

LUCIANA BOSCO E SILVA

INSTALAÇÃO: ESPAÇO E TEMPO

**Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Belas Artes
Doutorado em Artes
2012**

Luciana Bosco e Silva

INSTALAÇÃO: ESPAÇO E TEMPO

**Tese apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Artes da Escola de
Belas Artes da Universidade Federal de
Minas Gerais, como requisito parcial à
obtenção do título de Doutor em Artes**

**Área de Concentração: Arte e Tecnologia da
Imagem**

Orientador: Prof. Dr. Stéphane Huchet

**Belo Horizonte
Escola de Belas Artes / UFMG
2012**

Silva, Luciana Bosco e, 1971-

Instalação [manuscrito] : espaço e tempo / Luciana Bosco e Silva. – 2012.

240 f. : il.

Orientador: Stéphane Huchet.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes, 2011.

1. Instalações (Arte) – Teses. 2. Espaço e tempo em arte – Teses. 3. Arte moderna – Séc. XX – Teses. I. Huchet, Stéphane, 1960- II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Belas Artes. III. Título.

CDD: 709.04



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE BELAS ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

Assinatura da Banca Examinadora na Defesa de tese da aluna **LUCIANA BOSCO E SILVA**

Número de Registro **2007668860**

Título: **INSTALAÇÃO: ESPAÇO E TEMPO**

Prof. Dr. Stéphane Denis Albert René Philipe Huchet - Orientador – EA/UFMG

Profa. Dra. Almerinda da Silva Lopes – titular – UFVitoria/ES

Profa. Dra. Maria Andrés Ribeiro – titular – C/Arte /Belo Horizonte/MG

Profa. Dra. Renata Moreira Marquez - titular – EA/UFMG

Profa. Dra. Patricia Dias Franca Huchet – titular – EBA/UFMG

Belo Horizonte, 31 de outubro de 2011

Dedico este trabalho a meu amado Heitor, anjo que trouxe uma nova luz a toda
minha família.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Stéphane Huchet, que muito me ensinou, por sua compreensão, apoio e constante estímulo transmitido durante todo o trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, pela oportunidade de realização do curso de doutorado.

À CAPES, pela bolsa concedida para a elaboração deste trabalho.

À Zina e ao Sávio pelo carinho e apoio durante esses quatro anos de pesquisa e à querida Deborah, pelo apoio incansável. À tia Sônia e ao tio Afonso pela acolhida tão carinhosa.

Em especial, à minha mãe e a meu pai pelo suporte extraordinário, à Angie com quem pude contar nos momentos difíceis nesses quatro anos, à Kika, pelo carinho; e ao Heitor, simplesmente por você existir em nossas vidas.

Uma obra de arte não está obrigada a ser entendida e aprovada em princípio.

Ernst Fischer

RESUMO

A pesquisa “Instalação: espaço e tempo” é uma reflexão histórico-crítica sobre o fazer artístico da Instalação, problematizando a questão da efemeridade da obra, de sua mutabilidade a cada nova montagem e com isso, suas particularidades como obra a ser experimentada em espaço-tempo específico.

Para problematizar a relação espaço-temporal na Instalação, parte-se de obras efêmeras por excelência, seja em sua natureza, obras feitas a partir de materiais perecíveis ou mesmo obras de caráter temporário, assim como obras in situ e suas relações particulares com o local instalado. Essas questões espaço-temporais são trabalhadas tanto em obras produzidas para espaço fechados, galerias e/ou museus, como obras em espaços abertos, onde a relação com o espaço, muitas vezes faz parte da obra, como são os casos das Land Art, assim como de Intervenções Urbanas.

Questiona-se também neste trabalho, a validação da exposição dessas obras fora dos critérios adotados pelo artista ao criá-las, destacando ainda a questão espaço-temporal da obra e a própria recriação da mesma em cada nova montagem.

A reflexão aqui apresentada se dá no diálogo entre o objeto de arte e o observador, que no caso da Instalação é agente ativo como complemento vivo da própria obra, onde a fruição do mesmo é essencial para a própria existência da obra em inúmeros casos.

A “Instalação: espaço e tempo” é, portanto, resultado de pesquisa que busca refletir sobre o espaço, o vazio e o tempo, e como estes são questões essenciais na poética da Instalação.

ABSTRACT

The research "Installation: space and time", it's a historical and critical reflection about the different aspects of Installation Art; it's ephemeral and mutant characteristics at each different exhibition, and with that it's particularities as a piece that it's experimented on specific space and time.

To question the relationship of space-time on Installation Art, these work will use Installation that are ephemeral by its nature, as ones that are made by perceives materials and also the ones that are made as temporary pieces, as well in situ Installation Art and its particularities with the space in which the piece is installed. This issues of space and time are seen here on indoor Installation pieces as well on outdoor pieces, in which the space itself is part of the piece, as are the cases on Land Art as well on Urban Intervention.

This work also question the validation of an exposition of this way of art, out of the criterion chosen by the artist at the moment of it's creation, accentuating the subject of it's space and timing and the reproduction of the art work at any new exhibition.

The reflection that this work intends to do, it's based on the dialogue between the art object and the observer, witch is, in the case of Installation art, an active agent in the complement of the work itself, where the joy of the pure essence of the work it's, in many cases, absolutely necessary for the real existence of it.

The "Installation Art: space and time", is therefore, the result of a research that does a reflection about how important emptiness, time and space are to the real meaning of Installation Art.

SUMÁRIO:

Introdução: Instalação – a experiência no espaço-tempo.....	08
1. Instalação: o espaço-tempo do efêmero	
1.1 O espaço-tempo.....	22
1.2 Instalação: espaço-tempo, efemeridade e continuidade.....	36
2. O Surgimento da Instalação	
2.1 A Instalação: rastros históricos de seu surgimento.....	51
2.2 Arte Ambiental: Hélio Oiticica e a Instalação no Brasil.....	76
3. A Instalação e seus espaços expositivos	
3.1 Instalação: Obra de Galeria.....	88
3.2 A Instalação e sua relação com o espaço museal.....	100
4. Instalação – Obra Efêmera e <i>in situ</i>	
4.1 A Instalação: obra efêmera.....	108
4.2 Instalação: obra <i>in situ</i>	137
5. <i>Land Art</i> e Intervenção Urbana – obras efêmeras e em <i>site specific</i>	
5.1 <i>Land Art</i> : obra em <i>site specific</i>	183
5.2 Intervenção Urbana: obra efêmera por excelência.....	212
6. Considerações Finais: A Instalação e suas relações espaço-temporais.....	226
• Referências Bibliograficas.....	229
• Lista de Imagens.....	237

INTRODUÇÃO: INSTALAÇÃO – A EXPERIÊNCIA NO ESPAÇO-TEMPO

“A instalação é por-em-obra a verdade, enquanto é acontecer em espaço, em localidade, em lugar autêntico, permitindo a espacialização.” Benedito Nunes

É assim que Benedito Nunes em seu livro *Introdução à Filosofia da Arte* define a Instalação. Partindo desse princípio pode-se questionar o que é verdade em arte, seriam as relações históricas do objeto em questão com a arte como um todo; sua relação de objeto enquanto memória, como linguagem, como conceito de arte, como imagem, ou então como processo criativo dentro de uma dimensão crítica da própria arte por meio do objeto. Pode ser visto ainda como objeto de participação política e até mesmo ter no público seu elemento formador final.

Sendo a Instalação, portanto para Nunes, algo que acontece em espaço e tempo determinados, onde a espacialização se materializa através da obra. Já Erika Suderburg, na introdução de seu livro *Space Site Intervention – Situating Installation Art* defende que: “Instalar é um processo que deve ser levado a cabo toda vez que uma exposição é montada; ‘instalação’ é a forma de arte que percebe o perímetro desse espaço e o reconfigura.” (SUDERBURG, E., 2000, p. 4).

Partindo dos preceitos acima expostos, a pesquisa *Instalação: espaço e tempo*, pretende questionar as relações espaço-temporais na essência da Instalação, através de uma pesquisa historiográfica e poética das Instalações através do espaço-tempo. A Instalação tanto para Nunes quanto para Suderburg é a arte de evidenciar o espaço por e pela obra nele exposta. A reconfiguração, ou mesmo a materialização do espaço só é possível, no entanto, em espaço e tempo determinados. A Instalação, ao mesmo tempo em que, evidencia o espaço, o modifica, transformando-o não mais em espaço expositivo, mas em obra de arte.

O interesse em desenvolver uma pesquisa sobre Instalação, mas, que além disso tenha como foco da mesma o espaço e tempo da Instalação vem de uma experiência pessoal, de uma curiosidade e de uma necessidade de compreender as

relações entre a ocupação espacial e o tempo. Ainda na faculdade, cursando arquitetura, durante a disciplina de Plástica, desenvolvi, ao longo de um semestre, vários trabalhos efêmeros, sendo vários em gelo. O que mais me interessava nesses trabalhos, além dos temas propostos e da estética alcançada através da transparência do gelo era sua efemeridade. Todos, sem exceção “existiam” em espaço e tempo únicos. A luminosidade experimentada por cada um deles, através do local escolhido para expô-los, assim como, sua finitude, era o que me movia.

Ao final do curso de arquitetura tive a oportunidade de passar um semestre em Nova Iorque fazendo um estágio no PS1 Museum, onde trabalhei com Alanna Heiss, lá tive a oportunidade de conhecer artistas com James Turrell, que tem uma Instalação fixa no PS1, sobre a qual falarei ao longo deste trabalho. Nesse período meu interesse por Instalações aflorou. Apesar de não ser uma artista, tanto as relações espaciais, como as temporais vivenciadas ao experimentar uma Instalação passaram a me interessar, e é deste interesse que esta pesquisa surgiu.

A proposta desta pesquisa é portanto mostrar como a questão espaço-temporal perpassa por toda a produção da Instalação, mesmo esta relação se dando de forma distinta dependendo da forma como a obra é proposta pelo artista. Para tanto, veremos as relações do espaço-tempo, em relação ao espaço, e mesmo em relação ao efêmero. A possibilidade de repetição, mesmo sendo cada repetição uma nova relação espaço-temporal.

A Instalação, assim como as *Land Art* e as Intervenções Urbanas contam com mais de uma forma de efemeridade, e com relações intrínsecas com o espaço e o tempo ocupados pela obra, como veremos ao longo deste trabalho.

As exposições atuais de arte contemporânea apresentam, em sua grande maioria, obras classificadas genericamente como Instalações, já que o termo abriga na atualidade, um sem número de modalidades formais e conceituais, tendo em comum somente, a questão de se apropriar do espaço expositivo, enquanto ‘lugar’ e, definir e reconfigurar o mesmo através da obra. O lugar não mais é o espaço onde a obra é exposta, mas pelo contrário é a própria obra que define e subjuga o espaço.

A ocupação do espaço, promovida pelas Instalações, vêm retomar a discussão do espaço da arte ou a questão da arte em si. O espaço da produção de arte, que não mais é atelier, mas tampouco é, necessariamente, a galeria ou o museu, já que a produção e apresentação de Instalações pode se dar fora do circuito dito como tradicional da arte, qual seja este galeria, instituto de arte ou museu.

A Instalação, segundo seus princípios básicos, é uma obra sem limites, ela permite qualquer tipo de suporte em sua produção, já que mais que um suporte é uma poética, uma verdade em si, que promove a criação plena de mundos múltiplos, reais em sua própria essência, mesmo que imaginários e/ou virtuais em sua concepção. As Instalações inauguram mundos novos a cada nova recriação, sim, porque ela é, de fato, recriada em cada nova montagem, em cada novo local, em um novo tempo. Cada nova montagem, define, por si mesma um novo mundo, definido em espaço-tempo próprio.

A obra se apropria, portanto, do espaço, através de experimentações artísticas e é deste espaço, onde esta efetivamente se instala, que a Instalação emerge, trazendo em si conceitos que abrangem uma pluralidade de recursos materiais e variadas formas de associações e metáforas, as quais permitem a experiência única do espaço.

A questão do lugar, a ocupação do espaço, a instalação da obra no próprio espaço, são questões cruciais quando se faz uma reflexão acerca da arte contemporânea e mais especificamente da Instalação. A questão do tempo, dos cheios e dos vazios, a ocupação do espaço, do lugar e seus limites, convergem para a compreensão da obra.

O sentido de tempo, no caso da fruição estética da Instalação é o não-tempo, onde esta fruição se dá de forma imediata ao apreciar a obra *in-loco*, mas permanece em sua fruição plena como recordação¹. É deste conceito, onde o espaço e o tempo são questionados incessantemente, que brota a Instalação.

¹ MARCONDES, Neide. *(Des) Velar a Arte*, São Paulo: Arte & Ciência Editora, 2002.

O tempo, na fruição da Instalação, não é absoluto, mas um momento, onde se dá a relação com o espectador e através dela a interação com a obra. Neste momento, a obra é viva, é aí que ela se completa, com a consciência que o outro toma dela, ou, através dela, de sua própria efemeridade. Nesta relação com o tempo, defendido por Kant, onde ele é percepção, intuição e origem da própria experiência sensível é que a obra se consuma. Concomitantemente o tempo é presença fundamental para a experimentação e compreensão da experiência artística, principalmente após a instituição do vazio, no fazer artístico.

O vazio, assim como o tempo, é absorvido pela própria obra, muitas vezes sendo parte integrante e essencial à experiência da obra de arte e da experiência artística, seja de forma intuitiva, como de forma perceptiva. O espaço circundante da obra, seu negativo, ou, o vazio, fazem parte da obra, absorvem-na e, formam um todo que se complementa para a plena fruição da mesma.

A Instalação, portanto, define um mundo próprio, por não depender de regras claras em sua produção, e, essa falta de regras determina o fazer artístico da Instalação, na qual as obras diferem, não apenas formalmente, mas conceitualmente, uma da outra. A Instalação inaugura mundos novos a cada nova recriação, sim, porque ela é, de fato, recriada em cada nova montagem, em cada novo local, em um novo tempo: "...muitas instalações se caracterizam hoje por serem a constelação de universos particulares com os quais o contato muitas vezes pode ser abrupto." (HUCHET, S. 2005, p. 302). Esses universos particulares são mutáveis, a partir de cada nova montagem. Nesse sentido a Instalação surge como obra em constante criação, se remodelando através do tempo, em cada novo espaço.

O contato com uma Instalação pode, de fato, ser abrupto. Mais do que um objeto artístico, uma Instalação determina um universo próprio que para ser apreciado, necessita ser vivenciado. Para ter a fruição plena de uma Instalação se faz mandatório interagir com ela, penetrá-la quando possível, se submeter às suas manipulações sensoriais sem preconceitos e sem receios, só assim a fruição da mesma é possível de forma absoluta.

Mais do que um evento, a Instalação é um fazer artístico cujo discurso permanece mesmo quando a obra se dá de forma efêmera permanecendo apenas como recordação. As polivalências da Instalação ainda permitem um sem número de experimentações. “No período contemporâneo, o caráter multivalente da Instalação ainda está por ser plenamente alcançado” (ROSENTHAL, M., 2003, p. 25). A Instalação não predetermina nenhuma regra, por isso ela permite a experimentação, sendo assim, seu caráter multivalente tem a possibilidade de se recriar indefinitivamente.

O espaço, o tempo e a relação com o outro, se colocam definitivamente como atores complementares da Instalação em uma relação eterna. Mutável, porém eterna. As questões pertinentes ao tempo e ao espaço são primordiais para a compreensão da Instalação. Ambos se apresentam na essência da obra: “A instalação, por sua temporalidade paradoxal, exige um tempo progressivo, ligado ao frasear do discurso. Seu conceito se conquista no desdobramento dos atos, seguindo a linha de resistência dos objetos dispostos.” (HUCHET, S. 2006, p. 37).

Partindo da visão de Foucault de discurso², pode se dizer então que quando se analisa ou se ensina, assim como quando se cria ou reproduz algo que representa em si uma visão qualquer do mundo, conseqüentemente se estaria estabelecendo uma relação de poder com o objeto representado, assim como com aquele a quem é dirigido o discurso proposto. Já que segundo este pressuposto, toda obra contém em si um discurso.

Se todo discurso contem um relação de poder, quando as Instalações se apropriam de imagens e/ou signos/símbolos e através deles criam proposições de dominação, a obra em si se torna um objeto de poder ou dominação. A dominação aqui apresentada não se refere a uma dominação ideológica como a do nazismo, por exemplo, não que isso não seja possível, mas falamos aqui de uma dominação de ideias e através delas de uma dominação ideológica no sentido do que deve ser consumido, passando pelo consumo de produtos ou até mesmo o consumo da cultura. Segundo Hal Foster, “o artista se torna um manipulador de signos mais do

² Para Michel Foucault o discurso necessariamente envolve uma relação de poder. In: FOUCAULT, M. *A Ordem do Discurso*. Edições Loyola, São Paulo, 2004.

que um produtor de objetos de arte; e o espectador, um leitor ativo de mensagens mais do que um contemplador passivo da estética ou o consumidor do espetacular” (FOSTER, H., 1996, p. 152).

O público se torna, portanto, em um consumidor de cultura, como objeto de consumo:

“Se tudo isso se vende e, por consequência, se consome é porque toda a cultura se encontra submetida à mesma procura concorrencial de signos como outra categoria de objetos, sendo produzida em função de tal procura. Submete-se ao mesmo modo de apropriação que as outras mensagens, objetos e imagens que compõem a “ambiência” da nossa vida cotidiana...” (BAUDRILLARD, s/d, p. 113).

A reflexão apresentada por Foster se dá no diálogo entre o artista, o objeto de arte e o observador, que no caso da Instalação é agente ativo como complemento vivo da própria obra, onde a fruição do mesmo é essencial para a própria existência da obra em inúmeros casos. “Uma obra de arte nunca é uma coisa em si, fora da realidade humana; ela sempre requer uma interação com um espectador. Descobrimos o significado de uma obra de arte; mas também lhe doamos um significado.” (FISCHER, E., 1959, p. 162). Toda obra tem um significado contido em si, este pode ser óbvio, ou estar submerso sob as várias possibilidades de interpretação da obra, cabendo ao artista defini-lo e ao espectador desvendá-lo. Mas, é possível também, principalmente nas obras contemporâneas o espectador dar um significado à obra; ao interagir com a mesma o espectador, muitas vezes experimentador da obra, pode doar-lhe um significado.

A relação entre o artista, a obra e o espectador pode se dar de várias formas. As apresentadas acima perpassam primeiramente por uma relação de poder, o poder do artista e o poder de seu discurso. O poder do discurso, por sua vez, é o poder da obra. O espectador/observador nesta primeira análise é, portanto, desprovido de poder. No entanto, quando falamos de Instalação o espectador/observador já não se coloca em uma posição contemplativa e/ou passiva, o observador se torna espectador / observador / fruidor / experimentador e a obra seu objeto não mais de contemplação, mas de interação.

Para levar a cabo as questões acima apresentadas, propõe-se aqui uma análise da Instalação, como objeto artístico, partindo de preceitos históricos, sem, no entanto, desprezar as demais vias de acesso à obra; como o olhar do espectador, que no caso da Instalação é alçado, muitas vezes, ao papel de finalizador da obra, já que o mesmo é incentivado a interagir com a mesma. Além de claro, o curador, que em vários casos, se envolve de tal forma com a produção e com a execução da Instalação, que alguns críticos já consideram determinados curadores como coautores, retomaremos essa ideia mais adiante.

Para a compreensão do quadro histórico, onde se desenrolam os processos das manifestações da Instalação, foram utilizadas, metodologicamente, referenciais teóricos de Giulio Carlo Argan: em *Guia da História da Arte*, onde o autor afirma:

...a arte não define categorias de coisas, mas um tipo de valor. Este está sempre ligado ao trabalho humano e às suas técnicas e indica o resultado de uma relação entre uma atividade mental e uma atividade operacional. (...) As formas valem como significantes somente na medida em que uma consciência lhes colhe o significado: uma obra é uma obra de arte apenas na medida em que a consciência que a recebe a julga como tal. Portanto, a história da arte não é tanto uma história de valores, ainda que ligados ou inerentes a fatos, o contributo da história da arte para a história da civilização é fundamental e indispensável (ARGAN, G.C., 1992, p. 14).

E em seu livro *História da Arte como História da Cidade*, onde Argan diz:

Uma vez que as obras de arte são coisas às quais está relacionado um valor, há duas maneiras de tratá-las. Pode-se ter preocupação pelas coisas: procurá-las, identificá-las, classificá-las, conservá-las, restaurá-las, exibi-las, comprá-las, vendê-las; ou, então, pode-se ter em mente o valor: pesquisar em que ele consiste, como se gera e se transmite, se reconhece e se usufrui (ARGAN, G.C., 1995, p. 13).

Além dos textos de Argan, a reflexão histórica aqui apresentada, encontra base nos textos de Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois e Benjamin Buchloh em seu livro *Art since 1900* (Arte desde 1900), onde os autores afirmam que:

Nossas tentativas em integrar uma variedade de posições metodológicas também **efface** o rigor teórico que tem gerado previamente um grau de

precisão na análise e na interpretação do processo histórico. Essa precisão parece agora se perder em uma crescente onda complexa de ecletismos metodológicos. (FOSTER, H., KRAUSS, R., BOIS, Y., BUCHOLH, B., 2004, p. 22)

A intenção, ao fazer uma reflexão histórico-crítica sobre a Instalação, intende colocar a problemática da mesma como obra efêmera e, questionar a validação da exposição dessas obras fora dos critérios adotados pelo artista ao criá-las. Por outro lado, deseja-se destacar ainda a questão espaço-temporal da obra e a recriação da mesma em cada nova exibição.

No recorte histórico elaborado por Mark Rosenthal em *Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer*, destaca-se um conceito importante que se pretende discutir neste trabalho, qual seja a complexidade e a polivalência da questão da Instalação; a qual, como já dito acima, não segue regras pré-determinadas, o que permite um sem número de formas, na própria produção da Instalação. “Com a mídia da Instalação, a arte, pode-se dizer, revigorou-se” (ROSENTHAL, M., 2003, p. 25).

Assim como boa parte da produção artística contemporânea a Instalação não permite uma rotulação única, já que é por princípio experimentação. O conceito, a intenção do artista ao formular sua obra é em grande parte a essência da própria obra.

A denominação “Instalação” costuma abranger genericamente um sem número de experiências diversas na arte atual. Mas o que seria real e finalmente uma Instalação? Land Art, obras “in situ” ou ambientais seriam pensáveis e conceitualmente como tal? Que tipo de experiência legítimas abrange? Como se trata de experiência muito recente da Arte Contemporânea, são poucas as referências a recorrer, tanto práticas como teóricas. Além da pouca distância e pouco recuo temporal, para avaliar mais criteriosamente toda essa produção. (JUNQUEIRA, F., 1996, p. 552).

A Instalação, enquanto poética artística permite uma grande possibilidade de suportes, a gama variada de possibilidades na realização desta modalidade artística, faz com que este fazer artístico se situe de forma totalmente confortável na produção artística contemporânea, já que a Arte Contemporânea tem como

característica o questionamento do próprio espaço e do tempo. Em *A Introdução à Filosofia da Arte*, Benedito Nunes coloca “O espaço e o tempo são, para Kant, formas de sentir, que estruturam as percepções ou intuições, matéria-prima do conhecimento, e que dão origem à experiência sensível” (NUNES, B., 2005, p. 47). Kant³ defende ainda, que as experiências sensíveis são previamente condicionadas pelo espaço e pelo tempo. Esta interferência do espaço e do tempo que acontece em todas as obras de arte, se faz sentir de forma arrebatadora na arte contemporânea.

A obra contemporânea é volátil, efêmera, absorve e constrói o espaço a sua volta ao mesmo tempo em que o desconstrói. A desconstrução de espaços, conceitos e ideias está dentro da práxis artística da qual a Instalação se apropria, para se afirmar enquanto obra.

Levando em consideração a grande importância desta modalidade de expressão artística, é imprescindível debruçar-se sobre o tema na esperança de trazer novas informações e conceitos que permitam questionamentos sobre as várias questões da Instalação e procurar elucidar as “sombras” que permanecem sobre esta poética tão importante na Arte Contemporânea.

No intuito de se fazer uma reflexão sobre o assunto, se faz necessário pesquisar o surgimento da Instalação enquanto fazer artístico. A transmutação do objeto em Instalação, ou melhor, o caminho percorrido pelo objeto artístico até a Instalação não é claro e esbarra em definições e opiniões contraditórias por parte dos historiados que esmiúçam a Arte na Segunda metade do século XX.

Na década de sessenta, artistas interessados em questionar os suportes ditos tradicionais da arte, passaram a fazer trabalhos que mais tarde ficaram conhecidos como Instalações. Ao se apropriarem do espaço de galerias tanto para por em dúvida o objeto escultórico como fazer grandes espaços pictóricos, utilizando as paredes e o piso da galeria, estes artistas acabaram por criar uma nova poética artística que hoje conhecemos por Instalação.

³ Segundo texto de Benedito Nunes, *Introdução à Filosofia da Arte*, São Paulo, Editora Ática, 2005.

Hoje, a Instalação acontece combinada a vários outros suportes como vídeos, filmes, esculturas, performances, fazendo com que o espectador se surpreenda e participe da obra de forma não mais passiva, mas, como objeto último da própria obra, sem a presença do qual a mesma não existiria em sua plenitude. Esta participação ativa do espectador da obra faz com que a fruição da mesma se dê de forma plena e arrebatadora, o que em muitos casos torna esta experiência incômoda, e até mesmo, perturbadora. A necessidade de mexer com os sentidos do espectador, de instigá-lo, quase obrigá-lo, a experimentar sensações sejam agradáveis ou incômodas, faz da Instalação um espelho de nosso tempo.

No capítulo 1, trataremos dos conceitos de espaço-tempo e de efemeridade. O conceito de espaço-tempo e efemeridade será trabalhado, no primeiro sub-capítulo, “O espaço-tempo” a partir dos textos de Norbert Elias, onde ele faz uma reflexão sobre o tempo, definindo os conceitos que nos permitem chegar à ideia de espaço-tempo. Perpassando para isso, por uma apresentação de como o tempo é visto pelo homem, como é sua relação com o tempo e com o espaço, e, como toda experiência no tempo acontece também no espaço e vice-versa.

No segundo subcapítulo do capítulo 1, “Instalação: espaço-tempo, efemeridade e continuidade”, falar-se-á sobre a Instalação e sua essência efêmera. O espaço-tempo na Instalação. O espaço e o vazio, a partir das experiências realizadas por Yves Klein, entre outras; assim como a questão da efemeridade na própria exposição de uma Instalação.

Para refletir sobre o efêmero, relacionando esses conceitos às obras efêmeras, tanto do princípio do século XX, germens da Instalação, como de obras contemporâneas que tem em sua essência a efemeridade. A questão do tempo na Instalação se remete aos seus vários tempos: seja o tempo da Instalação como evento, seja como obra efêmera que se autofinda, seja o tempo histórico em que ela se apresenta. Os conceitos de espaço-tempo, espaço e o vazio e de efemeridade discutidos no capítulo servirão de guia para as discussões posteriores, nos capítulos 4 e 5.

No capítulo 2, “O Surgimento da Instalação”, pretende-se fazer um panorama da arte no século XX, e as várias formas de fazer artístico que convergem para o surgimento da Instalação, ou que, de alguma forma influenciaram na poética da Instalação. No primeiro subcapítulo, “A Instalação: rastros históricos de seu surgimento”, partindo das experimentações artísticas do princípio de século XX, tanto das obras, como da concepção de arte, propõe-se colocar à prova o objeto artístico; os objetos comuns revisitados por um artista, não são apenas a escolha de um objeto expositivo, mas, um questionamento sobre o fazer artístico e o papel do artista na modernidade. O panorama artístico proposto nesse capítulo é bastante amplo, mas compõe uma coletânea de artistas e de obras que convergem para a Instalação e que serão posteriormente analisados com maior profundidade nos capítulos seguintes.

No segundo subcapítulo do capítulo 2, “Arte Ambiental: Hélio Oiticica e a Instalação no Brasil” falaremos sobre o caminho percorrido pelos artistas no desenvolvimento da Instalação. Assim como usamos a obra de Kaprow, Duchamp e outros no subcapítulo que trata da história do surgimento da Instalação no panorama artístico internacional, neste subcapítulo parte-se da arte ambiental de Hélio Oiticica e da crítica de Mário Pedrosa para construirmos uma história da experimentação espaço-temporal na arte brasileira, e, com isso tentar fazer uma história da Instalação no Brasil.

A produção de Oiticica, assim como a de Lygia Clark, trabalha com o tempo, a relação dele com a obra, e com o espectador, que eles transformam em experimentador. Nas obras de ambos tanto o espaço-tempo como a participação do espectador faz parte da obra, especialmente em sua produção tridimensional. A diferença na obra de Duchamp e Kaprow em relação à de Oiticica é tanto de origem construtiva quanto conceitual, já que os primeiros questionam a arte e sua produção partindo de objetos existentes, e, não-artísticos, formando ambientes a partir deles; enquanto Oiticica que produz tridimensionais tem uma relação com a arte nitidamente construtiva. É a partir da construção desses espaços tridimensionais que ele passa a ter uma produção em que a relação espaço-temporal é essencial à obra.

No capítulo 3 “A Instalação e seus espaços expositivos” traça-se um percurso histórico da Instalação a partir de seu surgimento como obra essencialmente de galerias de arte até sua chegada aos museus. No primeiro subcapítulo “A Instalação como Obra de Galeria”, trataremos a Instalação como obra que pode ser estudada a partir do preceito de se constituir como obra de arte oriunda das experiências realizadas em galerias. Para tanto, faz-se uma apresentação de várias experiências em galerias de arte da Europa e dos EUA, nas primeiras décadas do século XX. Partindo da Exposição Internacional do Surrealismo na Galeria de *Beaux-Arts* em Nova Iorque, em 1938, analisando a obra *1.200 Sacos de Carvão*, de Marcel Duchamp, na qual o artista subverte o espaço expositivo, apresentando o teto, até então não-espaço da galeria, como suporte de sua obra; até as experiências contemporâneas e a relação obra-espaço existente nelas.

Já no segundo subcapítulo do capítulo 3, faremos a trajetória histórica da Instalação até esta se tornar obra de museu e a relação da obra com a curadoria da exposição. A partir da curadoria podemos traçar um novo olhar sobre a Instalação ou sobre a forma como a relação da mesma se dá em relação ao espectador/experimentador e a interferência do curador nas memórias possíveis da Instalação. Nesse capítulo será visto a posição do curador na exposição de obra efêmera, como ela se dá, de que forma o curador tem ou não influência na obra, e ainda, traçar-se-á a relação do curador com a produção de obras *in-situ*, a relação com a escolha do artista, a obra realizada a partir de uma proposta da curadoria.

O que se propõe no capítulo 2 e no capítulo 3, portanto, é um mapeamento do surgimento da Instalação e uma breve história da arte do século XX, levando em conta os movimentos, artistas e obras cuja produção converge para a Instalação, para que a partir deles se possa fazer uma análise da relação da obra com o tempo-espaço onde a mesma se instala, seja como obra efêmera ou como obra *in situ*, como será analisado nos capítulos subsequentes.

A relação espaço-tempo da obra será analisada nos capítulos 4 e 5. A tensão entre o efêmero e a própria obra, será destrinchada partindo de relações distintas. O

capítulo 4, “Instalação – Obra Efêmera e *in situ*”, trabalhará as questões pertinentes às obras efêmeras, sejam elas por terem sido feitas a partir de material perecível, seja por terem sido propostas temporárias, enfim, como se dá a relação de efemeridade na Instalação e como funciona sua relação espaço-temporal quando desenvolvida como obra *in situ*.

Partindo, no primeiro subcapítulo: “A Instalação: obra efêmera”, da Instalação como obra efêmera, aquela que foi feita para se auto-achar, e da relação do artista com a obra, partindo dos textos críticos tanto de artistas como os de Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin Buchloh, Mark Rosenthal e Thierry de Duve, entre outros. Para isso serão usadas como estudo de caso várias obras, dentre elas a obra *Words* de Allan Karpow, apresentada em Nova Iorque, em 1962, obra *Sem Título* de Valeska Soares apresentada na 22ª Bienal de São Paulo, assim como obras de Ann Hamilton, Felix Gonzalez-Torres e de Nuno Ramos, entre outras.

No segundo sub-capítulo do capítulo 4, “Instalação: obra *in situ*”, veremos como se dá a relação da obra efêmera com seu espaço. O espaço-tempo na obra projetada para um local determinado e suas características enquanto ocupação espacial. E, ainda, como se relaciona a Instalação e o espaço expositivo. A relação do artista com o espaço, como o espaço influencia e modifica a obra, especialmente a Instalação, exemplo disso é a obra de Daniel Buren de 1973, *Within and Beyond the Frame*, apresentada na Galeria John Weber em Nova Iorque; assim como a obra de Ernesto Neto, *Leviathan*, de 2006, realizada em Paris e as Instalações de James Turrell, feitas para espaços específicos, como *Meeting* de 1986, realizada no PS1 Museum em Nova Iorque. As relações espaço-tempo da obra e a desta com o espaço expositivo, o *site* onde a mesma se instala, serão analisadas nesse subcapítulo.

No capítulo 5, “*Land Art* e Intervenção Urbana – obras efêmeras e em *site specific*” trabalharemos a questão tanto de *Land Art* como de Intervenções feitas para local específico, e, como estas se relacionam com o espaço instalado, além de sua temporalidade usualmente provisória.

No primeiro subcapítulo: “*Land Art*: obra em *site specific*”, trataremos de obras que são realizadas fora de espaços expositivos tradicionais, como é o caso das obras de Robert Smithson, Christo e Jeanne-Claude, e de James Turrell, entre outros. A relação espaço-temporal fora do confinamento da galeria e suas implicações nas relações com a proposta efêmera da obra. Assim como a relação possível com espectador, que se pode dar tanto de forma imediata *in-loco*, como através do artista, caso este opte por registrá-la; assim como, suas relações experimentais espaço-temporais.

No segundo sub-capítulo do capítulo 5, “Intervenção Urbana: obra efêmera por excelência”, vamos tratar de como toda Intervenção urbana é feita para local determinado, suas possibilidades como obra fixa, permanente, e, como obra efêmera. Para esta análise veremos tanto a obra de Robert Smithson, quanto de Christo e Jeanne-Claude, assim como a de Agnes Denes.

As relações espaço-temporais da Instalação e suas várias formas de manifestação, as designações propostas pelo artista quando da produção de sua obra, as relações da obra com o espectador/experimentador, e, destes com o artista. E, ainda, a importância da curadoria e sua influência direta e indireta na produção e exposição de Instalações. A permanência da Instalação como poética artística no século XXI e seus desdobramentos. São essas relações que esta tese pretende traçar. Partindo de olhares distintos, todos tendo em comum, a Instalação.

1. INSTALAÇÃO: O ESPAÇO-TEMPO DO EFÊMERO

1.1 O espaço-tempo

“A mudança pode operar-se em nós num ritmo lento, mas nem por isso é menos contínua ‘no tempo e no espaço’...” Norbert Elias

A discussão sobre o espaço e o tempo, aqui proposta busca entendê-los a partir de referenciais onde o tempo é tomado como elaboração subjetiva, ou seja, ele existe, mas será que é realmente possível mensurá-lo? E, se ele existe apenas de forma subjetiva, seria ele então só possível de ser analisado partindo da ideia de um tempo atrelado ao espaço?

Para, ao menos tentar, responder estas questões, partimos da discussão de tempo feita por Norbert Elias, em seu livro *Sobre o Tempo*. Nele, o autor discute as inúmeras formas de análise do tempo. Em sua introdução ele nos apresenta uma situação que demonstra muito bem o quão difícil é propor uma ideia clara sobre o tempo.

“Quando não me perguntam sobre o tempo, sei o que ele é”, dizia um ancião cheio de sabedoria. “Quando me perguntam, não sei”. Então, por que fazer a pergunta? Ao examinarmos os problemas relativos ao tempo, aprendemos sobre os homens e sobre nós mesmos muitas coisas que antes não discerníamos com clareza. Problemas que dizem respeito à sociologia e, em termos mais gerais, às ciências humanas, que as teorias dominantes não permitiam apreender, tornam-se acessíveis. (ELIAS, N., 1998, p.7)

Ainda em seu texto, Norbert Elias, defende que no plano filosófico alguns defendem a ideia:

“que o tempo é uma maneira de captar em conjunto os acontecimentos que se assentam numa particularidade da consciência humana, ou, conforme o caso, da razão e do espírito humanos, e que, como tal, precede qualquer experiência humana. Descartes já se inclinava para essa opinião. Ela encontrou sua expressão mais autorizada em Kant, que considerava o espaço e o tempo como representando uma síntese *a priori*.” (ELIAS, N., 1998, p.9)

O tempo, como o conhecemos hoje, ou, mensurável, em anos, meses, dias, horas, minutos e segundos, não é algo determinado em si. Mas, uma visão simbólica do tempo, que por longo período na história era definido por dia e noite, as estações do ano (tempo de frio e tempo de calor), enfim a partir da percepção de eventos que se produzem e que se sucedem ao longo do “tempo”, ou seja com a sucessão de eventos, passamos a sentir o passar do tempo. “Segundo uma hipótese muito difundida desde Descartes até Kant e para além deles, os seres humanos seriam como que naturalmente dotados de modalidades específicas de ligação dos acontecimentos, dentre as quais figuraria o tempo” (ELIAS, N., 1998, p. 34) Ou seja, teríamos a capacidade de “sentir” a passagem do tempo.

No entanto, há mais de um tipo de tempo, temos o tempo físico, estudado por físicos, matemáticos e outros, e, temos o tempo social, que por muito tempo ficou relegado a segundo plano. E é esse tempo que determina em muitos casos, a forma como sociedades, em particular sociedades ditas primitivas, tem consciência do tempo.

Enquanto não tivermos presente no espírito essa relação indissolúvel entre os planos físicos e social do universo – enquanto não aprendermos a ver o surgimento e o desenvolvimento das sociedades humanas como um processo que se desenrola *no interior* do vasto universo alheio ao homem –, não conseguiremos apreender um dos aspectos essenciais do problema do tempo: o “tempo”, no contexto da física e, portanto, também no da tradição dominante na filosofia, é um conceito que representa um nível altíssimo de síntese, ao passo que, na prática das sociedades humanas, reduz-se a um mecanismo de regulação cuja força coercitiva percebemos quando chegamos atrasados a um encontro importante. O hábito que consiste em estudar a “natureza” e a “sociedade” – e, portanto, também os problemas físicos e sociológicos do “tempo” – como se fossem dois campos distintos levanta uma questão que parece paradoxal, e sobre a qual comumente silenciamos: a de saber como pode um conceito geralmente considerado decorrente de um altíssimo nível de síntese exercer uma coerção tão intensa nos homens. (ELIAS, N., 1998, p. 39)

As pesquisas sobre o tempo a partir da sociologia só podem ser consideradas se forem situadas a longo prazo, ou seja, no acompanhamento sobre o tempo de várias gerações. Uma única geração não tem como perceber certas nuances na passagem do tempo, que só ficam claras a partir do conhecimento adquirido de geração a geração. “A expressão ‘no correr do tempo’ parece implicar que os homens, e talvez

o universo inteiro, flutuariam no tempo como num rio.” (ELIAS, N., 1998, p. 39) Nesse caso, a ideia de tempo ou percepção de tempo, se dá a partir de um conceito de espaço-tempo.

Na verdade, quando dizemos que o “tempo passa”, ou, que “os anos passam” estamos nos referindo ao próprio envelhecimento, como um processo *a priori* irreversível. “Num universo sócio-simbólico como o nosso, portanto, é frequente a linguagem corrente reificar os símbolos mais abstratos e lhes conferir vida própria.” (ELIAS, N., 1998, p. 57) As ideias de idade sejam de locais, objetos ou pessoas, ficam assim relacionadas, de forma simbólica, ao tempo em si.

É partindo dessa ideia de tempo como processo social e simbólico, que percebemos como a “passagem do tempo” tem conotações totalmente distintas em termos quantitativos dependendo do que está sendo mensurado. Por exemplo, se formos medir o “tempo” de uma vida, se esta chega próximo aos cem anos, podemos dizer que é um tempo imenso de vida, mas, se usarmos os mesmos cem anos para mensurar um era social, o tempo é ínfimo, para tal iremos utilizar séculos ou até milênios. Se formos definir as mudanças “naturais” na Terra, quais sejam processos biológicos, físicos, ou mesmo, cosmológicos, se formos levar o universo em consideração, aí, para termos um parâmetro de tempo, falaremos em milhares a milhões de anos. Ou seja, o tempo social é, portanto, muito mais complexo de ser mensurado do que o tempo físico, que a princípio pode ser definido por escalas mais pragmáticas de medidas.

O tempo, partindo de uma análise social, pode ser definido então a partir de sua relação com as mudanças ou a sequência de mudanças observadas em uma determinada sociedade ou de forma mais ampla na humanidade como um todo.

Portanto, o que chamamos “tempo” significa, antes de mais nada, um quadro de referência do qual um grupo humano – mais tarde, a humanidade inteira – se serve para erigir, em meio a uma sequência contínua de mudanças, limites conhecidos pelo grupo, ou então para comparar uma certa fase, num dado fluxo de acontecimentos, com fases pertencentes a outros fluxos, ou ainda para muitas outras coisas. É por essa razão que o conceito de tempo é aplicável a tipos completamente diferentes de contínuos evolutivos. (ELIAS, N., 1998, p. 60)

Uma das maiores dificuldades ao tratarmos dos problemas relativos ao tempo é a tendência a atribuir ao tempo em si, determinadas propriedades que fazem parte dos eventos que acontecem “ao longo do tempo”, ou, que são, de certa forma, representados simbolicamente pelo tempo. Na verdade, o tempo, em termos sociais vai representar as mudanças, ou sequências de mudanças que ocorrem no seio de uma sociedade ou ainda, ocorrer ao redor dela, ao longo do tempo. Mas, as determinações simbólicas dessas mudanças estão atreladas a uma configuração de espaço-tempo e não ao tempo em si.

A noção do tempo social é bem definida a partir da ideia do “antes” e “depois” de uma fato. “‘Antes’ e ‘depois’ traduzem, aqui, a capacidade humana de abarcar numa só representação acontecimentos que não ocorrem ao mesmo tempo, e que tampouco são experimentados como simultâneos.” (ELIAS, N., 1998, p. 62) Partindo da premissa do antes e depois, chega-se ao conceito de passado, presente e futuro. A ideia de passado, presente e futuro depende do momento exato em que esses termos são utilizados, pois enquanto estamos no presente, ele aguarda o futuro que e em um momento se torna presente, para o mesmo se tornar passado. Partindo de nosso conceito de medição do tempo, passado, presente e futuro, não mais são, anos atrás, este ano e o que está por vir, mas, o momento exato é o presente, uma hora atrás o passado e a que está por vir, o futuro.

Os conceitos de “passado”, “presente” e “futuro”, (...) expressam a relação que se estabelece entre uma série de mudanças e a experiência que uma pessoa (ou um grupo) tem dela. Um determinado instante no interior de um fluxo contínuo só adquire um aspecto de presente em relação a um ser humano que o esteja vivendo, enquanto outros assumem um aspecto de passado ou de futuro. Em sua qualidade de simbolização de períodos vividos, essas três expressões representam não apenas uma sucessão, como “ano” ou o par “causa-efeito”, mas também a presença simultânea dessas três dimensões do tempo na experiência humana. Poderíamos dizer que “passado”, “presente” e “futuro” constituem, embora se trate de três palavras diferentes, um único e mesmo conceito. (ELIAS, N., 1998, p. 63)

Por longo tempo, na história da humanidade, os conceitos de “passado”, “presente” e “futuro” não faziam parte da realidade. As sequências de eventos ocorridos, ao longo da história, não tinham por parte de seus personagens a consciência clara das

determinações temporais. As fronteiras entre passado, presente e futuro não eram claras, existindo um deslocamento contínuo entre elas, mesmo na Antiguidade.

Censorinus, depois de evocar o “tempo-absoluto”, descreveu nos seguintes termos a tríade passado-presente-futuro:

“[O tempo absoluto] é imenso, sem começo nem fim. Sempre existiu e sempre existirá da mesma maneira. Não se relaciona com nenhum ser humano mais do que com outro Divide-se em três tempos: o passado, o presente e o futuro. O passado não tem entrada, o futuro não tem saída. Quanto ao presente, situado na posição intermediária, é tão breve e inapreensível, que não possui extensão própria e parece reduzir-se à conjunção do passado com o futuro. É tão instável que nunca fica no mesmo lugar; e tudo aquilo que é por ele atravessado é retirado do futuro para ser entregue ao passado” (CENSORINUS, In: ELIAS, N., 1998, p. 63 e 64)

Para Censorinus, os termos passado, presente e futuro seriam como três objetos distintos no espaço e no tempo. Como o sistema que envolve o conceito de passado, presente e futuro servisse para descrever acontecimentos ou relações entre manifestações no plano físico, mas fossem inadequados para explicar os mesmos no plano social ou da própria existência.

Partindo dos conceitos de passado, presente e futuro, podemos concluir que eles denominam fatos e/ou acontecimentos que ocorrem em sequência. Sendo assim, “o presente é aquilo que pode ser imediatamente experimentado, o passado é o que pode ser lembrado, e o futuro é a incógnita que talvez ocorra, algum dia.” (ELIAS, N., 1998, p. 66) Portanto, o presente, de certa maneira só é possível a partir do passado e está, de certa forma, em constante espera do futuro. O passado então se confunde, ao mesmo tempo, que se funde com o presente, assim como o presente, de certa forma, se funde com o futuro, ou, enfim, podemos afirmar que o presente de amanhã é o futuro de hoje, e assim por diante. Ou seja, quando o presente se torna passado, o futuro se torna presente, e, portanto, em seguida, tornando-se passado. “Tais conceitos temporais estruturam a experiência do devir em função de sua relação com continuum evolutivo representado pelos grupos humanos que vivem essa experiência.” (ELIAS, N., 1998, p. 66)

Ao analisarmos o tempo, nos deparamos sempre com a questão do lugar onde esse tempo se desenrola, ou seja, para determinarmos o tempo, devemos doravante, determinarmos o espaço onde esse tempo ocorre. Os conceitos de tempo e espaço não são de mesma natureza, já que o espaço não necessariamente define um conceito, o qual pode ser medido de forma simbólica, como o tempo. O espaço pode ter determinações e, portanto, definições bastante claras. No entanto todo desenrolar do tempo ocorre em espaço único. Por esse motivo, muitos determinam espaço e tempo como um conceito a ser estudado de forma conjunta.

Os padrões de medida do tempo distinguem-se, sob muitos aspectos, dos relativos ao espaço. Essa diferença desempenha um grande papel nas dificuldades específicas que encontramos e continuaremos a encontrar na elaboração de normas e conceitos temporais, bem como na formulação clara de perguntas do tipo “quando?”, cuja resolução depende dessas normas e conceitos. A existência dessa diferença entre os padrões de medida do tempo e do espaço não escapou aos físicos, certamente. Mas, a forte tendência à redução dos processos que domina sua tradição intelectual, seu ideal de uma decomposição dos contínuos evolutivos em “sistemas isolados”, oculta com demasiada facilidade a simples essência dessa diferença e, através dela, a própria natureza do “tempo”. (ELIAS, N., 1998, p. 77)

Ao tratarmos, então, das relações entre espaço e tempo, entramos na questão central do tempo para esta tese, já que o conceito de espaço-tempo é essencial para a discussão da Instalação. “Espaço e Tempo são seguramente conceitos puros de todo elemento em perigo e, por conseguinte, representados *a priori* em nosso espírito; mas, mesmo assim, careceriam de todo valor objetivo e significação se a sua explicação não fosse necessária nos objetivos da experiência” (KANT, I., s/data, p.148)

O espaço e o tempo são, portanto, conceitos, muito mais do que objetos, o espaço é uma representação necessária, já que ele simplesmente “existe”, não necessitando ter dentro dele um objeto que o caracterize como espaço, mesmo sem existir nenhum objeto e sim o vazio, ainda assim temos o espaço. O tempo, assim como o espaço, também é uma representação necessária, já que toda experiência humana ocorre “no tempo”. Todos os fenômenos ocorrem a partir e no tempo, sendo que toda experiência, todo fenômeno, pode desaparecer, mas o tempo, simplesmente, não pode ser suprimido.

Por meio dessa propriedade de nosso espírito que é o sentido externo, nós nos representamos os objetos como estando fora de nós e colocados todos no espaço. É lá que sua figura, sua grandeza e suas relações recíprocas são determinadas ou determináveis. O sentido interno, por meio do qual o espírito se percebe a si mesmo intuitivamente, ou percebe o seu estado interior, não nos dá, sem dúvida, nenhuma intuição da alma, ela mesma como objeto; mas há todavia uma forma determinada pela qual é possível a intuição do seu estado interno, e segundo a qual tudo que pertence às suas determinações internas é representado segundo relações de tempo. O tempo não pode ser percebido exteriormente, assim como o espaço não pode ser considerado como algo interior em nós outros. Que são, pois, tempo e espaço? São entidades reais ou são somente determinações ou mesmo simples relações das coisas? E essas relações seriam de tal natureza que eles não cessariam de subsistir entre as coisas, mesmo quando não fossem percebidos como objetos de intuição? (KANT, I., s/data, p. 44)

De certa forma podemos afirmar que o espaço é a forma do sentido externo, já que os objetos se apresentam de forma espacial, visíveis, e o tempo, é o sentido interno, já que a forma temporal é um conceito que não se exprime externamente. Para Kant, espaço e tempo são atributos do sujeito, e, portanto, são *a priori*, universais, sendo assim, a condição de possibilidades de qualquer experiência. “O espaço e o tempo não seriam realidades materiais, nem conteúdos possíveis de nossas representações e de nossa experiência, mas formas subjetivas de nossas representações.” (CARNEIRO, M.C., 2004, p. 229)

Enquanto o espaço é determinante para existência e apreensão de um objeto e/ou experiência, o tempo pode representar coisas que acontecem em mesmo momento, ao mesmo tempo, de forma simultânea, ou em tempos diferentes, de forma sucessiva. Porém, não importa qual a experiência no tempo, ela necessita de um espaço para de fato existir. Ou seja, o espaço e o tempo são determinantes de toda experiência.

Os conceitos de espaço e tempo fazem parte dos instrumentos de orientação primordiais de nossa tradição social. Compreender a relação entre eles torna-se mais fácil quando, mais uma vez, substituímos os substantivos pelas atividades correspondentes. “Tempo” e “espaço” são símbolos conceituais de tipos específicos de atividades sociais e institucionais. Eles possibilitam uma orientação com referência às posições, ou aos intervalos entre essas posições, ocupadas pelos acontecimentos, seja qual for sua natureza, tanto em relação uns aos outros, no interior de uma única e mesma sequência, quanto em relação a posições homólogas

dentro de outras sequências, tomada como escala de medida padronizada.” (ELIAS, N., 1998, p. 79 e 80)

Dessa forma, a percepção tanto do espaço, assim como de situações espaciais, tanto como, situações temporais, só é possível, portanto, de forma abstrata. Essa percepção necessita de uma reflexão. “Ambos os conceitos representam, portanto, num nível altíssimo de abstração e síntese, relações de ordem puramente posicional entre acontecimentos observáveis.” (ELIAS, N., 1998, p. 80) Sendo assim espaço e tempo determinam acontecimentos ou experiências onde o espaço determina onde e o tempo quando. Mas, de forma simbólica uma experiência só tem como ser observável e, em última análise, vivenciada, em espaço e tempo determinados.

Quando modificamos qualquer elemento no espaço, estamos modificando-o também no tempo, e, por outro lado, se modificarmos algo no tempo, isso acontece, portanto, também no espaço. Como vemos, espaço e tempo são indissociáveis na relação dos acontecimentos e/ou experiências, em especial naquelas que ocorrem no âmbito do devir. As relações posicionais de espaço e tempo, apesar de serem baseadas em padrões distintos de medidas, são essências uma à outra na própria determinação de posições de experiências espaço-temporais.

As relações posicionais em si são totalmente inseparáveis umas das outras. Não é preciso traçarmos aqui a história da unificação conceitual do “tempo” e do “espaço”, que culminou, em Minkowski e em Einstein, na noção de um contiuum quadridimensional. O que é preciso mencionar aqui pode expressar-se numa linguagem relativamente simples. Resumidamente, toda mudança no “espaço” é uma mudança no “tempo”, e toda mudança no “tempo” é uma mudança no “espaço”. Não devemos deixar-nos enganar pela ideia de que seria possível ficar em repouso “no espaço” enquanto o “tempo” escoasse, pois, nesse caso, nós mesmos seríamos a entidade que avança na idade. (ELIAS, N., 1998, p. 81)

Toda mudança, por mais lenta, mais ínfima que seja, ocorre de forma contínua no “espaço” e no “tempo”. A Terra não para de se mover, nós não paramos de envelhecer, e assim, por diante. “Espaço e tempo são, de qualquer modo, ideias e, na verdade, ideias pura e simplesmente, mesmo que, em virtude da pureza das representações que temos deles, pareçam ser candidatas ao status de realidade transcendental.” (KOCH, A.F., 2009, p. 64)

Partindo desse pressuposto, espaço e tempo seriam então realidade, pura e simplesmente. Sendo assim, espaço e tempo seriam reais, e não ideais, mas por outro lado, espaço e tempo são ideias pura e simplesmente, gerando assim uma contradição no próprio conceito de espaço e tempo. Kant sugere o sujeito duplo, onde todo homem seria na verdade, um sujeito empírico no espaço e no tempo; e, em cada homem existiria um segundo sujeito transcendental, onde o espaço e tempo relativos ao sujeito empírico seriam reais, e, o espaço e tempo relativos ao sujeito transcendental seriam ideais. No entanto, todos nós não nos compreendemos como dois sujeitos, ou seja, como definimos então a realidade e a idealidade do espaço e do tempo?

Kant, no entanto, ao defender essa dualidade, defende que o sujeito duplo limitaria o idealismo transcendental ao espaço e ao tempo abstratos, mas sendo real enquanto fenômenos. Assim, a “idealidade é transmitida, portanto, do espaço e do tempo para os objetos, assim como a realidade é transmitida dos objetos para o espaço e o tempo.” (KOCH, A. F., 2009, p. 64)

No entanto os sistemas espaço-temporais no campo real e físico têm diferenças conceituais do sistema espaço-temporais no campo ideal. As premissas de cada um desses campos é distinta, e cabe diferenciá-los.

É necessário fazer uma diferença entre um sistema espaço-temporal real e físico e um sistema espaço temporal ideal e geométrico. Em virtude da simplicidade, consideremos, na sequência, apenas a parte espacial do sistema, portanto, o espaço. (A transposição para o tempo pode ser feita, portanto, sem problemas). O espaço real é acessível do ponto de vista epistêmico na intuição empírica, ou seja, do ponto de vista interno a si; esta intuição espacial parcial é completada pela faculdade da imaginação e, ao mesmo tempo, modificada para a intuição do espaço contínuo, plano, infinito e tridimensional. Removido pela imaginação do espaço real, este conteúdo da intuição pura é, como também lemos em Hegel, o espaço ideal e abstrato. Suas prioridades são reconhecidas de modo a priori na intuição pura e, na verdade – de acordo com a posição transcendental de Kant em relação ao espaço – na geometria euclidiana, cujos teoremas são, conseqüentemente, juízos sintéticos a priori; eles têm, portanto, valor necessário, entretanto, contra as expectativas de Kant, não se referem ao espaço real, mas apenas a sua posição originária abstrata e ideal. (KOCH, A. F., 2009, p. 65)

Os padrões de medidas espaciais podem, ao contrário dos padrões de medidas temporais, ser imóveis em relação com o sujeito. No entanto, no momento que mudamos algo no espaço, a medida espacial está intrinsecamente ligada à medida temporal. Podemos determinar relações posicionais de forma clara, não abstrata; no entanto, esta, sempre ocorre atrelada às relações temporais, estas sim, dentro de um conceito abstrato, já que não visível e não mensurável se não determinado a um fato e/ou experiência. O espaço se determina a partir do movimento e mudanças efetivas dentro do próprio espaço, no entanto essas mudanças sempre ocorrem ao longo do tempo. Ou seja, mesmo sendo ambos feitos de grandezas distintas, espaço e tempo, são feitos de padrões que são irrevogavelmente indissociáveis.

Na perspectiva filosófica, o conceito de “tempo”, ainda que associado ao de espaço, parece ter uma existência independente. Por isso é que o próprio “tempo” surte o efeito de uma realidade independente: um termo distinto, talvez reforçado por uma definição segregadora, parece remeter a uma existência distinta, em busca da qual dir-se-ia que os filósofos deveriam lançar-se. (ELIAS, N., 1998, p. 98 e 99)

Essa busca, no entanto, se mostrou ao longo da história inócua. Já que o “tempo”, entendido como realidade universal, ou seja, experimentada por todos os homens da mesma forma, não existe enquanto experiência única. As formas como sociedades distintas vivenciam o tempo, é bastante diversificada. Mesmo o tempo físico, podendo ser dividido de forma bem definida em segundos, minutos, horas, dias, semanas, meses, anos. Enfim, mesmo sendo a medição física deste, bem determinada, a experiência do tempo social é bastante diversificada, não permitindo a rotulação de tempo universal.

