



**Ministério da Educação
Universidade Federal do Paraná
Setor de Tecnologia
Curso de Arquitetura e Urbanismo**



PEDRO SUNYÉ BARBOSA DA SILVA

CENTRO DE ARTE CONTEMPORÂNEA

CURITIBA

2011

PEDRO SUNYÉ BARBOSA DA SILVA

CENTRO DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Monografia apresentada à disciplina Orientação de Pesquisa (TA040) como requisito parcial para a conclusão do curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo, Setor de Tecnologia, da Universidade Federal do Paraná – UFPR.

ORIENTADOR:

Prof. Dr. Paulo Marcos Mottos Barnabé

CURITIBA

2011

FOLHA DE APROVAÇÃO

Orientador(a):

Examinador(a):

Examinador(a):

Monografia defendida e aprovada em:

Curitiba, _____ de _____ de 20__.

Dedico este trabalho aos meus pais.

Agradeço este trabalho a minha família; ao meu orientador, Prof. Paulo Barnabé, pela paciência e apoio; aos meus amigos do curso e da vida; à Mônica Lopes.

*"Society needs a good image of itself.
That is the job of the architect."
(Walter Gropius).*

RESUMO

Esta monografia trata de um estudo técnico e teórico sobre arte contemporânea e seus reflexos no espaço. A investigação instrumentaliza o pesquisador para o futuro desenvolvimento do projeto arquitetônico. Com análise de obras correlatas e da realidade, o trabalho busca relacionar arte e arquitetura com vistas às possibilidades que se abrem para o público.

ABSTRACT

This work stands the technical and theoretical study on contemporary art and its various projections concerning the environment. The research gives support to future development of the architectural project. With the use of similar pieces due to reality, this investigation seeks for art and architecture relations that can open different possibilities to the public.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA	LEGENDA	PÁG.
01	Ai WEI WEI. <i>Descending Light</i>	18
02	Li WEI, <i>Fall si.</i>	19
03	Patrick DOUGHERTY. <i>Childhood Dreams</i>	22
04	Anish KAPOOR. <i>Leviathan</i>	24
05	Evan PENNY; <i>Hyper-realism</i> . Sperone Gallery, N. York.	25
06	EMIN. <i>Unmade Bed.</i>	29
07	José BECHARA. <i>A casa.</i>	30
08	<i>Estudio de Michael Heeney</i>	31
09	<i>Soma dos Dias no estudio de Carlito Carvalhosa.</i>	33
10	<i>Diagrama tipológico</i>	35
11	<i>Planta do Museo del Prado, Madri, Espanha</i>	35
12	<i>Inhotim.</i>	40
13	<i>Galeria Casa da Imagem.</i>	41
14	<i>Sperone Gallery</i>	43
15	<i>Sperone Gallery</i>	44
16	WARHOL, <i>The Factory</i>	46
17	<i>Rosenthal Center for Contemporary Arts</i>	48
18	<i>Le 104</i>	50
19	<i>Inserção urbana do Centro Rosenthal</i>	56
20	<i>Lobby do Centro Rosenthal</i>	57
21	<i>Fachada Leste do Centro Rosenthal</i>	58
22	<i>Planta de subsolo</i>	61
23	<i>Planta do 1º pavimento</i>	62
24	<i>Planta do 2º pavimento</i>	63
25	<i>Planta do 3º pavimento</i>	64
26	<i>Planta do 4º pavimento</i>	65
27	<i>Planta do 5º pavimento</i>	66
28	<i>Corte longitudinal</i>	67
29	<i>Corte transversal</i>	68
30	<i>Inserção urbana</i>	69
31	<i>Detalhes do restauro.</i>	70
32	<i>Galeria central.</i>	71
33	<i>Le Manège Carré Sénart</i>	72
34	<i>Nave central</i>	73
35	<i>Croquis da Planta</i>	74
36	<i>Planta do térreo</i>	75

37	<i>Cortes.</i>	75
38	<i>Perspectiva isométrica</i>	75
39	<i>Vista a partir da base da colina.</i>	76
40	<i>Plantas e Cortes de estudo</i>	78
41	<i>Perspectiva e cortes de estudo</i>	79
42	<i>Maquete de estudo</i>	80
43	<i>Plantas da casa de Bordeaux</i>	81
44	<i>Planta e cortes da casa de Bordeaux</i>	82
45	<i>Vista externa do Centro de Criatividade</i>	83
46	<i>vista interna do pátio</i>	84
47	<i>Vista externa do conjunto</i>	85
48	<i>Vista externa do edifício.</i>	86
49	<i>Planta de situação do Centro de Criatividade</i>	87
50	<i>Planta do bloco 1</i>	88
51	<i>Corte do bloco 1</i>	88
52	<i>Planta do bloco 4</i>	89
53	<i>Corte do bloco 4</i>	89
54	<i>Centro da cidade, rua XV em 1920</i>	91
55	<i>Calçada da rua XV</i>	95
56	<i>Luminárias e floreiras públicas desenhadas por Abrão Assad</i>	96
57	<i>Planta de Situação do Terreno</i>	97
58	<i>Trânsito de pedestres na rua XV</i>	98
59	<i>Ensaios projetuais</i>	104
60	<i>Terreno escolhido para aprofundar o estudo</i>	105
61	<i>Foto panorâmica do terreno</i>	105
62	<i>Detalhe do desenho comemorativo da construção da Catedral</i>	106
63	<i>Arte na rua</i>	108
64	<i>Croquis</i>	115
65	<i>Instalação A Soma dos Dias</i>	116
66	<i>Croquis</i>	117
67	<i>Naoshima Museum</i>	118
68	<i>Escada, Centro Rosenthal</i>	120
69	<i>Ensaios de projeto.</i>	123

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 CONCEITUAÇÃO TEMÁTICA	12
2.1 ARTE	20
2.1.1 Arte Contemporânea	26
2.2 ESPAÇOS DA ARTE	31
2.2.1 Espaços de Concepção	32
2.2.2 Espaços de Produção	33
2.2.3 Espaços de Exposição	34
2.2.4 Espaço Contemplativo / Reflexivo	37
2.3 TIPOLOGIAS DE ESPAÇOS DA ARTE	38
2.3.1 Museus	38
2.3.1.1 Museu Contemporâneo	39
2.3.2 Galerias	41
2.3.3 Oficina / Atelier	44
2.4 TIPOLOGIA MISTA, O CENTRO DE ARTE	48
3 ESTUDOS DE CASO	53
3.1 ROSENTHAL CENTER FOR CONTEMPORARY ARTS	53
3.2 LE 104CENQUATRE	69
3.3 BORDEAUX VILLA	76
3.4 CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA	83
4 INTERPRETAÇÃO DA REALIDADE	90
4.1 REALIDADE FÍSICO FUNCIONAL	91
4.1.1 DESENVOLVIMENTO HISTÓRICO DA CIDADE DE CURITIBA	92
4.2 CONFIGURAÇÃO SOCIAL	108
4.3 PÚBLICO ALVO	110
5 DIRETRIZES GERAIS DE PROJETO	112
5.1 PROGRAMA	113
5.2 TIPOLOGIAS PROVÁVEIS	115
5.2.1 PÁTIO.....	115
5.2.1 BURACO	117
5.3 ELEMENTOS ESTUDADOS	119
5.3.1 A JANELA	119

5.4 PARTICIPAÇÃO DO ESPECTADOR	121
5.5 ENSAIOS DE PROJETO.....	123
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	124
WEBGRAFIA	126
FONTES DE ILUSTRAÇÕES	126

1 INTRODUÇÃO

Arte e arquitetura são reflexos sociais. Materializam cada um com a sua linguagem, as direções e os questionamentos da atualidade. O desenvolvimento desta monografia deve evidenciar pensamentos, projetos e estudos que sintetizem as qualidades atribuídas tanto a um quanto ao outro.

São nos espaços da arte que, tanto o observador que os vivencia, quanto o artista que neles produz, relacionam-se através da arquitetura. Um, o público, quer para ele uma caixa de possibilidades: fechada, em forma de museu ou galeria. O outro precisa tanto da reclusão, quanto do olhar exterior. Uma janela que possa ser aberta ou fechada quando bem lhe couber para interpretar e representar o mundo de sua própria forma, seu *atelier*.

A capacidade da arte de acontecer hoje e a demanda para que ela apareça revelando seu processo de desenvolvimento será explorado no estudo de espaços como o “Centro Rosenthal”, o “Le104 Paris”, o “Bordeaux Villa” e o Centro de Criatividade de Curitiba, descritos na análise dos estudos de caso.

Pensando em concentrar as duas funções no mesmo espaço, observar e produzir volta-se ao elo inicial, a linguagem. Sem o rótulo de museu ou de *atelier*, a proposta desse espaço está caracterizada como dedicada à arte contemporânea, os seus artistas e apreciadores. Para tal propósito, é necessário repensar a caixa opaca e atribuir-lhe certa porção de transparência que permita, não só olhar para o interior, mas perceber a cidade.

Mais do que conceituação teórica, o trabalho busca traçar diretrizes para o desenvolvimento de um projeto arquitetônico que permita a aproximação do público ao processo de criação artística. O trabalho prevê espaço aberto à visitação pública, em local central de grande circulação. Em Curitiba, por exemplo, há concentração de museus e galerias na região central, mas nenhuma alternativa que permita ao grande público visualizar e se aproximar da arte contemporânea e do seu poder de transformação social.

Pretende-se aqui, portanto, que, pela pesquisa bibliográfica, qualitativa e de dados, se produza um trabalho de base técnica e teórica para o desenvolvimento do

projeto da disciplina TA041, do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Paraná.

No segundo capítulo, buscou-se a revisão bibliográfica pertinente à arte, à arte contemporânea e a seus reflexos no espaço. Após os estudos de caso, relacionados no terceiro capítulo, será realizada a interpretação da realidade local no capítulo 4. O quinto capítulo buscará descrever a intenção que se tem para o espaço:

And yet, for all this diversity, there is an archetypal idea of the museum which first emerges in the earliest phases of its various existences: the museum as opaque, compartmented box, as treasury, as receptacle, as secret. (MONTANER, 1995, p. 6)¹

Além da caixa descrita por Montaner, pretende-se que ela tenha sua pele em contato direto com a cidade; controlada pelo artista, a pele é a síntese das relações binárias dentro/fora, aberto/fechado, público/privado. É o lugar do artista como filtro / tradutor do mundo exterior, o espaço do processo criativo. Por fim, objetiva-se a proposição de ensaios que relacionem arte e público buscando satisfazer as demandas da arte hoje.

¹ E ainda, devido a toda sua diversidade, há o arquétipo do museu que emerge em suas primeiras fases de várias existências: o museu como uma opaca, caixa compartimentada, como tesouro, como receptáculo, como segredo. (Tradução livre)

2 CONCEITUAÇÃO TEMÁTICA

O capítulo dois transcorrerá sobre arte e terá enfoque na produção contemporânea e nos espaços que abrigam, tanto o seu produto como a sua produção. Para efeito de reflexão sobre a arte, o fazer artístico e mesmo o espaço da arte, será mostrada, na íntegra e logo de início, a entrevista feita com a artista plástica Iara Teixeira. A conceituação temática desta investigação será aprofundada neste capítulo. Ainda, no item 2.4, será conceituado o centro de artes como uma mistura de espaço de produção e exibição.

ENTREVISTA COM IARA TEIXEIRA

Pedro: O que você acha dos espaços de arte hoje de maneira geral?

Iara: Os curadores hoje, têm o cuidado de colocar algo contemporâneo no museu. Recentemente, vi um documentário na TV, onde aparecia um museu que nos fins de semana apresentava espetáculos com artistas circenses. Mas eu não quero nem saber, mesmo apreciando essas modernidades, gosto mesmo de estar naquele museu antigo, vendo quadros de 1400.

P: Você não acha importante que, além dos museus dedicados à arte passada, existam espaços que mostrem a arte essencialmente produzida hoje?

I: Primeiro, eu acredito que se a obra de arte está no museu é porque ela não passou, ela se eternizou. Ela está lá porque tinha qualidades para permanecer. Claro que existem coisas ruins que estão nos museus, mas a maioria delas passou pelo filtro do tempo. Você não vai dizer de um Van Gogh ou de um Velasquez que eles já passaram. Um museu é muito legal.

P: Claro que o museu é legal. Quais você gostaria mais de expor sua obra?

I: Acho muito interessante a proposta do Guggenheim de Bilbao, mas não tenho ideia de como seria expor lá. Localmente, gosto muito da proposta do Novo Museu. Acredito que a arquitetura produz espaços interessantes, mas onde nem sempre é fácil de expor, a exemplo do Guggenheim de Nova York., projeto do Frank Lloyd Wright. O museu é uma obra de arte belíssima, mas tem um pequeno detalhe, é

redondo, o que faz com que os artistas que expõem lá, quebrem a cabeça para pendurar telas retas nas paredes arredondadas.

P: Iara, eu gostaria de comentar com você a minha proposta. Eu gostaria de trabalhar um espaço, que mais do que o museu que comentamos, tivesse seu enfoque na arte contemporânea. Um espaço sem acervo fixo.

I: Uma galeria?

P: Não exatamente. A intenção é de que o artista além de expor, produza lá dentro.

I: Então... um *Atelier*/Galeria?

P: De certa forma, sim. Um *atelier* aberto para a cidade onde se pudesse acompanhar o artista trabalhando. Um lugar em que se pudesse trazer grandes nomes ou trabalhar com artistas locais e estudantes.

I: Não é todo mundo que gosta de ser visto trabalhando.

P: Eu sei. Mas e você, poderia produzir num ambiente desses?

I: Já desenhei na frente de câmeras. Até tem algumas coisas que você faz que acabam sendo quase que uma fórmula; essas, por exemplo, não vejo problema em produzir na frente dos outros.

I: Interessante essa sua ideia. Seria um espaço público, é claro? Um museu escola?

P: Ainda tenho dificuldade para definir o nome, mas esse não é má ideia.

I: Poderia ser como um complemento da graduação? Você como aluno produz ali e expõe.

P: Gostaria muito de relacioná-lo com programas de educação, crianças e estudantes de arte. Qualquer proposta que o espaço pudesse abrigar e que fortalecesse a arte local.

I: Muito legal, muito lindo!

P: Obrigado. Ainda assim, eu sei que não é qualquer tipo de arte que poderia ser exposta nesse espaço. Entendo que deva ser uma arte feita por quem não tem problema com o público. Acredito que a arte tenha ganhado um caráter mais performático depois da arte moderna.

I: Sim! Eu conheço uma artista, a Margit Leisner, muito criativa, a ideia dela é pingar colírio no olho do Museu do Olho. Hehe, seria uma *performance*. Conheço

vários artistas que fazem *performances*.

P: Que bom, isso me deixa animado.

I: Queria saber mais sobre sua proposta. A ideia é que ela fosse a extensão de um museu, seria uma escola?

P: Não. Não acho que os museus que temos sejam suficientes; mas não queria trabalhar com mais um. Não gostaria de perder o foco. A intenção é pensar um espaço que desperte a produção artística das pessoas, que aproxime o público da produção contemporânea. Que façam com que a população perceba que há uma produção contemporânea local e que há um potencial muito grande para crescer.

I: Os artistas performáticos iam te adorar! Eles precisam da plateia. Ao contrário de outros artistas, no trabalho deles, o público faz parte da obra, sua participação é importante. E você não precisa pensar só em artistas plásticos. Podem ser poetas...

P: A ideia é justamente essa. Entendo; eles são artistas altamente ativos, há um conflito entre as suas intenções e um espaço conservador como o museu.

I: Um museu performático? Museu da *performance*. Já sei, Museu do Agora. Um museu que vai registrar tudo que está acontecendo.

P: Isso mesmo. Estava pensando nesta proposta aqui para Curitiba mesmo, na Rua XV. Um local onde as pessoas possam estar passando por ali e ter contato com a arte. Estava pensando em algo enterrado, protegido por uma lâmina de vidro. Os artistas produzindo tranquilamente num plano afundado, enquanto há a rua movimentada em outro nível.

I: No subsolo? E se as pessoas quiserem entrar lá, é possível?

P: Com certeza. Essa parte seria apenas um atrativo para o local. Haveria um acesso ali mesmo. A ideia é que quem caminha distraído tenha contato com a produção da arte ali mesmo.

I: Há! Já tenho até um nome para teu projeto. *Underground*. Olha só como fecha, é um museu *underground*! O *Underground* sempre foi tido como uma coisa moderna!

P: Também faz parte da ideia algum outro volume mais fechado e solto, que pudesse dar conta da curadoria e da parte administrativa.

I: Tá pronto, pode ir embora!. E agora? Você faz o quê? O projeto desse espaço?

P: Não, Iara, ainda é uma pesquisa. Ainda estou reunindo informações para o projeto.

I: Entendo. Você acha muito legal o conceito de museu, mas a sua ideia é ir além. Assim como a arte moderna é cada vez mais, tem que dar o pulo. Você pega algo e transforma. No começo do século, tinha-se o conceito de que a arte estava morta, frase que ouvi muito na Escola de Belas Artes. Nossa professora de Estética, Maria José Justino, explicou que se tratava de uma tradução errada do alemão. Que a tradução correta era, "inovar, conservando", utilizar tudo que existe, para, a partir dali, criar algo novo. Você não vai sair do nada, porque senão você inventa a roda. Ela já foi inventada, alguém já perdeu um tempão a inventando.

P: É. É bom saber o que já foi feito. Bom, o que eu queria mesmo era saber isso, o que você achava do tema da pesquisa?

I: Acho muito válido. A ideia não é apenas fazer um espaço de aspecto moderno, mas mostrar uma proposta moderna. Algo que acolha desde uma instalação que eventualmente poderia ser incorporada depois até a arte efêmera, como uma bolha de sabão. Aliás, esse registro deveria ser filmado.

P: A ideia é registrar mesmo e acolher essas propostas efêmeras. Propostas que podem acabar, sumir e que já cumpriram com seu papel.

I: Sim, essa ideia do artista sagrado já caiu. A ideia do artista como ser superior que se comunica com Deus não vale mais. Havia um crítico de arte, americano, Richard Serra, que comentava justamente sobre isso. Obras do início do século, feitas de material perecível, que eram feitas com a intenção de que fossem efêmeras. O dadaísmo, então, era um deus nos acuda. Alguns Dadaístas produziam em seu *ateliers* até não ter mais espaço. Quando estavam abarrotados de obras, eles simplesmente fechavam a porta e saíam em busca de novos espaços.

P: Quando eu comecei a pesquisa estava muito inseguro; agora acho que você me ajudou até a entender melhor o que estava pensando. Obrigado!

I: Imagina! Agora o trabalho é com você.



Figura 01: Ai WEI WEI. *Descending Light*. Fonte: Phaidon, 2011.

Espaços da arte sempre se desenvolveram atrelados aos conceitos de *museum*, galeria ou *atelier*. Esta pesquisa buscará conceituar o centro de arte contemporânea não apenas como um espaço que concilia as características dos modelos já conhecidos. Ela buscará a essência do espaço atualmente pensado para abrigar a arte contemporânea.

Este espaço contemporâneo, ainda que sem um vocábulo próprio no dicionário, já é recorrente nas cidades. Levando o nome de Centro de Artes, Centro de Criatividade, Espaço de Criação, entre outros, cada um deles elabora o seu programa e diferencial temático. Trata-se de um conceito misto em que se relacionam produção e exposição, em que não é possível situar tal espaço diretamente nas tipologias já citadas. Assim, a fim de facilitar a leitura, a pesquisa buscará abordar a essência de cada um dos modelos já conhecidos, relacionando-os com a sua possível implicação no projeto. Em **Guerrilha Cultural?**, Julio Le Parc afirma: "O interesse agora não está mais na obra de arte com suas qualidades de expressão, do conteúdo, etc., mas na

contestação do sistema cultural. O que conta não é mais a arte, é a atitude do artista."
(2006, p.27)



Figura 02: Li WEI, *Fall si*. Fonte: Hemmy, 2011.

Para que exista a contestação, o estudo proposto busca exaltar como característica o espaço que prime pela exibição do processo criativo. Como a frase afirma, o artista contemporâneo tem como produto a sua própria atitude artística. Entende-se assim que, para que seu trabalho exista, precise de plateia, atribuindo assim ao produto da arte além de sua própria existência, sua capacidade performática.

Jovens artistas de hoje não precisam mais dizer "eu sou um pintor" ou "um poeta" ou "um dançarino". Eles são simplesmente artistas. Tudo na vida estará aberto para eles. Descobrirão, a partir das coisas ordinárias, o sentido de ser ordinário. Não tentarão torná-las extraordinárias, mas vão somente

expressar o seu significado real. No entanto, a partir do nada, vão inventar o extraordinário e então talvez também inventem o nada. As pessoas ficarão deliciadas ou horrorizadas, os críticos ficarão confusos ou entretidos, mas esses serão, tenho certeza, os alquimistas dos anos 60. (KAPROW, 2006, p.45)

Assim, o artista não se torna apenas quem domina a ferramenta, mas de certa forma é quem domina o público. A pintura, a escultura, a música, passam a ser a ferramenta do artista para materializar a sua ideia da forma menos limitadora do que abrangente de seu trabalho. Nota-se assim o constante crescimento das manifestações artísticas tridimensionais e interativas. É o recurso que o artista cria para se aproximar de seu público sem que necessariamente ele esteja ali presente.

Allan Kaprow (2006), ao expressar a sua ideia de futuro da arte, a traduz como uma mistura dos diferentes gêneros até então conhecidos. Seu conceito do que aconteceria como marca dos anos 60 prossegue até hoje na arte e é reforçado cada vez mais. Então, a possibilidade da produção artística ser múltipla, englobando diversos outros campos do conhecimento resulta na transformação de objetos ordinários em objetos de arte. O seu processo de autenticação é que ocorre quase sempre da mesma forma, através de uma exposição ao público. Dessa maneira, pode-se inferir que os "filtros" que definem a arte são de certa forma sua passagem por determinado espaço de exposição.

Assim, o trabalho terá como foco a exposição dos conceitos de arte pelo enfoque da sua manifestação contemporânea, e o relacionamento dos espaços que a contém. A fim de que seja elaborado o conceito de Centro de Arte Contemporânea através da assimilação a espaços conhecidos.

2.1 ARTE

Esse item buscará explicitar o conceito de arte de acordo com o depoimento de diversos artistas e as conclusões feitas sobre eles.

Se Pollock é importante, isso acontece porque ele pintou em telas soltas no chão, dispostas horizontalmente. O que não é importante é que posteriormente ele tenha esticado essas telas de drippings e as pendurado na parede. (Em outras palavras, o que é importante na arte é o que alguém traz para ela, não a sua adoção do que já existia previamente.) (...) (KOSUTH, 2006, p. 222)

Segundo Kosuth, a arte não é o quadro em si, mas a atitude de pintá-lo de uma maneira nova. A inovação no método, na forma, no objetivo é que constituem a atitude artística pura. Assim, entende-se como arte o ato de inovar. Como avisa Baudrillard (2005), a arte pode ter sido um curto parênteses na história humana. Tal hiato foi aberto com o renascimento e hoje está fechado, enquanto a imanência dos objetos, das imagens e das mídias substituiu a transcendência.

Sendo a arte um objeto de definição subjetiva, entende-se o enunciado de Baudrillard como uma reflexão sobre a sua etimologia. Seria possível dizer, então, que a arte da forma como conhecemos morreu? Que o que se chama de arte hoje já possui um sentido e uma definição tão distinta que mereça ter outra denominação? É justamente na falta de tais definições que se nota a necessidade de se debater o tema na atualidade.

Enquanto Baudrillard define a arte como “morta”, a linha de pensamento de Kosuth sugere que ela se reinventará e poderá ressurgir amanhã. Um a conceitua como a novidade; o outro, como ato passado.

Considerando tais conceitos não apenas complementares como conflitantes, nota-se que arte tem seu valor justamente na interpretação feita ao seu significado. A forma como cada artista ou teórico a interpreta constitui a própria definição de seu trabalho. “Tudo que existe é tridimensional e “acolhe” o espaço (espaço considerado como o meio no qual o observador se move). Os objetos de arte são qualitativamente diferentes da vida natural, porém são coextensivos a ela. Esse “fator de intrusão” é a base da não-naturalidade de toda a arte.” (BOCHNER, 2006, p.169)



Figura 03: Patrick DOUGHERTY. *Childhood Dreams*. Fonte: Archiculture, 2011.

Como elo ou simplesmente outra definição do mesmo tema, Mel Bochner (2006) caracteriza a arte como oposição a natureza. Sendo criada pelo homem, objeto ou significado, ela é o contraposto do ambiente natural. A intervenção do homem, o rearranjo dos elementos e signos naturais, como na Figura 03, dotados de inovação, passa assim a constituir a matéria da arte.

Nos anos 40, em particular nos Estados Unidos, em um contexto de acentuada expressão de uma subjetividade singular, cria-se uma certa mística em torno da impossibilidade de o artista falar sobre o seu trabalho de arte, já que este deve falar por si mesmo. No entanto, mesmo no caso de Pollock, suas declarações e entrevistas publicadas em revistas de grande circulação, ao lado do famoso ensaio fotográfico de Hans Namuth, contribuíram para a compreensão do caráter radical de sua proposta pictórica. Nesse período são célebres as discussões públicas e as contribuições para revistas, como a *The Tiger's Eye* (1947-1949), e catálogos (por exemplo, os textos de Barnett Newman para a Betty Parsons Gallery, entre 1944 e 1947). (FERREIRA, 2006, p.16)

Assim, quando a obra não oferece subsídio suficiente para a compreensão total da intenção do artista, torna-se necessário também usar outras formas de manifestação para esclarecê-lo. É interessante notar que, apesar da referência ser dos anos 40, ainda hoje persiste a concepção de que tanto a obra quanto o seu autor deveriam ser mudos. Permanece também certa compreensão de que a arte deveria falar por ela

mesma. Ainda não se pratica o amplo debate e a conceituação sobre o seu trabalho sem que o senso de pureza do trabalho seja afetado. As discussões e as publicações realizadas com base na produção artística são imprescindíveis, não apenas para o entendimento da obra mas como um valor didático e evolutivo da pesquisa artística.

(...) 27. Um conceito de um trabalho de arte pode envolver a matéria da peça ou o processo pelo qual é feita.

28. Uma vez que a ideia da peça esteja estabelecida na mente do artista e a forma final esteja decidida, o processo é levado adiante cegamente. Há muitos efeitos colaterais que o artista não é capaz de imaginar. Esses efeitos podem ser usados como ideias para novos trabalhos. (...) (LE WITT, 2006, p.207)

Portanto, o processo da arte torna-se um aliado do próprio artista na tentativa de esclarecer as suas ideias. O desenvolvimento da obra revela signos que podem ter sido ocultados no resultado final e que servem de subsídio para o público compreendê-la.



Figura 04: Anish KAPOOR. *Leviathan*. Fonte: Crucodile, 2011.

Outro tema abordado é a relação entre arte e arquitetura. A questão da escala: Quando o observador é diminuído pelo tamanho de uma peça muito grande, essa dominação enfatiza a força física e emotiva da forma, pondo a perder a ideia da peça. (*Ibid.*, p.180) Assim o autor entende que a monumentalidade ainda é campo da arquitetura. Grandes ícones perdem a sua expressão como arte e se tornam parte da paisagem.

A parte dessa discussão artistas como Olafur Eliasson e Anish Kapoor desenvolvem um trabalho de proporção monumental. Kapoor em sua instalação *Leviathan* (Figura 04), para a mostra Monumenta de 2011, faz uso de enormes estruturas infláveis e reinterpreta a arquitetura do local alterando a leitura que o observador tem do espaço.



Figura 05: Evan PENNY; *Hyper-realism*. Sperone Gallery, N. York. **Fonte:** do autor.

Na obra de Evan Penny (Figura 05) percebe-se outra conotação da palavra escala no campo da arte. Quando se trata do exagero para fortalecer uma ideia, as figuras humanas além de serem apresentadas de forma impactante, permitem a observação detalhada do próprio corpo. Obra na qual a arte se realiza tanto pela qualidade técnica e semelhança ao modelo real, quanto pela expressão traduzida nos modelos.

