

ANNA BARROS

Espaço, lugar e local

Nos dias de hoje há uma afluência, cada vez maior, dos vocábulos *lugar* e *local* nas páginas de arte. Eles pedem uma nova conceituação, invejosos da importância dada ao vocábulo *espaço* durante este século. É como se o multiculturalismo conscientizado no pós-modernismo e a globalização crescente tornassem imprescindível uma redefinição desses termos.

O nomadismo, real e virtual, do ser humano atual demanda um ponto definido por coordenadas pessoais, que ele pode transportar ou dentro do qual ele mesmo se transporta. Este seria o *lugar* que, com suas frágeis paredes, poderia absorver por osmose o *local*, um *espaço* já humanizado e possuindo uma narrativa histórica própria, com características mais amplas do que as do primeiro, mas que pode ainda ocasionar uma reação em direção contrária, invadindo o *espaço* mais geral. A isso soma-se o conteúdo da memória que faz de um *lugar* uma multiplicidade de *locais*.

Para um artista, essa noção de *local* se amplia para terras em que a imaginação poética imprime organizações, talvez ainda mais especificamente individuais, por serem em geral percebidas emotivamente de forma mais aguda e que são confrontadas constantemente com as do *local* como socioculturais, o que cria uma tensão aguda.

Desde o minimalismo, o *espaço* tem estado em foco na arte como parte do mundo real e não mais da representação pictórica, porque a prioridade dada à relação entre o objeto e o contexto onde ele se encontra passou a exigir uma nova participação fruidor-obra.

A condição de se perceber percebendo, aguçada pelas obras ambientais minimalistas em que os sentidos do visitante são chamados a completar a obra, aprofundou-

ANNA BARROS
é artista plástica e professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Foi vice-presidente da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, no biênio 1995-97.

se pelo trabalho dos artistas da costa oeste dos Estados Unidos, grupo que ficou conhecido como Light and Space Art.

Esse aprofundamento da percepção levou a definições mais específicas de *espaço* e *lugar*. Maria Nordman, uma das artistas desse grupo, dá ao *espaço* uma definição mais abstrata, quando ele ainda se encontra vazio antes de ser humanizado, passando a ser *lugar* quando lhe são atribuídas qualidades básicas de luz e de som em mudança constante, o que pára o tempo relógio e inicia o tempo interior (Jan Butterfield, 1993, p. 100).

Em seu mais recente livro, *The Lure of the Place* (1997), Lucy Lippard aborda essa questão, e, definindo o que para ela seria *local*, inclui as características peculiares a cada lugar geográfico, numa conceituação semelhante a *nativo*, sem a significação usual dada a essa palavra: habitantes primitivos de um *lugar*. *Local*, assim, seria mais circunscrito do que país.

Lippard descreve *lugar* como um *locus* de desejo (1997, p. 4). Segundo essa descrição, na obra de arte deveria ser usada sempre a palavra *lugar* ao invés de *espaço*. *Espaço* poderia ser visto assim como um *lugar* ainda não tocado pela imaginação, matéria-prima para criação. A importância de *local* advém da confrontação da percepção cada vez mais refinada da experiência de diferenças de lugares e de culturas, experiência adquirida pela facilidade de locomoção e pela aceleração da comunicação e divulgação de conhecimentos.

O *local* tem se insinuado na vida e na arte como uma consequência do multípulo do pós-moderno. Para não perder a identidade nessa euforia multi, temos visto o reaparecimento das etnias e de ideologismos de purismo racial contra a homogeneização das raças e das culturas e, na arte, a inclusão na chamada High Art de trabalhos outrora considerados como *locais*, no sentido de carregarem características particulares de um grupo étnico ou sociocultural.

Sem chegar a essas características e sem o uso da palavra *local*, as obras em espaço público já foram redefinidas a partir de

características bem semelhantes por artistas como James Turrell, Mary Miss, Siah Armajani, Robert Irwin, que vêem a obra de arte não como invasora de onde é colocada, mas sim de onde elas se encontram, estabelecendo um diálogo com o *local*.

Robert Irwin, em seu ensaio *Being and Circumstance. Notes Toward a Conditional Art* (1985, p. 26), declara que uma obra em lugar público deve partir dessas duas coordenadas primárias: “o ser e a circunstância”. A escultura deve existir em plena relação com o ambiente de onde retira sua razão de ser. Essa forma de trabalho exige uma pesquisa prévia do lugar a que ela se destina, para que ele seja conhecido em profundidade, em vários níveis de informação, e para que venha a existir uma resposta escultural. Não existe mais referência à obra e estilo de determinado artista. A identidade do artista é substituída pela do lugar, aqui já transformado em conceito de *local* (segundo a conceituação de Lippard), embora na época em que Irwin escreveu esse ensaio ainda nele apareça a palavra *site* (lugar), *site determined/conditioned* (determinado/condicionado pelo lugar).

Mary Miss, numa entrevista para a revista *Domus* (1991), já declara que a arte pública deve fazer do *lugar* um momento individualizado pelo emprego de coordenadas que lhe são peculiares, de maneira que possa ser compartilhada pelo público local que transforma o conhecimento artístico em experiência, permanecendo o público responsável pela obra: “o que me torna diferente de um arquiteto ou de um paisagista? [...] o foco principal de meu trabalho é a experiência direta do indivíduo que o olha, tentando dar um conteúdo emocional ao local” (p. 20). Aí já surge a palavra *local*.

OBRAS REPRESENTATIVAS

Dentro da história da arte atual, dois projetos, o da *Roden Crater* e o do *Irish Sky Garden*, de James Turrell, incorporam com a maior força essas coordenadas de *espaço*, *lugar* e *local*, sem criar uma dicotomia

entre elas. Devido ao conteúdo desses projetos e à sua natureza interdisciplinar, eles possuem características que ao mesmo tempo contêm e transcendem a ligação do ser humano com a Terra e com o Cosmo, com a História e com o presente, com o individual, com o grupal e com o arquetípico e ainda se conservam dentro da noção de espaço vazio, a demandar uma eterna criação através da vivência de cada visitante.

