegem criminosos legais (*legal criminals*)”.¹¹¹ Enxerga particularmente nos museus, desde o acervo até as exposições de civilizações

¹⁰⁶ *Idem*.

¹⁰⁷ *Idem*.

¹⁰⁸ *Idem*.

¹⁰⁹ Smithson, Robert – Artist and Politics, in Robert Smithson: The Collected Writings. Ed. University of California Press, 1996.

¹¹⁰ Smithson, Robert, The Establishment in Robert Smithson: The Collected Writings. Ed. University of California Press, 1996.

¹¹¹ *Idem*, pp 98.

compostas por objetos fabricados e réplicas, a essência ideológica do *establishment*: “Nos museus podemos encontrar depósitos de ferrugem com a etiqueta de Filosofia e em caixas de vidro caroços de algo chamado Estética.”¹¹² Através de legitimação estética, narrativas históricas, mapas geopolíticos e discursos ideológicos os museus dão continuidade aos mecanismos institucionais culturais considerados como um pesadelo do qual Smithson declaradamente, luta por acordar.

Munido dessas propostas estéticas envolvendo grandes projetos de engenharia, novos *mediums* para a prática artística, combate a instituições tradicionais, necessidade de rompimento com limites técnicos e historicista da arte, inicia seus trabalhos de *site/non-sites*. A partir de então, deixa pra trás o período marcado pela pesquisa de formação dos cristais e estratos geológicos influenciado por propostas espaço-temporal minimalistas que marcaram sua produção de obras tridimensionais “para” galerias na primeira metade dos anos 60 e inaugura uma nova fase de sua produção marcada pelo trabalho com materiais não consolidados, em grande escala e pensados (temporal e espacialmente) em termos geológicos. As obras são projetadas de forma inseparável do terreno, estes além de fornecer a matéria-prima agem como médium das obras, sendo simultaneamente fonte (matéria-prima), contexto (local de inserção) e canal de veiculação. Inspirado pelo passeio de carro relatado por Tony Smith¹¹³ e a proposta desse artista para prática artística como experiência total. Ao dirigir em uma rodovia de Nova Jersey em 1951, ainda inacabada e completamente escura, Tony Smith artista que havia trabalhado com arquitetura e escultura, é levado por tal experiência a levantar questões sobre a divisão entre arte e eventos cotidianos assim como as categorias convencionais da prática artística, concluindo que a arte pra ele não poderia ser descrita mas experimentada. A fusão ocorrida nessa experiência entre memória, imaginação e realidade experimentada significaram para ele revelações acerca do fazer artístico, do limite tênue entre arte e não arte e suas novas vias experimentação.

¹¹² *Idem*, pp 98.

¹¹³ Wagstaff Jr., Samuel J. Talking with Tony Smith" by Artforum, Dec. 1966.

Esse relato que seria impresso pela revista *Arforum* em 1966¹¹⁴, influenciou a geração surgiu após o expressionismo abstrato (minimalistas, *pop art*, *land art*) e inspirou desdobramentos como incorporação poéticas de elementos cotidianos na arte, a recusa ao ilusionismo e a ideia de arte como experiência real.

Para Smithson as descobertas de Smith determinaram de forma definitiva a união entre vida real e fazer artístico, permeados pelo conceito de entropia e tempo geológico que já vinha trabalhando. Nesse sentido sua evasão para o espaço aberto possibilita a ruptura com “sistemas ideais” e “limites precisos da técnica racional”, possibilitando novas experiências e ampliação de possibilidades técnicas, estéticas e historiográficas. Segundo ele “sair do confinamento do ateliê liberta o artista, em certa medida, das armadilhas do ofício e da sujeição da criatividade”¹¹⁵ permitindo “fazer contato com a matéria”, “um trabalho de arte quando se instala numa galeria perde toda sua carga e torna-se um objeto portátil ou uma superfície desintegrada do mundo lá fora”¹¹⁶ e ainda: “Estou interessado em uma arte que leva em conta o efeito direto dos elementos da forma como existem no dia-a-dia, longe da representação”¹¹⁷.

A incursão a esse campo ampliado possui uma metodologia específica denominada pelo artista de “Estudos de Seleção de Locais”, que determina para a escolha do local, levar em consideração aspectos apreendidos em um primeiro momento por dados do sentido, sem no entanto diluí-los em impressões puramente cognitivas.¹¹⁸

O autor alia esses aspectos apreendidos primeiramente por dados do sentido ao conhecimento de processos geomorfológicos, o que possibilita sua “leitura” da superfície terrestre, de seu relevo, dobras tectônicas e outras dinâmicas que remodelam a paisagem: “Incrustado no sedimento está um texto contendo limites e fronteiras que fogem à ordem racional e às estruturas sociais

¹¹⁴ Wagstaff Jr., Samuel J. Talking with Tony Smith” by Artforum, Dec. 1966.

¹¹⁵ Smithson, Robert - Uma Sedimentação da Mente: projetos de terra. Escritos de Artistas, Ferreira e Cotrim, org. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2006.

¹¹⁶ *Idem*, pp 183.

¹¹⁷ *Idem*, pp 183.

¹¹⁸ *Idem*, pp 184.

que confinam a arte”¹¹⁹.

Inicia assim a escolha dos locais (*sites*), e sua representação em *non-sites*, esses últimos consistiam em coletas de fragmentos dos locais visitados que eram expostos em galerias e representam “fragmentos de uma fragmentação maior”¹²⁰. Ainda sobre os critérios de escolha do local o procedimento era, a partir de análises de informações e mapas da região escolhida, fazer o recolhimento de materiais ali presentes que depois eram colocados em dispositivos expositivos chamados *non-sites*. Os *non-sites* que podiam ser observados na galeria e eram combinações de fragmentos de terra, rochas, fotos e mapas referentes ao seu lugar de origem e propunham dialéticas como limite/ausência de limites, consolidado/não consolidado, conteúdo/ continente, centro/periferia. Porém a experiência do *site* não era apreendida pela compreensão fenomenológica organizada a partir da experiência do sujeito¹²¹ pois sua proposta não era compor um quebra-cabeça de informações organizadas do lugar por meio de mapas e fragmentos fotográficos, mas sim um deslocamento focal da apreensão espaço-temporal que poderia ser ampliada numa perspectiva geológica e refletir “sobre o modo como concebemos o espaço e o tempo.”¹²² Em uma entrevista dada a Paul Toner em 1970, “Interview with Robert Smithson”¹²³, relata o início de suas formulações com *earthworks* nos quais os *sites/no-sites* estão inseridos. Sua busca era se distanciar dos objetos específicos minimalistas equacionando matérias-primas naturais (*raw materials*) e formas geométricas abstratas (cristalografia) e encontrar novos lugares pra esses trabalhos fora das paredes de museus ou galerias

“Eu desenvolvi um interesse em mapear situações e um interesse em achar novos locais fora das paredes brancas de museus e galerias. Os *non-sites* surgiram dessa compreensão de limites; eles estabelecem uma dialética”.¹²⁴

¹¹⁹ *Idem*, pp 184.

¹²⁰ Smithson, Robert - Uma Sedimentação da Mente: projetos de terra. Escritos de Artistas, Ferreira e Cotrim, org. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2006.

¹²¹ Smithson, Robert, Interview with Robert Smithson: The Collected Writings. Ed. University of California Press, 1996.

¹²² Brissac, Nelson – Paisagens Críticas, Senac, São Paulo, 2010.

¹²³ Smithson, Robert, Interview with Robert Smithson: The Collected Writings. Ed. University of California Press, 1996.

¹²⁴ *Idem*, pp 135.

