

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
GRADUAÇÃO EM TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE

SHESNA LYRA CONRADO

LIVRO DE VISITAS:

O deslocamento do efeito Cubo Branco

Brasília, 2016

SHESNA LYRA CONRADO

LIVRO DE VISITAS:

O deslocamento do efeito Cubo Branco

Trabalho de Conclusão de Curso do curso de bacharelado em Teoria, Crítica e História da Arte do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientadora: Prof^a Dr^a Ruth Moreira de Sousa Regiani.

Brasília, 201

SHESNA LYRA CONRADO

Livro de Visitas:
o deslocamento do efeito Cubo Branco.

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para graduação em Teoria, Crítica e História da Arte do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Data de aprovação: _____ de _____ de 2016.

Banca Examinadora:

Profª. Dra. Adriana Mattos Clen Macedo

Prof. Me. Átila Ribeiro de Souza Regiani

Profª. Dra. Ruth Moreira de Sousa Regiani

RESUMO

A presente pesquisa parte da investigação poética sobre a forma de apresentação da obra de arte no espaço expositivo institucional e os efeitos do seu deslocamento para um outro lugar, produzidos pela instalação Livro de Visitas. A instalação aponta para o caráter cênico e ideológico da neutralidade do Cubo Branco, frequentemente adotado como modelo expositivo em galerias de arte. Criada a partir da montagem de elementos cênicos, estrategicamente articulados, a instalação delimita o espaço de exposição de uma série de fotos em meio a um lugar de passagem pública. A pesquisa engaja uma reflexão teórica sobre circuitos e sistemas da Arte e propõe a noção de artista e espectador como atores da exposição. Analisa-se obras de artistas contemporâneos que utilizam ferramentas provenientes do espaço expositivo institucional e de artistas que efetivamente decidem sair desse espaço. “Livro de Visitas” propõe uma aproximação entre o espaço expositivo e a obra, não apenas como suporte de exibição, mas também como conteúdo na produção de sua poética, e ressalta particularidades do espaço, ampliando a atuação do campo da arte.

Palavras-chave: Exposição, Instalação, Emolduramento, Registro, Montagem.

ABSTRACT

The present research starts from the poetic investigation about the presentation of the work of art in the institutional exhibition space and the effects of its displacement to another place, produced by the installation “Livro de Visitas” (Guestbook). The installation points to the scenic and ideological character of the neutrality of the White Cube, often adopted as an exhibition model in art galleries. Created from the assembly of scenic elements strategically articulated, the installation delimits the space of exhibition of a series of photos in the middle of a place of public passage. The research engages a theoretical reflection on circuits and systems of Art and proposes the notion of artist and spectator as actors of the exhibition. I analyze works by contemporary artists who use tools from the institutional exhibition space and artists who effectively decide to leave this space. “Livro de Visitas” (Guestbook) proposes an approximation between the exhibition space and the work of art, not only as a support for exhibition, but also as content in the production of his poetics, and emphasizes particularities of the space where is located, expanding the action field of art.

Keywords: Art Exposition, Installation, Framing, Register, Assembly.

SUMÁRIO

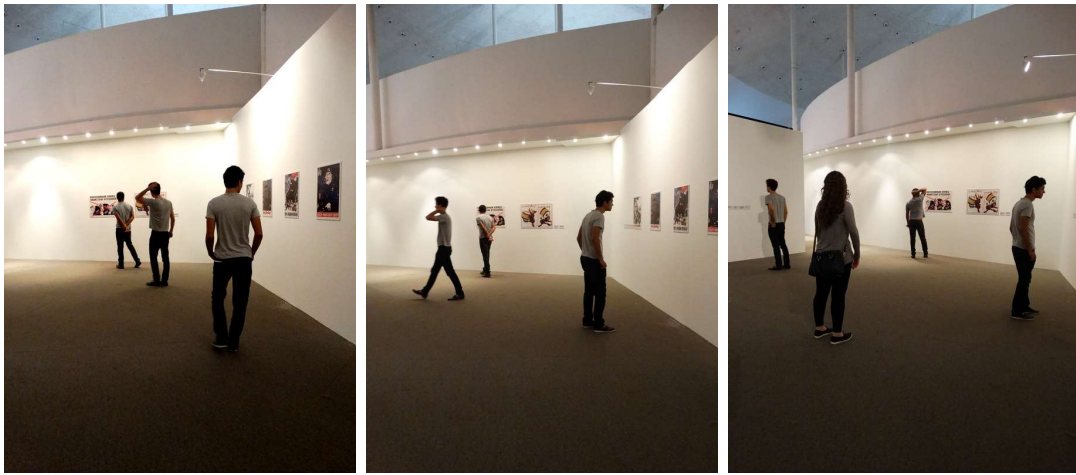
APRESENTAÇÃO	12
1. DENTRO DO CUBO BRANCO: O ABRIGO QUE EMOLDURA.....	14
2. A CONSTRUÇÃO DA CENA: MIMETISMO E OUTRAS FORMAS DE ASSIMILAÇÃO AO MEIO.....	21
2.1 PROBLEMÁTICAS DO REGISTRO DA ENCENAÇÃO	24
2.2 TEATRALIDADE E ABSORÇÃO NO MOMENTO DA CAPTURA.....	26
3. FORA DO CUBO BRANCO: SAIR DA MOLDURA É ASSINALAR O SISTEMA DA ARTE	35
CONSIDERAÇÕES FINAIS	43
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	44

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - Fotografia da instalação “Livro de Visitas”	7
FIGURA 2 - Tríptico fotográfico “Fluxos”	8
FIGURA 3 - Tríptico fotográfico “Pontos de vista”	9
FIGURA 4 - Díptico fotográfico “Tutela”	10
FIGURA 5 - Díptico fotográfico “Favor não tocar”	11
FIGURA 6 - Fotografia da instalação “Peinture/Sulpture”, Daniel Buren	15
FIGURA 7 - Pôster e <i>still</i> do filme “Cremaster #3”, Matthew Barney	19
FIGURA 8 - Fotografia da obra “Respingos”, Richard Serra	19
FIGURA 9 - Fotografia do louva-deus orquídea (<i>Hymenopus coronatus</i>)	22
FIGURA 10 – Fotografia da instalação “The New Super Market”, Guillaume Bijl.....	26
FIGURA 11 – Reprodução da fotografia “Museo del Prado 1”, Thomas Struth.....	28
FIGURA 12 – Reprodução da pintura “Young Student Drawing”, Siméon Chardin.....	29
FIGURA 13 – Reprodução da fotografia “Adrian Walker”, Jeff Wall	29
FIGURA 14 – Reprodução da fotografia “The Hirose Family”, Thomas Struth.....	32
FIGURA 15 – Fotografia da obra “Tilted Arc”, Richard Serra	36
FIGURA 16 – Fotografia da obra “Untitled” (Sem Título), Daniel Buren.....	38
FIGURA 17 – Fotografia de intervenção, Daniel Buren.....	39
FIGURA 18 – Fotografia da intervenção Galerias Invisíveis, Neila Maria Ribeiro	40
FIGURA 19 – Fotografia da obra “A partir de la”, Daniel Buren.....	41



Shesna Lyra, *Livro de Visitas*, 2015
(Figura 1)



“Fluxos”
(Figura 2)



“Pontos de vista”
(Figura 3)



“Tutela”
(Figura 4)



“Favor não tocar”
(Figura 5)

Apresentação

Em meio à passarela subterrânea que atravessa o Eixão (Eixo Rodoviário - DF-002), em Brasília, se insere Livro de Visitas. A parede, já coberta de interferências urbanas, recebe diversas camadas de branco que se estende sobre toda sua altura, até apagar por completo as inscrições anteriores a delimitação do branco. Na parte superior da moldura retangular promovida pela pintura da parede, centraliza-se uma luminária, da própria passarela, que evidencia onze fotografias emolduradas e dispostas horizontalmente na altura de 1,60m do chão. Acima das fotografias se apresenta o título da obra e o nome da artista, e abaixo, etiquetas que identificam, através de títulos e especificações, os subgrupos em que as fotos estão divididas. A pintura branca da parede se estende ao chão por 60 cm e, contornando-a, há uma faixa amarela. Um extintor de incêndio no chão e uma câmera de vigilância no teto, junto às molduras que circundam as fotografias e a luminária, rompem a perspectiva bidimensional, ao serem posicionados para além da superfície plana. O novo lugar engendra um ambiente expositivo, por meio da montagem de elementos cênicos, estrategicamente articulados, que delimitam o espaço de exposição de uma série de fotos em meio a um lugar público de passagem.

A presente pesquisa se dispõe a investigar questões conceituais evocadas pela instalação, intitulada Livro de Visitas, que montei na passagem subterrânea que atravessa o Eixão, em 2015. O trabalho surgiu da observação do espaço expositivo institucional dos museus, em especial do Museu Nacional do Conjunto Cultural da República, da forma como os visitantes e frequentadores interagem com o lugar e com as obras expostas.

