ABSTRACT: *Installations started at the end of the seventies and it is presently a recognized figured at the artistical practice. Quite soon, it was called to renew the forms of traditional art representation. Different from the exhibition of pictures on the walls, it ennoble the place, requesting it sensorial and architectural qualities. Installations are conceptual and scenic. This article proposes, on one hand, to examine regarding the duration, with elaborated methods, the fundamental roll of the space in the installation production and, on the other hand, to establish a genealogy of artists that contributed for this definition and that, doing so, constructed a exemplary contemporary work, founded in the plastic field and susceptible of instructing architecture in its social and urban dimension. By approaching the uses of scientific and ordinary installation, the article also views an ethnological perspective of the esthetic procedure regarding races variety.*

KEY WORDS: Space; place; scenography: ethnology of present.

RESUMO: *Surgida na virada dos anos 70, a instalação é presentemente uma figura reconhecida da prática artística. Foi, bem logo, chamada a renovar as formas de representação da arte tradicional. Diferente da exposição de quadros suspensos, ela enaltece o lugar solicitando suas qualidades sensoriais e arquitetônicas. A instalação é conceitual e cenográfica. O presente artigo se propõe, de uma parte, a examinar sob o aspecto da duração, à luz de métodos elaborados, o papel fundamental do espaço na produção da instalação e, de outra parte, estabelecer uma genealogia de artistas que contribuíram para essa definição e que, fazendo isso, construíram uma obra contemporânea exemplar, fundada no campo plástico e suscetível de instruir a arquitetura em sua dimensão social e urbana. Abordando os usos da instalação científica e ordinária, o artigo tem em vista também uma perspectivação etnológica das condutas estéticas no terreno da mestiçagem.*

PALAVRAS-CHAVE: Espaço; lugar; cenografia; etnologia do presente.

SYLVIANE LEPRUN

Maneiras de instalações

Tradução
Sônia Taborda

Art: *Tare, retard ou - hasard terrassé*
- très rare Ararat?¹

Michel Leiris²

*J'aime les oiseaux qui sont sur le toit.
Ils attendent, retenus muets
ils ressemblent à nous assis,
puisque nous vivons surtout assis,
mais ils ressemblent aussi, sur le toit, aux gens.*
(...)

*Le toit est un magnifique train spatial.
Avant qu'ils volent ils habitent le toit de la
Villette
Sont les spectateurs acteurs de notre fer et verre.*

*L'OISEAU
FAIT CROITRE LES PLUMES
COMME LE MATHÉMATICIEN
FAIT CROITRE LES NOMBRES.*

Mario Merz³

LUGARES E PAVILHÕES

Este texto, que se deve a Mario Merz e que figura como apoio da obra apresentada pelo artista no âmbito da Nouvelle Biennale de Paris (Nova Bienal de Paris) em 1985, é uma resposta pessoal, poética e espacial à arquitetura do grande pavilhão. Este lugar, este “grande lugar”, como o qualifica Jean-Pierre Faye em um artigo dedicado a esse espaço,⁴ é um espaço antropológico, no sentido em que é fundado em uma

prática social e refundado em uma prática artística que evoca o social. “Os abatedouros da Villette já eram o encontro de dois mundos acima do canal do Ourcq. Ao sul, pois, o pavilhão, com seus condutores de bois, seus comerciantes de gado. Ao norte, os trabalhadores dos açougues, que abatem os animais. Ao norte, esse proletariado da indústria de carnes. Ao sul, aqueles que, às vezes, vão vaguear nas margens diferentes, (...) Mas, daí por diante, trata-se de outra coisa. Acima de Paris, o norte, é agora a megalópole das imigrações - é esta poderosa riqueza dos choques de culturas, de línguas, de religiões, de visões. É várias vezes a Europa, é várias Áfricas, magrebe e subsaariana, é a Ásia anatoliana ou vietnamita.”⁵ Segue uma homenagem apoiada em Georges Boudaille, “por ter tido a audácia de vir desembocar neste porto fluvial e se territorializar aqui”.⁶ A relação com o espaço do pavilhão, ampliado para o espaço urbanístico e social do bairro dos abatedouros é aqui colocada em perspectiva por Jean-Pierre Faye, que aponta com força e lucidez a dimensão socio-histórica, presentemente confirmada, do sítio da Villette. O lugar aqui é apreendido em sua essencialidade e em uma temporalidade recriada. “Era necessário esses criadores para dar uma nova vida a esse espaço, para que um diálogo original se estabelecesse entre as obras e esse lugar único, cuja transparência tivemos de controlar com difi-

culdade, à luz incessantemente móvel, ora poética, ora de uma dureza glacial, para criar as galerias de museus, indispensáveis a uma boa visualização da pintura”,⁷ acrescentava Georges Boudaille. Assim, ainda aí a relação com o espaço é descrita e pensada como fundamental. A modernidade, ou ao menos a contemporaneidade da arte inscreve-se em uma obra centenária, um pavilhão industrial, oriunda da grande tradição novecentista expansionista, uma arquitetura de exposição – será lembrado o pavilhão de Dutert, cuja forma e função são exaltadas naquilo que o encarregado da Bienal chama de um “confronto flagrante entre as correntes dominantes (...)”.⁸ Esta estufa para as artes⁹ torna-se, portanto, um lugar emblemático e aberto para o ineditismo da arte. Lugar dos homens e das habilidades da carne, que um John Baldessari traduz plasticamente em um texto no limiar da etnologia documentada, documentária e comparativa: “Uma vista d’olhos nos pavilhões nos quais as carcaças eram esquartejadas, atesta a calma do trabalho manual que nem roda de engrenagem, nem linha de montagem tinha ainda cortado, e isso, aproximadamente no final dos anos 1880, quando, em Chicago, o abate em série era já empregado”.¹⁰ O Grande pavilhão foi consagrado na e pela arte do momento. As obras recentes, de menos de dois anos, pouco exibidas na França, conferiam ao lugar sua virgindade espacial. E por isso

mesmo, reconheciam-no/admitiam-no enquanto espaço cultural primeiro. O tempo pôde demonstrar sua realidade cultural e intercultural e sua força de evento. “Espaço. É disso que o homem moderno necessita, tanto quanto de pão. A função clorofiliana que garante a sobrevivência das sociedades urbanas passa por essas áreas de respiração”,¹¹ eruditas e populares.¹² Pois a *Grande Halle* (o Grande Pavilhão) constitui-se como lugar-encruzilhada, fora do centro, nas margens dos subúrbios. Assim, a Nova Bienal de Paris marca uma mudança de rumo na história dos lugares artísticos, pois se inscreve na história espacial e na alteridade da cidade e de suas mutações urbanas e não mais em um lugar cuja imagem é fixa e imutável. O sítio se decompõe em lugares múltiplos, associados visualmente e que são, ao mesmo tempo, outros tantos subespaços vivos e autônomos. Assim Niele Toroni o expressara ao evocar seu projeto, escrevendo essas poucas palavras no catálogo: “P.S. No exterior, uma parte do calçamento, será talvez realizada segundo minha proposta “jogos de paralelepípedos”. Um calçamento dedicado a todos aqueles que pensam em mim cada vez que vêem três pontos pretos em quincunce (*quinconce*) (ver *Petit Larousse en couleurs*, p. 763)”.¹³

A posição que aqui atribuímos ao lugar constitui um importante ponto de ancoragem do presente artigo, que será

dedicado a apresentar a prática da instalação, até mesmo práticas da instalação em sua relação com o espaço e, particularmente, com o espaço arquitetural, considerando que a instalação é forma singular de ocupação do espaço, oriunda de uma reflexão espacial posta em perspectiva no campo plástico. Aqui nos interessaremos essencialmente – e mesmo assim, não poderemos esgotar os diferentes aspectos da questão do espaço na instalação – pelas premissas da instalação nos planos ou nos esboços publicados.

