

# Espaço, Silêncio e Construção

Rodrigo Rosa

Um dos atos mais radicais envolvendo a noção da galeria de arte como um lugar em si mesmo, como algo a ser verificado pelo espectador, se deu com a exposição de Yves Klein em 1957, na Galeria Colette Allendy de Paris. O artista francês exibiu a própria galeria em sua exposição, pois nada foi introduzido ou retirado do espaço de exposição; a mostra se realizou com a exposição do vazio contido pela arquitetura da galeria. Yves Klein declarou que “deixou a galeria vazia para atestar a presença da sensibilidade pictórica em estado de matéria-prima”. (KLEIN, apud O'DOHERTY, 2002, pag. 103).

A exposição de Yves Klein contribuiu para determinar uma nova sensibilidade perante a realidade do espaço da arquitetura expositiva. A maneira como o artista refutou a inclusão de novos elementos no espaço pode ser considerado como uma constatação de que a experiência com a arte não residia somente na relação estabelecida entre o espectador e a obra de arte.

A apresentação do vazio, do espaço determinado pela arquitetura, o seu interior, permite a constatação da verdadeira dimensão da participação desse no sentido da experiência artística. Por algum tempo, a galeria se tornou um objeto de observação do público de arte, as pessoas foram averiguar a exposição do vazio, da própria galeria, e talvez lá elas tenham encontrado algo, pelo menos Yves Klein queria mostrar alguma coisa.

A sensibilidade de Yves Klein em relação ao

contexto do espaço de exposição de arte cresceu com os Minimalistas nos anos de 1960, e uma das referências críticas fundamentais para se abordar os trabalhos que apontam para a especificidade do lugar, para a inclusão efetiva do contexto espacial no sentido da obra, foi desenvolvido pela crítica de arte americana Rosalind Krauss.

A autora americana desenvolveu a teoria da *Escultura no campo ampliado*, na qual desenvolve uma argumentação que parte da lógica do já referido monumento simbólico, passa pela escultura autônoma que marcou a arte moderna e traça importantes considerações sobre as obras que estabelecem uma relação de abertura com o seu contexto espacial.

Para Rosalind Krauss, o enclausuramento da arte moderna em torno de si mesma negou a arquitetura e a paisagem, e uma das características de um segmento da arte contemporânea é a abertura da obra de arte em relação às especificidades do local.

A abertura da obra ao seu contexto levou à inclusão de termos anteriormente vetados na apreensão do sentido da obra, como o próprio interior da arquitetura. A inclusão da arquitetura no processo de criação do artista aponta a possibilidade de uma relação ativa com espaços já definidos, que por sua natureza específica são destinados a uma fruição temporalizada.

O olhar dos artistas em relação à arquitetura ou a paisagem provocou uma transformação na concepção espacial da obra, pois a externalização das relações que alguns trabalhos apresentaram deu ori-

gem a novas experiências espaciais que partiam da premissa de uma relação de interdependência entre a ação do artista em relação ao contexto específico e ao envolvimento do espectador.

Os trabalhos de especificação da natureza física, real e concreta da arquitetura redefinem a experiência do espectador com o lugar. As ações desenvolvidas no interior da arquitetura têm se caracterizado pelo processo de marcação ou mapeamento das estruturas arquitetônicas com os desenhos ou pinturas entre as paredes e o piso, com o espelhamento do espaço ou com a disposição específica de novos elementos tridimensionais na galeria.

O minimalismo trabalhou no limite da relação entre o elemento construído e o lugar. Trabalhos como *Instalação*, de Robert Morris, apontavam para as potencialidades da abertura das relações do objeto em relação ao seu contexto espacial. O próprio termo instalação possui uma profunda relação com as propostas de especificação do lugar. A instalação de elementos no espaço interno da arquitetura, a disposição de formas bidimensionais ou tridimensionais em relação às propriedades físicas pré-existentes redefine o espaço através da situação gerada entre ação artística e as referências locais.