O formalismo estético e o funcionalismo na arquitetura são similares filosoficamente. Justamente por isso, a arquitetura funcionalista e o

minimalismo têm em comum uma crença subjacente na noção kantiana da forma artística como uma "coisa-em-si" perceptiva/mental, o que supõe que **os objetos artísticos são a única categoria de objetos "não para o uso", objetos nos quais o espectador tem prazer sem interesse**. O minimalismo e a arquitetura pós-Bauhaus também são comparáveis em seu materialismo abstrato e em sua metodologia formalmente redutiva. Ela compartilham uma crença na forma "objetiva" e em uma auto-articulação interna da estrutura formal em aparente isolamento dos códigos simbólicos (e representativos) do sentido. Tanto o minimalismo quanto a arquitetura funcionalista negam os sentidos conotativos e sociais, além do contexto de outra arte ou arquitetura em torno delas. (GRAHAM, 2006, p. 436 – grifo nosso)

Ao comparar arte e arquitetura, tal semelhança é assumida pelo autor. A comparação discorre sobre método e processo ao comparar o movimento funcionalista e o minimalista. Quanto a forma é possível reconhecer que sim, devido ao seu processo reducionista, ambas buscam a síntese de seus símbolos, o absoluto. Porém, quando o autor afirma que ambas as teorias rotulam os objetos artísticos de "não para o uso" há certa discordância. Não são justamente os espaços funcionalistas que antes comentados se mostram neutros e buscam desaparecer? Não é sua ausência de ornamento que ao evidenciar a obra de arte preza por lhe atribuir o maior destaque possível.

Ao que parece, será o espaço barroco e rico em ornamentos que releva a arte somente a seu valor de ornamento. É impossível visitar uma das capelas de Aleijadinho sem reavaliar seus ornamentos como diversas peças de arte num conjunto arquitetônico. Qual seria a outra opção? Seria compor um espaço da arte que rivalize com seu próprio conteúdo?

2.1.1 Arte Contemporânea

Este subitem deverá dar conta da delimitação, dentro do campo da arte, do que se entende pela sua vertente contemporânea. Também servirá de suporte para posteriormente explicitar o que se entende pelo espaço que abriga essa arte.

Para que se pense o espaço da arte contemporânea, será necessário conceituá-la por primeiro. Não havendo nenhuma tradução simples ou suficiente para se definir

seu significado, será dedicado parte do texto ao estabelecimento dos limites e contextos da arte que se pretende abordar. "(...) acho que a arte se preocupa com os limites, e estou interessado em fazer arte. (...)\" (SMITHSON, 2006, p.279) Ainda: Acho que as únicas limitações importantes na arte são aquelas impostas ou aceitas pelo próprio artista. (HEIZER, 2006, p.279)

Quando se fala em arte contemporânea não é para designar tudo o que é produzido no momento, e sim aquilo que nos propõe um pensamento sobre a própria arte ou uma análise crítica da teoria visual. Como dispositivo de pensamento, a arte interroga e atribui novos significados ao se apropriar de imagens, não só as que fazem parte da história da arte, mas também as que habitam o cotidiano. O belo contemporâneo não busca mais o novo, nem o espanto, como as vanguardas da primeira metade deste século: propõe o estranhamento ou o questionamento da linguagem e sua leitura. (WIKIPEDIA, 2009)

Tem-se, portanto, que a arte contemporânea, além de um momento temporal, pressupõe uma atitude marcada por determinadas características próprias de sua produção: o questionamento de seus próprios limites. A arte, então, é um reflexo social; entende-se que a produção artística contemporânea reflita os questionamentos da atualidade.

Se o artista leva sua ideia adiante e chega a dar-lhe uma forma visível, então todos os passos do processo são importantes. 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, trabalho malsucedido, modelos, estudos, pensamentos, conversas - interessam. Os passos que mostram o processo de pensamento do artista às vezes são mais interessantes do que o produto final. (LE WITT, 2006, p.179)

Ora, a arte contemporânea se diferencia de outras manifestações ao assumir como parte da obra o processo do artista enquanto a arte clássica buscava suprimir qualquer rastro de trabalho dele e exaltar o produto polido, acabado. A arte contemporânea, afinal, exhibe o artista e o qualifica como parte integrante do produto:

"To stop our eyeballs going into meltdown from all the rubbish TV and films we happily look at the rest of the time."² (SAATCHI, 2009, p. 69)

Apesar do humor da citação, Saatchi (2006) aponta quais os concorrentes da arte hoje. Praticamente ele os coloca numa balança e diz que, ao consumir o que a cultura de massa oferece, todos entrarão em um colapso em virtude da aceitação desta grande quantidade de informação. A arte, por outro lado, ainda que carregada de informação propicia um momento de reflexão e uma leitura diferenciada da que se faz da vida cotidiana. "Is too much art now about shock value rather than creativity, like Tracey Emin`s unmade bed? Some people like the art, some people like being shocked by it. Everyone`s happy." (*Ibid.*, p. 136)³

² "- Qual é o sentido da arte? Parar o colapso que nossos olhos então entrando com todo o lixo da TV e filmes que olhamos todo o resto do tempo." (Entrevista. Tradução livre)

³ "A arte hoje é muito sobre contestação acima da criatividade, como "a cama desfeita" de Tracey Emin? Algumas pessoas gostam da arte, algumas gostam de ser chocadas por ela. Todo mundo sai feliz." (Entrevista. Tradução livre)



Figura 06: Tracey EMIN. *Unmade Bed*. Fonte: Saatchi Gallery, Londres, 2011.

Novamente, ao analisar a resposta bem humorada de Saatchi (2006), nota-se que a preocupação da arte hoje é muito mais voltada para a *performance* de seu próprio objeto, a mensagem que ele conduz, do que para o seu valor artístico como algo novo, belo e criativo. Como nessa Figura 06, trata-se do símbolo perdendo o valor para seu significado, às vezes buscando somente contestar o próprio valor do objeto no local.

Sinto que o quadro não satisfaz de forma alguma as necessidades de expressão do nosso tempo. A eliminação do quadro é a continuação, de certo modo, da eliminação da figura. Isto porque o quadro é um espaço *a priori* – um retângulo, um suporte para a contemplação. (OITICICA, 2009, p.22)

O radicalismo de Oiticica, quando ele assume na sua obra a tridimensionalidade, sugere que a forma espacial de manifestar uma ideia atende os questionamentos atuais melhor que a representação pictórica da figura.



Figura 07: José BECHARA. *A casa*. Rio de Janeiro, RJ, 2011.

Instalações como a de Bechara (Figura 07), por exemplo, demonstram esse fazer contemporâneo. Uma casa comum, com todas as suas aberturas, portas e janelas, cheias de móveis, como se houvesse algo os empurrando para fora, demonstra a visão do artista da habitação contemporânea. A casa que hoje já não tem mais espaço, que está lotada de móveis e conteúdo, praticamente “vomita” o que tem no seu interior. Fica então a crítica do autor aos que visitam a instalação, uma obra que toca a qualquer um que habite uma casa hoje.

Não pretende-se assim descartar a representação pictórica como forma de arte, mas usando a própria imagem de Bechara como exemplo, em algum lugar há ou houve esta instalação fisicamente. O que se discute aqui não é a instalação de fato, mas a sua

fotografia; portanto, não há como compará-la a sua presença física. Assim, até mesmo a arte tridimensional possui uma representação pictórica e um contexto que é eternizado pela fotografia.

2.2 ESPAÇOS DA ARTE

Nesta parte da investigação, pretende-se explicitar o que se entende como espaço da arte. Esse espaço é destinado a abrigar o artista ou o produto de seu trabalho, também, claro, a arquitetura que aqui atua como qualificador das relações entre o artista, produto, processo e exibição.



Figura 08: *Estudio de Michael Heeney.* Fonte: Brought Gallery, Burlington, VT, 2011.

Pois bem, na produção artística há um caminho a se percorrer, são diversos espaços que qualificam a obra e a lapidam de diferentes formas. A obra nasce no *atelier* do artista e, a princípio, nunca retorna. Tal produção passa a existir como arte somente quando é aceita pelo público. Através de um processo de autenticação, essa

arte é exposta em galeria ou museu onde passa pelo crivo de curadores, dos colecionadores e de diversos agentes da arte. A produção artística pode, enfim, acabar em um espaço particular ou retornar ao seu ciclo.

It is surprising that despite the enormous expansion of art media, the number of typologies for art's display remains limited. It seems that art's apotheosis is unfolding in an increasingly limited repertoire of spatial conditions: the gallery (white, abstract and neutral), the industrial space (attractive because of its predictable conditions which are meant to remain neutral when juxtaposed with any artwork), the contemporary museum (a barely disguised version of the department store) and the purgatory of the art fair. [...] (OMA, 2011)⁴

O texto citado diz respeito às tipologias já aceitas pelo repertório comum e o limite de suas conceituações. Enquanto a arte foi ganhando um amplo vocabulário para definir as suas manifestações, o espaço que a abriga se manteve limitado a duas ou três tipologias.

A questionamento aqui pretendido refere-se à comparação entre arte e a transformação de seu significado através do tempo enquanto o espaço que a abriga tivesse permanecido espacialmente restrito. Qual seria a “cara” do espaço da arte hoje? A que se deve a profusão de diversos centros de arte?

2.2.1 Espaços de Concepção

A arte nasce na cabeça do artista e toma forma em seu *atelier*. É nesse espaço que a ideia se materializa e ganha corpo. Com o uso de matéria e ferramentas o artista da vida as suas intenções, cria um algo palpável que representa a sua intenção de arte.

⁴ É surpreendente que apesar da enorme expansão da mídia artística o número de tipologias para apresentá-la permanece limitado. Parece que a apoteose artística está se abrindo e crescendo o limitado repertório de condições espaciais: a galeria (branca, abstrata e neutra), o espaço industrial (atraente devido a sua condição precedente que deve permanecer neutra contraposta a qualquer objeto exposto), o museu contemporâneo (uma versão pouco distinta da loja de departamentos) e o purgatório da arte da feira de arte. (Tradução livre)

2.2.2 Espaços de Produção

Importa aqui diferenciar o espaço onde a arte é produzida do espaço onde as suas intenções são concebidas. Tal separação é necessária, pois muitas vezes um espaço é adequado à produção e não à concepção e vice-versa. Ainda que os dois recorram ao mesmo nome para descrevê-los, estúdio ou *atelier*, muitas vezes podem se tratar de diferentes partes do mesmo espaço ou até mesmo trata-se de locais diferentes.

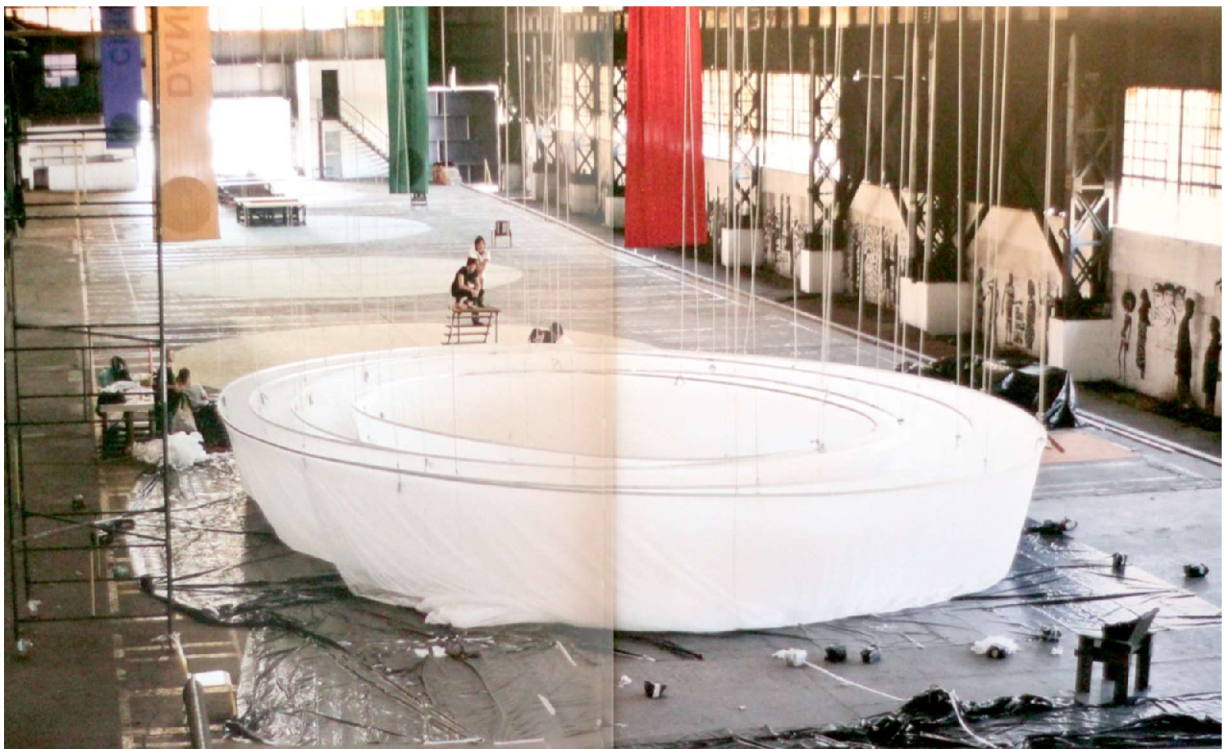


Figura 09: *A Soma dos Dias* no estúdio de Carlito Carvalhosa. Rio de Janeiro, RJ, Montagem da Instalação, 2011.

Pois bem: o que caracteriza o espaço de produção é a sua adequação física para poder produzir a obra do artista. Assim, dependendo da escala da obra pode ser uma pequena sala para o trabalho só, até um grande barracão de porte industrial. É justamente por esse caráter que o espaço de produção contemporâneo se afasta do atelier clássico. As próprias transformações da arte exigem uma tipologia diferente para

desenvolve-la. Torna-se difícil pensar a arte em um espaço semi-industrial e assim o artista necessita reservar outros espaços, que não o seu *atelier*, para concebê-la.

(...) "Esta "ausência" do artista é corroborada pela decisão de Judd, LeWitt e outros de ter seus trabalhos fabricados por outros segundo um conjunto de especificações fornecidas pelo artista. A obra pode muito bem ser única (embora apenas porque as instruções foram executadas uma única vez), mas a pessoa ou as pessoas que a produziram fisicamente não são necessariamente os artistas. (ARCHER *et al.*, 2001, p.52)

O debate sobre a autoria da obra de arte não é uma questão meramente contemporânea. Desde o início das práticas de arte sempre houve o artista responsável pelo *atelier*, provavelmente o mais notável e seus assessores. Entre eles, estudantes de arte. O que se questiona aqui é que o artista contemporâneo se ausente do processo de produção, muitas vezes apenas atribuindo sua "marca" ao produto final.

2.2.3 Espaços de Exposição

Pretende-se aqui conceituar os espaços que assumem a arte como produto e são os responsáveis por intermediar a sua relação com o público.

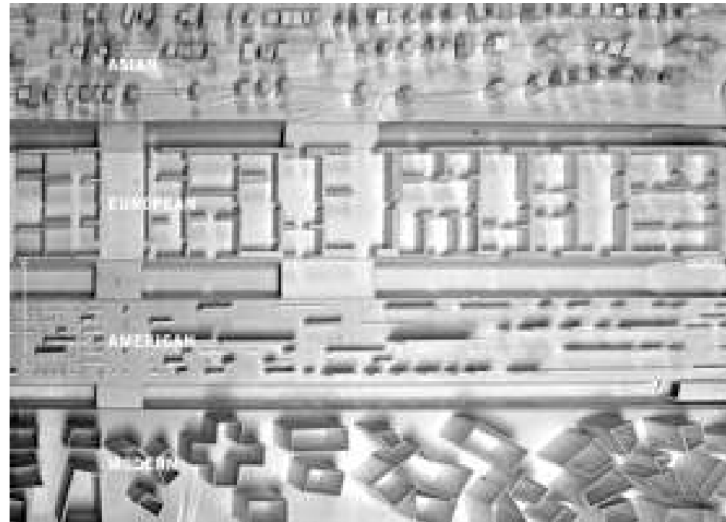


Figura 10: *Diagrama tipológico.* New Whitney, NY, 2004.

O diagrama acima ilustra o espaço que se pretende discutir. A sua forma sintetiza as condições passadas da arte e qualifica o espaço de acordo com os objetos que abriga. Note-se que cada um dos temas ali abordados recebe um tratamento espacial diferenciado.

No modelo asiático, observa-se a predominância dos totens como embasamento para o objeto exposto, a continuidade espacial / visual, resultando numa tênue divisão temática.



Figura 11: Planta do *Museo del Prado*, Madri, Espanha. Fonte: www.museodelprado.es

No modelo europeu a compartimentação salta aos olhos e traz à tona a lembrança de um edifício adaptado para o uso museológico. As paredes de diferentes espessuras e a configuração irregular da planta, repleta de ante e pós-espacos conectados, caracterizam um antigo palácio. Como se pode notar em exemplos como o museu do Louvre e o do Prado.

- What's the idea behind letting any artist put their work up on the Saatchi gallery website? You exercise no quality control and surely visitors to the site would prefer to see a selection of artists that have been edited and filtered by you or your team to weed out work lacking in real quality.

The great majority of artists around the world don't have dealers to represent or show their work. It makes it pretty well impossible to get your efforts seen, with most dealers too busy or too lazy to visit studios - and who can blame them. They have probably become a bit disenchanted by seeing acres of slides and transparencies of tragic work foisted upon them by desperate artists. In reality most dealers find new artists to show through recommendations from their existing stable - artists often urge their dealers to look favorably upon the work of their friends; furthermore, dealers usually believe artists are good judges of other artists' work. All in all then, if you're not in the right artistic social circles, didn't go to a hip art school, don't quite fit in, it can be hell to extract much interest from dealers and collectors.

By allowing artists unfettered access to create their own pages to present the work free on the site, communicate with other artists, sell their work without commission direct to buyers, we want to break this deadlock.

Personally, I am overwhelmed with pleasure at seeing the site now used as a showcase by over 120,000 artists. I used to feel a little depressed whenever I visited an artist in one of those buildings housing 50 or so artists' studios, knowing that 49 of those artists would rarely get a visitor of much help to their careers.

The site is helping to get lots of artists' work out of their studios and onto collectors' walls. It's thrilling, and I wish it had happened earlier. (SAATCHI, C. 2009, p. 82. Entrevista)⁵

⁵ A maioria dos artistas não tem negociantes para representá-los e mostrar seu trabalho. Isso torna impraticável ter seus esforços vistos, com todos os negociantes ocupados demais ou preguiçosos demais para visitar seus estúdios – e quem pode culpá-los. Eles provavelmente se tornaram um pouco desencantados ao ver acres de *slides* e transparências de trabalho trágico de artistas desesperados. Na realidade a maior parte deles encontram novos artistas através de recomendações estáveis – artistas frequentemente pedem que olhem o trabalho de seus amigos; Além do mais, negociantes sempre acreditam que artistas tem capacidade de julgar os trabalhos uns dos outros. Resumindo, se você não faz parte dos círculos sociais corretos, não estudou na escola da moda, você não se encaixará, pode ser o inferno tentar tirar atenção desse tipo de negociantes e colecionadores. Ao permitir aos artistas acesso irrestrito para criar suas próprias páginas para apresentar seu trabalho de graça no *site*, comunicar com

A galeria comentada no texto ajuda a suprir um caráter mercadológico da arte mas não oferece o que o espaço físico pode fornecer: a vivência da obra. A proposta de Saatchi em oferecer condições iguais para que qualquer artista possa apresentar sua obra demonstra a intenção que se gostaria no espaço construído. Ao permitir que qualquer um possa exibir sua obra sem passar pelos filtros da arte, a chance de atingir um resultado ainda não conhecido é muito maior. Como seria um espaço que traduzisse essa ideologia de apresentação.

2.2.4 Espaço Contemplativo / Reflexivo

A arte não é um substituto da religião, mas religião (no sentido da palavra, "religação" "ligação" com o que não é conhecido, o supra-racional, o supra-sensível). Isso não quer dizer que a arte tenha se tornado semelhante a igreja e assumido as suas funções (a educação, formação, esclarecimento, e atribuição de sentido). Mas sim que, como a igreja não basta mais como meio de se experimentar a transcendência e de realizar a religião, a arte é, como meio modificado, executora única da religião, ou seja, é a própria religião. (RICHTER, 2006, p.118)

Certamente, não é apenas a igreja e o teatro que servem de espaço monumental para a reflexão. O museu também instiga a reflexão e a contemplação diante da obra ou da monumentalidade do lugar. O museu convida as pessoas a um momento de pausa, de quebra do cotidiano e não é restritivo como a igreja em relação aos seus visitantes.

Assim pretende-se investigar qual seria o próximo passo, qual seria a marca ou a forma mais próxima do que se entende como espaço para expor a arte hoje.

outros artistas, vender seu trabalho sem comissão direta dos compradores, queremos quebrar esse paradigma.

Pessoalmente, estou contente em ver o site sendo usado por mais de 120.000 artistas. Eu costumava me sentir um pouco depressivo quando eu visitava um artista naquelas construções com 50 deles, sabendo que 49 nunca receberiam um visitante que pudessem impulsionar suas carreiras.

O *site* está ajudando o trabalho de muitos artistas chegar na parede de colecionadores. Interessante, eu gostaria que isso tivesse acontecido antes. (Tradução livre)

2.3 TIPOLOGIAS DE ESPAÇOS DA ARTE

O capítulo 2.3 buscará a descrição das tipologias tradicionais da arte, entendendo seus sombreamentos e diferenciações. Discutirá a razão deste espaços hoje servindo de suporte ao capítulo 2.4 que ao relacioná-las resultará em outro conceito de espaço, o Centro de Arte.

2.3.1 Museus

Museu como objeto urbano, regeneração e transformação de área. Símbolo e contribuição para a cidade.

O único lugar para a arte-como-arte é o museu de belas-artes. A razão de ser para o museu de belas artes é a preservação da arte antiga e da arte moderna, que não podem ser feitas de novo e não têm de ser feitas de novo. Um museu de belas-artes deveria excluir tudo que não fosse belas artes, e ser separada dos museus de etnologia, geologia, arqueologia, história, artes decorativas, artes industriais, artes militares, e museus de outras coisas. Um museu é um tesouro e um túmulo, não um local de contabilidade ou um centro de diversões. Um museu que se torna o monumento pessoal de um curador de arte ou o estabelecimento de consagração-de-um-colecionador-de-arte, ou uma manufatura de história-da-arte, ou o mercado de um artista, é uma desgraça. Qualquer perturbação da ausência de som, de tempo, de ar e de vida de um verdadeiro museu é um desrespeito. (REINHARDT, 2006, p.74)

Diferente do que se presencia hoje visitando diversos museus, Ad Reinhardt apresenta o conceito de museu como um local sacralizado, responsável por carregar a herança da arte e a exibi-la da forma mais neutra e silenciosa possível. Caso seu manifesto fosse escrito hoje acredito que sua revolta seria ainda maior, o museu se torna cada vez mais parecido com o que ele caracteriza como desrespeitoso.

Dentro desse conceito clássico e fechado de museu é que novamente volta-se para a crítica sobre a falta de tipologias para definir os espaços da arte. Caso já se houvesse assumido um outro espaço para abrigar a atual arte de limites, para expor a produção contemporânea, o museu poderia cada vez cuidar melhor de seu acervo.

Haveria menos conflito entre as obras e maior aprofundamento de cada um de seus caracteres em seu local apropriado.

What do you think about the great transition in the external aesthetics of museum architecture? Is it detracting from the art within or is it now necessary to attract a bigger audience? Do you think we are now seeing the end of the white cube as a gallery space, because of the nature of modern art? (SAATCHI, 2009, p. 50. Entrevista)⁶

A arquitetura dos museus contemporâneos somente destaca essa contrariedade de seus espaços. A arquitetura a busca em sua forma o próprio objeto artístico e põe o arquiteto e o artista no mesmo patamar. Não apenas passa a não destacar mais a obra que abriga, como concorre diretamente para que o observador visite o espaço.

2.3.1.1 Museu Contemporâneo

O espaço que se pretende discutir sintetiza as novas condições da arte e qualifica seu espaço para abrigar de forma mais próxima o que se entende como arte hoje. Do ponto de vista poético, entende-se essa nova demanda artística como algo muito mais próximo da arquitetura do que o espaço clássico. Primeiramente, compreendia-se a arquitetura como uma caixa envolvendo um conjunto de obras sem relação específica com o objeto e com o lugar em que ele é inserido.

⁶ O que você acha da grande transição na estética externa da arquitetura dos museus? Trata-se de diminuir a importância da arte dentro ou agora é necessário para atrair um público maior? Você acha que estamos vendo o fim do cubo branco como um espaço de galeria devido a natureza da arte moderna? Se a arte não pode ser bem vista, exceto nos espaços da galeria antisséptica ditada pela moda dos últimos 25 anos, então ela se condena a um vocabulário um pouco limitado. Em qualquer caso, muitas vezes é mais interessante ver a arte em prédios apropriados, como o Schaffhausen, na Suíça, ou do Arsenale, em Veneza, ou que notável edifício que abrigou 'Zeitgeist', em Berlim. Edifícios como estes são suficientemente flexíveis para mostrar virtualmente qualquer coisa que um artista queira fazer, e às vezes para melhor efeito do que em algum lugar da moda. Assim, embora um ou dois "Bilbao" seja emocionante, parece haver muito sentido em gastar milhões na criação de identidades, austeros palácios modernistas em todas as cidades do mundo, ao invés de usar o dinheiro para realmente comprar alguma arte. Mas se você está procurando um local de destino que vá trazer hordas felizes em sua cidade, Frank Gehry é provavelmente de bom candidato. (Tradução livre)

Ora, a arte contemporânea tem uma relação de simbiose com a obra. O espaço é planejado especificamente para abrigar um objeto; o objeto já é produzido de acordo com o lugar em que ele é inserido. É dentro desse contexto que se compreende e se valorizam espaços como Inhotim (BR) e Naoshima (JP), museus desconectados dos centros urbanos e inseridos em meio à natureza. Tal inserção permite a eles uma implantação despolarizada, reservada. Não apenas espaços para que se aprofundem temas, exposições e instalações, mas os vazios entre eles. Tais hiatos seriam pausas para refletir sobre o conteúdo de um espaço enquanto se caminha até o outro. E a conexão entre a obra e seu contexto faz justamente com que o visitante consiga imergir em seu significado.



Figura 12: *Inhotim*. Brumadinho, MG, 2011.

Dessa maneira, entende-se a arte como interpretação; no seu sentido mais puro, ela deve estar diretamente inserida no contexto que a concebe. Seria assim: quanto

mais próximo dos fatores que originaram o partido da obra, mais profunda será a sua compreensão.

2.3.2 Galerias

A arquitetura e a arte tridimensional possuem naturezas completamente opostas. A primeira tem a intenção de fazer uma área com uma função específica. O que a arquitetura faz, seja um trabalho de arte ou não, precisa ser utilitário, senão ela fracassa completamente. A arte não é utilitária. Quando a arte tridimensional começa a assumir algumas das características da arquitetura, tais como formar áreas utilitárias, ela enfraquece a sua função como arte. (LEWITT, 2006, p.180)

O significado de arte e arquitetura podem se confundir. Quando a arte vai além do plano e assume a tridimensionalidade, ela passa a ter características que se assemelham as da arquitetura. No espaço planejado as intenções podem convergir para que as semelhanças se acerquem ou se afastem, de acordo com a intenção do arquiteto e do artista. Sol LeWitt (2006) define a diferença como tendo ou não razão utilitária. Tal conceito pode até ser útil para a definição do espaço, mas que na prática fica sujeito à intenção de quem planeja o espaço.



Figura 13: Galeria Casa da Imagem. Curitiba, PR, Fonte: do autor.