Signos, Vestígios, Memórias de Instalações

O papel plástico e didático do desenho na percepção e restituição do espaço na/da instalação é fundamental. É uma escrita que constrói, estrutura o programa, o roteiro da peça. O reajuste *in loco*. Materiais de trabalho, os esboços constituem o sedimento, a origem da obra. Arquivos no sentido literal do termo, a matéria desenhada dá à peça (no sentido em que a instalação é uma encenação) sua dimensão antropológica. O catálogo da Nova Bienal de Paris possibilita, assim, surgirem dez esboços dos projetos apresentados no “Grande Pavilhão”. Trata-se cronologicamente de Mario Merz, John Baldessari, Ken Unsworth, Luciano Fabro, Niele Toroni, Daniel Buren, Ulrich Rückriem, Giulio

Paolini, Dan Graham, Holger Bunk.¹⁴ A posição que se atribui na informação e na composição a esses modos de representação sublinha ao mesmo tempo a escala da realização e a falta de documentos sobre o sítio. Ao mesmo tempo, é um modo de significar a complexidade da realização. Codificado o plano, ele dá, de alguma forma, a medida da performance técnica. Buren não diz nada menos em seu texto de apresentação. “O projeto deste trabalho não poderia existir sem a ajuda e a compreensão de Jean Nouvel, arquiteto da Bienal, de Patrick Bouchain, arquiteto cujos conselhos e ajustes dos planos permitem a edificação do volume, e de Vito, construtor de cenários de teatro¹⁵ que se encarrega da elaboração e montagem da peça em si.”¹⁶ Croquis, esboço e desenho preparatório, são outros vocábulos profissionais que introduzem/imiscuem-se no espaço da instalação, permitindo medir a parte de aleatório do projeto, mas também a necessidade de dominar o espaço, a fim de alcançar o efeito convencional e desejado. “1 – Como realizar com elementos característicos da pintura (molduras, tecidos estendidos, pintura...) um trabalho em três dimensões (escultura e/ou arquitetura) que seja não só relação a/e em um lugar preciso (o Grande Pavilhão da Villette) mas também seu próprio lugar, um sítio (uma vez realizado o projeto), e que, ademais, possa reconstruir-se em outra

parte, colocando em jogo, simultânea e novamente, o lugar de acolhida e a si próprio? Antes de qualquer forma de projeto e, *a fortiori*, de realização, esses parâmetros formam o desafio que me agrada estabelecer aqui. 2 – Seja uma sala especialmente construída no Pavilhão e que não abrigará nada além do olhar e da pessoa daqueles e daquelas que nela entrarão.”¹⁷ Daniel Buren reforça e legitima uma abordagem técnica e sensorial do espaço, juntando em um mesmo nível de identificação formas particulares do desenho de arquitetura, o plano e o croquis que funcionam de maneira complementar.¹⁸ E “o que é decisivo, – prossegue Daniel Buren – só a realização virá indicar visualmente (praticamente) o que esse trabalho quer dizer (teoricamente), ressaltando então, as distâncias entre uma hipótese de trabalho e sua realização”.¹⁹ A continuação desse parágrafo deixa ver toda esta parte de incerteza antecipadamente aceita, talvez até pesquisada no projeto. Revirar, negar, confirmar, reforçar, contradição são outros termos que surgem estruturados, na/pela perspectiva do projeto. “Pode-se dizer que (1) e (2) estão ligados por uma vontade e uma lógica teóricas (abstratas) que só (3) virá negar, confirmar ou subverter, implicando então, por sua vez, o sentido final e intrínseco do “local” quaisquer que fossem suas intenções (inclusive por analogias formais com outras estruturas existentes). Como consequên-

cia, dessa parte (3), a única, afinal, que deve ser levada em consideração, é impossível falar hoje. Cabe ao sítio encenar; a você, representar.”²⁰

Sítios em Majestade

Esta convicção na força do sítio manifesta-se, ilustra-se, desponta ainda bem recentemente no catálogo da IV^a Bienal de arte contemporânea de Lyon. Com subtítulo de “o outro”, ela foi instalada e concebida no pavilhão de Tony Garnier,²¹ prédio-guia da cidade de Lyon, e colocada sob a responsabilidade científica de Harald Szeemann, encarregado geral e responsável pela concepção da arquitetura. Os textos introdutórios oficiais fazem referência a esse espaço excepcional, destinado a engrandecer e exaltar a escolha das obras. O lugar aqui é uma vez mais percebido como um espaço associador e fundador. O espírito do lugar engaja a qualidade plástica, estética e ideológica da manifestação. Ainda aqui, o espaço social inteiro é considerado na multivisão dos artistas convidados.²² Oitenta e três participantes, uma constelação de procedimentos, que figuram na ficha técnica do catálogo. Este atenua toda classificação excessiva, buscando mais facilmente o destaque do caráter próprio da pesquisa, isso em uma perspectiva sociocultural e intercultural. Instalações são assim reconstituídas, historicizadas

e reatualizadas em um espaço simbólico conjugado a uma prospecção da humanidade. É uma reflexão sobre o tempo, sobre as mutações do mundo e os sonhos infinitos dos homens. A solução cronológica inscreve a manifestação na duração, sem por isso contrariar o propósito. O visitante pode assim descobrir ou redescobrir a instalação de Émery Blagdon (1907-1986), composta de “600 esculturas de fio de ferro, de cobre ou de madeira e de 80 pinturas reunidas como ‘obra total’ em uma choca da região de Sandhills no norte do Estado de Nebraska (Estados Unidos)”.²³ A análise exaustiva do catálogo não é nosso objetivo; apontaremos, contudo, nesse *corpus*, a obra de Richard Serra, *Olson* (1985-1986), figura forte da escultura já à beira da instalação, assim como a instalação de Chris Burden, *The flying Steamroller*, e a de Serge Spitzer, *Re-search, Bread and Butter with the ever-present question of How to define the difference between a Baguette and a Croissant*.²⁴ Este último projeto, concebido especialmente para o pavilhão de Tony Garnier é publicado sob dois modos complementares de visualização, um esboço do projeto da instalação, bem como uma fotografia feita durante a montagem.²⁵ Esse duplo sistema de identificação icônica, destaca a permanência de um modo de representação gráfico sutil e preciso, que permite juntar-se em uma mesma perspectiva o projeto plástico e o es-

paço arquitetural. Sem ser totalmente esvaziada, a posição atribuída ao desenho resta menor na publicação. Observa-se, todavia, o aporte de croquis em Hanne Darboven, Chris Burden, Serge Spitzer (já citado), Chen Zen, Marie-Ange Guilleminot, Pierrick Sorin e Nathalie Élémento.²⁶ Richard Serra não figura nesse conjunto de sete artistas, embora sua relação com o desenho seja essencial. Chris Burden, cujo desenho foi inserido na obra *Chris Burden beyond the limits*,²⁷ no âmbito da exposição dedicada ao artista em Viena, em 1996, ilustra com interesse o vínculo entre o esboço e a representação fotográfica. Ele é, com Serge Spitzer, Marie-Ange Guilleminot, um dos artistas cuja postura conceitual e formal é assim identificada. Pierrick Sorin, menos elíptico – na medida em que os outros desenhos não são acompanhados de textos explicativos – segue passo a passo a postura inscrita na/pela instalação. O excerto aqui incluído traça os contornos do espaço “virtual”.²⁸ “Em uma sala preta, de no mínimo 8 x 6m (altura mínima de teto: 4 metros), são projetadas, uma frente a outra, duas imagens animadas (ver croquis). À esquerda, a imagem é constituída, de fato, por uma dupla projeção: um auto-retrato fotográfico preto e branco é projetado por um projetor de slides. Sobre essa imagem vem superpor-se uma imagem animada projetada em vídeo: ovos cheios de tinta que estouram sobre o

retrato e criam uma imagem muito pictórica. A fixidez do rosto contrasta com a fragmentação das cores orgânicas. A imagem tem aproximadamente 3,20 x 2,30m (...) A personagem está na escala real. A moldura de madeira cria em torno dela a impressão de que está no vão de uma porta.²⁹ “O tratamento do documento reproduz, ou ao menos mostra, uma certa analogia com o desenho de Dan Graham apresentado na publicação da Nova Bienal de Paris.” Talvez, neste último caso, Dan Graham descreva com mais precisão as situa-

ções criadas entre “o executante” e “o público”,³⁰ mas a intenção de realmente espacializar o projeto em uma representação didático-funcional sublinha o parentesco com o processo formal. No desenho de Nathalie Élémento, *La maison est en carton les escaliers sont en papier (A casa é de papelão as escadas são de papel)*, 1996-1997, escultura em quatro partes móveis, pode-se ler: “Deve ser ‘Exposto’ de maneira que o espectador possa circular em torno³¹ – o objeto no chão, colocado de lado, protegido da escultura (croquis em baixo à esquerda)”.³² O caráter preciso do croquis técnico é, todavia, atenuado pelo grafismo à main levée [à mão erguida] – (processo já encontrado nos desenhos citados) –. Como um quebra-cabeças, o projeto se elabora, é pensa-

*A solução cronológica
inscreve a manifestação
na duração, sem por isso
contrariar o propósito.*

do, em, e a partir de, uma sucessão de detalhes cotados, que visualizam – em particular – os sistemas de reunião de fragmentos. Por mais diferente que seja, em nome de sua natureza mais técnica, esse desenho é um suporte fundamental que estrutura a produção da obra, “Dizer mais exatamente com um pensamento simples”.³³ Material de primeira mão, arquivo no sentido em que é uma memória da obra, permite compreender o processo de elaboração do objeto plástico. “Quanto mais eu desenho, melhor vejo e mais com-

preendo. Sempre houve uma correlação entre a força da obra e o grau para o qual eu desenho”, indica Richard Serra em uma entrevista concedida a Lizzie Borden em 1977.³⁴ A posição que este artista concede a esse modo de escrita plástica, como vetor essencial de sua/da pesquisa, ultrapassa o modo convencional da representação, para avançar/estender-se na direção do absoluto da obra. “Posso observar meu progresso do começo ao fim e, às vezes, manter uma concentração contínua. Fica-se satisfeito. É uma das situações pouco numerosas em que posso compreender a fonte de meu trabalho.”³⁵ Para isso, todos os meios postos à disposição para “exteriorizar a obra por signos formais” podem ser utilizados: “... pode-se fazer um plano, cons-

truir uma maquete, captar o sítio, elaborar um plano de fabricação”,³⁶ outros tantos instrumentos possíveis para que advenham o objeto, o dispositivo, a instalação.