É esse caráter arquetípico que transforma o *local* em um centro múltiplo que pode pertencer a várias culturas e civilizações, onde a observação da natureza e de seus fenômenos levou a uma experiência, não só pré-científica como transcendental.

Essas mesmas características estão presentes em outro megaprojeto de Turrell, o *Irish Sky Garden*.

RODEN CRATER

Para encontrá-la, Turrell sobrevoou, num pequeno avião, uma área que se estende das encostas a oeste das Rochosas até o Pacífico, e do lago Louise, na fronteira com o Canadá, até o Chihuahua, em busca do lugar ideal para o projeto que tinha em mente.

As qualidades físicas, por ele buscadas, eram: ter uma altura de pelo menos 500 pés, elevando-se a uma altitude de mais de 5.000 pés acima do mar, a fim de preencher qualidades especiais de refração do ar, estar bem longe das luzes de uma cidade e, o que era mais importante, ter uma cratera com o cone o mais circular possível, para criar efeitos ópticos especiais e espaciais.

Se este projeto for concluído, será indubitavelmente o mais memorável entre os da arqueologia da arte deixado por nossos tempos para os próximos milênios. A *Mona Lisa* talvez possa durar, ainda, mais de mil anos, e *Roden Crater* é um projeto semelhante (em sua concepção estrutural e semântica) aos trabalhos de outras culturas antigas, em que os materiais são os da própria natureza e dirigidos para uma celebração a uni-la ao Cosmo. Tendo um vulcão por suporte, e usando todo o material natural de minérios encontrados nas redonde-

zas, no acabamento de salas, em que as *performances* a serem ritualizadas têm o céu, a lua e as estrelas como agentes, essa obra permanecerá como algo sem tempo histórico determinado, sem campo disciplinar específico, podendo, em civilizações futuras, ser vista como um local de rituais, anterior aos de nossa era, e dificilmente será enquadrada como arte do século XX.

“Ela é um olho, algo que é, em si mesmo, perceptivo. É uma peça que não tem fim” (Turrell, 1993, p. 62). Esse “olho” olha para os eventos celestes, partilhando-os com quem visita a *Roden Crater* no presente, mas também olha para o passado, para a história humana e geológica que aí está gravada. “As implicações são claramente cósmicas. Assim o ato do observador, o de se ver vendo, é também acentuado pela vista de uma porção do universo, criando assim a consciência de um espaço infinito além do pensamento” (Oliver Wick, 1990, p. 90).

Ao norte de Flagstaff, no Arizona, está o campo vulcânico de San Francisco, com mais de 400 crateras, inativas desde o fim do Pleistoceno, com exceção da *Sunset Crater*, que entrou em erupção pela última vez há uns 400 anos.

A *Roden Crater* é um desses cones vulcânicos, e está situada na margem leste deste campo. Foi ela a escolhida por James Turrell para um projeto multidisciplinar de arte, envolvendo percepção, luz, astronomia.

James Turrell, falando à autora sobre o projeto, assim se expressa:

“Estamos tentando fazer não só uma obra, mas também criar uma situação onde as reservas naturais que têm estado aqui, por séculos, funcionem como arte na paisagem. Geralmente vemos arte fora do contexto, pois pinturas, fotos, pedras são levadas para serem exibidas em museus e galerias. Aqui, o artefato cultural, que chamamos arte, é visto no seu cenário natural. É a luz do sol e da lua que fazem a arte, o pôr-do-sol que acontece, a luz diferente que vem do céu... Quando você olha, pode ver de onde vem este tipo de arte, mas isto exige uma viagem para vê-la. Para isto, dirigimos você até aqui, pois esta arte não envolve objetos,

Na outra
página, Roden
Crater, quando
estavam sendo
refeitas as
bordas da
cratera; abaixo,
cratera e corte
com o arco da
fumarola, 1985
– Projeto

mas sim experiência. Ela tem a ver com experiência preservada” (1996, p. 207).

Este trabalho coexiste com outros de artistas contemporâneos, criados ou ainda em projeto, em que o espaço celeste será invadido por suas artes, em fenômenos a serem desencadeados por satélites ou foguetes, a exemplo de *Roue Céleste* (1970), do artista francês Jean-Marc Philippe, ou utilizados para registrar algo que o artista criou na Terra como o projeto dos guarda-sóis, de Christo, *The Umbrellas, Joint Project for Japan and U.S.A* (1992). No primeiro, há a utilização do círculo geoestacionário da Terra com 4.200 satélites, que deveriam ficar em órbita permanente, formando assim uma coroa de luz refletida do Sol, o que tornaria possível visualizar a velocidade da luz. No trabalho de Christo, os satélites funcionam como unificadores temporais, transmitindo eventos simultâneos no Japão e na Califórnia, nos Estados Unidos: a abertura dos seus 1.340 guarda-sóis, colocados em lugares estratégicos na natureza.

O projeto de Turrell retorna à Terra como ponto de ancoradouro e de sustentação do ser humano, usando a tecnologia para desvendar segredos celestes sob forma de conhecimento, que tem início no sentir e é realizado através do prazer estético.

Na *Roden Crater*, o objetivo é criar um observatório natural de fenômenos astronômicos, tal como Chaco Canyon, no Novo México, não muito distante, construído pelos índios anasazis. Além disso, o Sol, a Lua e as estrelas servirão como elementos básicos para a arte ali presente. A obra exigirá dos visitantes o uso da própria percepção, para usufruírem as mudanças efetuadas pela luz, nos ambientes ali construídos. Essas mudanças constituem-se em fenômenos perceptivos inusitados e sutis, desafiando a percepção como normalmente utilizada. Ao artista cabe, auxiliado por cálculos de arquitetos e astrônomos, construir espaços vazios para utilizar a luz que ali incide, considerando os ângulos celestes em relação à Terra e o tempo cósmico em referência ao terrestre. Desses milhares de cálculos surge a possibilidade de tornar cativa a dança

