

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

INSTALAÇÃO COMO PROBLEMÁTICA ARTÍSTICA
CONTEMPORÂNEA: OS MODOS DE ESPACIALIZAÇÃO E
A ESPECIFICIDADE DO SÍTIO.

Ana Maria Albani de Carvalho

Porto Alegre, 2005.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Ana Maria Albani de Carvalho

INSTALAÇÃO COMO PROBLEMÁTICA ARTÍSTICA
CONTEMPORÂNEA: OS MODOS DE ESPACIALIZAÇÃO E A
ESPECIFICIDADE DO SÍTIO.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Doutorado, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Artes Visuais – ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Icleia Borsa Cattani.

Porto Alegre, 2005.

TERMO DE APROVAÇÃO

Ana Maria Albani de Carvalho

INSTALAÇÃO COMO PROBLEMÁTICA ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA: OS MODOS DE ESPACIALIZAÇÃO E A ESPECIFICIDADE DO SÍTIO.

Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Artes Visuais – ênfase em História, Teoria e Crítica da Arte, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, do Instituto de Artes, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pela seguinte banca examinadora:

Prof.^a Dr.^a Icleia Borsa Cattani – UFRGS
(Presidente / Orientadora)

Prof. Dr. Agnaldo Farias – USP

Prof^a Dr^a Maria Lúcia Bastos Kern – PUC RS

Prof^a Dr^a Maria de Fátima Costa - UFMT

Prof^a Dr^a Maria Amélia Bulhões Garcia – UFRGS

Porto Alegre, 04 de novembro de 2005.

Aos meus pais, João e Maria, ao meu filho Francisco e ao meu companheiro, Victor. Pontos de referência para que eu compreendesse meu espaço, tempo e lugar.

AGRADECIMENTOS

À orientadora, prof.^a Dr.^a Icleia Cattani, pela seriedade na orientação desta tese, pela paciência e confiança nos momentos difíceis desta jornada e, ainda, pelo estímulo à minha trajetória acadêmica e intelectual em todos estes anos.

Ao prof. Jacques Leenhardt e equipe, pela recepção na *École des Hautes Études en Sciences Sociales*, em Paris, França e pela atenção como orientador do Doutorado Sanduíche.

À instituição CAPES/MEC, pela Bolsa de Doutorado Sanduíche na *E.H.E.S.S.*, Paris, França.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRGS, à Comissão coordenadora e Coordenação, pela compreensão e acolhimento de minhas solicitações.

Às professoras Dr.^a Blanca Brites, Dr.^a Sandra Rey e Dr.^a Maria Amélia Bulhões, membros da banca de qualificação desta tese, pelas observações e contribuições ao desenvolvimento deste estudo.

Aos colegas desta primeira turma do Doutorado em Artes Visuais, Alfredo Nicolaiewsky e Paulo Gomes, pelo apoio, companheirismo e amizade, em todos os momentos e em especial, durante o estágio no exterior; Nara Santos, pelo coleguismo e Neiva Bonhs, pela amizade especial.

À artista Vera Chaves Barcellos, por brindar-me com sua amizade, confiança e pela troca incessante de idéias, que em muito contribuíram para a elaboração e desenvolvimento deste estudo.

À amiga Cris Vigiano, pela leitura atenta de partes desta tese e, principalmente, pela solidariedade; ao Vitor Mesquita, pela disponibilidade e ajuda providencial no trabalho com as imagens; à amiga Cristina Schmitt, pela versão do resumo ao inglês.

À minha mãe, pelo afeto incondicional, apoio inestimável, constante e sereno.

Ao meu companheiro Victor Hugo, por lembrar-me que a vida é feita de gestos concretos e não apenas de palavras e ao meu filho Francisco, por sua alegria de viver.

Ao meu irmão Orlando, pela troca de idéias e livros. À minha cunhada Izabel Cristina, pelo apoio durante o estágio no exterior. Ao meu pai, pelo exemplo de vida e coerência e à minha irmã, Estela, pelo estímulo nas horas difíceis. Aos amigos fiéis, por compreenderem minha ausência.

SUMÁRIO

Lista de Imagens (<i>VOLUME II</i>)	viii
Resumo	xi
Abstract	xii
INTRODUÇÃO	1
1. A INSTALAÇÃO COMO PROBLEMÁTICA ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA: CONTEXTO E COMPLEXIDADE	30
1.1 – A Noção de Arte Contemporânea: rupturas e especificidade	62
1.1.1 - A delimitação do campo artístico e a questão da especificidade	80
1.1.2 – A questão da nomenclatura e o problema da definição: uma revisão circunstanciada do emprego do termo instalação	98
2. OBRAS QUE SE CONFIGURAM COMO INSTALAÇÕES: ESPAÇO, ESPACIALIZAÇÃO E A QUESTÃO DO SÍTIO	133
2.1 – A Espacialidade Minimalista: algumas observações a partir de trabalhos de Carl Andre, Donald Judd e Dan Flavin	156
2.2 – Obras que se configuram como Instalação: a espacialização e os vínculos com o sítio	174
2.2.1 – “Desvio para o Vermelho”, de Cildo Meireles	175
2.2.2 – “ <i>Le Lycée Chases en 1931</i> ”, de Christian Boltanski	190
2.2.3 – “ <i>Le revers du rêveur</i> ”, de Vera Chaves Barcellos	197
2.2.4 - “ <i>ÃO</i> ”, de Tunga	205
2.2.5 – “ <i>Archives de l’année 1987 du journal El Caso</i> ”, de Christian Boltanski	213
2.2.6 – “ <i>IdéiaSituação</i> ”, de Artur Barrio	233
3. O PAPEL DESEMPENHADO PELO ESPECTADOR: A EXPERIÊNCIA COM A DIMENSÃO ESPACIAL DAS INSTALAÇÕES	247
3.1– Participação, Intervenção, Interação: Questões de grau e modalidade	263
3.2 – O Papel do Espectador: Conduas e Convenções no Confronto com a Obra.	270
3.2.1 – A experiência na dimensão espacial em “ <i>3 + 5 = 8 mètres en tout</i> ”, de Francisco Ruiz Infante	285
3.2.2 – Obras que perturbam: “ <i>Volátil</i> ” de Cildo Meireles e “ <i>Vivre</i> ”, de Jochen Gerz	297

CONCLUSÃO	324
BIBLIOGRAFIA	334
ANEXO	349

LISTA DE IMAGENS

VOLUME II

FIG. 1	MARCEL DUCHAMP. Porta 11, Rua Larrey (1927).	1
FIG. 2	MARCEL DUCHAMP. 1.200 Sacos de carvão (1938)	2
FIG. 3	MARCEL DUCHAMP. Milha de fio (1942).	2
FIG. 4	KURT SCHWITTERS. Merzbau , (1919-1937)	3
FIG. 5	LUCIO FONTANA. Conceito Espacial; espera (1965).	4
FIG. 6	CARL ANDRE. 144 Quadros de Magnésio (1969)	4
FIG. 7	DAN FLAVIN. Sem título (ao “inovador” de <i>Wheeling Peachblow</i>) (1968)	5
FIG. 8	DONALD JUDD. Sem título (1972)	5
FIG. 9	ROBERT MORRIS. Sem título (1965/1971)	6
FIG. 10	ROBERT MORRIS. Sem título (1964)	6
FIG. 11	ROBERT MORRIS. Sem título (1965)	6
FIG. 12	JOCHEN GERZ. Vivre (Leben; Living; 1974)	7
FIG. 13	CILDO MEIRELES. La Bruja (1979-81)	8
FIG. 14	CILDO MEIRELES. Desvio para o vermelho I: Impregnação (1967-84)	9
FIG. 15	CILDO MEIRELES. Desvio para o vermelho I: Impregnação (<i>detalhe da instalação</i>)	10
FIG. 16	CILDO MEIRELES. Desvio para o vermelho I: Impregnação (<i>detalhe da instalação</i>)	11
FIG. 17	CILDO MEIRELES. Desvio para o vermelho I: Impregnação (<i>detalhe da instalação</i>)	12
FIG. 18	CILDO MEIRELES. Desvio para o vermelho I: Impregnação (<i>detalhe da instalação</i>)	13
FIG. 19	CILDO MEIRELES. Desvio para o vermelho I: Entorno (<i>detalhe da instalação</i>)	14
FIG. 20	CILDO MEIRELES. Desvio para o vermelho I: Desvio (<i>detalhe da instalação</i>)	15
FIG. 21	CILDO MEIRELES. Volátil (1980-1994)	16
FIG. 22	CILDO MEIRELES. O Sermão da montanha: Fiat Lux (1973-1979)	16
FIG. 23	CHRISTIAN BOLTANSKI. Le Lycée Chases en 1931 (1987)	17
FIG. 24	CHRISTIAN BOLTANSKI. Le Lycée Chases en 1931 (<i>detalhe da instalação</i>)	17
FIG. 25	CHRISTIAN BOLTANSKI. Le Lycée Chases en 1931 (<i>detalhe da instalação</i>)	17
FIG. 26	CHRISTIAN BOLTANSKI. Le Lycée Chases en 1931 (<i>Fotografia original da classe terminal do Liceu Chases, Viena, 1931</i>).	18
FIG. 27	CHRISTIAN BOLTANSKI. Le Lycée Chases en 1931 (<i>detalhe da instalação em Dusserldorf, 1987</i>).	18

FIG. 28	CHRISTIAN BOLTANSKI. Le Lycée Chases en 1931 (<i>detalhe da instalação em Dusserldorf, 1987</i>)	19
FIG. 29	CHRISTIAN BOLTANSKI. Le Lycée Chases en 1931 (<i>detalhe da instalação em Chicago, 1988</i>)	19
FIG. 30	CHRISTIAN BOLTANSKI. Monument: la fête de Pourin (1988)	20
FIG. 31	CHRISTIAN BOLTANSKI. Archives de l' Année 1987 du jornal El Caso (1987) (<i>Instalação na Fundação "La Caixa", Barcelona, Espanha, em 2002</i>)	21
FIG. 32	Capa do jornal "El Caso"	22
FIG. 33	CHRISTIAN BOLTANSKI. Archives de l' Année 1987 du jornal El Caso (1987) (<i>Detalhe da Instalação na Galeria Ghislaine Hussenot, em Paris, 1989</i>)	22
FIG. 34	CHRISTIAN BOLTANSKI. El Caso (1988) (<i>detalhe instalação no Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 1988</i>).	23
FIG. 35	CHRISTIAN BOLTANSKI. El Caso (1988) (<i>detalhe instalação no Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 1988</i>).	23
FIG. 36	JANIS KOUNELLIS. Sem Título (1985). (<i>vista da instalação na Fundação "La Caixa" em Barcelona, Espanha</i>).	24
FIG. 37	JOSEPH BEUYS. Schmerzraum (Espacio del dolor) (1983/1984). (<i>vista da instalação na Fundação "La Caixa" em Barcelona, Espanha</i>).	24
FIG. 38	VERA CHAVES BARCELLOS. Le Revers du Rêveur (1999). (<i>Detalhes da instalação na Pinacoteca da FEEVALE, Novo Hamburgo, RS em 1999</i>).	25
FIG. 39	VERA CHAVES BARCELLOS. Le Revers du Rêveur (1999). (<i>Vista geral da instalação no Salão Nacional, Rio de Janeiro, 1998</i>)	26
FIG. 40	VERA CHAVES BARCELLOS. Le Revers du Rêveur (1999). (<i>Vista geral da instalação na Capella de Sant Roc, Valls, Espanha, 2003</i>)	26
FIG. 41	VERA CHAVES BARCELLOS. Le Revers du Rêveur (1999). (<i>Detalhes da instalação na Capella de Sant Roc, Valls, Espanha, 2003</i>)	27
FIG. 42	VERA CHAVES BARCELLOS. O que restou da passagem do anjo II (1997)	28
FIG. 43	TUNGA. Ão (1981).	29
FIG. 44	TUNGA. Ão (1981) (<i>detalhe</i>)	30
FIG. 45	TUNGA. Ão (1981) (<i>detalhe</i>)	31
FIG. 46	TUNGA. True Rouge (1997) (<i>vista geral instalação em Nova York</i>).	31
FIG. 47	TUNGA. True Rouge (1997) (<i>vista geral instalação na Bienal do Mercosul, Porto Alegre, 1999</i>).	32
FIG. 48	TUNGA. True Rouge (1997) (<i>vista geral instalação no Jeu de Paume, Paris, 2001</i>).	33
FIG. 49	MONA HATOUM. Homebound . (2000)	34
FIG. 50	MONA HATOUM. Homebound . (2000) (<i>Vista geral da instalação na Documenta 11, Kassel, 2002</i>).	35

FIG. 51	ANA MARIA TAVARES. Exit (1999) (<i>vistas da montagem durante a exposição “Panorama 97”, MAM-SP, 1999</i>).	36
FIG. 52	ANA MARIA TAVARES. Exit (1999) (<i>vistas da instalação na exposição “Panorama 97”, MAM-SP, 1999</i>).	36
FIG. 53	ANA MARIA TAVARES. Exit com parede Niemeyer e Suíte para Jair Rafael (2000). (<i>Instalação no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, RJ</i>).	37
FIG. 54	ANA MARIA TAVARES. Exit II (Rotterdam Lounge) com parede Niemeyer e Suíte para Jair Rafael (2000). (<i>Instalação na Bienal de Instambul, Turquia, 2001</i>).	37
FIG. 55	ANA MARIA TAVARES. Exit com parede Niemeyer e Suíte para Jair Rafael (2000). (<i>Instalação no Musée des Beaux-Arts de Rouen, França, 2002</i>).	38
FIG. 56	REGINA SILVEIRA. In Absentia M.D. (1983)	39
FIG. 57	REGINA SILVEIRA. Desaparência . (1999) (<i>desenhos e maquetes</i>)	39
FIG. 58	REGINA SILVEIRA. Desaparência (Estúdio) (2001) (<i>maquete para instalação em Porto Alegre, no Torreão</i>).	40
FIG. 59	REGINA SILVEIRA. Desaparência . (<i>Estudos</i>)	40
FIG. 60	REGINA SILVEIRA. Desaparência . (1999) Tapeçaria, Galeria Gabriela Mistral, Santiago do Chile.	40
FIG. 61	REGINA SILVEIRA. Desaparência (Estúdio) . (2001) (<i>vistas da instalação no Torreão, em Porto Alegre, 2001</i>).	41
FIG. 62	JENNY HOLZER. Je lis ta peau . (2001) (<i>Instalação na Capela Saint-Louis de la Salpêtrière, 2001</i>)	42
FIG. 63	JENNY HOLZER. Je lis ta peau . (2001) <i>Detalhe</i> .	43
FIG. 64	JENNY HOLZER. Je lis ta peau . (2001) <i>Detalhe</i> .	44
FIG. 65	Capela Saint-Louis de la Salpêtrière: <i>local da instalação “Je lis ta peau”, de Jenny Holzer, 2001. Paris. França</i> .	45
FIG. 66	FRANCISCO RUIZ INFANTE. 3 + 5 mètres en tout . (2002) (<i>Instalação no Le Plateau, Paris, França. Vistas diversas</i>).	46
FIG. 67	FRANCISCO RUIZ INFANTE. 3 + 5 mètres en tout . (2002). (<i>Instalação no Le Plateau, Paris, França. Vistas diversas</i>).	47
FIG. 68	ARTUR BARRIO. Idéia Situação . (2001/2002). <i>Documenta 11</i> , Kassel, Alemanha.	48
FIG. 69	ARTUR BARRIO. Idéia Situação . (2001/2002). <i>Documenta 11</i> , Kassel, Alemanha (<i>reprodução página livro-catálogo</i>).	49
FIG. 70	ARTUR BARRIO. Idéia Situação . (2001/2002). <i>Documenta 11</i> , Kassel, Alemanha. (<i>Detalhe acesso ao recinto da instalação</i>).	49
FIG. 71	DANIEL BUREN. Exposition d’une exposition, une pièce en 7 tableaux (1972). <i>Documenta V</i> , Kassel, Alemanha.	50
FIG. 72	DANIEL BUREN. À partir de là... (1975).	51
FIG. 73	DANIEL BUREN. Les Deux Plateaux (1985 - 86), Palais-Royal, Paris.	51
FIG. 74	HÉLIO OITICICA. Penetrável Magic Square n. ¼ “De Luxe” . (2001). Museu do Açude, Rio de Janeiro. (<i>vistas diversas</i>)	52
FIG. 75	HÉLIO OITICICA. Penetrável Magic Square n. ¼ “De Luxe” . (2001). Museu do Açude, Rio de Janeiro. (<i>vistas diversas</i>).	53

RESUMO

O objetivo deste trabalho consiste em identificar e compreender a problemática artística constituída pela instalação procurando enfatizar as contribuições deste segmento da produção para o debate crítico contemporâneo. A pesquisa foi desenvolvida através da análise crítica de um conjunto de obras recentes produzidas por artistas brasileiros e estrangeiros – entre os quais citamos Artur Barrio, Cildo Meireles, Christian Boltanski, Jenny Holzer, Jochen Gerz, Regina Silveira, Tunga, Vera Chaves Barcellos – e vinculadas às noções de “instalação”, “*site specific*”, “*in situ*” e “intervenção”, procurando perceber diferenças e similaridades quanto ao modo como operam com o espaço do recinto de exposição, como se espacializam e no que concerne às condutas que preconizam ao espectador.

Como fundamento teórico – mas também como objeto de discussão – considerou-se o debate em torno da definição da arte, com especial atenção aos aportes oriundo da sociologia da arte (Pierre Bourdieu; Nathalie Heinich), da filosofia (Artur Danto, Jean-Marie Schaeffer) e da bibliografia recente e especializada no tema da instalação (Archer et. al. , Krauss, Kwon, Reiss, Rosenthal). A partir deste trabalho analítico e conceitual evidenciou-se o caráter contextual, relacional e situado no tempo e no espaço das obras que se configuram como instalação em confronto às noções convencionais de unicidade da obra de arte e de autonomia em relação à localização da obra e às condutas do espectador.

- **PALAVRAS-CHAVES:** instalação, arte contemporânea, espaço, *site specific*, *in situ*, intervenção, espectador.

ABSTRACT

The goal of this thesis is to identify the artistic problematic raised by installation art and to understand the contribution of this segment of artistic production to the contemporary critical debate. The work was developed through the critical analysis of a body of recent work by both foreign and Brazilian artists, among which are Artur Barrio, Cildo Meireles, Christian Boltanski, Jenny Holzer, Jochen Gerz, Regina Silveira, Tunga, Vera Chaves Barcellos. All of these artists are associated to the notions of 'installation', 'site specific', 'in situ' and 'intervention'. We analyse the differences and similarities with respect to the way they use the exhibition space and how they deal with the expectations of the spectator's behaviour.

As a theoretical foundation and also as a topic of discussion we consider the debate concerning the definition of art with special attention to the contributions of sociology of art (Pierre Bourdieu; Nathalie Heinich), philosophy (Artur Danto, Jean-Marie Schaeffer) and the recent specialized literature on the theme of installation art (Archer et. al., Krauss, Kwon, Reiss, Rosenthal). Departing from this analytical and conceptual work we discuss the contextual and relational character of works configured as installations situated in time and space, in opposition to the conventional notions of the art work as a unique object, as autonomous with respect to the its exhibition site and as independent of the spectator's behaviour.

- **KEY WORDS:** installation art, contemporary art, space, site specific, *in situ*, intervention

INTRODUÇÃO

Este trabalho dedica-se à análise de um segmento da produção contemporânea que tem sido objeto de indagação e controvérsia no contexto do debate crítico, inclusive no que concerne à sua delimitação: a instalação. Diante do propósito de apresentar uma definição e confrontados com a diversidade manifesta pelas obras que se *configuram* ou são *denominadas* como instalação, somos conduzidos a pensar que é muito mais fácil dizer o que ela não é, do que caracterizá-la de modo preciso. Assumimos ainda na etapa inicial de nosso projeto de pesquisa que estas dificuldades seriam o próprio fundamento da pesquisa e não uma situação a ser contornada. Em outras palavras, o que inicialmente poderia ser percebido como um prejuízo ao desenvolvimento de nossas investigações passou a ser visto como aquilo que caracterizava o objeto de estudo.

Passamos a trabalhar com a *análise da instalação como um nexo de problemas artísticos*, instituídos pela historicidade do campo, nos termos em que Pierre Bourdieu formula este último conceito (1996: 261), como uma “rede de relações objetivas”, articuladas entre conflito e cooperação em torno de uma lógica que é interna ao mesmo, especialmente no que concerne às estratégias de subversão e conservação (1996: 264), seja de parâmetros estéticos, de modelos artísticos ou de posições numa hierarquia de consagração como artista, crítico ou outra. Considerando o campo da arte como um “espaço dos possíveis”, no qual se debatem as “liberdades sob coação” e as “potencialidades objetivas”

(BOURDIEU, 1996: 266)¹ chegamos à instalação como uma problemática artística contemporânea. Mais do que lembrar que nem tudo é possível em qualquer tempo ou circunstância, trata-se de enfatizar que o próprio campo constitui-se em torno de determinados problemas por ele mesmo engendrados.

No caso da presente pesquisa, enfocamos os problemas propriamente artísticos – de linguagem, plásticos, estéticos - decorrentes da análise crítica das obras de arte. Nossas balizas para a delimitação do fenômeno artístico – nos termos em que interessa à presente tese -, foram erigidas a partir do cruzamento entre as contribuições das ciências sociais, da história e da crítica da arte.

Antes de prosseguir, julgamos oportuno observar que na esteira das questões apontadas acima, o estudo que apresentamos nesta tese pode ser, com mais propriedade situado nos limites e objetivos disciplinares da teoria e da crítica de arte. Ao longo desta pesquisa não empregamos uma metodologia que possa, a rigor, ser descrita como especificamente histórica, ainda que tenhamos procurado as contribuições oriundas da historiografia voltada para a produção artística moderna e contemporânea. Em outras palavras, o texto que segue não coloca a instalação em perspectiva histórica no sentido rigoroso do termo, nem apresenta ou se constitui como uma “história da instalação”. Procuramos analisar as obras – segundo critérios e parâmetros que especificaremos a seguir -, cruzar

¹ Pierre Bourdieu privilegia a lógica do conflito para a análise das relações entre as posições dos atores no campo artístico, através de pares de conceitos como “dominação ou subordinação”, “complementaridade ou antagonismo” (BOURDIEU, 1996: 261). Mas especialmente entre aqueles que competem pelos mesmos lugares em uma dada hierarquia de posições no campo artístico, algumas alianças serão necessárias. Por isso entendemos que a lógica do conflito e da disputa pelo poder – no âmbito das posições estéticas e artísticas - inclui igualmente que consideremos tais associações. No campo da arte contemporânea, isto se manifesta, por exemplo, nas relações entre curadores de eventos com grande poder de consagração artística – como bienais e mostras do gênero – e os artistas convidados e ainda, entre estes dois e aqueles que efetivamente patrocinam e viabilizam financeiramente a realização de tais eventos.

tais análises com um trabalho de ordem conceitual e reflexivo, identificando os problemas artísticos (linguagens, procedimentos, processos de trabalho, etc.) e formulando um determinado nexos entre eles. Ainda assim, os problemas artísticos que discutimos nesta pesquisa são considerados em termos históricos e entendemos que é na historicidade do campo que eles se constituem. E embora tenhamos feito menção a Bourdieu e à centralidade do conceito de campo artístico para a delimitação da noção de arte vigente na presente pesquisa, também não procedemos a um estudo que possa ser localizado na sociologia da arte, isto é, não enfocamos a problemática artística da instalação a partir de uma indagação propriamente sociológica. Ao mesmo tempo, o atual estágio das pesquisas sobre a instalação – nos termos em que interessa a esta tese e nela formulados – demanda, antes da escritura de uma possível história, que os problemas artísticos que lhe dizem respeito sejam especificados.

No parágrafo inicial desta introdução fizemos menção às dificuldades em delimitar a instalação, objeto de estudo nesta tese. Temos em conta que muitas definições podem ser formuladas e circunscrições estabelecidas, o que não dispomos é de consenso entre os atores envolvidos nesse processo. Assim, no cenário constituído pelo campo artístico contemporâneo fazemos menção ao confronto entre as obras denominadas como instalação e o propósito de delimitar um conjunto estável de propriedades, sejam de ordem material, formais, técnicas ou outras. O modelo analítico assentado na idéia de *especificidade* como fio condutor para a crítica estilística, a análise formal ou dos processos, técnicas e materiais não se revela produtivo para o embate crítico imposto pelo segmento das instalações em particular e mesmo pela arte contemporânea, em geral.

A opção pelo trabalho com problemas artísticos e pela procura de nexos e conexões revelou-se como uma ferramenta analítica pertinente ao nosso objeto de estudo. Também temos em conta que um problema configura-se como tal em função de um quadro teórico do qual emerge. Não estaríamos falando em instalação e comentando as dificuldades em defini-la se não existisse uma certa classe de referência a qual podemos nos reportar, constituída por parâmetros comuns que permitem presumir alguma inteligibilidade para o uso do termo. Um destes parâmetros que a presente pesquisa assumiu como central é o *modo como as instalações operam com o espaço*. De forma resumida, neste ponto introdutório do texto, empregamos a expressão ‘operar no espaço’ em um sentido amplo, para descrever o modo específico como as instalações envolvem uma certa relação com o recinto de exposição e os variados desdobramentos que decorrem deste processo.

Como um primeiro passo de ordem metodológica, constituímos um *corpus* de obras para a análise, operada segundo um método comparativo: obras entre si, as obras e o recinto de exposição, as obras, o recinto e as condutas do espectador. Cumpre ressaltar que para a pesquisa propriamente dita, estudamos um conjunto de obras muito superior ao comentado no texto que segue. Este conjunto foi composto por obras denominadas como instalação, como *in situ*, *site specific*, intervenção, assim como pintura e escultura. O objetivo não consistiu em verificar se uma determinada denominação – instalação, *site specific*, *in situ*, etc.. – correspondia à determinadas propriedades estanques, mas em considerar o modo como estas obras vinculavam-se ao recinto de exposição, como operavam com a identidade do lugar, com a questão da localização e do deslocamento e

como tais questões afetavam as condições de existência (caráter permanente ou efêmero do objeto físico / obra de arte), assim como as condutas do espectador em relação à obra. Do conjunto ampliado de obras investigadas ao longo da pesquisa, escolhemos aquelas consideradas exemplares em relação aos problemas encontrados e analisados, especialmente no que concerne à questão da especificidade do sítio, por um lado, e a do objeto físico/obra de arte, por outro.

Ainda em termos metodológicos, estabelecemos determinados parâmetros objetivos iniciais: 1) tomaríamos como ponto de partida a possibilidade de acesso observacional direto às obras; 2) analisaríamos um conjunto ampliado de obras de arte, selecionadas segundo determinados parâmetros descritos a seguir; 2.1) a análise fundamentou-se em procedimentos comparativos: das obras entre si e quanto ao modo como cada obra opera com o *espaço*. De modo mais específico, com o *espaço do recinto de exposição*.

Nossos estudos junto às obras, agregado aquele desenvolvido a partir de uma bibliografia sobre arte contemporânea em geral e instalação em particular (KRAUSS, 1986; ARCHER, *et. al.*, 1994; REISS, 2000; ROSENTHAL, 2003) e sobre a exposição e o papel desempenhado pelo local e pelo lugar ocupados pela obras (POINSOT, 1999; O'DOHERTY, 1976²; BUREN, 2001) conduziram-nos à identificar a necessidade de investigar o estatuto conferido ao espaço, no caso das obras que se configuram como instalações. Considerávamos, a partir das pesquisas iniciais, que a constatação da importância do espaço para as

² Como no caso de Rosalind Krauss e dos demais autores, referimo-nos às datas das publicações originais, pois consideramos que assinalam a incorporação e o debate sobre a relação entre obra e espaço por parte do campo artístico. Trabalhamos, especialmente no caso de O'Doherty, com edições mais recentes (2002), conforme assinaladas na bibliografia geral da tese e nas citações específicas, no corpo do texto.

instalações envolveria a análise do próprio conceito e sua qualificação, caso pretendêssemos operacionalizá-lo como categoria de análise. Dado que espaço é outro termo cuja delimitação é complexa, encontramos-nos diante de uma dupla tarefa: definir e qualificar o espaço com o qual a instalação operava e o estatuto deste para a produção e análise destas obras.

Por fim, no âmbito das justificativas para o tema e o enfoque adotados para esta tese, consideramos o estudo das instalações como uma oportunidade para aprofundar e ampliar nossa compreensão em torno de questões centrais para o debate artístico contemporâneo nos últimos decênios, vinculadas ao *modo* como as *obras de arte* vinculam-se ao *recinto de exposição*. Em princípio, podemos pensar que toda e qualquer obra de arte, quando exposta, estabelece alguma vinculação de ordem física e ordem simbólica com o local que a acolhe. O próprio espaço ocupado pela *obra em exposição* possui dimensão simbólica e espessura histórica e cultural, funcionando como um parâmetro para o reconhecimento da *obra de arte* como objeto com valor legitimado pelo campo artístico. Trata-se igualmente de um espaço (com)partilhado com o espectador e suas disposições culturais.

Em outras palavras, o espaço ocupado por uma obra não é uma dimensão neutra, seja no que afeta à percepção sensível do objeto, seja no que decorre do poder de legitimação que exerce sobre o que ali está sendo exposto. Entendemos que a instalação representa um momento e uma modalidade no

processo histórico de conscientização do papel exercido pelo espaço de exposição como um “limite cultural” (BUREN, 2001:78³) do campo da arte.

Nossa atenção para a importância do papel desempenhado pelo recinto de exposição, seja no que concerne à sua dimensão física e material, seja no que diz respeito ao poder institucional e aos aspectos de ordem simbólica, cultural, histórica que o constituem e atravessam decorre em parte de nossas experiências profissionais em trabalhos de museografia e curadoria de exposições⁴, por outro lado, assentam-se no cruzamento entre as leituras de Pierre Bourdieu (1996) e seu conceito de campo artístico, às mais recentes e voltadas para o problema da *site-specificity*, em Miwon Kwon (2002), passando pela produção teórica de artistas como Daniel Buren (2001) e Hélio Oiticica (1986) sobre a questão da localização da obra. As obras de Brian O’Doherty (1976) e Jean-Marc Poinot (1999) apresentam-se como referenciais teóricos significativos para o debate sobre o “espaço da galeria” comportando uma ideologia (O’DOHERTY, 2002) e afetando a obra de arte em sua “prestação

³ A data da primeira publicação do texto em que o artista Daniel Buren elabora a noção de Museu/Galeria como um dos “limites culturais” da arte, é 1970. Tais datas são significativas para assinalar a importância que passa a ser conferida à questão por parte dos artistas, críticos, curadores, historiadores da arte e demais especialistas.

⁴ Desde 1994 atuamos de modo mais ou menos sistemático com trabalhos de curadoria e museografia de exposições. As primeiras experiências nesta área decorrem do período em que concluímos nossa dissertação de mestrado – junto a este mesmo Programa de Pós-Graduação, em 1994, com o título: “Nervo Óptico e Espaço NO: a diversidade no campo artístico de Porto Alegre durante os anos 70”, sob a orientação da profa. Maria Amélia Bulhões – e organizamos, juntamente com os artistas integrantes do grupo “Nervo Óptico” (1976-1979) uma mostra retrospectiva, na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, do IA – UFRGS, posteriormente, outra mostra documental sobre o “Espaço N.O.” (1979-1982), no MAC-RS, que na época ocupava uma sala na Casa de Cultura Mario Quintana. Depois disto, desenvolvemos projetos independentes de curadoria, com exposições em instituições diversas e entre 1996 e 1999, coordenamos a Galeria da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, época em que organizávamos praticamente uma exposição a cada 30 dias. Ao par destas atividades, desde 1996, somos responsáveis pelas disciplinas de Introdução à Museografia e Introdução a Museologia, no curso de graduação em Artes Plásticas / IA, UFRGS, e também junto à Especialização em Museologia, desde 2002. Esta experiência profissional e acadêmica despertou nosso interesse pela questão do espaço de exposição, assim como pelo papel desempenhado pelas instalações, pelas obras *site-specific*, *in situ* e intervenções como problematizações em relação ao mesmo no campo da arte

estética”, artística e poética, a partir das condições materiais em que é exibida (POINSOT, 1999).

Ao longo desta tese, procuramos analisar a instalação como uma **problemática contemporânea**, na medida em que abrange um nexo de problemas centrais ao debate recente. Do ponto de vista da produção artística, a instalação pode ser vista como uma **estratégia** para a discussão dos limites e parâmetros nos quais assenta-se a própria noção de obra de arte, especialmente no que concerne ao modo como o objeto físico relaciona-se às noções de unicidade e autonomia, em geral e em particular, frente às condutas do espectador e ao sítio no qual a obra é exposta.

Assim, temos por hipótese que a instalação participa do debate contemporâneo em duas frentes que, apesar de articuladas, podem e devem ser diferenciadas para os propósitos da análise. Uma delas, como já observamos, diz respeito à **localização da obra e suas relações com o recinto de exposição**, como espaço da arte. Este cenário é configurado pelo problema da especificidade do lugar, no qual nos defrontaremos com outras três noções – *site specific*, *in situ* e intervenção – as quais, como pretendemos argumentar ao longo da tese, distinguem-se sob determinados aspectos dos limites no emprego do conceito de instalação. Em outras palavras, as instalações não são, necessariamente, obras concebidas e realizadas para um único sítio, ainda que operem com o sítio como uma questão artística e não como um fator circunstancial. Em muitos casos, obras que se configuram como instalação podem ser desmontadas e re-instaladas em sítios distintos.

Por outro lado, uma obra pode ser considerada como *site specific* ou como *in situ*, sem configurar-se como instalação, nos limites em que definimos a noção ao longo da presente tese. As noções de escultura ou de pintura, por exemplo, não são incompatíveis com as de *in situ* ou *site specific*. Ao longo desta pesquisa consideramos tais noções como correspondendo à problemáticas artísticas que podem ser diferenciadas ao mesmo tempo em que devem ser percebidas, analisadas e compreendidas como redes de problemas (artísticos) em conexão.

Um desdobramento deste raciocínio consiste em indagar sobre o papel que o objeto físico desempenha para a constituição de uma determinada concepção de obra de arte. Aqui nos defrontamos com uma noção assentada em parâmetros como a *unicidade* do objeto e em sua *autonomia* – material, semântica e simbólica – frente ao local onde é exposta ou em relação às possíveis condutas do espectador. No âmbito das *artes plásticas* tais parâmetros – entre outros que analisaremos mais adiante – podem funcionar como garantias para a autenticidade da obra de arte. Esta concepção de obra de arte vem sendo posta em debate ao longo da história da arte no século XX, segundo enfoques e desdobramentos diferenciados, desde o dadaísmo, passando pelo *ready-made*, chegando à arte conceitual, e às diversas estratégias de desmaterialização implementadas pelos artistas a partir dos anos 1960. A instalação - enfocada através do modo como incorpora-se e apropria-se do espaço de exposição – pode ser alinhada às correntes que problematizam a noção canônica de obra de arte, sob vários aspectos, seja o da unicidade da obra, seja o da autonomia frente à localização e às condutas do espectador.

Assim, a problemática artística que nos interessa formular e discutir resulta do cruzamento entre questões relativas à questão da **especificidade do sítio e da localização da obra** e um segmento delimitado da produção contemporânea: **a instalação**. O enfoque adotado para a análise das instalações é norteado, por sua vez, pela questão do espaço. Ao longo da pesquisa e através de uma metodologia assentada em procedimentos comparativos – das obras entre si, quanto ao modo como se relacionam com o recinto de exposição – chegamos à noção de **modos de espacialização**, para definir as maneiras e as estratégias segundo as quais as obras interagem com o recinto de exposição, nele se localizam e dele se apropriam.

No cenário artístico contemporâneo, a instalação impõe-se pela recorrência e pelo debate que suscita, em contraponto à relativa escassez de pesquisas sistemáticas veiculadas por parte da história e da crítica de arte, especialmente no meio acadêmico brasileiro e regional, em particular. Embora, a partir de meados dos anos 1990 passemos a encontrar uma bibliografia inteiramente dedicada ao tema - como ARCHER, *et. al.*, 1994; REISS, 2000; ROSENTHAL, 2003; nenhuma delas, até o momento, vertida ao português – as instalações ainda constituem um nicho pouco explorado pelo mercado editorial voltado às artes visuais, especialmente se comparado ao que sucede em relação a outras manifestações artísticas cujo histórico pode ser considerado como mais estabelecido.

Por sua vez, a relação entre o emprego do **termo instalação** como correspondendo a uma noção definida e também a um **universo de obras** cujas “propriedades” – sob os mais variados aspectos, materiais, meios, técnicas ou

procedimentos empregados pelos artistas – possam ser delimitadas, não apresenta um grau de consenso estabelecido entre os diversos atores que configuram o campo artístico na atualidade, menos ainda no exterior de suas fronteiras.

Concentrando-nos em observar o universo de obras alinhado sob o guarda-chuva terminológico de instalação, somos levados a considerar o papel que as instalações desempenham na diluição dos já desgastados limites internos ao campo da arte. Tal diluição de fronteiras contrapõe-se ao valor historicamente atribuído à especificidade de linguagens, meios, técnicas, suportes e também aos limites entre arte e não-arte, seja este último polo considerado como pertencendo à vida cotidiana ou como sinônimo de campos do saber. A instalação vai além da ampliação de campos (escultura, pintura, arte), ela emerge da contaminação e das migrações entre os campos expandidos, como uma arte intrinsecamente mestiça⁵.

Entre outros fatores, deste caráter mestiço (Cattani, 2004) percebido na instalação resulta a dificuldade em defini-la a partir dos moldes nos quais estamos habituados a operar do ponto de vista metodológico fornecido pela história ou pela crítica da arte de cunho modernista. É neste cenário instável, inquieto e diversificado representado pela contemporaneidade que localizamos o interesse pelo tema, nos termos em que esta pesquisa o aborda. Mais do que buscar o consenso – caso ele algum dia possa ser atingido, seja em relação às instalações, seja em relação à arte – quanto ao que pode ser definido como

⁵ Devemos o emprego desta terminologia que relaciona a produção artística contemporânea à noção de mestiçagem às pesquisas desenvolvidas por Icleia Cattani em seu grupo de pesquisa “Mestiçagens na Arte Contemporânea”, atuante desde 1998 com conclusão prevista para 2007.

instalação, interessa-nos pensá-la como uma problemática artística contemporânea, como uma rede de problemas cujas conexões podem contribuir para um pensamento crítico que extrapole seus próprios limites categoriais.

A partir das considerações acima, pretendemos introduzir a delimitação das questões que constituem o fulcro desta tese, observando que nosso objeto de estudo, ao mesmo tempo em que exige uma circunscrição, impõe razoáveis dificuldades à execução desta tarefa. Para os limites da presente pesquisa, não se coloca uma indagação quanto a estarmos ou não diante de uma obra de arte, na linha de discussão proposta por Arthur Danto em *“The Transfiguration of the Commonplace”* (1981), quando o autor indaga sobre o que poderia distinguir – no cenário da produção contemporânea – um objeto comum de uma obra de arte, ainda que as reflexões deste filósofo estejam nos fundamentos teóricos da presente tese.

Partimos de uma noção de arte como atividade socialmente delimitada, nos moldes propostos por autores como Pierre Bourdieu (1992⁶) e Nathalie Heinich (1998;2001). As instalações comentadas e analisadas nesta tese restringem-se aos limites reconhecidos como artísticos e ao interior do sistema das artes, já que é neste contexto que a instalação funciona como problematização, na medida em que convoca práticas, procedimentos, lógicas, técnicas e objetos oriundos ou reconhecidos como pertinentes a outros campos de atividades ou à vida cotidiana. Assumir o limite institucional como parâmetro para o reconhecimento de

⁶ Fazemos referência ao ano (1992) da publicação da primeira edição de *“Les règles de l’art: genèse et structure du champ littéraire”*. Trabalhamos, porém, com a versão para o português, publicada em 1996 – com tradução de Maria Lucia Machado – pela Companhia das Letras.

um dado objeto como obra de arte legítima, não diminui a dificuldade em delimitar a instalação como categoria, pois tratam-se de problemas distintos.

No início deste texto fizemos menção a escassez de estudos sobre a instalação, por parte da história e mesmo da crítica de arte. Julie Reiss, no ensaio *“From Margin to Center: the spaces of installation art”* (2000) em que analisa a instalação, observa que, apesar do significativo “desenvolvimento da instalação ao longo do século XX”, este segmento tem “recebido uma atenção marginal” por parte dos pesquisadores, reconhecendo que esse aparente desinteresse não deve ser considerado gratuito (REISS, 2000: xv)⁷.

Determinados aspectos característicos das instalações dificultam o emprego dos métodos usuais de pesquisa em história e crítica da arte, começando pelo próprio acesso direto à obra e passando por procedimentos típicos do trabalho de coleta de dados, tais como o registro visual da obra com base em imagens fixas, ou seja, através de fotografias. Grande parte das instalações envolve uma dimensão espacial que extrapola as possibilidades da visualização simultânea da totalidade de seus elementos, estes por sua vez, não se restringem aos limites da percepção visual. Instalações geralmente envolvem dispositivos de tempo, elementos sonoros, olfativos, táteis que não podem ser apanhados através de uma documentação restrita às imagens fixas. Mesmo as imagens em movimento não podem captar certos aspectos das instalações, o que convoca a presença de uma descrição verbal, a qual estabeleça a ligação entre

⁷ *“Installation art has been an important development in the twentieth century, but it has received only marginal scholarly attention. Because installation art is not easily collected and thus not easily experienced after it is dismantled, it has resisted traditional art historical approaches”* (REISS, 2000: XV). Em favor da fluência da leitura e em função da recorrência de referências à bibliografia em inglês, francês e espanhol, optamos por colocar as traduções no corpo do texto e as citações

os fragmentos da obra fixados nas imagens, assim como reconstrua – pela memória do espectador e pela imaginação do leitor – o que poderia ter sido a totalidade de uma experiência efetiva junto à obra.

Este último ponto relativo ao registro por imagens de uma obra que em princípio inscreve-se no território um tanto incerto das artes visuais, pode parecer um aspecto trivial. Mas como pretendemos argumentar, é bastante revelador quanto a algumas *especificidades* percebidas nas obras que se configuram como instalação. Seja como for, tais obras resistem ou impõe dificuldades, tanto à sua historicização, quanto a musealização, na medida em que suas “características” entram em conflito com os modelos estabelecidos por esses campos. Consideremos tal afirmativa observando alguns aspectos que, ao primeiro olhar, manifestam-se como questões de ordem técnica.

Como já observara Julie Reiss (id.ib.) as instalações estão disponíveis para apreciação efetiva da totalidade de seus aspectos artísticos, estéticos e poéticos somente quando montada no recinto de exposição ao qual foi destinada. As instalações literalmente ocupam espaço – isto é, área física disponível - no recinto de exposição dos museus, galerias e, mesmo quando desmontadas, nas reservas técnicas, além de geralmente envolver dispositivos e elementos diversificados quanto às exigências de armazenamento e conservação. Embora este não seja o único – nem provavelmente, o principal – motivo para a relativa escassez de exemplares significativos de instalações nas mostras permanentes de museus, o fato é que estas instituições efetivamente disponibilizam pouco espaço para este segmento da produção, fora as exceções de praxe. Como

conseqüência, boa parte das possibilidades de contato entre o pesquisador e este tipo de obra de arte – seu possível objeto de pesquisa –, via de regra ficará restrito aos períodos em que as instalações participarem de mostras temporárias. Convém lembrar que mesmo os artistas autores das obras raramente dispõem de uma estrutura capaz de manter sua coleção pessoal de instalações montadas. Quanto aos colecionadores particulares, nada os obriga – e raramente o fazem – a disponibilizar suas obras ao acesso de pesquisadores acadêmicos, menos ainda ao público em geral, embora alguns o façam.

O desenvolvimento de pesquisas voltadas para a instalação envolve e evidencia tanto ou mais do que outras formas de manifestação artística no âmbito das artes plásticas e visuais, o concurso da instituição museológica, a qual por sua vez precisaria dispor de uma estrutura museográfica compatível para acolher este segmento da produção⁸. Estamos diante de um problema relativo às políticas culturais – do Estado em geral em sua relação com o campo da arte e dos museus em particular, em relação à produção contemporânea -, cuja análise extrapola os limites da presente pesquisa. Assinalamos a importância da presença de instalações em coleções e em mostras de acervos disponibilizados sistematicamente ao público, que mais não seja, como forma de preservação de parte significativa da arte produzida na contemporaneidade, já que ela a constitui em números expressivos. Ao mesmo tempo, observa-se a dificuldade para que tal ocorra, o que em certa medida aponta para a necessidade de nos voltarmos ao

assinaladas, caso a caso.

⁸ Como sabemos, os museus de arte ocupam lugares diferenciados na hierarquia do sistema das artes, seja em função das especificidades de suas coleções – belas-artes, arte moderna, arte contemporânea -, seja pelo valor que uma determinada sociedade confere a este tipo de equipamento cultural. Estas diferenças estão diretamente relacionadas às necessidades de aporte financeiro e da possibilidade de obtenção do mesmo, o que certamente interfere na

estudo deste segmento da produção, apesar dos entraves práticos que se colocam ao desenvolvimento das pesquisas.

Retomando o trabalho desenvolvido através de determinadas metodologias empregadas pela história da arte e pela crítica, o quadro que percebemos delineado até aqui parece apontar para uma relativa inadequação entre os primeiros e os problemas artísticos e estéticos colocados pelas instalações. De modo mais preciso, nossos modelos tradicionalmente estão assentados na idéia da *especificidade*, seja de linguagem, de procedimentos por parte dos artistas, de técnicas e de meios. E neste confronto, mesmo se considerarmos as inúmeras transgressões aos cânones artísticos promovidos pela arte moderna – o que para alguns críticos, como Greenberg (1960⁹), deram-se exatamente em favor da especificidade de cada linguagem – as instalações manifestam-se como excessivamente *inespecíficas*.

Seguindo essa linha de raciocínio, o estudo das instalações representa uma dupla tarefa para o pesquisador: investigar ao mesmo tempo em que descobre o modo mais adequado de fazê-lo. Realizar tal propósito envolve que ao longo do trabalho de pesquisa nos defrontemos com o equívoco, com a necessidade retornar sobre os próprios passos, de rever posições e conclusões já tidas como certas. Também pressupõe investir na experimentação, para a partir dela encontrar novos caminhos para a continuidade da pesquisa. Ao longo de

formação de coleções, desenvolvimento de projetos museográficos e investimento em reservas técnicas.

⁹ Referimo-nos a data da publicação de “Pintura Modernista”, de Clement Greenberg: “O que precisa ser mostrado era o que havia de único e irreduzível não somente na arte em geral, mas também em cada arte em particular. Cada arte teve de se determinar, mediante suas próprias operações e obras, seus próprios efeitos exclusivos. Ao fazê-lo, cada arte iria, sem dúvida, restringir sua área de competência, mas ao mesmo tempo iria consolidar sua posse dessa área” (GREENBERG, 1997: 102).

nossas leituras encontramos uma definição apresentada por Eclea Bosi para a palavra *experiência* que, acreditamos, bem descreve nossa trajetória entre as indagações motivadas por estudos anteriores - os que culminaram no projeto que deu início a esta pesquisa - e a tese propriamente dita, que agora apresentamos, assim como a vemos como metáfora do trabalho a ser realizado com as metodologias em história e crítica da arte em seu embate com a arte contemporânea. Teremos que nos dirigir à *ex-periência* - ao “que salta fora do perímetro de um círculo já percorrido” (BOSI, 2003: 42).

Quanto ao método e as fontes de pesquisa, nossa pesquisa estruturou-se a partir de dois trabalhos realizados em paralelo, em um processo de constante retroalimentação: por um lado, o contato direto com as obras, por outro, a pesquisa teórica e a análise conceitual. Como nosso objetivo era chegar a uma problemática artística colocada pela instalação e também, sob certos aspectos, construí-la como noção, estabelecemos alguns parâmetros iniciais para a seleção de obras para análise bastante amplos: levantaríamos, registraríamos e analisaríamos um expressivo contingente de obras – não restritos ao recorte da instalação – e através de **método comparativo** em relação a determinados quesitos, chegaríamos ao nosso duplo objetivo: a construção da noção e a identificação e compreensão da problemática artística constituída pela instalação.

Nossa **hipótese inicial** assentou-se, a partir de estudos anteriores e da bibliografia específica, no papel desempenhado pelo conceito de espaço como uma questão fundamental para as instalações e via de acesso para a formulação de sua problemática. Restava indagar quanto ao modo como o espaço poderia ser operacionalizado com vistas a tal propósito e mais que isto, investigar como

efetivamente, a instalação operava no, com e a partir do espaço, caso comprovássemos que este poderia ser efetivamente o caminho adequado para a compreensão da problemática artística das instalações.

Entre 1999 e 2004 dedicamo-nos ao levantamento e ao contato observacional direto com obras que segundo determinados quesitos pudéssemos vincular ao domínio da instalação: 1) Denominação: obras denominadas como instalação, como *in situ*, como *site specific* - ou variações terminológicas destes mesmos termos - por seus autores ou por críticos, curadores ou ainda assim identificadas nas etiquetas que as acompanhavam no recinto de exposição; 2) Obras compostas por elementos diversificados, heterogêneos ou fisicamente diferenciados, *articulados entre si através de um tipo de montagem reversível* – isto é, que pudessem ser desmontados e desagregados – e/ou que evidenciassem algum tipo de vínculo físico com o recinto de exposição, independente da associação a qualquer nomenclatura, fosse instalação ou outra; 3) Restringimos o conjunto de obras analisadas àquelas realizadas em recintos de exposição reconhecidos pelo campo artístico como legítimos espaços da arte (isto é, *recintos de exposição institucionalmente vinculados ao campo da arte*, tais como museus, galerias e congêneres), com ênfase em espaços internos, fechados; 4) como contraponto, analisamos obras que de modo algum poderiam ser definidas como tal, como pinturas ou esculturas, procurando indagar quanto ao modo como articulavam-se ao recinto de exposição. Estas últimas análises não constam diretamente do texto desta tese, mas constituíram uma fase significativa em nosso trabalho de investigação e em nossa trajetória intelectual,

funcionando como um parâmetro para a diferenciação dos problemas colocados pela instalação.

O período de estágio no exterior¹⁰ foi de extrema importância para os propósitos acima enunciados, ao viabilizar a realização da parte da pesquisa em museus como o Louvre, em Paris e o Museu do Prado, em Madrid, entre várias outras instituições museológicas e centros dedicados às belas-artes e à arte moderna em cidades como Paris, Rouen, Lille-Rubaix, na França, Barcelona e Madrid, na Espanha, e ainda em Bruxelas (Bélgica), Franckfurt e Kassel (Alemanha). Ao todo, repertoriamos mais de cem exposições, analisada em função do modo como as obras estabeleciam vínculos com o recinto de exposição, fossem eles de ordem material ou simbólica e como estruturavam-se, enquanto objetos físicos.

De modo genérico, as visitas às exposições e a análise das instalações incluíram – sempre que possível – o registro da obra em imagens fixas e em movimento, a realização de croquis e anotações quanto aos seguintes aspectos: 1) características físicas e materiais da obra, descrição de seus componentes e dispositivos em geral; 2) relações entre estes elementos e o espaço físico do recinto de exposição; 3) condutas, atitudes e comportamentos do espectador preconizados pela obra (se era possível penetrar no interior da obra; manipular elementos, se a obra exigia algum percurso por parte do espectador, elementos

¹⁰ Realizado no período entre Setembro/2001 a maio/2002, em Paris (França), vinculado a *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (E.H.E.S.S.), sob a orientação do prof. Dr. JACQUES LEENHARDT - *Centre de Recherches sur les Arts et Langage: Équipe FONCTIONS IMAGINAIRES ET SOCIALES DES ARTS E DES LITTÉRATURES*. O estágio no exterior também viabilizou a frequência a seminários, palestras e encontros com artistas contemporâneos – entre eles, alguns cujas obras são analisadas nesta tese, como Christian Boltanski -, expressivo levantamento bibliográfico, além da visita e análise a inúmeras exposições e centros culturais

sensoriais envolvidos, etc.). Os aspectos históricos, culturais, sociais e simbólicos da instituição que sediava a exposição e do recinto em particular também eram objeto de atenção, assim como as informações, imagens e textos críticos veiculados nos catálogos. Sempre que possível permanecíamos por um período de tempo junto à obra de forma a poder perceber algumas reações recorrentes por parte de outros visitantes.

O trabalho de análise conceitual deu-se tanto em relação a termos estabelecidos como chaves para a pesquisa – instalação, *site specific*, *in situ*, intervenção, espaço, espectador, exposição, arte contemporânea – quanto a algumas noções que concluímos no percurso da pesquisa de campo, como necessárias aos fundamentos da formulação de uma problemática da instalação. Entre elas destacamos as relações entre as noções de obra de arte e objeto físico (WOLLHEIM, 1993), por um lado, e por outro, o que Nathalie Heinich apresenta como “noção canônica de obra de arte”, assentada na questão da unicidade, da originalidade, do regime autográfico, autonomia e da função estética (HEINICH, 2001: 89).

A análise elaborada por Richard Wollheim (1993¹¹) para o problema do objeto físico na arte foi de grande importância para que percebêssemos o modo como as instalações confrontam um aspecto central à noção de obra de arte, representada tanto pela questão da unicidade da obra, quanto pela da autonomia. Esta última noção, complexa e abrangente, foi considerada ao longo desta pesquisa segundo um enfoque restrito aos limites da relação entre a obra e sua

voltados à arte contemporânea, tais como a Manifesta em Frankfurt (Bienal de arte contemporânea européia) e a Documenta 11, em Kassel, ambas na Alemanha.

localização no recinto que venha a ocupar quando exibida ao público e às possíveis condutas do espectador, o qual deve manter determinadas atitudes em relação ao objeto artístico as quais, pelo *hábito*, passaram a ser consideradas como *naturais*. De modo resumido – já que tais questões são trabalhadas ao longo da tese – o cruzamento entre a questão do objeto físico, o valor concedido à unicidade em relação à autenticidade e autonomia da obra de arte e por fim, as relações analisadas por Jean-Marie Schaeffer entre estética e obra de arte, em seus ensaios *Les Célibataires de l'art: pour une esthétique sans mythes* (1996) e *Adieu à l'Esthétique* (2000) formaram a base para a fundamentação de um “modelo conceitual” para a análise da instalação.

Parte desta fundamentação assentou-se exatamente na distinção entre “artístico” e “estético”, nos termos propostos por Schaeffer (1996) – já apontados por Panofsky (1955¹²), quando argumentam que a possibilidade de estabelecermos uma relação de ordem estética não pode ser circunscrita a uma classe de objetos restrita às obras de arte. Mais que isto, julgamos importante acentuar que empregamos o termo *estética* ao longo desta tese para enfatizar um tipo de relação que se estabelece entre o espectador e um dado fenômeno ou objeto, caracterizada por um tipo de atenção, envolvendo tanto aspectos de ordem cognitiva, sensível, quanto culturais. Empregamos o termo *artístico*, por sua vez, para fazer menção aos limites estabelecidos pelo campo da arte e mais que isto, remeter à historicidade dos problemas relativos às linguagens, às técnicas e aos procedimentos e meios empregados pelos artistas. Quanto às

¹¹ A edição original de “*Art and its objects*” data de 1980. Trabalhamos a partir da versão brasileira, de 1993.

¹² Referimo-nos a data da primeira edição de *Meaning in the Visual Arts*. Trabalhamos com a versão brasileira de 1979.

poéticas – sendo que não nos debruçamos sobre elas no âmbito desta tese -, empregamos tal termo para remeter às questões singulares no âmbito poético, propostas por cada artista em cada uma de suas obras. Convém observar que, a rigor, nenhum desses autores – Schaeffer, Wollheim - faz qualquer menção direta às instalações ou aos conceitos que efetivamente empregamos para analisá-las, sequer tratam de arte contemporânea, no sentido estrito do termo.

Como dissemos, tratou-se de um modo de relacionar o aspecto do objeto físico e da obra de arte à noção de unicidade, observando que as instalações a problematizam. Tal ocorre na medida em que incorporam ou vinculam-se ao recinto de exposição, que são compostas por elementos heteróclitos e dispositivos diversos, que podem ser desmontadas e remontadas em outro local, e que entre uma montagem e outra não permanecem disponíveis para apreciação. Chegamos assim a noção de **obras que se configuram como instalação** considerando que o termo **configuração** permite contemplar o caráter relacional, contextual e instável das instalações, seja em termos físicos, seja em termos simbólicos. Assim, ao longo desta tese não dizemos que uma obra é uma instalação, mas que *se configura* (em uma situação delimitada no tempo e no espaço) como tal.

Para análise desta configuração e do papel desempenhado pela dimensão espacial na constituição da problemática artística das instalações, verificamos a necessidade de distinguir – ainda que em termos metodológicos – os aspectos relativos à **localização** da obra (aspectos mensuráveis, físicos, materiais), do **lugar** ocupado pela obra, isto é, da dimensão simbólica do espaço por ela ocupado. Por fim, a concepção de espaço a partir da qual falamos nesta pesquisa

e na qual fundamentamos a problemática da instalação decorre de uma aliança entre autores vinculados a concepções teóricas distintas: por um lado, uma **concepção fenomenológica de espaço**, fundamentada em Merleau-Ponty, a partir da Fenomenologia da Percepção (1945), por outro, uma concepção de **espaço social**, marcado pelo **uso**, igualmente um espaço **vivido e percebido**, ainda que assentado em outro paradigma teórico, extraído de autores como Henri Lefebvre (1976) e Milton Santos (1985). Fazemos menção a estes autores observando que não apresentamos uma revisão bibliográfica, em moldes tradicionais.

Quanto ao trabalho com as imagens das obras e a estrutura do texto da tese:

Esta pesquisa concentrou-se na análise das obras que se configuram como instalação e, ainda que tenhamos nos dedicado ao estudo do conjunto da produção de cada artista cujas instalações são aqui comentadas como forma de contextualizá-las, não nos propomos apresentar este tipo de análise de forma exaustiva. Analisamos determinadas obras em relação à certas questões – apontadas mais acima, neste texto – e não a produção em instalação de artistas específicos. Como o foco de nossa pesquisa não está dirigido para a análise da poética singular dos artistas cujas obras analisamos, restringimo-nos a colocar seus dados biográficos e informações quanto à suas trajetórias profissionais em anexo.

Entre o conjunto ampliado de obras analisadas ao longo da pesquisa para a tese, algumas apresentaram-se como exemplares para as questões que discutimos ao longo da pesquisa. Os comentários apresentados neste texto de

tese concentram-se nestes trabalhos como fio condutor: “Desvio para o Vermelho” (1967-1984) e “Volátil” (1980-1994) de Cildo Meireles, “Vivre” (1974), de Jochen Gerz, “*Le Lycée Chases en 1931*” e “*Archives de l’année 1987 du journal El Caso*”, de Christian Boltanski, “*Le Revers du Rêveur*” (1999; 2003) e “O que restou da passagem do anjo II” (1997) de Vera Chaves Barcellos, “*Ão*” e “*True Rouge*”, de Tunga, “*Homebound*” (2000), de Mona Hatoum, “*Exit*” (1999) de Ana Maria Tavares, “*Desaparência (Estúdio)*” (2001) de Regina Silveira, “*Je lis ta peau*” (2001) de Jenny Holzer, “*3 + 5 = 8 mètres en tout*” (2002) de Francisco Ruiz Infante, “*Idéia Situação*” (2001/2002), de Artur Barrio, “*Penetrável Magic Square n. ¼ ‘De Luxe’*” (2001) de Hélio Oiticica. Também comentamos algumas obras de Daniel Buren, “*Conceito Espacial; espera*” (1965), de Lucio Fontana, “*144 quadrados de magnésio*” (1969) de Carl Andre, obras “*sem título*” de Donald Judd e Dan Flavin, além de referências históricas à “*1.200 sacos de carvão*” (1938), “*Milha de Fio*” (1942) e “*Porta 11, rua Larrey*” (1927), de Marcel Duchamp, a “*Merzbau*” (1919-1937), de Kurt Schwitters, entre outros comentários a obras pontuais.

Desde o início da pesquisa estabelecemos alguns critérios para a eleição dos artistas cujas obras seriam analisadas de modo mais específico e detalhado: preferencialmente uma trajetória iniciada nos anos 1960 e 1970, com o desenvolvimento de uma produção marcada pela presença da instalação e/ ou obras *site specific* ou *in situ*. O recorte cronológico para a carreira dos artistas analisados – ainda que não tenha sido assumido de modo extremamente rígido – teve como fundamento o interesse em privilegiar artistas que tivessem uma pesquisa consistente com instalações. Quanto as obras propriamente ditas,

privilegiamos a oportunidade do contato direto com a mesma e é o que ocorre nas obras comentadas nesta tese. Ainda que a obra como “*Vivre*”, de Jochen Gerz se faça acompanhar pela data de 1974, ano de sua primeira montagem, tivemos a oportunidade de vê-la em exposição de trabalhos do artista no *Musée National d’Art Moderne*, Centro Georges Pompidou, em Paris, no ano de 2002. Situação semelhante ocorreu com “Desvio para o Vermelho”, vista em 2001, em Paris e com “Volátil”, montada em 2000, por ocasião da mostra retrospectiva de Cildo Meireles pelo MAM de São Paulo. As condições e as datas em que cada obra foi instalada consta das análises específicas, assim não detalharemos este aspecto neste ponto do texto, apenas assinalamos que as datas das obras seguiram o critério atribuído pelo artista e/ou constante nos catálogos que documentam oficialmente a existência da obra.

Algumas obras escapam ao recorte, pela antecedência, mas sua análise é considerada nos termos de sua presença em uma historiografia do problema da instalação nos termos em que se propõem a presente pesquisa, como é o caso das obras de Duchamp. Somente duas obras citadas acima foram realizadas por artistas cuja trajetória profissional pode ser considerada mais recente quando comparada aos demais: Ana Maria Tavares e Francisco Ruiz Infante. Os incluímos na medida em que suas obras se impuseram como exemplares para a análise das questões propostas.

Como uma decorrência das próprias características das obras analisadas e pelo vínculo que esta pesquisa estabelece, mais próximo aos limites disciplinares da crítica da arte do que daqueles estabelecidos por uma metodologia de pesquisa e um modelo analítico estritamente histórico, o marco cronológico deste

estudo equivale ao de sua própria realização, entre 1999 e 2004. Isto é, as instalações efetivamente analisadas em suas relações com o recinto de exposição – independentemente de terem sido datadas com base na primeira vez em que foram montadas, em períodos anteriores – vieram a público durante este recorte de tempo, já que assumimos o contato observacional direto como requisito principal. Por outro lado, não deixamos de considerar as possíveis variações entre montagens de uma mesma instalação em recintos diversificados, mesmo que em alguns destes casos não tenhamos tido acesso às outras montagens. Dado o modo como estruturamos o texto, optamos por apresentar as imagens em um bloco separado¹³, também como forma de facilitar a leitura, já que em muitos casos fazemos menção a uma mesma obra em capítulos diferentes. Também porque pretendíamos ressaltar a aproximação entre diferentes montagens de uma mesma instalação ou aproximar obras distintas de um mesmo artista, algo que poderia ser mais facilmente visualizado a partir da aproximação das imagens, do que em sua dispersão no corpo do texto. Quanto a numeração das figuras, optamos por indicá-las no texto através da referência às páginas do volume dedicado as imagens. Assumimos essa opção pouco ortodoxa em função do número de imagens referente a cada obra. Assim, remetemos às páginas que contém as figuras de cada obra, considerando que as instalações demandam – em sua grande maioria – um número maior de imagens em comparação com pinturas, desenhos ou mesmo esculturas.

Como já observamos, instalações impõem dificuldades à captação de suas propriedades através de imagens fixas, aspecto que sabemos não ser possível

¹³ Por motivos operacionais optamos por encadernar a versão final desta tese - destinada à disponibilização impressa em bibliotecas - em um único volume, diferentemente do modelo

contornar. Ainda assim, procuramos minimizar tal aspecto sempre que possível, reunindo várias imagens de cada instalação, além das imagens de suas diferentes montagens em locais distintos. O modo como as obras são documentadas nos catálogos é considerado significativo, assim incluímos imagens reproduzidas a partir de catálogo, ao lado de imagens produzidas pela pesquisa. Por fim, o critério para ordenação das imagens no 2.º volume desta tese resulta de um cruzamento entre o aspecto cronológico (das mais antigas às mais recentes), por autor (todas as obras de um mesmo autor reunidas, todas as distintas localizações de uma mesma obra, etc.), das obras que operam eminentemente com a noção de instalação, às que operam como intervenções e com a especificidade do sítio, como vínculo ao determinado local e lugar.

O texto da tese foi estruturado em 3 capítulos, ao longo dos quais procuramos ir das questões gerais às mais específicas. Assim, no **primeiro capítulo** iniciamos pela delimitação da instalação como problemática artística contemporânea, procurando construir umnexo entre as diversas questões com as quais nos defrontamos ao longo da pesquisa junto às obras e à bibliografia específica sobre o tema. As instalações “*Exit*”, de **Ana Maria Tavares** (Belo Horizonte, 1958) e “*Je lis ta peau*”, de **Jenny Holzer** (Ohio, EUA, 1950) serviram como referenciais para o início da argumentação em torno das relações entre espaço, lugar e local. Nesta parte do texto também nos propomos a delimitar o uso do termo arte contemporânea para os limites estritos da presente pesquisa, dada a dúvida sobre sua atuação enquanto categoria estética ou marco para um recorte cronológico. Procedemos ainda a uma revisão circunstanciada da bibliografia específica e recente sobre instalação, enfocando a questão do

surgimento e da consolidação do emprego do termo, confrontados com a possível delimitação de um conjunto de propriedades.

No **segundo capítulo** concentramo-nos na questão do espaço e dedicamo-nos a desenvolver a análise, sob estes aspectos, de um conjunto mais expressivo de obras, retomando noções já discutidas no primeiro capítulo, em novos patamares de complexidade, derivada da experiência junto às obras. A partir da análise de obras como “Desvio para o Vermelho” de **Cildo Meireles** (Rio de Janeiro, 1948), “*Le Lycée Chases en 1931*”, “*Archives de l’année 1987 du journal El Caso*”, de **Christian Boltanski** (Paris, 1944), “*Le Revers du Rêveur*”, “O que restou da passagem do Anjo II” de **Vera Chaves Barcellos** (Porto Alegre, 1938), “Idéia Situação”, de **Artur Barrio** (Porto, Portugal, 1945)¹⁴, “Ão” e “True Rouge”, de **Tunga** (Palmares, PE, 1952), “Desaparência”, de **Regina Silveira** (Porto Alegre, 1939), procuramos discutir os distintos modos de vinculação entre as instalações e o espaço do recinto de exposição, indagando quanto às possibilidades de que estas diferenças fundamentem as problemáticas da instalação e da especificidade do sítio.

No **terceiro e último capítulo**, consideramos a problemática colocada pela instalação e derivada do modo como esta opera com e no espaço pelo enfoque das condutas do espectador. Como forma de analisar o papel desempenhado pelo espectador em relação às condutas preconizadas pelas obras que se configuram como instalação, retomamos a noção de contexto – trabalhada em uma primeira abordagem no capítulo inicial - e também consideramos o emprego das noções de participação, interação e intervenção, como questões de grau e

¹⁴ Artur Barrio é radicado no Brasil, onde começou e desenvolve suas atividades artísticas.

modalidade. Nossa abordagem destas questões estrutura-se em comentários sobre o penetrável de Hélio Oiticica *"Magic Square n. 1/4 'De Luxe'"*, construído em 2001 no Museu do Açude, no Rio de Janeiro, a instalação de Francisco Ruiz Infante *"3 + 5 = 8 mètres en tout"*, *"Volátil"* de Cildo Meireles, e *"Vivre"*, de Jochen Gerz, entre outras obras comentadas pontualmente.

Como já apontamos em outros pontos deste texto, com esta pesquisa pretendemos contribuir para o debate crítico sobre a produção artística contemporânea, enfocando um segmento da produção recente ainda pouco investigado, cuja análise pode trazer contribuições fecundas para a compreensão das relações entre a obra de arte, o recinto de exposição e as condutas do espectador neste mesmo cenário.

CAPÍTULO 1

1 A INSTALAÇÃO COMO PROBLEMÁTICA ARTÍSTICA CONTEMPORÂNEA: CONTEXTO E COMPLEXIDADE

Este capítulo dedica-se à análise de noções consideradas fundamentais para o que formulamos como problemática da instalação, tendo como pano de fundo a indagação quanto às possibilidades e limites para o estabelecimento de uma sua definição. Na primeira seção deste capítulo procuramos delimitar o sentido que conferimos à noção de **problemática**, como uma abordagem que privilegia a conexão entre problemas, sendo que a inteligibilidade do conjunto emerge a partir das costuras e das conexões entre os mesmos. Tal noção é vista não apenas como uma opção metodológica particular, mas como uma questão de coerência em relação ao objeto de estudo da presente pesquisa. Apresentamos uma definição de **contexto**, noção considerada como central a partir de nossa pesquisa junto às obras que se configuram como instalação. No âmbito deste capítulo procuramos delimitar as instalações como **objetos contextuais**, a partir do modo como operam com o recinto de exposição. Por sua vez, a noção de contexto e a de objeto contextual nos conduziu a uma consideração da noção de **complexidade** e ao que caracterizaria os fenômenos complexos, abordagem que muito contribui para a análise da problemática colocada pelas instalações para o debate artístico contemporâneo.

A segunda seção deste capítulo tem por objetivo proceder a uma delimitação quanto ao emprego da noção de **arte contemporânea**, central à esta pesquisa. Não se trata, como dissemos, de um exame exaustivo da referida noção – o que extrapolaria os propósitos da presente pesquisa – mas de uma indagação quanto à exemplaridade da instalação e dos problemas por ela colocados no cenário constituído pela contemporaneidade artística. Se pretendemos argumentar em torno da instalação como uma problemática artística contemporânea, resta-nos verificar os pontos de comunhão entre uma noção e outra.

Por fim, a terceira e última parte deste capítulo é dedicada ao exame do **termo instalação**, circunstanciado a partir de determinados autores como Rosalind Krauss (1986)¹⁵, Michael Archer *et.al.* (1997), Julie Reiss (2000) e Mark Rosenthal (2003). Estas considerações quanto ao emprego do termo vinculam-se ao problema da definição, nos termos em que este é colocado no caso das instalações, ou seja, quanto às possibilidades de designar – em termo convencionais – um determinado rol de propriedades e que tal designação seja objeto de algum consenso entre os usuários do mesmo.

As obras analisadas ao longo desta pesquisa colocam questões diversas quanto aos aspectos, procedimentos, ações, ou atitudes que um determinado artista considera como parte efetiva de sua obra, como o ponto inicial, origem ou começo de um trabalho, assim como seu acabamento, conclusão, fechamento,

¹⁵ Este artigo foi publicado originalmente na revista *October*, n.º 8, na primavera de 1979. Consta da série de ensaios publicados em *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, em 1986. A revista *Gávea*, publicação do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC do Rio de Janeiro, em seu n.º 1., de 1984, publicou uma tradução

podem variar bastante de autor para autor, em mesmo entre obras diferentes de um mesmo artista. A decisão quanto ao que efetivamente faz parte de um trabalho no âmbito da arte contemporânea em geral e nas instalações em particular, assim como o que define o “começo” e a “conclusão” de uma obra deste tipo pode variar bastante, em função das opções poéticas, artísticas e estéticas singulares a cada artista. No caso específico das obras sobre as quais este estudo se concentra, o espaço do recinto de exposição desempenha um papel significativo neste processo, na medida em que sob certos aspectos e em certas circunstâncias, ele pode ser considerado como um dos elementos da obra. Este aspecto, como pretendemos argumentar, comporta diversos desdobramentos, alguns deles mais evidentes ao primeiro olhar, outros menos tangíveis como dados observáveis.

Observamos as datações das obras, por exemplo, aspecto que a primeira vista se manifesta e pode ser entendido como um dado de ordem empírica ou técnica. A definição de uma data, por exemplo, ou a opção por uma determinada nomenclatura – instalação, *site specific*, *in situ*, escultura, objeto etc. - podem ser considerados como evidências ou dados de ordem técnica. A constatação quanto à sua recorrência ou ausência passará pela observação da realidade, logo, serão assumidos como empíricos. Isto não significa que devam ser assumidos como “naturais” e não como resultado de um trabalho de construção calcado em modelos teóricos, sejam eles mais ou menos explicitados nos discurso dos diversos atores sociais envolvidos no processo, sejam eles artistas, críticos, curadores ou o próprio pesquisador. No âmbito geral da investigação, das

para o português do ensaio “*Sculpture in the Expanded Field*”, como Escultura em campo expandido.

análises e reflexões que constituíram a presente tese, consideramos e operamos com os “dados empíricos” como inseparáveis de um quadro conceitual e teórico que os configura como tais, isto é, como evidência de que algo pode se constituir em um fato relevante para uma dada interpretação. Nesta linha de entendimento, encontramos ressonância nas argumentações de Pierre Bourdieu:

Com efeito, as opções técnicas mais “empíricas” são inseparáveis das opções mais “teóricas” de construção do objeto. É em função de uma certa construção do objeto que tal método de amostragem, tal técnica de recolha ou de análise de dados, etc. se impõe. Mais precisamente, é somente em função de um corpo de hipóteses derivado de um conjunto de pressuposições teóricas que um dado empírico qualquer pode funcionar como prova ou, como dizem os anglo-saxónicos, como *evidence*. Ora, procede-se frequentemente como se o que pode ser reivindicado como *evidence* fosse evidente (**BOURDIEU**: 1989: 24).

Observamos que, dadas as peculiaridades das obras que se apresentam como instalação, nossos comentários foram produzidos a partir de dados obtidos no acesso pessoal às obras, com base nas anotações, descrições e tomadas de imagens feitas nessas ocasiões e no confronto com imagens de outras instalações das mesmas obras, constantes nos catálogos de exposições dos respectivos artistas. Ou seja, o que poderia ser denominado como um trabalho de ordem eminentemente empírica constituiu o cerne da presente investigação, daí nossa preocupação em ressaltar o estatuto que conferimos às relações entre “empírico” e “teórico / conceitual” para o desenvolvimento desta tese. Por sua vez, sequer a observação da realidade pode a rigor ser denominada como “direta”, isto é, como sinônimo de “não mediada”, posto que no estágio atual dos estudos que desenvolvemos ocorre uma profunda implicação entre opções teóricas e observações quanto à relevância dos fatos tidos como objetivos, concretos, empíricos.

Começar pelo trabalho com os conceitos, no caso, explicitando o modo e o enfoque adotado para os principais termos com os quais operamos neste capítulo em particular e ao longo da tese em geral. Adotamos tal sistemática por uma questão de ordem metodológica, ainda que no trabalho de pesquisa propriamente dito, a investigação junto às obras, a reflexão, a compreensão e a produção textual tenham se dado a cada passo. Ao longo de todas as etapas desta pesquisa, dedicamo-nos de modo concentrado à análise de obras e exposições e, a rigor, as questões que passamos a considerar como questões relevantes no âmbito da pesquisa propriamente teórica estavam assentadas em considerações já elaboradas a partir e no contato direto com as obras.

Por outro lado, soaria como ingenuidade argumentar que nos aproximamos dessas obras com um olhar desavisado ou inocente. Determinados dados são assumidos como “evidências” somente nos marcos de um quadro teórico que já nos informa, de modo mais ou menos explícito. Como afirma Bachelard, em seu ensaio “A água e os sonhos”, de 1942, “o realista escolhe então sua realidade na realidade. O historiador escolhe sua história na história” (BACHELARD, 1997: 19). Este é um dos motivos pelos quais empregamos a expressão *acesso observacional direto* para especificar que tivemos acesso pessoal a uma determinada obra. Com o termo “observacional” pretendemos qualificar um caráter para o referido contato com a obra, sem pretender que este seja mais ou menos profundo que outros tipos de acesso.

No caso das instalações, a possibilidade de um *acesso observacional* direto demonstrou ser especialmente relevante, entre outros aspectos porque este tipo de obra pressupõe um tipo de recepção e de percepção que envolve o corpo

do espectador, não se restringindo à visão. Com isto não pretendemos argumentar que para aquelas obras em que o sentido da visão seria assumido como suficiente, tais como as pinturas, os desenhos, as gravuras e ainda as fotografias, a presença junto à obra *original* não seja relevante, tanto no que concerne à apreciação em geral e mais ainda no que tange ao trabalho de historiadores e críticos em particular. Neste ponto do texto, ao observar que a recepção e a percepção das instalações não envolve apenas o sentido da visão, mas o corpo do observador, queremos fazer menção a alguns aspectos que tornam os registros – especialmente, os de imagem fixa, como as fotografias – pouco eficazes na tarefa de documentar as variadas propriedades que este tipo de obra pode apresentar. Muitas instalações incluem dispositivos sonoros ou luminosos, com uma duração ou ritmos próprios, odores, imagens em movimentos. Mesmo aquelas que empregam apenas imagens e objetos – isto é, que dirigem-se basicamente ao sentido da visão - demandarão, via de regra, algum tipo de deslocamento por parte do espectador, seja diante da obra, seja junto a ela ou em seu interior.

Em muitos casos, documentar uma instalação exigirá o concurso de várias tomadas de imagens – segundo pontos de vista diferenciados, em relação ao recinto de exposição – e, caso estas sejam fixas, o complemento de uma descrição verbal, que possa contemplar aspectos não passíveis de serem captados por imagens, tais como dispositivos luminosos, mecânicos, sonoros, por envolverem movimento e demandarem percepções sensoriais além da visão, como olfativas ou térmicas.

Consideremos, por exemplo, as imagens referentes à instalação “*Homebound*” (2000), da artista Mona Hatoum (1952, Líbano) - obra com a qual tivemos contato por ocasião de sua montagem durante a Documenta 11, na cidade de Kassel, Alemanha, em 2002 – reproduzidas nesta tese (ver Volume II, págs. 34 e 35¹⁶). O que se vê nessas imagens? Uma série de objetos domésticos, tais como cama, berço, mesa, cadeiras, luminárias, cabideiro, mesinhas auxiliares, alguns brinquedos infantis - como trenzinhos -, cestos de lixo, entre outros. Estão dispostos em um recinto de configuração retangular, em uma ambientação aparentemente aleatória, ainda que as cadeiras estejam próximas à mesa, e as luminárias sobre esta última. Grossos fios elétricos conectam todos os móveis entre si, os quais estão reduzidos à sua estrutura metálica, que sabemos ser condutora de energia. Ainda que o mobiliário - especialmente a cama e o berço - esteja descarnado e reduzido à fria e rígida estrutura de metal, o conjunto, com a mesa de refeições em primeiro plano, berço, cama e móveis auxiliares ao fundo, remete a um ambiente familiar. A associação e ao mesmo tempo a ambigüidade entre “casa”, “lar” (“*home*”) e segurança (“*homebound*”) faz parte do título, ou melhor, transforma o título em texto, como parte dos elementos que constituem a obra em seu universo poético e semântico.

Mais que familiar, alguns móveis e utensílios lembram a condição feminina em geral e a maternidade em particular, especialmente o berço, os brinquedos, a máquina de costura, utensílios de cozinha. Algo mais unifica todos os elementos, móveis e utensílios em geral: são metálicos e todos estão conectados entre si e a

¹⁶ Cada obra analisada nesta tese é – via de regra – apresentada em várias imagens, relativas a uma mesma instalação em diversos ângulos ou detalhes da montagem, ou à instalações em localizações distintas. Optamos, como forma de economia, por fazer menção direta ao número da página do Volume II na qual a imagem está reproduzida.

um dispositivo elétrico que nos dá a entender que uma corrente de alta voltagem circula por ali. O que descrevemos até aqui, o olhar atento poderá encontrar nas reproduções fotográficas.

“Homebound” pode ser considerada segundo muitos outros aspectos além desses que acabamos de descrever. Como dissemos, os objetos – utensílios domésticos em geral e brinquedos metálicos – estão dispostos em uma área de configuração retangular. O espectador ao chegar diante da instalação permanecerá afastado do ambiente por uma cerca de cabos de aço, dispostos na horizontal, desde o chão até o teto, a intervalos regulares, tal qual uma cerca eletrificada. A instalação funciona efetivamente com um dispositivo elétrico de duração ritmada: com o intervalo de uns poucos minutos, as luzes das luminárias, bastante intensas, são acionadas, o que se faz acompanhar de um forte estrondo, gerado por um amplificador. Permanecem acesas por uns poucos instantes, apagam e logo o ciclo se repete.

Na sala levemente escurecida na qual a instalação estava montada durante a Documenta 11, o efeito gerava um forte impacto visual. Este era acompanhado de uma sensação indiscernível, misto de receio e angústia. Receio ou medo, decorrentes entre outros fatores, da relação de proximidade entre todos aqueles objetos tão familiares e a virtual possibilidade de sermos vítimas de um violento choque elétrico. Angústia, por que no fundo sabemos e esperamos pelo próximo choque (o estrondo e o acender das luzes), como um misto de prazer gerado pelo efeito estético que proporciona e também por que é esta luz – ainda que um tanto intensa – que efetivamente nos permite perceber maiores detalhes no interior do ambiente, do qual estamos separados pela cerca eletrificada. O sentido que

podemos extrair da articulação entre o que experienciamos junto à obra e o título que a acompanha – “homebound” – torna-se mais rico, pelo confronto entre as idéias de lar, casa, família, mãe e filhos, segurança e o choque potencialmente mortal que o mais leve toque provocaria.

Sabemos que, em princípio, não corremos um perigo real. Mas as fronteiras entre o que sabemos, o que sentimos e o que imaginamos, junto à obras de arte em geral e a exemplares como “*Homebound*”, em particular, tornam-se porosas. Para além disto, ainda podemos considerar as leituras específicas que podem decorrer da intersecção entre aspectos poéticos e artísticos das obras e as vivências e experiências particulares de cada espectador. Claro, sabemos que esta observação é aplicável a qualquer obra de arte: a vivência e a sensibilidade do espectador conformam determinadas possibilidades de leitura para cada obra de arte. No exemplo dado a partir de “*Homebound*” nos permitimos imaginar que as possíveis interpretações sobre a obra – nos termos acima apontados, de modo breve, quanto aos jogos entre vida e morte, segurança e perigo, lar e segurança etc – possam assumir uma conotação mais pessoal ou mais social, dependendo do contexto, tanto no que concerne às disposições culturais do espectador, como no que decorre das relações estabelecidas por este a partir de uma localização específica da obra.

