

DO CUBO BRANCO AOS ESPAÇOS DE INTIMIDADE: UM ESTUDO SOBRE O PROJETO FUGA E OUTRAS PROPOSIÇÕES EXPOSITIVAS

Luciana Paiva Pinheiro
Universidade de Brasília, Brasil
lupaiva@gmail.com

Dalton Camargos
Galeria Alfinete, Brasil
info@alfinetegaleria.com

RESUMO

Este artigo investiga a relação entre a neutralidade do espaço expositivo a partir da instauração do museu moderno e a condição negativa da imagem em propostas artísticas contemporâneas que exploram a invisibilidade, o espaço em branco e a noção de vazio. Contraposta a estas táticas expositivas apresenta-se a crítica ao museu moderno de Daniel Buren ao evidenciar os “buracos na arquitetura”. A partir dessa noção, apresentam-se outras propostas artísticas e expositivas que se contrapõem à lógica monumental e institucional do cubo branco, tendo como estudo de caso o Projeto Fuga, realizado no ateliê da artista Valeria Pena-Costa desde o início de 2017 em Brasília.

Palavras-chave: museu moderno, arte contemporânea, exposição, ateliê.

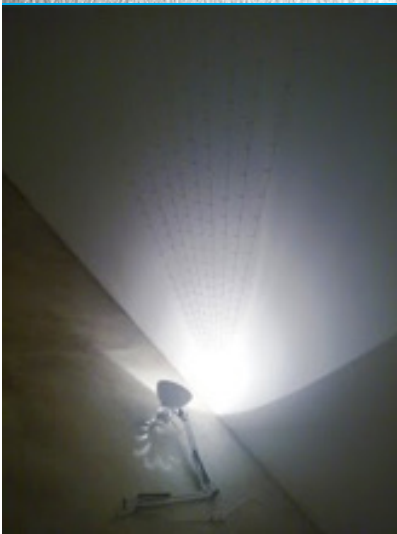
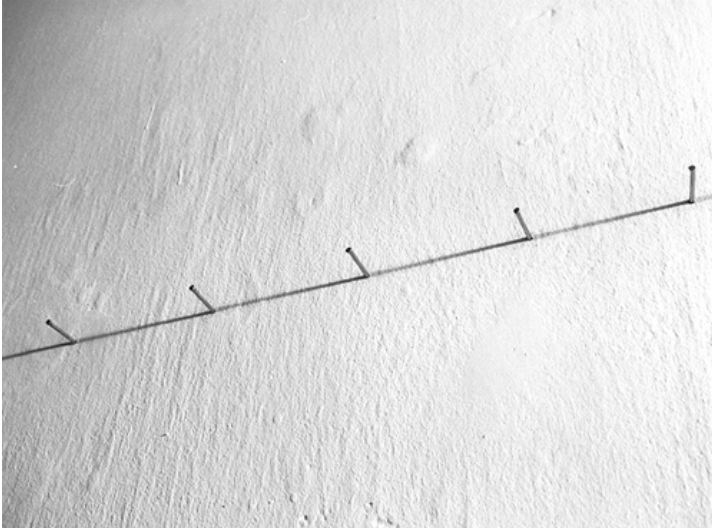
Sou partidário do movimento mínimo,
da menor alteração que provoca a maior revolução
na percepção da realidade.
Jorge Macchi

Ao falar sobre sua produção, o artista argentino Jorge Macchi afirma o desejo de que suas obras mantenham uma conexão íntima ou individual com o espectador, próxima da “relação que poderia estabelecer com um livro”¹. As táticas propostas pelo artista na realização de suas obras incluem mínimos deslocamentos, a incorporação de acasos cotidianos e pequenas alterações no espaço expositivo, como por exemplo, na obra “Horizonte” (fig. 1) onde a projeção da sombra de alguns pregos alinhados na parede forma a imagem de uma linha contínua.

