

SITU

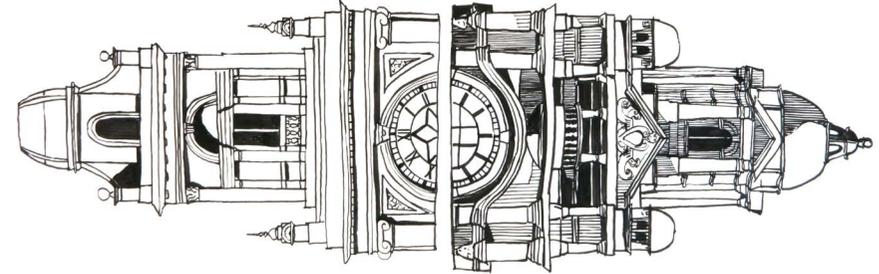
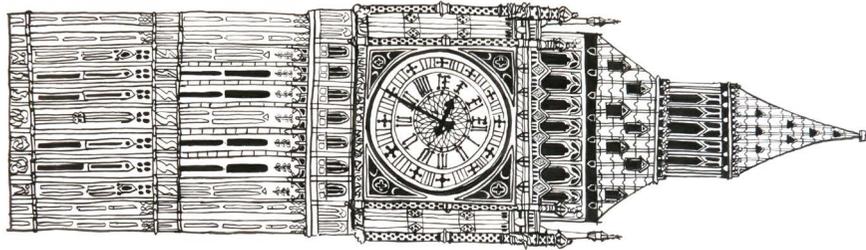
sITU

#6 PILAR QUINTEROS

Amigos do Movimento Perpétuo

Amigos do Movimento Perpétuo

30.03.2017 - 01.07.2017



A Galeria Leme apresenta a sexta edição do projeto SITU com a instalação site-specific comissionada à artista chilena Pilar Quinteros. Parte de um projeto maior, curado por Bruno de Almeida, esta edição dá continuidade a uma pesquisa sobre formas de pensar e discutir a produção do espaço (urbano), através de uma sequência de obras realizadas nos espaços externos da galeria que estabeleçam uma relação estreita com o seu edifício (projetado pelo arquiteto Paulo Mendes da Rocha em colaboração com o escritório Metro Arquitetos) assim como com o espaço público contíguo.

O projeto de Pilar Quinteros parte de uma reflexão sobre a história do edifício da galeria. Construído primeiramente em 2004, este foi demolido poucos anos depois, em 2011, resultado de dinâmicas urbanas que culminaram na compra de seu terreno por uma empresa multinacional. Depois de várias negociações a galeria foi reconstruída num outro lote a poucos metros da sua localização original, seguindo o seu projeto inicial. Deste modo o edifício atual é uma réplica do primeiro, à qual foi adicionada uma construção adjacente. A “clonagem”, deslocamento e ampliação deste edifício problematizam a fronteira entre a reprodutibilidade e a singularidade da obra arquitetônica, assim como a ideia de inseparabilidade conceitual e material entre o projeto e as especificidades do contexto urbano para o qual foi pensado.

Refletindo sobre estes aspectos Pilar Quinteros desenvolveu uma pesquisa sobre edifícios replicados, deslocados ou nômades e se deparou com paralelos improváveis entre a galeria Leme e um dos principais símbolos arquitetônicos da cidade de São Paulo, a Estação da Luz. Desde 1867 a estação sofreu contínuas modificações e reconstruções; ampliada em 1870, reconstruída entre 1895 e 1901 (projeto atual), destruída por um incêndio em 1946, reedificada entre 1947 a 1951, modificada de 2004 a 2006, pelos arquitetos Pedro e Paulo Mendes da Rocha, semidestruída por outro incêndio em 2015 e atualmente em processo parcial de reestruturação até 2018. As suas constantes reconstruções fazem parte da

