

XXXI COLÓQUIO DO COMITÊ BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE



[Com/Con]tradições na História da Arte

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti
Maria de Fátima Morethy Couto
Marize Malta

Universidade Estadual de Campinas
Outubro 2011



Artes do Espaço em Tempos de Modernidade Líquida: a Instalação como Problemática

Ana Maria Albani de Carvalho

Professora adjunto na Universidade Federal do Rio
Grande do Sul – UFRGS

Resumo

Este artigo apresenta uma reflexão sobre o conceito de espaço tendo como foco a questão da exposição de arte contemporânea a partir de um comentário sobre a complexa relação entre as obras de arte que se apresentam como instalação - no caso, a obra *in situ* da artista Regina Silveira, “Desaparência” na exposição “Mil e um dias e Outros Enigmas”, - e a arquitetura de cunho autoral realizada para a Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre.

Palavras-chave: Espaço. Exposição. Instalação. Arte Contemporânea.

Abstract

This paper presents a reflection on the concept of space in the context of Contemporary Art Exhibitions and examines the complex relation between Installations and the space they occupy. Particularly it examines Regina Silveira’s piece “Desaparência” in the exhibition “Mil e um dias e Outros Enigmas” (“A thousand and one days and other enigmas”) and the architecture of the Iberê Camargo Foundation building in Porto Alegre, Brazil

Keywords: Space. Exhibition. Installation art. Contemporary art.

O espaço, como noção e como categoria, desempenha um papel significativo no processo histórico e pragmático de constituição das artes plásticas. Ao longo da história da arte, artistas têm trabalhado sobre a representação do

espaço, com o espaço e no espaço, buscando diferentes contextualizações para esta primordial experiência de nossa condição de existência no mundo. Se no âmbito da filosofia e das ciências exatas a idéia de espaço atua como um marco conceitual para as possibilidades de delimitar qualquer forma ou figura; também na esfera do mundo sensível ela permite estabelecer distinções entre o cheio e o vazio, especificar localizações precisas, operando com noções fundamentais para a experiência visual, tais como escala, medida, organização e ordenação.

Nos termos do presente artigo trabalhamos com a noção de espaço em um sentido específico, sem com isto desconsiderar a polissemia do termo ou suas múltiplas implicações para o campo das artes visuais. O enfoque considerado para a questão do espaço neste texto concerne ao espaço de exposição da obra, articulado a duas outras noções operadas como desdobramentos da primeira: o local, enquanto dimensão mensurável, vinculada aos elementos físicos e materiais que constituem o recinto de instalação da obra em uma situação dada; e o lugar, como dimensão simbólica, social e histórica, isto é, como o contexto específico que configura o espaço expositivo.

Na esfera da cultura ocidental, o trabalho artístico com a imagem assumiu um compromisso figurativo e ilusionista que, nos termos de uma determinada concepção de arte, encontrou seu ápice com o emprego da perspectiva linear constituindo - a partir do Renascimento - um verdadeiro marco para a representação do espaço no âmbito da cultura ocidental. Anos mais tarde, a delimitação

estrutural difundida por Lessing (“O Laocoonte”, 1776) entre as artes ‘espaciais’ (pintura e escultura’) e as artes do tempo (‘poesia’), embora resultasse demasiado rígida, fundamentou uma tradição cultural com profundas repercussões que perduraram ainda no advento da arte moderna.

No século XIX e primeiras décadas do XX, em consonância aos processos de modernização nos mais variados setores da sociedade, o campo científico e a filosofia encontravam nas geometrias não-euclidianas e nas novas teorias da física – com Einstein e a relatividade, por exemplo -, outros fundamentos para costurar as relações entre espaço e tempo, agora como dimensões necessariamente articuladas, em termos teóricos e práticos. Neste contexto, as vanguardas artísticas do século XX promoveram a desconstrução do paradigma representacional do espaço segundo o modelo ilusionista, provocando um câmbio radical e irreversível no que concerne às relações entre espaço e visualidade, obra/objeto e modalidades de exibição, arte e experiência cotidiana.

