



ARQUITETURA DO DESASSOSSEGO: INTERFACES ENTRE A POÉTICA ARQUITETÔNICA E A ESCULTURA CONTEMPORÂNEA[√]



Henrique Grimaldi FIGUEIREDO*

Gregório Lopes DORNELLAS**

Milena Andreola de SOUZA***

RESUMO

O presente artigo visa investigar os tangenciamentos entre escultura contemporânea e a arquitetura, objetivando demonstrar algumas tendências atuais de inserção de aspectos arquitetônicos na obra de arte. A dilatação da escala das obras de arte na era contemporânea e a desmaterialização do objeto escultórico isolado em detrimento de apropriações espaciais complexas são aspectos comuns à prática artística da atualidade. Há, nesse contexto, um esforço corrente de aproximação entre escultura e arquitetura como elementos pertencentes ao mesmo sistema sógnico de comunicação. Como método de pesquisa, utilizou-se a revisão bibliográfica e a análise crítica tanto de obras de arte modernas quanto contemporâneas, indicando o longo caminho percorrido pela escultura como forma de alcançar sua liberdade plástica e conceitual vislumbrada na atualidade. A pesquisa apontou que, embora a escultura contemporânea seja permeada por um número bastante extenso de discussões teóricas, o papel das poéticas arquitetônicas na elaboração do suporte escultórico na atualidade torna-se cada vez mais recorrente, assim como a dilatação das percepções espaciais e a introdução de um observador não-passivo diante da obra de arte.

Palavras-Chave: Escultura contemporânea. Arquitetura. Poéticas arquitetônicas.

1 INTRODUÇÃO

A arquitetura e a escultura, definidas como manifestações tridimensionais, evidenciam-se como expressões particulares de aproximação entre o homem como ser sócio antropológico e o ambiente que o envolve. Esse ato, pela

[√] Artigo recebido em 07 de outubro de 2015 e aprovado em 15 de dezembro de 2015.

* Graduando do curso de Arquitetura e Urbanismo do CES/JF, com formação livre em Art Direction pela Central Saint Martins - London College of Arts, em Londres. @: henriquegrimaldi@hotmail.com

** Graduando do curso de Arquitetura e Urbanismo pelo Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES/JF). @: dornellas.gregorio@gmail.com

*** Graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Mestra em Arquitetura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

@: mila.andreola@pucminas.cesjf.br

tridimensionalidade, carrega em si a vontade por uma representação espaço-temporal, uma tentativa humana de auto representatividade. O avizinhamo conceitual entre as poéticas arquitetônicas e a escultura contemporânea fornece indícios de uma gênese comum, isto é, métodos conceptivos que permeiam ambas expressões do desejo humano de criação e modificação da paisagem.

Há na produção contemporânea, um exercício quase contínuo de dilatação do suporte escultórico, uma tentativa reverberante que desdobra-se na elaboração de esculturas cada vez menos incontidas, mais apropriadoras do espaço. Para Flüsser, este fenômeno decorre de uma reconfiguração da compreensão humana de história. A vivência pós-histórica do homem contemporâneo modifica sua compreensão linear e cronológica do tempo. Logo, aspectos da escultura tradicional vão sendo lentamente sublimados e substituídos por um vocabulário mais dinâmico. A liquidez conceitual presente nas relações interpessoais da era digital permite a costura de conceitos aparentemente irreconciliáveis e a formação de uma cultura mais ampla e atualizada. A criação de uma poética arquitetônica na escultura contemporânea aponta de modo pungente para uma atualização da própria cultura. (FLÜSSER, 2011)

A escultura tradicional, presa ao pedestal e fisicamente separada do público, sofreu, desde as experimentações modernas, constantes processos de resignificação. Deste modo, um dos aspectos mais notáveis da escultura contemporânea é o modo como manifesta de forma crescente uma consciência do objeto escultórico posicionado em um tênue limiar entre repouso e movimento, um tempo estático e um tempo fluido. É a existência desta tensão que configura a criação de projetos escultóricos mais integradores. O objeto isolado, que antes ocupava um ponto de enfoque da sala expositiva, se pulveriza apropriando-se parcialmente ou integralmente do espaço, permitindo uma compreensão mais elástica do conceito de escultura onde a sala, anteriormente tida apenas como invólucro físico da obra, passa a assumir aspectos de arte. A desmaterialização da escultura é, em si, uma reflexão sobre a desmaterialização da própria cultura (KRAUSS, 2007).