Essa discussão ressalta a razão por trás dos espaços de exposição quase que invariavelmente resultarem na caixa branca (Figura 12). Buscando a maior indiferença possível, a menor subjetividade espacial, o arquiteto apela para a neutralidade e encontra na caixa branca a solução para evitar ornatos e elementos que aproximem a sua arquitetura da arte. Como é exemplificado na Figura 13 onde é apresentada uma galeria em Curitiba vista por dentro e por fora. Na fotografia externa nota-se a intenção do arquiteto em ressaltar a ideia interior do cubo branco posicionando apenas algumas aberturas como molduras para o interior. Já a leitura interna nota uma uniformidade no tratamento espacial, dos materiais e luminotécnica buscando sempre a neutralidade.

Diferente dos museus, a galeria de Arte pode ou não possuir acervo e não existe devido a essa condição. Públicas ou privadas, dentro do museu ou isoladas, as galerias de arte abrigam artes visuais, instalações e até espaços para discussão.

Assim como a arte é interiorizada na sociedade, a arquitetura que a exhibe é definida pelas necessidades da sociedade em geral, e pela arte como uma necessidade institucional interna. A arte como uma instituição produz sentidos ideológicos e posições que regulam e contêm as experiências subjetivas das pessoas colocadas dentro de seus limites. O trabalho e os escritos de Daniel Buren se concentram na específica função arquitetônica/cultural da galeria, em produzir o sentido institucional da arte. Em geral, todo espaço institucional fornece um pano de fundo que tem a função de definir, inversamente, o que ele põe em primeiro plano. Desde o Iluminismo, os interiores públicos foram despojados de ornamentos, tornando-se mais geométricos, utilitários e idealizados. Assim, eles fornecem um fundo branco sem emendas, clínico, recessivo, para destacar as atividades humanas expandidas. a galeria de arte é um parente aristocrata desse cubo branco convencional. Sua maior tarefa é a de dar lugar, em seu interior, ao objeto artístico, e à consciência concentrada que o espectador tem dele, no centro, ao nível dos olhos, e, fazendo isso, ocultar do espectador qualquer percepção da sua própria presença e função. (GRAHAM, 2006, p. 432)

O estudioso analisa e traduz do ponto de vista arquitetônico a galeria de arte como um cubo branco. Entendendo que é seu pretensado caráter neutro que dá destaque a obra de arte, pode-se concluir que a galeria de arte tem sua arquitetura minimizada a fim de sustentar o triunfo da arte burguesa. É isolar ou recortar a paisagem, dando destaque somente a obra do homem e direcionando o foco para o objeto ali inserido.



Figura 14: *Sperone Gallery, NY.* Fonte: do autor.

Até mesmo a galeria contemporânea traz uma variação da caixa branca. A Figura 14 ilustra a Sperone Gallery em Nova Iorque, projeto do arquiteto Norman Foster. Na ilustração, a caixa em vermelho é o elevador do próprio edifício destacado pelo arquiteto. Trata-se de um elevador galeria, onde é possível estar em contato com a exposição ao mesmo tempo em que se desloca pelas exposições. É um recurso que além de atribuir uma qualidade contemporânea ao projeto, reinterpreta o sentido da caixa branca.

2.3.3 Oficina / Atelier



Figura 15: Lucian FREUD. *The Guardian*. Londres, 2011.

Caracterizado por ser o espaço de concepção do artista, o *atelier* é responsável por instrumentalizar o artista no desenvolvimento de sua obra. É o espaço de suas experimentações e varia de acordo com a escala de seu trabalho.

Em razão da impossibilidade de comparar um *atelier* ao outro por possuírem características próprias e únicas, seu estudo será restrito a certos modelos urbanos que de certa forma se relacionam com a cidade. O objetivo que se busca é estabelecer paralelos entre a concepção e a exposição da obra; assim se dará ênfase aos espaços de produção conjunta e conectados à dinâmica urbana. Não se pretende dessa forma reduzir a importância dos *ateliers* afastados e próprios a introspecção, como na Figura

15, mas destacar aqueles que possivelmente detêm mais semelhanças com o espaço que se propõe aprofundar o estudo.

"The Factory" - Andy Warhol

"The Factory", ou a fábrica, foi o atelier original de Andy Warhol de 1962 a 1968, apesar de seus próximos estúdios também possuírem o mesmo nome. Foi implantada em Nova Iorque no quinto andar de um edifício, em *midtown*. O aluguel era de apenas 100 dólares ao ano. A construção não existe mais. (WIKIPEDIA, 2011)

Tratava-se de um imóvel de baixíssimo valor localizado num lugar onde muitas pessoas transitavam e conseqüentemente visitavam seu atelier. Assim suas qualidades urbanas foram de grande ajuda para o sucesso da arte que ali surgia. Um centro de contra cultura que produzia experiências de diversas formas, sempre buscando alguma forma de contestação.

"Observar a arte não significa "consumi-la" passivamente mas tornar-se parte de um mundo ao qual pertencem essa arte e esse espectador. Olhar não é um ato passivo; ele não faz que as coisas permaneçam imutáveis." (ARCHER, 2001, p.225)

O texto de Michael Archer (2001) sobre Warhol caracteriza não apenas a atitude do público e do espectador que consomem sua arte mas a do grupo que a vivenciava em seu estúdio. Os *Factory People*, como eram conhecidos os artistas e amigos de Warhol que contribuíam com a produção no local, eram compostos por pessoas de todas as áreas, desde músicos até políticos. Todos atendiam por codinomes. O documentário **Andy Warhol's FACTORY PEOPLE** de Catherine O'Sullivan Shorr relata através de vídeos, entrevistas, depoimentos, os acontecimentos no local. Um dos participantes do que atendia pelo nome de Billy Name (FACTORY PEOPLE, 2002) considerava o local "the most intelligent art commune in the world".

Não deixa de ser uma casa existencialista, pois ela é construída com o que há de livre em seu entorno. Enquanto a cabana heideggeriana é construída com os troncos das árvores locais, a factory deriva do que é descartado pela própria cidade: o seu lixo. (ÁBALOS, 2003, p.43)



Figura 16: Andy WARHOL, *The Factory*. New York, EUA. Fonte: Observer, NY, 2011.

A leitura arquitetônica da *The Factory* feita por ÁBALOS em **A Boa Vida** entende que naquele espaço havia mais arquitetura do que se imagina. Pegando as sobras da cidade e as pintando de prata, realizava um processo de autenticação, de transformação daquele nada, em algo. O que as outras pessoas descartavam ele usava para decorar seu *atelier*. Warhol dava um razão utilitária ao lixo e contestava seu significado.

O tipo de arte produzida pela fábrica de Andy Warhol - despersonalizada, mecanizada, utilizando processos de produção de múltiplas unidades - caracterizou a ideologia da maior parte da *Pop Art*: a arte, como todos os produtos industriais manufaturados para uma economia capitalista de mercado, era apenas uma mercadoria e nada mais. (ARCHER, 2001, p.117)

Segundo Archer, é o trabalho de Warhol que dá início a essa nova conotação industrial ao atelier do artista. Assim entende-se a The Factory como a pedra fundamental de um novo modelo de produção, afastando o conceito de atelier dos espaços de concepção e o aproximando do espaço de produção.

2.4 TIPOLOGIA MISTA, O CENTRO DE ARTE



Figura 17: *Rosenthal Center for Contemporary Arts, Cincinnati, USA, 2001. Fonte: El Croquis 103.*

Sendo o centro de arte desprovido de qualquer etimologia pronta, é necessário fazer menção a conceitos conhecidos. Assim, opta-se por qualificá-lo como uma colagem, no bom sentido, de referências já familiares. São os modelos citados: *Atelier*, Galeria ou Museu que, ao se combinarem, resultam em um espaço de tipologia mista.

Ainda que o conceito que compõe cada item já tenha sido explicitado, este capítulo transcorrerá sobre as implicações decorrentes de suas diferentes combinações. Dentre elas, se buscará dar destaque à combinação entre espaços de produção e contemplação.

As ambiguidades do museu são as da própria arte moderna e da relação que ela mantém com o seu público. A alternativa oposta - repor as obras no seu lugar de origem - culminaria quando muito no *kitsch* e na *mise en scène*, sendo no fundo ainda mais prejudicial. Mas não é menos verdade, observa Adorno, que, se renunciarmos à possibilidade de reinserir a obra numa tradição, cometeremos igualmente um ato de barbárie por excesso de fidelidade à cultura. (ARANTES, 1995, p.234)

Através da crítica proposta, percebe-se que a definição de museu é caracterizada não apenas como um espaço de exposição da obra de arte, mas como o responsável por retirá-la do seu local de concepção. O museu atua como abrigo da arte, independente da origem. Portanto, a arte ali guardada nega seu passado, o local e as condições que a originaram. Entende-se, então, a tipologia mista como uma possível resposta ao questionamento de Arantes. Combinando concepção e exibição compreende-se um único espaço onde a arte pode nascer e morrer. Uma opção em que se torna possível manter a obra em seu contexto original sem que seja necessário transportá-la ou mesmo reinserí-la. A fidelidade à cultura é mantida sem que seja cometido excesso.



Figura 18: *Le 104*, Paris, FR. **Fonte:** do autor.

Ele compreende mais de uma das tipologias citadas no mesmo espaço e terá seus exemplos relacionados em estudos de caso no próximo capítulo.

A arte está isolada. O acesso a sua linguagem tem sido controlado pelas instituições (museu, crítica e mercado) e seu discurso se restringe a um percurso dentro do próprio circuito da arte. Um confronto direto público/obra no espaço urbano carece de significado pois o repertório necessário para sua leitura permanece enclausurado pelo domínio de um pequeno grupo que detém sua propriedade. (ZILIO, 2006, p. 348)

O isolamento da arte em pequenos círculos é também resultado dos modelos atuais de espaço da arte. O confronto público/obra poderia ser maximizado com o uso de uma arquitetura que integrasse mais a arte a cidade. A relação entre arte e arquitetura é capaz de formar um catalizador urbano, integrando a arte ao contexto cultural urbano.

Dentre as combinações possíveis entre as tipologias já citadas, pretende-se proceder a uma combinação delas, a fim de se formar um espaço focado na exposição deste trabalho e sua relação com a cidade. O recorte foi desenvolvido através da análise dos espaços e a compreensão de seu caráter do mais público ao privado. Optou-se, então, por deixar o espaço de concepção em segundo plano, já que não há forma de apresentar uma ideia antes de ela ser materializada. Assim já se torna possível esboçar uma diretriz do programa: a combinação entre os espaços de produção e exposição.

Se, tradicionalmente, o artista encontrava na mudez ou no subjetivismo a melhor forma para situar o seu trabalho, deixando ao crítico a tarefa de conceituá-lo, hoje esta posição não encontra mais sustentação. Uma atitude de ação substitui globalmente a de contemplação. Assim, o trabalho escrito, a performance e outras atividades foram desenvolvidos como uma ampliação no relacionamento do artista com o público. (ZILIO, 2006, p.348)

A ação do artista, sua *performance* é que ganha força no modelo proposto, ao relacionar produção e exposição, o artista tem a possibilidade de expor, além de seu trabalho, a concepção dele. A tipologia permite, então, uma outra relação entre o artista e o público e quebra a mudez na mera exposição de sua obra.

The final addition is the 'Ideal Museum', combining the intimate qualities of a traditional museum – a collection of rooms of various dimensions and qualities – with a large open day-lit hall for exhibitions of larger objects; both will enable the sophisticated technical controls demanded for international exchange of exhibitions. (KOOLHAAS, 1996, p. 33)⁷

O que Koolhaas nomeia como museu ideal não deixa de ser também uma combinação entre espaço de exposição de arte e para grandes *shows*. Assumindo o caráter cenográfico da arte contemporânea, o arquiteto assume que é possível criar um

⁷ A adição final é o museu ideal que combina as qualidades íntimas do museu tradicional - uma coleção de salas de diversas dimensões e qualidades - com um grande *hall* aberto e iluminado para a exibição de grandes objetos. Dessa maneira, permitem-se os sofisticados controles técnicos que as exposições internacionais demandam. (Tradução livre)

espaço múltiplo, mutável de acordo com a intenção do artista. A *performance art* dos anos 60 faria bom uso deste espaço.

Abolindo o acervo, O Centro de Arte Contemporânea pretende se relacionar com o futuro, da mesma forma que o museu se relaciona com o passado. Local para questionamentos pessoais e sociais visa ao impacto do público em sua constante transformação. É o lugar para se viver o novo.

3 ESTUDOS DE CASO

Neste capítulo serão analisados quatro estudos de caso. O primeiro trata de uma obra correlata, muito similar do ponto de vista teórico e funcional, O Rosenthal Center for Contemporary Arts de Zaha Hadid. O segundo apresenta o Le 104, espaço onde artistas vivem e produzem em Paris. O terceiro apresenta semelhanças na abordagem técnica, no que se refere ao tratamento estrutural diferenciado. O quarto, um exemplo local, o Centro de Criatividade de Curitiba.

3.1 ROSENTHAL CENTER FOR CONTEMPORARY ARTS

O Centro Rosenthal não é apenas um estudo de caso com características semelhantes ao projeto que se propõe, ele foi um dos norteadores para a adoção desta temática. E no capítulo 5 será desenvolvido, como complemento do estudo de caso, um ensaio das janelas deste espaço.

A forma como ele domina a questão contemporânea, tanto como arquitetura quanto na maneira de se relacionar com a arte e os artistas, o Centro apresenta muito do que se pretende atingir no desenvolvimento do trabalho.

The Contemporary Arts Center's mission is based on the notion that there is an inextricable link between art and life, and that connections are made through contemporary art. We provide a space for reflection and dialogue, where the public can engage with artists, scholars, and each other around contemporary issues. We are committed to remaining the place where opportunity transcends boundaries. The CAC is shaped by a symbiotic relationship with the community. We are a neighbor, a leader, and a facilitator. We are an open cultural forum where people gather to gain exposure to new ideas and where art is a means for people to connect to each other and to the world outside. (<http://contemporaryartscenter.org/about>)⁸

⁸ A missão do Centro de Arte Contemporânea é baseada na noção de que há uma conexão inseparável entre arte e vida. Essa conexão é feita através da arte contemporânea. Fornece espaço para reflexão e diálogo, onde o público pode ter contato com artistas, estudantes e entre eles mesmos. O Centro tem o compromisso de reimaginar o lugar onde a oportunidade transcende os seus limites. O Centro de Arte Contemporânea é formado por uma relação de simbiose com a comunidade. É um espaço cultural onde pessoas têm contato com novas ideias e onde arte significa contato uns com os outros e com o mundo exterior. (Tradução livre)

O Centro Rosenthal é resultado de uma sociedade fundada em 1939. Ele desenvolveu durante todos esses anos uma relação íntima com diversos artistas e arquitetos notórios. Será feita aqui, então, uma breve relação dos acontecimentos que se acredita serem relevantes para a configuração atual do Rosenthal.

1940. The Society exhibits Pablo Picasso's **Guernica** (1937).

1941 – 1947. The Society presents exhibitions of the art of Paul Klee, Alexander Calder, Le Corbusier and Fernand Leger.

1948. The Society presents the first American retrospective of Juan Gris.

1951. Buckminster Fuller lectures at the Society.

1952. Change the organization's name to the Contemporary Arts Center.

1963. The Center presents one of the first museum exhibitions of Pop art, featuring work by Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Andy Warhol and Tom Wesselmann.

1968. The CAC presents Air Art, featuring the Architectural Association Group: Hans Haacke, Les Levine, Robert Morris and others.

1986. The Center presents Jenny Holzer and Cindy Sherman: Personae and Peter Eisenman: An Architecture of Absence.

1997. The Center selects three architects-Zaha Hadid, Daniel Liebeskind and Bernard Tschumi-as finalists to design the new building.

The CAC organizes Photo-Op: Tim Burton, Dennis Hopper, David Lynch, John Waters.

1998. CAC organizes the last museum exhibition of Roy Lichtenstein's work before his death.

1999. Lois and Richard Rosenthal make a major contribution enabling construction of

the new building; the Board of Trustees votes to name it the Lois & Richard Rosenthal Center for Contemporary Art.⁹

ZAHA HADID

Nascida em 1950 no Iraque, Hadid é formada em matemática e em arquitetura. Professora da Architectural Association School of Architecture em Londres, ela foi sócia de Rem Koolhaas no início da carreira. Recebeu o Prêmio Pritzker em 2004 e hoje tem escritório em Londres com mais de 350 pessoas.

Programa

São 85000m² distribuídos entre exposições temporárias, espaços de *performance* para educação, escritórios, salas de produção artística e loja.

Dados Gerais

Fundada em Cincinnati em 1939, o grupo Lois and Richard Rosenthal foi uma das instituições pioneiras nos Estados Unidos a se dedicar à arte contemporânea.

⁹1940. A Sociedade exhibe **Guernica** (1937) de Pablo Picasso.

1941 – 1947. A sociedade apresenta exposições de Paul Klee, Alexander Calder, Le Corbusier e Fernand Leger.

1948. A sociedade apresenta a primeira retrospectiva de Juan Gris.

1951. Buckminster Fuller dá palestra no espaço.

1952. O nome muda para Centro de Arte Contemporânea.

1963. O Centro apresenta uma das primeiras exposições da Pop Art em museu, com trabalho de Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg, Andy Warhol e Tom Wesselmann.

1968. Apresenta a mostra "Air Art", do grupo da *Architectural Association*: Hans Haacke, Les Levine, Robert Morris e outros.

1986. Apresenta Jenny Holzer e Cindy Sherman: *Personae* and Peter Eisenman: *An Architecture of Absence*.

1997. Seleciona três arquitetos como finalistas para desenhar a nova sede. Zaha Hadid, Daniel Libeskind e Bernard Tschumi.

1997. Organiza Photo-Op: Tim Burton, Dennis Hopper, David Lynch e John Waters.

1998. Organiza a última exibição do trabalho de Roy Lichtenstein antes de seu falecimento.

1999. Lois e Richard Rosenthal fazem uma contribuição magna permitindo a construção do novo edifício. O conselho vota e nomeia o centro com o nome deles. (Tradução livre)

O edifício estudado tem espaço para exposições temporárias, instalações específicas, *performances*, mas não para coleção permanente.

Para atrair o movimento dos pedestres das áreas adjacentes e criar um senso de espaço público dinâmico, a entrada, o *lobby* e o acesso à circulação são organizadas como uma extensão da rua, um “*carpet urbano*”.



Figura 19: *Inserção urbana do Centro Rosenthal, Cincinnati, EUA.*
Fonte: El Croqui, n. 103.

Começando na esquina, a curva começa a subir a medida que entra no edifício e passa a se tornar a parede de trás. A medida que sobe, leva o visitante a um mezanino em rampa, suspenso por todo o *lobby*, que durante o dia funciona como a paisagem aberta de um parque artificial. A rampa continua a subir até que penetra na parede de trás e permite que se outro lado se abra para as galerias. (zahahadid.com)

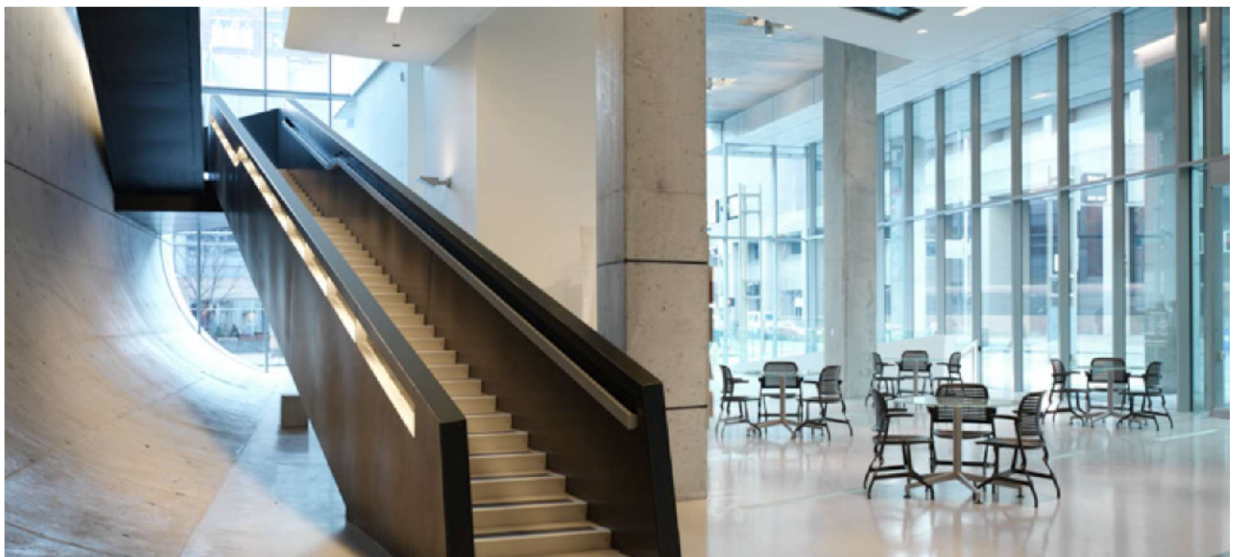


Figura 20: *Lobby do Centro Rosenthal.* Cincinnati, EUA. 2011.
Fonte: *El Croquis*, n. 103.

Memorial

Localizado em lote urbano e dinâmico na esquina da Rua Walnut e a Rua Seis, no centro de Cincinnati. O projeto se relaciona com o movimento das pessoas na cidade, cria um senso de densidade urbana e de vida cultural. A implantação na esquina leva ao desenvolvimento de duas diferentes e complementares fachadas. A fachada sul, na Rua Seis, é integrada na cidade. Ela expressa os elementos do programa e distintos volumes de concreto, vidro e metal que refletem a escala da cidade e coletivamente tais elementos formam um agregado vertical, um denso coletivo.

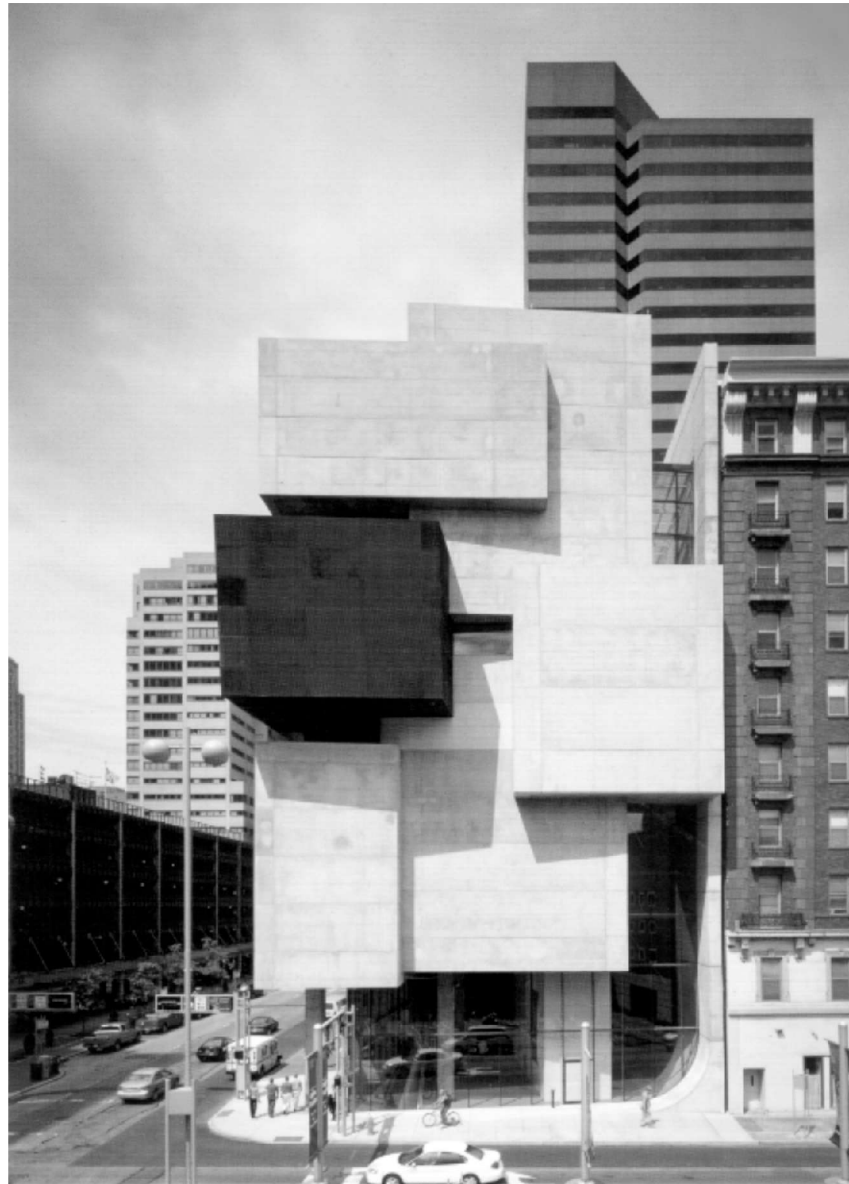


Figura 21: *Fachada Leste* do Centro Rosenthal, Cincinnati, USA, 2001.
Fonte: *El Croquis*, n. 103.

Os volumes parecem brutos e pesados e individualmente flutuam sobre o *lobby*, desafiando a gravidade. A cidade percebe o espaço em partes através dos volumes de vidro e vazios que articulam os espaços de galeria. A fachada Leste, na Rua Walnut, é um quadro escultural composto pelo *carpet* urbano, com volumes individuais, expressando o fim da linearidade e do movimento da fachada Sul. Esta revela o interior composto por densos volumes justapostos da galeria no exterior. O RCCA é o mediador

do mundo da arte contemporânea para o público mundial da cidade, oferecendo uma grande multiplicidade de eventos ditados pela dinâmica da tessitura urbana. (El **Croquis**, n. 103, 2001, p.398)

Em sequência, estão os desenhos técnicos do espaço reinterpretados e traduzidos para o português. Buscou-se nesta análise apresentá-los como um diagrama de luz e sombra representado através do uso de escalas de cinza.