A noção de contexto é central para a configuração do que denominamos como problemática relativa à instalação e estará presente ao longo de todo este texto. Julgamos necessário proceder a uma primeira delimitação do conceito e do emprego deste termo, neste ponto da argumentação. Utilizamos a palavra **contexto** em um sentido que agrega dois fatores básicos: por um lado, referente

e derivado da localização concreta, em termos geográficos, da obra; por outro, relativo ao que Edgar Morin define como “noosfera” no quarto volume da obra *“La Méthode”* (1991): resumidamente o universo de “representações, símbolos, mitos, idéias”, englobados igualmente pela noção de cultura, dispondo ao mesmo tempo de um “relativa autonomia”, quanto de uma forte interação em relação à esfera antropológica, psicológica e social (MORIN, 1998: 145 *et. seq.*)¹⁷.

Entendemos, como resultado da análise e do trabalho de reflexão realizado ao longo desta pesquisa, pelo contato com as instalações e com o modo singular com que estas obras operam com e a partir do espaço, que tanto os aspectos que podemos descrever como eminentemente físicos ou materiais, são constituídos, constituem e revelam uma dimensão “noosférica”, nos termos colocados por Morin para o referido conceito. Convém precisar que nosso objetivo e nossas conclusões não nos conduzem a operar com a noção específica longamente desenvolvida por Morin – isto é, com a própria noção de “noosfera” – e sim com a noção de contexto, para o que convocamos também outros autores e outras contribuições. Seja como for, consideramos pertinente a formulação elaborada pelo autor e julgamos que ela confere um grau de densidade ao que denominamos como contexto, nos limites da presente pesquisa. Conforme Edgar Morin, a noosfera “é como um meio, no sentido mediador do termo, interposto entre nós e o mundo exterior para fazer-nos comunicar com este. É o meio condutor do conhecimento. Além disso, envolve-

¹⁷ Segundo Morin, o termo “noosfera” foi “forjado por Teilhard de Chardin nos anos 20”. Posteriormente, foi explorado por Karl Popper, que dividiu o “universo humano em três mundos: 1) o mundo das coisas materiais exteriores; 2) o mundo das experiências vividas; 3) o mundo constituído pelas coisas do espírito, produtos culturais, linguagens, noções, teorias, inclusive os conhecimentos objetivos” (MORIN, 1998: 140). O texto original de Popper ao qual Morin se refere é de 1959, *“The Logic of Scientific Discovery”*. Em Popper, sobre o mundo das idéias e o

nos como uma atmosfera propriamente antropossocial”. E acrescenta, “tem certamente uma entrada subjetiva, uma função intersubjetiva, uma missão transubjetiva, mas é um *elemento objetivo da realidade humana*” (MORIN, 1998: 146). Nesta última frase, o grifo é nosso.

Temos em conta a complexidade da questão e não é nosso objetivo apresentá-la e discuti-la de modo exaustivo. Porém Morin, neste mesmo texto, acrescenta um outro aspecto significativo para sua construção do conceito de noosfera, que julgamos pertinente ressaltar, dado o papel preponderante que desempenha em nosso modo de compreender e formular a noção de contexto, empregada ao longo da presente pesquisa para a análise das obras que se apresentam como instalações.

A noosfera não é apenas um meio condutor/mensageiro do conhecimento humano. Produz também o efeito de um nevoeiro, de tela entre o mundo cultural, que avança cercado de nuvens, e o mundo da vida. Assim, reencontramos um paradoxo maior já enfrentado: *o que nos faz comunicar é, ao mesmo tempo, o que nos impede de comunicar* (MORIN, 1998: 147)¹⁸.

Esta observação final nos parece produtiva para o modo como concebemos a noção de contexto nos limites utilizados para a presente pesquisa, o que inclui a definição de instalação como possuindo um caráter eminentemente contextual. Queremos ressaltar que o aspecto definido como contexto não se resume ao um pano de fundo, com papel secundário para a concepção, realização e recepção da obra, nem funciona exatamente como uma “chave” totalmente objetiva, cujo manejo em termos adequados nos conduziria – como em um passe de mágica – à elucidação da obra, em seus significados últimos.

conhecimento **ver** também Conjecturas e Refutações: pensamento científico. Brasília: Ed. UnB, 1982.

Nestes termos, também queremos observar que, a rigor, não é concretamente possível enumerar todos os elementos que configuram, constituem, informam o que se denomina como contexto, pois eles não são estáveis, nem em termos sociais, sequer em termos individuais ou psicológicos. Prosseguimos, com o auxílio de Edgar Morin, quando o autor frisa o caráter *complexo* da noção, depois de determinar que devemos “articular a noosfera no mundo antropossocial conforme um complexo trinário: (1) psicoesfera, (2) sociosfera, (3) noosfera”. Entendemos que aqui chegamos mais próximo ao que pretendemos formular como contexto, nos termos que interessa à presente pesquisa: uma articulação entre (1) aspectos individuais, subjetivos, mentais, representações e pensamento, imaginário e sonho, (2) que se concretizam na cultura, nas redes de relações concretas no âmbito do social, em interações, retro-alimentações, organização e desconstrução, que “contém a linguagem, o saber, as regras lógicas” (id.: 158).

Para conceber essa complexidade, temos de rejeitar todo idealismo que dê às idéias e aos mitos uma realidade em si e todo o reducionismo que dissolva a noosfera no espírito/cérebro (psicologismo) ou na sociedade (sociologismo). Isso não nos leva, de forma alguma, à parte de verdade de cada um (a autonomia e a eventual soberania da idéia) e de outro (o enraizamento psicológico e sociológico do mito e da idéia). Enfim, se queremos respeitar a complexidade da relação trinária, temos de utilizar não apenas o ponto de vista noológico, mas também, como já o fizemos, os pontos de vista psicológico e sociológico (*Id. Ib.*).

A noção de contexto, nos termos em que interessa à presente pesquisa pelo enfoque do espaço de exposição, também é devedora de uma fundamentação teórica vinculada ao debate sobre este último no âmbito disciplinar da museologia e museografia. Nestes termos, a concepção de

¹⁸ O grifo é do autor.

“exposição como linguagem”, conforme a desenvolvem autores como Ulpiano Bezerra de Meneses (1994), Angela Blanco (1999) e, em outros termos, Jean-Marc Poinot (1999). Neste ponto do texto, nos concentraremos na definição de contexto apresentada por Angela Blanco, em seu livro *“La Exposición: un medio de comunicación”*, publicado originalmente no ano de 1999, em Madrid¹⁹.

As conceituações e análise de Blanco exprimem uma intensa vinculação ao campo disciplinar da semiótica, por um lado, e às teorias da comunicação por outro. Ao mesmo tempo – o que consideramos uma vantagem e não um prejuízo – não se restringem à considerações oriundas, focadas ou dirigidas ao campo da arte ou aos museus de arte e à especificidade da exibição dos objetos classificados como obras de arte, em sentido estrito. Temos em conta que, no que concerne às relações entre “objeto”, “exposição” e “mediação”, devemos considerar diferenças profundas entre os objetivos traçados para uma exposição de arte e a exposição de objetos classificados como históricos, antropológicos, arqueológicos, etnográficos, científicos etc..

Em princípio e com grande dose de generalização, é facilmente aceito que a exposição em um museu histórico, antropológico ou científico, vise essencialmente à transmissão de conhecimentos, no caso, sobre história, sobre antropologia etc. Não se ignora, por outro lado, que toda *exposición* museológica – seja ela constituída por objetos utilitários, cotidianos, definidos e classificados como históricos, científicos, em resumo, que *não sejam definidos essencialmente como obras de arte*, no sentido estrito que o campo da arte estabelece –

¹⁹ Onde a autora Angela Blanco - até o momento de conclusão desta tese -, esteve a frente dos projetos de difusão do Museu Arqueológico Nacional.

envolverá um componente de ordem *estética*, no que concerne à recepção geral da exposição.

Entendemos, inclusive, que esta disposição para o estabelecimento de uma relação de ordem estética é o que distingue a exposição em relação a outras formas e modalidades possíveis de transmissão de informações e conhecimento, tais como os livros, o que não impede estes últimos de também ensejar o estabelecimento de uma conduta estética. Mas, no caso das exposições – sejam elas compostas por foguetes, animais taxidermizados, esqueletos, potes cerâmicos, maquinário ou utensílios de porcelana – a relação estética está necessariamente colocada como um critério para a recepção da montagem em geral e mesmo dos objetos em particular.

Fizemos estes comentários pontuais em torno da exposição, por dois motivos: primeiramente, por que parte do que se define como **contexto** no caso das instalações em particular e das obras de arte em geral é constituído, construído e configurado pela **exposição**, em seus vários aspectos, desde aqueles que descreveríamos como físicos e materiais, até os de ordem conceitual e simbólica, no sentido amplo do termo. Em segundo lugar, por que no que concerne à noção de contexto que vamos apresentar a partir de Angela Blanco, é pertinente considerar que a exposição de arte possui especificidades em relação às demais, assim como a instituição museu, desempenha para o campo da arte, um papel distinto e – acreditamos – mais intrínseco e significativo para o desenvolvimento de pesquisas e o do conhecimento do que para outras áreas ou

disciplinas²⁰. Em outras palavras, o que se denomina como história da arte, em certo sentido e grande parte, está associado ao que restou preservado em coleções que, por sua vez, atualmente são apresentadas – ou guardadas em reservas técnicas, longe dos olhos do público – pelos museus.

Cumpramos ressaltar, desde já, que nosso objetivo consiste em apontar a importância do contexto como uma noção significativa para a construção de um conceito de instalação e mesmo para um amplo segmento da produção contemporânea em geral. Por outro lado, como veremos, via de regra, as instalações propõem uma relação e uma operação que pode ser definida como contextual em relação ao espaço físico e simbólico que caracteriza o recinto de exposição, não exatamente com a exposição como um todo.

Algumas instalações se apresentam como obras contextuais em relação a determinadas características físicas ou simbólicas do entorno no qual se instalam, mas a rigor podem ser percebidas e reconhecidas como estruturas autônomas em relação ao conjunto do evento (ou seja, à exposição, às outras obras), mesmo

²⁰ Como dissemos, é uma generalização. Os museus históricos são significativos para a história, assim como os de história natural arquivam espécies necessárias ao desenvolvimento de pesquisas sobre a definição de espécies, assim como os de anatomia comparada e muitos outros. Mas no caso da arte, entendemos que os museus desempenham – ou deveriam desempenhar – um papel central para o desenvolvimento do conhecimento no campo, na medida em que facultariam o acesso às obras de arte em coleções preservadas e organizadas. Os colecionadores particulares não têm a obrigação social e em princípio não o fazem, de abrir as portas de suas residências para a visitação pública em geral e mesmo para pesquisadores, em particular. Também nestes casos, os museus podem desempenhar uma função, viabilizando exposições temporárias de coleções particulares significativas. Neste tópico, empregamos o termo “museu” para designar um tipo de instituição específica, que possui a função explícita de difundir seu acervo e de promover atividades de mediação, dirigidas aos variados segmentos de público que o freqüentam ou que podem vir a freqüentá-lo. Não delimitamos o vínculo de tal instituição com o poder público ou privado, posto que independentemente disto, todo museu é voltado a visitação pública. Teríamos outros formatos jurídicos, tais como as fundações ou os institutos, mas não é este o aspecto que nos motiva no momento. Interessa-nos ressaltar o papel desempenhado por um **tipo de instituição** que: (1) possui, forma, amplia, pesquisa e conserva uma coleção; (2) promove sistematicamente exposições desta coleção e, eventualmente de outras obras não pertencentes a mesma, segundo critérios conceituais explicitados publicamente (isto é, exposições

que encontremos coerência em função de um projeto curatorial. Outras instalações investem de modo mais determinado na especificidade do lugar e promovem o que poderíamos definir como um diálogo mais intenso com outros trabalhos que compõem o evento do qual participam (a exposição), com as características físicas, históricas, culturais ou sociais que o constituem. Discutiremos estas questões a partir dos exemplos que geraram tais reflexões, ao longo do texto que segue e, de modo mais detalhado, nos dois próximos capítulos.

Retornemos ao conceito de contexto, nos termos expostos por Angela Blanco. Em primeiro lugar, o conceito de **contexto**, nos termos em que a museologia e a museografia contemporâneas o consideram, está diretamente vinculado a uma determinada concepção de objeto e a como este é considerado e trabalhado em uma exposição. A noção de contexto elimina ou critica a concepção de objeto isolado, ou de “objeto-fetiche”, como define Blanco, aquele que “se admira, ainda que não se compreenda” O contexto também parte de uma crítica ao objeto visto apenas como “documento”, caso este seja percebido como mero portador de uma informação que caberia ao – e somente ao – investigador elucidar e apresentar, mais uma vez, de modo isolado. Mais uma vez, o “objeto-emblemático” que apenas admiramos por “seus valores intrínsecos, evocadores do poder com o qual se identifica um grupo social ou uma pessoa”, também é criticado por uma concepção que privilegia uma concepção de “objeto-signo e significante” (BLANCO, 1999: 26).. O contexto é assim definido como uma rede de “associações contextuais significativas”, como um cruzamento entre aspectos

com projetos conjugados de curadoria, museografia e ação cultural-educativa); (3) é aberta à visitação pública, seja mediante o pagamento de ingresso ou gratuita.

de ordem “espacial, temporal e funcional” (op.cit.: 22). Angela Blanco, a partir de um enfoque antropológico, define o modo como o objeto é concebido em termos contextuais:

Os objetos, neste paradigma, são interpretados com os sub-sistemas culturais – econômicos, sociais e ideológico – que constituem, em seu conjunto, o sistema sócio-cultural, o qual se interrelaciona, por sua vez, com o sistema ambiental total, estabelecendo assim, correlações válidas com todos os comportamentos humanos. A cultura material é entendida como produto do comportamento de um grupo social, aquele que o fabricou e o utilizou, remetendo ao conhecimento do referido comportamento e atribuindo-lhe significados em relação ao mesmo (BLANCO, 1999: 23)²¹.

Ao longo da presente pesquisa, a rigor, não consideramos, exceto pontualmente o problema da exposição como convenção, como uma linguagem codificada que engloba e extrapola os limites e a singularidade dos objetos expostos. Isto é, nosso foco de análise não se dirige, para permanecer no exemplo da obra à qual nos referimos mais acima – “*Homebound*”, de Mona Hatoum – a considerações específicas sobre a exposição *Documenta 11* da qual a mesma faz parte, seu significado no cenário artístico contemporâneo, as especificidades de seu projeto curatorial ou detalhes relativos à concepção museográfica da mesma, ainda que não ignoremos que a questão política estava no eixo de seu projeto.

²¹ Optamos, como regra geral para as todas as citações em língua estrangeira nesta tese, por traduzir literalmente os textos em inglês, francês e espanhol, em benefício da fluência da leitura. As exceções serão assinaladas e justificadas. As citações originais são colocadas em nota de rodapé: “*Los objetos, en este paradigma, son interpretados en relación con los subsistemas culturales – económicos, social e ideológico – que constituyen en su conjunto el sistema sociocultural, el cual se interrelaciona, a su vez, con el sistema ambiental total, estableciéndose así correlaciones válidas con los comportamientos humanos. La cultura material se entiende como producto del comportamiento de un grupo social, el que lo fabricó y lo usó, remitiendo al conocimiento de dicho comportamiento y asignándosele significados en relación con el mismo*” (BLANCO, 1999: 23).

Por fim, cumpre observar que nos limites disciplinares da museografia e da museologia, a noção de contexto pode ser compreendida de uma maneira muito específica, que foge aos nossos objetivos e que pode mesmo ser criticada como uma solução de caráter redutor, por alguns especialistas da área. Referimo-nos à ao que Ulpiano de Meneses considera como “mera reprodução do contexto enquanto *aparência visual*” (MENESES, 1994: 30), através de ambientações ou recursos cenográficos. Não é a concepção de “contexto” como sinônimo de “ambientação” de objetos históricos ou de “cenografias” em exposições em geral, a que pretendemos fazer referência. Interessa-nos ressaltar, porém, o entendimento de que o recinto de exposição e as diversas circunstâncias que cercam este tipo de evento não devem ser concebidos como sinônimo de neutralidade, seja no que concerne aos aspectos físicos, seja no que se refere aos aspectos históricos, culturais e sociais que o constituem.

Que uma obra de arte esteja exposta em uma galeria com paredes lisas e brancas de um dado museu ou em um local que já foi funcionou como um templo religioso e mantém as marcas deste lugar, não é algo indiferente à recepção da obra. Poderemos comentar esta questão logo mais, com base na obra “*Le Revers du Rêveur*”, de Vera Chaves Barcellos (Porto Alegre, 1938), instalada inicialmente no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1998) e logo a seguir na Pinacoteca da FEEVALE, em Novo Hamburgo, RS (1999), dois espaços constituídos, em termos físicos e materiais de modo semelhante: paredes brancas, estruturas de painéis, piso em tom e materiais neutros, ainda que distintos no que concerne ao lugar ocupado na hierarquia de consagração auferidas pelas instituições museológicas no sistema das artes brasileiro. A

terceira instalação da obra de Vera Chaves ocorre em 2003, na *Capella Roc*, espaço dedicado a mostras de arte contemporânea ligado ao Museu de Valls, na Espanha (**ver** Vol. II, **pág. 26**). Como o nome indica, trata-se de uma capela. Para além da história do lugar, seu caráter religioso deixa marcas. Por sua vez, a arquitetura do recinto inclui uma decoração marcante, constituída por pinturas com anjos e nuvens no teto em formato abobadado, frisos decorativos, entre outros aspectos que configuram um entorno específico e bastante distinto em relação às duas primeiras situações em que *“Le Revers du Rêveur”* veio a público, no Brasil.

Exemplo diferenciado no que concerne ao *lugar* em que a obra é instalada, pode ser considerado a partir *“Je lis ta peau”*, da artista norte-americana Jenny Holzer (EUA, 1950), coluna eletrônica de 36 metros de altura instalada no ponto central da abóbada da *Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière*, em Paris, no ano de 2001 (**ver** Vol II, **pág. 42, 43, 44**). Mais uma vez trata-se de um templo religioso: uma capela integrada a um hospital, com uma arquitetura imponente (**ver** Vol II, **pág. 45**). Neste caso, toda a estrutura arquitetônica, decorativa e de mobiliário foi mantida - o que inclui os bancos, as imagens de santos, os vitrais -, e ainda, em um recinto a parte, ao qual temos acesso somente a partir deste primeiro, permanece como um local destinado aos cultos religiosos. Na coluna eletrônica podemos ler textos, cujas letras sobem – como línguas de fogo – para o céu.

Nas quatro faces das colunas, em letras que podem ser divisadas à razoável distância é possível entrever o longo texto *“Oh”* (2001), de Jenny Holzer,

nas versões em inglês e francês²². Dizemos entrever, já que a leitura efetiva da totalidade do texto não nos parece possível, *exceto* para um observador que permanecesse junto à obra e nela prestasse uma atenção contínua por um longo período de tempo. Ou seja, embora a coluna e o efeito visual das letras que sobem possam ser percebidos em um primeiro olhar, “*Je lis ta peau*” demanda um *tempo* de observação e uma *atitude* não usual no que concerne à recepção das artes plásticas e em grande parte das visuais²³. Como estamos em uma igreja, logo nos ocorre que a temporalidade da obra e a atitude exigida emulam aquelas exigidas neste mesmo lugar, da parte dos fiéis durante a missa. Neste cenário, porém, o que podemos entrever nos textos soa como blasfêmia²⁴.

Chegamos aqui à noção de **lugar**, que funciona como integrante e constitutiva da noção de contexto. *O lugar, sobrepõe-se ao local*, este último, nos limites da presente pesquisa empregado para referência aos aspectos mensuráveis, eminentemente físicos e materiais da circunscrição geográfica de uma obra de arte. *Ambos, constituem o contexto*, nos termos em que interessa empregar o conceito para a presente pesquisa. Por sua vez, como procuramos explicitar a partir da referência à noção de “noosfera”, que o contexto não se

²² No texto que acompanha o catálogo da exposição, Marie Laure Bernardac observa que embora a “linguagem” possa ser considerada como “o veículo do pensamento plástico” de Jenny Holzer (EUA, 1950), o estatuto do texto é ambíguo para a artista, que não se considera nem como poeta, nem como escritora (BERNARDAC, 2001: 3).

²³ Exceção feita aos trabalhos em vídeo, que jogam com esta questão do tempo expandido na recepção.

²⁴ Reproduzimos alguns trechos, a partir do catálogo JENNY HOLZER, “*Je lis ta peau*”, Paris: Regard, 2001: “*Je parcours du regard ton bras du poignet à l’omoplate. Je suis un renflement de sang jusqu’à un monticule osseux. Ton paysage est fait de creux humides entre des collines brunes. Je lis ta peau. Tu fermes alors tes pouces au-dessus de ta tête montrant des trous blancs là ou les bras rencontre le torse. Tu lèves les deux mains et ouvres tes côtes. (...) Quand très jeune tu te masturbais près de moi. Je ne t’arrêtais pas. Le désir a toujours été présent dans la maison. Tu es discrète puis flamboyante à la approche de la relation sexuelle avec un inconnu à découvrir. (...). Ma mère a été formée par son père. Elle a vu mourir un fils. Je ne ferais pas mieux qu’ elle en tuant une fille. (...) Tu avais besoin de moi. Nous avons commencé à vivre ensemble. Tu es l’heureuse nouveauté de cette famille bien morte.*”

restringe – no modo como nos propomos a empregá-lo ao longo desta pesquisa – a uma concepção de entorno da obra, mesmo que este não se esteja restrito aos aspectos físicos do recinto no qual a mesma se instala.

Uma obra como *“Je lis ta peau”* foi concebida, projetada e construída para um local específico. Tanto as características físicas e materiais, quanto as simbólicas foram levadas em consideração para a concepção da obra, assim como se manifestam em sua recepção. Em termos materiais é pouco provável que após desmantelada possa vir a ser montada em outro local, exceto algum que possua um pé direito com 36 metros de altura. Podemos imaginar, de qualquer modo, que esta obra venha a ser produzida para o mesmo tipo de lugar – uma igreja com cúpula -, porém em novas localizações.

Em função deste tipo de relação que as instalações estabelecem com o recinto de exposição, formulamos a noção de **objeto contextual** para defini-la, por oposição ao objeto artístico concebido como autônomo em relação ao lugar no qual vem a público e indiferente às possíveis condutas do espectador. Temos em conta que, do ponto de vista da recepção, toda obra de arte é contextual, já que sua apreensão em termos artísticos e estéticos está diretamente relacionado às disposições culturais do espectador. No caso das instalações, porém, trata-se de uma maneira de conceber o objeto artístico. Uma obra concebida, realizada e reconhecida como contextual, por sua vez, opera com e a partir das contingências representadas pelas características físicas, materiais, históricas, culturais e sociais que constituem o local e o lugar ocupados pela obra.

Voltando ao trabalho de Mona Hatoum, e a partir das observações anteriores, podemos conjecturar, por exemplo, que uma obra como *“Homebound”*

exposta em uma cidade que não tenha problemas mais efetivos de violência urbana como uma questão de ordem social funcionará – será possível objeto de leituras e interpretações – de modo distinto no que concerne às possíveis leituras e interpretações, caso estivesse participando de um evento em uma localidade na qual o público estivesse impregnado pelo aspecto social da violência. A rigor, esta observação não decorre de uma especificidade da instalação em particular. Pinturas, fotografias ou esculturas também podem ser pensadas no que se refere às possíveis mudanças no enfoque da interpretação da obra, desde que esta última possibilite esta polissemia no que tange ao conteúdo ou aos aspectos poéticos. Neste ponto do texto, apontamos um dos aspectos da questão maior do contexto, como uma conjugação entre diversos fatores de ordem histórica, social, cultural, assim como das subjetividades envolvidas no processo e no contato com a obra de arte em uma localização geográfica específica.

Muitas instalações envolvem a imersão do espectador em um ambiente – não é exatamente o caso de *“Homebound”*, pois permanecemos do outro lado da “cerca eletrificada” – ou pelo menos uma *experiência* ou uma *vivência* que não se restringem ao campo do visual, este sim o caso desta obra de Mona Hatoum. Este tipo de situação, na qual nosso corpo e nossos sentidos são convocados a atuar integralmente durante um dado recorte de tempo em uma situação determinada, faz parte da experiência estética e do trabalho artístico ensejado pelas instalações. Em outras palavras, muitas instalações promovem pequenas simulações em que experienciamos a *dimensão espacial e temporal*, em uma situação dada, isto é, a obra.

Mais do que simulações, poderíamos fazer uma analogia com o teatro, em uma referência ao modo como as instalações operam com a dimensão espaço-temporal e com as relações entre realidade e ficção. Muitas instalações jogam com ambigüidade entre o que “sabemos” – nossa experiência com o caráter ficcional da arte – e o que “sentimos” ou experienciamos a partir dos dados enviados por nossos sentidos. “Volátil” (ver Vol. II, **pág. 16**), de Cildo Meireles, comentada no terceiro capítulo pode ser considerada exemplar nestes termos, tendo sido uma das principais obras a nos conduzirem a este entendimento. Trata-se de uma obra composta por um recinto fechado e parcamente iluminado, no interior do qual podemos sentir um intenso cheiro de gás. Encerrados em um ambiente no qual temos dificuldades em nos locomover, envoltos no que nossos sentidos fazem crer que seja gás, deparamo-nos por fim como uma imagem – ou melhor, com um objeto – ao mesmo tempo prosaico e, dado o contexto, estarrecedor.

Preferimos, no caso dessas instalações, operar com a noção de teatro e não com a de cenografia e explicitamos o motivo. A instalação envolve uma articulação entre uma dimensão de ordem física e material do *espaço*, assim como uma dimensão simbólica - relativa aos aspectos históricos, culturais e sociais que conformam o *uso* dos locais no qual se instala -, entre os diversos objetos, materiais ou imagens e outros elementos que a compõem como obra, e ainda a figura do espectador, que desempenha o papel do ator neste processo. Nem o espectador, nem o local apropriado pela instalação podem ser considerados como abstrações ou generalizações. A localização, no caso das instalações, possui uma história, uma inserção no tecido social. O espectador,

tem um corpo – uma idade, uma estatura -, um gênero, experiências de vida, informações, expectativas, memória, um tempo e uma concepção de arte (ou não), sendo que esta última pode variar consideravelmente.

A relação entre a instalação e a noção de teatralidade não é certamente nova e podemos encontrá-la de modo recorrente entre a maioria dos analistas do tema. Como observam os autores de uma das obras referenciais dedicadas exclusivamente à instalação, ao vincular “instalação” e “teatro” não estamos fazendo menção ao “domínio do drama propriamente dito, mas a uma consciência dos processos vivenciais (*“processus de la vie”*) e do papel que neles desempenhamos” (Archer et. al., 1997: 14). Neste ensaio, Archer [*et. al.*] chega à questão do caráter teatral da instalação por uma via transversa, ao considerar as possíveis similitudes entre a noção de instalação e a de “obra total” – “a noção global e modernista de *Gesamtkunstwerk*”. Segundo os autores, o modelo de Wagner para a “obra de arte total” propunha uma “síntese criativa que reuniria a poesia e a música no interior do quadro visual e dinâmico da cena da ópera” e nestes termos – apesar das significativas diferenças de ordem conceitual entre um caso e outro - poderíamos considerar esta como uma das matrizes para esse segmento da produção contemporânea (*id.ib.*).

Outro aspecto aos quais os diversos autores que analisam a instalação fazem referência (Archer et. al, 1997; Reiss, 2000; Rosenthal, 2003, entre outros) caracterizam-na como “fundada sobre princípios decorrentes de diferentes artes” (Archer, op.cit.: 15). E embora não observem, esta é uma característica que pode ser percebida no teatro. Lembremos que tal aspecto pode ser julgado de modo positivo ou negativo, de um ponto de vista crítico. Michael Fried, por exemplo, em

seu célebre ensaio “*Art and Objecthood*”, publicado originalmente em 1967, argumentava – fundamentando-se em Diderot (FRIED, 1990 [1980]) – que *o que está entre as artes é teatro*, já a pintura e a escultura possuem, isto é *devem possuir, sua especificidade* (FRIED, 1998: 164).

A instalação, mesmo que abandonemos essa referência à teatralidade, propõe a partir de muitos de seus exemplares, uma “mistura e interpenetração de experiências sensoriais distintas”, remetendo a uma situação análoga aos processos vivenciais - aos quais fizemos menção mais acima – ainda com diferenças de *escala*, seja no que concerne aos aspectos físicos, seja no psicológico. A questão da escala, por sua vez, nos faz passar da analogia com o teatro para a procura de um fundamento conceitual mais abrangente para a análise do problema artístico colocado pela instalação.

Neste ponto do texto, mais uma vez observamos que a noção de **problemática** permeia a presente investigação, não somente no âmbito do nosso objeto de estudo em particular, mas igualmente no que concerne aos métodos de trabalho e pesquisa empregado ao longo desta tese.

A filosofia tem algumas definições específicas para o termo *problema*. Trata-se de trabalhar a partir de um determinado tema ou objeto de estudo, construindo e formulando uma questão - uma interrogação, em certo sentido - para a qual se considera que não exista uma resposta imediata, simples ou definitiva. Esta noção de que um problema não é algo dado, mas é resultado de um determinado modo de pensar, analisar e argumentar em torno de um tema é fundamental para o entendimento da questão (FOLSCHEID; WUNENBURGER, 1997: 369). Muitos autores, no campo da filosofia, das teorias e ciências sociais,

assim como na história têm trabalhado, definido e operado a partir da noção de problema e não é nosso propósito revisar a bibliografia sobre este aspecto em particular. Carlo Argan é um destes autores referenciais, que argumentava a favor do trabalho por problemáticas, como “único critério metodológico com o qual ainda se pode fazer hoje em dia história da arte” (ARGAN, 1992:70). Para o historiador:

Identificar um problema significa recolher e coordenar um conjunto de dados, nenhum dos quais se possa entender o significado ou o valor, a não ser em relação com os outros; em outras palavras significa definir uma situação cultural em que cada fator valha apenas como componente dialético de um sistema de relações. A noção de campo, por fim, coincide com a noção de problema, e nenhum problema, obviamente, existe por si só, como tal. A problematicidade de uma situação chega à consciência do historiador a partir da análise das forças, muitas vezes antagônicas, que agem num determinado campo (ARGAN, 1992: 70).

Encontramos uma correspondência entre o modo de conceber as relações entre os conceitos e as questões que constituem nosso objeto de estudo e o modo como dois autores definem o trabalho por problemáticas (Raffestin, 1997) e através da conexão de problemas (Strawson, 2002). Para o geógrafo francês Claude Raffestin, a noção de problemática que o autor define como “relacional”, pode ser apresentada como o propósito de “determinar, antes de qualquer análise, o estatuto de inteligibilidade capaz de justificar um sistema”, instituindo uma *“pesquisa que se define como projeto”* (friso é nosso), não centrada em definições categóricas, do tipo “X é isto e não aquilo” ou em explicações calcadas em uma causalidade linear e, sim, na formulação de “uma descrição possível, dentre outras, (...) uma abordagem eventualmente criadora de outra explicação (RAFFESTIN, 1997: 31). Através do filósofo inglês Peter Strawson, encontramos uma formulação pertinente para o que compreendemos como modelo conectivo,

no que tange à metodologia de nossa pesquisa e ao trabalho de fundamentação teórica:

Vamos imaginar, em vez disso, o modelo de uma rede elaborada, um sistema de itens interligados, de conceitos, tal que a função de cada item, de cada conceito, só pudesse, do ponto de vista filosófico, ser compreendida pela percepção de suas conexões com os outros, do seu lugar no sistema – ou talvez, melhor ainda, através da imagem de um conjunto de sistemas dessa espécie engrenados uns nos outros. Caso nosso modelo passe a ser esse, não há razão para preocupação, se ao percorrer as articulações da rede, voltarmos ao ponto de partida, ou por ele transitarmos (STRAWSON, 2002: 36).

Entendemos que a noção de problemática – nos termos em que apontamos acima – é central à análise do papel desempenhado pela instalação no cenário contemporâneo. Trata-se, reconhecemos, de um modo (possível) de considerar um segmento da produção contemporânea, não reduzindo-a a uma prática, mas configurando-a como uma conexão *complexa* entre problemas, igualmente *complexos*. Assim, a instalação é percebida como um segmento da produção contemporânea que coloca em debate determinados parâmetros centrais para a definição de obra de arte segundo uma concepção modernista, tais como os de *unicidade* da obra, de *autonomia* frente ao espaço expositivo e às possíveis condutas do espectador, entre outras questões. Ainda que não seja a única a fazê-lo – uma breve revisão pela história da arte ocidental poderia demonstrá-lo – entendemos que a instalação opera de um modo que lhe é específico.

Em outros pontos deste texto fizemos referência à instalação como um tipo de obra complexa, assim como observamos que a noção de contexto seria uma noção complexa. Em princípio qualquer fenômeno pode ser definido como complexo, uns mais, outros menos, por certo. No que concerne às obras de arte em particular, e às noções culturais em geral é praticamente um lugar comum

observar que se trate de objetos complexos. O que se entende afinal, por *complexidade*? Seria um sinônimo de “complicado”? Ou seria mera constatação de que somos incapazes de descrever ou explicar o referido fenômeno e assim adotamos uma saída *esperta*, observando que se trata de algo complexo, com muitas facetas, diversas dimensões, indistinções e sobreposições ou tensões internas, que estariam além de nossa capacidade de análise ou, pelo menos, de explicação? (ALMEIDA, 2004: 26)

Segundo a antropóloga Maria Conceição de Almeida – que analisa e reflexiona sobre a noção de complexidade a partir de autores referenciais para o debate da questão, como Edgar Morin, Jean-Louis Le Moigne e Ilya Prigogine -, em primeiro lugar é conveniente distinguir “complexidade” de “complicação”. Observemos que o termo “*plica*” (CIRNE-LIMA, 2002: 82) significa “dobra”, então “complicar” está para dobrar, assim como “ex-plicar” está para “des-dobrar”. Almeida observa, por sua vez, que o “*complicado* pode ser decomposto em partes, tantas quantas forem necessárias para permitir sua compreensão”, lembrando que o método cartesiano parte exatamente deste postulado: “dividir para explicar melhor”, para tornar “inteligível”. Para a autora, no caso do “complexo, ao contrário, este é ‘tecido de elementos heterôgeneos inseparavelmente associados que apresentam a relação paradoxal entre o uno e o múltiplo’ ” (MORIN, CIURANA, MOTTA, 2003: 44 *apud* ALMEIDA, 2004: 26). Ainda que tenhamos em conta que efetuamos uma metaforização ou um deslocamento conceitual, julgamos que a frase acima descreve de modo muito adequado o que poderia ser uma definição sucinta de instalação.

A autora prossegue, apontando os outros parâmetros que delimitam a noção de complexidade e caracterizam os fenômenos complexos. Almeida pontua 11 aspectos, entre os quais selecionamos aqueles que nos parecem mais pertinentes ao nosso objeto de estudo e à metodologia adotada em nossa pesquisa. A partir de Morin, a autora observa que os fenômenos complexos se caracterizam por conduzir a um alto grau de *incerteza*, seja no que concerne aos aspectos de ordem empírica, seja no âmbito da teoria. A partir de Prigogine, e como decorrência direta do grau de incerteza que cerca os fenômenos complexos, estes são igualmente marcados pela *imprevisibilidade*. Na medida em que diversos fatores interagem entre si e múltiplas causas se articulam, “não é possível prever a tendência de um fenômeno complexo”. Temos em conta, que especialmente Prigogine opera com a noção de incerteza em um cenário bastante distinto do nosso e mesmo do âmbito das ciências sociais ou da história, no qual “prever tendências” tem um sentido preciso e empírico, por um lado, lógico e mesmo matemático, por outro.

Ainda assim, a noção de imprevisibilidade, associada à de incerteza pode ser operacionalizada em nosso caso, seja no que concerne aos inúmeros fatores que interagem na concepção e produção de uma instalação, seja no âmbito da recepção e do tipo de interação que pode resultar entre um determinado recinto e o conjunto de elementos que compõem uma obra deste tipo. Mesmo no caso daquelas obras que envolvem a realização de projetos rigorosos no que concerne à simulação da instalação propriamente dita em um dado recinto, o resultado efetivo só poderá ser comprovado *in loco* e *in situ*.

Prosseguimos com o auxílio de Almeida, que aponta o “não-determinístico, não-linear e instável” como aspectos característicos dos fenômenos complexos. As instalações são definidas como **contextuais** e **relacionais**, na medida em que podemos descrevê-las como constituídas de “trocas intensas e permanentes, tanto no seu interior quanto com a realidade” que as contorna. Assim, o complexo “se constrói e se mantém pela *auto-organização*”, é “marcado pelo *inacabamento*” e é “simultaneamente *dependente e autônomo*” (ALMEIDA, 2004: 226-29). Guardemos as noções de “inacabamento” e de “simultaneamente dependente e autônomo”. Entendemos que se constituem em duas questões centrais para a compreensão das instalações como problemáticas contemporâneas e que estão, entre outros aspectos que nos propomos a discutir neste e nos próximos capítulos, diretamente associados ao modo peculiar como estas obras operam com e na dimensão espacial – como se espacializam, diremos – e, de modo mais pontual, com o modo como trabalham com a especificidade da localização e do lugar no qual se instalam.

O “inacabamento” essencial das obras que se apresentam como instalação, entre outros fatores, pode ser considerado tanto do ponto de vista do projeto e da concepção deste tipo de obra, quanto como decorrência do vínculo que estabelecem com o espaço, ou melhor com uma dada localização. Em princípio, uma instalação se configura a partir de uma determinada disposição de elementos, de uma determinada maneira, em uma localização específica, por um período “x” de tempo. Na medida em que o espaço do qual a instalação se apropria torna-se parte integrante da obra e que sua des-montagem é algo implícito ao projeto, assim como sua possível re-montagem em outro local, um

aspecto de inacabamento pode ser conjecturado ao longo deste processo, no que tange ao papel desempenhado pelo espaço.

No exemplo ao qual nos referimos anteriormente, *“Homebound”* durante a *Documenta 11*, de Mona Hatoum, aparentemente, o recinto em seus aspectos físicos ou simbólicos não desempenha outro papel que o de continente. A rigor, seria mais preciso se empregássemos a noção de *território* para definir o papel representado pelo local ocupado pela obra de Hatoum: uma área ou região sobre a qual se exerce um tipo de poder, de ordem social, cultural, em relação à qual traçamos fronteiras. Porém, a obra não existe, efetivamente, sem este território, sem esta região ocupada no recinto geral da exposição *Documenta 11*. Por sua vez, finda a exposição *Documenta 11*, que é um evento, logo temporário, a obra será desmontada e, em princípio, ficará indisponível para apreciação até uma próxima re-instalação, em uma localização distinta desta. Caso seja re-instalada, mesmo que os objetos, móveis e utensílios sejam factualmente os mesmos, *“Homebound”* se dará em outro contexto, em outro recinto, ocupará outro território, o qual, dependendo de suas propriedades físicas e/ou históricas, culturais e sociais, poderá re-significar a obra sob vários aspectos.

Este é um enfoque possível para o que consideramos como *inacabamento* da instalação, decorrente do modo como se espacializa e como se vincula a uma dada localização. Tal inacabamento, muitas vezes se reflete ou se manifesta no modo como os artistas datam suas obras, isto é, no critério que os autores utilizam para definir uma data para demarcar seu trabalho, associada ou não às diferentes montagens em locais distintos. Retomaremos esta questão mais adiante, a partir do exemplo de *“Desvio para o Vermelho”*, de Cildo Meireles, obra

acompanhada das datas de 1967-1984, no catálogo do artista e nas tarjetas que encontramos em suas instalações. De modo sucinto, o ano de 1967 sinaliza para o artista o momento que anotou uma primeira idéia, a referente ao ambiente de entrada da instalação – a sala repleta de móveis e utensílios vermelhos, denominada como “Impregnação” – até o ano de 1984, que marca a efetiva realização da obra nos termos em que a conhecemos, com seus três ambientes dispostos em formato de “U”, passando da primeira sala, até a última, um ambiente escuro, com um foco de luz incidindo sobre uma pia inclinada, da qual verte um líquido de cor vermelho intenso.

A noção de “simultânea autonomia e dependência”, tanto interna quanto externa será considerada ao longo dos próximos capítulos, em função das obras que nos conduziram a considerar que tal noção possui relevância como fundamento conceitual em uma análise deste segmento da produção contemporânea. De modo sucinto, neste ponto do texto, observamos que tal noção estará associada especialmente ao modo como as instalações se vinculam e operam com o espaço em geral e com a localização e o lugar de exposição, em particular.

Neste ponto do texto, antes de avançar na direção de uma consideração específica em torno do emprego do termo instalação, a noção de arte contemporânea demanda uma reflexão, que nos permita formular as possíveis conexões entre esta e o segmento específico das instalações.

1.1 A Noção de Arte Contemporânea: Rupturas e Especificidade

Utilizamos a expressão *produção contemporânea* para enfatizar uma referência às obras propriamente ditas, especialmente aquelas realizadas no período atual compreendido pela vigência da presente pesquisa e que pode ser vinculada ao campo conceitual e sistêmico da arte contemporânea. Quanto ao emprego da expressão **arte contemporânea**, é preciso ter em conta seu caráter complexo, seja como conceito, quanto ao seu estatuto teórico, seja no que concerne ao segmento da produção artística que pretende designar. A bibliografia voltada para o debate sobre uma possível especificidade da arte contemporânea, sobre a delimitação do emprego do conceito em relação a um dado recorte cronológico, quadro teórico ou paradigma estético, ou ainda quanto às relações com outras concepções de arte, como a moderna, ou então, face a termos que parecem se sobrepôr sob certos aspectos, tais como “arte pós-moderna”, “pós-histórica”, por exemplo, é expressiva, ampla e evidencia uma grande diversidade de posições teóricas, conceituais e mesmo políticas e ideológicas. Nosso objetivo não consiste em apresentar uma revisão exaustiva sob nenhum dos aspectos apontados acima. Isto representaria um desvio do foco da presente pesquisa, além de exigir uma investigação – e uma tese – específica, especialmente se pretendêssemos incluir o contexto singular no qual se desenvolve a arte contemporânea no Brasil, mesmo que nos restringíssemos aos centros de praxe, São Paulo e Rio de Janeiro.

O propósito deste tópico restringe-se a propor uma delimitar para o emprego da noção de arte contemporânea, a partir de contribuições pontuais, recolhidas em autores específicos - Nathalie Heinich (1998), especialmente – para os limites da presente pesquisa. O sentido em proceder a essa delimitação decorre do próprio objeto de estudo constituído por esta tese, no caso, a instalação como problemática artística contemporânea. Nestes termos, mais do que revisar a noção de arte contemporânea em geral, procuramos apontar algumas relações entre o modo como concebemos a primeira e as questões formuladas ao longo da pesquisa como pertinentes a uma problemática da instalação.

Partindo do geral ao particular, uma primeira questão recorrente na bibliografia em geral voltada ao estudo da contemporaneidade, consiste em apontar a necessidade em distinguir “arte contemporânea” e “arte atual”, isto é, o conjunto da produção artística realizada no momento atual. Outro aspecto consiste em observar o que alguns autores denominam como “situação pós-movimentos” (HEIGYI, 2002: 76), por um lado e “arte nas fronteiras da arte” (HEINICH, 1998: 75). Se identificamos algum consenso entre os autores que se voltam para a análise da contemporaneidade, este poderia ser resumido pelo termo *diversidade*, ainda que tal caracterização deva ser qualificada.

Lóránd Heygy – no ensaio que produziu para a exposição “Conceitos de Espaço”, ocorrida em 2002, na Fundação Joan Miró, em Barcelona – faz menção a um outro aspecto significativo para um possível contraponto entre o que se denomina como arte contemporânea e uma concepção de arte moderna. Trata-se do que o autor identifica como caráter “multicultural” e pluralista da cultura contemporânea face ao enfoque nitidamente “ocidental”, porém com pretensões

“universais e coletivas”, manifesto pela modernidade. Este aspecto nos parece efetivamente relevante, pois se muitos artistas representativos das vanguardas modernas, como Picasso, por exemplo, incorporaram aspectos de outras culturas ao vocabulário plástico e visual da modernidade, fizeram-no de um ponto de vista ocidental.

Por vários motivos, alguns dos quais escapam às fronteiras do campo artístico – cujos limites também constituem um dos pontos do debate na contemporaneidade – a produção mais recente é significativamente mais aberta à incorporação de práticas e olhares multiculturais. Não vemos neste processo – do ponto de vista da periferia, em qualquer dos sentidos apontados acima – que tal “abertura” signifique uma efetiva ruptura com as antigas hierarquias ou centros de poder, no que concerne às questões de consagração ou legitimação. Seja como for, é uma diferença passível de ser considerada, não apenas no que se refere aos temas, problemas artísticos ou estéticos propriamente ditos. É possível observar, em termos quantitativos, a presença de artistas oriundos de cidades “fora do eixo” em exposições consagradas como referenciais no campo da arte contemporânea, tais como a Documenta ou a Bienal de Veneza²⁵, por exemplo, assim como o surgimento de exposições estruturadas nestes moldes em vários pontos do planeta.

Um olhar mais atento, porém, nos levará a considerar que esses processos de diversificação estão mais ligados ao modo como o sistema das artes articulou-se em face ao fenômeno contemporâneo da globalização. A diversidade da

²⁵ Ainda que, em sua maioria, tais presenças possam ser explicadas com uma breve consulta ao currículo do artista, procedimento que nos informará que tal pessoa nasceu em Beirute, mas

produção artística propriamente dita, por sua vez, manifesta-se em contraponto a um cenário anterior, dominado pela pintura e pela escultura, assentadas em um paradigma estético da especificidade de meios e linguagens. Nestes termos, a produção recente parece extremamente “não-específica”. Ao mesmo tempo, em termos estéticos, não encontramos uma diferença significativa entre a produção regional, nacional e internacional, no âmbito do que se define como arte contemporânea, nos termos em que seria necessário considerar caso analisássemos as relações entre os modernismos.

Quanto ao fenômeno contemporâneo da *globalização*, algo que não apenas extrapola o campo da arte, mas que torna difusas as fronteiras anteriormente construídas – especialmente no contexto da cultura ocidental – entre os reinos do econômico, do político e do cultural, o que afeta igualmente o artístico. Parte do que denominamos como fenômeno da globalização, associa-se por sua vez, ao advento das novas tecnologias informacionais e de trabalho com a imagem, favorecendo o fluxo da comunicação e o contato – mediado pela imagem da televisão ou da tela do computador – em “tempo real” com o que ocorre em qualquer parte do planeta.

Para alguns autores, o referido pluralismo contemporâneo é resultado de um longo processo de dissolução entre as fronteiras que diferenciavam os reinos – político, social, econômico, cultural - em que a sociedade estava dividida, garantindo a autonomia e a integridade a partir da especificidade de cada um. Seria ingenuidade pensar que tal “pluralismo” tenha efetivamente abalado os centros de poder, o que seria um dos fundamentos do próprio conceito. A rigor, o

estudou em Londres e lá desenvolve efetivamente seu trabalho, ou alguma outra situação do

poder apenas parece ter se tornado mais difuso e de difícil localização, por isso mesmo pode ser exercido de modo mais eficaz. Krishan Kumar - em um ensaio no qual se propõe a discutir as noções de modernidade e pós-modernidade²⁶ – apresenta uma concepção do pluralismo contemporâneo consoante a outros autores que também discutem a questão, como Fredric Jameson (1997 [1991]), Andreas Huyssen (2000) ou Robert Kurz (2003).

Esse pluralismo, contudo, não é organizado e integrado de acordo com qualquer princípio discernível. Não há, ou pelo menos não há mais, qualquer força controladora e orientadora que dê à sociedade forma e significado – nem na economia, como argumentavam os marxistas, nem no corpo político, como pensaram os liberais, nem mesmo, como insistiram os conservadores, na história e na tradição. Há simplesmente um fluxo um tanto aleatório, sem direção, que perpassa todos os setores da sociedade. As fronteiras entre eles se dissolvem, resultando, contudo, não em uma totalidade neoprimitivista, mas em uma condição pós-moderna de fragmentação (KUMAR, 1997 [1995]:113).

Por sua vez, no campo da arte, essas questões se manifestam de *n* maneiras, afetando de modo intenso a própria lógica de funcionamento do sistema, o que inclui a estrutura hierárquica, por exemplo, no que concerne ao lugar ocupado pela figura do autor – seja ele artista, crítico ou curador, por exemplo -, à noção de mercado e aos modos de sustentação e financiamento dos produtos culturais e suas instituições, ao papel do Estado e da iniciativa privada

gênero.

²⁶ Cumpre observar que nos limites da presente pesquisa não nos propomos a operar com o conceito específico de pós-modernidade. Assumimos que para o campo específico das artes visuais, a questão da pós-modernidade em primeiro lugar conduz e exige uma delimitação que foge aos limites do presente estudo. Em segundo, assumimos a referida noção como parte do debate sobre a questão da contemporaneidade. Isto é, analisar e discutir o conceito de pós-moderno teria sentido em um debate sobre as especificidades da arte moderna, o que não é nosso foco de pesquisa. Para além deste propósito, o que se identifica como uma situação ou sensibilidade pós-moderna pode ser incluída em uma análise do que denominamos como contemporâneo, este sim, fundamento para a presente investigação. Por fim, autores como Jameson (1997: 172) interpõem esses termos - “pós-moderno”, “contemporâneo” e “pós-estrutural” – em uma situação de paridade conceitual, ainda que outros autores não partilhem deste

na definição de parâmetros e critérios no âmbito das políticas culturais. Em termos objetivos, observa-se um crescimento da importância do evento – consoante à incorporação do campo da arte à lógica da indústria do espetáculo – em detrimento da obra propriamente dita. Neste cenário, à revelia de seus autores no que concerne às verdadeiras motivações, a instalação pode resultar favorecida, na medida em que ela comporta uma dimensão de evento, especialmente por seu caráter temporário, mas também por sua proximidade, em alguns casos, com a cenografia ou por um investimento nos aspectos mais lúdicos da recepção da obra.

Mais acima havíamos feito menção a outros aspectos recorrentes nas abordagens sobre a contemporaneidade, um deles apresentado como “situação pós-movimentos”, em contraposição ao cenário configurado pelas vanguardas históricas da primeira metade do século XX, que se notabilizaram não apenas por transgredir as fronteiras internas ao campo da arte, mas o fizeram, por um lado, com escândalo, por outro, de forma coletiva mais do que individual e na maioria dos casos, através da difusão de manifestos. Como observam vários autores, entre os quais Lóránd Hegyi, o cenário no campo das artes ao final dos anos 1970 é bastante distinto, e podemos perceber que os “chamados ‘movimentos’, ‘tendências’, ‘escolas’ ou ‘correntes’ já não são pertinentes nem para a interpretação da obra de arte, nem para autoreflexão dos próprios artistas, porque foram substituídas por diversas estratégias de busca de identidade, de localização antropológica da atividade artística e de auto-definição” (HEGYI, 2002: 76).

entendimento e definam o “pós-moderno” como um estilo específico no interior de um cenário contemporâneo.

Tendo em conta as questões que consideramos como de ordem geral, relativas às articulações do campo da arte no contexto ampliado da cultura e das sociedades contemporâneas, nos concentramos no texto que segue em primeiro lugar, a um exame conciso da própria noção de arte contemporânea e, em segundo, retomando o breve panorama esboçado nos parágrafos anteriores, as implicações entre essa concepção de arte e a instalação.

A socióloga Nathalie Heinich aponta uma primeira ordem de diferenciação necessária e ao mesmo tempo, uma fonte de debates acirrados: com o termo “arte contemporânea” estaríamos utilizando uma “categoria temporal (a arte de hoje, produzida na atualidade) ou uma categoria estética (um certo tipo de arte)?” (HEINICH, 1998: 10)²⁷.

Heinich observa que para alguns, a noção de arte contemporânea é “estritamente cronológica, logo em constante evolução” (id.ib.), para outros funciona como uma categoria estética, seja para louvar (“qualificar”) ou “desqualificar” uma obra, classificando-a ou excluindo-a como exemplar para o emprego da noção. Do ponto de vista daqueles que consideram a utilização da noção de arte contemporânea como de ordem cronológica, Heinich menciona os historiadores da arte, os reponsáveis pelos leilões de arte e ainda, os curadores de museus, responsáveis pela distribuição das obras no espaço de exposição.²⁸

²⁷ Esta e todas as demais citações são traduções da autora a partir do original em francês “*Le triple Jeu de l’ Art Contemporain*”. Paris: Minuit, 1998. Em princípio, nos ateremos à reproduzir o original em citações de frases, exceto quando a fidelidade ao termo empregado pelo autor seja julgado relevante para a compreensão e análise da questão em pauta..

²⁸ Cumpre lembrar que o texto de Heinich é anterior à museografia da *Tate Modern*, em Londres e mesmo da mais recente distribuição das obras pelos espaços do Musée National d’ Art Moderne, no Centro Georges Pompidou, em Paris, que trocaram a ênfase cronológica pela temática/conceitual. No período em que desenvolvemos nossa pesquisa, entre 2001 e 2002, o Musée National d’ Art Moderne, operava exatamente a partir de um critério cronológico, separando a arte anterior e posterior aos anos 1960. Já o *Musée d’ Art Moderne de la Ville de Paris (Palais de*

... trata-se das obras dos artistas vivos ou mortos, realizadas nos últimos vinte anos. Aos olhos dos historiadores da arte e dos leiloeiros, o critério cronológico é igualmente privilegiado, mas trata-se da arte posterior a 1945; para os curadores dos museus a aceção do termo é ao mesmo tempo cronológica e estética, posto que se trataria de “uma noção global que limitaria a arte moderna em 1960 e situaria a arte contemporânea após 1960 até nossos dias” (HEINICH, 1998: 10)²⁹.

A autora prossegue argumentando que o “emprego efetivo do termo demonstra que o critério não é redutível à simples periodização, posto que uma grande parte das obras posteriores a 1945 ou a 1960 são *de facto* excluídas daquilo que circula” e é reconhecido “segundo a categoria ‘arte contemporânea’” (op.cit.: 11). A opção de Heinich, que é também a nossa opção, consiste em operar com o conceito de arte contemporânea como o cruzamento entre uma “temporalidade factual, de base cronológica” e uma “temporalidade normativa, fundamentalmente de ordem estética” (op.cit.: 11). Em resumo, a noção de arte contemporânea comporta um aspecto cronológico, por certo, mas não se resume

Tokyo) também tinha seu circuito estruturado pelo critério cronológico, sendo que era possível começar a visita pelo início do século XX ou por seu final, isto é, pela arte contemporânea. Este último museu dispunha as obras em um percurso linear – decidido a iniciar pelo início ou pelo fim do século XX, não poderemos intercalar, pois as salas estão dispostas em sequência, sem que seja possível cortar caminho -, mas não apresentava indicações do tipo “antes” ou “depois” de 1960, ou outro marco do tipo. A publicação francesa *Connaissance des Arts* dedica o número 572, de maio de 2000 à inauguração da Tate Modern, apresentada como “o mais importante museu de arte moderna e contemporânea criado na Europa depois da abertura do Centro Georges Pompidou em 1977” e qualifica sua museografia como revolucionária (“*un accrochage révolutionnaire*”, op.cit.: 57), na medida em que “permite justapor em uma mesma sala ou recinto obras do início do século e obras atuais, por exemplo”, segundo um princípio que enfatiza relações de ordem “estilística ou afiliações históricas”. A Tate, com esta museografia, dividiu seu expressivo – em qualidade, representatividade histórica e estilística e numérica - acervo em 4 categorias, que nos restringiremos a citar: 1) “*Nude, Action, Body* (Nu, ação, corpo); 2) “*Landscape, Matter, Environment*” (paisagem, matéria e ambiente); 3) “*Still Life, Object, Real Life*” (natureza-morta, objeto, vida real); 4) “*History, Memory, Society*” (história, memória, sociedade). In: *Connaissance des Arts*, n.º 572, mai-2000. Págs. 53-63.

²⁹ Para favorecer a fluência da leitura optamos por colocar as traduções no corpo do texto e as citações em inglês, francês e espanhol em nota de rodapé. Todas as traduções são da autora, exceto informação em contrário. A última frase entre aspas refere-se à uma citação que Heinich faz de Dominique Bozo, in Raymonde Moulin, “*L’artiste, l’institution et le marché*”, 1992, pág. 45. No original: “*Il s’agit des oeuvres d’artistes vivants ou, pour les artistes décédés, datant de moins de vingt ans; aux yeux des historiens d’art et des commissaires-priseurs, c’ est également la chronologie qui prime, mais il s’agit de l’ art postérieur à 1945; quant aux conservateurs de musée,*

a funcionar como um recorte de tempo. Nos termos em que a empregamos na presente pesquisa, a noção de arte contemporânea comporta e revela igualmente uma demarcação de ordem estética, cujos fundamentos e atributos, é ocioso observar, não são consensuais sequer entre seus próprios usuários e representantes.

Da base teórica e conceitual que define a noção de arte contemporânea como categoria estética emerge o debate em torno de suas fronteiras em relação a outra noção, a de arte moderna. Sinalizamos tal debate, tendo em conta que sua densidade não poderia ser resumida em poucas linhas, ainda mais se pretendêssemos considerar as especificidades de tais noções – moderno e contemporâneo – no contexto específico do cenário artístico brasileiro. Observamos que o objetivo da presente pesquisa não consiste em distinguir a arte contemporânea de outras categorias, ainda que por fim, caracterizá-la envolverá distingui-la, sob certos aspectos de outras concepções de arte.

Encontramos no cenário contemporâneo, uma discussão quanto à possibilidade em considerar o que se denomina como arte contemporânea como uma continuidade ou como ruptura em relação a um paradigma estético que seria, por sua vez, denominado como moderno. Escusado observar que tanto uma concepção como outra, precisa ser generalizada e de certo modo equalizada, para que a contraposição seja feita. Isto é, para contrapor ou aproximar o moderno do contemporâneo, precisamos de visões totalizantes e algo fechadas, de uma e de outra. Em um ensaio originalmente publicado em 1997, Arthur Danto

leur acception est à la fois chronologique et esthétique, puisqu'il s'agirait d' 'une notion globale Qui limiterait l' art moderne à 1960 et situerait l' art contemporain après 1960 jusqu' a nos jours'".

se posiciona a favor da distinção entre o moderno e o contemporâneo, entre os quais encontra uma “aguda diferença” (DANTO, 1999: 27).

Para o filósofo, a arte moderna erigiu-se a partir de uma crítica radical em relação à arte do passado, enquanto que para o artista contemporâneo, o passado está mais uma vez disponível, porém “para o uso que os artistas lhe queiram dar” (op.cit.:28). A própria arte e os limites da arte são assumidos como matéria para o trabalho artístico e a arte do passado pode ser considerada como um banco de imagens, já que não corremos mais o risco de um retorno, como ainda poderiam rezear os modernos. Nos termos da contemporaneidade – para o bem e para o mal – fomos longe demais. Segundo Danto: “O paradigma contemporâneo é a *collage*, tal como foi definida por Max Ernst, porém com uma diferença: Ernst disse que a *collage* é ‘o encontro de duas realidades distintas em um plano estranho a ambas’. A diferença é que agora não existe um plano diferente para distinguir realidades artísticas, nem estas realidades são tão diferentes entre si” (*id.ib.*)³⁰. Para Arthur Danto, as décadas de 1960 e 1970 representam no campo da arte, um momento divisório entre a validade de uma concepção moderna e uma contemporânea de arte e conclui: “A arte

³⁰ Retiramos esta citação do livro de Arthur Danto, originalmente publicado no ano de 1997, com o título “*After the End of Art*”, do qual trabalhamos com a versão castelhana, publicada com o título “*Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*”. Neste conjunto de ensaios, o filósofo norte-americano se propõe a esclarecer alguns pontos relativos a sua tese sobre o que denomina como “fim da arte”, o que não significa, de modo algum que a arte acabado, mas que um modelo de conceber as relações internas ao campo da arte, mais precisamente, uma determinada historicidade havia concluído seu ciclo. Nestes ensaios, Danto retoma questões discutidas em outras obras como *The Transfiguration of the commonplace* (1981), por exemplo, no qual se propõe a discutir o que distingue as obras de arte dos objetos banais, cotidianos, já que no cenário da produção artística recente não podemos empregar como critério aspectos relativos à aparência visual imediata, ou os materiais, por exemplo. A rigor, o problema não consiste simplesmente em distinguir um objeto comum de uma obra de arte, e sim em circunscrever e definir o que torna um determinado objeto uma obra de arte, o que faz com o que percebamos como tal, para além do marco institucional. Ocioso observar que Danto procura uma justificativa filosófica para a definição da arte, não restrita aos limites do sociológico.

contemporânea é demasiado pluralista em intenções e realizações para que seja possível capturá-la em uma única dimensão” (op.cit.: 38):

A pergunta filosófica sobre a natureza da arte surgiu no interior da própria arte quando os artistas insistiram, pressionaram os limites para além dos próprios limites e descobriram que os limites cediam. Todos os artistas os artistas típicos dos anos setenta tiveram uma sensação vívida dos limites: cada um deles traçados por uma tácita definição filosófica de arte, e aquilo que romperam nos deixou na situação em que nos encontramos hoje em dia (op.cit.: 36)

(...)

Então os artistas se libertaram da carga da história e tornaram-se livres para produzir arte em qualquer sentido que desejassem, por qualquer propósito ou sem nenhum propósito. Esta é a marca da arte contemporânea (...). (op.cit.: 37)

(...)

Não existem imperativos *a priori* sobre o aspecto das obras de arte, senão que podem parecer qualquer coisa (*id.ib.*).

Por sua vez, é preciso ter em conta dois outros conceitos, os de campo da arte e de mundos da arte, para efetivamente compreender o caráter complexo, não apenas estético, mas *político*, do emprego do termo. Por político, no caso, nos referimos a uma política interna ao campo da arte, aos jogos de poder entre reconhecimento e legitimidade. Em um determinado meio artístico – definido como equivalente às diversas comunidades de artistas que atuam em uma mesma cidade ou polo cultural - poderemos encontrar diferentes e mesmo contraditórias definições de arte contemporânea. Ainda assim, inúmeros autores pontuam os critérios para que seja possível chegar a um consenso quanto ao emprego do termo.

Retomando Nathalie Heinich, a socióloga define a arte contemporânea como um “gênero” (“*genre art contemporain*”), na medida em que esta convive

com outros gêneros artísticos, situação “homóloga à representada pela pintura histórica na idade clássica” (HEINICH, 1999: 7). Para a autora francesa, a “arte tal como ela se apresenta hoje em dia” pode ser dividida em três categorias: “arte clássica”, “arte moderna” e “arte contemporânea” (op.cit.: 13). Não entraremos na análise desta conceituação elaborada por Heinich relativa à noção de arte contemporânea como gênero, pois temos dúvidas quanto à analogia com a hierarquização entre pintura histórica, retratos e pintura de gênero, que ganha novo impulso no século XVIII e a situação atual, entre um paradigma contemporâneo e outros possíveis paradigmas, por exemplo, de arte moderna. De modo mais preciso, entendemos que tal análise envolveria discutir de modo mais detalhado a própria noção de gênero, algo que não encontramos de modo aprofundado no próprio texto de Heinich. Optamos por trabalhar a partir de sua análise da situação contemporânea propriamente dita e nos restringimos a fazer uma menção à sua hipótese dos “gêneros”.

A rigor, o que Heinich defende pode ser descrito nos seguintes termos, ainda que de forma resumida: o que é denominado como “arte contemporânea” equivale a uma categoria estética e convive com outros paradigmas (estéticos e artísticos) concorrentes, no mesmo sistema das artes, assim como ocorreu em outras épocas. Sabemos que em termos históricos e concretos, quando nos reportamos ao Renascimento, por exemplo, e o descrevemos segundo determinados parâmetros estéticos e estilísticos em função de um dado recorte cronológico e geográfico, isto não significa que toda a produção artística da época, realizada na Europa, correspondesse a tais circunscrições. De certo modo, procedemos a uma abstração em relação ao fato de que muitos pintores

prosseguiam suas atividades segundo padrões que identificamos, em termos de estilo e de estética, com períodos anteriores ao que denominamos Renascimento.

Por sua vez, a noção de arte contemporânea caso seja contraposta à de arte moderna também envolverá um confronto com outras noções e problemáticas limítrofes e/ ou passíveis de sobreposição, tais como as de pós-modernismo e de globalização. Nos limites do presente estudo julgamos a noção de paradigma mais pertinente que a de “gênero”, mas nossa pesquisa não teve como objetivo este tipo de trabalho com os próprios fundamentos teóricos do conceito de arte contemporânea. Nos concentraremos na caracterização que Heinich faz de arte contemporânea como não restrita a um recorte cronológico e sim, envolvendo duas temporalidades, factual e normativa, como citado mais acima. De modo mais específico, Heinich acrescenta:

Partindo, então, de uma definição puramente factual e descritiva – é “arte contemporânea” aquilo que os atores designam como tal – começamos a nos dar conta que este emprego corresponde mais precisamente a uma realidade estética: se a “arte contemporânea” é efetivamente um “gênero” da arte atual, isto não decorre somente de características sociológicas (...), mas também por suas propriedades artísticas. É preciso tratar de descobrir quais seriam elas (HEINICH, 1998: 12)³¹.

Os aspectos de ordem sociológica aos quais Heinich faz referência como característicos do que define como arte contemporânea, são os seguintes: a arte contemporânea é constituída somente por uma parte da produção atual, “que é sustentada por instituições públicas mais do que pelo mercado privado, está no topo da hierarquia em termos de prestígio e de preço, e estabelece ligações

³¹ *“Partant, donc, d’ une définition purement factuelle et descriptive – est ‘art contemporain’ ce qui est désigné comme tel par les acteurs -, nous allons nous apercevoir que cet usage correspond bien à une réalité esthétique: si l’ ‘art contemporain’ est bien un ‘genre’ de l’art actuel, ce n’ est pas*

estreitas com a cultura acadêmica e a produção textual (op.cit: 11). Convém observar que Nathalie Heinich generaliza um quadro e uma situação típicos do sistema das artes francês, especialmente no que concerne ao papel desempenhado pelas instituições públicas. Seja como for, o quadro descrito pode ser aplicado a outros contextos e mesmo à situação brasileira, guardadas as proporções relativas ao lugar ocupado pelas instituições museológicas públicas em nossa cultura e sociedade³².

Como Heinich nos faz lembrar, a transgressão e a ruptura com os “princípios canônicos da arte” é algo que devemos procurar no cenário constituído pelas vanguardas modernas, muito antes do advento da noção de arte contemporânea (1998: 19). Para a socióloga, “após [a transgressão] dos códigos da representação clássica, depois da figuração ela mesma, serão as fronteiras da arte que serão sistematicamente postas à prova a partir da segunda guerra mundial” (op.cit.:75). Não se trata simplesmente de explorar os limites ou de excedê-los, trata-se de mostrá-los em sua arbitrariedade e em seu caráter eminentemente convencional. O trabalho sobre a convenção – contra ela e/ou a partir dela – é parte do cenário contemporâneo e um dos componentes que o qualifica como tal.

seulement par les caractéristiques sociologiques (...) mais aussi par ses propriétés artistiques. Il va s'agir de découvrir lesquelles.”

³² Um tema que não discutiremos aqui, diz respeito ao papel desempenhado no Brasil por Fundações e Institutos, assim como a dependência da produção cultural em relação ao mercado, posto que mesmo os projetos desenvolvidos por instituições públicas obtêm recursos financeiros através das leis de renúncia fiscal, sejam estaduais ou federais, o que envolve *captá-lo* junto às empresas privadas. No Brasil a produção contemporânea está relacionada ao meio universitário, por um lado e, por outro, às Fundações ou Institutos, nos moldes acima descritos. Para além dos limites de cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, a presença de galerias de arte é mínima, no que concerne à atuação cultural propriamente dita.

Heinich, neste seu ensaio dedicado à arte contemporânea (1998), elabora um esquema que denomina como “a arte nas fronteiras da arte”, “do museu”, “da autenticidade”, “do direito”. Um de seus objetivos consiste em discutir a rejeição de segmentos do público em relação à arte contemporânea, argumentando que os próprios investimentos da arte nos “limites da aceitabilidade” trazem inclusa esta possibilidade da rejeição. Em outras palavras, a recusa é parte do jogo contemporâneo. Concentramos nosso foco, no momento, nos tópicos que Heinich alinha à questão da “arte nas fronteiras da própria arte”: “limites do bom gosto”; “recurso ao mundo cotidiano”; “eliminação dos conteúdos”; “a desconstrução dos suportes”; a miscigenação de categorias³³; “as transgressões em segundo grau”, que consistem em transgredir as rupturas propostas pelas vanguardas (1998: 75-97). Deixaremos, nos limites do presente capítulo, as demais fronteiras (museu, autenticidade, direito) sem maiores comentários, em parte, por que sob alguns aspectos elas estão implícitas às questões acima referenciadas, por outro, por que algumas escapam aos nossos propósitos de análise.

De modo resumido, observaremos que tópicos como “desconstrução dos suportes”, a “miscigenação de categorias” e mesmo “recurso ao mundo cotidiano”, podem ser relacionadas à prática da instalação, de modo genérico, para além de considerações quanto aos aspectos poéticos particulares a cada obra. A instalação envolve, sob certos aspectos, a desconstrução dos suportes tradicionais da tela como únicos legítimos para o investimento simbólico da arte, assim como incorpora, além de objetos cotidianos, imagens e procedimentos, o

³³ Como argumenta Hal Foster (2001), a efetiva ruptura dos “limites disciplinares” entre pintura e escultura ocorre no contexto do giro textual da arte e após os anos 1970, ainda que consideremos

próprio espaço, questão que concatena tanto a *desconstrução dos suportes* quanto o *recurso ao mundo cotidiano*. Quanto à “miscegenação entre categorias”, trata-se de um aspecto significativo, do qual a grande maioria das instalações é exemplar, não apenas através da possibilidade de articular imagens (fotografia, vídeo), pintura, escultura e objetos cotidianos, mas por um deslocamento da função que caracteriza cada um deles, individualmente, em suas utilizações convencionais.

Chegamos aqui, às indagações de Arthur Danto (2002) quanto ao que poderia efetivamente servir como critério de distinção entre os objetos cotidianos e as obras de arte, já que não existe mais um modelo sobre que aparência estas últimas devem ter, que material ou procedimento deve constituí-las. Autores como Danto (1993 [1986]) e como Schaeffer (1996), por enfoques distintos, irão falar sobre obras que *perturbam* a própria lógica de organização do sistema, posto que operam para além de seus limites convencionais. Danto será preciso em distinguir o que define como “obras que incomodam” e “obras que [efetivamente] perturbam”, pelo poder de desordenar uma lógica de funcionamento convencional, de expandir os limites ou mesmo ultrapassá-los (1993: 154).

Para o filósofo norte-americano, uma obra pode “incomodar” pelo tema que retrata ou pelo modo com que o faz. Mas uma obra que realmente perturba, emerge das “brechas que são abertas nas fronteiras que isolam a arte da vida” (op.cit.: 157). Não se trata de apenas mostrar uma realidade, por si mesma, perturbadora – “a obscenidade, a nudez frontal, o sangue, os excrementos, a

a experiência do *ready-made* e da *collage*, no âmbito de validade da arte moderna.

mutilação, o perigo real, a dor verdadeira, a morte possível” -, ainda que para Danto, a “realidade seja um componente efetivo da arte da perturbação” (*id.ib.*). Mas isto não decorre apenas por um fetichismo por elementos da realidade em si, mas por que o artista que produz obras que perturbam a lógica de funcionamento do sistema “não se refugia atrás das convenções: ele abre um espaço que as convenções têm como missão manter fechado” (op.cit.: 161).

Estas convenções, por sua vez, tanto podem decorrer do que Heinrich denominava como “fronteiras do bom gosto”, o que inclui, para alguns as fronteiras da aceitabilidade, quanto outras convenções, relativas ao objeto artístico em sua relação com outras obras ou com o local que o acolhe, assim como o que Danto denomina como “contrato que define nossos direitos enquanto público” (*id.ib.*), os quais podem ser anulados, suspensos ou postos em debate.

Nestes termos, a *arte* da qual se fala nesta pesquisa representa uma parte das práticas criativas e estéticas humanas, socialmente delimitada como atividade autônoma quanto aos seus critérios de reconhecimento, de legitimidade e específica quanto à suas próprias práticas, seus quadros profissionais, suas instituições e seus métodos quanto à produção de conhecimento. Isto não significa que se renegue a possibilidade de outras definições de arte, mas que se opera a partir de uma que privilegia o caráter histórico, cultural e social como fundamento para a definição.

Assim, é em um contexto delimitado pela cultura ocidental moderna e pelos marcos referenciais por esta constituição cultural forjados *no e para o* campo da arte que empregamos noções como “obra de arte”, “instalação”, entre outras,

além do próprio termo “arte”. Em resumo, utilizamos e trabalhamos com essas noções a partir e com o seu estatuto cultural e social.

Por sua vez, partilhamos com autores como Schaeffer (1996) e Cuche (2002: 12) que é próprio às noções culturais que seus contornos sejam difusos, posto que contextuais e relativos a um dado momento histórico e social. Nestes termos, emprega-se e trabalha-se com expressões como arte contemporânea, instalação, *site specific*, *in situ*, entre outras, tendo em conta os deslizamentos de sentido, decorrentes não apenas de seu caráter recente, mas de seu próprio escopo teórico e conceitual. Mais que isto, a própria pesquisa volta sua atenção para a polissemia, para os jogos, as construções e as desconstruções de sentidos.

A arte contemporânea pode ser caracterizada como um cenário em que se intensificam as rupturas com um modelo que privilegiava a especificidade, a pureza e a distinção radical entre as disciplinas, seus objetos e métodos, entre as atribuições profissionais e a atribuição da autoria, entre as categorias artísticas delimitadas por técnicas, materiais e procedimentos. Tal processo que aparentemente privilegia o pluralismo e a indiferenciação, tem como correlato a quebra de antigas hierarquias culturais e mais que isto, a dificuldade em justificar a formulação e aplicação de critérios de julgamento e atribuição de valor (MICHAUD, 1999). Neste contexto, cuja lógica social e cultural não restringe seus efeitos ao campo artístico, as noções de produção contemporânea e de arte contemporânea se configuram como problemáticas e postulam questionamentos quanto à sua própria definição. Se concordarmos que as disciplinas – história da arte, crítica da arte, sociologia da arte, teorias da arte, etc.. – definem-se a partir

de seus métodos e forjam seus critérios de excelência e correção em função da pertinência entre metodologias, objetivos e objeto de estudo, logo compreenderemos que todas estas questões, na contemporaneidade representam problemas de fundo que o pesquisador em arte contemporânea não pode evitar.

1.1.1 A delimitação do campo artístico e a questão da especificidade

No contexto do Renascimento e ao longo dos séculos posteriores, junto à equiparação da pintura e da escultura às artes liberais, deu-se o processo interno ao campo da arte em direção à especificação. Por especificação entenda-se o resultado dos debates ocorridos desde o Renascimento – veja-se Alberti ou Leonardo, por exemplo -, passando pelo século XVIII, com autores como Lessing ou Winckelmann, com vistas a identificar o que seria próprio a cada arte e em que termos cada uma poderia se sobressair no exercício pleno de sua função artística em relação às outras artes. A reflexão sobre o fazer artístico se manifesta a partir de uma técnica, de determinados procedimentos, do confronto entre a operação artística e as propriedades plásticas do material, com ênfase na forma. A especificidade da função *estética* e do *fazer artístico* geram um tipo de objeto dotado de *valor*.

O valor é uma atribuição do julgamento e para que algo seja objeto de crítica, é imprescindível que os critérios sejam reconhecidos e legitimados como pertinentes ao objeto em causa. Na medida em que se discute o que é próprio – no sentido de essencial, de constitutivo – a algo, podemos formar critérios e justificá-los como pertinentes àquilo que se julga. A procura de um

aprofundamento em relação à especificidade – seja técnica, seja de procedimentos, seja de objetivos artísticos, parâmetros de ordem estética, formais – está associada à questão do julgamento crítico e mais que isto, à questão do valor. Em resumo, para os limites do presente comentário, cabe ressaltar a importância dada à *especificidade*, isto é, dos limites e das diferenças entre cada arte em particular como um aspecto que pode ser visto como historicamente constitutivo da própria definição de arte em geral no contexto da cultura ocidental moderna.

Neste cenário e por processos históricos próprios ao campo da arte sob os quais não nos deteremos aqui, chegamos a uma concepção de *obra de arte* assentada na noção de *autenticidade* e *originalidade*, que por sua vez se apoiam na *unicidade* da obra e no regime *autoral* autográfico. Este último ganha contornos específicos no decorrer do século XIX, mediante a crescente associação entre autoria individual, fazer não normatizado – em oposição ao fazer mecânico que passava a caracterizar o modelo hegemônico da produção industrial – como sinônimos de expressão de uma individualidade, manifestos na marca da mão do artista, decorrência dos procedimentos artesanais que ainda vigoravam no campo das artes plásticas.

Chegamos aqui a dois aspectos gerais e constitutivos do campo da arte em seu processo histórico: por um lado, o valor conferido à especificidade e a conseqüente diferenciação entre as artes; por outro, a concepção canônica de obra de arte, fundada em noções como unicidade e regime autográfico, assumidos como garantia de autenticidade. Analisar a questão da arte na contemporaneidade envolve confrontar a produção contemporânea aos valores

sedimentados nos parâmetros acima enunciados, posto que os mesmos ainda se mantêm atuantes no tecido social. Cumpre observar que as próprias estruturas sociais não são estanques e que no campo social as “relações são sempre multilaterais” (RAFFESTIN, 1993: 32), incorporam a contradição e o conflito.

Nestes termos, entendemos que as lutas em torno de definições, de parâmetros e critérios são igualmente lutas sociais, como argumenta Cuche – na linha de Pierre Bourdieu - ao observar que os próprios “sentidos dados as palavras revelam questões sociais fundamentais” (CUCHE, 2002: 12) e que podem afetar ou explicitar profundas mudanças em um determinado campo em particular e/ou na lógica de sua articulação no conjunto da sociedade. Com isto queremos observar que questões que podem ser consideradas como secundárias, circunstanciais, acessórias ou eminentemente técnicas – tais como a nomenclatura, as datações, os registros com função documental de obras de arte em catálogos, a inclusão/exclusão de determinados tipos de obras em coleções e mostras permanentes de acervo em museus de arte, entre outras do gênero – no contexto da crítica ou da teoria e mesmo para a historiografia da arte, são resultado de opções artísticas e denotam tanto a política do campo da arte quanto podem evidenciar a configuração de uma problemática eminentemente artística.

Concluimos este tópico enfocando uma questão com a qual a arte contemporânea em geral se confronta e, em relação à qual a instalação desempenha, sob certos aspectos, um papel significativo. Referimo-nos a uma concepção de especificidade, já apontada mais acima em outras partes deste texto e de como esta poderia estar associada a determinadas propriedades – materiais ou formais – da obra de arte. A partir desta questão, passamos por uma

abordagem específica do papel desempenhado por um conceito de espaço, como determinante para a definição e diferenciação das artes plásticas em relação às outras artes, como a música ou a poesia. Por fim, comentamos a passagem entre as noções de artes plásticas e a mudança de ênfase do objeto como produto e na plasticidade do material, para o emprego da noção de artes visuais, com o privilégio concedido a algo que está em constante mutação: a visualidade ou o campo do visual.

Especialmente no contexto da produção contemporânea, posto que não existe uma regra que preconize a seleção de um material, de um meio ou procedimento, *toda escolha* – por materiais, procedimentos, meios, sejam eles tidos por convencionais ou não – representa uma opção e mesmo uma tomada de posição, artística e estética. O que poderia ser considerado como uma ‘mera decisão de ordem técnica’ – lembrando que a técnica é parte da definição histórica de arte, logo, em arte não existem *meras* opções de ordem técnica, todas são artísticas e estéticas – revela uma escolha em termos estéticos, assim como uma filiação ou uma recusa ao seguimento de uma dada tradição.

Trata-se de considerar que um artista, quando opta por um determinado material, meio ou procedimento – por exemplo, tela, pincéis e tinta a óleo ou câmera fotográfica analógica ou digital, lápis grafite e papel *canson* tamanho *standard*, etc.. – estabelece um tipo de diálogo com outras obras, na medida em que situa seu trabalho em uma tradição e não em outra e que propõe um alinhamento, uma expansão ou uma ruptura com o que se reconhece e se valoriza como arte. Com o exemplo dos materiais não pretendemos enfatizar que

os materiais³⁴, as técnicas ou qualquer outro critério de ordem factual possa, por si só, ser assumido como elemento definidor para que um dado fenômeno seja reconhecido e legitimado como obra de arte, como pertinente ao campo da arte.

E o que poderíamos delimitar como *dados observados diretamente na realidade* – uma das premissas das ciências empíricas, entre as quais está a história da arte, ao lado de outras ciências sociais, como a antropologia ou a sociologia – para o caso dos estudos que têm a arte como objeto em geral e as obras que se configuram como instalações em particular? Lembremos da admoestação formulada por Richard Wollheim (1980) quanto à impossibilidade de “legitimamente demarcar quais sejam os fatos em uma obra de arte (1994: 79). Trata-se de uma questão de ordem teórica com sérias implicações metodológicas para a análise da arte em geral e das instalações em particular.

Wollheim observa que, via de regra, consideramos que não seja difícil estabelecer a distinção entre um *fato* e sua *interpretação*. Os fatos estão ligados ao mundo concreto, são estabelecidos a partir de evidências, baseadas na observação concreta – e no caso, da ciência, sistemática e metodologicamente controlada – dos dados na realidade. No que concerne às interpretações sobre os fatos, estas não são exata e precisamente determinadas por estes últimos, nada

³⁴ **Ver** MUKAROVSKY, Jan. Escritos sobre Estética e Semiótica da arte. Lisboa: Estampa, 1997: “... cada arte tem qualquer coisa que a separa claramente das outras: é o seu material. Neste aspecto, também as artes plásticas se distinguem das outras por um limite nítido, ficando ao mesmo tempo, muito ligadas entre si. O seu material – e só o dessas artes – é uma matéria inanimada, imóvel e relativamente invariável” (MUKAROVSKY, 1997: 263). O texto original, apresentado em uma conferência no ano de 1944, tem por objetivo caracterizar as *artes plásticas*, em confronto às outras artes. Nos objetivos de Jan Mukarovsky está a possibilidade de definir, de “penetrar na essência das artes plásticas”, mas também de formular o modo e os conceitos mais apropriados para executar esta tarefa a bom termo, do ponto de vista semiótico. Cumpre observar que Mukarovsky enfatiza o material como um critério para diferenciação entre as artes e não como definição do caráter artístico do que quer que seja. A questão do material, porém, é bem antiga, já aparece em Alberti (*Da Pintura*, 1435-1444) e é central tanto em Lessing (*Laoconte*, 1766), quanto

às torna inapelavelmente conclusivas (WOLLHEIM, 1994: 79). Uma interpretação se volta para as relações entre o fato em tela e outros fatos, isto é, entre relações causais, o que pressupõem um enfoque, um recorte, uma tomada de opção quanto ao ponto de vista adotado para que se obtenha uma *explicação* do fato à luz do que consideramos como evidências (dos fatos). O que se considera como evidências – já dissemos antes – depende do nosso ponto de vista, do nosso enfoque e não do Real.