A dialética se dá na dupla formada pelos *site/non-site*, entre esses dois espaços, os *non-sites* representam a abstração dos sites e remetem a ausência desses últimos, a distância mais longínqua exige um retorno ao ponto de partida, ambos operam a expansão e a retração da escala respectivamente. “A incursão ao ar livre aponta para um retorno a um espaço fechado e o espaço fechado aponta para o ar livre”.¹²⁵ Ambos são mapas, os *non-sites* mapas tridimensionais que se referem a um local externo e os *sites* mapas de materiais naturais (*raw materials*) e massas de terra (*land masses*) referentes uma superfície que já esteve lá, aludindo às origens desses materiais e a um tempo geológico anterior, pré-histórico

“eles apontam de volta no tempo para massas de terra pré-históricas que não existem mais...então você é levado para um tipo de situação temporal na qual a terra está submersa...”¹²⁶

Nessa dinâmica *site/non-site*, as fotografias possuem uma papel fundamental como ferramentas que compõem a dialética. Graças a sua possibilidade de enfoque, reduzindo o quadro representado a retângulos, pontos de vista aleatórios podem ser captados, o que transmite o centro escolhido de forma mensurável e objetiva. Mesmo que essa objetividade em demonstrar o local seja construída a partir de escolhas subjetivas do artista, as fotografias permitem especificar e transmitir a escolha de forma direta, essa forma direta em expor evita resquícios de subjetivismos, combatidos desde o intercâmbio com o minimalismo pelo artista. Ainda nessa dinâmica tem-se a relação entre centro/periferia que é outra condição fundamental para que se operem suas dialéticas e limites espaço-temporais sejam deslocados. Segundo ele a experiência do afastamento do centro em direção a periferia é um processo importante e dentro desse processo estão aspectos que precisam ser apreendidos através de fotografias, mapas, etc. Pois não se trata apenas da ida e sim dessa relação de distanciamento:

“Se não há dialética, não há controle sobre o que está acontecendo, apenas fazem coisas que competem com o vazio da situação. O processo é importante mas no o processo cada momento é uma matéria a ser captada”.¹²⁷

¹²⁵ Smithson, Robert, Interview with Robert Smithson: The Collected Writings. Ed. University of California Press, 1996.

¹²⁶ *Idem*, pp137.

¹²⁷ *Idem*, pp137.

Nesse processo complexo de afastamento, incursão, registro e estabelecimento de dialéticas, a experiência do percurso é sem dúvida um aspecto fundamental. O próprio percurso em si, antes, durante e depois da ida para o campo aberto, funciona como um laboratório conceitual e empírico em que o artista coleta relatos, impressões, informações materiais e imateriais a respeito do ponto geográfico a ser alcançado. Refuta a ida ao ar livre apenas como um fim em si mesmo comum em outros trabalhos de *Land art* da época. Artistas de *Land art* como Richard Long e Hamish Fulton, segundo Smithson, não estabeleciam uma relação referencial com o local de partida, em seus trabalhos, a jornada e paisagem já faziam parte do passado e não pretendiam possuir analogias dentro da galeria, apenas registros de uma experiência após a realização de sua incursão com amostras de materiais e fotos. A exemplo disso temos a obra “A Line Made by Walking”, 1967 de Long, em que deixa um rastro feito durante uma caminhada ao longo de uma paisagem campestre. As fotos do rastro deixado são o registro da obra que ficou naquele espaço, a obra existe por uma ação, a do caminhar dentro de um espaço temporal passado sem maiores relações com espaço presente do espectador que apenas observa o registro .

Essa atitude de incursão a locais remotos que tornou uma prática da *Land art*, sem no entanto, a determinação de dialéticas, significava para Smithson apenas uma tendência escapista romântica e esvaziada de significado, “você vê pessoas apenas fazendo suas viagens...Creio que essa atitude é um tanto ingênua (*naive*)”¹²⁸

Por ocasião do período em que o artista encontrava-se inicialmente integrado com propostas de *Land Art*, são produzidos além dos *sites/non-sites*, *earthworks* como Partially Buried Woodshed (1970) em que quilos de sujeira foram despejado em um galpão vazio por uma retroescavadeira até a viga central da estrutura de madeira e soterrar parte do galpão. E Asphalt Rundown (1969), o primeiro fluxo do artista, situou-se em uma encosta erodida em Roma, onde foi despejado por um caminhão, asfalto em seu estado pastoso que viria a secar moldando-se à forma da pedreira. Sobre esses primeiros *earthworks*, Nelson Brissac comenta:

¹²⁸ Smithson, Robert, Interview with Robert Smithson: The Collected Writings. Ed. University of California Press, 1996.

“O uso de materiais fabricados, cujo comportamento viscosidade, consistência, expansão e contração é preestabelecido, condiciona os processos de consolidação que ele buscava desencadear. O que também é uma maneira encontrada por Smithson de reduzir esses materiais `a condição de matéria bruta..”¹²⁹

Assim como refuta a crença romântica na viagem, desconfia igualmente do salvacionismo ecológico que prega um resgate a natureza “pura” e a um estado intocado da paisagem. Para ele áreas que sofreram diferentes tipos de distúrbios e instabilidades de procedência geológica ou humana são igualmente interessantes pelas marcas em suas paisagens, marcas que se relacionam com diferentes tempos e fases geológicas, portanto esteja a área preservada ou destruída sua condição em um dado momento significa apenas uma fase da dessa cadeia de transformações geológicas, visto que seu estado nunca será permanente.

Além do afastamento/redimensionamento e as relações que podem advir desses movimentos estabelecidos pelos *site/non-site*, nos *earthworks* pode-se observar características de vinculação de obras aos locais onde se encontram, construídas a partir de elementos físicos ali presentes que determinam sua total inseparabilidade e constituem características que vão além das propostas de *Land art*, incluindo-se em obras para *site specific*. Obras para *site specific* surgem a partir de correntes que combatiam as instituições (culturais, políticas, econômicas, da arte..) saídas do minimalismo como a própria *Land art*, podiam porém, fazer sua crítica institucional e mercadológica através de obras inseridas fora ou em interiores de galerias, nas palavras de Miwon Kwon¹³⁰:

“Fosse dentro do cubo branco ou no deserto de Nevada, orientada para a arquitetura ou para a paisagem, a arte *site-specific* inicialmente tomou o “*site*” como localidade real, realidade tangível, com identidade composta por singular combinação de elementos físicos constitutivos: comprimento, profundidade, altura, textura e formato das paredes e salas; escala e proporção de praças, edifícios ou parques; condições existentes de iluminação, ventilação, padrões de trânsito; características topográficas particulares.”

Essa relação enfatizava a ideia de arte como experiência real, uma vez que seu espaço e contingências nele presentes (clima, paredes, iluminação, terreno, dimensões, degradação) integram a obra como um todo, além de afirmar resistências econômica (impossibilidade de mercantilização) e políticas (locais

¹²⁹ Brissac, Nelson – Paisagens Críticas, Senac, São Paulo, 2010.

¹³⁰ Kwon, Mion, One Place After Another, October, MIT Press, Massachusetts, 1997.

não institucionalizados) graças impossibilidade de se transportar e negociar tais obras.

Compartilhando premissas comuns às obras para *site specific*, Smithson compõe *earthworks* e em 1970 inicia sua obra que seria mais reconhecida, a Spiral Jetty.

O local escolhido para a instalação da obra, foi a planície aluvial do Grand Salt Lake, um lago salino de coloração avermelhada situado no Estado de Utah. Área intensamente degradada pela exploração petrolífera no passado, essa planície é naturalmente instável pois os meandros do lago que desenham suas planícies estão em constante remodelagens causadas por erosões e deposições de sedimentos que ocorrem de acordo com a cheia e a vazante do lago ao longo do ano. Ou seja, uma área que conjuga desestabilizações humanas e geológicas e está em constante mudança. A composição do lago também chamou a atenção de Smithson, pois além do alto teor salino, as margens do lago são formadas por camadas de cascalho e basalto negro que mudam de aspecto e conformação de acordo com a variação no volume d'água. Suas águas são vermelhas graças a presença de algas, o que para o artista alude ao sangue e sua composição:

“Falando quimicamente, a composição de nosso sangue é análoga a composição dos primeiros oceanos...Minha visão foi saturada pelo vermelhos das algas que circulam o coração do lago...como veias e artérias sugando os sedimentos”.¹³¹

O formato foi sendo revelado de acordo com o desenho do local, “Esse local era uma rotação que se fechava numa imensa circularidade. Desse espaço rotacionado surgiu a possibilidade da Spiral Jetty”.¹³² Em sua construção foram utilizadas 6.650 toneladas de rochas basálticas e cascalho presentes nas margens lago, empilhadas através de terraplanagem em formato de espiral anti-horária. A construção passou a fazer parte do terreno com capacidade de suportar mudanças climáticas, perturbações naturais e se transformar constantemente através da formação de cristais de sal, algas, volume d'água e sedimentações constantes. Outro aspecto em constante variação é a apreensão de sua escala, por sua amplitude (457m de comprimento e 4, 5m de largura), a obra pode ser observada

¹³¹ Smithson, Robert, *The Spiral Jetty: The Collected Writings*. Ed. University of California Press, 1996.