PLANTA DO SUBSOLO:

- Espaço para Performance: 2366m²
- *Lobby*: 1160m²

PLANTA TÉRREO:

- *Lobby*: 3512m²
- Recepção: 184m²
- Loja: 960m²

PLANTA 1º PAVIMENTO:

- Galerias: 6145m²

PLANTA 2º PAVIMENTO:

Administração: 3737m²

PLANTA 3º PAVIMENTO:

- Galerias: 5442m²
- Administração: 1379m²
- Sala de reuniões: 834m²
- Terraço: 381m²

PLANTA 4º PAVIMENTO:

- *Lounge*: 540m²
- Galerias: 4854m²

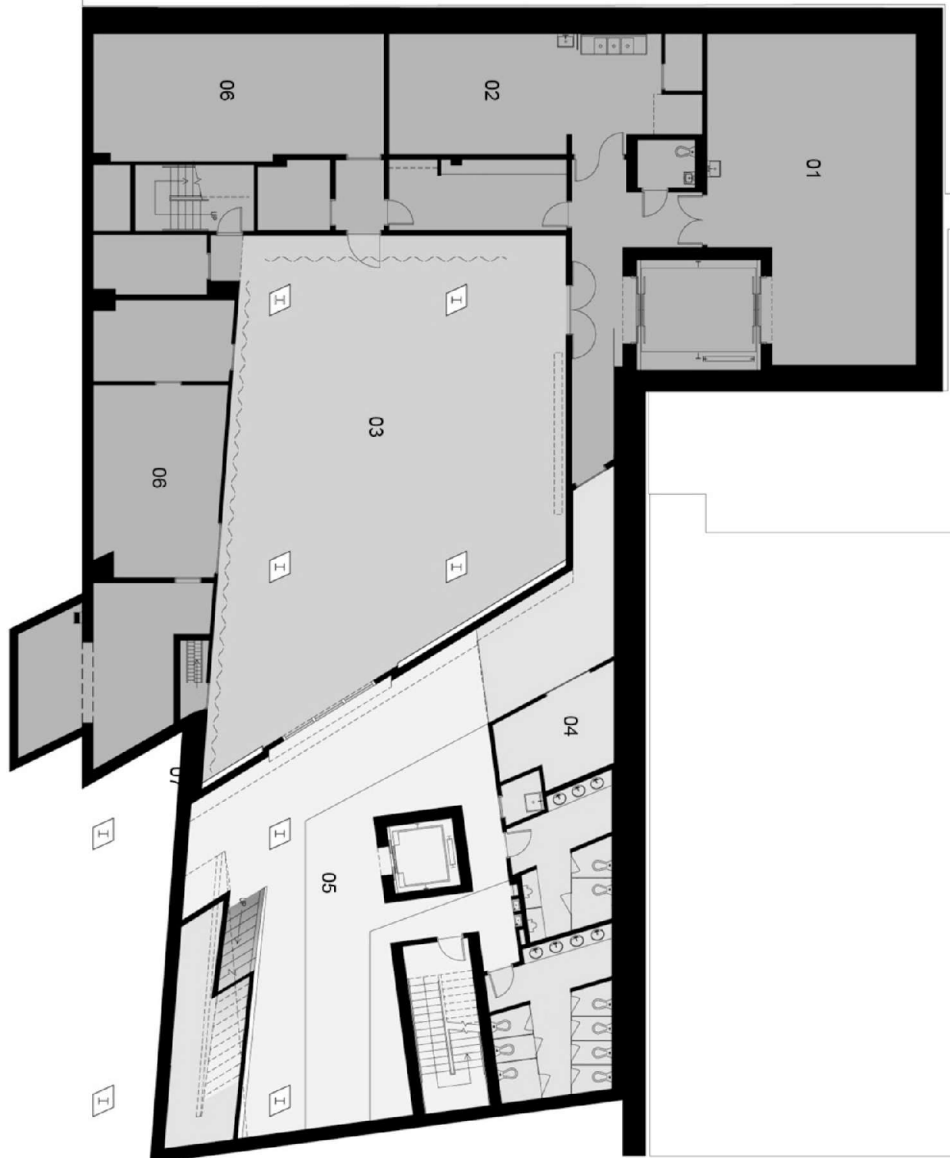
PLANTA 5º PAVIMENTO:

- *Un Museum*: 6621m²

TOTAL:

- Galerias: 16.441m²
- *Performance*: 2366m²
- Educação: 6621m²
- Total: 82. 265m²

PLANTA SUBSOLO
ESCALA 1:200



- 01 CAMARIM
- 02 COZINHA
- 03 PERFORMANCES
- 04 DEPÓSITO
- 05 LOBBY
- 06 INSTALAÇÕES

Figura 22: *Planta de subsolo. Rosenthal Center, Cincinnati, EUA.*

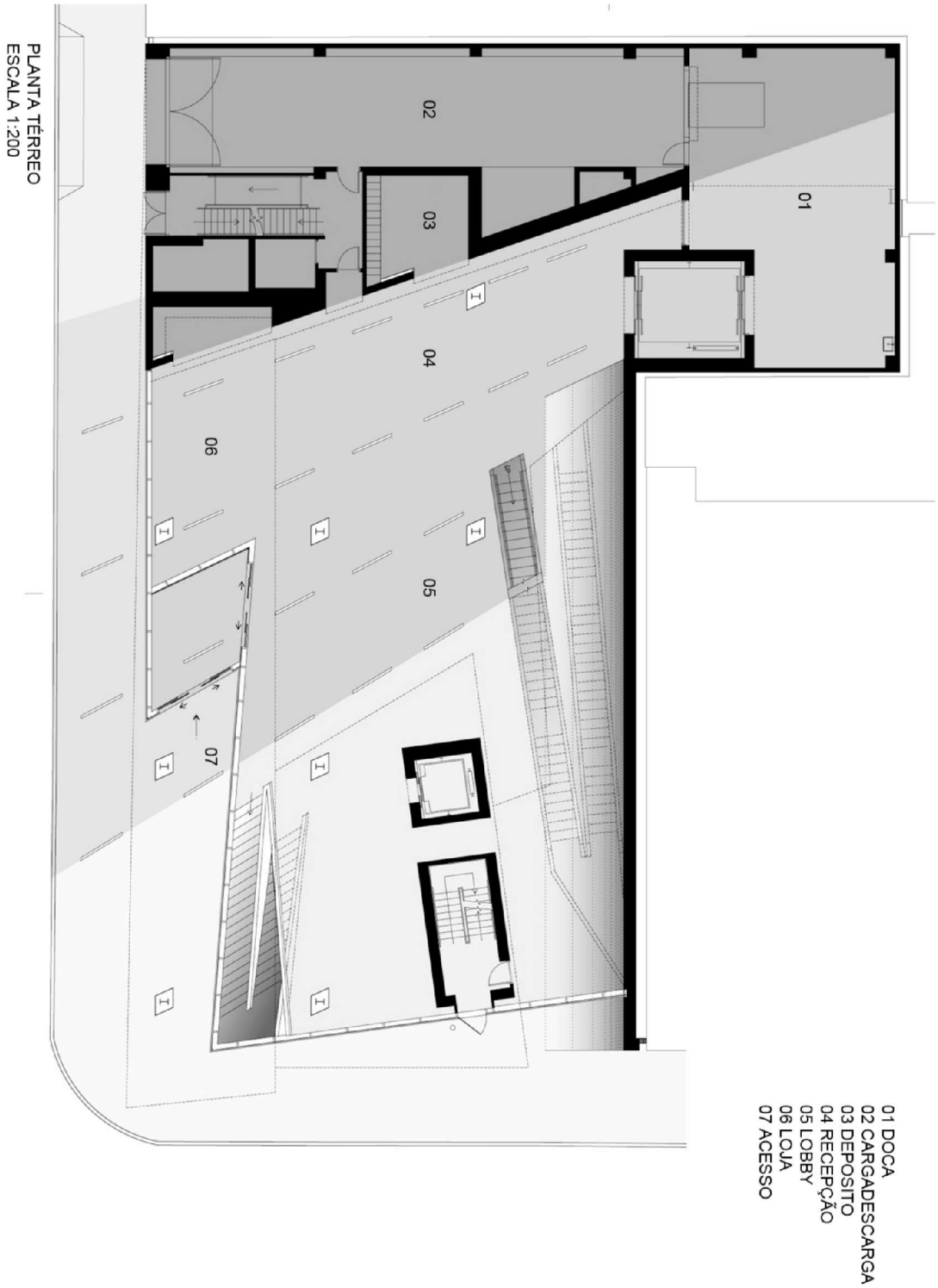


Figura 23: Planta do 1º pavimento. Rosenthal Center, Cincinnati, EUA.

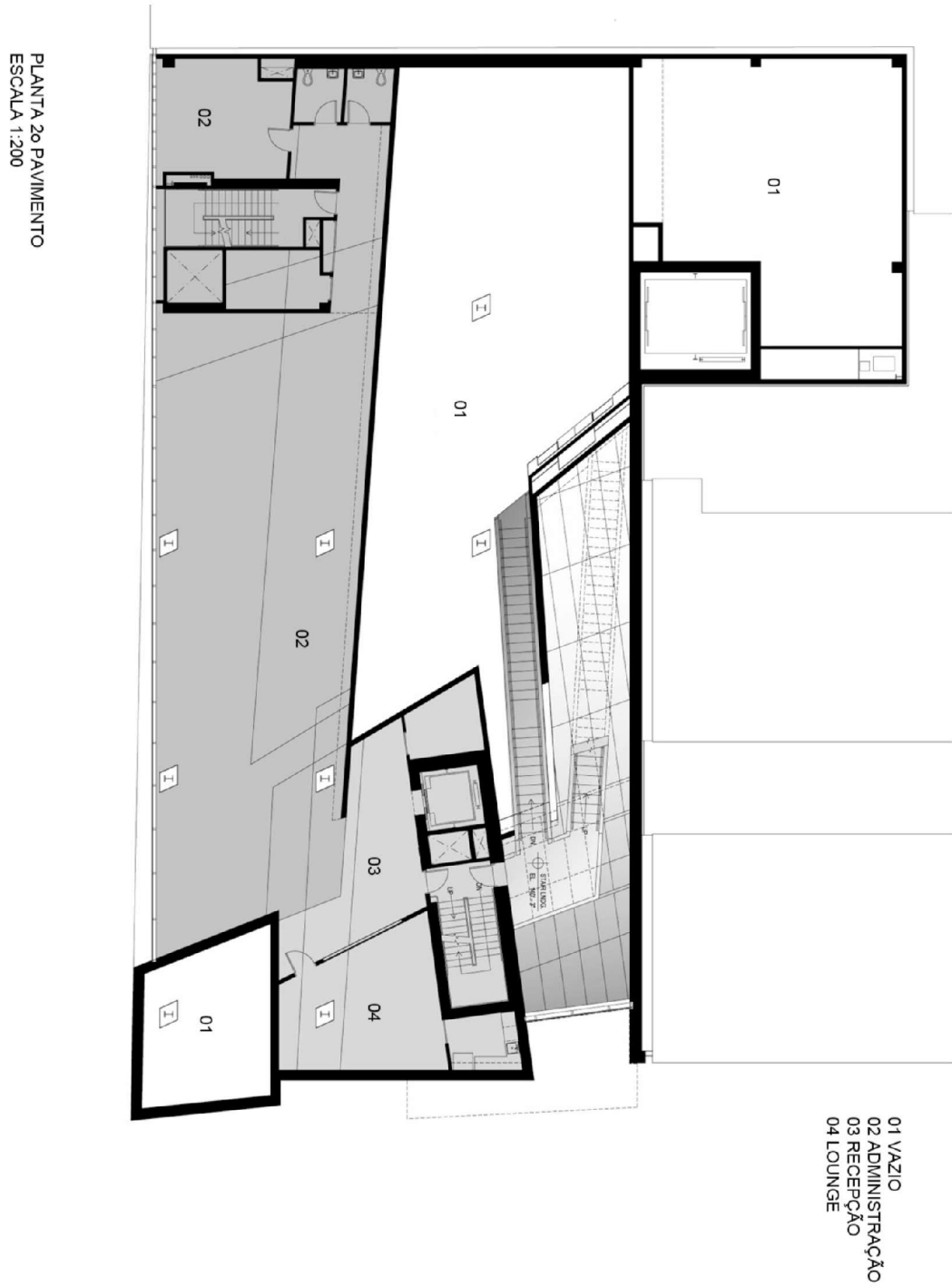


Figura 24: Planta do 2º pavimento. Rosenthal Center, Cincinnati, EUA.

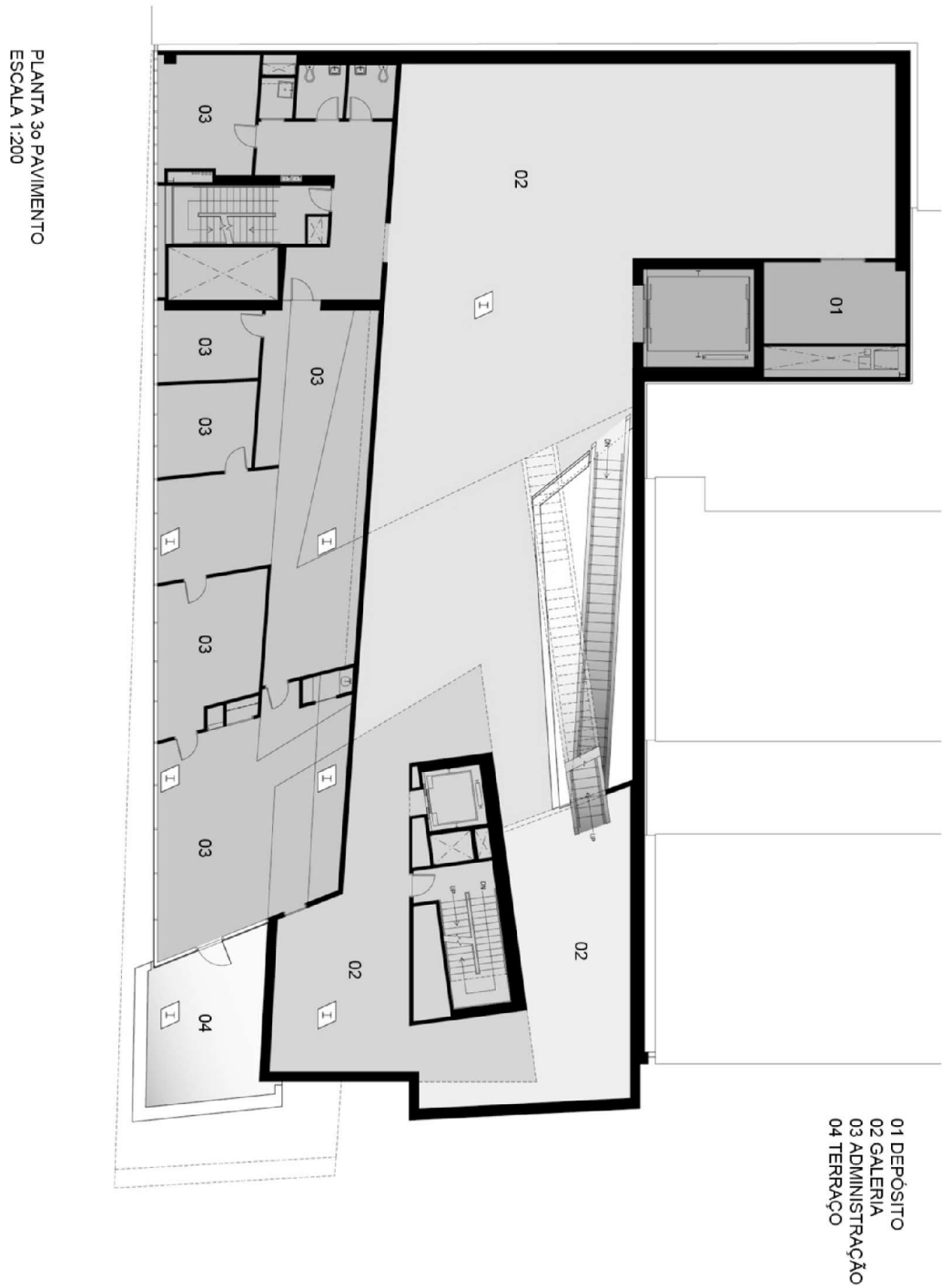


Figura 25: *Planta do 3º pavimento. Rosenthal Center, Cincinnati, EUA.*



Figura 26: Planta do 4º pavimento. Rosenthal Center, Cincinnati, EUA.

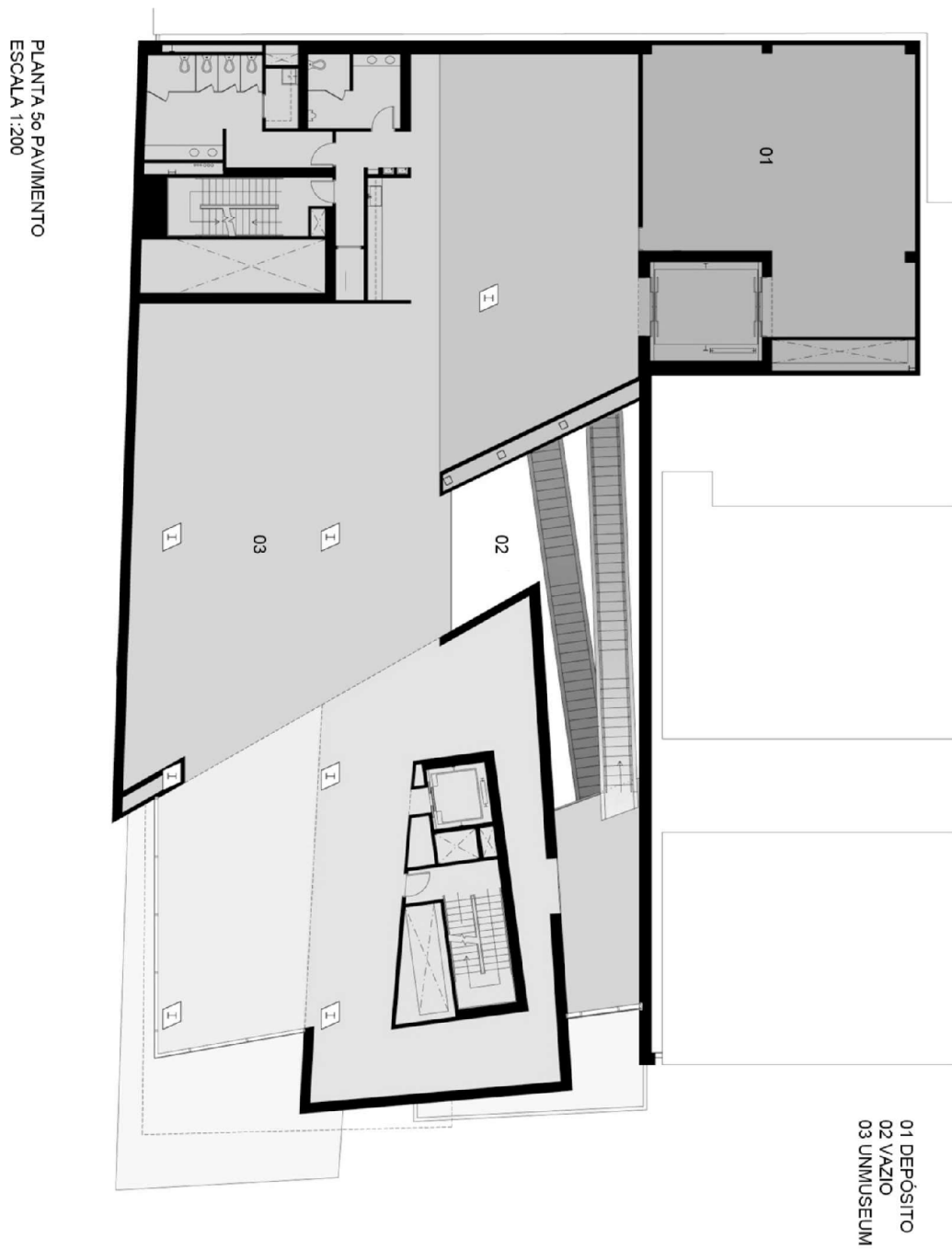


Figura 27: *Planta do 5º pavimento.* Rosenthal Center, Cincinnati, EUA.

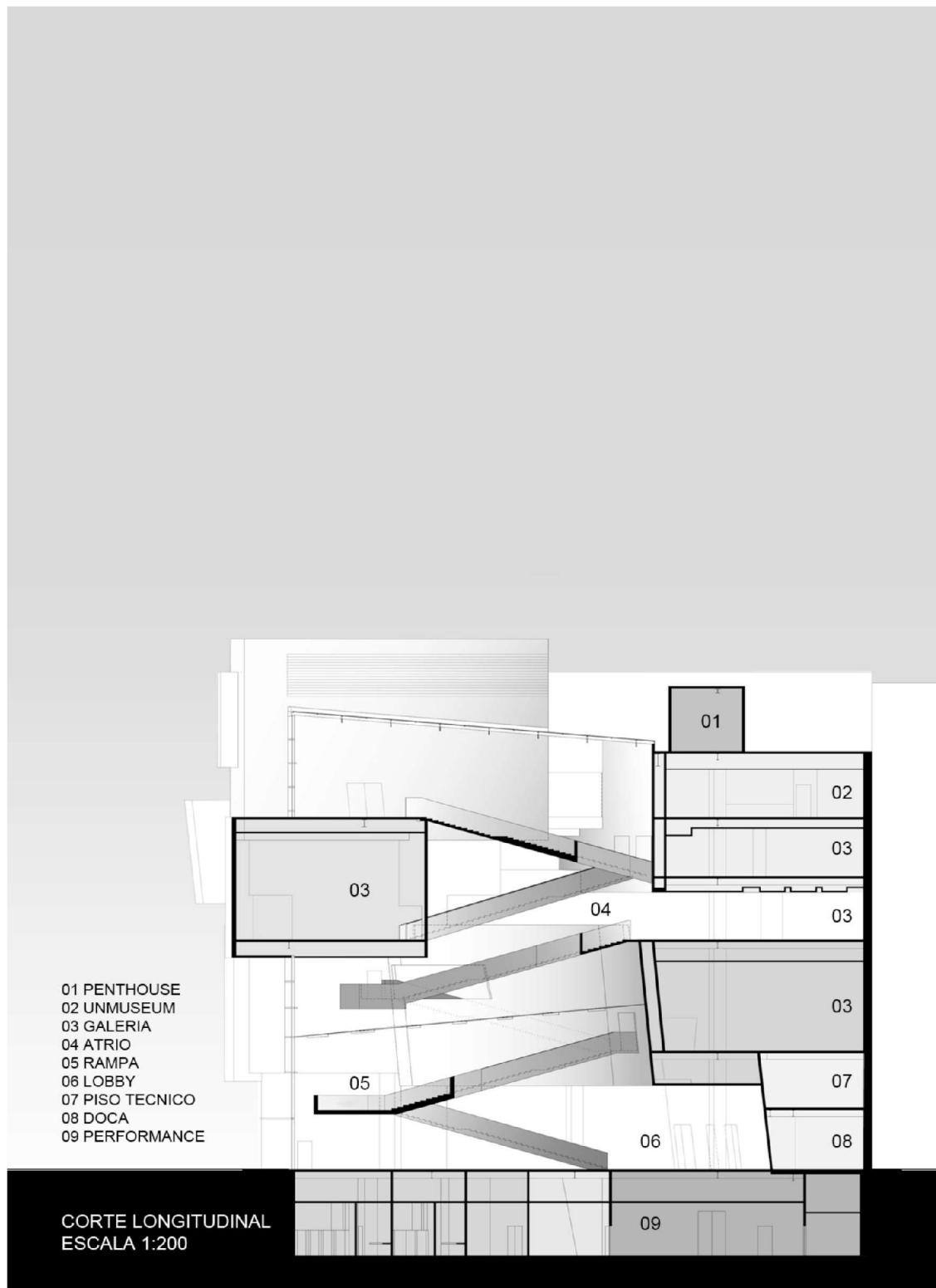


Figura 28: *Corte longitudinal.* Rosenthal Center, Cincinnati, EUA.

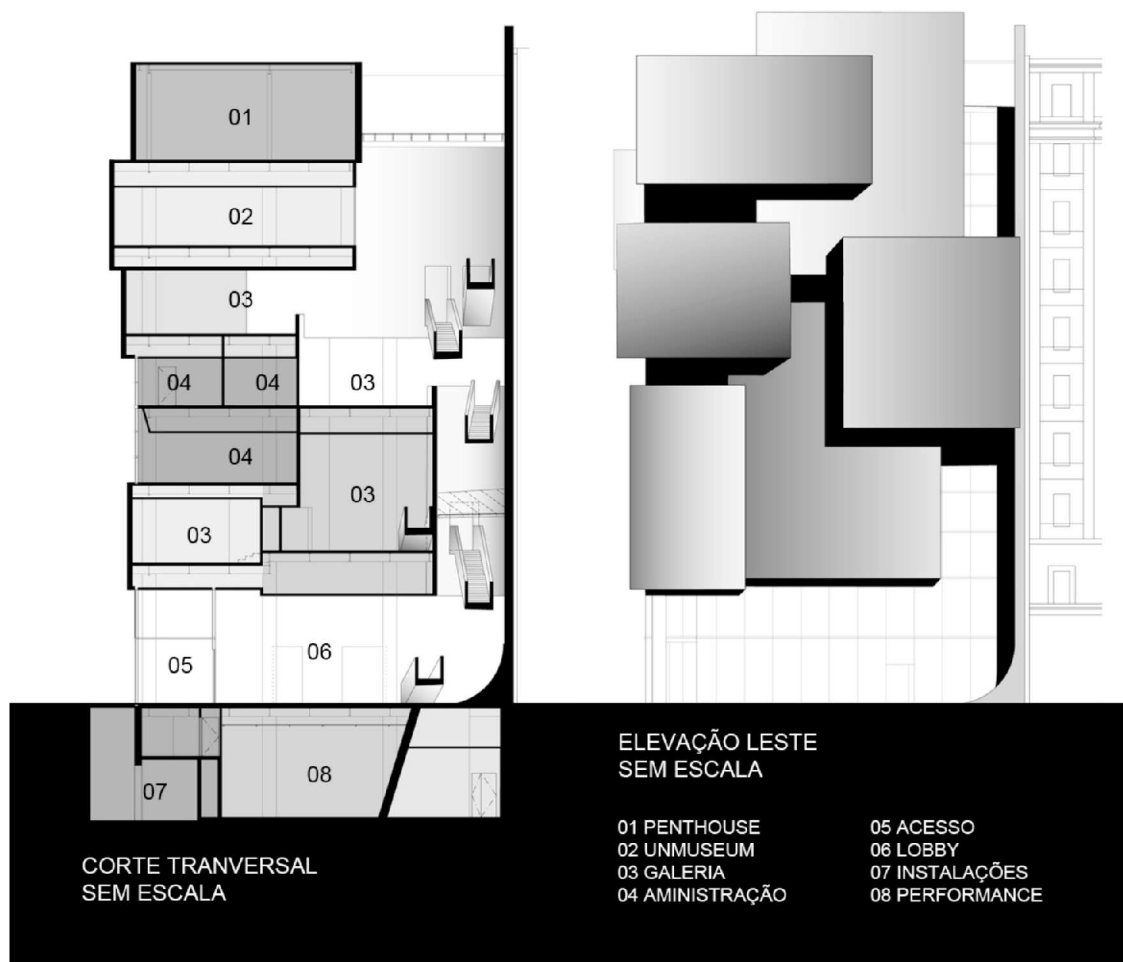


Figura 29: Corte transversal. Rosenthal Center, Cincinnati, EUA.

3.2 LE104CENTQUATRE

O Centro Cultural fica na Rua Des Aubervilles, número 104, em Paris; por isso é conhecido como *Le 104* ou *Centquatre* simplesmente. O endereço trouxe personalidade ao local. Uma referência da arte acontece ali. Naquele momento. A todo o momento.

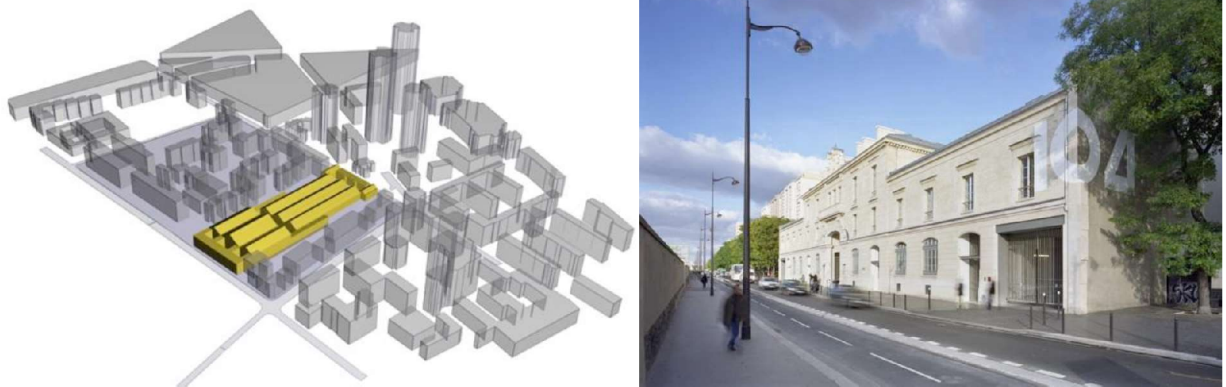


Figura 30: *Inserção urbana.* Paris, 2011. **Fonte:** *Atelier Novembre.*

Sendo um edifício galeria (Figura 30) em um bairro industrial, era perfeito para ser recuperado pela Prefeitura de Paris. A edificação havia sido construída em 1873 para abrigar o velório dos fiéis católicos falecidos e foi denominado *Pompes Funebres*. A partir de 1905, com a separação da Igreja e do Estado, a Prefeitura transformou os velórios em atividades laicas e permitiu que qualquer pessoa, independente de sua crença e seu estado civil, tivesse o seu velório assegurado. E esse espaço fechado desde 1997, foi projetado e restaurado em 2008 pelo *Atelier Novembre*, loc

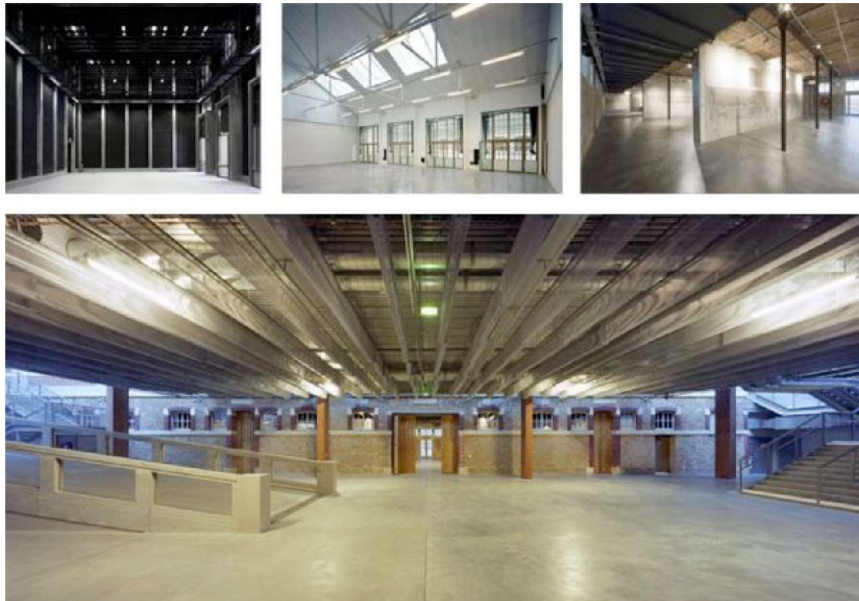


Figura 31: Detalhes do restauro. Paris, 2011. *Atelier Novembre*.

