

RACHEL WHITEREAD: QUESTIONAMENTOS PARA A ARQUITETURA¹

Simone Neiva²

Alexandre Emerick Neves³

DOI:10.5752/P.2316-1752.2021v28n42p18-59

Resumo

O artigo tem como objeto o diálogo entre arquitetura e arte nas esculturas da britânica Rachel Whiteread. Como premissa está a reconfiguração dos limites da escultura em direção a um campo partilhado com a arquitetura e a paisagem, proposta por Rosalind Krauss (1979). O artigo propõe questionamentos de prerrogativas da arquitetura, tais como a relação do espaço com o corpo, a habitabilidade, a especificidade do lugar, o sentido de permanência e a

¹ Este artigo toma por base a investigação no mestrado de Simone Neiva, no Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, sob orientação de Alexandre Emerick Neves.

² Arquiteta e urbanista pela Ufes, doutora em Arquitetura pela USP, com pós-doutorado em Arquitetura pela Universidade Presbiteriana Mackenzie, especialista em História da Arte e História da Arquitetura pela PUC Rio, mestre em Arquitetura pela Universidade de Tóquio, mestre em Artes pela Ufes. Membro do Icomos/ES e do Núcleo Patrimônio Cultural CAU/ES. *E-mail*: simoneiva@gmail.com

³ Artista pela UFRJ, mestre em História da Arte pela UFRJ, doutor em Artes Visuais pela UFRJ, com pós-doutorado em Artes pela Universidade da Califórnia. Professor de História e Teoria da Arte da Ufes. *E-mail*: alexandreemerick@gmail.com

funcionalidade. Ao final, como contribuição ao debate, apresentamos a ideia de uma autorreflexão da arquitetura a partir da escultura de Whiteread.

Palavras-chave: Arquitetura. Arte. Escultura. Diálogo. Rachel Whiteread.

Abstract

The article has as its object the dialogue between architecture and art in the work of British artist Rachel Whiteread. Its premise is the reordering of the traditional categories of art and the reconfiguration of the boundaries of sculpture towards a field shared between art, architecture (and landscape) proposed by Rosalind Krauss. The article proposes the questioning of fundamental prerogatives of architecture, such as: the relationship of space with the body, the habitability, the specificity of the place, the sense of permanence and functionality. At the end, we present as a contribution to the debate the idea of a possible self-reflection of architecture from Whiteread's sculpture.

Keywords: Architecture. Art. Sculpture. Dialogue. Rachel Whiteread.

Resumen

El artículo tiene como objeto el diálogo entre arquitectura y arte en las esculturas de la británica Rachel Whiteread. Como premisa está la reconfiguración de los límites de la escultura hacia un campo compartido con la arquitectura y el paisaje, propuesta por Rosalind Krauss (1979). El artículo propone cuestionar las prerrogativas de la arquitectura, como la relación del espacio con el cuerpo, la habitabilidad, la especificidad del lugar, el sentido de permanencia y funcionalidad. Al final, como contribución al debate, presentamos la idea de una autorreflexión de la arquitectura a partir de la escultura de Whiteread.

Palavras-llave: Arquitetura. Arte. Escultura. Diálogo. Rachel Whiteread.

Introdução ou Questões Preliminares entre Arte e Arquitetura

O texto *A escultura no campo ampliado*, publicado por Rosalind Krauss em 1979, na revista *October*⁴, indica a necessidade de ampliação do discurso crítico da arte, que passava por profundas transformações, pois fora levado ao questionamento de suas categorias tradicionais⁵ e a uma reconfiguração dos limites da escultura em direção a um campo partilhado entre arte, arquitetura e paisagem. Para tanto, Krauss utilizou a estrutura de um diagrama matemático para reposicionar a escultura e definir três novas categorias: “construções no *site*” (paisagem e arquitetura)⁶, “*sites* marcados” (paisagem e não paisagem),⁷ e “estrutura axiomática” (arquitetura e não arquitetura)⁸ (Figura 1).

⁴ Texto publicado no Brasil como KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Gávea I, Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. PUC-Rio, 1984, p. 135.

⁵ Pintura, escultura, arquitetura, literatura, música, artes cênicas, fotografia e cinema.

⁶ Nesse caso, manifestações híbridas com elementos naturais da paisagem e estruturas arquitetônicas, como em *Partially burried woodshed* (1970), de Robert Smithson, constroem um lugar de experiência com as características de ambas as categorias simultaneamente.

⁷ Para além da potência do olhar na determinação da paisagem, tal categoria supõe intervenções físicas, como em *Duble negative* (1969), de Michael Heizer, resignificando a imagem da natureza.

⁸ Esse conceito será mais bem considerado nas discussões deste artigo, na análise de obras que trabalham com o espaço arquitetônico, sobretudo em relação à produção da artista britânica Rachel Whiteread.

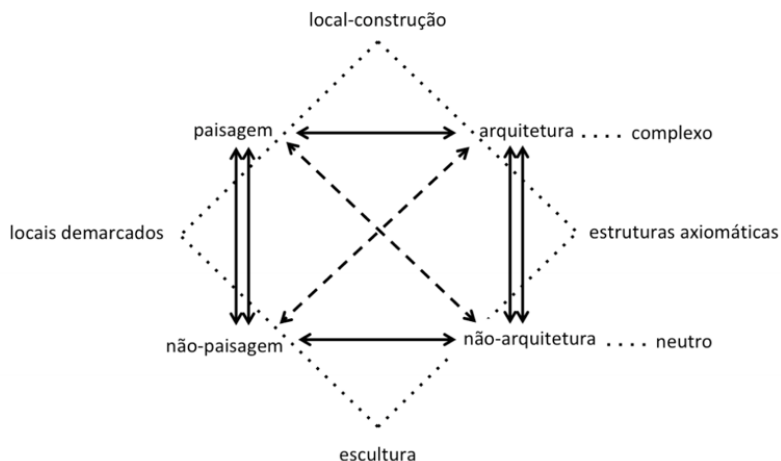


Figura 1

Diagrama do Grupo Klein.

Fonte: KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. Gávea I, Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. PUC-Rio, 1984, p. 135.