No que tange à arte, porém, Wollheim irá argumentar que as fronteiras entre “fatos” e “interpretação” não são simples de demarcar como pareceria à primeira vista. O autor prossegue:

Não pretendo com isso afirmar apenas que podem sempre surgir disputas marginais acerca de algo ser ou não ser um fato de uma dada obra de arte. A posição é mais radical. Afirma que séries inteiras de fatos, antes não observados ou descartados como irrelevantes, podem de súbito passar a ser vistos como fazendo parte da obra de arte. Essas transformações podem ocorrer de muitos modos diferentes: como resultados de mudanças na crítica, como resultado de mudanças na prática artística ou como resultado de mudanças na ambiência intelectual geral (*op.cit.*: 79-80).

A rigor, a questão do reconhecimento do que seja “arte” e do que possa ser reconhecido e legitimado como “obra de arte”, envolve, no mínimo, dois problemas distintos que convém distinguir dadas as confusões de ordem conceitual daí decorrentes. No primeiro caso, trata-se um problema que pode ser considerado como de ordem ontológica e diz respeito à busca ou à construção de critérios que permitam definir a arte, em geral, como uma atividade específica

em Winkelman (1755), igualmente em seus projetos específicos de distinguir a pintura e a escultura.

segundo dados pressupostos, sejam eles concebidos como de caráter universal, histórico, cultural, social ou outro.

No segundo caso, restringimo-nos à noção de obra de arte e a determinados exemplares, que em função de algumas de suas propriedades possam suscitar dúvidas e debates quanto à sua inclusão na referida classe de objetos reconhecidos como artísticos. Está pressuposto que já se possua alguma definição – operacional que seja – sobre os limites da arte.

A partir desse entendimento, o propósito do analista – assuma ele a identidade de artista, historiador da arte, crítico, etc.. – se concentra em procurar, formular e justificar *critérios* que permitam estabelecer *distinções* entre as artes, por exemplo, entre pintura e escultura, entre pintura e poesia, entre artes plásticas e música e assim por diante. Por decorrência desta lógica que opera através de métodos comparativos e enfatiza distinções, o referido critério diferenciador – por exemplo, o espaço para as artes plásticas -, também servirá como fundamento para a definição.

Não nos deteremos na primeira abordagem – definir o que é arte -, mas julgamos necessário comentar a questão da possível distinção entre as artes. Isto se justifica, no contexto deste capítulo, em primeiro lugar, pela importância concedida à especificidade no âmbito da arte, como parte do processo histórico de autonomização do campo, a partir do Renascimento, até o início do século XX. Em segundo lugar, pelo embate que a arte contemporânea em geral vem exercendo em relação ao valor concedido a esta noção, não apenas pela expansão, mas em alguns casos pela própria ruptura dos limites entre arte e não-arte. Em terceiro, pelo caráter aparentemente não específico das instalações,

dado que não é rigorosamente possível delimitar um material, um procedimento ou uma técnica que lhe sejam próprios. Dizemos aparentemente não específico, por que a rigor, entendemos que no caso das obras que se configuram como instalação, a especificidade repousa em outros parâmetros e critérios.

No texto que segue nos ocupamos em proceder a um recuo histórico pontual e a considerar o tema da especificidade segundo alguns autores e com base em determinados parâmetros. O sentido desta revisão consiste em preparar o terreno para futuras considerações quanto à específica concepção de espaço com a qual a instalação opera em confronto à formulação convencional do problema da especificidade no âmbito das artes plásticas.

Nos termos da sociedade e da culturas ocidentais como observado em outras partes deste texto, a diferenciação passou a constituir – assinalemos de modo genérico, um recorte amplo cronológico que vai do Renascimento ao século XIX, tendo em conta que não se trata de um processo linear – um fundamento para o conhecimento e para a organização da vida social, dividida em diversos reinos: o cultural, o social, o político, o econômico. No que concerne ao conhecimento, formula-se a máxima segundo a qual só posso conhecer aquilo cujo método domino (FOUCAULT, 1981). A arte como uma atividade socialmente delimitada é fruto de um processo histórico e social, que encontra no Renascimento um de seus marcos de referência, como o processo de equiparação da pintura e da escultura às artes liberais e seu progressivo afastamento das artes mecânicas. Uma noção unificada de arte, porém, segundo um critério específico, só encontraremos no século XVII, com a formulação mais

precisa da noção de “belas-artes”, isto é, com as artes reunidas em torno de uma função, a *estética*.

Como observa Schaeffer, para que uma prática se cristalize socialmente, é preciso antes de tudo que ela se inscreva em uma divisão do trabalho, isto é, “que ela se torne uma atividade capaz de circunscrever uma função social específica”. Porém, argumenta o autor, esta institucionalização da prática, por si só, regula apenas “a transmissão do *métier*, ou seja, dos procedimentos de execução e aprendizagem” (SCHAEFFER, 1996: 56). Para que uma atividade socialmente delimitada configure um campo autônomo é necessário que ela conquiste o direito de definir os parâmetros de excelência em sua área, o poder para incluir ou excluir, para legitimar ou recusar que algo possa ser definido e reconhecido como arte – ou como ciência, filosofia, etc.. - em resumo adquira uma autonomia avaliativa, axiológica. (*id.*, *ib.*) É este estágio de “autonomização da função artística” – representado pelo poder de incluir ou excluir o que possa ser reconhecido como arte – como algo interno ao próprio campo, que se define como autonomia do campo da arte.

Assim compreende-se a “necessidade histórica” dos processos de diferenciação e especificação no campo da arte. Se a arte havia sido delimitada como atividade socialmente reconhecida e almejava justificar seus critérios de julgamento em bases sólidas como uma competência *interna* e *exclusiva* dos profissionais que constituem o próprio campo da arte, seria preciso em primeiro lugar construir e defender tais critérios. Veremos essa discussão em Alberti (*Da Pintura*, 1435 – 1444) e em Leonardo da Vinci, assim como nos autores cujos textos foram construindo esta mesma tradição, tais como Lessing (*O Laoköon*,

1766) e Winckelmann (1755). Trata-se de colocar as artes em confronto, para concluir qual delas seria superior ou qual delas, através de que procedimentos e assentada em que propriedades, estaria mais apta a representar o que. Tanto em Alberti, quanto em Leonardo encontraremos uma defesa da pintura. No caso do primeiro, o objetivo consiste em delimitar o *como proceder* da pintura e com este objetivo – ao defender que o trabalho do pintor é mais complexo – termina por colocar a escultura em um degrau inferior. Leonardo - que no calor do debate também relega a escultura ao patamar das artes manuais -, para Seligmann-Silva, “procura inverter a hierarquia tradicional que estabelecia a precedência da poesia sobre a pintura” (SELIGMANN-SILVA, 1998:13). Segundo o autor argumenta no texto de introdução à versão brasileira do *Laocoonte* de Lessing, para Leonardo, “a visão é ‘o sentido mais nobre’, o mais próximo da realidade”.

Um aspecto ressaltado por Seligmann-Silva em sua leitura de Leonardo refere-se ao modo como o pintor renascentista assentava na “*virtù visiva*” a já citada proeminência da pintura sobre a poesia, no que tange à capacidade de imitar (*mimesis*) e fixar a realidade em termos visíveis, algo que a descrição em palavras não lograria obter de modo tão eficaz. A *virtù visiva* é a capacidade de captar o que quer que seja, de *imediato*. Seligmann-Silva, citando Leonardo a partir de Lessing, observa que “mesmo na representação de uma *ação*, como no caso de uma batalha, Da Vinci afirma a precedência do pintor sobre o poeta: ‘a tua pena ter-se-á consumido antes de tu teres descrito aquilo que o pintor representa de modo imediato com a ciência dele” (op.cit.: 60).

Esta noção de que na pintura é possível representar um “conjunto” – corpos, ação, cena, etc. – “num mesmo momento”, enquanto para Lessing na

poesia a “proporção não é criada em um instante, mas antes cada parte se sucede uma após a outra e que a que vem depois não nasce se a anterior não morre (op.cit: 60) está na base da constituição de um critério de diferenciação entre as artes, assentada nas noções de espaço e tempo, concepção que vem resistindo a séculos de produção artística.

Depois de unificado o campo da arte por um processo cultural e social que escapa a seus próprios limites, com autores como Alberti, Leonardo e Lessing, não acompanhamos somente a noção de que as artes são diversas entre si e cada uma possui sua *competência* singular. Como observa Pareyson, “historicamente, o assunto de fundamentar a diversidade das artes quase nunca esteve desvinculado da preocupação de explicar a sua unidade” (1989: 131). No caso dos três autores citados não se tratava apenas de aproximar ou distinguir as artes – para o que a noção de espaço foi ganhando uma importância crescente, no que tange às artes plásticas -, mas de defender e justificar um lugar para as artes plásticas, ou mais precisamente, para a pintura, no topo da hierarquia, ao lado do que na época definia-se como artes liberais, assim definidas na Antigüidade como aquelas que não visavam o lucro e eram as únicas próprias ao homens *livres* (SELIGMANN-SILVA, 1998: 59).

O *Vocabulaire d' Esthétique* – obra de referência desenvolvida sob a orientação de Étienne Souriau - apresenta uma definição de artes plásticas, como subdivisão do verbete “arte”: “artes que apresentam a visão de obras em duas e três dimensões espaciais, sem sucessão temporal (pintura, escultura, arquitetura, desenho e algumas artes decorativas aplicadas)” (Souriau, 1990:

169)³⁵. Jan Mukarovsky, em conferência pronunciada no ano de 1944, apresenta aquela que considera a “definição mais correta” para a indagação “o que são as artes plásticas”: são “aquelas cujo material é constituído por corpos inanimados que atuam no espaço sem que tenha de se levar em conta o tempo” (MUKAROVSKY, 1997: 251).

Mas, estamos em outros tempos, e Mukarovsky não se contenta com uma exclusão absoluta da dimensão temporal no âmbito das artes plásticas. Assim, embora concorde que a definição acima é eficaz na distinção das artes plásticas em relação “à poesia, à música, ao teatro e à dança”, mas se torna pouco precisa caso se considere o que o termos ‘artes plásticas’ pode abarcar ao chegarmos ao século XX. Mesmo que fiquemos restritos ao que denomina como “artes plásticas tradicionais” – as citadas por Souriau – a que se considerar que as artes plásticas envolverão algum aspecto de ordem temporal caso “nelas se faça representação do movimento” e que no que concerne à recepção, isto é, quando as obras exigem o “tempo real do observador”. Este aspecto, para Mukarovsky é relevante na arquitetura, por exemplo.

Não nos estenderemos, neste ponto do texto e da argumentação, em fazer referência a todos os autores que desempenharam um papel significativo para que o espaço – ou mais precisamente, uma dada concepção de espaço – fosse

³⁵ Etienne Souriau foi um dos principais responsáveis pelo *Vocabulaire d’Esthétique*, obra de referência que leva seu nome. O projeto de um Vocabulário de Estética, aos moldes do Vocabulário de Filosofia, de Lalande, data de 1931, quando é fundada a “*Association pour l’étude des arts et les recherches relatives à art*”, sob a direção de Victor Basch e Charles Lalo. Em 1945 essa associação se tornará a “*Société française d’ Esthétique*”, retomando o projeto do Vocabulário, interrompido pela guerra. Os trabalhos no vocabulário são efetivamente retomados em 1958, por Etienne Souriau - que substitui Charles Lalo na sua direção - que dedicando-se ao projeto até sua morte, quando encaminhava os verbetes referentes a letra ‘D’. A primeira edição ocorre efetivamente em outubro de 1990, sob a direção de Anne Souriau, com vários autores

assumida como aspecto característico nas artes plásticas, incluídas aí, a pintura, a escultura, o desenho e a arquitetura. As artes plásticas, como o qualificativo indica, enfatiza a plasticidade do material empregado, outro fator significativo. As artes *plásticas* produzem obras que possuem extensão, que ocupam um lugar no espaço e nesta dimensão podem *permanecer* à disposição do olhar, a despeito da passagem do tempo. Em certo sentido, através das artes plásticas podemos aspirar a algo que está além de nossas condições humanas de existência, congelar a passagem do tempo, alcançar a eternidade.

Lembremos ainda a relação que Leonardo estabelece com a visão e o espaço, a possibilidade de ver de imediato, a simultaneidade e poderemos manter a importância da dimensão espacial – ainda que em termos distintos dos constituídos para a noção de artes *plásticas* – para atual denominação de artes *visuais*, noção que pode abarcar a fotografia e as imagens em geral, incluindo o vídeo e outras manifestações artísticas que parecem pouco adequadas sob o qualificativo de *plásticas*.

Em resumo, apontamos algumas noções que de formas diferenciadas, desempenharam papéis significativos na construção e/ou justificativa de uma especificidade para as artes plásticas: a noção de espaço é uma delas. A questão do material físico se apresenta como outro elemento diferenciador, no que tange à discriminação interna ao campo das artes plásticas, assim como a técnica. O conceito de forma, sob o qual não nos deteremos, por sua vez, constitui outro

elemento definidor no âmbito da arte, junto aos anteriormente citados³⁶. Não imaginamos ter esgotado a lista, posto que este não é nosso propósito.

Neste ponto do texto, seria o caso de indagar pelo motivo para convocar a noção de artes *plásticas* em uma pesquisa que versa sobre instalação, objeto de estudo que estaria mais afinado à noção de artes *visuais*. Isto se dá por três razões principais, sendo que em primeiro lugar, entendemos que a noção de artes visuais surge a partir da noção de artes plásticas e a rigor não a substitui, nem a elimina. A pintura pode permanecer como uma arte plástica, mesmo no caso de exemplares contemporâneos.

A noção de artes visuais – sem que façamos um estudo etimológico e lingüístico do surgimento e do emprego do termo, algo que excederia os limites da presente abordagem – envolvem a inclusão de algumas artes que trabalham com a imagem visual, como a fotografia e o vídeo, assim como outras manifestações artísticas que não pretendem se vincular a outros domínios artísticos já estabelecidos, mas restariam inadequadas sob o qualificativo de *plásticas*, como as vinculadas à arte conceitual, ao minimalismo, à *arte povera*, à *land art*, à video-arte, às performances, entre outras.

A opção pelo emprego de termos como ‘artes plásticas’ ou ‘artes visuais’ não representa somente uma questão de ampliação de domínio. A noção de **artes plásticas** remete não apenas à pintura, escultura, desenho ou gravura, mas à própria possibilidade de: 1) operar com categorias delimitadas segundo critérios

³⁶ As noções de “matéria”, “técnica”, “forma”, “conteúdo”, “estilo” desempenham um papel significativo em muitas teorias e doutrinas estéticas e artísticas. Para uma visão consistente destas noções no domínio das artes plásticas sob o enfoque da estética **ver**: PAREYSON, Luigi. “Os problemas da estética”. São Paulo: Martins Fontes, 1989. A edição original italiana é de 1966.

de especificidade quanto aos materiais, aos procedimentos, às técnicas; 2) a noção de um *fazer* específico, que resulta em um produto, a obra de arte em sua dimensão material, tanto quanto como um valor relativo ao próprio conceito de obra de arte, em sentido canônico. Em resumo, a noção de artes plásticas remete a uma dada concepção de pintura, escultura, desenho ou gravura, histórica e contextualizada.

Datações são necessárias, ainda que perigosas, ainda mais quando a proximidade histórica dificulta a diferenciação entre processos que talvez se tornassem mais compreensíveis na longa duração. A noção de artes visuais remete à visualidade da arte, mas também se ancora na ruptura das fronteiras entre as categorias acima citadas. Nada impede que uma pintura seja uma arte visual, assim como podemos considerar quanto ao vídeo ou a fotografia, desde que opere nos termos conceituais, artísticos e estéticos da contemporaneidade, para além das categorizações fundadas em delimitações rígidas. Por sua vez, um razoável contingente da produção realizada dos anos 1960 para cá enfatiza o emprego de recursos multimídia, o uso da imagem em forma analógica ou digital, nos limites das artes do espetáculo – envolvendo performance, cenografias e outros procedimentos vinculados ao teatro – e do audio-visual. Na falta de outra terminologia mais precisa ou na impossibilidade de tal precisão conceitual, emprega-se o termo ‘artes visuais’ também por reconhecer que o termo artes plásticas não parece mais pertinente ou elucidativo.

Por sua vez, observar que a noção de artes visuais está relacionada à incorporação ou a invasão, como sustentam alguns, da fotografia ao domínio da arte – isto é, designa o uso artístico da fotografia, como técnica e como imagem –

significa que tal noção geral incorpora algo cujo surgimento perturbou de modo profundo e indelével a própria possibilidade de delimitação rígida entre as categorias artísticas, anteriormente assentada em noções como materiais e técnicas empregadas.

O segundo motivo para fazer referência às artes plásticas neste estudo sobre instalações – assumindo esta última como pertinente às visuais - decorre do fato de que muitas concepções, critérios de julgamento, hierarquias valorativas, entre outros aspectos, migraram de forma explícita ou sub-reptícia dos domínios de validade da noção de artes plásticas para a de artes visuais. E, como nos ensinaram os sociólogos da arte e os semiólogos, convenções uma vez cristalizadas pelo uso, não são fáceis de eliminar. O valor conferido à especificidade, por um lado, migrou das artes plásticas para o campo das artes visuais, entrando em choque com a produção artística que se vincula a este domínio. Por outro, a noção de espaço é concebida como uma noção significativa no âmbito das artes plásticas, mesmo nos dias atuais. Como já observamos, tais relações dependem da definição aplicada ao próprio termo espaço.

O valor histórico dado à *especificidade* de meios, de técnicas e de procedimentos foi justificado não apenas como um meio para distinguir as artes entre si, mas como o caminho possível para o avanço do conhecimento em cada uma delas. Se apenas posso “conhecer” aquilo cujo método domino, também na arte defendeu-se que a evolução do conhecimento estaria diretamente relacionado ao investimento naquilo que cada arte teria de mais específico.

No que tange aos domínios compreendidos pela noção de artes visuais - nos quais se incluem a fotografia, o vídeo, a produção em arte digital, a *web art*,

mas que é igualmente uma noção com delimitação flutuante – a noção de especificidade de materiais ou técnicas e mesmo de uma noção, seja ela o plano ou volume, resta deslocada, posto que as manifestações que se abrigam sob aquela noção são, em sua grande maioria, decididamente *impuras*, ou mais precisamente, miscigenadas. Icleia Cattani emprega a noção de “mestiçagem” como categoria de análise pertinente à muitas obras da produção contemporânea internacional em geral e brasileira, em particular. Segundo a autora a mestiçagem se caracteriza pela tensão entre elementos cuja origem é reconhecida como diversa e, sob certos critérios, antagônica (CATTANI, 2004: 66). A noção de mestiçagem pode ser distinguida de outros termos tidos por correlatos, tais como “hibridismo”, por renunciar à idéia de fusão sem conflito ou tensão. No caso da produção artística contemporânea, a potencialidade artística, estética e poética emergiria exatamente destes pontos de tensão, de instabilidade e não da especificidade que valoriza a premissa da pureza.

Uma obra que se configura como instalação, a rigor, pode ser constituída por pinturas, esculturas, assim como qualquer tipo de objeto, por fotografia ou monitores de vídeo, por espelhos ou quaisquer outros materiais, por areia, sal, açúcar, café, fumaça ou luz. Não é necessário, porém, à definição de instalação, que se trate de uma obra *mixed-media*. Isto é, uma instalação não pressupõe necessariamente mistura de meios ou materiais diversos. Assim como não é imprescindível que se possa ter acesso a seu interior, ou sequer que se possa falar em termos de interior/exterior. Também não é implícito ao conceito algum determinado grau de interação por parte do espectador, como por exemplo, o que envolva manipulação de objetos. Uma instalação pode simplesmente demandar

que olhemos para ela ou que nos postemos à sua frente, como no exemplo apontado no início deste capítulo, com a obra *“Homebound”*, de Mona Hatoum.

Mas é preciso reconhecer, grande parte das instalações – assim como de obras de arte contemporânea em geral – podem ser definidas como “objetos sem bula”, no sentido proposto por Anne Cauquelin (1996:57), no que concerne ao seu uso e função. Trata-se de um objeto em relação ao qual não dominamos – não temos convencionado – o modo e as condutas que devemos adotar, as expectativas que podemos ter, ou certezas quanto às funções que deveriam desempenhar. No mundo cotidiano, tais objetos viriam acompanhados de um “manual de instruções”, o que não é – em princípio – o caso dos objetos definidos como obras de arte, seja elas contemporâneas ou não. Porém, no caso das obras que se regem por paradigmas artísticos e estéticos canônicos, já dominamos a convenção. Pelo menos, isto é válido para os segmentos de público que freqüentam museus e exposições.

O que uma instalação pressupõe, por sua vez, consiste na possibilidade de ser instalada. Isto é, de espacializar-se como uma instalação e enquanto instalação. Que opere com o espaço no qual se instala. Em resumo, o caráter miscigenado da instalação envolve o espaço. Ou seja, uma instalação pode ser composta “unicamente” por um tipo de objeto, de pinturas, de fotografias, de monitores de vídeo, desde que sejam instalados, o que significa dizer: que operem no/com e através do espaço. Nesta linha de entendimento, quando dissemos que uma instalação pode ser composta por um único tipo de elemento, incorremos em erro: serão no mínimo dois elementos, incluindo o espaço.

O espaço é o elemento inevitável no caso das instalações. Por sua vez, trata-se igualmente de um *espaço miscigenado*, já que envolve uma dimensão temporal. A rigor, o espaço da arte, *o espaço do qual se fala aqui, é a condição do caráter relacional das instalações*. Ou se preferirmos, é o espaço da experiência – do encontro entre a obra e o local que ocupa, entre a obra e o espectador e as localizações e deslocamentos de cada um – como condição das relações, das justaposições, da mistura e da diferenciação.

1.1.2 A questão da nomenclatura e o problema da definição: uma revisão circunstanciada do emprego do termo instalação

A partir do cenário esboçado no tópico anterior e tendo como objetivo analisar a instalação como problemática artística, consideramos determinados fatos observados, de forma empírica, na realidade, aos quais conferimos um estatuto metodológico. Entre estes fatos percebidos como recorrentes a partir de uma observação sistemática, apontamos em primeiro lugar a **denominação**, em segundo a **datação** e em terceiro, um aspecto que a rigor não poderia ser classificado como um fato, mas que no momento qualificaremos como tal, relativo à documentação e **registro através de imagens**, de obras que se apresentam como instalação. Neste tópico do texto, concentramo-nos sobre a questão da denominação e do emprego do termo instalação, procurando indagar quanto às propriedades evidenciadas pelas obras que o mesmo pretende designar.

Por denominação, consideramos o fato de que uma determinada obra seja nomeada como instalação, observando as seguintes variáveis: 1) quem atribui tal

nomenclatura (o artista/autor da obra, um crítico em um catálogo, uma informação em uma tarjeta de exposição colocada ao lado da obra); 2) se esta denominação é acompanhada de alguma descrição ou texto em que se define o sentido conferido ao termo; e por fim, o aspecto que enfatizamos ao longo de nossos comentários e análises, 3) a que propriedades ou conceitos evidenciados na obra e/ no discurso relativos à obra corresponde o emprego de um determinado termo, no caso instalação. Como uma questão de ordem metodológica – ainda que não nos dediquemos à análise pormenorizada ao longo do texto desta tese – confrontamos o emprego da noção de instalação ao uso de outros termos, tais como ambiente, environment e, especialmente, *in situ* e *site specific*, além de intervenção.

Nos limites desta parte do texto, concentramos nosso foco em uma análise dirigida à bibliografia recente e específica sobre instalação, com vistas a delimitar um núcleo de questões associadas ao mesmo, sejam elas consensuais entre os autores estudados ou não. Este estudo centrado na bibliografia específica não é apresentado aqui em uma forma exaustiva, já que nosso objetivo consistia mais em verificar e formular uma problemática, do que em descrever e analisar todas as possíveis acepções com as quais o termo instalação é utilizado. Cumpre observar que inúmeros autores, em obras sobre os mais variados temas envolvendo a produção contemporânea, apresentam de modo mais ou menos estruturado em termos conceituais, alguma circunscrição para o termo instalação. Embora tenhamos procedido a levantamentos e reflexões neste tipo de material, não é sobre ele que nos debruçamos.

O comentário apresentado neste capítulo concentra-se e toma como referência um recorte preciso da bibliografia, que inclui um texto de Rosalind Krauss, citado de modo recorrente em outras obras que analisam a instalação ou comentam obras que se apresentam como tal. Referimo-nos ao artigo *“Sculpture in the Expanded Field”*, de 1978, cuja tradução para o português data de 1984. Prosseguimos concentrados em livros publicados recentemente (Archer *et. al.*, 1994; Reiss, 2000; Rosenthal, 2003) e que se dedicam especificamente ao tema da instalação, algo que consideramos sintomático da importância conferida pelo campo artístico a este segmento da produção contemporânea, algo que começa a extrapolar as próprias fronteiras do campo. Em outras palavras, o surgimento de um espaço editorial concedido às instalações – tendo em conta que livros precisam de leitores e que somente o público de especialistas não viabiliza altos investimentos por parte do setor – nos faz intuir quanto à ampliação do interesse pelo assunto “instalação”.

Por outro lado, a importância dos livros publicados sobre a instalação nos conduz também a outros desdobramentos, de ordem analítica, decorrentes de fatos observados ao longo da pesquisa de campo: o registro ou documentação das obras que se apresentam como instalação através de imagens fixas, tipo de procedimento usual no campo das artes plásticas, o qual migrou para o das artes visuais. A relação entre as instalações e o procedimento de registro e documentação das obras através da tomada de imagens fixas – como dissemos, usual entre pesquisadores em história e crítica de arte –, favorece que se perceba alguns aspectos relevantes para a análise das mesmas, em primeiro lugar, pela dificuldade em realizar tal tarefa a contento, pelo menos, nos moldes em que

logramos realizá-la diante de determinados exemplares de artes plásticas e mesmo de muitos de artes visuais, tais como a própria fotografia.

Dito em outras palavras, é difícil e em alguns casos impossível, captar todos os aspectos e elementos que envolvem uma instalação através de tomadas de imagens fixas e mesmo de imagens em movimento, em certos casos. Esta dificuldade nos conduz à reflexão sobre alguns aspectos relativos às propriedades e aos elementos que efetivamente constituem uma instalação e que, sob vários aspectos, não se resumem ao campo da visibilidade. Por sua vez, dado o caráter temporário de grande parte das instalações – que permanecem disponíveis para apreciação somente enquanto instaladas em seu sítio de destinação – os registros visuais das obras assumem grande importância documental e mesmo para o que denominaremos, em outros estágios da presente argumentação, como condições de existência da obra.

Fizemos menção também à questão das datas, o que por sua vez, retoma o problema apontado no primeiro tópico deste texto, relativo às decisões quanto ao início ou ao fim – e digamos também, ao acabamento *versus* inacabamento – das instalações. Artistas optam por conferir uma data a suas obras que se configuram como instalação segundo critérios variáveis, nem sempre explícitos no momento em que a obra é apresentada ao público, no espaço de exposição. Alguns privilegiam o momento de concepção da obra, ou quando uma determinada idéia foi anotada, mesmo que naquele momento ainda não estivesse em pauta a obra em sua forma definitiva.

Este é o caso de “Desvio para o Vermelho”, de Cildo Meireles, data como 1967-1984, seja nos catálogos de exposição, livros em geral ou nas tarjetas que

acompanham a obra quando em exposição. O ano de 1967 corresponde a anotação de uma idéia para o primeiro ambiente que compõe a instalação, uma sala totalmente composta por objetos e mobiliário na cor vermelha, e sua realização, denominada como “Impregnação”. Em 1984 ocorre a instalação efetiva de “Desvio para o Vermelho”, com a configuração que conhecemos, três ambientes em formato de “U” e marca, digamos, o ponto de consolidação da concepção intelectual da obra (ver Vol. II, págs. 9 a 15). “Desvio para o Vermelho” foi exposta outras vezes, por exemplo, em 1998, por ocasião da XXIV Bienal de São Paulo e posteriormente, em 2001, no *Musée d’ Art Moderne de la Ville de Paris*, ocasiões em que tivemos acesso a mesma. Nestas situações, boa parte dos elementos que constituíram a obra em 1984 não estavam mais disponíveis. Os elementos – os objetos, móveis e outros, em sua materialidade – que constituem “Desvio...” são do *mesmo tipo*, mas não fisicamente *os mesmos*.

Por sua vez, todos esses aspectos decorrem de uma característica recorrente a este segmento da produção e que constitui um dos aspectos centrais para a delimitação da problemática da instalação, como uma questão contemporânea: seu embate com a definição canônica de objeto artístico, assentado, entre outros aspectos, na *unicidade* da obra.

No texto que segue, começamos com as considerações em torno do problema da nomenclatura e do emprego do termo instalação segundo distintas acepções. A partir de uma discussão quanto ao emprego do termo, com base em uma revisão bibliográfica pontual, procuramos prosseguir com a formulação da instalação como problemática artística contemporânea.

Ao longo do trabalho de pesquisa de campo, procuramos observar as circunstâncias e as relações entre o emprego efetivo do termo instalação para designar obras que apresentavam determinadas características ou atributos que associávamos a uma noção – ainda que difusa – de instalação. Frisamos, desde já, que o uso do termo instalação não foi assumido como apenas um problema de ordem lingüística, o que por si só revelaria suficiente complexidade, mas ao mesmo tempo extrapolaria nossos objetivos de estudo, assim como nosso recorte disciplinar, restrito ao campo da história, da crítica e das teorias da arte. Pelo enfoque metodológico, temos em conta que o vocabulário desempenha um papel significativo, já que teremos maiores dificuldades em nos referir de modo preciso a um fenômeno cuja terminologia não esteja consolidada, nem seja objeto de consenso. Por outro lado, como afirmamos a partir de autores como Schaeffer (1996), a existência ou a falta de consenso em torno de uma definição revelam questões mais profundas em termos sociais, históricos e culturais, do que poderíamos imaginar somente consultando as páginas de um dicionário.

Ao mesmo tempo, dado o cenário apresentado no tópico anterior, relativo à arte contemporânea, não nos parece coerente procurar consenso quanto à uma definição estrita para o emprego do termo instalação. Para sermos mais precisos, julgamos que o emprego da terminologia em geral, no âmbito das práticas contemporâneas – o que inclui especialmente a instalação - deve ser considerado como um trabalho com problematizações, que leve em conta os deslizamentos de sentido e as contaminações entre realidades de ordens diversas.

A historiadora chilena Margarita Schultz indaga se “criticar uma terminologia supõe que sejamos capazes de substituí-la, com vantagens, por

outra mais ‘real’ ou ‘apropriada’”, sendo que a própria autora responde em termos com os quais concordamos:

Recordemos que o *grau zero da escritura*, uma escritura totalmente neutra é impossível. A colocação em prática de tal prática implica a existência de um sujeito vazio (psíquica e culturalmente). A crítica, então, não pode ir atrás de um modo impecável de denominar os fenômenos; somente pode acentuar o contorno de valorações camufladas nas palavras, produzidas a partir de um compromisso afetivo, ou ideológico no sentido amplo do termo. Permite, pelo menos, detectar o ângulo da distorção. O leitor deve estar preparado, portanto, para uma leitura crítica (SCHULTZ, 2000: 154).

Não se trata então de confrontar o uso do termo com vistas a repará-lo, para identificar possíveis equívocos ou qualquer tipo de postura do gênero. É o *uso* efetivo que nos interessa. A partir dele identificamos o caráter aberto, polissêmico, isto é, *complexo* nos termos expostos durante a primeira parte deste capítulo, das denominações no cenário contemporâneo, aspecto em relação ao qual a instalação é especialmente exemplar.

Antes de prosseguir convém observar que entre os autores que embasam nossas reflexões estão Michael Baxandall (1991), especialmente quanto ao trabalho com descrições e Jean-Marie Schaeffer, no que concerne ao modelo de análise ao qual o autor submete a noção de “obra de arte” em “*Les Célibataires de l’ Art: pour une esthétique sans mythes*” (1996) e em “*Adieu à l’ Esthétique*” (2000). Quanto a Baxandall fazemos especial referência a suas considerações sobre as relações entre palavras e conceitos, quando observa que “não explicamos uma obra de arte, explicamos tal ou qual observação que podemos fazer a seu propósito. Dito de outro modo, a explicação de um quadro depende do ponto de vista adotado para descrevê-lo (qualquer que seja o grau de precisão

dos termos escolhidos)” (BAXANDALL, 1991: 21)³⁷. Quanto a Jean-Marie Schaeffer, mencionamos suas considerações quanto ao caráter “apreciativo” implícito mesmo naqueles termos que pretendemos como eminentemente “descritivos” (2000: 62), isto é, cujo emprego não teria como objetivo explícito formular juízos de valor.

Temos em conta que esses autores enfoquem aspectos distintos em relação aos nossos objetivos quanto ao emprego do termo instalação – na medida em que se dedicam mais ao vocabulário empregado para descrever ou analisar as obras de arte e ao fato de que mesmo as descrições mais objetivas comportam um aspecto interpretativo, avaliativo e/ou valorativo. No caso preciso do emprego do termo instalação, procuramos ressaltar que não se trata de um aspecto neutro, mas parte de um processo de legitimação de um conceito. Por outro, procuramos extrair entre as diversas acepções e através da trajetória de afirmação do mesmo, uma relação mais estreita com determinadas propriedades ou atributos percebidos nas obras.

Como um primeiro fato observável no decorrer da pesquisa, verifica-se que determinados atores sociais centrais ao campo da arte - tais como artistas, críticos, curadores, historiadores da arte, *marchands*³⁸, colecionadores e mídia³⁹ -.

³⁷ Trabalhamos a partir da versão francesa da obra de Michael Baxandall, na qual se lê: *On n'explique pas un tableau: on explique telle ou telle observation qu'on a pu faire à son propos. Pour le dire autrement, l'explication d'un tableau dépend du point de vue qu'on adopte pour le décrire (qu'il que soit le degré de précision des termes choisis)*. Baxandall, M. *Formes de l'Intention: sur l'explication historique des tableaux*. Nîmes: J.Chambon, 1991.

³⁸ Empregamos o termo *marchand*, nos termos da presente argumentação, para referir a um perfil específico de profissional atuante no mercado de arte. Não se trata somente de um proprietário de uma galeria de arte que restringe sua atuação a funcionar como um ponto de compra e venda de objetos artísticos, para o que o emprego do termo “galerista” talvez fosse mais pertinente. Enquanto o proprietário de galeria se resume a manter um ponto de comércio – cujas mercadorias são as obras de arte, mas poderia bem ser qualquer outro tipo de coisa -, definimos como *marchand* um profissional que atua de modo mais ativo e decisivo na construção da carreira e da reputação profissional do artista. Isto não modifica o caráter comercial de sua atuação, nem o fato

empregam o termo instalação em acepções diferenciadas e mesmo conflitantes, nem sempre explicitadas ou evidenciadas no discurso verbal. Por sua vez, a utilização do termo instalação aplicado à determinadas obras de arte, em alguns casos se sobrepõe a outros, tais como *site specific* e/ou *in situ*. Seja como for, visa designar, nomear ou classificar determinadas obras de arte, a partir de certas propriedades tidas como *evidentes* por parte dos referidos atores sociais, independentemente da existência de consenso sobre quais seriam tais propriedades. Não utilizado apenas com a função de nomear em sentido estrito, o termo instalação, em algumas circunstâncias, seja na mídia, seja por parte de artistas ou críticos, funciona como uma *atribuição de valor*, positivo ou negativo e como um *quase-sinônimo* de arte contemporânea.

Também no cenário contemporâneo, onde vigoram as questões alinhadas no tópico anterior, tais como ruptura entre os limites disciplinares entre pintura e escultura, a mestiçagem entre categorias, o investimento em práticas e poéticas da apropriação, os deslocamentos de local e função entre objetos, procedimentos e situações cotidianas para o campo da arte e vice-versa, a categorização de uma obra por parte de seu autor responde a preocupações de ordens poéticas,

de que as obras de arte sejam consideradas como *mercadorias*. Temos em conta que as mercadorias em geral – das bananas a uma *Ferrari* conversível - diferem bastante entre si no que concerne ao grau de distinção que podem conferir aos seus possíveis proprietários. Por sua vez, na lógica específica do sistema capitalista de produção, as obras de arte a rigor podem ser definidas como um *“bem”*, mais do que efetivamente como *“mercadoria”*.

³⁹ Distinguimos aqui a figura dos atores sociais e dos papéis sociais em relação ao indivíduo que os desempenha. Em outras palavras, uma única pessoa pode, em momentos distintos ou simultâneos, atuar como *“artista”* ou como *“curador”* ou ainda como *“professor”*, assim como pode atuar como *“sindicalista”*, como *“pai”*, *“mãe”*, etc... É importante considerar a contribuição que as teorias sociais podem oferecer para a análise de determinados conflitos e debates que se gestam no campo da arte. Por exemplo, em torno do lugar da autoria, disputada entre artistas, críticos ou curadores. Caso consideremos estes últimos como *“papéis sociais”* e não como *“identidades”* inalienáveis e ligadas cada uma a um único indivíduo, o debate poderá ganhar em complexidade através da compreensão de que um mesmo indivíduo pode desempenhar papéis sociais que entram em tensão ou em conflito no que tange às relações de poder específicas ao campo da arte.

estéticas e artísticas e representa a vinculação da obra a um dado domínio, a escolha por uma dada tradição e não a outra.

Existem *obras que são de fato denominadas como instalação*, seja por seus autores, seja por críticos, por teóricos, por historiadores da arte ou outros especialistas que as analisam. Ocorrem casos em que a denominação pode se dar a revelia do autor da obra, em uma cartela de exposição ou em um texto crítico. Estas obras que são de fato denominadas por seus autores ou por seus analistas como instalações, podem ser descritas em termos de propriedades materiais, formais ou aspectos artísticos, conceituais ou estéticos *recorrentes*, como poderíamos fazer em relação a outros tipos de obras de arte.

O surgimento e o emprego do termo instalação, por sua vez, é um tema e uma preocupação recorrente na bibliografia específica. Julie Reiss inicia seu ensaio *“From margin to center: the spaces of installation art”* (2000) abordando esta questão a partir da verificação da presença do termo em publicações e dicionários especializados, tais como o *The Art Index*, o *The Oxford Dictionary of Art, Glossary of Art, Architecture and Design since 1945*, e *The Thames and Hudson Dictionary of Arts Terms*. O objetivo de Reiss consiste em verificar quando o termo “instalação” passa a figurar nestas obras consideradas de referência, como um sintoma da sistematização e da legitimação de algum sentido unívoco para o mesmo, além de sua própria presença. Segundo Reiss, no *The Art Index* a primeira referência efetiva ao termo *“installation”* aparece no volume 27, relativo a novembro/1978 a outubro/1979, apenas para remeter à leitura de outro verbete: *“Environment”*. Ainda segundo Reiss, será somente no volume 42, de 1993/1994 que o termo *“installation”* aparecerá na lista de artigos.

Installation Art, de Nicolas de Oliveira, Nicolas Oxley, Michael Petry e textos de Michael Archer, publicado alguns anos antes, em 1994, também inicia com uma observação quanto ao caráter recente do emprego do termo para designar um “tipo” de obra de arte, que a rigor é de difícil “tipificação”⁴⁰:

Instalação, no sentido proposto nesta publicação, é um termo relativamente novo. É apenas a uma dezena de anos que ele é utilizado para designar um tipo de criação artística que rejeita a concentração em um objeto único para se dedicar às relações entre múltiplos elementos ou à interação entre as coisas e seus contextos (ARCHER, *et. all.*, 1997: 8).⁴¹

Já em um texto publicado em 2003, o autor não parece sentir a necessidade de iniciar sua argumentação pela referência ao caráter recente do termo ou da própria prática da instalação, ainda que título seja expressivo quanto ao propósito de buscar a compreensão geral de um fenômeno ainda em construção. *Understanding Installation Art: from Duchamp to Holzer*, de Mark Rosenthal, também é anunciado como uma publicação que reúne a reflexão e o propósito crítico-analítico a uma iconografia farta, com 58 ilustrações, o que corresponde ao mesmo número de obras reproduzidas. Trata-se de uma obra

⁴⁰ Angela Blanco – em *La Exposición: un medio de comunicación*, 1989 -, define “**tipo**” como “um grupo ou conjunto de objetos mais semelhantes entre si com respeito a dois ou mais atributos, que outros grupos”.

El tipo es una categoría conceptual que conviene a uno grupo de objetos: el tipo se puede definir o formular y se puede aplicar a los objetos que participan de los atributos que le definen. Con los tipos se puede crear una serie de tipos que presentan semejanzas y diferencias entre si, pero también en relación con el tipo cada objeto representa una variante del mismo, de modo que se puede establecer una seriación de objetos del mismo tipo en función de las diferencias individuales que presentem entre si. A estas seriaciones se llama series tipológicas o tipologías, que implican permanencia de unas variables y transformación de otras. Como estas transformaciones tienen lugar en el tiempo, las tipologías conllevan la noción de evolución, aunque sea regressiva. Las tipologías tenían el valor de aportar una cronología relativa para los objetos que constituían las seriaciones, estableciendo entre ellos una relación de antecedentes y conseqüentes con la consiguiente interpretación temporal (BLANCO, 1999: 17).

⁴¹ Tradução literal da autora para o trecho: *Installation, au sens proposé par cet ouvrage, est un terme relativement nouveau. Cela fait seulement une dizaine d'année qu'il est employé pour décrire un type de création artistique Qui rejette la concentration sur on objet exclusif pour mieux considérer les relations entre plusier éléments ou l' interaction entre les choses er leurs contextes (op.cit., 8).*

lançada em um momento no qual nossa pesquisa de campo e nossas reflexões já estavam bastante avançadas. Encontramos, porém, vários paralelos entre o enfoque e as análises desenvolvidas por Rosenthal e questões que consideramos ao longo de nosso estudo.

O primeiro capítulo desta obra, igualmente intitulado como a obra geral, em uma tradução literal para o português, “Compreendendo a Instalação”, Rosenthal inicia considerando que os aspectos físicos do espaço que contém a obra, especialmente no que concerne à percepção sensível e à experiência da observação da imagem ou da pintura, afetam as opções dos artistas, poderíamos dizer, desde sempre (ROSENTHAL, 2003: 23). Rosenthal exemplifica através de referências às pinturas nas cavernas de *Lascaux*, ao teto da Capela Sistina, por Miguel Ângelo, a trabalhos em afrescos, entre outras possibilidades do gênero, nas quais o que denominamos na presente pesquisa como *sítio de destinação* da obra é parte das preocupações objetivas do autor. Em outras palavras, tais questões relativas às relações entre imagem, obra, sítio e observação por parte do espectador, não poderiam ser restritas à modernidade e muito menos à contemporaneidade, quiçá ao caso exclusivo das obras que se apresentam como instalações em sentido estrito. Isto não significa, alerta o autor, que a instalação e estas questões relativas à importância do espaço para a constituição da obra, nos termos em que a contemporaneidade as coloca, não possuam sua especificidade, seja em termos históricos, estéticos ou artísticos.

Frisamos que a expressão *sítio de destinação* – empregada nesta pesquisa para designar o recinto ao qual a instalação ou a obra de destina, em termos de exposição - não é utilizada por Mark Rosenthal. O autor emprega a expressão

usual em inglês “*site specific*” para designar um sítio ou local específico; “*physical character of space*” para fazer referências aos aspectos físicos do espaço e outros termos que lhe são próprios - “*filled-space*” – ao lado do já referido “*site-specific*”. Para o sentido com o qual Rosenthal opera com a noção de *filled-space* - para além de um literal “espaço preenchido” -, entendemos que poderíamos empregar a expressão “espaço ocupado”. Ao longo de nossa pesquisa, preferimos operar com o conceito de *território*, que agrega outros sentidos que não vemos contemplados em uma noção – algo fisicalista – de espaço ocupado.

Rosenthal faz referência ao artigo de Rosalind Krauss “*Sculpture in the Expanded Field*”, de 1978, concluindo que a crítica norte-americana Krauss “minimizou o aspecto revolucionário da instalação *vis-à-vis* à escultura” (ROSENTHAL, 2003:25). Para Rosenthal a instalação “multiplica e maximiza” certas potencialidades da escultura, ao exercer um poder “particularmente transgressivo” a partir do modo como reconfigura as expectativas que nutrimos em relação à escultura em particular e ao objeto artístico, em geral (*id.;ib.*). Para Rosenthal, a instalação pode funcionar como uma nova chave, deslocando o foco do objeto auto-referencial para uma “multiplicidade de objetos, imagens e experiências”. Segundo o autor, o idealizado “*status da arte*” é atingido de forma indelével por uma experiência que remete à vivência cotidiana, algo central no caso da instalação (*id.ib.*)⁴²

⁴² “*In this new kind of art, the integrity of and focus on the individual work are abandoned in favor of a multiplicity of objects, images, and experiences, which speak forth without regard for isolation. The exalted status of art is undercut by the quotidian-type experience – with its sights, smells, and generally ephemeral character – that is central to installation.*” (*op.cit.*: 25). O resumo no corpo do texto foi construído com base em um conjunto ampliado de idéias de Rosenthal, mas basicamente emprega os termos citados acima.

Rosenthal fala em multiplicidade, como uma questão central da instalação. O que nos faz retomar a noção apontada na primeira parte deste capítulo, quando comentamos o conceito de complexidade, com base em Almeida e a partir das reflexões de Edgar Morin e Ilya Prigogine. Uma dos aspectos ressaltados pelos autores para os fenômenos complexos consiste no que foi descrito como “relação paradoxal entre o uno e o múltiplo”, já que o complexo foi definido por Morin como “tecido de elementos heterogêneos inseparavelmente associados” (MORIN, 2003: 44 *apud* ALMEIDA, 2004: 26). Temos em conta que procedemos a uma metaforização, ao acoplar a noção de complexidade elaborada a partir de Morin, tanto ao termo instalação, quanto ao seu possível conceito e ainda às obras propriamente ditas, que se configuram como tal.

Consideremos em primeiro lugar que nosso interesse pelo termo, não se restringe ao âmbito do problema lingüístico, mas tem por objetivo conduzir a uma reflexão sobre as próprias obras, a partir de uma exploração do conceito. Por sua vez, termo e conceito, ainda que possam se sobrepor, não se confundem: um mesmo vocábulo pode ser utilizado em distintas acepções e a partir dele podemos formular mais de um conceito.

Voltemos ao paradoxo entre o uno e o múltiplo, suscitado pelas considerações de Rosenthal quanto à multiplicidade como uma característica da instalação, relevante em contraponto ao objeto auto-referencial, exemplificado pela pintura e pela escultura, em seus limites categóricos. De modo objetivo e observável em termos empíricos, as instalações podem ser compostas por elementos heterogêneos, assim como poderiam ser compostas por um “único elemento”, em extremo, até mesmo por um recinto vazio. Uma vez que podem

ser instaladas, podem ser des-instaladas também, o que equivalerá a uma desagregação dos elementos entre si e em relação ao sítio que ocupavam em uma dada situação. Ainda assim, a referência aos “elementos heterogêneos inseparavelmente associados” pode ser considerado pertinente, já que para a obra-instalação opere em termos artísticos, estéticos e poéticos efetivos, seus componentes devem estar articulados entre si, o que inclui uma determinada localização para a obra. Denominamos esta articulação entre os diversos elementos que compõem a instalação de *montagem*, noção que não se restringe a uma definição técnica, mas comporta igualmente um componente de ordem poética.

Por sua vez, a multiplicidade da instalação – nos termos colocados por Rosenthal – ou o modo como este segmento da produção contemporânea opera com a questão da montagem, em nossa reflexão, confronta-se com uma noção chave para o campo da arte, ou melhor para uma definição canônica de obra de arte: a **unicidade**. Como observa Anne Cauquelin, a unicidade da obra é um termo que pode ser empregado em várias acepções, geralmente decorrentes do conceito de “único”: podemos empregar tal noção para descrever uma peça produzida artesanalmente (uma peça única), assim como para mencionar as relações de autoria, no sentido de que a peça “única” é igualmente “original” (CAUQUELIN, 1996: 62) e mesmo “inovadora”, como desdobramento desta última noção.

A noção de *unicidade* é uma das chaves para a definição canônica de obra de arte, diretamente vinculada como um critério para a noção de autenticidade. Como observado acima, por unicidade compreende-se um desdobramento do

conceito de “único”, não no sentido quantitativo e sim como qualidade. Nos termos que interessa à presente pesquisa, a unicidade não se refere apenas ao fato de que a obra seja materialmente única, mas que seja “irrepetível”. Singularizada pela marca da mão do artista e pela coerência físico/formal, ela é “não substituível” e, mais que isto, não desagregável. Qualquer interferência em alguma parte ou componente da obra afetará o todo, em sua integridade, em sua autenticidade. Em uma primeira abordagem, percebe-se que a noção de instalação entre em confronto com uma noção de unicidade definida nestes moldes. Assim, um dos aspectos que consideramos como centrais às obras que se configuram como instalação e a própria definição do conceito, emerge a partir da tensão entre seu caráter compósito e ao mesmo tempo, por funcionar como uma unidade, ou como Almeida apresentou a partir de Morin, o paradoxo entre “uno e o múltiplo” (op.cit.: 26).

Nesta linha de raciocínio, convém considerar com atenção o estatuto concedido ao objeto físico e a integridade do mesmo nos termos referidos por Anne Cauquelin (1996: 62) para a noção de unicidade, vinculados ao de obra “única”. Ou seja, uma instalação como obra de arte – *como concepção intelectual e poética* – é igualmente única, tanto quanto qualquer outro tipo de obra de arte, sejam aquelas em que a questão do objeto físico se coloca de modo mais evidente, como nas artes plásticas, seja naquelas em que isto não ocorre, como na música ou na poesia. Porém, em muitos casos, uma instalação, diferente do que poderíamos esperar de uma pintura como “As Meninas”, de Velázquez, por exemplo, opera com objetos ou materiais cotidianos, passíveis de substituição por outros similares, sem que o efeito poético ou artístico seja afetado.

Por outro lado, uma instalação envolve o sítio de destinação da obra como um fator significativo no que tange aos aspectos poéticos, estéticos e artísticos da obra, logo, a desmontagem – isto é, a des-instalação – afeta o que poderíamos definir como a “integridade” físico-material da obra. Também altera as condições de existência da obra, na medida em que desmontada não estará disponível para a apreciação efetiva, por parte de quem quer que seja. Dependendo do modo como uma determinada instalação esteja vinculada aos aspectos simbólicos e/ ou físicos de um determinado sítio, a des-instalação afetará também a identidade da obra. Se retomarmos o exemplo de *“Homebound”*, de Mona Hatoum, podemos imaginá-la montada em qualquer recinto semelhante ao da situação observada durante a *Documenta 11*. O mobiliário e os objetos que compõem a obra, conectados pelo dispositivo elétrico, não estão vinculados em termos materiais ao recinto de exposição, nem as possíveis leituras da obra dependem de aspectos específicos a um dado lugar. Pelo menos, não no mesmo grau de intensidade percebida na relação entre uma obra como *“Je lis ta peau”* de Jenny Holzer (ver Vol. II, **pág. 42, 43, 44**).

Veja-se também o caso de uma obra como “Desaparência (Estúdio)” (ver Vol. II, **pág. 40, 41**) de Regina Silveira, quanto às relações entre o trabalho de instalação e uma localização específica. No momento não nos debruçaremos sobre a efetiva possibilidade de considerar tal obra como uma instalação, nem quanto às suas vinculações com outros conceitos, tais como *in situ* e *site specific*, os quais serão objeto de atenção no próximo capítulo desta tese. Por hora, verifica-se que uma obra como “Desaparência (Estúdio)” agrega-se ao local no

qual é instalada, em termos físicos, assim como aos aspectos simbólicos que podem instituir tal localização em um lugar específico.

A obra “Desaparência (Estúdio)” a qual nos referimos foi instalada no ano de 2001, no Torreão, espaço destinado à arte contemporânea em Porto Alegre - dirigido pelos artistas Elida Tessler e Jailton Moreira – e é composta por vinil auto-adesivo recortado em plotter e fixado ao recinto de exposição. A imagem é produzida a partir de uma perspectiva de um ponto de fuga representando um cavalete de pintura e seu respectivo banquinho. No caso do Torreão, tal imagem recobre parte do piso e da parede, como um desenho tracejado. Imagem semelhante e o mesmo conceito podemos observar em “Desaparência” 1997, também em vinil auto-adesivo, recortado e fixado no recinto de exposição, durante a mostra “Ao Cubo 3”, realizada no Paço das Artes, em São Paulo.

No caso, o conceito e a imagem permanecem, mas o objeto em sua dimensão material e física está restrito a uma única instalação, a uma situação específica. Diferente de *“Homebound”*, para a qual podemos imaginar que os mesmos móveis possam ser desarticulados, armazenados e re-montados em outra localização. Mas como estamos diante de objetos cotidianos, fabricados em série, esta preservação do objeto, a rigor não importa, nem afeta essencialmente a obra. Não faria diferença, no caso de *“Homebound”* que durante a exposição Documenta 11, algum de seus componentes fosse substituído por um similar. Como uma generalização, o que afeta efetivamente a instalação é o trabalho de montagem e des-montagem, ela não opera com o paradigma convencional da unicidade da obra, *nos mesmos moldes* em que poderíamos pensar acerca de uma pintura, escultura ou outras obras que se regem pelo regime autográfico.

Voltando à questão relativa aos objetos e elementos que compõem uma instalação e a observação de que os mesmos podem ser substituídos: tal questão só pode ser considerada, no que concerne ao modo como tal procedimento afete a potencialidade poética da obra, caso a caso. Por exemplo, em uma instalação como “Desvio para o Vermelho”, de Cildo Meireles, que contém inúmeros objetos, alguns deles perecíveis, como frutas, legumes e um peixinho ornamental, além de objetos cotidianos, como sofás, mesas, pia, entre outros⁴³. Mesmo que consideremos uma única situação em que “Desvio para o Vermelho” (**ver** Vol. II, **pág. 9 a 15**) foi instalada - por exemplo, durante a Bienal de São Paulo em 1998, um evento de longa duração – é razoável imaginar que alguns desses elementos tenham sido substituídos por similares ao longo do tempo em que a obra esteve montada.

Outro caso: consideremos uma obra como “*Archives de l’année 1987 du journal El Caso*” (**ver** Vol. II, **pág. 21**), do artista francês Christian Boltanski, a qual faz parte da exposição permanente do acervo da Fundação La Caixa, em Barcelona, composta basicamente por 300 fotografias disposta em uma sala retangular. Nada impediria, em termos efetivos e concretos, que Boltanski montasse “*Archives de l’année 1987 du journal El Caso*” em outro espaço de exposição, com *outras cópias* das imagens que compõem a instalação. Isto não afetaria seu caráter artístico, poético ou estético, já que não se trata de uma obra regida pelo princípio da obra “única”, como critério de originalidade e autenticidade.

⁴³ Esta obra é objeto de comentário, mais adiante, neste mesmo capítulo. Nesta passagem, nos restringimos a empregá-la para exemplificar uma questão bastante pontual.

Retomemos a questão específica do uso do termo a partir da referência ao ensaio de Julie Reiss, *“From margin to center: the spaces of installation art”* (2000), enfocando o modo como a autora verifica a consolidação do emprego do termo instalação no cenário artístico contemporâneo. Trata-se, entendemos, do ponto de vista da autora norte-americana, de uma verificação quanto ao processo de legitimação de ordem institucional localizado, mais do que um registro do *uso instituído do termo*, posto que este teria que ser verificado também – e principalmente – em outras fontes, tais como textos e entrevistas de artistas, críticos e curadores, publicados em catálogos de exposição e também na imprensa escrita, o que incluiria, mas não estaria restrito, aos periódicos especializados. Um levantamento da publicação de artigos, ensaios ou livros dedicados ao tema da instalação também poderia ser um caminho para a percepção de uma incorporação no uso do termo instalação de forma institucionalizada pelo campo da arte, com circulação social convencionalizada quanto à determinados predicados que caracterizaria a produção artística por ele designada. Nossa pesquisa não se propôs a realizar um levantamento exaustivo nestes termos, posto que realizar um histórico propriamente dito do termo não estava entre os nossos objetivos.

Neste cenário, Rosalind Krauss e seu artigo *“Sculpture in the Expanded Field”*, publicado originalmente em 1978, e incluído em *The Originality of the avant-garde and other modernist myths*, em 1986⁴⁴, é um destes textos referenciais no que concerne às relações entre escultura, *site specific* e o

⁴⁴ Este artigo, por sua vez, foi traduzido para o português em 1984 (tradução de Elisabeth Carbone Baes) pela Revista Gávea n.º 1, vinculada ao Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, da PUC do Rio de Janeiro. Nesta mesma publicação, a artista plástica

problema da instalação, ainda que a crítica norte-americana não discuta o último termo como propósito fundamental.

O artigo de Rosalind Krauss, de 1978, é uma fonte recorrente para os analistas e pesquisadores que se voltam para a análise do problema artístico colocado pela instalação na contemporaneidade. Uma primeira questão central para o debate crítico e para as teorias da arte na contemporaneidade, está manifesto no próprio título, pela noção de “campo expandido”. Logo no segundo parágrafo de seu artigo, a autora observa que nos “últimos anos, o termo escultura vem sendo utilizado para designar coisas surpreendentes” (1986: 277)⁴⁵. Diante de obras minimalistas e pós-minimalistas, de exemplares de land-art e obras para sítios específicos, tais como aquelas cujas reproduções ilustram seu artigo, Krauss observa o excessivo estiramento de noções como pintura e escultura, por parte da crítica de arte. O questionamento de Krauss não se dirige às obras por si mesmas, em termos valorativos no que concerne à qualidade artística das mesmas. Em outras palavras, ser definida ou não como escultura não garante a excelência artística ou estética de uma obra de arte. Lembrando que Krauss, pelo que argumenta na introdução do livro *The Originality of the avant-garde and other modernist myths*, defende a importância do método para a

Fernanda Junqueira apresentará o artigo “Sobre o conceito de Instalação” na edição n.º 14, de setembro de 1996..

⁴⁵ A data de 1978 corresponde a realização do artigo, publicado originalmente na revista *October*, n.º 8, na primavera de 1979. Trabalhamos, nesta pesquisa, com o livro que reúne um conjunto de ensaios publicados por Krauss na revista *October*, - considerada um referencial para a crítica de arte contemporânea – *The originality of the avant-garde and other modernist myths*, London, Cambridge: Mit Press, 1986. As citações correspondem a reimpressão publicada em 1989.

crítica de arte (1996: 19)⁴⁶, o modo como se concebe a escultura em termos categoriais é que se coloca como questão.

Krauss considera uma dada definição de escultura, como categoria constituída por limites fundados na historicidade de *determinados problemas artísticos*, entre eles o que denomina de “lógica do monumento” e a superação desta, pelo objeto nômade, autoreferencial, tema e enfoque de sua análise em *Passages in Modern Sculpture*, de 1977, cuja versão brasileira data de 1998. Como método para o pensamento e o trabalho crítico, a autora argumenta contra a proposta de relacionar obras de arte em termos categoriais a partir de observação de “similitudes aparentes”. Em outras palavras, a observação de uma volumetria, de massa, de peso, de um objeto que pode ser de algum modo e em alguma escala circundado pelo observador, não autoriza sua vinculação imediata ao domínio da escultura, como categoria histórica constituída em um dado contexto na cultura ocidental moderna. De modo bastante resumido no que tange à complexidade das formulações apresentadas por Krauss, no cenário constituído pela arte moderna, a obra de arte em geral e a escultura em particular assumem um caráter “*essencialmente nômade*” (op.cit.: 280), não vinculado a qualquer localização específica, posto que centrado em seus próprios princípios construtivos e embates formais internos. No ensaio em que analisa a expansão da escultura, Krauss observa que o modelo assentado em uma concepção

⁴⁶ “... *mi argumento esencial es que lo que verdaderamente interesante de la crítica es el método. Afirmaciones que en principio pueden parecer juicios de valor – ‘aquí lo que interesa es cómo opera el pastiche’; ‘lo principio de collage de Picasso es la representación de la ausencia’- son en realidad el producto de lo que un determinado método nos permite preguntar o incluso pensar en preguntar*” (1996: 19). Nestas citações em rodapé optamos por trabalhar com a versão espanhola – *La Originalidad de Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996 - que entendemos não exigir uma tradução para o português.

idealista de espaço – fora do tempo e do espaço concretos, como experiência sensível no qual a obra se localiza – começou a esgotar-se nos anos 1950.

A rigor, o que está na base deste modelo que se esgota e que é apontado por Krauss como assentado na noção de objeto auto-referencial (*self-referential*) é o que vinculamos ao longo da presente pesquisa como a questão da *especificidade* e o valor a ela concedido no campo da arte. O que se entende como arte, em termos históricos no contexto da cultura ocidental a partir do Renascimento, construiu-se a partir de uma busca de especificação: primeiro, uma diferenciação entre a “arte” e as outras atividades humanas, fundamentada no exercício de uma *função* específica, a *estética*. Em um segundo momento - após a aproximação das artes entre si, finalmente como uma atividade socialmente delimitada – o trabalho de especificação se dá na relação entre as próprias artes, processo que no âmbito da teoria e da história da arte tem um marco referencial significativo no século XVIII, com autores como Lessing (1766) e Winckelmann (1755). O pensamento ao qual Rosalind Krauss faz menção de modo implícito, embora não denomine, é representado pela figura de Greenberg, e pela defesa da a pintura não figurativa dos anos 1950 nos EUA como o ponto de chegada e apogeu de tal processo de especificação: à pintura o que lhe cabe e à escultura somente o que lhe é de direito. Cada arte e cada obra de arte deve ser a materialização de um investimento crítico nas especificidades de seu próprio meio, de sua própria linguagem.

É neste cenário de valor concedido à noção de especificidade que Krauss situa o combate entre a Escultura e as obras produzidas por artistas como Robert Morris, Roberth Smithson, Carl Andre, Alice Aycock, Richard Long, Joel Shafiro,

Richard Serra e Mary Miss, entre os anos 1960 e início dos 1970 à produção escultórica de Rodin e Brancusi. Krauss não fala em termos de especificidade, mas em *complexidade* – como sinônimo de operar a partir de múltiplos paradigmas – e de *negatividade*, o que a obra não é, confrontada ao local em que se insere. Daí o célebre modelo em forma de “quadrado lógico”, que inicia com a definição de escultura (segundo o referido paradigma moderno) como sendo equivalente a “não-paisagem” e a “não-arquitetura”.

Abaixo comentamos os termos apresentados por Krauss a partir do quadrado lógico apresentado em seu ensaio (KRAUSS, 1986: 282 *et. seq.*) - segundo um modelo estruturalista – no qual a autora confronta os cruzamentos e as oposições entre “não-paisagem X não-arquitetura”, equivalendo à escultura; “paisagem X arquitetura” e posteriormente, articulando as diagonais, “paisagem X não-arquitetura” e “não-paisagem X arquitetura”. Nosso objetivo consiste apenas em enfatizar as relações de oposição para a categoria da escultura em seus limites disciplinares (escultura, como negatividade = não arquitetura, não paisagem), vigentes ainda em um paradigma moderno, apesar da *collage* cubista, do ready-made de Duchamp, do *objet trouvé* surrealista, da *Merzbau* de Schwiters (1923) e da sala “*Proun*”, de Lissitzky, em 1923. Nosso propósito, neste ponto do texto, se restringe, em primeiro lugar a apresentar a estrutura proposta por Rosalind Krauss. Em um segundo momento, propomos algumas indagações, a partir dele. Se uma categoria (escultura) pode ser definida a partir da circunscrição “não-paisagem + não arquitetura”, temos como desdobramento duas indagações, quanto ao que concerne aos pólos positivos, isto é, ao que poderia ser “arquitetura” e “paisagem”. Nos limites da presente pesquisa,

chegamos à questão do espaço, como denominador comum, tanto para a primeira noção, quanto para a segunda. Temos em conta que tanto um conceito quanto outro – arquitetura e paisagem – comportam vários desdobramentos, mas nos ateremos aqueles relativos ao espaço.

Deste cruzamento inicial, surgem outras combinações e outros pontos de interrogação, caso articulemos “Não paisagem X Paisagem” e “Não-arquitetura X Arquitetura”. As relações entre **paisagem e não-paisagem**, sendo a obra como “não paisagem” e resultado de assinalamento e manipulações físico-materiais em localizações determinadas - categoria exemplificada por Krauss através da obra *Spiral Jetty* (1969-1970), de Robert Smithson -, é denominada como “**marked sites**”, *sítio assinalados*, em uma tradução literal e *sítios ocupados*, em uma versão que nos parece mais aproximada quanto ao sentido.

Outro eixo *complexo*, constituído pelo par “**paisagem X arquitetura**” - com referência às obras de Richard Serra, Robert Smithson, Robert Irwin - é denominada por Krauss como “**site construction**”. Como o termo indica, trata-se de uma “construção localizada” em um sítio que pode ser concebido como paisagem.

O terceiro eixo complexo decorre das relações entre “**arquitetura X não-arquitetura**”, para o que a obra funciona como uma “não-arquitetura”, por confronto à convenção existente. Assim como nos outros eixos, os meios ou os materiais empregados não são o critério determinante, nada impede que se opere com fotografias ou vídeos, por exemplo. O que caracteriza esta “categoria”, segundo denomina Rosalind Krauss é o trabalho com a experiência arquitetônica, sendo que o termo empregado pela crítica norte-americana, neste caso, é

“*axiomatic structure*”, que literalmente podemos traduzir por “estruturas axiomáticas”⁴⁷.

A conclusão de Rosalind Krauss consiste em observar que na lógica contemporânea – cumpre frisar, a autora emprega o termo “pós-modernismo”, como contraponto a uma lógica que define como moderna – “a prática artística não se define em função de um *medium* - a escultura, por exemplo – e sim em relação às operações lógicas com um conjunto de termos culturais, para o que é possível empregar qualquer meio, seja fotografia, livros, linhas nas paredes, espelhos ou a própria escultura. (...) A organização da obra, por sua vez, não é ditada pelas condições de um meio em particular, nem o meio se baseia em um determinado material ou na percepção de um dado material” (op.cit.: 288). O ensaio de Rosalind Krauss tem outras implicações metodológicas e teóricas, no que concerne ao papel conferido à história – como um modo de abordar e compreender o fenômeno artístico em seus processos de mudança – e à lógica de funcionamento da arte como algo passível de análise a partir de um modelo fundamentado em dada estrutura lógico-conceitual. Não nos deteremos nestes aspectos, posto que extrapolam os limites da presente argumentação.

Entre a bibliografia recente, “*Installation Art*” teve sua primeira edição em 1994, pela Thames na Hudson, de Londres, com versão para o francês em 1997. Os autores, Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry – o livro também inclui textos de Michael Archer – fundaram em 1990 o *Museum of Installation de Londres*, que dirigem em conjunto, apresentam uma obra que reúne um texto

⁴⁷ Não entraremos, neste ponto da argumentação, em uma análise dos fundamentos teóricos derivados do Estruturalismo e do Pós-estruturalismo, no que concerne ao modelo analítico

introdutório⁴⁸ – na tradução francesa “*Vers l’ Installation*” – no qual propõem uma breve revisão da história da arte no século XX, enfocando as principais questões que consideram constitutivas para uma definição do problema artístico colocado pela instalação e um expressivo conjunto de 167 imagens em 143 páginas a cores, divididas segundo quatro tópicos: sítio, meios, museu e arquitetura. Estas quatro seções servem como parâmetro para a apresentação das imagens em reproduções a cores de obras que se configuram como instalações, no que parece ser o foco da publicação. Os autores frisam logo na introdução à obra que estas “quatro grandes seções” na qual o livro se divide não devem ser assumidas como “categorias rigidamente delimitadas”, lembrando que muitos artistas realizam trabalhos que se constituem pelo cruzamento entre várias destas questões.

Por fim, fazendo referência a um artigo publicado em 1975 por Rose Lee Goldberg, intitulado “o espaço como *praxis*” observam que o cerne de seu projeto, manifestado nesta divisão de uma publicação sobre a instalação nas quatro seções - sítio, meios, museu e arquitetura - é precisamente manifesto por esse “sentido de espaço como algo que estabelece um diálogo ativo entre as coisas e as pessoas que ele contém” (ARCHER *et all.*, 1997: 8). Nos anexos deste livro/catálogo os autores acrescentam uma “cronologia” que inicia em 1879-1905, com uma referência a Ferdinand Cheval, que constrói seu “*Palais Idéal*”, em

proposto por Rosalind Krauss, ainda que tal abordagem se evidencie a partir do método empregado pela crítica norte-americana.

⁴⁸ No prefácio ao livro, Oliveira, Oxley e Petry informam que a referida publicação, centrada na apresentação de grande número de imagens – a cores, com cuidados na qualidade gráfica - que reproduzem instalações nos mais variados sítios, foi resultado de um longo trabalho de pesquisa, envolvendo viagens e documentação de obras de arte, cujo início é datado em 1989, quando os três autores eram responsáveis pela *Unit 7*, galeria de arte em Londres, consagrada às instalações (fundada em 1986) e origem do *Museum of Installation*, fundado pelo grupo em 1990 (op.cit.: 7).

Hauterives, na França – descrito como uma “loucura construída de pedras e conchas” (op.cit.: 181), expande-se nas décadas de 1960 e 1970, fazendo referências às exposições, obras e eventos que consideramos significativos para uma historiografia da instalação, até 1993, época da conclusão do livro⁴⁹.

No ensaio que introduz o livro, os autores apontam em Duchamp, uma referência para a introdução efetiva, no campo da arte, de um questionamento quanto à obra de arte e seu contexto, aspecto que estaria na base do desenvolvimento posterior da instalação. Duas obras de Duchamp são citadas nesta introdução, a “roda de bicicleta”, de 1913 e a “Porta, 11, rua Larrey”, de 1927 (ver Vol. II, **pág. 1**). Esta última consiste em uma porta da qual o artista se apropria, montada de tal maneira entre duas aberturas em ângulo reto, que ao estar aberta (para um dos vãos) estará fechada para outro, em resumo, trata-se de uma porta que está ao mesmo tempo, aberta e fechada (op.cit.: 11).

De Duchamp, passam aos anos 1960, observando que nos primeiros anos destas décadas, empregava-se os termos “*environment*” e “*assemblage*” para designar a ocupação de um espaço dado com objetivos de uma experiência de ordem artística, no primeiro caso, e a reunião de materiais diversos em uma estrutura espacial tridimensional, para o segundo. Os autores observam que naqueles anos, o termo instalação designava apenas uma vista geral das obras em exposição, uma maneira de montar uma exposição. E acrescentam: “esta conotação essencialmente museológica permanece de qualquer modo apropriada

⁴⁹ Entre os muitos eventos citados nas 7 páginas que apresentam a cronologia, a quase totalidade se refere a acontecimentos nos EUA e Europa. Dois eventos no Brasil constam da cronologia, em 1951 a primeira Bienal de São Paulo e em 1989, a presença de Cildo Meirelles (*sic*) e Tunga – dois artistas cujas obras são reproduzidas no livro – são citadas, por ocasião da Bienal de São Paulo.

para nossa compreensão da função ativa que o espaço desempenha na instalação contemporânea” (op.cit.: 11).

Por sua vez, a introdução destes dois termos traz mais complexidade ao debate sobre a instalação, posto que se tratam de duas noções igualmente complexas e de difícil definição. Consideremos apenas a noção de *assemblage*, em primeiro lugar, com vistas a confrontá-lo à questão colocada pela instalação, sob o enfoque do sítio de destinação da obra. Em resumo, consideramos que as instalações operam de modo mais efetivo com e a partir do problema da localização e do sítio de destinação da obra, enquanto a *assemblage*, ainda que ocupe um lugar – posto que é um objeto extenso – não assume esta questão como um problema chave para sua definição. A rigor, a *assemblage* seria mais adequadamente aproximada da *collage*, quanto ao problema artístico com o qual trabalham.

A *assemblage* e a *collage* colocam em pauta o valor concedido à **unicidade** no campo da arte, como critério para a autenticidade da obra de arte, ainda que como “obras”, após seu acabamento, elas permaneçam íntegras. Estamos operando aqui, com uma concepção de *collage* e especialmente de *assemblage* que aproxima as duas noções de outra, a de objeto. A instalação, por sua vez, coloca em pauta um *inacabamento* essencial, uma abertura para novas possibilidades artísticas, poéticas e estéticas - a partir de uma *mesma obra*, convém destacar – em função da possibilidade de desmontagem e de deslocamento, isto é, com uma nova instalação em outro sítio. Isto porque a dimensão espacial – uma experiência de ordem espacial – é parte da instalação,

é um componente da obra, mesmo que ela não seja concebida para um sítio específico, em termos estritos.

As obras que se configuram como *assemblages*⁵⁰ são geradas por *justaposição* ou *acumulação* de elementos materiais, seja eles distintos ou semelhantes entre si. Estes elementos, em sua grande maioria, são objetos ou fragmentos de objetos, cuja constituição e função original não está associada ao campo da arte. Em outras palavras, via de regra, tratam-se de objetos cotidianos, de uso prático em algum sentido do termo, ou recolhidos da natureza, deslocados deste seu contexto de origem e “recontextualizados como obra de arte”, sendo que este processo termina por afetar os próprios limites do conceito de obra de arte (AYRES, 1989, 49). Neste ponto da argumentação, interessa observar que, em princípio, uma *assemblage*, na medida em que opera a partir de operações de justaposição e acumulação se espacializa como um objeto, fechado sobre si mesmo – auto-referencial, seria possível dizer -, e não necessariamente vinculado ao local de exposição, muito menos passível de desagregação. Segundo esta mesma lógica, as *collages* também não são reversíveis, não podem passar por um processo de desagregação dos elementos justapostos, heteróclitos que sejam.

Tanto quanto as *assemblages* – nos termos em que as estamos delimitando nesta tese –, via de regra, as *collages* não são concebidas a partir de

⁵⁰ Não nos deteremos em uma revisão histórica da *assemblage*, como princípio ou quanto ao emprego do termo, algo que consideramos como uma pesquisa específica que extrapola os limites do presente estudo. Ayres (1989) faz menção ao cubismo, com a questão da *collage*, ainda que não se trate de um princípio idêntico, ao surrealismo, ao construtivismo, por certo deveríamos considerar ainda os *ready-made*, enfim, trata-se de uma ascendência tão complexa quanto a herança, já que encontraríamos o princípio da *assemblage* – justaposição de elementos heteróclitos – em muitos artistas e movimentos artísticos que não se regem por um princípio comum.

um vínculo de ordem semântica ou mesmo física com o espaço de exposição. Isto não significa que não existam obras que operem a partir do princípio da *assemblage* e da *collage* e que estabeleçam também um vínculo, seja de ordem física-material e/ou seja de ordem conceitual e simbólica como o espaço de exposição que venham por ventura a ocupar. Mas este modo peculiar de espacialização não faz necessariamente parte da definição estrita de *assemblage* e de *collage*, nos termos em que se convencionou reconhecê-las como resultando em um tipo específico de obra de arte. Veja-se que aqui chegamos a uma questão de ordem espacial, por um lado, e do âmbito da recepção, por outro: a *escala* da obra. Uma obra que opere a partir da noção de *assemblage* – ou mesmo uma *collage* –, e se configure como tal, pode adquirir *dimensões ambientais*. Neste caso, o fato de que empregue procedimentos de justaposição e acumulação *irreversíveis* poderiam ser apontados como possível distinção em relação às instalações, desde que definíssemos esta última como eminentemente passível de desmantelamento e re-instalação. Por sua vez, nada parece impedir, no que tange à lógica que estaria regendo os procedimentos artísticos levados a cabo pelo autor da obra, que uma instalação empregasse recursos técnicos característicos da *assemblage* ou da *collage*.

Esta é a linha de entendimento seguida na publicação da *École National Supérieure des Beaux-arts*, constituída de verbetes e léxico sob o título “*Groupes, mouvements, tendances de l’art contemporain depuis 1945*” (2001⁵¹). Depois de definir “*assemblage*” como “reunião de materiais ou objetos diversos, geralmente associados de modo a manifestar um caráter insólito”, observam um

⁵¹ A primeira edição desta obra de referência data de 1989, a segunda de 1990. A edição com a qual trabalhamos, publicada em 2001 foi revista e aumentada em relação às anteriores.

ressurgimento desta “arte híbrida” no contexto da produção artística dos anos 80, através do que identificam como uma “fetichização do objeto”, questão que encontra especial desenvolvimento a partir de instalações (op.cit.: 306). Em outras palavras, uma instalação pode operar a partir de um procedimento de *assemblage*, tanto quanto pode incluir *assemblages*.

Quanto ao termo *environment* estamos diante de outra problemática, aparentemente próxima demais daquela colocada pela instalação. Julie Reiss também inicia seu ensaio (2000), citado anteriormente, com uma referência às relações entre instalação e *environments*, observando que nas obras de referência por ela pesquisadas, como *The Art Index*, na edição 27, referente ao período 1978/1979, no termo instalação o leitor é remetido à leitura do termo “*environments*” (op.cit.: xii). Como o próprio termo sugere, trata-se de um “ambiente”, algo que está muito próximo do que efetivamente constitui muitas instalações. Alguns parágrafos acima fizemos referência às observações de Archer (1997: 11) quanto à recorrência do emprego do termo *environment* no final dos anos 1950 e ao longo dos 1960. Alguns autores – em textos jornalísticos, em cartelas de exposição, em textos críticos – observam que o termo “ambiente” seria o termo empregado naqueles anos para designar o que hoje definimos instalação.

Por uma questão lógica, tal afirmação pressupõe que seja possível operar com uma definição precisa – um conceito e um rol delimitado de propriedades específicas – em um caso e outro, tanto para o termo “ambiente” quanto para o de “instalação”. Tanto um tipo de obra quanto o outro coloca os já referidos problemas quanto à dificuldade de acesso observacional direto às obras, posto

que via de regra, tanto as instalações quanto os ambientes/*environments* existem quando montados, quando instalados. O que por sua vez, dificulta a possibilidade de precisar semelhanças ou diferenças, não exatamente entre um conceito e outro ou no que tange às definições que cada artista dava ao termo, mas às propriedades e procedimentos relativos às obras propriamente ditas.

Seja como for, em termos históricos, para o uso conferido ao termo *environment*, colocava-se a questão da participação efetiva, da inclusão do espectador: este não estaria mais diante ou em frente, mas *dentro* da obra, seria parte dela. Nestes termos, a noção de *ambiente* em seu estatuto artístico, privilegia a questão da *experiência* – sensorial, perceptiva, emocional, estética -, a *vivência* do espectador em um espaço agenciado por uma *manifestação artística*. Muitas instalações também enfatizam a participação do espectador e as noções de experiência e vivência – como se pretende argumentar em outro tópico deste texto – igualmente atuam nos fundamentos da instalação. Argumentamos, porém, que os termos *instalação* e *ambiente* não sejam exatamente e em qualquer situação, intercambiáveis. Uma instalação pode operar a partir do mesmo princípio artístico e estético que animava a produção de *environments* e de ambientes nas décadas de 1950, 1960, 1970, mas nem sempre ou necessariamente.

O emprego sistemático do termo instalação para designar um segmento da produção artística é recente e suscita controvérsias por parte de artistas, críticos, teóricos, historiadores e público em geral. Entendemos que a dificuldade em fixar um sentido preciso e rigoroso para o emprego do termo não se deve somente ao seu caráter recente, mas a alguns aspectos que são intrínsecos à própria

produção que pretende designar e, mais que isto, ao contexto cultural e social que a contemporaneidade manifesta no âmbito da arte. Mais do que operar com categorias cujas fronteiras possam ser rigidamente delimitadas segundo critérios objetivos, trata-se – como G. Carlo Argan defendia (1992⁵²) – de operar por problemáticas, que se constroem e extraem sua inteligibilidade do próprio nexo interno que estabelecem.

O próprio termo “instalação” tem um caráter *não específico* (REISS, 2000: xiii) o que, sob certos aspectos, conduz à polissemia. Esta, por sua vez, não se manifesta somente no emprego do termo, caracteriza igualmente a produção que pretende designar e o contexto cultural no qual se gera. Quando empregamos o termo instalação não fazemos menção a uma técnica em particular, não enfatizamos um tipo de material cujas qualidades plásticas possam ser objeto de uma prática artística e de uma relação estática, nem a rigor um *fazer* artístico nos termos convencionais, tais como “pintar”, “esculpir” ou “desenhar”. Instalação funciona de modo genérico, como um procedimento indefinido em relação a possíveis delimitações de ordem técnica. Podemos dizer que “quem instala” dispõe *alguma coisa*, de algum *modo*, em algum *lugar* ou *local* específico. Por sua vez, seria um equívoco supor que tal abertura semântica nos afastasse da necessidade de trabalhar com os conceitos e com suas definições, em busca de

52 Segundo Giulio Carlo Argan, “O único critério metodológico com que ainda se pode fazer hoje em dia história da arte, resistindo a tentativa de des-historicizar o estudo do fenômeno artístico, parece-me o da identificação e da análise de situações problemáticas. Identificar um problema significa recolher e coordenar um conjunto de dados, nenhum dos quais se possa entender o significado ou o valor, a não ser em relação com os outros; em outras palavras significa definir uma situação cultural em que cada fator valha apenas como componente dialético de um sistema de relações. A noção de campo, por fim, coincide com a noção de problema, e nenhum problema, obviamente, existe por si só, como tal. A problematicidade de uma situação chega à consciência do historiador a partir da análise das forças, muitas vezes antagônicas, que agem num determinado campo” (ARGAN, 1992: 70).

um vocabulário mais pertinente e preciso em relação aos nossos objetos de estudo, localizados no âmbito da produção contemporânea. Termos como sítio, local, lugar - para não falar em espaço - apresentam tanta complexidade ou maior do que a denominação “instalação” e exigem igualmente, uma familiaridade com problemas específicos ao campo das teorias da arte moderna e contemporânea, assim como estão contaminados por suas trajetórias e usos por parte de outras disciplinas, assim como pela linguagem cotidiana.