Espaço, nestes termos, configura-se como uma noção complexa. E como Edgar Morin faz questão de lembrar, a “complexidade é uma palavra-problema e não uma palavra-solução” (MORIN, 2005:6), entendimento que podemos aplicar igualmente a questão do espaço e às suas possíveis manifestações no campo das artes visuais. O que se pretende ao convocar tal noção, de forte caráter polissêmico, como elemento estruturador para a

análise de um campo artístico? Os empregos do termo espaço, seus desdobramentos nocionais – local, lugar, região, território, fronteira, margem, etc.. –, assim como suas variadas delimitações disciplinares, por exemplo, no âmbito da geografia, da física, do urbanismo e da arquitetura ou da matemática, exigem que a noção de espaço seja qualificada para tornar-se *operante*.

Compreender a produção artística contemporânea em seus limites e potencialidades requer, em muitos casos, o retorno ao estudo de temas bastante discutidos, mas nem por isso, esgotados em seus possíveis aportes ao campo da história e da crítica da arte. É o que podemos observar em relação à questão do espaço na recente bibliografia resultante das pesquisas em história, teoria e crítica de arte¹. Para além do debate voltado aos aspectos formais, estilísticos ou estéticos centrados na obra propriamente dita, colocam-se as questões vinculadas aos modos de exibir e expor as obras de arte, as quais pressupõem uma concepção contextualizada das relações entre obra e o lugar de exposição. Nesta linha, lembramos a observação de Hal Foster, quando diz que o *status* de uma obra ou artista “é um efeito retroativo de inúmeras respostas artísticas e leituras críticas” (FOSTER, 2001: 10) das quais a referida obra foi e é objeto ao longo de sua existência.

Considerando este enfoque, o papel desempenhado pela exposição, o discurso curatorial materializado nas

¹ Ver, por exemplo: RUGG, Judith. *Exploring Site-Specific Art: Issue of Space and Intenacionalism* (NY: Tauris, 2010), livro cujo objetivo consiste em discutir as “relações entre a arte *site-specific* e o espaço no contexto internacional, considerando o modo como uma teoria espacial multidisciplinar pode construir, teorizar e configurar a disposição e a recepção da arte contemporânea” .

articulações entre a disposição espacial das obras no recinto de exposição, o texto e a edição das imagens no catálogo se constituem como fatores estratégicos na constituição de hierarquias no campo da arte, seja em termos de consagração, seja como valor de mercado.

Nos limites do presente artigo, convocamos uma situação específica para comentário: a localização da obra “Desaparência” na exposição “Mil e Um Dias e Outros Enigmas”, individual/retrospectiva de Regina Silveira (1939, Porto Alegre, RS), curadoria de José Roca realizada para a Fundação Iberê Camargo, exposta entre março e maio de 2011 em Porto Alegre. **[Figura 1]**

Através desta abordagem buscamos contribuir para o debate neste XXXI Colóquio do CBHA, voltado ao tema das [Com/com] Tradições na História da Arte, considerando que as obras que se configuram como instalações ou operam como *site-specific* correspondem a um modo de problematizar a histórica questão do espaço no campo das artes visuais. Como observamos mais acima, o espaço pode ser entendido como um problema artístico segundo diferentes abordagens – ainda que estas se entrecruzem -, seja do ponto de vista da representação ou da imagem, seja em relação às modalidades de espacialização da obra ou ainda, referente aos distintos engajamentos entre obra, exposição, instituição e público.

A concepção de Modernidade Líquida ou fluída, nos termos desenvolvidos por Zygmunt Bauman em seu livro homônimo (BAUMAN, 2001) é convocada neste momento, como um ponto de referência que nos



FIGURA 1 - Fundação Iberê Camargo: átrio central. Vista da entrada da exposição de Regina Silveira “Mil e Um Dias e Outros Enigmas”, com “Desaparência” instalada ao fundo. Créditos fotográficos: Ismael Monticelli.

ajuda a refletir sobre as articulações entre o “durável” e o “transitório”, seja no âmbito da própria produção artística – e neste caso, as obras *in situ* e as instalações são exemplares desse jogo, em contraponto à ideologia da permanência manifesta pela pintura no contexto da Modernidade -, seja no que diz respeito às estratégias e modos de funcionamento das redes de relações entre agentes, instituições e mercado, especialmente as operadas a partir dos anos 90’ no campo artístico brasileiro, sob o advento da globalização.