Nosso interesse aqui recai sobre a categoria ‘estrutura axiomática’. Krauss percebera que, no último século, a arquitetura havia penetrado profundamente a vida cotidiana, a arte e todo o âmbito cultural, de modo a se configurar como matéria-prima fundamental para vários tipos de artistas. Inúmeros artistas poderiam ser reunidos sob um interesse comum, no que concerne a uma pretensão construtiva, mas poucas obras se

inseririam com tanta propriedade na categoria ‘estrutura axiomática’, ou seja, a um só tempo arquitetura e não arquitetura, como as do norte-americano Gordon Matta-Clark⁹ e as da britânica Rachel Whiteread¹⁰. Com suas ações artísticas, eles transformaram integralmente em escultura o artefato arquitetônico. Ao criarem propostas marcadas por uma espécie de intervenção no espaço real da arquitetura, o corpo passa a ser um veículo essencial à experimentação das obras, independentemente do meio empregado pelos artistas. Na categoria da estrutura axiomática, mais importa a experiência de habitação do lugar, bem como a experiência daquilo que caracteriza a arquitetura: sua espacialidade, disposta entre “abertura e clausura” (KRAUSS, 1984, p. 136). Tanto a obra de Matta-Clark quanto a de Rachel Whiteread constituem um campo fértil às investigações das relações entre arte e arquitetura.

Se a produção de Gordon Matta-Clark é amplamente reconhecida no meio artístico brasileiro, o mesmo não se pode dizer da escultura de Rachel

⁹ Gordon Matta-Clark foi um artista norte-americano nascido em Nova Iorque em 22 de junho de 1943 e prematuramente falecido em 1978. É conhecido sobretudo por seu *site specific* na década de 1970 - cortes em edifícios abandonados, dos quais removia parte do piso, teto e paredes.

¹⁰ Rachel Whiteread é uma escultora britânica nascida em 1963 no Reino Unido. Estudou pintura na Brighton Polytechnic e escultura na Slade School of Fine Art, nos anos 1980. Um dos processos mais utilizados em suas obras é a moldagem. Foi a primeira mulher a receber o Prêmio Turner, em 1993, e é uma das artistas pertencentes aos grupos de jovens artistas que trabalham majoritariamente com espaços vazios ou inabitados. Entre as suas obras mais reconhecidas encontram-se *Ghost* (1990) e *House* (1993).

Whiteread. O fato de a obra de Whiteread partilhar de questões comuns entre arte e arquitetura, o que a localiza no espaço borrado entre as fronteiras tradicionais que distanciam essas duas categorias, torna-a plena de possibilidades de estabelecer uma reflexão renovada para ambas as áreas.

Na realidade, desde a década de 1960, os próprios arquitetos faziam experimentações que se aproximavam da arte e desafiavam o que Reyner Banham denominou “autoria da arquitetura”. Segundo Nigel Whiteley:

Tratava-se de um compromisso de não formar nem mesmo um sistema estético, mas de uma atitude. E foi esta atitude - derivada da arte do pós-Guerra, com sua corrente de anti-tradicionalismo e anti-convenção - que se manifestou ao longo da busca de Banham por outra arquitetura (WHITELEY, 1990, p. 290, tradução nossa).

Não foram poucos os projetos imaginados por grupos como Archigram, Atchizoom Associati, Superstudio, Carvat, UFO e Hanus-Rucker-Co. Seus empreendimentos utópicos contestavam normas arquitetônicas tradicionais e testavam alternativas tecnológicas, ainda que a intenção de Whiteread não seja necessariamente contestar os princípios da arquitetura, suas obras também o fazem de maneira provocativa. Neste artigo buscamos compreender em que medida quatro das obras de Whiteread - *Ghost* (1990), *Untitled (Room)*, (1993), *House* (1993) e *Shy sculptures* (2010-2017) - questionam algumas das premissas fundamentais da arquitetura,

tais como a relação do espaço com o corpo, a habitabilidade, a especificidade do lugar, o sentido de permanência e a funcionalidade. A primeira parte do artigo trata dos primeiros anos de produção de Rachel Whiteread, com a utilização da técnica da moldagem e de materiais como resina e gesso. Analisamos seus primeiros trabalhos, concebidos ainda na escala do mobiliário, nos quais os temas do vazio, da clausura, da intimidade, do sinistro, da memória e da morte se prenunciam. A segunda parte do artigo considera o modo como gradativamente a escultura de Whiteread cresce em porte e complexidade, aproximando-se da escala da arquitetura, com o uso do concreto como material de moldagem e a anulação de prerrogativas arquitetônicas em paralelo aos temas do vazio, da clausura, da memória e da morte, tão caros a Whiteread. Ao final, verificamos o alcance dos questionamentos lançados pelas quatro obras escultóricas, suas ressonâncias nos campos da arte e da arquitetura e, a partir delas, a proposta de autorreflexão da arquitetura. Como referencial teórico, recorreremos aos autores Rosalind Krauss (1979) e Hal Foster (2016), dentre outros. A intenção foi contribuir para a ampliação do repertório teórico e crítico arquitetônico sobre o diálogo entre as duas disciplinas - tema recorrentemente estudado por pesquisadores como Simões (2018), Tonetti (2013), Vidler (2013) (2001), Wisnik (2012), Moriente (2010), Rendell (2006), Colombina (2006), Montaner (2002) e Maderuelo (1990).

Rachel Whiteread: A caminho da Não Arquitetura:

Para o historiador Peter Muir, “é possível que a artista contemporânea Rachel Whiteread seja a herdeira mais importante de Gordon Matta-Clark, no que se refere à relação com a arquitetura” (MUIR, 2014, p. 146). Após décadas moldando objetos domésticos em materiais como resina e gesso, em 1993, a artista britânica moldou em concreto o interior de uma casa vitoriana por completo. A partir desse momento, Whiteread passou a ser associada a Matta-Clark como artista que interveio na arquitetura integral existente, prestes a ser demolida em nome da renovação urbana, transformando-a em escultura temporária. Arquiteturas que, para Karen Ward, são verdadeiros *objets trouvés*, “objetos não artísticos, mas que oferecem matéria bruta para serem transformados fisicamente e psicologicamente em trabalhos com profundidade” (WARD, 2013, n.p.). A própria Whiteread admite a influência de Matta-Clark, mencionando com entusiasmo essa influência quando, ainda estudante:

Fui tomada pelo que ele fez. Eu me apaixonei pelo tipo de escala e o modo com que ele se apropriava de qualquer coisa [...] Ele foi uma grande influência. Recentemente fiz uma peça de grandes proporções que será instalada na embaixada americana, que em certo aspecto se parece com as casas que ele usava. Casas que eram construídas a partir de catálogos (ARCHITECTURAL REVIEW, 2018, n.p.).

Essa retomada de Whiteread da obra de um artista da década de 1970 pode ser vista, no contexto delineado pelo crítico Hal Foster, como procura dos artistas dos anos 1990 de “novos pontos de partida que iam desde a *Minimal Art* até a arte conceitual, performance, vídeo arte, instalações e o *site-specific*” (FOSTER, 2016, p. 737). Denominada de artista pós-minimalista, Whiteread, além da influência de Matta-Clark, encontra-se entre as artistas britânicas¹¹ que acentuam os efeitos mais radicais da *Minimal Art*, como, , a abertura ao universo do corpo.