No entanto, os filósofos não param de buscar algo de permanente, de imutável, nas relações temporais, mesmo sendo estas relacionadas ao devir. Ao tentar determinar o tempo como algo universal e imutável, a filosofia determina um tempo que estaria de certa forma “além do tempo”. Já que o mesmo permaneceria, ao contrário do tempo, que está em constante movimento, imutável. O tempo, por sua própria natureza, se relaciona a processos não repetíveis, por exemplo, se estamos com 40 anos, jamais voltaremos a ter 20 anos, não importa o que possamos fazer, não há como. O ano de 1988 não voltará jamais, e assim por diante. Fatos, idades, objetos,

enfim os acontecimentos ocorridos no tempo, não tem a capacidade de serem repetidos, de serem revividos. O tempo não volta, ele não possibilita um retorno. “No entanto, a grande maioria dos filósofos não para de procurar, incansavelmente, algo de imutável e estável por trás do devir, como, por exemplo, uma consciência humana do tempo ou do espaço que seja idêntica a si mesma, ou leis eternas da natureza ou da razão.” (ELIAS, N., 1998, p. 102)

A vã tentativa de buscar algo de estável no devir está baseada na necessidade humana de ter algo de perene na relação com o tempo. Isto se deve à angústia do homem perante a efemeridade de sua própria vida. No momento que existir uma possibilidade de transcendência em relação ao tempo e a sua passagem, permitindo uma vivência intemporal, a humanidade terá alcançado certa paz em relação à passagem cruel do tempo, que define assim, a temporalidade da vida humana, e, portanto, sua finitude.

Ou seja, o tempo social, aquele que é vivenciado pelos homens, é determinado a partir de uma busca incessante pelo imutável no devir, já que para abrandar a realidade da finitude da vida humana, que em última análise representa o medo da própria morte; o ser humano busca ter acesso a realidades eternas que sobrevivam à morte. Para tanto, o homem tem a pretensão de preencher as lacunas do saber de tal maneira que este possa transcender a temporalidade que define a finitude da vida.

Os homens são figuras inseridas de tal modo no espaço e no tempo que, a qualquer instante, sua posição pode ser localizada e datada. Mas isso não basta. Uma quinta coordenada deve permitir situá-los, bem como ao conjunto de sua experiência e sua atividade, na trajetória que eles descrevem através do universo simbólico que é o lugar de sua coexistência. Um evidente representante dessa coordenada é a língua, como conjunto que engloba símbolos complexos de origem humana, os quais podem diferir de uma sociedade para outra e que, ao mesmo tempo, permitem que os homens se orientem e se comuniquem. Mas os conteúdos simbólicos em si, ou aquilo a que chamamos o “sentido” das imagens trocadas – em suma, tudo o que passa por consciência no intercâmbio entre os homens, e que é pautado nela, provém dessa dimensão, inclusive, sem dúvida, a significação atual dos conceitos de “espaço” e “tempo”. (ELIAS, N., 1998, p. 106)

A dimensão do espaço e do tempo, portanto, na atualidade perpassa por uma experiência social de espaço-tempo. Onde as manifestações ocorridas no espaço-tempo tem um significado simbólico dependendo do lugar e do momento. As determinações mais puras no que refere à sensibilidade, que representam experiências que afetam os sentidos, são, em última instância dimensões sensíveis do espaço e do tempo. As experiências que nos afetam de forma sensível ocorrem invariavelmente em um “lugar”, o qual representa o espaço sensível, e em um “momento”, que define o tempo da experiência em si. Ou seja, espaço e tempo são condições necessárias para toda experiência humana. “Podemos afirmar que a atividade de determinação do tempo e o conceito de tempo são inseparáveis da representação geral que os homens têm de seu universo e das condições em que vivem nele.” (ELIAS, N., 1998, p. 141)

Na contemporaneidade contamos com novas concepções temporais que vão muito além da doutrina kantiana de espaço e tempo, que na época de Kant, seguia a doutrina de Newton, onde o espaço era *a priori*, plano. Hoje, as ideias que regem o conceito de espaço-tempo, estão ligadas à Teoria da Relatividade Geral⁴, em artigo publicado em 1913 por Albert Einstein, em que se lê espaço-tempo-curvo, pois esses três elementos relacionam-se com a gravidade na deformação do espaço e do tempo. Esse novo olhar sobre o espaço-tempo introduz na contemporaneidade o olhar relativo do espectador/experimentador ao espaço entre os objetos e uma ação relativa no tempo. Essa teoria transforma a percepção newtoniana e cartesiana do universo de um palco passivo e regular a participações relativas, ativas e dinâmicas no espaço como, também, no tempo.

Pois é essencial na doutrina kantiana que nossa representação espacial seja uma intuição e, com isto, uma representação singular, específica e determinada universalmente e que nada possa permanecer indeterminado no que toca à evidente curvatura do espaço. O que, por outro lado, efetivamente dissipa a aparência de uma refutação da Estética Transcendental pela teoria da relatividade geral é a tese esquemática de que a geometria euclidiana é falsa do ponto de vista metafísico-necessário e verdadeira do ponto de vista transcendental-necessário e que ela, além disto, vale, em cada mundo possível, para o caso-limite fundamental, porém, não verificável, em que o espaço seria vazio. (KOCH, A.F., 2009, p. 67)

⁴ HAWKING, Stephen, *O Universo numa casca de noz*. São Paulo: Editora Arx, 2001.

A curvatura do espaço-tempo, entretanto, está muito além da tridimensionalidade e, assim, temos, no movimento de deslocamento de um objeto no espaço, o gesto de interação do homem com o espaço-tempo. A partir da ação de deslocar o objeto, estabelece-se uma relação intrínseca entre o sujeito, o espaço e o tempo em relação às formas e aos objetos que são deslocados através do espaço-tempo pelo sujeito.

Nessa relação com o espaço-tempo o objeto pode ser considerado de forma mutável, até mesmo transitória, já que sua perenidade é posta à prova na sua relação espaço-temporal. Quando o espaço e o tempo são percebidos a partir de objetos, a relação espaço-temporal coloca à prova a própria perenidade do objeto, já que o mesmo ao se deslocar pelo espaço-tempo, pode se transfigurar, se transformar em outro, revelando assim, sua efemeridade enquanto objeto pré-definido; e, ainda sua mutabilidade em objeto a ser percebido pela experiência através do espaço-tempo.

As questões temporais quando apresentadas dentro da contemporaneidade, carregam consigo não só as experiências no espaço-tempo-curva, onde a curvatura do espaço-tempo apresenta a própria experiência espaço-temporal, não mais como uma experiência linear, mas além, como uma experiência que possibilita uma variação espacial dentro da percepção temporal. Com isso, temos que toda experiência no espaço-tempo é a percepção sensível de um momento único em local determinado.

Partindo das premissas acima determinadas, podemos concluir que não só, como visto anteriormente, toda experiência no espaço, é uma experiência no tempo, e, que todo acontecimento no tempo, necessita de um espaço para ser vivenciado, mas também, a percepção desse espaço-tempo, vai além de uma linearidade racional, mas permite uma percepção diferenciada de cada experiência humana. Essas questões são especialmente sensíveis às manifestações artísticas, em especial às manifestações artísticas contemporâneas, onde espaço, tempo e vazio são, muitas vezes essenciais para plena fruição da arte. Onde a arte, além de se configurar como passagem entre o mundo real, ou seja, o universo concreto e a representação do mesmo no universo simbólico materializa então, a verdade da

obra, o ser e o não ser das formas e sua revelação sensível no espaço-tempo no qual a obra se insere.

Espaço e tempo são então, palcos da materialização da obra, sendo ela uma manifestação perene dentro do contexto da arte, ou mesmo, uma experiência efêmera, onde o lugar e o momento de sua percepção sensível são partes integrantes da própria obra, e em uma última instância, partes integrantes e finalizadoras da obra e de fruição plena da mesma. Essas possibilidades de leituras em relação à experiência sensível do espaço-tempo aparecem de forma mais clara e mais avassaladora, quando tal experiência é percebida dentro de um espaço expositivo, quando a relação do espaço-tempo se dá diretamente com a obra de arte.

1.2 Instalação: espaço-tempo, efemeridade e continuidade

“...a tomada de consciência do espaço como elemento totalmente ativo, insinuando-se, aí, o conceito de tempo.” Hélio Oiticica

As questões espaço-temporais, analisadas no capítulo anterior, ressurgem aqui, como conceitos a serem revelados, já que toda Instalação institui um lugar, o qual é ocupado efetivamente pela obra, assim como um lugar onde a arte é vivenciada, sendo sempre um desafio sua apreciação plena, que indubitavelmente, se modifica através do tempo.

O espaço e o tempo, que sem dúvida alguma, são de extrema importância na apreciação de qualquer obra de arte, independente de seu suporte, poética ou datação, na Instalação adquirem outro significado, já que, para a fruição da mesma torna-se imperativo uma relação plena com o espaço e o tempo.

As relações espaço-temporais experimentadas ao se interagir com uma Instalação adquirem um significado único, em relação à obra, já que a Instalação, enquanto poética, é privada de regras pré-estabelecidas. A Instalação não tem regras seja na composição da obra, em seus materiais, temáticas, ou mesmo se as mesmas tem em seu projeto a possibilidade de serem remontadas, ou, se fazem parte de um grupo específico de obras, que são projetadas para um *site specific*. Ou seja, para um local específico, sendo, portanto, impossível remontar a mesma em outro local.

Sendo assim, o espaço onde a obra, efetivamente se instala é essencial à própria conformação da obra. Sendo este parte formadora da obra ou, pelo menos, determinante na conformação da mesma. Toda Instalação tem no espaço, um elemento essencial à sua formação, seja este espaço, o espaço expositivo onde a obra se instala, seja um espaço “criado” a partir da obra, para defini-la como tal.

Ou seja, o espaço se torna um elemento ativo, e quando este se torna ativo, insere-se na obra, necessariamente, o conceito de tempo. O espaço e o tempo tornam-se então, elementos integrantes, de certa forma, da composição da obra, ou, ao menos,

elementos essenciais à apreensão da mesma. Já que obra, só se materializa de fato através de sua ocupação do espaço, e, como vimos anteriormente, nada acontece no espaço sem acontecer também através do tempo, e, nada ocorre no tempo sem um espaço em que se dê tal experiência.

A obra se apropria não só de seu espaço interno, ou seja, o espaço onde ela efetivamente acontece, mas também de seu espaço circundante, que eventualmente influencia a obra através das forças que o mesmo emana em direção a ela. O espaço então se torna vivo, já que o mesmo participa ativamente não só da obra, mas, das possibilidades sensíveis que podem ser experimentadas através da fruição dela.

As Instalações revelam, materialmente, a atuação das forças físicas do espaço circundante, reconhecendo, na sua pluralidade material, as especificidades do espaço-tempo-curvo como o fizeram a ciência, a filosofia e a arte no século XX. Ao reconhecer o espaço-tempo-curvo, as Instalações se apropriam então das possibilidades de experimentação provenientes do espaço-tempo-curvo, o que possibilita ou evidencia a interação plena na fruição da obra.

O espaço, como representação do real, já que é impossível a concepção do não-espaço, mesmo quando o mesmo não contém nada, ou seja, o espaço é real mesmo quando este representa, na verdade, o vazio. O vazio é na verdade o espaço não preenchido, mas a vivência desse vazio também se dá na apreensão espacial, sendo esta, percorrida através do tempo. Ou seja, mesmo no vazio, temos a relação do espaço e do tempo.

A existência do vazio, enquanto espaço instalável, surge no cenário artístico na modernidade, mas permanece nele até os dias atuais. O vazio é a experimentação plena do espaço, sem barreiras, sem interferências. Será? Na verdade, muitos artistas se utilizam do vazio como espaço de experiências sensoriais e com intenção clara de fruição de sua obra, que nestes casos não se consuma através da produção de objetos, mas da própria interferência espacial, que pode ser aparentemente nula; mas, na verdade, o artista tem uma intenção bem definida na concepção da percepção sensorial que o mesmo quer que seu observador/experimentador tenha

ao vivenciar sua obra. Temos exemplos claros desse tipo de proposta, tanto na modernidade quanto no contemporâneo.

Artista pioneiro neste tipo de proposta, em que se vivencia o vazio, Yves Klein, “um exemplo de artista importante pelo que fez – pelo valor simbólico de suas ações – e não por sua obra. Vê-se nele um exemplo da tendência cada vez maior para que a personalidade do artista seja sua única criação completa e verdadeira” (LUCIE-SMITH, E., 2006, p. 98), é um forte destaque nas concepções artísticas baseadas mais na ideia do que na questão formal em si. Klein organizou em Paris em 1958 uma exposição onde o vazio era, de certa forma, a obra. Apresentou a galeria pintada de branco e nada mais. As pessoas, durante o período da “exposição” entravam na galeria e olhavam atônitas, para paredes totalmente brancas. Este tipo de atitude não pode ser classificada, ao menos não tradicionalmente, como obra. Mas, é uma forma de manifestação artística que dialoga diretamente com a Instalação, mesmo sendo bem anterior à Instalação como a conhecemos hoje. Isto sem falar que tem no tempo, que é o tempo da “exposição”, um tempo efêmero, bem claro em sua experiência sensível.

No momento que a experiência artística se permite ser uma experiência no vazio, temos a obra, ou, a proposta artística colocadas não mais como materialização de um objeto no espaço, mas sim a materialização, mesmo no vazio, de uma ideia. É dentro deste universo, onde a ideia é tão ou mais importante que o objeto artístico que floresce a Instalação. Isto surge ainda na modernidade, mas é no contemporâneo que essas questões são postas em prática de forma mais radical.

No contemporâneo, temos como exemplo de apresentação de vazio, a obra de Martin Creed, *Work Nº 270 'The Lights Off'* (fig. 01) de 2001, onde o olhar do espectador é direcionado através da escuridão do espaço vazio para um certificado de compra na parede da galeria. Nesta obra, o artista se apropria do espaço vazio, e, além dele de sua ausência formal, já que opta por apresentar o espaço no escuro. A ausência da luz na obra faz com que a apreensão espacial seja, além de desconcertante, como também o era a obra de Klein, mas, cria um quê de ar misterioso, já que o observador/experimentador se coloca na incômoda posição de não saber ao certo, o que ele está de fato vivenciando. Isso, só se modifica quando

o mesmo visualiza o certificado de compra na parede. É através desse simples objeto que a obra se concretiza, e passa de certa forma, a ter um sentido claro. Se não fosse por isso, ela nada mais seria do que um espaço vazio na escuridão.



Figura 01 – Martin Creed, *Work N° 270 'The Lights Off'*, 2001.

Work N° 270 'The Lights Off', onde o vazio representa a obra que “esteve aqui”, é marcada por um humor sutil, além de representar um paradoxo na apresentação de uma “obra” que não existe mais como tal. A experiência de quem vivencia este vazio, assim como o vazio de Klein, é a ausência da obra em si, mas a experiência sensível que parte de uma proposta de vivência no espaço-tempo da galeria, onde o vazio é a representação do espaço e a absorção desse espaço se dá pelo espectador/experimentador através do tempo.

A ausência da obra, então, passa a representar a própria proposta artística que nos leva ao espaço expositivo. Ou seja, o vazio se torna, de certa forma, a “estrela da exposição”. Saímos de casa, em casos como esses, para visualizar ou experimentar o nada, pois o vazio é o nada, ou não é? Na verdade, mesmo sem a materialidade da obra, sua concepção conceitual está presente nesses vazios, eles têm em si um

contexto simbólico muito bem apresentado. O vazio, enquanto concepção formal é justamente a vivência do espaço sem interferências visíveis através do tempo; mas, por outro lado, enquanto concepção ideal, o vazio é a ausência da obra, o questionamento da mesma, e mais que tudo é a declaração do artista, seu *statement*, em relação não só à obra, mas em relação à própria arte.

O espaço se torna assim, cenário de experimentação de concepções artísticas, onde nem sempre há objetos instalados, muitas vezes, o espaço fica apenas transformado pela aplicação de cores e textos nas paredes; não como em uma exposição de quadros, onde temos os objetos bem dispostos e claramente classificados como arte, mas, simplesmente a aplicação de cores distintas nas paredes. Ou seja, a vivência do espaço, através do tempo, passa a ser a vivência de experiências artísticas, tanto no moderno, quanto no contemporâneo.

Em seu texto *O legado de Jackson Pollock*, Allan Kaprow defende a tese de que a obra de Pollock seria o prenúncio da arte ambiental que surgiria nos Estados Unidos na década de 1950. Com isso Kaprow propõe a ideia de ambiente através de uma composição de espaço que seria produzido a partir das pinturas de Pollock. Para tanto, citamos abaixo amplamente seu texto, pois sua compreensão é fundamental.

Com a tela enorme estendida no chão, o que tornava difícil para o artista ver o todo ou qualquer seção prolongada e “partes”, Pollock podia verdadeiramente dizer que estava “dentro” de sua obra. Aqui, o automatismo do ato torna claro não só que nesse caso não se trata do velho ofício da pintura, mas também que esse ato talvez chegue à fronteira do ritual, que por acaso usa a tinta como um de seus materiais. (...) Estou convencido de que, para apreender devidamente o impacto de Pollock, temos de ser acrobatas, constantemente dando saltos entre uma identificação com as mãos e o corpo que lançavam a tinta e ficavam “dentro” da tela e a submissão às marcas objetivas, permitindo a elas que nos confundam e nos tomem de assalto. (...) Não penetramos numa pintura de Pollock por qualquer lugar (ou por cem lugares). Parte alguma é toda parte, e nós imergimos quando e onde podemos. Essa descoberta levou às observações de que a sua arte dá a impressão de desdobrar-se eternamente – uma intuição verdadeira, que sugere o quanto Pollock ignorou o confinamento do campo retangular em favor de um *continuum*,

seguindo em todas as direções simultaneamente, para além das dimensões literais de qualquer trabalho. (...) Os outros lados da pintura são, portanto, uma interrupção abrupta da atividade, que nossa imaginação faz seguir indefinidamente como se, se recusasse a aceitar a artificialidade de um "final". (...) A opção de Pollock por grandes formatos faz com que sejamos confrontados tomados de assalto absorvidos. (...) Invertendo o procedimento descrito antes, é a pintura que se prolonga na sala. E isso me leva ao meu argumento final: Espaço. O espaço dessas criações não é claramente palpável como tal. Podemos nos emaranhar na teia até certo ponto e, fazendo movimentos para fora e para dentro do entrelaçamento de linhas e manchas derramadas, podemos experimentar um tipo de extensão espacial. (KAPROW, A. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C., 2006, p. 40, 41, 42 e 43)

Ou seja, segundo a concepção de Kaprow, a vivência do espaço a partir das pinturas de Pollock, que segundo o mesmo se estenderiam além da tela para o espaço, como se a pintura efetivamente, em especial por suas dimensões e por sua própria natureza composicional se prolongasse no espaço expositivo; permitindo assim a apreensão do mesmo. Portanto, partindo desta premissa a obra se apropriaria do espaço e seria absorvida pelo mesmo, sendo experimentada assim no espaço através do tempo.

Portanto, quando o espaço, como bem afirmou Oiticica, se torna elemento ativo da obra, insinua-se, portanto, o tempo. Em todo espaço ativo, vivenciado, temos como conceito paralelo o tempo, sem o qual o espaço ativo não existiria. Já que para o espaço poder ser considerado como elemento ativo, ele perpassa, necessariamente, pelo tempo. Como já foi dito anteriormente, toda experiência perpassa necessariamente, pelo espaço e pelo tempo.

O tempo, como visto anteriormente, não é um elemento que possa ser suprimido de um fenômeno, qualquer que seja este. Só no tempo é possível toda e qualquer experiência. O tempo é uma das formas mais puras da intuição sensível⁵, sendo tempos diferentes, na verdade, partes distintas de um mesmo tempo. O tempo tem uma natureza infinita, onde não se registra nem começo nem fim. A passagem do

⁵ KANT, I., *Crítica da Razão Pura*, Rio de Janeiro: EDIOURO, s/data.

tempo só é verificada, portanto, no momento em que este se relaciona com um fenômeno, com uma experiência, com o espaço. Mas, ele está presente sempre, mesmo quando sua percepção está sublimada.

As obras onde a experiência sensível do espaço e do tempo são mais intensas costumam ser aquelas onde o que interessa é o lugar, o espaço onde a obra se instala e o momento, o instante exato de interação com a obra, e mais, se a possibilidade dessa interação com o espaço e o tempo tiver limites claros. Ou seja, a experiência sensível de espaço-tempo é mais impactante quando nos referimos a uma obra onde as relações com o espaço-tempo acontecem/acontecerão de forma efêmera. Quando a possibilidade de interação com a obra, seja pela duração de sua exposição, seja pela própria natureza da obra, tem um espaço-tempo que limita a experiência sensível por sua natureza efêmera.

Essa natureza efêmera aparece nas manifestações artísticas que citamos ao falar sobre o vazio. Tanto a *O Vazio* de Klein, como *Work Nº 270 'The Lights Off'* de Creed, tem em sua essência a efemeridade. As duas obras trabalham com o momento, com o instante, elas só fazem sentido como questionamento simbólico a respeito da arte feito a partir da vivência do espaço-tempo da galeria vazia. A recriação de tais obras não faz sentido algum. Elas nunca mais terão a força simbólica que tiveram quando de sua exposição primeira. Não faz sentido recriar o vazio. Ele só faz sentido no momento em que foi lançado como objeto questionador do espaço de representação, exposição e produção artística. E, a repetição desse ato, é apenas isso, repetição.

Obras, ou manifestações artísticas como as de Klein e Creed, só tem força simbólica e doravante experimental, dentro da efemeridade de suas propostas. Elas só fazem sentido como experiências válidas no universo da arte, dentro de espaços e tempos únicos. A recriação desses vazios em outro espaço-tempo seria apenas a repetição de algo já visto e não mais surpreendente. A força do ato, que nesses casos é maior que a obra, a qual não existe materialmente, está justamente em sua efemeridade, na unicidade de espaço-tempo determinado e único.

A arte, depois da modernidade, passa a fazer reflexões incisivas sobre a materialidade da obra e seu lado imaterial, simbólico. As próprias reflexões formais perpassam essas questões, questionando o mundo físico, materializando-se assim, em formas que se desdobram indefinidamente como as próprias reverberações tomadas pelo sentido do fazer artístico em direções infinitas e incontrolláveis dentro da experiência no espaço e no tempo. O conhecimento através da arte permite dispor na materialidade da forma plástica os sentidos materiais, bem como os intangíveis. A arte configura-se, então, como passagem de materialização entre o concreto e o simbólico, revelando o ser e o não ser das matérias, nas formas e no espaço-tempo, no qual se insere como tal.

É através dessa materialização ou em alguns casos desmaterialização entre o objeto concreto e o simbólico, como no caso dos vazios, que a obra emerge. Ela se apropria então do espaço, e, por conseguinte do tempo, para sua revelação e para a experiência sensível que o espectador/experimentador terá dela. Sendo através desse instante que a obra se materializa, mesmo em sua desmaterialização real, como nos vazios; mas, como materialização simbólica das intenções do artista.

Através de experiências únicas, como as acima descritas é, que passamos a vivenciar o efêmero na arte contemporânea. Muitos apoiam o discurso de que toda experiência humana, qualquer que seja ela, como sempre atrelada a um espaço e tempo determinados, é efêmera. Na verdade, como já vimos em nossa reflexão sobre o tempo e o espaço, de fato, podemos afirmar que toda experiência é única, já que o tempo jamais volta, nenhuma experiência se repete de forma idêntica. No entanto, podemos visualizar certa constância em algumas passagens. Por exemplo, todas as vezes que visitamos o museu do Louvre, temos a oportunidade de vermos a escultura da *Nike de Samotrácia*, ela está sempre lá no topo de uma escada, majestosa, nos aguardando. É claro que as sensações experimentadas ao vê-la podem ser distintas todas as vezes que a visitarmos, isso pode depender da quantidade de pessoas em volta dela, do barulho, de nosso próprio estado de espírito, mas, a obra permanece lá, de forma estável, apesar das diferenças em nossa apreciação.

O mesmo acontece, com várias outras obras, em especial quando as mesmas são objetos, que podem ser dispostos em espaços expositivos tradicionais. Ou seja, uma pintura não deixará de ser uma pintura porque está em uma sala com mais ou menos luz. É claro que a luz vai estabelecer diferenças sensíveis na fruição da pintura e que nosso impacto ao vê-la será distinto dependendo do local onde a mesma está exposta. Ver o *Ritmo de Outono* de Pollock em uma sala com espaço suficiente para admirá-lo ou vê-lo em uma sala de jantar, por exemplo; tenho certeza, seriam experiências totalmente distintas. No entanto, a obra em si, permanece a mesma. O mesmo não é verdadeiro no caso da Instalação, ou, ao menos, na maior parte delas.

A Instalação, como obra espacial, depende do espaço para sua própria existência. O espaço faz parte da obra. Ele não é simplesmente um lugar onde ela se instala, mas, em boa parte dos casos, é da apropriação do espaço que ela emerge, é nele que a obra se concretiza. “Instalação é usualmente dependente da configuração de um determinado espaço ou situação.” (REISS, J.H., 1999, p. xix). Por essa razão, quando falamos que uma Instalação é efêmera, não estamos nos referindo a uma fruição pessoal da obra, como no caso de várias outras obras de arte, mas, do fato de ela ser “de fato” efêmera.

Na prática da Instalação temos vários exemplos de obras que foram idealizadas para serem montadas em local e tempo pré-determinados, ou seja, obras cuja existência se dá de forma efêmera. A efemeridade da Instalação pode advir de vários pressupostos, como por exemplo, obras feitas a partir de material perecível. Obras desse tipo são feitas para serem finitas. Quando e se são recriadas são, de certa forma, uma nova obra, uma releitura de sua primeira experiência sensível como uma experiência artística que teve começo, meio e fim; a qual está sendo repetida, mas não é mais a mesma obra.

Esse tipo de prática é mais comum em obras ambientais do que em Instalações, apesar de existirem nas duas poéticas. A arte ambiental, como o próprio nome a define, acontece em ambientes abertos, fora do espaço sacralizado de galerias, institutos de arte ou museus. São experiências sensíveis que podem tanto acontecer em ambientes naturais, longe do caos urbano, ou se situarem no meio urbano,

criando assim, um diálogo direto com a urbe e com o espectador/experimentador da obra.



Figura 02 – Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1968-70

Exemplos de obras, cuja existência efêmera se dá a partir de sua própria efemeridade enquanto objeto/conformação artística são várias. Dentre elas uma das mais conhecidas na arte ambiental é *Spiral Jetty* (*fig. 02*), de Robert Smithson de 1968/1970, obra efêmera, que não foi feita para durar, cuja durabilidade dependia diretamente de fenômenos naturais, dentre eles a própria maré do lago onde se instalou. Falaremos mais adiante sobre esta obra de forma mais detalhada.

No universo da Instalação, o trabalho de Valeska Soares, *Sem título* (*fig. 03*), apresentado na Bienal de 1994, sobre o qual também discutiremos adiante, trabalha em cima justamente do objeto finito, perecível. Esse tipo de obra, produzida a partir de materiais perecíveis se encontra no próprio conceito da Instalação. As primeiras

produções do tipo, em especial nos Estados Unidos, eram a partir de materiais perecíveis.



Figura 03 - Valeska Soares, *Sem título*, 1994.

Como dito anteriormente, a Instalação pode ser efêmera por motivos distintos. Este pode advir do fato de sua própria estrutura derivar de objetos perecíveis ou de ela se auto encontrar, como é o caso das obras acima citadas. No entanto, sua efemeridade também pode se dar pela mesma ser proposta como obra em local determinado – *Site-Specific*, nome dado à prática de obra em espaço-tempo pré-determinados pelos norte-americanos ou *In Situ* segundo a determinação do francês Daniel Buren em 1974⁶ - e, assim, ter data de validade. Já que, uma obra em *site-specific* não tem como ser remontada, ou seja, ou ela é de caráter permanente, como *Meeting (fig.04)* de James Turrell, que é uma obra fixa no PS1 de Nova Iorque, ou, ela é temporária, e, por esse motivo, efêmera.

⁶ HUCHET, S. *A Instalação em Situação*. In: NAZARIO, L.; FRANCA, P., *Concepções Contemporâneas da Arte*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.



Figura 04 – James Turrell, *Meeting*, 1986.

Exemplo de obra produzida em *site-specific*, sobre a qual discutiremos mais amplamente adiante, é *Leviathan Thot* (fig. 05), de Ernesto Neto apresentada no Pantheon em Paris em 2006. Esta obra é um exemplo claro da não possibilidade de repetição. Ela jamais será a mesma em qualquer outro lugar. O espaço onde ela se instala é parte integrante da obra. E sua fruição só acontece, portanto, a partir desse espaço-tempo, onde a obra acontece.

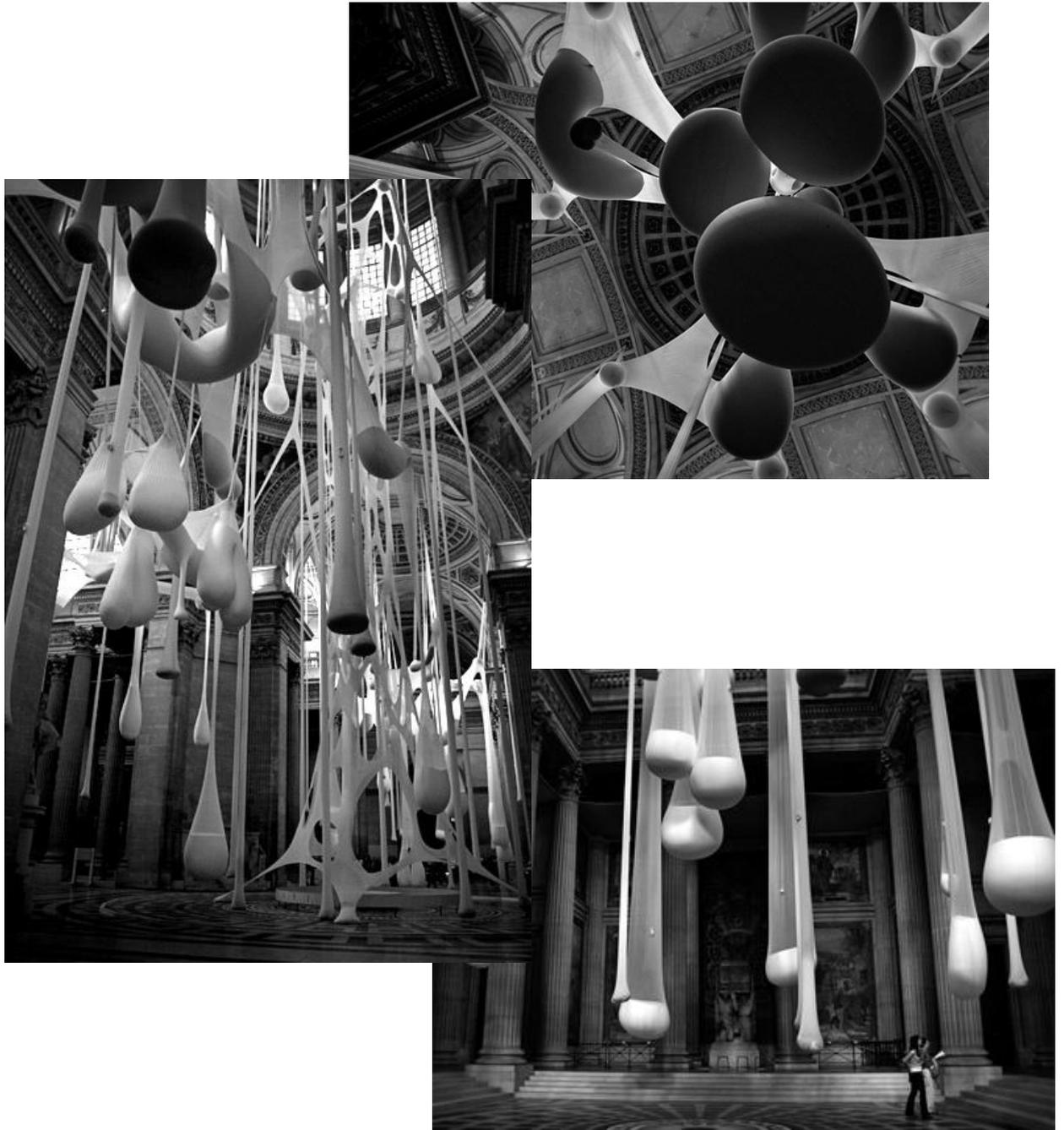


Figura 05 - Ernesto Neto, *Leviathan Thot*, 2006.

Assim como a obra de Ernesto Neto, as Intervenções Urbanas são propostas em *site-specific*. Os artistas Christo e Jeanne-Claude são exemplos claros deste tipo de proposta. Suas obras são sempre propostas para *site-specific* onde a obra dura por algum tempo, sendo sempre uma experiência efêmera. De suas obras uma das mais conhecidas é o *Reichstag Embrulhado* (fig. 06) em Berlim, obra executada em 1995

apesar do projeto original, datar de 1977. As obras de Christo e Jeanne-Claude veremos com maior cuidado mais adiante.



Figura 06 – Christo e Jeanne-Claude, *Reichstag Embrulhado*, 1977-1995.

Na Instalação, o mais comum, é a obra ser temporária, mesmo quando a mesma não é uma obra em *site-specific*. Já que a Instalação é por excelência uma obra que só se materializa quando instalada. Praticamente toda Instalação “acontece” em espaço e tempo determinados. Toda vez que uma Instalação é montada é como se ela se renovasse e na verdade fosse uma nova obra. Ela sempre tem que se adaptar ao novo espaço e através dele, a mesma se modifica. É no espaço que ela acontece, e, por isso se o espaço muda, a obra muda.

Mesmo se a mesma instalação é refeita em mais de um local, ela não será exatamente a mesma em ambos os lugares, por conta das diferenças entre os espaços. As características físicas do espaço tem um efeito enorme no produto final. (REISS, J.H., 1999, p. xix)

Portanto, espaço e tempo são para a Instalação, muito mais do que para qualquer outro fazer artístico um espaço-tempo específico, onde tanto o espaço quanto o tempo, ou o “onde” e o “quando” determinam de fato, a obra. Assim, a obra, o espaço e o tempo, em contínuo movimento, trazem à tona todos seus antagonismos, os quais são essenciais para a experiência sensível da própria, quando a mesma se materializa em espaço-tempo determinado. As Instalações são então mais do que

objetos, processos que em sua metamorfose contínua, a cada nova montagem operam mutações formais, simbólicas e espaço-temporais.

A experiência plástica, na Instalação, cria então possibilidades espaço-temporais para a efetiva ação construtiva da obra, colocando assim, não só a obra, mas, todo seu espaço circundante como um universo em movimento, tanto físico quanto simbólico. O fazer artístico é assim entendido, como um estado de trocas contínuas entre a obra, o espaço e o observador/experimentador da obra, através do tempo e pelo tempo. Assim, os trabalhos através do espaço-tempo se reordenam em outros espaços, transformando-se em outro, através de seus reposicionamentos formais e temporais, ganhando assim um novo significado simbólico.

Na Instalação, a condição processual do fazer artístico é intrínseca à obra. É em espaço e tempo determinados, local de encontro e desencontro, de afirmação e negação; onde a abstração encontra a materialização plena da obra, é nesse lugar, onde espaço-tempo se fundem que a obra acontece. Assim, toda Instalação, seja ela efêmera por ser perecível, produzida como obra em *site-specific* ou mesmo quando a mesma tem a possibilidade de ser remontada; ainda assim, ela é uma obra espaço-temporal. A Instalação somente acontece de fato em espaço-tempo específicos, sendo estes essenciais à própria conformação da obra.

2. O SURGIMENTO DA INSTALAÇÃO

2.1 A Instalação: rastros históricos de seu surgimento

“Jovens artistas de hoje não precisam mais dizer: ‘Eu sou um pintor’ ou ‘um poeta’ ou ‘um dançarino’.
Eles são simplesmente ‘artistas.’” Allan Kaprow

O tempo e o espaço fazem parte, como vimos anteriormente, da experiência da arte, é através do espaço e do tempo que compreendemos a arte contemporânea e em especial a Instalação. Mas, em termos literais, a Instalação, ou o ato de “instalar” sempre existiu, já que o espaço ou “locais artísticos”, sempre estiveram “instalados” em determinado espaço, desde as primeiras obras feitas pelo homem. As pinturas feitas em Lascaux no período de 15.000-10.000 a.C., podem ser vistas, como o que conhecemos hoje como Instalação em *site-specific*⁷. Os artistas de então, no entanto, se apropriavam do ambiente sem a intenção de criar uma Instalação, na verdade sequer termos certeza em relação a sua intenção artística, vários historiadores e arqueólogos defendem a tese de que aquelas manifestações pictóricas tinham, na realidade, um contexto sagrado.

É verdade, no entanto, que por vários séculos a arte conheceu suportes bem claros, como a arquitetura, a escultura e a pintura. A Instalação surge como uma forma de transgressão aos padrões artísticos estabelecidos até o início do século XX. Até o surgimento das Vanguardas Europeias as formas de fazer artístico eram claras: desenho, pintura, escultura... enfim, não existiam dúvidas quanto à poética empregada para a produção de arte. A partir delas, no entanto, tudo muda. As vanguardas trouxeram experimentações, e, a partir delas o universo da arte mudou.

Em 1924, no período entre guerras, é lançado o Manifesto do surrealismo. Apesar do termo surrealismo, abranger muitas formas de fazer artístico, o surrealismo nunca foi um estilo propriamente dito⁸, assumindo várias formas. Assim como no Dadá, o

⁷ ROSENTHAL, M. *Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer*. NY: Prestel, 2003.

⁸ BRADLEY, F. *Surrealismo*. São Paulo: COSAC & NAIF, 1999.

Surrealismo também teve *performances*⁹ e *happenings*, que só na década de 60 tornar-se-iam frequentes. Quanto aos objetos, que tinham sido iniciados desde o começo do século, como uma inovação da produção artística; eles continuaram existentes no Surrealismo, só que não mais como *ready-mades*¹⁰, mas como objeto nos quais a deformação e a perturbação são buscas em si mesmo. Nesse sentido, a atitude surrealista tende a provocar uma revolução total do objeto¹¹.

Além dos objetos, as décadas de 1920 e 1930 assistiram às primeiras obras às quais se deu a classificação posterior de ambiente, *performances* e *happening*, dependendo do caso. A *Abertura da Primeira Feira Dada* (fig. 07), Berlim, 1920, na Galeria Buchar, a entrada do *Festival Metálico*, em 1929, nos edifícios da Bauhaus, assim como *Dança Metálica* de Schlemmer, de 1929, formavam obras-acontecimento, onde o espectador já se colocava como elemento atuante da obra.



Figura 07 - Abertura da Primeira Feira Dada, Berlim, 1920.

⁹ Difere do Happening por ser em geral mais cuidadosamente planejada e não envolver necessariamente a participação do espectador. Dicionário Oxford de Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

¹⁰ “Expressão cunhada por Marcel Duchamp, significando objeto pronto. Objetos produzidos pela indústria, em série, apropriados pelo artista e, posteriormente, retificados ou modificados.” In: MORAIS, F., 1989, p. 160.

¹¹ Definição feita por André Breton em *Crise do Objeto*, 1936. In: BRETON, A. *Lê Surréalisme et la Peinture*. Paris: Editions Gallimard, 1965.

A *Abertura da Primeira Feira Dada* apresentava, de forma bastante confusa, um sem número de objetos instalados de tal forma no ambiente, que os mesmos envolviam os visitantes totalmente. Eram trabalhos de vários artistas, como *posters*, pinturas, fotografias e esculturas todas expostas no mesmo ambiente, formando uma “colagem” espacial, formando um ambiente tridimensional no qual o observador efetivamente emergia. As obras, então eram absorvidas como um todo espacial. Além disso, a Feira Dada tinha forte conotação política, mostrando sua oposição ao governo alemão à época.

O mais importante era que a instalação era uma violenta declaração anti-estética, com trabalhos individuais servindo a um propósito maior. O próprio senso de desordem e anarquia reiterava a expressiva mensagem política, e a arte assumiu um novo propósito. (ROSENTHAL, M., 2003, p. 36)

O começo do século XX e toda a sua efervescência política, se traduziu em termos artísticos em uma efervescência de ideias na arte. As propostas artistas passam então a ser geridas a partir do campo das ideias e não mais, necessariamente, da estética. No momento que a ideia e o questionamento passam a ser mais importantes, em muitos casos, que o produto final da arte; temos, com certeza, o nascimento de uma nova arte.

Quando Marcel Duchamp afirma que somente através da arte o homem pode se manifestar como indivíduo, que só através dela supera seu estado animal, ele nos apresenta a arte como necessidade básica do ser humano para que este supere sua “bestialidade” e se coloque na categoria de ser pensante. É a partir do questionamento que, segundo Duchamp, a arte nasce. Sua afirmação define claramente a concepção de arte a partir das Vanguardas Artísticas do começo do século XX, das quais ele fez parte. A arte deixa de ter a necessidade de suportes tradicionais, como desenho, gravura, pintura, escultura e arquitetura; para passar a ter novos suportes, bem mais flexíveis.

Em seu artigo sobre Duchamp no jornal *The New York Times* (6 de fevereiro de 1965), Calvin Tomkins cita Willem de Kooning: “Duchamp é um movimento artístico feito por um único homem, mas um movimento para cada pessoa, e aberto a todo

mundo.” (BATTCOCK, G., 2002, p. 71). Apesar de Duchamp ter participado de vários movimentos das Vanguardas Artísticas, ele fez uma arte própria, cuja essência ainda se manifesta em várias produções artísticas da atualidade.

Marcel Duchamp, um dos artistas pioneiros deste século, moveu seu trabalho através das fronteiras retinianas que haviam sido estabelecidas com o Impressionismo para um campo em que a linguagem, o pensamento e a visão agem uns sobre os outros. Ali, o trabalho mudou a forma por meio e uma complexa interação de novos materiais mentais e físicos, anunciando muitos dos detalhes técnicos, mentais e visuais a serem descobertos na arte mais recente. (JOHNS, J., In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. org., 2006, p. 203)

Ao priorizar o gesto à criação de novos objetos, Duchamp, gera uma relação com os objetos e com o espectador/experimentador, que, em última instância, vai definir como obra de arte, um objeto escolhido pelo artista. A existência desse objeto como arte é definida, então, a partir de uma escolha do artista. “Não um ato artístico: a invenção de uma arte de liberação interior.” (PAZ, O., 2002, p. 30). Será possível essa liberdade, ou estará ela sempre “amarrada” à própria história, à busca pelo sentido da arte e da vida, da própria essência humana? E não seria, ao mesmo tempo, a essência humana um limitador da liberdade? A liberdade aqui proposta vai ser posta em prática em especial nas obras que surgem a partir do fim da década de 1950.

Antes do termo Instalação ser parte do vernáculo da arte contemporânea, havia o termo “Ambiente” (*Environment*), o qual foi usado por Allan Kaprow em 1958 para descrever seu trabalho multimídia que ocupava todo um ambiente. (Kaprow usou este termo em relação ao seu trabalho, que ocupou todo um ambiente, na Galeria Hansa). Este termo foi pego por críticos e usado para descrever vários trabalhos por duas décadas. (REISS, J.H., 1999, p. xi)

Posteriormente, o termo ambiente foi sendo substituído por outros. No entanto não passamos do termo “Ambiente” para o termo “Instalação”. Na verdade, o termo Instalação começa a ser usado como substituição de *exhibition* (exibição/exposição). O termo usado até então, em inglês, para a exposição de uma obra ou de um artista em uma galeria era *exhibition*, no entanto, no fim da década de 1960 o termo Instalação passa a ser usado em seu lugar. “O artista Daniel Buren reconheceu isso

em 1971 em seu ensaio “A Função do Estúdio.” Escrevendo sobre a necessidade de preservar a relação entre o trabalho e o local de sua produção, ele questiona: ‘O termo Instalação não tem substituído *exhibition*?’ (REISS, J.H., 1999, p. xi)

A mudança, portanto, do termo Ambiente, que surge nos anos 1950 para o termo Instalação, é uma mudança lenta, que acontece ao longo de algumas décadas, até o real estabelecimento da Instalação como poética. Tanto “Ambiente”, como “Instalação” demoraram a serem absorvidos pela crítica. Até o contemporâneo, esses termos ainda encontram definições diversas. No livro *Panorama das Artes Plásticas – séculos XIX e XX* de Frederico Morais, ao procurar no glossário as palavras: Ambiente ou *Environment*, encontra-se a seguinte observação: “ver Happening”.

Nos Estados Unidos, em 1959, Allan Kaprow realizou inúmeros Happenings (“graças ao Happening nossos atos tornam-se rituais e nossa vida cotidiana se transforma”), definindo-os, porém, como *Environments* (ambientes). Ou melhor, para ele, o Happening seria “um *environment-assembly* que se desenvolve no tempo”. (MORAIS, F., 1989, p. 49)

Nesta forma de definição do *Environment*, segundo Frederico Morais, ele seria uma variação do Happening quando na verdade outros críticos e historiadores colocam como definição de *Environment* algo um tanto distinto. Por exemplo:

Edward Lucie-Smith em *The Thames and Hudson Dictionary of Art Terms* (1984) define Environment como um “termo usado desde o fim dos anos 1950 para trabalhos tridimensionais, usualmente de natureza contemporânea, nos quais o observador pode entrar (apesar de que na prática expositiva as autoridades usualmente não permitam isso)”. (REISS, J.H., 1999, p. xii)

No entanto, é inegável que nessa nova forma de fazer artístico o público se coloca de forma definitiva como elemento último da própria obra, sem essa interação a obra muitas vezes não existe de forma plena. A experiência espaço-temporal se torna uma das formas de apreensão da obra, e assim, essencial à própria existência da mesma.

O surgimento da Instalação passa, portanto, por várias práticas, e, pode ser analisado historicamente por ângulos distintos. Por um lado, artistas americanos da década de 1950 como Kaprow, por exemplo, que propõe que os *Environments* feitos por ele seriam uma evolução da *action painting*, em especial da obra de Jackson Pollock, como vimos acima, quando comentamos sobre seu artigo *O legado de Jackson Pollock*; onde o mesmo defende a ideia de que a partir das telas grandiosas nasceria um espaço vivencial.

A outra alternativa é desistir inteiramente de fazer pinturas – e com isso me refiro ao plano retangular ou oval, como nós o conhecemos. Foi visto de que modo Pollock chegou bem perto de fazer isso. Nesse processo, ele alcançou novos valores que são extraordinariamente difíceis de se discutir, mas que pesam sobre a nossa alternativa atual. (KAPROW, A., In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. org., 2006, p. 43)

Outros críticos têm posições diferentes. Jennifer Lincht, ao escrever seu artigo para o catálogo de *Spaces*, primeira exposição dedicada exclusivamente à Instalação promovida em 1969 pelo MoMA de Nova Iorque, cita Kurt Schwitters como o antecessor direto e mais importante à geração de Kaprow e de seus contemporâneos. Com isso, Lincht coloca a semente da Instalação no velho mundo, ao contrário do que aspirariam artistas como Kaprow, que pretendia criar uma história norte-americana para o surgimento da Instalação.

Kurt Schwitters, assim como Duchamp, também transcendeu as linguagens artísticas, apropriando-se de várias delas na produção de suas obras. Tendo uma postura muito pessoal frente às questões artísticas, Schwitters cria seu próprio movimento, ao qual chama de *Merz*. Interessado nas questões do espaço, ele projeta *Merzbau (Fig. 08)*, de 1923, obra que se mantém em constante “mutação” até sua destruição em 1943. “A *Merzbau* era uma obra mais forte e sinistra do que aparentam as fotografias de que dispomos.” (O’DOHERTY, B., 2002, p. 44). Nesta obra, a inconstância e o tempo, se colocam de forma imperiosa.



Figura 08 – Kurt Schwitters, *Merzbau*, 1923-43.

Atualmente só temos como imaginar o que teria sido o espaço proposto por Schwitters com sua *Merzbau*, percorrer os olhos pelas fotografias disponíveis da obra, de forma alguma, nos possibilita ter a compreensão plena da mesma. Podemos nos valer de alguns relatos para “tentar” ter uma vaga ideia do que foi experimentar de fato a *Merzbau*. Segundo escreveu Schwitters:

Ela cresce quase como uma cidade (...) quando se erige um novo prédio, o Departamento de Habitação verifica se a aparência da cidade como um todo não será estragada. No meu caso, topo com uma ou outra coisa que ficaria bem na KdeE (Catedral da Indigência Erótica), então eu pego, levo-a para casa e a agrego e pinto, sempre atento ao ritmo do conjunto. Aí chega o dia em que percebo que estou com um cadáver nas mãos – despojos de um movimento de arte que hoje é *passé* (ultrapassado, antiquado). Então, acontece que eu não mexo nelas, só as cubro inteiramente ou parcialmente com outras coisas, deixando claro que elas estão sendo depreciadas. À medida que a estrutura se torna cada vez maior, surgem vales, depressões e cavernas, e estes adquirem vida própria dentro da estrutura toda. As superfícies justapostas fazem aparecer formas que se torcem para todos os lados, espiralam-se para cima. Um arranjo de cubos perfeitamente geométricos cobre o conjunto, sob o qual as formas se entortam ou então se torcem de um modo curioso até obter sua completa decomposição.” (SCHWITTERS, K. In: O'DOHERTY, B., 2002, p. 41 e 43)

Segundo a descrição de Schwitters, a *Merzbau*, seria um espaço em contínua mudança. Na verdade, a obra se caracteriza por ser uma obra em processo constante, só tendo seu fim quando de sua destruição em 1943. Ela se apropriou do espaço-tempo de forma mais plena que as obras tridimensionais antes dela, sendo ainda um marco enquanto obra em processo até o contemporâneo.

Assim como o trabalho de Schwitters, o de outros europeus como El Lissitzky também aparecem quando se fala em produções que podem ser antecedentes formais e/ou conceituais da Instalação. Lissitzky foi um dos artistas pioneiros a querer colocar o espectador como participante ativo em suas obras. Ele afirma que se todo espectador, necessariamente vai se movimentar em uma exposição, o ambiente expositivo deveria ser organizado de tal forma que o espectador se movimente de acordo à vontade do artista e interagindo assim com a obra, da forma como o artista pretende que ocorra, colocando a figura do espectador como ser ativo para experimentar a exposição, e, não como simplesmente passivo observador da mesma. A ideia de Lissitzky seria posta em prática, posteriormente, pelos artistas que passaram a produzir Instalações.

As tentativas de desenvolver uma história da Instalação não foram poucas. Entre elas está a de Germano Celant, na exposição proposta por ele para a Bienal de Veneza de 1976. A proposta básica era que artistas trabalhassem em obras em escala do ambiente expositivo, o título proposto por ele foi *Ambiente Arte*. Além dos espaços para propostas contemporâneas, Celant separou um espaço como antecedentes históricos da Instalação. “A exposição começava com os Futuristas Italianos, os Construtivistas Russos, e os alemães do De Stijl. Celant incluiu Pollock, Kaprow e Nevelson em uma das seções finais.” (REISS, J.H., 1999, p. xxii)

Com isso, Germano Celant, de certa forma, defende tanto as influências formais advindas dos objetos europeus, como as influências formais de Pollock e sua pintura, que para Kaprow, se apropriaria do espaço, tanto pela sua dimensão, como pela forma como a mesma era produzida. Kaprow afirmava que a pintura de Pollock era de tal maneira espacial, que ela poderia ser “penetrada” por vários pontos, como se ao observá-la o espectador de fato tomasse consciência do espaço que o envolvia, a partir da obra.

No momento que o espaço é efetivamente penetrado pelo observador/experimentador temos de certa forma, o prenúncio real da Instalação. Isso ocorreu nas experiências europeias, a partir das obras de Kurt Schwitters, El Lissitzky, e, de Marcel Duchamp. A experiência espacial poderia se dar tanto na

forma como o espectador poderia interagir com a obra, segundo as propostas de El Lissitzky; como, de que forma se absorvia a experiência artística desde “dentro” da obra, como era o caso da percepção espaço-temporal da *Merzbau* de Schwitters, assim como, a vivência de um espaço expositivo a partir da interferência dele, como no caso de Duchamp.

Duchamp, em duas exposições cria interferências espaciais, no espaço de galerias, que podem ser expressões visíveis de prenúncios de Instalação. A primeira delas foi em 1938, com *1.200 Sacos de Carvão* (fig. 09) na “Exposição Internacional do Surrealismo” na Galeria Charles Ratton em Paris. A obra consistia em 1.200 sacos de carvão, os quais o artista pendurou no teto da galeria, bom pelo menos era o que dizia o título da obra. Será que eram realmente 1.200 sacos? Estariam eles, de fato, cheios de carvão? Mas, mais importante, será que responder alguma das perguntas anteriores, realmente importa? O que importa realmente, neste caso, é a proposta. O mais interessante é que ele fez isto não em uma sala especial, onde estaria só sua obra, mas em uma sala onde estavam expostos quadros de vários artistas.



Figura 09 – Marcel Duchamp, *1.200 Sacos de Carvão*, 1938.

Duchamp, com a obra *1.200 Sacos de Carvão* não só invade o espaço expositivo utilizado por outros artistas, como nos faz ter consciência do teto da galeria, local que normalmente sequer é percebido pelo olhar do espectador. “O teto, até o momento em que Duchamp ‘pisou’ nele, em 1938, parecia estar relativamente a salvo dos artistas.” (O’DOHERTY, B., 2002, p. 71). O teto, tradicionalmente não é um ponto de interesse do olhar de quem frequentava uma exposição de arte até então. Principalmente, após o cubo branco modernista.

O artista, nesta exposição tinha um título atípico: “Árbitro-Gerador”. O que não era exatamente um curador, nem organizador, enfim, um título sem definição exata. Mas, não se sabe se por esse título ou não, ele acaba transformando as obras de seus colegas, os quadros da mostra, como peças anexadas à sua própria obra. Ele instala seus sacos de carvão em um lugar, que para todos os efeitos, ninguém usaria, o teto; eximindo-se assim de qualquer acusação que pudesse receber por parte de seus pares de ter a intenção de se sobressair na mostra. “Ninguém olha para o teto; não é um lugar que se escolha – na verdade nem era (até então) um lugar. Acima de sua cabeça, a maior obra da mostra era modesta pelo espaço ocupado, mas totalmente inoportuna psicologicamente.” (O’DOHERTY, B., 2002, p. 73).

Quando o artista propõe essa subversão do espaço expositivo, fazendo com que o teto se torne chão, onde tradicionalmente estão expostos objetos. Virando, de certa forma, a exposição de ponta-cabeça; ele privilegia sua obra e, automaticamente, transforma todas as demais em simples adendos à sua. “Com essa inversão, foi a primeira vez em que um artista subsumiu uma galeria inteira com uma única intervenção – e o fez quando ela estava lotada de outras obras.” (O’DOHERTY, B., 2002, p. 75). Ele consegue fazer isso invertendo a direção do olhar do espectador, que passa a enxergar o teto da galeria, como se esse fosse o chão; além disso, ele propôs que as portas da galeria, durante a exposição fossem portas giratórias, o que por si só criam uma atmosfera intrigante sobre o que está dentro e o que está fora. Faz isso, em conjunto com o seu o que está em cima, o que está em baixo. Ele recria, portanto, todo o espaço expositivo que é vivenciado, a partir das premissas propostas pelo artista.

Assim como na obra *1.200 Sacos de Carvão* de 1938, a obra *Milha de Fio* (fig. 10), realizada quatro anos depois da primeira, para a mostra “Primeiros Documentos do Surrealismo” que aconteceu em 1942 em Nova Iorque; também se apropria de um espaço expositivo utilizado por outros artistas e suas obras. Ambas as obras tem um alvo ambíguo. “Eles se destinam ao espectador, à história, à crítica de arte, a outros artistas? A todos, é claro, mas o alvo é incerto. Se me pressionassem a enviar as intervenções a algum lugar, eu as enviaria a outros artistas.” (O’DOHERTY, B., 2002, p. 78). O estranho nestas duas obras, ou melhor, nestas duas exposições, é que os artistas, cujas obras ficaram ofuscadas pelas intervenções de Duchamp, não pareciam se incomodar com isso.