Este espírito de juntar diferentes formas de pensamento, norteia o espaço até hoje. Preocupada com a fato de Paris estar se tornando *un vaste musée*, ou seja, de a própria cidade estar se tornando um grande museu, a Prefeitura inaugurou um Centro Cultural que privilegia a arte viva. Nas palavras dos dois diretores da casa, Robert Cantarella e Frédéric Fisbach, surgiu em 11 de outubro de 2008 um antimuseu (www.104.fr). Um espaço de arte único que olha tanto para o quarteirão à sua volta quanto para o que é produzido no mundo. Em editorial, escrevem os dois diretores sobre o 104:

Son ambition: bouleverser le rapport entre le public et les artistes. Comment? En permettant aux visiteurs de suivre le cheminement des oeuvres, toutes disciplines confondues. Un concept qui s'appuie sur des années de réflexion autour de conditions des expositions. Il s'agit de permettre aux artistes de rendre compte de leur questionnement, de leurs tâtonnements, de prendre en compte au moment de la création des interventions de public. (CANTARELLA; FISBACH, www.104.fr)¹⁰

¹⁰ A sua ambição: “bagunçar” o padrão (de relacionamento) entre o público e os artistas. Como? Permitindo aos visitantes acompanhar o desenvolvimento das obras, todas as disciplinas misturadas. Um conceito que se apoia sobre anos de reflexão em torno das condições das exposições. Trata-se de permitir aos artistas refletir sobre seus questionamentos suas conjecturas, de levar em conta, no momento da criação, as intervenções do público. (Tradução livre)

O Centro reúne todos os tipos de manifestação cultural com uma dinâmica diferenciada de trabalho. Além das mostras e dos *ateliers*, em média 15 artistas por vez são convidados a permanecer em residência na casa durante determinado período do ano. Le 104 dispõe de 3 apartamentos além de alojamentos distribuídos pelo centro. Enquanto eles moram ali, produzem. Os artistas não ocupam o espaço para apresentar obras já existentes. Eles se relacionam com o público enquanto estão desenvolvendo as obras, seja na galeria central (Figura 32) ou nos *ateliers*. Isso permite aos visitantes seguir o processo de criação, e ao artista, ter uma projeção do impacto que sua obra vai causar. Os *ateliers* são abertos todos os dias das 16 horas às 18 horas. O artista convida pequenos grupos para permanecer no local e trocar ideias com ele.



Figura 32: Galeria central. Paris, 2011, Atelier Novembre.

Outro diferencial do Centro é a própria troca de experiências entre artistas. Com convidados do mundo todo, o *Centquatre* permite a comunicação de influências, de tendências, de estilos e técnicas. E traz ao artista a interação com outras manifestações culturais. Assim, pintores convivem com músicos, com atores, com desenhistas de quadrinhos, escultores, escritores, fotógrafos, *designers*, cineastas, *videomakers*, etc.

As características do prédio permitem muita flexibilidade na montagem das exposições, das *performances* e mostras, oferecendo espaço para a exploração criativa. A estrutura se presta, inclusive, como cenário para produções externas como a gravação de um *reality show* com Phillip Stark, exibido em TVs a cabo de todo o mundo.



Figura 33: *Le Manège Carré Sénart*. Material de publicação do 104, 2010.

Além desse sistema, o *Centquatre* também oferece infraestrutura para atividades com crianças (Figura 33), a *Maison des Petits*. Outra iniciativa, o *Cinq*, é destinada a habitantes e a associações de bairros vizinhos para que as pessoas usem o espaço em produções artísticas amadoras. Há ainda a *Incubateur*, uma incubadora com a missão de incentivar iniciativas de pequenas empresas na área de projetos culturais.



Figura 34: Nave central. 104. Paris.

O Centro tem uma área total de 39.000m², onde estão instaladas a produção, *ateliers*, salas de espetáculos, oficinas de produção e espaços modulares que variam de acordo com as necessidades e desejos artísticos. São abertos a toda forma de produção contemporânea, desde a pesquisa até a criação e a difusão das obras. O *Centquatre* (Figura 34) é, por definição, um território de estímulo e coabitação da efervescência do artista e a curiosidade do público.

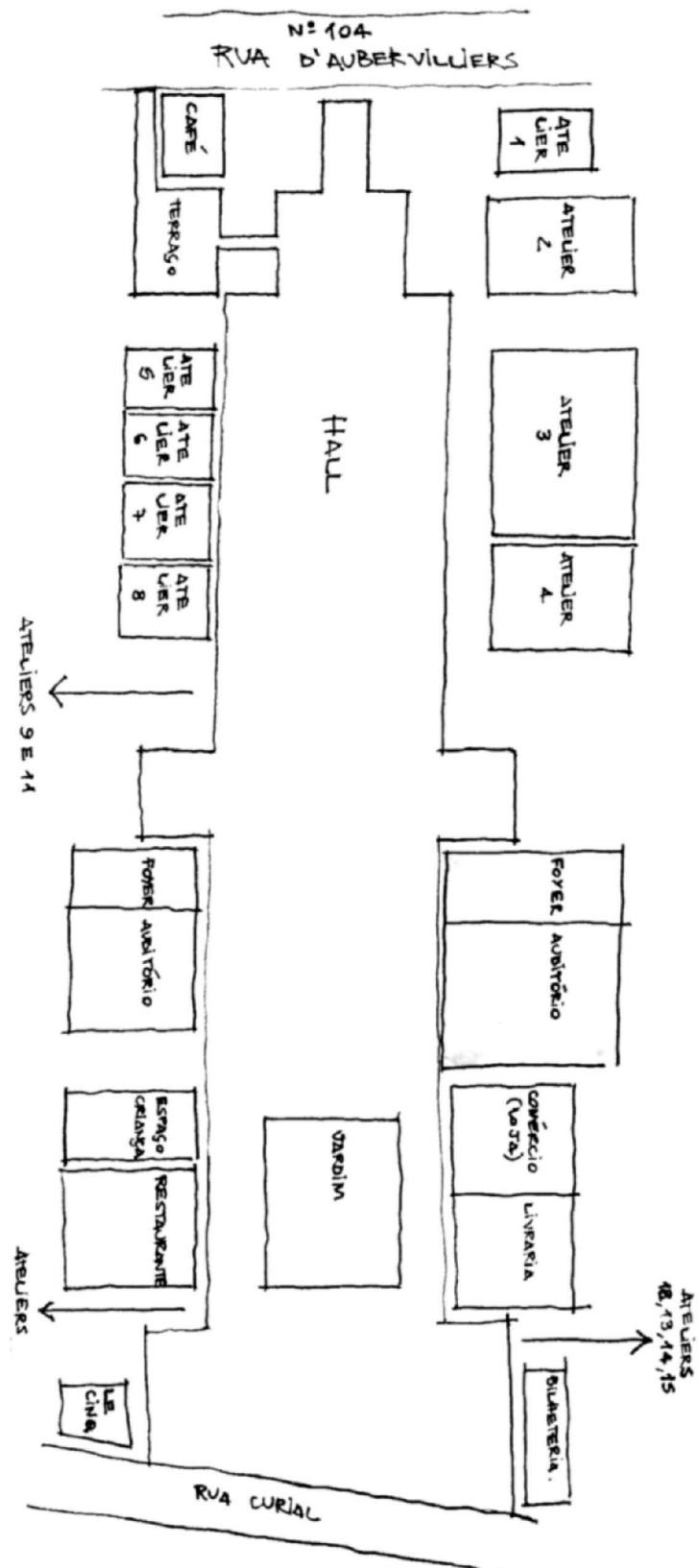


Figura 35: Croquis da Planta. Desenho do autor.

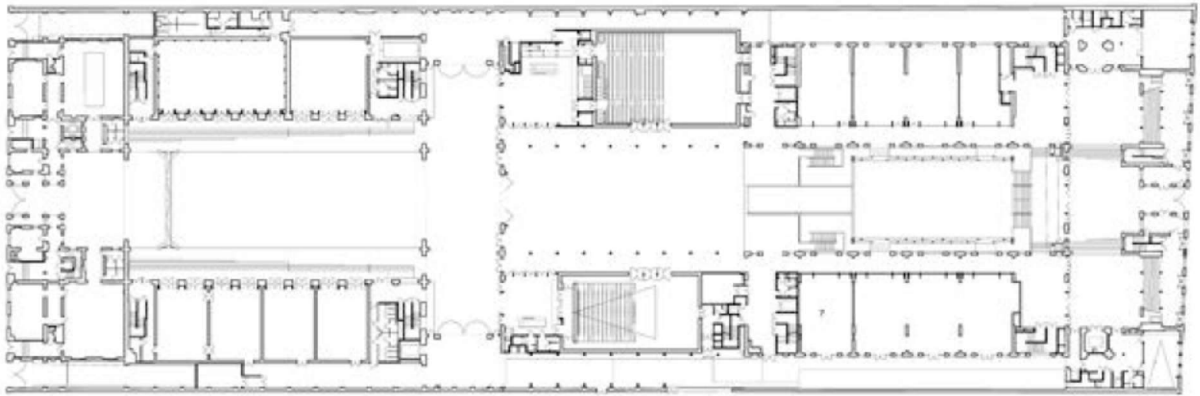


Figura 36: *Planta do térreo.* Paris, 2011, *Atelier Novembre.*

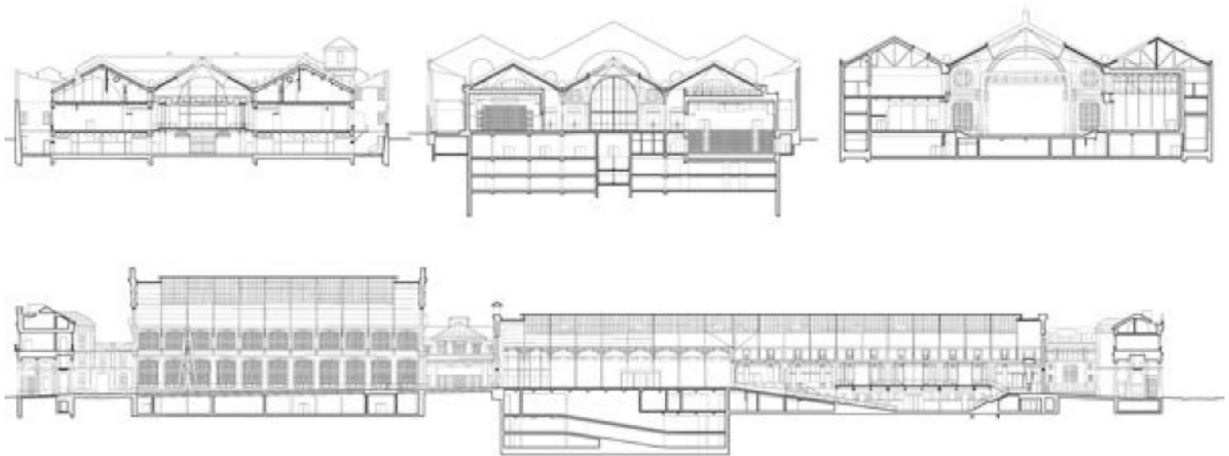


Figura 37: *Cortes.* Paris, 2011, *Atelier Novembre.*

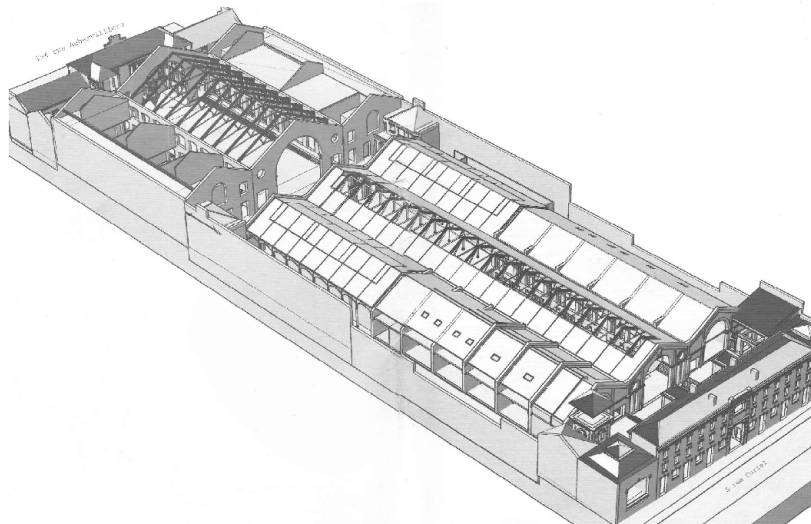


Figura 38: *Perspectiva isométrica.* Material de publicação do 104, 2010.

3.3 BORDEAUX VILLA

Podendo-se também considerar uma reflexão sobre a obra **Informal** de Cecil Balmond, se buscará aqui discorrer sobre a relação entre arquitetura e engenharia. Para tanto, será utilizado o projeto Bordeaux Villa do arquiteto Rem Koolhaas como estudo de caso.



Figura 39: *Vista a partir da base da colina.* Bordeaux, França. **Fonte:** OMA.

Rem Koolhaas

Arquiteto e teórico, professor em Harvard, fundou em 1975 o OMA, escritório para arquitetura metropolitana (Office for Metropolitan Architecture). Ele produz uma arquitetura que questiona os paradigmas urbanos e se aprofunda na questão do programa. Tem trabalhado em colaboração com Cecil Balmond em diversos projetos.

Cecil Balmond

Engenheiro estrutural e professor em Harvard, lidera um grupo de pesquisa focado em Sistemas Não Lineares de Organização. O engenheiro desenvolve um trabalho conjunto com arquitetos, acompanha o processo de projeto desde o início e

desenvolve a estrutura em conjunto com a proposta arquitetônica. Já trabalhou com arquitetos como Shigeru Ban, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind, Alvaro Siza e até mesmo com artistas como Anish Kapoor.

Informal

O conceito, desenvolvido pelo engenheiro Cecil Balmond, é amplamente ilustrado em seu livro do mesmo nome, **Informal**. Tal tema é focado não na linearidade estrutural, mas na fuga de padrões rígidos como modularidade, singularidade e clareza estrutural. “Se a estrutura é decomposta em partes iguais nenhuma delas tem valor único.” (BALMOND, 2003, p. 123)

Esse pretense desvio das condições comuns aplicadas à estrutura não significa que não haja lógica no planejamento e na aplicação dela. Como exemplos do autor, é possível ilustrar casos como o *random overlap*, em que diversos eixos de desenho se sobrepõem e seguem uma lógica aparentemente irregular e ainda apresentam variação de materiais presente na obra Kunsthaal (pilares de madeira, aço e concreto). A manifestação do conceito informal pode ser notada em diversas obras da arquitetura contemporânea que não necessariamente são reclamadas pelo autor como parte de seu trabalho; mas sofrem de influências semelhantes.

Dados Gerais

Projetada por Rem Koolhaas, a casa de Bordeaux é uma residência privada de três andares em uma colina com vista para a cidade. O nível inferior é composto por uma série de cavernas esculpidas a partir da colina, projetado para a vida mais íntima da família. No andar térreo, no nível do jardim, há uma sala de vidro e o andar superior é dividido em uma área para crianças e outra para os pais. O coração da casa é uma plataforma de elevador de 3x3.5m que se move livremente entre os três pavimentos, tornando-se parte do espaço de estar ou cozinha ou se transformando em um espaço de escritórios íntimos. Isso possibilita o acesso aos livros, às obras de arte, e à adega.¹¹

¹¹ Tradução livre nossa de texto disponível em: <www.oma.nl> Acesso em: 22 set. 2011.

A casa está localizada em uma colina afastada da cidade e, em virtude da sua altura elevada, ela estabelece uma relação visual privilegiada. Seu entorno é conformado por vinhedos.

Processo de projeto

Aprofundando mais as características da própria obra em questão e tentando de certa forma traduzir o seu conceito por meio de citações e de desenhos do autor, vai-se buscar o levantamento de alguns pontos notáveis que foram ponto de pesquisa neste trabalho.

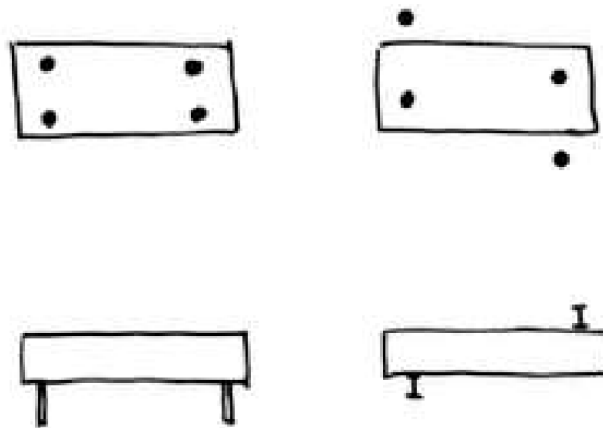


Figura 40: *Plantas e Cortes de estudo.* Fonte: BALMOND, Título. 2008.

Essa Figura apresenta a comparação entre o que se entende por uma proposta formal para elevar o volume da casa e o que foi apresentado como solução *informal* pelo autor. A pedido do cliente, buscou-se uma solução na qual a casa parecesse estar flutuando. Buscando traduzir a imagem, nota-se que há um deslocamento do eixo dos pilares, o que, afinal, cria um novo ritmo estrutural, resultando na inversão de uma das vigas.

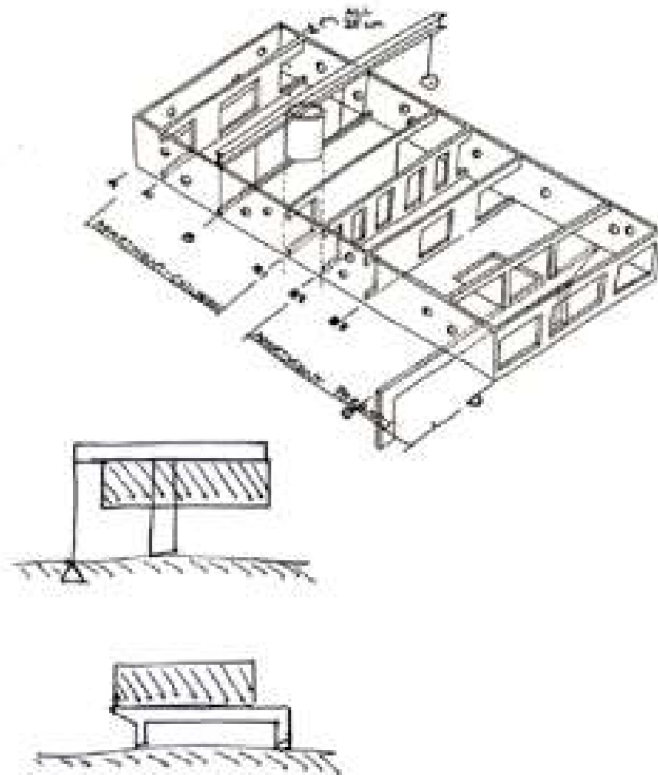


Figura 41: *Perspectiva e cortes de estudo.* Fonte: BALMOND, 2008.

A Figura 41 ilustra a perspectiva e os cortes do projeto, destaca a estrutura de contrapeso que apresenta uma solução inovadora, a pedra em balanço. Tais posicionamentos ilustram o conceito buscado pelo autor para uma casa que flutue. São soluções que provocam confusão em quem visita o sítio (como se pode perceber no vídeo **Koolhaas houselife**), mas se apresentadas de forma analítica, são de fácil compreensão.

Para aprofundamento do tema foram elaboradas maquetes da estrutura a fim de se compreender a sua razão estrutural.

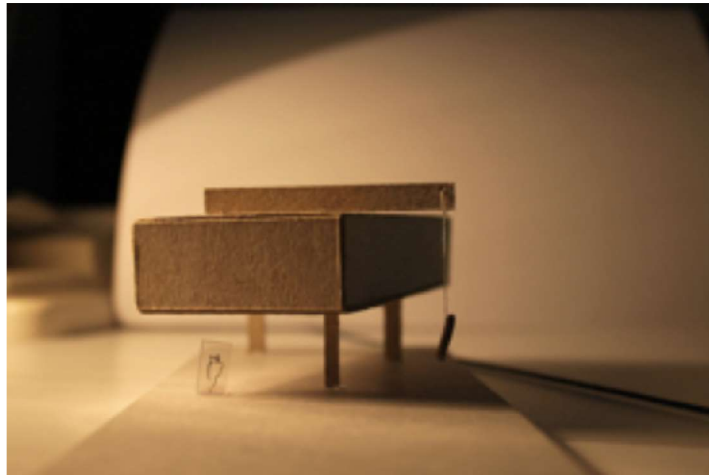


Figura 42: *Maquete de estudo.* **Fonte:** do autor.

Na Figura 42 é possível perceber que a casa tem apenas 3 apoios, tocando o solo. O quarto ponto de força vertical é a pedra pendurada em balanço na viga, configurando uma estrutura de guindaste.

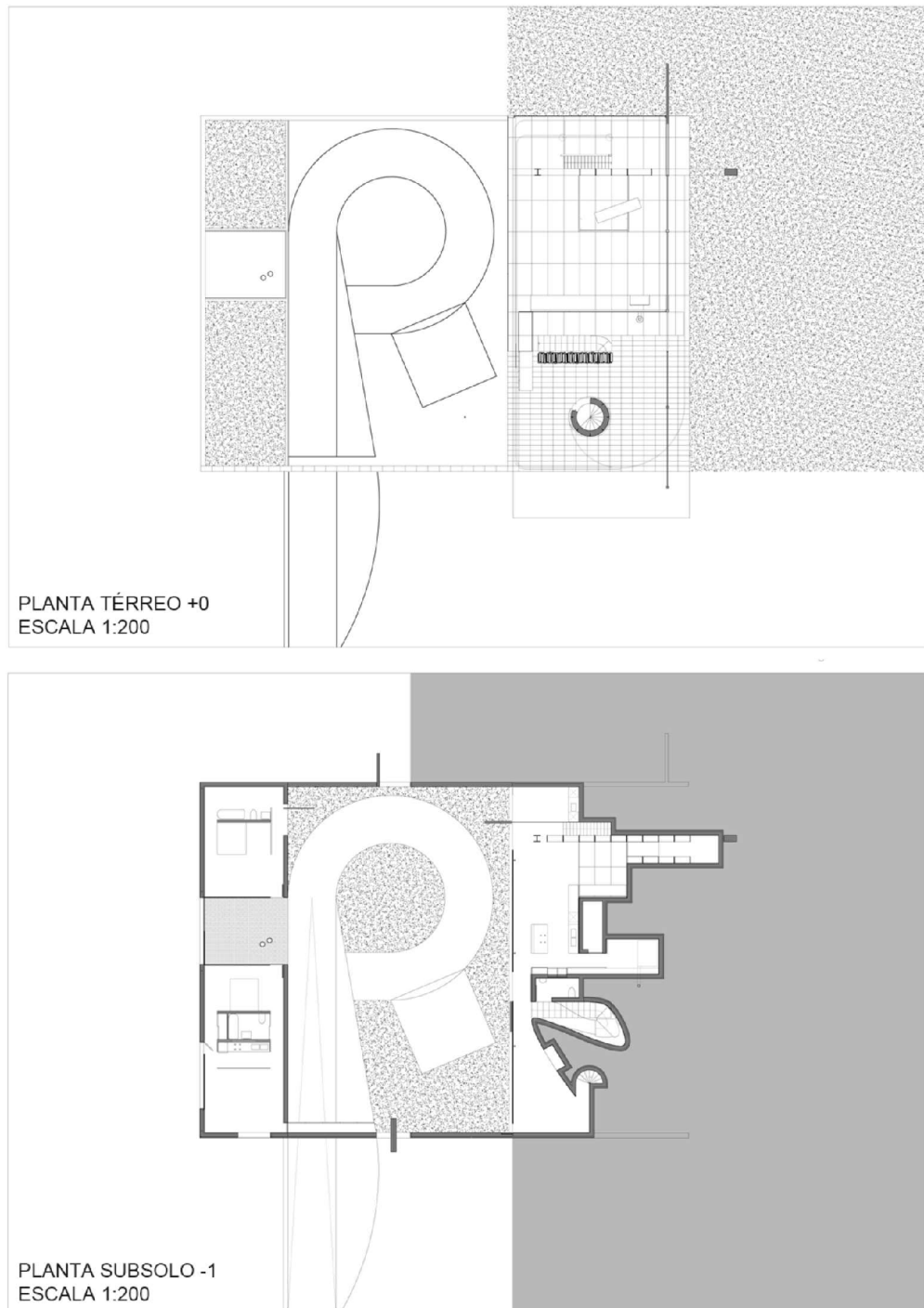


Figura 43: Plantas da casa de Bordeaux. França.

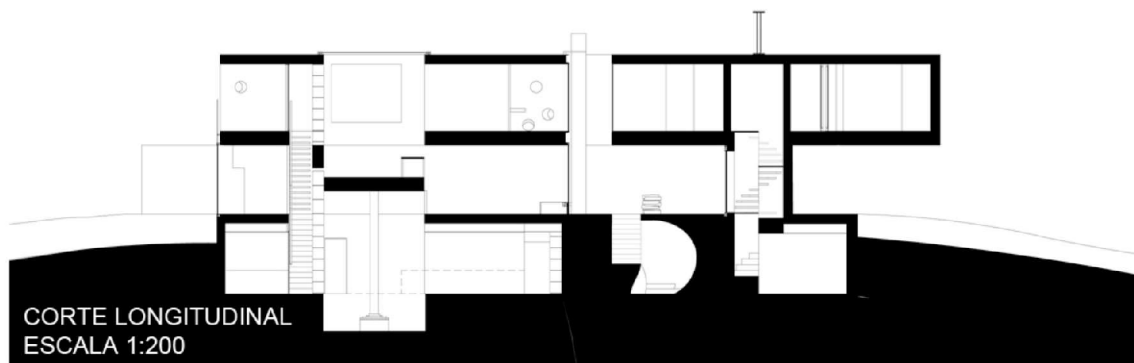


Figura 44: Planta e cortes da casa de Bordeaux. França.

3.4 CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA

O Centro de Criatividade de Curitiba (Figura 45), fundado em 1973, foi construído dentro do Parque São Lourenço, nas antigas instalações da fábrica de cola e de beneficiamento de couro Boutin. Projeto do arquiteto Roberto Gandolfi está em uma área de 230.000 metros quadrados situada no prolongamento da Rua Mateus Leme.