As peças moldadas por Whiteread, ainda estudante, envolviam a moldagem de partes do corpo, como uma de suas orelhas, e a moldagem de pequenos objetos domésticos, como um jarro, seu primeiro objeto em cera (TALLÓN, 2006, p. 394). Posteriormente, Whiteread ampliou o repertório conceitual, bem como o de objetos, desde o fim dos anos 1980, tem moldado majoritariamente o mobiliário doméstico. O molde ocorre às vezes em negativo e às vezes em positivo. Dois são os elementos fundamentais trabalhados por Whiteread: o espaço e o objeto (seja doméstico, seja arquitetônico), e dois os procedimentos técnicos básicos: o vazio e o moldado (TALLÓN, 2006, p. 385). Desse modo, a escultura de Whiteread tanto pode materializar o espaço vazio que rodeia os ditos objetos como utilizar o próprio objeto como molde.

As técnicas aplicadas por Whiteread não são inovadoras, são métodos históricos para reprodução de objetos. A finalidade é obter uma cópia fiel

¹¹ Rachel Whiteread, Mona Hatoum, Sara Lucas, Cornelia Parker e Gillian Wearing.

do que se molda, seu duplo. Para Emila Tallón (2006), a técnica de moldagem escolhida por Whiteread é comparável aos moldes encontrados no Vitoria Albert Museum, em Londres, nos Museus dos Monumentos, em Paris, ou, retrocedendo-se no tempo, à técnica da cera perdida da Era dos Metais, às cópias em bronze de esculturas gregas ou mesmo aos procedimentos de modelagem das máscaras mortuárias mediterrâneas. Em Whiteread, todavia, o objeto é o próprio molde, por fim destruído. Surge assim algo que não é *mímesis* do objeto, mas sua presença estranhamente familiar.

Whiteread não foi a primeira artista do século XX a utilizar a técnica de captura dos espaços vazios, íntimos, próximos ao sujeito e a seus objetos cotidianos. A mesma técnica foi utilizada por Bruce Nauman. A obra *Cast of the space under my chair* (1966-1968) (Figura 2) exemplifica-o bem. Ali Nauman moldou em concreto o espaço vazio sob uma cadeira. O sujeito¹² é substituído pelo vazio como metáfora de sua ausência. O vazio deixado pelo sujeito, entretanto, não é espaço nulo, mas carregado de significado

¹² O espaço preenchido pela estrutura material do objeto - presença, cheio, visível - é substituído pela materialização do espaço contíguo ao objeto (ausência, vazio, invisível), o que pode ser elevado à metáfora do sujeito sob seus pares antitéticos: material/imaterial, cheio/vazio, presença/ausência, visível/invisível. Nauman, portanto, intervém fisicamente em um objeto vulgar para explorar criticamente a economia conceitual do gesto artístico, sobretudo a privilegiada ideia que se faz presente naquilo que é materializado e consequentemente preenche um lugar - habita-o - ao tornar-se visível.

e matéria. Inusitadamente, o vazio preenchido torna visível a ausência do objeto.



Figura 2

NAUMAN, Bruce. *Cast of the space under my chair* (196-1968).

Fonte: Disponível em:

<https://www.google.com.br/search?q=Cast+of+the+Space+under+My+Chair>.

Acesso em: 25 de dezembro de 2019.

O gesso era o material utilizado por Whiteread nos primeiros projetos, tradicionalmente aplicado para produzir moldes quanto para reprodução em positivo nos processos escultóricos. Precário, normalmente branco,

esse material é geralmente associado às etapas preliminares da produção artística ou às reproduções de objetos vulgares. Whiteread inicialmente opta pela cor branca como constitutiva da obra, mas nem tudo é branco no seu trabalho. Uma de suas obras mais intimistas é *Closet* (1988) (Figura 3), em que o interior de um guarda-roupa é moldado em gesso negro, percebendo-se mesmo as marcas das prateleiras. Ícone do confinamento, o armário foi escolhido pela incipiente qualidade figurativa (PRINCENTHAL, 1975, n.p.). Assim como em *Closet*, a ideia de confinamento está presente em toda a obra de Whiteread, bem como o conceito da morte. *Ether* (1990) (Figura 4), por exemplo, surge a partir da moldagem de uma banheira vitoriana e do espaço ao redor. A escultura evoca a sensação em um caixão e a mortalidade do corpo. O tema do corpo também está presente em *Untitled (amber double bed)* (1991) (Figura 5), colchão encostado displicentemente contra a parede, moldado em borracha laranja e espuma de alta densidade. Dessa vez não é a sensação de confinamento do corpo que se explora, mas a memória de sua presença “nos eventos arquetípicos da cama - amar, nascer e morrer” (FOSTER, 2016, p. 739, tradução nossa). A clausura, o vazio, a intimidade, a memória e a morte são temas recorrentes em Whiteread, ao mesmo tempo, em que o peso da densidade material na solidificação do espaço, assim como a objetificação do negativo de objetos vulgares em condições situacionais inusitadas, tensiona a região fronteira da escultura para além de suas especificidades.



Figura 3

WHITEREAD, Rachel. *Closet* (1988).

Fonte: Disponível em: [https://www.google.com.br/search?q=Closet+\(1988\)+whiteread](https://www.google.com.br/search?q=Closet+(1988)+whiteread).

Acesso em: 25 de dezembro de 2019.

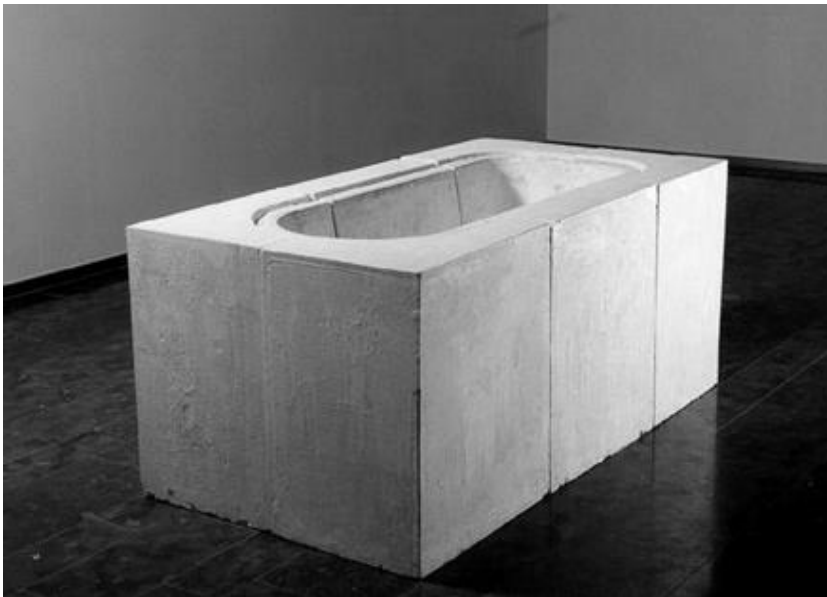


Figura 4

WHITEREAD, Rachel. *Ether* (1990)

Fonte: Disponível em:

<http://timothyquigley.net/ea/exhibit/images/whiteread/pages/whiteread-ether.html>.