biografia da metrópole e da memória coletiva de seus habitantes. Mas, apesar da sua presença imemorial e ligação intrínseca com a cidade, esta estação cruzou o Oceano Atlântico de navio, desmontada peça por peça, até chegar a São Paulo. Presumivelmente escolhida a partir de um catálogo inglês, a estrutura metálica de ferro fundido que lhe dá sustentação foi trazida do Reino Unido, as suas telhas cerâmicas são de Marselha, França e a sua madeira é de pinho-de-riça Irlandês, apenas a sua alvenaria é de origem local. Este histórico trânsito mundial de materiais, componentes pré-fabricados, formas de fazer e estilos arquitetônicos desestabiliza, ainda hoje, a unicidade de projetos “icônicos” e a relação que estes têm com o seu contexto local. A Estação da Luz, por exemplo, partilha fortes similaridades (assim como peças estruturais pré-moldadas) com uma outra estação ferroviária, Flinders Street Station, construída no início do século XX na Austrália, também ela “única” no seu contexto.

Para o projeto SITU, Pilar Quinteros propõe uma intersecção simbólica das histórias dos edifícios da Galeria Leme e da Estação da Luz, através de uma justaposição arquitetônica. A artista adiciona ao edifício de Paulo Mendes da Rocha, uma torre de relógio semelhante àquela da estação paulistana. A torre do relógio é um símbolo que perpassa a história da arquitetura mundial como um elemento de domínio e organização sócio-espacial, não só por ser um ponto de referência visual mas também porque, através de seu relógio, institui e comunica uma noção de tempo público que pauta subliminarmente os ritmos da população. A torre da Estação da Luz foi, por muitos anos, o principal ponto de referência espacial e temporal da cidade, já que o seu relógio, visível de vários pontos da cidade, instituiu a hora oficial que todos os cidadãos deveriam seguir. Porém a réplica construída por Pilar Quinteros parece negar essa referencialidade, subvertendo vários aspectos dados como adquiridos acerca deste elemento tão conhecido; a sua posição não é fixa, a sua materialidade não é permanente, o seu relógio está mudo e a sua verticalidade foi-lhe negada.