¹³² *Idem*, pp146.

de diferentes distâncias o que altera por completo sua apreensão, além de possuir diferentes escalas de formação que podem ser observadas desde um cristal de sal que a compõe até a visão aérea de seu formato espiral.

Para registrar todo o processo e apreender uma escala panorâmica do trabalho, Smithson sobrevoou e filmou o local de helicóptero, nessa visão segundo ele, a água torna-se semelhante a um espelho, e uma série de novas impressões dominam a apreensão, reafirmando o poder que a mudança de escala pode operar. Sobre a importância que atribui a escala, comenta “Tamanho determina um objeto, mas escala determina arte”.¹³³ Obras como a *Spiral Jetty*, alcançam através sua fisicalidade intimamente conectada e adaptada a elementos entrópicos como clima, solo e distúrbios naturais, a possibilidade de sublinhar a dinâmica das transformações que incidem em seu conjunto, tornando-se parte dessa dinâmica que em última análise sempre será entrópica. Essas obras materializam (no sentido literal) a síntese das propostas do artista, coordenando ampliação de possibilidades da arte, rompimento com a narrativa modernista, arte como experiência real, combate institucional, traz o foco para transformações da paisagem, uma nova noção de tempo, renovação técnica e estética da prática artística, que contrárias a uma ideia de superação evolutiva de propostas artísticas anteriores, configuram ampliações em diferentes escalas e dimensões do campo da arte. Paralelos a *Spiral Jetty*, o artista inicia *earthworks* com propostas semelhantes como o *Broken Circle/ Spiral Hill* (1971). Previstos para serem construídos em regiões pós mineração com o intuito de recuperação do terreno. Segundo ele o conceito de entropia não é apenas um conceito físico pertencente a segunda lei da termodinâmica (energia é mais facilmente perdida que acumulada), esse conceito permeia diferentes esferas e pode ser estendido à economia, o que de fato aconteceu graças ao economista Nicholas Georgescu-Roegen pioneiro a analisar impactos econômicos em ecologia, e a sugerir a necessidade de reciclagem de lixo e materiais descartados em seu livro “The Entropy Law and the Economic Process”¹³⁴. Smithson, amparado pelas teorias de Georgescu-Roegen (referência fundamental em estudos ecológicos até hoje) critica a cultura do

¹³³ Smithson, Robert, Interview with Robert Smithson: The Collected Writings. Ed. University of California Press, 1996.

¹³⁴ Georgescu-Roegen, Nicholas, The Entropy Law and the Economic Processes. Harvard University Press, 1971.

desperdício e ineditamente propõe ações para recuperação para áreas degradadas pela indústria e mineração através da arte, vendo nesses impactos uma aceleração prejudicial do natural processo entrópico. Áreas abandonadas pela mineração tornam-se então o destino de suas novas intervenções que propõe juntamente com a inserção das obras, a recuperação desses áreas. A área de implantação do Broken Circle/Spiral Hill situada na Holanda, havia sido local de extração de areia, a construção foi feita em cima de um buraco escavado pela atividade extrativista, e Spiral Hill consistia em uma colina arredondada de 22, 8 m de diâmetro, e o Broken Circle, uma circunferência com 42, 6 de diâmetro ambos feitos com terra e areia. O desenho das obras, um círculo horizontal e uma colina vertical sugerem movimentos centrípetos e centrífugos complementares. Sua ideia de recuperação para essas áreas, constituía em encontrar novos significados para elas com auxílio das obras que eram estruturadas em correspondência com aspectos do terreno, a superfície fragmentada dando sustentação a estruturas em desequilíbrio que traziam à tona forças físicas (mais próximas ou distantes do equilíbrio) que incidiam naquela natureza e deveriam ser reconhecidas como tal. Em outro projeto para o Egypt Valley, em que propunha a empresa de extração petrolífera Hanna Coal Company, uma escultura de terra como parte do programa de recuperação “esse trabalho seria um exemplo concreto de como arte pode participar do processo social e educacional ao mesmo tempo”.¹³⁵

Desperto para questões ambientais ainda adormecidas para a público em geral, via o quão insustentável era forma de operação da indústria e sua cegueira ambiental¹³⁶, para mudar esse quadro identificava como necessária uma relação entre artistas, ecologistas e empresários que até então trabalhavam de forma individualizada e alienada da realidade circundante. Uma vez que ecologistas são guiados pelo que considera uma visão antiga e datada da paisagem, enquanto empresários nem mesmo a enxergam, os artistas devem sair do isolamento de ambientes como galerias e fazer a ponte entre empresários e ecologistas a fim de despertar-lhes uma consciência concreta da realidade presente ao invés de se

¹³⁵ Smithson, Robert, Interview with Robert Smithson: The Collected Writings. Ed. University of California Press, 1996.

¹³⁶ *Idem* pp.239.

prender a utopias abstratas¹³⁷, e completa:

“... estudantes e críticos podem aprender a partir de situações concretas. A arte não deveria ser considerada com um mero luxo. Devemos desenvolver uma educação artística baseada nas relações de lugares específicos (*specific sites*).¹³⁸

A coerência de seu percurso artístico é inegável, sua busca pela arte como experiência do real desde seus primeiros objetos específicos, sua pesquisa no processo de formação da matéria que concretizam a fisicalidade dessa experiência através de instalações baseadas na lógica cristalográfica, a relevância do entorno, seu esforço em afirmar o valor da paisagem contra ideais românticos, a afirmação do artista como conciliador entre progresso e meio ambiente promovendo um equilíbrio tênue entre entropia e degradação encontrado novos valores e significados para e pela arte.

¹³⁷ *Idem*, pp, 239.

¹³⁸ Smithson, Robert, Proposal. The Collected Writings. Ed. University of California Press, 1996.

4. O Projeto Arte/Cidade: o início

Idealizado, produzido e coordenado por Nelson Brissac Peixoto, filósofo, professor, crítico e curador de arte o Projeto Arte/Cidade teve início em 1993 na cidade de São Paulo. Surgiu a partir da iniciativa do curador em reunir uma equipe multidisciplinar composta por artistas plásticos, *videomakers*, músicos, poetas, fotógrafos, arquitetos e engenheiros, desafiando-os a trabalhar em mútua cooperação, fora de seus ateliês e escritórios, e a lidarem com situações arquitetônicas e urbanas para as quais cada um desses participantes sozinhos não haviam desenvolvido ainda, um repertório. Na visão de Brissac, a prática artística nacional possui uma forte tradição modernista, na qual a ênfase é dada à relação e problematização entre o artista, suas ferramentas e sua obra, o que induziu a perpetuação de uma produção nacional extremamente isolada e com pouca interlocução com a realidade circundante. O desafio de mutua cooperação entre um grupo multidisciplinar, possibilitou identificação, problematização e propostas conjuntas, desenvolvidas especificamente para os locais que a receberiam, operando através dessas obras a interlocução arte e cidade.