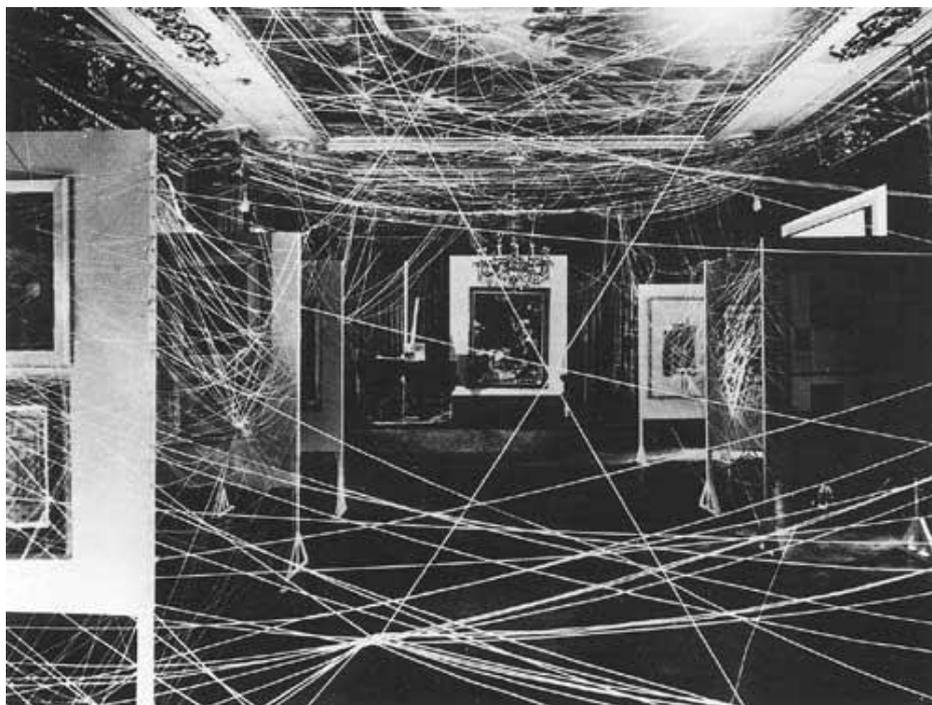


Figura 10 – Marcel Duchamp, *Milha de Fio*, 1942.

Milha de Fio, assim como *1.200 Sacos de Carvão* também colocava em xeque o título da obra com sua realidade. Em *1.200 Sacos de Carvão* ficava a pergunta se realmente eram 1.200 sacos? Se eles realmente continham carvão? Enfim, se o nome da obra condizia com os objetos expostos. O mesmo ocorre com *Milha de Fio*, a qual se pressupõe ser, literalmente, uma milha (equivalente a 1.610 metros) de fio contínuo, que percorre todo o espaço expositivo, criando um emaranhado, algo que

lembra uma teia de aranha de fio, que impossibilitava a aproximação dos espectadores às pinturas e objetos ali expostos. Para que os espectadores pudessem se aproximar das demais obras expostas, os mesmos tinham que circundá-las com passos altos, como em uma corrida de obstáculos. “O fio, ao afastar o espectador da arte, tornou-se a única coisa de que ele se lembrava. Em vez de ser uma interferência, uma coisa entre o espectador e a arte, ele se tornou paulatinamente uma arte nova de certa espécie.” (O’DOHERTY, B., 2002, p. 79).

Pelas imagens fotográficas existentes de *Milha de Fio* nota-se que o fio explorava todo espaço expositivo, de forma incessante. Criando um emaranhado de fio quase intransponível. Ele zigzagueava pelo espaço, dividindo-o sem nenhuma preocupação formal clara. Perpassava por todo o perímetro da sala, todas as paredes e mesmo o teto, mais uma vez, o teto. Apesar de aparentemente o fio se conduzir de forma bastante desordenada, no fim, ele cumpria sua proposta de ocupar cada trecho da sala de exposição, sendo mais presente na mesma do que qualquer outra obra ali exposta.

Assim, o espaço se torna evidente a partir das linhas expostas do fio. A vivência do espaço-tempo expositivo é palpável neste trabalho, que, ao tentar impossibilitar a passagem ao espaço expositivo o evidencia de tal maneira que ele é de fato vivenciado através dessa impossibilidade. A interação com o espectador é evidente, já que o mesmo se torna agente ativo na materialização do espaço expositivo ao tentar explorá-lo perpassando pelas impossibilidades criadas pelo fio.

A partir da década de 1950-1960 os movimentos experimentais sobre a questão espacial na arte migram, de certa forma, da Europa para o cenário norte-americano. Quando Allan Kaprow escreveu em 1956 *O Legado de Jackson Pollock*, ele propõe que a forma de pintura feita por Pollock levaria os artistas à produção primeiramente de *assemblages* e posteriormente à percepção total do espaço e, portanto, à criação de espaços tridimensionais, tais como os *Environments*. Esse percurso proposto por Kaprow, de certa forma, descreve seu próprio percurso como artista.

Em 1962, Kaprow apresenta na Galeria Smolin em Nova Iorque, *Words (fig. 11)*. Este trabalho apresentado por Kaprow necessitava da participação ativa do

espectador, ou como o próprio artista se referia: participante. Kaprow tinha apresentado seu primeiro *Environment* quatro anos antes na Galeria Hansa, uma galeria que funcionava quase como uma cooperativa de artistas em Nova Iorque. Entre seu primeiro trabalho na Hansa e *Words*, Kaprow apresentou vários outros *Environments*, no entanto, nenhum tão elaborado como *Words*. Mesmo este não sendo o primeiro trabalho a ocupar todo um ambiente, apresentado até então, ele foi o ponto inicial para este gênero de trabalho em Nova Iorque.

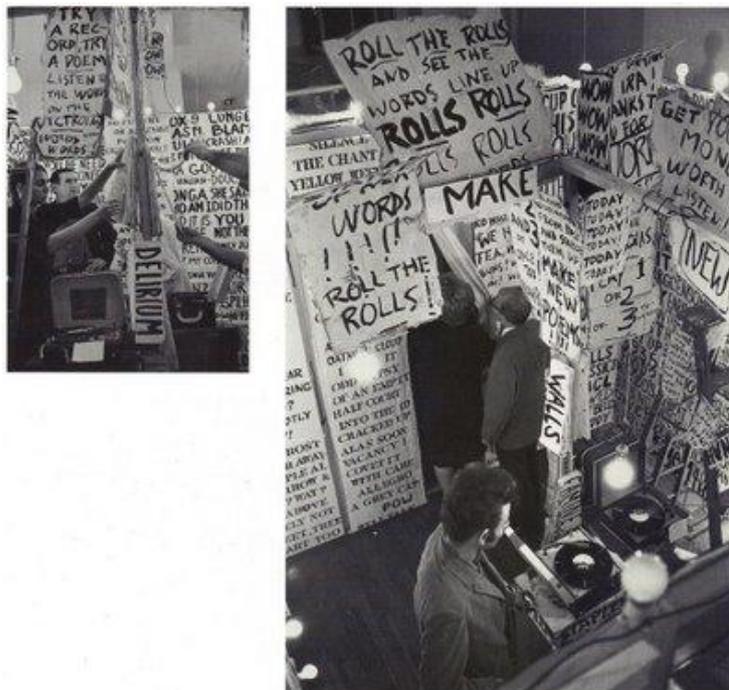


Figura 11 – Allan Kaprow, *Words*, 1962.

Em *Words* o visitante entrava em uma sala (o ambiente todo ocupava duas salas) com paredes repletas de palavras e tinha à sua disposição papéis, nos quais poderia escrever palavras e anexá-las às já existentes, eventualmente cobrindo-as com as suas. Este trabalho não só permitia a participação do espectador/experimentador, mas o incentivava a isso. Enquanto o espectador/experimentador podia mudar as palavras previamente colocadas pelo artista no primeiro ambiente, ele tinha no segundo ambiente a possibilidade de criar palavras, frases, mensagens, a partir de materiais que o próprio artista tinha deixado lá para esse propósito, além de papel, o

segundo ambiente contava com lápis e lápis de cera para facilitar a participação do espectador/experimentador da obra.

Kaprow propôs sua própria definição de *Environment*, além de propor os trabalhos em si. Na época, ainda jovem e relativamente desconhecido como artista, Kaprow, escreveu e publicou artigos relativos a seu trabalho e a de seus contemporâneos, colaborando assim, para que ficasse conhecido, de certa forma, como líder de um novo movimento, segundo a visão de vários críticos nova-iorquinos. Faziam parte do grupo visto pelos críticos associados a Kaprow, Jim Dine, Claes Oldenburg e Robert Whitman. Todos eles tinham interesses em comum, no entanto, cada um estava desenvolvendo um trabalho próprio sem conexão clara com os demais. "...por vezes era conveniente ser um grupo, como Dine lembra: 'Nós fomos convidados a ser membros de um grupo e todos pulamos dentro disso... porque era bom ser incluído, era bom dizer Kaprow, Oldenburg e Dine, Whitman...Mas, no fim, eu não acho que nenhum de nós tinha nada a ver com o outro'." (REISS, J.H., 1999, p. 6)

Assim como Kaprow, Claes Oldenburg também passa a trabalhar com intervenções no espaço. Apesar de não gostar do termo *Environment*, provavelmente pelo mesmo ter sido criado por Kaprow; Oldenburg não só respeitava o trabalho de Kaprow, como passou a promover *Happenings*, termo o qual ele também não gostava que fosse usado em referência a seu trabalho; para experimentar o espaço total da galeria, e, promover experiência espaço-temporais.

Apesar de Kaprow apresentar seus trabalhos com os artistas acima citados, seu trabalho propunha uma maior participação do espectador/participador do que o dos demais. Para Kaprow, as propostas espaciais de seus *Environments*, eram determinadas pela efetiva participação do espectador, que em suas obras deixa de ser espectador e passa a ser de fato, como já definido pelo próprio artista, participante da obra. O envolvimento do espectador/experimentador como participante atuante do trabalho faz parte do trabalho de Kaprow; como se esta participação fosse o elemento final da obra, sem ela, a obra, simplesmente, não existiria enquanto proposta experimental idealizada pelo artista.

A participação do espectador/experimentador é visível em *Words*. Nesse trabalho, não só o espectador/experimentador participa da obra, como deixa vestígios nela que o próximo visitante irá testemunhar, sem saber ao certo, o que eram registros (palavras), escritos pelo artista e quais aqueles deixados na obra por visitantes prévios. Com isso, Kaprow, de certa forma, alça o espectador/experimentador a coautor, já que a experiência como um todo se dá a partir da participação ativa do espectador/experimentador que deixa registros que serão “lidos” pelos espectadores futuros da obra.

Na obra *The Store* (fig. 12), de 1961-1962, Claes Oldenburg transformou seu estúdio, que anteriormente tinha sido uma loja; novamente em uma loja. No entanto, sua nova “loja” não era uma loja convencional, mas, era repleta de objetos feitos a partir de materiais diversos. “Ele o encheu de modelos de itens de alimentação e vestuário feitos de musselina embebida em gesso sobre estruturas de arame, pintadas com esmalte nas cores esperadas, mas de modo sentimental, vago, expressionista abstrato, e os colocou à venda.” (ARCHER, M., 2001, p. 12).



Figura 12 – Claes Oldenburg, *The Store*, 1961-62.

Ao definir o espaço com esses “produtos” estranhos, Oldenburg cria um *Environment*, que ao mesmo tempo, é uma *performance*. Já que o *Environment* funciona quase como um cenário de uma loja, onde há de fato produtos, que, ao mesmo tempo são objetos de arte; transformando assim o próprio *Environment* em uma galeria, onde objetos, que são produtos artísticos estão sendo vendidos. Enfim, é um trabalho bastante complexo, pois, a “loja”, na verdade é um *Environment*, onde acontecem ações, já que os objetos lá dispostos podem ser vendidos, como que vendendo “pedaços” do *Environment* e ao mesmo tempo, pode ser considerado uma *performance*, pois o artista se colocava como “proprietário” da loja, e, ao mesmo tempo artista, já que seu estúdio – lugar de sua produção – era a própria loja.

Na Loja de Oldenburg, o espectador era sinônimo de cliente e poderia participar, em forma de cliente como em qualquer lugar, escolhendo e talvez comprando. Essas atividades contribuíram para apagar os limites entre arte e vida. A loja foi patrocinada pela *Green Gallery*, e Oldenburg lembra que a maioria das pessoas que iam vê-la, sabiam de antemão do que se tratava. (REISS, J.H., 1999, p. 19 e 20).

De certa forma, os *Environments* produzidos por Kaprow e Oldenburg, e mesmo por Dine, estavam fortemente relacionados a materiais usados ou comuns. Eles não eram produzidos a partir de materiais nobres, tradicionais em obras de arte. Definindo assim, de certa maneira, uma estética do comum. Criando, portanto, uma ligação entre a produção artística e a estética diária, do dia-a-dia. Além disso, o uso de objetos comuns, mesmo de objetos que poderiam ser lixo, dava a esses trabalhos a conotação de trabalhos efêmeros, que era a intenção dos mesmos. Nenhum dos trabalhos produzidos nesse período, dentro desses parâmetros, tinha a intenção de ser perene. Todos aconteciam em espaço-tempo específico e eram idealizados para serem efêmeros.

Muitos desses *Environments* eram feitos de material perecível como jornal, linhas, comida, papel higiênico e fita adesiva. Não só todo o conjunto seria (no fim) desmontado depois de sua mostra, como, na maioria das vezes, os componentes individuais do todo, não poderiam ser salvos no sentido de refazer a peça. (REISS, J.H., 1999, p. 21)

Além disso, o uso de materiais do dia-a-dia, de certa forma, era uma afronta à alta arte, à arte dos museus e ao espectador de elite, aos quais esses trabalhos eram apresentados. A posição de ser uma arte nova, radical, estava clara não só na idealização desses trabalhos, mas, na forma como eles eram montados. O material usado fazia parte desse contexto, tanto em sua intenção de ser efêmero como em sua ideia crítica do que seria produzir arte.

A partir da década de 1960 os ambientes, *happenings*, *performances* e Instalações se apresentam definitivamente na cena artística internacional. Novos termos foram criados para expressar a nova arte que vinha sendo desenvolvida. Esses termos são importantes para o surgimento e o caminho da história da Instalação.

Se a instalação contemporânea precisa de uma investigação de seus antepassados históricos é porque estes (os *environments*), na sua ambição originária, continham um desejo de espalhamento do produto plástico que levava o projeto ambiental a âmbitos críticos. A passagem da denominação *environments* à denominação "instalação" parece consagrar uma mudança de rumo. (HUCHET, S., 2006, p. 18).

A nova arte, que lidava com um novo processo artístico, questões conceituais e filosóficas, além de uma interferência direta no meio, através do espaço e do tempo; contava ainda com a participação ativa do público e através deste se colocava efetivamente como nova forma de manifestação artística. No fim dos anos 1960, portanto, a mudança no fazer artístico já estava sendo reconhecida em âmbito internacional.

Essa mudança era reconhecida em uma série de exposições internacionais de grande escala montadas entre 1969 e 1972, cada uma tentando fazer um levantamento geral das várias produções do que parecia ser uma vanguarda ampla e cosmopolita. (...) Esse ajuntamento de artistas de vários países e continentes levou a uma rápida troca de informações e ao estabelecimento de redes internacionais de contato e amizade. (HARRISON; WOOD, 1998, p. 197).

Concomitantemente com o forte conceitualismo das *performances* e dos *happenings*, surge na década de 1960, um movimento que ficou conhecido como Arte Minimalista. Artistas como Donald Judd, Sol LeWitt, Dan Flavin, Carl Andre e

Robert Morris fizeram parte desse grupo. Apesar de usarem linguagens distintas, todos apresentam sua arte “ocupando” o espaço com obras onde, menos é mais, quanto à questão formal.

O termo Minimalismo foi originado pelo filósofo britânico Richard Wollheim, que o usou em 1965 para identificar a arte que ele via como tendo um mínimo de conteúdo (...). Assim como vários termos na história da arte, Minimalismo tem sido aplicado à artistas cuja sensibilidades são de fato, bem diferentes uns dos outros. (REISS, J.H, 1999, p. 50)

O termo Minimalismo tem sido aplicado para descrever esculturas geométricas, abstratas, muitas vezes de grande escala, feitas de materiais diversos; como é o caso da obra de Robert Morris. Morris ficou conhecido por suas formas escultóricas geométricas e abstratas, em grande escala. Ele estava interessado em como o observador/experimentador de sua obra interagia com seu trabalho, em como se daria essa conexão. Para tanto, ele criava espaços, que podem ser vistos tanto como espaços arquitetônicos ou como ambientes. Partindo de suas mega-esculturas, ele criava ambientes, onde o espectador/experimentador de sua obra, podia penetrar e vivenciar a mesma ao transitar por ela, ou entre elas, no ambiente composto por elas. Essa ideia de transitar entre objetos, que em seu conjunto formam um ambiente, já dialoga diretamente com a ideia da Instalação, principalmente se colocarmos em questão o papel do espectador/experimentador da obra.

A participação do espectador/experimentador e o significado que ele passa a ter a partir do Minimalismo variou entre os artistas participantes do movimento. Na obra de Robert Morris *Sem Título – 3 LBeams (fig. 13)*, de 1968-69, fica a cargo do espectador/experimentador da obra reconhecer a obra ao transitar entre suas peças. As três peças, idênticas em tamanho e textura, são percebidas de forma distintas, por conta da forma como são expostas. A experiência ao perceber a obra, cria um contraponto entre a perfeita igualdade formal entre elas, e, a percepção de suas diferenças advindas da posição como estão expostas. Assim, a experiência tem um fator temporal, que se dá a partir do percorrer o espaço, e, a participação do espectador, que apesar de aparentemente passiva, na verdade, se torna ativa pela

própria natureza da obra e sua intenção de se completar a partir da percepção individual que cada um tem de seu conjunto.

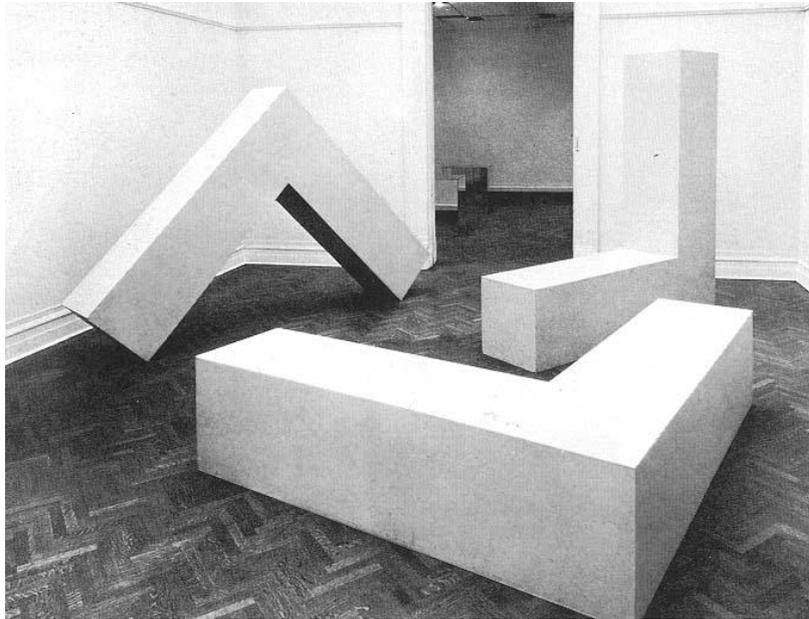


Figura 13 – Robert Morris, *Sem Título (3 LBeams)*, 1968-69

Assim como Morris, Donald Judd também fez parte do grupo do Minimalismo. Judd, um escritor bastante articulado, fez vários artigos sobre as exposições minimalistas. Em seu artigo de 1965 *Objetos Específicos*, ele defende a ideia de que os objetos instalados não precisam criar um ambiente, mas sim se relacionar com ele de forma a serem percebidos.

A tridimensionalidade não está tão próxima de ser simplesmente um continente quanto a pintura e a escultura pareceram estar, mas ela tende a isto. (...) Mas esse trabalho, que não é nem pintura nem escultura, desafia ambas. Provavelmente mudará a pintura e a escultura. (...) Os novos trabalhos obviamente assemelham-se mais à esculturas do que à pinturas, porém estão mais próximos da pintura. A maior parte das esculturas é como a pintura que antecedeu Pollock, Rothko, Still e Newman. A sua maior novidade é a larga escala. Seus materiais são de certa forma mais enfatizados do que antes. O conjunto de imagens [*imagery*] envolve algumas notáveis semelhanças com outras coisas visíveis e muitas outras referências mais oblíquas, tudo generalizado para se tornar compatível. (JUDD, D. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C., 2006, p. 96, 98 e 100).

Assim como os objetos de Morris, os de Donald Judd não eram simplesmente objetos autônomos. Eles se tornavam parte de um todo, o qual se relacionava aos demais objetos ao serem instalados no espaço expositivo; eles se tornavam assim parte de uma situação expositiva a qual também incluía além do espaço a apreensão do mesmo pelo observador.

Essa questão situacional que surgia nas obras de Morris e Judd, também aparecia nas obras de Carl Andre. Andre trabalhava essencialmente com peças apresentadas no chão. Suas peças eram compostas por blocos em linhas no chão. Sua relação com o chão era enfatizada pela própria natureza da obra, e, levava o olhar do espectador ao chão e a evidenciar essa relação entre a obra e o chão da galeria. Seus trabalhos, apesar de estarem no chão, como são percebidos como objetos pelo espectador, não são, portanto, pisados pelos mesmos. Mesmo estando estes no chão. Na exposição de sua obra *144 Lead Square* (fig. 14) de 1969, os espectadores se permitiram interagir de fato com a obra; sendo assim, num primeiro momento passavam por cima dela, colocavam os pés sobre ela de forma tímida, até andarem sobre ela. Com isso, alcançaram o desafio não só de participar da obra, como o artista tinha proposto, mas, de ir contra o que é tradicionalmente considerado apropriado para o comportamento em uma exposição de arte.



Figura 14 – Carl Andre, *144 Lead Square*, 1969.

Dan Flavin também ocupa o espaço com suas obras luminoso-coloridas, como em *Ursula's one and two picture 1/3* (fig. 15), de 1964. Esta obra que é um objeto que se

apodera do espaço, criando uma intervenção sensorial no espaço ocupado. A própria luz que emana da obra cria um espaço que se instala, de forma sensorial, sob o qual passamos então a perceber e experimentar a obra. Ao caminhar pelo espaço sob a luz de Flavin, adentramos de fato em sua obra, apesar da mesma, aparentemente, não ocupar o espaço, ela de fato o faz, através da percepção que temos do mesmo pela emanção da luz de seu objeto instalado. O interesse pelo uso de tecnologia em suas obras é bastante visível, através de seus espaços criados a partir da luz, nos quais o espectador efetivamente emerge, experimentando assim tanto a espacialidade como a temporalidade, inerentes à sua obra.

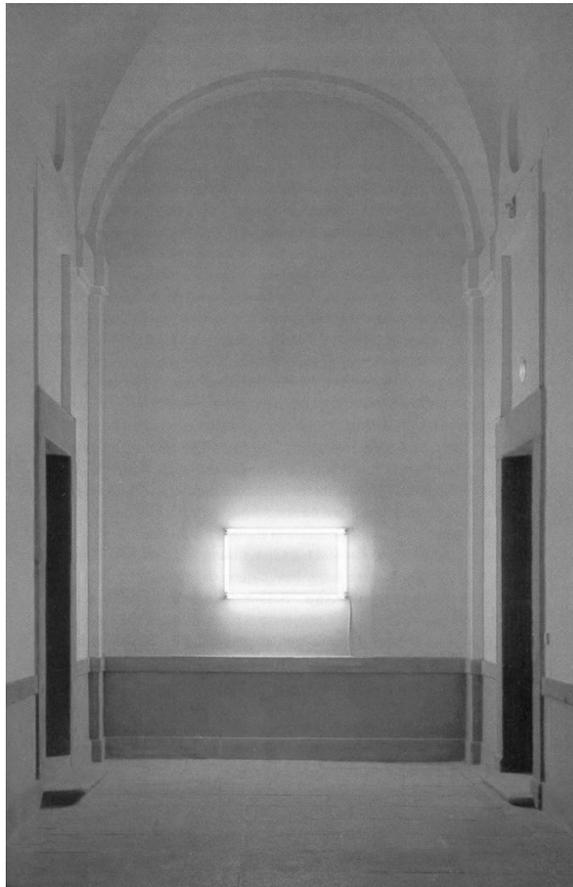


Figura 15 – Dan Flavin, *Ursula's one and two picture 1/3*, 1964

Dan Flavin usou a luz para criar *environments* nos quais o espectador pudesse entrar. Ele primeiramente mostrou sua escultura tubular de neon na *Green Gallery* em 1963. Seu trabalho reflete seu interesse no uso de tecnologia e de materiais industriais (tubos de neon) para criar um trabalho

de arte. A luz cria um *environment*, que é efêmero, no sentido de que tudo que é preciso é desligar a luz para que o mesmo desapareça totalmente. Luz tem a habilidade de definir o espaço, mas nem todos respondiam ao aspecto ambiental do trabalho de Flavin. (REISS, J.H., 1999, p. 56 e 57).

Outra característica importante no Minimalismo que se traduz como importante aspecto em sua relação com a Instalação é a discussão fenomenológica, a qual surge na literatura em 1968. “Maurice Merleau-Ponty costumava iluminar as esculturas minimalistas de Robert Morris, e, em menor grau, as de Donald Judd, assim como, alguns trabalhos de Bruce Nauman e Richard Serra, entre outros.” (REISS, J.H., 1999, p. 61). A obra *Fenomenologia da Percepção* de Merleau-Ponty se torna, de certa forma, um texto de consulta e de inspiração para esses artistas. Não que as obras não tivessem toda uma composição formal, mas a questão do fenômeno se torna importante quando da experimentação dessas obras e de sua percepção espaço-temporal.

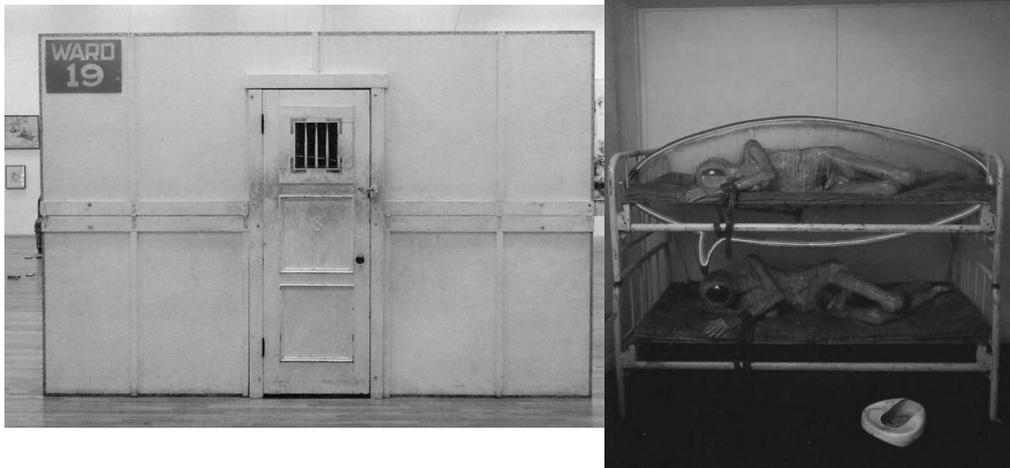


Figura 16 – Edward Kienholz, *O Hospital do Estado* (vista externa e interna), 1964-66.

Além dos artistas do Minimalismo e do grupo de Kaprow, outros artistas também trabalharam ambientes. Apesar dos ambientes de Edward Kienholz, como, *A Espera*, de 1964-65 e *O Hospital do Estado* (fig. 16), de 1964-66, não contarem com a efetiva participação do espectador, eles também promoviam uma ocupação espacial, e, com isso tratavam o espaço como um ambiente. Assim como, Kienholz, George Segal, também desenvolveu vários ambientes, considerados *assemblages*, dentre eles, *O Posto de Gasolina* (fig. 17), de 1963, *Passageiros de ônibus*, de 1964

e, *A Execução*, de 1967. Esses trabalhos mostram a pluralidade na forma de tratar o espaço e o ambiente. Kienholz e Segal criam *ambientes-assamblages* que “ocupam” o espaço, se instalam nele, mas não se apropriam do espaço como um todo, ainda se mantêm como uma obra, diferenciando-os assim tanto dos *Environments* do grupo de Kaprow, quanto dos ambientes criados pelas obras minimalistas, mas ainda assim, fazem parte do caminho até a Instalação.



Figura 17 – George Segal, *O Posto de Gasolina (vista parcial)*, 1963.

Enquanto nos Estado Unidos, aconteciam *happenings* e *a performances* durante as décadas de 1960 e 1970, a partir dos trabalhos de artistas como Kaprow, Oldenburg, e, outros; na Europa, os trabalhos nesse mesmo cenário eram mais radicais.

Os eventos organizados por europeus diferiram em diversos aspectos dos Happenings americanos que os precederam. Eram mais abstratos e menos específicos que seus predecessores. Grande parte de sua energia era canalizada para a exploração de situações extremas. (LUCIE-SMITH, E., 2006, p. 127).

São exemplos disso as obras de Stuart Brisley, *And For Today – Nothing*, de 1972, onde o artista passou horas em uma banheira com água e vísceras de animais. Onde a experiência do artista é levada a condições extremas, e, a participação do público é como espectador dessa experiência, e, não como participante da mesma. Além de Brisley, as obras do Grupo Viena, da Áustria, também apresentavam situações desconcertantes, ente elas a de Rudolf Schwarzlogler, *Action*, de 1965.

Nesses eventos os artistas chegavam a situações extremas, caracterizando inclusive, ações descontroladas de fantasias sadomasoquistas.¹²

Além das experimentações formais dos minimalistas, das experiências espaço-temporais do grupo de Kaprow, temos alguns artistas que passaram a pesquisar essencialmente a questão do tempo, em especial aqueles ligados à música, como é o caso de John Cage, músico e artista que cria em parceria com Robert Rauschenberg, David Tudor e Merce Cunningham, experimentos multimídia; “enfaticamente o elemento do ‘acaso’ na arte como uma maneira válida de criar uma obra. Suas composições musicais incorporavam ruídos do ambiente das ruas, sons produzidos pelo martelar sobre a madeira e sobre as cordas de um piano, e, singularmente, o silêncio (4’ 33’’, 1952).” (RUSH, M., 2006, p. 18). A afirmação de Cage vem apenas se somar às crenças de Duchamp e de outros artistas que viam no acaso e na experimentação, uma forma de arte. Quando Duchamp priorizou a ideia, o conceito, em relação à forma, ele libertou, de certa forma, os artistas para a criação sem barreiras.

E os artistas, liberados do peso da história, ficavam livres para fazer arte da maneira que desejassem, para quaisquer finalidades que desejassem ou mesmo sem nenhuma finalidade. Essa é a marca da arte contemporânea, e não é para menos que, em contraste com o modernismo, não existe essa coisa de estilo contemporâneo. (DANTO, A., 2006, p.18)

Em 1969, a Instalação surge, oficialmente por fim, como forma de fazer artístico. Através da exposição promovida pela MoMA (sobre a qual falaremos mais detalhadamente adiante), *Spaces*, aberta em 30 de dezembro de 1969 até 1º de março de 1970. Esta exposição dedicou-se exclusivamente à exibição de Instalações. Ela, de certa forma, oficializou a poética da Instalação. Sob a curadoria de Jennifer Licht, a exposição apresentava trabalhos de cinco artistas e de um grupo. Eram eles: Michael Asher, Larry Bell, Dan Flavin, Robert Morris, Franz Erhard Walther e o Grupo Pulsa. “A mudança da Instalação da margem do mundo da arte para seu centro teve vários efeitos nos trabalhos criados e nas práticas museológicas. De certa forma, a Instalação pode ser usada como um termômetro da relação histórica entre a arte de vanguarda e o museu.” (REISS, J.H., 1999, p. xv).

¹² LUCIE-SMITH, E., Os Movimentos Artísticos a partir de 1945, Edit. Martins Fontes, São Paulo, 2006.

E assim, a partir de um questionamento espaço-temporal, tanto da obra, quanto de sua experimentação, e, ainda, do espaço expositivo onde a manifestação artística acontece de forma efêmera, sendo esta por excelência, sua essência; brota então, a Instalação.

2.2 Arte Ambiental: Hélio Oiticica e a Instalação no Brasil

“O problema da participação do espectador é mais complexo, já que essa participação, que de início se opõe à pura contemplação transcendental, se manifesta de várias maneiras.” Hélio Oiticica

A proximidade de artistas de diferentes continentes, no início do século XX, teve ecos inclusive no Brasil. Desde a época da Semana de Arte Moderna de 1922, os artistas brasileiros vinham buscando uma nova linguagem, e, nessa época, vários artistas nacionais mantinham vínculos de amizade com artistas estrangeiros, principalmente europeus.

A arte não-figurativa só adquire espaço, de fato no Brasil a partir da década de 1940, como projeto de superação do atraso histórico em relação às vanguardas artísticas europeias do começo do século XX. No pós-guerra com a retomada da democracia, o país abre espaço para novas ideias, em uma tentativa de dar um salto histórico e alcançar um progresso tanto econômico como cultural. O modernismo floresce no Brasil, na figura de Niemeyer e outros, como linguagem a ser cultuada no período.

Em termos sociais, há um crescimento da população urbana em relação à população rural, um crescimento dos centros urbanos que ficam gradativamente mais efervescentes culturalmente. Na década de 50 a área da cultura cresce com a criação de museus, do Teatro Brasileiro de Comédia, da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, com a Bienal de São Paulo e com o surgimento de um novo mas promissor, mercado de arte. “É na dinâmica de mudança que, no campo das artes plásticas, insere-se o fenômeno da abstração, em evidente confronto com um arte centrada na representação do homem e seu meio.” (MILLIET, M. A., 1994, p. 185).

O abstracionismo, em um primeiro momento, encontra forte resistência de setores da intelectualidade no Brasil, já que por razões ideológicas ligavam a ideia da figura

ao discurso político, no entanto, a apropriação de figuras no fazer artístico se revela acima de uma disputa ideológica entre esquerda e direita, tanto por parte de seus críticos quanto por partes dos artistas que independente de sua ideologia, seguem por essa vertente, ligados a uma pesquisa formal.

No entanto, os artistas ligados ao modernismo que buscavam uma brasilidade pura em sua arte encontram dificuldade com esta nova linguagem, já que quando a narrativa e a figura se perdem, o tema deixa de ser primordial e o que temos é a plástica pura. “Até certo ponto, a presença da arte abstrata força o deslocamento do debate do plano ‘moral e filosófico’, postulado por Di Cavalcanti, para a instância plástico-formal.” (MILLIET, M. A., 1994, p. 185).

No Brasil, a pesquisa formal abstrata, encontra força no construtivismo, ou concretismo, em sua versão brasileira. Dentro do ideal construtivo, temos uma racionalidade estética, que antagoniza com os ideais românticos da obra por uma ideologia nacionalista. A arte aqui busca uma pesquisa formal dentro da linguagem da própria arte.

Esta visão objetiva do estatuto da arte não quer excluir a inserção do artista no social. Ao contrário, o movimento concreto encontra na adesão à sociedade tecnológica a saída para o irracional, o provinciano, o artesanal. A operação concretista almeja funcionar integrada à produção industrial e à informação de massas: ao artista como *designer* ou programador visual cabe contribuir, de modo abrangente, para a socialização da boa forma. Hoje vemos que a produção do concretismo, apesar da intenção participativa, raramente ultrapassa o terreno convencional da arte, fixando-se no domínio da estrita visualidade. (MILLIET, M. A., 1994, p. 185).

Na década de 1950, com o empresariado paulista forte, as disputas são da arena empresarial e se transferem para a cultura, dando ares cosmopolitas à cidade de São Paulo. Com isso, são fundados no fim da década de 1940 dois dos mais importantes museus do país em São Paulo, o MASP – Museu de Arte de São Paulo, em 1947, por Assis Chateaubriand e o MAM – Museu de Arte Moderna, em 1948, por Francisco Matarazzo Sobrinho. Em 1951, o MAM é berço da I Bienal de São Paulo, com a intenção de colocar a cidade no circuito internacional de arte. “Ao arrancar o Brasil de seu doce e pachorrento isolacionismo, ela o lançou na arena da moda internacional”. (PEDROSA, M., 1986, p. 256).

As Bienais, colocam os artistas brasileiros em contato entre si, aproximando-os, principalmente os do circuito Rio-São Paulo, e ainda com a produção mundial. Essa aproximação, com o que havia de mais contemporâneo na época, traz grande impacto nos artistas locais. “Na época das bienais, São Paulo se tornava, com efeito, um centro vivo de contato e intercâmbio de impressões e de ideias entre críticos e artistas do mundo, mas sobretudo da América Latina.” (PEDROSA, M., 1986, p. 256).

No começo dos anos 1950, surge o movimento concreto, tanto em São Paulo, como no Rio de Janeiro. “Há entre os paulistas, uma maior coesão grupal, enquanto os do Rio são mais individualistas, desenvolvendo uma produção menos homogênea. A convivência dos cariocas é devida a laços de amizade, estímulo intelectual, aprendizado, e não a uma objetividade programática.” ((MILLIET, M. A., 1994, p. 192).

A divergência entre os grupos concretistas do Rio e de São Paulo emerge após a I Exposição Nacional de Arte Concreta (1956-57) e prende-se à rejeição do dogmatismo do movimento concreto. O neoconcretismo, cujo manifesto aparece no catálogo da I Exposição Neoconcreta (1959), com trabalhos de Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reinaldo Jardim e Théo Spanudis, é ‘uma tomada de posição em face da arte não-figurativa ‘geométrica’ e particularmente da arte concreta levada a uma perigosa exarcebação racionalista’.

É de capital importância o entendimento do binômio concreto/neoconcreto, porque denota o avanço crítico operado no interior do projeto construtivo no Brasil, sem o qual este ficaria reduzido a uma simples adaptação de princípios e práticas elaboradas no exterior. (MILLIET, M. A., 1994, p. 193).

A produção carioca no fim da década de 1950, e, começo da década de 1960 traz projetos artísticos que vão muito além dos suportes tradicionais de arte, tanto na obra de artistas como Lygia Clark, como na obra de Hélio Oiticica. A produção de ambos coloca o tempo, como fator essencial à obra, além disso, em sua produção tridimensional, eles passam a utilizar o espectador como participante da obra, sendo, em última análise parte da obra.

...em face da crise cada vez mais pronunciada das artes tradicionais da pintura e da escultura – os gêneros já não apresentam as velhas delimitações (pintura tendendo à escultura, escultura imitando a pintura) e a

cada momento nascem coisas, inventam-se objetos híbridos, que estão a indicar estar a arte, tal como a tivemos até agora, em estado transicional, como uma crisálida. (PEDROSA, M. In: org. Amaral, A., 1981, p. 200).

Como bem colocou o crítico de arte Mário Pedrosa, em seu artigo¹³ sobre a obra de Hélio Oiticica, 'Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica', sendo, um dos primeiros teóricos mundiais, senão o primeiro, a falar de Arte Pós-Moderna. De fato, vários teóricos localizam a pós-modernidade a partir do pós-guerra, ou seja, nos anos 1950. Porém, mais do que definir a arte de Oiticica como pós-moderna, o crítico a define como arte ambiental.

A arte na Europa e nos Estados Unidos, como vimos anteriormente, passa por um período extremamente conceitual desde Duchamp, mas, de forma mais constante, a partir das obras de Jasper Johns e de Robert Rauschenberg. Mesmo quando não estamos falando do conceitualismo, propriamente dito, as obras do pós-guerra, em sua grande maioria, estão imbuídas de forte conceito, onde a ideia é, muitas vezes, mais importante do que a forma.

No Brasil, também houve uma rica produção de arte conceitual e arte ambiental feita para locais específicos. Estas correntes, com sua desconsideração por formatos convencionais e preferências por materiais inesperados e freqüentemente insubstanciais, têm semelhança com a Arte Povera italiana, mas suas raízes mais profundas encontram-se nas obras feitas na década de 1960, por neocretistas brasileiros como Lygia Clark e Hélio Oiticica, que já haviam prefigurado muitas das idéias mais típicas da Arte Povera. Hoje, no Brasil, os principais herdeiros dessa forma de trabalhar são artistas como Tunga (Antônio José de Mello Mourão), cujas obras ambientais extraordinárias, muitas vezes preenchidas por mechas gigantescas de 'cabelos' trançados (tranças feitas de fios de chumbo), combinam o fetichismo sexual com imagens que lembram Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carroll. (LUCIE-SMITH, E., 2006, p. 214-215)

O texto acima ilustra apenas, a ideia de críticos estrangeiros sobre a arte conceitual e a arte ambiental no Brasil. Porém, teóricos e críticos nacionais fazem uma análise bem mais profunda e profícua dessa arte no Brasil. Aos olhos de Pedrosa, a arte pós-moderna, seria, de certa forma, uma arte antiarte, no sentido de que "os valores propriamente plásticos tendem a ser absorvidos na plasticidade das estruturas

¹³ Artigo publicado pelo Jornal *Correio da Manhã*, "Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica". Rio de Janeiro, 26 de junho de 1966.

perceptivas e situacionais.” (PEDROSA, M. In: org. Amaral, A., 1981, p. 206). Com isso, Pedrosa nos afirma que a questão do conceito, assim como a ideia e a experimentação na arte, é o que esta povoando a produção, desses novos artistas brasileiros, caracterizada por ele como uma antiarte, ou, arte pós-moderna.

Artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica, que participaram do movimento neoconcreto, estão no fim dos anos 1950 e, principalmente nos anos 1960, buscando e criando, assim como Duchamp o havia feito no princípio do século, objetos insólitos, relevos no espaço¹⁴, ou seja, estão em busca de uma poética espacial, mas com materiais alternativos, com uma linguagem inovadora. Ao contrário de Duchamp, no entanto, eles não lidam com *ready-mades*, mas criam seus próprios objetos.

Tanto na obra de Clark, como na de Oiticica, surgem questões de espaço e tempo, tão presentes na arte contemporânea. Na obra de Lygia Clark, que cria seus *Bichos*, o espectador passa a sujeito de ação, sem ele a obra inexistiria de fato, já que ela se modifica, é experimentada, a partir da ação do outro.

...o espectador deixava de ser um contemplador passivo, para ser atraído a uma ação que não estava na área de suas cogitações convencionais cotidianas, mas na área das cogitações do artista, e destas participava, numa comunicação direta, pelo gesto e pela ação. (PEDROSA, M. In: org. Amaral, A., 1981, p. 207).

A artista, portanto, convidava o espectador a concluir, de certa forma, a obra. Ela existe, plenamente, enquanto forma, mas, sem a ação do outro, ela não existe enquanto experimentação.

Nas experiências brasileiras – além dos já citados *Bichos*, de Lygia Clark -, as propostas de Cildo Meireles, como *Eureka/Blindhotland* e *Blindhotland/Gueto*, ou ainda os *Penetráveis* e os *Parangolés*, de Hélio Oiticica, são exemplares no que se refere à contraposição ao modelo tradicional passivo e contemplativo do espectador diante da obra. Tais exemplos reformulavam esse confronto, propondo a participação ativa do espectador no âmbito de seu processo artístico e assim concorrendo para profundas transformações na ‘experiência estética’, uma vez que,

¹⁴ Pedrosa, M. *Arte Ambiental, Arte Pós-Moderna, Hélio Oiticica*. In: org. Amaral, A. *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. Edit. Perspectiva, São Paulo, 1981.

consequentemente, promoviam mudanças comportamentais significativas no público tradicional. (DEL CASTILLO, S., 2008, p.197).

Oiticica vai além, sua experimentação tem necessidade de ocupar o espaço efetivamente. Ele tem uma característica singular, pois é um artista conceitual, com necessidade de experimentação, ao mesmo tempo em que tem uma veia intrinsecamente construtiva.

Em 1959, com a criação de seus primeiros *Núcleos*, Oiticica coloca em sua arte, além da questão do objeto, do espaço e mesmo da cor, muito significativa em seu trabalho, a questão do tempo.

Já não quero o *suporte do quadro*, um campo *a priori* onde se desenvolva o 'ato de pintar', mas que a própria estrutura desse ato se dê no espaço e no tempo. A mudança não é só dos meios mas da própria concepção da pintura como tal; é uma posição radical em relação à percepção do quadro, à atitude contemplativa que o motiva, para uma percepção de estruturas-cor no espaço e no tempo, muito mais ativa e completa no seu sentido envolvente. Dessa nova posição e atitude foi que nasceram os *Núcleos* e os *Penetráveis*, duas concepções diferentes mas dentro de um mesmo desenvolvimento. (OITICICA, H., In: FERREIRA, G. e COTRIM, C., 2006, p.84).

Esse tempo vivenciado chega a seu apogeu com seus *Parangolés*, de 1964. Ao passar do exercício espacial, formal, de obra contemplativa para uma experiência, onde, o espaço e o tempo se conjugam de forma transitória, Oiticica inaugura uma nova arte, onde cria ambientes, Instalações e projetos-experiências, utilizando o corpo do espectador como suporte e complemento da obra. Cria-se, portanto, um "conceito novo de obra que se definia como núcleo principal: participador-obra, desmembrando-se em participador quando assiste, e em obra quando assistido de fora nesse espaço-tempo ambiental." (PECCININI, D., 1999, p. 114).

Seus primeiros trabalhos a lidarem com a questão do espaço e do tempo são os *Núcleos*, obras que poderiam ser chamadas de Instalações, como por exemplo, *Grandes Núcleos (fig. 18)*, de 1960. Neste caso, a obra é absorvida através do circuito percorrido pelo espectador-fruidor em meio a placas coloridas, as quais podem ser tocadas, percebidas, através do espaço e do tempo, criando assim um

ambiente. “O *Núcleo*, que em geral consiste numa variedade de placas de cor que se organizam no espaço tridimensional (às vezes até em número de 26), permite a visão da obra no espaço (elemento) e no tempo (também elemento).” (OITICICA, H., In: FERREIRA, G. e COTRIM, C., 2006, p.84)

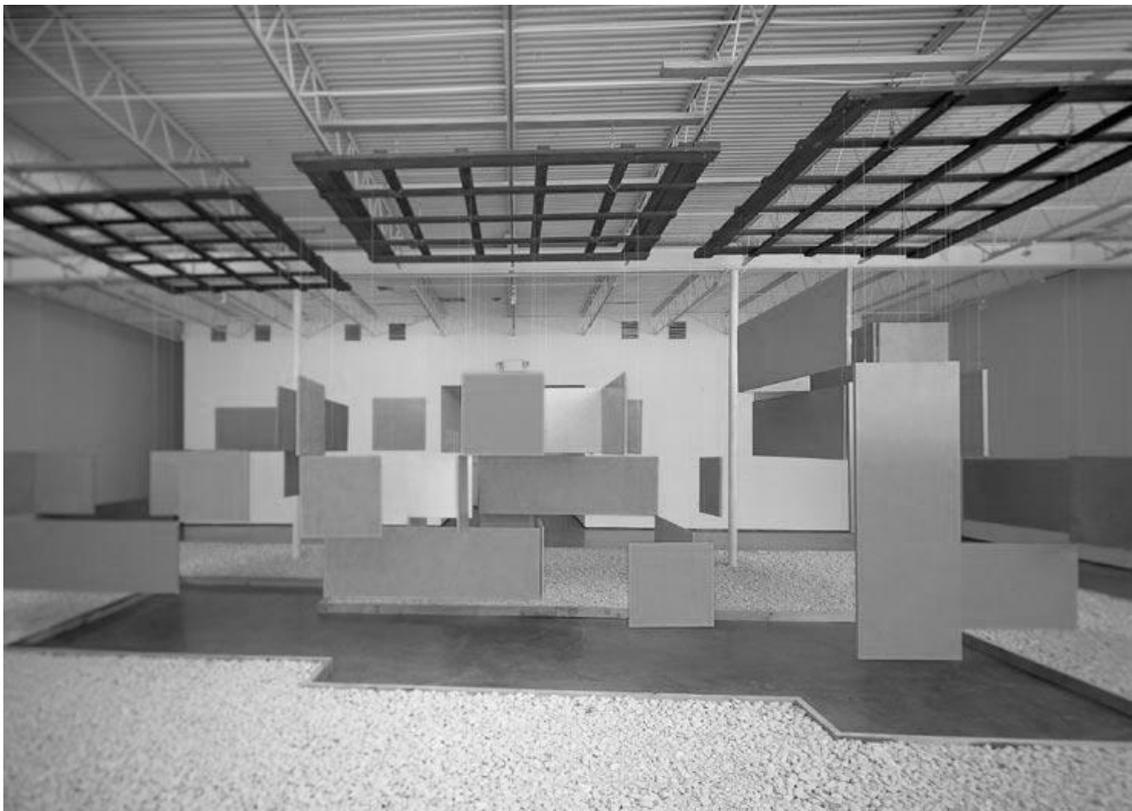


Figura 18 – Hélio Oiticica, *Grandes Núcleos*, 1960.

Em seus *Penetráveis*, apresentados a partir de 1960, com a obra *Projeto Cães de Caça* (fig. 19), construções em madeiras, onde o espectador penetrava e se fechava em cor, a experiência do espaço, o próprio uso dele na obra, é tão importante quanto o espectador, que, assim como na obra de Lygia, é essencial para que a fruição da obra se dê de forma plena. Sem o espectador, a obra é vazia em significado, ela tem vida, através da vivência do outro.

No *Penetrável*, decididamente, a relação entre o espectador e a estrutura-cor se dá numa integração completa, pois que virtualmente é ele colocado no centro da mesma. Aqui a visão cíclica do núcleo pode ser considerada como uma *visão global* ou *esférica*, pois que a cor se desenvolve em planos

verticais e horizontais, no chão e no teto. (OITICICA, H., In: FERREIRA, G. e COTRIM, C., 2006, p.85).

Os *Penetráveis* de Oiticica, que hoje podemos considerar como Instalações, tinham cores vibrantes, que efetivamente, envolviam o espectador-experimentador, já que em suas obras é impossível a contemplação apenas. A vivência se faz presente, independente da vontade do espectador, ela está lá. É através dessa vivência, inclusive, que a obra se completa. As cores vibrantes são para o artista, uma forma de expressar as paixões humanas. A intensidade em sua obra vem junto de sua vivência em um ambiente de escola de samba, a Estação 1ª de Mangueira, onde o lúdico e a paixão, a pureza e a luxúria se colocam lado a lado de forma insolúvel.

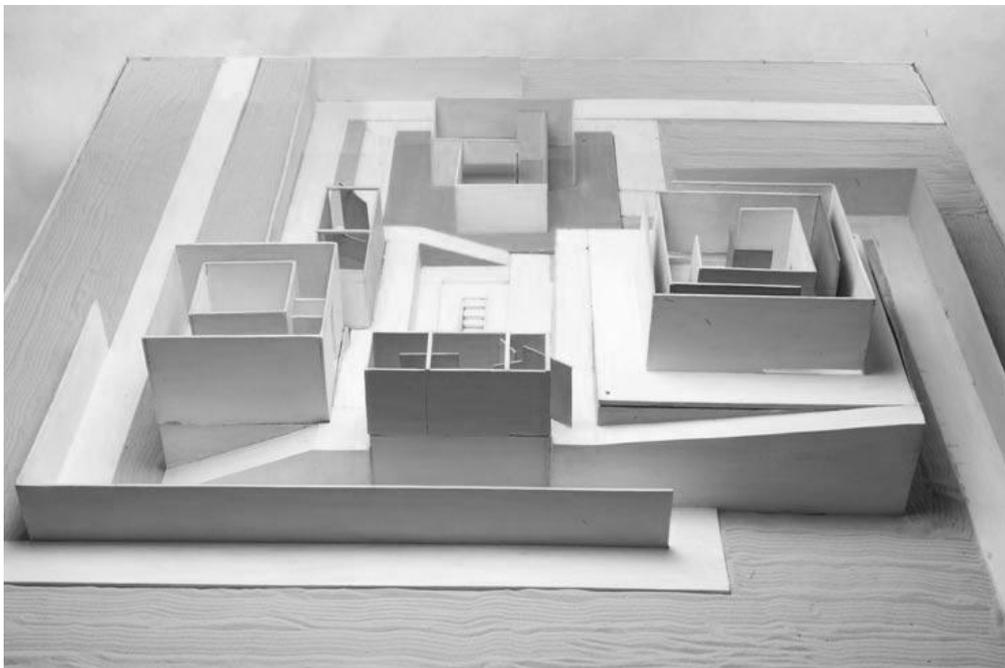


Figura 19 – Hélio Oiticica, *Projeto Cães de Caça*, 1960.

A partir das experiências com os *Núcleos*, e principalmente, com os *Penetráveis*, pesquisas tendo como mote as questões comportamentais, passam a fazer parte definitivamente dos projetos-obras de Oiticica. “Arte ambiental é como Oiticica chamou sua arte.” (PEDROSA, M. In: org. Amaral, A., 1981, p. 207). De fato, ela se apodera do ambiente, tanto em seus *Penetráveis*, como ainda em seus *Parangolés*

(fig. 20), apresentados pela primeira vez em 1964. Em todas suas obras, nada é isolado, a apreciação pura não existe, é necessário, a experimentação. “O conjunto perceptivo sensorial domina.” (PEDROSA, M. In: org. Amaral, A., 1981, p. 207). Todas essas características fazem de sua obra, como ele próprio a define, uma arte ambiental.



Figura 20 – Hélio Oiticica, *Parangolés*, 1964.

É com seus *Parangolés*, que Oiticica alcança a plenitude experimental. Eles nascem de sua experiência como passista na Estação 1^a de Mangueira, escola de samba mais tradicional do Rio de Janeiro. Como muito bem definiu Frederico Morais:

A palavra nada significa, mas na obra de Hélio Oiticica, a partir de 1964, Parangolé é um programa, uma visão de mundo, uma ética. São capas, tendas, estandartes, bandeiras e faixas construídas com tecidos e cordões, às vezes guardando em seus bolsos pigmentos de cor ou reproduzindo em sua face palavras, textos e fotos. São para ser vestidos, seu uso podendo ser associado à dança e à música. (MORAIS, F., 1989, p. 123).

Com os *Parangolés*, Oiticica passa da experimentação visual, ligada à questão da forma, do espaço, e até mesmo do tempo, para uma experimentação sensorial muito mais abrangente. Além da experiência visual e da percepção do espaço-tempo, o espectador experimenta o tato, já que os *Parangolés* são para serem vestidos. Ao

usa-los o espectador-ator (já que o espectador é absorvido pela obra, transformando-se em agente ativo da mesma), apropria-se de uma linguagem corporal, onde a experiência sensorial é vivenciada de forma plena.

Data dessa fase o princípio da preocupação com espectador e participante, ou seja, o rompimento com o objeto 'contemplado', substituído pelo vivido e pelo envolvimento; a obra 'imposta' visualmente ao espectador e a obra-proposta aberta, não mais 'obra', mas 'proposta', simplesmente. (AMARAL, A., 1983, p.190)

A intenção do artista, que ao criar o *Parangolé* introduz o samba em sua arte, é que o espectador-fruidor dance, se movimente, criando um mundo à parte, onde o objeto ou a obra em si perde a força diante da experiência da mesma. O próprio artista intitulou sua arte não como obra, mas como manifestação ambiental ou como não-objeto,¹⁵ influenciado pelo crítico Ferreira Gullar e por Mário Pedrosa, ambos teóricos muito importantes em seus trabalhos.

A prática de Oiticica e as propostas ambiental-comportamentais ocorrem, de certo modo, como uma crítica ativa, criativa, cultural; suas operações estéticas e semânticas liberam qualidades no interior de referências e práticas culturais imediatas que ficaram adormecidas na vida cotidiana, por meio de seu deslocamento e de sua desconstrução em arranjos heterogêneos e transitórios. (DAVID, C., 2000, p. 101).

A arte ambiental de Oiticica é, portanto, de um embriagar sensorial absoluto. A fruição da mesma se dá de forma plena, criando uma experiência única para cada espectador-fruidor. "Com efeito, a pura e crua totalidade sensorial, tão deliberadamente procurada e tão decisivamente importante na arte de Oiticica, é afinal marejada pela transcendência a outro ambiente." (PEDROSA, M. In: org. Amaral, A., 1981, p. 208).

¹⁵ Teoria do *não-objeto* de Ferreira Gullar: "O não-objeto não é um antiobjeto mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto." In: Gullar, F. *Etapas da Arte Contemporânea*. Edit. Revan, Rio de Janeiro, 1999.



Figura 21 – Hélio Oiticica, *Tropicália (vista externa e interna)*, 1967.