A maneira particular com a qual o artista americano organizou o seu trabalho na Grenn Gallery de Nova York e como ele buscou estabelecer uma relação diferenciada com esse espaço ficou patente. Esse trabalho apresentou um conjunto de volumes que ocupam os diferentes pontos do espaço da galeria; alguns estão suspensos no espaço, outros criam ligações entre os diferentes planos de parede e piso, ou simplesmente se apóiam sobre o chão.

O que se pode observar em um trabalho como este é uma real indagação em relação à natureza das

condições existentes no espaço, pois os objetos dispostos na galeria não tinham uma vida independente da sua relação com a arquitetura expositiva. Tal preocupação foi manifestada por Robert Morris: “O melhor trabalho atual tira as relações da obra e as torna uma função do espaço, da luz e do campo de visão do espectador.” (MORRIS apud BATCHELOR, 1999, p. 23).

As instalações que estabelecem uma relação de aprofundamento com as especificidades do lugar têm tido uma trajetória ascendente na arte contemporânea. O termo *Site Specificity* tem sido utilizado para denominar um conjunto de propostas desenvolvidas por diversos artistas ao longo das últimas décadas.

Uma das condições para o pleno desenvolvimento de uma instalação que possua a propriedade de especificar o lugar reside no fato de que a ação do artista é determinada em grande parte pela natureza do contexto espacial.

O que difere substancialmente um *Site Specificity* de uma Instalação é o fato de que o processo de aprofundamento em relação às especificidades do lugar está no centro da questão das propostas artísticas desta natureza. O *Site Specificity* não define o espaço, e sim redefine o contexto espacial existente, dá-lhe um novo sentido, transforma-o através do encontro entre a ação deferida pelo artista e a sua própria especificidade.

O escultor Richard Serra também desenvolveu um trabalho que situa a relação da obra com a arquitetura, buscando estabelecer uma relação de aproximação com o lugar. No entanto, ao contrário do efeito atmosférico quase pictórico que podemos observar nos ambientes de Dan Flavin, ou das relações entre objeto e espaço presentes em Robert Morris,

as ações que Serra desenvolve no espaço estão centradas nas relações de peso, tensão e gravidade, predicadas de um trabalho essencialmente escultórico.

As grandes esculturas de aço de Richard Serra são normalmente produzidos pela indústria naval. Devido à natureza do material, a questão do peso se impõe como algo determinante no conceito do trabalho. Suas obras tendem a ser apoiadas nos elementos do espaço real; Serra não desafia o efeito da gravidade, ao contrário, toma partido dele.

Nas esculturas de Richard Serra está implícita uma crítica a um modelo de pensamento escultórico moderno que por meio da solda procurou construir um modelo idealizado de escultura. Richard Serra construiu o seu trabalho com uma especial atenção para com a verdade do material, do meio e do mundo.

Um trabalho como *Equal (corner prop piece)*, de 1969, apresenta uma situação específica em relação à disposição da escultura no espaço da galeria. A barra de chumbo que liga uma parede com a outra foi tensionada contra os planos da parede e apoiada sobre um ponto de um plano metálico, que por sua vez se apóia sobre o piso.

Nenhuma das peças está soldada, parafusada ou encaixada entre si. A tensão entre os materiais, o frágil equilíbrio entre as partes e a implicação da parede como elemento estrutural da obra indica a opção de Serra por relações que se estabelecem com a percepção da realidade existente nas formas, nos materiais e no espaço da arquitetura.

Richard Serra realizou sua única exposição individual no Brasil, em 1997; a *Rio Rounds* foi apresentada no Centro de Arte Hélio Oiticica. Nesse trabalho, Serra apresentou uma outra vertente de sua obra, pois desenvolveu um trabalho de demar-

cação dos espaços internos do Centro de Arte, com desenhos nas paredes e no teto das salas de exposição. Os desenhos se constituíam de uma série de grandes círculos pretos, formados por uma espessa graxa.