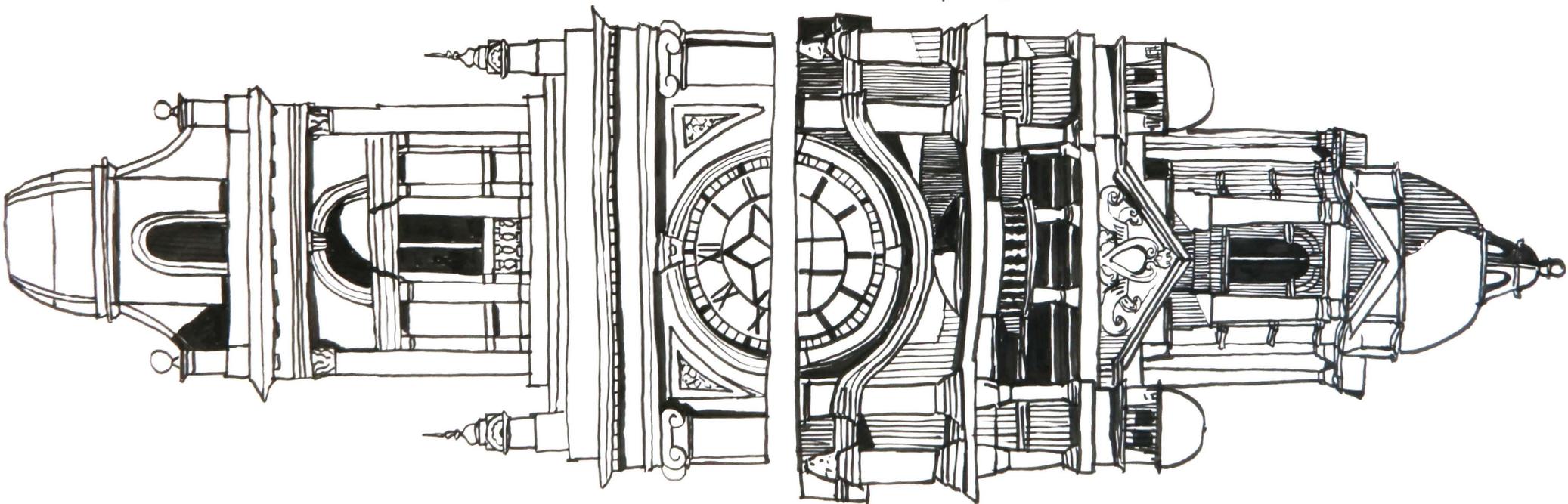
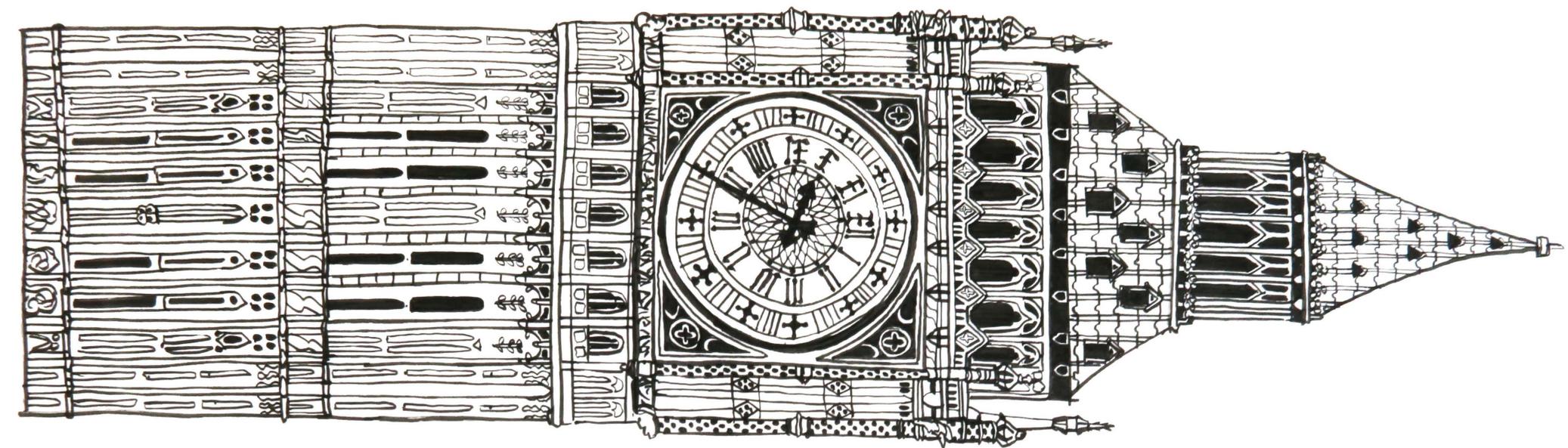












deslocamentos, tempos e espaços amnésicos

Bruno de Almeida

O vulto do tempo paira sobre o Homem desde o momento em que este se depara com a transitoriedade imanente do seu entorno físico. O tempo é simultaneamente uma experiência individual, existencial e subjetiva, como também algo que conecta o sujeito a forças maiores, naturais, sociais entre outras mais insondáveis. A necessidade Humana de se saber pertencente a um *continuum* que torne a sua existência inteligível é expressa na vontade de sincronizar os seus eventos periódicos (comemorações, feriados, etc.) ao caráter cíclico dos movimentos da natureza e dos corpos celestes (solstícios, fases da lua, estações, etc.), assim como a uma genealogia de acontecimentos passados que formam uma história comum. “Minutos” e “segundos” não são apenas intervalos de tempo, mas também medidas angulares de distâncias na superfície da terra que determinam com precisão a posição do Homem no território. O tempo nos acolhe e localiza, é uma forma de mensurar o intervalo relativo entre sequências de eventos, tal como a distância o faz para as posições dos corpos no espaço.^[1]