O trabalho iniciou-se com reuniões e explorações que efetivaram leituras inéditas de locais que até o momento, não recebiam atenção adequada à sua relevância histórica, arquitetônica ou cultural. O intuito principal era a descoberta e o reconhecimento do potencial de locais antes representativos e até aquele momento, abandonados, o que caracterizava entre outros aspectos, o padrão de ocupação urbano e arquitetônico em que se desenvolveu a capital paulista. Ou seja, a Cidade de São Paulo desde a sua fundação no século XVI (1554), passando pelo período de intenso crescimento do estado com o início do ciclo do café no século XIX (1817), chegando ao fim desse mesmo século a um processo intensificado de desenvolvimento graças principalmente a emergência de uma oligarquia cafeeira no estado, que contribuiu para o desenvolvimento econômico e populacional de sua capital, atingindo em 1928 o *status* de metrópole regional¹³⁹, obedece a uma lógica de constantes substituições arquitetônicas e transferência de seus centros administrativos que se dá em detrimento e abandono das construções

¹³⁹ Abreu, Maurício. Sobre a Memória das Cidades - A Produção do Espaço Urbano, Ed.Contexto, São Paulo, 2011.

anteriores.¹⁴⁰

Fundada em 1554, com um colégio Jesuíta situado entre os rios Anhangabaú e Tamanduateí, a cidade teve nesse local seu primeiro centro administrativo, sede do governo paulista que funcionou entre os anos 1765-1912. Em 1912 este centro foi transferido para o bairro de Campos Elíseos (também região central da cidade), em seguida devido ao desenvolvimento de polos econômicos em direção sudoeste, foi para a Avenida Paulista, depois para a Avenida Brigadeiro Faria Lima, e atualmente com a crescimento da região mais conhecida como “vetor sudoeste”, ocupada por empresários fugidos dos altos preços imobiliários da Av. Paulista na década de 70, tem seu centro nas proximidades da Vila Olímpia e Avenida Luís Carlos Berrini.

O reconhecimento desse padrão de constantes deslocamentos, abandonos, demolições e reconstruções na malha urbana da capital podem ser associados aos processos entrópicos descritos por Smithson, a exemplo de transformação observadas em subúrbios americanos¹⁴¹, pois tal como nesses subúrbios, a capital paulista se desenvolve de forma como se “não tivesse nenhum passado, apenas o que passa para o futuro”¹⁴².

Mediante essas observações foram pensadas estratégias de intervenções criadas especificamente para o locais escolhidos após um longo processo de pesquisa, discursões e incursões conjuntas. Essas estratégias, porém não buscavam a definição do perfil dos locais e sim especulações críticas e artríticas sobre seus potenciais significados.

Dentro dessas propostas foi realizada a primeira edição do projeto “A Cidade sem Janelas” em 1994, que ocorreu no antigo Matadouro Municipal da Vila Mariana, zona sul da cidade, construído do início de século XIX e desativado em 1927. O local encontrava-se fechado e funcionava como depósito de afiações e postes da prefeitura. A prefeitura porém, o havia prometido à Cinemateca Brasileira, sem ter sua concessão efetivada até aquele momento. O “Cidade sem

¹⁴⁰ Entrevista com Nelson Brissac, fevereiro 2012.

¹⁴¹ Smithson, Robert - A Tour of Monuments of Passaic, New Jersey in Robert Smithson: The Collected Writings. Ed. University of California Press, 1996.

¹⁴² *Idem*.

Janelas” promoveu a ocupação da área circunscrita ao matadouro, seus galpões e arredores de seu jardim, por 14 participantes, entre eles André Klotzel, Antonio Saggese, Arnaldo Antunes, Arthur Omar, Carmela Gross, Enrique Diaz, Jorge Furtado, José Rezende, que instalaram suas propostas em diferentes linguagens e médiuns através de filmes, cartazes, instalações, esquetes no interior e exterior da construção. Sobre essas concepções artísticas Brissac comenta:

“Os galpões do antigo Matadouro da Vila Mariana abrigam um mundo subterrâneo e sombrio. Um espaço desprovido de memória, do qual só restam a estrutura fabril e resquícios mecânicos da atividade esquecida. As grossas paredes de tijolos, as vigas de ferro, as portas e janela.

Ao oposto do impulso contemporâneo à transparência e leveza, à tentativa de evitar a compacidade do mundo pelas torres e arranha-céus, temos um confronto direto com o volume esmagador da matéria. Os artistas aqui reunidos atuam sobre a espessura das coisas. Em vez de uma expectativa de transcendência, eles olham para baixo, para o que tem densidade e concretude, o que puxa para o chão.”¹⁴³

Após intervenção do projeto foram possíveis transformações nas percepção de seu espaço pelo público, o reconhecimento de seu valor arquitetônico e a efetiva ocupação pela Cinemateca Brasileira que encontra-se em funcionamento atualmente.

No mesmo ano de 1994, ocorreu a segunda edição do projeto, “A Cidade seus Fluxos”. Aconteceu na área central da cidade, em torno do Viaduto do Chá, sobre o vale do Anhangabaú, onde foram ocupados os três últimos andares de três edifícios desativados, que estavam e em fase de transição pois alguns ainda não tinham um fim determinado. O primeiro situava-se na praça Ramos e pertencia à Eletropaulo, o segundo que situava-se ao lado oposto do vale, na rua da Quitanda e era uma antiga sede do Banco do Brasil, o terceiro na parte mais baixa do vale, em desnível com os outros dois, o edifício Guanabara, os três formavam o perímetro de um triângulo com aproximadamente dois quilômetros de cada lado. Naquele momento, início dos anos 90, questões como a revitalização dos centros era um tema frequente entre urbanistas e governos. Pela trajetória da capital paulista de constantes de deslocamentos e esvaziamentos de seus antigos centros, esse tema interessava particularmente aos integrantes da equipe multidisciplinar do Arte/Cidade. Segundo Nelson Brissac, uma das questões levantadas com

¹⁴³ Brissac, Nelson – Arte/Cidade. Senac , São Paulo, 2012.

frequência pelo grupo era “o que vai acontecer com o antigo centro da cidade”. Com uma área mais abrangente que a edição anterior, a proposta da segunda edição foi acrescida de tensões urbanas graças a sua área mais complexa e dinâmica, pois tratava-se de uma região de grande fluxo porém em estágio de degradação com índices altos de criminalidade. A proposta desse bloco não estava em uma única situação e sua experiência arquitetônica como na primeira edição, mas nos deslocamentos e diferenças de percepção que o conjunto dos três edifícios propunham. O percurso para a visita das exposições era feito necessariamente à pé (a entrada de carro era proibida no local), a percepção do pedestre junto à saturação de imagens que compõem a área circunscrita aos três edifícios, a identidade visual da região percebida em uma escala humana e em seguida por uma escala maior do topo dos prédios compunham o leque de problematizações propostas.

Outra problematização surge das instalações no topo dos prédios com dispositivos óticos como projeções de imagens nas calçadas, projetores de luz, fotografias, desenhos e esculturas que alternavam a percepção escalar. A escala variava entre a do pedestre e a da cidade a partir do topo de um prédio de aproximadamente 50 metros, realçando a fragmentação dessa região da cidade saturada visualmente e a perda de referências na qual seus habitantes são constantemente expostos.