Interessada nas possíveis maneiras de interação dos espectadores diante de obras de arte inseridas na instituição, percebi que, para conhecer aquele espaço, era preciso observar como o público reage às informações, não apenas visuais, delimitadas ali. Não estava preocupada com as diversas interpretações de uma obra específica, mas com o que era comum a todas elas: a forma de apresentação da obra de arte - fator crucial para a maneira de produzir interpretação diante dela.

A construção de jogos de sentido que relacionam as imagens expostas se estabelece dentro do perímetro delimitado pela montagem. Sob essa “moldura”, a arte é colocada ao encontro do público. A composição entre a obra e o espaço estabelece relação com os espectadores ao longo do seu percurso, de forma que, o espectador e o seu movimento sejam elementos centrais na interpretação da obra e da exposição de arte.

Seguindo os visitantes nos seus percursos no Museu Nacional, registrei em fotografias as maneiras com que se relacionavam com as obras, com que seguiam e atravessavam as delimitações impostas pelo espaço. Refiz as fotografias, enfatizando os pontos que me eram importantes, sem perder de vista as imagens originais. Tomando liberdade para operar nesta realidade, cheguei a um resultado de quatro subgrupos, dois trípticos e dois dípticos, organizados por relações específicas de interação entre espectador e obra: “Fluxos”, “Pontos de vista” “Tutela” e “Favor não tocar”. As fotos foram dispostas no lugar criado que mimetiza o espaço expositivo do Cubo Branco, deslocado para a passagem urbana. É a partir da criação de uma cenografia do *site*, que inclui necessariamente o movimento do pedestre, que se constrói um novo lugar.

Neste trabalho pretendo indicar questões evocadas pela instalação Livro de Visitas, que ecoam no espaço de produção de determinadas obras de arte contemporânea. Me disponho a compor um jogo de problemas abordados pelas obras aqui relacionadas junto as suas particularidades expositivas, identificando questões fundamentais para compreensão do cenário da arte hoje. Analisar essas questões localiza o posicionamento dessas obras e da sua fortuna crítica com relação a sociedade, a história e a cultura e permite a expansão do campo de atuação da arte.

1. Dentro do Cubo Branco: o abrigo que emoldura.

A escolha de utilizar o próprio ambiente do museu e não criar um cenário para realizar as fotografias diz respeito à qualidade cênica própria do museu.

A arquitetura do museu protege as obras: “abrigada contra as intempéries, contra eventuais riscos, e, sobretudo, aparentemente protegida de todo e qualquer questionamento” (BUREN, 2008, p.60). Dentro da edificação, encontram-se artifícios designados a garantir proteção física e proporcionar a conservação, segurança e estabilidade da obra. No interior do quadro arquitetônico, a seleção do acervo, a apresentação das obras, os recortes curatoriais e o material educativo referenciam-se por um discurso específico: a História da Arte. Logo, o museu cumpre o papel de garantir a estes objetos um lugar seguro, tanto físico, quanto ideológico.

O museu é um dos pilares de disseminação, manutenção e produção de memória cultural. E enquanto espaço comunicante, dispõe das exposições como lugar construído para o público visitante. A exposição é um meio através do qual são “reunidos objetos carregados de informação cultural para uma recepção determinada” (Gonçalves, 2004, p. 14). Através deste procedimento, a exposição funciona como espaço de representação, e a *mise en scène* desempenha papel fundamental na comunicação dos conteúdos do museu.

A partir da segunda metade do século XX, a história da cena da exposição consolidou o Cubo Branco como cena convencional da galeria. Um espaço axiomático que desde o modernismo foi estabelecido como o ápice da neutralidade. Um recinto homogêneo que sublima as nuances arquitetônicas e não estabelece com elas relações de reciprocidade, mas cria um espaço de retiro que isola a obra de tudo que possa interferir na sua apreciação. O questionamento desse espaço ideal é, sem dúvidas, um marco na consciência da arte. A denúncia do Cubo Branco apontou para os meios auxiliares e simbólicos que garantiam a unidade interna desse ambiente. Um lugar isolado do mundo exterior, indicando uma unidade interna necessária para a apreciação da arte, como uma moldura.

Georg Simmel em “A Moldura. Um ensaio estético” (1902), afirma que a função da moldura consiste na simbolização do limite da obra de arte. “A moldura exclui da obra de arte todo o meio ambiente e, também, o expectador, e ajuda, assim, a colocar a

obra de arte numa distância necessária, para possibilitar o seu consumo estético.” (SIMMEL, 1902, p.1). Permito-me, portanto, traçar uma comparação entre a moldura e o Cubo Branco.

As qualidades do lugar se revelam decisivos na mediação do relacionamento da arte com seus expectadores. As paredes retas, uniformes, a falta de luz exterior, a climatização cumprem o propósito de criar um lugar suspenso entre os lugares do mundo, um lugar de transição que estabelece relação frágil com aquilo que lhe é exterior. Fechado em si mesmo, ele possui um espaço inacessível por todos. O Cubo Branco é prepotente, um lugar de transição que descontextualiza o passado ao mesmo tempo em que almeja controlar o futuro, determinando aquilo que deverá ser perpetuado e registrado na História.

Neste movimento, é importante lembrar como o objeto de arte minimalista dependia desse espaço idealizado para a apresentação de si mesmo, e como a denúncia do hermetismo desse espaço enfatiza a questão da apresentação da obra e a forma como ela se relaciona com o lugar.

Desde os anos 1970, artistas utilizam o museu como ateliê e procuram denunciar a ideologia da naturalidade do espaço. “Enquanto o museu consolida o seu espaço expositivo como lugar que quer ser neutro, a ideia de lugar para os artistas contemporâneos vai assumir importância enquanto linguagem”. (Gonçalves, 2004, p.54)

Em 1971, o *Guggenheim Museum* em Nova York realizou a exposição “Sixth Guggenheim International Exhibition”, que inicialmente reunia obras de artistas como Antonio Dias, Bruce Nauman, Carl Andre, Dan Flavin, Daniel Buren, Donald Judd, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Richard Long, Richard Serra, Robert Morris, Sol Lewitt, Walter de Maria, entre outros. A participação de Daniel Buren resultaria em um evento simbólico no que diz respeito a questões relativas ao espaço na exposição de arte em ambiente institucional. Um dia antes da abertura pública da exposição, na noite da vernissage, a obra de Buren foi retirada à pedidos dos artistas Don Judd e Dan Flavin, sobre a justificativa de que “Peinture/Sulpture” atrapalhava a plena visibilidade das outras obras.



Daniel Buren, "Peinture/Sculpture", 1971
(Figura 6)

A obra de Buren consistia em uma faixa de tecido listrado de 20m de altura e 10m de largura, instalada na coluna central interna do museu. O tecido cobria um elemento arquitetônico fundamental do prédio, em volta do qual estão as salas de exposição seguindo o formato espiralado.

Esse episódio remonta o discurso idealista do espaço expositivo moderno e a tensão deste discurso com questões suscitadas por obras contemporâneas. "Peinture/Sculpture" rompeu o frágil equilíbrio entre o espaço expositivo e as propostas dos artistas minimalistas, defendidas em última instância pelos organizadores da exposição.

Bernard Guelton (1998) investiga a natureza e os limites da noção de teatralidade nas artes plásticas a partir de questões do *site* e da cena. Ele considera que a exposição acontece através da articulação de noções recíprocas no domínio da arte contemporânea, apresentando mudanças nos papéis dos atores no campo da exposição. Por exemplo, o espectador enquanto ator ou objeto de exposição e o artista que, na Performance, é ao mesmo tempo ator e objeto de exposição. A noção de ator pode ser diversa, já que pode dizer respeito aos diferentes papéis que permitem à arte se apresentar. Nessa configuração, a obra não é mais considerada um objeto arqueológico que testemunha a forma de sua produção original e imutável (como foi concebida), mas é, também, conteúdo de interpretação/reinterpretação e mediação.

Aponta-se, portanto, para o interesse da arte por práticas teatrais. A comparação se estabelece sobre a análise da relação com o público. No caso do teatro, a imobilidade dos espectadores se opõe à mobilidade do espectador na exposição. Na exposição, é um sujeito ativo, delimitado por um percurso, constrói sentido diante do seu movimento sobre o recorte expositivo selecionado para ver visto. “a exposição se desenrola no espaço como um filme que o espectador segue passo a passo. Cada obra pendurada seria um plano, cada sala uma sequência, e a exposição um filme que se organiza como um todo.” (Dubois, 2009, p.209)¹

O desenho dos deslocamentos espaço-temporais é descrito por Guelton como cenografia. A cenografia é um termo utilizado nas artes do teatro e do cinema e, mantendo os termos da comparação, nos domínios da exposição de arte contemporânea, é considerada o desenho ou a construção da cena. Este desenho envolve dois pontos: 1) dados espaciais e área de deslocamento (área e cenário) e 2) dados do evento, ordem e seleção das obras (formas/ sujeitos e História/estória). Por isso a cenografia é considerada espaço-temporal e pode ser entendida como um roteiro. A cenografia demarca a localização cultural e histórica da obra e utiliza recursos para promover recepção narrativa dos conteúdos. A partir deste desenho, a cena, frequentemente descrita como o Cubo Branco, acontece.