Como um esforço de perfeição última não está para aparecer no horizonte dos esforços humanos, e como a fé na eficácia a toda prova de qualquer esforço não existe, não faz muito sentido a ideia de uma ordem “total” a ser erigida andar por andar num esforço controlado, consistente, proposital. (...) A continuidade não é mais a marca de aperfeiçoamento. A natureza outrora cumulativa e de

longo prazo do progresso está cedendo lugar a demandas dirigidas a cada episódio em separado: o mérito de cada episódio deve ser revelado e consumido inteiramente antes mesmo que termine e que o próximo comece. Numa vida guiada pelo preceito da flexibilidade, as estratégias e planos de vida só podem ser de curto prazo (BAUMAN, 2001: 158).

Ainda que Bauman não esteja referindo-se ao mundo da arte² em sua delimitação mais categórica, consideramos aplicável ao nosso campo a ideia de um “trabalho modelar”, de algo que demanda esforço – intelectual, por certo, mas também físico, no embate com a matéria plástica que caracteriza o fazer do pintor ou do escultor – e que gera um objeto, a Obra de Arte. Esta, por sua vez, almejava permanecer, não somente como conceito, mas igualmente como marca de um gesto, expressão de uma individualidade. Tal concepção, vigente no momento histórico representado pela Modernidade, está posta em crise no cenário artístico contemporâneo.

O evento – a exposição em si ou a exposição como espetáculo – desempenha, nos dias que correm, um papel muitas vezes preponderante em relação à obra vista de forma isolada. Para sermos mais precisos, a própria obra se apresenta como *evento*. Por si só, esta opção pela temporalidade curta – aplicada aqui ao corpo físico da obra, veículo perceptível da proposição artística, especialmente no caso das obras *in situ*, das instalações, vídeoinstalações, *performances*, entre outras linguagens

² Esta citação específica consta do capítulo sobre o mundo do trabalho (pags. 150 da edição de 2001) e suas articulações com a noção de futuro e progresso no âmbito da modernidade “sólida”: “O futuro era visto como os demais produtos nessa sociedade de produtores: alguma coisa a ser pensada, projetada e acompanhada em seu processo de produção. O futuro era a criação do trabalho, e o trabalho era a fonte da criação” (BAUMAN, 2001: 151).

–, não constitui, nem é vista como um aspecto de cunho negativo no que diz respeito à potência propriamente artística, estética ou conceitual de qualquer trabalho de arte. Assim como a dureza e a durabilidade da pedra não garantem a “qualidade” de uma obra. Queremos assinalar uma situação de diferença. E nesta diferença – entre o protagonismo da obra considerada autônoma em relação ao contexto de sua exibição e o protagonismo do caráter temporário, fugidio, vivencial da exibição –, refletir sobre a importância assumida pela exposição nas últimas décadas e, neste recorte, considerar o lugar ocupado pelas obras que se configuram como instalações, como *in situ* e como *site-specific*.

Consideremos a exposição de Regina Silveira realizada em 2010, em Porto Alegre, na sede da FIC. Como informação prévia sobre a política de exposições apresentada pela Fundação Iberê Camargo desde a inauguração, em maio de 2008, de sua sede localizada no prédio especialmente projeto pelo arquiteto português Álvaro Siza, essa articula-se entre mostras do acervo - centradas na coleção institucional da obra de Iberê -, as chamadas exposições temporárias, com base em acervos de outras coleções e ainda o projeto Átrio, este último com uma única intervenção até o momento, realizada por Iole de Freitas³. As exposições temporárias, via de regra,

³ A Fundação Iberê Camargo inicia suas atividades em 1995 com sede na antiga residência do artista, em espaço adaptado para as funções de guarda do acervo, pesquisa e exposições. A programação cultural da FIC contempla outras ações culturais além do que mencionamos aqui, o que pode ser consultado no site da instituição <www.iberecamargo.org.br> Maiores detalhes e imagens das exposições aqui citadas podem ser acessados pelo site da FIC.

estabelecem algum vínculo com a trajetória artística de Iberê Camargo, sem que isto signifique a inclusão de obras do artista gaúcho. Entre 2008 e 2011, seis exposições de acervo foram organizadas segundo este modelo de convivência com independência – no que concerne à curadoria e à museografia – em relação às mostras que incluem acervos externos e ocupam os andares iniciais da construção.