A mudança de posição no tempo é aquilo que entendemos como “movimento”, conceito que conjuga a inseparabilidade da noção de espaço e tempo. A possibilidade de um deslocamento cada vez mais rápido pelo território foi um dos principais impulsionadores de uma radical mudança na concepção de tempo na contemporaneidade. O fator que consumou esta mutação foi o advento do transporte ferroviário, fruto da Revolução Industrial na Grã-Bretanha. A rapidez deste transporte coletivo possibilitava o atravessamento de vários municípios com distintas horas locais baseadas empiricamente na posição do Sol. Ao cruzar uma miríade de tempos locais tornava-se necessário o constante reajuste dos relógios, pois qualquer erro ou imprecisão poderia causar atrasos ou acidentes. O aumento da eficiência e segurança deste processo tornou urgente a criação de um referente compartilhado para a determinação do tempo. Assim, antecipando-se às convenções políticas ou científicas, as companhias ferroviárias foram as primeiras a colocar em prática a hora-padrão, tomando Londres como referência a partir da qual se calculavam todas as outras zonas horárias. Após esta convenção os relógios das estações ferroviárias ganharam dois grupos de ponteiros, um marcando a hora local e outro apontando o tempo padronizado, “Railway Time”. Gradualmente o “padrão” se impôs ao “local” e na segunda metade do século XIX foi instituído o primeiro modelo internacional de tempo civil, após a formalização de Greenwich como meridiano primo a partir do qual se dividiu a superfície terrestre em 24 zonas de tempo.