Em Livro de Visitas, o movimento do observador no espaço também é responsável por causar o efeito da instalação. Eu escolho o site de intervenção a partir de características que lhe são próprias, propícias a causar o efeito planejado. A qualidade íntima que garantem duas paredes, um nível abaixo da rua onde estão os carros, garante uma privacidade violenta. Nem aberto e nem fechado, os túneis são conhecidos pela iluminação escassa e a vulnerabilidade que proporciona o ambiente público, fechado e não visto. A passagem é um lugar muito sedutor para artistas de rua, assim como também possibilita casos de agressões como assaltos, brigas, ou até, estupros. Tende a ser um percurso atento e de passos rápidos. A particularidade do andar acelerado e alerta intensifica a sensação de interrupção quando diante da instalação Livro de Visitas.

¹ Philippe Dubois “Um efeito-cinema na arte contemporânea”, Dispositivos de registro na arte contemporânea, organização Luiz Cláudio da Costa, 2009.

Este é um ponto essencial para construção do contraste necessário para criar a instalação. A interrupção da lógica visual das paredes originais só acontece a partir da pausa diante da continuidade. Os 175m de paredes da passagem exibem acúmulo e desordem e de repente são abruptamente interrompidos pela neutralidade do branco. E quando diante da interrupção, logo vêm o estranhamento.

“Livro de Visitas” transforma um *site* que possui características próprias e particulares em uma cena para um roteiro. O site existe independentemente da intervenção. Diferentemente, a cena é, necessariamente, constituída de intervenção artística. A cena reproduz o Cubo Branco e recebe um recorte específico de conteúdo (as fotografias), delimitado por uma orientação que apresenta uma relação específica: a do espectador com a obra de arte em ambiente expositivo. O lugar onde essa relação se estabelece foi delimitado pela cenografia realizada pelo Museu Nacional para a exposição “O Papel do Museu” (2015).

A instalação combina, portanto, duas cenografias simultaneamente: das fotografias e da instalação. Elementos comuns a ambas se repetem tanto nas fotografias quanto na própria instalação. Sinalizações encontradas na galeria que indicam o devido comportamento dentro do espaço expositivo: avisos de não tocar, linhas que determinam limites entre o espaço do espectador e o espaço da obra, ferramentas de vigia e prevenção de possíveis eventualidades (câmera de vigilância e extintor de incêndio), molduras, o fundo branco, etiquetas de especificação (título, nome do artista, ano de sua produção e materiais utilizados) e iluminação artificial. Cada atitude mimética colabora para a acentuar a sensação de estranheza gerada pelo deslocamento do lugar da cena.

As luzes brancas fluorescentes da passagem, de sensação hospitalar, realçam o destaque ao novo lugar, semelhante à organização assertiva da iluminação na galeria. As molduras enclausuram as fotografias e as separam do uso, sugerindo abriga-las contra roubos ou sujeiras. Os vidros são um meio através do qual as instituições materializam a proteção e asseguram a perpetuação da obra de arte à

eternidade. “A vitrine e a etiqueta tem potencialmente o poder de transformar quase tudo o que eles exibem em obra de arte” (Putnam, 2009, p. 36)².

A parede branca apaga todo o conteúdo anterior afim de direcionar o olhar para o ponto de descontinuidade, que é a própria instalação. Ao excluir inscrições anteriores enquanto ressalta novas, o gesto de seleção reproduz uma atitude afirmativa e determinante do que será visto, assim como fazem as galerias de arte. O gesto de emolduramento, portanto, se faz visível não só fisicamente quanto ideologicamente. Tal como Daniel Buren testemunhou na “Sixth Guggenheim International Exhibition”.

Expoente da vanguarda experimental, o artista americano Matthew Barney utilizou a estrutura arquitetônica do museu *Guggenheim* como cenário para a construção de um filme da série cinematográfica *The Cremaster Cycle*. A série foi filmada durante oito anos, entre 1994 e 2002, e culminou numa exposição que reuniu desenhos, esculturas, fotos, objetos, e a projeção dos filmes. O *Cremaster #3*, filmado em 2002, narra a construção do edifício *Chrysler* e concentra uma parte da sua narrativa dentro do próprio Museu *Guggenheim*.

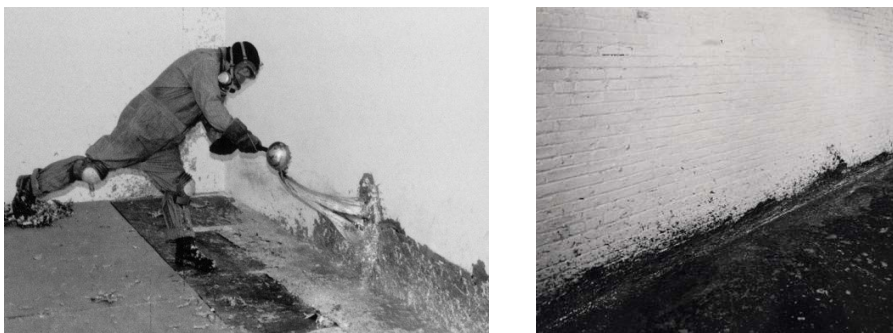
Guelton aponta que em *Cremaster #3*, o site da cenografia é o edifício *Chrysler*. O artista elabora, na realidade, duas cenografias distintas: a do filme e a do local de exposição. No filme, o site e a cenografia podem tomar o aspecto tanto do site da cenografia, quanto da cenografia do site. Não resta dúvida de que um site pode possibilitar a criação de uma cenografia. Para Guelton, o interessante no trabalho de Barney é que, neste caso, a cenografia pode engendrar um site, no caso, o edifício *Chrysler*.

² ““vitrine and label, have the potential to transform almost anything they exhibit into a work of art.”. (tradução livre)



Matthew Barney, "Cremaster #3", 2002
(Figura 7)

A escalada dos andares do museu é uma narrativa cênica evolutiva. O aprendiz, representado pelo próprio Barney, deve enfrentar oponentes em cada andar do museu até chegar ao quinto andar, onde encontra o arquiteto, representado por Richard Serra, que cobre o piso com vaselina. O gesto desempenhado por Serra alude a experiências anteriores do artista com chumbo quente em ambiente expositivo. Para construção de *Respingos* (1968), Serra espalhou chumbo quente na junção entre a parede e o chão do depósito da galeria Leo Castelli, em uma exposição, organizada por Robert Morris.



Richard Serra, "Respingos", 1968
(Figura 8)

Serra trabalha na lógica interna do espaço e apresenta uma nova experiência perceptiva sobre a tradicional referência de orientação espacial. Nesse trabalho, o artista declara a relação inseparável da obra com o lugar de sua inserção, ao mesmo

tempo em que se opõe a práticas materialistas de suporte e apresentação. O “modo de produção e recepção, suportes institucionais de sua circulação, as relações de poder representadas por estas instituições – em poucas palavras, tudo aquilo que o discurso estético tradicional oculta.” (Crimp, 1993, p.136). A obra evidencia o chumbo quente em relação à parede. A dessemelhança de cor e de material aponta para a descontinuidade entre a parede e o chão, por mais que o gesto desempenhado pelo artista seja de fundi-los.

“Livro de Visitas” também expõe procedimentos que o “discurso estético tradicional oculta”, ao se apropriar deles para a reprodução da cena deslocada. A homogeneidade que Serra denuncia reaparece na instalação. O branco da parede se estende ao chão, como se os unissem visualmente, acentuando a continuidade daquele lugar e, conseqüentemente, enfatizando tudo que é exterior a ele.

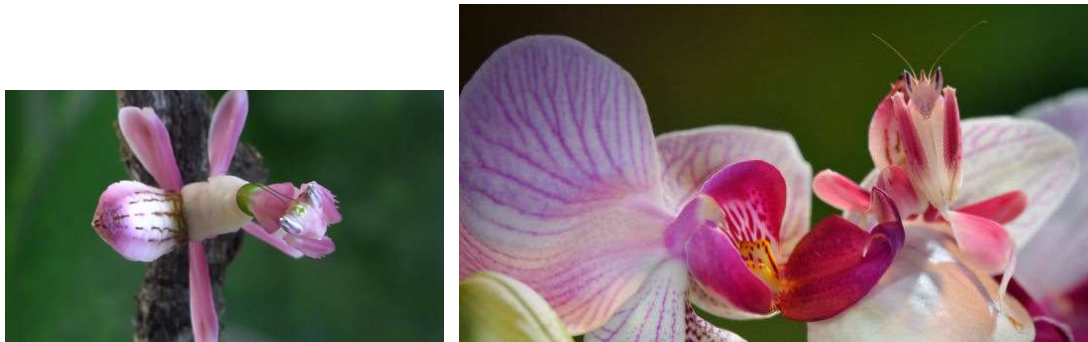
Trabalhos como Livro de Visitas, *Peinture/Sculpture*, *Cremaster #3* e Respingos, utilizam a ideologia de montagem museal de forma a evidenciá-la, repeti-la e até denunciá-la. Aproximam o museu da obra de arte, não apenas como suporte de exibição, mas também como conteúdo na produção de suas poéticas. Utilizam das ferramentas proporcionadas pelo espaço para construir a obra, o que aponta para uma aproximação entre o museu e a obra no que diz respeito a suas apresentações e conteúdos formais.

