

## PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO: CORPO E EVENTO NO ESPAÇO DO MUSEU

Sofia Lima Gava (IC) e Ana Paula Gonçalves Pontes (Orientador)

**Apoio:** PIBIC Mackenzie

### RESUMO

Essa pesquisa busca contribuir aos estudos relativos ao desenvolvimento programático de museus diante do contexto da arte contemporânea. A partir da análise do “Projeto de arte contemporânea do octógono”, concebido pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, objetiva-se discutir a interação entre a arte e os espaços não planejados para recebê-la considerando o conceito de galeria ideal nomeada por Bryan O’Dherty de “cubo branco”. A partir disso, uma busca pelas características que tornam o espaço do octógono propício para a arte contemporânea foi conduzida, por meio de um estudo da trajetória da Pinacoteca e dos usos anteriores do espaço. Além disso, teve como foco as alterações desse pátio ocorridas na reforma de 1998, projetada pelos arquitetos Paulo Mendes da Rocha, Eduardo Colonelli e Welliton Torres, e de seu novo potencial que surge em um contexto de tensionamento do espaço da arte analisado por Robert Kudielka. Também foram escolhidas duas exposições recentes (“No lugar mesmo: uma antologia de Ana Maria Tavares” e “Ernesto Neto: Sopro”) para abordar como esse pátio pode ser ressignificado pelos artistas convidados diante de seus diferentes objetivos, abrangendo também a questão ligada a especificidade dos espaços, *site specifics*, estudados por Douglas Crimp. Concluiu-se que o papel da arquitetura está em configurar espaços que viabilizem de formas variadas a ocupação pela arte contemporânea, assim como o da curadoria está em criar políticas que incentivem o uso desses espaços não planejados.

**Palavras-chave:** Octógono. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Arte contemporânea.

### ABSTRACT

This article aims to contribute to studies concerning the necessities of museum development in face of the context of contemporary art. Starting with an analysis of The “Octogono contemporary art project”, conceived by Pinacoteca do Estado de São Paulo, our purpose is to discuss the interactions between art and spaces that were not planned to accommodate it, considering Bryan O’Dherty’s concept of the ideal gallery named as “white cube”. Following that, a research of all the features that characterize the Octogono as a potential space for contemporary art was conducted, with studies of the institution’s trajectory and the previous

uses of this area. The article also focuses on the alterations of the patio made in the 1998 restoration, designed by Paulo Mendes da Rocha, Eduardo Colonelli and Wellington Torres, and the new potential that emerges in the context of the tensioning of art spaces as analysed by Robert Kudielka. Furthermore, two recent exhibitions (“In the very place: An anthology of the artwork of Ana Maria Tavares” and “Ernesto Neto: Blow”) were chosen to approach how this patio can be redefined by guest artists in face of their own goals, reaching also the discussion of the specificities of spaces, *site specifics*, studied by Douglas Crimp. In conclusion the role of architecture is to create democratic spaces that invite their own occupation by contemporary art, just as the curatorial role is to create politics that encourage artists to use those unplanned environments.

**Keywords:** Octogono. Pinacoteca do Estado de São Paulo. Contemporary art.

## 1. INTRODUÇÃO

Com a ampliação dos suportes da arte contemporânea, a partir de instalações, performances, *body art*, o espaço arquitetônico passa a ser apropriado cada vez mais pelos artistas, suscitando uma discussão sobre o papel dos museus como mediadores entre as obras e o espaço planejado para elas. Se a arte contemporânea engloba ambientes fora da lógica programática tradicional das galerias, podendo ocupar desde corredores a prédios abandonados, como mediar a relação entre essas obras com o programa tradicional dos museus? Pensando na imprevisibilidade com que esses ambientes serão ocupados, como programar museus contemporâneos?

Diante dessas questões o “Projeto de Arte Contemporânea do Octógono” é estudado devido à sua importância no que diz respeito à renovação de seu conteúdo exposto e principalmente pela constante reformulação do espaço do octógono proposta por obras de artistas contemporâneos convidados.

A fim de levantar as potencialidades desse espaço, será apresentado de forma breve a trajetória da instituição e os usos anteriores do atual octógono, focando na transformação sofrida por ele a partir da reforma de 1998, durante a diretoria de Emanuel Araujo. Também serão analisadas duas exposições recentes do projeto de arte contemporânea, “No lugar mesmo: uma antologia de Ana Tavares” e “Ernesto Neto: Sopro”, que demonstram a capacidade do espaço em ser reconfigurado a partir da percepção individual de cada artista.

Serão utilizados como respaldo os conceitos de “cubo branco”, discutido por Bryan O’Doherty, que se refere a um espaço ideal para a exposição de arte e sua pretensa neutralidade, e a questão do tensionamento do espaço da arte, estudado por Robert Koolhaas no contexto de expansão dos suportes da arte.

Discutir novas propostas de concepção do espaço para inserir as obras contemporâneas é uma forma de estimular o desenvolvimento da arquitetura, além de permitir a renovação do pensamento arquitetônico, que deve se manter constante, principalmente em um contexto de rápidas mudanças sociais e culturais. Sendo o “Projeto de Arte contemporânea” um exemplo dentro dessa lógica, essa pesquisa tem como objetivo contribuir para as discussões relativas à adequação dos espaços para arte contemporânea.

## 2. DESENVOLVIMENTO DO ARGUMENTO

O edifício da atual Pinacoteca do Estado de São Paulo não foi criado, originalmente, para contemplar o programa de um museu. Quando idealizado pelos arquitetos Francisco de

Paula Ramos de Azevedo e Domiciano Rossi em 1886, o projeto tinha como objetivo criar um espaço adequado para os usos do Liceu de Artes e Ofícios.