O SENTIDO DA OBRA A INSTALAÇÃO EM SUA HISTÓRIA

C'est la distinction entre le poids préfabriqué de l'histoire et l'expérience directe qui me pousse à produire des choses qui n'ont encore jamais été produites.

Je ne cesse d'essayer de me confronter aux contradictions de la mémoire, et de repartir à zéro, de ne m'appuyer que sur ma propre expérience et mes propres matériaux, même lorsque je dois faire face à une situation qui ne pourra jamais être résolue.

Inventer des méthodes dont je ne sais rien, utiliser ce que contient l'expérience pour que ce contenu me soit connu, pour enfin contester l'autorité de cette expérience et donc me contester moi-même.³⁷

O elo entre a instalação e o espaço construiu-se sobre a duração. A recente obra de Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley e Michael Petry, *Installations l'art en situation (Instalações arte em situação)*,³⁸ para apresentar uma seleção escolhida de obras, utiliza um recorte amplo e classificatório ao mesmo tempo – embora os autores se abstenham de ser tipológicos demais – que introduz quatro grandes categorias: “Local, Mídia, Museu, Arquitetura”. Não é nosso propósito voltar a essas linhas e/ou categorias, que são apresentadas com

uma certa prudência, na medida em que exatamente os artistas podem, com legitimidade – indicam os autores –, restabelecer várias seções. Reter-se-á desta grade, uma dificuldade importante, que se relaciona em particular – mais além – com certas técnicas mais adequadas – penso especialmente na “Mídia” – a constituir um *corpus* em que o espaço é evocado, apreendido em sua dimensão antropológica, isto é, levando em conta o lugar em sua complexidade espacial, inclusive em sua territorialidade e sua própria história. Richard Serra encontra-se assim deslocado no capítulo “Sítio”, indicando por isso mesmo sua capacidade para abraçar um espaço ampliado.³⁹ Uma relação com o sítio, nunca desmentida, mas que nele se declina em territórios perfeitamente identificáveis. O sítio é um termo genérico que se pode decompor assim: “A maior parte de minhas obras (esculturas e desenhos) é concebida em relação com o sítio. O sítio determina minha maneira de pensar o que vou fazer, seja um sítio urbano ou uma paisagem, uma sala ou um outro limite arquitetural”.⁴⁰ Já Daniel Buren está integrado na seção “Arquitetura”. É precisamente entre essas duas linhas que os deslizos são os mais evidentes. Mas mais uma vez, esta análise poderia ser prolongada, e isso não é diretamente nosso projeto aqui. Em contrapartida, é interessante notar dentre os artistas convidados um certo número deles que

atravessa e/ou cruza o espaço conceitual da instalação. Para eles deve-se dizer que o termo ressalta o comércio comum da organização do espaço e a engenhosa reunião de fragmentos. “O termo instalação designa um vasto conjunto de práticas e pesquisas da arte contemporânea. Além da noção ‘de exposição’, ou ‘de representação’, essa palavra evoca daqui por diante uma verdadeira atividade, tão freqüente hoje quanto qualquer outra forma de arte.”⁴¹ Procurar-se-á em vão na recente obra de Pascal Ancel, *Une représentation sociale du temps*,⁴² uma definição da instalação. Em contrapartida, a instalação está presente na condição de “nova disciplina”, “mal definida, bloqueada entre a escultura e a pintura em volume”. O autor se empenha nesse texto – que se apóia especialmente nos trabalhos de Buren, Boltanski e Sarkis – em desmontar os mecanismos de produção da instalação e sua relação com o tempo. “A instalação se esforça em deduzir as regras de um novo sistema de representação plástica, ela concilia seus meios com a expressão de uma intuição inédita do mundo. Seus meios residem na utilização do tempo.” Chantal Boulanger, precedendo de certa forma Pascal Ancel, escrevia como introdução de seu artigo *L’installation au delà de l’in situ*: “A instalação é, sem dúvida, a atividade que propõe com mais acuidade o problema da denominação ou da designação de uma prática artística através da

crítica. Parece que o termo não chega a precisar a complexidade dos desafios inerentes a essa prática. Em sentido estrito, sua acepção remete a uma ação e a seu resultado: colocar em uma certa posição, depositar. Durante os anos setenta, sua adoção parecia ir de par com uma insistência colocada no fato de ordenar um espaço. Esse gesto levava então em consideração o contexto natural, a topografia de um lugar; trocava-se a instalação por ambiente. Historicamente, a expressão designa a experiência de uma escultura expansionista. No curso da última década, as referências à ação e ao contexto encobriam uma ideologia da reformulação dos espaços: paisagens, arquiteturas, salas de exposições, museus. Instalar queria dizer organizar um espaço, explorando as possibilidades de várias mídias. Descobria-se aí uma vontade de submeter o olhar à experimentação sensorial dos lugares. A instalação pôde, portanto, ser considerada como o lugar ideal para repensar os limites das disciplinas”.⁴³ Dez anos separam essas duas publicações. Para ser identificada e reconhecida no campo plástico, enquanto “espaço plástico”,⁴⁴ a instalação parece, todavia, apresentar contornos indistintos, buscando, por isso, repelir sempre os limites de suas intervenções. “Certamente (escreve Robert Atkins), as obras sempre foram ‘instaladas’ nos espaços de exposição. Mas na arte contemporânea, a palavra instalação designa obras con-

cebidas para um dado lugar, ou ao menos adaptadas a esse lugar.”⁴⁵ A nuance é aqui importante, pois destaca precisamente o que colocamos como preliminar, a saber, a posição essencial e fundadora do espaço na prática da instalação. Ao termo instalação é ainda associado o de dispositivo, que destaca uma articulação hierarquizada dos elementos constitutivos do projeto. Historicamente, enfim, a palavra “Instalação” deve ser aproximada da ação de instalar alguma coisa (1611), estendida ao local de habitação (1867) e, “por metonímia”, do conjunto do que é instalado (após 1850). Em todos esses empregos, ela procede do verbo *instalar*.⁴⁶

EXPOR A INSTALAÇÃO

*Lorsque j'investissais des lieux que
n'étaient pas consacrés à l'art,
j'avais recours aux qualités des artistes
dont je savais
qu'ils étaient faits pour ces lieux.
Nous avons travaillés dans des usines
désaffectées,
des gares vides, pour créer un dialogue
entre les oeuvres et l'espace.
D'où la nécessité d'oeuvres parfois
grandioses.*⁴⁷

Em 1989, o centro Georges Pompidou programava uma exposição-balanço intitulada “A época, a moda, a moral, a paixão 1977-1987”. O catálogo propunha um recorte que associava em especial “Pintura, escultura, instala-