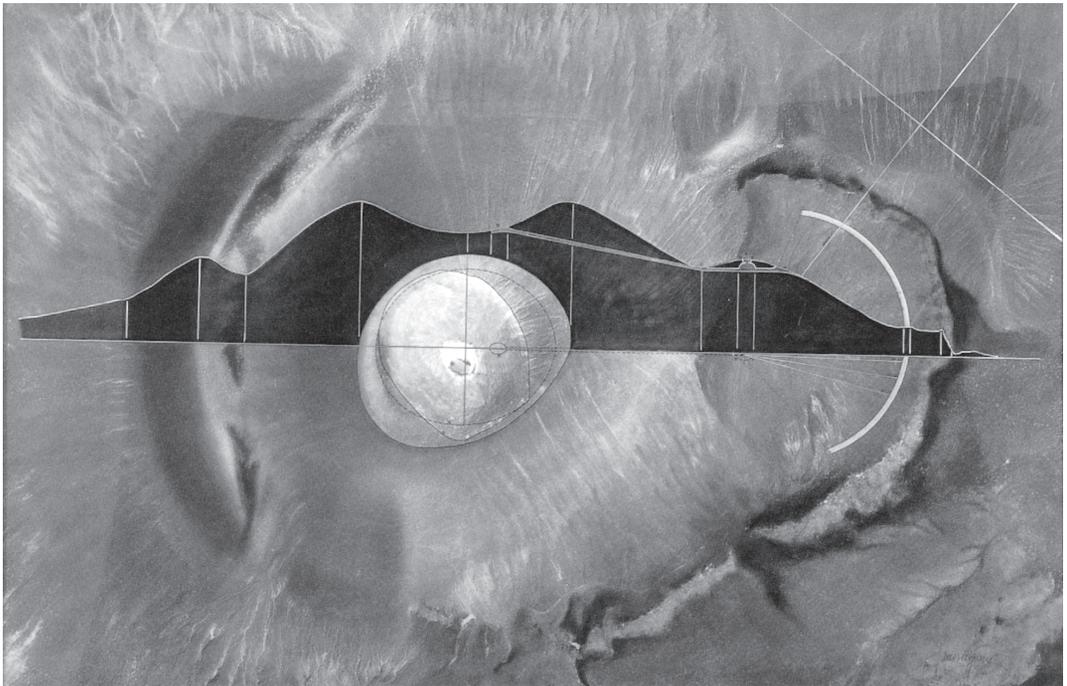
do Sol e a da Lua em suas coreografias mensais, anuais e milenares, preenchendo os espaços com as mais variadas cores-luz e com efeitos ópticos que pedem uma determinada percepção.

Quando o projeto estiver pronto, a *Roden Crater* refletirá nossa própria vida, em peregrinações pelo mundo, durante as quatro estações, lugares cotidianos ou longínquos e pouco vivenciados por nós, à noite ou de dia, em cada estação do ano. A riqueza da *Roden Crater* é que lá estarão presentes todas as estações e todos os momentos do dia, potencialmente unidos, o que faz com que uma só visita não possa abranger todas as possibilidades perceptivas presentes.

A *Roden Crater* foi comprada com o dinheiro recebido por Turrell da Dia Art Foundation, tendo o artista se transferido para Flagstaff, em 1979, para iniciar o projeto central de sua vida. Primeiramente, Turrell tomou posse da terra, acampando nela, lá vivendo por um longo tempo e fazendo com que se tornasse uma extensão de seu próprio corpo, mais um sentido através do qual pudesse perceber. Tudo, absolutamente tudo sobre ela lhe interessava, e assim foi se embrenhando na história das culturas que o precederam nesse local, a relação com a Terra e com os outros astros no céu e como isso ressoava na psicologia e no espírito dessa gente. De um profundo contato com os índios que ainda habitam os arredores, ele se estendeu para os habitantes do universo, para as trajetórias do Sol, da Lua e das estrelas que encimam a região, numa relação com a Terra, detectada e registrada pela ciência, e de como isso podia ser percebido desse exato ponto geográfico, ou seja, das diversas faces do vulcão.

A seguir, Turrell empreendeu um levantamento topográfico da região, sobrevoando-a, a fim de poder conhecer exatamente cada detalhe geológico, em um conhecer de outro ângulo, distinto daquele que se está acostumado a manter com os lugares onde se vive. Como artista, essas fotos transformaram-se nos primeiros trabalhos do projeto.

Atualmente, a Skystone Foundation, em



Flagstaff, dirigida por Julia Brown, unicamente criada para levantar fundos e gerir o projeto, está tentado enquadrar a *Roden Crater* numa perspectiva cultural mais ampla do que arte, estando em pesquisa como o projeto possa ser catalogado.

A maior parte do projeto só existe ainda em desenhos, em centenas de fotos, em fotos estereoscópicas e na série de gravuras em metal *Deep Sky*, 1984, que sugere qualidades perceptivas a serem vivenciadas na *Roden Crater* e na *Mapping Spaces*, 1987. Um modelo de todo o vulcão e o projeto para ele, em três dimensões, foram exibidos em 1985, no Museum of Contemporary Art (Moca), em Los Angeles, junto a vários desenhos.

A única parte terminada é a reestruturação das bordas da cratera principal, de maneira a nivelar a altura e ter uma forma, ligeiramente elíptica, que devem criar um efeito: a percepção do céu como uma abóbada, como um domo apoiado nas bordas. Isso exigiu um trabalho enorme de movimentação de terra, de difícil execução, devido à altura em que se encontra e ao cuidado com o terreno ao seu redor, de onde teria que ser apagada qualquer marca, ser reposta a terra de superfície e ser replantada a vegetação original.

A aproximação do vulcão já é parte dos planos de Turrell. À semelhança de outros trabalhos seus, essa aproximação é a preparação para a entrada no espírito da obra. Para isso, planejou a estrada que conduz ao vulcão, de maneira que, serpenteando pelos acidentes do caminho, mostre, ora uma vista quase aérea, ora a da montanha, surgindo da terra plana do deserto e impondo ao visitante sua imponentia.

OS ESPAÇOS-LUGARES

Craig Adcock é a melhor fonte de informação sobre a *Roden Crater*, pois nela permaneceu acampado por muito tempo, em várias épocas do ano, além de ter acesso a todos os projetos e a conversar com Turrell, durante o tempo em que escreveu sua tese de PhD sobre o assunto. Ele, portanto, estará presente na maior parte das

descrições aqui feitas. Sua visão e sua imaginação vão alimentar as dos leitores, tendo em mente que “a complexidade dos planos envolve um modelo intrincado de ordem e seqüência” (Adcock, 1990, p. 162), e que, entretanto, o planejamento do vivenciar essa seqüência fica entregue ao visitante.