A edificação foi implantada ao lado do Parque da Luz no cruzamento das Avenidas Santos Dummont e Tiradentes. Seguiu os preceitos do Ecletismo italiano, com a entrada formada por uma ampla escada e colunas quadradas monumentais, além de sua fachada com grandes aberturas e sacadas voltadas para a avenida Tiradentes. A construção era estruturada por paredes em alvenaria de barro que formavam um térreo elevado, com o subsolo parcialmente enterrado e um andar superior, sendo os pavimentos organizados por dois jardins e um vazio central, que seria coroado por uma cúpula nunca finalizada.

A Pinacoteca foi introduzida posteriormente, em 1905, exercendo suas atividades de forma secundária no edifício e subordinada ao Liceu de Artes e Ofícios. Somente a partir de 1911, por meio da Lei nº1271, é que o acervo do museu, formado na época por 59 obras, tem sua existência jurídica estipulada, permitindo a atribuição de um orçamento anual por parte do Estado para sua manutenção e a formação de um corpo técnico composto por três funcionários: um conservador e dois guardas.

A partir de 1920, a Pinacoteca passa por um momento conturbado de redistribuição de suas obras devido ao Movimento Tenentista, além da Revolução de 1930 e o período Varguista que levaram a apropriação do edifício por militares. Esse período de desapropriação do espaço contribuirá para o atraso no desenvolvimento do museu, que até 1951 seria formado por apenas quatro salas. Aliado a isso, ocorre, dentro do período de 1929 a 1966, a vigência como diretores da Pinacoteca de Vergueiro Lopes de Leão (1929-1966) e Túlio Mugnaini (1950-1960), ambos seguindo um pensamento conservador e sem política clara de aquisições.

Foi somente na direção de Delmiro Gonçalves e Clóvis Graciliano que a Pinacoteca iniciou o processo de atualização do seu acervo e de sua política interna. A partir de 1967, ocorrem aquisições de obras contemporâneas e modernistas, como as dos artistas Anita Malfatti, Flávio Carvalho e muitos outros incluídos em correntes emblemáticas como o Construtivismo Brasileiro.

### **Contextualização do octógono na formação do museu**

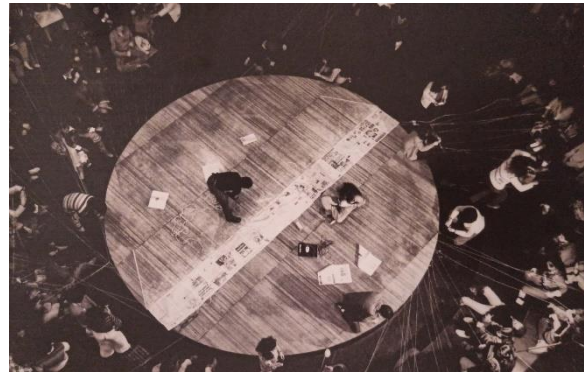
Com a diretoria de Aracy Amaral, de 1976 a 1979, são recuperados e incorporados o espaço Arena, um amplo salão e o auditório já existente do museu. É justamente nesse período que se iniciam as atividades no espaço do atual Octógono, então denominado Arena, sendo estas: oficinas de desenho nu, espetáculos de dança e *performances*. Esse processo tinha como objetivo “tornar a Pinacoteca não mais um ‘templo’ para eleitos, porém um centro cultural ativo”, nas palavras da própria Aracy Amaral. (2006, p.191).

Imagem 1: Curso de modelo vivo no espaço Arena



Fonte: Acervo Cedoc /Pinacoteca de São Paulo, 1980.

Imagem 2: Performance “A costura do tempo”



Fonte: Acervo Cedoc /Pinacoteca de São Paulo, 1980.

Durante a diretoria de Fábio Magalhães, entre 1980-1982, essa linha administrativa se manteve, ocorrendo várias performances no espaço arena como “A costura do tempo”, “Per 4- Per Concerto” e “Missão a galinha, os ovos e o ouro” todas no ano de 1980. É nesse momento, também, que a Pinacoteca é tombada pela CONDEPHAAT.

Ao longo da trajetória de desenvolvimento da Pinacoteca, fica claro que o edifício projetado por Ramos de Azevedo não previa os usos que foram inseridos posteriormente, o que levou a alterações na construção, muitas vezes agressões e abandonos (ROCHA, 2000). De forma que, em 1994, quando o Diretor do Museu Rodin, Jacques Vilain, propõe uma exposição das esculturas de Auguste Rodin, o diretor vigente, Emanuel Araujo, vê uma oportunidade para o restauro e reapropriação do espaço do museu.

### **A Reforma de 1998 e a atual Pinacoteca do Estado de São Paulo**

Após a exposição “Rodin: Esculturas”, em 1995, é viabilizado o grande restauro da Pinacoteca que já estava em processo de discussão desde 1993. O projeto é uma parceria entre os arquitetos Paulo Mendes da Rocha, Eduardo Colonelli e Welliton Torres tendo sido finalizado em 1998.

Em seu memorial descritivo, publicado no livro “Pinacoteca do Estado de São Paulo: um restauro em ação”, Paulo Mendes da Rocha afirma que duas operações marcaram a concepção da atual Pinacoteca, seriam elas a mudança no eixo de circulação e o reforço da ortogonalidade.

A primeira intenção destacada é alcançada por meio do fechamento dos pátios laterais com “claraboias planas, confeccionadas em perfis de aço e vidros laminados” e que passam a ser vencidos por passarelas de aço. A entrada principal, antes na Avenida Tiradentes, é

realocada para a Praça da Luz em frente estação de trem e ao lado do Parque, criando um eixo de circulação longitudinal.

Seguindo a lógica do arquiteto, o pátio central do edifício tem sua cobertura provisória substituída pelas mesmas claraboias dos pátios laterais, destacando a ortogonalidade do espaço, que desde a sua concepção já era expressiva, devido à organização das salas no entorno dos pátios.