A interlocução entre arquitetura, escultura contemporânea e público provém de tal particularidade, isto é, de um elemento escultórico que rompe o formato

tradicional, ora transfigurando o espaço expositivo em espaço de arte, ora expandindo-se de tal modo em escala, que passa a ser incontido pela galeria, espraiando-se no espaço público, exterior ao equipamento museológico. Um dos primeiros esforços na atualização da escultura, o **Merzbau**¹ de Kurt Schwitters surge extremamente relevante neste processo. Ao se apropriar de um espaço construído para a criação de sua obra, o artista não apenas desconstrói a materialidade auto referenciada da escultura, lançando-a por todo o espaço, mas também acarreta um processo de apropriação espacial, inserindo conceitos autênticos e inovadores que tornam a poética da arquitetura em poética de arte (KRAUSS, 2007).

Neste artigo, busca-se demonstrar a prolífica relação entre as poéticas arquitetônicas e a escultura contemporânea na construção de novos discursos e comunicação de realidades próprias à contemporaneidade. Assim, o estudo foi centrado na escultura contemporânea e seus processos de apropriação e ressignificação de um vocabulário comum à arquitetura, demonstrando que, aparentemente distantes, tanto a arte quanto a arquitetura pertencem a um mesmo sistema sógnico de representação do mundo.

Para isso, apresenta-se, através de um breve histórico, o percurso realizado pela escultura moderna em sua constante luta por ampliar seus formatos e remodelar os espaços expositivos, demonstrando, posteriormente, como tais processos reverberam na era contemporânea através da exemplificação de artistas que se utilizam da poética arquitetônica na construção de seus trabalhos de arte.

2 ARQUITETURA COMO ESCULTURA, ESCULTURA COMO ARQUITETURA: AS PRIMEIRAS EXPERIMENTAÇÕES

Os ganhos conceituais e formais da escultura moderna, trabalhada e distendida continuamente a partir do início do século XX, forneceram a liberdade necessária para a reformulação deste suporte na contemporaneidade. Contudo, este foi um processo lento e extremamente laborioso. As cisões metodológicas exercitadas pelo modernismo representaram um ponto crucial na transformação do

¹ O **Merzbau** constitui-se de um projeto contínuo e indefinido, um híbrido entre escultura e instalação, antes do termo ser aplicado, um projeto experimental do artista alemão Kurt Schwitters, iniciado a partir da intervenção no celeiro da casa dos seus pais em Hanover entre 1923 e 1936.

objeto escultórico, tanto no teor da temática, quanto na da forma representacional (KRAUSS, 2007).

A escultura, anteriormente indissociável da lógica do monumento, atrelada à sua orientação como marco onde o pedestal tornava-se extremamente importante na mediação entre *situ* escultórico e sua representação como signo; agora era pervertida pelo modernismo. A escultura anterior ao modernismo estava costurada à sua composição memorial ao ser separada do espaço expositivo pelo pedestal e assumia, além de seu caráter contemplativo, aspectos de monumentalidade. A temática historicista e heróica apenas confirmava tal apontamento, garantido às experimentações escultóricas classicizantes, uma existência mnemônica. Passava a viver de sua condição negativa, a ausência de um lugar fixo ou abrigo, o abandono categórico do sítio. Este estado de libertação do local como premissa pode ser vislumbrado inicialmente em trabalhos como **Porta do Inferno**(1880-1917) e **Balzac**(1891-1897), ambos de Auguste Rodin (KRAUSS, 1984).

Ao fetichizar a base, a escultura absorve o pedestal para si, retirando-o de seu lugar, e através da representação de seus materiais ou do processo de sua construção, expõe sua própria autonomia. Rosalind Krauss afirma que ao assumir sua total condição de lógica inversa para se tornar pura negatividade, ou seja, a combinação de exclusões, a escultura torna-se a soma da não-paisagem com a não-arquitetura, e quando explorada em seu campo ampliado, se torna contraditoriamente, paisagem e arquitetura. Esta condição comportamental da escultura como aglutinação de conceitos, um material – arquitetura – e outro subjetivo – paisagem –, operam na ampliação de seus esquemas básicos (KRAUSS,1984).