ção”. Sessenta artistas figuram nesta seção, dentre os quais, vinte e dois podem pertencer ao campo da instalação e estabelecerão o tempo todo sua prática nesse domínio. Trata-se de Joseph Beuys, Jonathan Borofsky,⁴⁸ Daniel Buren, Tony Cragg, Walter de Maria, Barry Flanagan, Hans Haacke, Donald Judd, Anselm Kiefer, Jannis Kounellis, Bertrand Lavier, Robert Longo, Gerhard Merz, Mario Merz, François Morellet, Reinhard Muchal, Bruce Naumann, Jean-Pierre Raynaud, Thomas Schütte, Richard Serra, Niele Toroni e Ger Van Elk.⁴⁹ A mistura desse conjunto com o *corpus* apresentado na obra *Installations*,⁵⁰ mostra um grupo de quinze artistas distribuídos por diferentes orientações previamente definidas: “Local, Mídia, Museu, Arquitetura”. Judd, Kounellis, Serra, Kiefer, Morellet, Walter de Maria e Haacke estão situados na linha “Sítio”, ao passo que Borofsky e Naumann se encontram na categoria “Mídia”. Beuys, Cragg e Raynaud pertencem ao grupo “Museu” e enfim Buren, Merz e Schütte estão inscritos em “Arquitetura”. Da lista constante no catálogo de Beaubourg desapareceram Flanagan, Kruger, Lavier, Longo, Gerhard Merz, Muchal, Toroni, Ger Van Elk. Restringindo-se mais o *corpus*, vê-se que somente Buren e Mario Merz estavam presentes na ocasião da Nouvelle Biennale de Paris em 1985. Um passo mais e se observa ainda que Buren e Richard Serra não figuram no catálogo de Lyon de 1997. Nes-

sa perspectiva que visa avaliar o tempo todo a posição da instalação em um projeto-quadro factual e datado, vê-se que um número recente de *Art press*, publicado sob o título *69-96, avant gardes et fin de siècle 75 artistes racontent leur parcours* apela a vários artistas-criadores de instalações, dentre os quais Baldessari, Buren, Graham, Haacke e Mario Merz. Esses artistas cobrem e determinam um período de trinta anos de procedimentos plásticos e de pesquisas no campo da instalação. Uma análise desses catálogos e obras-chave de 1972 a 1997⁵¹ põe em evidência a presença de um grupo de artistas que, sem estarem presentes em cada obra e/ou catálogo, são várias vezes identificados. E constituem por isso mesmo um núcleo fundador reconhecido. Já mencionamos um conjunto de quinze artistas (Beaubourg 1987 / *Installations* 1996), que são igualmente recenseados no *Petit dictionnaire* (1996). O cruzamento (Clair 1972 / NBP 1985 / Beaubourg 1987 / *Installations* 1966 / *Art press* 1996 / BL 1997), reduziu esse *corpus* a seis artistas: Chris Burden, Richard Serra, Hans Haacke, Mario Merz, Daniel Buren e Dan Graham, excluindo John Baldessari e Niele Toroni da seleção escolhida por/em *Installations*. De fato, uma leitura complementar permite assinalar a presença de Buren – o tempo todo – na quase totalidade das publicações (5). Ele é seguido por Merz (4), Serra, Toro-

ni e Haacke (3) Baldessari e Graham (2) e por fim Burden (1). Daniel Buren e Mario Merz surgem assim como duas figuras-guia desta problemática plástico-espacial. Estes dois artistas, em linhas diferentes, contribuem – ver-se-á ainda – para um conhecimento intercultural dos espaços plásticos e, desse ponto de vista, participam igualmente da construção de uma antropologia dos conhecimentos plásticos no campo da arquitetura. A título de exemplo, durante esse período Daniel Buren e Mario Merz expõem seus trabalhos no capc Centre d'art contemporain de Bordeaux.⁵² A problemática espacial comprometida nesse “armazém de especiarias”, lugar simbólico⁵³ do comércio triangular e da arte contemporânea, em uma cidade que foi a vitrina colonial do sudoeste, é posta em relevo a partir e na programação de artistas “cenógrafos”. Utilizamos propositadamente esse termo ligado à encenação, pois nos parece que um trabalho essencial sobre a dramatização do espaço é efetuado nos projetos que serão propostos. O que – em nome da própria natureza do espaço arquitetural – é um eco nos pavilhões industriais, doravante e definitivamente expositivos, e em particular o Grande pavilhão da Villette, que recebeu Buren e Merz em 1985. No capc, a dimensão espacial da pesquisa de Buren tomou sentido e coerência nos volumes, na medida em que os materiais plásticos (telas) foram realizados “*ex situ*”.⁵⁴ “A catedral em

forma de iglu de vidro de 10 metros de diâmetro proposta – por Merz – para o capc Musée d’art contemporain de Bordeaux em 1987 levava o nome, por causa de sua tensão de superfície, de “Goccia d’acqua” (Gota d’água). (...) No Entrepasto Lainé, a gota d’água incorporava uma pilastra do hall com as dimensões de um armazém de mercadorias em um porto mundial. Uma mesa triangular de ferro, que a transpassava, colocava sua ponta onde a água corria de uma torneira em um balde, a questão em perspectiva “Che fare?”.⁵⁵ O espaço é, pois, aqui e em outros lugares, uma dimensão fundamental da instalação. Dimensão cujos modos de representação devem ser necessariamente múltiplos para poder apreciar o trabalho de espacialização da pesquisa plástica. Parece-nos mais adequado falar de pesquisa e até mesmo de dispositivo espacial, pois aqui consideramos uma construção erudita, fundada em regras elaboradas em um campo semântico com dominância artística, mesmo que seja às vezes questionado. Os instrumentos metodológicos situam-se do lado desse território. Abordaremos o terreno da instalação “ordinária”, nas linhas que seguem. Na vertente da representação, o papel da imagem na constituição do olhar antro-po-plástico já evocado nos parágrafos anteriores, é aqui fundado em materiais iconográficos diversos, mas com dominância fotográfica. *Art press* publica um croquis

comentado, de David Medalla,⁵⁶ que não está em nosso *corpus*. É o único desenho recenseado. O catálogo de Beaubourg é igualmente pobre. Todavia, nele se destaca um desenho de Bruce Nauman (que não aparece em nossa lista), associado ao projeto realizado em 1984 na galeria Castelli em Nova York.⁵⁷ De uma maneira geral, as obras não integram documentos de trabalho em suas publicações. Poder-se-ia apenas interrogar-se sobre essa ausência – excetuando-se o catálogo de Chris Burden já mencionado –, na medida em que o desenho freqüentemente dá conta do andamento e da espacialização.⁵⁸ A fotografia documental – muitas vezes única – não oferece seguidamente senão um dos aspectos das possíveis espacialidades criadas pelo artista. Seu interesse reside particularmente em sua capacidade de fazer falar a instalação com exatidão e qualidade. Igualmente sua execução é mais agradável comparada à austeridade de um plano. Uma obra dedicada ao projeto de Richard Serra, *Maillard extended* realizada em/para o viaduto de Grandfey, utiliza, com proveito, diferentes modos de visualização: plano cortado, fotografia e desenho. O caráter monográfico da obra é auxiliado pela hierarquização dos documentos, cujas interfaces judiciosas explicam a operacionalização da instalação.⁵⁹ “Essa ponte é de uma riqueza digna das gravuras de Piranèse,⁶⁰ que se revela quando é desenhado – (diz-nos

Richard Serra) –. À primeira vista – (prossigue ele) – o arco-mestre em plena abóbada aparece como um módulo, um elemento repetitivo, porque é encimado por uma série de arcadas regularmente espaçadas. No entanto, quando se analisa a ponte, desenhando-a em detalhes, percebe-se que os arcos que formam seu esqueleto têm raios diferentes e, portanto, ritmos diferentes. Os arcos se recortam: curvas desiguais se encontram contidas em estruturas que são, elas próprias, curvas. Observar a ponte em seus detalhes te dá vertigem. Quando desenhavas esses detalhes, perdes a noção de ponte, e sua estrutura parece desvanecer-se em todo um conjunto de percepções contraditórias.”⁶¹ O lugar atribuído à leitura e à compreensão dessa obra de arte, colocada em perspectiva na escultura, encontra-se reforçada por uma abordagem metodológica da qual o desenho faz parte integrante. Ele acha, assim, lugar na publicação, na qualidade de fonte arquivística.