São desmontadas as arquibancadas do espaço Arena, que são então substituídas por uma laje intermediária e plana, a qual será a cobertura do atual auditório de 150 lugares. Como fica claro, pelas fotos destacadas abaixo, ocorre um processo de reconfiguração do pátio que muda a forma de interação do público com esse espaço. Se antes as arquibancadas funcionavam como espaço de permanência, a retirada das mesmas passa a criar um caráter de passagem, justamente pelo espaço central passar a ser menos configurado.

As exposições que se seguiram à reforma da Pinacoteca utilizam o Octógono como espaço expositivo, porém de forma mais convencional se comparado ao seu uso anterior como Arena. A exposição “Auguste Rodin: a porta do inferno”, do ano 2000, representa uma relação de retomado do papel contemplativo do visitante no pátio central.

Imagem 3: Desmontagem do antigo espaço Arena



Fonte: Ana Paula Pontes, 1996.

Imagem 4: Construção cobertura do auditório



Fonte: Ana Paula Pontes, 1996.

Imagem 5: Abertura da exposição “Auguste Rodin, a porta do inferno” (2000)



Fonte: Acervo Cedoc /Pinacoteca de São Paulo, 2000.

### **A noção de lugar para a arte contemporânea**

A apropriação do espaço do Octógono por manifestações da arte Contemporânea ocorre dentro de um processo que o filósofo Robert Kudielka (1945 -) denomina como a “desintegração da interioridade da obra de arte”. Em seu texto “Objetos da observação - lugares da experiência”, o autor afirma que a noção de espaço discutida nas artes visuais está em constante transformação, de forma que mesmo quando bidimensional e utilizando recursos tradicionais – como ilusões de profundidade, hierarquias de plano etc –

inevitavelmente ocorre em uma tensão entre espaço imaginário e o espaço que é fisicamente experimentado.

Essa tensão se constrói a partir do que ele chama de “uma mudança das estratégias e modos processuais”, em que ocorre uma ampliação cada vez maior nas formas de expressão por parte dos artistas e dos suportes pelos quais o realizam. O desenvolvimento de linguagens como os *penetráveis* de Hélio Oiticica, *environments* de Robert Morris e *performances* de Yves Klein mostram uma integração cada vez maior entre espaço arquitetônico e manifestações artísticas. A consolidação desses conceitos significou uma clara expansão da arte para além dos suportes tradicionais - a pintura e a escultura. Justamente esses suportes estão atrelados a um tipo de configuração do espaço que restringe o papel do visitante a observador das obras, em uma atitude contemplativa.

O artista e crítico Bryan O'Doherty (1928 -), em seu conjunto de ensaios publicados como “No interior do interior do cubo branco: A ideologia do espaço na arte”, denomina esses ambientes de “cubo branco”. A expressão caracteriza espaços por sua geometria regular de paredes sem decoração em tonalidades discretas. Segundo o autor, esta configuração faz parte de um sistema fechado de valores que se apoia na crença de que o espaço não deve interferir na leitura das obras: “A galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato que ela é ‘arte’”. A obra isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma”. (O'DOHERTY, 1986, p.3).

Segundo o autor, a consolidação desse modelo se dá em um contexto de valorização de um determinado tipo de pintura. O'Doherty destaca que o “cubo branco” é a “transposição modernista de percepção, da vida para os valores formais” de forma que o espaço se despiria de “interferências”, ornamentos, aberturas etc., o que potencializaria a leitura das obras e a função da galeria como espaço expositivo.

A formulação da galeria ideal acaba por criar uma “câmara estética única” em que o usuário, ao adentrar no ambiente, se desvincularia das experiências externas a fim de contemplar as obras expostas: “O recinto suscita o pensamento de que, enquanto olhos e mente são bem-vindos, corpos que ocupam espaço não o são – ou são tolerados somente como manequins sinestésicos para estudo futuro”. (O'DOHERTY, 1986, p.4). Assim, a sala deixaria de ter qualquer vinculação com o local em que se insere podendo ser replicada em qualquer edifício mantendo as características do “cubo branco”, o que reforçaria seu caráter de suposta neutralidade.

A tensão cada vez maior entre o espaço imaginário e o espaço fisicamente experimentado leva a uma ruptura dos suportes tradicionais em que as paredes da galeria passam a ser apropriadas pelos artistas. Enquanto Yves Klein, em 1958, se apropria do vazio

da galeria permitindo que a própria arquitetura seja lida como obra, Armand P. Arman, em 1960, preenche todo o seu interior com objetos de forma a inibir qualquer visitante de experimentar seu interior. Fica claro na argumentação de O'Doherty que em ambos os casos o ambiente estéril criado para ser neutro se torna carregado de consciência, refutando a premissa principal do "cubo branco".

Por outro lado, artistas como Richard Serra passam a criar obras que não somente contestam essa pretensa neutralidade, mas também se apropriam da arquitetura do local em que estão inseridas para transmitir uma mensagem. "Respingos", de 1968, é o início de um processo de transformação nas obras do artista, em que, ao respingar chumbo no encontro da parede com o chão de um armazém em Nova York cria uma obra indissociável ao espaço, em que a sua remoção destruiria a obra.

Já em "Terminal" (1977), o artista cria uma escultura de quatorze metros de altura em aço corten instalada em uma rotatória da cidade de Bochum, Alemanha. A região tinha como principal atividade econômica a metalurgia, de forma que a escultura foi concebida em uma de suas indústrias. Ao contrário de transformar o aço em uma escultura figurativa, uma imagem literal voltada para a glorificação do trabalho industrial na região, o artista cria uma escultura inconveniente, que obstrui a visão e apresenta o material em sua forma "impura": "Serra presenteia os metalúrgicos com o próprio produto de seu trabalho alienado, sem tê-lo de modo algum transformado em qualquer tipo de símbolo". (CRIMP, 1993, p.156).

Assim, a escolha do material, forma, produção e significado da escultura estão atrelados a cidade de Bochum, Alemanha. Se removida do local e reinserida em outro espaço pode criar significados, mas distantes do que o contexto e a obra representam juntas. Essa relação entre obra e espaço é denominada como *site specific* e será muito explorada num contexto de expansão dos suportes da arte.