A implementação desta convenção abstrata paralelamente à difusão mundial

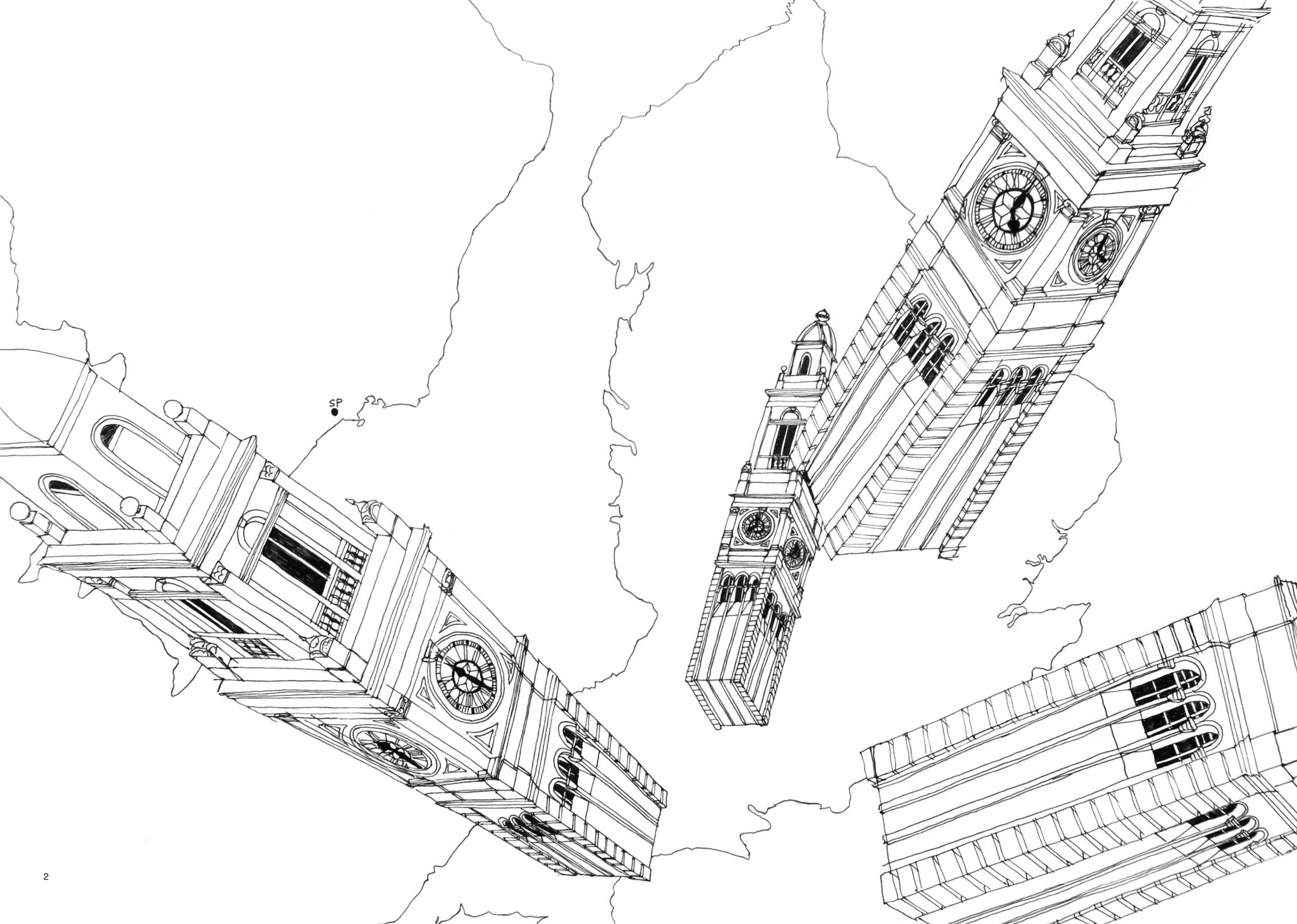
do transporte ferroviário assinalava a chegada de uma outra temporalidade global associada a novas formas de movimento que carregavam ideais hegemônicos e Eurocêtricos de modernidade, razão e progresso. Esta colonização espaciotemporal impôs-se tanto pela transmutação de noções abstratas de tempo-espaço como por uma atuação direta no ambiente construído. Tal intervenção física foi potenciada pela facilidade de produção e transporte global de peças industriais pré-fabricadas, que variavam desde pequenos componentes até elementos estruturais e ornamentais de grandes edifícios. Um dos símbolos mais difundidos e também mais sintomáticos deste processo de transculturação espaciotemporal é a torre de relógio das estações ferroviárias. A noção de tempo público associada à monumentalidade da torre é um aspecto recorrente em diversas culturas ao longo da história da Humanidade. Mas a presença ciclópica das torres de relógio ferroviárias exprimia uma outra noção de tempo que subordinava todos os cidadãos a uma existência autômata de precisão, uniformidade e eficiência baseadas numa “economia de tempo” e em novas formas de encarar o “valor do tempo” fortemente relacionadas com o fluxo ininterrupto de pessoas e bens pelo território.^[2]

A presença destacada na cidade de tais relógios parece antever a recém-conquistada supremacia do tempo sobre o espaço. Não podendo atuar diretamente sobre dimensões abstratas, o Homem atua sobre o espaço como meio de controlar o tempo.^[3] Deste modo, a cidade não é apenas estruturada a partir do resultado fortuito de temporalidades díspares, mas também calculada de forma a impor determinados tempos aos seus cidadãos. A otimização da duração do deslocamento dos cidadãos, por exemplo, é um fator-chave na organização do espaço urbano e na dominação social exercida por ela. O controle dos tempos de deslocamento dentro das cidades é um dos principais mecanismos de segregação sócio-espacial, tendo reverberações muito evidentes na hierarquia territorial, expressa na dicotomia entre centro e periferia e na oscilação do preço da terra entre zonas mais ou menos acessíveis, para citar alguns exemplos. Por outro lado, a aceleração do tempo de mutação da cidade, assente em processos de demolição-construção, institui uma esfera pública volátil que espelha uma descartabilidade de qualquer estrutura física assim como da vida dos cidadãos. Tal espaço produz um tempo amnésico, incapaz de apreender o constante porvir, deslocamento e desaparecimento do seu meio físico.