CAPÍTULO 2

2 OBRAS QUE SE CONFIGURAM COMO INSTALAÇÕES: ESPAÇO, ESPACIALIZAÇÃO E A QUESTÃO DO SÍTIO

O espaço desempenha um papel que não pode ser ignorado na história dos problemas artísticos próprios às artes plásticas e visuais. O presente capítulo concentra-se em demonstrar e discutir, através da análise de obras consideradas exemplares para a questão, o modo como as instalações operam com e no espaço. Na parte inicial do capítulo dedicamo-nos a delimitar o emprego desta noção a partir de algumas contribuições de ordem teórica. Em uma primeira seção, a partir das noções de espacialidade e espacialização, consideramos o modo como algumas obras vinculadas ao minimalismo – dos artistas Carl Andre, Donald Judd e Dan Flavin, além de referências à Robert Morris – operam com o espaço ocupado pela obra como um aspecto significativo em termos artísticos, tanto para a recepção, quanto para a concepção da mesma. A segunda parte do capítulo, mais extensa, está dividida em diversas análises de obras que se configuram como instalação, tendo como foco o modo como operam no e com o espaço: **“Desvio para o Vermelho”**, de Cildo Meireles, **“Le Lycée Chases en 1931”** e **“Archives de l’année 1987 du journal El Caso”** de Christian Boltanski, **“Le Revers du Rêveur”** e **“O que restou da passagem do anjo II”**, de Vera

Chaves Barcellos, “**IdéiaSituação**”, de Artur Barrio, “**Ão**”, de Tunga, além de um comentário pontual sobre “**Desaparência (Estúdio)**” de Regina Silveira.

Em primeiro lugar, a produção vinculada às artes plásticas e visuais dirige-se ao mundo visível em obras que se manifestam como objetos físicos, e que assim devem ser percebidos e experienciados. No sentido em que são constituídas por corpos extensos (MUKAROVSKY, 1988:251), o espaço está nos fundamentos da própria noção de artes plásticas e, em certa medida, da definição de obra de arte, dentro deste recorte conceitual. O vocabulário empregado pela crítica e pela história da arte para a análise das obras, é igualmente pleno de termos de ordem espacial, tais como profundidade, figura / fundo, peso, volume, cheio / vazio, escala, proporção, para citarmos apenas os mais usuais entre eles.

Sobre as obras de arte, tanto no âmbito das artes plásticas quanto no campo ampliado das artes visuais, é possível afirmar que atuam *no espaço*, já que se manifestam através de objetos que possuem extensão. E *com o espaço*, quando formalizam ou colocam em debate a própria experiência com a dimensão espacial. Não nos referimos aqui apenas às possíveis representações – *mimesis* – do mundo visível através da arte, mas às próprias concepções de espaço, como uma dimensão central da existência humana, que igualmente podem ser representadas pela arte. Assim, entendemos que o diferencial – caso exista – não reside em afirmar que uma determinada obra ou segmento da produção artística opere ou não com o espaço ou no espaço, mas como o faz, com que grau de intencionalidade no que concerne a formulação de um problema artístico que seja de ordem espacial.

No decorrer deste capítulo procuramos identificar, analisar e refletir sobre o modo específico como as instalações operam no e com o espaço: 1) analisando o modo como se *espacializam*; 2) identificando como vinculam-se ao recinto de exposição, considerado como *localização* determinada e um *lugar*, com uma identidade específica. Na primeira parte do texto, alinhamos questões em relação à noção de espaço, algumas já apontadas em outros pontos desta tese com enfoque diverso. A seguir, dedicamo-nos à análise de obras que se configuram como instalações, nos termos acima enunciados.

Assumimos o termo espacialização como uma opção terminológica derivada de nossa pesquisa junto às obras que se configuram como instalações. Com o emprego desta noção pretendemos ressaltar o caráter processual do modo como esse segmento da produção contemporânea opera com uma determinada localização, esta última, por sua vez, um conceito que deriva de uma reflexão sobre o papel desempenhado pelo espaço no caso das instalações.

No sentido que lhe conferimos, a **espacialização** apresenta-se como um processo – relativo ao modo de operar no espaço – mais do que como uma qualidade, para o que empregariamos mais adequadamente o conceito de espacialidade. De modo mais específico, esta operação envolve: 1) a disposição dos elementos no recinto de exposição; 2) o tipo denexo que é estabelecido entre os mesmos; 3) o grau e a intensidade do vínculo entre os diversos elementos que compõem a obra e o espaço físico do recinto de exposição, para o que empregamos as noções de **local** e localização; 4) o grau e a intensidade do vínculo em relação aos aspectos simbólicos, culturais, históricos, sociais que

constituem a identidade deste recinto e que permitem, ao mesmo tempo em que convocam, o emprego da noção de **lugar**.

Empregamos os termos grau e intensidade para enfatizar o fato de que o modo como as obras que se configuram como instalação vinculam-se ao recinto de exposição pode variar consideravelmente. Porém, não consideramos – nem propomos – que seja efetivamente possível mensurar tais vínculos segundo um modelo do tipo matemático probabilístico. Entendemos tais vínculos como uma questão de escala. Por exemplo, uma instalação “Desvio para o Vermelho”, de Cildo Meireles – obra que comentamos mais adiante, neste capítulo -, possui uma estrutura arquitetônica estável, que ocupa um território no recinto de exposição, mas mantém suas fronteiras delimitadas em relação ao mesmo, com razoável grau de independência do ponto de vista da recepção da obra. O espectador adentra em “Desvio para o Vermelho” e a própria obra configura-se como *lugar*. Podemos observar situação semelhante em relação à “Volátil”, outra instalação de Cildo Meireles (**ver Vol. II, pág. 16**).

Já em uma obra como “**Desaparência (Estúdio)**”, de Regina Silveira, apresentada pela artista no espaço de intervenções do Torreão, em Porto Alegre entre 9 de junho e 6 de julho de 2001, estamos diante de outro modo de vinculação ao recinto. Trata-se de uma imagem realizada em vinil auto-adesivo aplicada diretamente sobre o piso e as paredes da sala (**ver Vol. II, pág. 41**). A primeira constatação decorre deste aspecto material, estamos diante de uma obra *in situ*, na medida em que sua existência física, material está circunscrita a um

determinado local (**ver** Vol. II, **pág.39;40**)⁵³. Em primeiro lugar, por que o vinil adesivo que constitui a imagem não sobreviverá à desmontagem. A mesma imagem do cavalete em linhas tracejadas em perspectiva, igualmente com o título “Desaparência” foi apresentada por Regina Silveira em 1997, no Paço das Artes, em São Paulo, na mostra “Ao Cubo3”. Não reproduzimos imagens desta instalação – que pode ser vista no *site* da artista⁵⁴ - mas ela assemelha-se em forma e proporção ao visto no Torreão. No que se refere ao aspecto material, sabemos bem que não se trata do mesmo objeto físico. “Desaparência” foi apresentada também em 1999, em exposição realizada pela artista na Galeria Gabriela Mistral, em Santiago do Chile. Lá, a imagem espacializou-se na forma de uma tapeçaria, medindo 240 x 370 cm (**ver** Vol. II, **pág. 40**).

Assim, no que concerne às condições de existência da obra após sua retirada do espaço de exposição, verificamos em “Desaparência” algo distinto do que podemos imaginar em relação à “Desvio para o Vermelho”. Esta última, excetuando-se os elementos percíveis que compõem a obra – como frutas e peixinhos ornamentais – poderia ser totalmente armazenada em uma reserva técnica de museu depois de desmontada. Em segundo lugar, Regina Silveira – como em grande parte de sua produção – trabalha com o sistema de representação do espaço visível através da perspectiva, provocando distorções em função do estiramento dos pontos de fuga e devolvendo o desenho bidimensional ao espaço que ele pretende representar. Embora a estrutura geral

⁵³ O trabalho com desenho em perspectiva, aplicadas diretamente sobre as paredes e o piso do recinto de exposição é recorrente na obra da artista. Fazemos menção através de uma imagem, à série “*Absentia*”, realizada durante os anos 1980 (**ver** Vol. II, **pág. 39**).

⁵⁴ Endereço eletrônico: www2.uol.com.br/reginasilveira/images (Último acesso em 18/05/2005).

do espaço seja fixa (piso, duas paredes em ângulo), as proporções e a configuração que o desenho deve atingir quando instalado dependem diretamente do recinto específico no qual será montado.

A percepção desta imagem – a perspectiva distorcida de um cavalete de pintura e de um banquinho, em linhas tracejadas – envolve o ambiente e dele depende, não somente em termos sensórios, mas como *contexto*. Considerando-se os aspectos biográficos de Regina Silveira, quanto ao início de sua carreira artística em Porto Alegre como pintora – aluna de artistas como João Fahrion, Ado Malagoli e Iberê Camargo – e a virada conceitual que promoveu após sua partida da cidade, o cavalete e o banquinho tracejados passam por uma nova leitura quando inseridos em um espaço expositivo em Porto Alegre. Em entrevista publicada na época da exposição, Regina Silveira faz menção a este aspecto:

O tracejado é um signo da geometria, da arquitetura. Indica uma aresta que não está visível. É como uma aparição. Ou uma desapareição. Nasceu como um comentário sobre a pintura. Eu queria mexer a idéia deste lugar ideal, o estúdio do artista, esse lugar branco, aéreo, isolado, esse isolamento que o artista não tem mais. Achei que Porto Alegre era o lugar perfeito para esse desaparecimento (SILVEIRA, 2001: 5).

Independentemente dos conhecimentos que o espectador possua em relação à trajetória profissional e às opções estéticas e artísticas de Regina Silveira, as características físicas do recinto de exposição ocupados por “Desaparência (Estúdio)” em Porto Alegre também favorecem as relações de ordem simbólica entre um concepção sobre o legítimo *lugar* do artista e da obra de arte, no caso, o ateliê no qual a obra é produzida. Em primeiro lugar, por associação derivada das características físicas do recinto, localizado em um sótão de uma antiga residência – transformada pelos artistas Elida Tessler e Jailton Moreira em espaço de trabalho e de exposição voltado para arte contemporânea

– ao qual temos acesso por uma escada íngreme e estreita, que só permite a passagem de uma pessoa de cada vez. Trata-se efetivamente de uma “torre”, de difícil acesso, que também funciona como mirante, com janelas em três de suas paredes. Boa metáfora para o lugar da arte em geral, e mesmo para a contemporânea, em particular. O cavalete tracejado por Regina Silveira, entre aparecer e desaparecer, como imagem que insiste e resiste, não encontraria lugar mais adequado.

De modo resumido, é segundo esse enfoque que discutimos os modos de espacialização e procuramos perceber diferenças e similitudes na forma como as instalações relacionam-se com um *sítio* em particular, no cruzamento entre aspectos físicos e materiais, que podem ser abordados a partir de um enfoque fenomenológico e experiencial, e aqueles de ordem simbólica, cultural, social, vinculados ao caráter institucional do recinto de exposição.

Uma instalação pode ser projetada, concebida intelectualmente, planejada em seus variados elementos, mas só se efetivará plenamente – como objeto artístico e passível de fruição estética - em vista de uma localização específica. Nestes termos, o artista trabalha *com o local*, além de trabalhar *no local* da instalação. Via de regra, artistas que trabalham com instalações não acumulam obras em seu ateliê, tal como é possível e mesmo necessário fazer em relação à pintura, ao desenho, à gravura e mesmo à escultura. Uma instalação, fora de sua localização específica somente poderá ser *simulada*⁵⁵.

⁵⁵ Nestes termos, o atual estágio da computação gráfica e animação digital favorecem bastante o trabalho com a instalação, na medida em que permitem simular as implantações efetivas, nos casos de trabalhos em que os elementos envolvidos demandem projetos prévios com grande nível de detalhamento.

Como já dissemos, uma instalação pode vincular-se a um determinado sítio (em sua dimensão de espaço físico e de espaço simbólico) segundo distintos graus de intensidade, seja ele de ordem material, semântica, simbólica. Em outras palavras poderemos encontrar instalações passíveis de desmontagem, deslocamento e re-instalação em sítios distintos, enquanto outras não permitirão tais procedimentos.

A relação entre espaço e instalação pode parecer tão evidente que uma observação quanto à importância do primeiro conceito para a formulação de uma problemática da segunda soe como um lugar comum. Por outro lado, trata-se de uma relação entre dois termos igualmente complexos e polissêmicos, que se apresenta plena de subentendidos. O que alguém pretende significar quando observa que esta ou aquela obra de arte “trabalha *com o espaço*”? Por exemplo, qual aceção de espaço estaria embutida em uma afirmação deste tipo? Seria *no espaço* (físico, “concreto”) ou com uma determinada *representação do espaço*, afirmando-a ou questionando-a? No âmbito da arte, ainda que a distinção entre o espaço físico e sua representação – mental ou imagética – possa ser efetuada, têm-se em conta que a primeira dimensão interessa na medida em que é perpassada pela segunda.

Em termos artísticos operar no espaço, isto é, no mundo físico, concreto, objetivo envolverá uma *concepção* e, em última instância, uma representação de espaço subjacente. Isto não é novidade. Encontraremos tal entendimento em diversos autores, tais como Erwin Panofsky, Pierre Francastel, em historiadores como G. Carlo Argan, E. H. Gombrich, que segundo objetivos específicos e

distintos analisaram a representação do espaço nas artes plásticas e na pintura em particular.

No caso das instalações, a questão espacial não se apresenta somente como um problema de representação – o que já seria suficientemente complexo -, mas interpenetra-se com o vivido e percebido, com a experiência compartilhada (entre autor, obra e espectador) deste espaço, como uma localização precisa (com suas condicionantes de ordem física, material) e como lugar (com suas atribuições de ordem simbólica, cultural, histórica e sociais).

A delimitação efetiva do problema que tratamos neste capítulo, apresentado no início deste texto a partir da relação entre espaço e instalação, passa em primeiro lugar por um ajuste do foco, em segundo por uma determinação de escala. As obras que na contemporaneidade se configuram como instalação operam *no espaço* e com *determinadas concepções de espaço*. Adiantando algumas conclusões, tratam-se de concepções que definem o espaço como uma noção com espessura cultural, histórica e social e por isso mesmo, um conceito a ser considerado quanto a sua complexidade e abertura. Como já foi observado em outros pontos deste texto, tal concepção de espaço não se restringe à contemporaneidade. O que pode ser assumido como característico de um pensamento contemporâneo em relação ao espaço – e também aplicado ao tempo – consiste em percebê-lo atravessado e constituído por *espacialidades distintas*.

No que concerne à escala da análise em que observamos as relações entre instalação e espaço, esta assume como fundamento a existência de uma implicação profunda entre os planos do macro (as relações gerais) e do micro (o

que podemos observar, em termos empíricos, no contato com as obras no recinto de exposição). Em termos específicos, o espaço do qual se fala é considerado: 1) do ponto de vista da concepção da obra e do modo como o artista considera e opera, em termos artísticos e estéticos, como a relação entre a obra e o sítio ao qual, no caso das instalações, a obra se destina; 2) do ponto de vista da realização da obra e do modo como o recinto de exposição é considerado e integrado como parte do problema artístico, no que concerne à localização da obra (aspectos físicos) e ao modo como esta opera com a noção de lugar (aspectos simbólicos); 3) do ponto de vista da recepção da obra: o espaço em seus aspectos sensíveis, no que concerne à percepção e à experiência com a dimensão espacial.

Nossa pesquisa junto às obras conduziu-nos a concluir que as instalações operam a partir de uma concepção de espaço, que em primeiro lugar, recusa a adjetivação de “neutro” sob qualquer aspecto em que possa ser considerado. As instalações, por sua vez, operam com as questões do local e da localização – no sentido geográfico do termo -, do lugar, assim como outras noções que segundo entendemos, extraem suas definições e delimitações de uma dada concepção de espaço.

Tal problematização manifesta-se na atenção que os artistas instaladores concedem aos modos como suas obras se espacializam, como objetos contextuais, relacionais, incorporando o próprio recinto de exposição como questão artística, como um elemento constituinte da obra. É nestes termos que empregamos a noção de **sítio** de destinação da obra, considerando que uma instalação é projetada para ocupar uma determinada localização, mesmo que

grande parte de seus elementos não sejam produzidos no próprio local em a obra é instalada e mesmo que ela ser deslocada e remontada em outro local. Sua concepção e realização envolverá a consideração das características físicas do recinto de exposição.

Para os limites nos quais a presente pesquisa considera o emprego da noção de espaço, apontamos dois momentos considerados como chaves na história dessa noção. Uma delas é representada por Kant (1724-1804), ao conferir ao espaço o estatuto de uma “categoria *a priori* do espírito humano”, para além de um mero recipiente para as coisas, entendimento que, em certa medida, funcionou como uma baliza para a construção desta noção no âmbito da cultura ocidental. Nosso objetivo com a referência a Kant restringe-se exatamente a pontuar um momento específico para a história da idéia de espaço, na qual ela ganha autonomia em relação às determinações do mundo material e passa a funcionar como condição de possibilidade para o próprio entendimento deste mesmo mundo.

Quando se propôs a “expor o conceito de espaço”, Kant argumentou que “o espaço não é um conceito empírico abstraído de experiências externas” (KANT, 1980:41; §2)⁵⁶, “de modo algum representa uma propriedade de coisas em si, nem tampouco de suas relações recíprocas” (...), o “espaço não é senão a forma de todos os fenômenos dos sentidos externos, isto é, a condição subjetiva da

⁵⁶ A análise da faculdade de conhecer pode ser definida como o objetivo de Kant em “A Crítica da Razão Pura” (1781), seguida de “A Crítica da Razão Prática (1788) e da “Crítica da Faculdade de Julgar”(1790). Na primeira, o filósofo distingue duas formas de conhecimento, o empírico ou *a posteriori* e o “conhecimento puro ou *a priori*” que ao contrário do primeiro “não depende de qualquer experiência sensível, distinguindo-se do empírico pela universalidade e necessidade” (Os Pensadores, Vida e Obra, 1980: IX).

sensibilidade unicamente sob a qual nos é possível intuição externa (op.cit.: 42; § 3):

O espaço é uma representação a priori necessária que subjaz a todas as intuições externas. Jamais é possível fazer-se uma representação de que não há espaço algum, embora se possa muito bem pensar que não se encontre objeto algum nele. Ele é portanto, considerado como condição da possibilidade dos fenômenos e não uma determinação dependente destes; é uma representação a priori que subjaz necessariamente aos fenômenos externos (op.cit. : 41; § 2).

A outra referência é Merleau-Ponty (1908-1961), no que concerne a uma formulação do conceito de espaço com especial repercussão no campo da produção artística, especialmente decorrente da leitura de sua obra “Fenomenologia da Percepção”, publicada originalmente em 1945. Fazemos menção, porém, à definição apresentada pelo filósofo francês em seu ensaio “O Olho e o Espírito” (1960).

Merleau-Ponty, formula sua concepção propondo-se a colocá-la em contraponto ao modo como Descartes (1596 – 1650) considerou o conceito. Para Merleau-Ponty, o espaço em Descartes resulta idealizado, “manejável e homogêneo”: “Razão tinha Descartes em liberar o espaço [de um pensamento submisso ao empírico, e que não ousa construir]. O seu erro estava em erigi-lo num ser inteiramente positivo, para além de todo ponto de vista, de toda latência, de toda profundidade, sem nenhuma espessura verdadeira” (MERLEAU-PONTY, 1980: 97). Na parte final do ensaio, Merleau-Ponty enfatiza uma concepção de

espaço pertinente ao modo como relaciona o olhar e a pintura em relação à experiência do mundo⁵⁷.

O espaço não é mais aquele de que fala a *Dióptrica*, rede de relações entre objetos, tal como o veria uma terceira testemunha da minha visão, ou um géometra que a reconstrói e a sobrevoa; é um espaço contado a partir de mim como ponto ou grau zero da espacialidade. Eu não o vejo segundo o seu invólucro exterior, vivo-o por dentro, estou englobado nele. Afinal de contas, o mundo está em torno de mim, e não adiante de mim. (...) Já não se trata de falar do espaço e da luz, e sim de fazer falarem o espaço e a luz que aí estão (op.cit.: 100).

Na concepção de espaço apresentada acima, enfatizamos o entendimento de que *nele estamos*, dele fazemos parte, assim como o construímos enquanto noção e conceito. No que tange ao espaço, a percepção sensível não deve ser desqualificada. No que se refere ao espaço operado pela arte, sua percepção não pode ser reduzida aos aspectos objetivos. Trata-se de uma construção que resulta dos cruzamentos complexos entre a objetividade e da subjetividade.

A concepção de espaço subjacente à fenomenologia reserva ao sujeito um papel central em relação à experiência, talvez um aspecto que a tenha tornado

⁵⁷ A rigor, considerar o modo como Merleau-Ponty formula uma noção de espaço neste ensaio ganha em densidade caso seja cotejada com suas reflexões em “A fenomenologia da percepção”, (sua tese de doutoramento, de 1945). O modo como o filósofo francês apresenta a questão do corpo, do olhar e da visão, no mesmo “O Olho e o Espírito”, também se revela significativo para a compreensão de sua concepção de espaço: “Imerso no visível por seu corpo, embora ele próprio visível, o vidente não se apropria daquilo que vê: só se aproxima dele pelo olhar, abre-se para o mundo. E, por seu lado, esse mundo, de que ele faz parte, não é em si ou matéria. Meu movimento não é uma decisão do espírito, um fazer absoluto, que, do fundo do retiro subjetivo, decretasse alguma mudança de lugar miraculosamente executada na extensão. Ele é a seqüência natural e o amadurecimento de uma visão. De uma coisa digo que ela é movida, porém meu corpo, este se move, meu movimento se desdobra. (...) O enigma reside nisto: meu corpo é ao mesmo tempo vidente e visível” (op.cit.: 88). Por contraposição, convém considerar o modo como Descartes (Meditações, 1641) chega a uma formulação distinta para o que apresenta como possibilidade de conhecer o corpo, com o célebre exemplo do pedaço de cera, descrito antes e depois de ser derretido pelo fogo. O que nos fornece a garantia de *identidade* entre o primeiro pedaço sólido de cera e aquele que o líquido derretido? Não seriam os sentidos, posto que estes somente podem constatar a mudança entre um estado e outro. Seria a imaginação? Mas esta permite a dúvida, não se trata de uma faculdade propriamente intelectual, no sentido puro. Para Descartes, “... só concebemos os corpos pela faculdade de entender em nós existente e não pela imaginação nem pelos sentidos, e que não os conhecemos pelo fato de os ver ou de tocá-los, mas

tão significativa para a arte em meados dos anos 1960. No cenário constituído pelo debate contemporâneo, autores como Fredric Jameson (1991) e Celeste Olalquiaga (1992)⁵⁸ discutem tal centralidade, argumentando que a noção de experiência não é pertinente ao contexto gerado pela produção cultural e artística atuais (JAMESON, 1997: 171). Não nos termos em que esta era concebida e valorada na esfera cultural moderna, quando pressupunha a possibilidade de um embate direto entre o sujeito (da ação) e o objeto (da experiência).

A relação entre sujeito e objeto no cenário ideológico do que autores como Jameson definem como modernidade⁵⁹ envolve uma concepção de autonomia e centralidade para o primeiro, associadas a uma estrutura na qual os papéis sociais e as identidades eram percebidas como nitidamente diferenciadas pelos atores sociais. A diluição destes limites – a compreensão de estes são apenas um corte arbitrário (FOUCAULT, 1981: 65) – é parte do processo de

somente por os conceber pelo pensamento, reconheço com evidência que nada há que me seja mais fácil de conhecer do que meu espírito” (Descartes, 1979:98).

⁵⁸ Referimo-nos às datas das publicações originais em inglês. Olalquiaga, pesquisadora chilena radicada nos EUA, faz menção a Jameson para sua análise do problema da experiência e do modo como operamos com as noções de espaço e tempo na cultura contemporânea. Para as citações e referências a seguir utilizamos as versões brasileiras dos textos, respectivamente, 1997 para Jameson e 1998, para Olalquiaga.

⁵⁹ Isto é, que defendem o entendimento de que vivemos um momento que possui sua especificidade em relação ao moderno, em sentido estrito.. Não se trata de datar – mesmo por que se trata de um processo em curso, o qual seria muito difícil precisar em termos cronológicos -, entre outros aspectos por que as mudanças não ocorrem em todos os pontos do planeta, em todas as sociedades e mesmo em todos os campos em que estas se dividem no mesmo momento e da mesma maneira. Um dos aspectos que autores como Jameson, Kumar (1997), Harvey (1989) entre outros fazem menção consiste exatamente na perda de especificidade, na diluição das fronteiras que acreditávamos separar os “reinos da sociedade – político, econômico, social e cultural” (KUMAR, 1997: 113). O relativismo quanto aos critérios de julgamento de valor nos mais variados e aparentemente inatacáveis setores da existência humana, as radicais mudanças nas hierarquias no que tange aos valores culturais, às relações sociais estão entre os outros fatores convocados para caracterizar uma sensibilidade contemporânea, para alguns “pós-moderna”, para outros, “moderna tardia”, “pós-histórica”, “globalizada” ou “mundializada”. Para uma análise crítica do emprego que Jameson faz do termo “pós-moderno” ver ANDERSON, Pierre. As Origens da Pós-modernidade. Rio de Janeiro: Zahar, 1999 [original inglês de 1998]. Para uma análise da questão focada no campo da cultura e da arte, além do próprio Jameson, ver FOSTER, Hal. Recodificação: arte, espetáculo, política cultural. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996 [original 1985] e para uma visão que considere as especificidades latino-americanas, CANCLINI, Néstor.

desconstrução da noção de sujeito moderno auto-referencial, sustentáculo por sua vez de uma determinada concepção de experiência.

Nesse mesmo cenário, a obra de arte, ainda que no campo das artes plásticas e visuais manifeste-se como objeto físico, não se confunde com os *meros objetos*, destinados a uma função (utilitária) que os comanda – ou melhor, que fundamenta as condutas que assumimos em relação a eles – e os ultrapassa. Entre outros aspectos, a obra de arte pressupõe uma autoria individualizada e, nestes termos, remete à expressão de uma subjetividade.

Celeste Olalquialga caracteriza a situação contemporânea – ou a rigor, o pós-modernismo, para citar os termos da autora – como exemplar de uma “sensibilidade em que a experiência é vivida indiretamente, através da intercessão de um terceiro elemento, por assim dizer, que age como catalisador e ao mesmo tempo como um amortecedor” (Olalquialga, 1992: 16)⁶⁰:

De um modo que reconhecemos resumido, autores como Jameson e Olalquialga argumentam que a contemporaneidade caracteriza-se por um deslocamento na centralidade do sujeito – processo, a rigor, iniciado na modernidade, tanto com Freud e sua noção de inconsciente, quanto com Marx – gerando um contexto cultural em que a noção de “acesso não mediado” não é mais efetivamente dada. Seguindo a trilha de Jameson, Celeste Olalquialga especifica:

Considerando que toda a experiência é sujeita à mediação de uma maneira “treinada” de perceber as coisas (através do poder estruturador da

Culturas Híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.

⁶⁰ Olalquialga define “sensibilidade” como uma “predisposição coletiva para certas práticas culturais” (op.cit.: 16).

linguagem em interação com diversas ideologias sociais), o que chamo de “sensibilidade vicária” é a impressão indireta dos acontecimentos pessoais que em geral se acredita sejam vivenciados diretamente – a sensação física, por exemplo. Na experiência urbana contemporânea os sentimentos, emoções e sensações são evocados mais efetivamente pelas imagens da mídia ou pelos simulacros *high-tech* do que pela exposição direta, condição que Jameson descreveu como o “declínio do afeto” (Olalquialga, 1992: 16).

Outros autores – além da própria Olalquialga, David Harvey (1989), Andreas Huyssen (2000) -, trabalham com um deslocamento no sentido de noções consideradas centrais para a existência humana, como o espaço e o tempo. Celeste Olalquialga ao comentar a produção cultural contemporânea⁶¹ observa que a pretensão a um “significado histórico”, para a construção do qual a idéia de progressão do tempo era um elemento forte, é substituída pela “cenificação”, isto é, por uma preponderância da dimensão espacial, pelo material ou pela “experiência vivida”, centrada no presente. A autora prossegue observando que “essa transferência de tempo para espaço é sobretudo um resultado da exaustão dos pressupostos culturais que ofereciam uma visão coerente, abrangente do mundo, tal como representado basicamente na unidade simbólica entre matéria e espírito” (OLALQUIALGA, 1998: 48). No fundamento desta linha de raciocínio está a noção de que o tempo é a dimensão que permite hierarquizar, enquanto o espaço permite a justaposição, a co-presença, a vizinhança entre entidades distintas em termos ontológicos e epistemológicos. Em suma, é a dimensão espacial que permite – e até mesmo, enseja – o hibridismo, a conexão e a negociação entre elementos representantes de distintas visões de mundo em um mesmo contexto.

⁶¹ Noção que não engloba apenas a cultura erudita ou as artes visuais, em particular, incluindo a produção constituída por filmes, seriados de tv, canções, moda em geral, pelo *design* dos objetos cotidianos, etc.

Considerando o modo como operam com o recinto de exposição e ensejam uma experiência de ordem espacial e temporal, as instalações podem ser definidas como obras **situacionais** - relativas a uma dada localização, por um determinado período de tempo – e **relacionais**, na medida em que funcionam como uma rede cujas conexões entre os vários elementos que compõem a obra devem ser privilegiadas.

Uma instalação, no cenário observado durante esta pesquisa, pode assumir configurações diferenciadas em função da possibilidade de desinstalação e remontagem em nova local. Nestes termos, o emprego da noção de espacialização procura enfatizar uma idéia de processo, “mutável”, “funcional” e “relativa a um momento” (SANTOS, 1997: 73)⁶².

As análises das obras que se configuram como instalação - apresentadas a seguir, neste capítulo – levaram-nos a considerar que a concepção de espaço subjacente ao modo como essas obras operam nesta dimensão pode ser associada à relação arte e vida, ainda que esta problemática extrapole os limites estritos desse segmento da produção contemporânea. As observações anteriores, quanto ao caráter contextual das instalações em relação ao modo como operam com a dimensão espacial – seja no que concerne ao vínculo que estabelecem com o recinto de exposição, seja no âmbito da recepção – podem ser

⁶² A referência para esta concepção de espacialização vem de nossas leituras do geógrafo Milton Santos, autor que também embasa muitas de nossas concepções sobre espaço, especialmente a definição de “espaço social” como uma noção relativa ao “uso” do espaço. Temos em conta as profundas diferenças entre o espaço geográfico e o espaço no âmbito da arte, e que as passagens entre uma disciplina e outra transformam as definições dos conceitos em metáforas. Ainda assim, no que concerne à dimensão do espaço que interessa à presente pesquisa, as reflexões e análises conceituais desenvolvidas pelos geógrafos podem ser consideradas como contribuições, em função do tipo de nexos entre a dimensão física e a histórica e cultural, proposta por esses autores. O texto de Milton Santos ao qual fizemos referência neste tópico intitula-se “Metamorfoses do Espaço Habitado” e foi originalmente publicado em 1988.

consideradas como decorrentes de um modo de conceber a imbricação das noções entre *arte e vida*, manifesta por sua vez, em distintos momentos pela arte do século XX. De uma concepção de arte ligada à experiência vital emerge uma de espaço, que recusa-se a ser assumida como sinônimo de “neutralidade”. A obra que opera esta concepção não aspira à autonomia frente ao local que ocupa ou às condutas do espectador/fruidor, pois nem sequer crê que em tal possibilidade.

Fizemos uma distinção, mais acima, neste mesmo capítulo, entre os termos espacialização e espacialidade, observando que empregávamos a primeira para especificar as modalidades de vinculação ao espaço de exposição, por parte das obras de arte em geral e das instalações em particular. Trata-se de uma opção terminológica interna assumida ao longo da presente pesquisa. Especialmente quando analisamos a pintura e a escultura – isto é, quando estas se apresentam como objetos auto-referenciais, centrados em seus processos construtivos e em seus aspectos formais – empregamos o termo espacialidade, mais freqüente no vocabulário da crítica e da história da arte. Antes de passar aos tópicos nos quais comentamos e analisamos as instalações que nos conduziram as reflexões encaminhadas acima, julgamos conveniente proceder a um exame circunstanciado da questão da espacialidade, a partir de algumas formulações apresentadas por Alberto Tassinari em seu ensaio “O Espaço Moderno”, publicado em 2001, no qual o autor emprega a noção de espacialidade, “espaço em obra” e “espaço do mundo em comum”, procurando “compreender a arte moderna em alguns de seus aspectos mais gerais”, com “atenção especial à sua fase contemporânea” (TASSINARI, 2001:9).

Os objetivos e as categorizações de Tassinari são bastante distintos daqueles empregados nesta tese. Diríamos que tal distinção decorre, em primeiro lugar pela opção do autor em trabalhar com o espaço na arte moderna, enfocando especialmente as obras de arte que se apresentam como objetos auto-referenciais – logo, aspiram à autonomia frente ao recinto de exposição e às possíveis condutas do espectador – enquanto nos dedicamos aos contextuais, que não operam com tal paradigma. Feita esta ressalva, julgamos pertinente desenvolver alguns comentários sobre em algumas obras que operam com a espacialidade, nos limiares da pintura e da escultura, em primeiro lugar acompanhando algumas observações pontuais de Tassinari acerca de Lucio Fontana e, posteriormente, considerando três obras exemplares do minimalismo.

Richard Wollheim fornece um exemplo, em princípio simples, do qual nos apropriamos para encaminhar nosso raciocínio (WOLLHEIM, 1993: 20). Consideremos uma tela branca, sobre a qual lancemos uma única mancha de tinta preta, ou azul, ou qualquer outro matiz contrastante à brancura do suporte. Vemos, percebemos e sabemos que a tela e a mancha são objetivamente planas e que a tinta está aplicada sobre a superfície da tela. No entanto, podemos considerar a *pintura* e ver como se o preto estivesse atrás ou à frente, ver como profundidade ou como volume.

A chave aqui está na expressão “*ver como*” ou “*ver como se*”, o que nos conduz, por um lado de volta ao tema do contexto, já apontado em partes anteriores desta tese. Por outro, este “*ver como*” estando atrás, na frente, em profundidade, como volume, etc..., não impede que reconheçamos a materialidade física e planar de um e outro, tela e mancha de tinta. Ao mesmo tempo, este “*ver*

como” também pressupõe, em maior ou menor grau, uma certa familiaridade no uso do vocabulário verbal em relação ao visual. Que uma tela totalmente pintada de preto, com pequenas listras brancas seja vista, percebida e reconhecida como “plano” e que se trate de uma obra de arte, envolve perceber e reconhecer tal planaridade em um *contexto da representação* do plano e do volume (ilusão da tridimensionalidade em um suporte bidimensional, na pintura ou no desenho).

Este contexto é constituído pela historicidade da própria produção artística. Retomando o “ver como” – profundidade, volume, atrás, a frente – do exemplo no qual uma mancha foi pintada sobre uma tela, comparemos às telas navalhadas por Lucio Fontana no início dos anos 1950. Estamos diante de uma solução concreta ao problema da ambigüidade que ainda poderíamos encontrar diante da mancha de tinta (está atrás ou está à frente?). A fenda aberta expõe o avesso e o direito da tela, produz volume, profundidade e sombra. Terá eliminado em parte a necessidade ou a possibilidade do “ver como”? O problema persiste mas, no caso, não se trata somente de “ver como” profundidade ou volume, mas de “ver como” 1) arte e 2) pintura ou objeto.

No exemplo constituído pela tela navalhada por Lúcio Fontana (**ver** Vol. II, **pág. 4**) dificilmente permaneceremos nos limites do sensório ou da negação de um modelo de representação do espaço. Em outras palavras, como não ver a tela cortada como um ataque à instituição da Pintura ou mesmo à arte, considerando o lugar ocupado pela primeira na hierarquia de valores do campo artístico?

Com um só golpe, Fontana atacou a pintura como representação, a representação do espaço como tarefa da pintura, a própria pintura e ainda, a arte.

Curiosamente, ao buscar a literalidade do espaço sensível, seu gesto talvez tenha sido simbólico em excesso. Alberto Tassinari, em sua análise de uma das telas navalhadas por Fontana, observa que os cortes não rompem o suporte de alto a baixo, o que efetivamente o destruiria, eliminando “sua unidade” (TASSINARI, 2001:78). O autor emprega termos e definições distintas daquelas que utilizamos, mas compartilhamos de seu entendimento quanto à importância da manutenção da integridade da tela, apesar das incisões e em função delas, para que “Conceito Espacial” (1965) de Fontana permaneça nos domínios da pintura. O modo como tal obra espacializa-se permanece no interior dessas fronteiras: suas bordas mantem-se íntegras, o objeto físico prossegue em sua unidade. A presença do que o autor denomina como “espaço do mundo em comum” está somente insinuada através das incisões provocadas por Fontana e a obra “pouco se abre para o exterior” (op.cit.: 80).

Alberto Tassinari, em seu ensaio “O Espaço Moderno” argumenta que, enquanto o “Renascimento (...) concebeu tanto para si como para estilos de época futuros, um esquema espacial genérico e duradouro” – o perspectivo – o mesmo não pode ser afirmado quanto à arte moderna⁶³ (TASSINARI, 2001: 18). O autor prossegue observando que, dada a diversidade de movimentos e dos projetos estéticos internos aos mesmos é praticamente impossível formular uma “espacialidade geral para a arte moderna, pois cada qual a seu modo, os movimentos da arte moderna eram antiperspectivos. Em certa medida eram

⁶³ Tassinari data o começo da arte moderna “por volta de 1870”, escolhendo o ano de 1955 para delimitar o “fim de sua fase de formação” (op.cit.: 28) e início de uma “fase de desdobramento” (op.cit.: 33). Seu objetivo, explicitado em vários pontos do texto, tem como foco a “busca de uma espacialidade genérica para a arte moderna” (id.ib.).

também antiespaciais, pois se a perspectiva imita não um espaço mas a visão do espaço, a diferença não se mostrou relevante” (op.cit.: 19).

Encontramos neste ponto da argumentação de Tassinari uma circunscrição do espaço na arte à uma forma de representação do espaço na pintura. Nesta linha de raciocínio, o autor prossegue: “A luta da arte moderna por um espaço artístico não perspectivado, se não se desvinculou do espaço, o deixou como tema relevante somente para este ou aquele artista e não em sua generalidade” (id.ib.). Este emprego da noção de espaço atrelada ao domínio da pintura – e mais que isto, a um determinado modo de representação – não equivale à noção de espaço que delimitamos nesta pesquisa, e especialmente, não se revela operante no caso das obras que se configuram como instalação.

Procurando uma formulação positiva para o espaço moderno, Tassinari argumenta: “Só depois de revolucionar o naturalismo por inteiro, a arte moderna pode ser pensada como formadora de uma espacialidade nova, mais do que como destruição de uma antiga” (op.cit.: 28). Para o autor, tal espacialidade poderia ser formulada a partir da invenção da colagem, observando que um “espaço receptível ao colar é um espaço receptível ao manusear” (op.cit.: 43).

Chegamos aqui a uma noção que nos parece produtiva, nos termos em que interessa ao estudo das instalações: “espaço manuseável”. Enquanto mesmo no cubismo, para Tassinari, “a pintura, em seu conjunto, ainda é um interior para o olhar” (op.cit.: 34) – o que consideramos como objeto auto-referencial, centrado em seus aspectos constitutivos e formais internos – a partir da colagem, ela pode passar a funcionar como “um anteparo onde o pintor atua” (id.ib.). O problema do “espaço manuseável” para a concepção de arte moderna

formulada por Tassinari decorre da facilidade com que este deixa-se contaminar pelo “espaço do mundo em comum”, dificultando a distinção entre o “artístico” e o “não-artístico”. Enfim, chegaríamos a uma indiferenciação entre o que o autor denomina como “espaço do mundo em comum” e o “espaço da obra”. Ao “conceituar um espaço em obra como imitação do fazer da obra”, o autor julga encontrar uma solução para o problema contemporâneo da indiferenciação. Convém frisar que se trata de uma imitação do próprio fazer da obra:

Assim, quando numa obra contemporânea o espaço pertencente a ela não alcança individuação por si mesmo, ele passa a ser uma entre as partes da obra que exibem sinais do fazer, pois os contornos não são mais suficientes para delimitá-la. É por sinais do fazer que a obra está conectada ao espaço do mundo em comum, não necessitando portanto, individuar-se por meios ainda comprometidos com o naturalismo. A obra toda passa a ser, então, a obra e suas vizinhanças (op.cit.: 75).

O autor finaliza a aplicação de seu modelo analítico argumentando que para o “conceito de espaço em obra” é “importante que ele seja exclusivo apenas da pintura e das esculturas contemporâneas”. Por sua vez, cumpre observar que o autor não privilegia em sua análise obras quem possam ou efetivamente sejam denominadas como instalações ou passíveis de serem definidas como tal⁶⁴. Pelo contrário, deliberadamente procura movimentar-se nos domínios da pintura e da escultura. Algumas poucas obras comentadas por Tassinari, ao longo do seu livro, poderiam ser associadas a um modo de espacialização próprio à instalação, ainda que sejam consideradas e analisadas como esculturas pelo autor. Isto é –

⁶⁴ As obras as quais nos referimos são: “*The New York Earth Room*” (1997), de Walter De Maria (op.cit.: 87), que poderíamos descrever de modo sucinto como um recinto (335 m² de área) cujo chão foi preenchido com terra, turfa, cascas de árvores, até a altura de 56 cm; “Relâmpago com clareza sobre veado” (1958 – 1985), de Joseph Beuys, descrita como um conjunto de esculturas, que podem ser consideradas – e o são – isoladamente e não como instalação; “Span (para Alexander Gilbert) (1977), de Richard Serra, uma das únicas situações em que o termo “instalação” aparece impresso no livro. Esta última, e a primeira, são empregadas para comentar a

nos termos de Tassinari -, como objetos cuja espacialidade privilegia o “espaço em obra” e não o “espaço do mundo em comum”, que pode ser convocado a fazer parte da obra, mas no qual esta última não pode submergir sob o risco de perder sua especificidade artística.

2.1 A Espacialidade Minimalista: algumas observações a partir de trabalhos de Carl Andre, Donald Judd e Dan Flavin

Comentamos a seguir três obras vinculadas, segundo alguns aspectos relativos ao modo como se espacializam, realizada por Carl Andre (1935), Dan Flavin (1933-1996) e Donald Judd (1928-1994)⁶⁵. No caso das obras destes três artistas, interessa-nos, em primeiro lugar, observar e comentar algumas questões pontuais, entre elas: o modo como tais trabalhos consideraram e operaram com o espaço da galeria, isto é, com o recinto de exposição. Entendemos que tais obras são especialmente produtivas para um estudo que pretenda, em um dado momento da análise, concentrar o foco nas relações entre a obra e os aspectos físicos e materiais do espaço ocupado pela obra. Aspectos relativos à percepção da obra e ao papel desempenhado pelo espectador – tema enfocado no próximo capítulo –, na medida em que estão diretamente relacionados as questões do

necessidade de diferenciar-se o espaço da arquitetônico “solicitado para fazer parte da obra” (op.cit.: 127), mas que com ela não pode ser confundido.

⁶⁵ Os trabalhos fazem parte de séries, sendo que os três pertencem ao acervo do *Musée National d' Art Moderne*, fazendo parte da mostra permanente durante o período em que realizamos a pesquisa de campo para esta tese. É a partir desta situação que fazemos referência específica às três obras no comentário que se segue. Entre as imagens reproduzidas nesta tese, porém, somente a obra de Donald Judd foi fotografada diretamente por nós durante a pesquisa. Para as imagens relativas aos trabalhos de Car Andre e Dan Flavin lançamos mão de reproduções do livro de David BATCHELOR, **Minimalismo**, São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

espaço em que a obra está localizada e ao modo como esta espacializa-se, são igualmente contemplados neste comentário.

Outro aspecto a ressaltar – que julgamos igualmente produtivo para nossa pesquisa – consiste exatamente no fato de que tais obras não sejam denominadas ou usualmente reconhecidas como instalações, estando mais próximas aos domínios da escultura, ainda que propondo uma expansão ou mesmo a ruptura de suas fronteiras categoriais, conforme observou Rosalind Krauss (1978) em seu artigo “Escultura em campo ampliado”, comentado no capítulo anterior. Tratam-se de obras que se aproximam da noção de objeto, na medida em que se apresentam como um corpo cuja unidade material se traduz em unidade semântica, caso as confrontemos com o que pode ser observado em relação a grande maioria das obras que se configuram como instalações. Seja como for, uma idéia geral, decorrente do processo de instalar como relativo a dispor determinados elementos de uma dada maneira em um dado local, pode ser aplicável à produção das aqui consideradas, de Flavin, Carl Andre e Judd.

Nosso interesse por essas obras também é motivado pelas constantes referências ao minimalismo na bibliografia sobre instalação. As obras de Carl Andre, Donald Judd e Dan Flavin comentadas a seguir são consideradas como exemplares neste caso. Por sua vez, convém lembrar que a bibliografia recente, especializada no tema da instalação é, em sua maioria de origem norte-americana ou mais amplamente, anglo-saxã. Não é de estranhar que façam referência ao minimalismo como um dos momentos significativos para a compreensão do fenômeno contemporâneo da instalação, em prejuízo de outras manifestações anteriores ou em curso no cenário europeu e latino-americano,

brasileiro em particular. Com isto não pretendemos afirmar que as referências ao minimalismo e a artistas como Andre, Judd, Flavin, Morris ou Serra devam ser consideradas como mero sintoma de paroquialismo intelectual. Reconhecemos a contribuição desses artistas para o debate sobre a localização da obra no recinto de exposição, assim como para o papel designado ao espectador neste cenário. Observamos, apenas, que devem ser considerados como uma linha ou vertente, não como único fundamento para uma reflexão ou análise voltada para as questões da triangulação obra – recinto – espectador.

Mais um motivo, percebido no debate gerado em torno do minimalismo até a atualidade, relaciona-se a uma determinada concepção de neutralidade implícita à noção de “objeto específico” dos minimalistas. Entendemos que tais propósitos não se cumprem efetivamente, posto que uma parede reta, branca e lisa possui e manifesta componentes históricos, culturais, sociais em menor número que outra, cuja decoração seja mais exuberante em termos plásticos. Miwon Kwon, em seu ensaio sobre o *site-specific* inscreve o minimalismo como ponto referencial para o início de sua genealogia desta questão artística. A autora observa que “emergindo das lições do minimalismo” a problemática do *site-specific* – que nos termos desta pesquisa, distingue-se da problemática colocada pela instalação – estava baseada em uma abordagem fenomenológica ou experiencial do sítio, focando especialmente os atributos físicos e materiais de uma localização particular (KWON, 2002:3). Outro aspecto ao qual já fizemos menção em relação à fenomenologia e que pode ser considerada como uma diferença em relação à postura implícita ao discurso minimalista e a produção mais recente, diz respeito dois tipos de crença, uma delas ligada ao observador e à universalidade de um

modo de percepção sensível, outro ao que Kwon denomina como “inocência” do espaço, ou ainda, da percepção do espaço, que melhor traduziríamos por crença na “neutralidade” (op.cit.: 13) inerente a determinados elementos físicos que configuram um dado recinto. Seja como for, Kwon e outros autores (Krauss, Reiss, Rosenthal) creditam aos artistas ligados ao minimalismo nos anos 1960 um papel significativo para o desenvolvimento de um pensamento crítico em relação “objeto artístico autônomo”, dado o modo o como refletiram e operaram com o espaço da galeria e sobre as formas de apresentação da arte (*id. Ib.*)

Por sua vez, tais obras permitem trabalhar com a noção de espacialização (como um processo, uma modalidade de operar no espaço) e espacialidade (como uma qualidade) em uma situação não aplicada ou decorrente diretamente das instalações. Os objetos tridimensionais realizados por artistas como Judd, Andre, Morris, Flavin, entre outros, em meados dos anos 1960, no contexto do que se denomina como minimalismo, promovem uma atenção localizada e praticamente isolada, de determinados componentes da dimensão espacial, a partir de ordenamentos, disposições regulares, combinações formais que viabilizavam permutações delimitadas. As obras minimalistas operam em termos artísticos e estéticos, evidenciando sua dimensão espacial – ordenação, economia visual - como parte significativa da *experiência* do espectador junto à obra. Voltemos nossa atenção para alguns exemplares de obras de artistas vinculados ao minimalismo, atualmente montadas em mostras permanentes de acervo museológico.

Na exposição de acervo do *Musée National d' Art Moderne*⁶⁶ - Centro Georges Pompidou - , o trabalho de Carl Andre (1935) estava instalado nas proximidades das obras de Flavin e Judd, ocupando uma posição central no piso do corredor central pelo qual o público deve obrigatoriamente transitar. A data informada na etiqueta é 1975. Composta por 144 placas em tom acobreado, cada uma com aproximadamente 30 cm, ocupa uma área em torno de 9 m², funcionando como um “tapete” em formato quadrado⁶⁷(**ver Vol. II, pág. 4**). Muitos visitantes do museu, consideram-na como tal, posto que transitam sobre ela ao mesmo tempo em que contemplam o que está afixado nas paredes, sem evidenciar que saibam estar *pisando* em uma obra de arte. Não muito longe dali estão os sólidos retangulares em cor vermelho brilhante, dispostos na vertical de Donald Judd (1928/1994), com a data de 1972 e na parede oposta o trabalho *mole* de Robert Morris (1931), “*Wall Hanging*”, datado 1969-1970.

Como se pode observar no caso das três obras em questão, as mesmas se conectam fisicamente ao espaço expositivo, sem o concurso de pedestais, bases de qualquer tipo. Cada um deles ocupa um espaço diferente: o chão – usualmente negligenciado pelos artistas – no caso de Carl Andre; uma parede em situação de frontalidade, no trabalho de Judd e um canto, por Dan Flavin.

Os quadrados de **Carl Andre**, não apenas estão no chão – muitas esculturas se erguem diretamente do piso, mas a ênfase é na verticalidade -, ele funciona espacialmente como tal. Sua espessura é mínima, conferindo uma

⁶⁶ Referimo-nos ao período entre 2001 e 2002, relativo ao desenvolvimento de nossa pesquisa de campo.

⁶⁷ A etiqueta afixada próxima à obra não informa dimensão exata, a qual medimos com uma pequena trena de bolso. A obra documentada em catálogo e no livro “O Minimalismo” (BATCHELOR, 1999: 8), que pertence ao acervo da Tate Gallery, em Londres, também composta

sensação visual de plena horizontalidade. Somos forçados a olhar para o chão da galeria, assim como um outro artista – Duchamp –, em 1938, obrigou os visitantes a olharem para o teto⁶⁸. As analogias entre uma obra e outra param por aí, no momento. Interessa considerar a possibilidade de investir em termos artísticos espaços que não o da parede, a partir de uma concepção moderna e contemporânea de arte⁶⁹. A pintura de cavalete e a escultura de pedestal desempenharam um papel significativo para que o público se acostumassem à parede como o espaço por excelência da obra de arte. Segundo Batchelor, Carl Andre – em uma entrevista de 1968 - teria reconhecido que “livrar-se da verticalidade na escultura tinha sido um dos passos mais difíceis e reconhecia o mérito de Judd e Morris por terem aberto o precedente para trabalhos com a orientação horizontal” (BATCHELOR, 1999: 59).

A ocupação da parede, porém, está mais relacionada com uma determinada concepção estética e artística, e não se restringe à pintura de cavalete. Isto é, não se restringe à pintura que já é produzida pelo artista na vertical, em função de um modelo que ocupa também este tipo de relação espacial em relação ao eixo da terra. Muitos artistas que produziam – e produzem

por 144 “placas de magnésio” dispostas do mesmo modo que a pertencente ao acervo do museu francês, mede 1 x 365,8 x 365,8cm.

⁶⁸ Referimo-nos a “1200 sacs de charbon” de Marcel Duchamp (ver Vol. II, **pág. 2**), apresentada pelo artista na “*Exposition internationale du surréalisme*” por ele mesmo organizada em Paris no ano de 1938. Composta, como o nome sugere, por 1.200 sacos afixados ao teto da galeria, acima dos painéis onde estão afixados os trabalhos de outros artistas participantes da mostra. Neste trabalho é possível pensar que Duchamp também investe uma localização pouco usual, propondo uma experiência sensível por parte do espectador que incorpora o recinto de exposição e não se restringe às obras isoladamente. Duchamp operava igualmente, por um lado com a gravidade e o risco potencial – imaginado – por parte do espectador, de ser esmagado pelos sacos de carvão, entre outros aspectos sobre os quais não nos estenderemos nesta parte do texto.

⁶⁹ Na história da arte encontramos inúmeros exemplos de tetos e pisos investidos artisticamente, basta lembrar os mosaicos da Antiguidade, ou os tetos pintados nas igrejas e castelos. A pintura moderna porém – para ser mais precisa, a partir do século XVIII, já se percebe tal tendência -, assumiu a planaridade da parede como o espaço legítimo para uma recepção autêntica da obra de arte que se definia como um objeto auto-referencial em termos estéticos e artísticos.

– seus trabalhos em posição horizontal, sobre uma mesa ou no chão, em função do tipo de material e textura do pigmento empregado, posteriormente exibem sua obra disposta na parede, na vertical, propondo uma relação face a face com o espectador, distinta daquela que mantiveram enquanto a produziam.

O plano da parede, por sua vez, tornou-se um espaço convencional, “neutralizado” e “naturalizado” para a localização das obras de arte, especialmente a pintura. A noção de pintura – e de escultura – como objetos artísticos auto-referenciais, posto que preocupados com seus próprios processos constitutivos, formais, iconológicos ou estilísticos, encontrou na parede uma localização circunstancial e não interferente. Em outras palavras, uma obra não é *circunstancialmente* afixada no teto. Ou ela é concebida para ocupar uma tal localização ou não. O mesmo – de modo ainda mais intenso – ocorre com o piso. No chão, o contato com a obra não pode se restringir ao olhar.

Estando no chão, a obra compete pelo território, disputa espaço com quem a observa. Exige que tenhamos consciência de nosso corpo e de nossa verticalidade conquistada a duras penas. Mas o que haveria para *olhar mais de perto* no caso dos quadrados de Carl Andre? No caso dos 144 quadrados dispostos regularmente, em fileiras de 12 por 12, ocupando uma área de aproximadamente 9m² - equivalente a um pequeno dormitório de solteiro – manteremos a relação ortogonal, a nós cabe a verticalidade, enquanto os quadrados permanecem na horizontal. Indiferentes uns aos outros, cruzaremos sobre eles – para espanto daqueles que introjetaram o aviso de “não tocar” – sem que tenham sido materialmente afetados. As pequenas variações nestas superfícies, algum mínimo desgaste do material, não são irrelevantes no trabalho

de Carl Andre que defendia a necessidade de “revelar as propriedades dos materiais” mais do que impor-se a eles através de procedimentos técnicos (BATCHELOR, 1999: 60).

O trabalho de **Dan Flavin** (1933-1996) traz a data de 1971 e também é apresentada como “*Untitled*”. Como descrito mais acima, é composta por uma estrutura que fixa 4 tubos de luminárias fluorescentes coloridas em ângulo de 45.º graus em relação ao canto da parede (**ver Vol. II, pág. 5**). Aparentemente, a luz colorida em tons de rosa e amarelo que emana das luminárias se projeta para o interior do espaço criado pelo ângulo da estrutura, gerando um espaço de luz, com uma forma bem definida e delimitada, quase um sólido. O jogo de oposições entre a luz (que se expande, que é onda, emissão) e o espaço delimitado (forma contida, sólida) de cor que podemos perceber no trabalho de Dan Flavin é uma das possíveis vias para a adoção de uma atitude estética em relação à obra.

Parte da atenção demonstrada pelo público na apreciação da mesma decorre do interesse despertado por aspecto que pode ser definido como resultado técnico e formal da obra, isto é, do espaço interno colorido pela luz. Trata-se de um artifício, informa-nos um monitor do museu - feliz em compartilhar um *segredo* com os visitantes que demonstram seu apreço pela obra – a luz das luminárias não seria suficiente para conferir os tons amarelados e rosados na intensidade necessária para formar, de modo tão nítido, o “sólido” de luz. É preciso pintar a parede na cor da luz projetada, de modo a parecer que o resultado seja causado somente pela projeção. É um *artifício*. Como nos lembra Gombrich, a ilusão desempenha um papel considerável no campo da arte.

Os “objetos específicos” ou a “literalidade” buscada por artistas como Andre, Flavin, Morris ou Judd não se restringe ao “o que” e ao “como”, pelo contrário procura se alicerçar no “*onde*”. Pretendem ser objetos, mas objetos específicos da arte. Acrescente-se: da arte do século XX, da era pós-industrial. A descrição genérica que Batchelor nos apresenta dos trabalhos desses artistas dá uma pista sobre como isto pode estar representado nas opções por materiais e procedimentos, tais como “materiais industriais, unidades modulares, arranjos regulares, simétricos ou em grade, uso e apresentação diretos dos materiais, ausência de artesanato, ornamentação ou composição ornamental” (*op.cit.*: 13).

Os “objetos específicos” de Flavin, Andre, Morris ou Judd são específicos ao “cubo branco”, isto é, “a galeria ideal” conforme a descreve O’Doherty: espaço construído para funcionar de modo “neutro”, sem produzir nenhuma interferência na percepção e na relação estética – a única considerada autêntica – com a obra que abriga ocasionalmente, sem permitir qualquer interferência do “mundo exterior” (O’DOHERTY, 2002: 5). No âmbito da exposição de arte, a idéia subjacente à noção de cubo branco como espaço visualmente neutro não surge ou decorre do minimalismo. Pelo contrário, está diretamente associado ao investimento das vanguardas artísticas nos aspectos formais e mesmo na ruptura com o paradigma figurativo. Na medida em que uma obra exige que a atenção do espectador esteja dirigida para os aspectos de ordem formal, é necessário que o espaço circundante não entre em competição (no campo da percepção) com estes referidos elementos. Daí a importância conferida a um local com paredes brancas, iluminação bem distribuída, sem detalhes arquitetônicos de ordem decorativa.

Voltando às obras produzidas pelo minimalismo, antes de mais nada, não são objetos cotidianos *deslocados*. Como lembra Daniel Buren “um objeto deslocado de seu contexto, transformado ou não, não pode mais ter a mesma significação; ele cerca-se imediatamente de literatura” (BUREN, 2001: 23⁷⁰). É o que ocorre, via de regra, com qualquer objeto quando deslocado de sua lugar de origem – o mundo da vida cotidiana – para o lugar da arte. É desta “literatura”, esta proliferação da interpretação que o minimalismo pretende escapar. E, para manter a “literalidade”, a “especificidade” no espaço da arte - imaginavam os artistas minimalistas - seria preciso restringir-se exatamente à dimensão física, sensível e sensória da experiência na dimensão espacial desta localização precisa: o local de exposição. E sem convocar vivências de outros locais, de outros lugares.

Didi-Huberman observa que Donald Judd “postulava a ‘especificidade’ do objeto como praticamente independente de todas as suas condições exteriores, sua exposição por exemplo” (DIDI-HUBERMAN, 1998: 63). A obra de Judd a que nos referimos neste comentário poderia ser considerada nestes termos. O que temos diante de nós no espaço de exposição: 10 volumes de formato retangular, em ferro, dispostos verticalmente, alinhados a intervalos regulares, afixados a uma parede (**ver** Vol. II, **pág. 5**). O que nos faz ver – perceber, definir – estas 10 como correspondendo a uma unidade, já que é possível imaginá-las dispersas pelo recinto de exposição. Mas elas não estão dispersas, estão alinhadas a intervalos regulares e dada sua dimensão e disposição no sentido vertical, de alguns poderemos ver a parte superior, de outros somente a inferior. Este detalhe

⁷⁰ A citação é originária de uma entrevista de Daniel Buren concedida a Georges Boudaille em 1967.

resultante das dimensões é menos relevante do que a disposição vertical a intervalos regulares que nos conduz a interpretar as 10 gavetas como pertencendo a um único corpo.

No mesmo ensaio acima, Didi-Huberman cita o comentário de Rosalind Krauss para uma obra “Sem Título”, de Robert Morris, de 1965, composta por três elementos em forma de “L”, com medidas individuais de 244cm x 244cm x 61cm, em compensado pintado de modo uniforme⁷¹. Didi-Huberman ressalta no comentário de Krauss – original de 1977 – a seguinte questão: os três elementos são, em termos formais, materiais e de configuração, idênticos. Podemos *saber* que são idênticos. Porém, nossa *experiência* junto aos “L” no recinto de exposição não permite que os consideremos como tal. Isto decorre da disposição dos mesmos no espaço, das relações que estabelecemos entre eles, das diferenças de pontos de vista que somos levados a adotar em função de nosso deslocamento pelo recinto de exposição, nos quais um dos “L” está erguido, outro deitado de lado e o outro posicionado como um “v” invertido ((**ver** Vol. II, **pág. 6**). Para Didi-Huberman, no embate entre os objetos minimalistas, o recinto de exposição e o observador:

Há uma experiência, logo há *experiências*, ou seja, diferenças. Há portanto *tempos*, durações atuando em ou diante desses objetos supostos instantaneamente reconhecíveis. Há relações que envolvem presenças, logo há *sujeitos* que são os únicos a conferir aos objetos minimalistas uma garantia de existência e de eficácia. (...) ... na descrição de Rosalind Krauss, o vocabulário da especificidade de certo modo se deslocou do objeto para a relação (*specific relation*): trata-se aqui da relação entre o objeto e seu lugar, mas como o lugar abriga o encontro de objetos e de sujeitos, essa relação pode igualmente caracterizar uma dialética intersubjetiva (DIDI-HUBERMANN, 1998: 66).

⁷¹ Estas três peças foram destruídas, segundo informa David Batchelor, em seu ensaio Minimalismo (1999: 12). Fazemos referência à mesma a partir de ilustrações publicadas em catálogos e livros especializados.

Ressaltamos a observação de Didi-Huberman em relação ao texto de Krauss, quando acentua a mudança de ênfase, do objeto para a relação entre este o lugar que ocupa. Em princípio, toda e qualquer obra de artes plásticas e mesmo de artes visuais se espacializa de algum modo, já que possui um corpo, este é extenso e ocupa um local. O diferencial consiste na percepção de existem modos distintos de espacialização e que esta pode considerar de modo mais ou menos intenso, a localização como um elemento que integra a obra já em sua concepção, assim como no momento da produção e, por conseguinte, no que se refere à recepção.

A compreensão quanto ao modo como a espacialização de um objeto agencia o recinto de exposição e resulta em uma dada experiência da dimensão espacial e temporal de ordem relacional e contextual, nos parece exemplificada por um outro trabalho de Robert Morris, constituído por quatro cubos com dimensões idênticas (91,4cm x 91,4cm x 91,4) e totalmente revestidos por placas de espelho (“Sem título, 1965/1971”) ⁷². A imagem que conhecemos referente a esta obra, apresenta os quatro cubos dispostos de modo simétrico, em um recinto de exposição com paredes lisas e brancas e piso em taboão. Mais do que os “L” do exemplo anterior, suas formas não permitem variações. Para reforçar essa igualdade, os cubos estão dispostos alinhados, compondo um quadrado, mas não tão próximos que não pareça possível circular entre eles. E eles são revestidos de espelhos. Suas superfícies repercutem o espaço, fragmentam e multiplicam a cena em função do ponto de vista do observador. Suas formas simples e estáticas – nada mais estável que um cubo, em princípio –, de súbito, articulam o tempo ao

espaço, já que a imagem que reflete será sempre cambiante, *do ponto de vista do observador*.

Retomando de modo mais explícito o problema do espectador: outro aspecto para qual a produção de artistas como Morris, Carl Andre e Donald Judd contribuiu e que nos parece bastante significativo no âmbito da produção contemporânea, pode ser descrito como a “despsicologização” do autor (KRAUSS, 1998:282). A noção de autoria pode permanecer, mas a “despsicologização” do autor em certa medida equivale a despsicologizar os demais componentes do processo, o objeto *artístico* ou a obra e o espectador. É pertinente lembrar que na análise de Michael Fried – comentada mais acima, neste mesmo texto - em relação ao minimalismo em geral e às obras de artistas como Morris ou Judd, pelos mesmos motivos expostos por Krauss, enfatizava o psicológico, nos termos em que a percepção sensível envolve e remete à psicologia. Isto é, todos reconhecem e admitem o propósito explicitado pelos artistas em seus discursos e em suas obras, de operar com os elementos físicos elementares e em demonstrar sua permanência no recinto de exposição: o que mudava era o ponto de vista do observador, não o objeto, pois como observava Rosalind Krauss em *Passages in Modern Sculpture* (1977)⁷³: “o objeto permanece ao longo do tempo e do espaço o *mesmo* (KRAUSS, 1998: 283).

O ponto de vista do observador, por sua vez, não deve ser compreendido aqui como uma noção restrita ao âmbito do sensorial. O observador, ou o espectador não pode mais funcionar como uma abstração – sem identidade,

⁷² Também sobre esta obra, fazemos um comentário baseado em reproduções da obra em catálogos e bibliografia especializada.

⁷³ Trabalhamos com a versão brasileira, feita para a Martins Fontes, em 1998.

gênero, disposições culturais em geral e estéticas em particular. A percepção neste caso, comporta um caráter cultural e mesmo histórico que é preciso levar em conta⁷⁴ nos termos da análise. Neste cenário é mais pertinente falar em modos de perceber, no plural.

Voltando a caracterização feita por Krauss, quando diz que o “objeto permanece o *mesmo*”, passemos o foco de atenção para o polo do objeto. Para o referido comentário, a crítica norte-americana toma como base um trabalho de Richard Morris, constituído por uma coluna, como poderíamos descrever grande parte da produção do artista em meados dos anos 1960. As colunas de Morris apenas mudam de posição, “nada modifica de essencial no objeto” (KRAUSS, 1998: 282). O que efetivamente varia são as “condições de percepção”, resultado da “relação triangular objeto-espaco-espectador” que preocupava Morris (BATCHELOR, 1999: 24) e na qual a noção de escala desempenhava um papel fundamental. Para Morris, a pequena dimensão funcionava na esfera da intimidade, estava associada ao ornamento e ao detalhe. Muito além da escala humana, também estaria além da escala da arte, como que esmagando o espectador. “Grande, mas não gigante, era para Morris a dimensão adequada a um trabalho voltado para fora e para o público” (op.cit. 25).

⁷⁴ Observar que a percepção não se resume ao sensorial e que comporta aspectos de ordem cultural, variando em termos históricos, traz outras dificuldades. Uma delas, decorrentes do próprio emprego do termo “cultura”, que como observam muitos autores, entre os quais está a socióloga Nathalie Heinich, é “excessivamente polissêmico”. A autora também aponta as diferenças entre as acepções conferidas ao vocábulo nas tradições acadêmicas francesa e inglesa. Para os franceses, segundo Heinich, “cultura” é um campo centrado nas “práticas relativas às artes”, enquanto os anglo-saxões ampliam para um sentido mais “antropológico” (HEINICH, 2001: 6). No sentido empregado para a palavra cultura, o que concerne à percepção, consideramos o segundo sentido conferido ao termo. Por fim, pesquisas recentes, no âmbito das neurociências, trazem novos aportes não contemplados pelos autores aqui citados e que discutiam a questão nos anos 1960 e 1970.

Estas questões relativas ao uso do espaço expositivo estão igualmente manifestas nos trabalhos de Judd e Carl Andre, aos quais fazemos referência. Um deles constituído por uma seqüência de caixas em ferro galvanizado, em formato retangular, dispostos na parede a intervalos regulares, em seqüência vertical, de Donald Judd. O outro, um conjunto de 144 peças quadradas metálicas, como um tipo de revestimento para piso, dispostas no chão, ocupando uma área em formato quadrado. Dan Flavin, emprega tubos fluorescentes, longos, com cores diversas e, ainda que monte estruturas de configuração regular, opera com a luz, que se expande de um modo diferenciado, imantando a parede com suas tonalidades. Em todos eles encontraremos, com suas singularidades artísticas e poéticas, a opção por despsicologizar o ato criativo e a marca da autoria na obra, a preocupação como a relação obra – espaço, como dimensão espacial da existência, o abandono do ilusionismo e a ênfase no material, ainda que segundo princípios distintos.

Especialmente em Judd e Carl Andre encontraremos ainda um trabalho com a noção de *ordenamento* no espaço em sua dimensão material e física, correlata a uma *recusa à hierarquização*. Entendemos esta última como uma noção chave para a formulação do caráter relacional das obras, manifestando-se em uma determinada modalidade em operar com o sítio de destinação da obra, com a dimensão espacial e com a experiência do espectador, características das obras que se configuram como instalação. Argumentamos que as instalações trabalharam de modo intensivo e segundo outros paradigmas conceituais com o problema do ordenamento e da hierarquização, que podemos perceber como destacado nos objetos minimalistas, em especial, nos artistas acima citados.

Consideramos que o confronto com estas obras ajuda a pensar nas especificidades da instalação contemporânea, no que concerne ao modo como operam com o sítio de destinação e com a montagem. Obras como os 144 quadrados que compõem um piso no caso do trabalho de Carl Andre, podem ser montados e des-montados. É pertinente dizer que estão instalados no recinto de exposição do Musée National d' Art Moderne, em Paris, onde tivemos oportunidade de vê-los durante a realização da pesquisa de campo para esta tese. Se espacializam como um "objeto", porém, no que concerne ao tipo de relação estética, artística ou poética que podemos estabelecer em relação a esta obra. Diante deste chão investido por Carl Andre, nos sentimos confrontados com uma superfície constituída por 144 quadrados que funcionam como uma unidade, por relação de contigüidade e por semelhança. Algo semelhante ocorre no caso das caixas metálicas dispostas na parede por Donald Judd.

Que dúvidas quanto ao "o que" e ao "como" deveriam restar diante dos quadrados metálicos que formam como que um tapete, dispostos no piso do espaço de exposição por Carl Andre ("144 quadrados de magnésio", 1969) ou então diante das quatro luminárias fluorescentes dispostas em ângulo de 45.º graus em relação ao canto da parede por Dan Flavin ("sem título", 1968) ou então, aos paralelepípedos afixados na parede em sentido vertical por Donald Judd ("sem título, 1970)⁷⁵? Passados mais de trinta anos desde quando vieram a público, muito já foi dito, publicado e discutido em torno do minimalismo - termo

⁷⁵ As obras citadas fazem parte do acervo do Musée National d' art moderne, no Centre George Pompidou, em Paris, instituição visitada, cujo acervo foi documentado e analisado durante a pesquisa de campo realizada no estágio no exterior. Obras com características formais, físicas e materiais *semelhantes* estão reproduzidas em BATCHELOR, David. "Minimalismo", São Paulo: Cosac & Naify, 1999, respectivamente nas páginas 9 e 10, sendo que a de Carl Andre pertence ao acervo da Tate Gallery, a de Flavin ao MOMA, de Nova Iorque e de Judd não traz este tipo de referência.

empregado por Richard Wollheim em um ensaio de 1965, "*Minimal art*" - e permaneceu como ponto de referência para a produção destes e de mais alguns artistas norte-americanos, como Sol Le Witt (1928) e Robert Morris (1931). Nosso objetivo consiste em analisar e proceder a alguns comentários a partir de algumas obras pontuais, no que tange ao modo como se espacializam⁷⁶. Temos em conta que procedemos a um recorte bastante restrito sobre o que pode ser denominado como minimalismo e mais ainda, no que concerne à produção dos artistas cujas três obras comentamos.

Os três trabalhos aqui considerados se espacializam interagindo com a dimensão espacial do recinto de exposição, operando com a tridimensionalidade na qualidade de objetos. Em outras palavras, sua espacialidade está mais próxima à do objeto do que da instalação, seja no que concerne ao modo como foram produzidos, à percepção do espectador ou ao modo como se espacializam. Isto posto, uma atitude relativa ao espaço de exposição não é prerrogativa das obras que efetivamente operam como instalações, em termos artísticos, estéticos e poéticos.

Batchelor faz uma referência ao trabalho de Carl Andre, que pode ser considerada produtiva com vistas à discussão em torno do problema da nomenclatura, por um lado e da categorização por outro. Isto, com vistas à análise do emprego de termos como instalação, objeto ou escultura, não apenas como uma denominação genérica, mas como um vínculo a um campo

⁷⁶ Seria uma simplificação abusiva tomar "o minimalismo" e o papel desempenhado pelos artistas a ele vinculados no que concerne às relações entre espaço e obra, somente a partir dos três exemplares vistos no acervo do Musée National d' Art Moderne, em Paris, ainda que as obras representadas no acervo francês sejam bastante significativas. Considera-se uma situação de

razoavelmente delimitado de problemas artísticos, a partir de uma determinada tradição. O autor observa que Andre enfatizava o material de seus trabalhos, como é o caso de “144 quadrados de magnésio”, por suas “qualidades específicas”, algo que podemos perceber em outras obras aqui comentadas. Batchelor interpreta isto como uma opção por parte dos artistas e uma defesa, a partir do modo como “não nomeavam” suas obras em termos categóricos, de “um interesse pela idéia de experimentar as coisas pelo que *são* e não pelo *uso* que possam ter” (op.cit.: 60).

Trata-se de uma questão interessante, no contexto da produção mais recente, quando percebemos em muitas obras o propósito de colocar a função em debate, a partir de seu deslocamento, talvez pelo reconhecimento de que algum uso sempre aflora, e que a experiência sensível já comporta algum tipo de uso.

Batchelor lembra que Dan Flavin empregava o termo “proposta” para se referir aos seus trabalhos com luz fluorescente e não concordava em vinculá-los à “tradição da pintura” ou que fossem rotulados como “escultura” (BATCHELOR, 1999: 15). O mesmo autor observa que enquanto Judd havia publicado seu ensaio “*Specific Objects*” em 1965, optando por referir-se a sua produção como “trabalho tridimensional” ou “objeto” (op.cit.: 14) – sendo que desde 1962, seus trabalhos são sistematicamente apresentados como “sem título” (op.cit.: 26) - Carl Andre “continua a usar o termo ‘escultura’” para denominar seus trabalhos. Para estes e outros artistas, o enquadramento nocional da obra representa o vínculo à uma tradição – ou à sua expansão, ou à ruptura com a mesma - e a um campo de

exemplaridade das obras em questão no que tange aos objetivos propostos neste texto. Quanto aos demais artistas e ao minimalismo em geral, o estudo é restrito à bibliografia disponível.

problemas, logo não é irrelevante que sejam denominadas como escultura ou não.

No que concerne aos materiais empregados, estes são de origem industrial, sem maiores manipulações, seja para “parecer algo que não são” (Batchelor, 1999: 11), seja para manifestar a passagem da mão do artista. Seja no caso dos quadrados de metal dispostos em fileiras no piso do recinto de exposição (Carl Andre), seja nos sólidos vermelhos ordenados ‘um sobre o outro’ a intervalos regulares em uma parede próxima (Judd) ou na estrutura de tubos fluorescentes que projeta luz colorida (Flavin), a operação consistiu efetivamente em ordenar e dispor materiais ou objetos regulares e simétricos. Confrontados à espetacularização percebida em muitas obras contemporâneas, ao investimento no aspecto lúdico viabilizado por inúmeros trabalhos que fazem uso da tecnologia para a criação de ambientes com realidade virtual, esses exemplares do minimalismo fazem jus à denominação, são de uma simplicidade espartana.

2.2 Obras que se Configuram como Instalação: a Espacialização e os Vínculos com o Sítio

2.2.1 “Desvio para o Vermelho”, de Cildo Meireles

“Desvio para o Vermelho”, de Cildo Meireles (ver Vol. II, **pág. 9 a 15**), segundo informações contidas em seu currículo (MEIRELES, 2000: 148) foi instalada com a configuração em três ambientes com disposição em “U”, em cinco situações, até o presente momento: em 1984, no Museu de Arte Moderna do Rio

de Janeiro e também Museu de Arte Contemporânea da USP, se São Paulo (catálogo “Desvio para o Vermelho”, com texto de Ronaldo Brito); em 1986, mais uma vez no MAC-USP, de São Paulo (textos de Aracy Amaral e Sônia Salzstein); em 1998, por ocasião da XXIV Bienal de São Paulo (curadoria de Paulo Herkenhoff), nos pavilhões do Ibirapuera, e por fim, em 2001, no *Musée d’Art Moderne* de la Ville de Paris, por ocasião da mostra “*De l’ Adversité nous vivons*”, curadoria de Carlos Basualdo. Ao comentar o surgimento da idéia que resultaria posteriormente em “Desvio para o Vermelho”, em entrevistas diversas citadas a seguir, Cildo Meireles faz menção a um convite ocorrido segundo o artista entre 1981 ou 1982, para uma exposição no Texas, como o que teria motivado o desenvolvimento do projeto, mas não encontramos maiores referências a esta montagem da instalação.

Dentre essas situações apontadas acima, tivemos acesso a três montagens de “Desvio para o Vermelho”, ainda que apenas uma nos limites cronológicos da presente pesquisa. A primeira, ainda nos anos 1980, como uma experiência que nos marcou de modo intenso, embora naquela época não imaginássemos os desdobramentos futuros de nossa atividade profissional. A segunda em 1998 e a última, em 2001, durante nosso estágio de doutorado-sanduíche em Paris, por ocasião da exposição “*De l’ adversité nous vivons*”, entre 1º de junho e 30 de setembro de 2001. É a partir desta última situação que elaboramos nossa análise de “Desvio para o Vermelho”, com base nas anotações que realizamos junto à montagem da obra. Não foi possível fotografar a instalação em sua montagem parisiense⁷⁷, assim contamos efetivamente com o concurso de

⁷⁷ Como norma geral, a grande maioria das instituições interdita a tomada de imagens em exposições temporárias, ou permitem mediante solicitação formal, porém com o uso de máquina

nossa *memória* – além dos croquis, desenhos e anotações que fizemos *in loco* – e dos registros fotográficos incluídos no catálogo de Cildo Meireles, publicado em 2000, por ocasião de sua exposição retrospectiva no MAM de São Paulo e no MAM do Rio de Janeiro, eventos que não contaram com a inclusão de “Desvio para o Vermelho”.

Os registros fotográficos desempenham um papel significativo para o desenvolvimento das pesquisas em história e crítica de arte, não somente como uma forma de difusão de informação visual sobre as obras para um público ampliado, mas como uma ferramenta auxiliar no desenvolvimento das análises e comentários por parte do próprio investigador. No caso das artes plásticas, considerando as características das obras, o registro das obras através de imagens fixas tornou-se um procedimento elementar, seja para difusão, seja para a pesquisa propriamente dita.

No caso das instalações, obras montadas em caráter temporário, o registro passa a desempenhar um papel ainda mais significativo, já que as obras propriamente ditas não permanecem disponíveis para apreciação depois de desmontadas. Em alguns casos, os elementos isolados ainda podem ser observados – como no exemplo de “Desvio...” podemos considerar em relação ao móveis e outros objetos, exceção feita aos perecíveis, tais como as frutas, o cavalo-marinho (São Paulo, 1998) ou o peixinho vermelho (Paris, 2001). Mas não teremos a obra propriamente dita, e aqui não nos referimos apenas a uma experiência que poderia ser considerada como mais ou menos *autêntica* – por estar o observador diante da obra *original* – mas ao fato de que a obra estará

fotográfica sem flash e sem tripé. Hoje, com os recursos tecnológicos disponíveis, tais limitações

desagregada, dispersa, desmontada. Em resumo, não teremos a instalação, que é o resultado de uma determinada relação entre elementos heterogêneos e, para a qual serve a definição de que o todo é maior do que a soma (individual) das partes: mesmo que tivéssemos todos os elementos de “Desvio para o Vermelho” diante de nós, caso estivessem desarticulados e fora da lógica de relações conferidas por suas localizações específicas, não teríamos a experiência de “Desvio para o Vermelho”. Ainda que esta constatação pareça banal, ela é elucidativa quanto ao papel desempenhado pela dimensão espacial para as possibilidades de definição da problemática constituída pela instalação.

Nesses termos, o registro da obra através de fotografias – como dissemos, um procedimento corriqueiro em história e crítica de arte – e sua divulgação através dos catálogos de exposição representa não somente um tipo de referência à obra, mas também parte de sua memória. Por outro lado, em uma obra como “Desvio para o Vermelho”, não apenas com dimensões arquitetônicas, mas com três ambientes independentes, a memória desempenha seu próprio papel para a reconstituição do que poderia ser definido como a totalidade da obra. “Desvio para o Vermelho” envolve, da parte do observador um deslocamento no espaço – um percurso –, mas não se trata apenas de um movimento (início, meio e fim), mas de um Ir e um Voltar, sobre os próprios passos. Em “Desvio para o Vermelho” estamos diante de um poderoso arranjo entre espaço e tempo, sendo que a memória – do espectador – desempenha um papel significativo para a (re)constituição da totalidade da obra.

Quanto às imagens fixas, elas privilegiam, como não poderia deixar de ser, dadas as dimensões e principalmente a configuração de “Desvio para o Vermelho”, uma visão fragmentada da obra, quase um quadro a quadro. Teremos que reconstituir a totalidade da instalação com o auxílio da memória – para quem teve a experiência junto à obra – ou das descrições verbais, do texto que unifica as passagens entre os três ambientes que constituem a instalação. No catálogo que tomamos como referência, a instalação “Desvio...” “ aparece através de vários registros: uma visão geral do primeiro ambiente – a sala “Impregnação” (ver Vol. II, **pág. 11; 12;13**)– conforme montagem durante a Bienal de São Paulo, em 1998; alguns detalhes deste mesmo setor, porém a partir de imagens tomadas no Rio de Janeiro, em 1984; o segundo ambiente, “Entorno” (ver Vol. II, **pág. 14**), também referente a São Paulo, 1998 e a pia inclinada (“Desvio”: ver Vol. II, **pág. 14**), do Rio de Janeiro, em 1984. Caso o leitor não se fixe nas legendas das fotos, as imagens dão conta da mesma obra, o mesmo tipo de elementos, a mesma disposição, dimensões e articulação entre os mesmos.