O circuito não possuía sinalizações nem mapas, não intervindo assim em possíveis desorientações de seus espectadores, fato que incentivava a investigação e o contato com a região onde se encontravam, criando outros fluxos, o que também pode ser compreendido como estratégia do projeto. Sobre a proposta da segunda edição Brissac comenta:

“A situação era a seguinte: um área cuja escala ainda correspondia à experiência dos indivíduos na cidade, mas já saturada e densa demais para se prestar ao passeio. Podia-se perceber a direção de cada prédio, mas o recurso a um mapa era necessário para que se descobrisse a exata localização. Os dispositivos de visão instalados trabalhavam esse tipo de distâncias, pontos afastados que podem ser oticamente aproximados, novas formas de percorrer o espaço.”¹⁴⁴

¹⁴⁴ Brissac, Nelson – Arte/Cidade. Senac , São Paulo, 2012

Após a realização dessa segunda edição, a agência desativada do Banco do Brasil converteu-se em Centro Cultural e o prédio da Eletropaulo virou um *shopping center*, o Shopping Center Light. Os dois empreendimentos possuíram impactos e escalas diferentes visto que o primeiro obedeceu uma estratégia voltada para a revitalização da área central na qual está inserido, o segundo significou uma apropriação comercial. O que é possível constatar é que os dois diferentes empreendimentos contribuíram para a revitalização de um região em vias de abandono. Por constituir um bem público a agência desativada convertida em centro cultural pôde desempenhar uma função cultural e pública imune à apropriações da iniciativa privada, o mesmo não aconteceu com o antigo prédio da Eletropaulo, que em algum momento foi privatizado. Temos dois exemplos distintos de destinação para espaços da esfera pública que, até que ponto as instalações promovidas pelo projeto instaladas na esfera pública, expostas de forma abrangente ao público em geral, incentivaram essas destinações? O certo é que tais destinações já haviam sido pré-determinadas antes do projeto, e que esta região certamente foi “aquecida” ou simplesmente percebida depois da instalação das obras que contribuíram para uma “apropriação” pelo público daquela área via propostas artísticas, e depois dessas experiências o local não retornaria a opacidade anterior, independente de sua apropriação pública e/ou privada.

As duas primeiras edições (A Cidade sem Janelas e A Cidade e seus Fluxos) contaram com a parceria da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, durante a gestão de Ricardo Ohtake (1992-1994). A Secretaria atuou não apenas como patrocinadora do projeto (que precisou de outros meios devido sua amplitude), mas como viabilizadora de intervenções artísticas em espaços abandonados e mal ocupados que nunca haviam recebido atividades culturais. Destacando que tais atividades não eram direcionadas a um público alvo consumidor de espetáculos de lazer, como no caso de grandes shows e espetáculos mais comuns nas cidades do país, mas a um público curioso e interessado em confrontações e possibilidades propostas por intervenções artísticas, o que consiste em resultados menos imediatos e pouco explorados pelos patrocínios não só público mas também privados. A Secretaria agiu também como negociadora na viabilização desses locais, pois não se tratavam (precisamente na segunda edição)

de locais exclusivamente públicos, mas que precisam do aval do poder público para serem ocupados. Em seu apoio no desenvolvimento e realização de um projeto nos moldes do Arte/Cidade, A Secretaria de Estado da Cultura possibilitou a inovação do incentivo público a produção cultural em diferentes fases de sua implantação e em propostas culturais inéditas até aquele momento no país.

Após um período de transições políticas, o Projeto Arte/Cidade perdeu o apoio da Secretaria, foi criado então o Grupo de Intervenção Urbana, para produzir e realizar a terceira edição, “A Cidade e suas Histórias”. O Grupo foi composto por profissionais de diferentes áreas, e em seu núcleo estavam Marcia Bogeia, arquiteta, Ricardo Ribemboim, designer, George Ribeiro Neto também arquiteto, além é claro de Nelson Brissac, sua função (Grupo) é a obtenção de recursos e respaldo político através de negociações feitas caso a caso com órgãos do governo, instituições e empresas privadas. Nessas negociações Brissac ocupa o papel mediador entre governo, iniciativa privada e artistas, em um modelo similar ao desempenhado por Robert Smithson e sua função precursora nas negociações com empresas privadas e governo para que fossem possíveis a instalação de suas propostas, além do papel catalizador dado a arte para pensar questões presentes nos locais de implantação.

Dirigido por Brissac, o Grupo se reúne com artistas e arquitetos para traçar o esboço do projeto, então é produzido o projeto arquitetônico detalhado de adequação dos espaços e a enumeração de serviços urbanos envolvidos. Em seguida são mobilizados patrocinadores e interessados através de eventos e palestras. Paralelamente são negociados permissões e apoios. Esse um modelo constitui uma forma de realização inédita de projeto culturais no país, alternativo aos modelos tradicionais burocráticos de exposições e planejamento urbano e precursor na forma de atuar culturalmente numa megalópole como São Paulo.

5. Terceira Edição: A Cidade e suas Histórias

A terceira edição do projeto ocorreu em 1997, e consistiu em um percurso de 5 km pelo ramal ferroviário oeste, feito de trem partindo da Estação da Luz, região central da cidade, passando por pontos que fizeram parte do passado fabril da capital como silos e fábricas abandonadas que tiveram seu apogeu no início do século XX. Na Estação da Luz, foi disponibilizado uma composição de trem especialmente para o percurso, que tinha sua primeira parada nos silos da antiga fábrica Moinho Central e sem seguida continuava até o que havia restado das Indústrias Matarazzo mais à frente, com suas duas chaminés remanescentes de tempos áureos do início do século passado.

Do Moinho Central, desativado em 1980, restou um prédio de seis andares e doze silos, em um terreno que abrangia os bairros de Campos Elíseos, Bom Retiro e Barra Funda e sua área que só podia ser acessada de trem. Dentro do prédio restaram rombos nas paredes e piso deixados pela retirada do maquinário e uma grande quantidade de tijolos no chão, do alto da sua torre era possível avistar as chaminés das Industrias Matarazzo.

As Indústrias Reunidas Matarazzo com suas chaminés remanescentes, figuram como um símbolo decadente da industrialização paulista. Suas refinarias, frigoríficos, indústrias químicas e bancos foram construídos nos anos 20 e abrangiam um terreno de mais de 100.000 m². Em 1970 com o colapso das Matarazzo, foi ordenada pelos proprietários a destruição da maioria das construções existentes, restando a Casa das Caldeiras, com fornalhas e chaminés e um galpão de embarque de mercadorias do outro lado do ramal ferroviário. Como possuíam um ramal ferroviário exclusivo, restavam também locomotivas abandonadas nas imediações do terreno.

6. Projetos de Implantação

Antes de ser implantada a terceira edição, foram realizados estudos minuciosos da área selecionada, assim como aspectos que deveriam ser sublinhados e a relação entre os sítios escolhidos. Esses estudos consistiram em dois pré-projetos um de Adequação dos Ramais Ferroviários e outro de Arquitetura para Adequação dos Espaços e um projeto que surgiu em decorrência dimensão das escalas da terceira edição e do desenho que seu percursos estabeleceriam ao longo da linha do trem: o Projeto de Intervenção em Escala Urbana.

O pré-projeto de Adequação dos Ramais Ferroviários foi definido depois que algumas hipóteses de percurso se mostraram inviáveis. O acesso a locais inicialmente previstos no evento como a partida da plataforma Júlio Prestes e a parada no pátio da rua do Bosque por exemplo, exigia a reabilitação de algumas linhas, essa reabilitação constava como uma premissa do projeto, pois as linhas que restavam não percorriam toda a área definida, no entanto, no caso do pátio da rua do Bosque, uma diferença de bitola impossibilitava o acesso do trem disponibilizado. Quanto a Estação Júlio Prestes, foi o tamanho do trem que não era comportado pela gare, que a inviabilizou. A solução final foi a partida da Estação da Luz e um percurso em ziguezague que desviava-se ora para esquerda e ora para direita e em alguns trechos invertia seu sentido, retrocedendo. Tal delineação consistiu por si só, em uma diferença de fluxo e ritmo dos trajetos rígidos da metrópole e a forma apreensão de suas paisagem. Sua velocidade retardada em relação ao normal dos trens em geral, possibilitou a visualização do caminho em quadros que passam mais lentamente, promovendo em seu conjunto uma experiência espacial (trajeto) e temporal (velocidade) que remetia a uma realidade paralela à circundante, e aludindo ao um passado perdido.

Nas palavras de Nelson Brissac:

“O movimento errático desse trem e as contínuas variações de direção e velocidade, expandem horizontalmente o espaço, configuram as grandes extensões que são características da metrópole. A linha em ziguezague arrebenta os limites estreitos, intramuros, em que a rede ferroviária é circunscrita na cidade e aponta para a possibilidade de uma malha que se espalhe em todas as direções”.¹⁴⁵

O percurso do trem definido possuía duas “portas” principais, a Estação da Luz, inicial e o terminal das Indústrias Matarazzo, final, essa última também poderiam ser acessada de carro ou a pé, no entanto, o Moinho Central, que situava-se no meio do caminho entre as duas, permaneceu como uma ilha isolada, só podendo ser acessado pelo trem.