Com a obra *Tropicália* (fig. 21), de 1967, o artista alcança a plenitude de suas experiências ambientais. A obra é um ambiente, com vários penetráveis, onde o artista usa tanto materiais rústicos como areia, folhas, pedras, tijolos, entre outros, como citações tecnológicas, como um aparelho de televisão ligado e com coisas-eres vivos, como uma arara. Ao entrar na obra, o espectador passa por poemas enterrados, escritos em tijolos, ou escondidos, entrando em uma construção baseada em um barraco de favela, onde encontra um aparelho de televisão ligado. Toda a experiência, vai muito além da experimentação do espaço e do tempo. A vivência do espectador, seu próprio contexto pessoal, é determinante em sua fruição de uma obra tão carregada de situações do cotidiano de uma favela brasileira.

A partir de 1964, toda a obra de Oiticica torna-se ambiental: *Parangolés, Sala de Sinuca, Cara de Cavalo, Tropicália, Apocalipopótese, Éden, Ninhos* etc. O conceito de ambiental em Oiticica é mais largo do que se costuma entender. As obras compreendidas entre 1964 e 1969 desenvolvem o que o artista chamou de *células-comportamento*: núcleos germinativos que provocam e proliferam, lugares de emanção. Nesses ambientes, o artista transforma-se mais em instigador que propriamente em criador, mas não abandona a sua condição construtiva. Embora Oiticica persiga a criação de ambientes sempre abertos e inacabados, a célula criativa lhe pertence, é o artista que provoca a participação, é ele ainda que põe a célula em funcionamento, seja através dos projetos, seja pelas apropriações. (JUSTINO, M. J., 1998, p. 93).

Com *Tropicália*, Oiticica vai além das experiências sensoriais para uma provocação, condizente com o período político que o Brasil vivia em 1967. A liberdade cultivada e vivenciada por ele e por vários artistas de sua geração sofre uma trágica amputação com a criação do Ato Institucional nº 5, em 1969. Mas, a semente de liberdade conceitual e expressiva alcançada por Oiticica e por vários outros de sua geração, colocaram em definitivo o Brasil dentro do contexto internacional da arte.

3. A INSTALAÇÃO E SEUS ESPAÇOS EXPOSITIVOS

3.1 Instalação: Obra de Galeria

“O recinto da galeria voltou a ser a indiscutível arena do discurso.” Brian O’Doherty

A Sacralidade atribuída ao espaço expositivo não surge na modernidade, pelo contrário, vem de tempos remotos. As pinturas do paleolítico, descobertas em cavernas na França e na Espanha, encontram-se em galerias de difícil acesso, distantes da entrada, dando ao espaço um tom místico, resguardadas do tempo, criando um recinto mágico. “Esse recinto particularmente recluso é uma espécie de anti-recinto, ultra-recinto ou recinto ideal onde se anula simbolicamente a matriz circundante do espaço-tempo.” (McEVILLEY, T. In: O’DOHERTY, B., 2002, p. XVII).

No antigo Egito, as câmaras mortuárias também tinham um propósito místico, sendo de certa forma, um espaço expositivo de obras que acompanhariam o faraó à eternidade; “...câmaras onde a ilusão de uma presença eterna devia ser resguardada da passagem do tempo.” (McEVILLEY, T. In: O’DOHERTY, B., 2002, p. XVI).

As catedrais góticas, também têm sua aura sacra, onde o homem não se comporta de forma normal, se espera de quem adentra esse espaço um comportamento irrepreensível, discreto, quase imperceptível. Tanto que “...O’Doherty descreve o espaço da galeria moderna como ‘construído segundo preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval’” (McEVILLEY, T. In: O’DOHERTY, B., 2002, p. XV).

Os Museus, apesar de não serem efetivamente locais religiosos, são carregados hoje de aura sacra. Lá, tampouco vemos pessoas correndo, conversando alto ou demonstrando qualquer tipo de atitude que denote vida. Aliás, não permitir vida dentro da galeria seria algo esperado segundo os preceitos de O’Doherty: “A arte existe numa espécie de eternidade de exposição e, embora haja muitos ‘períodos’

(Último Modernismo), não existe o tempo. Essa eternidade dá à galeria uma condição de limbo; é preciso já ter morrido para estar lá.” (McEVILLEY, T. In: O´DOHERTY, B., 2002, p. XVI)

Nas galerias modernistas típicas, como nas igrejas, não se fala no tom normal de voz; não se ri, não se come, não se bebe, não se deita nem se dorme; não se fica doente, não se enlouquece, não se canta, não se dança, não se faz amor. Na verdade, já que o cubo branco promove o mito de que estamos lá essencialmente como seres espirituais – o Olho é o *Olho da Alma* -, devemos ser vistos como incansáveis e estar acima das contingências do acaso e da mudança. (McEVILLEY, T. In: O´DOHERTY, B., 2002, p. XIX)

Ao tentar preservar a arte, como elemento sagrado, mágico, ou mesmo imortal, se cria dentro desse ambiente mistificado, um congelamento do espaço-tempo, um distanciamento da obra de arte do espectador comum, do homem.

....a arte precisa libertar-se “de ficar só com uma elite a que damos o nome de ‘público’, pois esta elite em breve não mais existirá e, de fato, atualmente já não existe. E, quando ela deixar de existir de todo, a arte ficará completamente sozinha, mortalmente só, a menos que encontre um caminho para o ‘povo’, ou, para dizê-lo em termos menos românticos, a menos que encontre um caminho para os homens”.¹⁶

A questão do espaço expositivo é, portanto, complexa. Um espaço sagrado, ou visto desta forma, cria certa inibição. O espaço museal, ou mesmo o espaço de uma galeria de arte, é intimidante para o espectador comum. Podemos dizer que a sacralização dos espaços expositivos distancia a arte do homem. No entanto, a arte a partir de Duchamp, tem no espectador, como já dito anteriormente, seu elemento final, sem ele, muitas vezes, ela não existe de forma plena. Esta questão crucial, da necessidade do espectador e do distanciamento do espaço da galeria do homem, ou o questionamento disso, é o que dá a galeria tamanha ambiguidade.

As exposições realizadas no início do século XX passaram a questionar, de certa maneira, a sacralidade do espaço expositivo, ao utilizarem-no como espaço de experimentação e ao expor objetos de cotidiano como obras de arte; como é o caso

¹⁶ Pensamento da personagem Adrian Leverkühn, no romance *Doutor Fausto* de Thoma Mann. In: FISCHER, E., *A Necessidade da Arte*, CÍRCULO DO LIVRO, São Paulo, 1959.

dos *ready-mades* de Duchamp. No entanto, foi com *1.200 Sacos de Carvão*, que Duchamp subverteu totalmente o espaço da galeria. Ao utilizar o teto da mesma como “suporte” para sua obra, ele inverte o olhar e cria uma nova dinâmica entre obra e espectador. Com essa obra Duchamp inaugura uma nova fase na relação artista-obra-galeria. As relações espaço temporais subvertidas aqui pelo artista tem ainda outro componente importante, já que ele faz essa inversão espacial no espaço da galeria em uma exposição coletiva, sua obra, portanto, não é a única na galeria, mas gera uma influência direta na fruição das obras em seu entorno.

Com essa inversão, foi a primeira vez em que um artista subsumiu uma galeria inteira com uma única intervenção – e o fez quando ela estava lotada de outras obras. (Ele conseguiu isso invertendo no recinto o chão e o teto. Poucos se lembram de que nessa ocasião Duchamp também opinou a respeito da parede: ele concebeu as portas de entrada e saída da galeria. Mais uma vez com restrições da polícia, ele fez portas giratórias, isto é, portas que confundem o que está dentro e fora ao girar o que elas apanham. Essa confusão entre dentro e fora é coerente com a inclinação da galeria em seu eixo) Ao expor o efeito do contexto na arte, do continente no conteúdo, Duchamp percebeu uma área da arte que ainda não havia sido inventada. Essa invenção do contexto deu início a uma série de intervenções que ‘desenvolvem’ a idéia de recinto da galeria como uma peça única, boa para ser manipulada como um balcão de estética. (O’DOHERTY, B., 2002, p. 75)

Kurt Schwitters, com sua *Merzbau*, de 1923, obra em constante mutação, também traz grande questionamento sobre o espaço e o tempo, já que a obra acontece preenchendo o espaço e se modifica continuamente até ser destruída em 1943. “A *Merzbau* de Schwitters talvez seja o primeiro exemplo de uma ‘galeria’ como uma câmara de transformação, a partir da qual o mundo pode ser colonizado pelo olho convertido.” (O’DOHERTY, B., 2002, p. 45-46). A questão do espaço é, portanto, tratada aqui como algo que se instala, mesmo estas obras sendo na época, experiências conceituais e formais que não determinavam previamente uma Instalação.

Foi na virada dos anos 1950 para os 1960, no entanto, que as Instalações se apoderaram das galerias, utilizando seu espaço como parte da obra, e, em alguns casos, até mesmo como obra. É o caso da obra de Yves Klein, vista anteriormente, onde o artista apresentou a galeria vazia, pintada de branco, com um guarda republicano à porta e chamou-a de *O Vazio*, mas “seu título mais longo, ampliando a

ideia do ano anterior, dá mais informações: 'O Isolamento da Sensibilidade num Estado de Matéria-prima Estabilizado pela Sensibilidade Pictórica'." (O'DOHERTY, B., 2002, p. 104). A galeria, nesse momento, é palco de uma experiência única na arte, admirada e incompreendida.

Em seu *Vazio*, Klein apresenta a galeria, por fora, pintada de azul e por dentro pintada de branco, traz em si, uma experiência descrita por muitos como 'transcendental'. Em sua abertura, Klein serviu drinks azuis, fazendo um contraponto com o azul externo da galeria, dentro do espaço interno, imaculadamente branco. Mais uma vez, criando um jogo do que está fora, o que está dentro. Isso vale para a própria arte, o espectador está dentro da galeria, mas e a obra, onde está? Seriam, portanto, os espectadores, com seus drinks azuis, a própria obra? "Na noite de estreia, compareceram três mil pessoas, entre elas Albert Camus, que escreveu no livro de presença: 'Com o Vazio. Poderes Totais'." (O'DOHERTY, B., 2002, p.104).

Obras como a de Klein, tem vários tipos de público, os que estavam lá na noite de abertura e que participaram de um 'evento' de arte, os que visitaram a galeria vazia depois, viram o vazio simplesmente, e não o evento, e, a grande maioria, os que não estavam lá e tentam compreender e estudar um evento como este, através de fotos e relatos. Assim podemos então perceber que: "A memória (tão desprezada pelo modernismo, que frequentemente tenta lembrar-se do futuro esquecendo o passado) completa a obra anos depois". (O'DOHERTY, B., 2002, p. 103)

Em resposta à obra de Klein, *O Vazio*, seu amigo, o artista Armand P. Arman, realizou em outubro de 1960 uma exposição a qual chamou, *O Pleno (fig. 22)*, onde encheu de lixo do chão ao teto, de parede a parede, a mesma galeria usada anteriormente por Klein, a Iris Clert, criando assim um contraponto. Na exposição de Klein, o espectador adentrava, sem dificuldade em um espaço vazio, e vivenciava isso, o vazio. Na de Arman, o espectador era impossibilitado de entrar, pois a galeria estava repleta de lixo.

Mais mundana e agressiva, ela usa a galeria como uma máquina metafórica. Abarrote o espaço transformador com sucata e depois diga a ele, grotescamente superlotado, que digira *aquilo*. Pela primeira vez na breve história das intervenções em galeria, o visitante fica *fora* dela. No

interior, a galeria e seu conteúdo são tão inseparáveis quanto o pedestal e a obra de arte. (O'DOHERTY, B., 2002, p. 107 e 108).



Figura 22 – Armand P. Arman, *O Pleno*, 1960.

Em 1969, Robert Barry, fecha a *Eugenia Butler Gallery*, por três semanas, com a frase “durante a exposição a galeria estará fechada.”¹⁷ A obra, no caso, era a própria galeria fechada. Sua intenção, segundo O’Doherty, era mostrar o invisível na arte, onde peças ou coisas existem, mas não podem ser sentidas ou vistas. “Na galeria fechada, o espaço invisível (escuro? Deserto?), desprovido do espectador ou do olho, só pode ser penetrado pela mente.” (O’DOHERTY, B., 2002, p. 115).

Nesse momento, uma vez mais, o espaço da galeria é sacralizado, mesmo quando é profanado pelo lixo de Arman. Dá-se a ele um valor místico-religioso, que de fato ele não tem. Mas, no momento em que está ocupado por obras de arte, ele se transforma em templo, mesmo quando a obra necessita do espectador como elemento final, e mais, quando ela é apenas a ideia de obra concebida pelo artista.

Há, porém, um outro aspecto questionado nas obras acima citadas, a própria questão do espaço, em um sentido mais amplo. O espaço da galeria como espaço existente. Seja o espaço interno da galeria, como sua relação com o espaço externo.

¹⁷ In: O'DOHERTY, B., *No Interior do Cubo Branco*, EDIT. MARINS FONTES, 2002.

A questão espacial, que é presença constante e fundamental na poética da Instalação, se coloca aqui de forma conceitual. Em todos esses casos a questão espacial é discutida e trabalhada através da apropriação do espaço da galeria. O espaço expositivo se torna então, obra de arte.

O espaço, de forma conceitual e filosófica é discutido aqui, enquanto concepção espacial. “Demócrito concebeu o espaço como extensão vazia (kené daistolé) sem influência alguma sobre a matéria...” (CAMPOS, J.C., 1990, p. 43, 44 e 46). O espaço é então, discutido aqui, através do vazio, nos casos de Klein e Barry.

O vazio se apresenta enquanto possibilidade de existência de uma ideia. No vazio, a ideia da arte se sobrepõe a questão formal da arte. Neste novo conceito de arte, a obra, ou o projeto desenvolvido pelo artista, tenciona questionar a própria existência da obra, como se a ideia da arte, fosse em si uma obra de arte.

O espaço é então questionado, como espaço ocupado, espaço interno em diálogo com o espaço externo. A própria discussão aqui sobre espaço interno, impossibilitado de ser visitado, e “visitar” a obra estando do lado de fora da galeria, transforma o espaço externo da galeria, em galeria propriamente dita, e o interior dela em obra, tanto na obra de Arman como na de Barry. Ou seja, a discussão do espaço se dá em vários níveis, entre interior x exterior, entre espaço privado e espaço público, chegando à questão da própria ocupação do espaço e do vazio.

Além da questão do espaço e do vazio, essas obras também tratam do tempo, tanto na galeria fechada por Barry por três semanas, onde a obra existe, por período determinado, assim como no vazio de Klein e na galeria entulhada de Arman. Em todos estes casos, a obra só existiu durante o período da exposição, sendo então finita enquanto obra, ou seja, efêmera enquanto objeto/manifestação artístico/a, mas perene enquanto ideia.

O tratamento da questão do tempo se dá de forma mais clara em obras como a de Jannis Kounellis, *Sem título (fig. 23)* de 1969, obra executada na Galeria L'Attico em Roma, onde o artista apresenta doze cavalos vivos em estábulos, dentro da galeria, trazendo assim, para o espaço sagrado da arte o mundo animal. Mais uma vez a

obra existe efetivamente como ideia ou conceito, permanecendo apenas durante o período da exposição, ou seja, uma experiência efêmera em espaço-tempo determinados. A grande diferença dessas obras, na questão do tempo, é que apesar de serem efêmeras, passageiras, elas não são um *happening* ou uma *performance*, e sim uma nova linguagem, onde o espaço-tempo é crucial.



Figura 23 – Jannis Kounellis, *Sem título (doze cavalos)*, 1969.

O espaço da galeria é usado ainda, para experimentações que vão além da ocupação especial vista até aqui, além da *performance* e que tampouco são um *happening*. Em 1962, surge na Europa um grupo que se identifica com a arte conceitual e com o minimalismo americano, onde os artistas não eram vinculados diretamente ao movimento, mas, lidavam com as mesmas reflexões sobre questões da arte, o Fluxus.

O Fluxus tinha suas raízes nas questões levantadas no começo do século XX pelos dadaístas, e alguns artistas que fizeram parte do Dadá se ligaram ao Fluxus. O grupo tinha na essência de sua arte questões intelectuais, filosóficas e uma crítica social madura, que não existiam praticamente na arte americana.

Havia, contudo, uma semelhança gritante entre os “eventos” do Fluxus e as atividades da arte pop do início da década de 1960 – como os “Happenings” de Claes Oldenburg e Jim Dine -, ainda que as incursões do Fluxus na performance ao vivo quase sempre tivessem insinuações intelectuais,

políticas ou filosóficas mais explícitas que as da arte pop. (LUCIE-SMITH, E., 2006, p.157).

Foi dentro do Fluxus que Joseph Beuys, artista que como Duchamp tem uma arte própria, desenvolveu as bases reflexivas de suas primeiras obras. “No entanto, Beuys logo superou o movimento que o acolhera e tornou-se uma potência independente.” (LUCIE-SMITH, E., 2006, p.157). Beuys desenvolveu uma arte fortemente conceitual, onde as formas tinham significado dentro de um conceito quase ritualístico. A questão da existência, da consciência humana, e, acima de tudo a ideia de liberdade. A libertação, através da arte, e ainda, uma arte que tivesse na liberdade suas premissas, traria consciência e liberdade aos indivíduos, segundo a visão de Beuys.

Suas obras eram realizações ritualísticas, onde cada ação tinha um significado. Ele lidava com a questão do espaço, do vazio, do tempo, e mais, com a relação com o sagrado. Porém, no caso de sua obra, não há a sacralização da galeria ou do espaço expositivo e sim, uma busca do sagrado em si. Como se em suas obras/*performance* fosse possível alcançar níveis diferentes de consciência, criando assim uma relação mística entre artista, público e obra. Sua obra mais conhecida e mais comentada é sem dúvida, *Coioite (fig. 24)*, de 1974, realizada na galeria René Block, em Nova Iorque. A obra toda é um grande ritual.

Beuys chegou ao aeroporto Kennedy enrolado da cabeça aos pés em feltro, material que, para ele, era um isolante ao mesmo tempo físico e metafórico. Dentro de uma ambulância, foi levado para o espaço que dividiria com um coioite selvagem por sete dias. Durante esse tempo, ele conversou com o animal, ambos separados do público da galeria apenas por uma corrente. Os rituais diários incluíam uma série de interações com o coioite, que ia sendo apresentado aos materiais – feltro, bengala, luvas, lanterna elétrica e um exemplar do Wall Street Journal (a edição do dia) – sobre os quais o animal pisava e urinava, como que reconhecendo, a seu próprio modo, a presença humana. (GOLDBERG, R., 2006, p. 140-141).

A obra de Beuys ultrapassa, portanto, as linguagens conhecidas até então, criando um novo suporte, onde a questão ritualística se sobrepõe às questões formais. Nesse sentido, sua obra, mesmo sendo realizada em uma galeria, vai muito além do espaço da própria galeria.



Figura 24 – Joseph Beuys, *Coyote*, 1974.

A galeria se torna, portanto, receptáculo não de obras, mas de experiências artísticas, que vão muito além da produção de objetos de arte. No momento que temos uma pluralidade de formas no fazer artístico, a classificação das obras se torna complexa e estilos e movimentos questionáveis. É o caso do que conhecemos hoje como Minimalismo. Este é um movimento/estilo que de fato não existiu, esta foi uma classificação dada aos artistas do começo da década de 1960, estabelecidos em Nova Iorque e que produziam tridimensionais, que para vários críticos tinham características em comum o suficiente para serem discutidos como grupo. Assim, todo trabalho tridimensional desse período que fosse “aproximadamente geométrico, vagamente austero, mais ou menos monocromático e de aparência geral abstrata foi ou é provável que seja rotulado de *minimal* num ou outro momento.” (BATCHELOR, D., 1999, p. 06 e 07).

Entre os artistas que foram considerados minimalistas, e, que faziam obras que ocupavam o espaço de galerias de arte, está, como visto anteriormente, Robert Morris. Para Morris o valor das formas está em sua totalidade, ele acreditava na

relação de formas simples, sem o uso de cor, e, produzia na relação entre elas, o equilíbrio. A Instalação, apresentada por ele na *Green Gallery*, em Nova Iorque, em 1964, propunha a construção de um espaço através da relação de poliedros nomeados como *Prancha* e *Nuvem*. No entanto, a obra em si era *Sem Título* (fig. 25). O interesse de Morris está tanto na forma pura, quanto na relação entre elas, o que produz uma obra, uma Instalação.

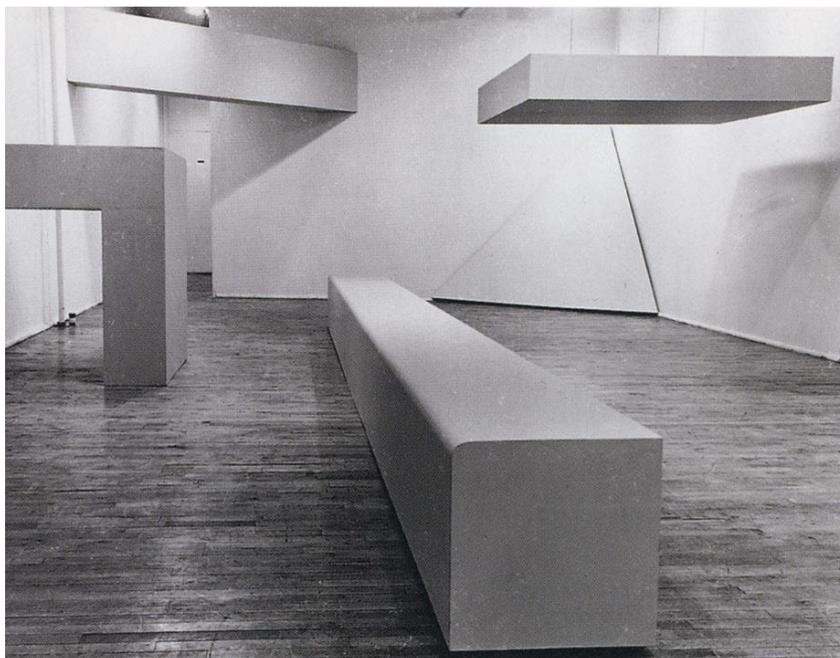


Figura 25 – Robert Morris, *Sem Título*, 1964.

Já Sol LeWitt tem sua pesquisa formal relacionada a módulos. “Os cubos abertos modulares de Sol LeWitt são, num aspecto pelo menos, o trabalho tridimensional mais ‘padronizado’ da época.” (BATCHELOR, D., 1999, p. 45). A relação entre os módulos ou cubos abertos, torna-se um padrão na obra de LeWitt. No entanto, além da relação entre as partes, ele também começa a relacioná-las com o espaço circundante, como Morris. Exemplo disso é a obra *Variações de cubos incompletos*, de 1974. Nessa obra LeWitt cria um diálogo não só com o espaço circundante da obra, mas com o espectador, que tem que concluir a série de cubos a partir de certa lógica proposta pelo artista. “O hiato entre o conhecido e o experimentado parece ter sempre interessado LeWitt.” (BATCHELOR, D., 1999, p. 47).

Carl André, assim como Morris e LeWitt, também trabalhou com tridimensionais. Seu trabalho, apesar de ter origem na escultura como suporte, também vai investigar o negativo da mesma, como no caso de sua obra *8 Cortes*, Instalação apresentada em 1967, na *Dwan Gallery* em Los Angeles. Nesta obra o artista trabalha não o volume, o objeto ou a escultura, mas o vazio. É no vazio que a obra se consolida. Uma inversão da relação do objeto com o espaço, transformando o espaço em obra. Ele provoca o olhar, não por uma necessidade, mas o olhar como experimentação. As obras de André têm na ocupação espacial e no não-tempo sua essência. Suas obras são elegantes, simples e silenciosas. Elas têm um que de imutável, o que é curioso, já que por sua própria natureza são efêmeras, acontecem de fato apenas quando expostas.

A Instalação tem desde seus primórdios, como visto aqui, a galeria como espaço primordial, sendo ela não apenas um receptáculo desta poética, mas também agente ativo das obras, em muitos casos. Muitos outros exemplos poderiam ter sido citados, para melhor compreender a questão da Instalação como obra de galeria, para galeria, e mais, sua relação com o espaço da galeria, tantas são elas até hoje.

As intervenções que ocupam uma galeria inteira surgiram de repente no final dos anos 60 e continuaram esporadicamente pelos anos 70. A apoteose dessas intervenções, em termos de tamanho e riqueza de leitura, ocorreu em Chicago em janeiro de 1969. O motivo não era a galeria, e sim a instituição que contém não uma, mas várias galerias – o museu. Jan van der Marck pediu a Christo, colega de Klein e Arman em Paris por volta de 1960, que fizesse uma exposição no novo Museu de Arte Contemporânea de Chicago. Christo, que realizava uma mostra numa galeria comercial próxima, sugeriu uma coisa especial para o museu – a empreitada topológica de embrulhar o exterior e o interior.” (O'DOHERTY, B., 2002, p.119 e 122).

No entanto, alguns artistas, como Christo com obras como *Museu de Arte Contemporânea, Embrulhado (fig. 26)*, de 1969, em Chicago, onde além de embrulhar o museu externamente, o artista, embrulhou na parte interna, o chão e as escadarias; foram muito além do espaço da galeria, extrapolando a questão espacial em ambientes sem limites pré-determinados.



Figura 26 – Christo, *Museu de Arte Contemporânea Embrulhado* – Chicago, 1969.

As obras que saem da galeria, se apossam de espaços públicos sem limites, ainda assim são, em muitos casos, uma forma de Instalação. Se não em sua concepção formal, em sua busca pela discussão do espaço, do vazio e do tempo, tem em suas premissas conceituais a ideia da Instalação. Pode-se dizer então, que a Instalação nasceu na galeria de arte, passou por espaços diversos, privados e públicos, sempre em busca da experimentação espacial, discutindo a experiência espaço-temporal e todas suas implicações.

3.2 A Instalação e sua relação com o espaço museal

“Os projetos – arte de curta duração feita para locais e ocasiões específicos – levantam a questão de como o transitório sobrevive, se é que sobrevive.” Brian O’Doherty

A Instalação, assim como seus antecessores os ambientes e *Environments* não tiveram um acesso simples e tranquilo aos espaços consagrados dos museus. Em seu caminho de arte marginal à arte institucionalizada houve alguns tropeços. No entanto a entrada da Instalação nos prestigiados espaços museológicos se deu no fim dos anos 1960, em resultado da pressão da comunidade artística que se formava à época.

No momento em que surgiram tanto os *Environments* quanto as Instalações, tinham em sua natureza essencialmente efêmera, uma forma de protesto em relação a toda forma de poder, e o poder dos museus e das instituições de arte, em especial as ditas tradicionais, estavam incluídos. Criar uma arte questionadora como forma de protesto foi uma prática bastante comum tanto nos Estados Unidos quanto na Europa e no Brasil.

O fato dos museus terem a política, por vezes não dita, de ser um local onde não se come, não se fala e, o pior para os artistas não se toca, era algo que os artistas queriam que fosse revisto. As obras produzidas por artistas que faziam *Environments*, *Land Art*, Intervenções Urbanas e Instalações eram para ser manuseadas; ter uma relação real com o espectador, ser, de fato, experimentadas. E, para isso os museus precisavam mudar sua postura em relação às suas exposições.

As primeiras exposições em museus de renome de Instalações aconteceram em Nova Iorque no ano de 1969. A primeira, que não foi uma exposição exclusivamente de Instalações, mas que lidava com obras produzidas *in loco*, com propostas de obras *in situ*, assim como obras efêmeras que não permaneceram até o fim do período da exposição, aconteceu no Whitney Museum of American Art, na primavera de 1969. O museu tinha acabado de contratar uma dupla de jovens curadores,

Marcia Tucker e James Monte, os quais propuseram a mostra, *Anti-Illusion: Procedures/Materials*.

Essa exposição ficou caracterizada tanto por sua coragem elogiada pela crítica de Emily Wasserman para a revista *Artforum* quanto por críticas pesadas dos demais críticos. Os curadores e a direção do museu, por sua vez, se depararam com uma situação inédita, que foi não ter como escolher as obras com antecedência. Já que as obras, em sua grande maioria foram criadas para a exposição, algumas tiveram sua produção final *in loco*; ou seja, o processo tradicional de curadoria que é ver as obras, escolhê-las e depois expô-las não foi viável nessa exposição, o que trazia grande risco para os curadores e para o museu.

Obras como a de Rafael Ferrer, que expôs *Ice*, uma obra feita de blocos de gelo na rampa que levavam à porta principal do museu e que derreteu completamente em menos de 73 horas, foram alvo de críticas pesadas. O maior problema dos críticos em relação a esse tipo de obra não era necessariamente o fato de que as obras eram efêmeras, mas que elas se opunham totalmente ao que eles acreditavam ser um objeto de arte.

Anti-Illusion foi uma das primeiras exposições em museus, que permitiam ao espectador experimentar as obras, realmente se relacionar com elas. A partir daí, a atitude está em um museu não pode ser tocado, apenas admirado, começa a mudar, lentamente, mas ainda assim, passamos a ter várias exposições onde, a relação com a obra é, não só permitida, mas incentivada.

No entanto, a primeira exposição dedicada exclusivamente às Instalações ocorreu no MoMA – Museum of Modern Art – em Nova Iorque, de 30 de dezembro de 1969 a 1º de março de 1970. A exposição *Spaces* foi idealizada pela jovem curadora do museu à época, Jennifer Lincht. Segundo a própria curadora, uma das razões pela qual a exposição, de fato aconteceu, foi pela pressão exercida pelos artistas em relação ao MoMA e sua postura até então com obras efêmeras e que permitissem a participação do espectador.

Esse foi um período onde a pressão de vários grupos, representado várias correntes era ativa. (The Art Workers' Coalition, que era um *lobby* poderoso, já ... havia sido formado) Pressão por fontes vocais (importantes) na comunidade artística foi provavelmente um fator significativo que me permitiram fazer uma exposição que rompia com as práticas tradicionais no MoMA e que foi orientada pelos artistas. (LICHT, J. In: REISS, J.H., 1999, p.87 e 88)

A exposição *Spaces* foi um teste à flexibilidade do museu, em todas suas instâncias. Já que a proposta principal da exposição era a exibição de obras *in situ*. Por esse motivo, assim como ocorrido anteriormente no Whitney Museum, tanto a curadoria quanto a direção do museu não tinham como ver as obras antes, para fazer uma seleção das obras que gostariam de mostrar na exposição. As obras foram criadas para a exposição e só poderiam ser vistas pouco antes de sua abertura para o público, gerando assim um risco, o qual o MoMA resolveu assumir.

Em *Spaces* parte das obras foi concebida tendo em vista a participação do espectador, criando assim um novo paradigma dentro da tradição do museu, onde os funcionários estavam acostumados a dar a instrução de “por favor, não toque nas obras”. A ideia de obra com concepção espacial fazia parte da proposta da obra, como bem sugere seu nome: *Spaces*. A experiência espaço-temporal vivenciada pelos espectadores/experimentadores, era uma das características da mostra, fazendo inclusive parte de sua propaganda: “Nesta exposição você não observa o que o artista fez, você o experimenta. Você, na verdade, entra no trabalho de arte.” (In: REISS, J.H, 1999, p. 96)

Em *Spaces*, o museu teve que modificar sua forma de interagir com os visitantes. Além do já mencionado acima, a arte é para ser experimentada; o museu tinha que passar a ter uma postura de relaxamento em relação ao comportamento dos espectadores de forma geral. Os funcionários foram instruídos a permitir que os espectadores se sentassem, ou mesmo, deitassem no chão do espaço expositivo, de forma a permitir uma maior interação com a obra. Esse tipo de atitude era totalmente inédita na história do MoMA, e, de certa forma fez com que a visão que o público de forma geral têm do museu se tornasse mais amigável. O museu passou a ser um lugar mais acessível, pelo olhar do visitante.

No entanto, mesmo a exposição *Spaces* ter sido um evento memorável, a grande maioria das exposições de Instalações nas décadas de 1960 e 1970 aconteciam em espaços alternativos.

A ideia de instalação começou, até onde eu sei, em espaços alternativos, porque a ousadia do Minimalismo era um ímpeto a isso, porque as pessoas estavam fazendo coisas grandiosas e elas estavam fazendo coisas que de certa forma não precisavam de uma galeria. E então, houve uma variedade de necessidades que envolviam o abuso do espaço... E houve uma tremenda onda para fora das galerias, que tinha a ver com uma impaciência e exaustão quanto ao confinamento das galerias e a falta de permissão dentro delas. E a galeria, enquanto local comercial foi rejeitada de várias formas e isso levou à ideia de instalação, como nos a conhecemos. E, eu acho que paralelamente ajudou o crescimento de instituições não oficiais. (IRELAND, P., In: REISS, J.H., 1999, p. 111)

A abertura de espaços alternativos de arte aconteceu em larga escala nos anos 1970. Na cidade de Nova Iorque, isso aconteceu em especial na região do SoHo. Os espaços alternativos, ao contrário das galerias não tinham como propósito vender arte, mas sim, expor arte. E, como esses espaços, ao contrário dos museus não tinham acervo, eles ficaram livres de manter uma relação entre suas exposições e um acervo pré-existente. Outro aspecto importante desses espaços alternativos é que eles estavam livres da aura sacra, tão presente nos museus. Ao apresentar uma obra rude, ou grosseira os artistas não estavam, de forma alguma, cometendo um sacrilégio em relação ao espaço sacro instalado, como poderia acontecer em um museu. Através desses espaços, se deu o florescimento da Instalação em *site specific*, assim como obra efêmera.

Uma lista parcial dos espaços alternativos que abriram em Nova Iorque no começo dos anos 1970 inclui a 112 Greene Street em 1971; The Institute for Art and Urban Resources em 1972; a Clocktower Gallery e Artists Space em 1973; e o PS1 em 1976. Os espaços alternativos eventualmente se tornaram oficiais, de sua forma, perdendo parte de seu *status* radical no processo. (REISS, J.H., 1999, p. 112)

O PS1 foi inaugurado, em 1976, com a exposição *Rooms*, um espaço alternativo de proporções grandiosas em Nova Iorque. Ocupando uma antiga escola pública, o PS1, localizado em Long Island City, fora de Manhattan. Alanna Heiss foi quem abriu

este espaço e o dirigiu por muitos anos. Quando da abertura de *Rooms*, primeira exposição no PS1, Alanna Heiss escreveu no catálogo:

Rooms (PS1) representa uma tentativa de lidar com o problema. A maioria dos museus e galerias são idealizados para apresentar obras de arte; objetos feitos e elaborados em outro local para serem expostos em um ambiente relativamente neutro. Mas muitos dos artistas atuais não produzem obras de arte autônomas; não querem e não tentam isso. Nem, estão interessados, em sua grande maioria, em espaços neutros. Pelo contrário, seu trabalho inclui o espaço em si: abraçando-o, usando-o. O espaço expositivo tornou-se não a moldura mas material. E isso torna difícil a exposição....
A arte muda. As formas de expô-la devem mudar também. (HEISS, A. In: REISS, J.H, 1999, p. 126)

A linha condutora de várias exposições no PS1, mesmo no caso de *Rooms* era o *in situ*. Ou seja, as obras dialogavam com o espaço, quando não o utilizavam como parte integrante da mesma. Além disso, a participação dos espectadores não era apenas permitida, mas incentivada quando era essa a proposta do artista expondo.

Nos anos 1990 a Instalação tem uma retomada, mas desta vez como obra em locais "oficiais". Tanto as Bienais de Veneza, em 1990, quanto a Documente de 1990 e a Bienal de São Paulo, em 1994, foram palco de exposição de várias Instalações, algumas inclusive obras efêmeras, com a obra de Valeska Soares, já analisada.

A institucionalização tem tido um efeito significativo nas instalações. Não surpreendentemente, quando a instalação se torna domínio dos museus tradicionais, elas perdem parte de seu caráter extremo. Isto não detém os artistas de quererem apresentar suas instalações em museus. Instalação é uma forma de apresentação que precisa do espaço público em ordem de efetivamente existir, e, os museus são a maior forma de validação em espaços públicos. Como disse Illya Kabakov, "Os espaços alternativos (Documenta) não são o maior nível da arte....como os museus o são, e, apresentar uma instalação no espaço sagrado do museu faz da instalação algo sagrado também. (REISS, J.H., 1999, p. 137 e 138)

Em 1991, o espaço sagrado do MoMA, faz pela segunda vez uma exposição dedicada à Instalação, *Dislocations*. Mais uma vez, o museu ao convidar os artistas solicitou que eles produzissem instalações especialmente para esta exposição. No entanto, nem todas as obras eram efêmeras.

Esta é uma das razões pelas quais os museus apresentam instalações: para demonstrar que existe uma relação real entre a instituição e a comunidade artística. Se um artista fez um trabalho especialmente para o museu, a cooperação entre as duas partes envolvidas está implícita. (REISS, J.H., 1999, p. 143)

Ao patrocinar as exposições de Instalações os museus passaram, de certa forma, a influenciá-las. Os materiais utilizados passaram a ser mais nobres, e, a apresentação da obra passou a ser mais bem acabada, com uma construção formal mais definida. As Instalações passaram então, a serem obras caras, e, mais do que isso, parecerem caras, até por sua escala. Com essa nova realidade, o patrocínio por trás da montagem de Instalações passou a ser uma constante.

Assim como o MoMA, o Jewish Museum, também em Nova Iorque apresentou em 1993, uma exposição intitulada *From the Inside Out: Eight Contemporary Artists*. Esta exposição teve a curadoria de Susan Tumarkin, que tinha como sua assistente de curadoria Julie H. Reiss. Assim como na exposição do MoMA, as obras apresentadas nesta exposição foram criadas especialmente para ela. Vários artistas tinham solicitado espaços reservados para a elaboração de sua obra, no entanto, com a exceção de Ilya Kabakov, os ambientes funcionavam praticamente como passagem para o ambiente seguinte, desenho tradicional das galerias em museus.

As obras, como um todo, dialogavam com o museu. Sendo o mesmo um museu judaico, várias das obras tinham referências às tradições judaicas. Exemplo disso foi a obra de Christian Boltanski, *Museum of the Bar Mitzvah*. Nessa Instalação, o espaço estava repleto de objetos à tradição norte-americana do bar mitzvah, além de várias fotos desse tipo de celebração.

O que ficou evidente, no entanto, nesta exposição é como a participação do curador tinha passado a ser essencialmente ativa na produção das Instalações. Na obra do próprio Boltanski, os objetos expostos, as molduras das fotos, e, a própria definição de como os objetos seriam expostos, foi deixado por parte do artista, a cargo da curadoria. Isto colocava o curador, de certa forma, como coautor da obra. Assim, ao deixar parte da produção de seu trabalho por conta da curadoria, o artista, dividiu

com a curadoria, e dessa forma, com a Instituição, não só a autoria, mas a responsabilidade sobre a obra.

Os níveis de envolvimento da curadoria, ao se apresentar uma Instalação podem ser distintos. Eles começam pelo convite ao artista, que muitas vezes é convidado a criar uma obra sobre determinado tema, ou que se relacione com um espaço específico. Podem perpassar pelas limitações impostas pela curadoria em relação à materiais e ao acesso do público à obra, no caso de risco de acidentes, ou simplesmente porque não faz parte da política do espaço; e, pode chegar ao real envolvimento com a obra, como foi o caso da relação entre a curadoria com a obra de Boltanski.

No entanto, essa participação da curadoria é velada, não é mencionada como sendo algo ativo, nesta ou naquela obra. O curador aparece sempre como o idealizador da mostra como um todo. Temos inclusive casos de mostras, onde a temática dela em si e o conjunto das obras que representavam a visão da curadoria foi mais celebrada do que as próprias obras individualmente.

A responsabilidade na montagem de uma exposição é imensa, sendo ela de arte pré-histórica ou moderna, mas, em arte contemporânea pode-se efetivamente mudar a obra dependendo da forma como a mesma é exposta. Isso faz parte da vivência da própria arte contemporânea, e os mundos vários que ela nos abre.

Dentre os vários suportes da arte, inclusive, aqueles ligados à arte-tecnologia, e que constituem a arte contemporânea, a Instalação, permite a maior liberdade de expressão. Além da Instalação como obra de galeria, de museu, de ambiente fechado, coloca-se aqui, a possibilidade da Instalação no espaço público, a Instalação dentro de preceitos virtuais, a própria experimentação da Instalação como interferência em ambientes, seja ele fechado, natural, artificial e mesmo virtual, trazendo possibilidades infinitas de criação e de recriação dependendo de onde e como é apresentada, desenvolvendo um novo diálogo a cada nova montagem.

A Instalação se coloca como mais que um suporte, uma poética, que pode ser reescrita indefinidamente e infinitamente, sendo passageira e ao mesmo tempo

sendo sempre recriável, seja pelo artista, pelo curador, ou pela própria interação com o espectador; permitindo-nos sempre nova experimentação sensorial. A Instalação inaugura assim, novos mundos, os quais são vivenciados em espaço e tempo específicos, de forma efêmera, passageira.

4. INSTALAÇÃO – OBRA EFÊMERA E *IN SITU*

4.1 A Instalação: obra efêmera

“Sou a favor de uma arte que evolua sem saber que é arte, uma arte que tenha chance de começar do zero.” Claes Oldenburg.

Desde o começo do século XX os artistas vêm promovendo eventos artísticos efêmeros como já visto anteriormente, no entanto, é a partir do fim da década de 1950 e na década de 1960, em especial, que esses eventos passam a se estabelecer como uma prática artística real. Isso acontece, efetivamente, a partir dos *Environments* de Allan Kaprow. Nessas obras não interessa tanto o objeto em si, ele não é feito para durar, ele é feito para ser experimentado, e, quando a experiência termina, a própria obra termina também. Ela se torna então, tão efêmera quanto a experiência sensorial que o espectador tem dela.

A arte proposta por Kaprow, seus *Environments* ou ambientes, são uma nova forma de manifestação artística, na qual o observador passa à categoria de participante. Enquanto nos *assamblages* os espectadores andavam em volta da obra para admirá-la, nos *Environments*, os espectadores adentram a obra, e, não simplesmente para admirá-la, mas, para experimentá-la. É essa nova relação entre obra e espectador/experimentador que estabelece uma mudança definitiva na arte, onde o espectador deixa de ser agente passivo perante a obra e passa à agente ativo, como finalizador da mesma. “Para Kaprow, a importância da participação do espectador nasce de seu eventual desenvolvimento dos Happenings, os quais, no caso de Kaprow, eliminava a audiência, deixando apenas participantes.” (REISS, J.H., 1999, p. 9)

Portanto, nesse novo tipo de arte, o objeto artístico fica em segundo plano, o que realmente importa, nesse tipo de manifestação, é a ideia por trás da obra, sua experimentação é mais importante do que sua permanência enquanto objeto artístico; tanto que a grande maioria dessas obras são experiências efêmeras. São

projetos executados para local determinado com tempo de existência limitado pelo período da exposição/evento.

Apesar desse tipo de experiência ter surgido na Europa, com as exposições surrealistas e dadá, ela só passou a ser considerada uma forma de arte no fim dos anos 1950, com Kaprow e seu grupo. A “Exposição Internacional do Surrealismo” na Galeria Charles Ratton em Paris, em 1938, é um bom exemplo disso. Nela, Duchamp apresenta seus *1.200 Sacos de Carvão* (vista no capítulo 2), que não só invade o espaço expositivo que estava sendo ocupado pelos outros artistas da exposição, como subverte o espaço ao se apropriar do teto, mas, além disso, é uma obra efêmera, ela só existe enquanto a exposição esteve aberta. Não foi uma obra criada para ser exibida em outra exposição, ou, como obra de museu, ou mesmo uma obra vendável, mas, foi criada para aquela exposição especificamente, é só existiu no período da mesma. No entanto, a obra fazia parte da exposição, ela não era a exposição, e seu caráter inovador quanto ao lugar ocupado na exposição foi mais discutido do que seu caráter efêmero.

Assim como *1.200 Sacos de Carvão*, outra obra de Duchamp, essa já nos Estados Unidos, na mostra “Primeiros Documentos do Surrealismo” que aconteceu em 1942 em Nova Iorque, *Milha de Fio* (vista no capítulo 2), também foi uma obra efêmera, a qual, assim como *1.200 Sacos de Carvão*, ficou conhecida não por sua efemeridade, mas pela forma como influenciou a vivência da exposição na qual aconteceu. Assim como a anterior, *Milha de Fio*, ocupou o espaço expositivo já ocupado por outros artistas, enquanto a primeira se apropriou do teto, espaço até então não dedicado às obras de arte, a segunda se apropria do espaço como um todo, dificultando e de certa forma impossibilitando o acesso dos espectadores às demais obras da mostra. Essas duas obras foram obras efêmeras, as quais são discutidas muito mais, até os dias atuais, pela sua relação com o espaço expositivo e pela sua relação com os espectadores do que por sua efemeridade.

Aliás, essa é uma característica bastante comum em várias obras efêmeras. No geral, elas são obras onde a experiência da mesma é essencial, e, com isso, é a experiência, a vivência da mesma que é discutida, muito mais do que sua temporalidade efêmera. O espaço-tempo da obra fica, de certa forma, relegado a

segundo plano, por conta da relação que a mesma tem com o espectador/experimentador. Com isso, a experiência da obra, sua vivência, a relação sensorial que se tem com ela, é muito mais discutida do que seu espaço-tempo, sua efemeridade.

A obra *Words* (fig. 27) de 1962 de Allan Kaprow é um exemplo claro disso. Essa obra, considerada hoje o ponto inicial dos *Environments* como manifestação artística, tem na participação do espectador um dado muito mais forte do que sua efemeridade. *Words* foi apresentada em 1962 na Galeria Smolin e apresentada novamente em 1963 na “State University of New York at Stony Brook”. As duas mostras foram praticamente duas obras distintas, apesar da montagem ter utilizado nos dois casos dois ambientes separados por cortinas de musselina, e solicitar a participação ativa dos visitantes; *Words* foi uma obra praticamente refeita para a segunda mostra. Sua natureza era essencialmente efêmera.

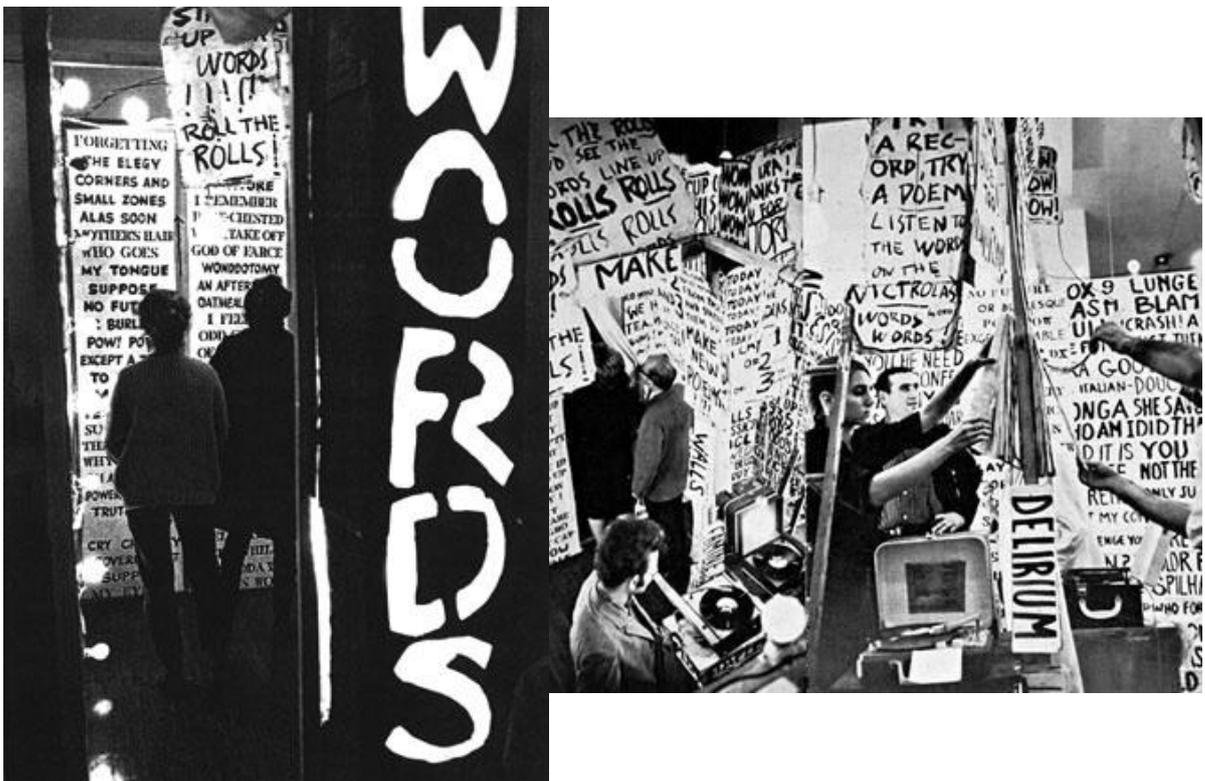


Figura 27 – Allan Kaprow, *Words*, 1962.

Em *Words*, Kaprow estabeleceu a total participação do espectador, o qual, ele mesmo denominou participante, mas, ao mesmo tempo, o artista manteve controle total da obra, ao definir atividades claras e distintas nos dois ambientes da mesma. No primeiro ambiente, o espectador/participante se deparava com paredes repletas de palavras, previamente apresentadas pelo artista. Nesse espaço ele era incentivado a acrescentar palavras às já existentes, podendo inclusive tapar aquelas colocadas pelo artista. Ou seja, o artista propunha uma intervenção em um trabalho previamente existente. Já no segundo ambiente, o espectador encontrava a sala vazia (ao menos, os primeiros participantes a encontraram vazia), e lá, o artista propunha não uma intervenção em seu trabalho, mas uma proposta distinta. O espectador/participante era convidado a criar um espaço tão ocupado quanto o primeiro a partir de suas próprias palavras, para isso, tinha à sua disposição lápis, papel e vários materiais que possibilitavam sua participação.

Kaprow oferecia uma relação recíproca entre a obra e o observador. Algo poderia ser contribuído pelo espectador através da estrutura estabelecida pelo artista. As palavras adicionadas por um visitante poderia se tornar parte da obra, ficando assim, à disposição do próximo visitante lê-la. O visitante ajudava a criar a obra, a completa-la. Essa situação criava uma ativa experiência ao visitante. (REISS, J.H., 1999, p. 14)

Assim, a participação do espectador/experimentador da obra se tornava em *Words* essencial à própria existência da obra. Era como se a mesma não existisse, não se completasse sem a participação real e ativa do espectador/experimentador. O espaço-tempo da obra passa então, a ser experimentado por cada participante de forma distinta e única. A participação na obra cria uma experiência espaço-temporal única e essa experiência torna-se a essência da obra. Além disso, a obra em si, é de uma natureza efêmera. O material utilizado por Kaprow e pelos participantes da obra é um material delicado e com isso não suporta nova montagem. Os papéis usados não só são delicados por sua própria natureza, mas, além disso, ao serem manipulados constantemente pelos participantes da obra, acabam, aos poucos, se deteriorando e sendo substituídos por outros papéis, por outras palavras. Assim, a obra, mesmo durante sua própria mostra está em permanente mutação, ela se mantém em constante movimento no espaço-tempo que ocupa. Ela nunca está completa, sempre pode ter novas palavras, novas intervenções, e, quando termina,

é desmontada, boa parte dela, destruída, e, assim tem de fato seu fim. Sua nova montagem é na verdade a nova montagem de sua ideia, mas, é de fato, uma nova obra.

A ideia da participação do espectador nas obras se torna bastante comum na década de 1960. Além das obras de Kaprow, Claes Oldenburg também utilizava o espectador como participante de suas obras. Em *The Store* (fig. 28), que esteve ativa de 1º de dezembro de 1961 a 31 de janeiro de 1962, Oldenburg transformou, como visto anteriormente, seu estúdio, em Nova Iorque, em uma loja. No entanto, a loja proposta por Oldenburg não era uma loja convencional, muito pelo contrário, sua loja era repleta de objetos criados pelo próprio artista. A loja como um todo era como um *Environment*, no qual o visitante/cliente entrava e participava como cliente real, já que toda peça exposta no *Environment* estava à venda.



Figura 28 – Claes Oldenburg, *The Store*, 1961-62.

A loja de Oldenburg funcionou como um evento que se colocou entre um *Environment* e uma *performance*, já que Oldenburg sempre estava presente quando a “loja” estava aberta. Ele cria uma relação direta com o visitante/cliente e, ao mesmo tempo, de certa forma sua atuação é como uma *performance*, já que o artista, de fato atua como o “dono da loja”, vendedor da mesma, toda vez em que ela está aberta ao público. Ao mesmo tempo ele também era o produtor/artista que produzia todos os objetos expostos, e, portanto, vendidos em sua “loja”. O estranho é que a “loja” de Oldenburg se portava como uma experiência que poderia acontecer no ambiente de uma loja, mas, ao mesmo tempo de uma galeria, já que as mercadorias vendidas por Oldenburg eram de fato, arte.

Oldenburg ao criar essa experiência eliminou os limites entre arte e vida. Ele transformou a experiência espaço-temporal de sua obra, em uma experiência real de consumo. O visitante não era apenas espectador nem tampouco um participante da obra, ele podia de fato comprar uma “parte da obra” e leva-la para casa. Criando assim, uma experiência única até então entre a relação arte e vida. Onde está o limite entre a experiência da obra em si e a experiência real, do cotidiano de entrar em uma loja e comprar um produto? Ele elimina os limites entre essas experiências, criando assim uma nova forma de fruição artística que está no limite da experiência da arte com a experiência da vida em seu cotidiano.

A experiência como um todo também tinha um dado espaço-temporal bastante claro, já que ela só foi possível no período determinado por Oldenburg em que seu atelier funcionaria como loja, ou seja, no período de 1º de dezembro de 1961 e 31 de janeiro de 1962. Depois disso, os objetos colocados por Oldenburg permaneceram, mas o espaço não mais funcionou como uma loja. A experiência como um todo foi efêmera, mesmo os objetos permanecendo, a obra em si, pela sua proposta experimental, não existia mais.

Assim como Kaprow e Oldenburg, muitos artistas do período declararam que não tinham interesse na sobrevivência de seus trabalhos, que trabalhavam com material que se mostrava permeável ou perecível justamente pela não permanência dos mesmos. A intenção era de que a obra fosse de fato efêmera, sua permanência só

interessava a esses artistas no momento de sua exposição, a experiência sendo muito mais importante, portanto, do que a obra em si.

Assim como Kaprow e Oldenburg e suas experiências efêmeras, Dennis Oppenheim expôs uma obra que também tinha um caráter efêmero, no entanto, seu trabalho era de outra ordem, ele não contava com a participação do espectador, mas determinava a efemeridade de seu trabalho partindo dos materiais utilizados na produção do mesmo. *Gallery decomposition* (fig. 29) de 1968 é um claro exemplo disso.



Figura 29 – Dennis Oppenheim, *Gallery decomposition*, 1968 (remontagem da obra)

A obra de Oppenheim utiliza material retirado do próprio espaço expositivo e o expõe como sendo a decomposição da própria galeria. Assim, na primeira vez que o artista apresentou este trabalho em 1968, ele apresentou no canto da galeria materiais de construção que representavam o material com o qual a própria galeria havia sido construída e sua desmaterialização, como se a mesma estivesse se decompondo e voltando à sua origem de material.

Aqui o trabalho de arte é visto tanto com a demolição da galeria em si, como um ataque a sua ideologia de preciosidade e separação - dissolvendo suas paredes para deixar o mundo externo entrar – como também um processo de reversão da estética tradicional onde o material bruto se apresenta como forma coerente (como obra). Aqui a arte funcionou como um caminho de desfazer o que havia sido feito desnecessariamente, uma força que dissolve a forma de volta a sua essência disforme de onde veio em sua origem. (McEVILLEY, T., In: HEISS, A., 1992, p.16)

A obra de Oppenheim opera então em espaço-tempo determinados, mesmo quando a mesma é refeita alguns anos depois, a proposta é a mesma, mas a obra em si é totalmente distinta, tanto em sua forma expositiva como em sua essência, já que o material pode ser o mesmo, mas pode ser distinto, dependendo do material que compõe as paredes da galeria onde a obra está exposta. A proposta de Oppenheim se dá, portanto, dentro de uma realidade efêmera, o próprio questionamento sobre o mundo da arte proposto pela obra só permanece enquanto a obra está exposta, além desse período, ele perde sua força, já que a desmaterialização da galeria, proposta pela obra, desaparece.

As propostas efêmeras, em especial, as propostas desse tipo das décadas de 1950 e 1960 são bastante questionadoras. Elas têm tanto na participação do espectador como elemento último da obra, assim como, no questionamento sobre o que é arte, qual o espaço destinado à arte, o espaço expositivo de arte e em especial, a sacralidade do espaço expositivo como temas inerentes à obra. Essa posição questionadora sobre a arte e o espaço da arte aparece tanto em trabalhos nas Américas como na Europa. Um claro exemplo do questionamento do espaço da galeria e também da relação espaço-temporal de uma experiência efêmera em galeria de arte, espaço tradicionalmente sagrado da arte, se dá na obra (vista no capítulo 2) de Jannis Kounellis, os doze cavalos expostos como obra *Sem Título*, em 1969 na Galeria L'Attico em Roma.