2. A construção da cena: mimetismo e outras formas de assimilação ao meio.

No ensaio “Mimetismo e Psicastenia Lendária” (1986), Roger Callois analisa uma tendência de mulheres em imitar e realizar associações por semelhança. O autor compara essa tendência ao mimetismo: processo adaptativo de dissimulação pelo qual um animal toma a cor ou forma do meio ambiente ou de um outro animal. Em busca de se assimilar ao meio ambiente, os animais se transvestem, escondem e intimidam.

“Livro de visitas” mimetiza as práticas do museu e, neste sentido, adota alguns dos comportamentos desses animais. A instalação é construída a partir da sobreposição de dois lugares: a galeria de arte e a passagem subterrânea. Ao reproduzir a montagem de elementos característicos, ganha vida a partir da junção entre as fotografias, a montagem dos modos de apresentação da galeria e a passagem. A composição está embasada no abrigo proporcionado pela passagem subterrânea: teto, chão, paredes e iluminação. Além dessas características materiais, abriga-se também no caráter de passagem e comunicação. Nessas condições, “Livro de Visitas” ganha sentido enquanto linguagem. O mimetismo da instalação em relação ao museu se destaca do ambiente para onde se deslocou - asséptico sobre o sujo, o nada sobre o excesso, o “neutro” sobre o partidário. A instalação é mimética em relação ao museu, mas não em relação à passagem. Ela não pretende se esconder, e sim se destacar.

Pode-se traçar um paralelo ao comportamento do louva-a-deus orquídea (*Hymenopus coronatus*), que tem patas traseiras em forma de pétalas cujas cores fazem com que ele seja facilmente confundido com pelo menos treze espécies de flores existentes no sudeste asiático, onde habita. Como a instalação, ele pretende se destacar do meio onde está, travestido de algo que não é, mas convence ser.



Hymenopus coronatus
(Figura 9)

O animal assemelha-se a uma orquídea, estando efetivamente sobre ela, ou sobre um tronco de uma árvore comum. De qualquer forma, o louva-a-deus se parece com a flor, e é assim que consegue surpreender e atrair as suas presas. “Livro de Visitas” também se mimetiza com finalidade de se destacar do meio onde está, à espera de visitantes. O espaço da parede em que se inseriu já não é mais o espaço da passagem. Ao mimetizar o espaço do museu, é agora outro.

Callois enfatiza como o mimetismo se organiza sobre a complexidade do espaço percebido e representado. Trata-se de uma cartografia em que o organismo é apenas uma das coordenadas, e o sentido é construído a partir da interação. Esse parâmetro desencadeia processos psíquicos de despersonalização, pelos quais um indivíduo que se mimetiza compromete o seu sentimento de personalidade.

O indivíduo em nosso caso é Livro de Visitas. Um ser que se destaca do meio a partir da mimesis que desempenha e que afirma a sua identidade enganadora. A instalação contorna a lacuna entre o interior e o exterior da área de exposição tradicional, entre os contextos de arte e não-arte geralmente aceitos. Pertence tanto à lógica da passagem quanto à do museu, enquanto não é mais nenhum dos dois. A inseparabilidade dos dois lugares estabelece uma perda de identidade do lugar como era antes, e também uma perda na qualidade museal, uma vez que é inserido na rua, pública e aberta. Reproduzir o museu na passagem determina que os dois lugares, apesar de já não serem mais o que eram, permaneçam unidos e reconfigurados.

Michel de Certeau, em “A invenção do cotidiano”, distingue lugar e espaço segundo a questão da mobilidade. O espaço é construído a partir do deslocamento, do “cruzamento de móveis”, e sem essa mobilidade, o espaço seria apenas um lugar fixo e

imutável. A partir desta lógica, Certeau destaca a figura do andarilho, que transforma em espaço a rua geometricamente definida como um lugar para o urbanismo. Para o antropólogo Marc Augé a mobilidade não cria espaços e sim não-lugares, uma vez que transforma os lugares em locais de passagem e de trânsito, efêmeros e provisórios.

Dentre essas formas de mobilidade, Augé identifica: as vias aéreas, as redes ferroviárias, as auto-estradas, as habitações móveis e outros. Todos os lugares que permitem passar de um espaço a outro. A mobilidade induz a construção de identidades pautadas na constante sobreposição de imagens, em um caminho solitário, onde a relação com o outro se estabelece sem o outro, efetivamente, sobre as imagens deles.

“Os lugares físicos se transformaram em meios que possibilitam a interação no espaço virtual: placas, outdoors de publicidade, celulares, computadores, cartazes, alto-falantes se transformam em mecanismos de transporte acelerado para outras realidades. Se, por um lado, os “não lugares” permitem uma grande circulação de pessoas e imagens em um único espaço, por outro transformam o mundo em um espetáculo com o qual mantemos relações a partir das imagens, transformando-nos em espectadores de um lugar profundamente codificado, heterogêneo e excessivo do qual ninguém faz verdadeiramente parte.” (Augé, 2005, p.160)

A passagem subterrânea pertence à lógica do trânsito, da passagem. É um espaço projetado para pedestres, que adquire identidade da própria característica de passagem, conseqüente do movimento constante dos transeuntes. A visualidade do lugar refere-se aos vestígios da passagem do tempo, que acumula interferências e interações dos passantes, e compõe, como resultado, a sobreposição de imagens e discursos de variadas camadas sociais que passam por ali. Essas informações visuais, imagens e inscrições, reúnem diversas finalidades – expressão artística, oferecimento de serviços, publicidade, anúncio de eventos, etc. – e transformam-se em meios de interação no espaço virtual, nos transporta para outros espaços, que parecem indicar uma relação com o outro mas essa relação se revela solitária.

A passagem abriga um fluxo estimado de 100 mil pessoas diariamente³, muitas das quais passam por esse caminho diversas vezes por dia. Para muitos o caminho é assimilado a rotina, ao ir e vir do dia-a-dia. Sobre essa questão Marc Augé sugere relativizar a delimitação de um não lugar. Se definirmos o não lugar como o espaço criado pelo olhar ao invés de especifica-los meramente como lugares de trânsito,

³ Termo de Referência do Concurso Nacional de Arquitetura – Passagens sobre o eixão – Brasília.

podemos perceber que o não lugar de uns (por exemplo, os passageiros em trânsito num aeroporto) seja o lugar de outros (por exemplo, os que trabalham nesse aeroporto) (Augé, 2006, p. 116).

A forma expositiva da galeria tradicional, que organiza a exposição a partir do desenho dos deslocamentos, pode ser entendida como um não-lugar. Uma edificação fixa, propagadora da produção cultural local, que frequentemente constitui um lugar de visita turística, organizado a partir do movimento do visitante. E de um grande movimento de visitantes. Douglas Crimp irá afirmar que o museu:

“arranca os objetos de seus contextos históricos originais não como um ato de celebração política, mas com o objetivo de criar a ilusão do conhecimento universal. Ao expor os produtos de histórias particulares em um continuum histórico reificado, o museu os fetichiza (...). O museu constrói uma história cultural ao tratar seus objetos independentemente tanto das condições materiais da própria época desses objetos quanto das do presente.” (Crimp, 2005, p.181)

No interior do Cubo Branco etiquetas demarcam a data da produção da obra, as paredes brancas tomam o lugar das janelas e a luz é fornecida artificialmente sob o teto, isolando o interior do exterior. Instaurada no mundo exterior a galeria tradicional, “Livro de Visitas” configura-se como museu efêmero, mutável e relacional, e põe em cheque a relação do espectador com o espaço expositivo tradicional. A instalação utiliza a passagem e imita o museu e a partir da utilização de características de dois não-lugares e forma um novo lugar como consequência desta interação.

2.1 Problemáticas do registro e da encenação

Em contraste à instalação, cujo constante movimento é causado pela própria localidade, a fotografia que a registra captura o exato momento em que a cenografia é concluída. O golpe do corte fotográfico produz uma nova ordem de sentido, na medida em que manipula o enquadramento da cena, suspendendo-a do fluxo temporal da instalação, capturando o instante anterior ao momento em que a instalação é efetivamente proclamada de volta pelo local onde se insere.