Sobre essa questão, Kudielka reitera que, com a integração cada vez maior do espaço físico proporcionada pelas manifestações contemporâneas – como o *site specific* –, a interioridade do espaço pictórico passa a se desintegrar e o espaço físico é contemplado na experiência do usuário. Sendo a galeria ideal voltada para uma experiência hermética e contemplativa, seu ambiente passa a ser insuficiente para a transmissão da experiência buscada por artistas contemporâneos. Desta forma, as manifestações artísticas passam a transbordar dessas salas para espaços não-planejados, ou seja, que não tinham como primeiro uso a exposição de obras. Sobre isso, o autor afirma que: "A explícita configuração de lugares na arte contemporânea parece ser apenas a resposta dada de modo complementar a um sensível embaraço: a crescente ausência de um lugar para a experiência". (KUDIELKA, 2008, p.174).

## **O espaço do octógono e seu potencial para a Arte Contemporânea**

Essas questões terão um reflexo na forma como o programa da Pinacoteca do Estado de São Paulo será apropriado. Se por um lado o museu apresenta salas que podem ser caracterizadas como “cubo branco”, em que são expostas obras de arte e instalações, seus corredores laterais, pátio central, passarelas metálicas e boulevards serão também espaços para as manifestações artísticas.

O espaço do octógono já tem em si muitas características que em sua gênese o tornam interessante para tais manifestações. Além de se localizar na área central do edifício, permitindo a sua visualização por diferentes pontos do museu, através das janelas dos jardins laterais quando arena, e nas áreas de circulação periféricas, o espaço sempre apresentou uma grande janela de luz formada pela cobertura sem a cúpula. Em conjunto com o amplo pé direito, essas características criam o aspecto de centralidade e amplitude ao espaço.

As antigas arquibancadas, que constituíram o espaço nos períodos das *performances*, foram construídas primordialmente como ambiente para aulas de desenho anatômico. Porém, a sua apropriação por *performances* se deu tanto pelos programas que o edifício abrigava – museu e centro formador de artes – quanto pelo contexto de questionamento dos espaços da galeria, que há muito havia se iniciado. Tendo em vista que anteriormente esse espaço era fechado por amplas janelas devido às intempéries a que os pátios laterais estavam suscetíveis, esse espaço tem nesse período um caráter de maior permanência, tanto pelos assentos quanto pelas janelas e paredes de tijolos.

A partir da reforma de 1998, a concepção de uma laje sobre a arena e a colocação de claraboias nos pátios laterais e central permitem uma integração desse espaço com as circulações e pátios. Se antes os fechamentos do octógono delimitavam entrada e saída, dentro e fora, o espaço passa agora a ter uma função ambígua reforçada pelos diversos acesso da laje térrea e pelas claraboias. Essa transformação é descrita pelo crítico de arquitetura Guilherme Wisnik (1972- ): “Incorporados ao recinto do museu, esses antigos pátios, agora destituídos de esquadrias e janelas, tornaram-se espaços ambiguamente interiores, já que suas paredes envoltórias não deixaram de ser fachadas (agora nuas)”. (WISNIK, 2011, p.11).

## **O Projeto de Arte Contemporânea do Octógono**

A partir de 2003, o Octógono passa a receber obras que buscam explorar a potência desse pátio a partir da noção de espaço tida pela arte contemporânea. O “Projeto de Arte Contemporânea do Octógono” será responsável por ampliar a experimentação no espaço a partir da premissa de convidar artistas os quais as obras dialoguem com ele. Ivo Mesquita,

curador responsável pela primeira exposição do projeto, define a relação do espaço com o programa:

Conhecido como 'Projeto Octógono de Arte Contemporânea' o espaço tem a função de atualizar o olhar do espectador, como um tipo de espaço para descanso do público que circula pelas exposições temporárias (primeiro andar) e a coleção permanente (segundo andar), que é organizada cronologicamente. (MESQUITA, 2013, p. 37 e 38).

O primeiro trabalho inserido nesse espaço foram os “igloos” de Mario Merz, com curadoria de Ivo Mesquita. A obra, criada originalmente no início de 1968, já é conhecida amplamente pelo fato de o artista figurar como expoente da *Arte Povera*. A obra foi montada inúmeras vezes em espaços diversos desde salas de museus a pátios e galpões, como é o caso da Pinacoteca e do HangarBicocca.

Sua montagem é em grande parte uma repetição, em que uma estrutura metálica é fabricada em formato de semiesfera e no qual são colocados materiais como argila, vidro, pedras, juta e ferro. Nos *igloos* existe um claro contraste proposto pelo artista entre esses materiais de baixo custo, em planos retangulares, e as estruturas metálicas, em um plano semiesférico.

Imagem 6: “Igloos” (2018) de Mario Merz expostos no Museu de Pirelli HangarBicocca, Milão



Fonte: Fondazione Merz, 2018.

Imagem 7: Obras “Igloos” (2003) de Mario Merz no espaço do Octógono, Pinacoteca do Estado de São Paulo



Fonte: Clovis França e Chris Knack, 2003.

Por essa característica, a obra, quando exposta em um espaço que segue o modelo do “cubo branco”, apresenta uma forte oposição entre os materiais brutos de sua casca e o ambiente estéril. Assim é gerada a percepção de que os *igloos* contaminam o ambiente sacralizado da galeria inserindo-se no contexto de crítica do “cubo branco” lançado originalmente pelo artista no final dos anos 60.

Por outro lado, quando expostas em 2003 no Octógono essas obras passam a gerar uma nova percepção, pois ao contrário do espaço da galeria, o pátio apresenta inúmeras interferências que particularizam o espaço. Sendo assim, o material bruto que se propõe como um contraste com as paredes brancas passa a ter congruência com as superfícies de tijolo.