Nessa exposição Kounellis transforma o espaço da galeria em um estábulo e apresenta doze cavalos, vivos, que lá permanecem por todo o período da exposição. Neste caso, a efemeridade do trabalho se dá pela própria proposta do mesmo. Obviamente ele poderia ser remontado em qualquer outra galeria do mundo, bastava que Kounellis colocasse doze cavalos na mesma, nem precisariam ser os

mesmos cavalos, mas a intenção da obra é ser uma experiência, a qual, depois de vivenciada uma vez, perde o sentido. Assim, como não faria sentido repetir o *Vazio* de Klein, ou, o *Pleno* de Arman. Essas experiências se conformam como experiências únicas, que somente tem sua força intrínseca em espaço-tempo determinados. Refazer essas experiências seria apenas uma cópia frágil das mesmas, sem a força que elas apresentaram em sua originalidade.

Exemplo claro disso está na recente reapresentação de *Words* de Kaprow em Zurique. Sua remontagem em 2005 em Zurique foi bastante distinta de seu original de 1962. A obra se colocou como um trabalho ainda mais efêmero que seu original, sendo composta inteiramente de sons. Durante sua carreira Kaprow, de fato reinventou e reapresentou vários de seus *Environments*, recriando assim seus trabalhos, permitindo uma reinvenção dos mesmos, e, mostrando de forma clara como a participação dos espectadores/experimentadores de suas obras mudou no decorrer da história, em espaço-tempo bastante distintos.

Assim como os artistas da década de 1960, os artistas do fim do século XX, nos anos 1990 também trabalharam bastante com obras efêmeras. Sendo que, não estamos mais falando de *Environments* ou de ambientes, mas sim de Instalações. As Instalações, que surgem com toda força no fim da década de 1960 e nos anos 1970, voltam com força revigorada nos anos 1990. Vários artistas trabalham nesse período com o efêmero, por motivos totalmente distintos. Alguns têm um interesse no material que se desfaz, outros, na participação ativa do espectador e outros na experiência de consumo da própria obra.

Entre os artistas que trabalham com a questão do efêmero partindo do consumo real da obra e de seu desaparecimento justamente através desse consumo, está Felix Gonzalez-Torres. Em seu trabalho *Sem Título [USA Today]* (fig. 30) de 1990 ele coloca uma pilha de balas, embrulhadas nas cores, azul, vermelho e branco, em um canto da galeria, para o consumo de todos que por ali passarem.



Figura 30 – Felix Gonzalez-Torres, *Sem Título (USA Today)*, 1990.

Ao colocar a obra em um canto da galeria, Felix Gonzalez-Torres faz clara citação das obras pós-minimalistas de Richard Serra e Robert Morris, que utilizavam bastante os cantos em seus trabalhos, assim como à arte pop, que utilizava objetos do cotidiano e de consumo como o caso das balas. Mas, seu trabalho realmente quebra a tradição quando ele se põe dentro de um espaço expositivo, tradicionalmente sacro – a galeria e/ou museu – e solicita ao espectador/experimentador não só que este toque em seu trabalho, mas que o coma. Quando o artista, incentiva o consumo de sua obra, ele expõe claramente sua finitude. No entanto suas balas são apresentadas como “um estoque sem fim”, ou seja, elas podem ser repostas a qualquer momento, acabando e sendo repostas novamente em ciclo de consumo sem fim.

O subtítulo aponta para as notícias açucaradas que o jornal nacional *USA Today* nos entrega para nosso consumo diário, e o consumo, está literalmente apresentado aqui, como apresentação de um retrato de “USA Today” em outro senso também. Ao mesmo tempo, o excesso da obra apresenta também um que de generosidade, um espírito de oferenda tão diferente do frio cinismo dos outros usos do readymade (...) Gonzalez-Torres solicita nossa participação no registro não só do consumo mas na troca de presentes. (FOSTER, H; KRAUSS, R; BOIS, Y.A; BUCHLOH, B.H.D., 2004, p. 610)

A obra de Gonzalez-Torres é exemplo muito interessante entre obra efêmera e de consumo, onde o objeto exposto de fato tem fim, mas, ao mesmo tempo pode ser repostado, ou seja, mesmo terminando ele se autocria de certa forma; e, ao mesmo tempo, onde a participação do espectador/experimentador é essencial à dinâmica da obra. Além disso, a ideia de consumo, como arte como objeto de consumo, e, neste caso consumo real de parte da obra, cria uma discussão muito forte sobre o papel da arte em si. A experiência que o espectador tem com a obra de Gonzalez-Torres é de surpresa em um primeiro momento. Posso tocar na obra? Será que são balas mesmo? Posso mesmo comer as balas? Essa experiência proposta pelo artista é a essência de sua obra, um questionamento real do que é arte e do que é consumir arte. Neste caso consumi-la literalmente.

Além de *Sem Título (USA Today)*, Gonzalez-Torres fez em 1993 outra obra com balas, só que a quantidade de balas apresentada era três vezes maior que em *USA Today* e não havia uma ligação com as cores americanas e nem com a questão

político-jornalística. Na obra *Sem Título [Placebo – Landscape – for Roni]* (fig. 31), as balas não são repostas como na obra anterior.

Em *Sem Título (Placebo – Landscape – for Roni)* as balas são dispostas em um retângulo no chão da galeria ou do museu e elas vão desaparecendo ao longo da exposição, conforme os espectadores/experimentadores da obra a consomem, ela vai sumindo até desaparecer por completo. A obra existe segundo instruções claras do artista e pode ser refeita indefinidamente, mas uma vez montada ela deve seguir seu curso natural e, a partir da participação ativa do espectador/experimentador desaparecer aos poucos, até seu total desaparecimento. Nela é o espectador que dá sua precária fisicalidade, através de sua própria desmaterialização, a qual ocorre inexoravelmente quando ela é totalmente consumida pelos espectadores/experimentadores. A interação dos espectadores/experimentadores é considerada por Gonzalez-Torres como uma metáfora entre a relação entre:

Público e privado, entre pessoal e social, entre o medo da perda e a alegria de amar, de crescer, de mudar, de sempre se tornar mais, da perda de si mesmo lentamente e de se recriar novamente desde o primeiro traço. Eu preciso do espectador, eu preciso da interação do público. Sem o público estes trabalhos não são nada, nada. Eu preciso do público para completar o trabalho. Eu peço ao público que me ajude, que tome a responsabilidade, que faça parte de meu trabalho, que se junte a ele¹⁸

Gonzalez-Torres começa seus trabalhos com as balas em 1990, mas é a partir de 1991, com a morte de seu parceiro Ross Laylock, que suas balas adquirem um novo sentido com a desmaterialização de sua própria vida, a separação dos dois e a própria efemeridade da vida. A ideia de Gonzalez-Torres é quase que uma ideia de comunhão a partir da perda, como que no limite da desapareição, o que fica bastante claro em suas obras, que aos poucos, desaparecem. Ao mesmo tempo em que o espectador/experimentador de suas obras se relaciona com elas, ele também se relaciona com todos os outros que irão com ela se relacionar, até que a mesma deixe de existir. É um extinguir delicado, lento, e, ao mesmo tempo, solitário e com a ação do outro e através da ação do outro, em tempo-espaço em contínuo movimento e de forma finita.

¹⁸ Entrevista de Felix Gonzalez-Torres dada a Tim Rollins em Los Angeles, 1993. In: BISHOP, C., 2005, p. 115



Figura 31 – Felix Gonzalez-Torres, *Sem Título (Placebo – Landscape – for Roni)*, 1993.

Gonzalez-Torres trabalha, portanto, não só o espaço-tempo da obra, mas o tempo expositivo como um tempo de desaparecimento da própria obra. Através desse desaparecimento da obra, vemos também a desmaterialização da mesma, sua passagem de objeto à ideia. Sim, a obra não permanece enquanto objeto, enquanto matéria, ela se dissolve, de certa forma, através de sua desmaterialização, a qual se dá com o lento consumo de suas partes, e por fim, se torna somente ideia. Essa permanece, tanto permanece que a mesma pode ser refeita em outro lugar em outro tempo, em uma nova experiência espaço-temporal, sendo cada uma delas finita e efêmera enquanto experiência.

Além de obras efêmeras, onde o artista apresenta sua efemeridade pelo próprio desaparecimento da obra, também temos Instalações que podem ser consideradas efêmeras pelo material a partir do qual são produzidas, material esse não possível de ser reutilizado ou que impossibilita a remontagem da obra. É claro, que assim como vimos em *Sem Título (Placebo)*, o artista pode especificar claramente a possibilidade de remontar a obra a partir da reprodução da mesma, ou seja, basta refazê-la. Alguns artistas acreditam nessa prática, como é o caso de Gonzalez-Torres, e, outros acreditam que uma vez exposta a obra, se sua natureza é efêmera, ela deve permanecer assim e não ser remontada. Este é o caso de Ann Hamilton.

A maioria das obras de Ann Hamilton é apresentada uma única vez, ela tende a criar seus trabalhos tendo o espaço expositivo como algo essencial à sua criação. Nem todas suas obras são exatamente um *site specific*, mas ela tende a não remonta-las justamente por não acreditar na reinstalação de uma Instalação. Claro que existem exceções a essa regra. Uma dessas exceções é sua obra de 1991, *Indigo Blue* (fig. 32). A obra foi feita em 1991 e apresentada em Charlestone, em uma antiga garagem, onde a artista criou uma pilha de roupas de trabalho recicladas em índigo blue, literalmente. Interessa a artista atingir nossos sentidos, seja com os odores presentes em suas obras, as texturas das mesmas, ou mesmo a relação ótica que temos com seu trabalho.



Chronicle / Mike Kane



Courtesy of The San Francisco Museum of Modern Art

Figura 32 – Ann Hamilton, *Indigo Blue*, 1991-2007.

A “reciclagem” de seu trabalho proposta pelo Museu de Arte Moderna de São Francisco, surpreendentemente, agradou a artista, que refez seu trabalho. *Indigo blue* consiste em 18.000 itens de roupas de trabalho em algodão azul, criteriosamente dobradas e depositadas em uma plataforma, feita de aço, que parece estar flutuando, no centro do ambiente. Na frente da plataforma se encontra uma mesa e um banco de madeira, que no período do meio-dia até às quatro da tarde, todos os dias, exceto às quartas-feiras quando o museu está fechado, um voluntário ficava sentado, silenciosamente, enquanto destruía as páginas do livro “International Law Situation” um livro publicado pela marinha de guerra, o qual define os limites legais de água e terra. O livro, segundo Hamilton conecta a cidade de Charlestone com seu histórico portuário. Mas, interessa à artista também chamar à atenção à invisibilidade da leitura como um reflexo à invisibilidade do trabalho braçal representado em seu trabalho pelas peças de roupas. Ou seja, interessa à artista a reflexão que o espectador terá de sua obra a partir de conexões sutis, que em muitos casos passam despercebido ao espectador para alcançar a reflexão pretendida pela artista.

Esta obra foi considerada uma das obras efêmeras de Hamilton por muitos anos, já que a mesma havia sido montada em 1991, parcialmente destruída depois de sua montagem, a qual tinha todo um contexto histórico por trás, até mesmo do galpão onde ela foi apresentada pela primeira vez. E, se mostrou revigorada, quando de sua remontagem em 2007, no Museu de Arte Moderna de São Francisco. Este é um caso atípico de obra que nasceu para ser efêmera, mas, que foi recriada por sua artista mais de uma década depois. Vários críticos afirmam que *Indigo blue* é indissociável de seu local original, que a obra pertence ao galpão onde foi apresentada pela primeira vez e à cidade de Charlestone, mas, sua recriação pode, por outro lado, apresentar a natureza fluida do trabalho da artista e a capacidade de sua obra de se recriar, trazendo consigo um novo sentido em novo espaço e em outro tempo. A obra ao se apresentar em espaço-tempo distinto cria uma nova percepção espaço-temporal que só é pertinente a esta nova criação, que não pode ser associada a sua primeira mostra, sendo, portanto, uma nova obra, em novo espaço-tempo.

Já em *Tropos* (fig. 33), trabalho apresentado por Hamilton no “Dia Center of the Arts” em Nova Iorque de 7 de outubro de 1993 a 19 de junho de 1994, a artista não só trabalha com o local onde a obra se instala, mas também com material difícil de ser reapresentado. Em *Tropos* a artista cobre todo o chão do espaço expositivo com crinas de cavalo. As crinas variam da cor preta até o loiro, e elas são aplicadas no chão de uma forma que parecem formar ondas através do espaço onde se instalam. Além disso, a artista, em vez de manter o chão plano, como o mesmo era em sua origem, cria algumas elevações, o que cria a sensação de ondas mais fortemente. O espectador/experimentador da obra, só se dá conta dessas elevações ao caminhar pela obra, por cima das crinas, atravessando-as e com isso tendo uma experiência multissensorial da obra. Sua experiência se dá através da apreensão do espaço onde a mesma ocorre, o contato direto com as crinas, seus odores, criando assim uma experiência não só visual, mas multissensorial. A artista ainda cria sutis alterações na luz que adentra o espaço expositivo, ela substituiu os vidros translúcidos das janelas, por um vidro com textura, os quais permitem a passagem da luz de uma forma menos direta, criando assim nuances de luz e sombra mais interessantes do que àquelas que surgem a partir da luz direta.

Esse ambiente repleto de cabelos (crinas de cavalos) e luzes, que criam ondas de luz e sombra no espaço é subitamente interrompido pela presença solitária de uma figura sentada no meio do espaço expositivo. Ali, a figura solitária, cumpre sua tarefa de ler e queimar os textos de um livro inteiro, ao longo da exposição. A justaposição desses elementos, o odor de queimado das páginas do livro, das crinas de cavalo no chão, a visão de um mar de cabelos de vários tons, que criam ondas tanto pelas variações do chão, como pela luz que adentra o espaço de forma sinuosa, além dos sons que vem do exterior transformam toda a experiência em algo único. As palavras que se transformam em fumaça ao serem queimadas, página por página, dia após dia, se misturam com os cheiros das crinas de cavalo que cobrem o chão. As ondas que se formam dessas crinas, suas luzes e sombras que vêm das janelas, assim como das ondulações do chão, criam um espaço obscuro e mágico, ao mesmo tempo, onde os sons e os cheiros se mesclam deixando clara nossa distinção entre o que é humano e o que é animal, ao transitar nesse espaço através do tempo.



Figura 33 – Ann Hamilton, *Tropos*, 1993-94.

A percepção sensorial está sempre à serviço de gatilhos de emoções para apresentar o que Hamilton chama de 'estado de suspensão reverencial'. A inabilidade da linguagem de descrever e conter experiências somáticas é um dos seus interesses contínuos, e, o apagamento da linguagem tem sido um motivo recorrente em seu trabalho. (BISHOP, C., 2005, p. 39)

Hamilton cria, portanto, espaços onde a percepção sensorial se apresenta como subterfúgio para a apreensão de estados emocionais, onde a linguagem aparece como uma constante na comunicação, ou, na falta de comunicação humana. Por isso a tentativa de apagamento da mesma, para quem sabe, sem a linguagem tradicional alcançar uma linguagem sensitiva a partir das experiências sensoriais propostas em seus trabalhos. Lembrando que seus trabalhos tem a tendência, salve raras exceções de não se repetirem, e com isso serem sempre experiências sensíveis em espaço-tempo determinados.

As experiências efêmeras no Brasil existiram amplamente nas décadas de 1960 até a fase de repressão do regime militar. Várias dessas experiências, assim como ocorreu nos Estados Unidos e na Europa tinham na participação do espectador/experimentador um importante aliado à própria completude da obra. Tanto a obra de Hélio Oiticica, quanto à de Lygia Clark são exemplos consagrados da participação do espectador em manifestações artísticas. Assim como eles, outros artistas brasileiros também se utilizaram do espectador como elemento finalizador da obra.

Nas décadas de 1960 e 1970 os eventos onde obras efêmeras ocorriam não foram poucos. No entanto temos pouquíssimos registros desses eventos. O que temos são os relatos daqueles que participaram deles, ou seja, temos experiências pessoais para poder abarcar todo um momento da arte no Brasil; os Domingos da Criação, no MAM-RJ, em 1970 e o evento Do Corpo à Terra, em Belo Horizonte, em 1971, ambos organizados por Frederico de Moraes. Nesses eventos a postura crítica quanto à ditadura era sempre presente.

Já na década de 1990 com a retomada da Instalação, temos a efemeridade em propostas totalmente distintas. O efêmero surge muito mais como processo, como produto inerente à obra, do que como discurso político envolvendo a mesma.

Na obra de Nuno Ramos apresentada na Bienal de São Paulo de 1994, *Mácula* (fig. 34), o artista se vale de materiais como sal, parafina, breu, gesso, mangueiras, vidro, cobre e tubos de órgão para criar uma Instalação que tem grandes dificuldades em ser recriada, tanto que o próprio artista as apresenta como *Mácula 2, 3* e assim por diante. A matéria que compõe a Instalação é de um material perecível e descartável, portanto a sua impossibilidade de recriação. Na verdade, ela pode até ser, recriada, mas não será mais a mesma obra, e, sim uma recriação da obra com outros materiais.

A obra, nesse caso, absorve o espaço expositivo e se apropria do mesmo para completar sua própria espacialidade e sua materialização. *Mácula* é um trabalho grandioso, que guarda uma narrativa densa. Seus fragmentos estão cifrados nas paredes do espaço expositivo, em um texto em braile, completando assim a obra. No entanto, a visualidade de *Mácula* independe de sua narrativa, assim como, sua narrativa independe de sua visualidade.

A obra apresenta vários objetos dispostos no espaço expositivo que se formam a partir de sal, parafina, breu e gesso. Esses objetos tem uma espacialização única e sua efemeridade está em sua própria constituição. Sua fragilidade é diretamente contrária a sua aparente força enquanto objeto instalado. *Mácula* é uma obra forte que ocupa o espaço de forma bastante segura e imperiosa. Em sua obra a matéria se expressa de tal forma potente que cria uma unicidade entre seus vários elementos. Essa unicidade se expressa também no próprio discurso da obra. As articulações internas se desenvolvem a partir de uma liberdade que dá ao mesmo tempo uma leveza à matéria que se expressa de forma vigorosa, mas que também se articula ao todo da obra, criando uma unicidade pungente.

Nas paredes brancas, os textos em braile, com caracteres agigantados, cada ponto do texto tem 10 cm de diâmetro, completa a obra. Os textos apresentam a narrativa da obra, a qual se dá, ao mesmo tempo em compasso com a obra, mas de certa forma, independente dela. A narrativa está na obra, mas, não é obrigatória à sua fruição.



Figura 34 – Nuno Ramos, *Mácula*, 1994.

Os textos escritos em braile nas paredes de *Mácula* são os seguintes:

“Devolve o vidro à sua imagem, não posso gastá-lo. Dá o leite às duas mamas, que espirram nos bairros pobres. A lama às calçadas, à pedra a dureza que não entendo. O próprio corpo pode inflar uma flor viva, estrias lisas e rugas planas. Sopro e ouve. Lume e cega. Não ata o teu cadarço mas rasga os trapos, tuas vestes. O que constrói derruba como um a um do teu cabelo, albino e pálido.”

“Abra a flor, acenda a luz poente à luz nenhum, homem-cavalo sem centauro, a estrela cega não te guia, sem destino para ele (este cavalo), o mar é de sargaços e eu colho a flor molhada, a água sobre a água num mar sobre o mar sonoro numa concha, a mulher procria numa concha, o ouvido guarda numa concha, o céu é uma e côncava, digo o meu segredo a uma concha, o nome do teu nome, músculo do teu músculo, lume do meu guia, coração buraco.”

Os textos acima apresentam a narrativa proposta por Nuno Ramos em *Mácula*, sua narrativa, apesar de fazer parte da obra, de estar nas paredes da obra, é uma narrativa que pode ser lida independente da obra, assim como, a fruição da obra independe de sua narrativa. Em uma entrevista dada a Eduardo Jorge em 2010, Nuno Ramos descreve a relação entre obra plástica e sua narrativa:

Mácula é o segundo dos trabalhos que chamo de cosmogônicos (o primeiro é o *111*, o terceiro é o *Milky Way* e o quarto é o *Craca*), feitos um na sequência dos outros (entre 92 e 94). Acho que eu vinha da pintura e me valia de uma imaginação meio cosmogônica para multiplicar os elementos plásticos em que pudesse me apoiar. Com o *Mácula*, sabia que queria fazer um trabalho com um pé no tema da cegueira, então entrevistei cegos e comecei a escrever sobre isso. Até hoje, de alguma forma, essa tensão entre uma intuição plástica e uma tecelagem literária permanece. Só que hoje as duas coisas me parecem mais integradas – a literatura entrou para dentro das peças, na forma de voz (as peças emitem texto literalmente). Mas, ainda aqui, sempre penso o texto como texto, queria que ele desse conta de ser literatura. Então não quero rifar essa disparidade. Queria apenas que o mundo plástico acionasse o literário (inclusive na hora de escrever) e o literário acionasse o plástico (na hora de mostrar).¹⁹

¹⁹ Nuno Ramos em entrevista dada a Eduardo Jorge em 2010.

No texto acima, Nuno Ramos mostra como seus textos são acionados pelos elementos plásticos e vice-versa, mas que eles são de certa forma, independentes, um do outro.

Assim como em *Mácula*, Nuno Ramos desenvolve no mesmo ano de 1994 outra obra que também cria elementos diversos, a partir de materiais que podem ser considerados perecíveis ou descartáveis, onde o conjunto de objetos se instala no espaço formando um todo expositivo. Ao se apropriar do espaço do SESC Pompéia em São Paulo, *Montes* (fig. 35), assim como *Mácula* se apropria do espaço expositivo e se relaciona com o espaço-tempo através da apropriação da obra. *Montes*, também é uma obra grandiosa, que fica entre a delicadeza de seus materiais e a força de seu conjunto. A efemeridade de *Montes* é bem mais visível que a de *Mácula*. Nesta obra, Nuno Ramos utiliza materiais como terra, sal e breu sobre fornos de tijolo e maçaricos, além disso, há também fotografias e vidros com textos em parafina. Sua remontagem é bastante complexa até pelo próprio espaço onde a obra se instala. O espaço de SESC Pompéia é um espaço com personalidade formal forte que influencia diretamente nas obras lá instaladas, *Montes* não é exceção a essa regra. Ou seja, assim como no caso de *Mácula* remontar esta obra também seria na verdade, recriá-la, mostrar na verdade uma outra obra, uma outra versão da obra original e não a simples reapresentação da obra.

A obra como um todo se impõe no espaço e o ocupa de forma plena. Suas várias partes dialogam entre si criando um todo uniforme que se apresenta de forma plena no espaço. Os espectadores, nesse caso, apenas apreciam a obra, mesmo tendo a possibilidade de caminhar através dela, perpassando seus vários elementos, ainda assim, o espectador não se relaciona de forma direta com a obra, a não ser em sua experiência espaço-temporal. Não há uma participação real do espectador, mas sim sua travessia pelo todo da obra, completando assim a plena fruição da mesma.

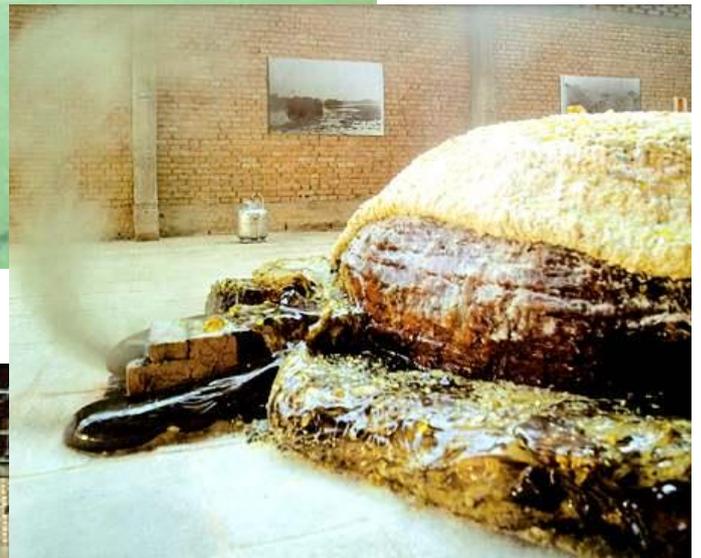
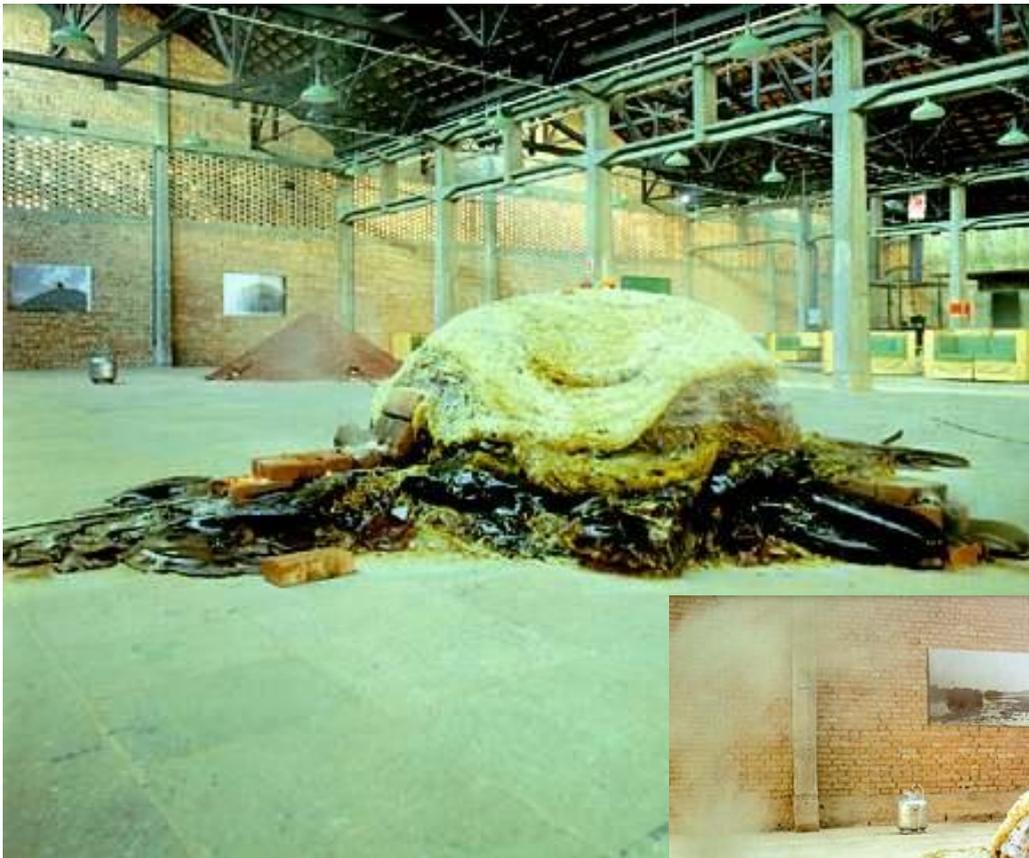


Figura 35 – Nuno Ramos, *Montes*, SESC Pompéia, 1994.

De todas as obras vistas até agora, provavelmente, a mais efêmera de todas é a de Valeska Soares. Apresentada na Bienal de São Paulo de 1994 a obra *Sem Título* (fig. 36) de Valeska Soares é composta por rosas e cera de abelha e mais nada. A obra se instala no espaço expositivo com esses materiais, que por si só já instigam nossos sentidos, tanto o olhar, quanto o olfato, mas também o tato e a audição, pois ao percorrermos a obra eles são imediatamente acionados.

A obra se apresenta assim, adentramos um espaço cujo chão está repleto de rosas, que no primeiro dia da exposição estão vermelhas como o sangue que jorra de um corte recente. Seu cheiro é doce, absurdamente doce, nos envolve por completo e ao caminharmos por sobre as rosas, temos a sensação nítida de estarmos despedaçando algo, como que quebrando seus talos, ouvimos de certa forma, de forma muito tímida o estalar dos talos quebrando sob nossos pés.

A experiência de quem visitou a obra em seus primeiros dias é quase poética, uma obra sensível, bela, sensual. Com cheiro doce e cor vermelho sangue. A fruição da obra nos primeiros dias da exposição se dá dessa forma. A lembrança que fica da obra de quem a visitou nesses primeiros dias é exatamente essa, de uma obra poética, sensual, extremamente delicada.

Já aqueles que só foram à Bienal em sua última semana, em seus últimos dias, viram outra obra, totalmente distinta. As rosas, antes vermelhas como o sangue de um corte fresco, estão da cor de sangue coagulado, quase negro. O tom das flores lembra o de uma tempestade, é uma cor que não tem nada de sensual ou bela, é extremamente lúgubre. O cheiro doce das rosas não existe mais, ao menos não o cheiro doce dos primeiros dias, em seu lugar surge um odor fétido de flores apodrecidas. No lugar do estalar dos talos, existe um esmagar sob nossos pés. Os talos estão amolecidos, putreficados, assim como as rosas e a sensação de passar por eles é uma sensação de esmagamento e não de estalar. A experiência e a lembrança daqueles que visitaram a obra perto do fim da Bienal é de uma obra sinistra, lúgubre, triste. Não há mais poesia, delicadeza, suavidade, em seu lugar restou a dor, de uma experiência que chegou ao fim, literalmente, ao fim.



Figura 36 – Valeska Soares, *Sem Título*, 1994.

A obra *Sem Título* apresentada por Valeska Soares na 22ª Bienal de São Paulo em 1994 fica na memória assim, como uma experiência que se modifica no espaço-tempo, com o passar do tempo, a lembrança daqueles que vivenciaram a obra é totalmente distinta dependendo do período em que a mesma foi visitada.

O desejo de lidar com o tempo e a memória como uma superfície percebida enquanto temporalidade ativa, que exige constantes mudanças de ponto de vista, detonando frequentemente múltiplas ideias. Uma espécie de superfície que hoje em dia está sendo pressionada a seus limites extremos. (SOARES, V., In: Catálogo da 22ª Bienal Internacional de São Paulo, 1994, p. 92)

A obra de Valeska Soares representa a Instalação em sua efemeridade plena, ela literalmente se auto-finda durante seu período expositivo. Ao longo da exposição, a obra vai se decompondo aos poucos, até apodrecer por completo e não poder, por isso, ser remontada. Se ela for remontada, ela será, na verdade, outra obra, e, não mais aquela que apodreceu a olhos vistos durante a 22ª Bienal de São Paulo.

As obras vistas até aqui, neste capítulo, são obras que aconteceram ou que foram criadas para serem efêmeras seja pelo seu material perecível e/ou descartável, seja pela durabilidade da exposição e a não intenção do artista de remontar a obra, seja pela experiência real do espectador e transformando assim a obra em um evento com a participação ativa dos espectadores, e, assim, a obra passa a ser efêmera, no momento que a experiência termina, a obra termina.

A obra de Tunga, *True Rouge* (fig. 37) faz parte de outra categoria de obras. *True Rouge* pertence a um grupo de trabalhos de Tunga, onde o artista contrata performers para realizar algo parecido a rituais performáticos, para “inaugurar” suas obras. Para denominar estas obras, Tunga prefere o termo “Instauração” no lugar de *performances* ou Instalação. Ele afirma que este termo definiria de maneira mais satisfatória algo que a partir daquele ato começa a existir.

Em *True Rouge*, atores nus interagiram com os objetos pendentes que fazem parte da Instalação: recipientes que contêm um líquido viscoso, vermelho, o qual os atores performáticos derramaram sobre si e os vidros, remetendo aos ciclos vitais. Assim, surge na Instalação gotas vermelhas no chão que são resquícios da experiência performática de sua inauguração. Nesse sentido, a obra acontece de fato, no dia de sua “inauguração” como se o que restasse dela fosse, a memória de seu acontecimento.

A Instalação *True Rouge* surge do poema que lhe dá o título, escrito por Simon Lane e que descreve a ocupação do espaço pelo vermelho, tal qual a própria obra o faz, para isso vale-se de trocadilhos entre as línguas inglesa e francesa. Os objetos que pendem do teto, na obra, se unem a partir de estruturas interdependentes, que aludem a um grande teatro de marionetes. Como se toda a estrutura fosse um grande objeto de manipulação dos objetos vermelhos que ocupam o espaço. Esses objetos, no entanto, pendem do teto, não chegando, em momento algum, a tocar o chão.



Figura 37 – Tunga, *True Rouge*, 1997.

A Instalação *True Rouge* não pode ser considerada uma obra efêmera, no entanto, ela surge de um acontecimento efêmero e tem em sua conformação final registros que são testemunhos desse evento. Como se, sem esse evento a obra não seria o que ela é hoje. Sua conformação final é consequência direta da *performance* ocorrida em sua “inauguração”. Por isso, mesmo não sendo uma obra efêmera, *True Rouge* é uma obra que parte da consequência de um evento efêmero.

4.2 Instalação: obra *in situ*

“É ao trabalhar no *site* de uma exposição que o trabalho *in situ* – e ele apenas – nos abre um campo de possibilidades de transformar o espaço em si.” Daniel Buren

A Instalação se apresenta como obra *in situ* desde seu surgimento, já que para instalar uma obra, o espaço a ser instalado é essencial no projeto de disposição da mesma. No entanto, a denominação *in situ* surgiu em 1974 quando o artista francês Daniel Buren, assim denominou a prática de instalar em local específico. O local onde a obra se instala, o espaço em que uma Instalação acontece é, em qualquer situação, essencial à conformação da obra, mas nas obras *in situ*, o espaço é parte determinante da obra. A mesma apresentada em outro espaço, não seria mais a mesma obra.

A Instalação utiliza-se do espaço, o qual se torna o suporte da própria obra. A utilização do espaço expositivo como suporte da obra, é algo intrínseco à proposta das obras *in situ*. Toda obra planejada para um local específico tem nesse espaço parte de sua essência, o espaço se torna, a partir dessa premissa, não mais espaço expositivo, mas, espaço da obra. O local onde a obra se instala pode tanto ser espaço que se relaciona diretamente com a obra, como pode ser parte integrante da mesma.

Nas Instalações *in situ* o espaço-tempo da obra está diretamente ligado à ocupação daquele espaço, seja essa ocupação temporária, como a grande maioria das obras *in situ*, seja uma Instalação de longa duração, como a obra de Walter de Maria de 1968 *The New York Earth Room* (fig. 38), conhecida por ser uma ‘long term installation’, mantida pelo Dia Art Foundation.

A obra *The New York Earth Room* está em exposição em Nova Iorque desde 1980. Nessa obra Walter de Maria encheu uma sala toda com terra, o que separa o espectador da terra é um vidro de aproximadamente 60 cm de altura. A obra é composta por 197 m³ de terra que estão expostos em uma área de 335 m² e alcançam uma altura de 56 cm. O peso total da obra é de 127.300k.

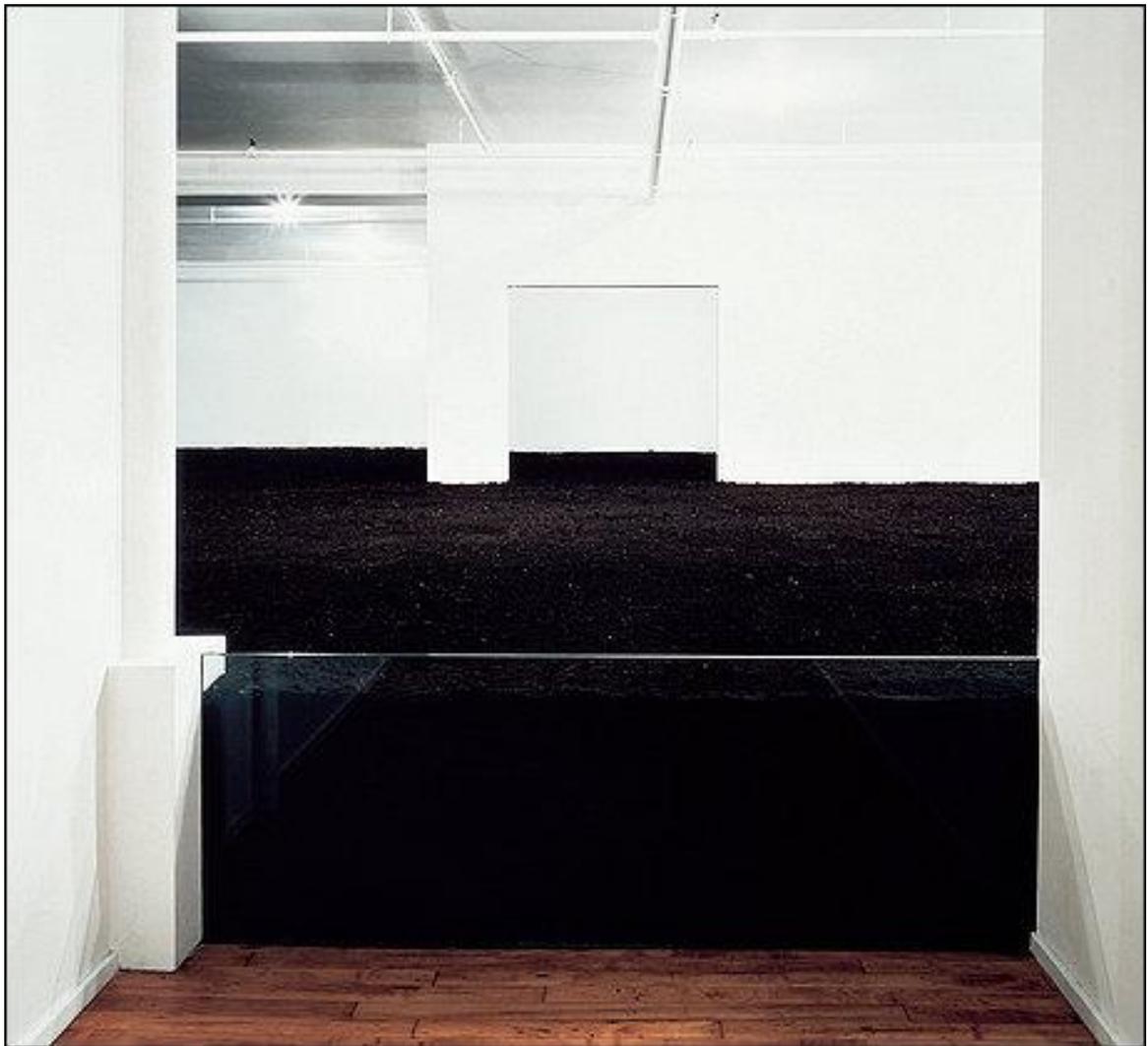


Figura 38 – Walter De Maria, *The New York Earth Room*, 1977.

A obra *The New York Earth Room* é a terceira *Earth Room* feita pelo artista. A primeira obra foi feita em Munique em 1968 e a segunda foi feita em Damstadt, também na Alemanha em 1974. Nenhuma das duas continua existindo, apenas a de Nova Iorque. Nesta obra o espectador não pode entrar, ele não vivencia o espaço em que a obra se instala, apenas admira-o, mas, apesar de não podermos entrar na obra, ela é arrebatadora. Ela é como um santuário, composto por terra no meio do concreto de Nova Iorque. É uma obra silenciosa que leva à contemplação pura e simples. A terra e sua essência são encontradas no centro de Nova Iorque, no meio de seus arranha-céus, numa obra sublime como a de Walter De Maria.

Obras *in situ*, no entanto, em sua grande maioria não são obras de longa duração como a obra de Walter De Maria, mas sim obras de curta duração, que duram exatamente o tempo de uma exposição. Ou seja, semanas, no máximo, alguns meses. Ninguém melhor para exemplificar essas obras do que o criador do termo *in situ*, Daniel Buren. A obra de Daniel Buren, *Peinture-Sculpture* (fig. 39), apresentada no Guggenheim em Nova Iorque em 1971 é um bom exemplo de obra *in situ*.

Buren apresenta nesta obra uma pintura monumental que o mesmo expõe no vão central do Guggenheim de Nova Iorque, como uma grande intervenção na própria arquitetura de Frank Lloyd Wright. O espaço do museu assim, não só se modifica a partir desta intervenção, como a mesma só apresenta sua força sendo apresentada neste espaço. Dessa forma, obra e local instalado da obra se configuram como um só objeto durante o período de exposição da mesma. Relação clara entre espaço-tempo, onde o espaço é subvertido pela obra e, ao mesmo tempo, é referente e inerente à obra, durante o período de exposição, e, portanto, de existência da mesma.

O curioso nesta obra de Buren é que ela foi retirada antes da abertura da exposição por solicitação dos demais artistas (Donald Judd, Dan Flavin, Joseph Kosuth e Richard Long) que participavam dela, os quais declararam que a obra bloqueava a visão de suas obras. A retirada desta causou bastante constrangimento à comunidade artística, já que Daniel Buren, um artista francês convidado para a exposição, estava sendo praticamente banido da mesma por sua obra, em teoria, bloquear a visão de obras de artistas americanos.

O absurdo deste argumento se torna evidente quando nos damos conta de que a obra de Buren era um pedaço de tecido, o qual, enquanto o espectador descia a rampa espiralada do vão central do museu a obra continuamente se expandia e se contraía – sendo somente vista integralmente quando de frente, quando de lado a obra era praticamente imperceptível por sua espessura. Algo que Buren já tinha antecipado, por pelo menos metade do tempo todo o museu e o trabalho em suas galerias eram totalmente visíveis através das rampas. No fim, este conflito foi resolvido por Waldman aceitando a exigência dos demais artistas e retirando a obra de Buren. (FOSTER, H; KRAUSS, R; BOIS, Y.A; BUCHLOH, B.H.D., 2004, p. 546)



Figura 39 – Daniel Buren, *Peinture-Sculpture*, 1971.

A obra, em casos como este, só existe durante o período de sua exposição, sua remontagem só funcionaria no mesmo espaço. Não há a possibilidade de remontar a obra em outro espaço, pois em qualquer outro espaço ela não mais seria a mesma obra, e, sim, outra, como uma releitura da primeira em espaço distinto. No caso, de *Peinture-Sculpture*, esse tempo foi tão ínfimo que nem sequer chegou à exposição em si, já que a obra foi desmontada antes de sua abertura.

Daniel Buren pioneiro no questionamento do local onde a obra se instala questiona: “Pode a arte descer de seu pedestal e aterrissar no nível da rua?”²⁰ Em sua Instalação para a Galeria John Weber em Nova Iorque *Within and Beyond the Frame* (fig. 40) de 1973, Buren convida de forma interessante a rua para dentro da galeria e a galeria se estende para a rua através dos painéis que saem da galeria pela sua janela se apresentando na West Broadway. Ao fazer isso, Buren intencionava desfazer a ideia de que o espectador de arte seria um ser apartado da realidade do dia-a-dia da cidade, e, que a arte só poderia ser apreciada se em espaço reservado para tal, isolada da realidade da vida. Ao levar sua arte para a rua, Buren desfaz as fronteiras entre arte e vida.

As fronteiras de uma tradição cultural ligada ao espaço da galeria são quebradas na obra de Buren, assim como vários outros antes dele, em especial desde a década de 1960 e suas experimentações artísticas. Ao extrapolar o espaço expositivo da galeria e adentrar o espaço urbano nova-iorquino a obra de Buren se coloca no limiar entre uma Instalação *in situ* e uma intervenção *in situ*. A invasão do espaço urbano proposta por Buren nesta obra dialoga diretamente com os questionamentos tão em voga na época sobre o espaço da arte e a própria essência da arte enquanto objeto. A experiência no espaço, não só da galeria, mas da cidade, se dá neste caso, através do tempo, de forma intensa e significativa.

²⁰ Daniel Buren, In: ROSENTHAL, M., 2003, p. 61

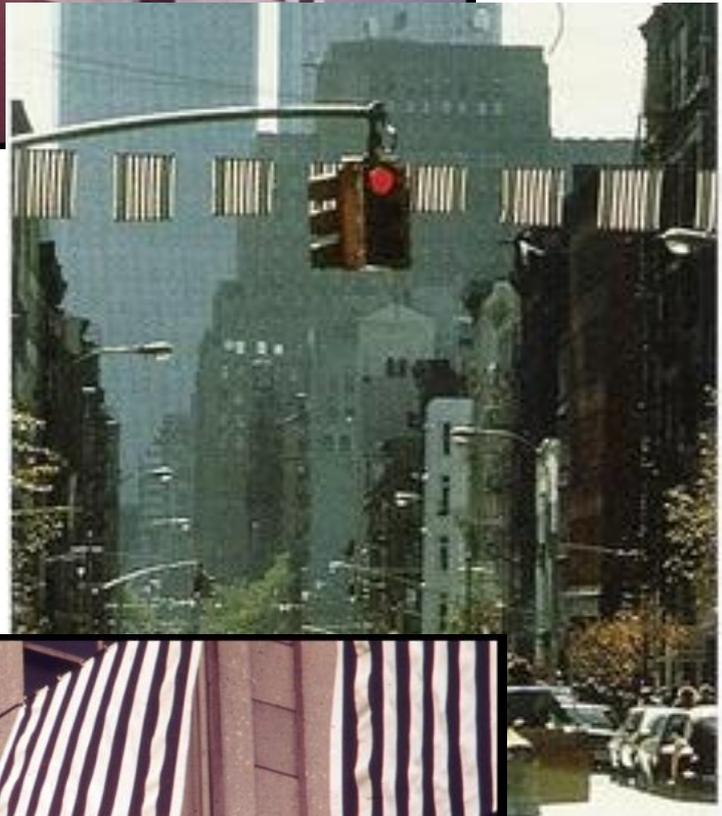


Figura 40 – Daniel Buren, *Within and Beyond the Frame*, 1973.

As obras de Buren sempre se relacionam com o espaço instalado e fazem do espaço um componente vivencial da própria obra, mas nesta, onde a obra invade a cidade e a cidade, por resposta é absorvida pela obra, esta relação se torna bem mais que uma simples situação espacial, o espaço, neste caso, não é o espaço fechado da galeria, mas o espaço amplo e sem fronteiras da cidade, o espaço urbano.

Quando o espaço urbano “invade” a galeria, a questão espacial é ampliada e a relação da obra com o espaço instalado ultrapassa o espaço controlável da galeria, a relação obra-espectador dentro deste contexto ultrapassa a tradicional relação com o espectador de arte, pois no momento que a obra “invade” o espaço urbano, ela passa a se relacionar com a cidade e com seus habitantes, como um todo. No geral, a relação entre uma obra de arte e seu espectador se dá dentro do ambiente controlável de uma galeria de arte ou de um museu, nesses casos, o espectador é alguém que se deslocou até esse espaço para apreciar ou vivenciar a obra. Ele está, portanto, predisposto a ter uma experiência com esta obra. No caso da obra de Buren, assim como das Intervenções urbanas que veremos no próximo capítulo, não existe esta predisposição de relação com a obra. Ela simplesmente surge em nosso caminho, ela invade o espaço urbano e com isso, todo aquele que perpassar esse espaço torna-se espectador/experimentador da obra, sem convite prévio, sem preparo, sem uma predisposição de se relacionar com a obra de arte. É essa nova relação da arte com a vida, com o cotidiano que Buren explora em sua obra, de forma sutil e brilhante.

Assim como a obra de Buren “invade” a cidade por um curto período, que é o período da exposição, temos obras como a de Walter De Maria, que se relacionam com a cidade a partir do espaço da galeria, mas, de forma duradoura, sendo uma ‘long term installation’. No entanto, o caso da Instalação de Walter De Maria, não é o único em Nova Iorque. No PS1 Museum, Instituto de Arte Contemporânea de Nova Iorque há uma obra assim, feita como Instalação *in situ* para permanecer nesse local por tempo indeterminado.



Figura 41 – James Turrell, *Meeting*, 1986.

A obra de James Turrell, *Meeting* (fig. 41), de 1986 é uma Instalação *in situ* que está no PS1 desde 1986. *Meeting* fazia parte do que deveria ser uma série de obras propostas por Alanna Heiss, antiga diretora do museu, as quais teriam o foco ou chamariam a atenção à questão da luz e da percepção. No entanto, a única obra dentro desses parâmetros é *Meeting*. A Instalação é composta de uma sala quadrada com um corte retangular no teto. Ao longo de toda a sala encontram-se bancos encostados nas paredes, onde as pessoas podem sentar-se para apreciar o céu. Além disso, ela conta com luzes, meticulosamente planejadas, que produzem uma cor alaranjada, como um brilho nas paredes brancas, que permitem aos espectadores/experimentadores a apreciação plena do azul do céu. Como o próprio artista a descreve:

Existe os bancos dentro do ambiente, sentados um ao lado do outro e de frente ao outro, tendo um espaço que cria o silêncio, permitindo que algo se desenvolva lentamente através do tempo, em especial, ao pôr do sol. Além disso, este *Meeting* (*encontro*) tem uma relação com o encontro do espaço no qual você está com o encontro do espaço com o céu.²¹

A obra cria uma relação do espaço expositivo com o espaço expositivo e o ambiente externo, um espaço onde o espectador/experimentador entra, se instala, e tem a experiência do teto se abrindo, sempre uma hora antes do pôr do sol. Cada vez que a obra é exposta, ela é a vivenciada de forma diferente, graças às diferentes temperaturas, luminosidade do dia, enfim, as sensações absorvidas em cada nova experiência são únicas e diferentes entre si, fazendo com a mesma obra seja outra a cada dia.

Meeting (fig. 42) faz parte de uma série de obras de Turrell, as quais trabalham o espaço de céu, “skyspaces”. Todas elas envolvem um espaço fechado com uma abertura no teto, a qual pode ser retangular, ou, redonda, as quais, invariavelmente expõe o céu. Nessa relação que se cria então entre o espectador/experimentador da obra, o espaço fechado da galeria e a abertura para o céu, se dá um encontro entre o espaço, os que estão presentes nesse espaço e a percepção da luz que vai se apagando com o pôr do sol no céu.

²¹ Declaração de James Turrell encontrada no site do PS1 Museum sobre a obra.

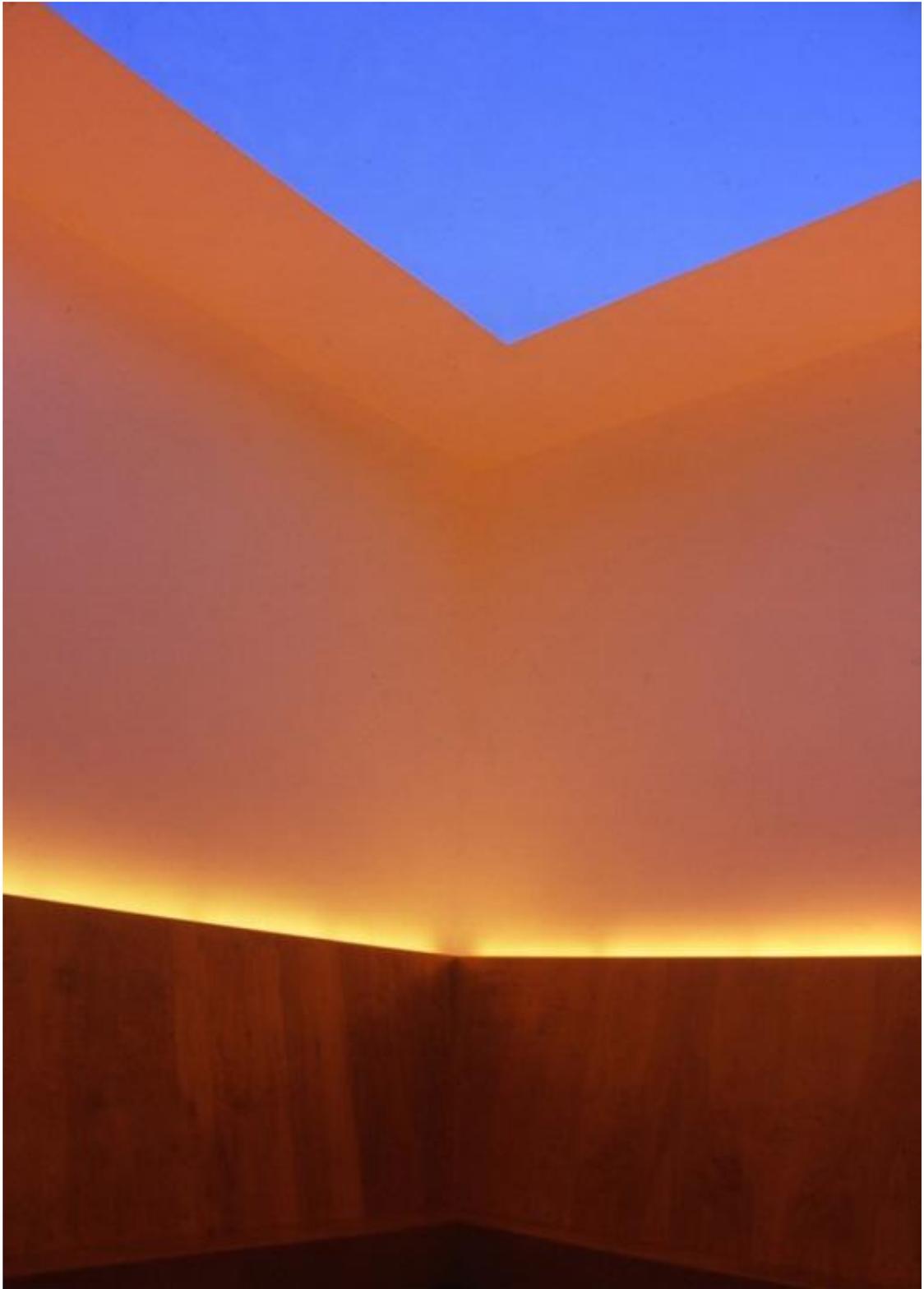


Figura 42 – James Turrell, *Meeting*, 1986.

Meeting é uma obra que evoca o silêncio e cria uma relação com o espaço, como se o tempo estivesse em suspenso; notamos o espaço, a mudança da luz, o escurecer do pôr do sol, mas verificamos um passar do tempo lento, como se o tempo mudasse de velocidade enquanto estamos experimentando a obra. Esta Instalação de Turrell é uma obra singela, que desperta nossos sentidos e nossa percepção, ao experimentarmos a obra temos uma clara percepção do espaço e do tempo, que na fruição da obra parece desacelerar e criar um tempo próprio, um tempo mais lento, poético, de vivência da obra. O céu que se abre por sobre nossas cabeças não é, na obra, como o céu do exterior, ele é um recorte de céu, e nesse recorte temos uma relação mais íntima com o mesmo, como se ao criar um espaço limitado de céu o mesmo se aproximasse de nós. *Meeting* é de fato uma obra poética, nós a percebemos quase como um sonho, uma percepção espaço-temporal pessoal e única que ao mesmo tempo é um encontro.

As relações na obra de Turrell com o espaço e o tempo se dão em duas instâncias distintas. A primeira é a relação da obra com a Instituição onde ela está instalada. Nessa relação, a obra *in situ*, tem uma permanência espacial independente de seu tempo de existência, e, a outra se dá com os espectadores/experimentadores da obra. A relação com a Instituição é uma relação perene, sem modificações, uma relação estável. Já a relação com os espectadores/experimentadores é uma relação pessoal e efêmera. Ah, mas toda relação obra-espectador é pessoal e efêmera. Sim, até certo ponto, mas neste caso, esta relação se dá de forma diferenciada, porque todas as vezes que experimentamos *Meeting* é, literalmente, diferente. A luminosidade da obra nunca é a mesma, as nuvens que estão no céu nunca são iguais, a temperatura sempre tem algo de diferente e as pessoas presentes nesse encontro, são outras. A Instalação, de fato, é diferente. É a mesma obra, mas sempre outra. As nuances do espaço da obra sempre vai ter sutis diferenças, que modificam nossa percepção da mesma, sendo esta sempre única, e, com isso, uma experiência efêmera, em uma obra *in situ* definitiva. A percepção espacial em *Meeting* sempre se modifica ao longo do tempo, é algo inerente à obra, independente de nossas experiências pessoais. A percepção da mesma será a cada nova visita, literalmente, diferente e única.

As obras *in situ* têm como visto aqui uma relação direta com o espaço instalado, em vários casos tomando o espaço como parte integrante da obra. A obra de Regina Silveira no SESC Pompéia de 1990, *Solombra* (fig. 43), é uma obra desse tipo. Feita para o espaço que se instala e com relação direta com o espaço, *Solombra* trabalha com as sombras tão características de Regina Silveira. Ao utilizar-se da distorção da perspectiva, e criar representações artificialmente projetadas, como sombras fictícias que inauguram novos mundos, Regina Silveira nos convida a participar de seu universo simbólico.