Turrell (1993, p. 58) explica que o projeto isola a experiência da luz, separando-a dos eventos para os quais não se está olhando no momento, a fim de identificá-la. Existem muitos espaços, para que cada um deles possa receber somente um pequeno número de eventos por vez, enfatizando uma determinada parte do céu.

A organização de todo o projeto remete à de lugares antigos como “o santuário de Newgrange [Irlanda], a Sala Alta do Sol, em Karnak e o solo sagrado dentro de um templo Kogi [...] sempre girando ao redor de uma exibição dramática da luz do Sol”, como lembra E. C. Krupp, diretor do Griffith Observatory, em Los Angeles (1987, p. 37). Entranhado na idéia básica, de ser um observatório natural de fenômenos celestes, o simbolismo presente, para Turrell, é de natureza genérica, sem estar necessariamente associado a qualquer religião, e é gerado pelas “interconexões entre luz, espaço e tempo” (Adcock, 1990, p. 159).

Essas conexões podem chegar a ser bem intrincadas, apesar de receberem uma forma final que parece simples. Uma sala vazia, resultante de complicados cálculos arquitetônicos, possibilitará a ocorrência de fenômenos celestes pesquisados por astrofísicos, os quais sem o rigoroso planejar da inclinação das paredes ou do local e tamanho da abertura, nas paredes e tetos, não se fariam perceptíveis aos visitantes. As paredes necessitam um arremate rigoroso, já bem conhecido nos trabalhos de luz de Turrell, mas que, agora, ainda recebem um acabamento com areias e lava, de cada local onde a sala está situada, o que pode variar muito, pois a riqueza de suas cores, no deserto, é imensa. Contudo, isso não é aleatório, pois cada elemento mineral usado está a realçar o fenômeno que a sala irá receber.

A percepção aqui construída só pela luz natural é sempre oriunda de matéria-imaterial. O intercâmbio entre interno-externo encontra-se em diferentes situações, seja abrindo a visão aos acidentes da paisagem circunvizinha, seja isolando o vedor, para melhor usufruir o fenômeno específico que lhe é dado a perceber naquele momento. Turrell enfatiza que é a percepção que modela todo o espaço, à medida que se percorre o projeto em sua totalidade: “Como sempre, o mais importante não é a forma arquitetônica de cada espaço, mas as forças

estará presente nas placas de aço inoxidável colocadas em lugares estratégicos, para informar sobre astros, estrelas e demais eventos cósmicos, podendo ser avistados do lugar.

O tempo humano, limitado a alguns poucos anos, reveste-se, ao mesmo tempo, de importância crucial, por sua própria exigüidade, e de pouca importância, quando relacionado ao tempo cósmico presente na *Roden Crater*, abarcando, desde sua formação geológica até os fenômenos celestes, que poderão ser ob-

**Roden Crater
vista do plano
de lava, face
nordeste**



que eles contêm” (Adcock, 1985, p. 104).

Durante anos de planejamento, do perceber cada lugar, em cada momento do dia e da noite, em cada estação do ano e nas diferenças de ano a ano, surgiu o projeto que, ao estar terminado, não terá a assinatura de um artista, mas se apresentará como um momento raro de doação à sensibilidade perceptiva do homem, deste e dos séculos futuros. A tecnologia está presente nos cálculos prévios dos fenômenos, ausentando-se depois, para dar lugar à natureza e sua sabedoria. O único indício da data e da civilização que construiu tal monumento

servados após séculos da extinção das raças e culturas, que hodiernamente habitam as cercanias.

Séculos atrás, na Índia do século XVIII, em Jaipur, o Maharajah Jai Singh construiu um observatório para estudar os eventos celestes, de uma maneira extremamente precisa, conseguida através da “arquitetura monumental de seus instrumentos”, diz Krupp (1987, p. 37) e ressalta que é algo semelhante ao que Turrell está realizando no espaço subterrâneo e central da cratera, ao usar a arquitetura para interagir com a luz dos astros.

OS ESPAÇOS QUE BRINCAM COM OS ASTROS

As salas subterrâneas, na base do vulcão, criam uma entrada para o mundo ctônico, de sombras, dotado de energia terrível, que está aliada ao fato de esta não ser uma montanha comum, mas originalmente ter tido conexão com o magma terrestre. O visitante que percorrer todo o projeto irá passar por diversos “banhos de luz” e será submetido a várias experiências de luz, que acentuam o sublime originado na natureza, sutilmente orquestrado por Turrell. Experiências essas organizadas dentro da mesma gama de imagens de luz, presentes em suas obras, desde *Ganzfelds* às projeções de luz nas paredes. Mas, mais importante ainda, é a ligação luz-sombra que dá ao projeto um desenvolvimento harmônico, dos dois lados da psique, consciente/inconsciente, revisitando circunstâncias: o eterno morrer e renascer.

Salas subseqüentes fazem uso do *Ganzfeld*, modelando a névoa luminosa de tonalidades levemente diferentes em cada uma delas, provenientes do reflexo da luz solar em diversos materiais externos. Esse efeito de *Ganzfeld* é perturbado, em alguns momentos e em determinados espaços, pela competição de outro fenômeno que quer se impor. São imagens do Sol e da Lua que se projetam no seu interior.

Essa aparição pode ser esperada durante um longo prazo, como no caso da Lua, cuja imagem, na sua fase quase cheia, irá se projetar na parede central – com bastante clareza de detalhes – passando por uma abertura circular, na câmara construída na fumarola. O único inconveniente, porém, é que esse fenômeno só é visível a “cada 18 anos e 61 dias, quando a Lua está na sua declinação mais ao sul” (Adcock, 1990, p. 184), e a próxima vez esperada, se o projeto já estiver completado, será em 2006. O “set” criado por Turrell, para este evento, compreende um revestimento na parede, em forma circular, em areia branca circundada por preta,

o que realçará a imagem branca da Lua. Para ver essa, o visitante terá que esperar a noite toda, até de madrugada, e assim terá tempo suficiente para acostumar sua vista à escuridão e receber o evento lunar com maior encantamento.