Na sua área coberta, de aproximadamente 2.500 metros quadrados, são desenvolvidas as mais variadas atividades em artes plásticas, em pesquisa de som, luz e movimento. Há ainda áreas de exposição, biblioteca, salas de aula e de projeção. Ali estão instalados o Teatro Cleon Jacques, espaço alternativo de Artes Cênicas, a Casa Erbo Stenzel, com esboços e pinturas do artista, o *Atelier* de Escultura e a Casa da Leitura Augusto Stresser.



Figura 45: *Vista externa do Centro de Criatividade.* Fonte: Fundação Cultural de Curitiba, FCC.



Figura 46: *vista interna do pátio.* Fonte: Fundação Cultural de Curitiba, FCC.

Iniciativa pioneira no Brasil, o Centro atende pessoas de todas as faixas etárias com grupo especializado na orientação de atividades criadoras. A realização dessas atividades desempenham importante papel no processo educacional e de formação, já que a educação criativa é uma constante preocupação educacional.

O Centro de Criatividade tem ainda a missão de atuar como local de estágio e formação dos professores de estabelecimentos públicos e particulares. São ministradas matérias como psicologia aplicada à criatividade, didática especial, desenho e pintura, modelagem e cerâmica, expressão corporal, musical, técnicas criativas, gravura e composição.

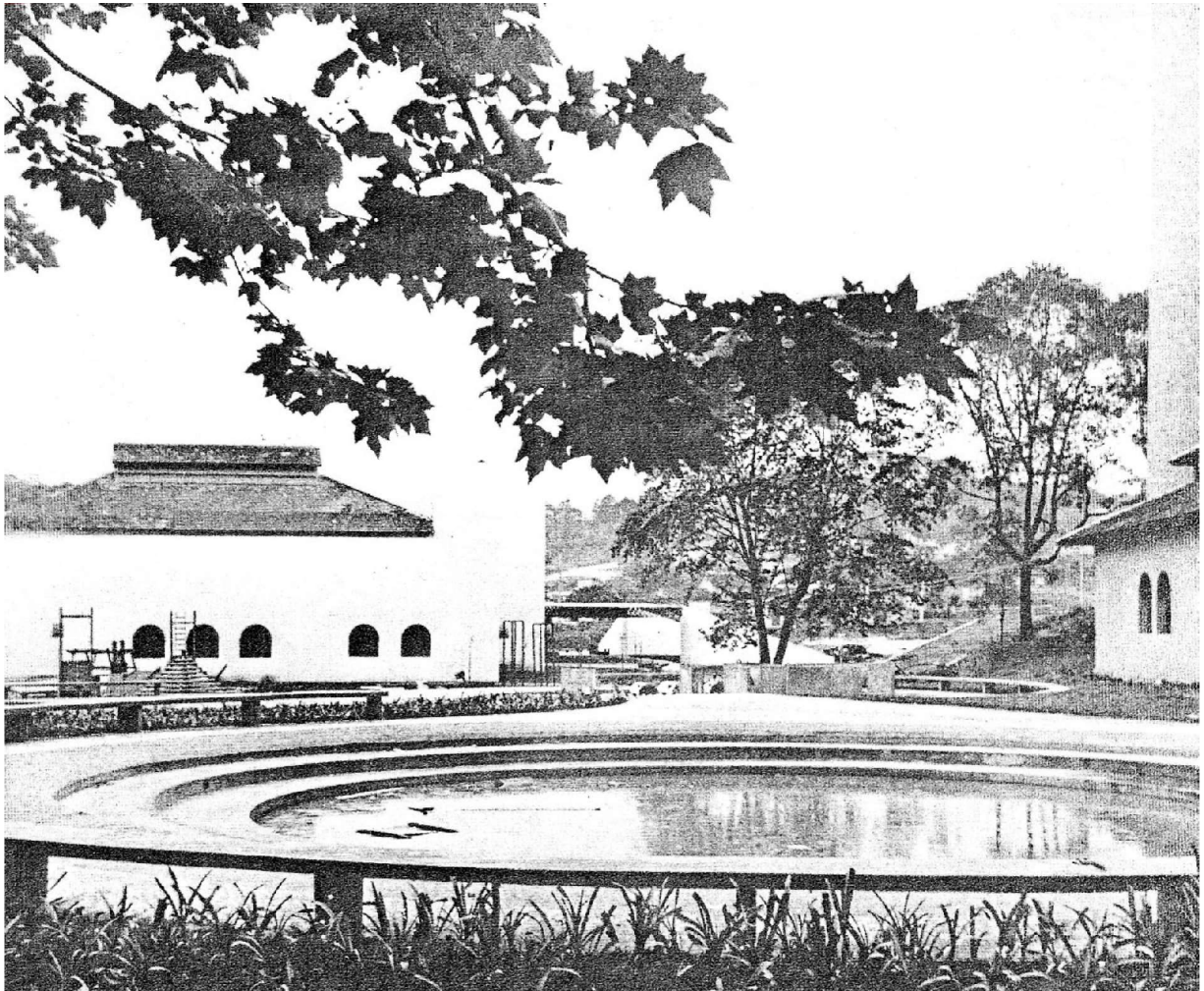


Figura 47: *Vista externa do conjunto.* Fonte: Fundação Cultural de Curitiba, FCC.

De acordo com impresso informativo da Fundação Cultural de Curitiba, na área criativa, os frequentadores são divididos em 4 faixas etárias: de 6 a 10 anos, de 11 a 14 anos, de 15 a 18 e de 18 em diante. Todos participam das atividades do Laboratório Central de Pesquisas Criativas e do *Atelier* Livre, onde pesquisam materiais e técnicas diversas para que percebam a sua vocação. Depois dessa etapa, podem passar a dedicar-se aos cursos permanentes como desenho, pintura, cerâmica, modelagem, escultura, móveis, programação visual, gravura, serigrafia, expressão corporal, musical, pela palavra, entalhe em madeira, composição, trabalho em madeira e outros elementos. Paralelamente aos cursos, é desenvolvida ampla programação cultural com representações teatrais, cinema, concertos e conferências.

Embora não apresente grande versatilidade na grade de programação e tenha poucos atrativos de destaque, o Centro de Criatividade de Curitiba cumpre a importante missão de despertar na criança e no jovem o gosto pelas manifestações artísticas. Além disso, ele aproxima frequentadores dos processos criativos e dá aos artistas envolvidos nas atividades, a oportunidade de ter contato direto com o público durante o processo produtivo.

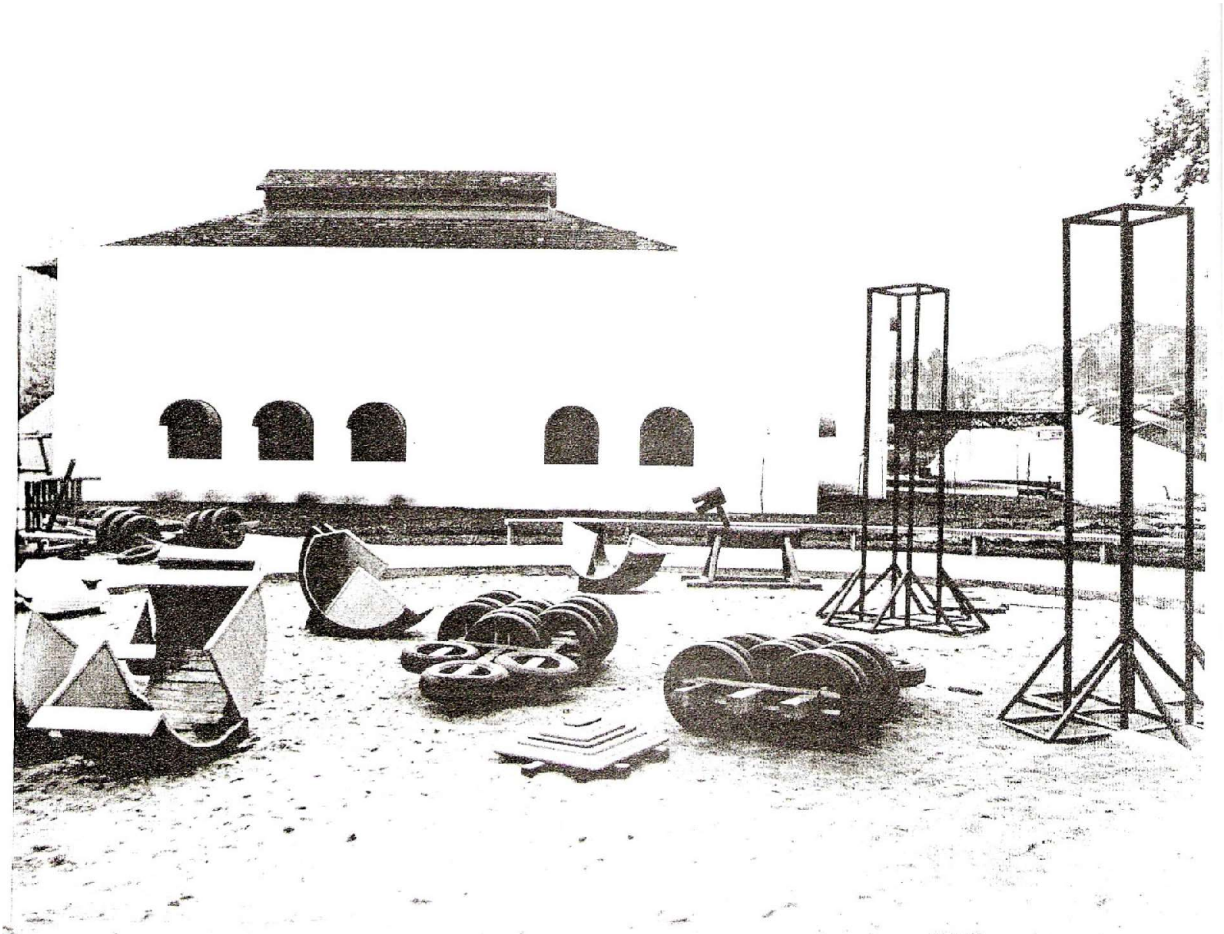


Figura 48: *Vista externa do edifício.* Fonte: Fundação Cultural de Curitiba, FCC.

Se, por um lado, o afastamento do Centro da cidade possibilita calma e aproximação com a natureza, incrementando a produção, também diminui a frequência ao local. Embora consolidado como ícone da criatividade em Curitiba, o Centro faz esforço constante para atrair frequentadores e assim cumpre a missão de despertar o pensamento crítico, o objetivo de se criar e de se discutir arte e cultura.

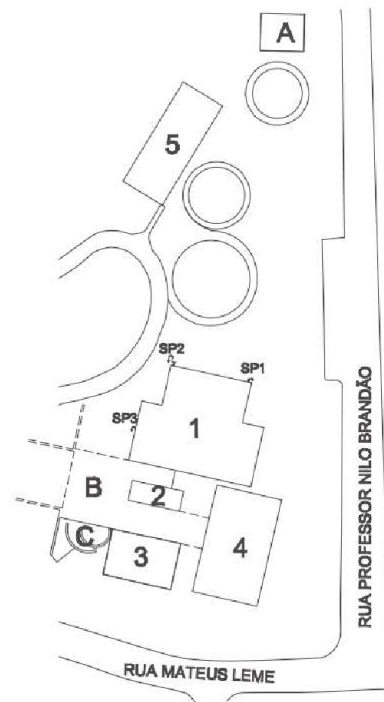


Figura 49: *Planta de situação do Centro de Criatividade.* Fonte: Fundação Cultural de Curitiba, FCC.

Seguem as áreas respectivas de cada bloco.

BLOCO 01 – 1073,90M2 (ADMINISTRAÇÃO / CURSOS / EXPOSIÇÕES)

BLOCO 02 – 280,44M2 (CLUBE DE CRIAÇÃO DO PARANÁ - CCPR)

BLOCO 03 – 353,32M2 (SALAS DE CURSOS)

BLOCO 04 – 435,66M2 (TEATRO CLEON JACQUES)

BLOCO 05 – 245,63M2 (ATELIER DE ESCULTURA)

A – CASA ERBO STENZEL

B – PÁTIO COBERTO

C – CASA DA LEITURA

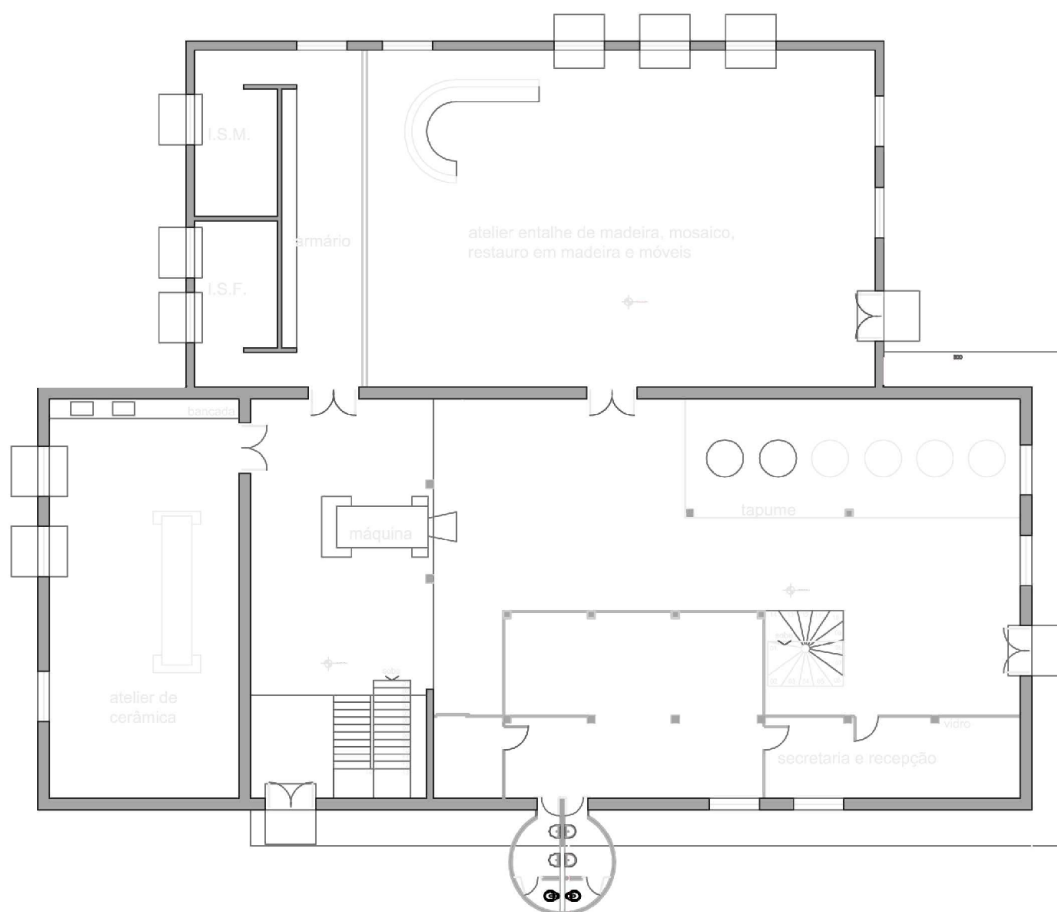


Figura 50: Planta do bloco 1. Fundação Cultural de Curitiba, FCC.

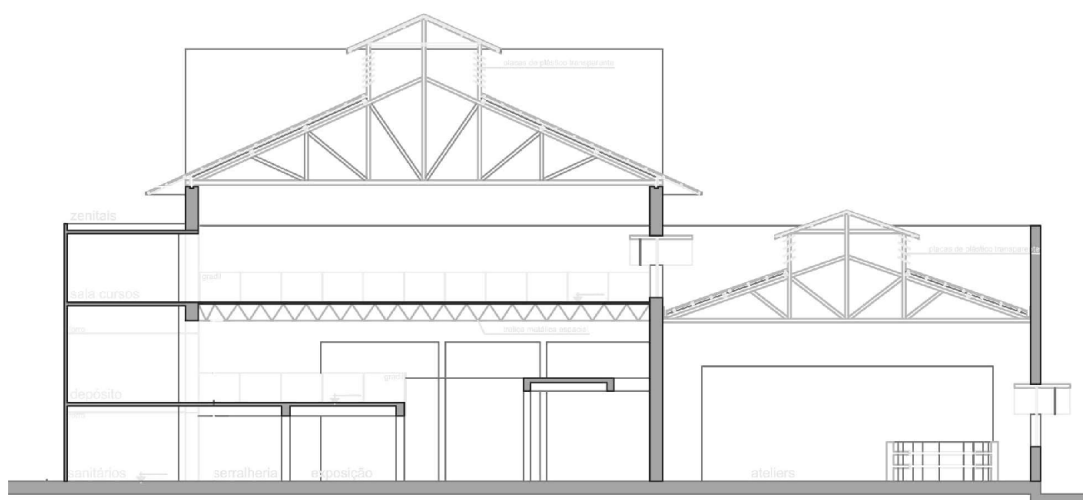


Figura 51: Corte do bloco 1. Fonte: Fundação Cultural de Curitiba, FCC.

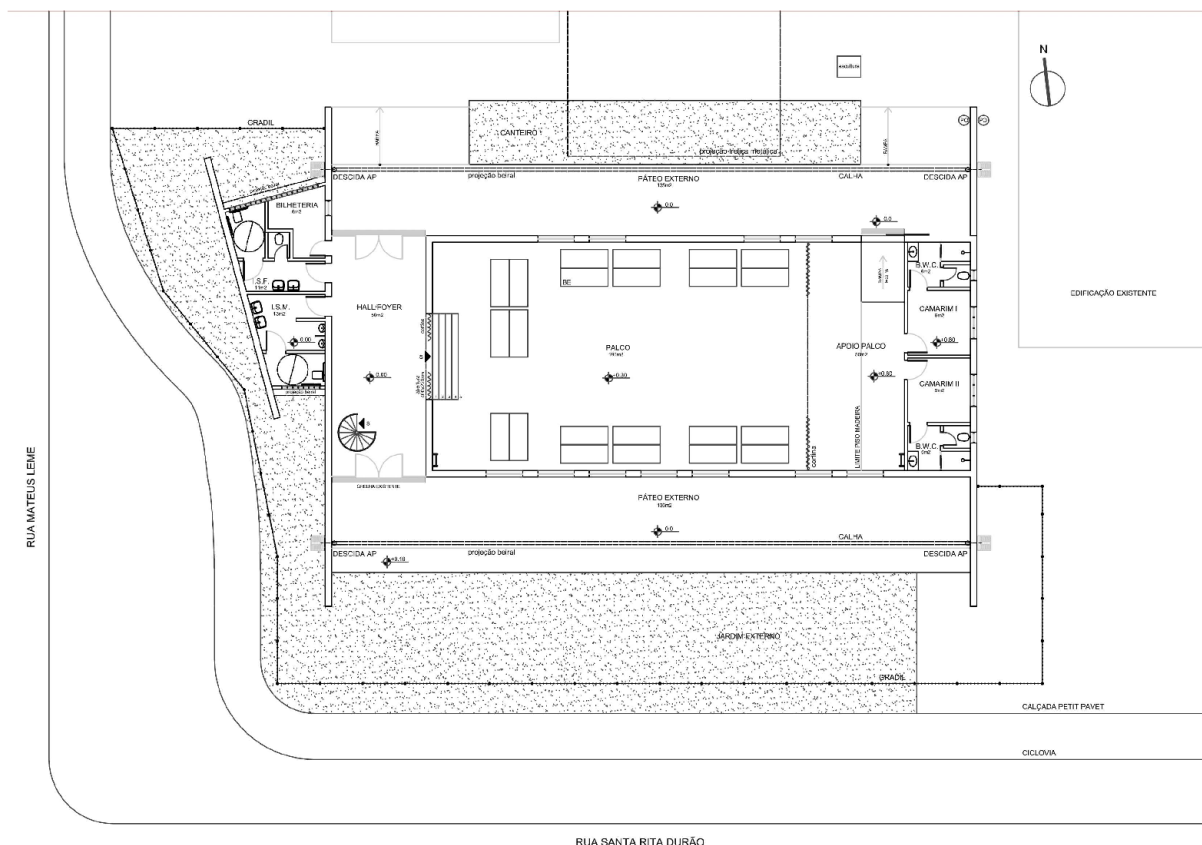
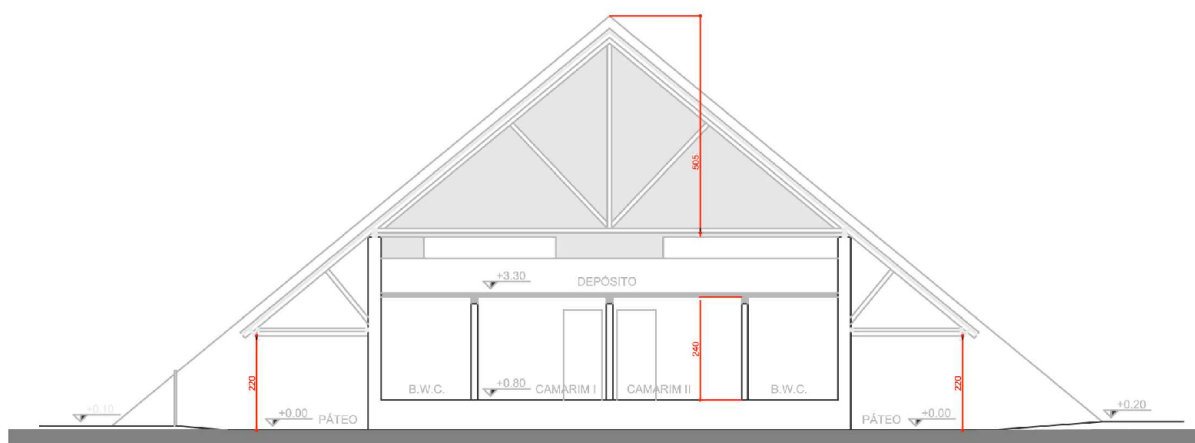


Figura 52: Planta do bloco 4. Teatro Cleon Jacques. Fonte: Fundação Cultural de Curitiba, FCC.



Fonte 53: Corte do bloco 4. Teatro Cleon Jacques. Fonte: Fundação Cultural de Curitiba, FCC.

4 INTERPRETAÇÃO DA REALIDADE

Este capítulo tratará da investigação e da interpretação da arte no cenário local, a cidade de Curitiba, a fim de se definir o público-alvo da proposta e a sua melhor inserção urbana.

(...) Uma consequência desse desafio foi o reconhecimento de que o significado de uma obra de arte não estava necessariamente contido nela, mas às vezes emergia do contexto que ela existia. Tal contexto era tanto social e político quanto formal, e as questões sobre política e identidade, tanto culturais quanto pessoais, viriam a se tornar básicas para boa parte da arte dos anos 70. (...) (ARCHER, 2001, p.X. Prefácio)

A arte e a arquitetura, a partir deste momento, encontram um ponto em comum, a dependência do contexto em que se inserem. O arquiteto depende do programa, do terreno e das características sociais para traçar o seu projeto, assim como o artista precisa saber onde e para quem ele está fazendo sua obra.

A pesquisa aqui iniciada serve também de amparo à escolha do terreno. A opção pelo centro da cidade se faz clara em razão das condições sociais e funcionais que se pretende atingir no espaço. Assim, também serve de introdução ao que se desenvolverá no quinto capítulo: **Diretrizes Projetuais**. Com a escolha do terreno feita, já será possível estudar algumas possibilidades e realizar ensaios de projeto.

O desafio do trabalho da arte ou da arquitetura não é a resolução de conflitos sociais ou ideológicos em uma bela obra de arte, e também não é a construção de um novo contra texto; em vez disso, o trabalho de arte dirige sua atenção para conexões com diversas representações ideológicas. Para fazer isso, o trabalho usa a forma híbrida, que participa tanto do código popular dos meios de comunicação de massa quanto do código "elevado" da arte e da arquitetura, tanto do código popular do entretenimento quanto da análise política da forma como base teórica, e tanto do código da informação quanto do código esteticamente formal. (GRAHAM, 2006, p. 450)

Tendo em vista que a arte não é o agente social, mas a representação pela qual ele se manifesta, o espaço da arte é o palco para que isso aconteça. Assim, tal espaço deve estar inserido num local onde o debate político seja natural, razão pela qual se aprofundará no tópico 4.1, a implantação no centro da cidade, próximo à "Boca Maldita".

4.1 REALIDADE FÍSICO-FUNCIONAL



Figura 54: Centro da cidade, rua XV em 1920. Autor: João Baptista Groff. Fonte: Fundação Cultural.

O capítulo 4.1 abordará a evolução urbanística do Centro de Curitiba (**Figura 54**) e sua situação atual de forma a revelar e exequibilidade do projeto. Como ponto de

partida, toma-se o texto feito em maio de 2006 pelo professor Luis Salvador Gnoato no artigo **Curitiba, a cidade do amanhã**: 40 depois. Nele, o professor analisa a cidade 40 anos após o início da implantação do plano Wilhelm-Ippuc. A análise desse texto é particularmente interessante porque, por meio da leitura dele, será possível dimensionar a estruturação da cidade de Curitiba e a importância até hoje reconhecida do recorte central onde deverá se situar a proposta de trabalho.

Conhecida como “coração do comércio”, “referência turística da cidade”, “maior referência urbana de Curitiba”, a Rua XV de Novembro significa, por si só, o mais intenso local de circulação, de diversificação, de convivência e de expressão da população curitibana. Assim, através de uma análise histórica se esclarecerá aqui quais os fatores que a levaram a se tornar um marco tão importante para a cidade. Conhecer o entorno desta via, seus pontos de encontro, seus cruzamentos, seus eixos paralelos, é também entender a alma do projeto e o perfil dos personagens que vão conviver com um novo cenário proposto.

4.1.1 Desenvolvimento histórico da cidade de Curitiba

A partir de 1965, Curitiba iniciou a sua estruturação como cidade graças ao seu processo de planejamento e a presença do Estado como indutor de desenvolvimento (GNOATO, 2006). Na época, o Departamento de Urbanismo de Curitiba dispunha do Plano Agache (1941-43) para a organização de uma cidade que se industrializava.

A organização da cidade através de Centros Funcionais; o conceito de Zoneamento; a adoção de um Código de Edificações, a implantado, em 1953, que permitia a execução de novos edifícios com soluções sanitárias mais adequadas; e principalmente um novo desenho urbano a ser conseguido através de um ambicioso plano de avenidas - foram as principais propostas do Plano Agache.

Agache apresentou um plano de avenidas concêntrico, típico das cidades do século XIX, sem uma proposta definida de adensamento e de verticalização. Se executado integralmente, Curitiba seria uma cidade de largas avenidas, com “uma fisionomia de capital de estado”, conforme está registrado no escopo do trabalho de

Alfred Agache (1943). Em contrapartida, a ausência de vias de tráfego mais largas na área central da cidade impossibilitou uma melhor circulação de veículos.

Na década de 1960, o governador Ney Braga (1917-2000) procurava implementar um planejamento econômico que desse margem à industrialização do Estado, de modo a não depender exclusivamente de sua agricultura, na ocasião praticamente a monocultura do café.

Em 1964, o prefeito Ivo Arzua promoveu a contratação de um novo plano diretor para Curitiba, motivado pela visita de um grupo de arquitetos e professores da UFPR, preocupados com as dificuldades que o Plano Agache apresentava diante do intenso crescimento que se apresentava para a cidade. A concorrência foi vencida pela empresa Serete, tendo o arquiteto Jorge Wilhelm (1928-) como coordenador do Plano Preliminar de Urbanismo.

Em 1965, realizou-se o Seminário Curitiba de Amanhã, que reuniu arquitetos, engenheiros, empresários e membros da sociedade em torno da discussão de propostas sobre o novo plano para a cidade. Além da discussão na UFPR e entre profissionais liberais e embora restrito no âmbito do legislativo municipal, o debate foi intenso nas entidades de classe, incluindo a Associação Comercial do Paraná - ACP.