As reflexões sobre os temas tradicionais à arquitetura, como a paisagem, serão fundamentais para a ruptura da matéria-prima utilizada pela escultura contemporânea, uma vez que, ao pontuar tais proposições, os artistas modernos incorporavam lentamente uma mentalidade arquitetônica no discurso de seus trabalhos. O ato de pensar sobre a paisagem reflete na criação de uma modalidade de trabalho de arte mais centrada na ideia do local e, conseqüentemente, na arquitetura. A necessidade da mobilidade inerente, presente nas esculturas de pedestal praticada até o século XIX, vai se perdendo progressivamente ao fornecer

à escultura sua autonomia. O objeto escultórico encontra-se simultaneamente livre para se deslocar, mas também irredutivelmente fixo, relacionado ao local, ou conformando o próprio espaço, de acordo com as predileções de cada artista (KWON, 1997).

Nos últimos anos da década de 1960, ocorre uma relocação do espaço de arte, como constata Kwon:

O espaço de arte não era mais percebido como lacuna , tábula rasa, mas como espaço real”, onde “o objeto de arte ou evento neste contexto era para ser experimentado singularmente no aqui e agora, pela presença corporal de cada espectador, em imediatidade sensorial da expansão espacial e duração temporal, mais do que instantaneamente percebido em epifania visual por um olho sem corpo (KWON, 1997, p. 167).

Ao mudar constitutivamente a percepção obra-espaço, abria-se uma nova possibilidade, explorada no campo escultórico, que costurava o conceito de cada proposição à um *situ* ou *site* em questão, estabelecendo uma interlocução real entre o “quadro” – obra – e “moldura” – espaço (KWON,1997).

Esta modificação de pensamento quanto à escala e a própria definição de escultura influenciou de forma extensa alguns criadores que centraram seu trabalho nestes novos modelos possíveis. Um dos nomes proeminentes deste cenário é Gordon Matta-Clark, um artista americano que na década de 1980, aplicou os conceitos de corte e incisão na obra construída de arquitetura. O Bronx, na época um degradado bairro nova-iorquino repleto de construções abandonadas e decrépitas, permitiu ao artista implementar suas reflexões e poéticas tendo o signo da arquitetura como base. Estas construções decadentes propiciaram à Matta-Clark a remoção de paredes e a inserção de incisões clínicas nas edificações, modificando completamente a perspectiva da construção original. Matta-Clark rasga a arquitetura, assim como Lucio Fontana rasga suas telas e, como o artista italiano, o escultor define um espaço aquém e além do trabalho, até aquele momento imperceptível, devido às barreiras materiais do suporte tradicional. Seus rasgos fendem a caixa arquitetônica e possibilitam a criação de uma tensão interior-exterior entre o privado-público; as janelas não mais barram o olhar; apesar de ainda existentes, são desconfiguradas e despojadas de sua função ao não mais impedirem o desenvolvimento das relações dentro-fora. Em Matta-Clark, as janelas são

transfiguradas em mero aplique (MORIENTE, 2010).

Imagem 1 – Splitting; Gordon Matta-Clark, 1974



Fonte: <http://arteuam.com/wp-content/uploads/2014/11/Matta-Clark.jpeg>, acesso 13/09/2015

Outra contribuição para a escultura contemporânea e sua relação com a arquitetura provém do caráter efêmero de tais trabalhos. Apesar da existência de uma inegável materialidade, Matta-Clark trabalhava com a finitude urbana, com a arquitetura moribunda ou morta, casas irrecuperáveis. Ao se utilizar do fato de tais edificações serem arquiteturas efêmeras – fadadas à demolição –, o artista ressalta o caráter transitório da arte e sua fuga do espaço museológico para o ambiente público, características abraçadas pela produção artística contemporânea. Moriente defende a prática artística de Matta-Clark ao estabelecer que,

Pode-se classificar em sentido estrito os *Bronx Floor* como *Ready-Mades*, porém a fonte ou origem destes fragmentos é também suscetível de receber indubitavelmente como *Ready-Builts*. (...) ainda que exista uma violência implícita no ato de Matta-Clark não se pode argumentar contra ele que seja uma agressão indiscriminada – nem vandalismo, nem tão pouco é um gesto automático, entendido como automatismo psíquico. O ataque se caracteriza por ser cirúrgico antes que fanático (MORIENTE, 2010, p. 37-38).