A fotografia da instalação ressalta características que enfatizam particularidades antes apenas sugeridas, além de criar novas relações entre a obra e o

lugar. A fotografia planifica e enfatiza o contraste promovido pelas cores. A escolha da lente possibilita compor no mesmo espaço fotográfico a instalação e as paredes grafitadas da passagem. O enquadramento centraliza a instalação em relação à iluminação e às paredes. O registro da instalação é, portanto, uma criação sobre a instalação e assume sua forma enquanto “arte ao quadrado”.⁴

É no lugar onde a obra se insere que a passagem é realmente presente, e conseqüentemente, a sensação de interrupção do movimento. E é na fotografia que a instalação exhibe a sua forma mais mimética em relação à galeria. Enquanto na fotografia perdem-se características relativas ao movimento do corpo diante da instalação, a instalação perde certa ênfase na recepção visual imediata do efeito estético do Cubo Branco. Brian O’Doherty pensa a fotografia de exposição como uma metáfora do recinto da galeria. O espectador está lá mas sem estar. O corpo é eliminado e a cena se transforma em pura visualidade.⁵

A prática de delimitação da instalação, recortar o visível, pode ser considerado um procedimento fotográfico, assim como a ideologia que sustenta o lugar da galeria e do museu como delimitadores da memória a ser imortalizada. O gesto do fotógrafo consiste em subtrair um espaço de sua continuidade. “bem aquém de qualquer intenção ou de qualquer efeito de composição, em primeiro lugar, o fotógrafo sempre recorta, separa, inicia o visível.” (Dubois, 1994, p. 178). Porém, ao se deslocar para a passagem urbana, a galeria assimila o movimento da passagem sobre si e não pode mais se imortalizar. Pertence ao fluxo temporal da vida cotidiana e ao movimento dos habitantes. Soterra a pretensão imortalizadora do museu tradicional e da prática fotográfica.

Ruth Sousa aponta para a sensação de estranhamento causada pelo deslocamento de uma cena na obra do artista belga Guillaume Bijl. O espectador se surpreende ao deparar-se com a montagem da “estrutura de um supermercado, de uma farmácia, de uma loja de conveniências, de um hospital ou de uma escola dentro do

⁴ O conceito de “arte ao quadrado”, é anunciado por François em *Estética da Fotografia – Perda e permanência*, a partir de problemáticas do “O registro” fotográfico,. Compreende a fotografia como um meio, uma realidade técnica, social e ideológica que põe o próprio registro em evidencia crítica. E a fotografia de uma obra de arte torna-se em si, para além de instrumento de registro do real tal como ele é, um espaço de criação do artista.

⁵ “foto da exposição *sans* pessoas” (O’Doherty, 2002, p. 5).

espaço onde não se espera encontrá-los: o espaço destinado à Arte.” (SOUSA, 2013, p.86)



Guillaume Bijl, “The New Super Market”, 2002
(Figura 10)

Nessa configuração, a instalação não se funde ao espaço da arte mas se diferencia dele, o que provoca no visitante questionamentos a respeito da nova configuração. “The New Market” relaciona diretamente dois espaços: o mercado e a galeria. O mimetismo que desempenha Bijl, assim como Livro de Visitas, se configura a partir da assimilação de características físicas de elemento estranho.

2.2 Teatralidade e absorção no momento da captura.

Ao observar os visitantes do museu Nacional e os fotografando, me deparei com o desconforto dos visitantes diante do enquadramento da minha câmera. Tentava me colocar da maneira mais discreta e sutil possível, mas mais cedo ou mais tarde, meu posicionamento me denunciava e os meus retratados deslizavam para fora do campo de visão ou passavam a agir comedidamente, através de movimentos receosos.

Por mais que assinem seus nomes no livro de vistas e saibam estar sendo observados por mediadores, vigilantes e câmeras de segurança do museu, ser

fotografado por um desconhecido descredenciado é, para muitos, desconfortante, invasivo e preocupante. Os indivíduos detêm o direito sobre a sua própria imagem e preocupam-se com seus ângulos mais favoráveis, sua postura e as ações que desempenham. O gesto de fotografa-los em momento de contemplação no museu se torna um gesto invasivo, não apenas por capturar a sua imagem, mas também por interferir na relação do sujeito com o espaço ideal da obra, um espaço que afirma atenção a obra de arte e nada além dela.

As séries *Museum Photographs*, *Pergamon Museum I-VI* e *Audience* constituem um corpo de trabalho em que o artista alemão Thomas Struth fotografa obras de arte em museus e Igrejas. A obra retratada é adicionada ao espaço do observador que se posiciona diante dela. As fotografias criam um espaço de combinação entre dois espaços distintos, o da obra e de onde ela está inserida. De alguma forma, mesmo que os sujeitos na fotografia e os sujeitos na pintura estivessem separados por séculos, neste momento eles se mantêm conectados. Segundo o próprio Struth “Isto me sugeriu o potencial de incluir um casamento de um momento contemporâneo e um momento histórico no plano fotográfico”.⁶ Como irá apontar François Soulages, a fotografia de uma obra de arte, interpreta o olhar sobre ela. A arte ao quadrado aproxima as obras entre si e instaura vínculos onde até então não existiam.

Para Michel Fried, as pessoas retratadas nas pinturas e as pessoas reais que vieram para o museu não compõem um jogo entre a pintura e a fotografia, pois pertencem a dois mundos absolutamente distintos e incomunicáveis, o que ressalta a indiferença da pintura em relação aos visitantes. Em “Why Photography matters as Art as Never Before” (2008), Michel Fried aponta para uma mudança nos parâmetros de exposição e recepção da fotografia nos últimos vinte anos. Com a emergência da grande escala de impressão fotográfica, em aproximação a escala de grandes pinturas, as fotografias agora demandam ser penduradas nas paredes das galerias e declaram sua identidade não factual. Para o autor, Jeff Wall é uma figura central neste desenvolvimento da fotografia. O aspecto que aproxima o trabalho de Wall das teses de

⁶ “this suggested to me the potential for including a marriage of a contemporary moment and a historical moment in one photographic plane.” (tradução livre). Disponível em: http://thomasstruth32.com/smallsite/photographs/museum_photographs_1/index.html

Fried, voltadas para o estudo da relação dos sujeitos retratados nas pinturas francesas do século XVIII com os espectadores, é a relevância atual da relação entre artista, figura retratada (na pintura e na fotografia) e o espectador.

Quando Struth fotografava o museu e seus visitantes, não contratava modelos para ocupar aquele espaço e nem organizava a apresentação da exposição. As fotografias apresentam momentos capturados a partir de uma realidade factual. Porém, nestas fotografias, Struth exhibe deliberadamente o seu olhar sobre a realidade. Quando ele observa, ele se expõe.



Thomas Struth, "Museo del Prado 1", 2005.
(Figura 11)

Ao retratar a obra "A rendição de Breda" de Diego Velázquez em "Museo del Prado 1" (2005), Struth captura a visita de um grupo escolar, sentados diante da pintura. Ele posiciona a câmera em um ângulo não-frontal, deslocado. As crianças parecem não notar a câmera fotográfica, com exceção de um menino no canto inferior direito, que olha diretamente para nós, espectadores. O olhar do menino encontra eco no olhar do pintor que se autorretratou na pintura, também olhando na direção de Struth (Roger Ward). Acredito que o grande movimento de pessoas nos museus e o longo período que passava buscando suas capturas permitiram que o artista fotografasse visitantes sem que alguns percebessem, e conseguiu, por vezes, registrar esta dualidade em uma mesma captura, como no caso de "A rendição de Breda".

No terceiro capítulo do livro “Why Photography matters as Art as Never Before” (2008), intitulado “Jeff Wall, Wittgenstein, and the Everyday”, Fried analisa características de três quadros do pintor francês Simeon Baptiste Chardin - “Young Student Drawing” (1733), “The House of Cards” (1737) e “The Young Draughtsman” (1737) - em comparação à fotografia “Adrian Walker” (1992) de Jeff Wall. O ponto de contato é a oposição entre absorção e teatralidade. Partindo do “princípio dramático em pintura” (desenvolvido por Diderot), Fried observa nas pinturas do século XVIII a representação de sujeitos completamente indiferentes a elementos alheios a tarefa que desempenham no momento de absorção. O sujeito é representado totalmente absorvido em uma ação, sentimento ou estado de espírito, desconhecendo tudo aquilo que não for objeto de sua atenção. As pinturas estabelecem um espaço de ficção em que o espectador não existe.



Jean Baptiste Siméon Chardin,
“Young Student Drawing”, 1733.
(Figura 12)



Jeff Wall, “Adrian Walker”, 1992.
(Figura 13)

A fotografia de Wall “Adrian Walker” evoca características similares. Assim como em “Young Student Drawing”, nós, espectadores da fotografia, vemos o artista concentrado, trabalhando em seu estúdio, e por cima do ombro dele somos capazes de ver o desenho semiacabado. A posição da mão que o desenhista copia intensifica a relação com a sua própria mão e com a atividade que desempenha, assim como localiza temporalmente o ponto de origem do desenho.

Para Michel Fried, a fotografia aparenta encenada e o retrato deliberadamente disposto na composição. Sobre a possibilidade de Wall ter capturado a cena como ela aconteceu, sem denunciar a sua própria presença enquanto fotógrafo, Michel Fried declara: “Muito bom para ser verdade”⁷. Ele ressalta que a ampliação da fotografia em quase escala real, sem perda de claridade, requer certa operação do dispositivo fotográfico, que Fried não acredita ter sido realizada de maneira imperceptível.