A escolha da inserção dos *igloos* como primeira exposição no Octógono é consoante com uma proposta de ampliação do espaço pelas novas manifestações de arte. A partir da montagem de duas obras que se inserem originalmente em um contexto de ruptura com os suportes tradicionais e de crítica com o modelo ideal de galeria, parece ocorrer uma inauguração de novas formas de ocupação do ambiente do museu.

A partir disso, foram selecionadas duas exposições do “Projeto de Arte contemporânea do Octógono” como forma de demonstrar as potencialidades apresentadas no mesmo e exemplificar as inúmeras formas com as quais os artistas podem se apropriar dele para construir uma mensagem.

### **No lugar mesmo: uma antologia de Ana Tavares**

Ana Maria Tavares teve sua primeira exposição individual, “Objetos e interferências”, em uma das salas da Pinacoteca do Estado de São Paulo, em 1982, durante a diretoria do artista plástico Fábio Magalhães. Inserindo-se em um momento de reformulação na política do museu, a linguagem da artista demonstra uma renovação no conteúdo da instituição, que passa a se voltar cada vez mais para artistas contemporâneos.

Já em sua exposição “No lugar mesmo: uma antologia de Ana Tavares” realizada também na Pinacoteca, entre 2015 e 2016, a artista amplia a participação de suas obras no espaço. Se em 1982 ocupou somente uma sala do museu em 2015 suas intervenções abrangem os espaços do octógono, lobby, corredores e sete salas do mesmo piso. Os trabalhos expostos abarcam desde um período inicial de sua carreira, com suas imagens de torções, até obras mais recentes como “Bico de diamante” e “Parede Niemeyer”.

Ao longo da exposição Ana Tavares trabalha em muitos aspectos com a relação do tempo e espaço. Segundo a artista, tendo a Pinacoteca exibido sua primeira exposição individual e estando também imbuída de seu antigo uso, como Liceu de artes e Ofícios, existia a necessidade de revisitar o passado, porém a partir de uma proposição atual, a visita ao “lugar mesmo”: “Como des-hierarquizar e desdomesticar cronologia, lugar e história, isto é: tempo, espaço e fato, fazendo com que forma e conteúdo, passado e presente, se transformassem em uma experiência atualizada no e com o sujeito?” (TAVARES, 2006, p.26).

Por meio desse princípio, a artista busca recontextualizar suas obras no museu, de forma a organizá-las em espaços que renovem tanto a experiência do usuário, quanto a dele com a arquitetura da Pinacoteca. É a partir dessa premissa que a ocupação dos corredores e lobby ganha extrema importância para a construção da narrativa, sendo a iniciativa de ocupar esses ambientes da própria Ana Tavares. Em suas obras, a artista demanda um constante posicionamento do visitante, de forma que reformula a circulação usual da Pinacoteca, pela passarela metálica para o Octógono, rompendo com a lógica corrente e obstruindo a

passagem direta para o pátio, criando, assim, percursos múltiplos pelo Octógono, espaços de circulação ou galerias.

A artista dispõe nos corredores “Coluna com roleta”, “Coluna com três alças”, “Coluna com retrovisor”. Nessas obras, Ana Tavares remete à cidade contemporânea e ao que caracteriza como “não-lugar”, com isso se referindo aos espaços públicos que recebem diariamente milhares de indivíduos, mas que apresentam um caráter impessoal, sendo modelos replicáveis e repetitivos, da mesma forma que o próprio sujeito guiado por essa arquitetura e mobiliário segue de forma anestesiada pelo espaço sem também sofrer interferência.

A artista se apropria dessas experiências criando esculturas em aço inox, material que apresenta propriedades químicas que dificultam sua oxidação, reforçando a experiência proposta pelos “não-lugares”. Ao mesmo tempo em que se utiliza do mobiliário desses espaços, desloca-os do seu contexto e cria um conflito no usuário:

Desta forma se instaurava a “dúvida” a respeito da condição desses objetos. Tendo sido removidos de seus supostos contextos de origem, o que caberia ao visitante, uma vez que os objetos pareciam ter sido destituídos de seus significados e funções originais? (TAVARES, 2001, p.30).

Ao dispô-las nos corredores da Pinacoteca, a artista recontextualiza as obras, reforçando o conflito entre o seu valor utilitário – que se vincula à rotina e ao movimento – ao de obra, atribuída pelo museu. Justamente por serem colocadas nos corredores, espaços de circulação e área expositiva – que são lugares intersticiais, também ambíguos –, o conflito presente na obra se reforça.

Ao longo do corredor, nas paredes externas do pátio e invadindo a galeria central, são pintadas listras que se referem à casa projetada pelo arquiteto Adolf Loos (1870-1933) para a atriz e dançarina Josephine Baker (1906-1975). O edifício apresentava em toda a superfície de sua fachada listras preto e branco, tendo apenas algumas aberturas. O arquiteto propõe na área central da casa uma grande piscina, na qual Josephine Baker se apresentaria para seus convidados, sendo vista simultaneamente do térreo, através de janelas, e do andar superior, por um deque:

Ana Tavares desloca a fachada do projeto para o interior dos corredores, criando um padrão que articula a entrada do lobby, as colunas no corredor e o átrio até o interior da galeria, onde essas listras são implodidas por sua projeção “Utopias desviantes”. Tendo as listras como caráter original a externalidade, por se encontrarem na fachada da casa de Baker, ao serem estampadas nas paredes internas dos corredores a artista reforça a ambiguidade já

apontada anteriormente por Wisnik em relação ao octógono, em que apesar de desprovido de esquadrias e portas, as paredes de seu entorno ainda são fachadas de seu interior.