Macchi afirma que a escala reduzida dos trabalhos e a economia de materiais e ações que utiliza é fundamental para gerar uma aproximação do espectador e propiciar uma relação de intimidade com a obra. Porém, seu trabalho acaba ganhando proporções um pouco mais amplas se deixarmos de considerar a neutralidade dos espaços expositivos que utiliza como algo dado, como uma condição natural. No Instituto Inhotim (MG), uma ampla sala escura é dedicada à obra “*Fuegos de artificio*” (fig. 2) onde o artista utiliza os mesmos recursos da obra citada anteriormente, porém, os pregos e luminárias são posicionados de modo que a sombra projetada se expande pela parede no mesmo sentido de uma explosão pirotécnica. A sala escura, sem interferências externas, apenas um vão de entrada e outro de saída, constitui parte fundamental da obra, ou melhor, é o habitat necessário para que sua proposta seja percebida.

1. “Con respecto a la escala de las obras, en general no trabajo con la espectacularidad, tiendo a una arte íntimo, que logre una conexión fuerte, casi individual con el espectador. No tengo muy claro el por qué, pero me gustaría que el espectador tuviera con algunas de mis obras la relación que podría establecer con un libro”. (Macchi, 2004)

Figura 1: Jorge Macchi. Horizonte, 2002. (detalhe à direita)
Figura 2: Jorge Macchi. Fuegos de artificio, 2002.



Fonte: www.jorgemacchi.com

Estes aspectos da produção artística de Macchi são comuns a toda uma genealogia de artistas que lida com a noção de renúncia e simplicidade do gesto na execução de suas propostas, noções que aproximam-se da de “mínimo irreduzível” colocada por Barbara Rose como legado das questões lançadas por Kasemir Maliévitch e Marcel Duchamp: *“It’s important to keep in mind that both Duchamp’s and Malevich’s decisions were renunciations – on Duchamp’s part, of the notion of the uniqueness of the art object and its differentiation from common objects, and on Malevich’s part, a renunciation of the notion that art must be complex”*. (Rose. 1965: 277.)²

As renúncias de que Barbara Rose se refere são uma análise retrospectiva que busca encontrar a raiz das proposições lançadas por alguns artistas da década de 60, mais conhecidos como “Minimalistas”³. A autora mostra como a busca pela essência das formas de Maliévitch e a indiferença em relação ao objeto artístico de Duchamp são posturas que tem implicações diretas para este grupo de artistas.

Mas, por um outro lado, podemos pensar que embora Maliévitch reivindicasse a economia da forma e a “não-objetividade”⁴ na pintura, a obra “Quadrado negro” (1913) foi apresentada em um local específico na exposição inaugural dos artistas Suprematistas, “A última exposição de quadros futuristas O.10” (1915). A obra deveria permanecer no canto da parede em referência

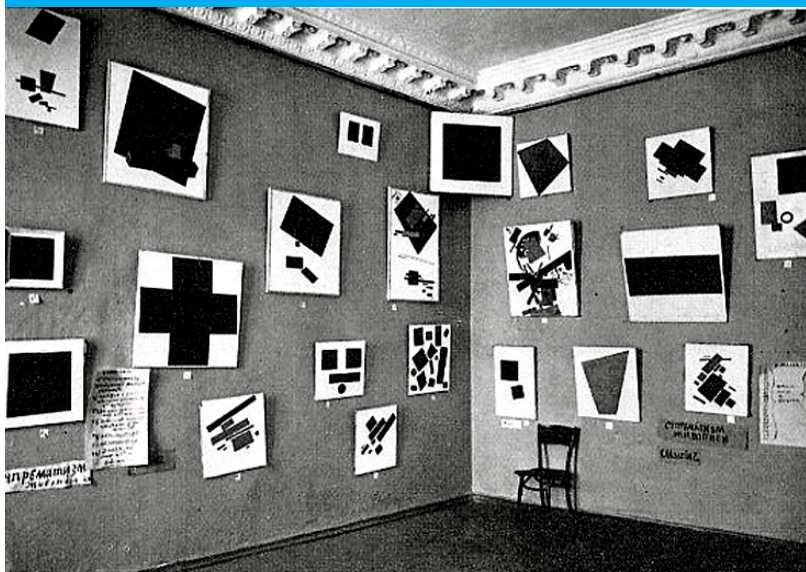
2. “É importante manter em mente que tanto a decisão de Duchamp quanto a de Malevich foram renúncias – por parte de Duchamp, do caráter único do objeto de arte e sua diferenciação dos objetos comuns, e por parte de Malevich, uma renúncia da noção de que a arte deve ser complexa.” (tradução livre)