A relação que Richard Serra estabelece com as particularidades da arquitetura do Centro de Arte Hélio Oiticica foi expressa na palestra proferida pelo artista quando da realização da exposição. O escultor americano ressaltou que:

A especificidade dos trabalhos designados para um determinado lugar significa que eles são concebidos para esse local: são dependentes e inseparáveis dessa localização. Escala, tamanho e colocação dos elementos esculturais e desenhos para local específico resultam de uma análise dos componentes ambientais de um determinado contexto. A análise preliminar de um sítio leva em conta não só características formais, como também as definições funcionais do local. O trabalho feito para um local manifesta, invariavelmente, um julgamento de valor sobre o contexto do local. As soluções para um local específico demonstram a possibilidade de ver a simultaneidade de relações recém-desenvolvidas entre escultura e contexto. Uma nova orientação de comportamento e de percepção em relação ao sítio exige um novo ajuste crítico à vivência da pessoa de um determinado lugar. (SERRA apud KLABIN, 1997, p. 34)

É importante salientar que o trabalho de Richard Serra não se propõe a uma relação passiva com o lugar, e sim uma transformação da percepção que o espectador tem das propriedades existentes no espaço. Esta redefinição da arquitetura se dá com o mapeamento das estruturas arquitetônicas.

Paredes, passagens e pórticos marcados com variações do círculo negro; posições cambiantes, direitas, esquerdas, em cima e embaixo. Todas as referências foram definidas a partir da presença e da

permanência do artista no local.

Na concepção do trabalho existe a premissa de uma fruição temporalizada da obra, de um espectador que se movimenta pelos diferentes ambientes do espaço arquitetônico, de uma percepção de obra que vai se desenvolvendo com a experiência de sua relação com o espaço especificado.

A disposição dos círculos na arquitetura deveria ressaltar a dimensão escultórica existente naquele lugar, pois mesmo quando trabalha com os desenhos Serra desenvolve um raciocínio de espacialização das referências concretas.

A maestria de Richard Serra no mapeamento do espaço pode ser observada na forma como ele envolve planos e ambientes diferentes a partir da constância da presença dos círculos. Sabe-se que uma das leis da Gestalt defende a idéia que as *formas semelhantes tendem a se unir*, de modo que ao experienciar os diferentes momentos do deslocamento, as diferentes perspectivas do espaço, o espectador tende a compreender a arquitetura transformada pela obra como um *continuum* espacial.

O artista parece almejar uma revitalização do olhar, retirar o espectador de sua condição passiva em relação a sua situação no momento, promover uma situação para o espectador se perceber como um ser no mundo. Segundo o próprio artista:

Umas das funções básicas da arte parece se a de nos permitir dar conta do pensamento e da percepção de um modo que as outras coisas não o fazem. Pensar não significa que o pensamento esteja contido dentro do próprio trabalho. Significa que o pensamento está contido no diálogo que o trabalho gera com o lugar. Não é só você e o objeto; é você, o objeto e o contexto. É você, o objeto e o seu pensamento em relação ao contexto. Envolve sua antecipação, sua memória, e o que você está trazendo para

ela. Pessoas diferentes vivenciarão a obra de modos diferentes, de acordo com suas necessidades e seus conhecimentos. (SERRA apud KLABIN, 1997, p. 34)

O desenvolvimento de trabalhos que aproximem as relações entre arte contemporânea e arquitetura também vem ocorrendo com uma certa constância no Brasil. A escultora brasileira Iole de Freitas vem se destacando por um trabalho crescente nesse campo.

A artista mineira tem desenvolvido, nos últimos anos instalações escultóricas que questionam o espaço no qual a obra se realiza. Através da exposição realizada no Centro de Arte Hélio Oiticica no ano de 2000, podemos constatar uma verdadeira expansão de sua linguagem escultórica em relação ao espaço da arquitetura.