Em uma declaração feita em 1996, Wall argumenta que Adrian Walker de fato existiu, era desenhista e fez um desenho naquela mesa de desenhos, naquele laboratório específico. No entanto, Wall acrescenta:

“É também uma reencenação, do artista na foto, de sua própria prática. Ou seja, eu e ele colaboramos para criar uma composição que, enquanto é estritamente precisa em todos os detalhes, mesmo assim não foi uma imagem cândida, mas uma construção pictórica. Eu retratei o momento em que ele acaba de completar seu desenho, e é capaz de contemplá-lo em sua forma final, e, mais uma vez, ao mesmo tempo, para ver seu assunto, o espécime, o ponto a partir do qual começou. Houve um momento assim na criação de seu desenho, mas o momento retratado na fotografia não é de fato aquele momento, mas uma reencenação do mesmo. Sim, é provavelmente indistinguível do momento actual”⁸. (Fried, 2008, p.503)

Quatro anos depois, em entrevista concedida a *The Consolation of Plausibility*, Robert Enright pergunta a Wall sobre a presença do livro Dom Quixote na fotografia, e o artista responde:

“A imagem é factual. O homem que é nomeado no título é de fato a pessoa Adrian Walker; aquele é o canto do laboratório da anatomia onde ele trabalhava. É tudo real. O Dom Quixote apenas aconteceu de estar lá. A imagem envolveu uma performance em que Adrian estava trabalhando comigo, mas ele não fez nada que ele não faria normalmente. Eu o visitei ocasionalmente durante o tempo que ele estava desenhando lá. Ele era um aluno meu, e queria estar mais envolvido com o desenho da figura. Ele combinou com o Departamento de Anatomia que poderia trabalhar lá por um

⁷ “Too good to be true.”, FRIED, Michael. “Why does Photography matters as Art as Never Before”, 2008, p. 502.

⁸ “Is also a re-enactment, by the artist in the picture, of his own practice. That is, he and I collaborated to create a composition that, while being strictly accurate in all details, was nevertheless not a candid picture, but a pictorial construction. I depicted the moment when he has just completed his drawing, and is able to contemplate it in its final form, and, once again, at the same time, to see its subject, the specimen, the point from which it began. There was such a moment in the creation of his drawing, but the moment depicted in the picture is in fact not that moment, but a reenactment of it. Yes, it is probably indistinguishable from the actual moment”. Wall, “Jeff Wall” (information leaflet, Museum Boijmans Van Beuningen Rotterdam and Centrum Beeldende Kunst Rotterdam, no. 17, Sept. 1996).

período estendido. Eu posso ter movido a lâmpada de lugar um pouco, mas eu não mudei nada. A imagem é um exemplo do que eu chamo de 'documentário aproximado'.⁹ (Fried, 2008, p.503)

Dois anos depois, Wall explica que é uma fotografia cujo assunto foi sugerido a partir da sua experiência, a qual ele tentou recoletar da forma mais precisa que poderia.

"Sugerida pela minha experiência direta, e ... em que tentei recoletar com a maior precisão. Embora as fotografias com figuras sejam feitas com a colaboração das pessoas que aparecem nelas, eu quero que elas sintam como se pudessem ser facilmente fotografias documentais. De alguma forma elas afirmam ser um relato plausível, ou um relatório sobre como os eventos retratados são, ou eram, quando eles passaram sem serem fotografados ".¹⁰ (Fried, 2008, p.505)

Fried identifica nessas declarações o ideal antiteatral. Para ele, com diferenças sutis mas decisivas, devido a diferença do meio, este ideal equivale a uma espécie de continuação ou reprise dos ideais descritos em "Absorption and Theatricality". Portanto, "Adrian Walker" de Jeff Wall detém determinado grau de anti-teatralidade a medida em que o fotógrafo, apesar de controlar deliberadamente o momento e as condições da captura da cena, intenta apreender um momento de real absorção. Essa absorção é garantida através da maneira como o artista procede - trabalhando por vários dias com o desenhista em seu laboratório, adentrando aquele espaço, o conhecendo cada vez mais - afim de retratar um ambiente que lhe é familiar.

A característica da fotografia resultante de uma colaboração do fotógrafo com os sujeitos fotografados também aparece nos retratos familiares de Struth. O retrato, tirado com o pleno conhecimento e cooperação dos sujeitos, pode parecer teatral por

⁹ "The Picture is factual. The man who is named in the title is in fact the person Adrian Walker; that is the corner of the anatomy lab where he worked. It's all real. The Dom Quixote just happened to be there. The picture involved a performance in that Adrian was working with me, but he didn't do anything he didn't normally do. I visited him occasionally during the time he was drawing there. He was a student of mine, and wanted to be more involved with drawing the figure. He arranged with the department of anatomy that he could work there for an extended period. I might have moved the lamp over a little bit, but I didn't change anything. The picture is an example of what I call 'near documentary'" Robert Enright, "The Consolation of Plausibility" (interview with Jeff Wall), *Border Crossings* 19 (Feb. 2000).

¹⁰ "Suggested by my direct experience, and... in wich I tried to recollect that experience as precisely and accurately. Although the pictures with figures are done with the collaboration of the people who appear in them, I want them to feel as if they easily could be documentary photographs. In some way they claim to be a plausible account of, or a report on, what the events depicted are like, or were like, when they passed without being photographed." "Jeff Wall: New work" (press release, Marian Goodman Gallery, New York, 20 Sept. – 2 Nov. 2002).

natureza (nos termos de Fried). A atitude de olhar direto para a lente e, portanto, por extensão, para o espectador, parece uma encenação, que nada denota de absorção.

François Soulages (1998) fala em substituir o “isto foi” na fotografia por “isto foi encenado” na produção fotográfica em geral. Soulages desenvolve seu argumento a partir do retrato, e afirma que toda fotografia nos põe diante do Id do outro. O momento da captura fotográfica envolve um jogo de Ids, entre o ego, o id e o superego do fotógrafo e do fotografado, o que estabelece um jogo de poder. Esta característica da encenação implica diretamente na denúncia da câmera. O sujeito que será fotografado toma consciência de que será retratado e logo põe-se a posar. Diante de um fotógrafo, diz François Soulages, representamos e somos representados.



Thomas Struth, “The Hirose Family”, 1987.
Dimensões: 74x92cm
(Figura 14)

Struth fotografa famílias que são amigos íntimos dele. Ele permite que a família escolha as suas posições e, no momento do disparo, se afasta da câmera e usa um cabo disparador, a fim de remover-se da situação. Como resultado, a família parece estar sentada diante de um espelho. Esses gestos, para Fried, denotam a preocupação de Struth em evitar a teatralidade. Ao tomar cuidado para garantir que o olhar dos sujeitos esteja concentrado na lente e que eles estejam conscientes de si, os sujeitos retratados, apesar de olharem para câmera, estão absorvidos em ser fotografados.

Assim como as fotografias de Struth são criadas a partir de uma realidade factual, não construída pelo artista, as fotografias expostas na instalação “Livro de Visitas” também referem-se à um lugar real. Em ambos os casos, os sujeitos retratados tem consciência de que serão fotografados, porém, pode-se argumentar que apresentam espontaneidade - circulam livremente pelo espaço e escolhem os seus caminhos, o seu ritmo. O relacionamento com o fotógrafo e com o espaço estabelece as bases para a liberdade do sujeito retratado diante da câmera. No caso de “Adrian Walker”, o laboratório, e de Struth, as residências das famílias, ambos em ambientes extremamente confortáveis para os fotografados.

Nas fotografias que tirei no museu, os sujeitos se deparam com proposições previstas pelo espaço, que engendram movimentos não tão espontâneos – arquitetura, cenografia, paredes móveis e regras de conduta. Longe do conforto da sua casa, ou até mesmo do seu ambiente de trabalho, onde se desenvolve determinada familiaridade, o museu condiciona o comportamento dos sujeitos. Uma limitada possibilidade de caminhos, a velocidade do andar, a polidez dos gestos e o tom de voz reduzido envolvem os retratados em um estado de absorção (em relação ao espaço e as obras) e teatralidade (em relação ao espaço e diante da câmera), simultaneamente.

Almejando o controle da imagem, imponho a minha visão sobre essa realidade factual/programada, de maneira que a fotografia ressalte a conduta dos sujeitos em relação a forma de apresentação das obras de arte. A montagem da instalação que expõe essas fotos estabelece relação com os transeuntes da passagem subterrânea. Os sujeitos nas fotografias são retratados em estado de absorção e teatralidade, mas a montagem expositiva dessas fotografias se configura, necessariamente, teatral.

Diante da instalação “Livro de Visitas”, assim como diante das fotografias de Struth, que também nos mostram espectadores em espaços expositivos, reconhecemos e nos inserimos na distribuição das posições praticadas entre obra, espaço e observador. A fotografia permite criar um espaço de reverberação e ressonância do papel do observador, que encara a situação em que se vê inserido. A obra de Struth ocupa esse espaço, ao ser finalizada e instalada em galerias, assim como a instalação “Livro de Visitas” diante do transeunte na passagem subterrânea.

Recortar e colocar em evidência a relação espectador, obra e espaço como procedimento poético aponta para um aprofundamento dessa relação, afim de tomar consciência dos seus efeitos para uma ampliação do campo de atuação da arte. Como disse Buren, a prática artística deve inscrever no sistema de arte transformações “básicas”, não meramente “formais”. Uma das grandes qualidades da produção de arte contemporânea é a autocrítica. “Livro de Visitas”, segura da não neutralidade do sistema da arte, almeja “tocar a vida com a arte e por meio da arte” (Ferreira, 2006, p. 25).