Comparando essas imagens e com base em nossas anotações registradas em relação a montagem de “Desvio para o Vermelho”, em 2001, em Paris, podemos observar que a obra mantém razoável autonomia em relação ao recinto de exposição no qual é instalada, dada a estrutura arquitetônica que a constitui, o que inclui o isolamento dos três ambientes e o fechamento do forro, com uma iluminação difusa no primeiro ambiente e com o escurecimento, nos dois últimos. Mergulhamos em “Desvio para o Vermelho” e, para além do primeiro setor, que possui uma parte frontal aberta, estaremos em ambientes fechados. Trata-se de um obra que se espacializa como instalação, para a qual a experiência de uma

dimensão espacial é significativa, mas não se trata de uma obra que negocie com as singularidades de ordem simbólica ou mesmo materiais do recinto de exposição.

“Desvio para o Vermelho” aparece com a data de 1967-1984 nos catálogos do artista, assim como nas etiquetas que acompanham a obra nos recintos de exposição nos quais a vimos instalada. Trata-se de uma obra que se espacializa como instalação, que opera como tal no que concerne à recepção da obra, mas que possui uma estrutura autônoma em relação ao recinto de exposição no qual se instala. “Desvio para o Vermelho” ocupa um território no recinto de exposição, no sentido em que se apropria de uma dada localização e sobre ela exerce um tipo de *poder*. No caso, o poder de configurar um *lugar*. Sua autonomia mais efetiva em relação ao local de exposição está assentada em sua estrutura arquitetônica, dada que a instalação neste caso envolve a construção de seu próprio sítio.

A experiência espacial vivenciada pelo espectador se dá, no caso de uma instalação como “Desvio para o Vermelho”, em um território delimitado e constituído pela própria obra. “Desvio para o Vermelho” pode ser des-montada e re-instalada em recintos de exposição distintos sob vários aspectos, sem que a disposição espacial dos elementos que a compõem, sua estrutura semântica, artística e estética sejam afetados de modo significativo pelos diferentes locais nos quais ela venha a ser instalada. Isto não quer dizer que as possíveis interpretações não possam ser re-significadas em função de sua inclusão em um dado projeto curatorial ou de uma dada *vizinhança* com outras obras de arte, o que por sinal, é verdadeiro para qualquer trabalho artístico. A presença de

“Desvio para o Vermelho” na XXIV Bienal de São Paulo (1998) dedicada ao tema da antropofagia, ou canibalismo cultural” (CAMERON, 2000 : 84) não é indiferente ao jogo de significados que se estabelece no contexto do projeto curatorial de Paulo Herkenhoff. A participação na exposição “*De l’ Adversité nous vivons*” (2001), nos espaços expositivos do *Musée d’ Art Moderne de la Ville de Paris*, com curadoria de Carlos Basualdo, reunindo artistas latino-americanos em torno do título/frase de Hélio Oiticica, não somente é outro cenário, mas outro contexto e outra situação.

Cildo Meireles descreveu o processo de constituição de “Desvio para o Vermelho” em algumas entrevistas, publicadas em jornais e periódicos variados. Segundo nos informa o artista, uma primeira parte surgiu em 1967 e permaneceu muito tempo como anotação de uma idéia, que foi denominada “Impregnação”: “Imaginei uma coisa difícil de acontecer, mas não impossível: de alguém que, por alguma razão, tivesse acumulado uma série de objetos nas mais diferentes tonalidades de vermelho” (MEIRELES, *s/d*⁷⁸). Em outro depoimento, o artista faz menção à outras anotações que permaneceram, durante um razoável tempo, na forma de “notas esparsas”: “anotações de 78 ou 79, uma descrevendo uma pia inclinada com a torneira aberta e jorrando água, que era um circuito hidráulico fechado; isso era uma coisa autônoma como nota. E tinha uma outra que era uma garrafinha, como se tivesse tombado e, saindo dessa garrafa, uma poça imensa de um líquido colorido (“Entorno”). Nesta mesma entrevista concedida ao jornal

⁷⁸ Entrevista publicada na revista digital “Princípios: revista teórica, política e de informação”. <http://www.vermelho.org.br/principios> Embora a publicação não contenha data, como trata-se de um edição comemorativa aos 80 anos do Partido Comunista do Brasil (fundado em 1922), deduz-se que o ano seja 2002. (Data do último acesso em setembro de 2005). Todas as citações nesta página e seguinte foram retiradas desta entrevistas, exceto informação em contrário.

Folha de São Paulo (2002), Cildo informa que em suas anotações iniciais “para a garrafa, a poça era azul”.

Cildo Meireles prossegue:

Essa idéia ficou como projeto na minha cabeça durante algum tempo quando, no final de 1981, fui convidado por uma diretora de museu dos EUA, para participar de uma exposição. Ela me solicitou uma peça em grande escala. Resolvi então colocar esse projeto em prática, agregando essa idéia da sala vermelha com mais outras duas. A outra, a de uma garrafinha da qual saía, de dentro dela, um líquido desproporcional. Resolvi colocar, então, na exposição esses três projetos que formaram um só. Essas três idéias, a princípio autônomas, colocavam uma situação que me interessava que era um encadeamento de falsas lógicas: ou seja, uma coisa parecia explicar a anterior, mas introduzia um outro elemento que, na verdade, não explicava nada e era a coisa principal. Esse elemento parecia ser explicado na outra fase, mas não era explicado. Por exemplo: você tem uma garrafa de onde sai uma quantidade enorme de líquido vermelho, que parece ser a explicação para a sala pintada de vermelho, mas o que ela introduz é a noção de horizonte perfeito que é a superfície de qualquer líquido sem movimento. E na terceira fase tem um líquido em movimento saindo de uma torneira. A pia está inclinada, o que contradiz, o que contradiz a relação da queda d’ água, mas o líquido é vermelho, o que nos conduz à primeira sala. (...) Enfim a idéia era criar uma circularidade onde uma coisa fosse jogando para a outra, uma fase jogasse para a outra, mas não explicasse nada (MEIRELES, *s/d*⁷⁹)

Consideramos que nesta descrição que Cildo Meireles faz de “Desvio para o Vermelho” e em especial do que ele apresenta como “criar uma circularidade” está uma definição exemplar do que entendemos como *reciprocidade múltipla*, que caracteriza a operação artística nas obras que se configuram como instalação, decorrência do trabalho com a questão da montagem em uma espacialização que inclui a dimensão espacial do sítio de destinação da obra. Por sua vez, parece-nos – ainda que se trate de um exemplo singular – elucidativa do papel desempenhado pela questão do sítio de destinação da obra para a configuração das instalações, e para o que comentávamos quanto às condições de existência deste tipo de obra de arte.

No texto elaborado por Lisete Lagnado sobre a participação de “Desvio para o Vermelho” na XXIV Bienal de São Paulo em 1998⁸⁰, a autora descreve a re-montagem da obra - mais de dez anos após suas primeiras instalações, em 1984 e 1986 – como uma “outra aparição iconográfica”, segundo a “mesma estrutura conceitual”. Lisete Lagnado apóia-se em depoimentos fornecidos pelo artista para informar que os componentes materiais propriamente ditos que compõem “Desvio...” não haviam sobrevivido às desmontagens, algo que a autora credita às precariedades estruturais de nossas instituições museológicas. Em outras palavras, para a instalação de “Desvio para o Vermelho” em 1998, os objetos propriamente ditos seriam outros que aqueles constituintes de “Desvio para o Vermelho” nas situações de 1984 e 1986. O método para obtenção dos objetos, móveis e utensílios manteve-se o mesmo: objetos encontrados nas ruas, adquiridos de formas diversas, o que incluiu a publicação de anúncios em jornais com solicitações deste tipo de material (*id.ib.*)

No que concerne à poética singular do artista, algumas questões podem ser colocadas a partir da relação entre seu depoimento e a confrontação com alguns de seus trabalhos, no que concerne a presença de um elemento que “escorre”⁸¹. A noção de “escorrer” permite vários desdobramentos conceituais

⁷⁹ Entrevista publicada na revista digital “Princípio”, edição 64. Concedida a Priscilla Arantes.

⁸⁰ Incluído no site da Fundação Bienal de São Paulo: <http://bienalsaopaulo.globo.com.br>

⁸¹ Consideremos a instalação “La Bruja” (1979-1981) constituída por uma base e um cabo de vassoura, acrescida de 2.000 km de fios de algodão, conforme descrição da obra na situação em que foi montada durante a XVI Bienal de São Paulo, em 1981 (ver Vol. II, **pág. 8**). Em 2005, tivemos nova oportunidade de ver “La Bruja”, instalada em uma sala do Centro Cultural do Bando do Brasil, no Rio de Janeiro, por ocasião da mostra “Cildo Meireles algum desenho [1963 – 2005]”, com curadoria de Frederico Morais. Este último evento ocorreu em um período no qual já havíamos encerrado a etapa relativa à coleta de dados para a pesquisa de tese, motivo pelo qual não foi possível incluir registros fotográficos da mesma ou comentários mais detalhados no texto da tese. O catálogo da exposição, por motivos que já analisamos em outros pontos deste estudo, não traz qualquer reprodução de imagens de “La Bruja” instalada no CCBB, do Rio de Janeiro. O encerramento de uma etapa de pesquisa não nos impede de continuar pensando sobre o assunto ou de estabelecer relações quando julgamos pertinente. Enquanto na montagem de “La Bruja” em

específicos, por sua vez: derivados da dimensão espacial, na medida em que envolve um deslocamento e por remeter a uma relação entre continente (ou fonte), e conteúdo (como aquilo que escorre). No depoimento acima transcrito, Meireles faz menção à garrafinha (continente) e ao conteúdo desproporcional do líquido que dela escorre pelo chão. Vemos aquilo que de modo objetivo julgamos ser um dado da realidade: a garrafinha e o líquido que escorre. São os nossos sentidos que nos enganam? Ou será nosso hábito de relacionar de modo direto – explicações causais – causa e efeito? Esta é uma outra “circularidade” colocada pela obra “Desvio para o Vermelho” de Cildo Meireles, que coloca em curto-circuito a própria possibilidade da *explicação*, seja ela fundada nos sentidos, seja no raciocínio lógico. Para *compreender*, é preciso ir além da opção cega por um destes dois pólos.

Em resumo, algumas instalações são projetadas para uma localização específica, em função e de acordo com as propriedades físicas, materiais e simbólicas deste mesmo local. Outras, são concebidas tendo em vista um dado evento – uma exposição – que ocorre em um tipo genérico de recinto de exposição. Assim, embora se espacializem durante uma situação específica de acordo com as características físicas de dado recinto de exposição, nada impede sua desmontagem e re-instalação em um outro recinto com características semelhantes. Distinguir uma etapa de concepção da obra, de uma outra etapa

1981, na Bienal, os fios escorriam pelo espaço expositivo – evidenciando a desproporção e o deslocamento -, na montagem no CCBB, em 2005, a situação é bem distinta. A instalação ocupa uma sala retangular, com uma única abertura frontal, pela qual podemos ver o interior do recinto. A vassoura está colocada na parede oposta e dela partem os fios de lã que cobrem todo o piso como um tapete grosso, e sobem pela parede oposta – a mesma da abertura, através da qual o público pode olhar para o interior do recinto mas não pode penetrar, posto que os fios recobrem o vão de entrada. Estamos diante de um material que tem uma fonte – a vassoura – e se expande pelo recinto, desloca-se, mas de modo diferenciado – como contenção – em relação à instalação “La Bruja”, na ocasião da Bienal de SP, em 1981.

denominada como produção e realização, coloca de imediato algumas questões que devemos considerar de modo atento, antes de prosseguir.

O que pretendemos distinguir aqui equivale a algumas opções que o artista que trabalha com instalações é levado a tomar em relação aos procedimentos que são próprios a instauração deste tipo de obra. Ao dizermos que uma instalação é um tipo de obra que inclui o recinto de exposição, passamos a considerar que o espaço é um elemento levado em conta no momento de concepção da obra, em uma analogia às escolhas que qualquer artista faz em relação, por exemplo, aos materiais que emprega. Uma instalação, por sua vez, via de regra emprega vários elementos, materiais ou dispositivos diferenciados, o que por certo envolverá – em alguma medida, de modo mais ou menos formalizado – uma etapa de *projeto*. Por mínimos que sejam os preparativos que antecedem à realização da obra, o artista deve escolher o local em função de seus objetivos artísticos e poéticos, o que envolverá por sua vez, contatos com a instituição com vistas à viabilização prática de seu trabalho. A outra possibilidade consiste no fato do artista receber um convite para realizar um trabalho para determinado local, participando de um determinado evento, como uma exposição, por exemplo.

Seja como for, se o sítio de destinação da obra é parte desta, o artista poderá considerar suas características físicas e materiais - assim como históricas, culturais e sociais - em função de seu projeto de trabalho. É nestes termos que nos referimos a um momento de concepção intelectual da obra, que pode efetivamente resultar / demandar a elaboração de projetos mais ou menos formalizados, dependendo das proposições artísticas e poéticas do autor da

instalação. O trabalho com instalações envolve o contato com as plantas baixas do recinto de exposição e/ou com fotografias que permitam ao artista trabalhar em seu projeto, o que geralmente envolve a realização de croquis e desenhos diversos, simulações em 3D e maquetes. Nossa pesquisa não se detém neste tipo de material, ainda que tenhamos em conta que se trata de uma fonte de pesquisa para o estudo do processo de instauração das obras que se configuram como instalação, especialmente quando a investigação se concentra na obra de um único artista ou de um grupo muito reduzido, o que não é o caso da presente tese⁸².

Nas distintas situações em que “Desvio para o Vermelho” foi instalada encontramos uma mesma estrutura, com três “salas” retangulares dispostas em “U”, e o mesmo tipo de objeto e elementos, ainda que alguns deles não sejam materialmente os mesmos ao longo das diversas montagens as quais nos referimos. A ênfase consiste na disposição destas três “salas”, entre si, na medida em que o deslocamento do observador por seu interior segue um circuito obrigatório: ir e voltar sobre seus próprios passos. Nesta trajetória teremos em primeiro lugar expectativa e em segundo memória. A obra, em sua totalidade se constitui somente na memória do observador, seja no que concerne ao deslocamento – ir e voltar – seja no que concerne a três movimentos distintos de

⁸² Como observamos na introdução ao texto desta tese, os objetivos da presente pesquisa envolveram uma pesquisa de campo que abarcou um número expressivo de instalações e espaços de exposição analisados. Com vistas aos objetivos da pesquisa, mantivemos o foco da pesquisa concentrado nas instalações montadas em recintos fechados. Mas o critério principal não reside no caráter fechado ou aberto da localização da obra, mas do fato de que a mesma não esteja no espaço urbano, e sim em um espaço institucional. Em muitas exposições, tivemos a oportunidade de observar exemplares de croquis, desenhos e plantas expostos pelos próprios artistas como documentos de seus trabalhos, ou como desenhos, por exemplo na exposição “Cildo Meireles algum desenho [1963 – 2005]”, com curadoria de Frederico Moraes, realizada no CCBB, Rio de Janeiro, entre os dias 25 de abril e 3 de julho de 2005. Alguns catálogos de exposição também contemplam este tipo de material, como é o caso de “Desapariências”, de

relação com o entorno. Aqui está o segundo ponto de ancoragem de “Desvio para o Vermelho”, no modo como nos relacionamos com os *objetos*, eles também responsáveis por pequenos deslocamentos de nossa percepção durante o percurso pelo interior da obra, assim como eles mesmos resultam de deslocamentos – no que respeita às funções utilitárias para as quais foram projetados - propriamente ditos.

Na primeira sala – que podemos considerar como um primeiro *ambiente* – o observador estará em contato com objetos, passíveis de serem enquadrados nas mais variadas funções: 1) objetos cotidianos, com funções originais utilitárias, agora deslocados, para uma função como obras de arte, dirigidos ao olhar e a fruição estética; 2) obras de arte, com função estética como origem, agora igualmente deslocadas, pois seu estatuto – depois de apropriadas para o interior de uma *outra* obra de arte, torna-se incerto. As obras de arte que fazem parte de “Desvio para o Vermelho”, incluídas no primeiro ambiente que emula uma sala de estar classe média foram, via de regra, concebidas por seus autores como objetos auto-referenciais, autônomos em relação ao sítio de destinação e exposição. Porém, apropriadas por Cildo Meireles para o interior de “Desvio... “ passam a funcionar em função de uma de suas propriedades: a cor vermelha. Resultam, nestes termos, deslocadas de sua autonomia em favor de um funcionamento contextual e relacional.

Este primeiro setor (10m X 5m), pelo qual o visitante pode ingressar na instalação por uma das extremidades, denomina-se “Impregnação”. As paredes são brancas, a iluminação é superior, clara e difusa, todos os objetos são

vermelhos: sofá, almofadas, mesinha de centro, estante com livros, luminárias de mesa, escrivaninha, cadeira, ventilador, televisão, toca-discos, discos de vinil, livros, refrigerador – no interior da qual estão frutas e legumes vermelhos - aquário com peixinho ornamental. Nas paredes, obras de arte, reunidas pelo critério cromático – vermelho dominante, em tons mais claros ou acastanhados – entre as quais se incluem obras do próprio Cildo Meireles, de Tunga e de Scliar. Os referidos objetos configuram um ambiente doméstico, urbano, classe média, em um período indefinido, com vaga referência aos anos 70 ou 80, no que refere ao *design* dos mesmos.

Na situação em que “Desvio para o Vermelho” foi montada no museu francês, em 2001, podemos encontrar alguns elementos do próprio período e local, - como revistas de arte, por exemplo -, em tom predominantemente vermelho. Nesta montagem contamos 26 obras dispostas neste primeiro setor da instalação e, dado o silêncio que pairava no recinto e no horário em que visitamos a obra, logo na entrada já era possível ouvir o ruído de água escorrendo. A televisão passa imagens de objetos, e o som de fundo é de água, que só pode ser ouvido se estivermos próximos ao pequeno aparelho. O pequeno ventilador vermelho funciona, como pudemos constatar, assim como o rádio e o toca-discos, com um prosaico vinil vermelho.

A medida que nos deslocamos pelo interior deste primeiro ambiente, nosso olhar não encontra ponto fixo, tudo se equivale por uma propriedade ou qualidade: a cor vermelha. Nos movimentamos, por aqui e por ali, bisbilhotando uma estante com revistas, uma gaveta, ligando ou desligando o ventilador,

abrindo a geladeira, apreciando as pinturas, gravuras e objetos bidimensionais pendurados nas paredes. A diversidade é a marca deste primeiro ambiente. Conforme nos dirigimos aos outros dois, estaremos restritos ao confronto com um único objeto.

Na extremidade do retângulo no qual esta primeira “sala” se conforma, chegamos ao segundo setor, denominado “Entorno”. Aqui teremos que dar uma volta, fazer uma curva. Mais que isto, o ambiente escurece gradualmente, na direção inversa em que uma falsa mancha de tinta derramada se expande. Daquele olhar que antes não encontrava paradeiro, concentramo-nos em um único e pequeno objeto. Sobre o chão escuro, logo no canto a entrada, uma garrafinha caída, de onde parece escorrer uma quantidade de líquido desproporcional. Pode ser interessante pensar neste conjunto como metáfora da pintura: é só tinta que se espalha em uma superfície. O jogo entre representação – a mancha de tinta que escorre em uma forma sinuosa – e mundo representado, entre ilusão e realidade. Um foco de luz acentua a posição do pequeno vidro no canto deste setor, o ambiente escurece e o olho deve se acostumar rapidamente à pouca luz. A tinta *entornada* pelo chão, vermelho vivo, brilha e conduz o visitante ao terceiro setor. De costas para aquele que parecia até então um simples ambiente familiar, nos confrontamos com a escuridão.

O terceiro setor, constitui a última parte do ambiente em “U”, denominado “Desvio” com 10m de profundidade, por 5m de largura. Podemos agora identificar a fonte daquele ruído de água escorrendo que havíamos percebido ainda no primeiro ambiente. Ao fundo, uma pia branca, comum, levemente inclinada, de cuja pia jorra um líquido vermelho-sangue, sobre a qual está dirigido o único foco

de luz desta sala. Poucos visitantes avançam pelo ambiente escuro até a pia que verte tinta vermelha (a associação com “sangue” é um tanto óbvia e, talvez, pouco consoante às efetivas intenções do artista). Se no primeiro ambiente – a sala de estar – nosso olhar vagava, incerto, entre objetos cotidianos e obras de arte com funções deslocadas, se no segundo ambiente costumamos a acreditar no que nossos olhos viam e curvamos nosso corpo para ter certeza de que nossos sentidos não nos pregavam uma peça, agora contemplamos uma imagem. Parados, a meio caminho, na escuridão, olhamos para a pia inclinada, cujo foco de luz dramatiza, sob um fundo preto como quem contempla uma pintura. Sabemos que o líquido vermelho que jorra incessante da torneira é tinta. Mas pouco importa o que sabemos sobre as propriedades objetivas daqueles materiais: vemos uma pia ensangüentada. Depois desta imagem poderosa, teremos que voltar sobre nossos próprios passos e aquele primeiro ambiente com mobiliário familiar estará impregnado pela memória dessa imagem.

“Desvio para o Vermelho” se constrói sobre a experiência desse deslocamento interno ao lugar que ela mesma configura no recinto de exposição. É uma instalação com estrutura arquitetônica e que ocupa um território no espaço expositivo gerando um lugar específico. Isto é, trata-se de uma instalação construída como uma estrutura autônoma em relação às propriedades físicas e materiais do efetivo sítio de exposição, o que contribui para que nos reportemos a ela como uma obra independente do espaço expositivo que a acolhe, ainda que seja correto dizer que “Desvio...” tenha *sido instalada x vezes, em y locais diferentes.*

2.2.2 “Le Lycée Chases en 1931, de Christian Boltanski

A Fundação Joan Miró, em Barcelona, promoveu entre os dias 14 de março e 12 de maio de 2002 a exposição temporária “*Conceptes de L’ Espai*” – Conceitos de Espaço – e entre as 26 obras de artistas contemporâneos pertencentes à coleção do Museu de Arte Moderna *Stiftung Ludwig Wien*, de Viena, estava “**Le Lycée Chases en 1931**”, de Christian Boltanski, identificada na etiqueta que acompanhava a obra e no catálogo da exposição como “instalação”, com a data de 1987 (ver Vol. II, **pág. 17**). De modo sucinto, podemos descrever a obra do artista francês como sendo composta por 18 fotografias -, medindo cada uma delas 60cm x 50cm, enquadradas individualmente por um marco metálico, com vidro frontal – dispostas em linha reta, diretamente sobre a parede do recinto de exposição, a intervalos regulares. Sobre cada uma das fotografias está afixada uma luminária do tipo articulada, na cor preta, semelhante as que vemos afixadas em mesas de escritório – e que encontramos em modelo semelhante muitas outras de Boltanski – cujo foco de luz dirigido está projetado diretamente sobre o centro da imagem emoldurada. A fiação elétrica pende diretamente do ponto em que a luminária está presa à parede, sobre a fotografia, até o chão, unificando as 18 luminárias.

Assim como não nos detivemos na análise dos variados aspectos segundo os quais “Desvio para o Vermelho” poderia ser analisada, comentada ou interpretada, no caso desta obra de Christian Boltanski, restringiremos nossa atenção e comentário, neste ponto do texto, ao que constitui materialmente a obra e à sua disposição no recinto de exposição. Distinta de “Desvio para o Vermelho” no que concerne aos elementos que a compõem, “*Le Lycée...*” parece situar-se

no extremo oposto e praticamente colocar em dúvida - ou no limite - a possibilidade de ser considerada como uma instalação. “*Le Lycée...*” é uma obra que opera, em termos artísticos e poéticos a partir do domínio da fotografia. Todos os procedimentos de Boltanski para conceber e produzir sua obra, decorrem e tiram partido do fotográfico e de seus procedimentos.

“*Le Lycée...*”, aparentemente, não foi concebida para um sítio de destinação específico. Diante da obra, é fácil imaginar que as 18 fotografias e respectivas luminárias possam ser desmontadas e remontadas, segundo a mesma disposição e configuração espacial em qualquer outro recinto de exposição, independente de quaisquer propriedades que o mesmo possua⁸³. Seja como for, é uma obra que envolve uma *montagem*, no sentido técnico do termo e também no sentido poético. No que concerne ao sentido técnico, referimo-nos ao fato de que “*Le Lycée...*” é uma “unidade” de sentido composta por vários elementos distintos, articulados entre si, em uma rede de referencialidade múltipla – as 18 fotografias, os marcos, a fiação, as 18 luminárias, etc... – por uma dada disposição e *configuração espacial* que pode ser revertida.

Em outras palavras, a referida unidade pode ser des-montada e, neste caso, não poderemos apreciar efetivamente “*Le Lycée...*”, apenas os elementos isolados. Mas “*Le Lycée...*” não é uma exposição que reúne quaisquer 18 fotografias que podem efetivamente ser apreciadas como obras isoladas. Não foram concebidas tendo em vista este tipo de apreciação, mas aquela resultante da articulação das imagens entre si, em uma dada disposição, agregada às

luminárias e, ainda, às informações contidas ou, melhor, insinuadas, pelo *título*, “*Le Lycée Chases en 1931*”. “*Le Lycée...*” pressupõem a operação de *montagem*, como um procedimento técnico que se investe em recurso poético. Nada, evidentemente, impede o observador de olhar para cada uma das 18 imagens isoladamente e é mesmo provável que o faça. “*Le Lycée...*” porém, opera em termos artísticos a partir da *reciprocidade* que decorre da relação entre *todos* os elementos envolvidos na experiência propriamente *espacial e temporal* proporcionada pela obra.

Consideremos, inicialmente, que o observador de “*Le Lycée...*” na exposição promovida pela Fundação Joan Miró, em Barcelona, não possua outras informações sobre a origem das imagens reproduzidas pelo artista, nem sobre outras situações e localizações em que a mesma foi exposta e ainda, nada saiba sobre o que era Liceu Chases ao qual o título faz menção, onde a escola estava localizada e o que poderia ter ou não ocorrido no ano de 1931. É razoável ter em conta que os níveis de informação que cercam as possíveis interpretações de uma obra como “*Le Lycée Chases en 1931*” podem variar bastante, já que o visitante pode desconhecer os dados específicos que cercam a concepção e a trajetória desta obra em particular, mas conhecer a produção artística e o universo temático e estético no qual Boltanski trabalha, o que não será de todo improvável para um frequentador europeu de espaços culturais como a Fundação Joan Miró. Seja como for, o curador da mostra “*Conceptes de L’Espai*” optou por uma museografia que incluía informações biográficas sobre os artistas alguns dados

⁸³ Vemos em outra obra do artista – “*Monument: la fête de Pourim*”, de 1988 (ver Vol. II, **pág. 20**), uma disposição espacial e configuração semelhantes.

sobre as obras expostas, apresentadas em textos, eliminando a hipótese acima enunciada.

Ainda assim, o visitante da exposição que chegasse a *“Le Lycée Chases en 1931”* sem maiores informações sobre a mesma estaria diante de 18 fotografias que poderia identificar como retratos, dispostas, como dito mais acima, em seqüência linear, em uma altura cujo ponto médio está em torno de 1,50m do chão. Perceberia que as imagens retratavam rostos de jovens, em sua maioria sorridentes. Sua inclusão na categoria dos retratos, porém, entraria em choque com qualquer tentativa de precisão no que se refere a identidade dos fotografados, uma expectativa convencional no caso. Isto se daria tanto pelas propriedades da imagem, feita de manchas, sem nenhuma nitidez que permita distinguir feições, quanto seria acrescida pelo dispositivo constituído por esta mesma imagem emoldurada com vidro, com uma luminária superposta. À já rarefeita nitidez da imagem se agrega o brilho incômodo projetado pela luminária posicionada diante da fotografia, interpondo-se ao olhar do observador. Para a visualização de *“Le Lycée Chases...”* não se encontra “boa distância” nem “posição adequada”, por mais que nos desloquemos em frente à obra.

A instalação de *“Le Lycée Chases en 1931”* na Fundação Joan Miró, por ocasião da mostra *Conceptes de l'Espai* não permite considerar que a obra tenha sido concebida para esta destinação específica, como dito anteriormente, percebe-se pelo contrário, que ela pode ser instalada e des-instalada em sítios e localizações distintas, sem maiores prejuízos ou alterações no modo como perceberemos ou mesmo interpretaremos a obra, a partir das informações que tenhamos sobre as origens da imagens e sobre o Liceu ao qual o título faz

menção. Trata-se de uma obra que opera com a dimensão espacial do sítio, de qualquer modo, que se configura como instalação, sendo que suas condições de existência com vistas a uma apreciação legítima de suas propriedades artísticas dependem e pressupõem o procedimento da montagem.

Por outras fontes, que não estão diretamente disponibilizadas para quem visita a mostra *Conceptes de l' Espai*, na Fundação Miró em Barcelona, ficamos sabendo que “*Le Lycée Chases...* ” foi concebida e exposta pela primeira vez no ano de 1986, por ocasião de uma mostra de Boltanski na Galeria Hubert Winter, na cidade de Viena (GUMPERT, 1992). A seqüência de 18 fotografias que compõem “*Le Lycée Chases...* ” foi obtida a partir de uma fotografia encontrada pelo artista francês em um livro sobre a vida de judeus em Viena, a qual apresenta um grupo de jovens alunos sorridentes cercando um professor de aparência austera (**ver** Vol. II, **pág. 18**), no que seria a formatura dos mesmos no ano de 1931⁸⁴. O Liceu *Chajes*, em Viena, era uma escola freqüentada por judeus. Em um procedimento que o artista costuma empregar em muitos de seus trabalhos, a fotografia original foi copiada, ampliada, recortada, até que as feições

⁸⁴ No texto que acompanha a obra “*Le Lycée Chases...* ” no espaço expositivo da Fundação Joan Miró em Barcelona somos informados que Boltanski teria encontrado a fotografia que dá origem às 18 imagens da obra em “um livro antigo sobre a vida dos judeus em Viena”. Segundo Gumpert, porém, a fotografia de origem consta da obra “*Die Mazzesinsel Juden in der Wiener Leopoldstadt*” de autoria de Ruth Beckermann, publicada em Viena, com data de 1984. A partir desta imagem original Boltanski produz diversos trabalhos, configurados como instalações, espacializados e envolvendo outros elementos distintos desta instalação cujo título é “*Le Lycée Chases en 1931* ”, conforme exposta em Viena, adquirida pelo Museu de Arte Moderna Stiftung Ludwig em Viena e participante da mostra *Conceptes de L' Espai*, em Barcelona. Em uma dessas ocasiões, por ocasião de uma exposição com uma obra gerada a partir da fotografia do Liceu Chajes, ocorrida no Museu de Arte Contemporânea em Chicago, no ano de 1988 – segundo Gumpert (1992: 161), um visitante da exposição reconheceu e identificou os integrantes da foto, a partir de informações sobre o Liceu, afirmando que todos os jovens que aparecem na mesma haviam sobrevivido à Guerra e ao holocausto. Um ex-aluno do Liceu, corrigiu a grafia utilizada por Boltanski - que escreveu Chases e não Chajes, como seria o correto nome da escola: *Chajes-Realgymnasium* -, em homenagem a um rabino chamado Chajes. Como observa Gumpert, para Boltanski, artista francês de ascendência judaica, tais questões não foram objeto de preocupação dado que a ambigüidade em geral e o jogo entre ficção e realidade interessam ao artista.

dos jovens fossem reduzidas à manchas, mais lembrando uma máscara do que o retrato de origem⁸⁵. O procedimento que é próprio à fotografia foi empregado para diluir aquilo que convencionalmente esperamos de um retrato, captação psicológica ou semelhança em relação ao retratado, sua identidade enfim. As diversas filtragens a que Boltanski submeteu a fotografia de origem, diluíram a nitidez da imagem. E não se trata apenas de uma nitidez de ordem física, ocular. As fronteiras entre realidade (a verdadeira história de vida dos jovens retratados em 1931) e ficção (o que imaginamos que lhes tenha ocorrido) resultaram borradas.

Não sabemos efetivamente o que aconteceu àqueles jovens judeus formados no ano de 1931, mas somos tentados a imaginar, dada a proximidade da Segunda Guerra e o que sabemos sobre o Holocausto. Assim, para “*Le Lycée Chases...* ” a Galeria Hubert Winter *em Viena*, era um sítio de destinação significativo, mais que uma localização em termos físicos, era um lugar. A aquisição da obra para o acervo do Museu vienense, promotor da exposição que ocorria na Fundação espanhola, também pode ser considerada nestes termos.

Em relação a obra de Cildo Meireles, “Desvio para o Vermelho”, observamos que se configura como uma instalação constituindo um território demarcado e um lugar, que ganha autonomia em relação aos aspectos físicos e, em certa medida, simbólicos que constituem o espaço de exposição que venha a ocupar. No que concerne a “*Le Lycée Chases en 1931* ” é possível perceber que a relação com o sítio se dá de forma diferenciada e, em determinadas

⁸⁵ Esta fotografia de origem e esta proposição resultaram em uma série de trabalhos, de modo geral instalações, em torno de “*Le Lycée Chases*”, com configurações e localizações distintas (**ver Vol. II, pág. 18;19**)

localizações a questão do contexto funciona de um modo mais acentuado, em relação às possíveis leituras que venham a ser feita sobre a obra. Ainda assim, é possível considerar que a obra *“Le Lycée Chases...”* possa ser instalada em situações e localizações distintas sem que a percepção da obra seja fundamentalmente afetada, no que concerne a grande maioria de seus aspectos artísticos e estéticos.

Por sua vez, no que tange ao modo como a obra se espacializa, em *“Le Lycée Chases...”* o contato com o recinto de exposição se torna parte integrante da obra, já que ela não possui, como em *“Desvio para o Vermelho”*, uma estrutura arquitetônica independente de sua localização. *“Le Lycée Chases...”* é uma obra que opera, em termos artísticos e poéticos a partir do domínio da fotografia, e que se configura como uma instalação, já que se espacializa como tal. Isto é, opera a partir de uma dimensão espacial que inclui o sítio de destinação da obra, por reciprocidade entre seus vários elementos, a partir do princípio técnico e poético da montagem. Suas condições de existência, por sua vez, envolvem que esteja instalada para que possamos ter uma experiência efetiva de contato com a obra.

As propriedades físicas e simbólicas de uma dada *localização* podem atuar de modo muito mais intenso como elementos constituintes do problema artístico colocado pela instalação, seja no que concerne à recepção da obra, seja no que tange ao modo como esta foi não apenas concebida e projetada, mas efetivamente produzida. Consideremos a seguir uma situação que pode ser tida como exemplar para a análise dos aspectos envolvidos no trabalho com a noção

de instalação, no que concerne às relações entre a espacialização e os graus de vínculo com uma localização e um lugar em especial.

2.2.3 - “Le revers du rêveur”, de Vera Chaves Barcellos

“*Le revers du rêveur*”, de Vera Chaves Barcellos, foi instalada em três localizações distintas: a primeira no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1998; a segunda na Pinacoteca da FEEVALE, instituição privada de ensino superior localizada em Novo Hamburgo, proximidades de Porto Alegre, entre os dias 10 e 26 de março de 1999 e, a terceira, na *Capella Roc*, espaço dedicado à mostras de arte contemporânea ligado ao Museu de Valls, na cidade de mesmo nome, Espanha, entre os dias 26 de setembro e 16 de novembro de 2003 (ver Vol. II, **pág. 26**). Destas três situações, tivemos a oportunidade de ver pessoalmente a instalação montada no espaço expositivo da Feevale, sendo que às demais tivemos acesso somente a partir de reproduções fotográficas, e aos depoimentos verbais e publicados pela artista, em catálogo e no site *Arte Web Brasil*⁸⁶. Trata-se de uma obra composta por vários elementos, entre imagens e objetos, cuja relação de reciprocidade significativa se dá pela justaposição dos elementos em uma dada disposição espacial. Ainda que não tenha sido concebida para um tipo de lugar em especial é possível considerar que as propriedades físicas e simbólicas do recinto de exposição interagem significativamente para a constituição da obra, assim como se evidenciam no momento da recepção.

Nas três situações em que “*Le revers du rêveur*” foi instalada, contou com os mesmos elementos, segundo a mesma disposição espacial básica, no que

concerne à relação dos mesmos entre si. Observar que se trate dos mesmos elementos, como se verá, não significa que se trate dos mesmos objetos em sua materialidade e contingência física. “*Le revers du rêveur*” tem como foco e ponto de partida um conjunto de imagens tomadas por Vera Chaves a partir de um filme antigo, tipo romance de capa e espada, que a artista assistiu na televisão e que fotografou com o uso de uma câmara analógica. Segundo informou a artista, tais fotografias foram obtidas enquanto o filme passava normalmente na TV. Com este procedimento, observa a artista, opera-se um tipo de contato *entre imagens*, através de dispositivos com lógicas distintas – a emissão, pela tela da TV e a captação, pela lente da câmara -, sendo que o olho do fotógrafo não tem um domínio completo do processo de seleção e obtenção de cada imagem em particular⁸⁷. Isto posto, o trabalho de seleção é posterior à captação das imagens, a partir da revelação e cópia das mesmas, que podem ainda passar por processos de digitalização com vistas a manipulação.

A partir deste procedimento de captação de imagens de um filme de TV, Vera Chaves selecionou e ampliou 5 fotografias, posteriormente emolduradas em separado e dispostas em uma seqüência no sentido vertical. A ampliação das imagens evidenciou sua origem híbrida, mestiça entre cinema – em cuja origem está o fotograma, também a fotografia -, passada para o vídeo e novamente fotografia. Percebemos o grão típico da foto ampliada, mas também a reprodução da marca dos pontos de luz que caracterizam a imagem no monitor de televisão tradicional. As imagens escolhidas e a seqüência da disposição permitem entrever algum fio da narrativa – ainda que não possamos falar em narrativa

⁸⁶ Endereço eletrônico: www.artewebbrasil Ver seção “Artigos”. Acesso em 23/05/2004.

propriamente dita, com algo como um começo definido, meio e fim – para o conjunto: nas duas primeiras, vemos uma mulher que se esquivava pelos ambientes de um quarto; na terceira, insinua-se um beijo entre amantes; na quarta, enquadra-se a mulher, pensativa, na última, um grupo de homens interroga uma outra mulher, imagem sobre a qual vemos a legenda: “Quando o levaram à rainha pela primeira vez?”. No ar paira a idéia de um encontro entre amantes, a figura da rainha, um segredo, uma rede de intrigas. O que importa é o jogo entre ficções, em abismo, as imagens como espelhos que refletem a si mesmos.

A instalação é composta por este conjunto de 5 imagens dispostas na vertical e localizado na parede ao fundo, em relação ao ingresso do espectador no recinto de exposição (**ver** Vol. II, **pág. 25**). Se compararmos as reproduções que ilustram as três situações em que a obra foi instalada, a mesma disposição espacial dos elementos se repete. Logo a frente das fotografias está uma vitrine, base em ferro, linhas retas, lembrando as vitrines convencionais empregadas como recurso expográfico em exposições museológicas em geral. No interior da vitrine, está um longo vestido branco, com rendas e botões delicados, que faz alusão às vestes da rainha, na seqüência de imagens. A brancura, o brilho, a presumível maciez e delicadeza do tecido contrastam com a estrutura escura e pesada da vitrine que contém o vestido, produzindo um sentimento ambíguo, misto de beleza e morte. Lado a lado, mais duas vitrines, um pouco mais altas que a primeira, contém mais uma série de objetos, que igualmente podemos relacionar aos pertences individuais da mulher cuja história é narrada nas imagens: luvas finas, bolsa, cartas marcadas com um selo de cera vermelha. Em

⁸⁷ Trata-se de uma opção artística, já que tecnicamente pode-se congelar a imagem da TV ou do vídeo, caso se pretenda escolher uma cena específica.

uma parede, à direita, um pequeno espelho com moldura em madeira talhada. Na parede oposta, uma placa de mármore com letras gravadas: “*Le revers du rêveur*”. O título, como no caso da obra de Boltanski “*Le Lycée Chases en 1931*” faz parte da obra, neste caso de modo concreto, visual e material, com o recurso da placa de mármore gravada. Neste caso desta obra de Vera Chaves, estamos diante de uma articulação entre imagem e palavra que permeia o conjunto de sua produção. *Le revers du rêveur* pode ser lido como o “revés de um sonho”, tanto no sentido de algo que não deu certo – o romance da rainha – quanto como referência ao que está do ‘outro lado’ do sonho, isto é, a realidade. Fica reforçada aqui – pela presença do título e do jogo de palavras – a alusão a uma problemática artística que percorre vários trabalhos de Vera, representada pelos jogos entre ficção e realidade. Percebemos a presença do pequeno espelho como um reforço desta questão, apesar de suas conhecidas alusões às questões da beleza, do olhar e do mundo feminino.

Somos levados a lembrar o emprego do espelho por parte dos minimalistas, como um material que permite ao observador um outro ângulo de visão sobre o local no qual está inserido, ao mesmo tempo em que integra seu próprio corpo – refletido – à obra. No caso de *Le revers...* percebemos o espelho como uma possibilidade de retorno às imagens em movimento que deram origem à obra (cinema, vídeo), agora fixadas pelo uso da fotografia. O espelho, entre outros possíveis sentidos, no caso de *Le revers...* alude à passagem do tempo, à não permanência, à fugacidade da beleza, da juventude, da paixão e da própria vida.

No texto publicado em catalão no catálogo que acompanha a mostra na Espanha, em 2003 e também no site *Artewebbrasil* – em português - , Vera Chaves argumenta que “nos fotogramas que compõe *Le Revers du Rêveur* está inserido o tema do feminino e da memória, mas também o das imposições sociais – a cultura – quando estas se opõem aos interesses afetivos ou pessoais, a exemplo do velho tema de Antígona”. E, depois de descrever a cena que as 5 imagens narram, prossegue:

Esta pequena estória me sugeriu fazer uma reconstituição pseudo-museológica, ao recriar uns poucos e fictícios objetos que pertenceram a esta mulher: seu vestido branco, as cartas, seu diário, e outros pequenos objetos pessoais. Quer dizer, sua memória. A memória do final ou a morte de um sonho.

O jogo de palavras em francês foi o que encontrei de mais adequado para nomear o trabalho, palavra “Revers” sendo ao mesmo tempo infortúnio (dos personagens) e também o reverso, ou o outro lado do sonhador (Rêveur), isto é, o real.

O jogo está em que os objetos (reais nas vitrines) são fictícios, enquanto as imagens tiradas do vídeo, são reais (CHAVES, 2003).

Trata-se de uma obra que se configura como instalação, resultado de um jogo de reciprocidade de sentidos e significados entre elementos a partir de uma operação de montagem, em sua dimensão espacial. Não existe uma linearidade narrativa, um “antes” e um “depois”, nada impede o observador de percorrer as vitrines, as imagens, o espelho e a placa gravada em qualquer ordem. Terá, ao ingressar no sitio ocupado pela instalação uma visão imediata do conjunto de elementos principais, cuja disposição permanece a mesma nas três situações em que *“Le revers du rêveur* foi instalada.

No material gráfico que acompanhou a obra montada na Feevale, em março de 1999, vemos uma fotografia que reproduz uma visão geral da instalação. Esta imagem não é acompanhada por maiores informações ou

créditos fotográficos, mas alguém que conheça o espaço de exposição da Pinacoteca da FEEVALE poderá suspeitar que a mesma não foi obtida neste lugar. Efetivamente, a imagem reproduz a instalação no recinto de exposição do MAM-RJ, situação em que *“Le revers du rêveur”* havia sido instalada pouco tempo antes. Cumpre observar que, a partir do registro fotográfico, não é possível perceber diferenças significativas, em termos físicos, entre uma localização e outra. Ambas tem paredes brancas, piso em material neutro, forro sem maiores detalhes, iluminação difusa. No caso da FEEVALE, trata-se de uma única sala, de configuração retangular, enquanto no MAM, estamos em um recinto amplo, dividido por painéis museográficos. O jogo entre ficção e realidade pelo viés museológico – reforçado pela presença ostensiva das vitrines – está bem localizado nestes dois recintos, um museu e uma pinacoteca.

A obra não foi criada para uma localização específica, no sentido em que não explora necessariamente a vinculação com uma dada arquitetura ou com as funções de um dado lugar. Pode ser instalada, des-montada e instalada em outra situação, isto é, em outro sítio. Os elementos que a compõem podem ser mantidos e re-instalados, o que efetivamente aconteceu nas duas primeiras situações em que *“Le revers du rêveur”* foi instalada, no MAM-RJ e na Pinacoteca da FEEVALE, em Novo Hamburgo. Trata-se efetivamente de uma obra que se espacializa como instalação, trabalhando em termos artísticos com a localização, ainda que mantenha um caráter nômade. Do ponto de vista da recepção, envolve uma experiência de ordem espacial, já que sua apreciação e possíveis leituras operam a partir de um jogo de relações de reciprocidade decorrentes da justaposição daqueles elementos em uma dada espacialização.

Em outras palavras, nada de efetivo ou concreto nos faria relacionar o vestido ou os objetos isoladamente ao fragmento de narrativa insinuado nas 5 fotografias. Esta relação decorre do modo como os mesmos foram espacializados.

Já a instalação de *“Le revers du rêveur”* no recinto de exposição da *Capella de Sant Roc* traz novos aspectos às considerações sobre o modo como esta obra opera com o sítio de destinação como um componente da obra. Como se pode observar nas reproduções, trata-se de um sítio com características materiais, físicas, arquitetônicas e simbólicas bastante distintas das duas situações anteriores (**ver** Vol. II, **pág. 26**). No catálogo que acompanha a mostra, Vera Chaves especifica que neste caso, estamos diante de uma “nova versão adaptada ao espaço da *Capella de Valls*”.

As imagens permanecem as mesmas, os elementos – vitrines e objetos em geral – assim como a disposição dos mesmos no recinto de exposição também foi mantida. O pé direito alto, a imponência da arquitetura, o teto em forma de arco, com pinturas de cunho religioso, formam um ambiente que interpõe uma nova dinâmica ao jogo de sentidos e significados já propostos em *“Le revers du rêveur”*. As fotografias foram ampliadas mais uma vez, e dispostas em uma estrutura back-light, com uma lateral metálica. A referência à tela da televisão – em suas novas versões, de alta tecnologia, telas planas e finas – retorna com mais força nesta montagem, e faz um vivo contraponto à estética clássica da *Capella de Valls*. As vitrines também foram refeitas, também em uma proporção material e visual mais adequada à escala do novo sítio de destinação. Quanto aos demais objetos – vestido, luvas, diário, espelho, placa gravada em mármore com o título

em francês – permaneceram os mesmos utilizados nas duas situações anteriores (ver Vol. II, pág. 27).

As considerações quanto as três situações em que a obra de Vera Chaves Barcellos foi instalada permite formular uma distinção entre “obra” e “instalação”. A obra se configura como instalação, ou seja, é concebida em função de uma dada espacialização e tendo em vista um sítio de destinação. Sua recepção também se dá nestes mesmos termos, e a experiência estética, poética e mesmo artística que podemos vivenciar em cada uma das situações em que a obra foi instalada difere em função da localização e do lugar ocupado e agenciado pela instalação. A instalação é sempre contextual e situacional, isto é, circunstanciada por uma espacialidade e uma temporalidade que são próprias a cada situação em particular. Por certo, toda experiência estética com qualquer objeto ou obra de arte é sempre única e não se repete. O que se mantém, no caso de uma pintura ou de uma escultura ou desenho é a obra, em seu corpo físico, autônomo em relação à localização na qual a relação de ordem estética será estabelecida. Considerações sobre seus aspectos artísticos ou poéticos, via de regra, não incluem a localização da obra.

No caso das obras que se configuram como instalações, não é adequado pensar na *identidade* da obra a partir dos mesmos critérios de *unicidade* e autonomia gerados pela pintura e pela escultura moderna. A identidade em “*Le revers du rêveur*” como obra artística pode ser considerada, tendo em conta que cada situação na qual a obra foi instalada é única, não passível de repetição. Quando Vera Chaves observa que a instalação na *Capella de Sant Roc*, em Valls, é uma outra *versão* de “*Le revers du rêveur*”, podemos considerar que se trate de

uma mesma obra, ainda que não se trate de uma mesma instalação, como operação, como procedimento.

Considerem-se, por exemplo, as relações entre a configuração em *Le revers du rêveur* e “O que restou da passagem do Anjo⁸⁸”, também de Vera Chaves Barcellos, obra integrante do Panorama 97, promovida pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo. Tanto uma obra quanto a outra não dependem de uma localização específica, no que concerne às possíveis propriedades materiais ou físicas, embora as dimensões dos componentes da obra levem em conta tais aspectos do recinto. Ao mesmo tempo em que “simulam uma situação de exposição” pela disposição e ordenação dos elementos, pelo emprego de vitrines ou suportes para objetos – no caso de “O que restou da passagem do anjo II” -, pelo tipo de *apresentação* frontal e linear, constituem-se efetivamente em uma exposição dos objetos e imagens propriamente ditos que integram a obra (**ver** Vol. II, **pág. 28**).

2.2.4 – “*Ão*”, de Tunga:

Ao longo desta pesquisa, tivemos acesso a “*Ão*”, de Tunga (Antonio José de Barros Carvalho e Mello Mourão), em duas situações distintas, no que concerne ao modo e as circunstâncias na qual a obra foi exposta. Nosso comentário privilegia os aspectos relativos à espacialização da obra. Consideramos que se trate de um caso exemplar no que se refere ao modo como uma questão poética é operada em termos artísticos através do modo de espacialização e como uma dada modalidade de apresentação pode afetar a

recepção da obra, no que concerne a estes aspectos (ver Vol. II, **pág. 29;30;31**)⁸⁹.

Nosso primeiro contato com a obra deu-se por ocasião da mostra retrospectiva do artista, ocorrida no *Jeu de Paume*, em Paris, entre 9 de outubro e 18 de novembro de 2001. Posteriormente em Porto Alegre, a obra fez parte da exposição “Violência e Paixão”, no Santander Cultural, entre 27 de outubro de 2002 e 5 de janeiro de 2003⁹⁰. Tanto no recinto de exposição, quanto nos catálogos que acompanharam as mostras, a obra é apresentada como “instalação com filme 16 mm, preto e branco” incluindo “trilha sonora”, a qual consiste em um único trecho na voz de Frank Sinatra em “*Night and day*”, exatamente a parte em que canta esta frase. A data que acompanha a obra assinala o ano de 1981.

O conjunto constituído pela obra de Tunga exposta no *Jeu de Paume*⁹¹ produzia um contexto específico para a apreciação de “*Ão*” bastante distinto do observado em “Violência e Paixão” e temos em conta que determinadas considerações que fizemos acerca da obra devem-se ao contato que tivemos naquela primeira experiência. Ainda assim, restringiremos nosso comentário à obra em particular e ao modo como ela foi disposta no recinto de exposição.

⁸⁸ Instalação realizada para uma mostra temática “O Anjo”, por ocasião da inauguração do espaço cultural L’Angelot, em Barcelona, Espanha. Posteriormente esta instalação foi apresentada no Brasil, conforme comentários mais adiante neste mesmo texto.

⁸⁹ As imagens em questão foram reproduzidas a partir de catálogo.

⁹⁰ A exposição, com curadoria de Ligia Canongia, inclui obras de Artur Barrio, Cabelo, Iberê Camargo, Ivan Serpa, Ivens Machado, Jorge Guinle, José Damasceno, Karin Lambrecht, Miguel Rio Branco, Nuno Ramos, além de Tunga. Segundo Canongia “os artistas de *Violência e Paixão* apresentam poéticas muito particulares e o universo de cada um traz questões que certamente são específicas e singulares, mas estão aqui reunidos porque, cada qual a seu modo, revivem as pulsões essenciais que presidiram o nascer romântico, aquela liberdade criadora fabulosa, aquela originalidade, presentes no âmago do ‘gênio’ kantiano” (CANONGIA, 2002: 15). Embora as questões do espaço, do local e do lugar pudessem ser discutidas a partir da exposição, nosso enfoque concentra-se na espacialização da obra em relação ao local. Nestes termos, nos restringimos a fazer menção pontual ao argumento da curadoria.

Em termos materiais, “*Ão*” pode ser descrita como uma obra composta por um dispositivo visual e sonoro, integrado pelo projetor do filme 16mm, montado em circuito contínuo, ocupando uma área equivalente a aproximadamente a 15 m². Na imagem projetada, em uma escala próxima ao natural, vê-se uma passagem em curva de um túnel viário – uma seção do “Dois Irmãos”, no Rio de Janeiro” -, do ponto de vista do motorista que dirige um automóvel. Trata-se de um único trecho dessa via urbana, montado de tal modo, que temos a sensação visual de um túnel sem saída, imagem reforçada pela trilha sonora, repetindo incessantemente o trecho “*night and day*”, da música homônima, na voz de Frank Sinatra.

Todos os elementos reverberam e ressoam – o que inclui o título, “*Ão*” -, sendo que a idéia de *eco* apresentou-se como uma pista para compreender o intrincado nexo de relações entre a disposição geral dos diversos elementos que compõem a obra, incluindo sua temporalidade, o papel desempenhado pela dimensão espacial do dispositivo e as questões poéticas singulares. Em “*Ão*” encontramos-nos em um presente expandido, gerado por uma espacialidade na qual o deslocamento não leva a lugar algum, apesar da ilusão de movimento, percebida tanto na imagem, quanto no dispositivo que a gera. Sequer podemos falar deslocamento: a visualização da obra por parte do espectador pode ser feita a partir de um único ponto, o filme rola sobre si mesmo, a frase “*night and day*”, a força da repetição, mais do remeter a idéia de tempo que passa, atira-nos em um tempo cíclico. Quanto ao que vemos na tela, a montagem joga igualmente com a repetição de um fragmento, a partir do mergulhamos no vazio, em uma noite sem fim, ainda que a voz nos lembre da existência do dia. Trata-se de uma obra que

coloca em debate tanto o espaço como orientação, quanto uma concepção linear de tempo. Em “*Ão*” o tempo é espacializado, como argumentava Jameson. Embora exista uma “seqüência” – a imagem tem movimento, estamos na direção de um veículo em curva, por um túnel no qual não vislumbramos qualquer indício de começo ou fim, a música alterna “noite e dia” – ela não se completa e o resultado é a eterna frustração com a incompletude. Trata-se de uma obra cuja poética é extremamente complexa e articulada a partir de meios bastante econômicos, caso confrontemos com a exuberante visualidade de outros trabalhos do artista, como “*True Rouge*”, (ver Vol. II, **pág. 31;32;33;**)por exemplo⁹². O nexo entre a imagem do túnel projetada em grande escala, agregada à visualização do dispositivo audiovisual favorecem em grande medida tais interpretações⁹³.

No que concerne ao modo como vincula-se ao recinto de exposição, em princípio, não se trata de uma obra produzida para uma localização específica. Exige, isto sim, um recinto com determinadas características físicas, capazes de permitir a visualização da imagem projetada e do conjunto do dispositivo audiovisual. Especialmente no caso da exposição no *Jeu de Paume* – que ocupava dois dos andares destinados à exposições temporárias pela instituição francesa – o som da voz de Frank Sinatra podia ser ouvido enquanto o visitante

⁹² Como todas as obras comentadas nesta tese, “*Ão*” permite muitas leituras além do propomos neste ponto da argumentação. No que concerne à obra de Tunga, concentramo-nos em enfocá-la em função deste aspecto relativo à espacialização.

⁹³ Não entraremos aqui em uma outra discussão de ordem conceitual, a qual consideramos por demais específica em termos teóricos – ainda que pertinente e significativa no caso da linguagem e da poética apresentada em *Ão*, de Tunga – no caso, a relativa às articulações entre as noções de cinema, “quase cinema”, *expanded cinema*, cinema de exposição e video-arte. Tais relações entre *Ão* e as noções de cinema expandido (Gene Youngblood) ou “quase-cinema” (Helio Oiticica) demandariam um desvio – e também um aprofundamento de ordem teórica e histórica em relação ao emprego de tais conceitos e pela produção artística que os motivou. Remetemos a leitura de **YOUNGBLOOD**, Gene. *Expanded Cinema*. New York: Dutton, 1970, à **CANONGIA**, Lgia. *Quase*

percorria outros setores da mostra. Isto se dava, entre outros motivos, pelo fato de “*Ão*” ter sido disposta em um *local de passagem*, relativamente aberto e escurecido apenas o suficiente para que a imagem projetada pudesse ser visualizada de modo adequado. Podemos imaginar, com facilidade, que trata-se de uma obra passível de ser desmontada e reinstalada em recintos variados.

A montagem de “*Ão*” na mostra coletiva “Violência e Paixão” deu-se em outros moldes. Em termos técnicos a espacialização da obra manteve-se a mesma verificada em outras montagens da obra, incluindo o dispositivo audiovisual e a projeção. Talvez por tratar-se de uma mostra coletiva em um sítio com características arquitetônicas e decorativas muito marcantes⁹⁴, que recebe significativa afluência de escolares, a opção assumida pelo projeto museográfico consistiu em isolar a instalação em um dos dois ambientes que podem ser fechados e escurecidos. Ainda assim, próximo à localização da obra o público poderia ouvir o fragmento da canção, em sua incansável repetição, enquanto dedicava-se a observação dos trabalhos de outros artistas.

Como dissemos anteriormente, o recinto ao qual “*Ão*” foi destinada já foi ocupado, em outras mostras vistas no Santander Cultural, por obras em vídeo ou cuja apreciação demandava ambientes escurecidos. E assim ocorreu com a montagem de “*Ão*” durante a mostra “Violência e Paixão”: o recinto escurecido mal permitia a visualização do dispositivo de projeção em moto-contínuo, apesar do filme estar disposto em círculo em uma grande área, suspenso por pequenos

Cinema. Rio de Janeiro: Funarte, 1881 (ABC - Caderno de Textos 2) e ainda a **MACHADO**, Arlindo. Pré-cinemas. Pós Cinemas. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

⁹⁴ A mostra ocupava o amplo salão principal da antiga instituição financeira, com sua arquitetura imponente, em grandes dimensões, incluindo um magnífico vitral na clarabóia do teto. O *Jeu de Paume* tem escalas mais próximas a da figura humana e pequenos ambientes interconectados.

suportes a mais ou menos 50cm do chão. Neste contexto, a obra de Tunga poderia ser vista como “cinema” ou como vídeo, praticamente não seria *vista como* instalação⁹⁵. Não estamos apenas diante de uma questão técnica do âmbito da museografia, mas de algo que afeta a obra em termos poéticos e artísticos. A intrincada rede de repetições que se sobrepõem gerando uma temporalidade espacializada – o *eco*, empregado como imagem no início de nosso comentário – resulta prejudicada caso o dispositivo que sustenta o filme não possa ser visualizado como parte da obra.

Outro modo de considerar a espacialização, também diretamente ligada ao modo como a obra se configura em sua relação com o local ao qual se destina, já foi observado quando comentamos “*Le revers du rêveur*”, de Vera Chaves Barcellos. No caso, a obra mantém sua unidade conceitual através da configuração geral, que relaciona os elementos que compõem a obra segundo uma disposição determinada, que por sua vez, simula uma exposição museológica, no que se refere às ferramentas expográficas, tais como vitrines, além da própria ordenação dos componentes. A seqüência de imagens fica no ponto central – em destaque, ao fundo -, à frente, a vitrine com o vestido, ladeada pelas vitrines com objetos. Em diagonal, uma parede exibe um pequeno espelho e a outra sustenta uma placa de mármore, com a frase-título da obra gravada. Tal configuração é mantida tanto na instalação que tem lugar no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro (1998), quanto na Pinacoteca da FEEVALE, em Novo Hamburgo / RS (1999) e mesmo na *Capella de Sant Roc*, em Valls, Espanha (2003). Como já comentamos naquele capítulo, a arquitetura da *Capella Roc*

⁹⁵ A referência ao cinema está presente em “*Ão*”, tanto pela qualidade visual da imagem, quanto pela figura de Frank Sinatra, marcante para um determinado momento da história e da estética

impôs uma modificação de escala e também na apresentação de alguns elementos da instalação. As fotografias foram ampliadas e montadas em uma caixa de luz, enquanto as vitrines são visualmente mais “pesadas” que aquelas apresentadas no Brasil. Os outros objetos permanecem os mesmos. Por outro lado, caso comparemos esta instalação ao conjunto da obra da artista, perceberemos outros exemplares que seguem a mesma estrutura de apresentação, similar a de uma “exposição”, no sentido museográfico do termo.

Veja-se, nesta linha de observação, as relações entre a configuração em *Le revers du rêveur* e “O que restou da passagem do Anjo II”⁹⁶, integrante do Panorama 97, promovida pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo. Tanto uma obra quanto a outra não dependem de uma localização específica, no que concerne à possíveis propriedades materiais ou físicas, embora as dimensões dos componentes da obra levem em conta tais aspectos do recinto. Ao mesmo tempo em que “simulam uma situação de exposição” pela disposição e ordenação dos elementos, pelo emprego de vitrines ou suportes para objetos – no caso de “O que restou da passagem do anjo II” -, pelo tipo de *apresentação* frontal e linear, constituem-se efetivamente em uma exposição dos objetos e imagens propriamente ditos, que integram a obra.

“O que restou da passagem do Anjo II” é composta por uma seqüência de seis fotografias coloridas, nas quais predomina um tom de rosa vívido e que

cinematográfica.

⁹⁶ Criada em 1993 para uma exposição na Espanha – ver nota 89 – no Brasil esta obra recebeu o “Prêmio Embratel” e integra a coleção do Museu de Arte de São Paulo. Uma versão anterior, com os mesmos elementos e configuração foi exposta em Porto Alegre, na Galeria Bolsa de Arte, em 1997, na Mostra Paralela à Bienal do Mercosul, em Porto Alegre. Por isso a denominação “II” no título de “O que restou da passagem do anjo”. Nesta 25^a. edição do Panorama a Empresa Brasileira de Telecomunicações S.A – Embratel patrocinou o evento através da Lei de Incentivo à Cultura.

registram um tecido em movimento esvoaçante, dispostas na parede central. Ao lado, vemos o que poderia ser o tecido – cetim prensado em uma moldura ovalada – acompanhado por duas pequenas prateleiras, nas quais são exibidos um vidro cujo formato lembra os antigos frascos destinados a perfumes, no qual lemos a palavra “éter” e uma pequena caixa de acrílico transparente, com plumas cor-de-rosa. No lado oposto, segundo a mesma configuração observada em “*Le revers du rêveur*”, está uma placa de mármore branco, com letras gravadas, onde lemos “o que restou da passagem do anjo”. Todos os elementos apresentados nos remetem a idéia de vestígio, traços materiais que nos informam sobre a passagem de algo imaterial, evanescente, fugaz. ? Nessa instalação, o anjo funciona como metáfora para o que a própria Arte possui de inefável, para o caráter fugidivo do tempo e para o trabalho da memória. A placa de mármore – as letras gravadas em pedra como referência à perenidade – diferentemente do que ocorre no texto-título de *Le revers du Rêveur* apontam uma direção mais precisa, ainda que poética, para a leitura da obra.

Mais uma vez, como em “*Le revers du rêveur*” Vera Chaves articula objetos e imagens, propondo uma idéia de memória – os registros materiais e imaginários da passagem do anjo – que joga com as possíveis alternativas entre realidade (os objetos que efetivamente, temos diante de nós) e ficção (a história, sua função documental, em relação à biografia da rainha em “*Le revers...*” ou à “passagem do anjo”). Tanto em uma quanto em outra instalação, estamos junto à obras que ocupam um determinado local e cuja disposição dos elementos foi considerada em função de seus atributos. Simulam exposições no interior de recintos efetivamente destinados ao exercício desta função. Esta simulação decorre entre

outros aspectos dos elementos empregados, como já observamos mais acima – que remetem à expografia – e também ao modo como se espacializam. A espacialização não se resume a distribuição dos elementos no espaço, mas ao nexos entre os mesmos que resulta das relações de contigüidade ou confrontação visual. Tanto no caso de *“Le revers du rêveur”* quanto em *“O que restou da passagem do anjo II”* adotamos condutas, no que concerne à recepção, semelhantes às convencionais para qualquer exposição museológica: olhamos o conjunto, geralmente da esquerda para a direita (um hábito ocidental, por certo), depois aproximamo-nos e contemplamos os detalhes isoladamente. O principal – e também o elemento que causa maior atração e impacto visual – está no centro: as seqüências de imagens. Dali, podemos derivar: pela esquerda começaremos com o texto (a palavra: no caso de *“O que restou da passagem do anjo”*, funciona como uma chave para o nexos entre objetos e imagens; quanto a *“Le revers....”*, podemos entender como parte do jogo, um tipo de enigma). A direita, chegaremos aos *“objetos-emblemáticos”* que *“admiramos por seus valores intrínsecos, evocadores do poder com o qual se identifica um grupo social ou uma pessoa”* (BLANCO, 1999: 26): a pequena caixa, com plumas e o vidro que contém *“éter”*, registros e memória da passagem do anjo.

2.2.5 “Archives de l’année 1987 du journal El Caso”, de Christian Boltanski

“Archives de l’année 1987 du journal El Caso”, também do artista francês Christian Boltanski, integra a mostra permanente de acervo da *Fundació “La Caixa”*, em Barcelona, e ostenta a data de 1989 na etiqueta que a identifica no espaço expositivo. *“Archives”* ocupa uma sala construída por paredes de painéis

brancos que não atingem o teto da construção e que mede aproximadamente 9m X 6m, com duas aberturas de acesso, centralizadas nas paredes mais estreitas (**ver Vol. II, pág. 21**).

O projeto museográfico da Fundação foi concebido de tal forma que o público precise atravessar este recinto ocupado por “*Archives*”, caso pretenda visitar duas outras instalações que estão logo a seguir e para as quais não existe outra forma de acesso: “Sem título”, de Janis Kounellis, datada de 1985 e “*Schmerzraum (Espacio de dolor)*”, de Joseph Beuys (**ver Vol. II, pág. 24**). Cada uma destas obras ocupa um recinto fechado e, do mesmo modo que “*Archives...*” ocupam a totalidade das paredes do recinto. No caso da obra de Beuys, trata de uma sala totalmente forrada com placas de chumbo, enquanto a de Kounellis, está repleta por pedras. Cada uma destas obras demandaria uma análise específica, trabalho que não desenvolveremos aqui. Neste ponto da argumentação, restringimo-nos a observar que a passagem obrigatória por “*Archives...*” termina por afetar o contato com as obras de Kounellis e Beuys, tanto quanto estas terminam por funcionar em um mesmo contexto, dada esta situação de ordem espacial. As idéias de peso e morte, presentes isoladamente em cada uma dessas obras, termina reforçado pela conexão no circuito museográfico estabelecido entre elas.

Se não existe outra entrada, também não há outra saída: quem visitar a sala recoberta de pedras instalada por Kounellis ou a forrada com placas de chumbo conforme a concepção de Beuys, deverá retornar por “*Archives*”. Trata-se de uma circunstância decorrente do projeto museográfico e curatorial da instituição, portanto, dirão alguns, acidental e externa às obras em questão.

Porém, dado o que se define como caráter relacional e contextual das instalações, tal aspecto ganha relevância a partir da recepção da obra. Poderíamos, a rigor, observar que qualquer obra exposta, seja uma pintura, um desenho ou outra, pode ter sua recepção – no que tange a percepção sensível e as possíveis interpretações – afetada de algum modo pelas outras obras que lhe são vizinhas, assim como por certas características físicas e materiais do local em que se encontra, tais como iluminação, cor ou tonalidade das paredes, disposição em relação a outras obras e as dimensões do recinto e da parede na qual se localiza. A conduta preconizada ao observador de pinturas, desenhos, esculturas e obras do tipo, porém, enfatiza a consideração da obra como objeto isolado, autônomo em relação ao sítio de destinação. Mais que isto, a própria concepção artística da obra, via de regra, enseja o olhar centrado no interior da obra e a conseqüente abstração do entorno. O caráter relacional e conectivo das instalações, em muitos casos, pelo contrário, favorecem a percepção de um e outro. No caso das relações entre *“Archives...”* e as obras de Kounellis e Beuys, consideramos que tais aspectos se tornam potencializados. Consideremos, primeiramente *“Archives...”* quanto à sua espacialidade e à hipótese de que a noção de relacional possa se apresentar como uma chave para a compreensão do modo como ela opera em termos artísticos e estéticos a partir de uma dada espacialização.

Podemos descrever *“Archives...”* como uma obra composta por 300 fotografias instaladas de modo a recobrir integralmente, parede a parede, do chão até o teto, o recinto no qual se instala, acompanhadas por 16 luminárias de foco dirigido e suas respectivas fiações elétricas. As fotografias medem 60cm X 50cm,

são em preto e branco e estão emolduradas por um discreto marco de metal preto. Distribuídas regularmente pelas quatro paredes estão as luminárias articuladas, com o foco dirigido para baixo, afixadas na parte superior das paredes, com os fios elétricos caindo sobre as fotografias e conectados entre si, junto ao chão.

Teria alguma pertinência em perguntar se a análise de uma obra como “*Archives...*” deve tomar como ponto de partida a vinculação da mesma ao domínio artístico da fotografia ou da instalação? Como observamos em outros pontos da presente pesquisa, uma obra se configura como instalação, na medida em que se espacializa como tal, o que significa que sua concepção artística, poética e estética envolve a apropriação do sítio de destinação da obra, como aspecto relevante. “*Archives...*” é uma obra que opera – em termos artísticos, poéticos e estéticos – com a fotografia e a partir dela, isto é, do papel desempenhado pelo fotográfico no campo outrora delimitado como artes plásticas. Mas principalmente, “*Archives...*” extrai seu potencial artístico, estético e poético do modo como se espacializa, de como opera no e com o sítio no qual se instala. “*Archives...*” é o que é, como obra de arte, por se configurar como instalação.

Consideremos a questão do ponto de vista da fotografia, já que efetivamente, além das 16 luminárias, “*Archives...*” se compõem de fotografias, 300 para ser mais precisa. Em um ensaio publicado originalmente em 1989 Douglas Crimp aponta um aspecto também analisado por Schaeffer (1996) relativo a perturbação provocada pelo surgimento da fotografia nas fronteiras entre as categorias da pintura e da escultura, separadas pela modernidade. Para

Crimp, a fotografia “perverteu” e “contaminou” a pretensa pureza – (CRIMP, 1997: 49) de meios, de procedimentos e de *objetivos* – que distinguia cada arte, perturbando a justificativa para a elaboração de critérios críticos assentados na valorização da especificidade⁹⁷. Schaeffer com objetivos distintos aos de Douglas Crimp – no caso, analisar a noção de obra de arte – também exemplifica a partir da fotografia o surgimento de tipos de obras de arte que “desorganizam os critérios de identidade projetáveis em um domínio dado”, colocando em debate a própria legitimidade de tais critérios (1996: 31).

Em outra obra, Schaeffer (1987) fala na “flexibilidade pragmática” da fotografia, algo que pode ser visto como um aspecto relevante para este poder de contaminação – isto é, de dissolução das fronteiras entre as categorias artísticas, entre outras questões - apontado por Crimp. Esta noção de “flexibilidade pragmática” torna-se produtiva como uma via para a compreensão do modo como

⁹⁷ Douglas Crimp se propõe a discutir as diferenças entre modernidade e pós-modernidade, acompanhando a incorporação de exemplares de fotografias realizadas com objetivos e funções específicas e não artísticas, no final do século XIX e XX, ao cenário dos museus de arte e expostas segundo critérios gerados por e aplicáveis aos objetos – obras de arte – produzidos intencionalmente com funções eminentemente artísticas e principalmente, função estética. É no contexto deste debate – impulsionado pela crítica à mostra *Art of the Twenties*, promovida por ocasião do quinquagésimo aniversário do MoMA – que Crimp argumenta que o “*posmoderno se basa, en parte, en esta paradoja que la reevaluación de fotografía como medio moderno señala el fin de la modernidad. La posmodernidad empieza cuando la fotografía viene a pervertir la modernidad*” (CRIMP, 1997: 55). No que concerne ao ingresso da fotografia no cenário dos museus de arte, o texto de Crimp tem paralelos com o ensaio publicado por Rosalind Krauss em 1982, sob o título “Espaços discursivos da fotografia” e incluído em *The Originality of the Avant-garde and other modernist myths*, de 1985. Neste ensaio a autora discute as diferenças entre os conceitos de obra de arte e de unidade da obra, de artista como autor e criador de uma visão subjetiva, assim como de carreira artística, de divisão entre os gêneros em função dos critérios forjados pela tradição das artes plásticas – paisagem, retrato, etc...- e das inadequação entre estas e o que efetivamente consistia o sistema de produção fotográfica entre o final do século XIX e início do XX. O que Krauss argumenta é que todas as especificidades históricas, culturais e sociais no que tange às funções – utilitárias eminentemente, não estéticas – de exemplares de fotografias do final do XIX são analisadas segundo critérios artísticos e estéticos, típicos da modernidade artística. Logo, imagens produzidas com fins documentais e técnicos – mas que retratam uma paisagem, por exemplo – são “hoje” analisadas e avaliadas por seu caráter inovador no contexto do final do século, em termos artísticos e estéticos, quando o campo da arte não era seu objetivo, nem o exercício da função estético seu fundamento. Trata-se de um deslocamento de critérios de julgamento, que centrando-se nos aspectos formais da obra, desconsidera o contexto e as funções que a mesma visava exercer em seu surgimento.

a obra “Archives...” de Boltanski opera em termos artísticos uma questão pertinente à fotografia (caráter documental), que resulta potencializada através da espacialização como instalação, em um jogo entre ficção e realidade. Como se pretende argumentar, tal interpretação está por sua vez, diretamente vinculada ao caráter relacional da última.

A fotografia resulta em imagens que podem exercer diversas funções no âmbito de sua circulação social, registro e documento, comunicação e estética. Por exemplo, é próprio à propaganda empregar imagens que jogam de forma poderosa com as funções eminentemente estéticas da fotografia fazendo chamados à sua função documental e científica, com vistas a seduzir o possível consumidor. A função, por certo, não é uma propriedade intrínseca à imagem fotográfica, tanto que nada impede que uma *mesma* fotografia que funcionou como peça pericial para um processo criminal, possa ser empregada em uma obra de arte, passando a ter suas funções estéticas reconhecidas como predominantes.

Este deslizamento entre funções – utilitárias, estéticas – é um dos fatores chave para o exercício do poder “contaminante” da fotografia, apontado por Schaeffer e por Crimp, ainda que com objetivos diversos. Uma fotografia pode exercer uma função estética, mas também pode fazer *algo* mais. Algo que – referimo-nos à fotografia analógica – decorre de suas especificidades técnicas, e que é próprio ao dispositivo fotográfico: seu caráter indicial transformado em função documental, em registro. É próprio à fotografia analógica que se pressuponha como verídica a relação direta entre a máquina e o fotografado, do

que decorre a concessão à fotografia de um estatuto de documento, por um lado, de uma prova de co-presença e co-existência (mesmo espaço, mesmo tempo), enfim de testemunha⁹⁸. Uma fotografia, por distanciado que o objeto representado esteja no tempo e no espaço, traz a mente do espectador um traço do tempo e do espaço – da experiência – que a imagem parece cristalizar entre o papel e os sais de prata.

Em termos artísticos, Boltanski joga com essa flexibilidade pragmática da fotografia e através da articulação entre procedimentos propriamente fotográficos, uma configuração como instalação e especialmente uma espacialização que incorpora a dimensão espacial à obra, investe na inviabilidade de decidir entre realidade e ficção, assim como entre a atração que as imagens geram e a repulsão que o tema provoca.

Mas afinal, do que tratam as imagens que aparecem nas 300 fotografias de “*Archives...*”? As fotografias foram produzidas pelo artista francês a partir de imagens pertencentes ao arquivo de um jornal espanhol, denominado “*El Caso*” (ver Vol. II, **pág. 22**), especializado em crimes passionais, estupros e tragédias do gênero, com enfoque sensacionalista⁹⁹. Seguindo um procedimento usual do artista, Boltanski apropria-se de fotografias realizadas por terceiros, preferencialmente com fins documentais, informativos, comunicativos em geral

⁹⁸ O atual estágio de desenvolvimento da tecnologia digital e das possibilidades de manipulação de imagens analógicas em computador afetaram de modo indelével esta relação entre fotografia, prova testemunhal e verdade. Seja como for, a idéia de que na fotografia podemos ter uma marca da co-presença entre a máquina e o fotografado pode permanecer, sob certas circunstâncias. A fotografia e outros tipos de imagem como o vídeo, assumem ainda outros papéis no que tange as relações entre a vivência concreta e a experiência como memória, um papel de mediação, sob o qual não nos determos no momento.

⁹⁹ A questão da morte – da vida e da morte, como o artista enfatiza em depoimentos – é recorrente na obra de Christian Boltanski, assim como o jogo ficção/realidade a partir de procedimentos

com ênfase em registros de situações da vida cotidiana. Ele toma partido das precariedades técnicas e/ou de conservação das fotografias e imagens originais, as reproduz, amplia e recorta, submetendo-as a novos enquadramentos (**ver** Vol. II, **pág. 22**¹⁰⁰). O grau de resolução e a nitidez da imagem resultam bastante afetadas por este processo e, especialmente no caso das fotografias que compõem “*Archives...*”, tudo assume um tom gris, enevoado. Isto não nos impede de identificar as imagens: algumas são retratos de crianças ou jovens sorridentes, homens e mulheres dos mais variados tipos e idades, algumas certamente mostram famílias aparentemente felizes ou casais enamorados, outras corpos destroçados, rostos desfigurados, casas em locais ermos e abandonadas. As vezes, imaginamos identificar uns e outros. A falta de nitidez das imagens, ao mesmo tempo que, – para alguns espectadores – pode facilitar o contato com imagens ampliadas de rostos e corpos mutilados, também reforça um tipo de atração que este tipo de fotografia costuma provocar.

Mas como argumentamos, a questão chave em “*Archives...*” se dá pelo concurso da imagem fotográfica – e pelas informações que obtemos a partir do título da obra – potencializada pelo modo como se espacializa. Não se trata de contemplar as fotografias uma a uma. A unidade se desfaz em função do conjunto, da multiplicidade. Cobrindo do chão ao teto as quatro paredes da sala, o espectador fica imerso em uma profusão de imagens ampliadas de modo semelhante e normatizadas pelo enquadramento. As fotos das vítimas e de seus algozes estão misturadas, e não temos critérios para decidir se o jovem sorridente que nos fita no retrato ao lado de uma mulher que parece ser sua mãe foi

como os descritos em relação a “*Archives...*”, tais como apropriação de fotografias produzidas por terceiros com fins de registro e documentação.

assassinado ou é o assassino. Aqui e ali, algumas imagens se repetem, reforçando a multiplicidade que inviabiliza a distinção e reforça a idéia de banalidade que cerca o modo como tais eventos trágicos podem manipulados e reduzidos. Identidade, distinção, humanidade, restam borradas e aplainadas, como o tom gris que normatiza o conjunto de fotografias.

Contigüidade, proximidade, distanciamento: Boltanski opera através dessas noções, tanto nos procedimentos fotográficos que emprega, quanto pelo modo como dispõe as fotografias no espaço de exposição. A partir dos pequenos clichês do jornal, ampliados, aproximados segundo uma lógica que remete ao acaso, nos vemos irremediavelmente afastados do drama pessoal que cerca os personagens que deram origem a essas fotos. O excesso, neste caso, funciona como um antídoto à reação emocional que poderia ser suscitada por cada imagem individualizada. É fascinante o modo como Boltanski consegue produzir distanciamento emocional com um trabalho que teria tudo para se ver “cercado de literatura” ou resvalar para um emocionalismo decorrente do tema. E este referido distanciamento se apóia no fato de que o olho do visitante não tem um ponto de ancoragem na miríade de imagens que recobrem as quadro paredes que o contornam. De uma imagem à outra, sem descanso, sem pontos de referência, sem início, meio ou sem fim.

O reflexo que a luz projetada pelas pequenas luminárias suspensas na parte superior dos painéis provoca na superfície brilhante que recobre as fotografias, contribui ainda mais para a sensação de vertigem que acomete aquele que se propõe a considerar cada uma das imagens com mais atenção.

¹⁰⁰ Esta imagem refere-se à outra localização, datada de 1989, em Paris.

Cumpramos, desejo fadado à frustração: por mais que miremos a unidade (uma imagem em particular) é a multiplicidade, o conjunto que nos confronta. Por certo, nada impede que concentremos nosso olhar em um ponto, mas este funcionará como um ponto em movimento, remetendo imediatamente à próxima imagem. Por sua vez, a dificuldade em pousar o olhar sobre as imagens e considerá-las em sua individualidade não é apenas resultado do modo como Boltanski opera com a dimensão espacial da instalação, é também uma defesa contra o horror da experiência. O mínimo descuido e seríamos tragados para o interior da história que se esconde em cada imagem propositadamente descontextualizada.

A experiência de percorrer este corredor de imagens resulta emocionalmente densa, porém de um modo que é – em espelho ao jogo entre realidade e ficção proposto pelo artista – difícil de discernir. Certamente não é agradável, nem um pouco alegre, ou leve. (Alguns visitantes da Fundação hesitam antes de entrar e decidem somente depois de perceber que precisam passar por ali caso queiram ver todo o acervo da instituição, o que inclui as obras de Beuys e Kounellis, cujo acesso se dá através de “Archives...”). O modo como Boltanski opera com as fotografias, por ampliações e recortes, e principalmente pelo modo como as espacializa - justapondo, jogando com a proximidade e a distância, dando e retirando indícios que permitiriam ligar a imagem de um personagem em vida e uma do cadáver¹⁰¹, no caso das vítimas – interdita que a

¹⁰¹ O jornal “El Caso”, com fins sensacionalistas e com vistas a prover o emocionalismo em torno dos crimes que veicula, apresentava fotografias dos cadáveres, dos corpos mutilados das vítimas no próprio local do crime ao lado de fotos anteriores – coletadas entre familiares e amigos, provavelmente – nos quais a vítima aparecia em uma situação cotidiana simbolizando uma vida feliz destruída pela tragédia. O mesmo procedimento era empregado no caso do criminoso - geralmente um parente ou conhecido da vítima -, apresentado em fotos cotidianas.

efetiva noção de narrativa possa ser aplicada a esta obra. O tempo é congelado nas imagens, e a solução é eminentemente espacial, por fragmentos justapostos. Percebe-se algum sentido, mas não é possível estabelecer um ‘começo’, um ‘meio’ e um ‘fim’. As imagens se compõem em círculo, abrindo-se e fechando-se sobre si mesmas. A definição de uma sensibilidade mediada da qual nos falamos Celeste Olalquiaga (1998:16) e Fredric Jameson (1997:174) como característica da contemporaneidade encontra-se materializada em *“Archives...”*: o que deveria ser experienciado como algo concreto, e como dor, é filtrado por algum procedimento midiático, como um contato em segundo grau, que aplaina as diferenças e as efetivas possibilidades de definição.