A relação arquitetura-escultura permeia o trabalho de vários outros artistas deste período, que utilizam-se de elementos inerentes à arquitetura na construção de suas poéticas. É interessante salientar que, em determinados momentos, a escultura é despojada de seu aspecto puramente material para galgar novas percepções. É o caso dos trabalhos da dupla de artistas Christo e Jeanne-Claude. O casal não utiliza a escultura como suporte propriamente dito, mas trabalha identificando o caráter escultórico de outros elementos e salientando-os. É o que

ocorre em sua série de **Wrapped Structures**, em que a materialidade da escultura se reduz aos aspectos formais das próprias arquiteturas. Em seu trabalho, o interesse maior não reside na proposição de novas materialidades, pois, para eles, não interessa a criação de novas objetualidades, mas sim a ressignificação crítica das já existentes. Ao envolver um edifício inteiro em tecido, Christo e Jeanne-Claude ratificam o potencial escultórico da arquitetura, sua prática artística centra-se no acréscimo de uma nova camada, na sobreposição de um novo olhar (CHERNOW; VOLZ, 2002).

A reconfiguração paisagística trazida por alguns artistas associados à *Land Art*², como **Spiral Jetty** (1970) de Robert Smithson e **Lightning Field** (1970-1977) de Walter de Maria, representaram um vigoroso avanço no modo como a arte compreende a paisagem natural e cria esforços modificadores. A arte de site-specific (trabalhos de arte orientados para um local específico), exercitada por muitos escultores contemporâneos, pode ser vislumbrada como uma reação natural às experimentações escultóricas minimalistas do final da década de 1960. A prática escultórica força uma dramática reversão no paradigma da escultura modernista, auto-referenciada e transponível, em prol de uma associação direta com o entorno. A arte site-specificity, como Kwon prefere chamar, “quer interruptiva ou assimilativa, desistiu de si própria por seu contexto ambiental, sendo formalmente determinada ou dirigida por ele”(KWON, 1997, p.167).

Deste modo, a escultura contemporânea quando alude, reconstrói ou ressignifica a arquitetura, realiza na verdade uma bricolagem de conceitos amplamente experimentados e validados pelos meios artísticos. A escultura da atualidade redefine-se continuamente em um espasmo voluntário de mutação: é a vontade de criação de novos diálogos e possibilidades. Seja pela cisão do edifício, seu embrulhamento, ou pela redefinição da paisagem, as obras de arte produzidas na contemporaneidade bebem de conceitos e práticas criadas e testadas pela arte moderna, o que de modo algum diminui seu potencial plástico e inovação, apenas ratifica a necessidade de uma criação artística cada vez mais simbiótica que compreenda a arquitetura como escultura, e a escultura como arquitetura.

² Segundo Krauss (1984), *Land Art* é uma modalidade artística surgida no final dos anos 1960 como resposta formal ao caráter auto-referenciado da arte minimalista, encarada por tais artistas como uma manifestação culturalmente monótona e presa ao sistema tradicional de arte.

3 CAMINHOS DA ESCULTURA CONTEMPORÂNEA: A ARQUITETURA RECODIFICADA

A contemporaneidade e suas intensas mudanças representaram um marco considerável na compreensão da escultura como suporte. A noção tradicional de escultura tem sido largamente distendida, de modo que o objeto isolado, autônomo, vem progressivamente sendo substituído por um arranjo escultórico mais complexo, onde a matéria escultórica antes condensada, única, é eclipsada por uma combinação de partes. A escultura que antes centrava-se em sua base ou pedestal agora é corrompida, pulverizada, passando a ocupar toda uma sala, e em alguns casos – não tão raros assim – se transformando na própria sala, uma apropriação espacial da arquitetura (MOSZYNSKA, 2013).

Para Nelson Brissac Peixoto nota-se, desde o final da década de 1960, um esgotamento dos espaços expositivos tradicionais. A escultura tradicional rejeita sua base antropomórfica e estabelece uma nova escala em termos de recepção, uma alteração da orientação original, do objeto para o observador (PEIXOTO, 2002).

