

Crítica sobre o confinamento disciplinar do desenho

Propomo-nos agora procurar integrar a perspectiva de Rosalind Krauss e a noção de campo expandido articulada com o conceito de *site-specific* em Miwon Kwon.

A perspectiva de Allan Kaprow na ressonância da performance e a expansão e delimitação de um campo em Pierre Bourdieu serão alguns dos autores, entre outros, para nos situarmos na redefinição dos conceitos e da produção artística que tiveram lugar nas últimas décadas.

Na contemporaneidade, termos como lugar, sítio ou contexto são usados, agora pelos artistas de um modo usual. No entanto são conceitos que foram sendo redefinidos em constante desenvolvimento com aquilo a que se poderá chamar: movimento de ampliação dos domínios do mundo da arte numa abordagem teórico-prática.

O lugar definido pela “*tríade – contexto+memória+experiência - do conceito de especificidade á ideia de transferabilidade*”⁴¹, por Gabriela Vaz-Pinheiro, será outro dos textos do qual se fará relevância, dada a especificidade e pertinência deste estudo, naquele que foi o motivo desta dissertação – viver o fenómeno para o entender.

O tema desta dissertação “*O desenho instalado: o Lugar como origem e fim de um processo gráfico*”, será sustentado nos textos dos autores citados, os quais redefiniram conceitos e expandiram as delimitações das fronteiras, num inovado espaço no campo dos possíveis.

Durante os anos 70, o panorama artístico internacional é, como vimos anteriormente, dominado por tendências conceptuais diferentes entre si, mas todas igualmente tendentes para a superação, em termos disciplinares, da pintura e da escultura. A perspectiva de problematizar as categorias trans-históricas sob as quais a produção artística era pensada e relevar aspectos que nelas eram omissos: esse é o pensamento de Rosalind Krauss sobre a análise aplicada ao modernismo.

O estudo que Krauss desenvolveu, referindo-se à escultura figurativa, parte do pressuposto de que qualquer meio, como qualquer convenção, define-se com regras próprias, ou seja uma lógica interna. Uma lógica que pretende ser inseparável da lógica do monumento. Assenta num local específico e revela uma linguagem simbólica sobre o significado ou o uso do lugar. Funcionando com a lógica da representação e da sinalização, as esculturas são figurativas e verticais e os seus pedestais são parte da estrutura que une o suporte real ao signo representativo.

A partir desta convenção de escultura será possível fazer uma análise de qualquer obra

⁴¹ Vaz-Pinheiro, (2005), *in* Curadoria do Local - Algumas abordagens da prática e da crítica, p. 71.

e perceber até que ponto é que estas regras são utilizadas, e podem ser re-utilizadas? Nos finais do séc. XIX, Auguste Rodin, com a estátua de Balzac, ultrapassou o umbral desta lógica do monumento. A base deixou de ter sentido e a escultura estende-se até absorver o pedestal separando-o da sua origem.

No texto *"Sculpture in the expanded Field"* (1996: 289), Krauss descreve um trabalho realizado em 1978 por Mary Miss, denominando-o de escultura e mais concretamente de um *Earthwork*.

Afirma que entre os anos 60 e 70, o termo "escultura" foi usado por muitos, referindo-se a coisas surpreendentes, desde efémeras linhas no deserto até a fotografias de qualquer excursão campestre. Acentua o facto de só se poder compreender estes exemplos numa categoria escultórica se essa categoria se constituir em algo infinitamente maleável. Krauss (1996) contraria as operações críticas que acompanharam a arte americana do pós-guerra que ela entende terem trabalhado ao serviço desta manipulação, transformando categorias como a pintura e a escultura, revelando a forma como um termo cultural pode ser expandido, para fazer referência a qualquer coisa. Esclarecendo que essas operações apenas se basearam em questões estéticas – a ideologia do novo - e que a sua mensagem encoberta é uma mensagem historicista: *"A legitimidade da identidade escultórica relaciona-se com a história: as linhas de Nazca relacionam-se com Stonehedge (...)"* (Krauss, 1996: 293). Conclui que o termo antes resgatado – escultura - estaria, por abuso teórico, a tornar-se confuso e por isso era urgente encontrar uma lógica interna nos próprios meios, de modo a poder esclarecer o que era paisagem, arquitectura e escultura. referindo-se à escultura modernista denomina esta condição: *"como uma condição negativa que se caracteriza como uma espécie de deslocalização, de ausência de habitat, uma absoluta perda de lugar."* (Krauss, 1996: 292)