Consideramos que *“Archives...”* se configure a partir de uma operação artística que inclui a dimensão espacial como recurso artístico e que explora as potencialidades relacionais proporcionadas pelo trabalho com a justaposição, a proximidade e a localização relativa de cada elemento que compõe a obra. Isto é, que em termos artísticos, poéticos e estéticos, opera a partir de um jogo de reciprocidade entre os vários elementos que a compõe, entre os quais a dimensão espacial desempenha um papel significativo.

Não se trata de uma obra – como muitas outras do mesmo artista – cuja apreciação e concepção artística e estética dependa de um sítio específico, seja de uma localização ou de um lugar em particular. Com isto queremos dizer que uma obra como *“Archives...”* pode ser instalada em vários tipos de sítios, deste que a configuração do mesmo permita uma disposição das 300 fotografias nos moldes observados na montagem da Fundação *“La Caixa”*, por exemplo. Em 1989, Boltanski apresentou *“Archives de l’ Année 1987 du journal El Caso”*, em

uma disposição semelhante, com as fotografias cobrindo as paredes, em Paris, na Galeria Ghislaine Hussenot (**ver:** Vol. II, pág. 22).

Em 1988, utilizou as imagens pesquisadas no jornal “El Caso”, para uma instalação com este título, no Centro de Arte Reina Sofia, em Madrid, em uma espacialização distinta, como podemos observar pelas imagens reproduzidas nesta tese (**ver:** Vol. II, pág. 23). Nesta obra, Boltanski ocupou dois recintos, um com as fotografias, outro com um conjunto de prateleiras em madeira, ocupadas por toalhas brancas. Gumpert – que nos descreve a obra – lembra que o atual Centro de Arte Reina Sofia ocupa o prédio de um antigo hospital, gerando um contexto específico para as imagens das vítimas. As fotografias, nesta instalação, apresentam os retratados em vida, enquanto nas pequenas caixas metálicas, fixadas logo abaixo de cada imagem, estão as fotos dos cadáveres, tais como publicadas pelo jornal “El Caso” (GUMPERT, 1992:122). Nesta montagem, o jogo de ambigüidade entre vítima e carrasco não é o mote principal. Por fim, esse emprego de uma mesma imagem para gerar trabalhos distintos é recorrente em Boltanski, algo que podemos ver também nas variações a partir da fotografia dos alunos do Liceu Chases.

Não se ignora também que a utilização de imagens de um jornal espanhol por parte do artista francês, faz com que a localização da obra na Espanha – e não em outro país qualquer – agregue aspectos específicos, de ordem contextual, à interpretação que o público visitante da Fundació em Barcelona possa fazer em relação a mesma. A consideração do sítio de destinação da obra, logo, é parte da concepção de “*Archives...*”. Ao mesmo tempo, ao observar mais acima que não se trata de uma obra que *dependa* de um *sítio específico* para o exercício de suas

possibilidades artísticas ou estéticas e poéticas não pretendemos defender que o mesmo seja irrelevante, sob qualquer aspecto. Queremos observar que “*Archives...*” poderia ser des-instaladas da localização que ocupa na Fundació La Caixa, em Barcelona, e ser re-instalada em outra localização, sem prejuízo das possíveis interpretações que fizemos sobre a obra. Seria mais adequado, neste caso, observar que “*Archives...*” teria sido desmontada e instalada em outra localização. Entre a desmontagem e a nova instalação, “*Archives...*” não estaria efetivamente disponível para uma apreciação em sentido pleno. Suas condições de existência ficariam restritas aos elementos desarticulados, sem o concurso de um elemento fundamental: o sítio de destinação.

A primeira instalação de “*El Caso...*” – caso pensemos nesta obra como uma referência para a instalação “*Archives...*”, em Barcelona - teve como sítio de destinação o Centro de Arte Reina Sofia, em Madrid, no ano de 1988. Como informa Lynn Gumpert (1992: 122), este prédio abrigava anteriormente um antigo hospital. A espacialização de “*Archives...*” no Reina Sofia, segundo a descrição de Gumpert e as imagens registradas em catálogo, foi bastante distinta da situação observada em Barcelona, no espaço de exposição da Fundació “La Caixa”. As imagens são as mesmas, porém dispostas de modo diverso: ampliadas e emolduradas, cada uma se faz acompanhar de uma luminária, cujo foco de luz dirigido perturba ainda mais a possibilidade de visualização da imagem, ao mesmo tempo em que gera uma certa ilusão de movimento na mesma. Abaixo das fotos, pequenas caixas de biscoito em ferro – tipo de objeto com reminiscências pessoais, empregado por Boltanski em outros de seus trabalhos – contém fotos dos cadáveres das vítimas – cujo rosto está ampliado no

retrato que as apresenta em vida, tomado a partir de fotos cedidas por familiares e publicadas igualmente no jornal *El Caso*. Em uma sala seguinte, pequenas toalhas de linho branco, dobradas, foram dispostas em estantes de madeira de feição grosseira, igualmente iluminadas pelas usuais luminárias de foco dirigido, empregadas pelo artista francês na quase totalidade de suas obras.

Apesar de empregar as mesmas fotografias de origem e da referência no título ao jornal *El Caso*, trata-se de uma obra que se espacializa de modo distinto que “*Archives...*” e mais que isto, que difere também em termos poéticos mais significativos. Cada fotografia, apesar de dispostas em conjunto nas paredes da sala de exposição, pode ser considerada em sua singularidade. O jogo de relações enfatiza o rosto da vítima em vida às fotos de seu cadáver, apresentadas nas pequenas caixas de biscoito, justapostos a montagem faz lembrar pequenos altares, referência também empregada por Boltanski em outros de seus trabalhos. Cumpre observar que o procedimento de apropriar-se de uma imagem produzida por terceiros, ou de objetos cotidianos e corriqueiros – como as luminárias de foco dirigido ou as antigas caixas metálicas de biscoito, descritas pelo artista como um *souvenir* de sua infância (GUMPERT, 1992) – mesclando ficção e realidade, é empregado também como um procedimento artístico interno ao conjunto da obra do artista. Boltanski articula imagens de uma obra à outra obra, mescla objetos e imagens, títulos, histórias e personagens, incluindo aí a sua própria biografia¹⁰². Por fim, “*Archives de l’ année 1987 du journal El Caso*” foi instalada segundo o

¹⁰² Boltanski trabalha, via de regra, com séries, em torno de um conjunto de imagens específicas, com variações entre os sítios de destinação das instalações e os próprios modos de espacialização. Existem muitos níveis de relações internas à obra dos artista, sobre as quais não nos deteremos aqui. Para um estudo detalhado e bem documentado da obra do artista ver GUMPERT, Lynn. “Christian Boltanski”. Paris: Flammarion, 1992.

mesmo modo de espacialização visto em Barcelona, no ano de 1989, na Galerie Ghislaine Hussenot, em Paris.

No texto acima, a partir de um comentário focado na obra *“Archives de l’année 1987 du journal El Caso”*, procurou-se enfatizar o caráter relacional das obras que se configuram como instalação. Este caráter relacional se apresenta na forma de uma reciprocidade entre todos elementos que compõem a obra, algo que a rigor, caracteriza toda e qualquer obra de arte, desde um desenho a carvão em uma folha de papel em pequenas dimensões, até uma escultura de dimensões arquitetônicas localizada no espaço urbano. O que a instalação coloca em termos singulares vincula-se em primeiro lugar, ao que pode ser definido como todos os elementos que compõem a obra. De modo preciso e definitivo, sabemos não ser efetivamente possível delimitar todos os elementos que compõem uma obra, mesmo que pretendamos nos restringir aqueles que podem ser definidos como materiais ou físicos. Uma obra de arte, especialmente no caso das que pertencem ao campo das artes plásticas e das artes visuais, é composta de elementos objetivos e materiais, por certo. Porém, o que nos leva a perceber, identificar, denominar e enfatizar tais ou quais elementos – mesmo que fiquemos restritos ao âmbito da materialidade – pode variar consideravelmente, em função dos objetivos da análise ou do contexto histórico, cultural e social em que ela se dá.

Voltemos à delimitação do caráter relacional das instalações, primeiro definido como vinculado à reciprocidade entre os elementos que compõem a obra. O que a instalação introduz de modo singular é a incorporação do sítio de destinação da obra como um de seus elementos. E, o que caracteriza este modo

singular é seu *caráter temporário*. Em outras palavras, uma instalação não é uma obra que se espacializa de modo relacional – como sinônimo da ênfase na reciprocidade entre os elementos que compõem a obra - mas em relação a um dado sítio de destinação, como “relativa a”. A noção de montagem – técnica e poética – é chave para este modo de espacializar-se e para a espacialidade própria à instalação. Trata-se de uma espacialidade que envolve uma qualidade temporal. Uma instalação, mesmo que montada de modo *permanente*, traz implícita, em seus processos artísticos e poéticos - desde a sua concepção à sua realização -, a possibilidade de desmontagem. O próprio emprego da expressão “instalação permanente” decorre deste caráter temporário inerente ao tipo de montagem pela qual a espacialização da instalação configura a obra como tal. Não ocorre a ninguém especificar que uma pintura ou uma escultura o sejam de modo “permanente”. Está pressuposto que a pintura como tal não se desagregue. Caso isto ocorra com uma pintura, ela deixará definitivamente de existir. Já as instalações *estão* montadas ou não.

Para as instalações, suas *condições de existência* e sua *identidade* são *relativas* à montagem e ao procedimento de instalar, propriamente dito. *Quem* instala, instala alguma *coisa*, de algum *modo*, em algum *lugar*, por algum *tempo*. Não pretendemos resumir os pontos de ancoragem da rede de reciprocidades da instalação à uma fórmula – autor, objetos, modalidade de espacialização, vínculo com o sítio, caráter temporário - mas apontar os elementos que identificamos como chaves para a compreensão dos procedimentos artísticos próprios às obras que se configuram como instalações.

No que concerne ao emprego da noção de *condições de existência da obra*, julgamos necessário desenvolver alguns pontos da análise para seja efetivamente possível operar com o conceito. Como dito mais acima, uma instalação é concebida levando-se em conta um dado sítio de destinação sob variados aspectos de ordem física, materiais, objetivos, subjetivos, históricos e culturais, ainda que nem todos necessariamente com a mesma ênfase ou proporção. Nestes termos, via de regra, uma instalação envolve uma etapa de *projeto*. Por projeto, podemos pensar imediatamente em croquis, esboços, simulações em computador. Além deste tipo de trabalho – uma etapa da existência de uma instalação, ainda virtual – uma instalação envolverá um acerto entre as partes envolvidas, geralmente artista/autor e instituição, sede do sítio de destinação da obra, promotora do evento no qual a instalação será, temporária ou definitivamente montada. Esta etapa de trabalho no projeto da instalação, via de regra, ocupará um período determinado – na maioria dos casos pela própria instituição que faz o convite – mais ou menos longo, assim como o concurso de variadas pessoas ligadas à equipe da instituição promotora¹⁰³.

Com isto não queremos argumentar que as instituições que promovem e sediam as instalações dirijam o processo de trabalho do artista. Queremos observar¹⁰⁴ que uma instalação é um tipo de obra de arte que envolve a ocorrência da exposição, da montagem, enfim, da instalação propriamente dita. Uma obra que se configura como instalação é resultado dos processos artísticos, poéticos inerentes à produção de cada artista, poderá ser produzida em partes, concebida em projeto ou como conceito ao longo de anos. Mas a instalação

¹⁰³ O período de tempo em função de um projeto de instalação é relativo ao próprio processo de trabalho do artista e não se pode afirmar que seja dirigido pela instituição.

propriamente dita, via de regra, não é produzida tal qual um objeto auto-referencial e autônomo no atelier do artista.

O *trabalho* da instalação é *in situ*, no sentido de que é realizado no próprio sítio de destinação da obra, ainda que vários elementos que compõem a mesma tenham sido produzidos em outros locais, seja em um estúdio do artista, em uma fábrica ou outra possibilidade qualquer. No caso de “*Archives...*”, de Boltanski, temos em conta que as imagens, as fotografias e seu enquadramento foram realizados anteriormente ao trabalho de distribuição das fotos no recinto de exposição. O trabalho de instalação realizado no próprio sítio, no caso de “*Archives...*” consistiu exatamente em dispor as fotografias de um certo modo – lado a lado, cobrindo todas as paredes, e articulando algumas imagens segundo seu conteúdo -, as luminárias e a fiação elétrica. Trata-se de uma instalação que pode ser desmontada, permanecer desarticulada em uma reserva técnica de museu ou outro local destinado à conservação de obras de arte e posteriormente tornar a ser instalada, segundo os mesmos critérios de montagem.

Nestes termos e caso consideremos as definições dadas por alguns artistas como Daniel Buren, “*Archives...*” de Boltanski não seria a rigor uma obra *in situ*, posto que sua existência efetiva não depende de uma dada localização, visto que podemos imaginar seu deslocamento sem prejuízo ao jogo de significados possíveis que a montagem entretece. Trata-se de uma instalação e nestes termos, espacializa-se em relação ao um sítio de destinação, interagindo com a dimensão espacial e a partir dela implicando em uma conduta por parte do espectador, mas – em termos restritos – não opera a partir da questão do *in situ*.

¹⁰⁴ A partir de relatos e depoimentos de artistas em entrevistas, catálogos, palestras.

Mais do que ser concebida levando em conta as propriedades físicas ou simbólicas de uma dada localização, mais do que procurar “fundir-se ao entorno”, no caso de um trabalho *in situ* o entorno e obra estão “imbricados um no outro e implicados um pelo outro” (BUREN, 2001: 124)¹⁰⁵. No ensaio de Guy Lelong para o livro/catálogo “Daniel Buren” (2001), o autor observa: “se a expressão *in situ* se propõe a designar que os trabalhos assim denominados seriam *feitos no local*, seria mais preciso considerar que ela sublinha o fato de que tais trabalhos são *feitos em função (par rapport) dos lugares onde eles se localizam*”¹⁰⁶. Mais do que agregar-se ou fundir-se ao entorno, a noção de *in situ* para Buren, segundo Lelong, “serve para revelar e mesmo para criticar as características do local que acolhe a obra” (LELONG, 2001: 40). Lelong observa que para Buren o trabalho *in situ* procura inverter a tradicional relação de forças entre a obra e o recinto de exposição, no qual este último é que afetava a primeira. A obra *in situ* evita o contingenciamento físico ou simbólico do local de acolhida da obra. Pelo contrário, é a obra que transforma o lugar.

Daniel Buren discute a importância do “lugar” onde a obra “é exposta” em vários de seu textos, observando sobre sua pintura que “uma das características da proposta é revelar o ‘continente’ que lhe serve de abrigo” (BUREN, 2001 [1970]: 52). Em um ensaio publicado em 1976, por ocasião da exposição “*Fond-Forme*”, no Centro de Arte Contemporânea de Genebra, no qual se propõe a apresentar “notas sobre a obra com relação ao lugar onde ela se inscreve, tomadas entre 1967 e 1975”, Buren pontua algumas questões para uma

¹⁰⁵ A citação refere-se ao texto publicado por Daniel Buren originalmente em 1987, com o título “Sobre as relações entre desenho e esboço gráfico”, por ocasião da exposição *Localiser*, galerie Pietro Sparta, Chagny.

circunscrição de seu emprego da noção de *in situ*: “O trabalho que leva em consideração o lugar no qual se mostrar/expõe-se, não poderá ser transportado para outro lugar e deverá desaparecer após a exposição” (BUREN, 2001 [1976]: 90). As imagens que incluímos nesta tese, referentes à três obras de Daniel Buren, podem ser consideradas como exemplares desta proposição formulada pelo artista francês (ver Vol. II, **pág. 50;51**). Nenhum dos trabalhos citados poderá ser deslocado, ou deixará de existir, embora a proposta – digamos, a idéia – possa ser aplicada em inúmeras outras situações e contextos. Mais do que um trabalho para um sítio específico, obras como “*Exposition d’une exposition, une pièce en 7 tableaux*” (1972, *Documenta V*), na qual Buren recobriu o recinto de uma *outra* exposição com suas listras ou “*À partir de là...*” (1975), no qual a localização das pinturas aparece como vazio, enquanto o restante do espaço é preenchido com uma pintura *in situ*, são trabalhos *feitos* no local, para o local e com o local. “*Les Deux Plateaux*” (1985 – 1986) – trabalho em sítio urbano – extrapola os limites da análise proposta nesta tese, mas julgamos adequado fazer menção visual ao mesmo, no volume dedicado às imagens recolhidas e analisadas ao longo desta pesquisa. Trata-se igualmente de uma obra exemplar das questões até aqui apresentadas sobre a especificidade do sítio.

No estágio de projeto, cada instalação envolverá um tipo de trabalho, que por sua vez poderá envolver *n* locais, instituições, fornecedores, equipes de profissionais e técnicos, dependendo das características da mesma. Por isso, ao longo desta pesquisa empregamos a expressão ‘artista como autor’, o que pode parecer uma redundância. Porém, o regime autoral da instalação se impõe de um

¹⁰⁶ “*Si la locution in situ a d’abord indiqué que les travaux ainsi dénommés étaient faits sur place, on voit mieux maintenant qu’ elle signale surtout que ces travaux son fait par rapport aux lieux où*

modo distinto do modelo convencionalizado pelo campo da arte a partir do paradigma do pintor e do escultor moderno. Em outras palavras, nem todas as instalações preconizam a marca da mão do artista na execução propriamente dita dos componentes materiais e físicos que compõem a obra. Não nos deteremos neste ponto, mas convém lembrar que esta alteração no modelo autográfico não se restringe ao caso das instalações e não está na linha direta de sua possibilidade de definição, embora lhe seja pertinente.

2.2.6 “IdéiaSituação”, de Artur Barrio

Consideremos o caso de exemplar de Artur Barrio, com “Uma **IdéiaSituação**” na Documenta 11, em Kassel, Alemanha, 2002. Barrio não emprega, usualmente, o termo “instalação” para referir-se ao seu trabalho, argumentando que a noção de *intervenção* é mais pertinente ao seu processo de trabalho e pensamento artístico e estético. Quando convidado a participar da Documenta 11 propõe “três idéias” que “formam uma única idéia” (BARRIO, 2002: 6)¹⁰⁷. Para a “1^a. IdéiaSituação” – que corresponde à instalação interna a um dos

ils prennent place” (op.cit.:40). Mantivemos e concordamos com os grifos do autor.

¹⁰⁷ As citações foram retiradas do livro em fac-símile de Artur Barrio “Uma IdéiaSituação – 2001 2002”, distribuído durante a Documenta 11, em Kassel. Este material não estava disponível nos primeiros dias da exposição. É composto por 100 páginas, numeradas pelo artista - por folha - a partir da capa. Inclui reprodução de textos enviados à organização da Documenta via fax – no qual ele apresenta sua proposta – com data de 18 de setembro de 2001, textos (fac-símile de anotações, croquis, desenhos) do artista e fotografias. Este material é apresentado pelo artista como integrante da manifestação artística “IdéiaSituação”: “3^a. IdéiaSituação: paradoxos do cotidiano ou: Da poética na sociedade das diferenças. Esta 3^a. idéia circularia pela Documenta 11 em forma de livreto com texto e imagens correspondentes aos paradoxos do cotidiano” (BARRIO, 2002: 6). O que o artista denomina como 1^a. IdéiaSituação consiste na instalação interna aos espaços expositivos da Documenta e como 2^a. IdéiaSituação, “pequenas intervenções esparsas, por todo o espaço da Documenta 11, “gestos criativoPoéticos pré-determinados”, para o que mantemos a grafia do artista

espaços expositivos da Documenta 11, no *Binding-Brauerei*, uma estrutura industrial¹⁰⁸ - para o que Artur Barrio especificou uma área “interna de 200 m²:

Os espaço 1 e 2 serão utilizados livremente, ou seja, sem alguma idéia pré-idéia do que lá será realizado/mostrado sendo assim espaços destinados à criação livre (experimental) sem pré-projetos ou quaisquer materiais previamente pensados, encomendados, transportáveis..... .
Necessito de 30 (um mês) dias para a realização desta Idéia Situação, evidentemente anteriores(r) à inauguração da Documenta 11.

Esta IdéiaSituação tem como estrutura primária a Liberdade e desafio criativo a partir de um princípio de intervenção/criação em um espaço múltiplo oferto pela Documenta 11 para que Artur Barrio exerça sua poética creativocrítica:

Numa interRelação cultural

Numa interRelação geográfica

Numa interRelação oceânica

Numa interRelação política

Numa interRelação econômica

Numa interRelação social

Numa interRelação tempo (BARRIO, 2002: 5)¹⁰⁹

“IdéiaSituação”, na Documenta 11 (**ver** Vol. II, **pág. 49**), ocupava uma sala, de formato mais profundo do que largo. O piso estava completamente coberto por pó de café, cujo aroma podia ser sentido já no lado de fora. Ainda que os organizadores do evento tenham tido a preocupação de colocar uma tela metálica com a função de capacho no acesso à obra, pegadas e ratros de pó de café se espalhavam pelas vizinhanças, impregnando o recinto de exposição da Documenta com a marca de múltiplos trajetos. No interior, a escuridão era quebrada por algumas lâmpadas espalhadas pelo chão, sobre o pó de café, ou

¹⁰⁸ A *Documenta 11* não se restringe a um único local, ocupa o *Museum Fridericianum* – o histórico prédio inicial do evento -, a *Kulturbahnhof*, uma estação de trem ocupada como espaço cultural, *Documenta-Halle* e os Projetos para Espaços Públicos, na *Orangerie/Karlsaue*

pendentes do teto, e instaladas de modo a passar uma idéia de precariedade técnica. No canto direito, logo à entrada, uma pilha de pães de tipo artesanal, grandes sacos de café, provavelmente utilizados pelo artista para aspergir o pó pelo recinto, a seguir um velho sofá, muitas garrafas de vinho. Em frente, uma pequena mesa, com garrafas esvaziadas e taças usadas.

Nos paredes – painéis – buracos feitos a marteladas, pedaços de madeira e pregos. Frases, muitas frases em português: “a arte não é clássica é arte”; “o espectador não faz a obra / e o curador é um necessidade desnecessária”; “a crítica de arte é um pum mal cheiroso”, entre outras. O ambiente era escuro, e imaginamos que a maioria dos visitantes de Kassel não leia em português. Parte do estranhamento provocado pela obra. O odor exalado pelo pó de café se mistura ao de pão e vinho, que alguns visitantes consomem sentados no sofá. Outros preferem levar um pão ao sair, como faríamos normalmente com aqueles folhetos que ficam a saída das exposições. Uma manifestação artística como “idéiaSituação” de Artur Barrio, não apenas se espacializa incorporando o sítio de destinação, ela *se consome* a si mesma ao longo do processo de exposição. Ela produz rastros, manchas no espaço algo asséptico da antiga estrutura industrial que abriga esta parte da mostra Documenta.

Em um caso como este a noção de intervenção – uma ação intencional, situada no tempo e no espaço – parece se impor à de instalação, caso pensemos nos fundamentos estéticos e artístico-conceituais da obra. No caso específico deste e de alguns outros trabalhos de Barrio, o papel desempenhado pelo

¹⁰⁹ Mantivemos a paginação numerada por folhas por Artur Barrio e, na medida do possível, a grafia e a disposição gráfica dos textos no original *fac-símile*.

material é significativo. Barrio é muito criterioso no que tange à escolha do material em função de seus objetivos artísticos. Cada material possui uma textura, desloca-se de uma maneira, tem peso, umidade, um ciclo de vida. A serragem de madeira, por exemplo – empregada por Barrio para recobrir o piso da galeria durante sua intervenção na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo – UFRGS, em 1999 – apesar de ser bastante semelhante à areia em termos visuais, não poderia ser por esta última substituída, segundo argumentava o artista.

Um material, via de regra, possui também uma história, dada por seu uso, por sua inserção no campo simbólico. Assim é o caso do café, em “IdéiaSituação” na Alemanha, do sal grosso, ou da carne. A intervenção de Barrio não é apenas no espaço, em um sítio especificado como uma localização determinada. Barrio subverte o próprio uso do espaço, dos materiais, do gesto – o gesto que é próprio da arte. A noção de intervenção convoca e se explicita pela noção de processo: Barrio trabalha com o tempo no espaço, com a experiência de cada um – dele, artista; do lugar de cada coisa e de cada um; de quem se atreve a experimentar sua obra. Barrio carrega sacos, arrebenta as frágeis paredes de painéis que – tão brancas, sempre – são utilizadas para sustentar outras obras de arte em outras circunstâncias. O material se desloca, se dispersa, invade o ar que respiramos, não se restringe a um continente. O material tem uma *vida* própria, se gasta e se desgasta, apodrece, morre. Não é possível penetrar no local sem dele sair marcado. Os rastros – nossas marcas – se deslocam pelo restante do espaço de

exposição, contaminando outros lugares¹¹⁰. Nesta mesma linha de pensamento sobre o estatuto do material em Artur Barrio, Fernando Cocchiari argumenta:

Esses refugos da vida (...) tornam-se pois essenciais à poética de Artur Barrio: o percurso *entre* o cotidiano, onde naturalmente se originam, e o mundo da arte, que não os reconhece devido à sua natureza perecível e, por isso mesmo, supostamente anti-artística (...) transmuda esses refugos em materiais e, estes em repertório semântico. Opostos, por sua curta vida útil, àqueles fabricados para atender à demanda de perenidade de meios artísticos tradicionais como a pintura (pincéis, telas e tintas) ou o desenho (papel, grafite, carvão, nanquim) os materiais de Barrio transcendem às suas propriedades físicas e adquirem um estatuto crítico (COCCHIARALE, 2000: 18).

Nesta mesma publicação – “Artur Barrio: A Metáfora dos Fluxos – 2000/1968” - sobre a produção de Artur Barrio, por ocasião de sua retrospectiva em 2000, Daniela Bousso observa que a “aparente sujeira e desorganização formal

¹¹⁰ Na época em que coordenamos o setor Galeria da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo / Instituto de Artes, UFRGS - responsável pelas exposições, projetos curatoriais e museográficos - tivemos a oportunidade de acompanhar pessoalmente o processo de trabalho de Artur Barrio, por ocasião da mostra do artista na Pinacoteca – entre 20 de maio e 16 de junho de 1999. Barrio iniciou sua intervenção uma semana antes da abertura, a qual consistiu em aspergir uma grande quantidade de pó de serragem sobre o piso de parquet da galeria, grafitar as paredes, cobrir os vidros da grande e única janela basculante que fica à entrada do recinto com tinta e massa corrida branca, pregar pedaços de madeira em pontos diversos. No caso específico da Pinacoteca, o acesso ao setor administrativo e à reserva técnica passa obrigatoriamente pela galeria, experiência que ao longo do vários dias que durou a mostra, permitiu-nos refletir longamente sobre as propriedades de deslocamento do pó de serragem e sobre o conceito de intervenção, de um ponto de vista que podemos definir como vivencial. Consideramos o caso específico do trabalho realizado na Pinacoteca como exemplar para a noção de *intervenção*, como uma operação, intencional, localizada e situada no espaço/tempo, para a qual as noções de experiência e vivência – do artista e do público – são aspectos fundantes e fundadores. A intervenção se funda sobre a temporalidade do gesto de cada um e, mais que isto, do desencadear de um processo no qual interagem tantas variáveis que, como na vida, não é possível dominar ou controlar. A noção de intervenção, dado o seu aspecto localizado, também opera com o problema da especificidade do sítio, tal como no caso das instalações, sendo que nada impede que uma intervenção se dê na forma de instalação. Consideramos que se trate mais de uma questão de enfoque e do peso que é conferido ao problema do sítio confrontado ao modo como a temporalidade da manifestação artística – seja do ponto de vista do processo do artista, seja do ponto de vista da recepção – operam. Por exemplo, no caso da intervenção na Pinacoteca, podemos considerar que a serragem de madeira – material que funciona com propriedades semelhantes à da areia, mas preserva certo odor do material original – tenha sido “instalada” no recinto da galeria. O emprego de um termo não invalida a utilização do outro, ainda que não os consideremos como sinônimos. A questão principal não reside no emprego do termo como uma etiqueta, posto que não se tratam de conceitos cuja definição esteja sistematizada e o uso convencionalizado de modo rígido. Trata-se, como já observamos em outros pontos deste texto, de operar a partir das problemáticas operadas pelas obras em termos artísticos, estéticos e poéticos. E nestes termos propriamente artísticos, estéticos e poéticos, distinguimos uma

em sua obra é, em última instância, a negação de deixar-se contaminar, um contínuo desejo de estar no mundo de uma certa forma, como que perplexo, boquiaberto” (BOUSSO, 2000: 13). A noção de intervenção – em detrimento da noção de instalação, dado o privilégio à dimensão espacial que estamos conferindo a esta última – parece se impor no caso de Artur Barrio e grande parte de sua produção. A intervenção tem como ênfase o processo de trabalho e não o “resultado final”. A rigor, não existe – na obra de Barrio – um “resultado final” cuja espacialização possa ser assumida como definitivamente dada ou estabelecida, assim como poderíamos pensar para cada uma das instalações de “*Archives...*”, por exemplo, ou de outras instalações que comentaremos a seguir. No caso de “*Archives...*”, uma vez montada segundo uma dada disposição e rede de relações, esta permanecerá enquanto a obra permanecer instalada. Tanto em “*Archives...*”, quanto em “*IdéiaSituação*” - e outras obras dos dois artistas – podemos pensar a partir de uma problemática do sítio de destinação das obras. Mas cada uma opera com este sítio e neste sítio de um modo singular. A ênfase, no caso de Barrio, recai em uma introdução do tempo, do fluxo da vida, no espaço da arte. Por isso – entendemos – o artista frisa em depoimentos que trabalha a partir da idéia de *intervenção*: o termo é significativo para Artur Barrio.

Em “*IdéiaSituação*” ou em outras intervenções de Barrio, como a que teve lugar na Pinacoteca do IA-UFRGS, em 1999, pouca coisa ou quase nada permanece igual ao longo do tempo de exibição. O processo não se restringe ao gesto do artista, a “obra” – o termo não é preciso neste contexto, empregamos na falta de outro mais adequado – é o/um processo, que inclui a concepção e a

problemática geral relativa à especificidade do sítio de destinação da obra, que por sua vez, é operada de modo singular por distintos artistas.

realização por parte do artista, a escolha e a ação dos materiais em uma situação delimitada no espaço e no tempo, o confronto com os experienciadores (normalmente denominados como “público visitante”), os possíveis registros textuais ou por imagens, as cicatrizes deixadas no lugar ocupado depois que a intervenção é encerrada. Sim, por que uma parede – uma vez grafitada ou arrebetada – depois de reconstituída não equivale a uma parede “intocada”.

Distinto do que podemos imaginar em relação a “*Archives...*” de Boltanski, não nos ocorre falar em des-montagem e re-montagem. Uma intervenção não é reversível. Mas em que medida? O que impediria Artur Barrio – caso o artista assim o desejasse – de realizar uma obra idêntica no que concerne aos materiais e à disposição dos elementos, tal qual a descrita acima, em outra localização, isto é, em outro sítio de destinação, em outro evento, em outra exposição? A rigor, nada impediria. Por evidente, não seria o *mesmo* vinho, o mesmo pão ou o mesmo pó de café, apenas, vinho, pão e pó de café. No caso de “*Archives...*” não teríamos dificuldades em conceber a operação de des-montagem e instalação em outra localização, com a mesma disposição e exatamente as mesmas imagens, as mesmas fotografias, as mesmas luminárias? Seria então a *mesma instalação* ou seria mais adequado dizer que se trataria da *mesma obra*?

Se a noção de instalação está ligada a uma localização, isto é, a um sítio de destinação específico e ao modo eminentemente relacional pelo qual se espacializa nesta situação precisa, não parece muito adequado dizer que a partir da desmontagem e principalmente do deslocamento para uma outra localização estejamos diante da *mesma instalação*. Sequer discutimos que não se trate, do ponto de vista do espectador, de uma mesma experiência de ordem estética,

posto que esta nunca se repete, mesmo no caso de estarmos diversas e distintas vezes diante de uma pintura, que sabemos corresponder integralmente sempre ao mesmo objeto físico. No caso das instalações temos argumentado que o sítio de destinação é um dos elementos que compõe a obra e que o modo de espacialização é um aspecto definitivo para que se considere uma obra como instalação. Não se trata apenas de classificar ou catalogar, mas de identificar o problema artístico que fundamenta o trabalho com instalações.

Chegamos aqui a uma outra questão, relativa à *identidade* da obra, a qual pode ser abordada sob inúmeros aspectos. Em primeiro lugar, a instalação não pode ser analisada segundo os mesmos critérios de autenticidade forjados a partir do modelo derivado da pintura e da escultura modernos, que por sua vez estão assentados em critérios como unicidade, originalidade, regime autográfico. Especialmente a noção de *unicidade* não se mostra pertinente no caso das instalações, assim como não se aplica ao objeto em suas várias manifestações ou à produção decorrente da arte conceitual. Sem aprofundar neste ponto do texto a argumentação em torno destas questões, não é pertinente aplicar a noção de identidade do objeto físico ou do material isoladamente como critério para definição da identidade de uma instalação. Mesmo que pensássemos que as fotografias de “*Archives...*” possam ser – elas mesmas, em sua materialidade – desmontadas e re-instaladas em outra localização, o que é efetivamente possível, este não é um critério 1) para a fotografia de modo geral; 2) para as instalações, em particular, especialmente as que envolvem fotografias, objetos cotidianos, e outros meios ou procedimentos que não se regulam pelos critérios de unicidade e originalidade do paradigma gerado pela arte moderna. Em resumo, no que tange

à questão do objeto físico isolado – as fotografias ou as luminárias de “Archives...”, ou o café, o pão e o sofá em “Idéia Situação”, Barrio, por exemplo – a identidade não se circunscreve à materialidade.

Para que se decida quanto a possibilidade de afirmar que se trate da mesma instalação e/ou da mesma obra: é conveniente distinguir um termo e outro quanto ao emprego e à função. O termo instalação pode ser empregado como sinônimo de “obra” como “obra de arte”. Isto equivale a operar com o termo instalação como uma “classe de referência”, nos moldes em que operaríamos com as categorias artísticas da pintura ou da escultura, por exemplo.

Em termos lógicos, uma classe de referência é constituída a partir de traços comuns que funcionam como critérios de identidade geral, isto é, regulam o pertencimento ou a exclusão dos possíveis exemplares na referida classe. A constituição de uma ‘classe’ nos termos acima descritos, no campo social cultural, por sua vez pressupõe sua instituição, no sentido de que os critérios se tornem convencionais. Em outras palavras, é preciso que uma classe seja reconhecida, aceita, legitimada, em dado contexto social, cultural - algo que depende de um processo histórico que extrapola o desejo voluntário dos atores sociais, ainda que por eles seja constituído -, para funcionar como exemplificação do que quer que seja (SCHAEFFER, 1996: 30).

Neste sentido, o emprego do termo “instalação” equivale à “obra de arte”, “manifestação artística” em geral em um domínio dado, tal como nos referimos à pintura ou à escultura, tendo em conta que o processo de consolidação dessas últimas noções não apenas é mais antigo, mas se deu em outro momento histórico e cultural. Este emprego – recorrente neste texto – do termo instalação

como equivalendo à obra não inválida que se empregue a expressão “obra que se configura como instalação”, mesmo que em tal expressão esteja implícita uma operação de distinção entre a “obra como conceito” e como “realização e experiência concreta” em um dado, específico e localizado suporte, meio ou situação. Discutir a questão da identidade das instalações, envolve delimitar, analisar e compreender suas específicas condições de existência, o que por sua vez, está vinculado ao caráter relacional, contextual e situacional das mesmas.

A rigor, quando observamos que uma obra se configura como instalação pretendemos evidenciar que ela se espacializa como tal. Como argumentamos que o modo de espacializar-se é o que determina a instalação, não vemos contradição essencial entre o emprego do termo instalação com o sentido de “obra” e a expressão obra que se configura como instalação. Uma instalação configura-se como tal e exatamente por esta especificidade pode ser desinstalada, desmontada. No caso de uma obra como *“Archives...”* e de outras que também sejam constituídas basicamente por certos tipos de objetos e imagens, a instalação poderá ser desmontada e seus elementos armazenados em uma reserva técnica ou no depósito do artista, por exemplo.

Como definir as condições de existência de uma instalação “des-montada”? Simplesmente observar que “não exista”? Depende de uma série de fatores. Não nos propomos neste ponto do texto a discutir o próprio conceito de “existência” aplicado ao campo da arte, mas a considerar a questão a partir de algumas situações exemplares. No caso das instalações não é possível proceder a generalizações a este respeito. Argumentamos mais acima em favor do caráter relacional das instalações, como um aspecto derivado do modo como tais obras

se espacializam. Observamos que no caso das instalações, trata-se de um tipo de obra que opera *com e no* sítio de destinação, o que tem diversas implicações para suas condições de existência, caso se priorize uma abordagem pelo enfoque da experiência concreta e do objeto físico, ou caso se priorize o conceito que fundamenta o trabalho artístico. Fizemos referência à etapa de projeto, à instalação propriamente dita, a possibilidade de des-montagem e de re-montagem em um outro sítio, em uma nova localização.

Por sua vez, discutir a questão da identidade das instalações tem interesse acadêmico, por um lado, e especialmente do ponto de vista da reflexão quanto às metodologias e modelos conceituais pertinentes ao estudo em história da arte, da teoria e da crítica da produção contemporânea. Em outras palavras, não é adequado aplicar critérios forjados e adequados a outros paradigmas artísticos – nos quais a noção de unicidade é central para a definição da autenticidade da obra, assim como a noção de autonomia é pertinente – a campos que não se regem e, mais que isto, que colocam em debate tais paradigmas.

Em resumo, não se trata apenas de discutir se estamos ou não diante da *mesma* obra ou da *mesma instalação*, mas em que medida e como as obras que se configuram como instalação, por seu caráter eminentemente relacional e vinculado ao modo como se espacializam, colocam em debate noções centrais para a definição canônica de obra de arte, tais como unicidade como critério de autenticidade e autonomia frente ao sítio de destinação. Tal discussão envolverá a análise e reflexão quanto ao problema do vínculo ao sítio. Argumentou-se mais acima que as instalações se configuram como tal vinculando-se ao sítio de destinação da obra. Isto não ocorre a partir de um modelo normatizado. A

consideração dos diversos graus e modalidades de vínculo que as instalações estabelecem ao operar no e com o sítio de destinação não se dá segundo um modelo que possa ser transformado em uma tipologia rígida. Isto significa que o problema da especificidade do sítio, da localização e do lugar, no caso das instalações deve ser considerado caso a caso, se pretendermos atingir alguma validade em termos teóricos e fundamentar alguma metodologia de análise pertinente a esse segmento da produção contemporânea.

A experiência situada no tempo e no espaço está nos fundamentos da obra de Artur Barrio e, mais que isto, a idéia de fluxo da existência. Para o artista, a instalação envolveria um tipo de experiência da relação espaço/tempo em benefício do primeiro, congelando – mesmo que momentaneamente – o segundo. Barrio se propõe a intervir em uma determinada *situação* – configurada pela relação entre o espaço expositivo / espaço físico e espaço institucional / espaço simbólico - , mais do que operar em termos artísticos com a espacialidade do sítio de destinação, embora, por decorrência de sua operação artística/poética e estética efetivamente o faça. Em última instância, as noções de instalação e intervenção – embora e exatamente por que dizem respeito à posicionamentos artísticos e poéticos distintos – não são necessariamente excludentes. Entendemos que no âmbito das práticas artísticas, em termos conceituais, a *intervenção* – como o termo pretende indicar – privilegia a ação, o ato artístico de intervir em uma situação dada, provocando algum tipo de mudança, definitiva ou temporária. A instalação, como argumentamos mais acima, privilegia a operação de instalar, isto é, de dispor, algo de um certo modo em um dado local.

Em outras palavras, uma *intervenção* não precisa necessariamente se apresentar como uma instalação. Um artista que se proponha a realizar uma intervenção em uma situação espaço/temporal delimitada – ou seja, em uma localização precisa, por um período determinado – pode definir que seu trabalho está ligado e pretende dialogar com a tradição da performance, da fotografia, da escultura ou da pintura, por exemplo. Pode produzir livros de artista, também. Talvez cinema ou vídeo. Enfim, pode decidir não operar com o tipo de espacialidade e de espacialização assumidas como problemas artísticos pela instalação. De modo mais preciso, o que entendemos como um tipo de espacialização que a instalação assume como problema artístico não se restringe ao fato de que a obra esteja *localizada*. A história da escultura se constrói sobre a localização, lembremos a questão dos monumentos. Por sua vez, a obra de arte efetivamente nômade – que assume a autonomia em relação ao sítio no qual venha circunstancialmente a ser exposta – é característica do pensamento artístico e estético moderno. A *instalação* não está apenas localizada, ela opera em termos artísticos de *modo espacializado*, incorporando o sítio de destinação – algo que é intrinsecamente *temporário* no seu caso – como um dos elementos constitutivos da obra.

Uma intervenção pode empregar outros procedimentos que não enfatizem a localização, não extraiam suas potencialidades artísticas e estéticas de uma dada espacialização que inclui o sítio de destinação da obra como um de seus componentes. Seja como for, intervenções operam com o problema artístico da especificidade do local e do lugar, mesmo que enfatizem mais uma idéia de ação ou de temporalidade em detrimento do fundamento espacial das instalações.

Por fim, se necessariamente uma intervenção – nos termos acima delimitada - não precisa se manifestar como instalação, nada impede que o faça. Uma obra que pretende enfatizar a idéia de *intervenção* em uma dada situação espaço/temporal, material/simbólica delimitada pode muito bem fazê-lo configurando-se como instalação. Não entendemos, porém, que seja efetivamente possível ou pertinente estabelecer uma delimitação precisa e em absoluto para o emprego de um termo e outro, fora de um embate com as próprias obras e com os fundamentos artísticos, estéticos e poéticos que norteiam a produção de cada artista em singular.

CAPÍTULO 3

3 O PAPEL DESEMPENHADO PELO ESPECTADOR: A EXPERIÊNCIA COM A DIMENSÃO ESPACIAL DAS INSTALAÇÕES

Este capítulo procura articular as questões apresentadas, comentadas e discutidas no capítulo anterior, relativas ao modo como as instalações interagem com o espaço do recinto de exposição, abordando o papel desempenhado pelo espectador no caso das obras que se configuram como instalação. A análise toma como fio condutor algumas obras que ao longo de nossa pesquisa de campo motivaram indagações mais intensas quanto ao modo como propunham determinadas atitudes ou comportamentos por parte do público, especialmente “Volátil”, de Cildo Meireles, “Vivre”, de Jochen Gerz, “ $3 + 5 = 8 \text{ mètres en tout}$ ”, de Francisco Ruiz Infante e o “Penetrável *Magic Square n 1/4 5* “*De Luxe*”, de Hélio Oiticica. A bibliografia específica – já mencionada nesta tese, ao longo do primeiro capítulo – e também os comentários pontuais encontradas sobre este segmento da produção são unânimes em mencionar a importância do espectador para a compreensão das especificidades constituídas pela instalação. A dimensão espacial da experiência propiciada pelas instalações, entre outros aspectos, estaria igualmente relacionada entre os aspectos relevantes para um certo questionamento quanto ao papel desempenhado pelo público em relação à estas

obras. As noções de *interação* e *participação* apresentam-se ao debate, conduzindo a uma reflexão sobre o modo como as instalações promovem o reconhecimento e o questionamento do caráter convencional constituinte das atitudes assumidas no recinto de exposição. Começamos este capítulo pela consideração de um trabalho e de algumas reflexões promovidas por um artista brasileiro considerado como referência para a discussão do assunto ao qual este capítulo é dedicado.

Hélio Oiticica, em um pequeno texto datado de junho de 1962, propõe algumas questões relativas aos “penetráveis” que se manifestam como especialmente pertinentes para uma reflexão sobre o problema do contexto e ainda para uma reflexão sobre as diferenças entre as possíveis localizações de uma obra de arte, na rua ou em um recinto instituído como um espaço da arte. Neste texto, percebemos a preocupação de Hélio Oiticica com a questão do local ocupado pela obra, que este funcionasse a favor de sua compreensão e não como resultado de uma escolha acidental. Consideramos que as questões apontadas por Oiticica, no texto citado a seguir, possam ser entendidas como uma preocupação com o contexto no qual a obra se situa e se configura como tal. Em outras palavras, o “Penetrável” só seria efetivamente penetrável (em termos semânticos) se estivesse em um contexto pertinente:

No “penetrável” o fato de estar ao ar livre, aberto, pois que a obra se dá nele, implica uma visão e posição diferentes do que seja “obra”. Um escultor, p. ex., tende a isolar sua obra num *socle*, não por razões simplesmente práticas, mas pelo próprio sentido de espaço de sua obra; há aí a necessidade de isolá-la. No “penetrável”, o espaço ambiental o penetra e envolve num só tempo. Mas fora daí onde situar o “penetrável”? Talvez nasça daí a necessidade de criar o que chamo de “projetos”. Não que sejam *socles* dos “penetráveis (que idéia artificial seria), mas que “guardem” essas obras, criem como que prelúdios à sua compreensão. Que sentido teria atirar um “penetrável” num lugar qualquer, mesmo numa

praça pública, sem procurar qualquer espécie de integração e preparação para contrapor ao seu sentido unitário? Essa necessidade é profunda e importante, não só pela origem da própria idéia como para evitar que a mesma se perca em gratuidades de colocação, local etc. Que adiantaria possuir a obra uma “unidade” se essa unidade fosse largada à mercê de um local onde não só não coubesse como idéia, assim como não houvesse a possibilidade de sua plena vivência e compreensão? (OITICICA, 1986: 43)

Neste texto, Hélio Oiticica mostra-se preocupado não somente com o fato do “penetrável” se constituir como um “lugar”, mas pelo modo como a escolha de sua localização o afetará, em termos artísticos e estéticos. Não nos referimos aqui somente à recepção propriamente dita, mas, especialmente, ao programa estético implícito a uma obra com as características do “penetrável”. Para o artista, no caso de uma obra deste tipo, “o espaço ambiental o penetra e envolve num só tempo”. Embora Hélio pretendesse que tais obras ocupassem sítios no espaço urbano, o espaço qualificado como “ambiental” pode ser igualmente concebido de outros modos: como um ambiente interno, fechado, em termos físicos e materiais, isto é, como arquitetura; um espaço “ao ar livre, aberto”, mas interno à uma instituição de arte.

O “penetrável” ao ser instalado em uma dada localização, por sua vez, também funcionará como um tipo de intervenção, gerando um novo contexto para a vivência daquele lugar. Por sua vez, a localização em si, funcionará como um contexto para o “penetrável”, em um jogo que consideramos exemplar para a noção de “objeto contextual”, empregada nesta pesquisa para caracterizar este segmento da produção, entre o qual encontram-se as instalações. O próprio termo “penetrável” reforça esta noção de reciprocidade múltipla (para além do limite de dois pólos, incorporando uma rede de articulações, tanto internas,

quanto externas, entre a “obra”, a localização e a figura do espectador, este último central à noção.

Podemos empregar o termo “contexto” em acepções ou derivações distintas, isto é, remetendo a problemas de ordem diferenciada. Via de regra, todas estarão relacionadas, de um modo ou de outro, com variações de grau e modalidade, às questões gerais da recepção da obra por parte do espectador e do papel desempenhado por este junto à obra, vinculadas ao modo como a obra opera com / no e a partir do entorno, do local em que está exposta. Vejamos em termos gerais, como poderíamos listar tais acepções gerais para o termo contexto, nos moldes que interessam à presente pesquisa.

Quando falamos em contexto, é possível considerar os aspectos relativos à localização da obra, desdobrando-os da seguinte maneira, observando primeiramente os aspectos físicos e materiais do recinto de exposição. Podemos localizar uma obra de arte em um recinto fechado ou em um espaço aberto, cada um terá sua configuração geral, aspectos materiais específicos. Tais locais possuem, em princípio, histórias particulares, vínculo culturais e sociais, que podem decorrer das atuais ou antigas *funções* aos quais estes recintos estavam destinados. Por exemplo, uma antiga igreja, uma fábrica ou um matadouro transformados em espaços de exposição trazem consigo as marcas de suas trajetórias funcionais, inscritas muitas vezes na arquitetura desses sítios. Nada disso será indiferente, caso o artista decida intencionalmente explorar os aspectos simbólicos que investem tais lugares.

Do ponto de vista do contexto, a diferença não deve ser buscada apenas na contraposição entre espaços abertos X fechados, ainda que estes sejam

aspectos relevantes para a noção. A chave está no vínculo convencional entre uma determinada localização – fechada ou aberta – e os limites institucionais dados pelo campo da arte. Em outras palavras, a rua é um contexto completamente distinto de um museu, e não somente por se apresentar como um espaço aberto ou fechado, mas, por ser ou não um espaço (uma localização) reconhecido como interno ao campo da arte, no qual vigoram as lógicas de legitimação internas à arte. No espaço da rua não podemos falar em “espectadores” nos mesmos moldes de raciocínio e segundo os mesmos parâmetros aplicados ao interior dos espaços reconhecidos e convencionalmente dedicados à guarda e exposição de obras de arte.

Em outras palavras, para os limites físicos e simbólicos do museu e da galeria, vigoram determinadas regras de conduta. Àqueles a quem denominamos como “público” ou “expectador” podem alimentar determinadas expectativas, entre elas, a convencionada para tal situação: encontrar obras de arte e interagir, durante algum tempo, de algum modo e em algum grau de intensidade, como elas. A expressão “de algum modo” refere-se tanto a um tipo de atenção – por exemplo, aos aspectos que serão considerados durante a observação, como a forma, as cores, a textura, o tema, significados possíveis, etc. -, o que por sua vez, já faz parte de um tipo de comportamento cultural e socialmente instituído, o qual igualmente é preconizado pela obra, isto é, está embutido de algum modo nas intenções de seu autor, o artista.

Nestes termos, o primeiro e principal contexto para uma obra de arte é constituído pelo próprio campo da arte. Os possíveis sentidos e os múltiplos significados que as localizações, os lugares e os deslocamentos da obra de arte

podem assumir são considerados a partir dessa primeira fronteira simbólica. A exposição, como um evento para o qual concorrem inúmeros fatores de ordens diferenciadas no que concerne às articulações entre o artístico, o estético e uma política interna ao campo artístico manifesta-se como um cenário privilegiado neste contexto e para sua própria constituição. Aqui, o recinto de exposição, no qual a obra é exibida ao público, tanto pode ser considerado e analisado em seus aspectos físicos e materiais específicos, quanto deve ser percebido como *lugar*. O espectador, por sua vez, é um dos usuários do recinto de exposição e um dos atores sociais que o constituem em sua espessura simbólica, histórica, cultural.

Quanto à instalação, do ponto de vista das relações entre o recinto de exposição, o próprio evento e a figura do espectador, entendemos que esta demarca um *território*. Adentrar em seus limites, envolverá, da parte do espectador, uma disposição em perceber quais atitudes, comportamentos ou condutas são pertinentes ou necessárias a uma fruição que possa ser considerada efetiva em relação ao que é proposto pela própria obra. As “leis” – as condutas ou possíveis atitudes que o espectador deve adotar, preconizadas ou implícitas pela obra – que vigoram no interior destes limites constituídos pela instalação podem ser mais ou menos consoantes às que vigoram no restante do recinto, em função do que é proposto pelas demais obras que fazem parte da exposição, assim como pela própria instituição, a partir da função que ela exerce e do lugar que ocupa no sistema das artes. Muitas obras que se configuram como instalação, entre outros aspectos, por que não se restringem ao âmbito da visibilidade, por exigirem a concorrência dos outros sentidos e mesmo a percepção do corpo e do lugar ocupado por este em relação à obra e ao modo

como esta proporciona uma determinada experiência de ordem espacial e temporal, colocam em discussão o caráter convencional – i.e. não natural, porém naturalizado – dos comportamentos e atitudes adotadas em nosso contato com as obras de arte. Inseridas no contexto das artes visuais, não por acaso, muitas instalações trabalham com a escuridão ou com a luz excessiva, como forma de acentuar a atenção para a banalização do visível.

Consideremos o exemplo propiciado pela construção de uma obra do artista Hélio Oiticica – falecido em 1980 – no ano de 2001, dentro do Projeto “A Forma na Floresta – Espaço de Instalações Permanentes” do Museu do Açude, no Rio de Janeiro, o “*Penetrável Magic Square n ¼ 5 “De Luxe”*” (ver Vol II, **pág. 52, 53**). Este projeto voltado para a instalação – e que prossegue com a inclusão de novas obras¹¹¹ – ocupa pontos localizados no terreno de propriedade do museu, na Floresta da Tijuca, no Alto da Boa Vista, integrante da instituição Museus Castro Maya, da qual também faz parte a Chácara do Céu, em Santa Tereza¹¹².

Confrontados ao debate quanto aos limites éticos que poderiam estar sendo rompidos com a construção de uma obra após a morte do autor, os responsáveis pelo acervo deixado pelo artista¹¹³ argumentaram, em entrevistas

¹¹¹ O projeto “A Forma na Floresta – Espaço de Instalações Permanentes” localiza-se na extensa área verde que pertence ao Museu do Açude. Até abril de 2005, além da obra de Hélio Oiticica, encontravam-se instalações de Anna Maria Maiolino, Iole de Freitas, Lygia Pape, Nuno Ramos, José Resende e um objeto de Gabriel Fonseca.

¹¹² A residência que funcionava como casa de hóspedes de Raimundo Ottoni de Castro Maya (1894-1968), atualmente constitui o Museu do Açude - pertencentes às instituições Castro Maya – o qual está localizado em uma propriedade de 151.132 m²., no seio da Floresta da Tijuca, no Rio de Janeiro, adquirida pela família Castro Maya em 1913 e reformada nos anos 20, segundo uma estética de residência colonial. O acervo do museu inclui o prédio, mobiliário, azulejaria, utensílios domésticos, porcelanas, tapetes, cerâmica popular e outras obras de arte, além do jardim e do Projeto de Instalações Permanentes, voltado para a arte contemporânea.

¹¹³ A produção de Hélio Oiticica, após a sua morte em 1980, ficou a cargo do “Projeto Hélio Oiticica”, criado por seus irmãos César e Cláudio Oiticica, junto com colaboradores do campo das artes, com o objetivo de se dedicar a preservação e divulgação da obra do artista. Desde 1996, o

publicadas em jornais da época, que tratava-se de um antigo e manifesto desejo do artista, de possuir uma obra em “espaço público”. Além do mais, acrescentaram, a obra teria sido construída segundo indicações e projetos deixados pelo artista.

Trata-se de uma questão bastante complexa, sob vários aspectos, entre eles, quanto aos parâmetros que permitem definir e atribuir à autoria de uma obra em contraponto ao que constitui, efetivamente, esta última. Em outras palavras, caso tomemos como referência, uma noção canônica de obra de arte forjada em longo processo ao par da própria estruturação histórica do campo artístico, entre os séculos XIV e XIX, teremos o regime autográfico e a marca da mão do artista como elementos de garantia para a autenticidade de uma obra de arte, especialmente no caso da pintura, da escultura e do desenho. No âmbito da gravura, a possibilidade de novas tiragens a partir de placas e provas deixadas pelo artista sempre esteve presente, mas tais situações – impressões efetuadas por outras pessoas que não o artista, ou sem a sua supervisão direta – eram assinaladas e afetavam o valor de autenticidade conferido convencionalmente às gravuras. A arte produzida no século XX, especialmente aquela realizada a partir da década de 1960, colocou em questão tais limites, na medida em que uma determinada obra poderia ser produzida sem a intervenção direta da mão do artista, seja através de práticas apropriaacionistas, seja pelo emprego de formas e materiais passíveis de produção mecânica ou ainda, por terceiros, caso executassem fielmente um projeto elaborado pelo artista, autor da obra¹¹⁴.

projeto ocupa um prédio histórico próximo a Praça Tiradentes, no Rio de Janeiro, constituindo o Centro de Arte Hélio Oiticica, que apresenta também mostras temporárias.

¹¹⁴ Em termos históricos, a noção de que uma pintura ou escultura seja integralmente produzida por um único indivíduo é relativamente recente. Ainda no período correspondente ao Barroco e

Interessa assinalar aqui, que uma obra como o “penetrável” *Magic Square n ¼ 5 “De Luxe”*, realizada a partir de projetos deixados em vida pelo artista, é reconhecida pelos espectadores e pelo sistema da arte - apesar do debate levado a cabo entre os especialistas quanto aos limites éticos do fato – como uma obra de Hélio Oiticica. Trata-se de um estatuto distinto daquele conferido por exemplo, aos “parangolés” realizados por Hélio, que foram integrados à instituição museológica segundo o regime do original, preservados daquilo que constituía a essência de sua fruição: a manipulação direta por parte do público. Tal experiência, na atualidade, é realizada a partir de réplicas dos trabalhos produzidos diretamente por Oiticica. O *“Magic Square n ¼ 5 “De Luxe”*, como podemos observar através das imagens reproduzidas nesta tese, não seria efetivamente produzido pela mão de Hélio Oiticica, dadas suas características materiais e formais. Mesmo que este estivesse vivo, é possível inferir que apenas supervisionasse – caso não preferisse ser substituído nesta tarefa por um arquiteto ou engenheiro – a construção do mesmo por parte dos operários, segundo seu projeto.

Magic Square n ¼ 5 “De Luxe” está localizado em um espaço aberto, como uma clareira na floresta. O modo como foi construída não permite deslocamentos, sendo que em termos materiais, físicos, *Magic Square n ¼ 5 “De Luxe”* ocupa um local definitivo. Mas como frisamos, tal obra estabelece um vínculo de ordem física e material com o local que ocupa. Nada impede que

além, os artistas trabalhavam em ateliês, contando com a colaboração de assistentes em diversas fases do trabalho, ainda que a autoria fosse atribuída a uma única pessoa. Não nos deteremos em uma revisão histórica da noção de autoria, mas convém assinalar que a atribuição e circunscrição da autoria como decorrente do fato de que um único indivíduo a tenha produzido é decorrente de uma concepção de arte não somente que valoriza sobremaneira os aspectos expressivos da obra, quanto os associa à subjetividade de um indivíduo, algo que não encontraremos estabelecido de

imaginemos uma construção idêntica, quanto à configuração geral, materiais, formas e cores dos painéis, em outra localização qualquer, até mesmo em um recinto fechado ou pelo menos em um pátio interno, desde que suas dimensões e estrutura arquitetônica permitissem.

Ao “penetrável” chega-se por um caminho relativamente longo, em leve aclive, uma das trilhas abertas para os visitantes da parte da floresta que integra o museu. Aos poucos, entre o verde denso das folhagens, vislumbramos as primeiras formas, ainda pouco definidas quanto à configuração geral, em cores intensas e contrastantes: vermelhos, laranjas, azuis, púrpuras. Chegando na clareira aberta, o conjunto se anuncia: grandes “paredes”, maciças ou vazadas, telares que mostram/escondem a paisagem ou o interior do penetrável. Este, remete à idéia de um labirinto de cor, pintura no espaço, corporificada, com a qual podemos interagir como se fossemos personagens de uma obra plástica. Para segmentos de público habituados aos códigos da arte e às expectativas e condutas usuais em museus de arte, não será improvável vivenciar a experiência com a dimensão espacial em *“Magic Square n 1/4 5 “De Luxe”* como um mergulho em uma pintura, o que nos permitiu considerá-la como “pintura no espaço”.

Tanto em termos físicos, quanto em termos simbólicos, poderíamos dividir o espaço configurado pelo Museu do Açude em dois: por um lado em sua dimensão territorial/geográfica (a propriedade em geral: 1) a floresta; 2) a casa e o jardim), por outro, em termos institucionais (o Museu do Açude: 1) a casa, com sua arquitetura e sua coleção de objetos que remontam a uma estética neo-colonial, eclética; 2) os locais, na floresta, pontuados pela arte contemporânea,

modo pleno antes do século XIX, ainda que a autoria centrada no trabalho executado pela figura

através do projeto de “instalações permanentes”). Esta divisão imaginária não se afigura como fronteira propriamente dita, já que a experiência decorrente da visita a uma instituição como o Museu do Açude emerge a partir de uma contaminação entre os aspectos relativos a um espaço e outro. Quando falamos em uma divisão, pensamos nas questões específicas que cada um dos espaços poderia convocar.

Pensamos que tais espaços devam ser considerados como um cruzamento de forças e, em termos operacionais para os objetivos da análise, distinguidos segundo dois conceitos: local e lugar. Neste caso, como **local**, consideraremos tudo o que concerne aos aspectos passíveis de serem mensurados, delimitados em termos físicos de modo preciso. Segundo tal modelo, é possível distinguir fisicamente a **localização** da casa e do jardim em relação à floresta, assim como podemos precisar, em termos de coordenadas geográficas, a localização de cada obra de arte, de cada instalação, seja no interior da residência, no próprio prédio, no jardim, ou na floresta. A noção de **lugar**, por sua vez, ainda que assentada na dimensão espacial, não decorre de uma concepção meramente fisicalista, objetiva – e mensurável nestes termos – de espaço. Um lugar opera igualmente com as noções de distância e proximidade, mas não em termos mensuráveis de modo objetivo. Um determinado espaço pode ser denominado como lugar em função da experiência que temos nele e/ou dele. Quando empregamos o termo **lugar** convocamos uma concepção de **espaço social** (SANTOS, 2005; LEFBVRE, 1976), mais do que uma noção de espaço reduzida aos seus elementos e à sua dimensão material, caso estas pudessem ser despidas de sua espessura cultural, social, histórica e mesmo psicológica. Por sua vez, a noção de espaço social –

individual do artista já estivesse presente nos dois séculos anteriores, em meados dos anos 1700.

que encontramos desenvolvida em autores como o geógrafo Milton Santos e o historiador Henri Lefebvre e sob a qual comentamos no capítulo anterior -, está estruturada a partir da questão do **uso** e das **funções** às quais o mesmo é destinado e se configura como um lugar, passível de identificação segundo determinados parâmetros, sejam eles de ordem histórica, cultural, social.

A partir da possibilidade de pensar no espaço em termos de uso – como um **espaço social**, e como uma noção que se desdobre em outras duas, local e lugar – fundamentará nossa reflexão quanto ao papel e, mais uma vez, ao lugar ocupado pelo espectador em obras que se configuram como instalações. No que tange à obra, esta ocupa tanto um **local** – como uma dimensão do **espaço físico**, passível de ser mensurado e determinado de modo preciso e inequívoco - que pode ser delimitado em seus atributos e propriedades materiais, quanto ocupa um **lugar**, algo que resulta do cruzamento entre as funções, as percepções e os aspectos de ordem simbólica, cultural e histórica que configuram como tal e que formam sua **identidade**, experienciada, em algum nível, pelos diversos atores sociais (o espectador, assim como o artista que produz a obra) que ali se confrontam.

A noção de espaço social, por sua vez, ainda que ancorada em uma delimitação material do espaço, não se restringe ao domínio deste último em sua concretude. De modo mais específico, a delimitação física, locacional de um espaço – algo que pode e deve ser também pensado em termos de **escala** – passamos à análise e podemos chegar à compreensão das redes de relações que configuram um lugar determinado e que lhe conferem uma dada identidade, percebida pelos atores, mesmo que de modo diferenciado, que se encontram

neste espaço. Com a observação de que as delimitações de local e lugar devem ser pensadas em termos de escala, queremos frisar que o funcionamento social do espaço envolve que não empreguemos tais noções como categorias estanques, mas pelo contrário, como uma problemática, isto é, como uma rede de problemas em conexão, na qual cada aspecto é formulado e compreendido a partir dos nexos que produz e o que o informam, como tal. No exemplo dado a partir da obra de Hélio Oiticica, no Museu do Açude, podemos e devemos operar em termos de escala: tanto o Museu, como local e lugar, quanto o “penetrável”, também nestes dois termos. Quanto ao Museu, este pode ser considerado quanto às especificidades do espaço físico que o constitui e apresenta a peculiaridade de incluir tanto a residência (o prédio, que funciona como sede, espaço de exposição e local de visitação) e o jardim (um local que remete à natureza ordenada pela cultura), assim como uma parte da floresta (a natureza, ainda que cercada e reconhecida como uma propriedade integrada ao museu). Neste local encontraremos o “penetrável” de Hélio Oiticica, que mais uma vez – em escala menor – tanto pode ser considerado no que concerne à sua localização específica, em um ponto afastado da residência, que demanda um percurso pelos caminhos e trilhas do sítio ocupado pelo museu – quanto institui um *lugar*, que proporcionará uma experiência específica, seja em termos estéticos, seja em termos artísticos.

Em termos genéricos, de “grande público”, os objetivos da visita tem um local delimitado – a casa e suas cercanias – e um lugar, o museu e seu acervo, constituído pela própria casa e por sua coleção de obras e objetos decorativos. A obra de Hélio Oiticica exigia um local de dimensões amplas, dadas suas

dimensões monumentais. O ponto escolhido foi uma clareira, antigamente utilizada para exercitar cavalos, por parte dos antigos proprietários da residência. Chegar até o “penetrável” de Hélio Oiticica exige certo deslocamento por parte do visitante, que em certa medida deve aventurar-se e penetrar na floresta, ainda que por trajetos indicados. Parece-nos uma boa imagem do que ocorre com a obra de Hélio neste contexto configurado pelo Museu do Açude, como *localização* – o que pode ser especificado e mensurado em termos físicos – e como *lugar* específico. Para entrar em contato com o “*Magic Square n ¼ 5 “De Luxe”*” deveremos nos afastar um pouco dos limites seguros representados pelo prédio do museu. Não muito, porém, pois não nos afastamos efetivamente de suas fronteiras simbólicas, mesmo adentrando na floresta.

Considere-se a possibilidade que uma obra como “*Magic Square n ¼ 5 “De Luxe”*” venha a ser implantada no espaço urbano de qualquer grande cidade brasileira e imaginemos por quanto tempo e por quem – isto é, por quais segmentos da população - ela seria *reconhecida* como obra de arte e por quais seria vista como abrigo para as mais variadas necessidades que nossa sociedade não contempla ao conjunto ampliado de sua população. A frase “reconhecida como obra de arte”, equivale a “ser *vista como* obra de arte, o que funciona a partir de determinados parâmetros e em função das disposições culturais (artísticas e estéticas) do possível observador. O espaço da rua, no cotidiano de nossas cidades – pensamos no Brasil, mas esta observação pode ser estendida a outras localizações, especialmente fora do território europeu –, via de regra, tornou-se um lugar de comércio ou de medo, o primeiro no sentido estrito do termo, o segundo, em sentido ampliado. A idéia de rua e espaço urbano como

espaço democrático de relação entre iguais – todos cidadãos, independentemente de outras circunscrições de ordem social ou étnica – não faz parte de nosso repertório cultural, sequer de nosso imaginário. Não há lugar para “obras de arte” no cenário de nossas ruas, ainda que algumas tenham sido postas lá. Como representantes de um determinado valor, este por sua vez associado a determinados segmentos da população que também não consideram o espaço da rua como o *seu lugar*, tais são obras vistas como invasoras¹¹⁵. Isto é, caso fossem vistas como obras de arte por aqueles que efetivamente circulam e vivem em tais sítios urbanos, no que esta última noção comporta em função do valor cultural que representa.

Talvez fosse mais coerente com o pensamento de um artista como Hélio Oiticica, mas aqui estamos adentrando em uma seara que extrapola os limites propostos para o presente tópico do texto: as conseqüências da musealização e da incorporação de obras de arte concebidas segundo determinados parâmetros estéticos, artísticos e poéticos à uma lógica distinta, no caso a da preservação da peça única, garantia de autenticidade do objeto-fetiche ou do objeto-documento.

Ao empregar o termo **contexto** convocamos dois aspectos que consideramos centrais para a análise do fenômeno artístico na contemporaneidade e para o estudo das instalações em particular: por um lado, a noção de espacialização, como equivalendo ao *modo* como uma obra interage com o espaço que a acolhe; por outro, ao estatuto e ao papel desempenhado pelo

¹¹⁵ Temos em mente os setores constituídos pelas classes médias e altas, que raramente ou jamais freqüentam as regiões centrais das cidades, raramente ou nunca – no caso das médias-altas e altas – utilizam transporte coletivo, etc. e que em muitos casos, sequer consideram a cidade em que habitam e exercem suas atividades profissionais como um lugar possível para o lazer ou para a fruição cultural.

espectador em relação à obra de arte em particular e sua percepção em relação ao modo como esta se vincula e opera no recinto de exposição. Como já observamos em outros pontos deste texto, a noção de contexto está, entre outros aspectos, relacionada às disposições culturais do espectador, ou ainda, do sujeito para o qual determinada situação é considerada em suas circunstâncias espaciais e temporais, em suas derivações a partir de um quadro histórico, cultural, social, mental, psicológico, sensível. O contexto é uma rede de relações, das mais variadas ordens, situada em coordenadas espaço-temporais específicas. Não é rígido ou definitivo, sob qualquer aspecto, posto que é relativo a uma dada percepção dos elementos, da interação entre eles e de como poderiam ser hierarquizados: entendimento que varia entre os indivíduos e mesmo em um mesmo sujeito, em circunstâncias e situações diversas.

No que concerne às instalações em particular e aos parâmetros dados pela presente pesquisa ao emprego do termo contexto, consideramos este último em relação ao modo como as obras operam em relação ao espaço expositivo e às múltiplas redes de relações que podem se constituir a partir desta demarcação de ordem espaço-física, por um lado, espaço-institucional, por outro. Isto sinalizado e antes de contemplar a formulação e análise pelo enfoque da espacialização e do modo como a obra opera com o contexto, julgamos necessário considerar de forma mais atenta o papel desempenhado por uma figura que constrói, percebe e igualmente integra tal contexto: o espectador, especialmente no que concerne à sua experiência na dimensão espacial da obra.

3.1 Participação, Intervenção, Interação: Questões de Grau e Modalidade

Na bibliografia especializada (REISS, 2000), ou mesmo naqueles textos que discutem a arte contemporânea e fazem menções pontuais às instalações, encontramos referências à importância do papel desempenhado pelo espectador para este segmento da produção e nesta linha de argumentação, a presença constante de termos como “intervenção”, “participação”, “interação”, “manipulação” e seus desdobramentos possíveis. Temos em conta que não se tratam de sinônimos, ainda que tragam implícita uma referência a algum tipo ou grau de relação de ordem física entre o espectador e a obra.

Hélio Oiticica, em um texto produzido em 1966, distinguia dois tipos de “participação”, a de ordem “sensorial corporal”, que pode envolver em maior ou menor grau, algum tipo de “manipulação” efetiva por parte do público e o que denominava como “participação semântica” (OITICICA, 1986: 91), que envolve uma compreensão dos aspectos artísticos e estéticos da obra. Tem-se em conta que os dois tipos de “participação” se entrecruzam, ainda que possamos imaginar que o primeiro (a manipulação física de um objeto) não é garantia do segundo (“participação semântica”, que envolve a compreensão). Aqui, nos parece produtivo fazer referência à definição apresentada por Didi-Huberman para a ideia de “compreensão”, que nos parece consoante à “participação semântica” proposta por Oiticica: perceber, ter acesso a algo “enquanto uma *experiência* dada em bloco”, como algo que não pode ser trivialmente desmembrado (DIDI-

HUBERMAN, 2001: 141), como procederíamos no caso de uma “explicação” ou de uma “análise”, segundo o modelo cartesiano.

No campo da arte, tal diferenciação é bastante significativa e, via de regra, os artistas que enfatizam o recurso da manipulação tem em vista o que Oiticica denominava como “participação semântica” e não o mero contato físico com a obra. Assim, “participação”, “intervenção”, “interação”, “manipulação”, são termos que podem ser articulados segundo um princípio comum no que concerne à recepção da arte, porém devemos considerar que envolvem diferenças conceituais entre si. E, mesmo que trabalhem com uma única noção – intervir, por exemplo – devemos ter em mente distinções de grau e modalidade. Nem toda intervenção, participação ou manipulação se dá nos mesmos moldes, com os mesmos objetivos ou no mesmo grau de intensidade.

Participação, intervenção, interação e manipulação estão diretamente relacionadas à concepção de obra de arte como objeto contextual. A rigor, não são termos totalmente intercambiáveis, comportam nuances significativas, ainda que possam ser considerados em uma mesma abordagem – exatamente com vistas a diferenciação - em relação à problemática do contexto, no caso, o que decorre da consideração das possíveis condutas e pontos de vista adotados pelo espectador. Por sua vez, no confronto com noções como *participação* ou *intervenção*, o próprio termo espectador passa a funcionar de modo precário e pouco elucidativo quanto ao papel em geral ou aos comportamentos em particular adotados por este ator social em seu embate com as obras no recinto de exposição.

Termos como “espectador” ou “observador”, comportam várias nuances. Uma delas, em contraponto ao coletivo “público”, remete à uma concepção de individualidade: trata-se de um elemento – o espectador – junto à obra, igualmente *única*. Por outro lado, parece remeter a um comportamento eminentemente passivo, ou unidirecional, da obra ao espectador, ou daquele que observa ao objeto observado, um e outro bem diferenciados entre si. Especialmente no caso do termo “observador” a diferenciação entre o *lugar* ocupado por cada um é enfatizado: que observa, o faz a uma distância, física, psíquica, emocional, suficiente e segura. Somente poderemos *observar* uma tempestade marítima, senão estivermos em alto mar e sim bem seguros e abrigados.

Outro aspecto unifica o emprego de termos como “espectador” ou “observador” e não consideramos que tal problema seja resolvido pela substituição destes primeiros por outros, tais como “interagente” ou interactor”, por exemplo. Trata-se, por sua vez, de um aspecto que é fortemente atingido por noções tais como “participação” e “contexto”. Referimo-nos à abstração implícita a estes termos: o “espectador”, o “observador”, mas também o “interagente” não possuem faixa etária, gênero, classe social, etnia, aptidões ou deficiências de ordem física ou de capacidade mental¹¹⁶. Ainda que tenhamos em conta a inadequação de termos como espectador ou observador para uma efetiva descrição das condutas preconizadas por obras que tenham sido concebidas

¹¹⁶ A guisa de comentário, em muitos museus – cujo público visitante, no caso da grande maioria das instituições brasileiras é formado substancialmente por estudantes, isto é, crianças e adolescentes – exposições que apresentam um discurso em prol da mediação e da interação visitante e obra, esta última está exposta sobre cubos cuja altura permite a adequada visualização do objeto somente para adultos de razoável estatura. Isto para não falarmos das clássicas etiquetas com títulos e dados das obras, em letras tão minúsculas que deveriam se fazer

como contextuais e especialmente para aquelas que propõem graus intensos de interatividade, não propomos outra alternativa terminológica e mantemos os termos espectador ou observador, com ênfase para o primeiro, ao longo de toda a tese.

Justificamos tal opção nos seguintes termos: em primeiro lugar, porque as instalações e outras que obras operam com o contexto como questão artística e poética, tanto quanto estética, entre outros aspectos *problematizam* as condutas convencionalizadas para a figura do espectador. Isto não significa, necessariamente, que as referidas condutas – determinados comportamentos, modos de agir – convencionalizadas como adequadas e pertinentes no contexto de um espaço da arte, isto é, em um recinto de exposição em um museu ou instituição similar, por parte de quem quer que o freqüente, tenham sido abolidas. Tais condutas – comportamentos e atitudes em geral, incluindo modos de olhar, falar, caminhar, postura, gestual, tempo de atenção, não comer, não beber, não fumar, não correr e não tocar, entre outros – são exigidas, de modo genérico, por parte de qualquer pessoa, adulto ou não, capacitado ou não, que ingresse nos territórios dominados pela instituição arte. Daí o emprego do termo genérico - espectador -, independente de suas condições existenciais singulares, ainda que as mesmas possam ser convocadas, idealmente, como fundamentos para uma experiência, dita *legítima*, como a obra.

Obras que se configuram como instalações podem forçar limites, expor contradições, isto é, problematizar, na medida em que explicitam o caráter convencional de tais comportamentos e apregoam outros, aos quais o público

acompanhar de uma luneta, postada atrás da linha demarcatória afixada no piso e que impede a

pode estar mais ou menos habituado, pelo menos, ao seu exercício no contexto do museu e dos territórios sobre os quais a instituição arte exerce seu poder simbólico. Para que tal problematização se efetive, a instituição arte – e a figura instituída do espectador – devem manter-se atuantes, na pior das hipóteses, como contraponto. Pelo menos, no atual momento histórico do que *ainda* definimos como arte, nos termos dados pela cultura ocidental moderna.

Por sua vez, a localização de um objeto funcionará como contexto, em qualquer circunstância, o que difere é o modo como o próprio autor da obra, o artista, trabalha com tal questão e como espera – como algo no plano da intencionalidade da obra, não necessariamente explicitado pelo discurso verbal do autor – que tal aspecto seja reconhecido e operado pelo espectador. Temos em conta que “um mesmo objeto, apresentado em um museu de ciências ou em um museu de belas-artes não apresenta, para aqueles que o vêem, a mesma significação” (CHRISTIAN, 2001:16). Por sua vez, quando falamos em contexto, este é reconhecido pelo espectador como um aspecto constituinte da operação artística? A obra é percebida como conectada ao seu entorno e de que modo: em termos físicos, materiais, passíveis de serem percebidos de modo sensível, ou em termos simbólicos, como sentido, ou ambos? Ou então a noção de contexto é percebida como um conjunto de fatores externos à obra, e ainda que possam afetar sua recepção, esta é autônoma em termos artísticos, estéticos e poéticos em relação a eles?

Por sua vez, as noções de *participação* e de *intervenção* por parte do espectador remetem a alguns aspectos já apontados no capítulo inicial desta tese,

relativos ao inacabamento essencial como um princípio contemporâneo. A obra que pressupõe a “participação” ou a “intervenção” do espectador é uma obra na qual o autor optou por abdicar em parte de seu pleno poder para decidir quanto a finalização completa da obra, deixando-a em aberto, como potencialidade – seja virtual ou efetiva – criativa dirigida ao espectador. O termo *interagir*, por sua vez, parece remeter a algo um pouco distinto, ainda que a idéia de abertura em relação a autoridade do artista para delimitar o *começo-fim* da obra também esteja colocado, em certa medida, em menor grau porém, do que aquela convocada pelos termos *participação* e *intervenção*. Enquanto estes dois últimos remetem a uma ação direta – ainda que esta efetivamente não se realize – por parte do público, a interação convoca a idéia do *agir em conjunto*. Convém observar que, a rigor, toda obra de arte pressupõe algum nível de interação – que mais não seja, porque que visa o estabelecimento de uma relação de ordem estética, a qual demanda algum nível de atenção ao objeto em questão -, seja de ordem sensível, intelectual ou emocional. De modo mais efetivo, entendemos que as noções de *participação* e de *intervenção* conotam uma ação efetiva, dirigida, em princípio, do espectador para a obra. Já o termo *interação* não induz de modo tão intenso a uma idéia de ação de alguém sobre algo, mas a um processo conjunto, que como dissemos, pode ser de ordem mental, emocional, etc, não necessariamente físico.

Retomando a expressão de Hélio Oiticica “participação semântica”, encontramos outro paralelo, ou melhor, uma definição apropriada em Daniel Buren, no ensaio em que discute a relação entre a arte, seus lugares e espaços, contrapondo a rua e o museu, datado de 1998. Neste ensaio o artista francês

observa que o espectador torna-se “colaborador” do artista “pelo pensamento”. Julgamos que se trate de uma definição muito apropriada ao ideário de Oiticica, ressalvadas as diferenças das mais variadas ordens entre a produção efetiva dos dois artistas. Daniel Buren inicia sua argumentação observando que a arte ocidental nos últimos cem anos, caracterizou-se “por uma abundância de perguntas lançadas em todas as direções, inclusive perguntas sobre a própria arte, seu sentido, seus objetivos, sua necessidade”. Neste cenário, a “perda de referências e, sobretudo, de cânones” que permitiriam formar e justificar uma opinião, assume o primeiro plano, fazendo com que o espectador sinta-se “perdido”. Segundo Daniel Buren, o espectador, então:

É obrigado a julgar o que vê não mais pelo critério de uma regra comum, mais ou menos bem definida e acatada, mas pelo critério de uma relação direta e única entre ele próprio, sua consciência, sua noção de belo, sua cultura, seus conhecimentos, e aquele que pinta, que produz a obra, seu processo, suas qualidades próprias, seu lugar no tempo. Nenhuma regra explícita pode ajudá-lo. (...) O espectador precisa inventar, avançar às cegas. Inventar seu caminho, quase da mesma forma que o próprio artista tenta encontrar o seu. Torna-se seu colaborador pelo pensamento (BUREN, 2001: 178).

Por sua vez, o problema artístico colocado pelas instalações pode ser analisado, referente à recepção da obra e ao *papel desempenhado pelo espectador*. Na bibliografia especializada em instalação encontramos, de forma recorrente, afirmações relativas à importância de considerar a figura do observador para a compreensão deste segmento da produção contemporânea. Julie Reiss, por exemplo, defende que “a essência da Instalação está na participação do espectador” lembrando que “porém, a definição de participação

varia muito de um artista para outro, e mesmo entre distintos trabalhos de um mesmo artista” (2000: xiii)¹¹⁷.

Trata-se de um deslocamento significativo no foco de interesses, seja do ponto de vista do trabalho criativo do artista, seja no âmbito das teorias da arte e do discurso crítico, os quais historicamente estiveram centrados na obra de arte e em seus elementos constitutivos, materiais, técnicos e formais.

A questão geral do espectador e de sua importância para o desenvolvimento da produção artística – segundo as distintas concepções que diferentes artistas podem ter do problema – assim como para as teorias da arte, extrapola os limites da contemporaneidade artística e deve ser percebido e analisado em termos históricos e conjunturais. A própria definição do campo artístico como correspondendo a uma atividade socialmente delimitada envolve, para sua análise, uma atenção dada ao problema da recepção, posto que este último está associado ao que se define institucionalmente como função da arte.