Não é uma ilustração plástica do trabalho, mas a expressão de uma pesquisa sobre a ponte de Maillart. “Por essa extensão da passagem de pedestres, eu não só liguei as partes separadas da ponte, mas também revelei a falha de Maillart.”⁶² Lembremos que a ponte construída no fim do século XIX pelo arquiteto suíço Robert Maillart, aluno de Gustave Eiffel, é um símbolo intercultural pois liga duas margens do

rio Sarine, lingüisticamente separadas. Margem direita que fala alemão e margem esquerda, francês.⁶³ Trata-se da primeira encomenda suíça de Richard Serra.⁶⁴

Cenas de instalações

A relação com o suporte visual que toda publicação ligada a uma exposição constitui – encontra – e concluímos com esse documento – uma resposta sintética e especialmente demonstrativa – de um ponto de vista da reconstituição espacial – no catálogo que acompanha a instalação de Catherine Beaugrand, *Le masque de la Mort rouge* (*A máscara da morte vermelha*).⁶⁵ A relação com a arquitetura é aqui perfeitamente explicitada pela artista em seu texto introdutório, em que ela indica que o tema de sua pesquisa se enraíza em um artigo do arquiteto Peter Eisenman, no qual este último cita o conto de Edgar Poe para falar “do grotesco e do arabesco”.⁶⁶ Aqui, o papel do espaço é fundamental, pois coloca em cena, em uma seqüência de sete peças, uma dramatização festiva da morte, da peste. Este texto servirá de pretexto para conceber, elaborar, construir uma “cena” que o autor diz preferir ao termo “instalação”.⁶⁷ Da sala do coro, ao termo de marinha, à arrumação interior de uma casa, a instalação se identifica e se constrói na exemplaridade do

profano e do sagrado.⁶⁸ De fato, o termo peça é pretexto para declinar possíveis semânticas que sugerem também posturas específicas do visitante. Um vagar por esses lugares independentes e solidários ao mesmo tempo, que se constitui em memória para o visitante. O trabalho sobre o espaço arquitetural é aqui alimentado por uma estada no Japão, e a exposição é o resultado de uma colaboração entre a França, o Museu de Kitakanto de Maebashi e o Museu de Arte e História de Ashiya. O catálogo⁶⁹ sobre o qual nos detemos aqui é uma tentativa erudita de reconstituição do conceito cenográfico da instalação. A leitura retroversa sugere, mais do que impõe, percursos espaciais. O plano é assim associado a uma maneira de álbum flexível e encadernado, colocado em uma capa, espécie de escrínio descritivo do projeto. Sobre essa capa, figura o esboço da espacialização, bem como um desenvolvimento colorido das peças. O todo é acompanhado de fotografias. Por fim, um disco laser, "*Lettre d'amour 1995*" é inserido nessa capa. O catálogo se apresenta assim como um objeto para ver, mais do que um livro de feitiço clássico. O espaço no coração do roteiro está inteiramente contido nessa proposta experimental, "o que mais me interessou no Japão"⁷⁰ foi a arquitetura – como que repetindo alguma coisa que se produz como por acaso", escreve Catherine Beaugrand em conclusão à sua apresentação.⁷¹

Essa estreita relação com o espaço arquitetural encontra de alguma maneira um prolongamento sutil e atencioso nesse catálogo que é também uma encenação, precisa, preciosa e aleatória, que se desvela e se aprecia, como eco do projeto. A dimensão intercultural do projeto é também sensível em um duplo tratamento museal e viso-literário.

PERSPECTIVAS E SABERES DE INSTALAÇÕES

As figuras da instalação plástica apresentadas neste artigo constituem uma orientação das posturas e dos protagonistas dessa prática. A instalação – foi visto – por causa de seus conteúdos e processos de operacionalização – pode socorrer-se das ciências humanas e de uma antropologia plástico-espacial. Pouco se explorou o liame profissional entre a instalação e o espaço. Nessa vertente, Buren e Serra ilustram com pertinência uma pesquisa estabelecida sobre a estreita relação entre o projeto plástico, o espaço e os conhecimentos tecnológicos especializados. Com efeito, a complexidade cada vez mais confirmada da instalação põe em jogo competências e qualificações que se situam às vezes fora do campo conceitual da instalação e solicitam habilidades específicas. Neste terreno, pode-se afirmar sem grande risco de erro, que a instalação é uma

prática privilegiada para abordar a interdisciplinaridade artística e a interface que estimula arte e técnica. A prática da instalação, baseada teoricamente nas proximidades do campo artístico, constitui um verdadeiro território de pesquisa que estabelece uma relação essencial entre as artes plásticas, a arquitetura e as ciências humanas.

Trata-se de fato de uma interdisciplinaridade erudita, mas que não deixa de interrogar outros conhecimentos autodidatas sociologicamente constituídos. Aí está um dos aspectos igualmente fundamentais da instalação:

o de suscitar interrogações por parte das culturas populares. O caráter visual e “oral”⁷² demandaria um estudo mais aprofundado. O uso,

a prática da instalação não é uma exclusividade da prática artística. A instalação coletiva, doméstica, propõe o problema da construção simbólica do espaço em qualquer sociedade. É, portanto, por um efeito de espelho que nosso olhar pausa, ao termo deste trabalho, sobre instalações reais ou fortuitas, observadas particularmente na África. Que este território seja eminentemente plástico, é uma evidência. Mas estudar os termos eruditos e/ou normais dessa plasticidade, equivale a destacar usos/os usos plásticos no cotidiano e por isso mesmo a tensionar a

Aí está um dos aspectos fundamentais da instalação: o de suscitar interrogações por parte das culturas populares.

instalação qualificada, no campo artístico ocidental. Notar-se-á que, no *corpus* dos artistas recenseados por este artigo, não consta nenhum artista africano. De fato, a instalação de produtos em um mercado; da roupa íntima, à beira de um rio; de uma sucessão de unidades de habitação são outras tantas maneiras de pensar o espaço individual e coletivo. Cada instalação é uma história, que se encarrega das histórias passadas e do presente do grupo. A instalação é uma resposta adaptada, efêmera, freqüentemente transformável (vitrina de mercados), que ordena, exibe e constrói uma verdadeira “sociabilidade plástica”.⁷³

De fato, esses materiais fotográficos que recolhemos na África Ocidental questionam a vertente plástica sobre os limites da construção erudita no campo da instalação. Os iglus de Mario Merz – que, se concordará, convocam também a arquitetura vernacular – são próximos, por causa de sua configuração, sua matéria, sua textura, das choças tuaregues feitas de papelão reciclado nos campos de refugiados de Agadez, em Níger, em 1972. Entre essas duas arquiteturas, um vínculo real formal. Em um caso, oriundo de uma tradição do estabelecido e no outro, de uma releitura de uma prática espacial. A extrema simplicidade do espaço seduz Mario

Merz, que obtém por resposta o despojamento de uma população aniquilada e dizimada pela fome. Arquiteturas sem arquitetos, o iglu e a choça saariana denunciavam um mundo de violência onde o espaço habitado é o refúgio dos homens. Iluminado por essa arquitetura do indizível, o iglu de Merz toma sentido em lugares carregados eles próprios de espiritualidade espacial: a capela Saint-Louis do hospital da Pitié Salpêtrière⁷⁴ ou os armazéns Lainé. Abordando a prática da instalação pelo lado das escritas normais⁷⁵ do espaço, não nos situamos essencialmente na filiação das mitologias oriundas dos anos 70.⁷⁶ Em contrapartida, a instalação que se considera é indissociável de seus materiais arquivísticos. É uma resposta às indagações do presente. O caráter efêmero dessa prática encontra-se cada vez mais deslocado no terreno da conservação, o que implica reinstalações museográficas.⁷⁷ Ao contrário, na recente instalação “Jardins de papier” (“Jardins de papel”),⁷⁸

que a manifestação de Lausanne *Jardins 97* suscita, os autores Jean-Claude Deschamps e Paysagegestion SA escolheram realizar um jardim efêmero, utilizando “as bolas de papel, recolhidas no caminho da reciclagem, (eles) interrogam o ciclo do documento, matéria-prima da arquivagem. Sabe-se, com efeito, que, paradoxalmente, os arquivos devem por vocação eliminar para conservar”.⁷⁹ Seria de considerar-se uma tipologia e uma simbólica das matérias da instalação, na perspectiva de uma reflexão sobre as sensorialidades da instalação. Essa posição a-arqueológica e a-museográfica é uma derradeira resposta aos saberes acumulados, às classificações infinitas. A instalação de papel – que responde a uma estética do efêmero – é uma expressão última da fonte escrita e desenhada. Uma proposição plástica e orgânica, de uma arte em ato, isenta de todo academicismo. Postura desejável e desejada para essas práticas esperadas/entendidas e ainda incertas.

NOTAS

¹ N. da Tradutora – Impossível reproduzir em português a homofonia utilizada como recurso poético no verso citado: todas as palavras terminam com o mesmo som “ar”. A título de informação apenas, faremos a tradução mais ou menos literal dos textos poéticos acima. **Arte:** Tara, retardo ou – acaso terraceado – muito raro Ararat?

“Amo os pássaros que estão no telhado / Eles esperam, conservados mudos / parecem-se a nós sentados, / pois que vivemos sobretudo sentados / mas parecem-se também, sobre o telhado, às pessoas.

(...) O telhado é um magnífico trem espacial. / Antes que eles voem habitam o telhado da Villette / São os espectadores atores de nosso ferro e vidro. / O PÁSSARO / FAZ CRESCER AS PENAS / COMO O MATEMÁTICO / FAZ CRESCER OS NÚMEROS .