^[1] RADOVAN, Mario. On the Nature of Time, Universidade da Rijeka, Rijeka, Croácia, 2015

^[2] PETERS, John Durham. “Calendar, Clock, Tower” in Deus in Machina, Fordham University Press, Nova Iorque, EUA, 2012

^[3] VILLAÇA, Flávio. Reflexões Sobre as Cidades Brasileiras, Studio Nobel, São Paulo, Brasil, 2012, p.69



SP

sobre Pilar Quinteros

Bruno de Almeida

A ingenuidade formal e o caráter lúdico das obras de Pilar Quinteros encobrem uma articulação perspicaz e sensível de complexas questões relacionadas às histórias e dinâmicas inerentes aos locais onde a artista intervém. Geralmente concebidas para espaços públicos, as suas obras beneficiam-se desta aparente inocência formal para envolver os transeuntes em questões ligadas a processos sociais, econômicos e políticos, que perpassam a história do local e as conectam a dinâmicas urbanas mais complexas.

Embora a obra de Pilar seja fundamentalmente movida por uma grande curiosidade e por uma relação afetiva com os lugares onde atua, pode-se também interpretar o seu trabalho como uma reação instintiva aos efeitos sócio-espaciais do “funcionalismo” urbano trazido pelo “boom econômico” do Chile. Este resultou numa acelerada mutação das cidades que não só colocou em crise o seu patrimônio arquitetônico, como também fragmentou e dizimou um conjunto de memórias comunitárias associadas a edifícios e espaços que já não mais existem. A inquietação causada por esta experiência imprimiu traços recorrentes no trabalho de Pilar, assentes nas dicotomias entre: ausência e presença; construção e destruição, e entre aquilo que existiu e o que foi apenas imaginado.

Estas inquietações são testadas e comunicadas através de uma atuação direta e, muitas vezes desautorizada, no espaço público. A artista elege as lacunas (espaciais e temporais) da cidade: seus vazios, interstícios e ausências e aí, reconstrói elementos urbanos faltantes, duplica outros já existentes, reconstrói grandes fragmentos de edifícios já destruídos ou nunca realizados e os coloca no lugar onde estariam, constrói próteses à escala 1:1 para edifícios semi-destruídos, inventa vestígios de outros tempos e civilizações e os justapõe aos espaços de hoje, assim como tantas outras operações que se colocam num limbo entre fato e ficção, entre uma pesquisa rigorosa e uma boa dose de liberdade poética.

Na construção de suas peças Pilar utiliza materiais comuns e fáceis de manipular com as suas próprias mãos, tais como cartão, papelão, plástico e tecido. Para a artista é extremamente importante ter um total envolvimento na feitura manual de suas obras. Este comprometimento garante que a forma final

do trabalho carregue a sua inconfundível caligrafia pessoal. A vibração formal dada pelas suas mãos faz com que as suas esculturas sejam como desenhos, a base de todo o seu processo criativo, assim, a obra termina onde começa. Por trabalhar frequentemente com obras de grande escala, a construção das suas peças é realizada quase inteiramente no ateliê e estas são subdivididas em partes menores, o que facilita o seu fabrico, transporte e montagem no exterior. Ao juntar amigos e voluntários para ajudá-la a carregar as diversas peças pelas ruas até ao local determinado e aí montá-las em conjunto, a artista transforma uma inevitabilidade prática num evento alegórico e disruptivo do quotidiano da cidade.

Em todo este processo o vídeo é um elemento central, não só porque documenta todas as etapas do trabalho mas porque é um registo pessoal das façanhas realizadas pela artista. Esta documentação ganha uma grande carga afetiva para Pilar especialmente porque quase todas as suas obras são fugazes, sendo facilmente destruídas devido à fragilidade dos seus materiais e construção. A inerente (auto)destruição de suas obras, performada no espaço público, contraria a lógica didática e demagógica dos monumentos e do patrimônio edificado, colocando também em confronto a ideia ilusória de permanência que estes preconizam versus a volatilidade, mutabilidade e perecibilidade dos espaços e estruturas construídos pelo Homem.