Foi elaborado também o Projeto Arquitetônico para Adequação dos Espaços dirigido pelo Grupo de Intervenções Urbana, com o principal intuito de programar e viabilizar e o percurso nesses espaços. O mapeamento desse estudo seguiu duas escalas, a da cidade que vislumbrava toda a extensão da área e seus acessos e a dos vestígios que compunham esses locais, seus detalhes e rastros deixados pelos anos de abandono, o resultado foi a combinação dessas duas perspectivas. O projeto buscou viabilizar os percursos entre os espaços de forma a alterá-los o mínimo possível, pois o abandono foi considerado como um fator a ser revelado e não ocultado, restando o desafio do percurso ocorrer em segurança. Sendo assim alguns lugares foram mantidos isolados por guarda-corpos e em nada alterados, em outros o entulho foi organizado e circulação liberada e por último, aqueles em que a circulação se deu por passarelas suspensas que permitiam ao espectador circular sem tocar de fato o chão. Na Casa das Caldeiras da Matarazzo, a passarela projetada garantia que o musgo do piso de madeira continuasse intacto e no Moinho, que possuía grande quantidade de tijolos espalhados no chão, que assim se mantivessem. A área de circulação no interior dos locais recebeu em alguns pontos passarelas sobre os trilhos, no lote do Moinho foram construídas duas torres que davam acesso aos andares superiores do prédio, além da visão panorâmica da área, o que possibilitava a conexão visual dos pontos afastados e o dimensionamento pelo espectador da área proposta. O projeto não propunha reformas ou restauros, nem adequação dos espaços em galerias, o confronto com o

¹⁴⁵ Brissac, Nelson – Arte/Cidade. Senac , São Paulo, 2012.

estado de decomposição e as ruínas foi considerado aspecto fundamental para a inserção das obras.

Por último, foi definido pelo Projeto de Adequação que tudo o que se encontrava nos espaços deveria ser mantido e que o que entrasse deveria sair, o que exigia uma transitoriedade nas intervenções, fato que não diminuía sua especificidade e determinação absoluta às características originais dos locais.

Dessa forma nas Industrias Matarazzo receberam na área externa uma limpeza de vegetação que revelou a presença de uma rua, em sua plataforma de desembarque um escada que permitiu o acesso a Casa das Caldeiras e ao edifício dos Depósitos. Nas Caldeiras ainda, seu interior foi aberto e feitos reparos no telhado. No túnel de fumaça foi mantido como encontrado, seu acesso possibilitado através de vãos já existentes que foram desobstruídos.

No Moinho Central, mantido como ilha em que seu único acesso é feito pela plataforma e se encontrava particularmente encoberto por escombros, entulhos e vegetação, essa área externa recebe um corte na vegetação para possibilitar o acesso ao terreno. O térreo do edifício recebeu limpeza dos escombros possibilitando também a reconexão do edifício isolado por entulho, a área externa. No interior do edifício, os vãos entre os andares receberam grades de proteção que permitiam a visibilidade entre os espaços. No segundo andar os escombros foram mantidos e construída um passarela alternativa à área de circulação.

O terceiro, o Projeto de Intervenção em Escala Urbana surgiu como necessidade uma maior coesão visual que corria o risco de ser dissolvida devido a escala urbana do “Cidades e suas Histórias”. Através de intervenções e sinalizações propostas pela curadoria, a imensa área selecionada foi costurada de forma reforçar suas relações internas (área contida ao longo da linha do trem) e externas (essas área com o restante da cidade), segundo Brissac:

“A constatação de que a referência dessa escala não é mais humana conduziu o projeto para uma reflexão sobre a experiência e a percepção das dimensões na metrópole, isto é, a impossibilidade de abarcarmos a totalidade da cidade, a perda de referências sensíveis nos fez refletir sobre como referenciar e dar continuidade a um campo urbano ampliado e descontínuo”.¹⁴⁶

Dessa forma Projeto de Intervenção possuiu três etapas. A primeira estudou o recorte urbano percorrido pelo trem, suas três paradas e as edificações que receberiam intervenções. Visto isso, foram identificadas as relações presentes nas diferentes escalas: aérea, viária e do pedestre. E por último, foi feito um detalhamento técnico para conciliar leis e limites da cidade com as propostas do Arte/Cidade 3.

A escala aérea demonstrou que a linha férrea que cortava o perímetro selecionado não possuía nenhuma conexão entre os pontos percorridos, apenas grandes discontinuidades quanto ao acesso e a forma de ocupação que se estabeleceu na região ao longo do tempo. Quanto ao acesso por exemplo, o prédio do Moinho Central foi insulado como um ilha dentro da região, a única forma de acessá-lo era pela via férrea que até o momento estava desativada. Quanto à ocupação a área do entorno das Industrias Matarazzo era ocupada desordenadamente por população de rua. A possibilidade de articulação dessas discontinuidades se daria pelo ramal ferroviário e por pontos elevados como passarelas, torres e viadutos que receberiam uma linguagem visual que buscasse articulação e coesão do recorte espacial.

Foram construídas então passarelas, torres e feitas intervenções cinco viadutos escolhidos como estratégicos.

As passarela A, B e C foram construídas em estruturas metálicas tubulares cobertas por lonas avermelhadas, com o intuito de reintroduzir a circulação em espaços estanques, ampliando as conexões e os acessos entre os pontos abandonados e inertes.

Foram construídas duas torres no perímetro do Moinho, com o intuito de permitir uma visão integral da área do projeto e dar acesso ao segundo andar do prédio. Feitas de estruturas metálicas também foram cobertas da mesma lona das

¹⁴⁶ Brissac, Nelson – Arte/Cidade. Senac, São Paulo, 2012, pp 192.

passarelas, compondo o conjunto visual.

Os viadutos que receberam intervenções também com lonas das mesma cor, situavam-se dentro do perímetro de 5 km ao longo da linha férrea e foram o Pompeia, Antártica, Pacaembu, Engenheiro Orlando Murgel e Couto de Magalhães, nas autopistas que situavam-se abaixo deles foi aplicada um tinta na tonalidade da lona.

Tais intervenções feitas pela curadoria representavam marcações urbanas condizentes com tal escala e agiram no sentido de reconectar as áreas urbanas interrompidas pelos diferentes tipos de discontinuidades constatadas. Em alguns pontos no entanto, mesmo com esse esforço de reconexão, permaneceu a dificuldade de apreensão do conjunto dada sua grande dimensão, foram então utilizados aparatos de comunicação como folhetos, vídeos, sites para completar a apreensão da área em seu conjunto. Esses últimos dispositivos funcionaram a exemplo do que foi utilizado por Robert Smithson em seus *site/non-sites*, quando a incursão a lugares remotos e de difícil apreensão era auxiliada por fotos e vídeos que reforçavam dialéticas como centro/periferia e continente/conteúdo, diferenças eram sublinhadas fortalecendo sua relação. OS projetos de implementação correspondem a íntima relação que o Arte/Cidade estabeleceu com o local ao desenvolver adequações a partir de suas especificidades em diferentes níveis de escala. No “Cidade e suas Hitórias” dialéticas como afastamento/reconhecimento, centro/periferia, contínuo/descontínuo são destacadas pelas obras e pelos dispositivos de sinalização que dão coesão a uma área fragmentada e desconectada do resto da cidade, resgatando aspectos conjuntos como o passado em comum e o abandono desagregador ao longo do tempo.

6.1. Intervenções

Ao todo 22 artistas e arquitetos participaram com suas instalações desenvolvidas especificamente para os 3 sítios do projeto, entre eles : Carlito Carvalhosa, Carlos Vergara, Cildo Meirelles, José Miguel Wisnik, José Spaniol, Laura Vinci, Marcos Ribeiro, Nelson Felix, Paulo Mendes da Rocha, Paulo Pasta, Rodrigo Andrade, entre outros. Algumas intervenções foram consideradas emblemáticas e sintetizadoras das propostas do projeto, reunidas de acordo com

os locais de inserção (Moinho Central e Industrias Matarazzo) serão descritas a seguir.