O clima constante do deserto torna esses acontecimentos mais plausíveis de serem vistos, por ser difícil a ocorrência de chuvas fora da estação própria. Em outras condições climáticas poderia haver um desapontamento para quem viajasse quilômetros para presenciá-los. Outras situações, tendo o Sol ou a Lua por *performer*, são mais freqüentes, mas a que bate o recorde em espera é a mudança da Estrela do Norte, que se avista todas as noites do topo da escadaria, no Espaço Norte, um dos quatro espaços dirigidos aos pontos cardeais, situado ao nível da esplanada, recortados na rocha na base do vulcão.

Essa estrela muda a cada 25.800 anos, pela inclinação do eixo terrestre. Agora é a vez da Polaris. Quando as pirâmides do Egito foram construídas, era Draco. Daqui a 12.000 anos será a vez de Vega, da constelação de Lira (Adcock, 1990, p. 163).

Entre outros fenômenos, previstos para serem presenciados de outros espaços, no projeto, está a sombra da Terra avançando sobre ela mesma, ao pôr-do-sol, enquanto acima ainda são avistados seus últimos raios.

Os espaços na base do vulcão, a serem escavados na rocha de constituição vulcânica, são em número de quatro, direcionados para os quatro pontos cardeais.

No Espaço Sul haverá um *Skyspace*, dirigido para mostrar o Sol em seu zênite. O espetáculo das nuvens correndo pelo céu será grandioso, não só aí, mas também em quase todas as salas do projeto. Elas são importantes, por darem a distância relativa dos acidentes geográficos avistados no deserto, desde o Painted Desert ao Grand Canyon. Adcock (1990, p. 172) também liga a experiência com as nuvens às de Turrell, quando voando, e salienta o significado que cada tipo delas tem para um piloto.

Esse Espaço Sul foi ainda projetado para abrigar um alinhamento especial do Sol, da

Terra e da Lua, que acontece a cada dezoito anos e onze dias, o qual ajudava os antigos a determinarem os eclipses, e que recebeu o nome de Saros.

Cada um dos três espaços restantes abriga eventos diversos e igualmente interessantes, sempre tendo a luz de um dos astros para desencadear o fenômeno perceptivo. O plano geral para a *Roden Crater* segue a forma de uma pirâmide escalonada e truncada, desenhada hipoteticamente dentro da montanha.

Depois de fazer uma verdadeira peregrinação por todos os corredores, escadas e câmaras existentes, já se passou por experiências do céu (como as de uma película esticada sobre aberturas emolduradas em canto vivo, iguais às já descritas nos *Meetings* e em outros tipos de *Skyspaces*), mas sempre percebendo o céu como um recorte plano, de cor.

Quando finalmente atinge a câmara criada no centro da cratera, o visitante se encontra em um espaço de forma côncava, a funcionar como um observatório a olho nu. É ele que Adcock (1990, p. 183) coloca como semelhante, em estrutura, ao observatório construído por Jai Singh, em Jaipur, onde foi criada “uma arquitetura para se ver”, e cita Turrell, para explicar que esses espaços, usados pelos astrônomos antigos para observação a olho nu, são “desenhados de dentro para fora”.

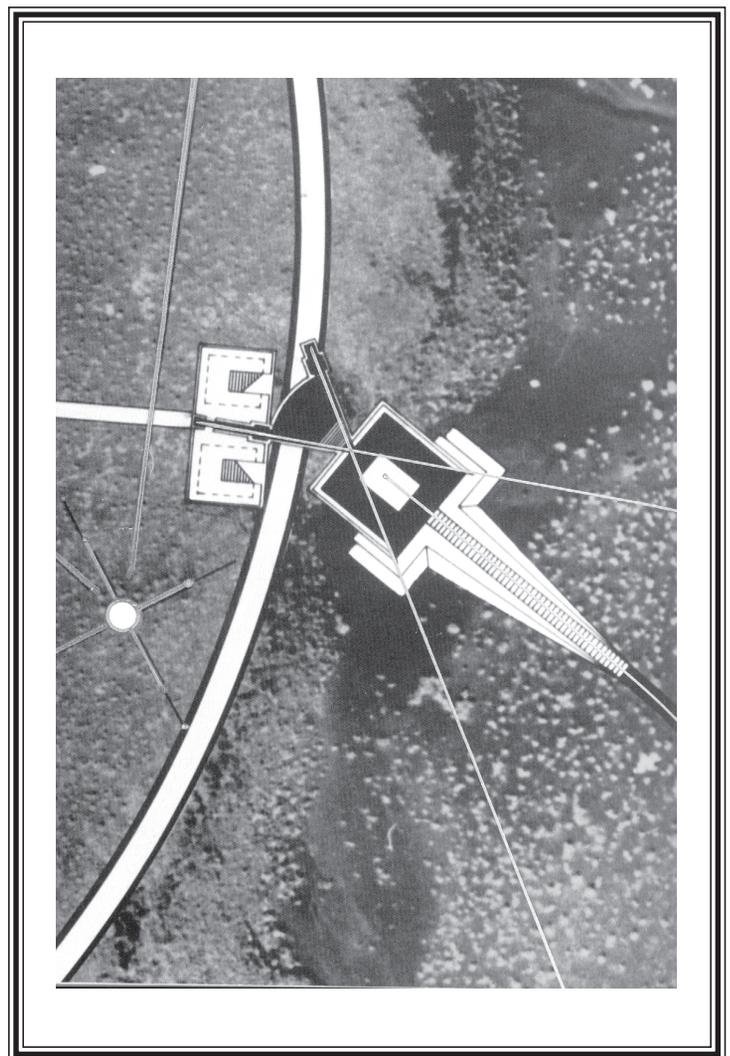
Essa câmara, com todas suas aberturas drasticamente localizadas para se olhar para fora, repousa sobre um tanque de água da chuva, que se infiltra pelas paredes porosas do vulcão e serve para refletir luz e amplificar os sons vindos do deserto e do espaço sideral. Nesse tanque, as pessoas poderão se banhar e, mergulhando, ouvir esses sons. As paredes e o fundo serão revestidos de pó de obsidiana negra, a intensificar os reflexos de luz, acentuando sensações corpóreas de quem aí se banha, “para tocar a música das esferas, em luz”. É assim que Turrell (apud Adcock, 1990, p. 183) qualifica sua intenção ao criar os espaços da *Roden Crater*.