² Michel Leiris, *Langage tangage ou ce que les mots me disent*. Gallimard, 1985, p. 11.

³ Citado no Catálogo *Nouvelle Biennale de Paris*. Electa Moniteur, 1985, p. 11.

⁴ *Ib.*, Jean-Pierre Faye, “Le grand lieu”. p. 18-27.

⁵ *Ib.*, p. 27.

⁶ *Ib.* Na época, Jean-Pierre Faye era secretário geral do Collège international de philosophie, e Georges Boudaille, delegado geral da Bienal de Paris, era responsável há treze anos pelo evento criado em 1959.

⁷ *Ib.*, Georges Boudaille. “La Nouvelle Biennale de Paris”. p. 10. Este devia insistir na estreita colaboração estabelecida com os arquitetos encarregados da renovação, a fim de garantir a perfeita proteção das obras. Criação de paredes, especialmente, destinadas a receber os quadros pendurados e que deviam corrigir a iluminação.

⁸ *Ib.*

⁹ Servimo-nos de Georges Boudaille. *Ib.*, p. 9. Vê-se aí também uma proximidade com as construções das exposições universais.

¹⁰ *Ib.* John Baldessari, “La Villette”. p. 124. Texto traduzido do inglês por Anne Dagbert. Esse texto acompanha o esboço, “Projet pour la Biennale de Paris”, 1985, de John Baldessari, “Art is Food for Thought and Food Costs Money, ou “STAKE : Food for Thought Food Costs Money, conjunto de fotografias preto e branco e em cores, pintura acrílica, 365 x 1219cm, 1985, col. do artista, p. 125 e 323. Destacar-se-á igualmente o interesse sociolingüístico do artista, que exprime em seu repertório – espécie de índice das palavras-chave – no campo das práticas ligadas ao abate dos bovinos. De um ponto de vista semântico, essas definições sublinham o caráter histórico e simbólico da palavra escolhida.

¹¹ Jean-Pierre Faye, "Le grand lieu". *Op. cit.*, p. 18.

¹² Não menos do que cento e vinte artistas foram apresentados na Nova Bienal. O número das obras por autor é variável, a amostra situa-se entre 1 e 19. Ahearn, Baselitz, Beuys/Paik, Boltanski, para citar apenas aqueles que constituem o *corpus* no mínimo (1). Jean-Frédéric Schnyder exporá 19 telas, superando Evert Londquist (13), Eduardo Arroyo (12) e Enzo Cucchi (10). O inventário completo dos trabalhos de Julian Schnabel, Takis, Franck Stella e Bill Woodrow não figura no catálogo, cf. p. 328-329. A "Lista das obras expostas" mostra ainda várias intervenções importantes ligadas ao espaço do Grande Pavilhão: Buren, "La rencontre des sites", Keith Haring "Interventions en divers lieux de la Grande Halle et à l'extérieur", Mario Merz "Intervention en trois dimensions au fronton de la Grande Halle", Thomas Schütte "Projet Halle aux boeufs" e Niele Toroni, que apreende de maneira complementar e dissociada o espaço interior e exterior, "Jeu de pavés", cf. p. 323-329. A análise dessa lista põe também em evidência o pouco lugar conferido ao termo "Instalação" (mesmo que o conceito e a expressão desse conceito existam mais fortemente na exposição). A palavra é precisamente fixada por Beuys in "Vidéo-installation", 1985, coll. de l'artiste, Kim Jones, "Installation-performance, eau, boue, végétaux, peinture, 1985", Yannis Kounellis, "Sans titre, installation, technique mixte, 1985, coll. de l'artiste e Ken Unsworth, "Installation, galets, 1985, coll. de l'artiste".

¹³ Niele Toroni. *Ib.*, p. 168.

¹⁴ Mario Merz, *dessin pour la Biennale de Paris 1985*. John Baldessari, *projet pour la Biennale de Paris, 1985*. Ken Unsworth, *dessin pour l'installation à la Biennale de Paris 1985*: "Pierre suspendue 1978", série "Pierre", 1974-1978, pedras de rio, fio metálico preto, diâmetro: 320cm, Luciano Fabro, *projet pour la Biennale de Paris 1985*. Cabeça de mulher colorida, de 2,30m de altura, com chapéu em fitas de cobre, de onde parte uma tela pintada de 30m de comprimento. Niele Toroni, "Projet impossible", 1984. (Nesse projeto, o trabalho/pintura reproduzido não está na escala do prédio). Daniel Buren, *dessin préparatoire initial*, Follonica, Itália, agosto de 1984. Ulrich Rückriem, *croquis pour l'installation à la Biennale de Paris 1985*. Giulio Paolini, *étude pour "le Triomphe de la représentation"*. Dan Graham, *projet pour la Biennale de Paris 1985*. Holger Bunk, *Installation pour la Biennale de Paris*, croquis, p. 119-125-129-151-169-173-177-181-281. Observa-se que o termo "projeto" ressituaado no quadro da Bienal é mais freqüentemente utilizado para qualificar o documento. É de notar igualmente a referência ao desenho (1), ao croquis (1), ao estudo (1). Já o termo "instalação" é utilizado duas vezes, identificando exatamente a forma plástica em Holger Kunk e associado a desenho "dessin pour l'installation", em Ken Unsworth.

¹⁵ A relação com o teatro demandaria ser aprofundada posteriormente a partir do conceito de cenografia e das pesquisas que propõem "uma nova dimensão cênica", e nas quais, técnicas cênicas e técnicas gráficas são associadas. Devem ser lembrados nesta perspectiva os "Textes manifestes" de Poliéri, escritos entre 1955 e 1962, que anunciam um período de forte subversão sociológica, e que foram reunidos in *Scénographie Scémiographie*, Denoël, 1971, p. 29-31. O

autor introduz claramente a relação entre as artes plásticas, a arquitetura e a encenação teatral, in "Architecture et scénographie", p. 30-31.

¹⁶ Daniel Buren, "La rencontre des sites". *Ib.*, p. 172. A relação que Buren estabelece com a arquitetura é uma dimensão de sua pesquisa plástica pouco explorada, que demandaria um deslocamento de ponto de vista sobre sua obra.

¹⁷ *Ib.* A totalidade do texto mereceria ser publicada *in extenso* tanto é um modelo de análise espacial, apreciada na vertente arquitetural.

¹⁸ *Ib.*, p. 173.

¹⁹ *Ib.*, p. 172.

²⁰ *Ib.*, "Daniel Buren, terminado em Berlim, RFA, em 11 de dezembro de 1984".

²¹ Tony Garnier, arquiteto lionês (1869-1948). É considerado um dos precursores do urbanismo moderno por seu projeto de "Cité industrielle" (1901-1904), que ele concebe quando de sua estada na Villa Médicis. O grande pavilhão (previsto inicialmente em concreto) inscreve-se no programa do "Marché aux bestiaux et Abattoirs de la Mouche" da cidade de Lyon, (1905-1928). Os projetos de abatedouros das cidades de Reims (1907) e Nantes (1911) não serão realizados. Conforme Bernard Oudin, *Dictionnaire des architectes de l'antiquité à nos jours*, Seghers, 1982, p. 182, e Olivier Cinqualbre, "La leçon industrielle", in *Tony Garnier. L'œuvre complète*, Centro Georges Pompidou, 1989, p. 139-145.

²² Cf. especialmente o Ministro da Cultura e o deputado-prefeito de Lyon, in *Catalogue IV ème. Biennale d'art contemporain de Lyon (l'autre)*, 1997, p. 11-12.

²³ *Ib.*, "The healing machines" (As máquinas curadoras), 1956-1986. Reconstituídas em Lyon por Dan Dryden, Dan Christensen, Eleanor Sandresky e Trace Rosel, Émery Blagdon Project", p. 42.

²⁴ *Ib.*, p. 76-77-102-103-116-117.

²⁵ *Ib.*, cf. Serge Spitzer, "1995-1997, detalhe da instalação durante a realização, no pavilhão de Tony Garnier. Obra feita com o concurso técnico e financeiro da Aerocom GmbH co e sócios", p. 116.

²⁶ *Ib.*, p. 86-102-116-129-148-153-177.