6.2.

Moinho Central – Instalação: Nelson Felix

Nelson Felix (1954) escultor e desenhista carioca situou sua instalação no prédio do Moinho Central. A instalação consistiu no recorte de um polígono de 1,50 x 10m de um trecho do piso de cimento do andar superior posteriormente sustentado por cabos de aço pendurados no teto a poucos centímetros do chão. Os vãos entre os andares, seus pilares e toda parte da estrutura arquitetônica foram evidenciadas. Os planos da construção são tensionados, assim como a distribuição de peso e o equilíbrio inicial do prédio, dando ênfase a arquitetura opaca e a desintegração do local.

6.3.

Moinho Central - Instalação: Paulo Mendes da Rocha

O arquiteto Paulo Mendes da Rocha (1928), instalou um elevador de obra, acionado para subir e descer continuamente, na ilha ferroviária do Moinho. Na descrição de Nelson Brissac:

“A contraposição dos trilhos elevados aos horizontais faz referência à verticalização da cidade. Em São Paulo, existem 1.600 km de elevadores, enquanto que as linhas de trem e metrô somam 250 km. A presença deste equipamento usual de construção, colocado junto ao prédio, procura fazer ver de outro modo artefatos que estão aí, no cotidiano da vida urbana. Faz atentar para a cidade na sua dimensão mecânica”.¹⁴⁷

6.4.

Indústrias Matarazzo – Instalação: Carlito Carvalhosa

Carlito Carvalhosa (1961) pintor e gravador paulista, situou proposta na área externa em frente às chaminés da antiga fábrica e consistiu em 6 cubos de diferentes tamanhos compostos de concreto asfáltico (pó de pedra, areia, pedrisco e cimento asfáltico). Os óleos e vapores poluentes exalados pelos blocos remetiam aos vertidos pela fábrica anos atrás. Devido seu processo esfriamento e o peso de sua matéria, parte do material asfáltico acaba vazando, esfacelando e resfriando de maneira desordenada e caótica pelo terreno, correspondendo a desagregação

¹⁴⁷ <http://www.pucsp.br/artecidade>

estrutural tanto arquitetônica quanto urbana ali existente.

6.5.

Indústrias Matarazzo - Instalação: Carlos Vergara

Carlos Vergara (1941), gravador, fotógrafo, ceramista e pintor naturalizado carioca, sua intervenção consistiu no mapeamento da região através da flora local. Foi feita a identificação e colheita de ervas medicinais da área ao longo do ramal ferroviário, bandeiras coloridas, presas no alto dos postes por todo terreno. Onde havia incidência de alguma erva, um abandeira correspondente com a cor do órgão do corpo humano beneficiado por ela figurava ao longo da linha do trem. As cores eram: azul para sistema respiratório, vermelho para sistema circulatório, branco para sistema nervoso, preto para sistema digestivo, amarelo sistema reprodutor/excretor e verde sistema locomotor. A partir das ervas foram preparadas infusões, exemplares das ervas foram pendurados em uma estrutura metálica com seis grandes arcos de ferro semelhantes a um varal, no interior de uma das fábricas. Em um exemplo de cientificismo do século XVII e XVIII, esse mapeamento da cidade por meio de suas ervas, princípios botânicos e farmacológicos convertidos foram instrumentos de uma cartografia urbana alternativa.

Além da adequação dos locais que precedeu a instalações das obras, o caráter específico das intervenções pode ser observado em aspectos como o desenvolvimento de cada uma a partir dos locais, impossibilidade de retirada de onde foram inseridas sem sua destruição, comercial e suas escalas. Configuram obras consideradas como para *site-specific*, que entre outros aspectos se enquadram na descrição de Kwon para esses trabalhos:

“O trabalho *site-specific* em sua primeira formação, então, focava no estabelecimento de uma relação inextricável, indivisível entre o trabalho e sua localização, e demandava a presença física do espectador para completar o trabalho”.¹⁴⁸

Tal especificidade operou uma relação direta entre obras e esses locais, seja sublinhando, seja absorvendo aspectos do seu entorno como abandono, esquecimento, degradação, inacessibilidade, passado, entre outros.

¹⁴⁸ Kwon, Mion - *One Place After Another*, October, MIT Press, Massachusetts, 1997.

O passado em comum da região (industrialização da cidade no início do século XX) e o processo de crescimento urbano que sucateou a área, desativou o ramal ferroviário e desviou o circuito urbano que não mais transitou pela área, configura um fator histórico trazido que pode ser acessado via projeto.. Porém tal como Smithson, os artistas do projeto uma vez baseados nas concepções do Arte/Cidade, partilharam da visão de irreversibilidade das transformações urbanas juntamente com a impossibilidade de retorno a um estado inicial de organização, ou seja, enxergam como inviável o retorno a um passado artificialmente reconstituído após suas inúmeras transformações, e ao contrário de atenuá-las as transformações são trazidas à tona pelas instalações. Propor um resgate ao passado ou recuperações e limpezas assépticas dos locais, corresponderia a tentativa de resgate de um tempo (passado) que por si só, já enseja a ideia combatida (por Smithson e pelo projeto) de progresso. Como afirma o historiador Reinhard Koselleck¹⁴⁹ a história moderna foi cooptada por ideais de progresso adquiridos a partir das grandes navegações que levaram à descoberta de civilizações que coexistiam numa mesma época e no entanto, apresentavam graus diferentes do que era considerado desenvolvimento. Essas constatações levaram a “classificação” de níveis diferentes de evolução entre as civilizações, nações. A história então passa a ser interpretada de forma universal segundo padrões de progresso estabelecidos por civilizações centrais (europeias).

Dessa forma, se referir a um passado significa se referir a um estágio da história anterior e como tal deve ser reconhecido e preservado a fim de dar parâmetros para o (estágio) presente. Tal conceito não corresponde ao olhar do projeto sobre os sítios selecionados. As concepções do Arte/Cidade 3 se aproximam mais do entendimento de Smithson de transformações entrópicas, ao invés transformações evolutivas ou progressistas tal como são entendidas através do conceito histórico. O artista identifica na segunda lei da termodinâmica que determina que energia é mais facilmente perdida que obtida na natureza e portanto em um futuro distante todo o universo acabará por se apagar, a impossibilidade de uma evolução seja qual for sua esfera (temporal, cultural, científica, etc), pois não há uma etapa evolutiva permanente que pode ser atingida, o universo é passageiro

¹⁴⁹ Koselleck, Reinhard - Futuro Passado, Contraponto, Rio de Janeiro, 2006.

e ao final teremos um todo indiferenciado (*sameness*)¹⁵⁰. Soma-se a isso, a concepção do artista com bases geológicas para pensar as mudanças e duração do planeta, entendendo que qualquer que seja essa transformação, independente de sua origem, significa apenas uma transição e a medida dessa transitoriedade pertence a parâmetros geológicos de tempo e espaço. O artista conclui em relação ao tempo, que este não possui uma direção única e sim variadas, diferentes e paralelas, e possui inúmeras camadas que se entrecruzam infinitamente.

Apoiados por essas concepções pode-se reconhecer no Arte/Cidade 3 o esforço em não descaracterizar os locais e mantê-los no estado em que se encontravam, identificando nesses aspectos de degradação e abandono importantes ferramentas para refletir-se sobre a passagem do tempo e as transformações ocorridas.

Mantidas da forma em que foram encontradas, ruínas e resquícios históricos como prédios, túneis, chaminés não foram apresentadas como herança material a ser recuperada a fim de compor a materialidade do passado industrial da cidade. Apresenta-las como provas de uma materialidade histórica as tornaria passíveis de serem patrimonializadas, tal interpretação fugiria das concepções em que todo o projeto se baseou.