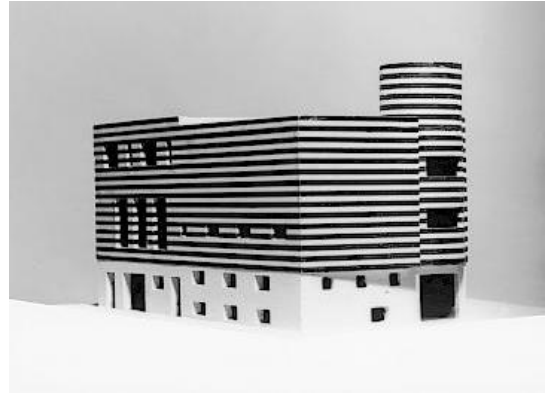
Imagens 8 e 9: “Parede Loos” (2014), “Coluna com roleta” (1997), “Coluna com retrovisor” (1997) e “Coluna com três alças” (1997)

Imagem 10: Casa projetada por Adolf Loos para Josephine Baker (1927)



Fonte: Isabela Matheus, 2016.

Fonte: Isabela Matheus, 2016.



Fonte: Metalocus.

No espaço central do octógono, a artista dispõe uma escada em inox com rodas em sua base, que remetem em escala e forma à transposição usada por passageiros no embarque de aviões. Também recobre as paredes internas do pátio com amplas superfícies de espelho, permanecendo expostas somente aberturas.

A obra segue novamente uma das questões condutoras da narrativa da exposição: a autonomia do visitante. O sujeito é convidado a percorrer os degraus da escada, mas já no início do percurso a instabilidade criada pelos pneus pede pela decisão do mesmo em continuar ou voltar. Nesse momento, os corrimãos permitem um retorno ao equilíbrio, porém, se o visitante percorre os 4m vencidos pela escada e atinge a plataforma, perde novamente a estabilidade devido a diminuição da altura do corrimão. Por fim, ele deve decidir se atravessa a plataforma e coloca os *headphones* ali dispostos. No fone se repete uma sobreposição de sons formada pelos ruídos das hélices de um helicóptero, a narrativa de um repórter da situação do trânsito de São Paulo e alguns trechos de músicas *new age*.

Na instalação “Exit III com parede de Niemeyer (estação luz)” (2016), a artista suspende o visitante contrapondo-o a cidade contemporânea. A partir de seu percurso instável, Ana Tavares cria condições para que o sujeito desacelere, rompendo com o fluxo corrente da cidade. Na plataforma, os *headphones* apresentam uma paisagem sonora, remetendo ao cenário contraditório das cidades, do transporte viário, o deslocamento rápido, que muitas vezes culmina no engarrafamento e na espera.

Simultaneamente, o visitante na plataforma vê espelhada as duas paredes do octógono, que se fragmentam em um cenário labiríntico, complementando a paisagem sonora

da cidade ao mesmo tempo em que se vê refletido naquele ambiente construído. Sua reflexão e elevação permite com que seja flagrado por outro visitante, o sujeito se torna parte da obra sendo a plataforma um pedestal.

Por outro lado, a obra, quando disposta no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, cria o aspecto da urbanidade, porém a partir da arquitetura utópica que esse projeto de Niemeyer, e a cobertura da galeria, representam. Assim enquanto, o Octógono gera distorções contaminadas devido à sua arquitetura de pré-existências, em Niterói a narrativa criada está muito mais atrelada ao caráter icônico da obra como arquitetura moderna e da imagem de suas paredes brancas e cobertura refletidas pelo espelho.

Imagem 11: “Exit III com parede de Niemeyer (estação luz)” (2016) e “Carroussel” (1997)



Fonte: Isabela Matheus, 2016.

Imagem 12: “Exit I com parede de Niemeyer” (1999) no Museu de Arte Contemporânea de Niterói



Fonte: Aylin Ösmete, 2000.

A instalação em sua completude tem como objetivo romper com o fluxo cotidiano do visitante, gerando conflito e levando a reflexão. Essa questão está presente em toda a narrativa da exposição, tanto pela autonomia que o percurso gera, quanto pela disposição das obras que potencializam sua dualidade de significados.

### **Ernesto Neto: Sopro**

Em 2019 a Pinacoteca do Estado de São Paulo recebeu uma série de obras do artista carioca Ernesto Neto (1964- ), que contempla desde seus trabalhos iniciais, dos anos 80, até obras mais recentes, no qual se destacam suas instalações e o *site specific* criado para o octógono. Assim como na exposição de Ana Tavares, Ernesto Neto ocupará os corredores, octógono e sete galerias do edifício, integrando o percurso do visitante em uma lógica fluida, que será a fonte para o título dado a exposição: Sopro.

As galerias laterais da Pinacoteca englobam esculturas, fotografias, desenhos e instalações que contextualizam o processo de ampliação das obras do artista, se destacando alguns de seus primeiros trabalhos como “A-B-A” (1987) e “Barrabola” (1988), que dentro

desse espaço se mantém como corpos autônomos trabalhando entre si a questão do equilíbrio e tensão. Já em “Copulônia” (1989), ocorre uma alteração na forma com a qual o artista trabalha binômios, fragmentando a obra em vários corpos feitos de poliamida e preenchidos com esferas de chumbo, permitindo uma interação entre o material leve, elástico e semi-transparente das meias com o peso e rigidez das esferas. Dessa forma, quando largados sobre o chão, surgem formas variadas que se espalham livremente.

Imagem 14: Obra da série “A-B-A” (1987)



Fonte: Renato Salles, 2019.

Imagem 15: “Côpulônia” (1989)



Fonte: Renato Salles, 2019.

Imagem 16: “Nave Voadora” (2018) de Ernesto Neto



Fonte: Renato Salles, 2019.

Essas obras iniciais caracterizam um processo de expansão das esculturas de Neto dentro dos espaços de galeria. A partir da ruptura com a proposta de corpos formais, ocorre uma ampliação cada vez maior da interação de suas obras com os ambientes em que estão inseridas.