Pilar Quinteros, 1988, Santiago, Chile. Vive e trabalha em Santiago, Chile.

Bacharel em Artes pela Pontifícia Universidade Católica do Chile (2011). Ela é co-fundadora e membro ativo do Coletivo de arte MICH (Museu Internacional de Chile), grupo multidisciplinar dedicado a gerar projetos reflexivos, espaços de arte e criação artística.

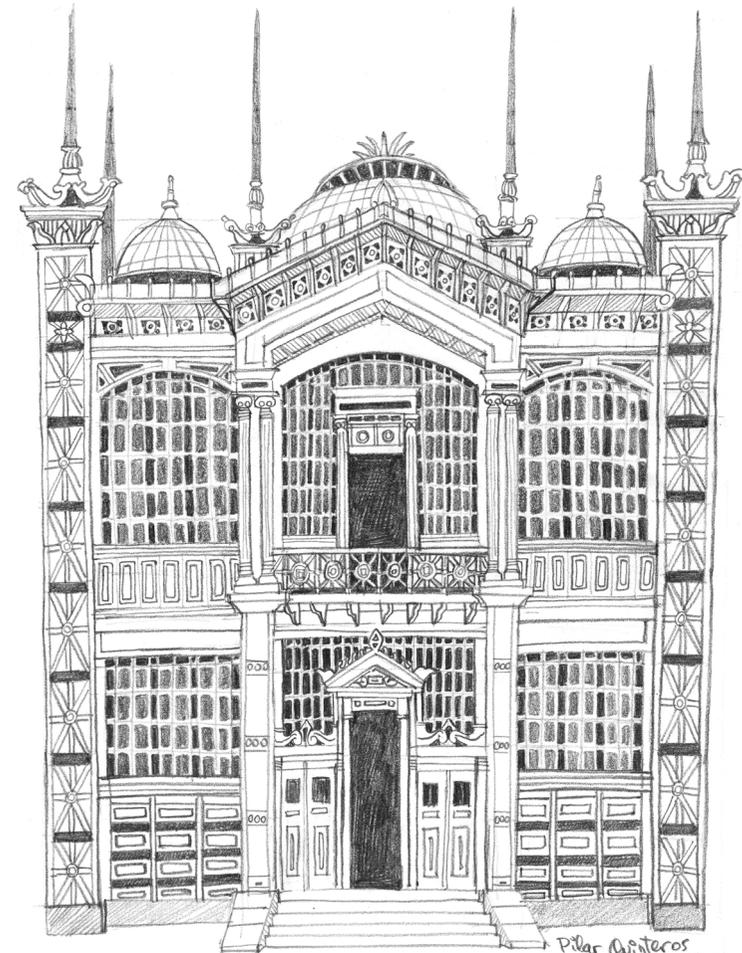
Vencedora da bolsa Jean-Claude Reynal (2012) para artistas cuja produção artística considera o papel como um material de construção fundamental, oferecida pela Fundação de França em conjunto com o Museu de Belas Artes de Bordeaux, França. Vencedora do terceiro lugar da Beca de Arte CCU (2013). Finalista do Future Generation Art Prize 2014.

Expôs o seu trabalho na 32ª Bienal de São Paulo - Incerteza Viva (São Paulo, Brasil, 2016); Centro de Artes Gráficas de Liubliana (Eslovênia, 2015); Carlos/Ishikawa Gallery (Londres, Inglaterra, 2015); PinchukArtCentre (Kiev, Ucrânia, 2014); Museo Nacional de Bellas Artes (Santiago, Chile, 2013); Casa de las Américas (La Habana, Cuba, 2013); Museo de Arte Contemporáneo (Santiago, Chile, 2010), entre outros.