A prática de patrimonialização não correspondeu às propostas do projeto. Essa prática foi intensificada como afirma Choay¹⁵¹, a partir do século XX em que ocorreu um processo de patrimonialização generalizado que a autora chama de inflação patrimonial. Essa inflação significa a tentativa de assegurar o cerne do conceito patrimonial que é a consolidação da identidade coletiva através do reconhecimento de bens materiais e/ou imateriais possuídos pelo grupo¹⁵². Essa identidade se vê desestabilizada na modernidade frente às incertezas de uma revolução tecnológica que transforma e destrói referências espaço-temporais e um novo espaço virtual é explorado assim como um tempo mais imediato é instaurado. O esforço em assegurar identidades culturais via patrimônio, na forma em que assistimos atualmente como por exemplo, as inúmeras modalidades de

¹⁵⁰Smithson, Robert - A Tour of Monuments of Passaic, New Jersey in Robert Smithson: The Collected Writings. Ed. University of California Press, 1996.

¹⁵¹ Choay, Françoise. A Alegoria do Patrimônio, Estação Liberdade, São Paulo, 2001.

¹⁵² Gonçalves, Reginaldo – Antropologia dos Objetos.

patrimônio presentes na sociedade ocidental que vão desde pratos típicos, ritmos, roupas, instrumentos, terminais e surgem a cada dia¹⁵³ representam tentativa de fortalecer uma identidade cultural. A autora afirma que esse movimento de patrimonilaização também foi cooptado economicamente por governos a fim de gerar renda através do turismo cultural para as cidades através de seus patrimônios arquitetônicos:

“O patrimônio histórico arquitetônico se enriquece, então, continuamente como novos tesouros que não param de ser valorizados e explorados. A indústria patrimonial...foi lançada inicialmente a fundo perdido, na perspectiva e na hipótese do desenvolvimento e do turismo. Ela representa hoje, de forma direta ou indireta, uma parte crescente do orçamento e da renda das nações.”¹⁵⁴

Essas tentativas não cabem na visão entrópica de transformações partilhada por Smithson e absorvida pelo projeto, o interesse na revitalização da região não consistiu na criação de um nicho histórico arquitetônico a ser reconhecido como tal. Ao contrário, através do reconhecimento das transformações é que se deu a apreensão da região. As ruínas e os escombros mais que provas materiais do passado, são provas materiais das inúmeras transformações que incidiram através do tempo, reconhece-las é reconhecer o passado, mas não na forma idealizada, e sim a partir do tempo presente.

A área selecionada corresponde ao que o artista designava de paisagens entrópicas, visto que entropia também corresponde ao grau de desorganização de um corpo¹⁵⁵, e assim como sua afirmação de que nos subúrbios entropia é mais facilmente percebida pois “nos subúrbios não há nenhum passado, apenas o que passa para o futuro”¹⁵⁶, a área do ramal ferroviário em seu elevado grau de deterioração configura uma paisagem entrópica onde suas ruínas e escombros dão exemplos do grau de desorganização urbana e são a representação física e geográfica de transformações irreversíveis.

¹⁵³ Choay, Fraçoise. *A Alegoria do Patrimônio*, Estação Liberdade, São Paulo, 2001.

¹⁵⁴ Id, pp 225.

¹⁵⁵ www.brasilescola.com/fisica/entropia-segunda-lei.html

¹⁵⁶ Smithson, Robert - *A Tour of Monuments of Passaic*, The Collected Writings New Jersey in Robert Smithson: The Collected Writings. Ed. University of California Press, 1996.

A paisagem entrópica onde foi inserida o projeto, quando investida pelas obras que sublinham seus aspectos de deterioração juntamente com resquícios históricos, permite introduzir um olhar crítico sobre aquela situação urbana.

Excluída dos projetos de desenvolvimento urbano que se seguiram na cidade de São Paulo, a região impregnada do chamado alto grau entropia que condensa aspectos como ocupação por barracos na área das imediações da Matarazzo, nível de degradação de região, o ramal desativado, com as demais áreas ativas da cidade, gerando dialéticas que possibilitam uma visão mais abrangente do conjunto urbano.

Graças ao desafio de trabalhar em locais estrutural e socialmente hostis a qualquer prática artística, artistas participantes ampliaram procedimentos técnicos e estéticos para arte em espaços urbanos devastados, que possibilitaram novas leituras de antigas situações urbanas tais como o simples conhecimento de uma área invisível no mapa da cidade e apresentada ao público. Inserido no tempo presente, no espaço real e em interatividade com elementos do meio circundante, o projeto ampliou as possibilidades interação, reconhecimento e reestruturação urbana.

Assim como Robert Smithson e seu interesse por grandes conturbações tanto naturais quanto antropomizadas, identificando-as como pertencentes a um processo maior e mais potente de transformações, o Arte/Cidade indicou com suas intervenções possibilidades para o uso e o entendimento do espaço urbano além das tradicionais formas de reconhecimento e apreensão que através dos processos de historização e patrimonilaização.

7. Referências bibliográficas

ABREU, Maurício. **Sobre a Memória das Cidades - A Produção do Espaço Urbano**, Ed.Contexto, São Paulo, 2012.

ABREU, Maurício. **Sobre a Memória das Cidades - A Produção do Espaço Urbano**, Ed.Contexto, São Paulo, 2011.

ARCHER, Michael. **Arte Contemporânea**, Martins Fontes, São Paulo, 2001.

BACHELOR, David. **Minimalismo, Cosac e Naif**, São Paulo, 2009.

BRISSAC, Nelson. **Arte/Cidade**, SENAC, São Paulo, 2000.

BRISSAC, Nelson. **Paisagens Críticas**, SENAC, São Paulo, 2010.

BUREN, Daniel. **Textos e Entrevistas Escolhidos (1967-2000)**, Ed. Centro de Arte Hélio Oiticica, Gonçalves, José Reginaldo – Antropologia dos Objetos, Garamond, Rio de Janeiro, 2007.

FRIED, Michael. **Art and Objecthood**, Artforum, 1967.

GEORGESCU-ROEGEN, Nicholas, **The Entropy Law and the Economic Processes**. Havard University Press, 1971.

GOODING, Mel. **Arte Abstrata**, Cosac e Naif, São Paulo, 2009.

GREENBERG, Clement **Pintura Modernista, Greenberg e o Debate Crítico**, Ferreira e Cotrim, org., Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 1997.

HARRIS, Jonathan, Harrison, Charles, Wood, Paul. **Modernismo em Disputa**, Cosac e Naif, São Paulo 1998.

JUDD, Donald. **Objetos Específicos, em Escritos de Artistas**, Cotrin, Cecília, Ferreira, Glória, org. Jorge Zahar ed, Rio de Janeiro, 2006.

KAPROW, Allan. **O Legado de Jackson Pollock, Escrito de Artistas**, Cotrin e Ferreira, org. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2006.

KOOLHASS, Rem. **A Cidade Genérica**, Editorial Gustavo Gil, 1999. Choay, Françoise - A Alegoria do Patrimônio, Estação Liberdade, São Paulo, 2001.

KOSELLECK, Reinhard. **Futuro Passado**, Contraponto, Rio de Janeiro, 2006.

BACHELOR, David. **Minimalismo**, Cosac e Naif, São Paulo, 2009.

KRAUSS, Rosalind. **Escultura no Campo Ampliado**, October 8 , MIT, Massachusetss, 1979.

KWON, Mion. **One Place After Another**, October, MIT Press, Massachusetts, 1997.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Arte/Cidade**, SENAC, São Paulo, 1998.

RICHEY, George. **Construtivismo, Origens e Evoluções**, Cosac e Naif, São Paulo, 2002.

ROSE, Barbara. **ABC Art, October**, MIT Press, Massachusetts, 1967.

SMITHSON, Robert, **Donald Judd in Robert Smithson:TheCollected Writings**. Ed. University of California Press, 1996.Smithson, Robert, Entropy And The New Monuments in Robert

TUFNELL, Ben. **Land Art, Tate Publishing**, Londres 2006.

WAGSTAFF JR , Samuel J. **Talking with Tony Smith" by Artforum**, Dec. 1966.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**. São Paulo, Martins Fontes, 2002.