Acesso em: 25 de dezembro de 2019.



Figura 5

WHITEREAD, Rachel. *Untitled (amber double bed)* (1991).

Fonte: Disponível em: <https://ar.pinterest.com/pin/191684527859713160/?lp=true>. Acesso em: 25 de dezembro de 2019.

Da Arquitetura à Não Arquitetura: a eliminação das prerrogativas arquitetônicas por Rachel Whiteread

Whiteread parece percorrer o interstício designado pelas setas no diagrama de Krauss, de um limite ao outro da 'estrutura axiomática'. A escultora parte de objetos tratados de modo a revelar certa arquitetura de seus espaços, passa pelos elementos arquitetônicos, seus fragmentos estruturais e espaciais, e encaminha-se à incorporação de toda uma

estrutura predial, o que somente pode ser reconhecido de modo positivo como o limiar entre arquitetura e 'não arquitetura'. A materialização do espaço elaborado pela arquitetura sugere certo colapso das relações binárias da habitação do lugar, entre o positivo e o negativo, o cheio e o vazio, a abertura e a clausura, a familiaridade e a estranheza, a memória e a morte. Começamos, portanto, com a análise de duas ações aproximativas.

Ghost e Untitled (Room): a presença do corpo e a vivência do lugar na aproximação com a arquitetura

Durante o processo de moldagem de objetos domésticos, Whiteread percebe a arquitetura das peças. Diria:

O trabalho que fiz usava móveis domésticos, coisas que eram pertinentes ao meu passado: um armário, cama, garrafa de água quente e penteadeira. Eu literalmente enchi os espaços com gesso e usei partes do mobiliário para definir os espaços. *Mantle* incluía o tampo de vidro de uma penteadeira, havia algo de bastante arquitetônico naquelas peças (WERNER; BASTIDE, 1996, n.p., tradução nossa).

Nas invenções seguintes às peças de mobiliário, as obras crescem em escala e em complexidade e, de fato, se aproximam do campo da arquitetura. *Ghost* (1990) (Figura 6) e *Untitled (Room)* (1993) (Figura 7) são as primeiras obras nessa direção. Enquanto *Ghost* é a modelagem de um

cômodo de casa-terraço vitoriana, de cuja arquitetura a artista registra particularidades dos detalhes históricos, *Room* é criada por Whiteread em seu ateliê em Berlim, desde o molde até a escultura final, a partir de elementos arquitetônicos pré-fabricados. Whiteread cria *Room* como protótipo de madeira compensada e o preenche com argamassa, material utilizado na arquitetura para dar suavidade ao acabamento em paredes de alvenaria, cujo reboco é, em geral, rústico. Aqui a argamassa é utilizada para preencher as cavidades e ondulações variadas, registrando as *nuances* da topografia interna do modelo. A obra é dividida por um *grid*¹³ que revela as proporções arquitetônicas do cômodo e escultóricas da peça. Se as marcas do *grid* que se veem em *Ghost* são referências das proporções das pinturas de Piero della Francesca¹⁴ (ARTHEADFUL, 2018), de outro

¹³ Optou-se pelo uso do termo de língua inglesa “*grid*” em vez do termo em português “*grade*”, pelo fato de, no *metier* arquitetônico, os termos terem significados distintos. Enquanto *grade* refere-se ao elemento arquitetônico que delimita espaços (ex. *grade* de metal), *grid* refere-se ao elemento ordenador, linear e racional da ação projetual.

¹⁴ Ao ser questionada sobre a influência do seu método de moldar o espaço, Whiteread menciona o pintor renascentista italiano Piero della Francesca, mais especificamente o quadro *A flagelação de Cristo* (1455-1460). Della Francesca foi um dos principais pintores do século XV, além de exímio matemático e inovador no desenvolvimento da perspectiva. Whiteread examinou o modo como Della Francesca, especificamente nesse quadro, empregou as proporções e a composição para organizar suas figuras como formas esculturais dentro de um volume de espaço. Em *Ghost*, Whiteread cria um *grid* de proporções semelhantes ao *grid* criado por Della Francesca para organizar a cena em seu quadro. Se em *A flagelação de Cristo*, Della Francesca retratou figuras humanas como sólidas massas posicionadas em volumes de espaço, em *Ghost*, Whiteread, inversamente, transformou volumes de espaço em massas sólidas. Ao fim, *Ghost* evidencia estratégias

modo, em *Room*, o *grid* evidenciado é impessoal, compõe a construção modular, em oposição ao registro das particularidades como as marcas da chaminé ou dos interruptores vistos em *Ghost*. Não há resquícios de vida prévia em *Room*, pois não houve vida anterior nesse cômodo. *Room* é pensado para uma vida moderna padronizada, segundo o modelo corbusiano da “casa em série” (LE CORBUSIER, 1989, p. 159). Remete à casa pré-fabricada idealizada após a Segunda Guerra, um modelo falido, mas hoje visto em qualquer lugar do mundo. O interior é árido e anônimo. Certamente a subtração de detalhes em *Room* satisfaria arquitetos modernistas como Adolf Loos, que considerava crime o ornamento. Para Carley (2012, n.p.), *Room* representa uma crítica de Whiteread à produção em massa da era moderna. Exibe um ambiente inóspito onde a presença do corpo e a vivência do lugar praticamente não deixam marcas.

comparáveis, em termos de organização espacial, tratamento da massa e do espaço volumétrico, à pintura renascentista. SEEING ART HISTORY. **Rachel Whiteread**: Ghost / Piero della Francesca: the flagellation of Christ. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fZMI7zfnTAW> Acesso em: 1º de agosto de 2020.

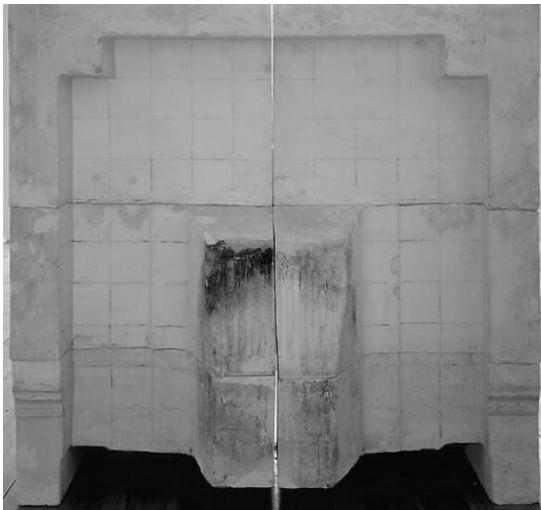


Figura 6

WHITEREAD, Rachel. *Ghost* (1990).