3. Minimalismo foi a denominação que prevaleceu entre os críticos da época para a produção de um grupo composto principalmente por Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin e Carl Andre, que durante a década de 60 realizavam trabalhos com características em comum, mas não chegavam a se considerar um grupo, sendo que cada um desenvolveu suas próprias teorias.

4. Para o artista, a “não-objetividade” tem o sentido de não figuração, a não representação do mundo objetivo. Neste sentido o Suprematismo é uma arte construtiva, mas “a construção deveria ser a criação de novas formas, sem objeto.” (Maliévitch. 2007: 26-27).

ao local onde tradicionalmente se colocam as imagens sagradas nas casas russas⁵. No caso dos *ready-mades* de Duchamp, apesar de renunciarem à noção de obra única, sua inserção no espaço expositivo reivindica a institucionalização de qualquer objeto escolhido pelo artista como um objeto de arte.

Figura 3: vista da "Última exposição de quadros futuristas 0.10", 1915.



Fonte: <http://www.artic.edu/aic/resources/resource/3031>

Portanto, por mais que a forma ou o gesto possam ser compreendidos como sintéticos em relação à produção da época, acrescenta-se aos objetos um local que os confere outro sentido. Em uma análise diferente da de Barbara Rose podemos pensar que o que está em jogo é também o acréscimo de um lugar específico para as obras e não apenas as renúncias formais obtidas na pintura e na escultura.

Yves Alan Bois nos apresenta um exemplo anterior e um pouco mais radical que demonstra como os artistas já pensavam no local de inserção de suas obras como parte integrante de suas proposições artísticas. Durante a Exposição Universal de 1855, Gustave Courbet montou um bangalô ao lado do pavilhão das Belas-Artes para expor obras que haviam sido selecionadas mas que o artista recusou-se a mostrar por julgar que "seus quadros teriam sido dispersos em meio a abundância indiferenciada dos objetos comparáveis" (Bois. 2012: 122). Ao montar sua própria exposição, Courbet exemplifica o desejo dos artistas por um espaço neutro e um local terminal para suas obras antecipando o nascimento do museu moderno.

Entretanto, como nos mostra Jean-Marc Poinot a história da arte moderna suprimiu a história das formas de aparição das obras em favor da teoria da autonomia da obra de arte. (Poinot. 1987). Segundo o autor, a digestão da base pela escultura e da moldura pela pintura são fatores compreendidos e analisados por teóricos como Rosalind Krauss⁶ à parte da história das modificações que ocorreram no espaço expositivo e das formas de dispor as obras. "Um número considerável de obras de arte (as mais exclusivamente idealistas, cf. *ready-mades* de todo tipo, por exemplo) só 'existem' porque o lugar onde são vistas está naturalmente subentendido" (Buren In Poinot. 1987: 153)

A partir de 1976, Brian O'Doerthy irá dedicar-se a análise de como o espaço expositivo se constituiu ao longo do modernismo, mais especificamente a partir das noções instauradas pelo Museu de Arte Moderna de Nova York no início do séc XX. (O'Doerthy. 2002)⁷. Ao nomear de "cubo branco" os espaços que seguem os preceitos determinantes deste museu o autor ironiza a exigência de neutralidade comparando o rigor de sua construção ao das igrejas medievais. Sua análise mostra como a construção deste espaço alia tanto o desejo de artistas como Courbet como o das instituições⁸, determinando assim uma forma específica de visualização e compreensão das obras que ali se encontram por parte dos espectadores.