A experimentação com materiais têxteis, iniciada em “Copulônia”, leva a criação de obras que passam a formar recintos, como “Nave” (1998), que na Pinacoteca foi exposta também dentro de uma das galerias. “Nave” se estrutura a partir do tensionamento do poliuretano por um sistema de pesos e contrapesos, formando um ambiente a ser penetrado pelo indivíduo. A partir desse processo ocorre uma expansão das obras de Ernesto Neto, que mantém a questão da dualidade, porém por meio de uma perspectiva de ampliação do espaço:

As naves começaram como a viabilização de um espaço crítico em relação às galerias para dar continuidade às esculturas. Queria criar uma pele galeria, a transparência dela, seu estado de suspensão, porque ela está sempre esticando com as patas no chão, como se estivesse pousada, tem uma relação com o mundo animal. Ela ainda é uma coisa em que você entra, e tem uma transição entre escultura e instalação, com seus organoides, que seriam as tais esculturas. (NETO, 2019, p.93).

Nos corredores e pátios laterais, são expostas algumas de suas obras que mantém o caráter de permeabilidade, como “A borda (Tele passagem)” (2012), formada por células de

crochê, estruturadas por um tubo metálico suspenso ao teto, e “Enquanto nada acontece” (2008), estruturas em polielastano que mantém a linguagem da instalação “Nave”.

A incorporação do uso da costura e da técnica do crochê por Neto viabilizam a concepção de grandes instalações que englobam os sites em que são concebidas. Paulatinamente, suas obras se expandem para a esfera do coletivo, criando ambientes que dependem da ativação de grupos para que o indivíduo possa usufruir de seu significado por completo.

Imagem 17: “A borda (Telepassagem)” (2012)



Fonte: Tanya Bonakdar Gallery, 2019.

Imagem 18: Obra da série “Enquanto nada acontece” (2008)



Fonte: Tanya Bonakdar Gallery, 2019.

É no octógono que essa narrativa culmina. “Cura Brá Cura té” faz parte de uma série de obras *site specific* que o artista vem criando a partir dos anos 2000. A instalação proposta para o Octógono faz parte de um contexto de aproximação do artista com a cultura Huni Kuin, povo falante da língua pano que vive nas fronteiras entre o Peru e o Brasil.

Os Huni Kuin se consideram parte do “povo com desenho”, por utilizarem os *kene*, que “são desenhados, tecidos ou trançados seguindo uma só matriz geradora de motivos diversos, transformando as peles dos corpos em membranas porosas, abertas ao exterior” (LAGROU, Els, 2019, p. 114). Os *kene* representam a conectividade do povo Huni Kuin com outros seres da floresta, que podem assim como os humanos metamorfosear-se.

Os *kene* estão associados ao ritual de ingestão da *ayahuasca* e ao ser onipresente que é a jiboia, *Yube*. Segundo é contado a Jiboia ensinou as mulheres a desenharem o *kene* enquanto aos homens transmitiu o conhecimento das músicas, que são cantadas durante o ritual de ingestão da *ayahuasca* conduzindo a experiência. Na cultura Huni Kuin, Yube é um ser andrógino que representa o corpo entrelaçado do homem e da mulher, durante os rituais de *ayahuasca* a ingestão desse cipó, sangue da Jiboia, permite com que o indivíduo seja visto pela entidade, que pode ou não optar por vê-lo. Nesse processo ele se transforma em presa

ocorrendo uma inversão de papéis, somente aqueles que são devorados e expelidos por Yube podem se tornar um com ela:

Em “Cura Bra Cura té” (2018) o artista transformará o espaço do octógono em um ambiente de cura, a partir da busca por ressignificar o que simboliza o Brasil. No centro do pátio foi posicionado um tronco que contém em seu interior commodities símbolo da exploração colonial e estrangeira do país, estando apoiado em um disco de prata, que faz referência a riqueza fruto dessa exploração. O grande tapete que se estende pelo piso forma raízes desse tronco enquanto o corpo de crochê suspenso é a copa da grande árvore que forma a instalação. Já as paredes internas do octógono são cobertas por um tecido, no qual foram costuradas flores em traços que remetem ao *kene*. Essa paisagem criada insere a obra em uma floresta, remetendo ao sagrado explorado pela cultura Huni Kuin.

A instalação é um clara referência a concepção do Brasil e as culturas que o representam. O mapa posicionado abaixo do tronco reforça os símbolos da instalação e as cores que se dividem em três remetem ao que o artista denomina de culturas formadoras do país: a europeia, africana e indígena.

Por meio dessa instalação, Ernesto Neto busca performar o que chama de cura, em que esse espaço, imbuído de símbolos, é ativado em quatro ciclos quinzenais pelo artista e convidados, realizando o ato de cópula do tronco, uma referência ao entrelaçamento de corpos e a dualidade dos Huni Kuin, a capacidade de estar entre. Sobre essa performance o artista afirma que:

Por mais trágico que seja e em busca de uma cura, teremos o tronco da tortura, da barbárie e opressão, o tronco da escravocracia, que será semanalmente abocanhado pela ‘gota boca’ de folhas que, representando a floresta feminina e, guiada espiritualmente por cantos, maracás, violões, tambores, pajés e outros ‘sacerdotes’, procederá o processo de cura. (NETO, 2019, p.105).

Após esse ato são retirados quinze centímetros do tronco até que ele seja completamente destruído no último ciclo. A cura é em último caso a reflexão do passado de exploração e o reconhecimento das culturas formadoras do país, de forma que a alusão a capacidade Huni Kuin de se transformar no outro é essencial para que esse processo ocorra.

A obra como um todo potencializa o pátio como um espaço de encontro, sendo o octógono centralizado no edifício, o tapete e almofadas, o odor das ervas dentro das gotas concebem um ambiente favorável para que o visitante se deite e contemple a copa de crochê que se mescla com as claraboias.

Imagem 19: “Cura Brá Cura Té” (2019)



Fonte: Adriano Vizoni, 2019.