Em **Secant** (1977), uma obra de Carl André do final da década de 1970, o escultor salienta uma prática que será amplamente abordada pela escultura contemporânea em sua apropriação das poéticas arquitetônicas. Composta por cem módulos de madeira de 30x30x90 cm, a obra consistia em uma linha de 90 metros instalada sobre um gramado ondulante no exterior do museu, uma alusão direta à incapacidade dos espaços expositivos tradicionais de receberem os novos formatos escultóricos. Neste trabalho, André instaura uma outra proposição ao lançar um novo olhar sobre a escala assumida pelos projetos escultóricos: a escultura estende-se pelo solo, impedindo o espectador de perceber seu final e fazendo com que a poética espacial, e não os objetos em si, sobressaia nesta experiência. Ao analisar esta obra, Peixoto destaca, mais uma vez, o caráter inovador e inócuo da escultura contemporânea, que se apropria da poética arquitetônica. Para ele, “essas linhas remetem à arte contemporânea de grande escala ao instigarem uma observação do espaço, não de objetos” (PEIXOTO, 2002, p.184).

Os debates contemporâneos abordam como temática central assuntos de cunho socio-políticos, econômicos, ecológicos, entre outros. Tais perspectivas têm incorporado progressivamente o debate arquitetônico em suas poéticas, em uma positiva especulação sobre questões participativas das obras – a inserção do observador e sua relação com o espaço. Alguns nomes proeminentes do cenário artístico e que utilizam tais inserções em seus projetos desde longa data, como Absalon, Siah Armajani e Tadashi Kawamata³, têm exercido um significativo impacto nas novas gerações e sua produção. A produção escultórica contemporânea assume um olhar completamente novo e inquiridor, que visualiza nas relações espaciais, o potencial de criação de uma fruição obra-espectador mais rica e dinâmica. A constante inserção do usuário na obra denota esta tentativa de desconstrução de um apreciador passivo e a inauguração de um novo homem, um observador-participador que ativa a obra com sua experimentação e vivência (MOSZYNSKA, 2013).

Os artistas aqui elencados são nomes de grande proeminência na cena contemporânea e mentes centradas na elaboração de um novo formato de escultura em que o objeto isolado perde sua importância em prol de uma apropriação espacial mais complexa. Desde Kiefer até Whiteread, passando por Kapoor, Salcedo, Wilson, Schneider e Tiravanija, a escultura assume uma nova forma operante, cada qual à sua maneira, mas todas pontuadas pela ressignificação do posicionamento do observador e do espaço/arquitetura em relação à obra de arte. Não há uma costura temática possível entre tais trabalhos, uma vez que seus discursos são pontuais. O que, entretanto, nos permite aproximar tais peças é seu interesse em estabelecer um diálogo com o espaço arquitetônico e/ou com um observador ativo da obra de arte, atualizando continuamente o conceito de escultura.

A escultura contemporânea dos anos 1990 e 2000 foi largamente pontuada por esta atividade empírica dos artistas em relação à arquitetura e suas poéticas construtivas. Em diversos momentos, escultura e arquitetura entram em simbiose direta na elaboração de uma nova ideologia e novos métodos de percepção

³ Estes três artistas já realizavam experiências espaciais que flertavam com a arquitetura desde o início dos anos 1980. Tadashi Kawamata por exemplo ficou mundialmente conhecido por suas grandes estruturas de madeira que relacionavam-se diretamente com edifícios icônicos.

cognitivas da obra. É o caso da grande instalação de Anselm Kiefer, **Jericho**(2007). Em **Jericho**, Kiefer utiliza-se da imagem da torre como signo arquitetônico máximo. Esta escultura, criada 6 anos após os atentados de 11 de setembro nos Estados Unidos, ainda elenca a imagem do arranha-céu como um símbolo forte e passível de comunicação. Trabalhando com a tectônica dos pré-moldados, o artista cria sua escultura tortuosa dividida em duas unidades, torres que, embora confeccionadas em concreto e aço, apresentam um cambalear preocupante. Aqui, Kiefer utiliza-se da própria poética arquitetônica para criticar a arquitetura. Suas torres indicam, na verdade, o legado em ruínas do urbanismo modernista (MOSZYNSKA, 2013).