Na cratera foi desenhado um local muito especial, específico para se perceber o fenômeno que é o objetivo do projeto.

“Um pavimento plano, ao redor do perímetro externo da câmara, está destinado a ter um apoio de pedra para a cabeça, para ajudar os vedores a encontrarem a melhor posição para deitarem e observarem o céu. Repousando suas cabeças nesse apoio, eles poderão ver, sobre a beirada da cratera, de um ângulo visual que é essencialmente de cabeça para baixo, mudanças adicionais no tamanho e na forma da abóbada celeste acima da cratera” (Adcock, 1990, p. 183).

Seja qual for o percurso escolhido pelo visitante, após andar por corredores escuros, vivenciar os espetáculos de luz e do céu, visto como um quadro plano quando atinge a cratera, terá sempre algo inesquecível para participar. Não é somente o efeito abóbada, mas também a possibilidade de

Fumarola com alinhamentos, 1992 – Projeto



viver essa riqueza dos sentidos, absolutamente unidos às camadas profundas da psique, à própria condição de ser humano e de ter a vida ligada à deste planeta, neste partilhar da união do céu e da Terra, aquilo que ecoa na nossa sensualidade mais básica. Tudo isso ainda reforçado por esses acontecimentos se sucederem num local de formação geológica das mais primitivas do planeta.

Lembre-se que era o maior sonho de Turrell, desde muitos anos, criar esse efeito de abóbada celeste, em um lugar onde fosse possível “a percepção de grandes quantidades de espaço e movimentar o mínimo possível de material para consegui-lo” (apud Adcock, 1990, p. 180).

As descrições ficam pobres e sugerem o que só será possível perceber *in loco*. Como já foi realçado, os trabalhos de Turrell, que se originaram no *Mendota Stoppages*, estão todos direcionados à experiência máxima, que é a *Roden Crater*.

Quando a obra estiver completa, vai ser importante prosseguir, do nível do deserto – através de túneis – até se chegar na cratera, o que dará uma percepção muito mais aguda de sua imensidão “abobadando” o céu. Haverá um choque intenso entre o dentro e o fora, maior do que o atual, quando ainda se escala a montanha para adentrar a cratera, e sempre a céu aberto.

IRISH SKY GARDEN

O *Irish Sky Garden*, de Turrell, é outro megaprojeto na natureza, no qual ele retorna às idéias básicas desenvolvidas na *Roden Crater*. O céu “aprisionado” é, novamente, o elemento a despertar o ato perceptivo. Aqui, o “ajardinar” o céu através de um projeto paisagístico é, para Turrell, uma alegoria ao pensamento. Há uma alteração essencial no paisagismo clássico, pois em lugar de ser um jardim para se olhar, é um jardim de onde se olha para fora. O fora é o céu tornado elemento de arte, paradoxalmente constituindo-se parte de dentro do jardim.

Mas, na visão de Jost Krippendorf

(1990, p. 141), esse dentro/fora significa também “construir pontes entre nossa natureza interna e externa”, embora acrescente a ressalva de que “a decisão de atravessá-las é somente nossa.”

Tanto quanto a metáfora da janela, na pintura, os *Skyspaces* fazem o encontro (*Meeting*) entre o céu e a Terra, auxiliados pelas molduras chanfradas em ponta viva. Wick (1992, p. 123) refere-se às bordas das aberturas como sendo “onde o observador e o observado se encontram”.

Os dois trabalhos juntam dois aspectos antagônicos da paisagem terrestre: a *Roden Crater* traz à cena uma vasta extensão desértica do continente americano, enquanto no *Irish Sky Garden* é focada uma reserva natural de um verde luxuriante, numa ilha da costa sul da Irlanda e um céu sempre mutante, carregado de qualidades dramáticas. “A diferença lá [na *Roden Crater*] é que eu estou mais envolvido com eventos celestes e não com o céu, com suas inúmeras diferenças atmosféricas” (apud Oliver Wick, 1992, p. 115).

Pode-se sentir o céu e a Terra como dois casais diferentes, unindo-se pelas qualidades geológicas, geográficas e climáticas que lhes emprestam distintos perfis. As semelhanças entre os dois projetos magnos de Turrell estruturam-se em diferenças, tanto na parte arquitetônica, como na forma de englobar o projeto artístico ao todo ambiental. No *Irish Sky Garden*, Turrell acrescenta formas externas, construídas ou reestruturadas, complementando as internas para conseguir provocar diferentes percepções dos *Skyspaces*. A atenção direciona-se de um espaço a outro, não por locais subterrâneos, mas por um caminhar entre vegetações de um verde suculento, fontes, cascatas e restos arqueológicos. A luz do sol interfere espontaneamente nesses elementos naturais, e é deixada como tal, sendo estruturada somente no interior das quatro formas arquitetônicas que constituem o projeto. Entretanto, Turrell tem perfeita consciência disso e usa esse efeito a seu favor.

Pensando de maneira semelhante a Robert Irwin (quanto a trabalhos em lugares públicos deverem ser determinados

pelas circunstâncias locais), Turrell cria uma harmonia total entre o seu projeto estético e o parque de reserva natural, o Liss Ard. A intenção do proprietário do local, Veith Turske, que tem uma galeria de arte na Suíça, é de estruturar todo o parque, restabelecendo vegetações originais ora em extinção, assim como a fauna, e é dentro desse mesmo espírito de respeito pelo local que o projeto de Turrell se insere.