Gesso e estruturado com aço. 269 x 355.3 x 317.5 cm

Fonte: Disponível em: <https://ar.pinterest.com/pin/419045940311749215/visual-search>.

Acesso em: 25 de dezembro de 2019.



Figura 7

WHITEREAD, Rachel. *Untitled (Room)* (1993).

Gesso. 275 x 300 x 350 cm. Museum of Art New York.

Fonte: Disponível em: [https://www.google.com.br/search?q=Figura.Untitled+\(Room\).](https://www.google.com.br/search?q=Figura.Untitled+(Room).) Acesso em: 25 de dezembro de 2019.

***House*: um abrigo estranhamente familiar**

Por mais provocativo que o trabalho de Whiteread seja, ele só ganha notoriedade a partir de 1993, quando a escultora decide moldar uma casa vitoriana por completo (PRINCENTHAL, 1995, n.p.). A obra será denominada *House* (1993) (Figura 8 e 9). A ideia de moldar um espaço arquitetônico preexistente, embrionária em *Ghost* e *Room*, atinge maior complexidade nessa obra.



Figura 8

WHITEREAD, Rachel. *House* (1993).

Fonte: Disponível em: <https://fadmagazine.com/wp-content/uploads/house-1.jpg>.

Acesso em: 25 de dezembro de 2019.

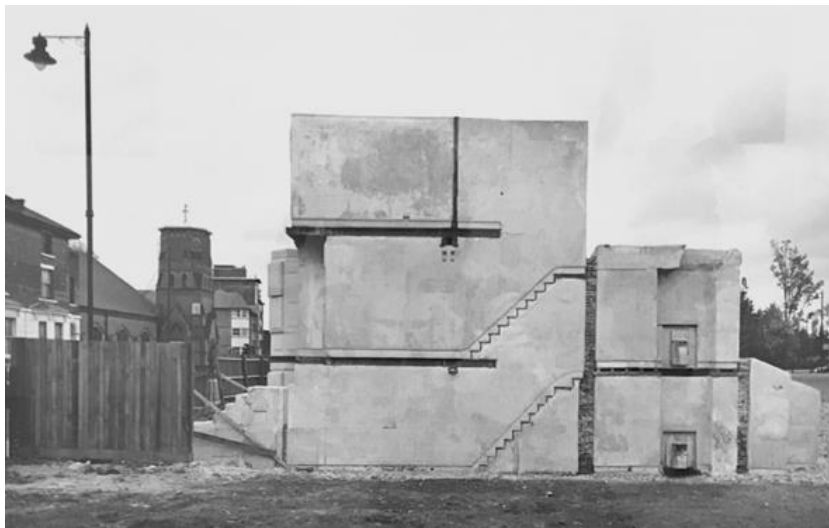


Figura 9

WHITEREAD, Rachel. *House* (1993).

Fonte: Disponível em: <https://fadmagazine.com/wp-content/uploads/house-1.jpg>. Acesso em: 25 de dezembro de 2019.

House foi criada a partir do preenchimento total em concreto de uma típica casa vitoriana na Grove Road, em Londres¹⁵. Originalmente a casa fazia

¹⁵ A intervenção teve o apoio da organização Artangel.

parte de uma série de moradias que, na época da intervenção, já haviam se transformado em cortiço e estavam destinadas à demolição pela municipalidade. A escolha da casa foi significativa para Whiteread, já que sua própria família habitara em residência semelhante. Ao mesmo tempo, tal tipologia trazia conexões com a cultura da classe trabalhadora londrina da Era Thatcher¹⁶ (FOSTER, 2004, p. 737).

Whiteread inicia o processo com o uso de corretivo para intervir nas fotografias do lugar. Nota-se desde o início a exploração da possibilidade de transformação da casa em sólido¹⁷ (Figura 10). Tal sólido corresponderia a uma das intenções de Whiteread ao preencher o espaço com concreto, a

¹⁶ A intervenção ressoou tanto negativamente como positivamente na comunidade, pois, no mesmo dia em que a escultura recebeu o veredicto de sua demolição, Whiteread recebia a mais prestigiada premiação das artes britânicas, o Prêmio Turner. In: FOSTER, Hal. As Rachel Whiteread's House, a casting of a terrace house in east London, is demolished, an innovative group of women artist comes to fore in Britain. **Art Since 1900: modernism antimodernism postmodernism**. London: Thames and Hudson, 2016 (primeira edição 2004) p. 737.

¹⁷ Normalmente parte do processo de criação de Whiteread também passa por programas de computador. A artista tem assistentes mais jovens que a auxiliam nessa etapa. Ela não trabalha diretamente com os programas digitais. Segundo Whiteread, os processos digitais no século XXI lhe dão vertigem. Diria: "Não gosto de olhar os edifícios rodando e ficando em pontos de vista impossíveis para o ser humano. Mas é claro, compreendo que isto deve ser feito por razões construtivas". In: ARCHITECTURAL REVIEW. Vídeo: Rachel Whiteread: 'A memorial needs to be visible but not screaming'. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bn6k13leFms&t=8s> Acesso em: 17 de junho de 2018.

de “mumificar o silêncio da casa” (GROSS, 2004, p. 38 *apud* KRAUSER, 2012).



Figura 10

WHITEREAD, Rachel. *House Study* (1992).

Corretivo fluido, caneta e aquarela sobre foto colorida, 29.5 por 42 cm.

Fonte: PESENTI, Allegra. Rachel Whiteread: Drawing. New York: Prestel, 2010.