Neste mesmo recorte de tempo – entre 2008 e 2011 – a FIC realizou doze exposições com curadorias que envolveram acervos externos à coleção local de Iberê Camargo. Deste conjunto, somente três mostras podem ser consideradas como individuais, entre as quais “Mil e Um Dias e Outros Enigmas”, de Regina Silveira. As outras duas foram “Jorge Guinle – Belo Caos” e “Dédale – uma filme-instalação de Pierre Coulibeuf” (artista/cineasta francês) –, obra elaborada a partir do espaço da Fundação, no prédio projetado por Siza, assumindo a idéia de labirinto como metáfora para os deslocamentos entre os espaços expositivos e a obra de Iberê.

Uma rápida análise do programa de exposições temporárias apresentado pela FIC, cotejando as relações entre as coleções às quais pertencem as obras apresentadas, assim como os vínculos institucionais evidenciados pelos currículos dos curadores, permite observar a estratégia – ou pelo menos, a intenção – de atuação com vistas à inserção em um sistema globalizado de exposições e instituições reconhecidas no cenário internacional de arte contemporânea, ainda que dentro

do polêmico – ou artificial, para alguns –, recorte da arte latino-americana.

A arquitetura de cunho autoral estabelecida pelo arquiteto Álvaro Siza para a FIC, ao mesmo tempo em que gera um ícone urbano, constitui um forte desafio para curadores e museógrafos. Estabelecer um fio condutor para o argumento curatorial e mantê-lo coerente e manifesto na disposição das obras no espaço expositivo da Fundação equivale a um embate com o Minotauro em seu labirinto. Espaços abertos, visuais comunicantes em vários eixos e pontos de vista, passagens por rampas que pouco a pouco articulam o que está exposto em cada uma dos diferentes andares, paredes de um branco imaculado, janelas pontuais abertas a uma paisagem sempre atraente, contrastando com uma iluminação artificial que parece não sofrer alterações ao longo do dia ou da noite. Não exatamente um cubo em sua regularidade, mas um *poliedro* branco. *Ver e ser visto* a partir de várias localizações, seja das aberturas, das rampas ou dos parapeitos localizados em cada um dos quatro pisos e do átrio central: esta é a experiência visual resultante do trabalho de montagem de uma exposição nos espaços da FIC. **[Figura 2]**

Optando por não contradizer o caráter *in situ* da obra de Regina Silveira, nem a potência fenomenológica da arquitetura, os textos institucional e curatorial abrem o livro-catálogo de exposição afirmando o caráter protagonista do prédio:

A força expressiva dessa construção, seus volumes e seus materiais em bruto, assim como o magistral manejo da luz, a penumbra e a relação entre o interior e o exterior, convertem-no em

um protagonista ineludível no momento de conceber a curadoria. Por isso, contrário à prática curatorial usual – definir um eixo temático para ver o universo da obra de um artista com o fim de produzir uma listagem de obras conseqüentes que, posteriormente, sejam instaladas no espaço expositivo –, optou-se por um processo inverso: a exposição foi concebida *a partir do próprio edifício*, como um roteiro no qual vai acontecendo um diálogo entre a arquitetura a obra de Silveira, privilegiando aquelas que funcionam num registro metafísico, enigmático, paradoxal (ROCA, 2011: 7).



FIGURA 2 - Vista geral da instalação na Fundação Iberê Camargo. Regina Silveira. *Rerum natural*, 2007/2008 e *Mundus Admirabilis*, 2007. Plotter de recorte e vinil adesivo. Créditos fotográficos: Ismael Monticelli.

Das trinta e duas obras apresentadas na mostra, parte significativa se configura como instalações e obras *in situ*, algo não recorrente no programa de exposições da FIC, tendo em conta o foco na obra de Iberê Camargo, marcada pela pintura, gravura e desenho. A opção de Regina Silveira pelo uso da técnica de plotter de recorte de vinil para constituição de suas imagens cria uma exposição que se agarra, contamina e transborda pelas

paredes, vãos e ângulos da arquitetura estabelecida por Siza. Uma concepção fenomenológica do espaço e das redes de relações entre os lugares e pontos de vista, como afirma a própria artista:

... todas as perspectivas distorcidas, as silhuetas em anamorfoses, e os espaços paradoxais que construí com plantas arquitetônicas e escadas labirínticas, (...) sempre contei com o espectador, ou melhor, com as posições do seu olhar, para a percepção do que eu estava propondo (SILVEIRA, 2011: 12).⁴