Bruno de Almeida, 1987, Salvador, Brasil. Vive e trabalha em São Paulo, Brasil.

Graduado em Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, Portugal (2009). Mestre em Arquitetura pela Accademia di Architettura, Mendrisio, Suíça (2013). Trabalhou como arquiteto em Londres, Reino Unido (2010-2011) e como assistente curatorial no Instituto de Investigação Independente da Fondazione Archivio del Moderno, Mendrisio, Suíça (2012).

Para além de ser criador e curador do SITU (2015 – em curso) Bruno de Almeida desenvolveu projetos com instituições tais como: Storefront for Art and Architecture, Nova Iorque, EUA; Pivô Arte e Pesquisa, São Paulo, Brasil; Kunsthalle São Paulo, Brasil, entre outras. Sua pesquisa e projetos foram publicados em: ARTFORUM International Magazine, EUA; ATLÁNTICA Journal of Art and Thought, Centro Atlântico de Arte Moderno, Espanha; TELLING #2, T+U Architectural Publications, Portugal; Revista aU – Arquitetura & Urbanismo, São Paulo, Brasil, entre outras.



3

1_Acima: Elizabeth Tower (Big Ben), Palácio de Westminster, Londres. Abaixo: torres de relógio da Estação da Luz, S.Paulo e da Estação de Flinders Street, Melbourne, projetadas pelo arquiteto inglês Henry Driver

2_Torres de relógio da Estação da Luz

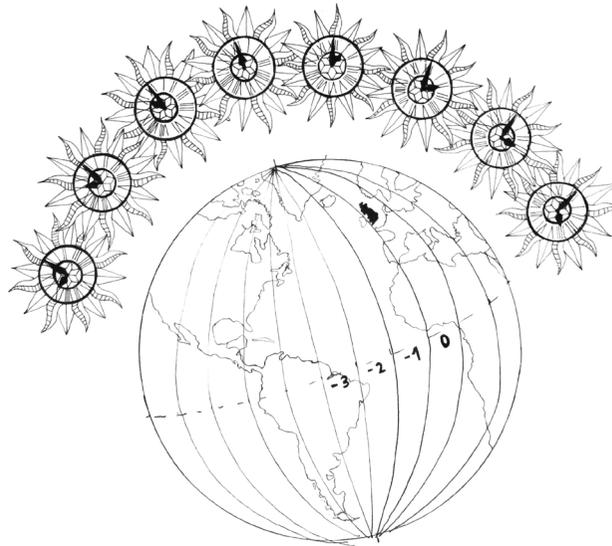
3_Pavilhão do Chile, Exposição Universal de Paris, 1889. Construído em Paris, trasladado até ao Chile, reconstruído e declarado monumento nacional em 1986, hoje alberga o Museo Artequín

GALERIA
LEME



La gran máquina de movimiento perpetuo
es la Tierra.

La rotación de la tierra es constante...
aunque no del todo estable.
Al menos desde lo cotidiano lo es.



AMIGOS DO MOVIMENTO PERPÉTUO / FRIENDS OF PERPETUAL MOVEMENT

SITU #6 | PILAR QUINTEROS | 30.03.2017 - 01.07.2017

CURADORIA / CURATED BY: BRUNO DE ALMEIDA

GALERIA LEME - AVENIDA VALDEMAR FERREIRA 130, CEP: 05501-000, SÃO PAULO, SP, BRASIL
TEL: +55 11 30938184 | HORÁRIO / TIME: TER-SEX / TUE-FRI: 10:00 - 19:00H, SÁB / SAT: 10:00 - 17:00H
INFO@GALERIALEME.COM - WWW.GALERIALEME.COM

WWW.PROJETOSITU.WORDPRESS.COM

@PROJETOSITU

CLIQUE AQUI PARA VISITAR O SITE OFICIAL DO SITU

APOIO DE / SUPPORT OF:

MONARK
Always Great Travel.

MONTE