Imagem 2 – Jericho, Anselm Kiefer, 2007



Fonte: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/anselm-kiefer-the-independent-wants-to-know-if-i-am-a-nazi-1799843.html>, acesso em 16/09/2015

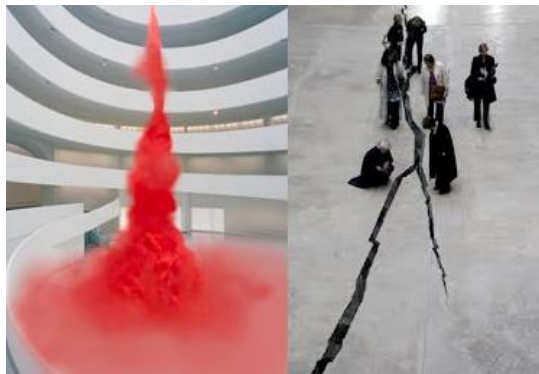
O paradigma do interior/exterior permeia de maneira pungente a produção de inúmeros artistas. A discussão da obra inconstante pelo espaço clínico da galeria de arte ou do museu surge, pontualmente, desembocando em esculturas cuja escala muitas vezes dificulta ou impossibilita a locação da obra no interior de um espaço expositivo tradicional. Em alguns casos mais específicos, o artista, quando convidado a criar alguma intervenção diretamente no espaço institucional, insere aspectos no trabalho que garantem sua alta especificidade, mas diferentes das esculturas site-specific⁴ originais, tais trabalhos primam por aspectos tão virtuais que a obra torna-se quase imaterial. **Ascension(Red)**(2009) de Anish Kapoor foi pensada para o vão entre as galerias do Museu Guggenheim de Nova York. Neste

⁴ Segundo Kwon (1997) é o termo que se relaciona às obras escultóricas ou instalações criadas especificamente para um local, sendo inviável ou descaracterizante quando expostas em outros espaços.

trabalho, um grande aspirador afixado no teto do museu criava uma espiral de pó vermelho, um tornado da arte de vanguarda. Kapoor realça nesta experiência a presença de um espaço virtual altamente presente, mas imperceptível por alguns. Ao ocupar o grande pé-direito do museu com seu furacão de pó o artista, discute a espacialidade do não construído, a presença de espaços vazios como espaços em potencial (MOSZYNSKA;BRUNEAU;BARRAL;TORELLI, 2013).

Ainda usufruindo desta poética dos espaços despercebidos, a artista colombiana Doris Salcedo cria em **Shibboleth**(2007), uma rachadura de 167 metros de extensão no *Turbine Hall*, grande salão de entrada da Tate Modern em Londres. Ao fender o piso do edifício, Salcedo busca uma reflexão sobre as segmentações sociais. Seu trabalho atua como uma cicatriz, um elemento de memorização da estratificação socio-política vivenciada pelo mundo contemporâneo. Há também no esforço da artista para a criação de **Shibboleth**, a ratificação de um novo núcleo espacial, um subsolo exposto, uma vala de separação entre o aquém e o além. É o nascimento de uma arquitetura do invisível, a percepção da existência de camadas espaciais sobrepostas e muitas vezes intangíveis (MOSZYNSKA, 2013).

Imagem 3 – Na esquerda, Ascension(Red) de Anish Kapoor e à direita Shibboleth de Doris Salcedo



Fonte: www.guggenheim.org e www.tatebritain.uk, respectivamente, acesso em 06/12/2015

Atuando na escala do edifício, Richard Wilson é um artista que não apenas busca a dialética entre interior/exterior, mas que também providencia uma reconfiguração espacial da construção. A poética artística de Wilson é a poética arquitetônica de projeto. Em **Turning the place over**(2007-2011), o artista cria uma seção circular em um edifício abandonado em Liverpool, no interior da Inglaterra. Rotacionada por uma braço hidráulico, esta seção expõe continuamente em suas

rotações as entranhas do edifício em uma discussão constante sobre o papel social da arquitetura. O interior vazio e árido denota um distanciamento entre a arquitetura e seu fim maior, o abrigar. A criação de **Turning the place over** ratifica um momento bastante promissor para a escultura contemporânea, ampliando suas possibilidades através do uso de alta tecnologia. A escultura estática do modernismo é aqui substituída por uma versão cinética, mais dinâmica e impactante (MOSZYNSKA, 2013).