O tema da morte e da memória é tratado em *House* através de diferentes materiais e contextos. Para que a casa adquira certa força escultórica, sua arquitetura precisa ser destruída, o que se dá por entre uma técnica de modelagem não tradicional utilizada por Whiteread, na qual o estágio da “forma perdida” – o objeto mesmo – comporta-se como fôrma e se desfaz ao final. No processo construtivo de *House*, base e paredes foram reforçadas com malha de ferro em fôrma de concreto armado. Os espaços internos foram lentamente preenchidos por uma série de camadas de *spray* de concreto. Após a secagem do concreto, a casa original foi desmantelada, dando lugar a um monumento cinza minimalista. A forma que surge é estranha. Nela, como em *Ghost*, estão registradas as marcas, a memória de elementos e ações de outrora nesse interior. Na superfície de *House* podem ser vistos “segmentos de papel de parede embebidos em concreto, detalhes invertidos como o dos interruptores, das fechaduras das portas e da lareira” (KRAUSE, 2012, p. 56). Todas essas marcas estão em negativo. O procedimento de Whiteread de negativar o espaço, em que o vazio se torna positivo, implica um giro mental que confunde o espectador. A mumificação do espaço nega ao espectador a entrada e ele deve contornar a obra. Nas palavras de Whiteread, para compreender a obra, o espectador deve se tornar a “parede” (ARCHITECTURAL REVIEW, 2018). Em *House*, o espectador é radicalmente transportado do universo familiar ao não familiar. *House* traz à tona o conceito de *unheimlich*, tomado do escritor, compositor e desenhista romântico E.T.A. Hoffman, que associa o termo ao sentido estético, e o significado inicial do idealista Schelling, que

o expressava como “tudo o que, devendo permanecer secreto, oculto [...], não obstante, se manifesta” (SCHELLING *apud* FREUD, 1948, p. 2.498). O conceito surge inicialmente no livro *Jenseits des Lustprinzips (Além do princípio do prazer)*, para definir o que passa a denominar como “sinistro”: a experiência psicológica de algo estranhamente familiar. *Unheimlich* localiza a estranheza do familiar, confrontando o sujeito com seu próprio desejo reprimido e inconsciente. Freud reconhece que, mesmo no seio do familiar, na casa, no lar, há situações não familiares, traumáticas ou estranhas. *House* parece revelar justamente esse universo escondido. A obra rompe com a relação usual com nosso presumível lugar seguro no mundo e desconstrói a noção de abrigo, tão cara à arquitetura. A metamorfose operada por *House* tenciona o agenciamento entre a arquitetura e a escultura, manifesta a familiaridade e o estranhamento entre os seus valores estéticos e funcionais, assevera as convergências e divergências dos seus aspectos construtivos e formais. Enquanto a estrutura arquitetônica acolhe a modelagem da escultura, a massa escultórica passa a abrigar a imaterialidade dos espaços da arquitetura. Trata-se, simultaneamente, do corpo escultórico arquitetonicamente estruturado e do espaço arquitetônico escultoricamente materializado. Ao solidificar os espaços vazios em *House*, Whiteread retira da arquitetura a sua funcionalidade, reverte a concepção de casa como lugar de habitabilidade e destrói as noções tradicionais de domínio da arquitetura. *House* é um monumento mais melancólico que comemorativo, ou um antimonumento dos problemas familiares e urbanos, o acesso limitado de

determinadas populações a certas áreas da cidade, o controle da propriedade e da gentrificação.

***Shy Sculptures* (2010-2017): a tímida relação com o lugar**

Nos últimos anos, Rachel Whiteread trabalha em um grupo de esculturas intitulado *Shy sculptures*¹⁸ (esculturas tímidas). Mais que as dimensões das construções, o título da série leva a intuir os contornos psicológicos das arquiteturas de pequeno porte moldadas em concreto, dispersas em localidades longínquas. São moldadas *in loco* ou feitas na Inglaterra e enviadas ao seu lugar original. Uma delas, moldada a partir de uma garagem de barco, está localizada em um campo na Noruega à beira de um lago congelado (Figura 11). Outra está em Houghton House, Norfolk, Inglaterra, ocupando um pátio de esculturas (Figura 12). A terceira está em Governor's Island, Nova York, voltada para a Estátua da Liberdade (Figura 13). Outras duas esculturas localizam-se no deserto da Califórnia (Figura

¹⁸ “Eu sempre tive uma relação com a arquitetura, pessoalmente e no meu trabalho, e os arquitetos sempre respondem a isso. Em qualquer lugar em que eu dê palestras há sempre tanto arquitetos quanto artistas. E os arquitetos me dizem que eu os influencio. E às vezes vejo edifícios que parecem bastante semelhantes com coisas que eu faço, e está ótimo. Esse é o propósito da arte, realmente se infiltrar na cultura, mais amplamente na cena cultural”. In: ARCHITECTURAL REVIEW. Vídeo: Rachel Whiteread: ‘A memorial needs to be visible but not screaming’. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bn6k13leFms&t=8s> Acesso em: 17 de junho de 2018.

14). Desse modo, Whiteread espalhou as peças ao redor do mundo de modo a eventualmente grafar uma espécie de mapa ou livro.

A intenção de Whiteread é que as esculturas assim permaneçam por muitos anos, até serem completamente cobertas pela vegetação local ou que o contexto ao redor mude. Lembremos que, em *House*, a artista se apropriou de uma obra gasta em um ambiente igualmente desgastado, partiu de um aparato urbano transformado com as marcas do uso - e do desuso - para reabilitar a sua presença de modo inusitado, principalmente em relação à realidade local. O uso de uma técnica escultórica primária - moldagem - para a reprodução de aparatos urbanos obsoletos expõe um campo artístico em comutação com um corpo social colapsado, sobretudo ao estabelecer-se com traços de uma "pompeia contemporânea" (FOSTER, p. 638), obviamente não como rastros de qualquer catástrofe advinda de forças da natureza, mas da evidente ação de "catastróficas forças socioeconômicas" (FOSTER, p. 638) que assolaram um típico subúrbio de classe trabalhadora londrina e, por que não, resultado também de 'distópicas forças artístico-culturais' que acometem a classe artística contemporânea. Trata-se, portanto, de uma produção artística que expõe uma "cultura melancólica fixada em eventos traumáticos" (FOSTER, p. 638). Com a série *Shy sculptures*, Whiteread promove a aparição de estranhas estruturas como esculturas recém-moldadas sobre arquiteturas familiares, agora dispostas francamente para um singular trabalho do tempo. O isolamento sugere que a interação se dê hegemonicamente com a ação da natureza, o que tem início como intervenção na paisagem passa a operar

segundo a intuição de interferência oportuna de elementos naturais. O tempo, o acesso, o consumo, a obsolescência e o agenciamento de tais forças processam-se de modo invertido, não mais submisso às oscilantes demandas do sistema socioeconômico; como no caso de *Cabin*, cujo acesso por balsa, única opção para a experiência *in situ* com a obra, limita-se ao verão. Deve-se também lembrar que, afinal, toda obra de arte naturalmente demanda preservação, tanto quanto o parque em que foi instalada. A traumática iminência da morte, francamente exposta no desgaste e na obsolescência de abrigos e moradias urbanas como *House*, revela-se menos drasticamente nesses negativos fantasmiais da série *Shy sculptures*, pois Whiteread não se impõe uma tarefa pautada em certa dívida sociocultural diante dos percalços históricos. Tampouco se trata de redenção, mas, sobretudo, de uma possibilidade de reflexão, vívida e serena.