A obra de Regina Silveira se materializa em sua desmaterialização real, é das sombras projetadas pela artista que ela emerge. As sombras projetadas, de certa forma, assombram o espaço da arte, criam espaços de incógnita que nos são apresentados como aparições no vazio real da obra. O espaço é ocupado, na verdade, exclusivamente pela sombra projetada. Não há objeto algum, nem tampouco um limitador espacial, a não ser a própria sombra.

A segunda vertente é a minha exploração mais recente de objetos tridimensionais simples e de espaços vazios, funcionando como “aparições”, ou espaços “assombrados”. Essas “assombrações” têm resultado na aplicação de grandes padrões de sombra originados em fontes luminosas imaginárias (e algumas vezes paradoxais), para tentar revestir os elementos da arquitetura do lugar, mobiliário ou objetos. Ultimamente tenho recorrido também a imagens projetadas para associar a esses recursos um dado de fantasmagoria, em contraponto à presença tridimensional. Aqui poderia retroceder, como fonte, até à Instalação “Solombra”, de 90, no SESC Pompéia, onde acendi o holofote no telhado para iluminar o janelão do espaço de convivência e produzi no interior da sala a caixa de sombras com 10 metros de altura.²²

A obra, nesse caso, se apropria, portanto, do lugar instalado, através das sombras nele projetadas. As sombras criam uma “fantasmagoria”, como bem descreveu a artista em suas próprias palavras, que nos levam a explorar o espaço com certo cuidado. Essa fantasmagoria cria um espaço que não chega a ser sinistro nem lúgubre, mas que flerta com o mistério, com o desconhecido. Um espaço que nos convida a nos aventurarmos pela escuridão, adentrar a sombra, a qual, não conseguimos distinguir o fim.

²² Entrevista de Regina Silveira a Rafael Vogt Maia Rosa. In: A Lição, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005, p. 50.

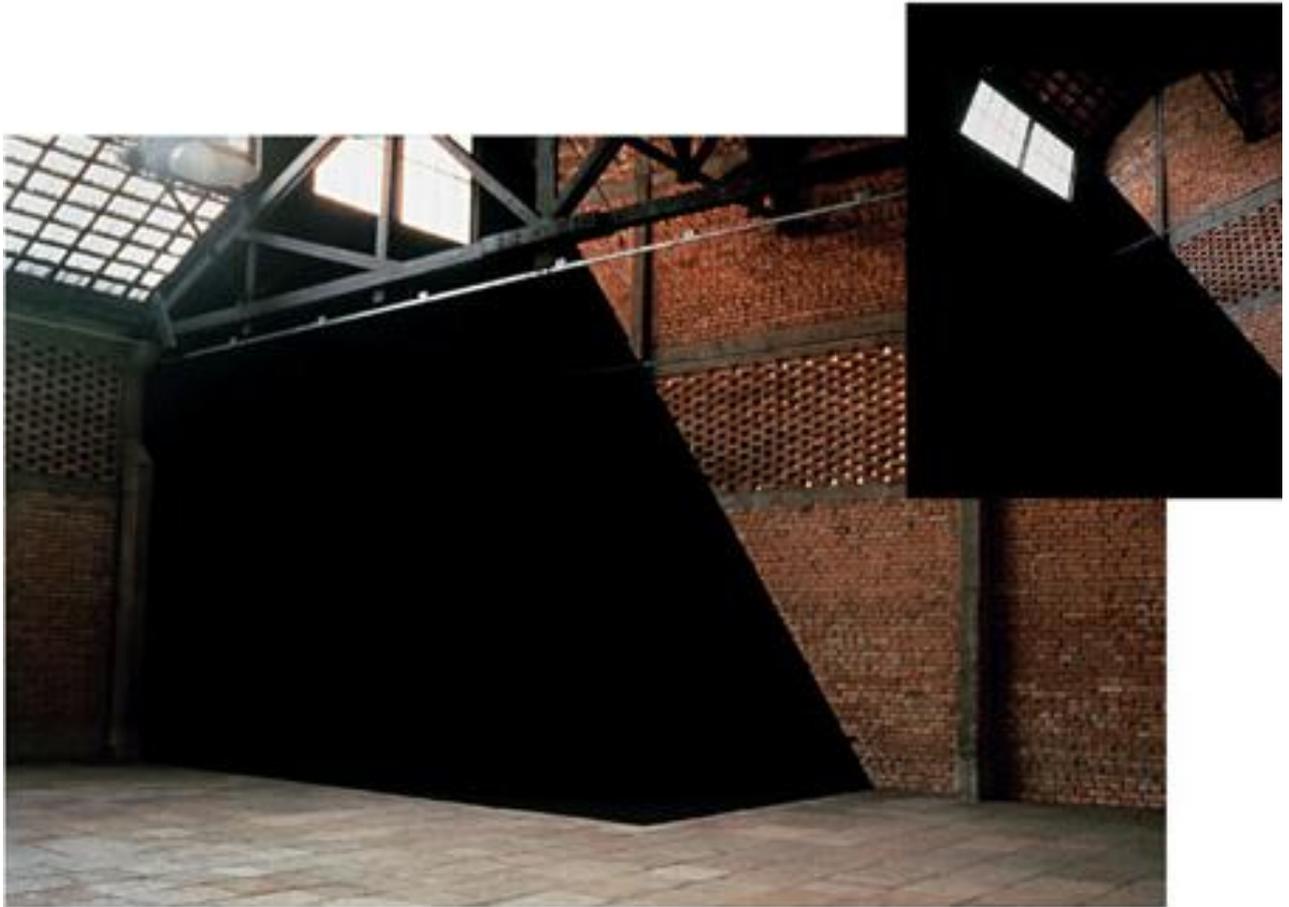


Figura 43 – Regina Silveira, *Solombra*, 1990.

Solombra, assim como várias das obras vistas até aqui, é uma obra silenciosa, misteriosa, mas instigante. Ela nos convida a adentrar sua sombra, a nos aventurarmos nela, a nos arriscarmos. Não existe aqui uma materialidade da obra, mas a vivência do espaço onde a mesma se instala. Sua vivência se dá no decorrer do tempo em que experimentamos a sombra, e com isso, a obra. A experiência sensorial de sua obra se encontra na ordem da percepção, percepção essa que se dá na experimentação da sombra, de sua não-matéria, de sua espacialidade plena, e de sua limitação espacial, a qual surge de sua escuridão. A luz que vem da janela, ao contrário de criar um foco luminoso, cria, na obra de Regina Silveira, uma sombra negra a qual percebemos, em nossa experimentação de sua Instalação.

Assim como *Solombra*, produzida especialmente para o espaço em que se instalou no SESC Pompéia em São Paulo; outra Instalação de Regina Silveira, *Vórtice* (fig. 44) de 1994, também foi feita especialmente para o espaço onde foi instalada, uma obra *in situ*. *Vórtice* foi feita para integrar a exposição que fez parte do projeto “Arte/Cidade: A Cidade e seus Fluxos” em São Paulo.

Em sua primeira edição, em 1994, o projeto Arte/Cidade se dividiu em dois blocos. O primeiro: “Cidade sem janelas” ocupou o antigo Matadouro Municipal da Vila Mariana, sendo este constituído de uma estrutura arquetônica isolada da cidade. Os artistas então trabalharam neste núcleo com questões relativas ao corpo, da relação do corpo com a matéria, seu peso e sua inércia. O segundo bloco: “A cidade e seus fluxos” ocupou três edifícios da região central de São Paulo, propondo intervenções em uma área urbana sem limites claros, entrecortada por vias e com edifícios de vários estilos arquetônicos e com características de luz e sombra distintas. Os artistas então usaram justamente essas relações de luz, sombra e escalas diferenciadas em suas intervenções, ou como suporte delas.

Foi no segundo bloco que a obra de Regina Silveira, *Vórtice*, foi apresentada. A relação de luz e sombra proposta nesse bloco converge diretamente para as questões conceituais e plásticas propostas por Regina Silveira e suas “sombras”. Em *Vórtice*, a artista preenche um andar de um edifício no centro da cidade de São Paulo com suas sombras. A espacialidade é sentida aqui através da imagem refletida no piso de janelas de luz, que parecem surgir a partir das janelas reais presentes no espaço da Instalação. Holofotes de luz iluminam as janelas brancas, reais do ambiente, as quais se destacam das paredes pintadas de negro, e, ao mesmo tempo refletem no chão, janelas negras sobre fundo branco, que criam uma sensação irreal, onde não se sabe se elas são um reflexo das janelas, uma sombra que vem das janelas; ou se são, de fato, parte do edifício onde as janelas estão instaladas. Essa ilusão visual nos mergulha em um espaço fantástico, que desperta nossa imaginação. A especialidade é vivenciada, assim, dentro desse espírito fantástico e fantasmagórico das sombras de Silveira.

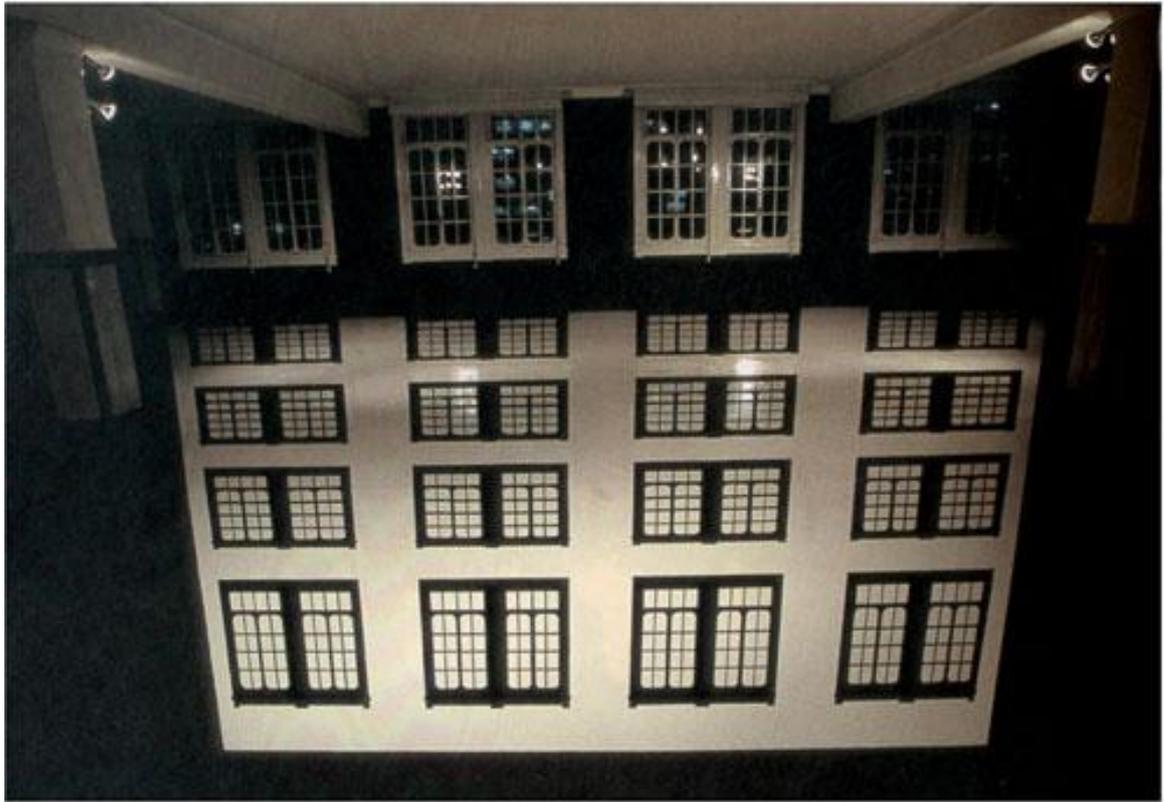


Figura 44 – Regina Silveira, *Vórtice*, 1994.

Regina faz a luz derivar da representação das sombras que cria em alto-contraste. Por meio dessas operações gráficas as paredes, pisos ou quaisquer outros suportes, inclusive os convencionais, sobre os quais as sombras são diretamente aplicadas, tornam-se áreas luminosas. Além disso é impossível não registrarmos a misteriosa ausência de representação dos objetos que deveriam projetá-las. A estratégia poética dessas obras, obrigamos a centrar nossa percepção naquilo que, conforme Ponty, é esquecido pelo sentido profano: luz e sombra são premissas fundamentais da visibilidade (COCCHIARALE, F., 2005, p. 41)

As sombras advindas aqui não de luz, mas das projeções de Regina Silveira, se confundem com a própria projeção das janelas no piso da sala. Elas não são sombras, mas projeções de luz e representam imagens de janelas externas, criando a ilusão de ser, em vez de uma projeção, a fachada externa do próprio edifício onde a obra está instalada. Criando assim uma ilusão espacial onde não se tem divisão

clara entre exterior e interior, claro e escuro, real e irreal. É dentro dessa percepção ambígua que a obra é vivenciada.

Assim como *Vórtice* de Regina Silveira, a obra de Carmela Gross, *Buracos* (fig. 45) foi desenvolvida para a mostra “Arte/Cidade”. No entanto, ao contrário de *Vórtice*, que fez parte do segundo bloco “A cidade e seus fluxos”; *Buracos* fazia parte do primeiro bloco “Cidade sem janelas”. Este bloco ocupou o antigo Matadouro Municipal da Vila Mariana. A ocupação deste edifício abrigava um mundo sombrio, um espaço frio, com grossas paredes de tijolos, vigas de ferro aparentes, janelas e portas cerradas, apresentava enfim, um cenário opressor. Os artistas que trabalharam este primeiro bloco, atuaram sobre a espessura das coisas, seu peso, sua materialidade; e não a leveza, a imaterialidade advinda da luz trabalhada pelos artistas que ocuparam o segundo bloco.

O espaço aqui é como um labirinto feito de muros, grades, mezaninos e sombras. Mas, não as sombras lúdicas ou advindas de luz, mas, sombras lúgubres, rarefeitas, um edifício sem memória, mas com um sem número de resquícios. A perspectiva neste edifício é sempre curta, entrecortada pelos seus vários obstáculos. A materialidade é visível, e, é essa materialidade que os artistas escolhem trabalhar. As obras como um todo, são carregadas. O solo aparece como base, muito mais do que o vazio ou que o seu espaço, o céu não aparece nas obras desenvolvidas aqui. A densidade presente no espaço fica evidente também nas obras que o ocupam.

O universo, quase paranoico, presente no antigo Abatedouro, se cristaliza na ocupação do mesmo, por parte dos artistas participantes deste primeiro bloco “Cidade sem janelas”. Até mesmo o nome dado a este bloco: “Cidade sem janelas”, expressa sua dureza, sua materialidade e sua não relação com a espacialidade, com a leveza. A obra de Carmela Gross não é exceção a essa regra. *Buracos* é uma obra densa, que se materializa nos buracos escavados no piso do matadouro. Sua materialidade é perceptível, mesmo a obra se materializando a partir dos vazios criados pelos buracos escavados. Seus buracos são como sólidos no vazio de sua própria existência. Sua fisicalidade surge de sua não matéria, mas ainda assim, são densos, espessos, quase como blocos reais, apesar de serem, de fato, buracos.



Figura 45 – Carmela Gross, *Buracos*, 1994.

Os buracos de Carmela Gross iniciam um movimento descendente, condicionado pela bruta fisicalidade do lugar. Como se essas perfurações larvais pudessem ser uma busca de novos horizontes, uma tentativa de insuflar um pouco de ar num ambiente asfixiante. Mas, janelas perversas, dão para o chão. Cada buraco é meticulosamente desenhado e alocado numa planta do local. Tal como a demarcação do terreno para uma intervenção cirúrgica ou militar: não por acaso uma de suas referências são os quadros de autópsia de Rubens, artista do desenho massivo e da solidez corpórea. Dispostos segundo uma grade, esses buracos fazem um mapeamento negativo do espaço, indicam tudo aquilo que não é, que não se pode ver. Ao fundo, um painel formado por reproduções coladas sobre pano, espécie de sudário dessas perfurações, parece tentar elevar aquilo que inexoravelmente aponta para baixo. Paradoxal leveza, que só força o peso que afunda o chão. (PEIXOTO, N. B., 1994, p. 2)

O trabalho *in situ* de Carmela Gross apresenta não só uma relação direta com o espaço, mas se desenvolve a partir do espaço. São buracos feitos no chão do espaço expositivo, os quais foram marcados pela artista de forma detalhadamente planejada, a partir de uma grade racional onde os buracos se instalam. Sua materialidade surge então do vazio criado pelos mesmos no chão do espaço expositivo; o negativo do próprio surge do vazio imaterial, que exprime toda a materialidade e densidade da obra.

Em resposta ao pedido curatorial de uma obra *in situ*, ela (Carmela Gross) enfrenta a extensão do piso do edifício do Antigo Matadouro, em São Paulo, fazendo uso de técnicas de desenho adotadas em canteiro de obra, que permitem demarcar com relativa precisão os pontos a serem atacados pela britadeira em confronto com a resistência do material. O ato simbólico de violar o edifício construído já não se separa do teor dessa ação direta e violenta, revelando que a prática artística pode proceder sucessivas negações. Tudo feito sob calculada ordem de intervalos quase regulares... Restam apenas cavidades, remanescentes do impacto, e certa tensão deixada pelas fendas que interrompem a continuidade do piso. Os *Buracos* desenham a ausência e amplificam tudo que falta na extensão vaga do recinto. (BELLUZZO, A.M., 2000, p. 87 e 91)

Buracos (fig. 46) é uma obra densa, não só pelo espaço onde está instalada, que exala frieza e um distanciamento quase fantasmagórico, mas sua própria conformação se mostra densa. Ao escavar seus buracos no chão, Carmela Gross abre feridas profundas no solo que materializam a dureza do espaço; através desses rasgos nos deparamos com uma densidade material que advém do vazio, como um paradoxo. Se os buracos são essencialmente vazios, como podem estes conter uma

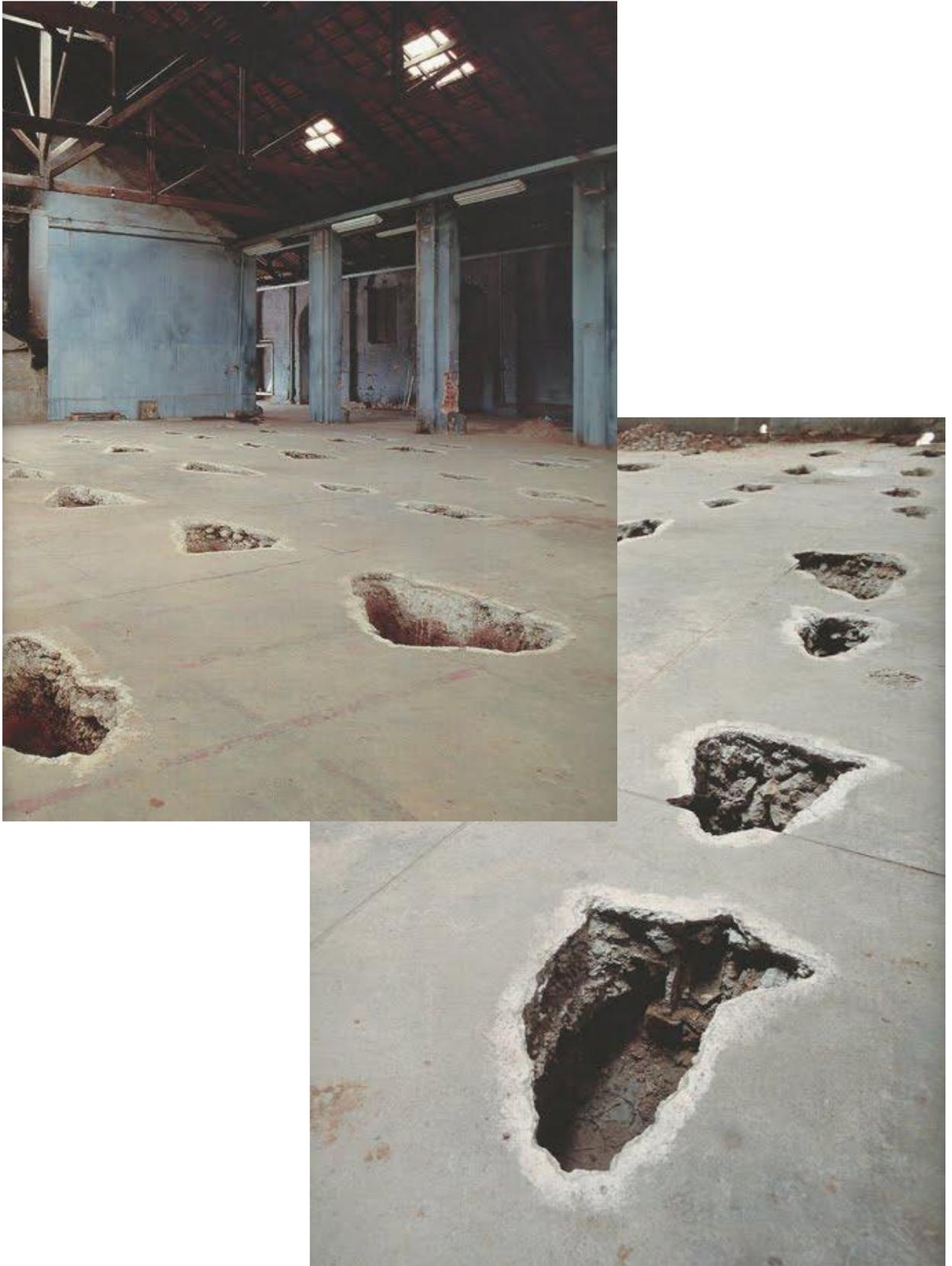


Figura 46 – Carmela Gross, *Buracos*, 1994.

tamanho materialidade. A materialidade aqui não é real, mas simbólica, ela é quase palpável em sua intensidade. A questão corpórea se apresenta no não corpo do buraco, em seu negativo. O espaço é vivenciado então a partir de uma densidade formal e simbólica que nasce dos vazios criados pelos buracos escavados no chão.

Nessa fruição espaço-temporal não há lugar para a realidade poética, mas sim, para a densidade dramática de uma narrativa sombria. A ocupação do lugar se torna, neste caso, numa apreensão de um mundo sombrio e espesso, tão espesso quanto os buracos escavados no chão.

Carmela Gross, no entanto, não cria somente obras sombrias, muito pelo contrário, a artista tem várias obras poéticas, delicadas, até mesmo sensuais. Entre suas obras delicadas está sua Instalação feita como obra *in situ* para a Capela do Morumbi em 1992, obra *Sem Título (fig. 47)*. Neste trabalho a artista instala dentro do espaço da capela quase uma centena de unidades volantes que flutuam no espaço, em uma superfície inclinada em suspensão.

A pesquisa formal da artista tem como objetivo redirecionar o olhar, através de uma ressignificação do mesmo perante sua poética. Ao trabalhar no sentido de intervir no real, usando sua arte como caminho para uma nova sensibilidade visual, Carmela Gross apresenta novos conceitos, através dos quais cria processos visuais inovadores. Sua obra sempre se pontua sob o prisma de um novo direcionamento do olhar, através do vazio, do que está presente, mas também daquilo que não é visível, apenas perceptível.

A transparência e a leveza da obra são singulares. Os vazios, assim como os espaços efetivamente materiais se fazem presente e conduzem o olhar, através de um fio condutor delicado que mantém o olhar do espectador/experimentador, praticamente dentro da obra, convidando-o a devora-la com o olhar. O ponto crucial de sua obra é o próprio espectador e o olhar do mesmo perante a obra. O objeto contemplado funciona em seu trabalho como condutor e direcionador deste olhar que perpassa não só a forma, como a essência da obra, através de um percurso sublime de formas e transparências, vazios e luz.



Figura 47 – Carmela Gross, *Sem Título (Instalação na Capela do Morumbi)*, 1992.



Figura 47 B – Carmela Gross, *Sem Título (Instalação na Capela do Morumbi)*, 1992 – detalhe.

O trabalho de Carmela conquista, de um lado, unidade e, de outro, mobilidade, quando ele passa a prepará-lo em acordo com variáveis previamente dadas por um lugar determinado. No sítio da Capela do Morumbi, em 1992, tira do teto quase uma centena de unidades volantes, que flutuam no espaço, numa superfície inclinada em suspensão. São pequenas acumulações compactas com pedaços de diferentes substâncias, que adquirem aparências diversas e irregulares, segundo a tensão das

lâminas de alumínio, da cera, da parafina e dos fragmentos de madeira. As unidades híbridas e leves geram valores fluidos, com propriedades de pintura. Os pequenos objetos repetidos revelam-se múltiplos variáveis. Luzem e se dissolvem, afetados pela incidência da luz local. (BELLUZZO, A.M., 2000, p. 76)

O direcionamento do olhar, proposto por Carmela Gross em sua Instalação na Capela do Morumbi permanece em sua obra como algo recorrente. Assim como na Instalação na Capela do Morumbi, em sua obra *in situ*, no Centro Cultural Oswald de Andrade em 1999, *Em vão* (fig. 48) também trabalha com uma intervenção em um lugar específico, ou seja, a intervenção no espaço expositivo é a própria obra. Com isso, o espaço faz parte da obra, é complemento da mesma, assim como, parte integrante de sua poética. O direcionamento do olhar se manifesta de forma mais direta e óbvia nesta obra.

Na obra *Em vão*, Carmela Gross estira faixas negras elásticas por todo o vão central do Centro Cultural Oswald de Andrade criando uma impossibilidade espacial. Onde os espectadores passam a ter barreiras para ultrapassar o espaço. A apreensão espacial se dá então a partir dessa impossibilidade. Além da impossibilidade de transitar livremente pelo espaço expositivo, as faixas negras criam um direcionamento do olhar que é capturado por sua materialidade, em forte contraste ao branco das paredes. O curioso é que a obra como um todo é quase imaterial, se posiciona a partir de faixas de tecidos que estirados direcionam nosso olhar, nos fazem acompanhar suas tensões, sua linearidade, sua geometria. Seu ziguezaguear pelo espaço expositivo e seu entrecruzamento de linhas/faixas nos fazem perceber o espaço como um todo. A percepção espacial se dá a partir do direcionamento de nosso olhar proposto pelas faixas lá instaladas pela artista.

A experiência direta com os limites propostos pelas faixas as quais nos apresentam tanto um direcionamento como um limitador da liberdade de transitar livremente, nos instiga a uma investigação espacial, a uma experimentação do espaço, percorrendo-o através do tempo, seguindo as direções propostas pela artista no direcionamento criado por ela para nossa experiência e nosso olhar.



Figura 48 – Carmela Gross, *Em vão*, 1999.



Figura 48 B – Carmela Gross, *Em vão*, 1999 – detalhes.

Obras *in situ* tanto podem ser trabalhos de longa duração como o *Earth Room* de Walter De Maria e *Meeting* de James Turrell, como obras de curta duração como *Em vão* de Carmela Gross e ainda fazerem parte de um evento, onde a proposta *in situ* é uma solicitação da própria curadoria do evento, como no caso das várias edições do evento paulistano “Arte/Cidade”.

Em sua terceira edição, em 2002, “Arte/Cidade – Zona Leste”, a proposta se expande por uma área de cerca de 10.000 m² numa região que já abrigou a indústria paulistana, e agora é palco de uma expansão imobiliária com a construção de condomínios e shoppings. No entanto no espaço remanescente surgiram favelas e áreas abandonadas, nas quais os artistas fizeram suas intervenções, mais uma vez propondo que o espaço invisível da cidade seja visto, e de preferência, revisto enquanto espaço de ocupação urbana. Neste caso em especial o fruidor da obra é, em muitos casos, o transeunte, aquele que no geral não é o espectador tradicional de exposições de arte, menos ainda de arte contemporânea.

É o caso da obra de Regina Silveira, *Cor Cordis* (fig. 49). Esta obra é uma sombra, como várias outras de Silveira, que se instala na parte externa e no interior de SESC Belenzinho, na Zona Leste de São Paulo. Aqui, o espectador é surpreendido em sua passagem pela cidade com a sombra projetada em um dos lados do edifício. Sendo assim, o espectador desse trabalho, assim como o espectador do trabalho de Daniel Buren, em sua Instalação/Intervenção em Nova Iorque, *Whithin and Beyond the Frame*, de 1973, visto anteriormente, não é o espectador “tradicional” de arte, aquele que sai de casa para efetivamente visitar uma exposição de arte, mas o transeunte, o cidadão comum. É este que se depara com a obra de Regina Silveira, e, através desse encontro impactante a experimenta.

A parte interna da obra não tem essa característica abrupta de possibilidade de fruição sem intenção, desinteressada; já que para experimentá-la o espectador tem que de fato adentrar o edifício do SESC Belenzinho onde a obra estava sendo exposta. Mas, nem por isso as sombras que invadem seu interior são menos fortes, menos impactantes; apenas sua ocupação contextual é diferente da obra em seu exterior.

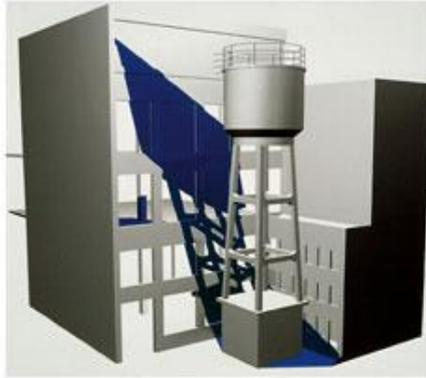
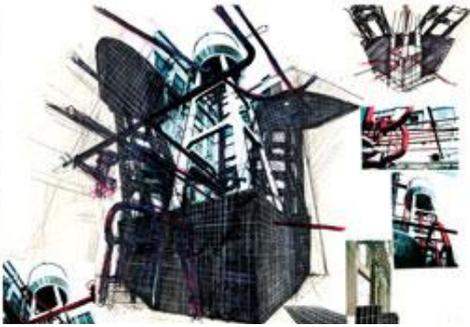
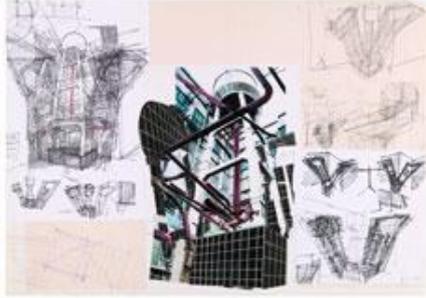


Figura 49 – Regina Silveira, *Cor Cordis*, 2002.

Carlos Fajardo também expos no “Arte/Cidade – Zona Leste” de 2002. Sua obra é uma Instalação de grandes proporções dentro de um galpão do SESC Belenzinho. Na obra *Sem Título (fig. 50)* de Fajardo não há a possibilidade de uma fruição accidental, exercida pelo transeunte, como na obra de Regina Silveira. No entanto, sua obra se relaciona com o exterior, já que no momento de sua criação, o artista opta por retirar partes do telhado, criando um espaço construído dentro do espaço arquitetônico existente do galpão.

Fajardo criou um trabalho de grande impacto por seu porte e pelo estranhamento que provocou nos espectadores. O artista maximizou o uso de espelhos, ao criar paredes de espelhos de 3,0 metros de altura que circundavam uma superfície horizontal de placas de espelho de 4,0 metros de largura por 10 metros de comprimento, a 40 cm de altura do chão. Entre as paredes de espelhos e as bordas do grande espelho horizontal central havia passadiços estreitos de menos de um metro de largura, o que possibilitava a passagem de uma pessoa por vez. Isso, por si só, criou uma orientação quase obrigatória do percurso a ser percorrido quando da experimentação da obra. Embora não houvesse um controle de pessoas na entrada da Instalação, elas naturalmente formavam filas para percorrer a obra. A obra, mesmo quando repleta de pessoas, induzia ao silêncio. Os espectadores ao olharem para cima se deparavam com o vazio do telhado, um recorte que permitia, assim como na obra *Meeting* de James Turrell uma relação próxima de um recorte do céu. No entanto, não havia local para sentar, o espectador não poderia parar, já que os demais visitantes estavam em fila atrás dele para transitar pela obra. A Instalação ao mesmo tempo em que criava um mundo avassalador através de seus espelhos e do vazio do céu no teto inexistente, não nos permitia um desacelerar do tempo para real apreciação, como a de Turrell promove.

Na Instalação de Fajardo não havia chão nem teto, o teto tinha sido parcialmente retirado e em seu lugar encontrava-se um recorte de céu, ao olhar para o chão as pessoas viam os espelhos que refletiam tanto o céu quanto as demais pessoas que estavam transitando no espaço da obra. Os espelhos permitiam assim, outra apropriação do espaço, que não era a apropriação direta, mas aquela percebida por seus reflexos.



Figura 50 – Carlos Fajardo, *Sem Título*, 2002.

O espelho se comporta como elemento que “presentifica” as coisas, não materializa, mas faz evidente a presença. O tempo, de certa maneira, fica em estado de suspensão quando na presença do espelho. Passado, presente e futuro se apresentam de forma desafiadora perante um espelho. Ao se olhar para o espelho, sentimos como se estivéssemos nos refazendo, nos recriando, nos reinventando. O espaço expositivo então, que já estava desestabilizado pela perda do chão e do teto, agora se desestabiliza exponencialmente pelos reflexos múltiplos que se apresentam nos espelhos laterais e no grande espelho central. A operação significativa do trabalho, nesta Instalação dá-se a partir da presença do espectador, já que a fruição do mesmo se modifica dramaticamente sem a presença do outro. Sem o reflexo do outro, sem o outro em uma fila contínua em que se tem que continuar transitando pela Instalação. A não presença do outro, gera o vazio e uma obra totalmente distinta, tanto em sua essência quanto em sua percepção.

No que concerne ao trabalho do *Arte-Cidade*, realizado num galpão ocupando o 1º andar do edifício do Sesc Belenzinho, a situação era exatamente o contrário: para produzi-lo, tive de modificar o espaço daquele galpão, retirando partes de telhado (que já estava parcialmente sem telhas), fazendo uma construção dentro de outra construção. Quando estive lá pela primeira vez, havia notado que poças d’água refletiam o que estava acima, não somente o céu, mas o espaço aéreo da cidade, com suas imagens sujas e indeterminadas. O trabalho surgiu dessa condição real que o espaço me sugeriu. Pensei, então, em abrir de vez aquele galpão degradado, escuro, descartado pela cidade. Queria conferir a ele uma hipervisibilidade, recobrar-lhe uma presença cortante no espaço da cidade, seja pela multiplicação infinita de imagens que a plataforma e as paredes de espelhos propiciam, seja, inversamente, pela intromissão, devastadora nesse recesso abandonado da memória da antiga cidade industrial, do vazio estridente do céu, de uma exterioridade imponderável e mordente.

Todos sabemos que revestimentos de espelhos constituem um recurso meio corriqueiro e banal na arquitetura de massa das grandes cidades. Naquele galpão, entretanto, que ainda guarda a história de uma possante cidade industrial, acalentada pela promessa da modernização, os espelhos em escala mural produzem um efeito de contraste dramático. É como se erradicassem a memória social do edifício, como se subitamente o tornassem leve, imaterial. Ao mesmo tempo que magnificavam o edifício, na mesma medida que o convertiam em imagem, ubíqua e inconsistente, devolviam o corpo do visitante à própria escala, a sua gravidade, à própria solidão, à manifestação de sua pequena idiossincrasia naquele local público; a disposição dos espelhos fazia com que tudo se multiplicasse, exceto sua imagem vista por você mesmo, já que os espelhos estavam dispostos paralelamente ao longo de dois corredores estreitos, tendo no centro deles uma extensa plataforma também revestida de espelhos. Gosto muito desse enfrentamento com a própria imagem que se era obrigado a ver de muito perto, em contraste com a imagem fluída e amorfa que se tinha dos outros. (FAJARDO, C., In: SALZSTEIN, S., 2003, p. 27)

Como visto anteriormente, obras *in situ* tanto podem ser propostas geradas pela solicitação da curadoria de um evento, como o caso da obra de Fajardo, acima analisada, assim como de longa duração, mas, a mais comum delas são de fato obras de curta duração instaladas como obras *in situ*, normalmente, em uma Instituição de Arte, seja uma galeria, Instituto ou museu pelo curto período da exposição. Este é o caso das obras que veremos a seguir.

As Instalações do artista Olafur Eliasson são um exemplo magnífico desse tipo de obra. Suas Instalações são visivelmente releituras de trabalhos do fim da década de 1960 e da década de 1970. As experiências de luz e espaço, e, ainda, o contexto de percepção da obra, mostram isso. “O retorno de estratégias da década de 1970 surge parcialmente da crença de Eliasson de que o projeto de desmaterialização que começou durante essa década ainda é urgente e necessário.” (BISHOP, C., 2005, p. 76) Portanto, Eliasson percebe claramente tanto a necessidade de uma desmaterialização em suas obras, quanto a necessidade de propor sensações sensoriais que permitam ao espectador/experimentador da obra captar sensações. A percepção da obra como um todo é algo essencial ao trabalho de Eliasson.

Em seu trabalho de 2001 feito como obra *in situ* para Kunsthaus Bregenz, *The Mediated Motion (fig. 51)* ele apresenta um ambiente, algo parecido como uma paisagem a ser vivenciada sensorialmente. Em cada um dos quatro andares do museu, cada um com uma vivência. No primeiro ele preencheu o piso de cogumelos; um plano de água coberto com musgos atravessado por um deck de madeira, como uma passarela; uma plataforma com terra (onde não havia estabilidade alguma) e uma ponte de corda que pendia sobre um ambiente nublado, como uma névoa.

Nessas Instalações, o artista modifica totalmente o espaço expositivo através de suas intervenções no mesmo, criando uma relação multissensorial com os espectadores/experimentadores de sua obra. Eliasson busca um questionamento de não somente como nos relacionamos com o espaço institucional, mas com o espaço em si. Em vários de seus trabalhos ele transporta para dentro da galeria/museu parte do mundo natural, criando assim uma vivência subjetiva do que seria uma experiência natural, colocada em um ambiente institucional.



Figura 51 – Olafur Eliasson, *The Mediated Motion*, 2001.

Através dessa Instalação, ou melhor, Instalações, Eliasson nos propõe um estado de consciência sensorial da própria experiência espaço-temporal. Sua obra tem um quê de sublime, mesmo não sendo arrebatadora. Seu sublime está na sua própria desmaterialização, em sua percepção sensorial, que flerta com a fenomenologia. O espaço da obra deve, portanto, ser vivenciado para que a obra se complete.

Em sua obra feita como *in situ* para a Tate Modern de outubro de 2003 a março de 2004, *The Weather Project* (fig. 52) a relação espectador/experimentador com a obra também se dá de forma intensa. Esta obra está atrelada à fascinação de Eliasson com a forma como as Instituições de arte, em especial os museus, lidam com a recepção de obras contemporâneas, especialmente as que lidam com a participação do espectador. Eliasson acredita também que a forma como uma obra é apresentada ao público, em especial pela Instituição que a sedia, influencia de forma veemente na forma como o mesmo se comporta perante a obra.

Na campanha de divulgação de sua obra na Tate Modern, ao contrário de mostrar imagens da obra, os cartazes mostravam perguntas como: “How often do you discuss the weather?” (Com que frequência você discute o tempo?) e “Do you think the idea of the weather in our society is based on nature or culture?” (Você acredita que a ideia de tempo em nossa sociedade é baseada na natureza ou na cultura?); além de afirmações sobre o tempo.

O artista vê o tempo – vento, chuva, sol – como um dos poucos encontros fundamentais com a natureza, os quais podem ser experimentados no meio urbano. Ele se interessa pela forma como o tempo pode conformar uma cidade. Cidades ensolaradas, cidades chuvosas, e, como a cidade em si passa a se identificar simbolicamente com suas características meteorológicas. Um bom exemplo disso é São Paulo, conhecida até hoje como “a terra da garoa”, quando na verdade, será que nos dias atuais ainda garoa assim em São Paulo? A resposta disso é irrelevante, o que importa é como a cidade se identifica com isso. Essa relação que o artista tem com o tempo é tanto mais significativa quando ele cria esta obra *in situ* em Londres, conhecida por seu “fog Londrino”.

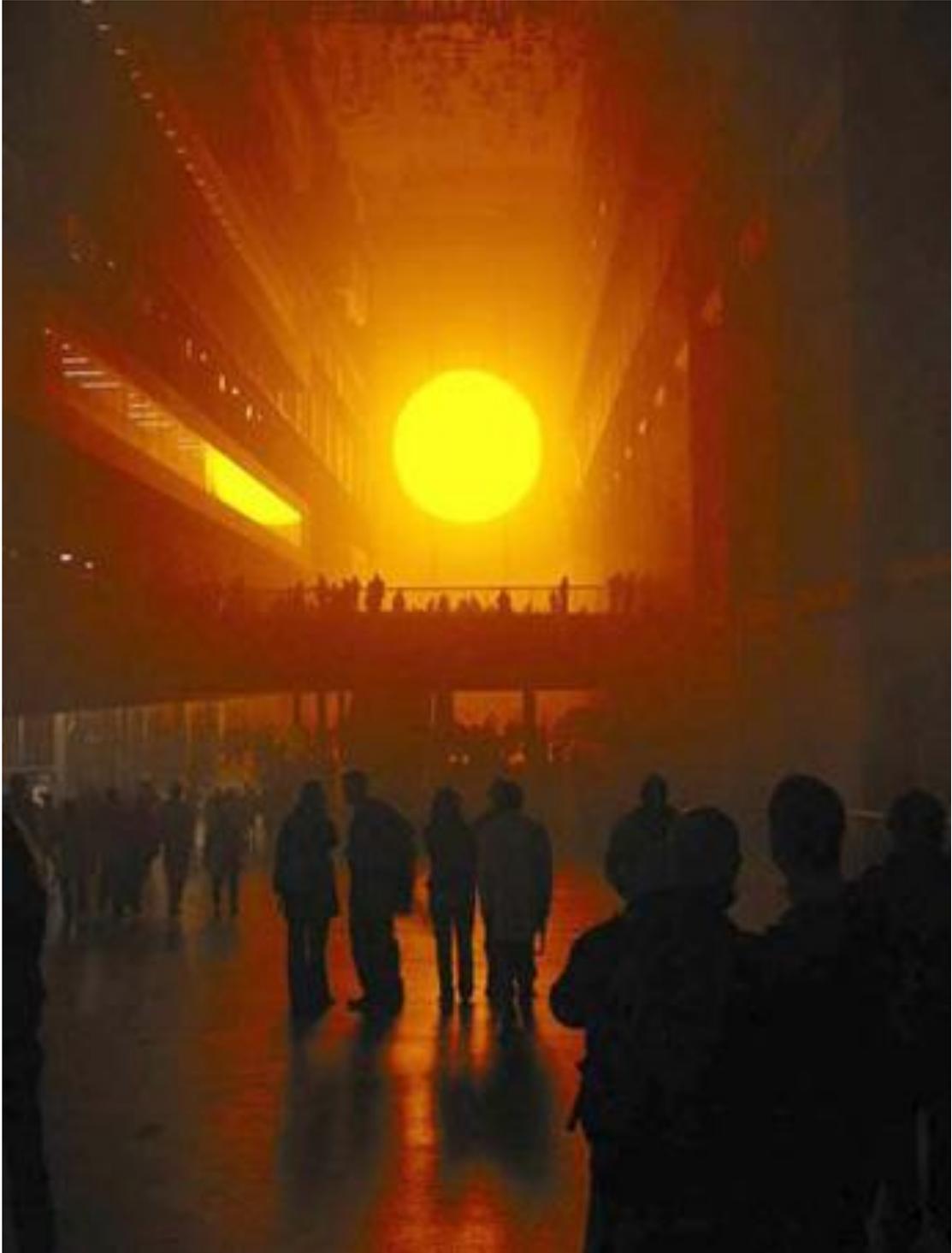


Figura 52 – Olafur Eliasson, *The Weather Project*, 2003-2004.

Eliasson, em *The Weather Project* (fig. 53) em vez de questionar a relação que os espectadores de sua obra teriam com o tempo no meio urbano, opta por trazer o “tempo”, neste caso o sol, para dentro da Tate Modern. O sol artificial de Eliasson em plena Tate Modern, convidada os espectadores/experimentadores a se banharem nele. “... era curioso ver os visitantes (do museu) estirados no chão se banhando no sol artificial de Eliasson.” (BISHOP, C., 2005, p. 77)

A forma como o trabalho de Eliasson trabalha os aspectos naturais relacionados ao tempo e a meteorologia neste trabalho evoca quase uma relação sensorial com os espectadores/experimentadores da obra. Ele relaciona as questões naturais a uma força perceptiva dos fenômenos naturais, em que os mesmos são percebidos pelos espectadores/experimentadores de sua obra, como uma relação próxima ao sublime de arrebatamento sensorial efetivamente corpóreo.

A obra, por outro lado, é vivenciada em sua desmaterialização total, ela é essencialmente luz, uma luz artificial que preenche o espaço como um sol artificial. A obra, mesmo carecendo de materialidade real, se materializa enquanto experiência sensorial plena, vivenciada claramente por todos que a experimentaram. Em *The Weather Project*, Eliasson nos possibilita andar por trás do sol, já que é possível visualizar as engrenagens que e a estrutura por trás das máquinas que formam o sol artificial.

Esta Instalação impressionante de Olafur Eliasson, chama a atenção para algo fundamental em sua obra que é a necessidade que o artista tem em nos fazer perceber o mundo à nossa volta. Assim, como o tempo – sol, chuva, vento – nossa percepção está em constante movimento, em constante mudança, em um fluxo contínuo. Eliasson nos proporciona uma parada, um local com espaço-tempo determinados para apreciarmos e experimentarmos o tempo. Ao nos banharmos no sol de Eliasson, estamos, de certa forma, experimentando de forma singela as variações que compõe a efemeridade do tempo, que Eliasson torna, ao menos durante o período da exposição, em um perene sol. A dinâmica dos elementos propostos nesta obra colocam em cheque o tempo imprevisível do mundo exterior, o qual, apesar dos esforços de Eliasson, nós não conseguimos sabotar.

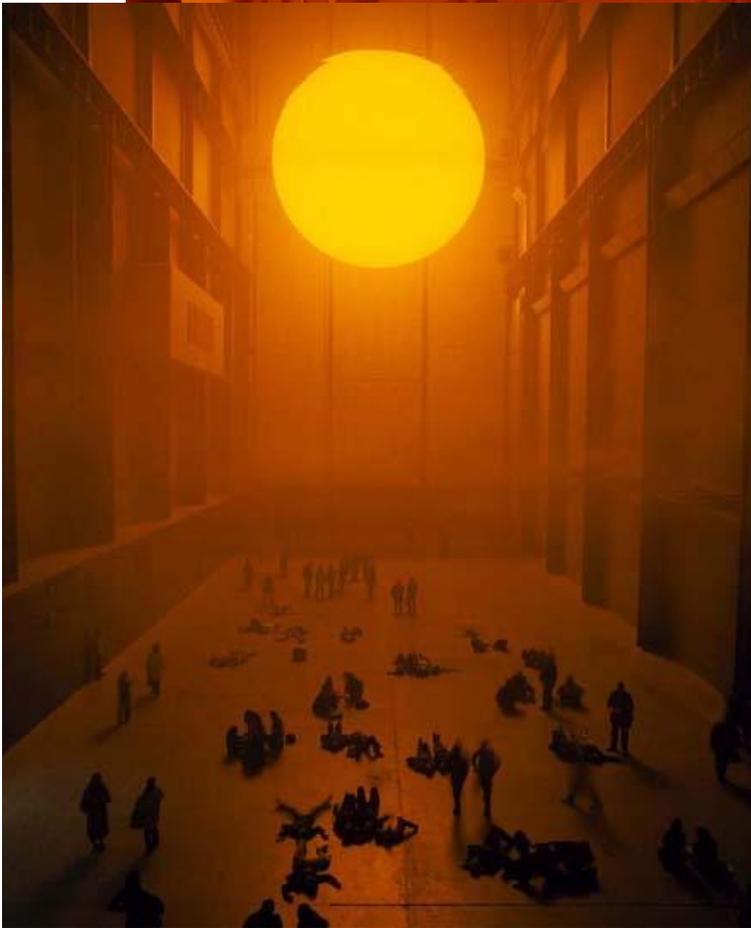
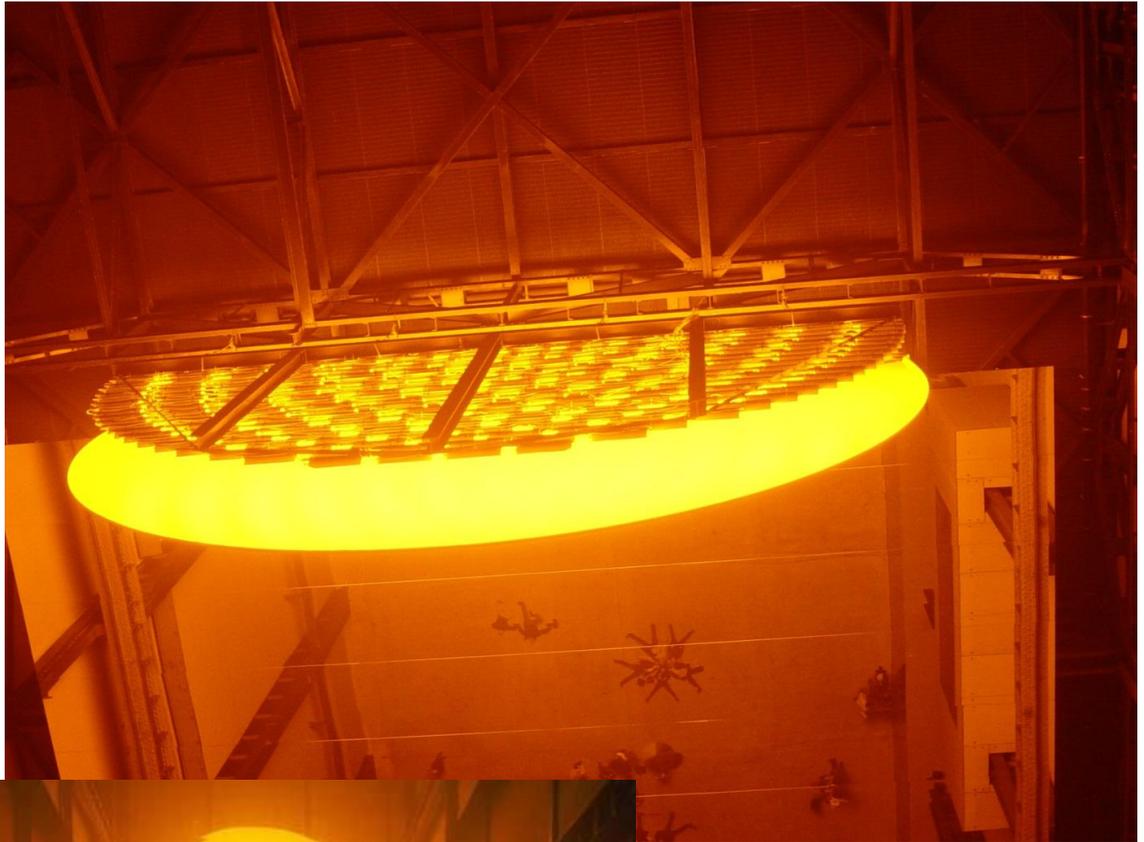


Figura 53 – Olafur Eliasson, *The Weathr Project*, 2003-2004.

Outra obra que se relaciona diretamente com a arquitetura do local instalado é a obra de Daniel Buren para o Guggenheim Museum de 2005, *The Eye of the Storm* (fig. 54). Esta obra, não é a primeira em que Buren “invade” o hall central do Guggenheim de Nova Iorque. Sua primeira experiência foi com a obra *Peinture-Sculpture* de 1971 (vista anteriormente), quando a obra não chegou a ser exposta por pressão dos demais artistas da exposição que declararam na época que a obra de Buren impedia a visão de seus trabalhos. Com sua exclusão do evento, o Museu na época ofereceu a Buren uma exposição solo de duas semanas que se seguiria à exposição da qual ele participaria, o artista declinou de tal convite à época, somente expondo no vão central do Guggenheim em 2005; continuando assim seu diálogo com o museu mais de 30 anos depois.

Em *Eye of the Storm*, Buren examina minuciosamente o edifício de Frank Lloyd Wright, considerando todo seu espaço para relacionar sua obra com o mesmo. Além de levar em conta o espaço físico do edifício, o artista, também considera as características sociais do mesmo, como as relações sociais, socioculturais e mesmo políticas relacionadas à vivência do edifício. Seu trabalho consiste, portanto, nas relações com as particularidades do ambiente no qual ele se instala, desde sua concepção. O trabalho está intimamente ligado a seu *site*, expondo na experimentação do mesmo as relações que se desenrolam no cenário da convivência diária que as pessoas têm com o espaço.

Ao entrar no vão central do edifício, o espectador se deparava com uma torre de espelhos que se erguia do chão até o último andar do mesmo. Sua grandiosidade transformava o objeto em um monumento grandioso e ligeiramente agressivo, ao mesmo tempo. Em dias ensolarados, todo o conjunto ficava iluminado por raios de cor rosada, que surgiam da claraboia do teto do museu, onde o artista tinha aplicado gel colorido nos vidros, formando outro trabalho *The Rose Window*, que fazia parte do todo de *The Eye of the Storm*.

A obra, como um todo se dá de forma grandiosa, imperiosa, mas, ao mesmo tempo delicada, pelo número de espelhos que refletem a luz que, penetra em cor rosa todo seu espaço, flertando assim com um ar romântico e dando ao espaço um ar primaveril.



Figura 54 – Daniel Buren, *The Eye of the Storm*, 2005.

Os espectadores então, se relacionam diretamente com os espelhos da obra, tanto para perceber detalhes do próprio edifício que em sua experimentação tradicional nos passa despercebido, como perceber o outro e a si mesmo percorrendo o espaço. Para esta obra Daniel Buren solicitou ao museu o esvaziamento de todas as galerias centrais com exceção de uma, na qual, o artista apresentou *Murs de Peintures*, uma coleção de telas suas, as quais ele começou a trabalhar em meados dos anos 1960.

Ao subir as rampas do vão central do museu o espectador percebe que a obra proposta por Buren é muito mais complexa do que percebida a princípio. As linhas verde-brancas que contornam toda a rampa espiralada, a luz rosa que vem dos vidros na cobertura, os reflexos no espelho, tudo isso acentua o vazio das galerias e a percepção espacial que temos do museu. Como se a experiência do próprio museu, assim como a experiência espaço-temporal da obra fosse efêmera. Ao invés de nos relacionarmos com a concretude do edifício, passamos através da obra de Buren a nos relacionar com a desmaterialização do mesmo, vivenciada através de sua obra.

Em *The Eye of the Storm*, há uma crítica sublimada da própria relação da Instituição com o que é arte, seu compromisso com a arte e sua posição como representante de uma sociedade de consumo. Essa crítica é sutil, mas está contida na obra a qual coloca em questionamento o espaço interno x externo, o vazio x o cheio do museu. As galerias sem obras x a grande obra de Buren. Enfim, a obra de Buren é muito mais complexa do que ela se apresenta à primeira vista.

Assim como a obra de Buren se relacionou com o vão central do Guggenheim e absorveu o espaço do mesmo através do vazio e da luz; em 2006, Regina Silveira se “apossa” do octógono central da Pinacoteca do Estado de São Paulo e cria uma obra que também se relaciona com o espaço arquitetônico e com o espectador. Sua Instalação *in situ*, *Observatório* (fig. 55) nasce dessa relação espaço-temporal entre obra e espaço instalado, a qual se completa com a experimentação que o espectador tem da mesma.



Figura 55 – Regina Silveira, *Observatório*, 2006.

Observatório é uma obra feita a partir da luz, as sombras tão presentes nos trabalhos de Regina Silveira, aqui surgem como sombras de luz. A obra consiste em duas esferas instaladas no octógono da Pinacoteca em um mesmo eixo vertical. A diferença de escala entre as duas obras, apesar de seu alinhamento vertical, serve segundo a artista como a tentativa de criar uma ilusão de um orifício no poço/funil criado a partir da relação entre elas, como se partindo da imensa esfera aplicada à claraboia de vidro do octógono até a minúscula que está no fundo do poço instalado no chão em mesmo eixo da superior, se daria um funil. A relação das duas cria assim, uma ideia de passagem à profundidade do cosmos.²³

As esferas se comportam então, como a representação de planetas dentro de um imaginário científico, onde o espaço do octógono seria o cosmos. A obra alude à ideia de universo cósmico, infinito, o qual fica embebido pela luz azul derivada dos filtros de luz, aplicados pela artista, nos vidros do teto do octógono. É através dessa luz que preenche o espaço que a artista pretende criar a ativação do espaço do octógono como espaço arquitetônico transformado em espaço de experimentação. O espaço então se torna parte de um cosmos, onde a conexão das esferas se dá como se fosse a conexão entre planetas. Essa percepção perpassa pela própria dimensão monumental da esfera superior em relação à dimensão diminuta da esfera no interior do poço.