²⁷ *Chris Burden beyond the limits*, in "The flying steamroller project", "The flying steamroller, Zeichnung/drawing, 1991, Tusche auf Papier, 28 x 22cm em tinta sobre papel, 11 x 8,5 in. Exhibition February 28 th August, 1996, MAK- Austrian Museum of Applied Arts, Edited by Peter Noever, 1996, p. 45. Chris Burden estudou arquitetura no Pomona College, de Clairmont bem como na Universidade de Irvin na Califórnia. Ele é conhecido na França por sua realização "la Tour des trois-Museaux, 1994", Courtesy FRAC Champagne-Ardenne, Reims, *Ib.*, p. 106. O inventário do catálogo provocou o aparecimento de um número conseqüente de desenhos

reproduzidos com escalas variáveis, (3 x 4 a 19 x 15cm. Alguns dentre eles (5) “Drawings for Dream Exhibition at the MAK (17 x 22 in.)”, são editados em cores. No capítulo intitulado “Architecture”, 12 desenhos (1984-1996), são acrescentados às fotos. O conjunto dos desenhos constitui um *corpus* de 30 documentos. É de notar-se igualmente uma forma de “roteiro” que comporta fotografias anotadas, p. 54-57. O aporte desses desenhos é fundamental, pois permite medir o caráter lúdico e sério do projeto.

²⁸ Servimo-nos do autor que fala “de momento virtual”. “E o que é ainda mais interessante não é o momento em que a casca quebra, mas o momento em que ela ainda não está totalmente quebrada. O momento que não existe, o momento virtual”, citado in Pierrick Sorin, *Catalogue... Lyon... Op. cit.*, “Pierrick Sorin, *Projections* 1997; instalação vídeo (vídeo e foto), p. 152. e Croquis pour *Projections*, 1997”, p. 152. O vínculo com o vídeo é uma linha importante da pesquisa. De um ponto de vista cenográfico, Poliéri o assinala in “Notes pour un programme de recherches (1967)”, “II. Émissions audio-visuelles”, p. 61.

²⁹ *Ib.*, p. 153. O “visitante”, assim chamado, está inscrito no enquadramento, colocado na escala e situado espacialmente.

³⁰ Cf. in *Catalogue...*, *Ib.*, Dan Graham, “Miroir pour un exécutant et un public”, p. 188. Essa instalação-performance foi apresentada a “De appel”, em Amsterdã, nos Países Baixos em junho de 1977 e ao PS 1, de Nova York, em dezembro de 1977.

³¹ Esse dispositivo integra a mobilidade do espectador. Inscreve-se em uma filiação cênica oriunda das pesquisas dos anos 70, e sobre a qual conviria voltar em uma interface instalação-cenografia.

³² Conservamos a grafia do autor. *Ib.*, p. 177.

³³ *Ib.*, p. 176.

³⁴ Richard Serra, *Écrits et entretiens* 1970-1989, “Propos sur le dessin”, publié par le Stedelijk Museum, Amsterdã 1977, Daniel Lelong éditeur. 1990, p. 82.

³⁵ *Ib.*, p. 73.

³⁶ *Ib.*

³⁷ Richard Serra, *R. S. Recent Sculpture in Europe, 196 -1988*, Galerie m. Bochum, 1988: traduzido do inglês por Bernard Hoepffner, citado in *Catalogue, Biennale... Op. cit.*, p. 77.

N. da Tradutora – Tradução para o português: “É a distinção entre o peso pré-fabricado da história e a experiência direta/ que me leva a produzir coisas que nunca foram produzidas ainda. / Não cesso de tentar confrontar-me com as contradições da memória / e de partir do zero, de me apoiar apenas em minha própria experiência e meus próprios materiais, / mesmo quando devo enfrentar uma situação que nunca poderá ser resolvida. / Inventar métodos dos quais nada sei, / utilizar o que a experiência contém para que esse conteúdo seja conhecido por mim, / para, enfim, contestar a autoridade dessa experiência e, portanto, contestar a mim mesmo.

³⁸ Nicolas de Oliveira, Nicola Oxley, Michael Petry, com textos de Michael Archer, *Installations l'art en situation*, Thames and Hudson, 1997. As publicações-balanço sobre as quais se apóia nosso artigo trazem um esclarecimento mais declaradamente institucional e franco-francês – apesar da presença de artistas estrangeiros. Não se pode senão desejar uma pesquisa de maior amplitude sobre esse assunto interdisciplinar. Notar-se-á uma ausência de informação sobre os critérios que permitiram a seleção dos artistas e das obras, nessas publicações. Esta falta não pôde ser sanada e evidencia os limites atuais da pesquisa. A seleção constitui uma “visão”, segundo os termos de Harald Szeemann. Ver-se-á na escolha desses materiais – eles próprios seletivos – uma maneira de território exposicional da instalação, de 1972 a 1997. Consideramos cronologicamente: Jean Clair, *Art en France, une nouvelle génération*, Chêne, 1972, *Catalogue Nouvelle Biennale ...*, *op. cit.*, 1985, Catálogo *L'époque, la mode, la morale, la passion. Aspects de l'art d'aujourd'hui 1977-1987*, 21 de maio – 17 de agosto de 1987, Centro Georges Pompidou, *Installations ...* *ib.*, 1996, *Art press*, Spécial, Hors-série, n° 17, 1996.

³⁹ Em um capítulo intitulado “Play it Again, Sam”, Richard Serra coloca o problema de um diálogo construído e lúcido com a arquitetura, citado in “*Ecrits ...*, *op. cit.*”, publicado em *Arts Magazine*, fevereiro de 1970, p. 16.

⁴⁰ “Eu reúno, prossegue o autor, toda informação possível sobre o que define o sítio: mapas topográficos, planos em elevação, isometrias arquiteturais; em seguida, meço e balizo o sítio. Algumas obras são realizadas, da concepção à execução, inteiramente imóvel, no sítio. Outras são executadas em ateliê. Como tenho uma noção muito exata do sítio real, faço maquetes de aço que experimento em uma grande caixa de areia. (...) As estruturas são o resultado da experiência, nunca faço croquis ou desenhos para minhas esculturas, não trabalho sobre um conceito ou uma imagem *a priori*.” In *ib.*, Entretien avec Bernard Lamarche – Vadel, New York, mai. 1980”, p. 147.

⁴¹ *Installations ... Op. cit.*, “Préface”, p. 7.

⁴² Pascal Ancel, *Une représentation sociale du temps. Étude pour une sociologie de l'art*, L'Harmattan, 1996, p. 48.

⁴³ *Parachute*, Chantal Boulanger, “L'installation au delà de l'*in situ*”, Jocelyne Allouche, Mario Bouchard, Louise Viger”, n° 42, março, abril, maio de 1986, p. 16.

⁴⁴ Entendemos por “espaço plástico” uma configuração, um sistema de relações visuais, sensoriais, materiais, que ordenam e estratificam o espaço e lhe dão sua profundidade antropológica. A dimensão plástica do espaço tem a ver com a cor, com os materiais, com a ambiência, a luz, todos fenômenos complementares, indissociáveis da percepção plástica.

⁴⁵ Robert Atkins, *Petit lexique de l'art contemporain*, Préface de Hector Obalk, Abbeville Press, 1996, p. 79. Acrescentemos que, em alguns casos, o projeto arquitetural é uma resposta adaptada às exigências e às diretivas do programa de instalação das obras. Cf. sobre esse assunto: Sylviane Leprun, “Places et lieux de l'art dans les expositions universelles. Jeux et enjeux scénographiques”, in *Figures de l'art*. 3è. Trimestre 1997, (à paraître).

⁴⁶ *Dictionnaire historique de la langue française*, “Installer”, Le Robert, 1992, p. 1033.

⁴⁷ Harald Szeemann, “Des expositions faites d’amour et d’obsessions”, Entrevista por Jean-Yves Jouannais, in *Art press ... Op. cit.*, p. 105.

N. da Tradutora – Tradução do texto em epígrafe: Quando eu investia lugares que não eram consagrados à arte, / eu recorrera às qualidades dos artistas dos quais eu sabia que eram feitos para esses lugares. / Trabalhamos em usinas desativadas, / gares vazias, para criar um diálogo entre as obras e o espaço. / Daí a necessidade de obras às vezes grandiosas.

⁴⁸ Jonathan Borofsky fez seus estudos de escultura (Universidade de Carnegie-Mellon), depois na escola de arte e arquitetura de Yale. Cf. *Petit dictionnaire...*, *op. cit.*, p. 38. O critério da formação em arquitetura e seu papel na prática da instalação e sua relação com o espaço será objeto de uma análise posterior. Todavia, percorrendo a lista (36 artistas) estampada na obra de Atkins, somente 3 artistas são suscetíveis de responder a essa orientação. Trata-se de Jonathan Borofsky (citado), Chris Burden, Sol LeWitt. Tony Smith (que não está nesse *corpus*) trabalhou como arquiteto após haver realizado estudos de arte. Sol Le Witt foi grafista junto ao arquiteto Ian Ming Pei. Devem ser destacadas igualmente instalações da arquiteta escocesa Caroline Wilkinson. Um outro critério interessante poderia ser avaliado, o da formação multidisciplinar. A título indicativo, selecionar-se-ão: Nam June Paik (música-composição/história da arte/filosofia), James Turrell (arte/psicologia), Walter de Maria (história/pintura).