Wilhelm propunha também um plano aberto de diretrizes de planejamento, ao contrário do detalhado Plano Agache. Sugeriu ainda a criação de um órgão que acompanhasse continuamente o processo de planejamento, o que decorreu na criação do IPPUC em 1965. A síntese do planejamento urbano desenvolvida pelo IPPUC, a partir das diretrizes de Wilhelm, baseou-se no tripé uso do solo, transporte coletivo e circulação.

Uma nova lei de zoneamento, aprovada em 1975 durante a gestão do prefeito Saul Raiz, passou a ser ferrenhamente defendida e mantida pelos urbanistas da prefeitura. Nessa lei, o uso do solo, os seus desdobramentos de coeficiente de aproveitamento e de altura dos edifícios estava atrelado às concepções dos Eixos Estruturais e do Sistema de Transporte Coletivo.

A primeira turma (1965) do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Paraná – UFPR, integrada por alunos, que eram engenheiros civis, deu início a uma nova postura projetual na cidade. A ideia diretora passou a ser a criação

de uma infraestrutura composta por uma zona de grande concentração de atividades e de elevada densidade habitacional. A concentração das atividades urbanas tinha como finalidade revalorizar “a rua”, considerando-a com uma função primordial da vida da comunidade (CANDILIS, 1976). As propostas para os Eixos Estruturais de Curitiba guardam algumas semelhanças com esse projeto. Para o centro de Curitiba foi mantida a permissão de verticalização, mas o futuro crescimento deveria acontecer em novos “centros lineares”, chamados de Eixos Estruturais.

Apesar das restrições de ordem políticas, o Brasil reunia diversas condições favoráveis, no início da década de 1970. Isso por causa do chamado “milagre econômico” e a disposição de planejamento e execução de infraestrutura, característica dos governos militares.

Com a posse do arquiteto Jaime Lerner como prefeito de Curitiba em 1971, deu-se início às transformações urbanas na cidade. Passado o momento de implantação dos *boulevards* do século XIX e sem a possibilidade de criarem autopistas urbanas, como em Brasília, os urbanistas de Curitiba voltaram sua atenção para a transformação das ruas existentes da cidade levando em consideração cinco qualidades subjetivas de cidades: “escala”, “paisagem”, “animação”, “continuidade” e “memória”, tendo a rua tradicional como principal elemento urbano.

Calçadão da XV



Figura 55: Calçadão da rua XV. Curitiba, PR. **Fonte:** Instituto Jaime Lerner.

Já para Agache, a rua XV de Novembro (Figura 55) era a principal via do centro da cidade e, juntamente com a Praça Tiradentes representava o “coração do comércio curitibano”. Ele chegou a propor um Plano Massa específico. Mas apenas em 1972 foi concretizada no local uma das maiores intervenções urbanísticas do país.

Um anel central circundando o centro da cidade isolou a área do tráfego de veículos, de modo a beneficiar a circulação para pedestres nas principais vias do centro. O calçadão da Rua XV, com mobiliário urbano (Figura 56) desenhado por Abrão Assad (1940–), passou a ser um dos símbolos do planejamento urbano de Curitiba. Em apenas uma noite tornou-se a primeira via pública exclusiva para pedestres do Brasil.



Figura 56: *Luminárias e floreiras públicas desenhadas por Abrão Assad. Curitiba, PR.*
Fonte: Instituto Jaime Lerner.

Caracterizada por edifícios históricos como o Palácio Avenida, a Rua das Flores sempre foi conhecida como eixo de animação por ser palco de apresentações de artistas populares, exposições de artistas plásticos, performances teatrais, de canto e poesia. Outra característica que personaliza a Rua XV de Novembro são as discussões políticas. A região conhecida como “Boca Maldita”, reúne os formadores de opinião da capital em discussões sobre os principais fatos de impacto na vida da cidade e do Estado. A agremiação é conhecida como “Cavaleiros da Boca Maldita” e anualmente premia novos associados.

Em 1974, a Rua XV de Novembro foi tombada como Paisagem por uma lei estadual. Tornou-se patrimônio da população paranaense.

Em cada época, a cidade de Curitiba soube equacionar suas demandas presentes e, ao mesmo tempo, abrir caminho para suas necessidades futuras. Sem prejuízo do bom planejamento – e o bom planejamento é justamente um dos pilares de Curitiba –, é preciso algum compromisso com as possibilidades que surgirão no caminho. Isso porque nem tudo pode ser previsto na dinâmica das cidades, ainda mais as nossas que, nos últimos 40 anos, tiveram um crescimento inusitado, desafiador. (LERNER, 2009, p.2)

O entorno

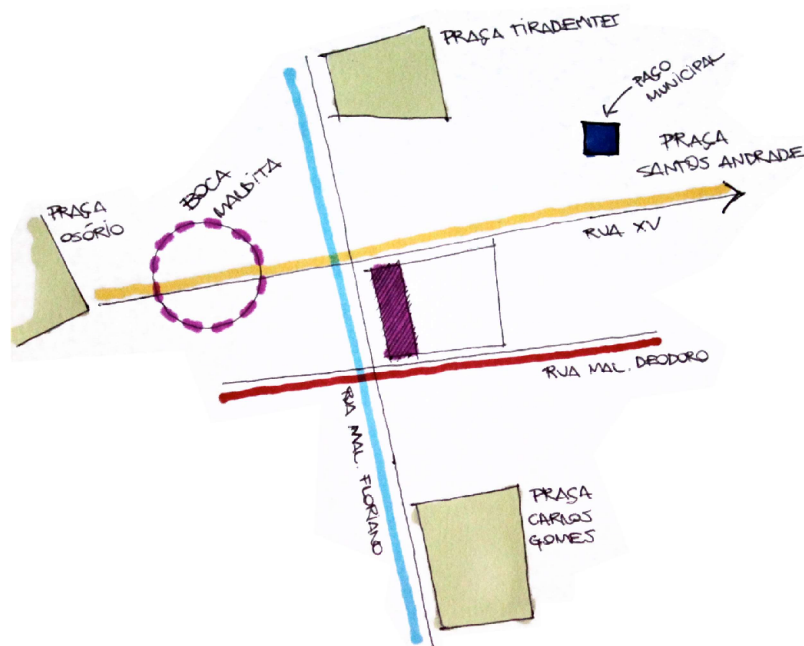


Figura 57: *Planta de Situação do Terreno.* Curitiba. Fonte: do autor.

Para entender a intensa exposição que propõe o projeto, é preciso visualizar o ponto de implantação e os eixos de ligação com circulação correspondente aos usos específicos. Temos, então, em uma das opções de acesso, a Rua XV de Novembro com circulação diversificada. Trabalhadores, executivos, artistas populares, comerciantes, trabalhadores e estudantes transitam em todos os horários entre as ruas Presidente Farias e o outro extremo do Calçadão, a praça Osório.



Figura 58: *Trânsito de pedestres na rua XV.* Fonte: Instituto Jaime Lerner.

No perímetro do projeto, encontra-se a Avenida Marechal Floriano, citada pela Prefeitura Municipal de Curitiba⁸ como um dos maiores eixos de ligação de toda a cidade (38 km de extensão), trazendo o fluxo de carros e transporte coletivo até o Centro. Ao longo da quadra para implantação do projeto proposto, há próximo de 5 linhas de ônibus provenientes dos mais variados pontos da cidade. Na outra face, tem-se a Avenida Marechal Deodoro, tradicional via de comércio popular de Curitiba. Lojas de Departamento convivem lado a lado em toda a extensão do eixo, gerando intenso fluxo de circulação de pedestres.

Em termos de tráfego, o cruzamento das “Duas Marechais” é conhecido como referência da intensidade atual do trânsito de Curitiba e medidor da qualidade de circulação de carros na região central.

⁸ Fonte: Assessoria de Imprensa da Secretaria Municipal de Comunicação de Curitiba.

Em todo o entorno da área prevista para a implantação do projeto encontra-se intensa circulação de pessoas e de veículos. As praças próximas, Tiradentes, Osório, Zacarias, Carlos Gomes e Santos Andrade, além da proximidade da Rui Barbosa, são suporte do Transporte Coletivo e registram alto tráfego de passageiros e terão papel preponderante à medida que aproximam os usuários do sistema de transporte coletivo urbano do referencial proposto.

Estão listadas abaixo as linhas, por vezes repetidas porque, num determinado sentido, passam pelas diversas praças centrais. Linhas troncais são as atendidas por ônibus convencionais que saem do centro e seguem até um terminal de bairro, permitindo a integração físico-tarifária.⁹

QUADRO 01 – LINHAS DE ÔNIBUS CENTRO-BAIRRO

Tiradentes	Mateus Leme	Convencional
	Jardim Chaparral	Convencional
	Vila Suíça	Convencional
	Nossa Senhora de Nazaré	Convencional
	Pinhais / Campo Comprido	Linha Direta
	Bairro Alto / Santa Felicidade	Linha Direta
	Itupava / Hospital Militar	Convencional
	Detran / Vicente Machado	Convencional
	Alcides Munhoz / J. Botânico	Convencional
	Colombo / CIC	Linha Direta
	Jardim Esplanada	Convencional
	São Braz	Convencional
	Bigorrilho	Convencional
	Savóia	Convencional
	Júlio Graf	Convencional
	Abranches	Troncal
	São Bernardo	Troncal
	Linha Turismo	Double deck

⁹ Convém lembrar que na Avenida Marechal Floriano, no trecho entre as ruas Marechal Deodoro e XV de Novembro, há pontos de parada das linhas Raquel Prado / PUC; Bom Retiro / PUC, Jardim Mercês / Guanabara, Canal da Música, Cristo Rei. Fonte: Assessoria de Imprensa da URBS – Curitiba.

	Jardim Centauro	Convencional
	Guabirota	Convencional
	Vila São Paulo	Convencional
	Uberaba	Convencional
	Jardim Itiberê	Convencional
	Canal Belém	Convencional
	Alferes Poli	Convencional
	Guilhermina	Convencional
	LINDÓIA	Convencional
	DOM Ático	Convencional
	Vila Cubas	Convencional
	Vila Rex	Convencional
	Novo Mundo	Convencional
	São Jorge	Convencional
	Portão	Convencional
	Formosa	Convencional
	Nossa Senhora da Luz	Convencional
	Santa Quitéria	Convencional
	Vila Izabel	Convencional
	Vila Rosinha	Convencional
	Carmela Dutra	Convencional
	Vila Velha	Convencional
	Cotolengo	Convencional
	Vila Sandra	Convencional
	Tramontina	Convencional
	Fazendinha	Convencional
	Caiuá	Troncal
	Pinheirinho	Troncal
	Pinhais / J Rui Barbosa	Expresso
	Centenário / Rui Barbosa	Expresso
	Centenário / Campo Comprido	Expresso
	Colombo / CIC	Linha Direta
	Bairro Novo	Linha Direta

Um pouco mais distante, num espaço equivalente a até quatro quadras, estão os pontos da Travessa Nestor de Castro – nos fundos da Catedral Basílica Menor. Esses usuários facilmente alcançam o endereço do projeto, se atravessam a Galeria Júlio Moreira, usando as escadarias. Dali, chegam ao calçadão da Rua José Bonifácio e alcançam a Praça Tiradentes, a partir de onde descem mais uma quadra e se encontram no local previsto.

CONVENCIONAIS

Vila Nori

Fredolin Wolf

Raposo Tavares

Jardim Kosmos

Bracatinga

Primavera

Nilo Peçanha

TRONCAIS

Jardim Itália

Santa Felicidade

LINHAS DIRETAS (Ligeirinhos)

Colombo / CIC

Bairro Alto / Santa Felicidade

Pinhais / Campo Comprido

Nesses pontos concentram-se aproximadamente 60% das linhas de ônibus que fazem a distribuição, as idas e vindas da população de Curitiba do Centro para os bairros. Além disso, em toda a extensão da Rua XV, há lojas, *shoppings* populares, escolas, cursos preparatórios, serviços, restaurantes, lanchonetes, hotéis e até mesmo feiras abertas em datas importantes de comércio como Natal, dia das Mães, dos Pais, dentre outras.

Uma pesquisa publicada no Banco de Dados do Ippuc informa que a população fixa do Centro da cidade era, em 2010, de 37.283 moradores. Embora não existam estatísticas, a estimativa fornecida pela assessoria de imprensa da Secretaria Municipal de Comunicação é que, pelo menos 100 mil pessoas circulem diariamente pelo ponto proposto para o projeto.

O Terreno

Para dar seguimento à proposta, foram estudadas duas opções de terreno. A primeira é na interseção das vias Cândido de Abreu com a Barão do Cerro Azul na mesma quadra da Catedral (Figura 59). A segunda – e definitiva – foi a alternativa apresentada na sequência:

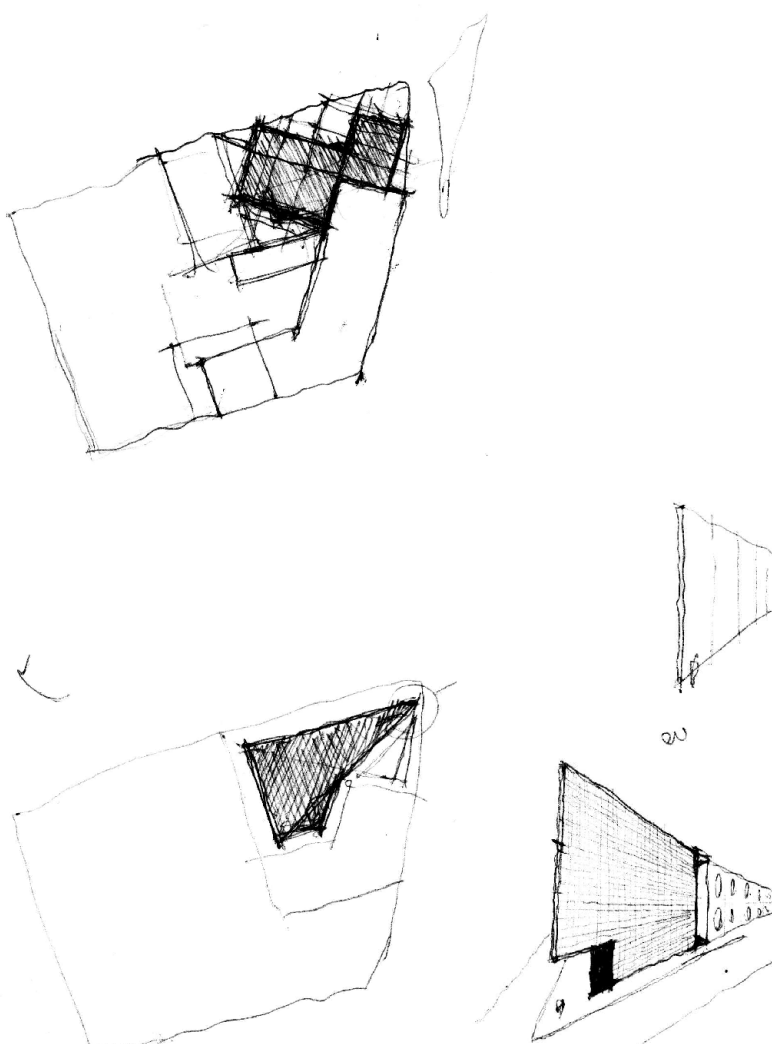


Figura 59: *Ensaio projetuais.* Fonte: do autor.



Figura 60: Terreno escolhido para aprofundar o estudo. Curitiba, PR. Fonte: Google Earth, 2011.

Sendo a arquitetura a relação entre o universal e o específico, o diálogo entre o mundo e o lugar em ela que se insere (STEVEN HOLL, 2010. Entrevista). Não há como dissociar o estudo do local sem relacioná-lo ao contexto.



Figura 61: Foto panorâmica do terreno. Fonte: do autor.

O exterior e o interior formam uma dialética de esquartejamento, e a geometria evidente dessa dialética cega tão logo é introduzida em âmbitos metafóricos. Ela tem a nitidez crucial da dialética do sim e do não, que tudo decide. (BACHELAR, 2008, p.215)

Compreendendo o conceito rígido de BACHELAR (2008) sobre a dialética do interior e exterior é que se estudam possibilidades de amenizar tal percepção. Além do terreno escolhido possuir o maior contato possível com a rua, pretende-se trabalhar seu contato com ela de forma a não criar no alinhamento predial uma barreira física, trabalhar a volumetria para que seja possível relativizar as relações de dentro e fora.

O mural do Poty



Figura 62: Detalhe do desenho comemorativo da construção da Catedral. Curitiba, PR.

É interessante se conhecer o que foi escrito ao lado do mural por ocasião das festividades dos 300 anos da cidade de Curitiba:

por ocasião dos 300 anos da
nossa cidade, cumprem-se
os primeiros 100 anos da
Catedral de Nossa Sra. da Luz
dos Pinhais de Curitiba.
Comemorar é Conhecer.

Em homenagem à Catedral de Curitiba, foi restaurada em 1993, quando completou 100 anos e, em 8 de setembro do mesmo ano, passou a denominar-se Catedral Basílica Menor de Nossa Senhora da Luz dos Pinhais, em homenagem à Padroeira de Curitiba.

A Legislação

Uma consulta amarela, publicada pela Secretaria Municipal de Urbanismo indica que o terreno escolhido tem zoneamento indefinido e é considerado “Bem Tombado” pelo Estado por fazer parte da paisagem urbana da rua XV de Novembro. A área total é de 1.087, 56 m² e tem testada para 3 ruas na região Central de Curitiba.

Localizado, por um lado, na esquina das ruas XV de Novembro e Marechal Floriano da Fonseca, o terreno tem, na face da Rua XV testada de 15 metros; na Avenida Marechal Floriano Peixoto, 78 metros e na Marechal Deodoro, na outra face, 12 metros.

Em termos de Sistema Viário, a circulação recebe 3 nomenclaturas. É considerado Anel Central, Normal, e pelo calçamento, Exclusivo para Pedestres. O enquadramento pelo Zoneamento, da mesma forma, é descrito como ZC – Zona Central – Zona Especial de Pedestres.

Há permissão de uso, tanto habitacional como comercial. Este item prevê, inclusive, entre os parâmetros autorizados, Comércio e Serviço Vicinal de Bairro e Setorial e usos Comunitário 1 e 2 – para Lazer e Cultura.

Os parâmetros de construção preveem coeficiente de aproveitamento de 3,6 e taxa de ocupação de 5 pavimentos. 100% no térreo e no primeiro andar e 66% nos demais andares. O espaço aéreo deve observar as limitações da Anatel e da Aeronáutica de 1.010,00m em relação à Referência de Nível Oficial. Importa afirmar que não está autorizada a construção de estacionamento e é obrigatória a construção de mecanismos de contenção de cheias.

4.2 CONFIGURAÇÃO SOCIAL

Proponho então que aqui repousa a viabilidade da arte. Numa época em que a filosofia tradicional é irreal por causa de suas suposições, a habilidade da arte em existir vai depender não só de não executar um serviço - como entretenimento, experiência visual (ou de outro tipo) ou decoração -, o que é algo substituído facilmente pela cultura e tecnologia kitsch, mas também vai permanecer viável por não assumir uma postura filosófica; pois no caráter único da arte está a capacidade única de permanecer alheia a julgamentos filosóficos. É nesse contexto que a arte compartilha similaridades com a lógica, a matemática e também com a ciência. Mas enquanto os outros esforços são úteis, a arte não é. Na verdade, a arte existe apenas para o seu próprio bem. (KOSUTH, 2006, p. 225)

Este tópico buscará uma possível configuração de uso do espaço. Primeiramente, entende-se que haveria duas possibilidades para a sua apropriação: uma pública e outra privada.



Figura 63: *Arte na rua*. Curitiba, PR. **Fonte:** Instituto Jaime Lerner.

O interesse do poder público nos espaços de arte é crescente; é medida que objetiva aproximar da população e oferecer um serviço público de qualidade. Nota-se que os incentivos à arte são cada vez mais fortes. A própria Fundação Cultural de Curitiba, órgão responsável pela gestão dos bens culturais da cidade, já possui "53 equipamentos culturais" (FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA <<http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br/espacos-culturais>>) na cidade. E ainda há outros diversos equipamentos sendo construídos e restaurados para o uso público. Existem até mesmo incentivos culturais desenvolvidos nas ruas pela prefeitura, como ilustra a figura XX. Outra configuração possível ainda como equipamento público é tirar partido de leis municipais, estaduais e federais de incentivo à cultura. Assim, pode ser um espaço designado a absorver projetos consagrados pelos incentivos fiscais ou ser completamente realizado através destes aportes do governo.

Já, se o espaço fosse privado, poderia ser mantido eventualmente por uma fundação, como ocorre com o Centro Rosenthal de Artes Contemporâneas. No caso, a própria fundação seria responsável pela curadoria e seleção dos artistas contemplados. Não se elimina também a possibilidade de o local permitir o comércio de suas obras, como já se comentou antes sobre a "Saatchi Gallery" - um *site* de comércio livre para obras de arte - o centro poderia oferecer um serviço semelhante e relegar ao público a própria curadoria do que acreditam ter valor artístico. De qualquer forma, seria importante que o espaço pudesse produzir uma contrapartida social. O ensino de arte, a integração com instituições de ensino, são condições que o local poderia abrigar e que enriqueceriam o local.

Hoje, pela Lei Rouanet, é possível que uma empresa privada financie o espaço utilizando incentivo público. As parcerias público privadas já ocorrem em diversos equipamentos públicos a exemplo do SESC - Paço da Liberdade, em Curitiba. A edificação pertence à Prefeitura Municipal de Curitiba, mas está de posse do grupo SESC por 20 anos, devido ao aporte feito com a reforma.

SAATCHI (2009) quando questionado se os investimentos em arte em seu país deveriam ter foco na aquisição de obras antigas ou a compra de novas, respondeu que, mesmo correndo o risco de ser linchado, ele acredita que não há mais necessidade de sacrificar investimentos em novas obras em nome de obras consagradas. Ele questiona a diferença entre uma obra ser exposta na National Gallery, no Louvre ou na Galeria Uffizi.

A leitura da entrevista leva à percepção da maneira como caminha o debate sobre arte hoje na Europa. Ainda que a produção brasileira esteja muito aquém do padrão comentado, percebe-se aí um possível gancho para o futuro: o maior investimento na arte produzida hoje.

Como foi comentado diversas vezes na entrevista com Saatchi, a arte de amanhã é imprevisível. Nunca se sabe qual será o próximo polo e muitas vezes as escolas mais consagradas acabam por resultar numa produção pífia.

A facilidade que a sociedade contemporânea tem para acessar um acervo internacional relativiza a importância de o país adquirir um acervo. Hoje mesmo uma das obras de maior importância para a arte brasileira, “O Abapuru” de Tarsila do Amaral, por exemplo, encontra-se em outro país, a Argentina.

4.3 PÚBLICO-ALVO

No Brasil, o papel tem a seguinte configuração: como, num país subdesenvolvido explicar o aparecimento de uma vanguarda e justificá-la, não como uma alienação sintomática, mas como um fator decisivo no seu progresso coletivo? Como situar aí a atividade do artista? O problema poderia ser enfrentado com uma outra pergunta: para quem faz o artista a sua obra? Vê-se, pois, que sente esse artista uma necessidade maior, não só de criar simplesmente, mas de comunicar algo que para ele é fundamental, mas essa comunicação teria que se dar em grande escala não numa elite reduzida a experts mas até contra essa elite, com a proposição de obras não acabadas, “abertas”. É essa a tecla fundamental do novo conceito de antiarte: não apenas martelar contra a arte do passado ou contra os conceitos antigos (como antes uma atitude ainda baseada na transcendentalidade), mas criar novas condições experimentais, em que o artista assume o papel de “proposicionista”, ou “empresário” ou mesmo “educador”. O problema antigo de “fazer uma nova arte” ou de derrubar culturas já não se formula assim - a formulação certa seria a de se perguntar: quais as proposições, promoções e medidas a que se devem recorrer para criar uma condição ampla de participação popular nessas proposições abertas, no âmbito criador a que elegeram esses artistas. Disso depende sua própria sobrevivência e a do povo nesse sentido. (OITICICA, 2006, p. 167)

Este capítulo transcorrerá sobre os possíveis interessados no projeto que se propõe. Não se pretende criar um espaço dedicado apenas aos especialistas da arte, seu enfoque específico é justamente reunir diretrizes que sejam atraentes para o público em geral.

É intento também se discutir a difusão da arte e a sua viabilidade através de um catalisador cultural como um centro de artes. Para tal, se entenderá como público-alvo não apenas o espectador, mas o artista que ali produzirá também.

Ultimamente, tem se escrito muito sobre Arte Minimal, mas não encontrei ninguém que admita estar fazendo esse tipo de coisa. Existem por aí outras formas de arte chamadas estruturas primárias, arte redutiva, arte recusativa, arte cool, e miniarte. Nenhum artista que conheço tampouco vai aceitar qualquer uma dessas denominações. (...) (LEWITT, 2006, p. 179)

Tanto o público quanto o artista preferem ter a sua arte não rotulada. É por essa razão que não se pretende amarrar o espaço somente a uma manifestação artística. É claro que, ao optar pela ênfase em um lado mais performático da arte, seria possível chamá-lo de Centro de Artes Performáticas ou homenagear um antigo artista com o seu nome. Ainda assim, pretende-se encontrar um título que possibilite a arte ali produzida e o alcance de seu público ser o mais abrangente possível. Ao assumir uma vertente da arte como principal atuante no espaço, não apenas se limita o artista que ali expõe, como se fortalece a segregação entre as diversas manifestações da atualidade.

Pretende-se, ao definir a localização em um local de fácil acesso, que se constitua uma edificação atrativa de grande visibilidade, com vistas a atrair diversas classes sociais e grupos culturais. Assim a escolha do Centro da cidade se torna clara por ser o bairro com maior diversidade social e concentração de pessoas.

O alvo de Fried era o Minimalismo, mas Thomas Hess tinha feito comentários similares a respeito do Pop em 1963: "A presença de uma grande plateia é essencial para completar uma transformação teatral. É impossível conceber a produção de uma pintura *pop* sem que se tracem alguns planos para a sua exibição. Sem a reação de seu público, o objeto artístico permanece um fragmento". (ARCHER, 2001, p.61)

Portanto, inserindo o projeto no Centro, os planos de exibição já são traçados muito antes de o artista ter contato com a obra. A própria implantação do espaço de exposição como arquitetura, já pretende qualificar as relações entre o artista que ali exibir e seu público. É justamente essa ideia de arte como fragmento, que se pretende quebrar com o confronto direto entre a arte e a plateia. Ainda que exposta a um grupo de não artistas, não críticos, pessoas não especializadas em arte, a arte enquanto processo enfrentará um filtro social ao ser exposta publicamente.

(...) A ausência de um objeto da galeria claramente identificável como "obra de arte" incentiva a noção de que o que nós, observadores, deveríamos fazer é decidir olhar os fenômenos do mundo de um modo "artístico". Assim, estaríamos fazendo a nós mesmos a pergunta: "Suponhamos que eu olhe para isto como se fosse arte. O que, então, isto poderia significar para mim?" (ARCHER, 2001, p.72)

É no olhar inocente do público leigo que se constituirá a crítica inicial. Ao expor pessoas que não passaram pelo filtro social a uma arte nova, se obterá uma outra forma de validação do produto artístico.

5 DIRETRIZES GERAIS DO PROJETO

Sendo arquitetura e arte duas formas de linguagem, entende-se o capítulo 5 como o elo inicial entre os dois temas. Depois de ter conceituado os objetos envolvidos no tema, interpretado exemplos análogos, chega o momento de especular qual seria a arquitetura que se propõe neste trabalho a abrigar a arte.