As relações espaciais aqui contêm vários aspectos, como a ideia de dimensão, a relação e a percepção entre o que está fora e o que está dentro; aquilo que se expõe e o que está protegido (neste caso a esfera no poço). Mas, a relação entre as duas esferas que se dá através do funil que se forma entre elas, pressupõe espaços que se integram, que se autodevoram, como em modelos cósmicos de espaço-tempo. A própria relação entre os espaços internos da obra se dá desta forma, e, a relação espaço-temporal é ampliada com a participação que o espectador tem da mesma.

²³ Regina Silveira em sua explicação sobre sua obra em seu site – <http://reginasilveira.com/observatorio>

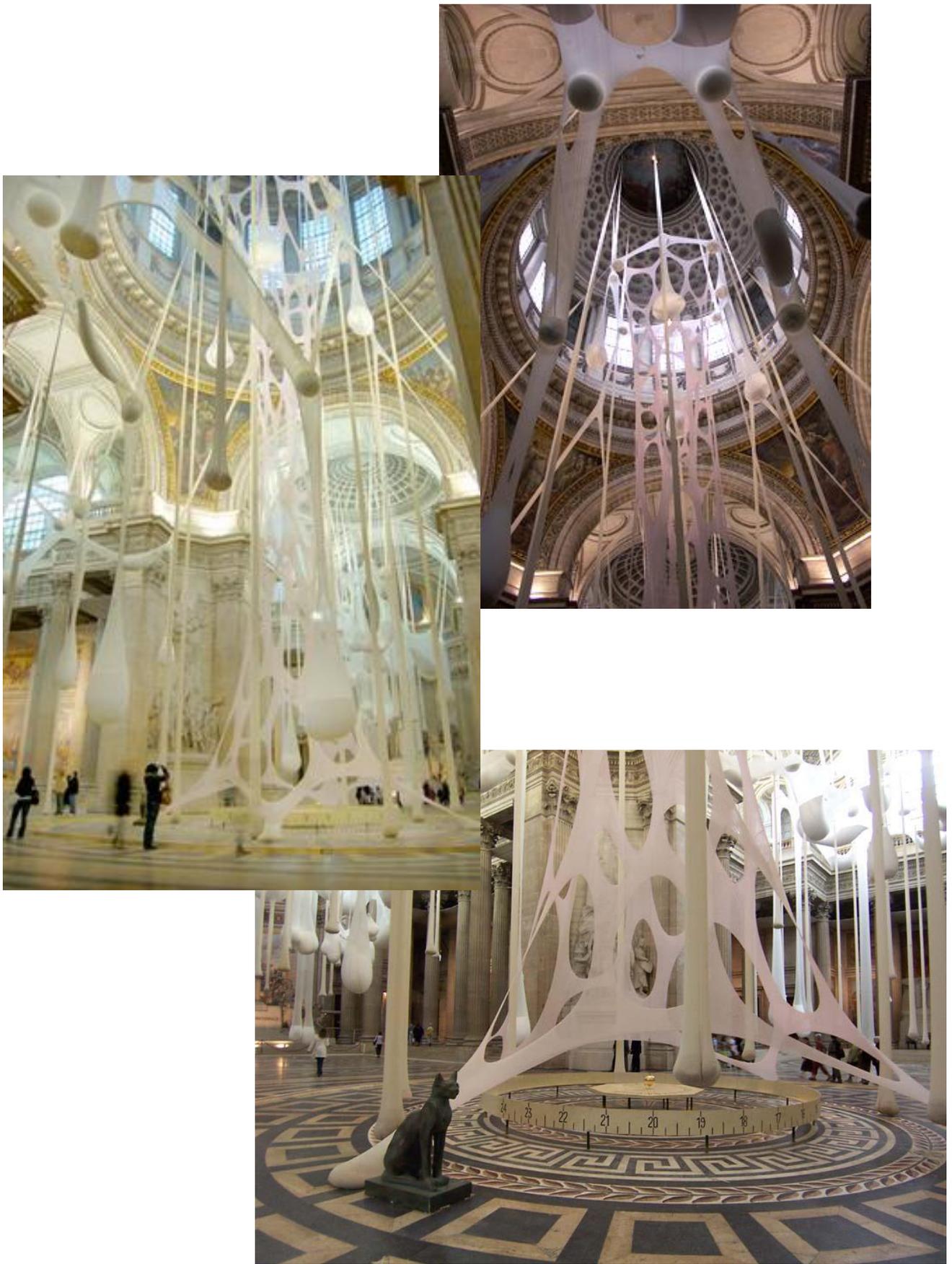


Figura 56 – Ernesto Neto, *Leviathan Thot*, 2006.

Observatório é uma obra poética, singela em sua grandiosidade espacial e com pretensões muito maiores em relação à nossa fruição do que percebido em princípio. A obra pretende abrir discussões cósmicas dentro de uma vivência espaço-temporal, a qual se dá a partir do interior do espaço expositivo para o espaço externo, não apenas como espaço externo à Pinacoteca, mas como espaço externo cósmico.

A obra de Regina Silveira nos abre um universo simbólico o qual, temos que desvendar para alcançarmos a plena fruição da mesma. Esta mesma necessidade de desvendar um universo simbólico para apreender plenamente a obra, surge na obra *in situ* de Ernesto Neto, *Leviathan Thot* (fig. 56), obra apresentada no Panthéon em Paris, em 2006. O espaço em que a obra se instala, é por si só, um espaço simbólico no cenário urbano de Paris. Nele está não só o túmulo de grandes personagens históricos como Rousseau e Victor Hugo, como a réplica do Pêndulo de Foucault, de onde emerge o núcleo central da obra de Ernesto Neto.

O próprio nome dado à obra pelo artista é repleto de simbologia. *Leviathan*, o monstro marinho da profecia bíblica e que é tomado por Thomas Hobbes como metáfora política e social para simbolizar o corpo do estado; e *Thot*, deus egípcio protetor dos escribas e aquele que mede o tempo. Ou seja, temos aqui um deus do tempo em comunhão com um monstro marítimo que pode ser usado como metáfora para simbolizar o corpo do estado. O poder e o tempo.

Assim, o estado, representação do poder se transmuta pelo deus que controla o tempo, em um espaço sagrado que abriga túmulos de personagens históricos. O poder, trabalhado por Foucault, quando o mesmo fala do discurso, também cria uma relação, dentro do próprio discurso, segundo o próprio Foucault, espaço-temporal. Esta relação espaço-temporal tem características bastante peculiares nesta obra de Ernesto Neto.

Ao adentrarmos as portas do Panthéon nos deparamos, com *Leviathan Thot*, com suas formas escultóricas brancas que pendem do teto do edifício como membranas que nos envolvem e nos cobrem. São marcas de um corpo que se transforma, como se estivéssemos, pela primeira vez, visualizando as entranhas do edifício.

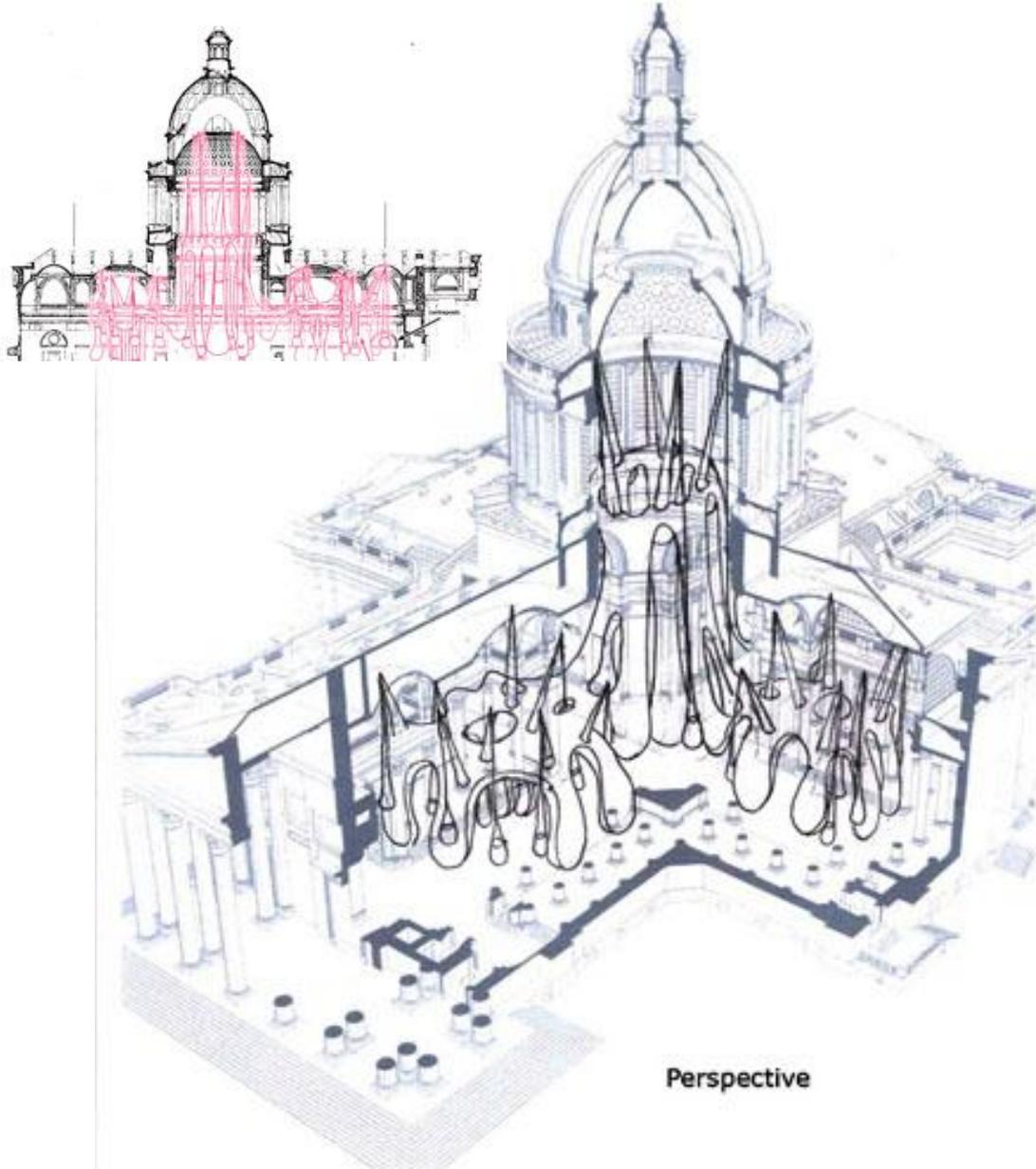


Figura 57 – Ernesto Neto, *Leviathan Thot*, 2006 – projeto e detalhes.

Leviathan Thot (fig.57), nos silencia, em uma relação sensível com o espaço-tempo da obra, ela nos silencia. Sua grandiosidade mesclada a sua delicadeza opera um desacelerar do tempo, que ao longo de nossa experimentação da obra diminui seu ritmo. O monstro marítimo transformado pelo tempo se transforma em monstro singelo. O poder então, se esvai de certa forma, através do tempo.

Ao experimentarmos a obra, esse desacelerar do tempo nos aprisiona a ela, lá permanecemos, absorvendo a obra, suas entranhas, sua delicadeza, sua beleza e, não percebemos o passar do tempo. A percepção espacial, neste caso, é muito mais visível e sensível que a temporal, mesmo uma não existindo sem a outra. O tempo flui, pura e simplesmente, enquanto vivenciamos a leveza de *Leviathan Thot*.

O universo simbólico de *Leviathan Thot* nos consome. O monstro aqui é transparente e opaco, tem em seu discurso sensível sua relação com o tempo. Seu corpo se revela entre o corpo do edifício e o corpo orgânico desenvolvido por Ernesto Neto a partir de seu objeto escultórico. As figuras sensuais que pendem do teto se formam de materiais flexíveis, constantes na obra de Ernesto Neto, como lycra de poliestireno e malha de poliamida; assim como os “recheios” desses, feitos de areia, arroz e especiarias. Como membranas que expõe o corpo orgânico do espaço instalado, o monstro e o deus do tempo emergem como sendo um órgão do próprio Panthéon.

Nessa relação obra-espaço-espectador a obra de Ernesto Neto se completa e nos translada a um universo simbólico que se equilibra entre estética-ética-história e mito. As várias possibilidades simbólicas da obra não se esgotam em uma única visita, a experiência espaço-temporal vivenciada pelo espectador/experimentador da obra não se esgota. A obra sempre pode mais, pede mais, nos permite mais. Sua relação com o edifício e com os espectadores é praticamente inesgotável, no entanto se dá, de fato, de forma efêmera. Tanto por ser uma experiência espaço-temporal, mas, pela obra ter tido uma data de validade. A obra esteve em exposição de 15 de setembro a 30 de dezembro de 2006, depois disso, só nos resta lembrar resquícios da obra, que podemos colecionar a partir de relatos daqueles que a vivenciaram, através de fotos da mesma, mas, sem possibilidade de sua vivência

real. A obra então se esvai aos poucos, como toda obra temporária *in situ*, ela se desmaterializa, permanecendo apenas enquanto lembrança.

5. LAND ART E INTERVENÇÃO URBANA - OBRAS EFÊMERAS E EM SITE SPECIFIC

5.1 Land Art: obra em site specific

“O trabalho não é para ser colocado em um lugar, ele é o lugar.” Dennis Oppenheim

A paisagem natural é tema da arte e da literatura desde a antiguidade. Os primeiros afrescos da antiguidade já registravam a paisagem. Na poesia pastoril ela aparecia como forma idílica de mostrar a vida no campo. Desde o fim da Idade Média as paisagens tem feito parte da temática pictórica de inúmeros pintores, as cores da paisagem, assim como suas formas, foram exploradas e retratadas em um sem número de obras em toda a história da arte. No século XVIII, os escritos filosóficos viam na paisagem uma forma de descrever as sensações relativas ao sublime e no século XX, a paisagem foi usada como forma de expressar o espiritual na arte.

O uso da paisagem ou do ambiente da mesma toma um caminho inesperado a partir do fim dos anos 1960. Nesse período, os artistas anulam o distanciamento até então existente entre eles e o espaço natural, e passam a criar obras que não mais representam a natureza ou a descrevem e a exaltam em textos líricos, mas, passam a produzir trabalhos onde criam diálogos diretos com a mesma. Os trabalhos feitos no ambiente natural, em sua grande maioria, se não em sua totalidade, são feitos como *site specific*, e, normalmente efêmeros. O espaço-tempo do trabalho é algo inerente a estas obras.

Esses trabalhos criam um problema, a princípio insolúvel para os artistas, que é como exibi-los. Uma exposição de trabalhos em áreas isoladas não era algo viável, então, como expô-las em galerias e museus? Uma das soluções encontradas foi expor estes trabalhos em filmes feitos para televisão, alcançando assim um público amplo e variado. Um dos pioneiros neste tipo de abordagem foi o filme *Land Art* de Gerry Schum, de 1969. Neste filme Schum apresentava trabalhos de artistas norte-americanos e europeus: Barry Flanagan, Dennis Oppenheim, Jan Dibbets, Marinus Boezen, Michel Heizer, Richard Long, Robert Smithson e Walter De Maria; alguns

dos quais nunca tinham trabalhado em espaços externos anteriormente e vários nunca trabalhariam novamente. O filme mostrava trabalhos realizados no deserto, na encosta de rochas, trabalhos feitos em pedras, e similares.

Antes desse filme, no entanto, a Galeria Dwan em Nova Iorque, havia feito uma exposição denominada *Earth Works* em 1968, na qual apresentou trabalhos de vários artistas, nos quais a única coisa em comum era o uso de terra como material da obra. Dentre os trabalhos apresentados, estavam trabalhos de Dennis Oppenheim, Claes Oldenburg, Robert Morris, Sol LeWitt, Michael Heizer, Carl Andre e Stephen Kaltenbach. Artistas como Carl Andre, Sol LeWitt, Robert Morris e Michael Heizer apresentaram, na verdade, fotos de seus trabalhos, os quais tinham sido realizados em *site specific*. Já os demais, levaram para dentro da galeria obras feitas de materiais naturais diversos, ou parte dos trabalhos feitos em *site specific*, como se fossem resquícios ou testemunhos do mesmo.

Por conta das experiências de exposições como as acima mencionadas, essa forma de produção artística ganha nomes diferentes na Europa e nos Estados Unidos, os trabalhos passam a ser chamados de *Land Art* na Europa, onde o filme de 1969 foi exibido por duas vezes na televisão e; nos Estados Unidos, como *Earthworks*, provavelmente pela exposição em Nova Iorque de mesmo nome, apresentada em 1968.

Uma das primeiras obras realizadas em um *site specific* natural foi *Earth Mound*, de Herbert Bayer de 1955, feita em Aspen no Colorado – EUA. Bayer criou um elemento geométrico feito a partir de terra e coberto com grama. “Isto é uma experiência de contraste entre geometria e harmonia com a natureza.” (BAYER, H. In: LAILACH, M., 2007, P. 30) Criando, dessa maneira uma *Land Art*, antes de sua prática como arte. Este trabalho foi realizado por encomenda do Instituto de Estudos Humanísticos de Aspen para seu campus. A intenção do trabalho era aludir aos túmulos indígenas existentes nos Estados Unidos. Ou seja, era um trabalho artístico com características antropológicas, o qual não tinha a menor intenção de ser apresentado em uma galeria ou museu. Não havia interesse por parte do artista, que seu trabalho fosse exibido, ou parte dele apresentado em outro local.

Os trabalhos na *Land Art* são essencialmente, obras feitas em e para *site specific*. O artista concebe a obra para um espaço determinado e, em muitos casos, para existir por tempo determinado. Não existe a possibilidade de remover a obra e apresentá-la em outro local. A grande maioria dos trabalhos em *site specific* na *Land Art* aproveita o seu entorno, os materiais locais e os reloca de tal forma que ao fazê-lo transforma o espaço, criando assim, a obra. Este tipo de trabalho cria um desconforto no meio artístico, já que ele se coloca como uma afronta ao mundo da arte institucional. O que os museus poderiam expor dessa arte? O que seria passível de compra em uma galeria a partir dessa arte? Responder a essas perguntas não era tarefa fácil.

Em uma tentativa de aproximar esses jovens artistas que estavam produzindo *Land Art* o diretor do museu da Universidade de Cornell, *Andrew Dickson White Museum of Art*, em Ithaca, no estado de Nova Iorque; Thomas W. Leavitt propõe uma mostra onde os artistas poderiam produzir seus trabalhos tanto no interior quanto na área exterior ao museu.

Earth Art é uma faceta da tendência geral entre os jovens artistas de renunciar à construção de objetos de arte em favor da criação de experiências artísticas relacionadas às questões físicas e sociológicas de seu ambiente. Se esta tendência prevalecer, pode, em última instância, transformar toda a estrutura do mundo da arte. Os museus que quiserem dar suporte aos esforços dos artistas contemporâneos devem passar a pensar em termos de apoiar projetos expositivos no lugar de adquirir objetos de arte ou patrocinar exposições tradicionais. (LEAVITT, T.W. In: LAILACH, M., 2007, p. 11)

Essa forma de arte à qual Leavitt se refere, tanto pode ser extremamente trabalhada em locais ermos como no deserto ou em encostas, como pode ser feita a partir de uma simplicidade ímpar. É desta simplicidade que o artista Richard Long se vale em seu trabalho *A Line Made by Walking England* (fig. 58) de 1967. Nela o artista caminha incansavelmente de um lado a outro, em linha reta até criar uma linha no chão a partir de suas passadas, a qual ele então, fotografa. Através de caminhadas e passeios de bicicleta, o artista explorou a paisagem de todo o sul da Inglaterra, trazendo desses passeios os conceitos formais de sua arte. É partindo dessa ideia que ele cria seu primeiro trabalho no chão a partir de sua caminhada, sendo, talvez, seu trabalho mais conhecido, *A Line Made by Walking England*.



Figura 58 – Richard Long, *A Line Made by Walking England*, 1967.

Para apresentar seus trabalhos, Long passa a utilizar-se da fotografia. As fotos são bastante simples e diretas, tendo como objetivo principal não ser uma foto artística, mas apresentar o verdadeiro trabalho de arte, como uma forma de documentação. A simplicidade da obra de Long caracteriza de certa forma, a complexidade de seu trabalho. “A fonte de meu trabalho é a natureza. Eu a uso com respeito e liberdade. Eu uso materiais, ideias, movimentos e o tempo para expressar uma visão plena de minha arte perante o mundo.” (LONG, R. In: LAILACH, M., 2007, p. 70)

Em suas longas caminhadas, Long coletava materiais encontrados pelo caminho e os relocava, criando linhas ou círculos, criando assim suas obras. Através de suas caminhadas e de seus trabalhos, extremamente simples, Long desenvolve um trabalho em que espaço e tempo são cruciais à obra, já que ela acontece, de fato, ao longo de suas caminhadas, em locais ermos descobertos pelo artista, criando assim, em sua simplicidade, um trabalho delicado e poético, mesmo em sua aparente crueza material e formal.

A simplicidade formal era algo que também interessava a Carl Andre. Ele via sua obra escultórica como um todo feito de partes, as quais podiam ser adicionadas ou subtraídas da obra de acordo com o interesse do artista. Ele usava em seus trabalhos, objetos preexistentes, os quais ele alocava em linhas no solo, formando assim obras, com as quais o espectador poderia interagir, seja pisando ou atravessando. Em seu trabalho realizado em Aspen no Colorado em 1968, *Log Piece* (fig. 59), Andre se distancia do mundo da galeria, espaço tradicional de recepção de seus trabalhos e cria um trabalho, fruto de uma fase de experimentação denominada pelo artista de “post-studio artists”. Para ele, nesse momento o atelier havia se tornado um local questionável para realização de seu trabalho, onde se produzia uma obra a ser exibida em outro local; o que ele queria era produzir um trabalho *in loco*.

Em *Log Piece*, Andre aplica no chão da mata uma série de blocos de madeira, os quais formam uma linha, como um caminho. Cada um dos 21 blocos, com aproximadamente meio metro cada, não eram presos, uns aos outros, mas se mesclavam com o próprio solo, como se já existentes na paisagem.



Figura 59 – Carl Andre, *Log Piece*, 1968.

A obra, extremamente simples, assim como a de Long, parece marcar um caminho, um sentido dentro da amplitude espacial da mata. Como se para nos localizarmos dentro da imensidão, precisássemos de uma linha diretora, de uma indicação de caminho. Andre cria poucos trabalhos em área externas, sua produção está bem mais marcada por seus trabalhos em galerias, no entanto, quando apresenta estes trabalhos, os faz de forma complexa, mesmo em sua simplicidade formal.

A absorção e ocupação do espaço por sua obra se dá de forma bastante incisiva, mesmo sendo “somente” uma linha. Mas, essa linha ocupa o espaço, efetivamente. A materialidade de sua obra é palpável, sua solidez não só visível, mas, perceptível. No entanto, ela só permanece através da memória criada da mesma pelas fotografias feitas por Adam Bartos, já que ela não mais existe, mostrando assim o caráter efêmero dessa forma de produção artística.

A ocupação de espaços, assim como a busca de espaços a serem ocupados por suas obras, passa a ser uma constante na arte dos artistas que produzem/produziram *Land Art*. Por volta dos anos 1970 o deserto americano aparece se tornar um destino badalado tanto para produção de *Land Art*, como cenário de filmes de ficção científica, assim como um local de busca de encontro transcendental consigo mesmo almejado por vários artistas da época, entre eles o roqueiro Jim Morrison. A imensidão e o vazio proporcionados pelo deserto permitem um espaço, praticamente inesgotável, de experimentação e de cenário para todo tipo de experiência estética.

Entre os artistas que buscavam esse espaço especial para servir de espaço de experimentação de suas obras está Dennis Oppenheim; para quem as experiências com a *Land Art* começaram em 1968, quando o artista ainda jovem se interessava pela desmistificação da arte, ao lança-la ao mundo externo e, da vida de fato, ao invés do mundo exclusivamente artístico das galerias e dos museus. Seu trabalho envolvia um olhar desapaixonado ao se relacionar com princípios quase científicos em termos metodológicos em sua produção artística e, ao invés de ideias estéticas, implicava ideias quase sacralizadas de seus projetos em sua desmitificação artística.

Em sua obra *Annual Rings* (fig. 60), Dennis Oppenheim cria um padrão de anéis que crescem, como se fossem anéis de veios de madeira de uma árvore, só que em escala monumental. Esse padrão é aplicado ao riacho congelado com neve na fronteira dos Estados Unidos com o Canadá, e, cruzando uma linha temporal, linha de fuso horário, em que cada lado da peça tem uma hora diferente. A proposta de Oppenheim é a de reconceber algo (neste caso os anéis do veio de uma árvore) alterando sua escala, que neste caso se torna grandiosa. Assim como enfatizar seus limites, que aqui se apresentam como limites espaciais, físicos de uma fronteira entre dois países, assim como limites temporais entre dois fusos horários distintos. Colocando assim, a questão espaço-temporal em evidência.

Na concepção de Oppenheim quando se pretende trabalhar em *Land Art* não se pode usar os padrões formais e conceituais utilizados em obras de atelier. A concepção espacial e temporal apresentada nas obras de *Land Art* não são passíveis de serem refeitas em obras de atelier. As intervenções feitas na natureza, como os anéis na neve de *Annual Rings*, por exemplo, tem uma relação direta com o local instalado e essa associação se dá de forma intrínseca à obra, em praticamente todas as obras de *Land Art*. A obra não acontece no espaço, ela é uma reconfiguração do mesmo.

Em *Annual Rings*, os anéis feitos por Oppenheim tem uma conotação simbólica que pode representar tanto a fronteira política entre duas nações, com isso mostrando o peso que o local instalado, em última instância o espaço, tem na obra, assim como, os limites entre zonas de fuso horário distinto, ou seja, uma releitura do tempo. A relação espaço-temporal e suas fronteiras sendo questionadas pela obra em si. Além de sua própria temporalidade, a obra é efêmera, assim como as fronteiras, sejam elas políticas ou temporais, também o são. “Robert Smithson ao explicar o processo de Oppenheim disse que o mesmo muda um pedaço da paisagem, transformando-o em mapa: uma ocupação bastante específica, a qual é interessante na troca de informações.” (LAILACH, M., 2007, p. 82)



Figura 60 – Dennis Oppenheim, *Annual Rings*, 1968.

Um dos trabalhos mais conhecidos na Land Art, senão o mais conhecido é, justamente de Robert Smithson, *Spiral Jetty* (fig. 61), de 1970, nele, as questões de tempo-espço são essenciais à conformação da própria obra, fazendo parte de sua essência. A obra é feita de pedras de basalto negro que foram colocadas e ajustadas em uma longa linha reta de aproximadamente seiscentos metros a partir da praia do Great Salt Lake – Utah, a qual termina em três espirais, os quais, segundo Arthur Danto em seu artigo “O Sublime Americano” se parecem olhando de cima a: “...um cajado de bispo com uma virada peculiarmente ornamental. Tem a característica de desaparecer e reaparecer, o que de certa forma lhe dá um toque mágico.” (DANTO, A., 2005)

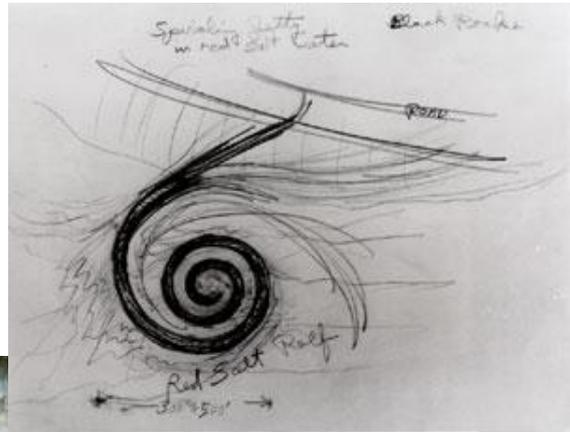


Figura 61 – Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970.

Para Danto, *Spiral Jetty* transcende a *Land Art*, como a obra é caracterizada, para se tornar um emblema do Sublime Americano. “Spiral Jetty se ajusta à noção de Kant de significado sem nenhum sentido específico.” (DANTO, A., 2005) A obra foi submersa e emergiu várias vezes coberta por uma densa pátina de cristais de sal, proveniente do Great Salt Lake, até sua desapareção. A cada emergência, a obra se recriava e trazia em si um novo arrebatamento aos poucos felizardos que a visualizavam, já que a mesma se encontra em local de difícil acesso, sendo visível somente quando se alcança a margem do lago.

No entanto, desde 1999 o nível da água no Great Salt Lake tem diminuído, fazendo assim com que a consagrada obra de Robert Smithson tenha reemergido lentamente, sendo que em 2004 ficou totalmente exposta. As pedras encrustadas com cristais de sal branco estão rodeadas pela água rosa no que lembra um amplo campo de neve.

Quando Smithson criou *Spiral Jetty*, em 1970, as pedras negras de basalto criavam um grande contraste com o rosa escuro da água do lago, mas o tempo e o espaço onde a obra se instala, deixaram marcas profundas na mesma. Ao emergir em 1999, a obra já não possuía a dramaticidade que lhe era tão peculiar. Ela esteve submersa, por muitos anos, em uma grande camada de sal.

O ressurgimento da obra de Smithson em 1999 colocou em choque uma questão crucial relativa às obras efêmeras. Como a obra pertence a *Dia Art Foudation*, a quem foi doada quando de seu ressurgimento pela viúva do artista; a fundação se colocou em um grande impasse: restaurar ou não a obra de Smithson. Para assegurar sua permanência e sua forma original, a fundação se colocou em um dilema, adicionar novas pedras, retirar parte do sal que está influenciando a obra, o que fazer? A *Land Art*, em sua maioria avassaladora foi sempre feita para ser efêmera. As relações do próprio lago e o desaparecimento da obra faziam, até onde se sabe, parte do projeto de Smithson.



Figura 62 – Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970.

Spiral Jetty (fig. 62) traz em si a grandiosidade e o arrebatamento tanto da obra, como, da natureza, do ambiente onde esta se instala. A grandiosidade presente neste trabalho de Smithson o eleva a uma transcendência no fazer artístico que se aproxima do sublime. “O sublime é alheio à conceituação justamente porque ele é a manifestação do ilimitado.” (SELIGMANN-SILVA, M., 2005, p. 33) Smithson, ao escrever sobre a obra coloca que:

A pureza lógica inesperadamente se encontra em um terreno pantanoso e dá as boas vindas ao evento inesperado. Em *Spiral Jetty* o surd²⁴ assume e nos leva a um mundo que não pode ser expresso por números ou racionalidade. Ambiguidades são admitidas ao invés de serem rejeitadas, contradições são ampliadas ao invés de serem reduzidas – a lógica mina o verbo. A pureza é colocada à prova.²⁵

A pureza apregoada por Smithson, em muito diverge daquela em voga à época em que *Spiral Jetty* (fig. 63) foi realizada, em 1970. Nesse período a pureza artística ainda guardava resquícios dos textos de Greenberg nos anos 1960, onde ele argumentava que:

(...) a pureza estética solicitava a eliminação de qualquer arte de qualquer coisa que não pertencesse ao meio que a definisse. Pintura, por exemplo, deveria se tornar plana e abandonar a figuração, que sugere uma relação com a realidade tridimensional que vai além dela, enquanto a escultura teria que rejeitar qualquer qualidade pictórica. (GREENBERG, C. In: DANTO, A. 2005).

A pureza de Smithson está relacionada à essência da obra e a liberdade artística da mesma. Em *Spiral Jetty* de Robert Smithson a obra é livre em sua grandiosidade e em sua efemeridade, mesmo ressurgindo de tempos em tempos. “O trabalho é tão evasivo como é persuasivo, e, mesmo pertencendo ao seu momento na história, ele também tem o ar atemporal de um antigo monumento deixado para trás por uma civilização já desaparecida.” (DANTO, A., 2005). *Spiral Jetty* está acima das interpretações rasas; sua grandiosidade, magnitude e arrebatamento a alçam a exemplo máximo do sublime na obra de Smithson e provavelmente na obra de toda uma geração.

²⁴ Termo arcaico para numero irracional WEISSTEIN, E. W. "Surd." From *MathWorld*--A Wolfram Web Resource.

²⁵ Retirado do artigo de Arthur Danto *The American Sublime*, The Nation, 1º de setembro de 2005.



Figura 63 – Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970.

Um ano após ter feito *Spiral Jetty*, Robert Smithson desenvolveu um projeto em *Land Art*, no qual, pela primeira e única vez, o artista utilizou uma área industrial para a instalação de seu trabalho. Este trabalho é o único trabalho de Smithson que ainda se encontra em bom estado, fora dos Estados Unidos. *Broken Circle/Spiral Hill* (fig.64), de 1971, é uma obra localizada em Enmen na Holanda.

A obra se constitui de dois trabalhos que se relacionam. O primeiro, *Broken Circle*, consiste em um objeto circular, dividido em dois semi círculos. O primeiro semi círculo, localizado na areia, formando algo que lembra um canal cortado na margem do lago, e, o outro, parte de um semi círculo feito de areia, como se fosse um braço de areia que adentra o lago. A ocupação espacial desta parte da obra teve ainda uma adição especial, já que havia uma rocha no centro do círculo, a qual não podia ser removida, sendo então acrescentada à obra.

Em *Spiral Hill*, Smithson aumentou uma pequena colina existente no local, cobrindo-a com uma terra escura, na qual cortou um caminho em espiral, a partir da base e o cobriu com areia branca. A composição como um todo é muito impressionante, e, o espectador pode percorrer os caminhos criados em ambas as partes da obra, relacionando-se assim, com elas.

Smithson também produziu um material bastante interessante a partir desta obra, como era característica sua. As fotos, materiais coletados dos *sites* de suas obras, todo esse material, tornava-se para o artista parte do que ele denominou como *Nonsite*. “Eu desenvolvi o *nonsite*, o qual de uma forma física, contem uma parte do *site*. Este *container* é de certa forma, um fragmento em si, algo que pode ser chamado de um mapa tridimensional (da obra).” (SMITHSON, R. In: LAILACH, M. 2007, p. 10)

Sendo assim, os *nonsite* de Smithson passam a ser um *subproduto* de sua obra, como fragmentos de memória da mesma, mas apresentados ao público em espaço-tempo totalmente distinto daquele vivenciado pelos poucos que experimentaram suas obras *in loco*.

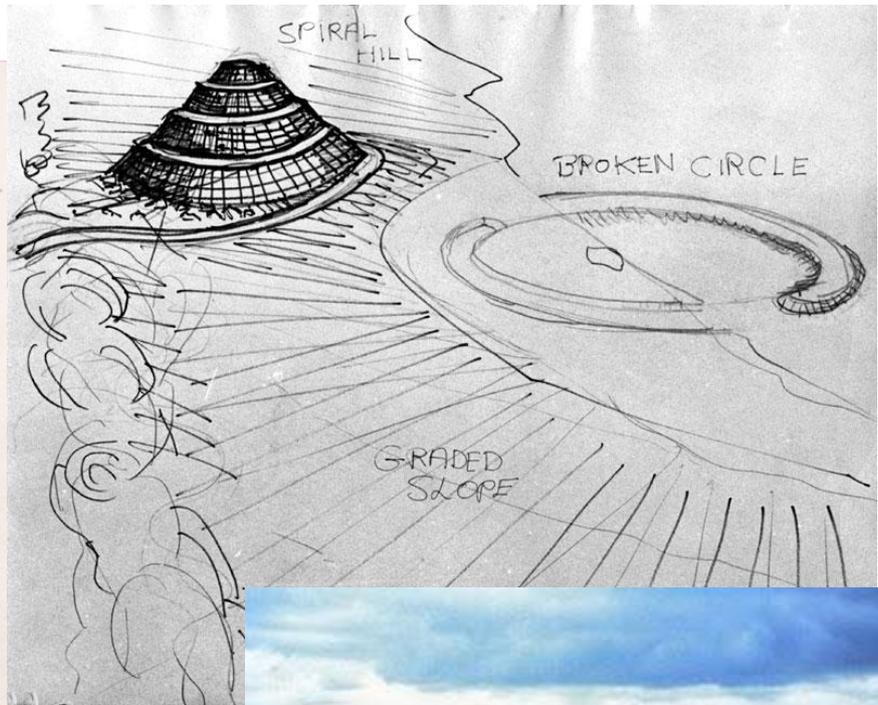
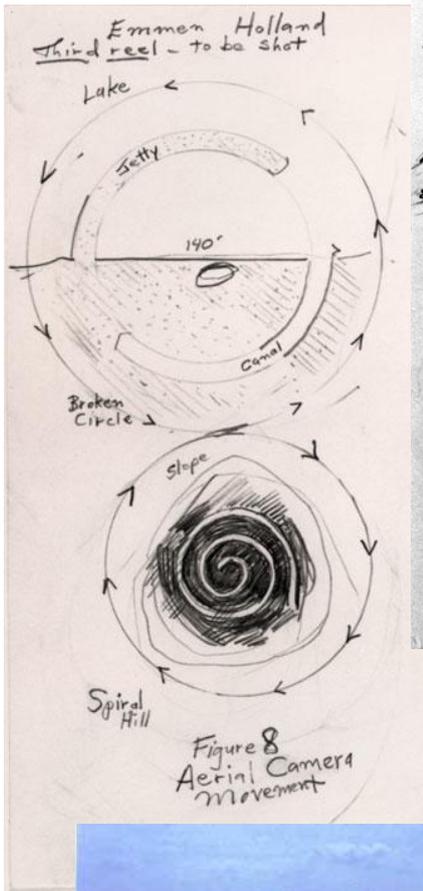


Figura 64 – Robert Smithson, *Broken Circle/Spiral Hill*, 1971.

Assim como os *nonsite* de Smithson, o casal de artistas, Christo e Jeanne-Claude também sempre produziram subprodutos de suas grandes intervenções. No entanto, a diferença é que, no geral, os *nonsite* de Smithson surgiam depois de sua *Land Art*, enquanto os trabalhos relacionados às intervenções de Christo e Jeanne-Claude são trabalhos produzidos e comercializados anteriormente à sua obra principal. Eles produzem estudos das *Land Art* e das Intervenções Urbanas que pretendem realizar, além de desenhos, colagens e maquetes desses projetos. Utilizam o dinheiro da comercialização desse trabalho, para financiar suas intervenções. Foi dessa maneira que arrecadaram o dinheiro necessário para a produção de *Wrapped Coast* (fig. 65), de 1968-69 a 14,5Km de Sydney, na Austrália.

O casal de artistas, ao longo do tempo, já embrulhou todo tipo de coisas. Sozinho, em começo de carreira, Christo embrulhou um sem número de objetos, em vários tipos de tecido. Mais tarde, o casal passou a embrulhar edifícios inteiros, como museus. O ato de embrulhar as coisas nunca se deu de forma tradicional, perfeita como um pacote de presente, pelo contrário, eles valorizam os nós grosseiros, a estética bruta, a qual cria contorno irregular nos objetos embrulhados.

Foi através dos projetos grandiosos, de larga escala, onde o casal de artistas passou a criar interferências em áreas monumentais, muitas vezes fora do contexto urbano, que Christo e Jeanne-Claude passaram a instigar os espectadores, que em suas obras, na grande maioria dos casos, são alçados à posição de experimentadores. Ao desafiar a percepção do espaço, através do objeto embrulhado, em larga escala, Christo e Jeanne-Claude desenvolveram um novo olhar para as experiências em *site specific*.

Com a obra *Wrapped Coast* em Sydney, os artistas, que embrulharam 1 km da costa ao sudeste de Sydney, desencadearam um novo olhar sobre a *Land Art* e a própria discussão sobre arte. A ocupação espacial nessa, e em obras criadas por eles posteriormente, não tinha precedentes até então. O trabalho de proporções monumentais utilizou 56 km de corda de polipropileno e mais de 90m² de polipropileno para dar conta da façanha idealizada pela dupla de artistas.

As imagens fotográficas de *Wrapped Coast* conseguem nos passar, somente, uma vaga ideia do que de fato foi a obra. Sua grandiosidade era percebida e vivenciada por aqueles que a experimentaram. Seus espectadores eram de fato experimentadores da mesma. As pessoas, ao percorrer a extensão total da obra e transitar por seus vários níveis, passavam a ter uma nova percepção do lugar. A obra de Christo e Jeanne-Claude traz uma reconfiguração do local instalado, como se o mesmo passasse a ser percebido, de fato, através da obra dos artistas.

Do dia em que abriu, em 28 de outubro de 1969, a costa se manteve embrulhada por quatro semanas. Caminhar pelo embrulho era uma sensação para cada visitante: O tecido refletia o sol. Era encantador, era suave e elástico, e, perto do mar era denso e fofo. Havia o perigo de se resvalar e cair em sua superfície rochosa. Ao observar do centro do embrulho, o mar, o céu, o vento e o sol pareciam estranhamente irreais e estranhos; para alguém situado em uma paisagem completamente artificial de material sintético opaco. (LAILACH, M., 2007, p. 32)

No verão de 1970, Christo e Jeanne-Claude apresentaram o projeto de uma outra obra de grandes proporções, desta vez em local bem mais distante de um centro urbano. *Valley Curtain (fig. 66)* foi realizada nas proximidades de Aspen, no Colorado. Assim como todo processo do porte empreendido pelo casal de artistas até a real montagem da obra, antecedeu-se um longo período de discussões, onde se planejava a viabilidade do projeto, tanto por parte das autoridades locais, como por parte da empresa responsável pela execução do mesmo.

A proposta dos artistas previa uma grandiosa cortina de cor vermelho-alaranjado, a qual fazia uma relação direta não só com a paisagem, mas com o próprio estado onde a obra foi instalada, Colorado, que quer dizer vermelho em espanhol. Para custear o imenso projeto, os artistas criaram uma empresa com o nome de “The Valley Curtain Corporation”, a qual ficou responsável por arrecadar os fundos necessários para o projeto. Essa arrecadação de fundos se deu a partir da venda de desenhos, colagens, projetos e maquetes referentes ao projeto, como também da venda de algumas obras de Christo de décadas anteriores.

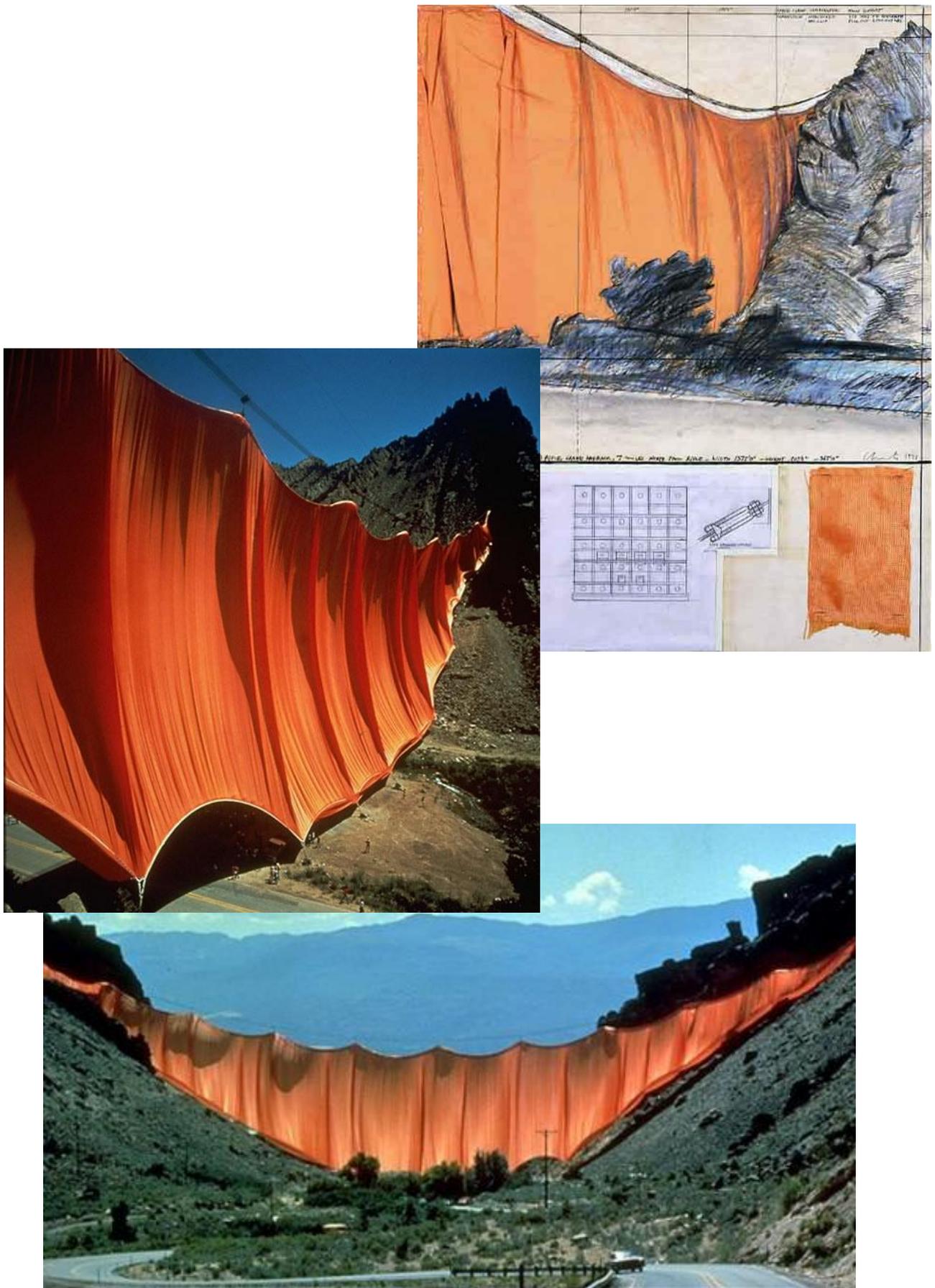


Figura 66 – Christo e Jeanne-Claude, *Valley Curtain*, 1970-72.

Esta obra de Christo e Jeanne-Claude demorou quase dois anos para ficar pronta e ficou exposta por menos de 48 horas. A obra era grande demais e com isso, um risco iminente para aqueles que passavam pela rodovia sob ela. Ainda assim, os artistas consideraram a obra uma vitória, já que para apresentá-la não cederam às pressões dos engenheiros responsáveis por sua execução, os quais tinham sugerido que a cortina tivesse alguns buracos que permitissem a passagem do vento. Mas, os artistas queriam sua cortina como está foi feita e apresentada, mesmo que de forma extremamente efêmera, ela ficou exatamente como eles a tinham idealizado.

Ao contrário da obra de Christo e Jeanne-Claude que ficou menos de 48 horas exposta, a obra de Walter De Maria, *Lighting Field* (fig. 67) é uma obra permanente, mantida pelo Dia Art Foundation. A obra se localiza no Novo México, e, consiste em um campo de 1.600m², onde o artista instalou 400 hastes de ferro verticais a espaços regulares de 66 metros, criando assim um campo relampejante, ou, *Lighting Field*. A obra, apesar de permanente está em local isolado, sendo essa característica uma determinação do artista, que afirma que o isolamento faz parte da *Land Art*.

A obra de Walter De Maria demorou alguns anos a ser executada. O projeto inicial do artista data de 1971, no entanto ele ficou pesquisando um local propício para a instalação da mesma por cinco anos. Ele pesquisou lugares nos estados da Califórnia, Nevada, Utah, Arizona e no Texas. Sua intenção era encontrar um espaço que fosse isolado e ao mesmo tempo zona de frequentes tempestades elétricas. Depois de testar um protótipo no estado do Arizona, o artista acabou optando pelo Novo México, onde instalou sua obra em 1977.

Apesar de seu isolamento, obra de De Maria pode ser visitada, já que a relação entre espectadores e sua obra é um fator essencial para o artista. A obra pode ser visitada por pequenos grupos, com no máximo seis pessoas, os quais passam a noite em uma cabana próxima, mantida especialmente para esse propósito, dando-lhes tempo suficiente para caminhar por toda a área onde a obra está instalada.

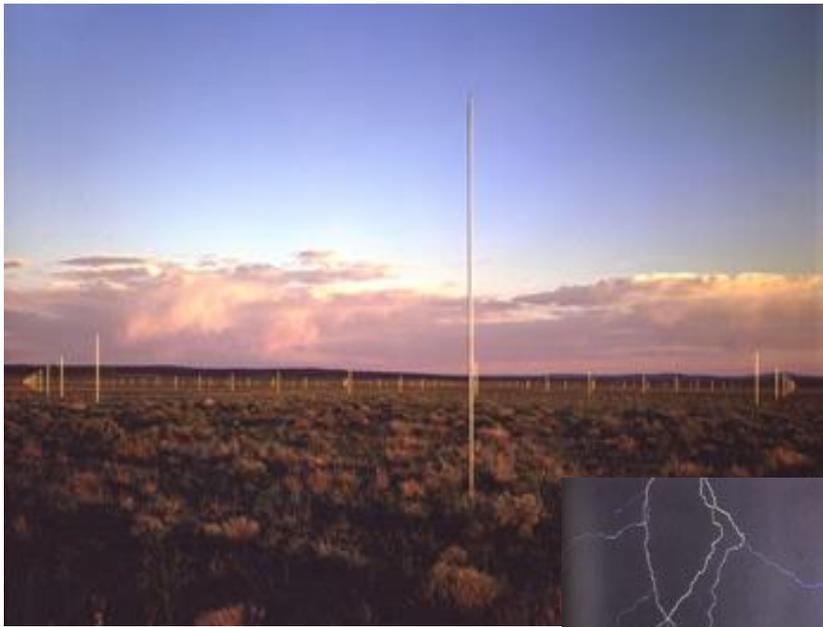


Figura 67 – Walter De Maria, *Lighting Field*, 1971-77.

A obra foi idealizada para ser vista do solo, segundo o artista visualizar *Lighting Field* do alto não teria nenhum valor, já que este ângulo não permitiria ao visitante ver a relação entre céu e terra, a qual é intrínseca à obra, especialmente quando os visitantes tem a possibilidade de visualizar um raio, tão comum naquela área surge no ar.

Lighting Field tem em seu propósito ser uma obra arrebatadora, sublime, através de seus relâmpagos e raios, sua relação espacial, que se dá no vazio, entre o céu e a terra, e, seu tempo. Sim, o tempo, pois a obra só “acontece” de fato no instante em que a terra está recebendo um raio, é aí, nesse instante, que a obra acontece, fazendo com que o espaço-tempo se relacione de forma íntima à mesma.

A relação espaço-temporal, tão presente na obra de Walter De Maria, que apesar de estar locada de forma definitiva, “acontece” sempre de forma efêmera, sempre que há uma tempestade de raios; também se dá de forma definitiva, como já visto anteriormente, nas obras de Richard Long. O artista que gosta de fazer longas caminhadas, nas quais escolhe o local de suas intervenções, usa em seus trabalhos rochas, preferencialmente. O interessante neste material, que ele apesar de poder ser retirado do local instalado pelo artista, tem como características intrínsecas sua perenidade. As rochas são materiais, onde a matéria se faz presente, é um material sólido, robusto e mantém sua forma através do tempo.

Eu gosto da simplicidade de caminhar, da simplicidade das rochas. Eu gosto de materiais comuns, aquilo que está à mão, mas, especialmente de rochas. Eu gosto da ideia de que as rochas são o material do qual o mundo é feito. Eu gosto de meios comuns dados a simples *twist* da arte. Eu gosto da sensibilidade sem a técnica. (LONG, R. In: LAILACH, M, 2007, p. 72)

As características acima descritas pelo artista estão presente em sua obra *A line in the Himalayas* (fig. 68), de 1975. Como o próprio nome anuncia a obra se trata de uma linha, feita de pedras, instalada no Himalaia. A obra é composta por rochas claras, de proporções pequenas, as quais formam uma linha no solo.

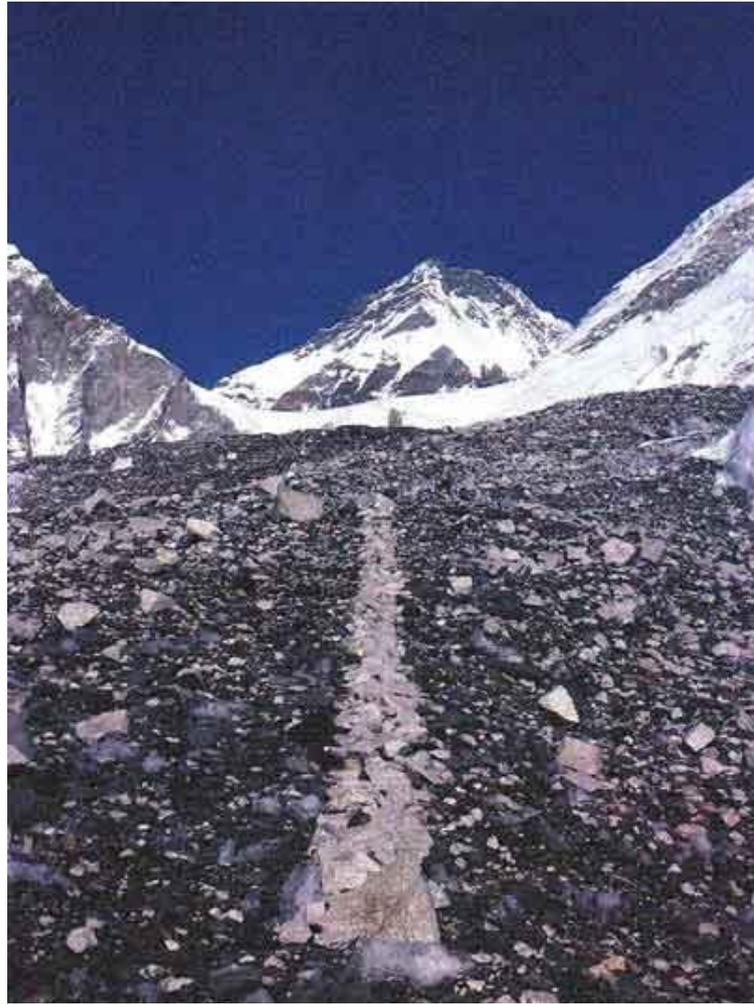


Figura 68 – Richard Long, *A Line in the Himalayas*, 1975.

A relação com o espectador, na obra de Long, é extremamente difícil, já que o artista costuma produzir suas obras em locais ermos, impossibilitando com isso uma real experiência por parte do espectador. As obras se tornam a marca da presença da mão humana em locais pouco frequentados, tornando-se assim, de certa maneira, uma assinatura do artista na natureza. A relação da obra com o espaço instalado, mesmo sem a possibilidade de experimentação por parte do espectador é algo intrínseco à obra. As obras de Long são sem a menor sombra de dúvida um exemplo ímpar de obras em *site specific*.

O local onde a obra se instala passa a fazer parte da obra, o ambiente instalado interfere fortemente na fruição da mesma, seja *in loco*, experimentado pelo artista, e, pelas poucas pessoas que se aventuram a visita-las, seja através das fotografias feitas por Long de suas obras. Desde sua obra *A Line Made by Walking England*, onde o artista registrou em fotografia (como visto anteriormente), Long passou a apresentar seus trabalhos através dos registros dos mesmos, feitos em fotografia. A intenção do artista ao fotografar suas obras, não é criar uma foto artística, mas uma foto que represente de fato a obra.

Eu dou um passo atrás, me afasto e aponto a câmera (para a obra) e tento conseguir um foco. Mesmo sendo necessário conseguir uma boa foto, a foto deve ser o mais simples possível, para que quando as pessoas olhem a foto, elas não fiquem encantadas pelo ângulo grandioso de lentes especiais ou por efeitos especiais. Porque minha arte é muito simples e direta, eu acho que a fotografia deve ser tão simples e direta (quanto a obra).... (LONG, R. In: LAILACH, M., 2007, p. 72)

Foi em foto que Long apresentou sua obra *A Line in the Himalayas*, obra que apesar de ter sido feita com um material bruto, que é a rocha; parece quase singelo, como se fosse um friso feito no meio da grandiosidade que o cerca. A linha clara, em tons de cinza da obra, contrasta com as pedras escuras do espaço em que ela se instala, com o branco da neve das montanhas que a cercam, e, em dias de sol com o azul profundo do céu. Percebemos então que a obra não é simplesmente a linha feita por Long, mas a relação da linha com o espaço instalado, e, apesar de provavelmente a obra ainda estar lá, ela, de certa forma foi efêmera, já que a relação que temos com ela se dá somente através do registro feito em um instante, pelo artista.



Figura 69 – James Turrell, *Roden Crater*, 1974.

De todas as *Land Art* em *site specific* analisadas aqui, creio que nenhuma é tão grandiosa, e tão arrebatadora como a *Roden Crater* (fig. 69), de James Turrell. A grandiosidade da obra se faz presente por vários motivos. Primeiro, a obra está localizada em uma cratera de um vulcão extinto, no meio da imensidão do deserto do estado do Arizona, nos Estados Unidos. Fica a 70 km da cidade mais próximas, que é Flagstaff, uma cidade pequena, no meio do nada. Além disso, a idealização da obra foi iniciada em 1972, sendo iniciada em 1974, e continua ativa, como um projeto em constante andamento.