Porém, se as obras não só começam a adaptar-se a espaços expositivos mas também a produzi-los não podemos falar apenas em renúncias formais já que, desde o modernismo, as obras também reivindicaram o espaço ao redor. A construção e natu-

5. Informação retirada do áudio "*Kazimir Malevich paintings at the 0.10 exhibition, 1915*" disponível em www.moma.org

6. Em seu artigo "A escultura em campo ampliado", Rosalind Krauss define os trabalhos tridimensionais que surgem a partir da década de 60 (especialmente dos artistas Minimalistas e Land-artistas) como uma "categoria resultante da soma da não-paisagem com a não-arquitetura". (Krauss. 1979).

7. Antes de se tornar livro, o artigo "*Inside the White Cube: the ideology of the gallery space*" de Brian O'Doerthy foi publicado na revista *Artforum* em 1976.

8. De acordo com Poinot as estratégias de apagamento fazem parte do projeto de sedução do museu. Ao se disfarçar de não-lugar o museu pode adaptar-se ao contexto de qualquer obra. (Poinot. 1987: 154-155)

realização deste espaço neutro para as obras criou condições para que determinadas propostas artísticas possam trabalhar com este “mínimo irreduzível” do qual Barbara Rose nos fala, e que nos leva a pensar que determinados trabalhos lidam com a redução do visível, sem nos atentarmos para o fato de que a redução de materiais, a economia de gestos, o apagamento das obras só poderia ocorrer se o espaço ao redor delas se ampliasse. É dentro deste limite que propõe um vazio monumental ao redor das obras que podemos de fato dizer que vemos menos.

1. MONUMENTALIZAÇÃO DO MÍNIMO

Voltando às obras de Jorge Macchi, podemos agora repensar a localização de seus pequenos pregos e percebê-los como elementos dessa arquitetura do espaço em branco que foi construída ao longo da história da arte moderna. Dentro deste espaço qualquer interferência torna-se obra, ou ainda, a própria galeria vazia pode tornar-se uma intervenção artística como realizou Yves Klein em 1958. Chamada de “O Vazio”, a exposição foi compreendida como uma crítica ao objeto de arte e ganhou ares transcendentais (O’Doerthy. 2002: 102). Aos poucos, o culto ao espaço vazio conquistou um lugar definitivo na arte contemporânea a ponto do espaço expositivo ser considerado como um lugar naturalmente esvaziado, um receptáculo ideal.

“A galeria ou o museu são, com efeito, vazios, na medida em que podem acolher qualquer corpo, a qualquer momento, sem nunca ficar vinculados àquilo que expõe, a não ser pelo renome mutualmente alcançado, as obras deixando uma parte delas mesmas – a fama, o renome – incorporalmente vinculada às galerias que as acolheram” (...).(Cauquelin. 2008: 74-75).

Porém, a galeria só pode funcionar como este espaço neutro onde as obras se manifestam porque a vivenciamos em uma condição negativa em relação as imagens e objetos que ela contém. Ou seja, ou ignoramos a galeria para que ela funcione como receptáculo ou percebemos sua presença e assim ela mesma torna-se obra. Uma vez dentro de seu espaço em branco deve-se estar atento à menor alteração que, como coloca Macchi, nos conduz a uma potencialização da realidade. Não é, portanto, a redução do campo visível da obra, a escala mínima e a escolha de materiais triviais que potencializa a percepção das obras. Nossa disponibilidade e atenção suscitadas pelo esvaziamento do espaço expositivo transformam essas mínimas intervenções em grandes achados. Quanto mais ínfima, mais a obra torna-se monumental pelo espaço “negativo”, a área de “respiro” que se instaura ao seu redor. A galeria torna-se, portanto, a expansão arquitetônica da página em branco, que representa para Michel de Certeau a utopia de domínio do ocidente moderno, onde, aprende-se desde criança a “executar um querer próprio” (Certeau 1998: 225).