Entre as obras expostas, “Desaparência” é mais um trabalho *in situ*, isto é, suas condições de existência material dependem de um vínculo com um local determinado, tanto quanto sua recepção – nos termos de uma experiência de ordem estética plena por parte do observador – depende de um contato observacional direto. Embora possa ser descrita verbalmente no que concerne aos elementos visuais, materiais e formais que a configuram – um recurso geralmente necessário no caso das instalações, isto é, no caso de obras cujo modo de espacialização não permite abarcar sua totalidade de forma simultânea, já que envolvem vários elementos dispostos em locais distintos, algum tipo de percurso, etc.. – a apreciação de uma obra como “Desaparência” depende fortemente do ponto de vista do observador em seu deslocamento junto à peça no recinto de exposição. **[Figura 3]**

Na exposição “Mil e um dias...”, “Desaparência foi instalada no átrio, recinto de ingresso do público no espaço de exposição, aplicada sobre a grande parede branca de

⁴ Entrevista concedida por Regina Silveira ao curador de “Mil e Um Dias e Outros Enigmas, José Roca. Em Roca, José. *op.cit.* pág. 12.

fundo. Realizada em plotter de recorte sobre vinil adesivo, “Desaparência” apresenta a imagem em perspectiva distorcida de um cavalete com tela de pintura, um banquinho e uma paleta de pintura em linhas pretas tracejadas. As dimensões da imagem foram adequadas em escala às da parede e piso onde a obra foi situada, embora a visualização da obra resulte mais efetiva e impactante na fotografia que a reproduz no catálogo da mostra do que na experiência direta no recinto de exposição.



FIGURA 3 - Regina Silveira. “Desaparência”, 1999-2011. Plotter de recorte sobre vinil adesivo. Aprox. 100m². Créditos fotográficos: Ismael Monticelli.

Um ambiente em escala mais intimista talvez estivesse mais em consonância com a sutileza visual das linhas interrompidas de “Desaparência” e com a própria imagem de um cavalete de pintura. Este foi o cenário configurado na ocasião em que outra versão da série “Desaparência” – restrita aos elementos do cavalete com

a tela e ao banquinho - foi instalada em Porto Alegre, no ano de 2001, na pequena sala destinada a intervenções artísticas do Torreão.⁵

Por outro lado, considerando a trajetória de Regina Silveira desde sua formação inicial em pintura, incluindo aqui sua vinculação ao mestre Iberê Camargo, compreende-se a localização de “Desaparência” logo no início do percurso da exposição “Mil e um dias...”, seja por seus componentes autobiográficos, seja pela carga irônica em relação ao lugar

ocupado pela pintura – nos moldes categóricos, representada pelo mobiliário de um estúdio com seus equipamentos tradicionais – no circuito de arte contemporânea e no discurso da história e crítica de arte de cunho modernista. Tal opção de ordem curatorial e expográfica também abre um leque de leituras para o modo como a instituição realizadora da exposição concebe e investe no processo de ressignificação da obra de Iberê Camargo segundo parâmetros estéticos modernos e contemporâneos.

Por fim, esta exposição de Silveira é apresentada pela FIC como a “mais abrangente mostra da artista já realizada em Porto Alegre”, sendo a segunda de caráter retrospectivo no país. Este dado, aparentemente banal – Porto Alegre nunca viu uma exposição de grande porte de uma artista nascida e no Estado e considerada como

⁵ O Torreão foi um espaço com forte atuação no circuito de artes de Porto Alegre, RS, ao longo dos anos 90 e 2000, funcionando como ateliê de artistas, com uma sala destinada à intervenções - geralmente obras *in situ*, específicas para o local – e promovendo debates sobre temas de arte contemporânea, concebido e gerenciado pelos artistas Jailton Moreira e Éilda Tessler.

referência no meio artístico local, assim como não viu de muitos outros artistas locais em condições semelhantes - dá margens às reflexões sobre o papel desempenhado pelas instituições locais e nacionais no que concerne a fomentar um contato sistemático com a obra de artistas que já atingiram determinadas etapas no processo de reflexão e consolidação de suas pesquisas artísticas, assim como consagração em suas carreiras.

Referências Bibliográficas:

- BAUMAN, Zigmunt. Modernidade Líquida. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- FOSTER, Hal. *El Retorno de lo Real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- MORIN, Edgar. Introdução ao Pensamento Complexo. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- SILVEIRA, Regina. "Regina Silveira – Mil e um dias e outros enigmas". José Roca *et all.* Porto Alegre, Fundação Iberê Camargo, 2010 (catálogo de exposição).