3.2 O Papel Do Espectador: Conduas e Convenções no Confronto com a Obra

Em termos históricos, podemos observar uma série de movimentos e contra-movimentos, no âmbito da produção propriamente dita e no âmbito das teorias, que ora favorecem, ora desprestigiam a importância a ser conferida à recepção no cenário dos problemas artísticos considerados como mais significativos. Via de regra, alternam-se dois modelos ou confrontam-se duas

¹¹⁷ “*The essence of Installation art is spectator participation, but the definition of participation varies*”

posições, ainda que existam variações de níveis entre um extremo e outro. De um lado, temos um entendimento de arte que privilegia ou resulta em uma recepção que podemos definir como “passiva”: o receptor se confronta a algo “pronto e acabado” , que só lhe cabe “decodificar” ou “interpretar” em um sentido previamente dado. De outro, temos um entendimento e uma valorização da recepção como processo, como ato político – nos limites do artístico e do estético, mas não somente -, como atividade igualmente criativa, seja de cunho interpretativo, seja como significação, ou como vivência, em um sentido fenomenológico do termo. Mais uma vez, estas concepções de recepção podem ser associadas às concepções de obra de arte, como objeto auto-referencial em um extremo e como objeto contextual, em outro. Entre esses dois pólos podemos considerar matizes e variações quanto à importância e ao sentido conferidos ao momento da recepção, às condutas do espectador e ao papel desempenhado pela localização da obra em todo este processo.

Seligmann-Silva, no ensaio de introdução à versão brasileira do *Laocoonte*, de Lessing (1776), observa que as “doutrinas humanistas da pintura do século XV ao XVII” têm entre suas “marcas principais ao lado do predomínio da *mimesis* (seja da natureza ou da Idéia) e do primado da comparação/tradução entre as artes”, entre outros aspectos, uma exclusão da figura do espectador como elemento constituinte do fenômeno artístico: ao espectador “é atribuído um papel passivo, de *leitor* das obras, de receptor de uma mensagem que poderia ser “decodificada” sem grandes problemas” (SELIGMANN-SILVA, 1998: 17). O mesmo autor observa a mudança ocorrida a partir do século XVIII – que teria como resultado, entre outros aspectos, a constituição de uma disciplina

específica, a Estética – no que concerne ao modo como teóricos e artistas passam a conceber a recepção da obra. Neste contexto de idéias, segundo Seligmann-Silva, Roger de Piles (1635-1709) foi um dos primeiros teóricos a representar uma nova postura na teoria da pintura relativa ao estudo das leis de recepção da obra (op.cit.: 18) e aponta seu tratado *L'Idée du peintre parfait* como um marco para o estudo deste tema. Correlato ao processo de valoração da recepção como um problema legítimo no campo da teoria da arte, se dá neste período a especificação da função que reúne as artes sob um mesmo princípio, no caso, o Belo¹¹⁸.

Ainda com base em Seligmann-Silva, *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, de 1719, do abbé Dubos¹¹⁹, “representa um marco de passagem da tradição retórica e poética clássicas para a construção de uma abordagem propriamente *estética* do fenômeno artístico” (id.: 19). Seligmann-Silva faz menção à crítica de Dubos à arte alegórica, por convocar excessivamente “a razão para a compreensão da obra”. O objetivo da pintura, para Dubos, não é exercitar o intelecto, mas emocionar. Por sua vez, ainda segundo Dubos, o artista se distingue do Historiador, “na medida em que ele pode *criar*, para além dos fatos históricos, o que não é permitido a este último”. Os artistas, prossegue o autor, podem “acrescentar ou suprimir em favor da *vraisemblance*”, pois seu

¹¹⁸ Convém lembrar que a reunião das artes nos termos em que ainda hoje vigora, é relativamente recente, em termos históricos. Data de 1746 o tratado de Charles Batteaux – professor de retórica e filosofia greco-latina – com o título de *“Les beaux arts réduits à un même principe”*, definido por Kristeller como o “o primero en presentar un claro sistema de las bellas artes en un tratado dedicado en exclusivo a este tema”(Kristeller, 1988: 214). A discussão sobre a especificidade de cada arte não pode ser resumida a este marco na cronologia do conceito de ‘belas-artes’, parte da própria história de outra disciplina, a Estética. Teríamos que remontar aos tratados de retórica e de poética da Antigüidade, passar pelo *“paragone* entre as artes” (SELIGMANN-SILVA, 1998: 9), explicitados nos textos em que Leonardo da Vinci confrontava a pintura à poesia e Alberti defendia as capacidades da pintura em detrimento da escultura em seu *De Pictura* (1435), obra da qual existe uma versão para o português pela UNICAMP, de 1992.

verdadeiro objetivo não é a Verdade factual ou histórica, mas *'toucher'* (comover) os receptores de sua obra” (id.ib.).¹²⁰

Não devemos imaginar que um entendimento relativo ao grau de participação do espectador na consecução do fenômeno artístico deva ser concebido como um movimento linear no campo da prática e das teorias da arte. Também convém não esquecer outros movimentos que ganham corpo no campo da arte, como por exemplo, o fenômeno das exposições públicas de obras de arte e o surgimento da crítica de arte, nos moldes modernos¹²¹. Os objetos que designamos convencionalmente como obras de arte, até certo momento na história da cultura ocidental eram produzidos tendo em conta um espectador específico, seja o rei, o mecenas, ou então com uma função específica, no caso do papel desempenhado pela Igreja católica na encomenda de obras de arte. O surgimento de uma nova classe de indivíduos potencialmente interessados em arte – em paralelo ao que hoje equivaleria às classes médias urbanas – em meados dos anos 1600, correspondendo a novas articulações internas ao campo artístico que favoreceram o surgimento de exposições públicas, por parte das

¹¹⁹ Mantemos a grafia adotada por Seligmann-Silva para “Dubos”, ainda que em textos francese encontremos a grafia “Du Bos”.

¹²⁰ Em francês no original.

¹²¹ Considere-se o surgimento do Salon, em Paris, em 1667, com ocorrência regular a cada dois anos até 1699. Segundo Michael Fried, estas eram as “exposições oficiais dos membros da Académie royale de peinture et sculpture” e reuniam pinturas, esculturas e gravuras. Eram também o meio por excelência que os artistas franceses da época tinham para constituir e manter suas carreiras e reputações artísticas. Uma interrupção e o *Salon* retorna à sua regularidade em 1737, passando ao regime anual. Em 1725, estas exposições ocupavam o Salon quadrado do Louvre – e mais algumas peças – de onde vem o nome “salão”. Estes eventos eram abertos e gratuitos ao público, acompanhavam outras comemorações públicas entre o 25 de agosto ao final de setembro. Por ocasião de cada exposição, a Academia publicava um livreto ou brochura – o antecessor dos atuais “catálogos de exposição” – com uma lista numerada de todas as obras expostas. Os comentários críticos publicados sobre as exposições eram igualmente denominadas “Salons”, nos quais Diderot notabilizou sua função de crítico de arte (FRIED, 1990: 189). *Absorption and theatricality. Painting and Beholder in the age of Diderot* foi originalmente publicado em 1980 e depois em edição revista, em 1988, pela University Chicago Press. Trabalhamos com a versão francesa, de 1990, prefaciada pelo próprio autor Michael Fried, cujo

academias de arte, por certo devem ser considerados em uma abordagem que pretenda analisar a importância crescente conferida ao problema da recepção no âmbito da arte. Dizemos “problema”, no sentido comum que esta palavra costuma ser empregada: pois se tratava de ao mesmo tempo cativar este novo espectador, sem submeter a criação artística aos seus ditames.

Uma outra abordagem para esta questão pode ser encontrada, por exemplo, em Michael Fried, no ensaio *Absorption and theatricality. Painting and Beholder in the age of Diderot* (1980), cuja leitura pode ser bastante elucidativa para a “crítica à teatralidade” do minimalismo, formulada pelo autor norte-americano em *Art and Objecthood*, ensaio originalmente publicado em 1967, na revista *Artforum* n.º 5¹²².

No ensaio *Absorption and theatricality. Painting and Beholder in the age of Diderot* (1980; 1988) – do qual trabalhamos com a versão francesa *La Place du Spectateur: esthétique et origines de la peinture moderne* (1990) – Michael Fried contrapõe duas concepções quanto a relação entre o espectador e o quadro, o que pode ser expandido, com certa parcimônia, à obra de arte em geral, representadas pelos dois termos *absorption* e *theatricality*, que traduziremos literalmente como “absorção” e “teatralidade”¹²³.

título é *La Place du Spectateur: esthétique et origines de la peinture moderne*, pela Gallimard, Paris.

¹²² O ensaio *Art and Objecthood* foi publicado originalmente na revista *Artforum* n.º 5, de junho de 1967, tendo sido republicado em várias outras ocasiões. Trabalhamos com a versão incluída na coletânea de ensaios de Michael Fried, publicada com o título geral de *Art and Objecthood: essays and reviews*, University Chicago Press, 1998.

¹²³ Cumpre observar, antes de prosseguir, que este ensaio possui objetivos e desdobramentos aos quais não faremos referência no momento, dado que extrapolam o propósito do presente comentário, tais como a reação à arte do Rococó, a re-estruturação da teoria dos gêneros, a defesa da superioridade da pintura histórica, entre muitos outros. O autor observa que o estudo em causa concentra-se no estudo da pintura e da crítica de arte francesa do século XVIII, frisando as especificidades do referido processo. Seja como for, seu percurso entre David, Géricault,

Nos limites da presente argumentação concentramo-nos em um aspecto da análise de Fried, que nos parece produtivo para a consideração da complexidade que deve ser percebida nas relações entre a figura do espectador e as obras que se configuram como instalação. Tenhamos em mente, em primeiro lugar, que grande parte da bibliografia sobre instalação ressalta a importância do espectador para a constituição do problema formulado pelas instalações. Nosso objetivo consiste em organizar, ainda que de forma resumida, os argumentos que se formularam em torno da figura do observador no âmbito da arte. O campo da arte não designou sempre um mesmo lugar e função ao espectador, pelo contrário, a história da arte poderia também contemplar as mudanças bastante significativas quanto ao estatuto conferido ao observador em relação à obra de arte e ao que permite definir determinados objetos como tais. No que concerne à arte contemporânea e nesta, às obras que operam com o problema artístico do sítio de destinação da obra - entre as quais se incluem as instalações - a função preconizada e exercida pela figura do espectador não pode ser generalizada ou normatizada.

À noção de “absorção”, como a de uma pintura que se volta sobre si mesma, Fried tomará como contraponto a noção de “teatralidade”, conduzindo a uma obra que perde sua força como tal, ao investir exageradamente em mecanismos e estratégias que não lhe são próprias, com o objetivo de incorporar e seduzir o observador, anulando também o próprio fundamento da autoria como atividade autônoma. Michael Fried apóia-se na própria crítica elaborada por Diderot em relação à teatralidade na arte, seja na pintura, seja no próprio trabalho

Courbet e Manet bem pode ser considerado como pertinente à constituição da própria noção de arte moderna, em muitos de seus aspectos.

do ator ou do poeta. Fried observa que na época de Diderot a palavra “teatral” assumiu um sentido pejorativo, significando um “modo de ação e de expressão” que convinha somente ao teatro, propriamente dito, como sinônimo de uma tendência ao exagero – de artifícios técnicos, de virtuosismo, de ordem temática etc - com o sentido de seduzir o leitor ou o espectador em geral, fazendo-o crer e perceber de modo que a obra era produzida para ele, excessivamente preocupada com sua presença.

Em resumo, a noção de “teatralidade” nos termos propostos por Fried a partir de Diderot, envolve que o artista abdique da efetiva autoria, trabalhando e desenvolvendo sua obra tendo como centro de suas preocupações a presença do espectador diante dela. Como defesa para este tipo de abastardamento da função artística propriamente dita, Diderot pregava uma distinção radical entre o ponto de vista do autor e o do espectador. Fried argumentará que a concepção de pintura em Diderot “repousa em última instância sobre a ficção suprema da inexistência do espectador, sobre a idéia de que ele não estaria realmente lá, em frente à tela” (FRIED, 1990: 109). Era deste ponto de vista, segundo Fried, que a pintura poderia almejar sua autonomia, mais que isto, que efetivamente poderia definir-se como arte: “somente a negação da presença do espectador poderia conduzi-lo a parar diante da tela, como que golpeado pela ficção de sua inexistência” (id.ib.)¹²⁴. Algo que, para Fried, a ênfase na *mise-en-scène* não poderia atingir. Na coletânea de ensaios *Art and Objecthood* publicada pelo crítico norte-americano

¹²⁴ “... seule la négation de la présence du spectateur pourrait conduire celui-ci à tomber en arrêt devant le tableau, comme frappé par la fiction de son inexistence”. (op.cit: 109).

em 1998¹²⁵, Fried apresenta e comenta algumas questões-chaves em sua trajetória crítica, entre as quais está sua análise das obras minimalistas, especialmente de Carl Andre e Richard Morris, no que concerne ao modo como tal produção “inclui o observador” (FRIED, 1998: 41). Fried contextualiza sua crítica ao que denomina como “caráter literal” da experiência com a obra, ensejada pela produção que enfatiza a *mise-en-scène*, posto que o autor considera que tais obras “oferecem a sua audiência”, de modo literal e imediato, a “chave de sua experiência perceptiva”, o que para o crítico deveria ser considerado um procedimento “essencialmente não-artístico” (“*essentially inartistic*”), o que – o próprio autor explicita – equivalia a “não-modernista” (“*unmodernist*”) (id.: 40). Para Fried, o modo específico pelo qual as obras minimalistas operavam em termos artísticos, poéticos e estéticos efetuava um deslocamento da obra de arte propriamente dita, para um jogo de relações entre o *espectador, o espaço e o objeto*, algo que rompia com a tradição moderna – cujas matrizes em termos de problemas artísticos remonta à produção nos séculos XVIII e XIX, analisadas em *Absorption and theatricality. Painting and Beholder in the age of Diderot*. No artigo publicado em 1967 – *Art and Objecthood* – Fried cita as palavras de Morris para argumentar que, ainda que os minimalistas pretendessem enfatizar uma experiência eminentemente artística, centrada em relações decorrentes da percepção sensível das propriedades materiais e físicas da obra, a ênfase nesta mesma materialidade, posto que relativa a um “campo de visão do espectador” (“*function of space, light, and the viewer’s field of vision*”, in

¹²⁵ Cujo título geral é *Art and Objecthood: essays and reviews*, o mesmo do célebre artigo publicado originalmente em 1967, no qual é feita a crítica ao minimalismo, comentada de modo pontual, neste mesmo texto.

Morris, apud FRIED, 1998: 153), tornava a chave da experiência não propriamente “física”, mas “psicológica” (FRIED, 1998: 154).

Fried percebia e argumentava quanto à ocorrência de uma contradição entre o discurso de Richard Morris e de outros artistas minimalistas, e o resultado efetivo da experiência com a obra. Morris e outros minimalistas afirmavam o firme propósito de “des-psicologizar” a criação artística e para isto produziam obras investindo em uma materialidade “objetiva” e contundente que, segundo acreditavam, não exigiria mediações, isto é, inviabilizavam qualquer interpretação para além daquilo que já estava sendo dado na experiência com a obra. Para Fried, o resultado porém, era exatamente o contrário, a menos que mantivéssemos uma concepção ingênua quanto ao estatuto psicológico da percepção sensível.

Em outras palavras, introduziam-se elementos alheios ao histórico processo de autonomização da obra de arte – em termos propriamente artísticos e estéticos -, produzia-se uma mudança de rota no mundo da arte, através da produção que Fried denomina como “*‘theatrical’ work-in-situations*” em oposição à obra de arte auto-referencial e anti-teatral (“*‘antitheatrical’ painting and sculpture*”), para sermos fiéis à formulação do autor. Cumpre recordar que para o crítico norte-americano, a pintura e a escultura essencialmente “anti-teatrais” encontravam seu exemplar perfeito na obra dos “artistas radicalmente abstratos” norte-americanos, das décadas de 1940 e 1950.

O texto crítico de Michael Fried, no que concerne ao modo como analisa a produção de artistas como Morris e Carl Andre, Tony Smith e Donald Judd deve

ser compreendido em seu estatuto axiológico, como julgamento de valor e defesa de uma determinada concepção artística e estética, no caso, aquela exemplificada pelo abstracionismo norte-americano, mas que no limite defende uma “essencialidade” moderna. Dito de outro modo, o que pode ser visto como potencialmente positivo em termos artísticos e estéticos, de um dado ponto de vista crítico – como por exemplo, a inclusão do observador, ou a percepção de um aspecto “biomórfico” em algumas estruturas minimalistas – segundo um outro enfoque, pode ser descrito e *juogado* em termos negativos. *Negativo* em relação ao modo como rompem com uma dada concepção de arte em geral e de obra de arte em particular, no que concerne ao modo como esta se define a partir de sua autonomia frente às determinações do espaço expositivo e experiência (e presença) do espectador. O que Fried define como “teatralidade” equivale a “não-arte” - “*theater is now the negation of art*” (FRIED, 1998: 42) -, decorrente entre outros aspectos de uma mistura entre vida (como experiência cotidiana) e arte, como uma experiência essencialmente distinta. O prejuízo não estava apenas na “teatralidade” em si, mas no abandono da especificidade atingida pela categorização da pintura e da escultura, cujas fronteiras conceituais, artísticas e estéticas deveriam ser mantidas. Para Fried – e para outros críticos e historiadores – o julgamento de valor e a apreciação crítica dependem de critérios justificáveis e estes só podem ser construídos com base na especificidade. Revendo sua própria trajetória crítica, Fried observa:

É importante reconhecer que o extraordinário florescimento da teatralidade nos anos 1970 e 1980 foi acompanhado por uma crise conceitual ou teórica do próprio valor artístico. Eu escrevi em “*Art and Objecthood*”: “Os conceitos de qualidade e valor – que são centrais à arte, ao próprio

conceito de arte – têm significado pleno somente no domínio específico de cada arte. O que está *entre* as artes é teatro (FRIED, 1998: 43)¹²⁶.

No contexto da presente pesquisa consideramos alguns exemplares da produção de artistas com poéticas distintas como Judd, Morris, Flavin e Carl Andre, mas com posicionamentos semelhantes quanto a uma concepção geral de arte, independente da nomenclatura sob a qual os textos da época costumam agrupá-los. Algumas questões discutidas por estes artistas de modo particular podem ser generalizadas no que concerne à atenção que concederam - e difundiram – às relações entre o espaço de exposição e a obra que o habita, defendendo igualmente a presença física, corpórea, individualizada e contingente do espectador. Este era o cenário norte-americano da arte nos anos 1960. No cenário brasileiro, no contexto do concretismo e do neoconcretismo outros desdobramentos para estes mesmos problemas eram postos em pauta, já em meados dos anos 1950.

A discussão em pauta, porém, no momento, não é a da anterioridade da pesquisa, mas de uma certa ressonância no sistema internacional das artes. A presença dessas considerações a partir do debate gerado em torno dos trabalhos de artistas como Judd, Morris, Andre ou Flavin é assumido como relevante para a formulação do problema artístico colocado pelas instalações, ainda que a rigor não seja apropriado defini-los como instalações em sentido estrito. O que estes artistas trouxeram de modo significativo para o primeiro plano do debate – nos

¹²⁶ Tradução livre da autora para: “It’s important recognize, however, that the extraordinary efflorescence of theatricality in the 1970’s and 1980’s was accompanied by a conceptual or theoretical crisis as regards the question of artistic value as such. As I wrote in “Art and Objecthood”: “The concepts of quality and value – and to the extent that these are central to art, the concept of art itself – are meaningful, ou wholly meaningful, only *within* the individual arts. What lies *between* the arts is theater” (op.cit.).

limites que interessa à presente pesquisa – pode ser apontado, como dissemos acima, na atenta consideração das relações entre o recinto de exposição, o sítio de destinação da obra e o ponto de vista do observador.

Como uma observação de ordem pontual, em relação ao campo artístico brasileiro nas décadas de 1960 e 1970, percebe-se que a cena comporta outros desdobramentos no que concerne a esta mesma problemática espaço – obra – espectador, como um jogo de forças que tende mais para a tensão do que para o equilíbrio. Essa diferença na abordagem tanto pode ser vista como resultado, quanto como formadora de uma especificidade artístico/poética na arte brasileira. Por certo, esta afirmação incorre em todos os riscos que recaem sobre as generalizações. O que pretendemos observar é que a produção artística realizada no Brasil, na esteira dos movimentos em curso nos anos 1950, 1960 e meados de 1970, estava informada pelo que ocorria no mundo – seja no cenário norte-americano, seja no europeu – mas também em suas próprias fontes culturais e artísticas, mergulhada em sua própria contingência histórica. Mais uma vez - lembrando que cada região brasileira deve ser considerada como um caso à parte – nossas instituições em geral, sejam museus, crítica, academia, não desempenhavam, ou mais precisamente, não lhes era dado desempenhar o mesmo papel no conjunto da sociedade que suas congêneres em grandes centros norte-americanos e europeus. E convém lembrar, boa parte dos mais consistentes questionamentos feitos à instituição “arte” no contexto da produção européia e norte-americana naquele período, dependia da existência e da força da própria instituição. O cenário e a conjuntura brasileiros eram outros. Logo, as alternativas que se colocavam em termos artísticos e estéticos, também.

Como já observamos no final do tópico anterior, além de confrontar o papel desempenhado pelo espectador em função de algumas obras exemplares, convém considerar mais um enfoque para o referido problema: o do vocabulário. Recorrente em muitos textos que versam ou fazem simples menção à obras que se apresentam como instalação, o termo espectador nem sempre parece apropriado para definir ou delimitar o tipo de relação ou o papel desempenhado pelo público junto a este segmento da produção contemporânea. Termos como espectador parecem conotar uma relação de “passividade”, enquanto outros, como “observador”, privilegiam uma relação unilateral, ao contrapor aquele que observa ao que é observado, no caso, o objeto artístico. Uma análise do problema que tome como base de referência o efetivo papel desempenhado pelos freqüentadores da exposição em relação às obras que se configuram como instalação, apontará, provavelmente para um único ponto em comum, o que adverte contra as generalizações. Do fato de que uma obra se especialize como instalação não decorre que ao espectador seja designada uma única modalidade de conduta no que concerne à recepção.

Algumas mídias e tecnologias contemporâneas favorecem especialmente uma reflexão sobre o estatutos e os possíveis papéis desempenhados pelo espectador, os quais devem ser considerados no plural e em termos de diferenças mais do que de similitudes ou normatizações. Obras que envolvem câmeras de vídeo, que captam a imagem do espectador e a incluem como parte da obra, tornaram-se um dispositivo recorrente. Alguns materiais também passam a ocupar um lugar de destaque, dada suas propriedades de integrar o público à obra, como por exemplo, os espelhos propriamente ditos, ou materiais com esta

propriedade. Aqui convém lembrar dos exemplos propiciados pelas obras de Robert Morris (**ver** Vol. II, **pág. 6**: considere-se a obra composta por cubos revestidos de espelho) e pelo minimalismo em geral, no que concerne ao estatuto obtidos por alguns materiais.¹²⁷ Em si mesmo e por si mesmo, um material ou um dispositivo tecnológico, não garante a potencialidade artística ou estética de uma obra, ainda que possa atrair pelo aspecto aparentemente lúdico da experiência.

Considere-se uma obra como **Exit** (**ver** Vol. II, **pág. 36;37; 38**), de Ana Maria Tavares, em suas distintas instalações, conforme as imagens reproduzidas neste tese, em seu segundo volume. Nelas podemos ver a escada, construída aos moldes daquelas que permitem o acesso dos passageiros aos aviões, com rodas que permitem seu deslocamento. Na parte mais alta da escada, está afixado um *cd-player*, com fone de ouvido e áudio (a conversa dos controladores aéreos de tráfego). Segundo a artista¹²⁸, em “*Exit*” – que adverte, não deve ter seu título traduzido para o português – a escada propiciaria, entre outros aspectos que não discutiremos aqui, um deslocamento e uma ampliação do ponto de vista do visitante, na medida em que este subisse ao alto da escada e pudesse vislumbrar o recinto de exposição em uma área mais ampla de visão. Em “*Exit*” (1999), montada no Museu de Arte Moderna de São Paulo, por ocasião do “Panorama 99” vemos que a instalação é composta pela escada e pela parede espelhada, que não apenas amplia, mas multiplica os pontos de vista (**ver** Vol. II,

¹²⁷ Ao longo desta pesquisa em geral e com o foco nas relações entre obra e espectador, passamos a considerar que o emprego do **espelho** e suas referências ao longo da história da arte, mereceriam e exigiriam uma pesquisa específica. Não quisemos deixar de fazer menção a questão, mas reconhecemos a impossibilidade de desenvolvê-la em profundidade nos limites da presente pesquisa.

¹²⁸ Em depoimento à autora, por *e-mail* e também em palestra sobre sua obra, apresentada em Porto Alegre, junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRGS.

pág. 36;37)¹²⁹. A situação se repete no MAC Niterói, do Rio de Janeiro, museu reconhecido por sua arquitetura e localizações arrojadas. A imagem aqui reproduzida indica que “*Exit*” foi montada no espaço central do museu, cuja forma é circular e isolada do recinto de descanso, com suas grandes janelas voltadas para Baía da Guanabara, paisagem com a qual é difícil competir, em termos estéticos. Igualmente na VII Bienal de Istambul (2001), “*Exit*” aparece com a parede espelhada (“*Exit com parede Niemayer e suíte para Jair Rafael*”). Esta obra foi adquirida pelo FRAC Haute Normandie, fundo francês destinado à formação de coleções regionais de arte contemporânea. Pudemos encontrá-la em uma exposição realizada no Musée des Beaux-Arts de Rouen, França, cujo projeto curatorial propôs uma relação *vis-à-vis* entre as obras da coleção em exposição permanente – que, cronologicamente, vão somente até o Impressionismo - do museu e aquelas pertencentes ao FRAC, contemporâneas. Na imagem podemos ver o modo como o propósito da artista foi explorado pela localização de “*Exit*” na sala dedicada à pintura histórica na coleção do museu de belas-artes de Rouen (**ver Vol. II, *pág. 38***). Nesse contexto escada tanto exerce uma função de ampliação do ponto de vista – podemos visualizar as partes mais altas das obras de grandes dimensões, ou posicionadas nas partes superiores da parede -, quanto estabelece uma analogia entre o posto que a pintura histórica ocupava na hierarquia dos gêneros artísticos.

¹²⁹ As imagens reproduzidas do catálogo incluem duas fotografias dos trabalhos de montagem da exposição.

3.2.1 A experiência na dimensão espacial em “3 + 5 = 8 mètres en tout”, de Francisco Ruiz Infante

Com a instalação “3 + 5 = 8 mètres en tout” (2002), obra que participava da mostra inaugural do *Le Plateau*¹³⁰, em Paris, Francisco Ruiz de Infante (1966, Espanha) criou um dispositivo de câmeras de vídeo e monitores de televisão que exemplificam um tipo de inclusão do espectador à obra, em parte propiciado pelo emprego de um recurso tecnológico de captação de imagem e sua exibição em tempo real (ver Vol. II, págs. 46, 47). Infante interessou-se por um espaço normalmente inacessível ao visitante de exposições: o sub-solo. Sua instalação envolveu a criação de um ambiente com estruturas de madeira aparente, no qual deveremos penetrar e, como costuma ocorrer em locais como sótãos e porões, tal acesso não será algo fácil. No caso da instalação “3 + 5 = 8 mètres en tout”, degraus elevam o piso e deixam o pé direito bastante baixo, mesmo para alguém de pequena estatura.

¹³⁰ É um centro cultural destinado à arte contemporânea, localizado em um bairro da região nordeste da cidade de Paris, o XIX.eme., fora do eixo geográfico no qual localizam-se as principais instituições museológicas parisienses, tais como o Museu do Louvre, o Centro Georges Pompidou ou mesmo o Palais de Tokyo, que inclui tanto o Musée d’ Art Moderne de la Ville de Paris, quanto – por acesso totalmente independente, ainda que face à face – o Site de Création Contemporaine, inaugurado quase no mesmo período em que *Le Plateau* abre suas portas ao público, em 17 de janeiro de 2002, ambos destinados à produção contemporânea e à mostras temporárias. No caso do *Le Plateau*, embora não tenha acervo no sentido rigoroso da palavra, é um espaço ligado ao FRAC Île-de-France, isto é, ao Fundo Regional de Arte Contemporânea, da região parisiense. Trata-se, como o título indica, de um fundo regional, o qual é voltado à formação de coleções significativas de arte contemporânea, como parte da política cultural francesa. A inauguração do *Le Plateau*, nas proximidades do belo parque Buttes-Caumont e não tão distante do La Villette (complexo cultural que inclui várias instituições em um parque, que antigamente foi ocupado por um matadouro: um museu dedicado à música, conservatório musical, assim como um grandioso museu destinado à ciência e tecnologia, além de outros equipamentos de diversão destinados ao público infantil), nos limites da cidade. A implantação do espaço de exposições contemporâneas *Le Plateau*, neste bairro específico, correspondeu a uma conquista da comunidade contra a especulação imobiliária, que visava o local para um centro comercial.

Cadeiras, mesas e sobre elas - ou instalados em pontos específicos - monitores de televisão que passam imagens captadas por câmeras de vídeo, cuja localização não identificamos à primeira vista. Um olhar um pouco mais atento e percebemos que as câmeras estão posicionadas em pontos estratégicos da instalação e captam nossa presença. A imagem que é exibida nos monitores de televisão, porém, é propositadamente diferenciada do que poderíamos esperar em relação ao posicionamento dos referidos equipamentos. Nossa imagem aparece invertida ou deslocada. A rigor, essas câmeras e monitores – cuja imagem lembra os dispositivos de controle e segurança recorrentes em quase todos os lugares públicos que percorremos hoje em dia – procedem a uma deslocalização do visitante no interior da instalação. Ao fundo, na parte em que o pé direito é mais baixo, uma estrutura de madeira em forma de coluna vazada conduz até o subsolo. Lá embaixo, mais um monitor e outra câmera, possibilitam que obtenhamos algumas imagens deste recinto inacessível. “*3 + 5 = 8 mètres en tout*” opera com o recinto de exposição e com o subsolo -, oferecendo uma imagem, mediada pelo mesmo dispositivo que capta a imagem do espectador enquanto adentra a instalação.

Uma instalação como “*3 + 5 = 8 mètres en tout*” opera na e com a dimensão espacial, mas no que concerne à recepção e ao papel concedido ao espectador, esta última não deve ser dissociada da questão do tempo. Não apenas pelas diferenças entre nosso posicionamento efetivo no interior da instalação e o que podemos observar nos monitores de vídeo, mas também em função de nossos movimentos e de nosso percurso. Ainda que se trate de um único ambiente – diferente do exemplo comentado no capítulo anterior, “Desvio

para o Vermelho”, de Cildo Meireles, que não pode ser abarcada pelo olhar em sua totalidade, dado que se distribui em três salas distintas –, a instalação de Francisco Ruiz Infante interpõe barreiras à visualização em função da atenção que precisamos conceder aos nossos próprios movimentos no interior da obra e por conduzir à uma observação que alterna o espaço vivido àquele decorrente da filtragem efetuada pelas câmeras e pelos monitores de vídeo.

Neste ponto do texto, nos concentramos em alguns aspectos relativos ao papel desempenhado pelo espectador em uma obra como a instalação de Francisco Ruiz Infante. A constatação mais elementar, consiste em observar que é possível penetrar no interior da obra e que esta, a partir de um dispositivo de captação e exibição de imagens, incorpora a figura dos possíveis visitantes como um de seus elementos. Mais de um visitante poderá ingressar a cada vez em “*3 + 5 = 8 mètres en tout*” e poderá observar a si mesmo e aos outros visitantes nas telas dos monitores, assim como partilhará do mesmo espaço físico. Esta instalação foi projetada para esse sítio específico (*site specific*), assim como ali foi construída, sendo que o deslocamento da mesma será sinônimo de sua destruição, não apenas em sua dimensão material (*in situ*). Como já observamos em outras partes deste texto, via de regra, as instalações não permanecem disponíveis para apreciação, em termos de experiência sensível junto à obra, quando desmontadas e retiradas do recinto de exposição.

Em muitas dessas obras, porém, os elementos materiais que as compõem – assim como o conceito que as fundamenta – se mantém íntegro. Nestas situações específicas – que podemos exemplificar através de obras como as de Christian Boltanski ou Vera Chaves Barcellos comentadas ao longo desta tese, no

Capítulo 2 – tais elementos, por exemplo, fotografias ou objetos, poderão ser vistos e considerados, ainda que de modo isolado. Por certo, não estamos diante da instalação, mas de determinados elementos que a compõem, desarticulados entre si. Ainda assim, parece-nos razoável considerar que estamos diante de uma diferença, no que concerne às condições de existência da obra, anteriores e posteriores ao trabalho propriamente dito de instalação e desinstalação no local de exposição.

No exemplo que a obra de Francisco Ruiz nos proporciona, restarão poucos elementos substanciais após a desmontagem e desagregação da obra, posto que o papel desempenhado pelo próprio recinto, em sua dimensão física, é bastante intenso. Como se verá a seguir, a partir das observações oferecidas pelo artista ao público através de um texto no qual relata a constituição da obra “*3 + 5 = 8 mètres en tout*”, publicado no catálogo da exposição e incluído no interior da própria obra, o vínculo entre esta instalação e o recinto de exposição não se restringe aos aspectos físicos, em sentido estrito. “*3 + 5 = 8 mètres en tout*” é uma construção temporária e, ainda que possamos imaginar que uma idéia semelhante pudesse vir a ser adaptada para outro local, esta instalação opera com a especificidade de uma localização e – enfoque que enfatizaremos no próximo capítulo – de um lugar, dadas algumas peculiaridades da história do *Le Plateau*, como instituição voltada à arte contemporânea. Uma informação importante neste caso, para a compreensão da obra nos termos propostos pelo próprio artista em seu texto, consiste no fato de que esta obra participou da exposição inaugural da exposição e, mais que isto, os artistas conheceram o

recinto de exposição no período em que este estava em reforma para adaptação do prédio ao funcionamento do centro cultural *Le Plateau*.

O catálogo da exposição apresenta este texto de Francisco Ruiz Infante ao qual fazemos menção, também incluído na própria obra, como uma narrativa que a acompanha – o que não ocorre com outras que participam desta mostra coletiva – digitado e impresso em uma folha branca de papel tamanho A4, afixada na parede de fundo da instalação. Neste texto, o artista justifica o título concedido ao que descreve como seu trabalho com a instalação¹³¹. Observamos que a etiqueta que acompanha a obra no recinto de exposição e o material de apoio fornecido aos visitantes – mediante uma contribuição a critério dos mesmos, 1 euro, no mínimo – apresenta-a como um “dispositivo audiovisual”, ao mesmo tempo em que se refere à obra como “instalação”.

O texto apresentado por Ruiz está formalizado como um diário: para a data de 25 de abril de 2001, o artista informa que durante as diversas visitas que fez ao espaço, indagou os responsáveis pelo projeto e construção do centro cultural quanto ao que percebia como um problema de adequação entre as características de ordem arquitetônica do mesmo e as manifestas por grande parte das obras de arte contemporânea, no caso, um problema de escala materializado pelo pé direito que julgava muito baixo, “apenas de 3 metros”. Segundo artista, ele não obteve respostas para suas interpelações, quanto a uma questão que, a seu ver, afetaria as futuras condições de exibição do recinto e imporiam um limite – uma

¹³¹ Nascido em 1966, no país Basco, Francisco Ruiz Infante é radicado em Paris, para onde dirigiu-se no início dos anos 1990, com o objetivo de realizar um curso de Pós-Graduação na Escola de Belas Artes. Desde meados dos anos 1980 atua como músico e é reconhecido como vídeo-artista. Seus trabalhos, de modo geral, configuram-se como instalações, ainda que apareçam sob denominações diversas, incluindo “pintura”.

escala “humana” – às obras de arte que ali fossem exibidas¹³². A partir desta situação, Ruiz propõe-se a construir sua obra em torno da “questão de expandir, mensurar, relativizar ... a distância entre o piso e o teto do *Plateau*”. Convém observar que, em francês, a palavra “*plateau*” possui vários significados, mas todos têm em comum uma certa idéia de uma superfície plana, que serve de base para outros objetos ou acontecimentos, seja como um “prato”, uma “bandeja” ou mais precisamente, como uma “plataforma”. Para a palavra “*plateau*” podemos guardar a idéia de base, sobre a qual algumas coisas se elevam ou são transportadas. Seja como for, em essência, um “*plateau*” – ou uma plataforma – não possui um limite superior, isto é, um teto. Francisco Ruiz não fala sobre isto, de forma explícita, no texto reproduzido no catálogo ou junto à obra, mas o modo como opera com o espaço do *Plateau*, como um lugar, conceito para o qual concorrem tanto os vetores decorrentes das propriedades físicas do local, e quanto aos aspectos de ordem simbólica que fazem com que ele opere como uma *instituição* no campo da arte, estão nos fundamentos de “*3 + 5 = 8 mètres en tout*”.

A partir deste propósito, Francisco Ruiz informa que em uma de suas visitas aos espaços em reforma teve a oportunidade de conhecer os porões do prédio, um local que nunca seria disponibilizado ao público, por motivos de segurança. Este local ainda não dispunha de iluminação elétrica, nem estava sendo objeto de maiores atenções naquele estágio da reforma geral e do projeto museográfico em particular, mas possuía uma característica que interessava ao

¹³² “Il paraît que l' art est plus haut que les êtres humains... Trois mètres me semblent de toute façon une distance tout à fait 'humain'. Je voudrais construire un dispositif pour relativiser ces questions Qui m'apparaissent moins anecdotiques qu'elles n'en ont l' air...” (RUIZ, “Premiers mouvements - fragiles correspondances” (catálogo de exposição), 2002: 30).

artista: um pé direito de 5 metros. O artista observa que pretendeu criar um “espaço visual, mental e físico prolongado” “tocar o teto com as mãos e o sub-solo com os olhos (3 e 5 metros ao todo)” (RUIZ, id. lb.).

Francisco Ruiz Infante propõe-se a criar uma obra para essa situação específica e em função destas mesmas características físicas do recinto de exposição: na parte superior, à única a que o público teria efetivamente acesso, construiria uma estrutura que tornasse o pé direito – a distância entre o solo e teto – ainda menor, tornando possível que fosse tocada com as mãos. E quanto ao subsolo, geraria um tipo de dispositivo que tornasse possível o acesso visual, no caso, mediante a construção de um tipo de “poço” até o piso do sub-solo, lá instalando uma câmera e um monitor de vídeo que registrasse tal espaço. Assim, Francisco Ruiz opera com os “3 metros” do recinto de exposição, somando (+) aos “5 metros do subsolo”, totalizando “8 metros, ao todo”.

Ao mesmo tempo, é produtivo contrastar a estrutura precária da construção – assumidamente pobre -, feita de ripas de madeira, com a fiação aparente, muita fita isolante, sacos plásticos ao emprego da tecnologia de captação de imagens, ainda que este seja igualmente um procedimento banal nos dias de hoje.

Assim como Francisco Ruiz propõe ao visitante que veja o sub-solo do recinto de exposição, também expõe como que um esqueleto de uma arquitetura, o avesso de um espaço habitável. Do ponto de vista de um espectador brasileiro em Paris, impossível deixar de pensar em um *barraco*, nas típicas construções miseráveis cercam nossas cidades. Também não será difícil lembrar de Hélio Oiticica e alguns de seus ambientes, seja a “Tropicália” ou mesmo o conjunto “Éden”, para a Whitechapel (1966). Cumpre observar que esta lembrança, como

uma referência à Oiticica e às suas construções decorre do vínculo com a idéia de precariedade e de modo algum pelo tipo de experiência vivencial proposta pela obra de Ruiz Infante ao espectador. O espaço criado pelo artista espanhol é intencionalmente desconfortável e o tipo de *experiência* sensível que propõe é *mediada*, algo oposto aos propósitos de Oiticica. A rigor, Francisco Ruiz não viabiliza uma vivência do espaço do subsolo e sim sua imagem na tela do monitor de vídeo. O desconforto efetivo, de ordem física, ao qual submete o espectador que adentra na instalação, também é, por sua vez, mediado pela imagem captada e exibida nos aparelhos de tv. Enquanto a “Tropicália” ou “Éden” de Hélio Oiticica propunham uma situação de convivialidade efetiva, de experimentação no âmbito dos sentidos, Francisco Ruiz opera com a mediação da imagem em contraponto à experiência sensível propriamente dita.

O “tempo real” da imagem no monitor é uma armadilha ou um êngodo: não existe imagem direta, neste caso, estaremos sempre convivendo com algum nível de filtragem, de mediação. Nesses termos, a instalação “*3 + 5 = 8 mètres en tout*” traz ao cenário do debate uma contribuição típica da cultura contemporânea, definida por Celeste Olalquiaga através da expressão “sensibilidade vicária” (1998: 16), dado o papel preponderante que passa a ser desempenhado pela mediação, entre sujeito e objeto da experiência, nos mais diversos níveis. Passamos aqui do plano do sensível, que convoca de modo mais imediato a questão do corpo, dos sentidos e da percepção, para o campo da sensibilidade, que incorpora aspectos de ordem cultural, social e histórica. A mediação é tanto considerada nesses termos mais amplos, quanto em termos mais pontuais, como resultado do espaço ocupado pelas tecnologias informacionais em geral e de

geração e distribuição de imagens – ditas “em tempo real” – entre os mais variados pontos do planeta. Acostumamo-nos, cada vez mais, a entrar em contato com a realidade através dos filtros constituídos pela tecnologia de produção de imagens e transmissão de informações em detrimento de uma concepção de *experiência* que pressupunha uma vivência direta por parte do sujeito.

A noção de experiência em geral e de sensibilidade mediada¹³³ em particular são pertinentes como formas de aprofundar a reflexão sobre o papel desempenhado pelo espectador no caso das obras que se configuram como instalação e que, por isso mesmo, operam em alguma medida com a dimensão espacial. Nestes termos, discutir a questão do espectador – com um certo grau de generalização em relação à multiplicidade poética, estética e artística das obras -, nos termos da presente pesquisa, passará por considerações quanto à importância da experiência com a dimensão espacial no contexto ampliado da existência humana.

Por sua vez, a concepção de espaço subjacente à uma obra como a Francisco Ruiz e de outras instalações que operam ainda de modo muito mais intenso com a imersão do espectador em uma situação espacial e temporal específicas, pode ser definida como não apenas como sendo de ordem contextual, igualmente relacional e situada. Nenhum aspecto pode ser percebido de modo isolado, nem o próprio corpo do espectador.

133 Partimos da definição de Celeste Olalquiaga para sensibilidade, como uma “predisposição para certas práticas culturais” (OLALQUIAGA, 1998: 16), o que por sua vez nos remete mais uma vez à questão do contexto, abordada no início do presente capítulo.

Não se trata apenas de poder adentrar efetivamente no interior da obra, mas de perceber que o “espaço corporal e o espaço exterior formam um sistema prático”, como argumenta Merleau-Ponty na Fenomenologia da Percepção (1999: 149) sendo que não se trata de determinar um pelo outro, não importa em que ordem, mas de perceber o espaço no qual a obra opera e cuja experiência de ordem espacial podemos vivenciar, como uma entidade **relacional**. O sistema ao qual Merleau-Ponty se refere e que percebemos como uma das chaves para a experiência com a dimensão espacial preconizada, de modos distintos, em obras como “*3 + 5 = 8 mètres en tout*”, de Francisco Ruiz Infante, em “*Magic Square n. 1/4 5, De Luxe*”, de Helio Oiticica e mesmo em “*Homebound*”, de Mona Hatoum, comentada no capítulo inicial desta tese, pode ser resumida pela articulação entre o “sujeito que percebe” e o “mundo percebido” (Merleau-Ponty, op.cit.: 110). Trata-se de uma concepção fenomenológica de espaço, que privilegia o entendimento de que estamos no espaço, o constituímos, tanto quanto ele nos constitui. Não se trata de pensar na espacialidade do objeto ou do corpo, como fatos isolados, o que Merleau-Ponty apresentava como uma “espacialidade de posição”, mas de considerá-la e operá-la em um contexto, o que o filósofo definirá como “espacialidade de situação” (op.cit.,: 146).

É nestes termos que podemos considerar, como afirmam alguns autores como Julie Reiss, que a “essência da instalação” consistiria na “participação do espectador”, ainda que a definição dessa noção possa variar muito, de artista para artista e mesmo entre obras distintas de um mesmo artista (REISS, 2000: xiii). A referida “participação” do espectador não decorre exatamente de um tipo de conduta específica que este deva adotar em relação à obra, pois como

podemos observar, se algo caracteriza as obras que se configuram como instalação, manifesta-se exatamente através da ruptura com padrões estabelecidos quanto às atitudes e comportamentos que o público pode ou deve adotar junto à obra. A participação decorre de uma concepção de espaço que subjaz a estas obras e, para a qual uma noção de “participação” – dada a ênfase nos aspectos relacionais e contextuais da experiência com a dimensão espacial – pode ser subsumida. Assim, se algo pode ser considerado como central às obras que se configuram como instalação, tal centralidade deve ser concedida a uma concepção fenomenológica de espaço. Dela decorre a importância do papel concedido ao espectador neste segmento da produção contemporânea, aspecto que não se manifesta necessariamente pela possibilidade de que este venha a manipular os objetos que constituem a obra, ou mesmo que possa ingressar em seu “interior”.

Por exemplo, em *Homebound*, de Mona Hatoum, devemos permanecer por alguns instantes diante da obra, um período de tempo para que o dispositivo elétrico funcione, com o acender das luzes, o forte ruído provocado. Nem longe demais, nem de modo algum, muito próximos: nosso instinto de sobrevivência sinaliza a distância adequada em relação à cerca eletrificada que interdita o acesso ao interior de *Homebound*. Trata-se de uma obra sobre a qual poderíamos considerar que privilegia o campo do visual, caso comparássemos com o tipo de atitude que obras como as de Hélio Oiticica ou de Francisco Ruiz Infante preconizam. Consideramos que a análise e a compreensão do modo como se constitui a experiência do espectador diante de uma obra como *Homebound* tanto pode encontrar um fundamento nos termos como Merleau-

Ponty apresenta as “relações fundamentais entre o corpo e o espaço” (MERLEAU-PONTY, 1999: 149) quanto decorre de nossa aceitação em participar de um jogo entre realidade e ficção. No caso, exatamente um jogo entre o que sabemos – se é arte, logo é ficção – e o que imaginamos que poderia ocorrer caso estivéssemos *lá*, no interior da obra. Nestes termos, mesmo que não possamos efetivamente adentrar naquele local, o espaço constituído pela obra é agenciado como um lugar no qual poderíamos efetivamente estar. Em outras palavras, *nossa localização* concreta equivale a uma situação de segurança, contraposta a uma situação de risco, que não pode ser ignorada. Merleau-Ponty emprega a noção de “horizonte” para descrever “aquilo que assegura a identidade do objeto no decorrer da exploração”, que se manifesta na percepção do mundo *no qual estamos* e que não é concebido como algo que apenas “está diante de nós” (op.cit,: 105). É possível considerar que apesar de não ser possível penetrar no território delimitado pelos cabos de aço que fazem as vezes de cerca eletrificada em *Homebound*, somos como tragados para o seu interior. Trata-se de uma posição, por certo, mas uma posição situada e contextualizada: estamos do lado de fora, por que existe um lado de dentro onde poderíamos estar efetivamente, fato que envolveria uma série de conseqüências para nossa integridade física.

Entre outras possibilidades de interpretação, tal processo se torna mais efetivo porque a “conexão entre os segmentos de nosso corpo e aquela entre nossa experiência visual e nossa experiência tátil não se realizam pouco a pouco e por acumulação”. E o filósofo prossegue: “Não traduzo os “dados do tocar” para a “linguagem da visão” ou inversamente; não reúno as partes de meu corpo uma a

uma; essa tradução e essa reunião estão feitas de uma vez por todas em mim: elas são meu próprio corpo (op.cit.: 207).

3.2.2 Obras que perturbam: "Volátil", de Cildo Meireles e "Vivre", de Jochen Gerz

Entre as obras com as quais nos defrontamos no período destinado a esta pesquisa, uma em especial motivou grande parte das reflexões alinhadas até aqui quanto ao papel desempenhado pelo espectador, ao caráter convencional das atitudes e ao modo como determinadas obras evidenciam e perturbam tais delimitações quanto aos limites de uma experiência estética e de fruição de uma obra de arte. Quando indagamos quanto ao papel designado para o espectador em determinada obra de arte, pensamos no mesmo como um dos atores que intervém na qualificação simbólica da obra, a partir do tipo de experiência que lhe é preconizada pela própria obra. Em outras palavras, espectador e obra como termos de uma relação e não como entidades abstratas ou estanques.

A obra a qual nos referimos é "**Volátil**" (1980-1994), de Cildo Meireles, a qual integrou a mostra retrospectiva do artista, realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo entre julho e agosto de 2000, quando tivemos a oportunidade de vê-la (**ver** Vol. II, **pág. 16**). "Volátil" apresenta alguns pontos de conexão com outra instalação de Cildo, "Desvio para o Vermelho" no que concerne à estrutura arquitetônica e monumental e também a configuração espacial, em forma de "U", com uma única abertura, que funciona como entrada e saída obrigatória, forçando o espectador a percorrer um dado trajeto no interior da

obra, que envolverá ir e voltar sob seus próprios passos. Em “Volátil”, ainda mais do que em “Desvio para o Vermelho”, nos defrontamos com uma imagem no final do trajeto, que afetará nossa percepção e nosso entendimento quanto ao retorno. No que concerne às condutas do espectador, porém, “Volátil” apresenta uma série de particularidades.

No recinto de exposição, “Volátil” apresenta-se como uma estrutura arquitetônica totalmente isolada, em termos físicos. Na porta de ingresso ao ambiente fechado de “Volátil” podemos ler um aviso que interdita o acesso de crianças e avisa aos alérgicos, sensíveis e claustrofóbicos quanto aos riscos de adentrar no espaço. Aberta esta porta, encontramos-nos em um pequeno vestíbulo, em madeira clara e bem iluminado, que antecede ao ingresso efetivo em “Volátil”. Dois monitores da instituição instruem os visitantes: ali deveremos retirar e depositar nossos sapatos e receberemos uma pequena máscara para proteger-nos do pó. No interior de “Volátil” permite-se somente o ingresso de dois visitantes a cada vez. Cumprido esta parte do ritual, abrimos a porta e finalmente ingressamos em “Volátil”. A porta – que possui mola automática – fecha-se imediatamente atrás de nós. Estamos em um ambiente muito escuro e com os pés e os tornozelos afundados em um material descrito como cinza, na ficha museográfica, cuja textura lembra a do talco. Um cheiro intenso de gás impregna o ambiente. Ainda que saibamos estar no interior de um trabalho de arte e em uma instituição museológica – lugares convencionalmente seguros e que não associamos a graves riscos de dano físico – tais racionalizações não são suficientes para impedir que o medo se instale em nosso corpo. Avançar, recuar, os pés afundando em algo, ao mesmo tempo fofo e levemente gelado,

desequilíbrio. Não podemos deixar de imaginar a possibilidade de que sob aquele monte de talco possa existir alguma armadilha escondida, mas isto logo revelar-se-á como uma preocupação menor. O cheiro do gás, neste momento é muito intenso, quase insuportável. Embora saibamos que é fictício, que não se trata efetivamente de um recinto cheio de gás, mas apenas do odor que é adicionado ao mesmo, nossos sentidos insistem em fazer com que nosso corpo reaja como se estivéssemos em uma situação real, isto é, assumamos os “dados” percebidos como “objetivos”. Depois que os olhos se adaptam ao ambiente escuro, percebemos ao fundo uma luminosidade tênue e avançamos naquela direção.

Como dissemos mais acima, a configuração do ambiente é em forma de “U”, ou seja, precisamos avançar até o fundo do primeiro setor, fazer uma volta e então vislumbrar o que nos aguarda no fundo do outro setor, no caso, a fonte da luz. Depois disto, para sair de “Volátil” devemos retornar sobre nossos próprios passos, de volta para escuridão até a porta salvadora. Embora a distância não seja objetivamente grande – a ficha técnica informa 15 metros -, dada a situação e visualizada a fonte de luz, parecerá gigantesca e os poucos minutos que nos separam da saída, uma verdadeira eternidade.

No escuro e no silêncio que reinam no interior de “Volátil”, um pouco sufocada pelo cheiro de gás, deparamo-nos com uma vela doméstica acesa, única fonte de luz no interior da obra. Podemos considerá-la como uma imagem, e paramos alguns poucos segundos para contemplá-la. Mas a imagem que se forma em nossa mente pode ser descrita por uma única palavra: morte. “Volátil” é o próprio gás, os odores, as cinzas e também a vida. Damos as costas à prosaica vela, mas ela continua em nosso campo perceptivo e mais que isto, em nossa

mente. Saímos de “Volátil” sãos e salvos, mas nunca esqueceremos uma vivência como a proporcionada por uma obra com tal poder de perturbação.

Este termo, empregado por Arthur Danto (1993) e apontado no capítulo inicial desta tese para descrever obras que problematizam as próprias regras de funcionamento do sistema, expondo seu caráter convencional, subvertendo seus lugares-comuns. No que concerne a obras como “Volátil”, estas expõem ao limite o que poderia ser assumido expectativa por parte do espectador em relação ao tipo de experiência que podemos auferir junto a uma obra de arte e podem ser efetivamente consideradas como obras que *perturbam a lógica do sistema* e não apenas que incomodam o espectador. Sensações negativas e sentimentos desagradáveis, gostar e não gostar são possibilidades legítimas no âmbito da arte: nem toda obra de arte pressupõe uma experiência prazerosa, no sentido convencionalmente positivo conferido ao termo, o que não deve ser confundido – e aqui reside uma chave para as obras definidas como *perturbadoras* – com precariedade no que concerne à excelência artística da obra. Por outro lado, se a obra propõe uma situação física e psicologicamente desagradável, a rejeição não está fora do universo de reações possíveis que a própria obra preconiza. No interior de “Volátil” podemos perceber que adentrar fisicamente em uma obra – uma possibilidade no caso das instalações, via de regra – não significa penetrar a obra. Mais que isto, pelo próprio fato de exigir nosso ingresso, uma obra poderá exatamente recusar nossa presença.

Cildo Meireles, na entrevista concedida a Gerardo Mosquera e publicada no catálogo geral de sua obra, publicado por ocasião da mostra retrospectiva, comenta acerca de “Volátil” e de “Sermão da Montanha: Fiat Lux” (1973-1979),

que os “seres humanos em geral tem atração e repulsa pelo perigo” sendo que nestas duas obras, em especial, o “perigo existe potencialmente nos próprios materiais” (MEIRELES, 2000: 35) (**ver** Vol. II, **pág. 16**). Em “Volátil” o perigo é fictício, constituído pela relação entre a vela acesa e o odor que associamos ao gás de cozinha, com suas propriedades explosivas e por um jogo complexo entre o considerado como mais intelectual dos sentidos, a visão e um dos mais sensoriais, o olfato. As potencialidades de discriminação e diferenciação visual, no caso de uma experiência como a proporcionada por “Volátil”, são devolvidas aos limites do corpo, pela força da memória impregnada por nosso olfato, pela escuridão, pelo tato. Quanto à *Fiat Lux* - conforme apresentada no Centro Cultural Cândido Mendes, no Rio de Janeiro, em 1979 - trata-se de uma instalação reunindo um cubo formado por 126.000 caixas de fósforos, da marca *Fiat Lux*, lixa preta cobrindo o piso, 8 espelhos dispostos nas paredes, 8 bem-aventuranças do Sermão da Montanha (Mateus V, 3-10), 5 atores caracterizados, tendo em conta o contexto político do Brasil no final dos anos 1970, como membros de algum grupo de extermínio, policiais ou algo no gênero. No caso desta obra, caso acreditemos que as caixas efetivamente contém fósforos, trata-se de um potencial efetivo para uma grande explosão¹³⁴.

No campo da arte, o perigo potencial e os jogos entre ficção e realidade possuem antecedentes históricos e na bibliografia sobre instalação encontramos diversas referências à obras que expõem o espectador a constrangimentos e

¹³⁴ Por outro lado, uma obra como *Fiat Lux* também pode ser considerada segundo outro ponto de vista, caso concentremo-nos em um único de seus atributos: formato geral assumido pelas caixas de fósforos empilhadas. É possível ver este cubo de caixas de fósforos em um registro que comporta um traço de ironia, mesmo que amarga, em relação aos próprios discursos da arte, caso o confrontemos aos cubos minimalistas, como *The Black Box* (1961) ou principalmente *Die* (1962), de Tony Smith ou ainda aos cubos revestidos de espelho de Robert Morris (1965-71), para nos restringirmos a uns poucos exemplos paradigmáticos.

dificuldades das mais diversas ordens. Não nos propomos a repertoriar esta modalidade de relação entre obra e espectador, mas convém observar que este tipo de perturbação não decorre apenas do sofrimento em si - que inflige ao espectador -, mas pelo fato de incluir a possibilidade de sofrer e o constrangimento como uma *atitude legítima* no campo da arte, no que concerne às relações obra/autor e obra/espectador.

Observamos que não temos a intenção de acompanhar este problema específico ao longo da história da arte, já que entendemos que tal tarefa, ainda que fascinante, deva ser deixada para uma pesquisa futura e específica. Porém, a referência à “Volátil” e ao tipo de perigo (explosão), assim como o modo como joga com ficção e realidade, nos impôs a lembrança de outra obra, que entre outros aspectos radicais e perturbadores, percebemos como alicerçada sobre questões semelhantes: “1.200 Sacos de Carvão”, de Marcel Duchamp, integrante da Exposição Internacional do Surrealismo, em 1938, em Paris (**ver Vol. II, pág. 2**). Esta obra abre muitos caminhos para a reflexão quanto ao modo como as obras de arte operam com o recinto de exposição enquanto um de seus componentes e não apenas como uma localização circunstancial, assim como para o problema relativo ao papel desempenhado pelo espectador, suas condutas e modos de recepção da obra de arte. Conforme observa Brian O’Doherty, em seu livro “No Interior do Cubo Branco” (2002: 71) trata-se de uma obra referencial para a consideração do estatuto concedido ao local ocupado pela obra em uma exposição e, acrescentamos, para a discussão do caráter convencional dessa mesma disposição e do modo como esta preconiza um conjunto de condutas por parte do espectador, no recinto de exposição.

Segundo O'Doherty, dispomos apenas de poucas fotografias da época, que registram parcialmente esta obra de Duchamp, pouco comentada na bibliografia de divulgação da obra do artista. Em uma descrição sucinta, a obra é composta por “1.200 sacos de carvão”, pendurados no teto, que deveriam ser acompanhados de um fogareiro no chão. Parte dos mistérios que cercam a obra e que hoje participam do que chamamos de jogo entre realidade e ficção, decorrem da carência de documentos precisos em relação a mesma: seriam efetivamente 1.200 sacos? Como observa O'Doherty, “foi a primeira vez que um artista quantificou um número tão alto” como um fator significativo para a constituição de uma obra (O'DOHERTY, 2002: 73). Nas imagens reproduzidas podemos observar um recinto de exposição ocupado por painéis cuja altura não atinge o teto da galeria e nos quais estão dispostas as obras: basicamente vemos pinturas e esculturas. Duchamp investiu duas localizações – o teto e o chão - normalmente esquecidas pela arte moderna, ou melhor, pela ênfase em uma produção que se apresenta como objeto auto-referencial e autônomo em relação ao local que ocupa, caracterizadas por um modo de conceber e apresentar o objeto artístico, seja pintura, escultura ou outra categoria.

Independentemente de que fossem realmente 1.200 sacos, importava o fato de que eram muitos e que praticamente preenchiam o teto do recinto, atingindo a parte superior dos painéis. Mais significativo para nossa linha de raciocínio é a possibilidade de que efetivamente contivessem carvão, material potencialmente inflamável, quando em contato com o fogo representado pelo braseiro, colocado no chão, abaixo dos sacos. Não sabemos se por decisão do próprio artista ou por uma interdição externa, não se tratava de um fogareiro real,

mas de uma simulação feita com um velho tonel iluminado no interior. A imagem, de qualquer modo, é poderosa e a associação entre o que está nomeado e o que imaginamos produz o efeito da arte. Se trata do poder da palavra, pois a rigor não sabemos o que os sacos contém e, se fosse realmente carvão, antes de provocar um incêndio causariam um desabamento. Aqui estamos não apenas diante da ficção, mas como diria Pierre Bourdieu (1986), diante da crença. Sabemos que se trata de arte, logo o perigo é fictício, mas se não acreditássemos na instituição arte, tais obras não teriam nenhum poder de perturbação.

Outro tipo de perturbação na lógica de funcionamento preconizada para as relações entre obra e espectador foram percebidas, ao longo de nossa pesquisa em *“Vivre”* (*“Leben”*, 1974), do artista Jochen Gerz (Berlim, 1940). Aqui não se trata de perigo, ainda que fictício ou potencial, para o espectador, mas da destruição da obra ou do sofrimento físico auto-imposto pelo artista. Esse trabalho de Gerz foi originalmente apresentado em 1974 (**ver** Vol. II, **pág. 7**), na Alemanha e como a palavra “viver” é parte integrante da mesma, mantemos neste caso à menção ao título empregado naquela situação, na língua alemã. O contato com esta obra ocorreu em Paris, nos espaços destinados à mostras temporárias do Musée National d’ Art Moderne, no Centro Georges Pompidou, situação na qual o título da obra estava grafado como “vivre”¹³⁵. Também consideramos “Vivre”

¹³⁵ A mostra tem como título *“Jochen Gerz – ‘Temps détournés’ – video et internet dans l’oeuvre. 1969 – 2002”* como projeto conjunto entre o Museu Nacional de Arte Moderna francês, com sede no Centro Georges Pompidou em Paris e o Museu de Arte Moderna e Contemporânea de Strasbourg, a partir de obra do artista que fazem parte de seus acervos: vídeos, vídeos-performance, instalações, textos e um projeto para internet. As obras em vídeo foram objeto de restauração entre 1997 e 2001. A exposição em Paris contém 3 instalações: além de *“Vivre”*, *“La tête de M.”* e *“Purple Cross for absent now”*. *“Vivre”*, obra realizada em 1974, foi adquirida pelo Museu Nacional francês em 2000, tendo sido instalada em outras duas situações anteriores: em 1994, por ocasião da exposição promovida pelo Centro Pompidou, com o título *“Hors-Limites”*, tendo por argumento de curadoria a relação entre arte e vida e em 1999, na mostra *“Premises”*,

(“Leben”, “Living”) como exemplar no que concerne a uma concepção de obra contextual, sendo que este aspecto da língua se apresenta como um dos pontos que a configuram como tal. “*Vivre*” inclui uma performance do artista, quando este se apropria do piso do espaço de exposição para escrever, com giz, a palavra “viver” (“*Leben*”, “*Vivre*”).

“*Vivre*” ocupa uma sala de 9m x 17m, na qual existe uma única porta de abertura para ingresso do público. Do lado de fora está uma pequena etiqueta branca, nos moldes usuais do museu, onde se lê: “*Vivre, 1974. Installation*”, data que se refere à primeira oportunidade em que veio a público no *Kunstmuseum* de Bochum, na antiga R.F.A. Caso nos postemos na porta de entrada poderemos ver na parede ao fundo, um pequeno quadro branco medindo em torno de 28cm por 50cm, enquadrado com uma moldura de filete negro, no qual perceberemos uma frase escrita. Entre a porta e o referido quadro temos aproximadamente 10 metros de distância e o vidro que recobre o quadro, de um branco levemente leitoso, inviabiliza a leitura do texto, do ponto onde estamos.

Seria preciso que avançássemos para poder ler o texto, pois a sala está aparentemente vazia. Não são poucos os visitantes do museu que param no limiar da porta e suspiram aliviados – uma sala vazia, não precisarão entrar! -, outro insistem e avançam em direção ao pequeno quadro emoldurado no extremo oposto da sala. Alguns parecem receosos, temem alguma surpresa desagradável – a arte contemporânea parece estar cheia delas – ou alguma reprimenda por

terem ingressado em uma sala desativada ou em trabalho de montagem¹³⁶. Toda ação tem suas conseqüências e alguns dentre aqueles que decidiram entrar para ver o vazio perceberão enfim o resultado de sua opção pelo ingresso naquele recinto. Mais ou menos no meio da sala, o texto se torna legível, para quem tenha boa vista. Para quem esperava algo de cunho *explicativo*, frustração: trata-se de um texto poético.

*A cet endroit, le même desarroi l' envahit a nouveau. Rien ne se passa.: On aurait pu la prendre pour un spectatrice, s' il n' y avait pas eu ce vestige d' un fremissement interieur. L'echo antecipe*¹³⁷.

Ver a obra é vivê-la também, é caminhar por ela, avançar pela sala que percebemos vazia, a atenção voltada para o quadro localizado ao fundo da sala. Fazemos o movimento inverso do artista em sua *performance*, quando preencheu o chão da sala com a palavra “*vivre*”, em letra cursiva, escrita a giz. A medida que o público se desloca pelo recinto, a obra é literalmente consumida, vai-se apagando pouco a pouco. A cada passo nosso – agora que avançamos será preciso voltar – deixamos as marcas do trajeto sobre o piso preenchido pelo giz branco. As letras permanecem pelos cantos, onde ninguém passa. O pó e os restos de giz se acumulam nas frestas do parquet.

¹³⁶ Estas considerações decorrem de um período de observação nas proximidades da sala, durante o qual registramos em vídeo as reações do público em relação à obra “*Vivre*” de Jochen Gerz.

¹³⁷ Tendo em vista o caráter artístico do texto e sua integração à instalação não propomos nenhum tipo de tradução (GERZ, 1988: 30). A escrita – informa-nos o texto que acompanha a exposição no recinto do Centro Georges Pompidou – desempenha um papel significativo para o conjunto da obra do artista. No anos de 1968, em uma de suas primeiras intervenções artísticas no espaço urbano, Gerz afixou cartazes na base da escultura David, de Miguel Angelo e nas portas do Dôme, em Florença, com a seguinte frase “*Attenzione: l' arte corrompe*”. A relação entre escrita, performance, arte e vida se agregam de forma paradigmática em “*Écrire avec la main*”, de 1972. A performance consistiu em escrever sobre um muro, sem ajuda de outros instrumentos além de sua mão, a frase “as palavras são minha carne e meu sangue”, que principiava a aparecer à medida que seus dedos sangravam.

À performance do artista (construtiva), corresponde uma performance do público (destrutiva), nas quais o espaço e uma operação de deslocamento desempenham um papel significativo. Vida e morte como partes de um mesmo processo. A conduta preconizada como usual para o público visitante – ingressar no recinto de exposição -, no caso de “*Vivre*” equivale à destruição parcial da obra. Ao espectador é concedido este papel e a possibilidade de consumir o trabalho do artista, no sentido literal da palavra. O movimento realizado por um e outro também funcionam como opostos, enquanto a escritura da palavra “viver” é feita do fundo da sala e da esquerda para a direita – em um movimento ordenado, que envolve uma duração e certo desgaste físico por parte daquele que escreve – o espectador ingressa pela direção oposta e seus movimentos no interior do recinto são potencialmente aleatórios.

Por sua vez, uma localização precisa – o piso da sala – é investido artisticamente, pela performance do artista, cuja operação de escrever a palavra “vivre” em toda a extensão do recinto ocupou um tempo também determinado. Na performance de 1974, no *Kunstmuseum* de Bochum, Jochen Gerz escreveu a palavra “*Leben*” durante 7 horas, com giz branco sobre o piso da sala de exposição, que possuía as mesmas dimensões da utilizada no Centro Georges Pompidou, 9m x 17m. A escritura foi acompanhada pelo público, que ao fim da performance viu-se confrontado ao dilema de ingressar naquele espaço e desfazer – agora com a sua própria performance – o trabalho realizado pelo artista.

“*Vivre*” (*Leben*, 1974) também é uma obra exemplar para a reflexão sobre as injunções entre espaço e tempo, construída que é a partir das noções de

extensão e duração, tanto do ponto de vista da concepção, quanto da “produção” da obra, isto é, no que concerne ao começo-fim da obra, como etapas delimitadas e seqüenciais, em termos cronológicos. Nestes termos e não somente pela versão da palavra “viver” à língua oficial do país no qual a obra é exposta, é que podemos considerar “*Vivre*” como um exemplar de obra contextual.

Assim, as aspas na palavra produção, que decorrem da necessidade de relativizá-la, caso se tenha em mente a diferenciação convencional a partir da qual nos acostumamos a separar as etapas referentes à concepção intelectual da obra e sua realização, por parte do artista. Como em uma seqüência linear e cronológica – uma coisa depois da outra -, nos acostumamos a distinguir a etapa de realização daquela em que a obra é divulgada, difundida, isto é, da etapa de contato com o público. Neste caso, a performance do público é parte da temporalidade própria à obra, parte de sua produção/consumo. Seu tempo – cuja exata duração não se pode prever, que escapa às diretrizes burocráticas das instituições que acolhem a obra, que a expõem – revela uma duração que lhe é interna. A obra se consome, é gasta. Passa, como a vida, e nada se pode fazer sobre isto depois de iniciado o processo. Como na vida não há retorno possível sobre o próprio tempo. Mesmo antes que o período previsto pela instituição museal para a exposição da obra chegue ao fim, é possível que a própria obra tenha terminado. Enfim, desfazemos o já feito pelo artista, na medida em que nos propomos a vivencia-la. Uma obra como “*Vivre*”, permite por fim, que cheguemos ao problema das **condições de existência** das obras, por um lado decorrente do modo como a obra usa o espaço e se espacializa, por outro, pelo modo como opera com a temporalidade. Uma obra de arte contextual, concluímos, envolve

uma reflexão sobre suas próprias condições de existência, no que concerne ao modo como opera com as dimensões e com a experiência do espaço e do tempo, tanto em seus aspectos físicos e materiais, como no que concerne ao caráter histórico, cultural, social e simbólico que tais noções comportam.

Nestes termos, o espectador é um dos atores neste cenário, sendo que muitas das obras que se configuram como instalações, principalmente pelo modo como operam com as dimensões espaciais e temporais, colocam em debate a conduta e as atitudes que cabem ao público em sua relação com a obra de arte. No cenário contemporâneo, não é possível apresentar um modelo para tal comportamento, no sentido estrito da palavra, mas devemos pensar em termos de modalidades e também de grau, quando empregamos noções tais como “participação”, “intervenção” ou “integração”. Não existe efetivamente um receituário estabelecido para o comportamento a ser adotado pelo público em sua relação com muitas dessas obras – como as que comentamos nesta tese -, sequer a possibilidade de que exista algum objeto para ser *visto*.

Por sua vez, a questão geral da recepção e do papel desempenhado pelo espectador para as determinações da função da arte e das categorias de análise da obra em particular extrapolam em muito os limites dados pela arte contemporânea e pela instalação. Frisamos algumas noções que consideramos também como chaves para a compreensão dos problemas colocados pelas obras que se configuram como instalações no cenário artístico contemporâneo. O primeiro, consiste em ter em mente o caráter histórico do papel conferido à figura do espectador no campo da arte. Christian Ruby (2002) fala em termos da “instituição do espectador”, argumentando que “existe uma história do espectador

por ser escrita e por ser relacionada e integrada à história da arte” (2002: 9) nos moldes em que delimitamos esta disciplina, por seu foco de interesse na análise das obras de arte “elas mesmas”.

As condutas gerais do espectador junto às obras de arte e um tipo de atenção específica destinada aos produtos culturais – artes plásticas, música, teatro etc. – não devem ser considerados como comportamentos naturais (op.cit.: 11), inatos, aspecto já observado e analisado por autores como Pierre Bourdieu (1996). Pelo contrário, observa Ruby, o espectador é instituído (id.: 10) em termos históricos, culturais e sociais. E, acrescentaríamos, em um jogo de forças, tensões, acomodamentos e conflitos com as próprias obras, igualmente instituídas. Por isso, no que concerne ao espectador e à instituição da arte, é adequado falar em termos de *condutas*, isto é, comportamentos que decorrem e se apresentam como convenções. É nesse cenário que a arte contemporânea em geral e as instalações em particular instauram um quadro de relações obra / espectador que dificilmente pode ser pensado em termos de generalizações.

A história da arte é também a história da instituição do espectador, por um conjunto de “atitudes (aprender a se portar adequadamente no contato com a obra, no recinto de exposição, aprender a se aproximar ou a tomar distância), o exercício de um tipo de atenção em face da obra de arte (concentração)¹³⁸, a

¹³⁸ Genette observa que as obras de arte pressupõem um tipo de atenção, que é própria a relação estética e que envolve a consideração ao que o autor denomina como “propriedades aspectuais”. Tal tipo de atenção às propriedades aspectuais (termo que Genette prefere à “aspectos formais”) é necessária mas não suficiente para caracterizar a relação estética, posto que a exercemos também em outras circunstâncias da vida prática, por exemplo para decidir entre um dois pratos – um raso, outro fundo – qual o mais adequado para tomar uma sopa. O que distingue as obra de arte - entre outros aspectos -, neste caso, consiste no fato que esta classe de objetos é concebida e produzida, *intencionalmente*, tendo em vista ser objeto deste tipo de atenção, como função prioritária (GENETTE, 1997: 17). Por sua vez, lembra o mesmo autor, a obra de arte exige e é

prática de exercícios requeridos para o processo (relativos ao tempo), e a aprender a distinguir os diferentes tipos de práticas culturais” (op.cit.: 10). Nestes termos, cada obra produz o seu próprio espectador e, também cada obra é resultado de um espectador, como ator social, com espessura cultural e histórica.

Estas condutas, como o termo indica, são convencionalizadas. O que ocorre no âmbito da arte contemporânea em particular e de muitas instalações em particular consiste em operar com desconstrução destas convenções ou pelo menos por operar colocando-as em discussão, chamando a atenção para a “naturalização” de comportamentos que são efetivamente resultados de uma institucionalização das atitudes em face à obra de arte. Mas não convém generalizar, posto que nem toda obra de arte que se configura como instalação opera do mesmo modo ou nos mesmos termos, no que concerne a uma possível crítica às condutas convencionalizadas de parte do espectador.

Se a noção de espectador é instituída e deve ser considerada em termos históricos, sociais e culturais, também não devemos generalizar ou normatizar a “leitura” e a “recepção” da obra de arte em termos estéticos, mesmo em um contexto histórico-cultural e situação específicos. Como observam Genette (1994: 58) e Schaeffer (1992: 385) espectadores distintos podem investir e agenciar aspectos particulares da obra de arte, assim como um mesmo espectador pode percebê-la de modo diferenciado em função de diferentes contatos com uma mesma obra. Se esta variação ocorre em um mesmo sujeito e em um mesmo contexto, deduz-se que também ocorre em termos históricos, sociais e culturais.

objeto de vários níveis de atenção e sua apreciação não demanda necessariamente um “longo esforço”.

Por sua vez, como observado em parágrafos anteriores, o fato de que seja possível tocar, manipular um objeto ou penetrar em uma instalação não corresponde necessariamente a uma centralidade da figura do espectador para a constituição da obra. Em outras palavras, podemos penetrar fisicamente em um espaço que tem por objetivo negar nossa presença, frustrar nossa capacidade de ordenar idéias com vista à uma interpretação que imaginamos coerente em relação aos limites entre objetividade e subjetividade. Por outro lado, especialmente a partir da última década, vivemos o confronto entre o campo da arte e dos produtos oriundos da verdadeira indústria do entretenimento – filmes para cinema, animação, computação gráfica, realidade virtual, música eletrônica, vídeo-games, televisão etc. – com os quais a arte não parece habilitada a concorrer nos mesmos moldes de eficiência lúdica, entre outros aspectos. O próprio tipo de atenção e de tempo exigidos pela experiência com a obra de arte, via de regra, funcionam na contramão do que é oferecido no contexto dos produtos gerados segundo a lógica da indústria do entretenimento e do espetáculo.

O problema constituído em torno do papel desempenhado pelo espectador também pode ser considerado do ponto de vista das instituições que atuam no campo da arte e se dedicam de modo mais efetivo ao trabalho com exposições, através da atenção que passa a ser conferida às estratégias de mediação e ao trabalho voltado a formar e a cativar os mais variados segmentos de público. Este enfoque extrapola os limites utilizados em nossa abordagem, mas julgamos elucidativo considerar algumas distinções de ordem terminológica oriundas desse contexto ampliado no qual insere-se o problema pontual do espectador em sua relação com as obras que se configuram como instalação.

O termo “público”, por sua vez, tem um sentido vago por um lado, por outro distingue-se de termos como “espectador” ou “observador”. Enquanto os dois últimos enfatizam a figura de um indivíduo em contato com uma obra de arte, o termo “público” trabalha com a idéia de um conjunto de pessoas. Teixeira Coelho, em seu Dicionário Crítico de Política Cultural (1997: 322 et. seq.), argumenta que termos como “público”, “espectadores”, “usuários”, “ouvintes”, “leitores” são empregadas geralmente para designar “o conjunto simples, físico, de pessoas que assistem a um espetáculo, visitam um museu, freqüentam uma biblioteca, ..., etc..”. Em suma, são utilizados para fazer referência à pessoas que “praticam uma atividade”, de modo neutro, sem especificar o modo como se vinculam entre si ou os “tipos de comportamento” que assumem em relação ao produto cultural para o qual se habilitam como público.

Para Teixeira Coelho, “existe público quando o conjunto de pessoas que este termo designa coloca-se sob um mesmo guarda-chuva semântico sob mais de um aspecto”, seja no que tange aos significados e significações percebidos em determinado produto cultural, seja em termos de “competência artística” por parte dos indivíduos que o compõem. Assim, segundo Teixeira Coelho, quando falamos de ‘público’ devemos ter em mente “uma entidade marcada por relativa homogeneidade” (p. 323) de ordem cultural, social, educacional, até mesmo de faixa etária e não somente um conjunto físico indiferenciado de pessoas. Considera-se estas reflexões necessárias quando se fala na relação entre “público” e arte contemporânea, ou melhor, quando se pensa nas possibilidades de recepção da arte contemporânea por parte dos variados segmentos de público e das estratégias de mediação formuladas pelas instituições – culturais em geral,

museológicas em particular – que pretendem atuar neste campo. Em resumo, fazer referência à rejeição ou ao apreço por determinado segmento da produção artística ou tipo de obra de arte demanda que se *qualifique* o público em relação ao qual se observa tal comportamento¹³⁹.

Observamos ao longo de nossa pesquisa, seja no estudo da bibliografia específica sobre instalação, seja em artigos breves publicados na imprensa em geral e voltados à difusão de eventos, e mesmo no discurso implícito às estratégias de mediação usuais na grande maioria das instituições voltadas à exposição de arte moderna e contemporânea, alguns aspectos que consideramos significativos, quando contrapostos ao que as obras que analisamos parecem propor em relação à figura do espectador. A mais significativa parece-nos resumida pela *abstração* que é efetivada em relação ao espectador. Além disto, o próprio termo traz implícito um estatuto secundário ou ainda, passivo para o papel desempenhado por uma figura que não é considerada em suas disposições culturais, nem em suas determinações existenciais, sejam elas de faixa etária, gênero ou outras. Seria uma simplificação imaginar que a abstração do espectador resume-se ao fato de que ele se manifesta no discurso da arte, como se fosse sempre adulto, homem, branco e informado sobre arte, embora tal

¹³⁹ Até o presente momento, não existe no Brasil um investimento em estudos sistemáticos - e que não se restrinjam a uma abordagem quantitativa - sobre as modalidades de recepção e frequência a museus e espaços expositivos em geral e voltados à arte contemporânea em particular. Nos EUA e na Grã-Bretanha, os chamados *Visitors Studies* ganham força a partir dos anos 60. Já na França, somente na década de 1980 tais pesquisas passam a obter mais espaço. Em 1992 começa a ser publicada semestralmente a revista "*Publics et Musées*", auto-definida como a "primeira revista científica francófona sobre este tema". Considerar especialmente o número 16, que inclui as atas do Colóquio "*Les publics de l'Art Contemporain*" - ocorrido em Paris, em abril de 2000 – entre outros artigos em torno do tema "*Le regard au musée*". Cf.: *Publics et Musée – Revue Internationale de Muséologie*. Jul-dec. 1999, n. 16. Lyon, *Presses Universitaires de Lyon*, 2001. Cumpre observar que, dadas as características desses estudos no âmbito da sociologia das práticas culturais e as especificidades de nossas instituições museológicas, os resultados obtidos a partir de pesquisas realizadas em outros centros não podem ser simplesmente "aplicados" ou "transpostos" à outra realidade local

concepção esteja de certo modo implícita ao uso que é conferido pelos diversos atores sociais que constituem o campo da arte, de artistas à especialistas.

A abstração do espectador – e o fato de que suas condutas desejáveis sejam percebidas como comportamentos naturais, ou pelo menos, os únicos adequados ao contexto da arte – é correlata à noção de autonomia do campo artístico, em relação às mais variadas ordens de prescrições externas, o que inclui o *gosto* e os julgamentos de valor proferidos por aqueles que, provável ou efetivamente, ignorem não apenas a lógica interna de funcionamento do campo, mas “*a problemática em vigor*” (BOURDIEU, 1996: 274). A autonomia da arte funda-se na possibilidade de que o próprio campo estabeleça e aplique seus critérios de inclusão e de exclusão, no que concerne à qualidade, à excelência ou precariedade de uma determinada produção artística. Ao público não constituído pelos pares – que não são apenas aqueles profissionais internos ao campo, mas o segmento que partilha de uma determinada concepção estética - não é conferido um estatuto que considere suas atribuições de valor como significativas para a hierarquização da produção em termos de excelência artística.

Se algum diferencial pode ser conferido às obras que se configuram como instalação e instauram uma determinada problemática no cenário artístico contemporâneo, um deles pode ser observado no modo como as obras representantes deste segmento colocam em debate o caráter não apenas convencional, mas secundário atribuído ao espectador no âmbito da arte. Não nos parece pouca coisa. A história das obras que se configuram como instalação inclui o reconhecimento da historicidade do espectador e de seu olhar sobre a

obra de arte e sobre o papel desempenhado pelo *sítio* que a acolhe, tanto em sua dimensão física, quanto em sua dimensão institucional, como um aspecto capaz de operar como parâmetro que afiança a própria definição e o reconhecimento de um dado objeto ou fenômeno como obra de arte.

As instalações que comentamos neste capítulo, por um lado deslocam e por outro, ampliam o raio de atenção do olhar e da experiência junto à obra, não mais circunscritos a um objeto isolado de seu entorno. Na medida em que a instalação espacializa-se como uma obra contextual, que privilegia as relações entre objetos e elementos distintos, que incorpora aspectos relativos ao local e ao lugar ocupado pela obra à historicidade dos problemas artísticos, acentua igualmente um tipo de experiência junto à obra que permite o reconhecimento do papel desempenhado pelo sítio de destinação da obra, para seu próprio estatuto como obra de arte. Em muitas instalações que acompanhamos ao longo de nossa pesquisa e especialmente naquelas que foram objeto de atenção ao longo deste texto, o espectador é reconhecido e se reconhece como tal, assim como sua atitude junto à obra é assumida como um fator significativo para a efetivação de suas potencialidades artísticas.