O estabelecimento do cubo branco como lugar de excelência para a arte tornou-se essencial para o surgimento de propostas que lidam com o que Lucy Lippard nomeou em 1968 de “desmaterialização” do objeto de arte. Podem ser entendidas dentro dessa teoria as obras surgidas a partir da década de 60 cuja forma material era menos importante do que a ideia ou propostas que buscavam questionar as formas de produção usuais em arte. (Lippard. 1997). O objeto em si torna-se menos importante do que sua desaparecimento, do que a experiência do espectador, os processos que envolvem sua elaboração e, inclusive, a própria ideia que o gerou. “A própria ideia, mesmo no caso de não se tornar algo visível, é um trabalho de arte tanto quanto qualquer produto terminado. Todos os passos intermediários – rabiscos, rascunhos, desenhos, trabalhos malsucedidos, modelos, estudos, pensamentos, conversas – interessam. Os passos que mostram o processo do artista às vezes são mais interessantes do que o produto final.” (Lewwit 1967. In Cotrim; Ferreira. 2006: 177).

Embora as implicações ideológicas na renúncia do objeto único e imutável por parte dos artistas tenha sido importante para colocar em cheque as incoerências do sistema produtivo da arte⁹, na maioria das vezes as táticas utilizadas pelos artistas para apresentar seus trabalhos dependiam do espaço da galeria para serem reconhecidas. Como nos coloca Anne Cauquelin ao analisar as formas do vazio na arte contemporânea, “o desmaterial precisa de um lugar material para se mostrar” (Cauquelin. 2008: 77). Nesse sentido, o espaço em branco da galeria acaba sendo o vilão capaz de abarcar até mesmo as propostas que pretendem rejeitar sua institucionalização.

2. ESPAÇAMENTO: BURACOS NA ARQUITETURA

Temos, portanto, uma equação estabelecida. O espaço em branco se anula e em troca amplia as obras não apenas por dar um lugar onde elas se tornam visíveis, mas também atribuindo-lhes valor e estendendo sua temporalidade a um limite idealizado. Não se trata, porém, de fugir completamente do museu ou da galeria em busca de um espaço isolado como fizeram os land-artistas na década de 60. Mas a busca por uma condição de produção e fruição menos condicionada por este espaço surge como o desejo de proposições expositivas que partem tanto dos próprios artistas quanto de curadores e organizadores de exposições. Trata-se de propôr uma aproximação a espaços e situações menos simuladas, e buscar locais que se distinguem daqueles grandes museus que sobrepõe sua arquitetura às obras que abrigam e se portam como uma “mãe abusiva” (P. 95). Deste modo, Daniel Buren propõe uma saída ao evidenciar os buracos na arquitetura que rompem a homogeneidade do espaço:

“Nos lugares arquitetônicos ditos neutros, os pontos/EIXOS não neutros – em ruptura com a neutralidade – e por essa razão nunca utilizados: são as janelas, as portas, os corredores estreitos, a ventilação, o aquecimento, as fontes de luz, etc.

9. “Under attack is the rationalistic notion that art is a form of work that results in a finished product. (...) What art now has in its hands is mutable stuff which need not arrive at the point of being finalized with respect to either time or space. The notion that work is an irreversible process ending in a static icon-object no longer has much relevance.” (Smithson. 1969 In Harrison; Wood. 2003: 884-5)

São, de fato, buracos na arquitetura.
São lugares de passagem. Lugares perturbados. Instáveis.
Janelas perturbadas com o que se passa por trás delas.
Portas, perturbadas por aqueles que as abrem.
Corredores, perturbados por aqueles que os utilizam." (P 95)

As intervenções de Gordon Matta-Clark explicitam esses pontos de ruptura da arquitetura tornando perceptível a presença física e poética dos espaços. O buraco realizado pelo artista produz um negativo, um vazio, um espaçamento na estrutura impositiva das construções arquitetônicas. Já na exposição de Adrian Villar Rojas "Los teatros de saturno" a galeria Kurimanzutto no México é preenchida excessivamente por elementos que reivindicam uma condição anterior ou posterior à sua própria existência. Em um cenário pós-apocalíptico a diferenciação entre espaço expositivo e obra se dissolve, a galeria converte-se em um buraco negro que tudo absorve.