Associar o que nunca pensáramos em associar, diria Peirce, ao despertar desse processo avassalador que constitui o pensamento na sua inevitável e vertiginosa busca pelo significar mais, pelo preenchimento das lacunas, pelo estabelecimento dos elos, pela lógica da continuidade, ou seja, o fundamento da linguagem, onde nos reconhecemos e nos encontramos. (JORGE, 1995, p.16)

Tendo sido os signos da arte explicados, buscaremos agora relacioná-los a linguagem arquitetônica. Estabelecer metáforas que transmitam no espaço as intenções apresentadas no texto. Para tal será elaborado o programa, que dará conta pelo menos inicialmente, de supor as relações delineadas entre os espaços e sua própria arquitetura. Também serão aprofundadas algumas tipologias e elementos arquitetônicos de relevância ao tema da arte.

Não importa realmente se o observador, ao ver a arte, entende os conceitos do artista. O artista não tem nenhum controle sobre a maneira como o observador vai perceber o trabalho, uma vez saído de suas mãos. Pessoas diferentes vão entender a mesma coisa de maneiras diferentes. (LEWITT, 2006, p. 179)

Assim como na arte, na arquitetura não é possível ter controle absoluto da interpretação do público sobre seu trabalho. Ainda assim pretende-se neste capítulo pesquisar os recursos que o arquiteto pode utilizar para que a experiência do espaço que ele propõe se aproxime ao máximo de suas intenções iniciais. O que se entende por diretriz de projeto é justamente o estabelecimento destas intenções iniciais.

É possível adiantar que as diretrizes de uma maneira geral tratarão de elucidar a relação de espaço que se pretende entre o espectador, a obra de arte e o artista.

Neste capítulo se utilizarão também recursos gráficos como *croquis*, fotografias e ilustrações para traduzir visualmente a ideia que se pretender desenvolver futuramente em projeto.

5.1 PROGRAMA

Como resultado do trabalho, os principais itens do programa são parte do que se pesquisou como Espaços de Concepção, Espaços de Produção, Espaços de Exposição. Pretende-se compreender no mesmo projeto estas diferentes abordagens dos espaço da arte.

O programa foi alvo de grande debate durante o desenvolvimento da monografia. A dúvida consistia em estabelecer o recorte do que seria considerado um Centro de Arte Contemporânea. Em um primeiro momento considerou-se, além do programa advindo dos espaços da arte, a habitação como mais um elemento articulador do espaço; posteriormente, no entanto, a hipótese foi descartada em razão do debate sobre os três espaços citados já terem sido considerados suficientes. Dessa forma, foi considerado que o estudo de exemplos com habitação (como o Le 104, estudo de caso) poderiam enriquecer o trabalho e os estudos de caso; entretanto, sem considerar seu emprego direto no programa.

Assim, buscou-se compor o programa de acordo com a intenção que se têm: um espaço que revele e discuta a produção artística. Tais elementos serão apresentados abaixo organizados por ordem: da sua escala mais privada até a mais pública.

Dos **espaços de concepção** buscou-se recortar o momento mais íntimo do artista. Pequenos espaços introspectivos, dotados de pouca luz, serão os responsáveis pela reclusão do artista. Ainda neste primeiro momento assimilou-se o atelier, numa qualidade mais versátil e performática, já se trata de um espaço menos privado, com a possibilidade de se abrir ao público.

Dos **espaços de produção** serão de grande suporte as áreas de apoio, vestiários, copa e maquinário. Pretende-se que assim seja possível englobar mais pessoas na produção e capacitar melhor o artista para desenvolver o produto de seu trabalho.

Dos **espaços de exposição**, museu e galeria, serão utilizados itens que se dedicam a sua própria gestão e organização, como curadoria e administração. Além das próprias salas de exposição, que podem ser divididas da seguinte forma: salas dedicadas ao presente e ao passado. Quanto ao presente imagina-se como o coração do espaço, o grande objeto de discussão deste trabalho. Já ao passado, pretende-se incorporar espaços multimídia onde seja possível ter acesso ao material produzido e documentado na forma de vídeo e fotografias, uma espécie de pequena mídioteca.

Ainda emprestou-se de outras propostas similares, espaços que se fazem necessários para aprofundar a pesquisa e discussão artística, como auditório e biblioteca. Assim, o programa completo se apresenta no quadro abaixo.

SUBSOLO:

- Espaço para *performance*: 800m²
- Lobby: 200m²

TÉRREO:

- Vazio: 1000m²

1º PAVIMENTO:

- Galerias: 400m²
- Sala de mídia: 600m²

2º PAVIMENTO:

- Galerias: 400m²
- Administração e serviços: 400m²

TOTAL:

- 3.800m²

5.2 TIPOLOGIAS PROVÁVEIS

Neste capítulo se buscará investigar as tipologias que se relacionam com a proposta. Se deseja que nenhuma delas seja limitante, mas sirva de apoio ao posterior momento de desenvolvimento do projeto.

Pretende-se aprofundar certos temas relacionados às diretrizes como a tipologia escolhida, o pátio; a relação potencial da janela não apenas como elemento de abertura exterior mas como moldura da paisagem e do próprio edifício. E questionar paradigmas como o do subsolo e sua relação direta com a falta de luz, o edifício e sua conversa com o entorno.

5.2.1 Pátio

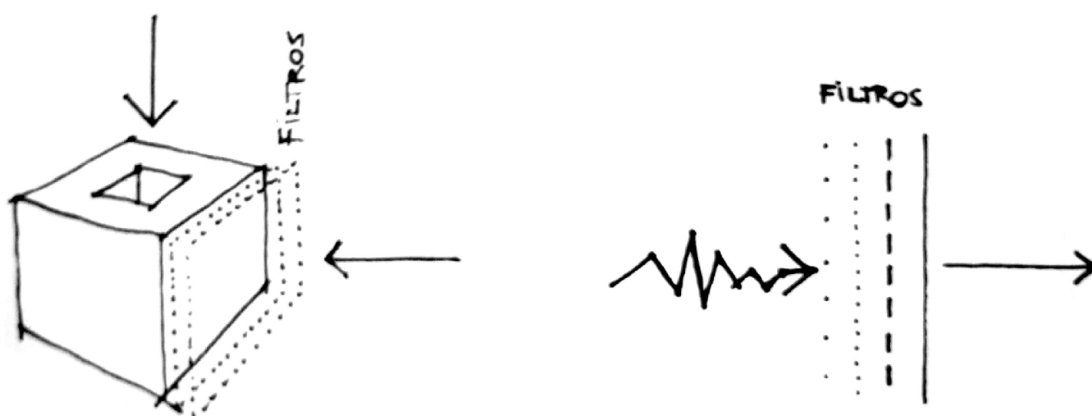


Figura 64: Croquis. Do autor.

Entendendo-se o museu como filtro da arte, buscou-se uma tipologia capaz de traduzir uma relação análoga a seu significado. O presente trabalho já se valeu da comparação entre museu e caixa, responsável pela guarda da arte. Como materialização da caixa dentro da caixa, o pátio representa um elemento que se posiciona entre o exterior e interior, se relacionando com ambos. Entendendo seu miolo

como espaço íntimo e seu entorno como mais público, esta tipologia serve de filtro para o que ali deseja adentrar.



Figura 65: Instalação *A Soma dos Dias*. Pinacoteca, São Paulo. **Fonte:** Carlito CARVALHOSA, 2011.

A Figura 65 apresenta a instalação “A soma dos Dias” de Carlito Carvalhosa. O artista envolve o pátio da Pinacoteca (do Estado de São Paulo) com tecidos soltos do teto e filtra a luz criando labirintos pelos quais o público deve passar. Sua interpretação do espaço é um reforço a ideia de pátio, ao criar com tecidos o mesmo “filtro” que a arquitetura cria com sua edificação. Ele recria o miolo como um momento muito mais íntimo do espaço. Sua sensível instalação não apenas entende a arquitetura local como apresenta uma continuidade de suas qualidades em outro plano, o da arte. “Para que a musica na solidão? Para que as velas sem mastros içadas? Para passar por elas, nicho

do nosso corpo, antes que ele aí estivesse. Para estar onde nunca estivemos.” (CARVALHOSA, 2011, p.181)

Por fim, o artista põe no centro de sua instalação músicos como Philip Glass que, ao tocar, despertam confusão e a curiosidade do público.

5.2.2 Buraco

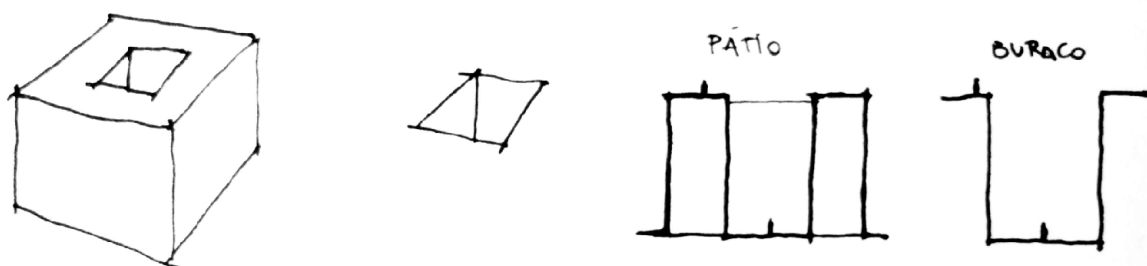


Figura 66: *Croquis.* Do autor.

A arquitetura muitas vezes se vale do vazio para intensificar sua expressão espacial, cria rasgos afim de revelar relações entre diferentes ambientes. No caso do buraco não é diferente.

A Figura 42 apresenta a comparação do pátio com o buraco. É possível inferir que uma está contida na outra, o buraco é quase como um pátio enterrado. A intenção que se deseja é a de criar um espaço e permitir a contemplação de seu vazio. Neste caso não é necessário edificar acima do solo para o objetivo se preserve, o buraco se abre para o céu ao mesmo tempo que se apropria da própria terra ao seu redor como matéria edificada. Se relaciona totalmente com a natureza e se esconde da cidade, tem uma janela para o céu e se fecha para a rua.



Figura 67: Naoshima Museum. Naoshima, Japão. **Fonte:** AFFR, 2011.

A Figura 43 ilustra uma das aberturas do Museu de Naoshima, obra do arquiteto Tadao Ando. Mostra que o buraco não precisa ser apenas a materialização da cultura *underground* onde a escuridão e a sujeira imperam como imagens, ele pode ser claro e limpo. A luz do sol que ali adentra, como numa abertura zenital, preenche o ambiente e controla a percepção do tempo. O arquiteto utiliza os buracos nesta obra como a única evidência arquitetônica de sua intervenção. Os buracos regulares marcam a paisagem do morro.

5.3 ELEMENTOS ESTUDADOS

A intenção aqui não é limitar todo o vocabulário arquitetônico a um ou outro elemento, mas dar destaque a alguns deles que foram aprofundados durante o desenvolvimento da pesquisa. É de consciência do autor que somente o estudo de tais elementos não é suficiente para o desenvolvimento do projeto, mas acredita-se que seu aprofundamento só acrescentará ao propósito do trabalho.

Há um certo consenso entre os relativamente escassos autores que trabalham os fundamentos da *composição arquitetônica* ao reduzir a arquitetura a um alfabeto elementar: tetos, pisos, paredes e vigas, colunas ou pilares, escadas e rampas, portas, janelas. Esses elementos não são necessariamente isoláveis, na medida em que se pode observar também uma composição entre eles. (JORGE, 1995, p.14)

Compreende-se também a impossibilidade de decompor a arquitetura em elementos sem que se perca a noção do todo. Assim o aprofundamento sempre se dará buscando relacioná-los com o espaço em que está inserido.

5.3.1 A Janela

A janela imaginada não é aquela que conecta o interior ao exterior, é uma janela dentro do próprio interior para seu momento mais profundo. Quebrando o estereótipo que leva ao exterior, não enquadra a paisagem e sim, o próprio espaço construído e planejado. É um rasgo dentro do próprio mundo criado pela arquitetura.

Essa janela para o interior conecta um mundo interno a uma realidade mais introspectiva ainda. A arquitetura remete à arte quando se fala sobre criação e sobre um processo de incubação para que a ideia cresça e tome forma. Quando se cria, desenvolve-se a arte a partir de uma concepção a mais pura possível, algo que saia do âmago do criador, permitindo que se mergulhe dentro da “cabeça” do artista.

Talvez mergulhar não seja o termo exato, pois em poucos momentos a pessoa poderá se aproximar tanto do que o artista desenvolve, que poderá ver que aquilo que esse artista esconde ali dentro é mais real. O observador vai perceber um pouco como

esse artista age e pensa, vai procurar entender melhor o que o motiva e como o criador age.



Figura 68: *Escada*, Centro Rosenthal, Cincinnati, USA. Fonte: *El Croquis* n. 104, 2004.

O Centro Rosenthal de Arte Contemporânea funciona como um mecenas do século XXI. Ele não mantém aparentemente uma área de criação artística, mas tem áreas de produção e exibição. A exibição se dá principalmente por uma *promenade*, um caminho que passa pelos espaços de exibição, e na transição entre um espaço e outro, o observador passa por volumes fechados. Essas caixas fechadas são os *ateliers*, volumes pesados onde o artista produz seu trabalho, denotando claramente a intenção de não revelar o seu interior, preservar a atmosfera introspectiva do trabalho artístico.

Zaha Hadid posiciona um rasgo, uma janela na caixa que permite que o observador atento perceba um pouco de como o trabalho está sendo desenvolvido ali

dentro. Importa que esse observador entenda que não se trata de um trabalho simples, fácil de ser desenvolvido, que poderia ser feito em qualquer lugar. Isso demanda materiais e técnicas específicas, a própria qualidade do espaço quando se fala em luz natural e artificial, pés direitos, acústica. É um mundo que o artista precisa dominar como se fosse a extensão de seu próprio corpo. E isso funciona como um processo de autenticação da própria obra de arte. Valoriza o trabalho do artista sem revelar ou desmistificar a sua origem. Revelando o processo e não a ideia inicial que gerou o produto, não é um motivo para denuncia ou crítica.

A janela comum é controlada, revela somente o que o observador quer. Ele pode controlar tanto a entrada de luz como a vento ou só a visual. A metáfora da janela, na realidade, é o que revela o esconderijo do artista, ele abre se quiser. Mas é preciso abri-la para ver o exterior, mostrando que ele também tem interesse no que ocorre lá fora. Ela pode ser trabalhada de várias formas, só com luz, vento ou só visuais. O artista tem o controle total do que mostra ou esconde.

Quando Zaha lança janela no meio da escada ela promove uma situação que incomoda. Ao não associar a nenhum patamar existente na escada, ela valoriza o fluxo e não a permanência, ela deseja que ele se mova rápido. Sua intenção é que seja mais um fato ao longo da *promenade*, enquanto ele sobe ou desce a escada ele dá olhada e tem uma experiência transitória, um curto momento, mas de uma experiência muito profunda.

5.4 PARTICIPAÇÃO DO ESPECTADOR

Neste item, julga-se não ser nada mais importante do que passar a palavra para Helio Oiticica, que em bom termo, dirá sobre essa participação do espectador. Eis o que ele reflete

O problema da participação do espectador é mais complexo, já que essa participação, que de início se opõe à pura contemplação transcendental, se manifesta de várias maneiras. Há porém duas maneiras bem definidas de participação: uma é a que envolve "manipulação" ou "participação sensorial corporal", a outra que envolve uma participação "semântica". Esses dois modos de participação buscam como que uma participação

fundamental, total, não-fracionada, envolvendo os dois processos, significativa, isto é, não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura contemplação transcendental. Desde as proposições "lúdicas" às do "ato", desde as proposições semânticas da palavra pura "as da palavra no objeto", ou às de obras "narrativas" e as de protesto político ou social, o que se procura é um modo objetivo de participação. Seria a procura interna fora e dentro do objeto, objetivada pela proposição da participação ativa do espectador nesse processo: o indivíduo a quem chega a obra é solicitado à contemplação dos significados propostos na mesma - esta é pois uma obra aberta. Esse processo, como surgiu no Brasil, está intimamente ligado a quebra do quadro e a chegada do objeto ou ao relevo e *antiquadro* (quadro narrativo). Manifesta-se de mil e um modos desde o seu aparecimento no movimento Neoconcreto através de Lygia Clark e tornou-se como que a diretriz principal do mesmo, principalmente no campo da poesia, palavra e palavra-objeto. É inútil fazer aqui um histórico das fases e surgimentos de participação do espectador, mas verifica-se em todas as novas manifestações de nossa vanguarda, desde as obras individuais até as coletivas (happenings, p. ex.). Tanto as experiências individualizadas como as de caráter coletivo tendem a proposições cada vez mais abertas no sentido dessa participação, inclusive as que tendem a dar ao indivíduo a oportunidade de "criar" a sua obra. A preocupação também da produção em série de obras (seria o sentido lúdico elevado ao máximo) é uma desembocadura importante desse problema. (OITICICA, 2006, p. 162)

Há duas maneiras de propor uma arte coletiva: a 1ª seria a de jogar produções individuais em contato com o público das ruas (claro que produções que se destinem a tal, e não produções convencionais aplicadas desse modo); outra, a de propor atividades criativas a esse público, na própria criação da obra. No Brasil essa tendência para uma arte coletiva é a que preocupa realmente nossos artistas de vanguarda. Há como que uma fatalidade programática para isto. sua origem está ligada intimamente ao problema da participação do espectador, que seria tratado então já como um programa a seguir, em estruturas complexas. Depois de experiências e tentativas esparsas desde o grupo Neoconcreto (projetos e Parangolés meus, Caminhando de Clark, happenings de Dias, Gerchman e Vergara, projeto para parque de diversões de Escosteguy), há como que uma solicitação urgente, no dia de hoje, para obras abertas e proposições várias: atualmente uma preocupação de uma "sérieção de obras" (Vergara e Glauco Rodrigues), o planejamento de "feiras experimentais" de outro grupo de artistas, proposições de ordem coletiva de todas as ordens, bem o indicam. (*Ibid.*, p. 165)

5.5 ENSAIOS DE PROJETO

O ensaio, como é sabido, é uma tentativa de materializar, ainda que de forma preliminar, as intenções que se tem na elaboração de um projeto. Eis, então, alguns deles que ilustram o que se pretende desenvolver na próxima etapa do estudo.

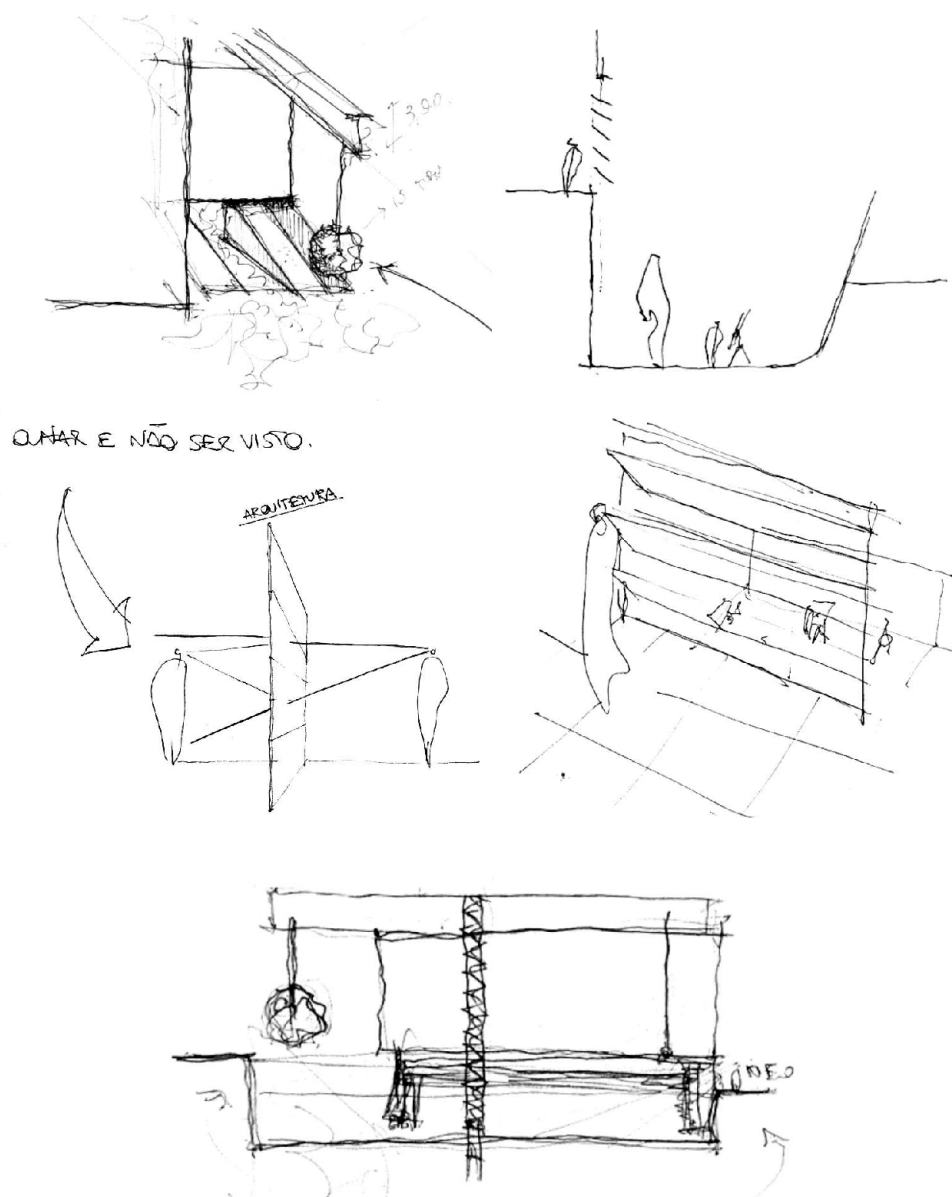


Figura 69: Ensaios de projeto. Fonte: do autor.

REFERÊNCIAS

ÁBALOS, Iñaki. **A boa vida**: visita guiada as casas da modernidade. GUSTAVO GILI GG, 2003.

AGACHE, Alfredo. Plano de urbanização de Curitiba. **Boletim Prefeitura Municipal de Curitiba**, Curitiba, 1943.

ANDY WARHOL's factory people. Direção de Catherine O' Sullivan. Nova Iorque: Documentário, 2002. 2 DVD (2 h 36 min), color.

ARANTES, Otilia. **O lugar da Arquitetura depois do moderno**. São Paulo: EDUSP. 1995.

ARCHER, Michael; OXLEY, Nicola; PETRY, Michael. **Installation art**. Londres & Washington DC, 1994.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BACHELAR, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BALMOND, Cecil. **Informal**. USA: Prestel, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. **The Conspiracy of Art**. Massachusetts: MIT Press, 2005.

BOCHNER, Nel. Arte serial, sistemas, solipsismo. *In*: FERREIRA, Glória. **Escritos de artistas**: anos 60/70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

CANDILIS, Georges; JOSIC, Alexis; WOODS, Shadrach. **Toulouse le Miraillet** – el nacimiento de una ciudad nueva. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.

CARVALHOSA, Carlito. **Nice to meet you**. São Paulo: Cosac Naïf, 2010.

CHIPP, Herschel. **Teorias da Arte Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

EXIT through the gift shop. Direção Banksy. Los Angeles, Califórnia: Documentário, 2010. 1 DVD (1 h 26 min), color.

FERREIRA, Glória. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

GNOATO, Luis Salvador. Curitiba, cidade do amanhã: 40 depois. **Arquitextos**. Curitiba, Portal Vitruvius, maio 2006. ISSN 1809-6298.

GRAHAM, Dan. A arte em relação à arquitetura. *In*: FERREIRA, Glória. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

HADID, ZAHA. **El croquis 103**: Zaha Hadid 1996-2001. Madrid, 2001.

HEIZER, Michael. Discussões com Heizer, Oppenheim e Smithson. *In*: FERREIRA, Glória. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

HERTZ, Richard. **Theories of contemporary art**. New Jersey: Englewood Cliffs, 1985.

JORGE, Luís Antônio. **O desenho da janela**. AnnaBlume. 1995.

KAPROW, Allan. O legado de Jackson Pollock. *In*: FERREIRA, Glória. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

KOOLHAAS, Rem. **Conversation with students**. [s.l.]: Paperback, 1996.

KOSUTH, Joseph. A arte depois da filosofia. *In*: FERREIRA, Glória. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LE PARC, Julio. **Guerrilha Cultural?** *In*: FERREIRA, Glória. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LEWITT, Sol. Sentença sobre Arte Conceitual. *In*: FERREIRA, Glória. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LERNER, Jaime. Tradição e vanguarda. **Jornal Gazeta do Povo**. Caderno. Curitiba, 28 mar. 2009, p. 2.

MONTANER, Josep María. **Museos para el nuevo siglo**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1995.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade. *In*: FERREIRA, Glória. **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

REINHARDT, Ad. Arte – como – arte. *In: Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

RICHTER, Gerhard. Notas, 1964-65. *In: FERREIRA, Glória. Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SAATCHI, Charles. **My name is Charles Saatchi and I am an artoholic**. Londres. Phaidon, 2009.

SMITHSON, Robert. Uma sedimentação da mente: projetos de terra. *In: FERREIRA, Glória. Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

WILHEIM, Jorge; SERETE. **Plano preliminar de urbanismo de Curitiba**. Curitiba, 1965.

ZILIO, Carlos. Sem título. *In: FERREIRA, Glória. Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

WEBGRÁFIA

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. Disponível em:
<<http://www.fundacaoculturaldecuritiba.com.br/espacos-culturais>> Acesso em:
05.mar.2011

OMA, Rem Koolhaas. Disponível em: <<http://www.oma.nl>> Acesso em: 03.jun. 2011.

WIKIPEDIA, Arte Contemporânea. Disponível em:
<http://pt.wikipedia.org/wiki/Arte_contemporânea> Acesso em: 12.mai. 2011.

FONTES DE ILUSTRAÇÕES

AFFR, 2011. Naoshima Contemporary Art. Tadao Ando. Disponível em:
<http://affr.nl/reviews/reality_of_utopia.html> Acesso em 27.nov. 2011.

CANTARELLA, Robert; FISBACH, Frédéric. Disponível em: <www.104.fr> Acesso em:
2.dez.2011

CRUCODILE, 2011. Leviathan – Anish Kapoor. Disponível em:
<<http://crucodile.com/2011/06/leviathan/>> Acesso em: 03. dez. 2011.

FUNDAÇÃO CULTURAL, 2011. Centro de Criatividade de Curitiba. Disponível em:
<<http://www.fundacaoculturaldecritiba.com.br/espacos-culturais/espaco/centro-de-criatividade-de-curitiba>> Acesso em 15.setembro.2011.

PHAIDON 2011. Descending Light - Ai Wei Wei. Disponível em:
<http://www.phaidon.com/agenda/art/picture-galleries/2011/october...rtist/?utm_source=cheetah&utm_medium=email&utm_campaign=NL201011> Acesso em 20.outubro.2011.

THE GUARDIAN, 2011. Lucian Freud. Disponível em:
<http://www.guardian.co.uk/world/picture/2011/jul/22/lucian-freud>> Acesso em: 5 set. 2011.

HEMMY, 2011. Fall's – Li Wei. Disponível em: <<http://www.hemmy.net/2008/04/19/the-impossible-art-of-li-wei/>> Acesso em: 7 nov. 2011.

ARCHICULTURE, 2011. Patrick Dougherty - Childhood Dreams. Disponível em:
<<http://archiculturefilm.com/director/?p=311>> Acesso em 6.outubro.2011.

BECHARA, 2011. “A casa” - José Bechara. Disponível em:
<<http://www.josebechara.com/pt/serie.php?CODIGO=1>> Acesso em 22.maio.2011.

SAATCHI GALLERY, 2011. Unmade Bed – Tracey Emin. Disponível em:
<http://www.saatchi-gallery.co.uk/artists/artpages/tracey_emin_my_bed.htm> Acesso em 27.agosto.2011.

BOROUGHGALLERY, 2011. Estudio de Michael Heeney. Disponível em:
<<http://boroughgallery.wordpress.com/>> Acesso em 12.Setembro.2011.

HADID, ZAHA. **El Croquis 103**: Zaha Hadid 1996-2001. Madrid, 2001.

OBSERVER, 2011. The Factory. Disponível em: <<http://www.observer.com/2010/real-estate/way-we-were-creative>> Acesso em 13.Setembro.2011.