Nestes termos, consideramos que a instalação traz para a cena do debate o reconhecimento do papel desempenhado pelas condutas do público como elementos constituintes da lógica de poder que rege as relações entre os diversos atores que constituem o campo artístico. Por outro lado, seus detratores acusam-na de reduzir a experiência estética aos patamares cognitivos e emocionais que caracterizam a recepção e a fruição dos produtos culturais forjados pela indústria do entretenimento. Enfim, acusam-na de que através do investimento na

“participação” e na “interatividade”, especialmente aquelas que envolvem aspectos sensoriais mais efetivos, estariam rebaixando a arte ao nível do espetáculo voltado para as demandas do “grande público”. Discutir tais questões em profundidade envolveria a adoção de métodos específicos – uma sociologia dos gostos ou dos valores, algo que reconhecemos, juntamente com Nathalie Heinich, como propósito de difícil obtenção (1998: 182-183) – sob o risco de reduzir o comentário a uma resenha de lugares-comuns sobre a arte contemporânea em geral e a instalação em particular. Reconhecemos a existência de tais manifestações de rejeição, assim como de outras que pecam pelo excesso, no sentido contrário, como se a instalação fosse o único sinônimo de contemporaneidade.

Os objetivos da presente pesquisa para os limites do enfoque dado ao atual capítulo, consistiu em analisar e refletir, a partir de exemplos determinados, segundo quais parâmetros poderíamos considerar a “participação” – termo empregado aqui em sentido genérico – do espectador como um fator relevante para a formulação e compreensão da problemática colocada pelas instalações no cenário artístico contemporâneo. Como já mencionamos em outros pontos deste texto, encontramos em diversos autores, como Julie Reiss (2000), Archer *et. al.*(1997) ou Rosenthal (2003), entre outros, observações e comentários relativos à importância do espectador para a arte da instalação. Julie Reiss efetivamente argumentou que a “participação do espectador” consistiria na “essência da instalação” (op.cit.: xiii).

Ao par destas considerações extraídas tanto da bibliografia especializada quanto encontradas em artigos publicados em periódicos destinados à

comunicação de massa e que incluem textos de difusão sobre eventos de artes visuais, quanto à relevância do espectador para a instalação, verificávamos o surgimento de outros termos cuja definição raramente era precisada, tais como “participação”, “intervenção”, “interação”, “manipulação”, que surgiam como nomenclatura para a delimitação do tipo de relação estabelecida entre público e obra. Por sua vez, o contato com as obras de arte que se configuram como instalação não permitiam elaborar algum tipo de “modelo” para as atitudes que deveriam ser assumidas por parte do público.

A questão do vocabulário retornava e, mais uma vez, termos como “espectador” ou “observador” pareciam inadequados para explicitar de modo preciso o tipo de relação e atitude preconizada por muitas obras que se configuravam como instalação. A inadequação de termos como observador ou espectador parecia resultar do modo como convocavam um tipo de relação no qual o lugar ocupado por cada um – sujeito e objeto – era nitidamente demarcada e diferenciada. “Observador” e “espectador” também são termos que remetem a um tipo de atitude específica, no caso a da observação, que se não era equivocado, também não parecia contemplar a multiplicidade de atitudes e comportamentos que muitas instalações convocavam.

Porém, muitas instalações demandavam exatamente um tipo de atitude que poderia ser descrita como de observação, como por exemplo, “*Homebound*”, de Mona Hatoum, ainda que pudéssemos qualificá-lo como *atenta*, caso quiséssemos enfatizar a necessidade de permanecer alguns instantes junto à obra, que opera não apenas com a dimensão espacial, mas comporta uma temporalidade, dada pela duração do efeito provocado pelo dispositivo elétrico. “3

+ 5 = 8 mètres en tout” demanda o ingresso e o deslocamento do espectador pelo interior da instalação, o mesmo podemos dizer de outras obras já comentadas ao longo deste capítulo e de anteriores, tais como “*Desvio para o Vermelho*”, que se efetiva a partir de um trajeto específico – ir até o fim e voltar – e que permite a manipulação de alguns objetos, embora a obra propriamente dita destine-se ao olhar. Trata-se por certo de um olhar corporificado, ou melhor de um olhar situado em um corpo a partir do qual a *orientação* espacial é pontuada. É em relação à verticalidade deste corpo que a pia ao fundo do terceiro ambiente pode ser vista como inclinada, assim como é em função de um sentido de direção, escala e proporção, que a mancha de tinta vertida a partir de uma pequena garrafa no setor intermediário (“Entorno”), pode tanto ser considerada como excessiva, e mesmo – imaginava Meireles – como a origem da sala *impregnada* de vermelho, o primeiro ambiente de “Desvio.....”.

Alguns dos próprios termos empregados para denominar a obra, remetem a uma “*espacialidade da situação*”, para empregarmos um termo de Merleau-Ponty: desvio, entorno, esta última permitindo um jogo de palavras entre *entornar*, como derramar e *entorno*, como ambiência. Outro – “impregnação”- permite que pensemos em “Desvio para o Vermelho” nos mesmo moldes em que consideramos “*Magic Square*” de Hélio Oiticica, como uma imersão na pintura. Mas não chegaríamos a uma interpretação deste tipo se a instalação não nos envolvesse com a cor e se a própria noção de pintura não tivesse sido razoavelmente expandida e liberada em relação a um tipo específico de suporte ou de material.

No que concerne ao conjunto ampliado de obras que se configuram como instalação e em termos de uma conclusão parcial, relativa às questões apontadas ao longo deste capítulo, consideramos em primeiro lugar, como já observado anteriormente, que efetivamente o espectador desempenha um papel significativo para a instalação, ainda que não seja efetivamente possível submeter suas atitudes e comportamentos a uma regra estrita, dada a diversidade proporcionada pelas próprias obras. Isto é, não é o fato de que possamos ingressar no interior da obra, manipular ou não seus elementos que irá caracterizar o modo como o espectador é integrado à obra ou dela *participa*, como diria Hélio Oiticica, em termos “semânticos” ou sensoriais. Tais possibilidades também não integram, isoladamente, sequer a possibilidade de delimitar a classe das instalações, menos ainda a de defini-la. Em algumas instalações será necessário penetrar, em outras deveremos permanecer de fora. Algumas dirigem-se eminentemente ao olhar, como “*Le revers du rêveur*”, de Vera Chaves Barcellos, “*Le Lycée Chases*”, de Christian Boltanski, entre outras que comentaremos nos próximos capítulos. Já uma obra como “*Volátil*” de Cildo Meireles transforma o espectador em um tipo de *performer*, convocando todos os sentidos, além da visão. Podemos indagar em que medida a obra existe sem esta atuação do espectador/ator. Precisamos ir até o fim do trajeto, o que agrega ao espaço à noção de movimento e portanto uma temporalidade implícita ao nosso deslocamento pelo interior da obra. Como já observamos mais acima, “*Vivre*” de Jochen Gerz, também está fundada em uma *performance*, primeiro por parte do artista, depois, da parte do público¹⁴⁰.

¹⁴⁰ Empregamos o termo “*performance*” em um sentido aberto, mas por certo informado pela arte da *performance*, propriamente delimitada como um “gênero artístico” cuja referência cronológica localizamos nos anos 1970 (GLUSBERG, 1987: 12) . Logo no início de seu ensaio “A arte da performance”, Jorge Glusberg faz menção a Yves Klein e a seu “Salto no Vazio”, de 1962, logo

A importância conferida ao espectador, por parte de muitas instalações, especialmente daquelas aqui consideradas, decorre porém de um outro aspecto, este sim, central à delimitação e mesmo à definição de instalação: sua modalidade de espacialização, a qual incorpora o sítio, no caso, uma parte do recinto de exposição, seja privilegiando aspectos relativos à localização, seja operando com aspectos simbólicos que o constituem como um lugar. O modo como se espacializa envolverá um tipo – no sentido genérico do termo – de experiência espaço-temporal que, por sua vez, assenta-se em um caráter contextual e relacional. Nestes termos é pertinente dizer que o espectador seja *integrado* à obra, posto que *situado* em relação a ela e às experiências de ordem espaço-temporal que proporciona.

Para compreender as diferentes modalidades de integração do espectador à obra e o papel que este é solicitado a desempenhar em cada obra em particular, estas últimas deverão ser analisadas caso a caso. Não devemos incorrer em generalizações. A única possível, já apontada em outros pontos deste texto, refere-se ao fato de que as instalações evidenciam o caráter problemático e complexo do papel desempenhado pelo espectador no campo da arte, para sua própria constituição como tal. Mais que isto, evidencia o caráter convencional das condutas e atitudes estabelecidas como legítimas e pertinentes na relação entre o público e a obra. Se as atitudes são percebidas em seu caráter convencional, o espectador e suas condutas revelam sua espessura histórica, cultural, social e que nestes termos devem ser contextualizadas. Uma sociologia histórica da

após caracterizando a origem da idéia de *performance* no “uso do corpo humano como sujeito e força motriz” (*op.cit.*: 11). A *performance*, segundo o Glusberg pode ser considerada em relação a uma retórica do movimento”, de “programas comportamentais complexos”, “gestualidade” e por

recepção da arte certamente encontraria um terreno fértil de pesquisas caso se permitisse um confronto entre seus métodos de pesquisa e o cenário constituído pelas instalações na contemporaneidade. Tal projeto extrapola os limites e objetivos propostos para a presente pesquisa.

A partir dessa formulação genérica, obras distintas poderão estar relacionadas, em termos poéticos, artísticos e estéticos, a uma *problemática* que transcende e atravessa o recorte delimitado pelo segmento das instalações: referimo-nos à *participação*. A questão da participação do espectador na concretização artística da obra, como já observamos, extrapola os limites delimitados pela instalação, decorrendo de uma postura política interna ao campo da arte, correspondendo por sua vez, a uma concepção de arte como fenômeno cultural, social e histórico, com uma função que igualmente transborda as próprias fronteiras auto-estabelecidas da arte. Decorre, em suas diversas variantes, de uma concepção do fenômeno artístico que pretende reunir arte e vida, integrando componentes da existência cotidiana ao território dominado pela ficção própria à arte. Nestes moldes, a noção de participação remete a uma problemática que pode abrigar inúmeros desdobramentos, até mesmo conflitantes, no que concerne aos programas artísticos propriamente ditos. A participação, por sua vez, pressupõe igualmente uma postura crítica – o que denominamos como parte de uma postura política interna ao campo da arte – frente à concepção de obra de arte como um objeto autônomo em relação ao lugar que ocupa e as interações das quais resulta e que pode vir a provocar. Seguindo esta linha de raciocínio, a instalação é herdeira de uma concepção participativa de arte. Por sua vez,

certo, com a questão maior do corpo (*op.cit.*: 65), especialmente fundamentada em uma abordagem fenomenológica

noções como “intervenção” (do espectador na obra), “interação” ou “manipulação”, devem ser consideradas como modalidades e à luz da problemática maior da participação. Todas, por sua vez, devem ser consideradas como uma questão de grau (intensidade) em função de determinados propósitos inscritos na intencionalidade da obra. Em outras palavras, entendemos que observar a respeito de uma obra que ela demanda a “interação” com o público, resulta em um lugar-comum ou, no mínimo, uma observação pouco elucidativa quanto à possibilidade de identificar o programa estético, artístico e poético da referida obra: sendo arte, deve necessariamente envolver algum grau e alguma modalidade de interação.

No caso das instalações, como argumentamos mais acima, a participação do espectador pode manifestar-se através de condutas variadas, na exata medida da multiplicidade que caracteriza esse segmento da produção contemporânea, no que respeita aos elementos empregados, do modo como se vincula ao recinto de exposição, das configurações espaciais que adota, entre outros aspectos. Observamos que a relevância do papel desempenhado pelo espectador está associada a um aspecto central para as instalações: os modos de espacialização e nos tipos de vínculo que estas obras estabelecem com o recinto de exposição, tanto em sua dimensão física, quanto simbólica.

CONCLUSÃO

“Considerações finais” provavelmente funcionasse como um título mais apropriado ao objeto de estudo e ao enfoque adotados por esta pesquisa. Porém optamos por manter o termo tradicional, entre outros aspectos, porque julgamos a presente etapa finalizada, assim como as indagações que motivaram este estudo, respondidas, nos termos dados pelo próprio projeto e tema estudados. Neste ponto do texto, fizemos um balanço entre nossas propostas iniciais, a trajetória de pesquisa – envolvendo a pesquisa de campo e a metodologia utilizada, o trabalho teórico/conceitual – e o resultado apresentado pelo presente texto de tese.

Como ponto de partida motivador para esta pesquisa, consideramos que a instalação pudesse funcionar como fio condutor para a identificação e compreensão de questões que percebíamos como significativas para o debate crítico no cenário artístico contemporâneo. Estas questões, de modo resumido, estavam associadas ao modo como as instalações problematizam uma concepção de obra de arte – que apesar de abalada em vários momentos, ao longo da história da arte no século XX – ainda parecia razoavelmente vigente, associada à noções de unicidade e autonomia ou, pelo menos, a uma concepção de objeto artístico como auto-referencial, centrado em seus próprios processos construtivos ou formais. O papel desempenhado pelo recinto de exposição e as relações entre a obra de arte e o local onde ela é exposta apresentavam-se como outros aspectos passíveis de serem abordados com a análise das instalações.

Tínhamos como uma de nossas hipóteses de trabalho que o tipo de relação com o recinto de exposição estabelecido pelas instalações afetava a referida noção de obra de arte assentada em um objeto físico estável e também colocava em discussão o papel desempenhado pelo espectador. Esta linha de entendimento em relação as instalação conduziu-nos a eleição do conceito de espaço como fio condutor para a reflexão e análise. O espaço apresentava-se como uma noção suficientemente consistente e complexa, capaz de dar conta dos aspectos físicos relativos ao recinto de exposição, assim como englobar os aspectos simbólicos, culturais, históricos, tanto quanto aqueles relativos à percepção, do ponto de vista da recepção da obra por parte do espectador. Por outro lado, optamos por concentrar nosso estudo nas instalações realizadas em espaços expositivos internos ao sistema institucional, já que a localização de obras de arte no espaço urbano convocava novos e diferenciados problemas, demandando uma pesquisa específica.

No início deste estudo indagávamos o que caracterizaria uma instalação e segundo quais parâmetros – artísticos, estéticos – poderíamos analisar tais obras, pensá-las em termos históricos, compreendê-las em sua potencialidade crítica. O trabalho de pesquisa de campo junto às obras de arte nos recintos de exposição, articulado ao conceitual, envolveu a testagem de uma série de formulações e modelos de análise, os quais foram sendo depurados no próprio processo de contato com as obras. Nesse processo, as noções de *site-specific* e de *in situ* impuseram sua presença, especialmente pelo enfoque direcionado ao modo como as obras de arte interagem como o recinto de exposição.

A primeira e principal conclusão a que chegamos durante nossa trajetória de análise junto às instalações, obras *site-specific* e *in situ*, consiste em não considerá-las como categorias estanques e, sim como **problemáticas** que se entrelaçam e se distinguem sob determinados aspectos, especialmente no que concerne ao modo como vinculam-se e operam com o recinto de exposição, em seus aspectos físicos e em seus aspectos simbólicos, culturais, históricos.

A pesquisa dedicou-se de modo sistemático, ao longo do curso de doutorado, a um contato com um conjunto significativo de espaços destinados à exposição de arte contemporânea - em Porto Alegre, em São Paulo, Rio de Janeiro e, no período destinado ao estágio no exterior, também em como Paris, Madrid, Barcelona, entre outras - e, nestes, à análise de obras denominadas e reconhecidas como instalações e/ ou vinculadas à noções como *site specific*, *in situ* e intervenção. Focamos nosso estudo nas obras vinculadas a estas noções por entender que elas representavam, de modo exemplar, o modo como a produção artística contemporânea trazia questões e problemas ao debate artístico, no sentido apontado mais acima. Queríamos compreender o modo como tais obras operavam, em termos artísticos e estéticos, com o recinto de exposição e como, a partir deste processo, colocavam em discussão os próprios limites convencionados para a noção de obra de arte e das relações entre esta e o espectador.

Considerando as obras analisadas e comentadas neste texto de tese, estas trouxeram respostas, agregaram mais dúvidas e apontaram novos caminhos para pesquisas futuras nesta linha de pesquisa, com o aprofundamento dos problemas levantados e mesmo novos direcionamentos. A metodologia de pesquisa, com

ênfase na comparação foi adotada com o sentido de diferenciar o modo como as obras operavam com o recinto de exposição, a identificar como propunham determinadas condutas ao espectador e não com o propósito de julgar a excelência artística das mesmas. Dito de outro modo, embora todo trabalho crítico, analítico e mesmo historiográfico comporte julgamentos de valor, as questões discutidas nesta pesquisa ao longo de seus três capítulos não tem um sentido normativo e sim, eminentemente analítico. Jamais pretendemos dizer “como” uma instalação ou uma obra *site-specific* “deve” operar com o espaço. Novas modalidades e novas combinações surgem a cada momento e um estudo nos moldes propostos pelo nosso não pretende funcionar como um modelo a ser aplicado indiscriminadamente à análise da produção artística. Pretendemos, isto sim, contribuir para o debate sobre as metodologias e os fundamentos pertinentes ao embate crítico e à pesquisa histórica voltadas à contemporaneidade.

Ao final do confronto entre as obras, os termos, as noções e os conceitos de instalação, *site specific*, *in situ* e intervenção, encontramos-nos em um universo em expansão e mutação, próprio aos estudos que têm a contemporaneidade como objeto, mas também, reconhecemos, como decorrência da metodologia e enfoques adotados. Sobre a pesquisa propriamente dita e no que concerne aos objetivos que a animaram desde o início, chegamos à formulações que consideramos pertinentes à trajetória da investigação, assim como ao objeto de estudo.

A noção de **instalação como problemática artística** revelou-se como produtiva ao longo de nossos estudos, apontando o caminho pelo qual seguimos em nosso propósito de análise deste segmento da produção contemporânea.

Nestes termos, a instalação foi considerada como um **nexo de problemas** que emergem da própria historicidade do campo, no embate com noções que fundamentam uma concepção de obra de arte herdada da modernidade artística. Entre estas, destacamos principalmente as noções de *unicidade* e de *autonomia do objeto artístico frente ao local* em que este é exposto e às possíveis *condutas do espectador*.

Não se trata, porém, da substituição de um valor por outro, de uma lógica (moderna, assentada na unicidade e na autonomia) por outra (contemporânea, voltada para a ruptura desses limites), menos ainda de algum tipo de “evolução”. Esta seria uma postura inadequada frente à história dos problemas artísticos em geral e daqueles colocados pela contemporaneidade e pelas instalações, em particular. Além disto, não podemos resumir a modernidade às noções de unicidade e autonomia, assim como a contemporaneidade não se restringe às instalações e às obras que consideramos como contextuais. Se algo pode ser dito no atual estágio de conhecimentos sobre o tema da arte contemporânea, este pode ser descrito como um campo de tensões e acomodamentos entre concepções diferenciadas de arte. Por isso, mais uma vez, privilegiamos a noção de problemática para a compreensão do fenômeno contemporâneo das instalações, aplicável igualmente – no que concluímos a partir de nossos estudos – à questão da especificidade do sítio (*site-specificity*) e do *in situ*, mais do que a consideramos como continuidade, como resultado da expansão de um campo artístico determinado (a escultura, por exemplo), ou como ruptura.

O outro termo sobre o qual nos deparamos ao longo de nossas pesquisas – intervenção -, igualmente poderia ser pensado nesses moldes, ainda que o

julguemos mais próximo a um modo de conceber os procedimentos artísticos, decorrente das outras problemáticas, como a da especificidade do sítio, da instalação e do *in situ*. Em outras palavras, podemos conceber um trabalho artístico como intervenção – em um sítio e em uma situação específicos – e o mesmo pode manifestar-se como uma instalação, ou como uma pintura, uma escultura, uma *performance*, etc...

Consideramos desde o início deste trabalho de pesquisa, que a noção de espaço poderia operar como fundamento, desde que procedêssemos a sua qualificação que enfatizasse sua dimensão cultural, social e histórica. Entendemos que as instalações, assim como as obras que trabalham com a especificidade do sítio, emergem de uma recusa quanto à neutralidade do espaço e em favor da afirmação de seu estatuto social, assim como do reconhecimento de sua espessura histórica e cultural. O espaço, nestes termos, configurou-se como uma noção central às formulações conceituais que elaboramos ao longo desta tese. O espaço que interessa a esta pesquisa objetiva-se no recinto de exposição, como *locus* das relações entre a obra, o espectador e uma determinada experiência e concepção quanto à dimensão espacial e temporal da existência. A noção de sítio, por sua vez, é empregada em uma acepção mais ampla, referindo-se a todo e qualquer local passível de ser ocupado ou apropriado por uma obra de arte.

Em um segundo momento, a noção de espaço permitiu que distinguíssemos e ao mesmo tempo aproximássemos as noções de **local** e **lugar**, consideradas como fundamentais para a análise dos problemas artísticos constituídos pelas instalações, pela especificidade do sítio, pelos trabalhos *in situ*

e pelas intervenções. Em outras palavras, permitiu-nos diferenciar as dimensões física e simbólica do espaço, sem perder de vista que uma e outra estão necessariamente interconectadas. Nos termos desta pesquisa, esta diferenciação conceitual e terminológica permitiu operar com as respectivas distinções entre o modo como as instalações, as obras para sítios específicos e as obras *in situ* trabalham com o espaço do recinto de exposição: não como um elemento neutro ou circunstancial, mas como um componente estrutural da obra.

A instalação foi considerada como um **modo de espacialização**, noção através da qual procuramos discutir o modo como uma obra interage com o recinto de exposição, no que concerne à disposição, aos materiais empregados, às dimensões, à escala. Em princípio, podemos dizer que toda obra espacializa-se, na medida em que se apresenta em um recinto, em que é exposta. O que ocorre e distingue o caso das instalações é que este trabalho com o recinto de exposição é assumido, desde sua concepção, como uma questão artística e estética, parte da linguagem da obra. Trata-se de um modo de espacialização que assume um vínculo com o recinto de exposição (com o local e/ou o lugar) como uma questão artística. O vínculo, por sua vez, varia em intensidade e pode privilegiar os aspectos físicos, os simbólicos ou ambos. Nestes termos, chegamos à noção de instalação como **objeto contextual**, na medida em que sua concepção e realização por parte do artista, assim como sua recepção, envolvem o entorno, o sítio ao qual é destinada.

No que concerne ao objeto físico, as instalações jogam com a questão da **instabilidade**, dada que sua configuração (disposição dos elementos no recinto) e o vínculo que estabelece com o sítio são temporários. A opção terminológica

pela noção de **obras que se configuram como instalação** procurou preservar e ressaltar esse caráter instável de suas condições de existência, seja no que concerne à permanência no recinto de exposição, seja no que se refere à possibilidade de desmontagem e futura (re)instalação. Optamos, neste ponto da conclusão pelo prefixo “re” entre parênteses, porque embora possamos nos referir e empregar o termo instalação como equivalendo a uma categoria genérica – assim como pintura, escultura, etc.. – a rigor, cada operação de instalar é única e cada localização constitui um contexto e uma situação específicos. Assim, uma obra não é re-instalada e sim, instalada em outro local, em outra situação, em outro contexto. Neste sentido é *outra* instalação.

Pelo que pudemos observar a partir das obras analisadas durante a pesquisa e nos termos em que formulamos as noções no âmbito desta pesquisa, a problemática da especificidade do sítio – *site-specificity*, para empregar a expressão inglesa usual no vocabulário crítico -, por um lado extrapola e por outro distingue-se das questões artísticas colocadas pela instalação. A instalação e o *site-specific* estão relacionados como problemas artísticos a uma tomada de consciência, no campo da arte, do papel desempenhado pelo lugar e pelo local ocupados pela obra, seja no que concerne à experiência de ordem fenomenológica, seja em termos institucionais, como limite cultural. A instalação enfatiza o caráter temporário da disposição e da ocupação do espaço e, além disto, promove um embate com a noção de unicidade. Suas condições de existência estão associadas a uma localização e a uma configuração que privilegia o caráter relacional entre os diversos componentes da obra.

Uma obra *site-specific*, por sua vez, não se apresenta necessariamente como instalação. O que importa, no caso, é que a “identidade locacional” (KWON, 2002) seja operada como uma questão artística e estética, o que pode ser feito a partir da escultura, da pintura, do desenho, da fotografia, do vídeo ou de qualquer outra linguagem ou opção em termos plásticos, poéticos e de linguagem.

O mesmo pode ser dito em relação às obras *in situ*, caso consideremos o termo associado ao modo como a obra é produzida, além de concebida e reconhecida, como uma obra que resulta de um fazer situado (no espaço e no tempo). Também as problemáticas do *in situ* e da instalação aproximam-se e afastam-se, já que uma obra pode ser *in situ*, sem necessariamente espacializar-se como instalação, isto é, como um arranjo de elementos heteróclitos cuja unidade é reconhecida em função de uma dada disposição, a qual por sua vez, evidencia o **caráter relacional** da obra. Assim como no caso da expressão inglesa *site-specific*, no caso da latina *in situ*, podemos operar com esta problemática a partir dos domínios da escultura, da pintura ou do desenho.

Dados os objetivos iniciais formulados pela presente pesquisa e os caminhos efetivamente trilhados ao longo da investigação, entendemos ter atingido a grande maioria de nossos propósitos. Lacunas permanecem, não vemos como poderia ser diferente no âmbito do tema e dos objetivos estabelecidos para a presente pesquisa. Tais lacunas significam novos caminhos e a própria continuidade de uma linha de pesquisa que se apresenta como promissora sobre as relações entre as obras de arte e o papel representado pelo recinto de exposição. A problemática artística colocada pela instalação,

reconhecemos – através da própria pesquisa – extrapola os limites do enfoque adotado pelo presente estudo.

Por fim, pretendemos ter mantido certa fidelidade aos princípios de abertura e indagação que animam nosso objeto de estudo. Mais do que trazer certezas, pretendemos ter apresentado uma contribuição ao debate sobre o lugar – talvez incerto, por isso mesmo fascinante - da arte na cultura contemporânea.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Maria da Conceição de. “Introdução: O mapa inacabado da complexidade”. In: SILVA, Aldo A. Dantas da. GALENO, Alex (org.). Geografia: ciência do complexus – Ensaio Transdisciplinares. Porto Alegre: Sulina, 2004.

ALMEIDA, Miguel de. “Uma no cravo, outra na Ferradura: obras de Lygia Pape e Carlos Fajardo mostram em São Paulo o acerto e o equívoco da arte de vanguarda”. Gazeta Mercantil, São Paulo, 25 e 26 de outubro de 2003. pág. 7.

ANDERSON, Perry. As Origens da Pós-modernidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ARCHER, Michael, **OLIVEIRA**, Nicolas, **OXLEY**, Nicola, **PETRY**, Michael. Instalation art: l’art en situation Paris: Thames & Hudson, 1997.

ARGAN, Argan. História da Arte como História da Cidade. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. El Concepto del Espacio Arquitetónico: desde el Barroco a nuestros días. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.

ART PRESS. Écosystèmes du monde de l’art: pratiques, marché, institutions, mondialisation. Paris, n. 22, Número Especial, 2001.

ARTPRESS “Oublier l’Exposition”. Paris, n. 21, Número Especial, 2000,.

ARTUR BARRIO. Artur Barrio. BALDISSEROTTO, Ana Flávia. Porto Alegre: Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, UFRGS, 1999 (catálogo de exposição).

AUGÉ, Marc. Não-Lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas, SP: Papiurus, 1994.

AUSTIN, John Langshaw. Sentido e Percepção.. São Paulo: Martins Fontes, 1993. (Col.Tópicos).

AYRES, Anne. “Assemblage: A question of definition” In: Forty years of California Assemblages. Los Angeles: Whight Art Gallery, 1989.

BACHELARD, Gaston. A terra e os Devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BARCELLOS, Vera Chaves. Le Revers du Rêveur. Valls: Museu de Valls, Institut d’ Estudis Vallencs., 2003. (catálogo de exposição)

BARCELLOS, Vera Chaves. Visitant Genet. Girona: Museu d’Art de Girona, 200/2001 (catálogo de exposição).

BARRIO, Artur. Uma Idéia Situação. 2001-2002. Kassel: Documenta 11, 2002. (catálogo de exposição).

BARROS, Anna. “Espaço, lugar e local”. In. Revista USP. São Paulo, n. 40. P. 32-45. Dez.fev. 1998-99.

BARROS, Anna. A Arte da Percepção: um namoro entre a luz e o espaço. São Paulo: Annablume, 1999.

BARY, Marie-Odile de; **TOBLEM**, Jean-Michel (dir.) Manuel de Museographie: petit guide à l'usage des responsables de musée. Biarritz: Séguier, 1998 (col Option Culture).

BASBAUM, Ricardo (org.). Arte contemporânea brasileira: textura, dicções, ficções, estratégias. Rio de Janeiro: Marca d'Água Livraria e Editora Ltda, 2001.

BASBAUM, Ricardo. “Formas do Tempo”. Revista USP. – Dossiê Arte e Contemporaneidade. São Paulo, n. 40, pág. 45-57, dez.-fev. 1998/99.

BATCHELOR, David. Minimalismo. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BAXANDALL, Michael. Formes de l'Intention: sur l'explication historique des tableaux. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1991.

BELTING, H.; **DANTO**, A.; **GALARD**, J.; et al. Qu'est-ce qu'un chef-d'oeuvre? Paris: Gallimard, 2000.

BELTING, Hans. L'Histoire de l'Art est-elle Finie? Nîmes: Jacqueline Chambon, 1989.

BLANCO, Angela Garcia. La Exposición: un medio de comunicación. Madrid: Akal, 1999.

BOSI, ICLÉIA. O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social. SP: Ateliê Editorial, 2003

BOUCHINDHOMME, Christian. **ROCHLITZ**, Rainier. L'Art sans Compass: redéfinitions de l'esthétique. Paris: CERF, 1992.

BOURDIEU, Pierre. As regras da arte. São Paulo: Companhia das Letras, 1996

BOURDIEU, Pierre. O Poder Simbólico. Lisboa: Difel, 1989.

BOURDIEU, Pierre. Pierre Bourdieu.- Sociologia. ORTIZ, Renato. (org.) São Paulo: Ática, 1983.

BOURDIN, Alain A questão local. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas. Esthétique Relationelle. Paris: Les presses du réel, 2001.

BOUSSO, Daniela. “A Metáfora dos Fluxos”. In: Artur Barrio: A Metáfora dos Fluxos. 2000/ 1968. São Paulo: Paço das Artes, 2001.(catálogo de exposição).

BOVIER, Lionel; **PERRET**, Mai-Thu (ed.) Hétérotopies/Heterotopias. Genève: JRP Éditions, 2000.

BOZAL, Valeriano (ed.). Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas. Madrid: Visor, 1996.

BUARQUE DE HOLLANDA, Heloisa. **RESENDE**, Beatriz (org.) ArteLatina: Cultura Globalização e Identidades Cosmopolitas. Rio de Janeiro: Aeroplano, Museu de Arte Moderna, 2000.

BUCHLOCH, Benjamin H.D. “Procedimientos Alegóricos: apropiación y montage en el arte contemporáneo”. In: Indiferencia y Singularidad: la fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo. Barcelona: Museu d’ Art Contemporani de Barcelona, 1997.

BULHÕES, Maria Amélia. “Identidade-territorialidade no contexto da II Bienal do Mercosul” Porto Arte. V. 10, n. 18, p. 103-115. mai. 1999.

BUREN, Daniel. Buren: Rétrospectif/actif. Centro Georges Pompidou; Beaux Arts Magazine (catálogo de exposição). 2002.

BUREN, Daniel. Textos e entrevistas escolhidos [1967-2000]. DUARTE, Paulo Sérgio. (org.) Rio de Janeiro: Centro Hélio Oiticica de Arte, 2001.

BÜRGER, Peter. Teoría de la Vanguardia. Barcelona: Península, 2000.

BURKE, Peter. Hibridismo Cultural. São Leopoldo, RS: EdUnisinos, 2003.

BURKE, Peter. História e Teoria Social. São Paulo: UNESP, 2002.

CALVINO, Italo. Seis Propostas para o Próximo Milênio. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMPOS, Jorge Lucio de. Do Simbólico ao Virtual: a representação do espaço em Panofsky e Francastel. São Paulo: Perspectiva, 1990. (Col. Debates).

CANONGIA, Ligia. Violência e Paixão. Porto Alegre: Santander Cultural, 2003. (catálogo de exposição).

CARVALHO, Ana Maria Albani de “Una obra contemporânea de su tempo” (revista e ampliada). In: BARCELLOS, Vera Chaves. El Cuerpo, la Cultura, lo Feminino y la Memória: juego y significado en la obra de Vera Chaves Barcellos. Girona: Fundació Caixa de Catalunya, 1999..

CARVALHO, Ana Maria Albani de. “Uma obra contemporânea de seu tempo” In: BARCELLOS, Vera Chaves. O Nadador. São Paulo: Centro Cultural Vergueiro, 1995. (catálogo de exposição).

CASTEX, Jean; **COHEN**, Jean-Louis; **DEPAULE**, Jean-Charles. Histoire Urbaine, Anthropologie de l’Espace. Paris: CNRS, 1995.

CATTANI, Icleia. Sousa, Edson Luiz André. “*Modernité et Répétition: un dialogue entre les images de Ismael Nery et l’écriture de T. S. Eliot*”. In: CHIRON, Éliane (org.) X, L’Oeuvre en Procès: croisements des arts. Vol. II. Paris: CÉRAP, Sorbonne, 1997. P. 151-176.

CATTANI, Icleia Borsa. “Les lieux incertains”. In: CHIRON, Éliane (org.) L’Incertain dans l’Art. X, L’Oeuvre en Procès: croisements des arts. Vol. III. Paris: CÉRAP, Sorbonne, 1998. p. 13 – 34.

CATTANI, Icleia Borsa. GARCIA, Maria Amélia Bulhões. “Corpos, memórias, vestígios: a representação brasileira na Bienal de Cuenca”. Porto Arte, Porto Alegre, v. 9, n. 16, p. 27-39, mai. 1998.

CATTANI, Icleia. “Os lugares da mestiçagem na arte contemporânea”. In: Icleia Cattani. FARIAS, Agnaldo (org.). Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004 (col. Pensamento Crítico). Pág. 66-78.

CATTANI, Icleia. Icleia Cattani. FARIAS, Agnaldo (org.). Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004 (col. Pensamento Crítico).

CAUQUELIN, Anne. Le site et la Paysage. Paris: Quadrige/PUF, 2002.

CAUQUELIN, Anne. Petit Traité d’ Art Contemporain. Paris: Du Seuil, 1996.

CAVALCANTI, Lauro (org.) Caminhos do Contemporâneo: 1952/2002. Rio de Janeiro: Paço Imperial, 2002 (catálogo de exposição).

CENTRE G. POMPIDOU, “*Qu’ est-ce que la sculpture moderne*”. Paris: Éditions du Centre G. Pompidou, 1986. (catálogo de exposição).

Centre G. Pompidou, “*50 Espèces d’Espace*”. Paris, Éditions du Centre Pompidou et Réunion des Musées nationaux, 1998. (catálogo de exposição).

CHAVES BARCELLOS, Vera. **BOSCH**, Glòria *et. al.* Visitant Genet. Girona:: Museu d’Art de Girona, 2000. (Catálogo de Exposição).

CHENG, François. Vacío y Plenitud: el lenguaje de la pintura china. Monte Ávila Editores, 1989.

CHIARELLI, Tadeu. Arte Internacional Brasileira. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

CIRNE-LIMA, Carlos Roberto. Dialética para principiantes. São Leopoldo, RS: EdUnisinos, 2002.

COCCHIARALE, Fernando. “Arte em Trânsito: do Objeto ao Sujeito”. In: Artur Barrio: A Metáfora dos Fluxos. 2000/ 1968. São Paulo: Paço das Artes, 2001.(catálogo de exposição).

- COLAS-ADLER**, Marie-Hélène; **FERRER**, Mathilde (dir.) *et.all.* Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945. Paris: École Nat. Supérieure des Beaux-Arts, 2001 (edição revista e aumentada, 1ª 1989).
- COLES**, Alex (ed.) Site-Specificity: the ethnographic turn. Londres: Black Dog Publishing Ltda., 2000 (de-, dis-, ex-., vol. 4).
- COMETTI**, Jean-Pierre. Art, représentation, expression. Paris: PUF, 2002. (col. Philosophies)
- CONNOR**, Steven. Cultura Postmoderna: introducción a las teorías de la contemporaneidad. [trad. Amaya Bozal]. Madrid: Akal, 1996. (original de 1989).
- CORCUFF**, Philippe. As Novas Ideologias: construções da realidade social Bauru, SP: EDUSC, 2001.
- COSTA**, Wanderley Messias da. "O Espaço como Categoria de Análise". Revista do Departamento de Geografia. São Paulo: EDUSP, 1983. nº 2. P. 45-53.
- CRIMP**, Douglas. On the museum's ruins. MIT, 1993.
- CUCHE**, Denys. A Noção de Cultura nas Ciências Sociais. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- DANTO**, Arthur. Après la fin de l' art. Paris: Seuil, 1996.
- DANTO**, Arthur. Beyond the Brillo Box. The Visual Art in Post-Historical Perspective. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1992.
- DANTO**, Arthur. Después del Fin del Arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia. Barcelona: Paidós, 1999.
- DANTO**, Arthur. L' Assujettissement Philosophique de l'Ar". Paris: Seuil, 1993.
- DANTO**, Arthur. La Transfiguración del Lugar Común: una filosofía del arte. Barcelona: Paidós, 2002.
- DANTO**, Arthur. The Transfiguration of commonplace. Harvard University Press, 1981.
- DAVALLON**, Jean; GRANDMONT, Gérald; SCHIELE, Bernard. L'Environnement entre au Musée. (col. Muséologies). Lyon (France): PUL; Québec: Musée de la Civilisation, 1992.
- Dcumenta 11** _ Platform 5 Ausstellung/Exhibition. Kassel: Hatje Cantz, 2002. (catálogo de exposição).
- DERRIDA**, Jacques. A Escritura e a Diferença. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- DESCARTES**, René. Descartes (textos escolhidos). São Paulo: Abril, 1979.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *“L’Histoire de l’ art est une discipline anachronique”*. Le Genre Humain: “Actualités du Contemporain”. Paris: Seuil, fev. 2000, n. 35.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Devant l’ Image. Paris: Minuit, 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: ED. 34, 1998.

DIDI-HUBERMANN, Georges. Devant le temps: histoire de l’ art et anachronisme des images.. Paris: Minuit, 2000.

DIDI-HUBERMANN, Georges. Génie du non-lieu: air, poussière, empreinte, hantise. Paris: Minuit, 2001.

DOLLFUS, Olivier. O Espaço Geográficos. Rio de Janeiro: Bertrand, 1991.

DOMECQ, Jean-Philippe. Artiste sans Art? Paris: Esprit, 1994. (1999, pour la préface).

DORLÉAC, S. (org.) Où va l’histoire de l’art contemporain? Paris: L’Image, 1997.

DRATHEN, Doris von. *“À l’Ecart des Categories, un autre regard su Tony Smitg et Carl Andre”*. ” ArtPress. Paris, n. 224. pág. 38-46. mai. 1997.

DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Campinas, SP: Papyrus, 1999.

DUFOUR, Annie-Hélène, et. al.. Histoire urbaine, anthropologie de l’espace. Paris: CNRS. Éditions, 1991.

DUPONTHIEUX, Mireille. La Representation. Paris: Hachette, 2001. (col. “Ancrages”).

ECO, Umberto. Interpretação e superinterpretação. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

EIDELMAN, Jacqueline. *“La Réception de l’Exposition d’Art Contemporain: hypothèses de collection”*. Publics & Musées. Lyon, n. 16. pág. 163-192. jun. 2001. (Actes du Colloque “Les Publics de l’art contemporain”, Paris, 2000)

FABRIS, Annateresa. “Percorrendo veredas: hipóteses sobre a arte brasileira atual”. Revista USP. – Dossiê Arte e Contemporaneidade. São Paulo, n. 40, pág. 68-77, dez.-fev. 1998/99.

FABRIS, Annateresa; **COCHIARALE**, Fernando; **FAVARETTO**, Celso; *et.all*. Tridimensionalidade: a arte brasileira no século XX. São Paulo: Itaú Cultural, Cosac & Naify, 1999 (2ª ed. rev. e ampl.).

FARIAS, Agnaldo. “Dois Modos de Pensar e Produzir o Espaço”. In: SILVEIRA, Regina; COIMBRA, Eduardo. Do Conceito ao Espaço. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake. 2002/2003. (catálogo de exposição).

FARIAS, Agnaldo; **ROELS Jr.**, Reynaldo COTIDIANO/ARTE: Objeto anos 60/90. São Paulo: Itaú Cultural, 1999. (catálogo de exposição).

FERREIRA, Glória e **COTRIM**, Cecília (org.). Clement Greenberg e o debate crítico. Rio de Janeiro: Zahar, 1997. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges.

FERREIRA, Luiz Felipe. “Acepções recentes do conceito de lugar e sua importância para o mundo contemporâneo.” In: Revista Território. Ano V, no. 9, jul-dez. 2000, págs. 65-83.

FLECNIAKOSKA, Jean-Louis (dir.). Le Collage et après. Paris: L’Harmattan, 2000.

FOLSCHEID, Dominique. **WUNENBURGER**, Jean-Jacques. Metodologia Filosófica São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FORSEY, Jane. “Philosophical Disenfranchisement in Danto’s ‘The end of Art’”. The Journal of Aesthetics and Criticism. Vol. 59, n. 4, Fall 2001. P.403-409.

FOSTER, HAL, El Retorno de lo Real: la vanguardia a finales de siglo. Madrid: Akal, 2001.

FOSTER, Hal. Recodificação. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

FRANCASTEL, Pierre. Pintura e sociedade. São Paulo: Martins Fontes, 1990. [original *Peinture et société*, 1977. Trad. Elcio Fernandes].

FRASCINA, Francis. A Política da Representação” . In: WOOD, P.; FRASCINA, F.; HARRIS, J. *et. all.* Modernismo em Disputa: a arte desde os anos quarenta. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

FRÉCHURET, Maurice. Espaces de l’ art: Le Mou et ses Formes: essai sur quelques catégories de la sculpture du XXe. siècle. Paris: ENSBA, 1993.

FREIRE, Cristina. Arte conceitual e conceitualismos: anos 70 no acervo do MAC USP. São Paulo: MAC USP, 2000. (catálogo de exposição).

FREIRE, Cristina. Poéticas do processo: arte conceitual no museu. São Paulo: Ed. Iluminuras, 1999.

FRIED, Michael. Art and Objecthood: essays and reviews. Chicago: Chicago Press, 1998.

FRIED, Michael. La place du spectateur: esthétique et origines de la peinture moderne. Paris: Gallimard, 1990.

GARRETA, Virginia. “L’art d’un seul monde – l’art d’un outre monde: géographies et nouvelles frontières de la scène artistique contemporaine”. In: Garreta, Virginia (dir.) Pour une nouvelle géographie des années 90. Musée d’art contemporain de Bordeaux, 2000.

GENETTE, Gérard. L’Oeuvre de l’ Art: la relation esthétique. Paris: Seuil, 1997.

- GENETTE**, Gérard. A Obra de Arte: Imanenência e Transcendência (vol. 1). [trad. Valter Lellis Siqueira]. São Paulo: Littera Mundi, 2001
- GERZ**, Jochen. Jochen Gerz: une exposition/ na exhibition. Paris: Fondation Cartier, 1989. (catálogo de exposição).
- GIDDENS**, Anthony. As conseqüências da modernidade. São Paulo: UNESP, 1991.
- GLUSBERG**, Jorge. A Arte da Performance. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- GOODMAN**, Nelson. Langages de l'art: une approche de la théorie des symboles. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1990.
- GREENBERG**, Reesa, et. al. (ed.) Thinking about Exhibitions. Londres: Routledge, 1996.
- GUASCH**, Anna Maria (ed.) Los Manifiestos del Arte Posmoderno: Textos de exposiciones, 1980-1995. Madrid: Akal, 2000.
- GUATARRI**, Gilles, DELEUZE, Félix. O que é Filosofia? Rio de Janeiro: ED. 34, 1992.
- GUELTON**, Bernard. L'Exposition: interprétation et réinterprétation. Paris: Harmattan, 1998.
- GUÉRIN**, Michel. Qu'est-ce qu'une oeuvre? Paris: Actes Sud, 1986.
- GUMPERT**, Lynn. Christian Boltanski. Paris: Flammarion, 1992.
- HABERMAS**, Jürgen. O Discurso Filosófico da Modernidade São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- HAESBAERT**, Rogério. "Território, cultura e des-territorialização". In: ROSENDHAL, Zeny. LOBATO, Roberto. Religião, identidade e território. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001. Pág. 115-144.
- HALL**, Edward T. La Dimension Cachée. Paris: Seuil, 1971.
- HALL**, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP & A, 2000.
- HALLEY**, Peter. La crise de la géométrie et autres essais, 1981 – 1987. Paris: École Nationale des Beaux-Arts, 1992 (col. Écrits d'Artistes).
- HARRISON**, Charles. Conceptual Art and Painting: further essays on Art & Language. Cambridge, Massachusetts, London: MIT Press, 2001.
- HARVEY**, David. Condição Pós-Moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1992.
- HARVEY**, David. Espaços de Esperança. São Paulo: Loyola, 2004..

HEGDYI, Lórand; **MALET**, Rosa Maria; **JIMÉNEZ**, José; Conceptes de L'Espai (catálogo de exposição), Barcelona, Fundació Joan Miró, mar-mai/2001. 117 págs, il. Color. (edição bilíngue).

HEIDRICH, Álvaro. Além do Latifúndio: geografia do interesse econômico gaúcho. Porto Alegre: EDUFRGS, 2000.

HEINICH, Nathalie. Être Artiste: les transformations du statut des peintres et des sculpteurs. Paris: Klincksiecks, 1996.

HEINICH, Nathalie. La Sociologie de l'Art. Paris: La Decouverte, 2001 (col. Repères, n. 328)

HEINICH, Nathalie. Le Triple Jeu de l'Art contemporain. Paris, Éditions de Minuit, 1998.

HEINICH, Nathalie. Pour en finir avec la Querelle de l' Art Contemporain. Paris: Échoppe, 1999.

HERKENHOFF, Paulo. **MOSQUERA**, Gerardo. **CAMERON**, Dan. Cildo Meireles. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

HOLZER, Werther. "O conceito de lugar na geografia cultural-humanista: uma contribuição para a geografia contemporânea". *in: Geografia – revista do PPG em Geografia da UFF*. Ano V, n.º 10. , 2003. Pa'g. 113-123.

HUTCHEON, Linda. Poética do pós-modernismo. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HUYSEN, Andreas. "Escapar de la amnesia: el museo como medio de massas". *In: Revista de Crítica Cultural*, nº 13, nov. 1996. Santiago, Chile. P. 17-27.

HUYSEN, Andreas. Seduzidos pela Memória: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

I BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 1997. (catálogo de exposição).

JACQUES, Paola Berenstein. Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

JAMESON, Fredric. Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios. Rio de Janeiro: EDUFRJ, 1995.

JAMESON, Fredric. Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1997.

JARAUTA, Francisco (ed.) Nuevas Fronteras / Nuevos Territorios, Gipuzcoa (Espanha), 1996 (cuadernos N.º 10).

JOLY, Martine. Introduction à l' Analyse de l' Image. Paris: Nathan Université, 2001.

JUNQUEIRA, Fernanda. "Sobre o Conceito de Instalação". Gávea, Rio de Janeiro, n. 14, set. 1996. Pág. 551-569.

KANIZSA, Gaetano. Gramática de la Visión: percepción y pensamiento. Barcelona: Paidós, 1986.

KANT, Immanuel. KANT (Textos selecionados). São Paulo: Abril Cultural, 1984. Vol 1 e vol. 2.

KLÜSER, Bernd, et.al.. L'Art de l'Exposition: une documentation sur trente expositions exemplaires du XXe. siècle. Paris: Regard, 1998.

KRAUSS, Rosalind. Caminhos da escultura moderna. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KRAUSS, Rosalind. The originality of Avant-garde and other Modernist Myths. The M.I.T. Press, Cambridge, 1985.

KUMAR, Krishan. Da Sociedade pós-industrial à pós-moderna: novas teorias sobre o mundo contemporâneo. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

KWON, Miwon. One place after another: site-specific art and locational identity. Cambridge: MIT Press, 2002.

LACEY, Hugh M. A Linguagem do Espaço e do Tempo. São Paulo: Perspectiva, 1972.

LEENHARDT, Jacques, et. al.. Les Amériques Latines en France. Paris: Gallimard, 1992.

LEENHARDT, Jacques. "Além da matéria: Brancusi e a fotografia". Porto Arte, Porto Alegre, v. 10, n. 19, p.25-32, nov. 1999.

LEENHARDT, Jacques. "Crítica de Arte e cultura no mundo contemporâneo". In: Martins, Maria Helena (org.) Rumos da Crítica. São Paulo: SENAC, Itaú Cultural, 2000.

LEENHARDT, Jacques. "Joseph Beuys, artista internacional". Porto Arte, Porto Alegre, v. 7, n. 11, p.39-45, mai. 1996.

LEENHARDT, Jacques. Bienal do Mercosul. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 1999.

LEFEBVRE, Henri. Espacio y política. Barcelona: Península, 1976.

LELONG, Guy. "Daniel Buren". Paris: Flammarion, 2001. (il. Color).

LENCIONI, Sandra. Região e Geografia. São Paulo: EDUSP, 1999.

LEPRUN, Sylviane. "Maneiras de Instalação". Porto Arte, Porto Alegre, v. 10, n. 18, p.19-42, mai. 1999.

LES CAHIERS DU MUSÉE NATIONAL D'ART MODERNE, n. 78, hiver 2001-2002. Paris, Centre George Pompidou.

LÉVY, Françoise. **SEGAUD**, Marion. *Anthropologie de l' Espace*. Paris: Centre George-Pompidou, 1983.

LYOTARD, J.-F. *La Fenomenología*. Barcelona: Paidós, 1989.

MAJASTRE, Jean-Olivier.; **PESSIN**, Alain (dir.). *Art et Contemporanéité: / Rencontre Internationale de la Sociologie de l' Art de Grenoble*. Bruxelles: La Letre Volée, 1992.

MALET, Rosa Maria; **HEGDYI**, Lórand; **JIMÉNEZ**, José; "Conceptes de L'Espai" (catálogo de exposição), Barcelona, Fundació Joan Miró, mar-mai/2001. 117 págs, il. Color. (edição bilíngue).

MARCHÁN FIZ, Simón. *Del Arte Objetual al Arte del Concepto (1960-1974)*. Madrid: Akal, 1997.

MARTIN, Jean-Hubert. "L'art contemporain est-il occidental?" IN: . Garreta, Virginia (dir.) *Pour une nouvelle géographie des années 90*. Musée d'art contemporain de Bordeaux, 2000.

McEVILLEY, Thomas. *L'Identité Culturelle en Crise: art et différence à l'époque postmoderne et postcoloniale*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 2000.

MEIRELES, Cildo. Cildo Meireles. "Degrau a degrau: Cildo Meireles mostra em SP seu conceito de escadas e escalas." *Jornal Folha de São Paulo*. 07 out. 2003. Pág. E6.

MEIRELES, Cildo. Cildo Meireles. "O caçador de relâmpagos". *Jornal Folha de São Paulo*. Caderno Mais!. 22 dez.2002. pág. 3.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. "Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico". *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*. São Paulo: EDUSP, Vol. 2, jan-dez 1994. Pág. 9-41.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY., Maurice. Textos Escolhidos. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (col. Os Pensadores).

MEUNIER, Jean-Pierre. "Dispositif et Théories de la communication: deux concepts en rapport de codétermination". In: *HERMÉS 25*: "Le Dispositif: entre usage et concept" Paris, CNRS, dez. 1999. No. 25, p. 83-91.

MICHAUD, Yves. *Critères Esthétiques et Jugement de Goût*. Nîmes: Éd. Jacqueline Chambon, 1999. (col. Rayon Art)

- MICHAUD**, Yves. La crise de l'Art contemporain. Paris: PUF, 1999 (1^a ed: 1997)
- MILLET**, Catherine. L' Art Contemporain. Paris: Flammarion, 1997.
- MOINEAU**, Jean-Claude. L' Art dans L' Indifferance de L' Art. Paris: PPT, 2001.
- MORAES**, Angélica de (org.). Regina Silveira: cartografias da sombra. São Paulo: Edusp, 1995.
- MORAIS**, Frederico. Cildo Meireles – Algum desenho [1963-2005]. Rio de Janeiro: CCBB, 2005. (catálogo de exposição).
- MORIN**, Edgar O Método. Vol 4: As idéias: Habitat, vida, costumes, organização. Porto Alegre: Sulina, 1998.
- MORIN**, Edgar. “Por uma reforma do Pensamento”. In: PENA-VEJA, Alfredo. NASCIMENTO, Elimar Pinheiro do. (orgs.) O Pensar Complexo: Edgar Morin e a crise da modernidade. Rio de Janeiro: Garamond, 1999.
- MORIN**, Edgar. A cabeça bem-feita: repensar e reforma, reformar o pensamento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000 [trad. Eloá Jacobina; 1^a. ed. francês 1999].
- MORIN**, Edgar. Ciência com consciência. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- MOULIN**, Raymonde. Le marche de l'art: mondialisation et nouvelles technologies. Paris: Flamarion, 2000 (col. Dominos)
- MUKAROVSKY**, Jan. Escritos sobre estética e semiótica da arte. Lisboa: Estampa, 1997.
- NELSON**, Robert S. “Appropriation”. In: Critical Terms For Art History Chicago> University of Chicago Press, 1996. p. 116-128.
- O'DOHERTY**, Brian. No interior do Cubo Branco: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- OITICICA**, Hélio. Aspiro ao grande labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- OLALQUIAGA**, Celeste. Megalópolis: sensibilidades culturais contemporâneas. São Paulo: Nobel, 1998.
- ORTIZ**, Renato. Um Outro Território (ensaios sobre a mundialização). São Paulo: Olho d'Água, 1999.
- OUTILS DE FORMATION**. Enseigner à partir de l'art contemporain. Paris: Centre Régional de Documentation Pédagogique. 1999.
- PÄCHT**, Otto. Historia del Arte y Metodología. Madrid: Alianza, 1993.
- PANOFSKY**, Erwin. Significado nas Artes Visuais. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- PANORAMA DA ARTE BRASILEIRA 99** São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 1999. (catálogo de exposição).

- PAREYSON**, Luigi. Os Problemas da Estética. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- PETERS**, Michael. Pós-estruturalismo e filosofia da diferença [uma introdução] Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- PIERRE**, Arnauld. “*De l’Instabilité: Perception visuelle / corporelle de l’espace dans l’environnement cinétique*”. In: Les Cahiers du Musée national d’art moderne. N.º 78, hiver 2001-2002. Págs. 40-69.
- PINTO**, Evelise. Formalisme, Jeu des Formes. Paris: Labonne, 2001.
- PLAZA**, Julio; **TAVARES**, Monica. Processos Criativos com os Meios Eletrônicos: Poéticas Digitais. São Paulo: Hucitec, 1998.
- POINSOT**, Jean-Marc. Quand l’oeuvre a lieu: l’art exposé et ses récits autorisés. Genève, Institut d’art contemporain, 1999.
- POPPER**, Frank. Arte, acción y participación: el artista y la creatividad hoy. Madrid: Akal, 1989.
- POULOT**, Dominique. Patrimoine et musées: l’institution de la culture. Paris: Hachette, 2001. (col. Carré Histoire, n. 54).
- PUBLICS & MUSÉES**: Revue Internationale de Muséologie. “*Le Regard au Musée*”. Lyon (France), PUL, jul-set. 1999. N. 16. 214 pags.
- PUTNAM**, James. Le Musée à l’Oeuvre: le musée comme médium dans l’art contemporain. Paris: Thames & Hudson, 2002. (1ª ed., London, 2001).
- RAFFESTIN**, Claude. Por uma Geografia do Poder. São Paulo: Ática, 1993. [1980].
- RECHERCHES EN ESTHÉTIQUE, n. 6, out. 2000, Paris, revista do C.E.R.A.P.
- Recherches en Esthétique: Traditions, modernité, art actuel. Revue du C.E.R.E.A.P., N.º 6, out. 2000.
- REISS**, Julie. From Margin to Center: The Spaces of Installation Art. New York: MIT Press, 2001.
- RIBEIRO**, Marília Andrés (org.). Ana Maria Tavares. Belo Horizonte: C/Arte, 2003.
- RICO**, Juan Carlos. Montage de Exposiciones: museos, arquitectura, arte. Madrid: Sílex, 2001.
- RODRIGUES**, Arturo. “*El impacto de la globalización en la articulación de las dinámicas artísticas*”. Porto Arte, Porto Alegre, v. 10, n. 18, p. 53-65, mai. 1999.
- ROSAS**, Maria Ángeles Layuno. Richard Serra. Hondarribia (Espanha): Editorial Nerea, 2001. (Col. Arte Hoy).

ROSENTHAL, Mark. Understanding installation art: from Duchamp do Holzer. New York: Prestel, 2003.

RUBY, Christian. "Esthétique des interférences". In: *À quoi oeuvre l'art? Esthétique et Espace public*. Espaces Temps Le Cahiers. ASSOCIATION ESPACES TEMPS, Lyon, n. 78/79, 2^o trimestre, 2002. págs. 8-21.

SAMAIN, Etienne (org.) O Fotográfico. São Paulo: Hucitec, 1998.

SANTOS, Milton. Da Totalidade ao Lugar. São Paulo: EDUSP, 2005 (Col. Milton Santos; 7).

SANTOS, Milton. Espaço & Método. São Paulo: Nobel, 1985.

SANTOS, Milton. Metamorfoses do espaço habitado. São Paulo: Hucitec, 1997.

SCHAEFFER, Jean-Marie. A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1996.

SCHAEFFER, Jean-Marie. Adieu à l'Esthétique. Paris: PUF, 2000.

SCHAEFFER, Jean-Marie. Les Célibataires de l' art: pour une esthétique sans mythes. Paris: Gallimard, 1996.

SCHULTZ, Margarita. Visión epistemológica de la historia del arte. Santiago: Dolmen, 2000.

SELIGAMANN-SILVA, Marcio. "Introdução/Intradição: *Mimesis*, Tradução, Enárgeia e a Tradição da *ut pictura poesis*". In.: LESSING. Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SILVEIRA, Regina Silveira. In: MORAES, Angelica de; MELLADO, Justo Pastor. Regina Silveira: Desapariencias. Santiago do Chile: Galeria Gabriela Mistral, 1999.

SIMÕES, Alessandra. "O Espaço é o Espetáculo". Gazeta Mercantil, São Paulo, 17 e 18 de junho de 2000. pág. 24..

STRAWSON, Peter F. Análise e Metafísica: uma introdução à filosofia. São Paulo: Discurso Editorial, 2002.

TASSINARI, Alberto. O Espaço Moderno. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TEIXEIRA COELHO. Dicionário Crítico de Política Cultural. São Paulo: Iluminuras, Fapesp, 1997.

TERRA, Paula; **FERREIRA**, Glória. SITUAÇÕES ARTE BRASILEIRA ANOS 70. (Catálogo de exposição). Rio de Janeiro: Fundação Casa França Brasil, 2000.

TRONCY, Éric. "Le Spectateur et l'Accident: Participation and Accident" ArtPress. Paris, n.226. pág. 43-47. jul-ago. 1997.

TUAN, Yi-Fu. Espaço & Lugar: A Persoectiva da Experiência. São Paulo: Difel, 1983.

TUCKER, Marcia (ed.) Art After Modernism: rethinking representation. New York: New Museum of Contemporary Art. 1999.

TUNGA. TUNGA. (Catálogo de exposição). Paris: Jeu de Paume, 2001.

VANHAME, Marie. **LOUBON**, Patrice. Arts en Friches - Usines désaffectées: fabriques d'imaginaire. Paris: Alternative, 2001.

VERHAEGEN, Philippe. "Les Dispositifs techno-sémiotiques: signes ou objets?" In: HERMÉS 25: Le Dispositif: entre usage et concept, Paris, CNRS, dez. 1999. No. 25, p. 111-121.

VIRILIO, Paul. O Espaço Crítico. Rio de Janeiro: ed. 34, 1993.

WHITROW, G.J. O Tempo na História: concepções do tempo da pré-história aos nossos dias. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

WITTGENSTEIN, Ludwig. Investigações filosóficas. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Os Pensadores).

ZIZEK, Slavoj. "A Lâmina de David Lynch" In: FELDSTEIN, Richard; FINK, Bruce; JANNUS, Maire (orgs) Para ler o Seminário 11 de Lacan. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

ANEXOS

CURRÍCULO /BIOGRAFIA resumida dos artistas contemporâneos cujas obras são analisadas ao longo da tese:

Ana Maria Tavares

Ana Maria da Silva Araújo Tavares (Belo Horizonte MG 1958). Inicia sua formação na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, entre 1977 e 1978. Após esse período, transfere-se para a capital paulista, onde cursa licenciatura em artes plásticas na Fundação Armando Álvares Penteado - Faap. Frequenta cursos com Regina Silveira (1939) e Julio Plaza (1938-2003), professores que influenciam o desenvolvimento de sua pesquisa artística. experimentalismo. Entre 1984 e 1986, faz mestrado em escultura na The School of The Art Institute of Chicago [Escola do Instituto de Arte de Chicago], Estados Unidos. Nessa escola intensifica o estudo de questões conceituais e impõe novos parâmetros ao desenvolvimento de sua obra. Na década de 1990, faz divesas instalações. Algumas de suas obras ambientais recriam lugares anódinos, de passagem, como salas de aeroporto, roletas e salas de espera. A artista refaz ambientes que não demonstram qualidades distintivas nos quais as pessoas ficam por pouco tempo. Nesses trabalhos, o espaço é invadido por objetos impessoais e estranhos à galeria de arte. Em 2000, obtém título de doutor em artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP, com a tese *Armadilhas para os Sentidos: Uma Experiência no Espaço-Tempo da Arte*. Nesse ano, inicia atividades como professora de desenho na Faap. Entre 2002 e 2003, é bolsista da John Simon Guggenheim Foundation Grant, Nova York. A partir do final da década de 1990, os trabalhos realizados por Ana Maria Tavares pautam-se pelo dialogo tenso entre objeto e espaço, arte e design, e na relação entre público e objeto de arte.

Fonte: transcrito resumido e adaptado de:

http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais2003/index.cfm?fuseaction=Detalhe&cd_verbete=501. Acesso em 21/09/2005.

Artur Barrio

Artur Alípio Barrio de Sousa Lopes (Porto, Portugal 01/02/1945,). Pintor, desenhista e artista multimídia. Começa a pintar em 1965. Em 1967, frequenta a Escola Nacional de Belas Artes - Enba, onde é aluno de Onofre Penteado. Abandona as técnicas tradicionais da pintura para trabalhar com materiais perecíveis, como lixo, papel higiênico, detritos humanos e carne putrefata. Em 1969, realiza trabalho com Ivald Granato e Luís Pires para a Pré-Bienal de Paris, exposição que deveria ocorrer no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ, mas foi fechada pelo Departamento de Ordem Política e Social - Dops. Neste ano, escreve um manifesto no qual contesta as categorias tradicionais da arte e sua relação com o mercado, critica o sistema de produção-circulação-consumo das sociedades capitalistas e a situação social do terceiro mundo. Exibe no Salão da Bússola as *Trouxas Ensangüentadas* (T. E.) - em que o público era convidado a interferir -, e depois as coloca sobre a base reservada a uma escultura consagrada nos jardins do MAM/RJ. No ano seguinte, expõe a mesma obra em Belo Horizonte, na manifestação Do Corpo à Terra, organizada por Frederico Moraes. Em 1978, realiza *Rodapés de Carne*, numa galeria em Nice, na França. Grande parte de seus trabalhos consiste de

"situações", como ele os denomina. Trata-se de intervenções diretas no espaço urbano, seguidas de registros das reações do público em vídeo, foto, slide, gravação de áudio. Reside em Portugal, na África, no Brasil, na França e na Holanda; em 1994, fixa-se no Rio de Janeiro. Participa de exposições, individuais e coletivas, em vários países da Europa e da América Latina, e nos Estados Unidos. No Brasil, expõe seus trabalhos em várias edições da Bienal Internacional de São Paulo, entre outras. Em 1978, a Funarte publica o livro *Artur Barrio*, pela coleção *Arte Brasileira Contemporânea*, em homenagem à sua produção artística. Em 1988, recebe o Prêmio Mário Pedrosa da Associação Brasileira dos Críticos de Arte, por *Experiência nº 1*.

Fonte: transcrito resumido e adaptado de:

http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais2003/index.cfm?fuseaction=Detalhe&CD_Verbete=2942. Acesso em 21/09/2005.

Cildo Meireles

Cildo Campos Meirelles (Rio de Janeiro RJ 1948 (9 de fevereiro). Pintor, desenhista, cenógrafo, figurinista, gravador e escultor. Inicia estudos de arte em Brasília, com Felix Alejandro Barrenechea, em 1963. Frequenta por dois meses a Escola Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, em 1967. Nesse ano, volta-se para obras tridimensionais. Sua primeira instalação é *Desvio para o Vermelho*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ, em 1967. Na mesma época, cria os *Espaços Virtuais: Canto* (1967), ambientes assemelhados com interiores de casa, organizadas segundo especulações geométricas do artista. É um dos fundadores da Unidade Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1969, na qual leciona entre 1969 e 1970. Reside nos Estados Unidos de 1971 a 1973. Ao retornar ao Brasil, concentra-se nas linguagens conceituais e na apropriação de objetos não artísticos. Em 1974, termina a primeira versão do trabalho *Malhas da Liberdade* (1976). Em 1975, realiza a instalação *EurekaBlindhotland*, onde investiga propriedades sensoriais não visuais dos objetos utilizados. Na segunda metade da década de 1970, o artista explora o tema em esculturas como *A Diferença Entre um Círculo e uma Esfera É o Peso* (1976), *Estojo de Geometria* (1977) e *Rodos* (1978). Cria cenários e figurinos para teatro e cinema de 1970 a 1974 e, em 1975, é um dos diretores da revista de arte *Malasartes*. Seu trabalho se caracteriza pela diversidade de técnicas e suportes empregados - pintura, desenho, escultura, ambiente, happening, instalação, performance, fotografia -, conjugando-os em múltiplas linguagens que discorrem sobre questões sociais e políticas. No início dos anos de 1980, alguns elementos pictóricos são incorporados às suas instalações e esculturas, como em *Volátil* (1980), *Maca* (1983), *Cinza* (1984) e *Para Pedro* (1984). Em 1987, realiza *Missão/Missões*, no Teatro Nacional de Brasília. A obra dá escala monumental à temática política de Cildo Meireles. A partir de 1989, o artista passa a expor com maior frequência fora do Brasil.

Realiza grande número de individuais, duas delas de caráter retrospectivo, no Instituto Valenciano de Arte Moderna, Ivam, Espanha, 1995; e no New Museum of Contemporary Art, Nova York, 1999. Expõe em importantes mostras no Brasil e no exterior, como na Bienal de Veneza, 1976; Bienal de Paris, 1977; Bienal Internacional de São Paulo, 1981, 1982 e 1998. Em 1997, Branca Bogdanova dirige o documentário *Cildo Meireles*, nos Estados Unidos. Em 1999 recebe o Prince Claus Award do governo holandês.

Fonte: transcrito resumido e adaptado de:

<http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais2003/>. Acesso em 21/09/2005.

Cristian Bolstanski

Christian Boltanski nasceu em Paris em 1944. Abandonou a educação formal na idade de 12 anos, tendo então começado a pintar e a desenhar. Desde a década de 1960 aborda em seu trabalho aspectos que tratam do efêmero da experiência humana e da memória, valendo-se para tal desde fotografias de obituários a latas enferrujadas de biscoitos. Vários de seus projetos valeram-se de espaços públicos fora de uso como estações ferroviárias, criando coleções que memorializam os usuários desconhecidos na cacofonias dos objetos pessoais. Da mesma forma empregou objetos de segunda-mão como roupas, como meio de reconvocar seus antigos possuidores desconhecidos.

Boltanski tem exibido sua obra em museus de diversos países, incluindo, entre outros: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris; "Menschlich" em Kunsthalle Wien (1995); "Reconstitution" no Stedelijk van Abbemuseum, em Eindhoven e na Whitechapel Art Gallery, London (1990); "Lessons of Darkness" Museum of Contemporary Art, Chicago e no Museum of Contemporary Art, Los Angeles; Museum of Fine Arts, Boston; Museum of Contemporary Art, Helsinki; Malmö Konsthall; Retrospectiva no National Museum of Contemporary Art, Oslo (1994); Museum Ludwig Köln; Museo Nacional Centro de Arte Regina Sofia, Madrid; "Made in France" no Centre George Pompidou, Musée d'Art Moderne in Paris (1997).

Seu trabalho foi apresentado na Documenta (1972, 1986) na Bienal de Veneza (1993, 1996), e no Carnegie International, no Museu Carnegie, Pittsburg (1991). Bolstanski vive em Malakoff, um subúrbio de Paris.

Fonte: transcrito resumido e adaptado de:

('http://www.tate.org.uk/magazine/issue2/boltanski.htm',600,600,'auto','yes') e

<http://www.arken.dk/view.asp?ID=1809>

Daniel Buren

Nascido em 25/03/1938 em Paris. Formou-se na Escola de Artes e Ofícios. Desde 1965 realiza trabalhos em pinturas, constituídas de faixas verticais, alternadamente brancas e coloridas. Na década de 1960 inicia trabalhos em site specific, freqüentemente dispostos em espaços que não se constituem em galerias, de maneira que a instalação dialogue com a natureza do espaço ou da locação. A reflexão sobre este último aspecto – a relação da obra com o local de exposição e o espectador nesse contexto - perpassa todo o seu trabalho, e constitui-se em característica central do mesmo. Buren emprega diferentes suportes, como o tecido, onde as faixas já são previamente pintadas, o papel especialmente impresso, vidro pintado e gravado, espelhos, madeira, pedra, plástico transparente, metal, pintura. Vale-se também da forma tridimensional. De maneira geral, a obra de Buren se distribui em quatro elementos constituintes, que são a pintura, o in situ, a arquitetura e o decorativo. Suas obras estão dipostas em locais públicos, as vezes em um formato minimalista, e outras, em uma feição mais monumental, com destaque

para a Place des Terreaux, em Lyon e para as localizadas no pátio do Plays-Royal, em Paris.

Fonte: transcrito resumido e adaptado de:

http://www.tate.org.uk/archive/journeys/reisehtml/mov_artbiogs.htm ;

[http://www.radiofrance.fr/chaines/france-](http://www.radiofrance.fr/chaines/france-culture2/emissions/matins/fiche.php?diffusion_id=22587)

[culture2/emissions/matins/fiche.php?diffusion_id=22587;](http://www.radiofrance.fr/chaines/france-culture2/emissions/matins/fiche.php?diffusion_id=22587)

<http://www.evene.fr/celebre/biographie/daniel-buren-5993.php>

Francisco Ruiz Infante

Nascido em Vitoria, Espanha, em 1966, Francisco Ruiz Infante vive desde 1991 em Paris. A ênfase de sua atividade artística dá-se na área da vídeo criação. As suas primeiras realizações em Super 8 remontam a 1984, e desde então trabalha com elementos semelhantes, onde o texto tem uma importância central.

Jenny Holzer

Jenny Holzer nasceu em 29/07/1950 em Gallipolis, Ohio. Recebeu um B.F.A. em gravura e em pintura pela Universidade de Ohio, Atenas, em 1972, e em 1975, matriculou-se no programa de M.F.A. em pintura da Rhode Island School of Design, em Providence. Começa a introduzir o texto em seu trabalho. Concluído o curso em 1977, foi para Nova Iorque onde matriculou-se no Programa Independente de Estudos do Whitney Museum of American Art, Nova Iorque. Neste ano criou seus primeiros trabalhos de pleno-texto, a série Truismos, impressos em papel e colados anonimamente pela cidade. O trabalho de Holzer desde a década de 1970 tem feito uso de espaços públicos. A escrita é a base do seu trabalho. Embora a maior parte dos conteúdos seja original, as vezes ela vale-se fontes históricas ou de arquivos. Seus textos aparecem sós ou combinados, em trabalhos permanentes, instalações e projeções em xenon. A mídia empregada em suas práticas é variada. A escrita é programada em sinais eletrônicos; impressa em camisetas e cartazes; entalhada em bancos de pedra, pisos de mármore e lápides de granito; fundida em placas de bronze; ou gravadas em prata. Suas manifestações apareceram em espaços de outdoors, toldos de cinemas, automóveis, revistas, e em websites, assim como projetos em fachadas, muros, águas e em encostas de morros, empregando laser ou xenon. A artista vale-se da insistente presença da mídia moderna em seus próprios trabalhos.

Holzer recebeu diversos prêmios importantes, incluindo o Prêmio Blair, concedido pelo Instituto de Arte de Chicago em 1982, e o prêmio Leone D'Oro para o melhor pavilhão na Bienal de Veneza em 1990.

Além das numerosas exposições individuais ou em grupo onde o seu trabalho apareceu, Holzer criou vários projetos públicos, entre eles uma exposição dos Truismos na Spectacolor Board em Times Square em 1982, patrocinado pelo Fundo Público de Arte, e uma série de spots públicos para a MTV em 1989. Publicou diversos livros, incluindo A Little Knowledge (1979); Black Book (1980); Hotel (com Peter Nadin, 1980); Living (com Nadin, 1980); Eating Friends (com Nadin, 1981); Eating Through Living (com Nadin, 1981); e Truisms and Essays (1983). Vive e trabalha em Nova Iorque.

Fonte: transcrito resumido e adaptado de:

http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_bio_65.html e

<http://www.medienkunstnetz.de/artist/holzer/biography/>

Acesso em 21/09/2005

Jochen Gerz

Nasceu em 1940, em Berlim. Estudou (1958/1963) em Colônia, Basileia e Londres, temas vinculados à literatura, sinologia e pré-história. Desde 1968 realiza trabalhos que interferem nos espaços públicos, e a partir de 1969 emprega foto-textos. Inicia em 1972 trabalhos com arte video e performance. Na metade da década de 1990, aparecem seus primeiros trabalhos na internet. Vive e trabalha em Paris desde 1966.

Fonte: transcrito resumido e adaptado de:

http://www.gerz.fr/html/04_biography.html?art_ident=1&res_ident=84e63a24a975a1474f1c480ee0dffc25

Mona Hatoum

Nascida em 1952, em Beirute, Líbano, de pais palestinos. Vive na Inglaterra desde 1975. De 1975 a 1970 estudou na Byam School of Art em Londres, e posteriormente frequentou a Slade School of Art (1979-1981). Na metade da década de 1980 atuou com artista performática, voltando-se marcadamente a temas de cunho político e feminista. Ainda durante a década de 1980 volta-se à escultura, instalação, video arte e mais tarde, à fotografia.

Hatoum apresentou trabalhos e realizou performances em muitos países, incluindo Art Gallery of Ontario em Toronto (1993); Centre Georges Pompidou, Paris (1994); Tate Gallery (1995); Museum of Modern Art em Nova Iorque; Walker Art Center em Minneapolis, Musée d'art Contemporain de Montreal; Franklin Furnace em Nova Iorque; Western Front Art Centre em Vancouver; Arnolfini Gallery, Bristol; Centre Georges Pompidou, Paris, e na The Fabric Workshop em Philadelphia.

Em 1997 realizou uma grande exposição individual no Museum of Contemporary Art, Chicago e no New Museum for Contemporary Art, em New York.

Hatoum tem participado em grandes exposições internacionais, como "Sense and Sensibility", realizada no Museum of Modern Art, New York; "Cocido y Crudo" no Centro de Arte Reina Sofia, em Madrid; na Bienal de Havana, em Cuba (1994), na Bienal de Veneza (1995), e na ARS 95 de Helsinki.

Seu trabalho está representado no Centre Georges Pompidou em Paris, Dallas Museum of Art, Los Angeles County Museum of Art, Museum of Modern Art em Nova Iorque, Art Gallery de Ontario, Vancouver Art Gallery, Louisiana in Humlebæk, Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Astrup Fearnley Museum em Oslo, Centro de Arte de Salamanca (CASA), Tate Modern and Tate Liverpool.

Fonte: transcrito resumido e adaptado de: <http://www.arken.dk/view.asp?ID=1826>

Regina Silveira

Regina Scalzilli Silveira (Porto Alegre RS 1939). Pintora, gravadora, desenhista, artista intermídia, curadora e professora. Conclui bacharelado em pintura no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - IA/UFGRS em 1958, onde estuda com Aldo Locatelli (1915-1962) e Ado Malagoli (1906-1994). No ano seguinte, licencia-se em desenho pela Faculdade de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. No início da década de 1960, tem aulas de pintura com Iberê Camargo (1914-

1994), xilogravura com Francisco Stockinger (1919) litogravura com Marcelo Grassmann (1925), no Ateliê Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre. Entre 1960 e 1966, realiza ilustrações para o jornal *Correio do Povo*. Como bolsista do Instituto de Cultura Hispânica, em 1967, estuda história da arte na Faculdade de Filosofia e Letras de Madri. Em 1969, ministra cursos no Departamento de Humanidades da Faculdade de Artes e Ciências da Universidade de Porto Rico. Em 1970, ainda em Porto Rico, realiza suas primeiras serigrafias. A partir de 1973 passa a residir em São Paulo. Leciona e coordena, até 1985, o setor de gravura da Faap. Entre 1974 e 1993, é professora do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP. Defende dissertação de mestrado em 1980, com a exposição Anamorfias, no Museu de Arte Contemporânea da USP e, em 1984, obtém o título de doutora com a exposição Simulacros. Com *Monudentro* ganha o Prêmio Associação Paulista dos Críticos de Arte, melhor instalação de 1987. De 1991 a 1994, concentra suas atividades artísticas em Nova York, com bolsas de estudo concedidas por instituições estadunidenses, entre elas The John Simon Guggenheim Foundation Fellowship, The Pollock-Krasner Foundation Grant, Fullbright Foundation. Em 1995, recebe bolsa de artista residente da Civitella Ranieri Foundation. Em 2000, recebe o Gran Premio Banco de La Província de Buenos Aires, na 1ª Bienal Argentina Gráfica Latino-Americana, Museo Nacional del Grabado, Buenos Aires, e o Prêmio Cultural Sergio Motta 2000, instituído para contemplar novas linguagens em arte e tecnologia. Trabalha com intervenções sobre fotografias, com recortes, diagramações e reticulações e apropriação de imagens fotográficas. A artista utiliza amplamente novas mídias em seus trabalhos, como heliografia, microfilme, xerox, painel eletrônico, vídeo-arte, vídeo-texto e mail-art.

Fonte transcrito resumido e adaptado de:
<http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais2003/>. Acesso em 21/09/2005.

Tunga

Antonio José de Barros Carvalho e Mello Mourão (Palmares PE 1952). Escultor, desenhista, artista performático. Muda-se para o Rio de Janeiro onde, em 1974, conclui o curso de arquitetura e urbanismo na Universidade Santa Úrsula. É colaborador da revista *Malasartes* e do jornal *A Parte do Fogo*. Na década de 1980, realiza conferências no Instituto de Filosofia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Santa Úrsula e na Universidade Candido Mendes. Em 1987 realiza o vídeo *Nervo de Prata*, feito em parceria com Arthur Omar (1948). Em 1990, recebe o Prêmio Brasília de Artes Plásticas e, em 1991, o Prêmio Mário Pedrosa da Associação Brasileira de Críticos de Arte - ABCA pela obra *Preliminares do Palíndromo Incesto*. Para realizar seu trabalho, investiga áreas do conhecimento como literatura, filosofia, psicanálise, teatro, além de disciplinas das ciências exatas e biológicas. Em vários de seus trabalhos o campo de relações entre diferentes materiais é constituído com objetos recorrentes na poética do artista: cabelos, os tacapes, o ímã e as tranças.

Fonte: transcrito resumido e adaptado de:
http://www.itaucultural.org.br/AplicExternas/Enciclopedia/artesvisuais2003/index.cfm?fuseaction=Detalhe&CD_Verbete=2942. Acesso em 21/09/2005.

Vera Chaves Barcellos

Nascida em 1938 em Porto Alegre. Formada pelo Instituto de Artes (UFRGS), em música e artes plásticas. Nos anos 1960 dedica-se à gravura, estudando a técnica na Inglaterra e na Holanda. Posteriormente, nos anos 70, começa a utilizar a fotografia e, de modo mais enfático, a partir dos anos 1980, a trabalhar com instalações.. Em 1975 é bolsista do British Council ocasião em que aprofunda seus conhecimentos em fotografia e técnicas gráficas no Croydon College, Londres. Em 1976 participa na representação do Brasil na Bienal de Veneza, com o trabalho *Testarte*. Realizou exposições individuais em diversas capitais brasileiras e em locais como Buenos Aires, Medelin, Barcelona e outras cidades da Espanha. Desde o final dos anos 60 participou de quatro Bienais de São Paulo e em exposições coletivas na América Latina, Alemanha, Bélgica, Espanha, França, Holanda, Inglaterra, Japão, Estados Unidos e Austrália. Na década de 1970 participou, juntamente com outros artistas, da criação dos grupos Nervo Óptico (1976-1978) e Espaço NO (1979-1982), em Porto Alegre. A partir de 1986 passa a residir em Barcelona, dividindo sua permanência entre esta cidade e o Brasil.

Como artista convidada, no ano de 1997 participa da exposição *Cegueses* no Museu de Arte de Girona, e do *Panorama da Arte Brasileira* (Premio de Aquisição) em São Paulo. Em 1998 participa do Salão Nacional do Rio de Janeiro, e realiza a exposição *Passagem de Ida*, na Galeria Antonio de Barnola de Barcelona.

Em 2005 lançou oficialmente a Fundação Vera Chaves Barcellos, localizada em Porto Alegre, voltada à criação, coleção e difusão da arte contemporânea.

Fonte: catálogos diversos.