Tanto Matta-Clark quanto Villar Rojas apresentam obras que situam-se no limite da possibilidade de execução das mesmas e, com isso, expõem radicalmente as limitações dos espaços destinados à arte. Embora suas ações ampliem significativamente o horizonte que pode ser vislumbrado para as proposições artísticas dentro e fora dos espaços expositivos, elas acabam por ter que adquirir proporções tão monumentais quanto a arquitetura ao redor.

Fig. 4: Gordon Matta-Clark. *Conical Intersect*, 1975.

Fig 5: Adrian Villar Rojas, *Los teatros de saturno*, 2014.



Fonte: Cuevas; Rangel. 2010: 118. *Still* retirado do filme de Jordan Bahat, disponível em: <http://vimeo.com/100696735>

3. PROJETO FUGA: O ESPAÇO EXPOSITIVO COMO LUGAR DA INTIMIDADE

A cidade de Brasília impõe uma situação específica à realidade das exposições e espaços expositivos que nela operam. Cidade planejada e projetada pelo urbanista Lucio Costa e o arquiteto Oscar Niemeyer, a cidade foi inaugurada em 1960 para se tornar a nova capital do país. Logo, tornou-se um ícone do projeto desenvolvimentista e modernista brasileiro, transformada em Patrimônio Cultural da Humanidade em 1972. Essas características, somadas ao fator de sua função institucional, afeta perceptivelmente a relação de seus habitantes com a produção artística e cultural, já que a maioria dos espaços expositivos é fruto dessa origem marcadamente institucional. Felizmente, com a crescente população nascida e criada na cidade uma identidade própria começou a surgir e, nos últimos anos, este movimento de apropriação da cidade pelos próprios habitantes vem tornando-se cada vez mais evidente a partir da consolidação de iniciativas culturais independentes, aberturas de espaços expositivos mantidos de forma coletiva, sem vinculação com o estado ou com instituições bancárias.

O Projeto FuGa faz parte dessa necessidade de propostas autônomas, propondo um buraco na lógica modernista e institucional da cidade. A realização do projeto surge da parceria entre a Galeria Alfinete e o ateliê da artista Valéria Pena-Costa onde o desejo da galeria em abrir as portas para proposições expositivas fora dos limites de seu espaço físico encontra a hospitalidade e generosidade da artista em agregar processos diversos ao seu espaço de produção. É, portanto, em uma casa-ateliê repleta de obras da artista que também comporta uma varanda e uma área de jardim, que surgiu o movimento de ocupação do espaço onde diversos artistas foram convidados a intervir dentro e fora da casa. Desde janeiro de 2017 foram realizadas duas exposições com trabalhos de cerca de 15 artistas além de mostras de vídeo, conversas, apresentações de performances dentre outros eventos no espaço.¹⁰

Visando experimentar outros modelos de espaços expositivos, o projeto Fuga abre, portanto, um espaço de convívio entre artistas e obras, memórias e processos, propondo uma relação intimista e afetiva tanto para os artistas quanto para o público,

10. As divulgações e registros do evento acontecem pela página do facebook: www.facebook.com/fu.ga.355

propondo conversas e encontros que visam essa aproximação. Contrapõe-se, portanto, à ideia de que é necessário criar um espaço de esvaziamento, um vazio monumental, ou operar na mesma escala dos espaços arquitetônicos para atuar no sistema das artes. Ainda que os demais espaços ajudem a construir o fluxo e pensamento em torno da cultura da cidade, a experiência do Fuga tem mostrado até agora que mesmo em um espaço pouco convencional, carregado de elementos e informações, a atenção e cumplicidade geram sentido para abrigar diferentes propostas, mesmo aquelas que lidam com um caráter mínimo e imperceptível.