3. Práticas artísticas que decidem sair do museu: Sair da moldura é assinalar o sistema da arte.

“Para acomodar-se num lugar, paradoxalmente, é da a você mesmo a possibilidade de sair de lá para realizar uma pequena ou grande jornada que permite revelar este lugar.”

B. Guelton, *A exposição, Interpretação e Re interpretação*, 1998.

Trabalhos *site-specific* em sua primeira configuração, estabeleciam relação inseparável entre a obra e sua localização, além de demandar a presença física do espectador para completar o trabalho. “A medida que o modernismo envelhece, o contexto torna-se conteúdo”. (O’doherly, 2002, p. 3) Esta nova relação montava um esforço de resistir ao mercado de arte e suas trocas mercadológicas.

No início da década de 80, Richard Serra inseriu na *Federal Plaza* em Nova York, “Tilted Arc”. Uma placa de metal curva de 3,6 metros de altura e 40m de comprimento. A obra foi retirada em 1989, como consequência de uma série de protestos de habitantes do lugar e do governo local sobre a declaração do artista de se que a obra fosse retirada, ou até mesmo deslocada, estaria destruída. Richard Serra afirma que sua escultura foi “encomendada e projetada para uma localização específica: a *Federal Plaza*. É um trabalho *site-specific* e como tal não é para ser realocado. Removê-lo é destruí-lo” (Serra, 1985, p.38)¹¹

¹¹ em carta ao diretor do *Art-in-Architecture Program* do *General Services Administration* em Washington D.C., publicada em Clara Weyergraf-Serra e Martha Buskirk. Ed..*The Destruction of Tilted Arc: Documents*. Cambridge: MIT Press, 1991.



Richard Serra, "Tilted Arc"
Federal Plaza, New York, NY
Instalado em 1981, Retirado em 1989
(Figura 15)

"Tilted Arc", localizado numa praça entre prédios de escritórios do governo, é um lugar de passagem dos pedestres que entram e saem dos edifícios ao redor da praça. Quando Richard Serra dispõe o arco no meio da praça, a divide em dois lugares diferentes. Este era o argumento que defendia a retirada da obra, que atrapalhava a passagem assim como a visibilidade da segurança dos prédios governamentais, e potencializava ameaças de bombas, comercialização de drogas e incentivava a manifestação de grafittis e pixações. "Tilted Arc" se torna "muro explosivo" (Crimp, 2005, p.165), permissivo a atividades ilegais, e é a partir destas repercussões que se evidencia tensões entre o posicionamento político dos habitantes do lugar e o posicionamento político/poético do artista, seguidos por discursos e interesses sobrepostos, que reverberam questões sociais e políticas atuantes na sociedade. Para Crimp a transferência das implicações que já ocorriam em "Respingos" (feita para exposição em espaço expositivo institucional) para a esfera pública e o fato do artista assumir as contradições que esta transferência implica é a verdadeira especificidade da obra.

Assim como o arco de Serra, "Livro de Visitas" também foi construído para particularidades de um lugar de passagem específico e interrompe o fluxo desta passagem. A materialidade da obra de Serra decompõe o espaço da praça criando dois lados separados e impossibilita a troca entre eles, o que culminou no argumento

que formalizou a retirada da obra da praça. O arco, para a segurança dos prédios, funcionava como um impedimento, um obstáculo a ser superado para assegurar o controle sobre aquele lugar. Assim como o monitoramento em galerias de arte que institucionalizam o lugar, asseguram que suas normas não sejam violadas e garantem a organização daquele sistema.

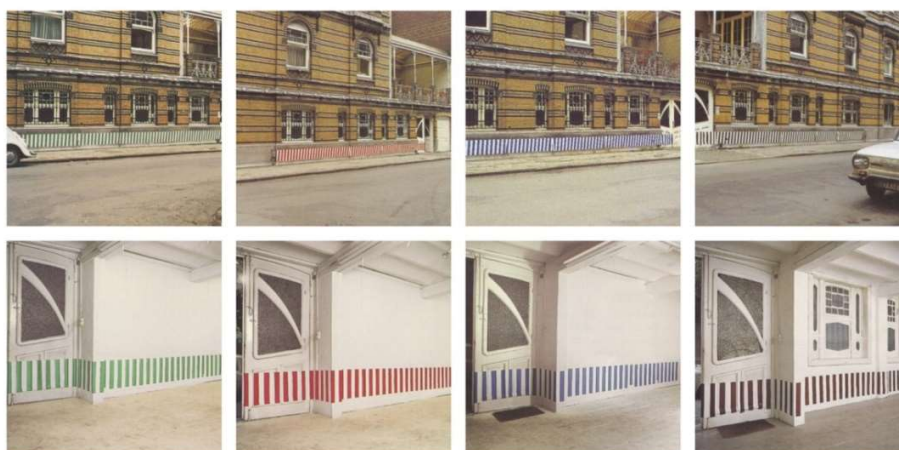
Em livro de visitas, a referência ao monitoramento é necessário justamente para afirmar a manutenção da ordem daquele sistema. É a qualidade de controle do lugar que os seguranças dos edifícios na *Federal Plaza* reivindicavam, que o museu perpetua, e que a instalação reafirma. A câmera de segurança da instalação simula registrar e monitorar, mas esta ação não se concretiza verdadeiramente. A câmera funciona como um placebo, indicando a ordenação daquele lugar, que não é, na verdade, o que aparenta ser. A câmera falsa foi um dos primeiros itens a serem levados pelos transeuntes, pois, deslocado para a passagem urbana, a instalação pertence, também, à lógica da passagem. Enquanto Serra decompõe o lugar da praça, “Livro de Visitas” une a galeria e a passagem em um só lugar. Sobre o ponto de vista da passagem, a interferência artística recodifica os tratados deste lugar público, o institucionalizando, ao mesmo tempo em que recodifica os tratados do próprio Cubo Branco.

A instalação necessita de algumas especificidades do local onde se insere, porém, é possível achar outros espaços com condições semelhantes. Só em Brasília há dezesseis passagens subterrâneas com estrutura similar. Novas denominações sobre o *site specific* foram desenvolvidas a partir da transformação da compreensão de site: de localidade física, fixa em vetor discursivo, virtual (Known, 2008).

Daniel Buren ao longo do seu percurso artístico vem buscando caminhos alternativos para a experiência visual, as suas obras são executadas dentro e fora do espaço de exposição tradicionalmente definido. Chegou à delimitação do formato de seu trabalho para listras verticais impressas em 1965, e em 1968 começou a estender suas preocupações para além dos limites tradicionais do atelier e museu enquanto lugar de produção/exibição de obras. As faixas verticais, desde então, passam a atuar como um fato visual móvel que habita diferentes lugares, desde a exclusividade da

galeria no museu à rua, por vezes até totalmente desanexadas dos espaços institucionais da arte.

Para o trabalho realizado em 1969 para *Wide White Space Gallery* em Antuérpia, na Bélgica, as listras seguiam os contornos do edifício até a porta, e da porta para dentro da galeria. Buren afirmou que "a peça no interior da galeria usa somente o espaço disponível como resultado da arquitetura específica."¹² O trabalho do artista emoldura os limites físicos estipulados pela instituição, apontando para os caminhos que ela delimita, ao mesmo tempo em que reconfigura a lógica da moldura em relação à obra de arte. A obra agora não ocupa mais o espaço interno da moldura, mas agora ela própria toma o lugar desta delimitação, embasada em um posicionamento crítico e político.



Daniel Buren, "Untitled" (Sem título), 1969
(Figura 16)

Em 1968 o artista inseria as suas listras em outdoors posicionadas sobre ou ao lado de anúncios de todo o tipo nas ruas da cidade de Paris. Ao falar deste trabalho Buren enfatiza que ele o realizou anonimamente e sem permissão: "sem convite, sem suporte comercial e sem uma galeria."¹³ O trabalho foi realizado, "sem", e, "fora do" do quadro habitual de atividade artística, utilizando outros lugares de comunicação disponíveis na sociedade e na cultura.

¹² "The piece inside the gallery, thus dictated by the situation outside, uses only the space available as a result of the given architecture" (tradução livre). Buren, citado em Rudi Fuchs, ed. *Discordance/Coherence*, exh. cat. Eindhoven, Holland, 1976, p. 5.

¹³ Rudi Fuchs, ed. *Discordance/Coherence*, exh. cat. Eindhoven, Holland, 1976, p. 4.



Daniel Buren, intervenção, 1968
(Figura 17)

As listras dispostas nos outdoors no início dos seus trabalhos fora do espaço institucional já tratavam de uma operação poética voltada para a especificidade deste espaço, que inclui uma estrutura que se relaciona com vários espaços e economias diferentes. O trabalho de Buren foi um discurso construído não apenas embasado no lugar onde está, mas também a partir do percurso do artista que expõe a obra, ora na parede da galeria, ora na arquitetura, ora nos outdoors na rua. A partir da relação entre esses lugares a obra acaba insinuando o lugar da arte e se refere à galeria enquanto espaço discursivo.