Figura 11

WHITEREAD, Rachel. *Boathouse* (2010) Gran, Norway.

Fonte: <https://www.bbc.co.uk/programmes/p01bl1kx/p01bl2dz>.

Acesso em: 25 de dezembro de 2019



Figura 12

WHITEREAD, Rachel. *Houghton House* (2013). Norfolk.

Fonte: <https://www.flickr.com/photos/21804434@N02/35348744723>.

Acesso em: 25 de dezembro de 2019.



Figura 13

WHITEREAD, Rachel. *Cabin* (2016). Imagem mostra estátua da liberdade ao fundo.

Fonte: Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jun/21/rachel-whiteread-cabin-governors-island#img-1>. Acesso em: 25 de dezembro de 2019



Figura 14

WHITEREAD, Rachel. *Cabin* (2017). Deserto da Califórnia.

Fonte: Disponível em: <https://archinect.com/news/article/150019307/artist-rachel-whiteread-creates-two-ghost-cabins-in-the-desert-outside-of-los-angeles#&gid=1&pid=1>. Acesso em: 25 de dezembro de 2019.

Considerações Finais ou A essencial habitação poética no limiar entre Arte e Arquitetura

O movimento, registrado por Krauss em seu artigo *Escultura no campo ampliado* (1979), descreve a saída da escultura da tradicional lógica do monumento, segundo a qual a obra é indissociável das relações simbólicas com o lugar de sua instalação. Para a autora, a escultura havia deixado de ser algo positivo durante o modernismo, passando a ser definida por "aquilo que não era" - paisagem, arquitetura -, em uma espécie de combinação de exclusões no âmbito de um sistema de valores. A escultura pós-moderna, aparece reposicionada e definida por três novas categorias: "construções no *site*" (paisagem e arquitetura); "*sites* marcados" (paisagem e não paisagem); e "estrutura axiomática" (arquitetura e não arquitetura).

Na passagem para a categoria "estrutura axiomática" (arquitetura e não arquitetura), a arquitetura renunciou a alguns de seus princípios fundamentais, como funcionalidade, permanência, habitabilidade e estabilidade, para tornar-se arte. Nos trabalhos de intervenção arquitetônica de Rachel Whiteread, essa condição de abandono dos princípios fundamentais é evidente. Propostas como *House* (1993) só podem existir a partir da intervenção no espaço real da arquitetura, assim como da alteração da experiência daquilo que também caracteriza a arquitetura: a espacialidade habitada pela presença do corpo.

Desde os primeiros trabalhos de Whiteread, a matriz arquitetônica se fez presente. Foi em seus trabalhos de maior escala e complexidade, todavia,

que arte e arquitetura se tornaram indissociáveis e pertencentes à categoria “estrutura-axiomática” (arquitetura e não-arquitetura) de modo evidente.

As questões relativas à presença do corpo se impõem nas obras de Whiteread. Nas esculturas de maior escala, como *Ghost* (1990), *Room* (1993), *House* (1993) ou *Shy architectures* (2010-2017), a artista propõe o deslocamento do corpo de dentro para fora do espaço. O corpo, que vivenciava os interiores dos espaços domésticos, vê-se agora impossibilitado de entrar – postura típica do usuário da arquitetura – naquilo que antes era o vazio, o espaço habitável, seu abrigo. Após a intervenção de Whiteread, o espectador é forçado a caminhar ao redor da obra – típica atitude do espectador da escultura – e a observá-la de pontos de vista antes inimagináveis, para então intuir a sua visita, aderir à suspeição heideggeriana de que “talvez o habitar sustente-se no poético” (HEIDEGGER, p. 166). As situações provocadas em tais obras intuem o próprio ato poético, ainda que, de certa forma, desconstrutivo, como um construir (HEIDEGGER, 2006, p. 167).

Nas intervenções de Whiteread, o preenchimento do espaço com concreto cria uma escultura que, apesar de mostrar marcas de vida prévia, torna-se inabitável. Nesse aspecto, a arquitetura abandona mais um de seus caros princípios, a função de abrigo humano. Para tornar-se arte, a arquitetura perde a sua essencial funcionalidade. Diante do exposto, cabe questionar: pode haver ainda alguma positividade no caso em questão?

Somos um tanto otimistas quanto a essa questão. Observamos certa positividade nesse encontro entre a arte e a arquitetura. Como o ato de

concretar os espaços implica a sensação de morte da habitabilidade, o mesmo se dá com a alusão a certo renascimento dos edifícios, justamente com a convergência entre arte e arquitetura. De fato, trata-se da ativação de outra espacialidade, limítrofe, da qual os sentimentos de morte e renascimento emergem na obra de Whiteread. E, nesse caso, “o limite não é onde uma coisa termina, mas, como os gregos reconheceram, de onde alguma coisa *dá início à sua essência*” (sic) (HEIDEGGER, 2006, p. 134). E é exatamente de essência que se trata, pois consideramos aqui o espaço como “o que se reúne de forma integradora através de um lugar” (HEIDEGGER, 2006, p. 134). Isso porque, em tais obras, observa-se a proposição heideggeriana segundo a qual “os espaços recebem sua essência dos lugares e não ‘do’ espaço” (HEIDEGGER, 2006, p. 134), sobretudo quando as obras arquitetônicas são transmutadas em esculturas. Admitimos, portanto, que “as construções que não são uma habitação ainda continuam a se definir pelo habitar” (HEIDEGGER, p. 126), motivo pelo qual as construções de Whiteread – que, de fato, deixaram de ser habitações – corroboram a ideia de que “construir já é em si mesmo habitar” (HEIDEGGER, 2006, p. 126). A remoção das paredes exteriores do edifício funciona como a retirada de uma pele velha a perda da sua superfície expõe o seu interior, ainda que seja um “vazio petrificado” – patente em *House*, obra paradigmática nesse contexto – do qual emergem essenciais pares antitéticos: morte e vida, permanência e obsolescência, funcionalidade e fruição estética.

Vê-se, portanto, que outro aspecto importante no encontro das duas disciplinas é a especificidade do lugar. Nos trabalhos de maior complexidade e escala de Whiteread, como *House* (1993) e *Shy architectures* (2010-2017), a relação com o lugar/site é imprescindível. Neles há a ideia da reedificação de um lugar e suas propostas reapresentam criticamente os lugares, modificando nossa consciência e experiência com a arquitetura. Whiteread seleciona arquiteturas anônimas que, no entanto, representam todos os outros edifícios semelhantes espalhados pelo tecido urbano. O ato de preencher de concreto a casa de um trabalhador britânico, em *House* (1993), demonstra o quanto importa o local de instalação da arquitetura para que a crítica ao sistema tenha lugar o trabalho toca em temas caros à arquitetura: o estatuto social, as falhas do sistema urbano e as implicações econômicas latentes no descaso da própria arquitetura.