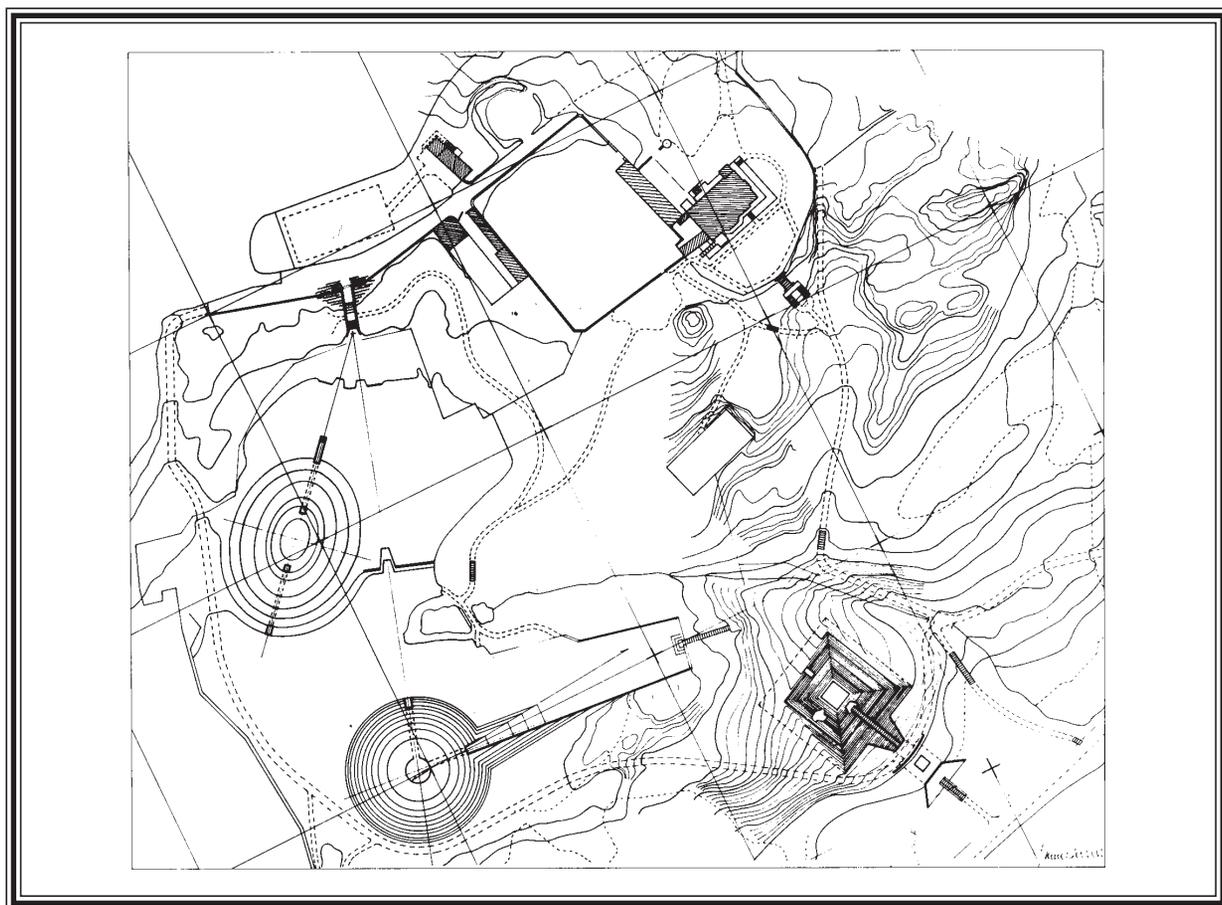
O *Irish Sky Garden* deverá criar uma fusão estética entre os acidentes naturais e históricos aí existentes. Na *Roden Crater*, Turrell faz o visitante ter consciência das camadas culturais que se sobrepõem, enfatizando o fato de a *Roden Crater* ser um observatório astronômico com intenções semelhantes à dos índios americanos, que viveram e vivem nas proximidades.

No *Irish Sky Garden*, ele também ressaltava os restos de culturas pré-históricas presentes no lugar. Cria formas arquetípicas para conter os *Skyspaces*, lugares de perceber o céu, que respondem às vizinhas pedras e

menires, em desenhos circulares e em linha reta, alguns monolíticos, datando da Idade do Bronze e do início da Idade do Ferro. Outrora, estes tinham a função de marcar fenômenos celestes, trazendo-os para a Terra. Ainda vagam por aí as crenças no “*genius loci*, uma concepção antiga, que data do remoto passado pré-histórico e é de origem celta” (Wick, 1992, p. 115), a qual provém um gênio para cada acidente na natureza.

O solo irlandês está juncado de remanescentes históricos, como o da Inglaterra, que um outro artista inglês, na década de 70, ligou ao seu trabalho, fazendo, do seu caminhar por esses sítios, a sua arte: Richard Long. Ele também percebeu e se apoderou de pedras pré-históricas, colocadas em formações semelhantes às encontradas no sítio do *Irish Sky Garden*, como *ready made art*, e criou outras semelhantes. Dentre os artistas dos *earthworks*, ele se coloca mais perto da sensibilidade de Turrell, quando diz: “Meu trabalho é sobre meus sentidos, meu instinto, minha própria escala e meu próprio com-

Irish Sky Garden – Projeto



promisso físico” (apud Lucy Lippard, 1983, p. 129), além de abordar também a superposição de momentos históricos.

Nesta reserva, também está situada a Carrig Fada, uma montanha considerada sagrada, que serve de ponto de referência para todos os Liss da região, sendo o mais importante o Liss Ard, um *mound* “tendo uma abertura na parte traseira que conduz a uma rede de passagens subterrâneas, as quais podem ter sido usadas para defesa ou para o armazenamento de suprimentos” (Günter Metken, 1992, p. 95). Ninguém jamais provou sua real utilidade, e existem abundantes lendas na Irlanda, que concedem poderes mágicos a esses locais.

Turrell, com seus dois projetos, une momentos igualmente significantes para as antigas culturas dos dois locais. Delimita o espaço para o grande acontecimento solar anual do solstício de inverno, momento em que a luz solar diminui na Terra, ao se ausentar para o mundo subterrâneo. As montanhas compõem a marca desse momento, tanto para os hopis, no Arizona, como para as antigas culturas, na Irlanda, que o registraram sob a forma de pedras e de aberturas nas rochas.

Turrell tem um grande interesse por vulcões e por ilhas, considerados como lugares de poder. O parque natural, onde está situado o *Irish Sky Garden*, fica numa ilha, tendo o mar refletindo o céu, e assim trazendo-o para se unir à Terra de forma distinta da de Turrell.