“Livro de Visitas” assim como os outdoors, também foi construído sem permissão, sem convite, porém com o suporte da própria figura da artista, que assina a instalação. Este gesto identifica o lugar de expressão artística e afirma a artista como um dos atores de exposição. As listras de Buren, a repetem um gesto não pessoal de integrar padronagens industriais ao lugar onde as insere, não delimita um lugar de identidade do artista, como a assinatura, mas sim uma reconfiguração de ambos: da obra e do lugar.

As inscrições nas paredes da passagem subterrânea, os grafites, dizem respeito a uma lógica de demarcação de território. O lugar da instalação se organiza também pela lógica de sentido atribuído as inscrições nas paredes, que como um livro de visitas nas exposições de arte, coleciona assinaturas dos visitantes daquela

passagem. Na galeria, o livro de visitas é uma ferramenta de monitoramento da incidência de visitação. Ele avalia a eficiência da exposição quantitativamente, os seus efeitos comerciais e identifica o perfil dos visitantes, que atestam a presença submetida ao lugar.

Os grafites nas paredes da passagem não se submetem ao lugar, pelo contrário, tomam o controle dele, estabelecendo novas relações de poder, fazem parte da configuração do lugar ao mesmo tempo em que afirmam sua identidade expressiva e o utilizam como mecanismo de visibilidade. A instalação “Livro de Visitas” apaga essas assinaturas e inscreve outras. A assinatura da artista faz parte da construção do espaço, não como assinatura dos artistas que finalizam quadros atestando a sua autoria, mas como um dos atores de exposição. E sobre o branco da instalação, novas assinaturas surgem como um novo e reconfigurado, livro de visitas.

Neila Maria Teixeira Ribeiro no trabalho “Galerias invisíveis” (2005), também recria a cena do Cubo Branco na passagem subterrânea da 209N, em Brasília. Neila cobre com tecidos brancos as paredes da passagem, com exceção de alguns grafites selecionados, que tornam-se aquilo delimitado pela cena a ser visto. Ao se relacionar com a linguagem do lugar de passagem onde se insere, a artista afirma que a escolha dos grafites selecionados foi aleatória, enfatizando, não tanto o resultado visual das obras delimitadas pelo branco, mas o gesto de delimitação.



Neila Maria Teixeira Ribeiro, *Galerias Invisíveis*, 2005
(Figura 18)

Sobre uma lógica semelhante à intervenção de Neila na passagem, Daniel Buren em "Starting from", também cobre paredes afim de apontar para particularidades de determinado lugar. Para o seu trabalho na cidade de Monchengladbach, intitulado "Starting from" (A Partir de lá), 1975, Buren analisou, por meio de fotografias documentais e com a ajuda do diretor do Museu, as estéticas de exposições sucessivas realizadas pelo Museu Städtisches durante o período de dez anos. Buren identificou um padrão essencialmente invariável para a forma de apresentação das obras de arte e para sua própria exposição no museu, e na exposição repete o padrão que havia identificado, porém desta vez inverte a relação da disposição no que diz respeito às paredes: cobriu as paredes de todas as salas de ambos os andares do museu com tecido listrado, e onde uma pintura deveria estar pendurada, ele corta uma seção retangular fora do material listrado de modo que a parede branca atrás se faça visível.



Daniel Buren, "A partir de lá", 1975
(Figura 19)

Como resultado desta inversão visual, a parede normalmente vista como o fundo veio a ser lida como o primeiro plano. A obra aponta para as suposições enraizadas da cultura relativa à exibição de pinturas, uma vez que elas tendem a ser dispostas desta maneira de forma consagrada. A exposição individual de Buren na Monchengladbach funcionou como uma retrospectiva da história de exposição do museu.

“Expor em um museu”, para “A partir de la” e “Livro de Visitas” é “expor o museu”¹⁴. Deslocado da sua arquitetura original, porém ativo enquanto delimitação da representação do efeito estético expositivo, a instalação expõe não apenas obras, como também as ferramentas utilizadas pela instituição que se referem a maneiras de assegurar e perpetuar o seu próprio lugar enquanto instituição.

¹⁴ TAYLOR, Brandon. *The Art of Today*. London: The Everyman Art Library, 1995, p. 65. Tradução Emerson Dionísio Oliveira.

Considerações finais

O texto acima construído partiu de questões evocadas pela Instalação “Livro de Visitas” e como todo pensamento a respeito de uma obra de arte, nunca será concluído, efetivamente. Outras questões aparecem dependendo do caminho traçado pelo pensamento, há diversas maneiras de interpretação, essa é apenas uma delas. E a partir dela que outras questões florescem e novas propostas de continuidade do trabalho aparecem.

O deslocamento da cena reafirma o mundo exterior como possibilidade de intervenção artística, criando uma cenografia em que atores se configuram e reconfiguram. Um possível desdobramento para o trabalho seria o mundo como palco para construção de cenografias expositivas que receberiam recortes curatoriais, e se repetiriam na cidade. Explorar as possibilidades que diferentes contextos expositivos ativam na relação entre as obras expostas possibilitando novas construções de sentido. A mesma cenografia criada em lugares diferentes da cidade, aflorando premissas ideológicas estabelecidas pelos habitantes e pela configuração do lugar. Expor as mesmas obras em lugares diferentes acabaria mudando a carga simbólica atribuída a elas dependendo do lugar onde a exposição se insere. Adicionar a figura do curador no desenho da cenografia ampliaria a configuração dos atores de exposição, em comparação à Livro de Visitas, assim como promoveria maior articulação entre artistas da cidade complexificando a construção do discurso artístico construído.

Um olhar atento para as formas de recepção da arte, de maneira a promover um diálogo com o lugar onde insere, assim como os habitantes desse lugar, evidencia uma preocupação determinante com o caráter relacional da arte. A forma da arte, portanto, nasce do encontro entre dois planos de realidade, “pois a homogeneidade não produz imagens, e sim o visual, isto é, a informação em circuito fechado” (Bourriaud, 2009, p. 33.).

Referencias Bibliográficas

- AUGÉ, Marc. Não lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade. 1ª edição francesa. Lisboa, 90 Graus. ([1992] 2005).
- BELTING, Hans. GRASSKAMP, Walter. SEIDEL, Claudia. Museum photographs, Thomas Struth. Minich: Schimer/Mosel, 2005.
- BUREN, Daniel. A Função do Museu. In: DUARTE, Paulo Sergio. Textos e Entrevistas Escolhidos (1967 – 2000). Centro Hélio Oiticica, Rio de Janeiro: 2001.
- BOURRIAUD, Nicolas. Estética Relacional. São Paulo, Martins, 2009.
- CALLOIS, Roger. Mimetismo e psicastenias legendárias. Che Vuoi?, São Paulo, v. 1, n. 0, 1986.
- COSTA, Luiz Cláudio. Dispositivos de registro na arte contemporânea. Rio de Janeiro, Contra capa Livraria/Faperj, 2009.
- CRIMP, Douglas. Sobre as ruínas do museu. Tradução Fernando Santos. São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- DIEGO, Estrella. Making time, Thomas Struth. Madrid, Museu Nacional del Prado/Turner, 2007.
- DE CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano: artes de fazer. 21. ed. Petrópolis, RJ.: Vozes, 2014.
- DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. São Paulo: Papirus, 1994.
- FERREIRA, Glória. COTRIM, Cecilia. Escritos de artistas anos 60/70. Ed. Zahar, 2006.
- FRIED, Michael. Arte e Objetividade. Tradução: Milton Machado. In FERREIRA, Glória. VENANCIO FILHO, Paulo. (org.). Arte & Ensaios – Revista do Mestrado em História da Arte, UFRJ, 2002.
- FRIED, Michael. Why Photography Matters as Art as Never Before. New Haven: Yale University Press, 2008.
- GONÇALVES, Lisbeth. Entre Cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- GUELTON, Bernard. L'Exposition: interprétation et reinterprétation. L'Harmattan, 1998.
- HERTZ, Richard. Theories of Contemporary Art. Prentice-Hall, New Jersey,

KWON, Miwon. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais –UFRJ. Ano XV. Número 17. 2008.

SOULAGES, François. Estética da fotografia: perda e permanência. Senac, 2010.

SOUSA, Ruth. Made up memories Corporation. Tese de doutorado no programa de pós graduação em poéticas visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2013.

SOUZA, Jessé e ÖELZE, Berthold. Simmel e a modernidade. Brasília: UnB. 1998. p. 121-128.

O'DOHERTY, Brian. No Interior do Cubo Branco. Trad. Carlos. S. Mendes Rosa. SP: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, E. Dionísio. Memória e Arte: a (in)visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros. Tese de doutorado no programa de pós graduação em História, Universidade de Brasília, 2009.

PUTNAM, J. (2009). Museum as medium. London: Thames & Hudson.

TAYLOR, Brandon. *The Art of Today*. London: The Everyman Art Library, 1995.