O trabalho apresentado em 2000 cria uma verdadeira situação paradoxal em relação às especificidades da arquitetura, pois a obra foi projetada a partir de um conhecimento prévio das particularidades do espaço arquitetônico. No entanto, as linhas de aço inoxidável que serpenteavam agilmente os vazios do espaço, que estruturaram aereamente os planos curvos em relações de concavidades e convexidades, não se intimidaram com a presença física das paredes das diferentes salas.

As linhas atravessaram a matéria da arquitetura, continuando a sua trajetória pelos interiores dos diferentes ambientes que formam o Centro de Arte. As relações entre o interior e o exterior da arquitetura foram sensivelmente questionadas pelas extensões da escultura que se projetavam espacialmente além das galerias, rumo ao espaço público do centro urbano do Rio de Janeiro.

A situação proposta por Iole de Freitas levou

Sonia Salztein a enfatizar:

Se a noção de site specificity esclarece alguma coisa desse trabalho é o modo negativo como ele terá operado. De fato, estamos diante de um caso de 'especificidade do não-lugar', pois o que o trabalho parece menos desejar é render-se a relações tópicas, com esse ou qualquer lugar. Sua particularidade reside precisamente em que escapa a uma relação transitiva com o ambiente, em que atravessa o espaço como uma aceleração, sem lhe adicionar nada ou precisar protocolar sua presença. (SALZTEIN apud MAMMI, 2002, p. 39)

Ao trazer esta questão, Sonia Salztein afirma uma autonomia da obra em relação ao espaço da arquitetura, aproximando-a dos termos desenvolvidos na arte moderna. Por outro lado, existe um inegável processo de envolvimento da obra com a arquitetura e com o espectador.

Acredito que as palavras de Suzane Langer, em *Sentimento e Forma*, possam criar uma pausa para a reflexão:

Há uma diferença entre a mera inconsistência e o paradoxo. Idéias inconsistentes geralmente desaparecem de circulação tão logo seus defeitos fatais são revelados. Um termo absurdo ou proposição autocontraditória que continua a funcionar no pensamento sério, sistemático, embora seja patente o escândalo lógico, é paradoxal. A palavra 'paradoxo' evidencia uma condição peculiar; ambos os elementos contraditórios são 'doutrinas', isto é, são realmente aceitos e a conjunção deles é admitida. Portanto, uma idéia paradoxal não é para ser descartada, mas sim resolvida. (LANGER, 1980, p. 17).

A situação proposta por Iole de Freitas demonstra o constante processo de transformação das questões espaciais na arte contemporânea, uma permanente reivindicação de um novo estatuto espacial

e a vitalidade da obra de uma artista que possui fortes referências com momentos distantes e próximos da arte brasileira.

A instalação artística em um lugar específico demonstra que as questões espaciais sofreram transformações substanciais no decorrer do tempo. A produção de arte contemporânea demonstra um desejo crescente de estabelecer relações imediatas com o mundo. O embate entre a obra, o espaço e o espectador fundamentam e potencializam ações em um campo de ação ampliado.

Os sucessivos rompimentos dos limites impostos pelos suportes tradicionais, a emergência de novos dispositivos para a expressão artística e a inclusão do contexto espacial e do espectador no âmbito da obra indicam os caminhos para uma expansão do espaço de ação da arte contemporânea, pois, na trajetória do espaço na arte, passamos ao espaço da arte.

#### Notas

Rodrigo Rosa é professor de Desenho e Composição no Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (2007), Bacharel (1998) e Mestre em arte (2005) pela Universidade de Brasília, realizou exposições no Museu de Arte de Brasília (2002), na Casa da Cultura da América Latina (2006) e no Complexo Cultural da Funarte (2006).

#### Referências

- BATCHELOR, David. *Minimalismo*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.
- KLABIN, Vanda M. Richard Serra. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1999.
- KRAUSS, Rosalind E. *A Escultura no Campo Ampliado*.

Rio de Janeiro: Gávea, 1996.

KRAUSS, Rosalind E. Caminhos da Escultura Moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LANGER, Suzane. Sentimento e Forma. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

MAMMÌ, Lorenzo. Iole de Freitas. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

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