Imagem 4 – Turning the place over, Richard Wilson, 2007-2011



Fonte: <http://www.valentinatanni.com/2009/10/>, acesso em 16/09/2015

Outros artistas contemporâneos centram sua pesquisa no objeto construído e em suas potencialidades. Não interessa para este viés da escultura, as relações diametralmente opostas entre o fora-dentro, mas sim a unidade da arquitetura e suas implicações na vida humana. Gregor Schneider, em **Punto Muerto** (2011), insere no coração da cidade, seu túnel claustrofóbico em alusão a um sentimento de não-pertencimento e desconforto trazido cotidianamente pelas realidades do urbanismo. Michael Rakowitz trabalha a inserção de cabanas infláveis em pontos estratégicos da malha urbana. Tais espaços, pensados para serem ocupados por desabrigados e moradores de rua, dialogam sobre o atraso nas políticas habitacionais e o incômodo trazido por um grupo desfavorecido na sociedade do espetáculo, onde a felicidade individual é promulgada e celebrada. Rakowitz tenta, com a inserção desta acupuntura urbana, demonstrar o egocentrismo hedonista de nossa sociedade. É a arte-arquitetura da desconformidade, vislumbrando uma mudança necessária (MOSZYNSKA;BRUNEAU;BARRAL;TORELLI, 2013).

Além da retórica interior/exterior e espaço privado/espaço público, muitos artistas que trabalham a poética arquitetônica em esculturas de grande formato,

centram sua discussão em questões utilitárias, isto é, a escultura arquitetônica como elemento de utilidade para a vida humana. Questões conceituais da arquitetura são sublimadas por uma preocupação antropológica de compreensão do homem e de suas necessidades básicas. Nesse ínterim, a figura do lar como local de abrigo e desenvolvimento da vida privada surge permeando a produção hodierna. O escultor argentino de ascendência tailandesa, Rirkrit Tiravanija, trabalha em seu projeto **The Land** (1998) a criação de um sistema de micro-casas autossustentáveis elaboradas como um projeto cultural e artístico e que podem ser utilizadas por estudantes e fazendeiros. As casas-esculturas de Tiravanija correspondem a uma modalidade de lar onde pode-se produzir simultaneamente ideias e comida, atendendo desde o artista itinerante até o pastor nômade (MOSZYNSKA;BRUNEAU;BARRAL;TORELLI, 2013).

Imagem 5 – À esquerda, The Land de Tiravanija e à direita, Punto Muerto de Schneider



Fonte:http://architettura.it/esposizioni/20030608/06_c.jpg; http://www.hoyesarte.com/wpcontent/uploads/2011/10/exposicion_.jpg, respectivamente, acesso em 06/12/2015

Um contraponto interessante ao trabalho de Tiravanija provém da escultora inglesa Rachel Whiteread em **House**(1993). A artista trabalha em sentido essencialmente oposto e a sua plástica escultórica é exercida no sentido de se criar lares impossíveis. A figura da casa surge como emblema de conforto e paz, mas é entregue ao público compactada como uma grande peça de concreto onde todos os elementos formais e estilísticos que insinuam uma residência – portas, janelas, telhado, entre outros – aparecem esculpidos finamente, mas intransponíveis. Ao fornecer o símbolo, mas negar sua apropriação, Whiteread traduz o sentimento humano do não-pertencimento, a vontade de ser inserido em uma realidade suprimida pela impossibilidade do encaixe perfeito (MOSZYNSKA, 2013).

Imagem 6 – House, Rachel Whiteread, 1993



Fonte: <http://www.cursodehistoriadaarte.com.br/wp-content/uploads/Rachel-Whiteread-House-Concreto-1993.jpg>, acesso em 16/09/2015

Desde a arte intimista de Carl André até as rupturas espaciais drásticas de Whiteread, a escultura galgou status e peso no universo das artes, sendo sua simbiose com a as poéticas arquitetônicas, algo extremamente bem quisto na configuração de novas propostas e dilatação de conceitos. A arqui-escultura que habita a produção contemporânea surge como elemento de reconciliação que equaliza hierarquicamente as duas modalidades, homologando a importância da expressão arquitetônica e escultural como mecanismos de comunicação do homem com o mundo. Arquitetura e escultura como variantes de uma mesma língua e, efetivamente, comunicando o mesmo discurso.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A introdução e ampla utilização das poéticas arquitetônicas por artistas visuais na contemporaneidade denotam um esgotamento dos aspectos tradicionais da escultura havendo, deste modo, um impulso por apropriação de elementos externos à prática artística tradicional que, uma vez remasterizados, são integrados a um novo aspecto da escultura contemporânea.