A cratera fica no centro de um campo de lava, onde o solo tem um tom avermelhado profundo. Sua altura aproximada é de 300 metros de altura em relação ao deserto à sua volta. O artista comprou a área onde se localiza a cratera do vulcão extinto em 1974 e a partir daí passou a trabalhar o espaço interno da cratera. Turrell projetou um sistema de vários ambientes dentro da cratera, conectados por corredores, transformando o espaço da *Roden Crater* em uma espécie de observatório. A intenção do artista é que o espectador tenha uma relação quase mística com a luz e com o espaço percebido através luz.

Assim como em seus *Skyspaces*, visto anteriormente, quando analisamos sua Instalação no PS1 Museum de Nova Iorque, um espaço onde o espectador entra, se instala, e tem a experiência do teto se abrindo, cada vez que a obra é exposta, ela é vivenciada de forma diferente, graças às diferentes temperaturas, luzes no céu, o céu nublado, céu azul, enfim, as sensações absorvidas em cada nova experiência são únicas e diferentes entre si, fazendo com a mesma obra seja outra a cada dia. Já em *Roden Crater* (fig. 70), a obra sofre, efetivamente, uma constante mudança, ela vem sendo modificada desde o dia de sua criação, no entanto é a mesma, assim como o homem, que mesmo se modificando a cada dia, nasce e morre sendo o mesmo indivíduo. Além da busca por uma experiência mística, a obra de Turrell lida com a questão da luz, do espaço e do tempo de forma bastante particular.

Conhecido por seu projeto contínuo Roden Crater, que envolve a escavação e alteração de um vulcão extinto em Sedona, no deserto do Arizona. Esse trabalho começou em 1972 e ainda está em andamento. O objetivo de Turrell é criar uma série de experiências que, embora dependentes de fenômenos óticos conhecidos, causem um impacto quase místico sobre o espectador. (LUCIE-SMITH, E., 2006, p. 148-149)



Figura 70 – James Turrell, *Roden Crater*, 1974.

Esta é uma obra em permanente mutação, que nos expõe às relações entre o que está fora e o que está dentro, sendo o fora e o dentro aqui, muito mais, o que está dentro da terra e fora dela. O céu e o interior da terra. Além disso, as relações espaço-temporais com a mesma, que se modificam interminavelmente, já que a obra continua em andamento, se dão de forma única para cada experimentador da mesma. Sim, porque na obra de Turrell não somos simples espectadores, ela lida diretamente com nossos sentidos, com nossa percepção espaço-temporal, nos obriga a questionar nossa insignificância perante a grandiosidade que nos rodeia.

De fato, a obra de Turrell se coloca, não simplesmente como uma experiência artística, mas como uma experiência mística. A luz do sol, da lua e das estrelas é percebida de forma mais potente de dentro da cratera. Além da posição das várias aberturas, onde podemos ver o céu estarem posicionadas de tal forma que as a luz de cada um desses elementos seja percebido segundo o projeto idealizado pelo artista.

A *Land Art* como um todo, nos coloca em relação direta com a grandiosidade da natureza. O *site* no qual a obra se instala, não é, nesta forma de fazer artístico, simplesmente o local onde a obra está, mas faz parte da obra, efetivamente. E através desse espaço que nos relacionamos com as obras, em local e tempo determinado.

5.2 Intervenção Urbana: obra efêmera por excelência

“O espaço existe quando levamos em consideração vetores de direção, velocidade e variações no tempo.” Michel de Certeau

A Intervenção Urbana é um diálogo com o espaço urbano, uma intervenção no mesmo, normalmente provisória, efêmera. As Intervenções Urbanas surgiram em paralelo aos *Environmets* e a *Land Art*, na década de 1960. Ela surge da necessidade, por parte dos artistas de extrapolar o espaço das galerias, de ir às ruas, de dialogar efetivamente com o espaço urbano no qual sua obra se insere.

Ao instalar a obra em espaço público o artista tem uma nova relação com a própria fruição da mesma, pois, ao contrário do espaço da galeria ou do museu, onde o espectador está preparado para se “relacionar” com a arte; nas ruas a arte se impõe como uma experiência, muitas vezes inesperada, às vezes até mesmo, indesejada. O espectador da Intervenção Urbana é o cidadão comum, pego de surpresa em meio ao seu dia-a-dia por uma experiência artística. É dentro deste contexto que a participação do espectador acontece quando se trata de uma Intervenção Urbana.

A Intervenção Urbana, ao contrário da arte urbana, feita como monumento urbano que é planejada para um *site specific* de forma permanente; não é feita para durar. Toda Intervenção Urbana, tem em sua essência um caráter transitório, é uma obra efêmera por excelência. Sua relação com o espaço, mesmo sendo intrínseca à sua composição e existência se dá de forma efêmera, fazendo com que a relação espaço-temporal da obra faça parte de sua natureza, sendo essas essenciais à sua fruição.

A Intervenção Urbana promove a quebra de barreiras entre arte e vida. Ao apropriar-se do espaço urbano, ela dialoga diretamente com a vida da cidade em que se instala, fazendo as barreiras entre arte e vida se diluírem. A Intervenção Urbana passa então, durante o breve momento de sua existência a se relacionar com os espetadores não através do distanciamento de uma obra de arte, mas pelo viés da vida em si, quebrando assim as barreiras entre a obra e seu espectador.

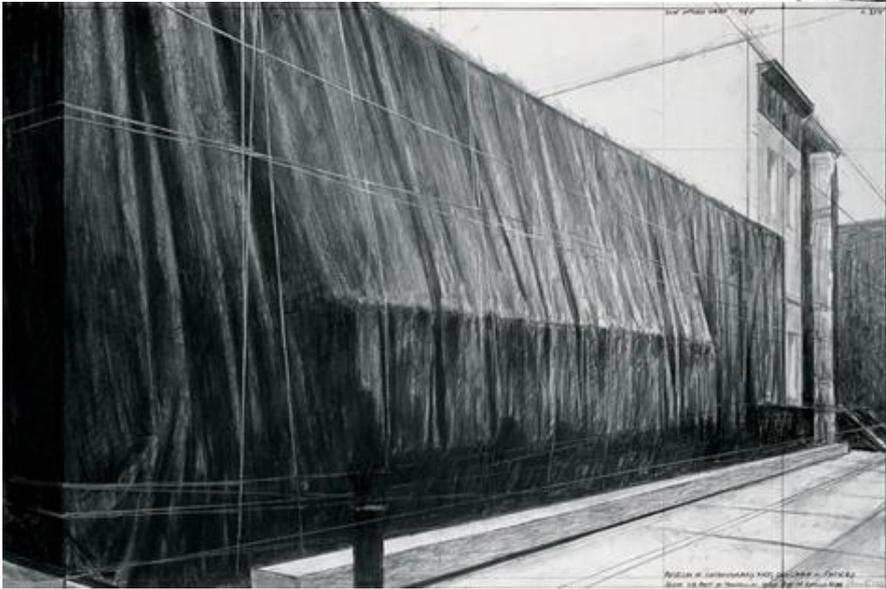
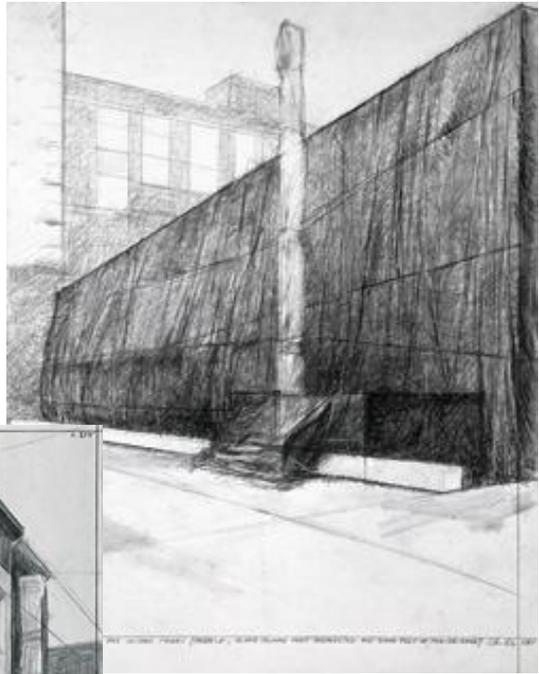


Figura 71 – Christo e Jeanne-Claude, *Museu de Arte Contemporânea, Embrulhado – Chicago, 1969*

Uma das primeiras Intervenções Urbanas foi, no entanto, em um espaço essencialmente artístico, um museu. Ao embrulhar o *Museum of Contemporary Art of Chicago*, Christo e Jeanne-Claude criaram uma obra que pode ser classificada como uma Intervenção Urbana em Chicago. Os que passavam pelo museu, se deparavam com um enorme pacote. O edifício até então sem maior expressividade arquitetônica foi reconfigurado, através de seu “empacotamento” ao contexto urbano da cidade de Chicago.

Museu de Arte Contemporânea, Embrulhado (fig.71) de 1969, em Chicago, os artistas além de embrulharem o museu externamente, criando assim uma recodificação simbólica do mesmo em relação ao espaço urbano circundante, embrulharam na parte interna, o chão e as escadarias. Mas, o que realmente impactou foi o empacotamento externo do museu, o qual colocou o edifício em evidência.

Outro empacotamento bastante importante do casal de artistas Christo e Jeanne-Claude, foi o *Reichtag Embrulhado (fig. 72)* em Berlim, obra executada em 1995 apesar do projeto original, datar de 1977. As obras de Christo e Jeanne-Claude são sempre propostas para *site-specific* onde a obra dura por algum tempo, sendo sempre uma experiência efêmera.

O empacotamento do Reichtag, depois de quase vinte anos de hiato, entra a idealização da obra e sua execução, seu empacotamento ficou pronto em 24 de junho de 1995. O edifício permaneceu empacotado por 14 dias e todo material utilizado em seu empacotamento era reciclável.

Assim como em seus demais trabalhos, o casal de artistas patrocinou a montagem da obra através da venda de desenhos, projetos e maquetes do empacotamento do Reichtag. O *Reichtag Embrulhado* representou não somente os muitos anos de esforços para sua execução na vida dos artistas, mas, foi um trabalho árduo de equipe que possibilitou a execução desta obra.

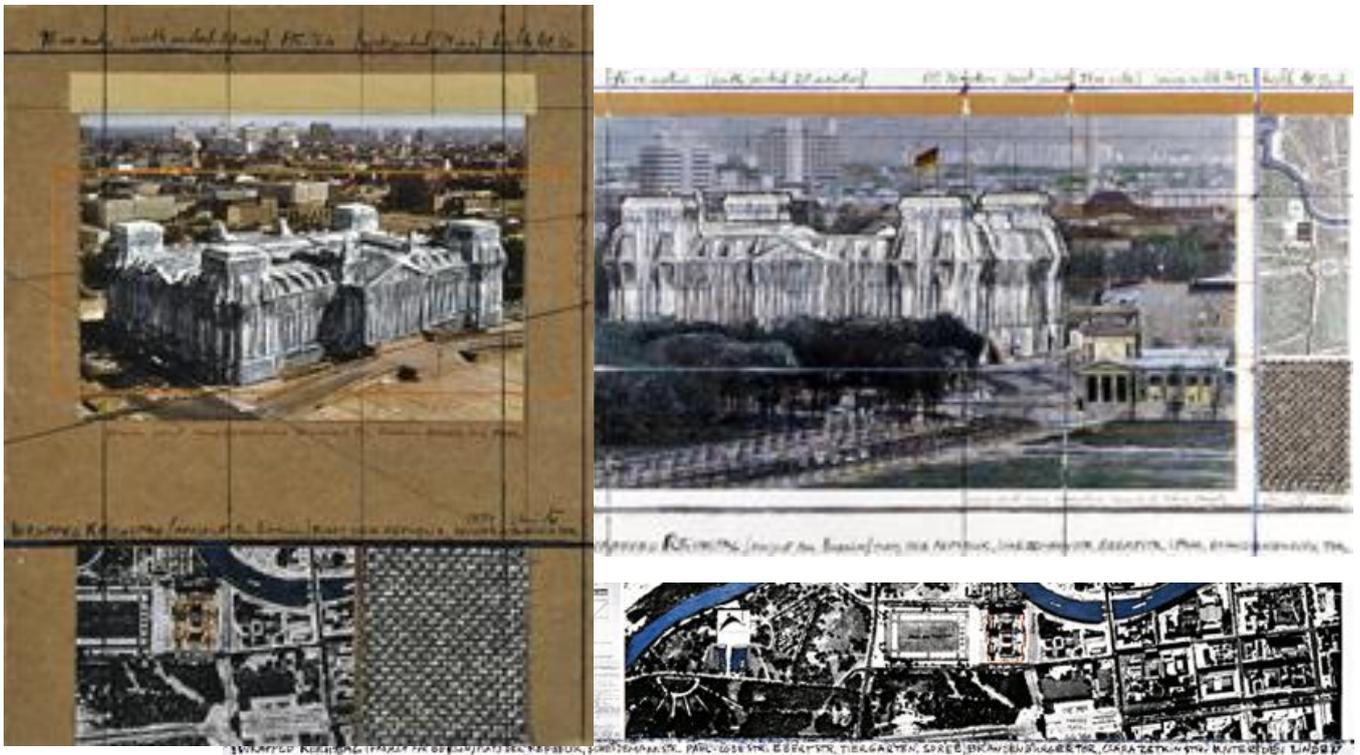


Figura 72 – Christo e Jeanne-Claude, *Reichstag Embrulhado*, 1977-95.

O Reichstag está em uma área aberta estranhamente metafísica. O prédio passou por suas próprias mudanças contínuas e perturbações: construído em 1894, queimado em 1933, quase destruído em 1945, foi restaurado na década de sessenta, mas o Reichstag sempre permaneceu o símbolo da Democracia.

Ao longo da história da arte, o uso de tecido foi um fascínio para os artistas. Desde os tempos mais antigos até o presente, tecido formando pregas, plissados e drapeados é uma parte significativa de pinturas, afrescos, relevos e esculturas feitas de madeira, pedra e bronze. O uso de tecido sobre o Reichstag segue a tradição clássica. Tecido, como roupa ou a pele, é frágil, ela traduz a qualidade única da impermanência. Por um período de duas semanas, a riqueza do tecido prateado, em forma pelas cordas azuis, criou um fluxo sumptuoso de dobras verticais realçando as características e proporções da estrutura imponente, revelando a essência do Reichstag.²⁶

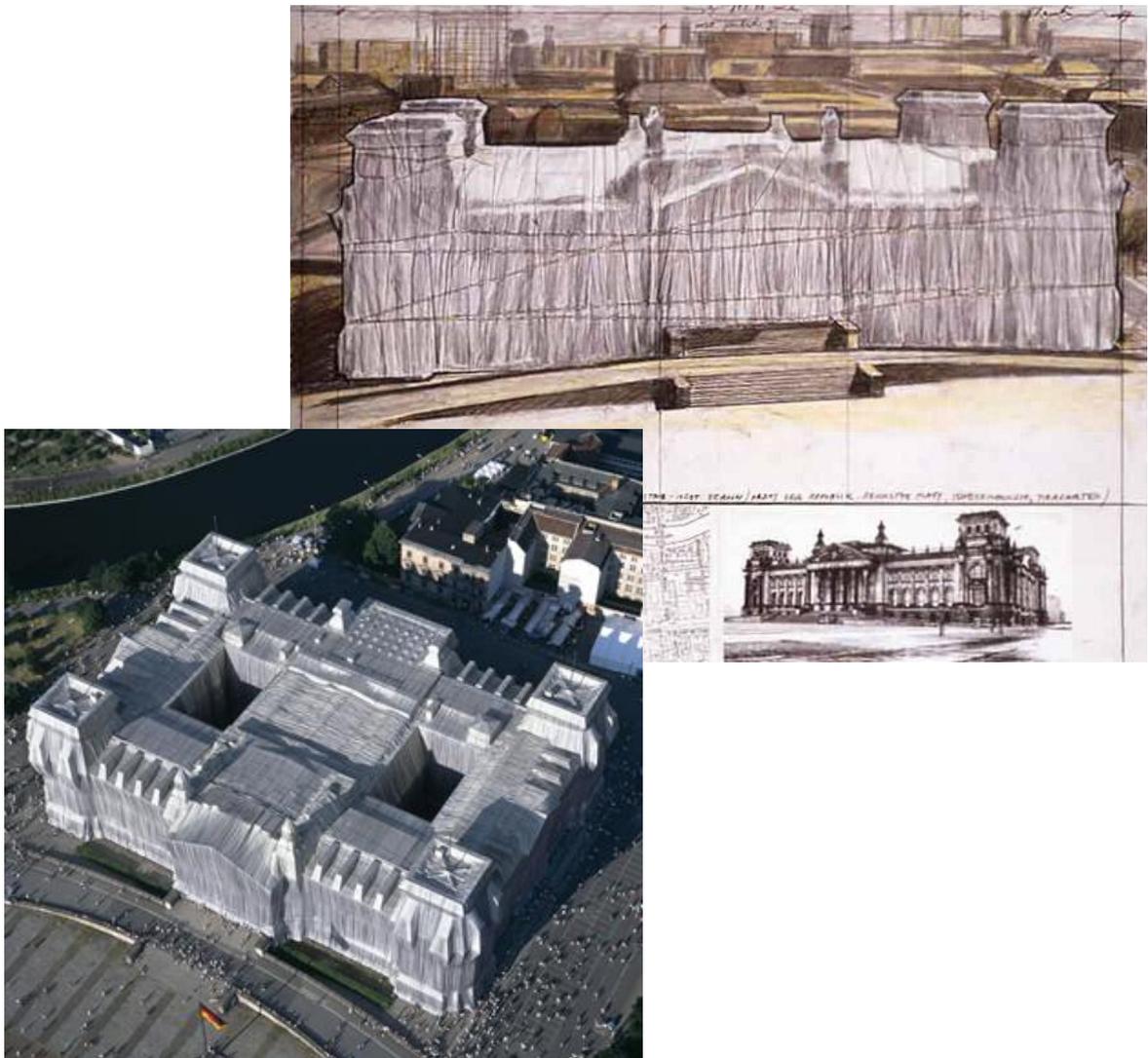


Figura 72 B - Christo e Jeanne-Claude, *Reichstag Embrulhado*, 1977-95.

²⁶ Texto retirado do site oficial dos artistas: www.christojeanneclaude.net

Ao contrário dos trabalhos acima apresentados, onde os artistas Christo e Jeanne-Claude, fizeram uma Intervenção Urbana, através do empacotamento de um único edifício, modificando assim a paisagem urbana; em *Sorrounded Islands* (fig. 73), de 1980-83, onde os artistas desenvolveram um trabalho no entorno as ilhas dos canais, na cidade de Miami, na Flórida, o impacto foi na cidade como um todo.

Em 07 de maio de 1983 a instalação de *Sorrounded Islands* foi concluída. Em Biscayne Bay, entre a cidade de Miami, North Miami, a Vila de Miami e Miami Beach Shores, onze das ilhas situadas na área de Bakers Haulover Cut, Causeway Broad, 79th Street Causeway, Julia Tuttle Causeway, e Venetian Causeway foram cercadas com 585 mil metros quadrados (6,5 milhões de pés quadrados) de tecido de polipropileno pink; tecido que cobre a superfície da água, flutuando e estendendo-se até 61 metros (200 pés) de cada ilha na baía. O tecido foi costurado em 79 padrões para seguir os contornos das onze ilhas.

Por duas semanas *Sorrounded Islands* espalho-se, ao longo de 11,3 km (7 milhas), onde a obra foi vista e apreciada pelo público, que aproximou-se dela, a partir das calçadas, sa terra, sa água e do ar. A cor luminosa rosa do tecido brilhante estava em harmonia com a vegetação tropical das ilhas desabitadas verdejantes, a luz do céu de Miami e as cores das águas rasas da baía de Biscayne.²⁷



Figura 73 – Christo e Jeanne-Claude, *Sorrounded Islands*, 1980-83.

²⁷ Texto retirado do site oficial dos artistas: www.christojeanneclaude.net



Figura 73 B – Christo e Jeanne-Claude, *Surrounded Islands*, 1980-83.

O trabalho dialogava diretamente com a cidade de Miami, ao colocar em evidência a forma como seus cidadãos se relacionam com a mesma e mesmo como estes a vivenciam. Em Miami, a vida se dá constantemente na relação existente entre a água e a terra. Terra firme, o mar e os canais que cortam a cidade.

A obra ocupa efetivamente o espaço da cidade, no entanto, ao invés de se colocar no espaço urbano em si, nas ruas, em praças e afins. A obra se coloca tal qual o tecido rosa que contorna as ilhas; contornando a cidade, através de seus canais. As pessoas passaram então a tomar consciência da água que as rodeava através do rosa que circundava as ilhas desabitadas.

A mesma relação proposta pelo trabalho dos artistas entre o tecido circundante e as ilhas, se dá na relação das obras com a própria cidade e seus habitantes. Ao “abraçar” as ilhas com seu rosa vivo, Christo e Jeanne-Claude propuseram uma relação das ilhas e dos canais com as ruas da cidade; e, através delas com seus moradores. A relação não se dá neste caso entre o que está dentro e o que está fora, como acontecia tanto no *Reichtag Embrulhado* como no museu em Chicago, mas no que está no ambiente e o urbano e aquilo que nos rodeia, uma relação do espectador com a cidade, e, com tudo que a envolve, a obra evidencia essa relação.

Outra obra que lida com a cidade em si, com o que a envolve e coloca em evidência suas práticas, seu espaço, mas também seus problemas, assim como o fez a obra de Christo e Jeanne-Claude; é a obra de Agnes Denes, em Nova Iorque de 1982, *Wheatfield* (fig. 74). O interessante nessas duas obras é que apesar de serem em meio urbano, na verdade as duas se aproximam muito da *Land Art*, como se fosse uma *Land Art* em meio urbano. As reflexões propostas por estas obras se dá tanto na relação da obra com a cidade, e dela com o espectador, como também de espaços naturais dentro do concreto da cidade, dentro do meio urbano.

Tanto *Surrounded Islands* como *Wheatfield* são instaladas no espaço natural, que se encontra invisível, muitas vezes, no meio urbano. As obras evidenciam justamente a possibilidade da natureza dentro da frieza do asfalto e do concreto.



Figura 74 – Agnes Denes, *Wheatfield*, 1982.

A ação grandiosa de Agnes Dennis criou certo desconforto e, muitas discussões quando ela criou um campo de trigo dentro de uma das cidades mais populosas do mundo, provavelmente o maior símbolo de metrópole contemporânea, Nova Iorque. No princípio da década de 1980, na parte sul da ilha de Manhattan, havia um enorme lote vazio, remanescente da construção do World Trade Center. Lá, alguns artistas puderam criar Intervenções temporárias. A de Dennis foi a mais audaciosa delas.

A artista propunha através de sua obra, um contraste simbólico entre a cor dourada do trigo e o cinza que o rodeava. Além disso, o trigo que deveria simbolizar a fartura, a riqueza, enfim a bonança, não podia por razões sanitárias ser consumido. Além disso, a obra se localizava próximo à Wall Street, o mercado internacional que põe preço em todo tipo de *commodity*, inclusive o trigo.

Segundo a artista: “*Wheatfield*’ foi um símbolo, um conceito universal, que representava alimento, energia, comércio, comércio internacional, economia.” (In: LAILACH, M., 2007, p. 40) Instalá-lo, portanto, em Nova Iorque, próximo da região financeira da cidade tinha um propósito político, social e cultural, muito particular. A crítica, não tão velada, às práticas capitalistas contidas em *Wheatfield*, gerou uma onda de críticas severas à artista. No entanto, a obra tem, além de sua força não só em seu argumento, mas também em sua conformação formal com o entorno. A relação espacial, e, o diálogo criado com a cidade através desta também merece destaque na obra de Dennes.

Uma obra, que surpreendeu a cidade de Nova Iorque ao ser apresentada trinta e cinco anos depois de sua idealização e trinta e dois após a morte do artista que a idealizou, *Floating Island to travel around Manhattan Island (fig. 75)*, foi um evento memorável em meio à comunidade artística nova-iorquina quando de sua apresentação em 2005. A obra de Robert Smithson surpreende ao colocar um pedaço flutuante da natureza, como se fosse um parque flutuante em torno de Manhattan. Smithson, artista que trabalha essencialmente a natureza e com a natureza, nesta obra a coloca em diálogo direto com a cidade, mesmo está não estando dentro da mesma, mas circundando-a.

A realização da obra foi possível a partir de desenhos de Smithson de 1970, onde o mesmo idealizou uma ilha flutuante, a qual circularia a ilha fixa de Manhattan como se fosse uma lua em volta de seu planeta. Construída sobre uma barcaça e puxada por um rebocador, a ilha de Smithson, que consistia em uma paisagem idealizada sob medida, feita de rochas, árvores e caminhos, parecia aos que a observavam à distância, um recorte do Central Park, levado a percorrer a Ilha de Manhattan, como se o parque escapasse de suas amarras naturais e pudesse transferir parte de seu espaço à barcaça e lentamente através de sua viagem, envolver toda a ilha.

A relação dessa obra com os espectadores se dá de forma diferenciada, pois a não ser aqueles ditos iniciados em arte, e, que sabiam que a ilha flutuante de Smithson estaria presente naqueles dias, as demais pessoas olhavam com estranheza a embarcação que parecia transportar parte do Central Park para outro local da cidade, sem saber o que exatamente estavam testemunhando.

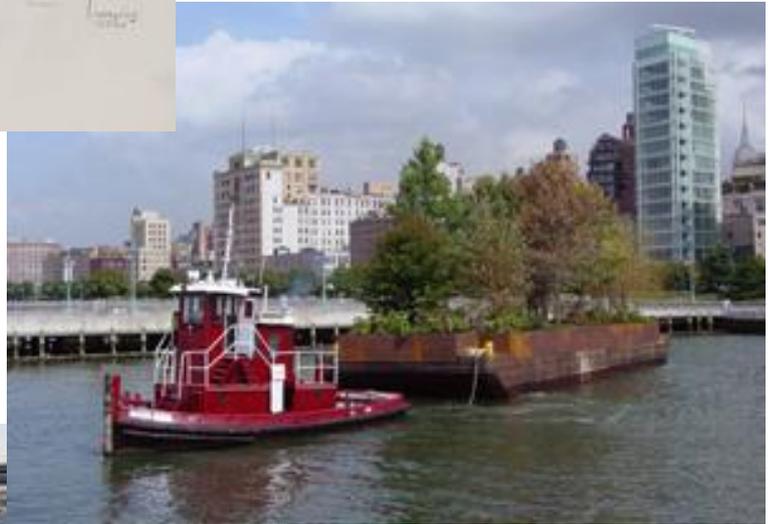
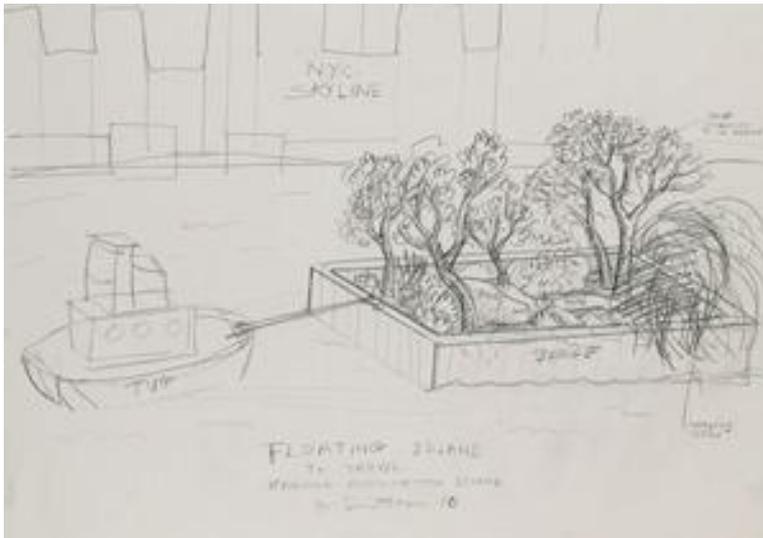


Figura 75 – Robert Smithson, *Floating Island to travel around Manhattan Island*, 1970-2005.

De todas as intervenções feitas na cidade de Nova Iorque, a de maior impacto, provavelmente, foi *The Gates* (fig. 76), obra de Christo e Jeanne-Claude apresentada em 2005, apesar de sua idealização, datar de 1979.

O arrebatamento, tão bem exercido pelas obras de *Land Art*, é colocado novamente à prova pelos artistas Christo e Jeanne-Claude, em sua obra, *The Gates*, realizada no Central Park em Nova Iorque. A obra consiste em 7.503 “portais”, com altura variando entre 1,65m a 5,48m, dependendo dos 25 caminhos diferentes possíveis ao longo de 37 km dentro do Central Park, em Nova Iorque

Ao contrário das obras de *Land Art* que, tradicionalmente, são feitas em local de difícil acesso e com isso, são contempladas por poucas pessoas, a obra de Christo e Jeanne-Claude foi locada em um parque público de um grande centro urbano, de uma das maiores metrópoles do mundo, Nova Iorque. Mesmo sendo uma obra *Land Art*, de certa forma, já que está em um parque, esta obra também se caracteriza como Intervenção Urbana e uma de grande impacto.

A fruição da mesma se dá de forma distinta das obras de *Land Art*, as quais analisamos no capítulo anterior, já que milhares de pessoas atravessaram *The Gates* durante os 16 dias em que a obra esteve montada. Isto também a diferencia, seu tempo é distinto, já que tem data certa de início e fim, ela, ao contrário de várias obras da *Land Art* não tem o propósito de se auto-achar e de ressurgir vez por outra, cada vez de forma distinta, como *Spiral Jetty*, por exemplo. Ela não tem em si a força da natureza que *Spiral Jetty* tem, mas uma força de interação com o espectador, que em grande parte é um transeunte do tecido urbano que se depara com a obra e ao longo de seu caminho passa a fruí-la.

Assim como em toda Intervenção Urbana e *Land Art*, o tempo e o espaço são cruciais na obra de Christo e Jeanne-Claude, a ocupação do espaço, a forma como a obra se insere no espaço, a interação da mesma com os caminhos já existentes no Central Park, enfim, o espaço é essencial na própria concepção da obra, sendo esta por excelência um obra em *site specific*, ou seja uma obra feita para um local específico, se a mesma fosse realizada em qualquer outro espaço, seria outra obra.

Viewing the Gates in Central Park

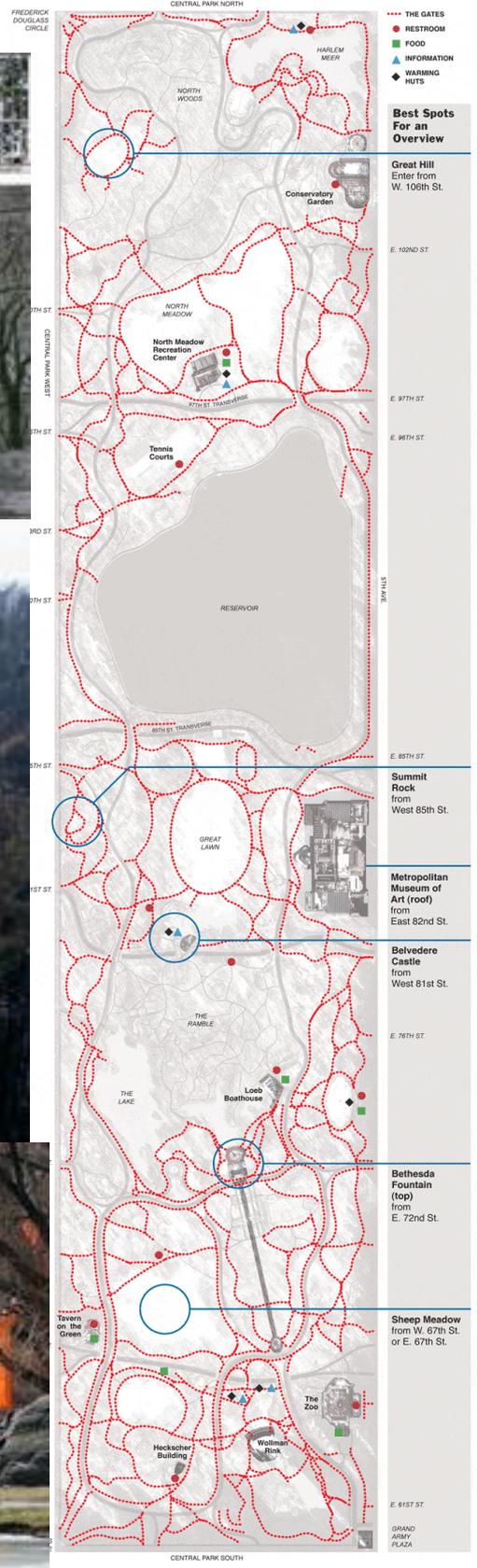
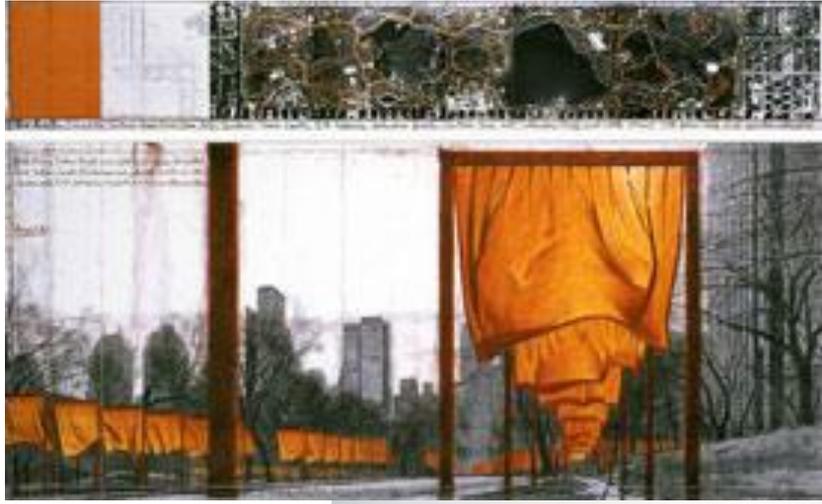


Figura 76 – Christo e Jeanne-Claude, *The Gates – Central Park*, 1979-2005.

Esta obra tem, portanto, não só o espaço como algo determinante, mas também o tempo, já que a mesma foi feita para durar um tempo limitado, foi criada para ser efêmera, uma obra, um acontecimento e depois..... Mais do que um evento, a obra se apresenta como um fazer artístico cujo discurso permanece mesmo quando a obra se dá de forma efêmera permanecendo apenas como lembrança.



Figura 76 B - Christo e Jeanne-Claude, *The Gates* – Central Park, 1979-2005.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS: A INSTALAÇÃO E SUAS RELAÇÕES ESPAÇO-TEMPORAIS

“Os projetos – arte de curta duração feita para locais e ocasiões específicos – levantam a questão de como o transitório sobrevive, se é que sobrevive.” Brian O’Doherty

A Instalação, como visto ao longo desta pesquisa, se caracteriza por ser uma obra apresentada, usualmente, de forma temporária. A apresentação do trabalho, seja ele finito por natureza ou não, se dá de forma efêmera, já que depende de uma relação espaço-temporal. A própria natureza da obra, se apresenta assim, de forma transitória, e, o que sobrevive da mesma, na maioria dos casos, é somente, a lembrança que levamos conosco da obra.

A Instalação é uma obra feita para existir em local determinado e por tempo determinado. A experiência espaço-temporal transitória é intrínseca à poética da Instalação. Sendo ela feita como obra de galeria ou museu, como obra de ambiente fechado; sendo a mesma uma obra em espaço aberto, sendo ele espaço natural, como o caso visto das *Land Art*, ou como Intervenção Urbana, quando a obra acontece no contexto da urbe, onde a relação espaço-temporal se dá em um diálogo direto com a cidade.

Em uma Instalação, o que se “evidencia, essencialmente, é a estrutura de uma situação espacial” (JUNQUEIRA, F., 1996, p. 559). A evidência desse espaço, do lugar instalado, onde a obra efetivamente acontece, é a consciência do espectador da obra em si. A construção dessa verdade espacial, que se completa através de seu negativo, dos vazios existentes, da percepção do todo, através de uma consciência maior de espaço-tempo, onde espaço, vazio e tempo se fazem presentes e essenciais à existência da própria obra, em conjunto com a percepção da mesma pelo espectador, constituem o âmago da Instalação.

A Instalação apresenta, parafraseando Baudelaire ao se referir à arte: “o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável.” (BAUDELAIRE, C., 1997, p. 25). Está definição, apesar de não se referir à

Instalação, poderia muito bem se aplicar a ela, já que a Instalação carrega em sua poética o transitório e o efêmero, e ainda o eterno e o imutável que é o todo da arte contido nela.

Por sua natureza versátil, a Instalação, se coloca como um fazer artístico condizente com os novos meios e mesmo com os multi-meios da arte, trazendo possibilidades infinitas de criação e de recriação dependendo de onde e como é apresentada, desenvolvendo um novo diálogo a cada nova montagem. A necessidade de mexer com os sentidos do espectador, de instigá-lo, quase obrigá-lo, a experimentar sensações sejam agradáveis ou incômodas, faz da Instalação um espelho de nosso tempo. Pode-se dizer de fato que a Instalação é uma obra *epocal*, a qual só faz sentido se vista e analisada em seu espaço-tempo.

A Instalação é uma obra *epocal*, pois funda novos mundos a cada nova obra, em torno da qual a mesma se manifesta e se desenrola, criando uma unicidade que, de certa forma representa e afirma o espaço-tempo da obra. Sendo assim, cada nova Instalação desenvolve não só um universo particular, mas um tempo próprio que parte da fruição da mesma.

Esta pesquisa mostra as relações espaço-temporais contidas na Instalação, nas obras de *Land Art* e nas Intervenções Urbanas e como essas relações são essenciais à obra. A relação espaço-temporal é um elemento essencial à própria existência das obras aqui analisadas. Além das relações espaço-temporais essas obras tem, em sua grande maioria uma relação íntima com seu espectador-experimentador. Em vários casos a obra se completa através do mesmo, o diálogo existente entre artista e espectador é intrínseco a estas obras.

Na contemporaneidade, onde a necessidade de um diálogo com o meio urbano, assim como com os meios naturais e virtuais se apresenta de forma incontestável, a Instalação e as intervenções *in-loco*, sejam no meio urbano, no meio natural ou mesmo no virtual, que são reescritas a partir de sua poética, trazem em sua linguagem as questões primordiais de uma nova proposta de discussão onde, espaço e tempo se apresentam de forma plena e virtual trazendo ao mundo uma nova visão de realidade a ser dissecada.

A Instalação se coloca como mais que um suporte, uma poética, que pode ser reescrita indefinidamente e infinitamente, sendo passageira e ao mesmo tempo sendo sempre recriável, seja pelo artista, pelo curador, ou pela própria interação com o espectador. A Instalação como poética, nos permite sempre nova experimentação sensorial, nos conecta com nossa memória afetiva, e nos faz vivenciar a obra de forma plena. A Instalação inaugura assim, novos mundos, os quais são vivenciados em tempo e espaço específicos, de forma efêmera, passageira. Permanecendo sempre de forma peregrina apenas na memória.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2006.

AGRA, Lucio. *História da Arte do Século XX*. São Paulo, Editora Anhembi Morumbi, 2004.

AMARAL, Aracy A.. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*. São Paulo, Studio Nobel Ltda., 1984.

_____. *Arte e Meio Artístico: entre a feijoada e o x-burguer*. São Paulo, Nobel, 1983.

ARANTES, Otilia Beatriz F. *Depois das Vanguardas*. Arte em Revista, São Paulo, Kairós/CEAC, 1983.

ARCHER, Michel. *Arte Contemporânea*. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo, Cia das Letras, 1995.

_____. *Arte e crítica de arte*. Lisboa, Editorial Estampa, 1988.

_____. *História da Arte como História da Cidade*. São Paulo, Martins Fontes, 1995.

BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. Coleção Os Pensadores, São Paulo, Abril Cultural, 1968.

BARBOSA, Ana Mae. *Tópicos Utópicos*. Belo Horizonte, Editora C/Arte, 1998.

BARBOSA, Eliana. *Espaço-tempo e poder-saber – uma nova epistême?*. In: Tempo Social-Revista Social. USP v. 7: 111-120, São Paulo, outubro 1995.

BARROS, Anna. *A arte da percepção – um namoro entre luz e o espaço*. São Paulo, Conselho Editorial, 1999.

BATCHELOR, David. *Minimalismo – Col. Movimentos da Arte Moderna*. São Paulo, Cosac Naify, 1999.

BATTCKOCK, Gregory. *A Nova Arte*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. *The painter of modern life and other essays*. Oxford, Phaidon, 1964.

_____. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra S.A., 1997.

BAUDRILLARD, Jean. *A Arte da Desaparição*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997.

BELLUZZO, Ana Maria. *Carmela Gross*. São Paulo, Cosac Naify, 2000.

BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*. São Paulo, Cosac Naify, 2006.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido se dissolve no ar*. Lisboa, Edições 70, 1989.

BISHOP, Claire. *Installation Art – A Critical History*. New York, Routledge, 2005.

CALABRESE, Omar. *A Linguagem da Arte*. Rio de Janeiro, Editora Globo, 1987.

CAMPOS, Jorge Lucio de. *Do Simbólico ao virtual*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1990.

CARNEIRO, Marcelo Carbone. “Considerações sobre a ideia de tempo em Stº. Agostinho, Hume e Kant” In: *Interface – Comunic., Saúde, Educ.*, v.8, nº15: 221-232, Bauru, UNESP, mar/ago 2004.

CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea – uma introdução*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

_____. *Teorias da Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.

COCCHIARALE, Fernando. "Transbordamentos". In: ARAÚJO, Marcelo Mattos. *A Lição*. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2005.

COTRIM, Cecília e FERREIRA, Glória. (org). *Escritos de Artistas – Anos 60/70*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.

DANTO, Arthur. *Após o fim da Arte*. São Paulo, EDUSP, 2006.

_____. *A Transfiguração do Lugar-comum*. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

_____. *The American Sublime*. The Nation, 1º de setembro de 2005.

DAVID, Catherine. "Hélio Oiticica: Experimento Brasil". In: *Arte Contemporânea Mostra do Redescobrimento*. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 2000.

DE DUVE, Thierry. *Kant after Duchamp*. Cambridge, The MIT Press, 1996.

DE OLIVEIRA, Nicolas; OXLEY, Nicola & PETRY, Michael. *Installation Art in the New Millenium – The empire of the senses*. London, Thames & Hudson, 2003.

DEL CASTILLO, Sonia S. *Cenários da Arquitetura da Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 2008.

DORFLES, Gillo. *Tendências da Arte Hoje*. Lisboa, Editora Arcádia, 1964.

_____. *O Dever das Artes*. São Paulo, Martins Fontes, 1992.

ELIAS, Norbert. *Sobre o Tempo*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998.

FABRIS, Annateresa. (org). *Arte & Política – algumas possibilidades de leitura*. Belo Horizonte, C/Arte, 1998.

FERREIRA, Glória. (org). *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 2006.

FINKELPEARL, Tom. *Dialogues in Public Art*. Cambridge, The MIT Press, 2001.

FISCHER, Ernst. *A Necessidade da Arte*. São Paulo, Círculo do Livro, 1959.

FOSTER, Hal. *Recodificação*. São Paulo, Casa Ed. Paulista, 1996.

_____. *The Return of the Real*. Cambridge, The MIT Press, 1996.

FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yve-Alain & BUCHLOH, Benjamin. *Art Since 1900*. London, Thames & Hudson, 2004.

FOUCAULT, M. *A Arqueologia do Saber*. Coimbra, Almedina, 2005.

_____. *A Ordem do Discurso*. São Paulo, Edições Loyola, 2004.

GADAMER, Hans-Georg. *Estética y Hermenéutica*. Madrid, Tecnos Editora, 1998.

GOLDBERG, RoseLee. *A Arte da Performance*. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão*. São Paulo, Martins Fontes, 2007.

GONÇALVES, Lisbeth R. *Entre Cenografias – o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo, EDUSP, 2004.

GREENBERG, Clement. “A Nova Escultura”. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília. *Clement Greenberg e o debate Crítico*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor / FUNARTE, 1997.

GULLAR, Ferreira. *Etapas da Arte Contemporânea: Do Cubismo à Arte Neoconcreta*. Rio de Janeiro, Editora Revan, 1998.

_____. *Argumentação Contra a Morte da Arte*. Rio de Janeiro, Editora Revan, 1993.

HARRISON, Charles & WOOD, Paul. “Modernidade e Modernismo Reconsiderados”. In: FRANCINA, Francis, HARRIS, Jonathan, HARRISON, Charles & WOOD, Paul. *Modernismo em Disputa*. São Paulo, Cosac & Naify, 1998.

HEISS, Alanna. *Dennis Oppenheim – selected works 1967-90*. New York, The Institute for Contemporary Art, 1992.

HENRY, Adrian. *Total Art: Environment, Happenings and Performance*. New York, Praeger Publishers, 1947.

HUCHET, Stéphane. “A Instalação em Situação”. In: NAZARIO, Luiz & FRANCA, Patrícia. *Concepções Contemporâneas da Arte*. Belo Horizonte, UFMG, 2006.

_____. “A Instalação como disciplina da exposição: alguns enunciados preliminares”. In: RIBEIRO, Marília & GONÇALVES, Denise. *Anais do XXV X Colóquio do CBHA*. Tiradentes, C/Arte, 2006.

HUYSEN, Andréas. *Seduzidos pela Memória*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2000.

JUNQUEIRA, Fernanda. “Sobre o Conceito da Instalação”. In: *Revista Gávea* v. 14: 551-569, Rio de Janeiro, setembro 1996.

JUSTINO, M^a José. *Seja Marginal, Seja Herói: Modernidade e Pós-modernidade em Hélio Oiticica*. Curitiba, Editora da UFPR, 1998.

KANT, Immanuel. *Crítica da Razão Pura*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/data.

KOCH, Anton Friedrich. “Espaço e Tempo em Kant e Hegel”. In: *Revista Eletrônica Estudos Hegelianos* Ano 6, nº11: 57-73, dezembro de 2009.

KWON, Miwon. *One Place after Another – Site-Specific Art and Location Identity*. Cambridge, The MIT Press, 2004.

LAILACH, Michael. *Land Art*. Köln, Taschen, 2007.

LUCIE-SMITH, Edward. *Os Movimentos Artísticos a partir de 1945*, São Paulo, Martins Fontes, 2006.

MARCONDES, Neide. *(Des) Velar a Arte*, São Paulo, Arte & Ciência Editora, 2002.

McCARTHY, David. *Arte Pop – Col. Movimentos da Arte Moderna*, São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

McEVILLEY, T., “The rightness of wrongness: modernism and its alter-ego in the work of Dennis Oppenheim”. In: HEISS, Alanna. *Dennis Oppenheim – selected Works 1967-90*. New York, PS1 Museum, 1992.

MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da Percepção*, São Paulo, Livraria Freitas Bastos S.A., 1971.

MILLIET, Maria Alice. “As Abstrações” In: *Bienal Brasil Século XX*. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

MORAIS, Frederico. *Panorama das Artes Plásticas - Séculos XIX e XX*. São Paulo, Instituto Cultural Itaú, 1989.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 1999.
_____. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo, Editora Ática, 2005.

O'DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco: A ideologia do Espaço da Arte*. (trad. Carlos S. M. Rosa), São Paulo, Martins fontes, 2002.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp – ou o castelo da pureza*. São Paulo, Perspectiva, 2002.

PECCININI, Daisy Valle Machado. *Arte Novos Meios e Multimeios: Brasil anos 70 / 80*. São Paulo, Fundação Armando Alvares Penteado, 1985.

_____. *Figurações Brasil Anos 60*. São Paulo, Itaú Cultural / EDUSP, 1999.

_____. “Pesquisa em história da arte: mutações metodológicas e discussão de uma constante metodológica” In: *Pesquisa em Artes Plásticas*. Porto Alegre, Editora da Universidade - UFRGS, 1993.

PEDROSA, Mário. "Arte Ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica". In: *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo, Perspectiva, 1981.

_____. *Mundo, Homem, Arte em Crise*. São Paulo, Perspectiva, 1986.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cidade sem janelas*. In: <http://www.pucsp.br/artecidade>

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo, Editora 34, 2005.

REISS, Julie H. *From Margin to Center – The Spaces of Installation Art*. Cambridge, The MIT Press, 1999.

_____. In.: BISHOP, Claire. *Installation Art*. New York, Routledge, 2005.

ROSENBERG, Harold. *Objeto ansioso*. São Paulo, Cosac Naify, 2004.

ROSENTHAL, Mark. *Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer*. New York, Prestel, 2003.

RUSH, Michael. *Novas Mídias na Arte Contemporânea*. São Paulo, Martins Fontes, 2006.

SALZSTEIN, Sônia. *Carlos Fajardo*. São Paulo, Petrobrás, 2003.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. *O Local da Diferença*. São Paulo, Editora 34, 2005.

SOARES, V., In: *Catálogo da 22ª Bienal Internacional de São Paulo*, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

STANGOS, Nikos. (org). *Conceitos da Arte Moderna*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1991.

STILES, Kristine and SELZ, Peter. *Theories and Documents of Contemporary Art – A Sourcebook of artists' writings*. Berkeley, University of California Press, 1996.

SUDERBURG, Erika. *Space, Site, Intervention – situating installation art*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000.

TOMKINS, Calvin. *Marcel DUCHAMP*. São Paulo, Cosac Naify, 2004.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual – Col. Movimentos da Arte Moderna*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

ZANINI, Walter (org). *História Geral da Arte no Brasil*. 2v., São Paulo, Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

_____. “Duas Décadas Difíceis: 60 e 70” In: *Bienal Brasil Século XX*. São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

LISTA DE IMAGENS

- **Figura 1** - Martin Creed, Work N° 270 'The Lights Off', 2001.
- **Figura 2** - Robert Smithson, Spiral Jetty, 1968-70.
- **Figura 3** - Valeska Soares, Sem título, 1994.
- **Figura 4** - James Turrell, Meeting, 1986.
- **Figura 5** - Ernesto Neto, Leviathan Thot, 2006.
- **Figura 6** - Christo e Jeanne-Claude, Reichstag Embrulhado, 1977-1995.
- **Figura 7** - Foto da Abertura da Primeira Feira Dada, Berlim, 1920.
- **Figura 8** - Kurt Schwitters, Merzbau, 1923-43.
- **Figura 9** - Marcel Duchamp, 1.200 Sacos de Carvão, 1938.
- **Figura 10** - Marcel Duchamp, Milha de Fio, 1942.
- **Figura 11** - Allan Kaprow, Words, 1962.
- **Figura 12** - Claes Oldenburg, The Store, 1961-62.
- **Figura 13** - Robert Morris, Sem Título (3 LBeams), 1968-69
- **Figura 14** - Carl Andre, 144 Lead Square, 1969.
- **Figura 15** - Dan Flavin, Ursula's one and two picture 1/3, 1964.
- **Figura 16** - Edward Kienholz, O Hospital do Estado (vista externa e interna), 1964-66.
- **Figura 17** - George Segal, O Posto de Gasolina (vista parcial), 1963.
- **Figura 18** - Hélio Oiticica, Grandes Núcleos, 1960.
- **Figura 19** - Hélio Oiticica, Projeto Cães de Caça, 1960.
- **Figura 20** - Hélio Oiticica, Parangolés, 1964.
- **Figura 21** - Hélio Oiticica, Tropicália (vista externa e interna), 1967.
- **Figura 22** - Armand P. Arman, O Pleno, 1960.
- **Figura 23** - Jannis Kounellis, Sem título (doze cavalos), 1969.

- **Figura 24** - Joseph Beuys, *Coiote*, 1974.
- **Figura 25** - Robert Morris, *Sem Título*, 1964.
- **Figura 26** - Christo, *Museu de Arte Contemporânea Embrulhado* – Chicago, 1969.
- **Figura 27** - Allan Kaprow, *Words*, 1962.
- **Figura 28** - Claes Oldenburg, *The Store*, 1961-62.
- **Figura 29** – Dennis Oppenheim, *Gallery decomposition*, 1968 (remontagem da obra).
- **Figura 30** - Felix Gonzalez-Torres, *Sem Título (USA Today)*, 1990.
- **Figura 31** – Felix Gonzalez-Torres, *Sem Título (Placebo – Landscape – for Roni)*, 1993.
- **Figura 32** – Ann Hamilton, *Indigo Blue*, 1991-2007.
- **Figura 33** – Ann Hamilton, *Tropos*, 1993-94.
- **Figura 34** – Nuno Ramos, *Mácula*, 1994.
- **Figura 35** – Nuno Ramos, *Montes*, SESC Pompéia, 1994.
- **Figura 36** – Valeska Soares, *SemTítulo*, 1994.
- **Figura 37** – Tunga, *True Rouge*, 1997.
- **Figura 38** – Walter De Maria, *The New York Earth Room*, 1977.
- **Figura 39** – Daniel Buren, *Peinture-Sculpture*, 1971.
- **Figura 40** – Daniel Buren, *Whithin and Beyond the Frame*, 1973.
- **Figura 41** – James Turrell, *Meeting*, 1986.
- **Figura 42** – James Turrell, *Meeting*, 1986.
- **Figura 43** – Regina Silveira, *Solombra*, 1990.
- **Figura 44** – Regina Silveira, *Vórtice*, 1994.
- **Figura 45** – Carmela Gross, *Buracos*, 1994.
- **Figura 46** – Carmela Gross, *Buracos*, 1994.

- **Figura 47** – Carmela Gross, *Sem Título (Instalação na Capela do Morumbi)*, 1992.
- **Figura 47 B** – Carmela Gross, *Sem Título (Instalação na Capela do Morumbi)*, 1992 – detalhe.
- **Figura 48** – Carmela Gross, *Em vão*, 1999.
- **Figura 48 B** – Carmela Gross, *Em vão*, 1999 – detalhes.
- **Figura 49** – Regina Silveira, *Cor Cordis*, 2002.
- **Figura 50** – Carlos Fajardo, *Sem Título*, 2002.
- **Figura 51** – Olafur Eliasson, *The Mediated Motion*, 2001.
- **Figura 52** – Olafur Eliasson, *The Weather Project*, 2003-2004.
- **Figura 53** – Olafur Eliasson, *The Weathr Project*, 2003-2004.
- **Figura 54** – Daniel Buren, *The Eye of the Storm*, 2005.
- **Figura 55** – Regina Silveira, *Observatório*, 2006.
- **Figura 56** – Ernesto Neto, *Leviathan Thot*, 2006.
- **Figura 57** – Ernesto Neto, *Leviathan Thot*, 2006 – projeto e detalhes.
- **Figura 58** – Richard Long, *A Line Made by Walking England*, 1967.
- **Figura 59** – Carl Andre, *Log Piece*, 1968.
- **Figura 60** – Dennis Oppenheim, *Annual Rings*, 1968.
- **Figura 61** – Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970.
- **Figura 62** – Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970.
- **Figura 63** – Robert Smithson, *Spiral Jetty*, 1970.
- **Figura 64** – Robert Smithson, *Broken Circle/Spiral Hill*, 1971.
- **Figura 65** – Christo e Jeanne-Claude, *Wrapped Coast*, 1968-69.
- **Figura 66** – Christo e Jeanne-Claude, *Valley Curtain*, 1970-72.
- **Figura 67** – Walter De Maria, *Lighting Field*, 1971-77.
- **Figura 68** – Richard Long, *A Line in the Himalayas*, 1975.

- **Figura 69** – James Turrell, *Roden Crater*, 1974.
- **Figura 70** – James Turrell, *Roden Crater*, 1974.
- **Figura 71** – Christo e Jeanne-Claude, *Museu de Arte Contemporânea, Embrulhado - Chicago*, 1969.
- **Figura 72** – Christo e Jeanne-Claude, *Reichtag Embrulhado*, 1977-95.
- **Figura 72 B** - Christo e Jeanne-Claude, *Reichtag Embrulhado*, 1977-95.
- **Figura 73** – Christo e Jeanne-Claude, *Sorrounded Islands*, 1980-83.
- **Figura 73 B** - Christo e Jeanne-Claude, *Sorrounded Islands*, 1980-83.
- **Figura 74** – Agnes Denes, *Wheatfield*, 1982.
- **Figura 75** – Robert Smithson, *Floating Island to travel around Manhattan Island*, 1970-2005.
- **Figura 76** – Christo e Jeanne-Claude, *The Gates – Central Park*, 1979-2005.
- **Figura 76 B** - Christo e Jeanne-Claude, *The Gates – Central Park*, 1979-2005.