Imagem 20: “Cura Brá Cura Té” (2019)



Fonte: Levi Fanan, 2019.

### 3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo inicial da pesquisa era levantar as características que tornam o “Projeto de arte contemporânea do Octógono” um exemplo no que se refere à renovação de conteúdo dentro da lógica de múltiplas linguagens da arte contemporânea.

A partir do levantamento da trajetória da Pinacoteca do Estado de São Paulo, observou-se que o espaço do Octógono, desde seu momento inicial como Arena, já apresentava potencial para ser apropriado por diferentes linguagens artísticas. Porém, a reforma de 1998 foi responsável por potencializar esse uso a partir da transformação do pátio em um espaço de caráter ambíguo. A partir disso o octógono foi apropriada pela curadoria como um ambiente de possíveis manifestações para a arte contemporânea, uma forma de atualizar o conteúdo do museu diante do conceito de “desintegração da interioridade da obra de arte” apresentado por Kudiella.

Por ter sido concebido como espaço para o Liceu de Artes e Ofícios, o edifício apresenta ambientes contaminados por seu uso anterior, seus corredores, hall e pátios. É justamente neles que se expressam as obras dos dois artistas estudados, Ernesto Neto e Ana Tavares, em que se ampliaram a relação entre espaço e visitante.

Enquanto Ana Tavares apresentou para o octógono uma instalação já montada anteriormente em outros ambientes, Ernesto Neto concebeu a obra a partir do espaço. Porém, ambas interagem de forma própria com o octógono – Ana Tavares a partir da implosão das paredes internas do pátio e Neto com a transformação do mesmo em um espaço de convivência e cura. Com “Exit” e “Paredes de Niemeyer” Ana Tavares transforma o espaço

em um ambiente de reflexão interna e conflito com a cidade contemporânea enquanto em “Cura Brá cura té” Ernesto Neto busca incentivar o convívio e ressignificar a memória coletiva.

O espaço do octógono se transformou em um invólucro para as manifestações contemporâneas, pois proporciona o que as galerias laterais não conseguem expressar através de seu espaço idealizado, uma extensão da cidade e das relações que advém dela. Suas paredes de tijolo expostas em contraste com os guarda-corpos de aço e a claraboia criam uma experiência única que será explorada por vários artistas convidados a partir de diferentes perspectivas.

Espaços não planejados despertam grande interesse nos artistas contemporâneos. Estratégias curatoriais e reconfigurações projetuais como as apresentadas na Pinacoteca do Estado de São Paulo se apresentam como um respaldo para futuros projetos, pensando na concepção de ambientes culturais consonantes com contexto atual. Com a análise de todas essas questões, espera-se que o objetivo da pesquisa tenha sido atingido.

#### 4. REFERÊNCIAS

AMARAL, Aracy A. Pinacoteca do Estado de São Paulo. In: **Textos do Trópico de Capricórnio – Vol.2**. São Paulo: Editora 34, 2006.

BANCO SAFRA. **A Pinacoteca do Estado**. São Paulo: Banco Safra, 1994.

CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

GOLDSTEN, Ilana; LABATE Beatriz C. Encontros artísticos e ayahuasqueiros: Reflexões sobre a colaboração entre Ernesto Neto e Huni Kuin. In: **Mana [online]**, Rio de Janeiro, v.23, n.3, p.438-471, set./dez.2017.

GONÇALVES, Lisbeth R. **Entre cenografias**: O museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo: FAPESP, 2004.

KUDIELKA, R. Objetos da observação – lugares da experiência: sobre a mudança da concepção de arte no século XX. In: **Novos Estudos**, n. 82. São Paulo: Cebrap, 2008, pp. 166-179.

MUSEU VIVO: Ernesto Neto. Direção e Produção: SescTv. São Paulo: 2010. Online. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ZZmJchHWpDw>>. Acesso em: 27 de agosto de 2020.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO. **Cronologia**. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, s/ data. Disponível em:< <https://pinacoteca.org.br/a-pina/cronologia/>>

\_\_\_\_\_.\_\_\_\_\_.**Ernesto Neto**: Sopro. São Paulo, 2019.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. **No lugar mesmo:** uma antologia de Ana Maria Tavares. São Paulo, 2016-2017. Disponível em: <http://pinacoteca.org.br/en/programacao/in-the-very-place-an-anthology-of-ana-maria-tavares/> > Acesso em: 26 de março de 2019.

\_\_\_\_\_. \_\_\_\_\_. **Pinacoteca do Estado de São Paulo:** um restauro em ação. São Paulo: Gráficos Burti, 2002.

PONTES, Ana Paula. Arquitetura para Arte Contemporânea: Longe da Neutralidade. In: **Cadernos de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo**. São Paulo: Mackenzie Online, v. 17, p. 151-170, 2017.

RIOS, Maira Francisco. **Intervenção na preexistência:** O projeto de Paulo Mendes da Rocha para transformação do Educandário Santa Teresa em Museu de Arte Contemporânea. 2013. Dissertação (Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Presbiteriana Mackenzie. São Paulo, 2013.

ROCHA, Paulo Archias Mendes da. Paulo Mendes da Rocha comenta com entusiasmo a reforma da Pinacoteca. [Entrevista]. **Projeto/Design** [S.l: s.n.], 1998.

SPERLING, David. **As arquiteturas de museus contemporâneos como agentes no sistema da arte.** São Paulo: 2005. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/textos/as-arquiteturas-de-museus-contemporaneos-como-agentes-no-sistema-da-arte>> Acesso em: 21 de abril de 2019.

WISNIK, G. **O dentro que é fora. O outro que sou eu.** São Paulo: Associação Cultural Videobrasil. São Paulo: Edições Sesc, 2011. Disponível em: <<http://site.videobrasil.org.br/festival/arquivo/festival/programa/1353>>. Acesso em: 20 maio 2017.

**Contatos:** slimagava@hotmail.com e ana.pontes@mackenzie.br.