A abertura dos artistas em experimentar através dos elementos arquitetônicos configurações cada vez mais ousadas e complexas da escultura, ratifica a necessidade de uma interdisciplinaridade entre as áreas, possibilitando ao homem contemporâneo uma atualização de sua própria cultura e a construção de novos meios de comunicação, sejam eles atrelados aos aspectos mais tradicionais à arte ou não.

A fusão conceitual escultura-arquitetura aponta, de modo característico, um processo de remodelação conceitual dos suportes e a necessidade crescente de se comunicar plasticamente em um mundo a cada dia mais líquido e fluido, onde a inserção e criação de novas poéticas se faz estritamente necessária.

O artigo pretendeu demonstrar como os processos de atualização da escultura têm sido elaborados utilizando-se as poéticas arquitetônicas como mecanismo de comunicação, isto é, o objeto escultórico do modernismo, antes atrelado ao invólucro da sala expositiva, ganha na atualidade novas dimensões. A escultura contemporânea propõe diálogos mais dilatados do que os trabalhos de linha modernista, e conseqüentemente passam a ser incontidos pelo museu. Ao refletir sobre os problemas de moradia, por exemplo, Wilson cria sua obra no espaço público uma vez que, sua locação no interior de um espaço expositivo tradicional sublimaria ou até mesmo apagaria as intenções comunicacionais e críticas do objeto de arte.

Assim, a escultura contemporânea vem galgando nova escala e uma intenção cada vez maior de apropriação dos espaços arquitetônicos com o intuito de ressignificá-los.

Essa é a arquitetura do desassossego, uma geração de artistas plásticos que utiliza-se de um vocabulário corrente na arquitetura para a criação de trabalhos extremamente ácidos. Ao introduzir as poéticas arquitetônicas na escultura contemporânea, tais criadores passam a problematizar temas até então esquecidos ou pouco comentados, como questões de moradia, paisagem urbana, pedestrialização, espaços virtuais, entre outros; extremamente coerentes com às realidades da era contemporânea. A arquitetura do desassossego é a escultura crítica de uma sociedade estratificada, e que através de sua materialidade quase imaterial vem discutir e propor novas perspectivas de compreensão e vivência social.



**UNREST ARCHITECTURE:
CONNECTIONS BETWEEN THE ARCHITECTURAL POETIC AND
CONTEMPORARY SCULPTURE**

ABSTRACT

This article intends to investigate the common points between contemporary sculpture and architectural poetics, aiming to demonstrate some trends insertion of architectural aspects in work of art. The expansion of the size of works of art in contemporary era and the dematerialization of isolated sculpture at the expense of complex spatial appropriations are common aspects of today's artistic practice, in its approach between sculpture and architecture as elements belonging to the same signic communication system. As a research method we used the literature review and critical analysis of modern and contemporary art, indicating the long road traveled by the sculpture as a way to achieve their visual and conceptual freedom today. The research indicated that while contemporary sculpture is permeated by a very large of number of theoretical discussions, the function of architectural poetics in the preparation of the sculptural support today becomes increasingly applicant, as well as the expansion of spatial perceptions and the introduction of a non-passive observer in front of the artwork.

Keywords: Contemporary sculpture. Architecture. Poetic architectural

REFERÊNCIAS

BRUNEAU, Philippe; BARRAL, Xavier; TORELLI, Mario. **Sculpture, from the antiquity to the present day**. 1st ed Köln: Taschen: 2013

CHERNOW, Burt; VOLZ, Wolfgang. **Christo + Jeanne-Claude**. 1st ed New York: Saint Martins: 2002

FLÜSSER, Vilém. **Pós-História: vinte instantâneos e um modo de usar**. São Paulo: Anna Blume, 2011

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Rio de Janeiro: Revista Gávea, n.1. PUC-RIO, p.129-137,1984

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2007

KWON, Miwon. **Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity**. October, n. 80, p.85-110, 1997

MORIENTE, David. **Poéticas arquitetônicas en el arte contemporáneo 1970-2008**. 1st ed. Madrid: Edições Cátedra, 2010.

MOSZYNSKA, Anna. **Sculpture Now**. 1st ed. Londres: Thames & Hudson, 2013

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Intervenções Urbanas: Arte Cidade**. São Paulo: SENAC, 2002