OS TRÊS ESPAÇOS

O projeto total do *Irish Sky Garden* é constituído de três construções principais, que se tornarão parte da natureza, a ela se mesclando, e, ao mesmo tempo, trazendo uma percepção especial de pontos de vista dos elementos naturais da paisagem. “Arte e natureza estão resolvidos em uma unidade que se declara no momento da percepção”, é o que diz Oliver Wick (1992, p. 38).

Uma cratera criada num monte existente, um *Mound*, e por último uma pirâmide escalonada e truncada são as formas

externas que recebem, em seus interiores, os espaços para se perceber o céu (*Skyspaces*). Cada qual a sua maneira, eles repetem as formas externas: um, em ligeira elipse, outro, de forma circular e o outro, de forma quadrada.

A diferença marcante com o todo da *Roden Crater* é que, no *Irish Sky Garden*, o visitante estará mais relacionado com o fora, pela proximidade da natureza, no seu caminhar por ela, e na integração que Turrell consegue programar perceptivamente, enquanto na *Roden Crater* são os eventos cósmicos que predominam.

Todos esses espaços são dedicados à percepção do céu. No da cratera, encontra-se repetida, em escala mais modesta, a visão da abóbada celeste como percebida na *Roden Crater*. No *Mound*, o céu oferecerá uma experiência próxima às vivenciadas nos *Meetings I e II* do *P S I*, em Nova York e em Los Angeles, mas ainda conservando uma ligeira concavidade. Na pirâmide experimentar-se-á a mesma película colorida presa ao teto, fechando o espaço, como nesses *Skyspaces* acima. Na pirâmide, a visão do céu à noite é totalmente destituída de estrelas, contra a visão do universo vista dos dois outros espaços. O céu noturno apresenta-se sob a forma de um denso veludo negro. A forma interna, cúbica, repete a organização da existente nos dois *Meetings*, com exceção do material de construção dos bancos, sendo aqui de pedra do local.

O *Mound* repete a forma dos antigos locais funerários da região e tem no seu centro um trono escavado em pedra, colocado a uma altura que permite a visão da montanha Carrig Fada, para quem aí se senta. Esta visão une os dois pontos e as duas épocas, na história da humanidade. Do *Mound*, caminha-se até uma espécie de pátio, com um muro à frente bloqueando a vista. No seu centro, um correr de degraus leva ao topo, de onde se avista, não só o céu, como até então, mas pela primeira vez, toda a paisagem para a Carrig Fada. Esse pátio é o espaço central anterior à Pirâmide, quando do percurso do circuito.

O terceiro espaço, ou pirâmide, tem dois lances de escadas simetricamente co-

locados, na entrada e na saída. O da saída leva para perto das margens do lago – Lough Abisdealy – onde termina o projeto de Turrell, em um pequeno *grotto*, coberto de vegetação local própria dos lugares úmidos. Daí, um caminho serpenteia até o topo do Liss Ard.

O *Irish Sky Garden*, ocupando fisicamente 10 dos 185 acres totais do parque Liss Ard, altera toda a sua percepção, pela interação das construções que emolduram ou realçam pontos importantes na paisagem, seja por seu conteúdo histórico, seja por suas razões estéticas.

LOCAL, LUGAR, ESPAÇO

Os projetos da *Roden Crater* e do *Irish Sky Garden* quando terminados, passando à categoria de obra realizada, serão um exemplo vivo de transculturação, no sentido dado a essa palavra por Octavio Ianni

(em palestra realizada no IX Encontro Anual da ANPAP, 1997): “É um processo no qual ambas as partes da equação resultam modificadas. Um processo do qual resulta uma nova realidade, composta e complexa [...] Quando entram em intercâmbio e composição, naturalmente desenvolvem outras pluralidades e heterogeneidades”.

Nessas obras o *local* (representado pelas culturas pré-americanas e pré-irlandesas) se integra ao *lugar* (as coordenadas heurísticas de Turrell) e ao *espaço* (o vulcão e o parque antes de serem a *Roden Crater* e o *Irish Sky Garden*), transformando-os num “*locus* de desejo”, agora não só do artista mas também de todos seus visitantes, numa cadeia sógnica a enriquecer a percepção e a vivência.

Assim, tanto *Roden Crater* como *Irish Sky Garden* preenchem os requisitos de se coadunarem ao local sem impedir uma visão mais ampla, incluindo a cósmica.

BIBLIOGRAFIA

ADCOCK, Craig. “Perceptual Edges: the Psychology of James Turrell’s Light and Space”, in *Arts Magazine*, vol. 59, Feb., 1985, pp. 124-8.

_____. *James Turrell. The Art of Light and Space*. Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California Press, 1990.

BARROS, Anna M. C. *A Arte da Percepção: um Namoro entre a Luz e o Espaço*. Tese de Doutorado no Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica PUC-SP, 1996 (inédita).

BUTTERFIELD, Jan. *The Art of Light and Space*. New York, Abbeville Modern Art Movements, Abbeville Press, 1993.

IRWIN, Robert. *Being and Circumstance. Notes Toward a Conditional Art*. The Lapis Press in conjunction with the Pace Gallery and the San Francisco Museum of Modern Art, 1985.

LIPPARD, Lucy. *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*. New York, Pantheon Books, 1993.

_____. *The Lure of the Place: the Sense of Place in a Multicentered Society*. New York, New Press, 1997.

MISS, Mary. “L’invazione del Territorio”, in *Domus*, nº 732, nov., 1991, pp. 17-24.

ROTHSCHILD, Deborah Menaker et al. *James Turrell*. Williamstown, Massachusetts, Williams College Museum of Art, 1991.

TURRELL, James. *Air Mass*. London, The South Bank Center, 1993.

_____. et al. *Long Green*. Zurich, Turske and Turske, 1991.

_____. et al. *Ocluded Front*. Edited by Julia Brown. Los Angeles, Fellows of Contemporary Art, The Lapis Press, The Museum of Contemporary Art Los Angeles, 1985.

WICK, Oliver et alii. *The Irish Garden*. London, Turske- Hue Williams Ltda., Melinda, 1977.