⁴⁹ *L’époque, ... Op. cit.*, p. 89. Lista exaustiva das obras, p. 10-15. Nesse grupo, “Peinture, sculpture, installation”, contam-se 60 artistas, que, em todas as seções misturadas, eram 67.

⁵⁰ Um *corpus* de 216 artistas figura na obra.

⁵¹ Robert Atkins em seu *Petit lexique*, apresenta o termo “instalação” em 1970 nos Estados Unidos e na Europa.

⁵² In *Collection*, “Christian Boltanski, Daniel Buren, Gilbert et George, Jannis Kounellis, Sol LeWitt, Richard Long, Mario Merz”, de 29 de junho a 30 de dezembro de 1990, capc Musée d’art contemporain, 1990, p. 57 e seg., e p. 177 e seg.

⁵³ O caráter dos vínculos simbólicos entre as instalações e o espaço demandaria um estudo comparativo sobre os lugares fundadores e que suscitem intervenções plásticas originais.

⁵⁴ Luc Lang, “L’Atlas et le calendrier”, *Ib.*, p. 71 e seg.

⁵⁵ Marlis Grüterich, “Mario Merz: avec l’art, au delà de l’art”, *Ib.*, p. 200.

⁵⁶ David Medalla, “Série New York Epiphanies (les anneaux d’or)”, *Projet d’installation*, p. 87.

⁵⁷ Bruce Nauman, “Dream passage with 4 corridors, 1984”, p. 260. Esta instalação provinha das pesquisas efetuadas sobre os “espaços pensantes”, iniciados desde 1968. A exposição da galeria Castelli era composta de espaços temporários e se intitulava: *room with my soul left out/room that does not care*, p. 259.

⁵⁸ A notar, no catálogo Jean-Clair, *L'art ..., op. cit.*, uma página analítica – preto e branco – que comporta fotografia documentária, esboço preparatório e fotografia *in situ*, de uma instalação de Titus-Carmel. Exemplo do processo analítico do artista. Titus-Carmel, “Le modèle: Forêt vierge/Amazonie mars 1971”, “Desenho 64 x 48 1971” (fotografia Florin Dragu), “La copie: Reconstitution olfactive de la Forêt vierge”, A.R.C., Musée d'art moderne de la Ville de Paris, março de 1971, p. 53.

⁵⁹ Richard Serra, *Maillard extended*, Bentelli, 1989.

⁶⁰ Serra faz referência aos célebres “Vedute” de Piranese. Aqui a força da cenografia está inteiramente na extrema maestria do desenho. Sabe-se o que essa pintura deve às pesquisas de Piranese. Esse elo histórico e carnal é reativado nessa citação. Conviria prolongar-lhe a análise em estudos de casos estimando o campo pictórico no território da instalação.

⁶¹ *Ib.*, “On the bridge: RS: Richard Serra HS: Harald Szeemann”, p. 23.

⁶² *Ib.*

⁶³ *Ib.*, “Introduction Harald Szeemann”, p. 12.

⁶⁴ *Ib.*, cf. “Richard Serra en Suisse”, para onde o artista foi convidado desde 1969. A notar uma exposição em 1988, em Kunsthalle de Bâle (installation à base de dessins), p. 42.

⁶⁵ Exposição *Catherine Beaugrand*, “Le masque de la mort rouge 1994”, Instalação que comporta 7 estruturas, monitores de vídeo e retroprojeções. Materiais diversos. H.: 3,8m x 1.: 4,1 x L.: 21,4m, Centre d'Art contemporain de Vassivière, 17 de fevereiro – 5 de maio de 1996. O catálogo que comporta duas partes, uma em francês e outra em japonês integra 8 planos: 1 plano de conjunto com localização do dispositivo e 7 planos de detalhes de elementos que compõem as peças, repartidos de maneira igual nas duas partes. As indicações técnicas são em japonês.

⁶⁶ *Ib.*, p. 4.

⁶⁷ *Ib.*, p. 8.

⁶⁸ *Ib.* O termo “instalação” (1349; de *installer*). Este nome integra uma dupla perspectiva, a da duração e a do provisório, in *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Le Robert, 1978, p. 766. Ver nossa própria definição no início deste artigo.

⁶⁹ O catálogo foi realizado por ocasião da exposição que aconteceu de 1º de outubro a 13 de novembro de 1994 no museu de Ashiya, (...) depois, de 23 de novembro a 15 de janeiro de 1995 no museu de Kitakanto em Maebashi (...) e na primavera de 1995, no Centro de Arte contemporânea de Vassivière em Limousin, in *Ib.*, p. 2.

⁷⁰ Catherine Beaugrand obteve uma bolsa do Ministério dos Negócios estrangeiros em 1993. Ela foi premiada da Villa Kujoyama em Kyoto, no Japão onde permaneceu sete meses, de março de 1993 a setembro de 1994. *Ib.*, p. 15.

⁷¹ *Ib.*, p. 9.

⁷² À semelhança das sociedades sem escrita, ou das arquiteturas sem arquitetos, postulamos que pode existir um modo de tradição da instalação transmitido oralmente. Introduzimos in “Pérégrinations méridionales de Marseille à Alger, interfaces paysagères”, a ideia de uma “língua materna das formas (...) dada, adquirida por aprendizagem comum, quotidiana, doméstica do olhar, antes que intervenha uma escolarização mais acadêmica das normas estéticas”, in *Rives nord-méditerranéennes*, Publication du Groupement scientifique du CNRS “Nord-Méditerranée” Cultures et civilisations méridionales (Xle - Xxe. S.), nº 8, 1993, p. 92.

⁷³ Entendemos por “sociabilidade plástica” formas de coabitação(ões) quotidiana(s) em que o campo da plástica se situa na escala da paisagem urbana (design de espaço) e convoca formas sociais ao mesmo tempo estruturadas e espontâneas; vitrinas em particular. Esses modos de apropriações espaço-plásticos integram tanto a dimensão efêmera da instalação quanto sua encenação. Cumpre conceber a “sociabilidade plástica” como a expressão de condutas individuais e coletivas que não concernem imperativamente ao domínio das artes plásticas, mas cuja tradução visual sugere uma possível interpretação nesse território. O conceito de “etno-plástica” valida esta relação fundada sobre a interface ciências humanas – artes plásticas.

⁷⁴ “Noi giriamo intorno alle case o le case girano intorno a noi”, cf. in *Installations. Op. cit.*, p. 166.

⁷⁵ Tomamos de empréstimo aqui a Daniel Fabre. In *Ecritures ordinaires*. Paris : POL, 1993.

⁷⁶ A exposição “Mythologies quotidiennes” realizou-se em Paris em 1977.

⁷⁷ A questão da reinstalação das obras é importante e demandaria por si só um longo desenvolvimento. Ela é proposta no curso dos anos 80. Será citado, a título de orientação, o artigo de Susan Hapgood, “Remaking Art History”, in *Art in America*, julho de 1990, p. 115 e seg. Esta síntese dá uma luz crítica sobre as posturas contraditórias dos artistas que praticam a instalação, a respeito das reinstalações museais.

⁷⁸ In *Les Archives de la Construction moderne*, École polytechnique fédérale de Lausanne, 29 de agosto - 12 de outubro de 1997.

⁷⁹ “Jardin de papier, installation 1997”, in Anne-Marie Bucher et Pierre Frey, *Jardins de papier, matériaux por une histoire des jardins en Suisse romande*, Les Archives de la Construction moderne, p. 66-67. Um plano de situação e uma fotomontagem do projeto são integrados à publicação.

SYLVIANE LEPRUN: Sylviane Leprun é professora universitária de artes plásticas. Diretora adjunta (Arts plastiques et Arts appliqués) da UFR SICA (Unidade de formação e pesquisa, Ciência da Informação da Comunicação e das Artes) e pesquisadora da equipe IMAGES – I/H/S (Imagens-História-Sociedades) na Universidade Michel de Montaigne, de Bordeaux III. No âmbito da UFR de Artes plásticas – Paris I – Panthéon-Sorbonne, ela é também membro do CERAP (Centro de Estudos e Pesquisas em Artes Plásticas) e do DEA (Diploma de Estudos Aprofundados) de artes plásticas, pesquisas fundamentais e aplicadas.

SÔNIA TABORDA: Graduada em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.