Um quarto princípio fundamental tratado por Whiteread é a noção de permanência. Sua prática nega o aspecto permanente da arquitetura ao expor a própria temporalidade *House*, por exemplo, nasce em edifícios destinados à demolição, o que pressupõe a temporalidade e efemeridade desde a origem. Os trabalhos sobreviveram por meio da imagem fotográfica ou fílmica, mas as condições de objeto *in situ* que caracterizam o espaço arquitetônico desaparecem num curto espaço de tempo.

As obras de grande escala arquitetônica apresentam paradoxos. Prescindem da eliminação da funcionalidade e da ideia de desmonte como ato de construção. Para Whiteread, as intervenções implicam uma fase

necessária de interferências diretas na arquitetura para que esta se torne arte, ou melhor, para que se torne “estrutura axiomática”, artefato que é, simultaneamente, arquitetura e não arquitetura. Uma verdadeira ambiguidade se estabelece na definição de onde a intervenção começa e os edifícios terminam. O edifício permanece como parte essencial do processo de realização, embora desapareça no fim do processo para deixar em seu lugar um estranho duplo, revelador do *unheimlich*. O entendimento de que “o acesso à essência de uma coisa nos advém da linguagem” (HEIDEGGER, 2006, p. 126) é asseverado pelo limiar das duas linguagens que convergem nas obras de Whiteread, o que corrobora a percepção da linguagem como aquilo que “impõe o seu ser para a via da estranheza” (HEIDEGGER, 2006, p. 126). É essa a estranheza que advém diante do familiar, do tipo que se revela de modo surpreendente, “não por ser exótico, mas pelo fato de poder ter sempre estado oculto, quando terá sido o óbvio”¹⁹.

Por fim, se no processo de Whiteread as prerrogativas essenciais da arquitetura tradicional são eliminadas, de outro modo suas intervenções enfatizam o espaço arquitetônico e impõem à disciplina questionamentos sobre sua própria natureza. Assim como fez a arte ao aproximar-se da arquitetura, na década de 1950, as esculturas de Whiteread levam a

¹⁹ Trecho da música *Um índio*, de Caetano Veloso. BICHO (disco). Caetano Veloso. Rio de Janeiro: PolyGram, 6349.327, 1977. 1 disco, 33rpm, estéreo.

arquitetura a exceder os limites tradicionais e se compreender como aquilo que é e não é.

Referências

ARCHITECTURAL REVIEW. **Rachel Whiteread**: 'A memorial needs to be visible but not screaming' (Vídeo). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bn6k13leFms&t=8s> Acesso em: 17 de junho de 2018.

CARLEY, R. **Design and Build to Destroy**: Rachel Whiteread's Untitled (Room) and its Representations. Churchill and Smith (ed.). Interior: a state of becoming. Symposium Proceeding Peatla, Australia, 6-9 september, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10652/2233>. Acesso em: 17 de junho de 2018.

COLOMBINA, B. **Doble exposición: arquitectura a traves del arte**. Akal / Arte Contemporaneo, n° 17, Madrid, 2006.

FOSTER, H. et al. **Art since 1900**: modernism, antimodernism, postmodernism. London: Thames & Hudson, 2016.

FREUD, S. Lo siniestro (1919); em: _____. **Obras completas de Sigmund Freud**; vol. 7 Madrid: Editorial Nueva Biblioteca, 1948; 2.498. [BARRETO, Waldir. De lo sublime superviviente: estudio sobre la persistencia del sentimiento de lo sublime en el arte contemporáneo. Granada: Universidade de Granada, 2014; p.242. ISBN:978-84-9125-327-3.

HEIDEGGER, M. Ensaios e conferências. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006.

KRAUSE, A. K. Experiencing Unbuilding and In-Between Spaces: analysing works by Gordon Matta-Clark, Rachel and Michael Arad. (Mestrado). University of Tasmania, 2012.

KRAUSS, R. **A escultura no campo ampliado**. Gávea I, Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil. PUC-Rio, 1984, p. 87-93. [Originalmente publicado sob o título Sculpture in the Expanded Field. October, n.º 8 (spring), 1979, p. 31-44].

LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

MADERUELO, J. **El espacio raptado: interferências entre arquitetura y arte**. Madrid: Biblioteca Mondadori, 1990.

MONTANER, J. **As formas do século XX**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2002.

MORIENTE, D. **Poéticas arquitetônicas en el arte contemporâneo - 1970-2008**. Madrid: Arte Cátedra. 2010.

MUIR, P. **Gordon Matta-Clark's Conical Intersect**: sculpture, space and cultural value of urban imagery. London: Routledge, 2014.

PRINCENTHAL, N. "All that is solid". Art in America, July, 1995, p. 52-57.

RENDELL, J. **Art and architecture**: a place between. London/ New York: I. B. Tauris & Co. Ltd, 2006.

SEEING ART HISTORY. **Rachel Whiteread**: Ghost / Piero della Francesca: the flagellation of Christ. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fZMI7zfnTAW> Acesso em: 1º de agosto de 2020.

SIMÕES, D. M. R. **Arquiteturas na criação artística moderna e contemporânea**. (Doutorado). Faculdade de Arquitetura de Lisboa, Lisboa, 2018.

TALLÓN, E. S. **La inversión del concepto de basamento em la escultura del siglo XX**: la escultura de Lavier, Vermeiren y Whiteroad. (Doutorado). Universidad de Granada. España, 2006.

TONETTI, A. **Interseções entre arte e arquitetura**.^[1] O caso dos pavilhões. Dissertação (Mestrado), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

VIDLER, A. **Arquitetura no campo ampliado**. In: SYKES, Krysta (Org.). O campo ampliado na Arquitetura. Antologia Teórica 1993-2009. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **Warped space**: art, architecture, and anxiety in modern culture. London: The MIT Press, 2001.

WARD, K. **Ephemerality, Documentation + The House**. Maio, 2013. Disponível em: <http://www.karenwardartist.com.au/new-page-1/> Acesso em: 11 de junho de 2018.

WERNER, N.; BASTIDE, S. (eds.) **Interviews with the artist**. London, Visual Arts Research, Editorial Address, 1996.

WHITELEY, N. **Banham and Otherness**: Reyner Banham (1922-1988) and His Quest for an Architecture Autre. Architectural History, Cambridge University Press, 1990.

WISNIK, G. **Dentro do nevoeiro**: diálogos cruzados entre arte e arquitetura contemporânea. Tese (Doutorado), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.