Fig 6: vista externa do ateliê e jardim que abrigam o projeto¹¹
 Fig 7: vista interna e obras da artista Valéria Pena-Costa



Neste sentido, a motivação de Hans Ulrich Obrist para a realização de sua primeira curadoria na cozinha de sua casa, tornou-se um direcionamento para este projeto: “I began to think about all the innovative, large-scale museum shows I had seen and whether it was really possible to do something new, combining all the networks I had been enmeshed in, the entire European Thinkbelt. One conviction I had was that it could be interesting to do something smaller, after the gigantism of some of the 1980s art scene which seemed unsustainable after the crash of 1987.” (Obrist. 2014)¹²

A experiência do Fuga mostra que “o território que construímos depende da posição em que nos colocamos para desenhá-lo” (Sousa. 2006), deste modo, propor uma relação de cumplicidade com os artistas e as obras têm se demonstrado uma tática bastante efetiva para praticar outros modelos de espaço.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bois, Y-A. *Mudança de cenário*. In Hutchet, S. (2012). *Fragmentos de uma teoria da arte*, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- Cauquelin, A. *Freqüentar os Incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea*. (2008). São Paulo: Martins.
- Certeau, M. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*, (2002) RJ: Vozes.
- Cotrim, C.; Ferreira, G. [orgs.]. *Escritos de artistas: anos 60/70*. (2006) Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Cuevas, T.; Rangel, G. [orgs.]. *Gordon Matta-Clark: Desfazer o espaço*. (2010) São Paulo: Museu de arte moderna.
- Duarte, P. S. [Org.]. *Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos 1967- 2000*. (2001) Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica.
- Harrison, C., Wood, P. *Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*. Malden, (2003) MA: Blackwell.
- Krauss, R. (1979) *A escultura em campo ampliado*, 1979. Retirado de: www.eba.ufrj.br [Acesso: 01/09/2017]
- Lippard, L. R. *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972, a cross-reference book of information on some esthetic boundaries*. (1973). London: Studio Vista.
- Macchi, J. (12/2004) *Mais por menos uma entrevista com o artista argentino Jorge Macchi por Paula Cohen*. Revista Trópico. Retirado de: <http://www.jorgemacchi.com> (Acesso: 01/09/2017)
- Maliévitch, K. *Dos novos sistemas da arte*. trad. Cristina Dunaeva. (2007) São Paulo: Hedra.
- Obrist, H. U. (18/12/2014) *The Kitchen Show*. *The Paris Review*. Retirado de: <https://www.theparisreview.org/blog/2014/12/18/the-kitchen-show> (Acesso: 01/09/2017)
- O’Doherty, B. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. (2002). SP: Martins Fontes.

11. Fotografia de Bernardo Scartezini publicada em matéria sobre o projeto, disponível em: www.metropoles.com/colunas-blogs/plastica/projeto-fuga-abre-par-que-de-diversoes-para-a-cabeca

12. “Comecei a pensar em todos os shows de museus inovadores e em larga escala que eu tinha visto e se era realmente possível fazer algo novo, combinando todas as redes nas quais eu estava envolvido, todo o Thinkbelt Europeu. Uma convicção que tive foi que poderia ser interessante fazer algo menor, depois do gigantismo de alguns dos cenários artísticos dos anos 80, que pareciam insustentáveis após a crise de 1987”. (tradução livre)

- Poinso, J-M. (2005) *Quando (onde) a obra acontece?*, 1987. Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais EBA – UFRJ, ano XII, (n12).
- Rose, B. (1965) *A B C ART*. October.
- Sousa, E. *Furos no futuro: utopia e cultura* in: Schuler, F; Barcelos, M. (2006) *Fronteiras: arte e pensamento na época do multiculturalismo*. Porto Alegre: Sulina.

CURRÍCULOS

Luciana Paiva Pinheiro

Artista visual e doutoranda em Artes pela linha de Métodos e processos em Arte Contemporâneas do Programa de Pós-graduação da Universidade de Brasília (2014).

Dalton Camargos

Iluminador e galerista, há quatro anos está à frente da Galeria Alfinete em Brasília.