O conceito de espaço, era uma das referências à escultura, neste contexto perde valor e assiste-se à sua enfatização representando a sua própria autonomia, através da reprodução dos seus próprios materiais ou até do seu processo de construção. Porém esta condição negativa do monumento, da escultura moderna depressa se transformou numa espécie de buraco negro, um espaço de consciência, em algo cujo conteúdo se tornava cada vez mais difícil de definir, só seria caracterizável em função daquilo que não era. Assim sendo, a escultura assumiu plenamente a condição lógica inversa e converteu-se em plena negatividade, numa combinação de exclusões. Krauss define a escultura como *"não paisagem e não arquitectura"*. Sendo que a não arquitectura já não é, de acordo com a lógica de certo tipo de expansão, mais do que outra maneira de expressar o termo paisagem, e a não paisagem, sensivelmente, arquitectura.

Apoiando-se no estruturalismo - *"grupo Klein ou grupo piaget"* - e no seu esquema binário sustentado num mapa de operações no seio das ciências humanas, faz a defesa das características próprias da escultura e, logo, das distinções possíveis em relação às outras categorias que propõe. (Krauss, 1996)

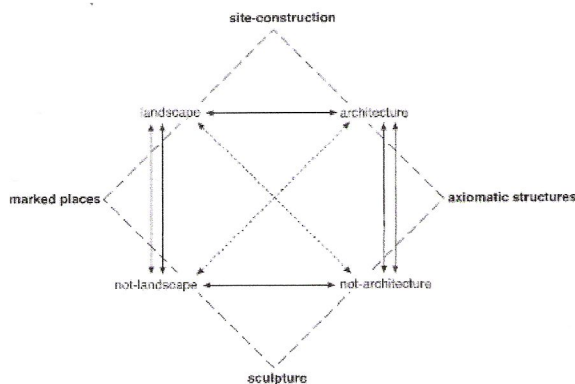


Fig. 51 - Esquema de campo expandido de Rosalind Krauss

É mediante esta lógica que a escultura se transforma num campo logicamente expandido, num esquema quaternário que reflecte a posição original ao mesmo tempo que se desenvolve. Segundo Krauss: *“A escultura não é mais do que um termo na periferia de um campo, no qual há outras possibilidades estruturadas de diferentes maneiras (...) O facto da escultura se ter tornado numa espécie de ausência ontológica, a combinação de exclusões, a soma do nem/não, não significa que os termos que a construíram – não-paisagem, não-arquitectura – deixassem de possuir certo interesse. Isso ocorre em função desses termos se expressarem numa oposição rigorosa entre o construído e o não-construído, o cultural e o natural, entre os quais a produção escultórica parecia estar suspensa.”* (Krauss, 1978) O campo aberto da escultura que o esquema de Rosalind Krauss propõe é muito mais do que o redesenhar dos limites disciplinares, porque alarga também as possibilidades instrumentais do discurso, ao longo do qual, Krauss sintetiza, um novo conceito – o *campo expandido* – uma série de procedimentos artísticos distintos entre si.

Segundo Krauss, entre 1968 e 1970 muitos artistas tiveram necessidade de operar no campo expandido: Robert Morris, Robert Smithson, Richard Serra, e outros, assumiram esta opção, rompendo com as condições lógicas do Modernismo, tendo sido denominados de Pós-modernistas. Esta ruptura caracteriza-se por uma explicação e combinação no campo expandido da escultura e as suas possíveis articulações e possibilidades. O termo *“lugares sinalizados”* permite não só obras de carácter ecológico como as *“Earthworks”*, mas também remete a outras formas de sinalização através da própria manipulação física dos lugares, como os trabalhos de Christo, na envolvência do espaço arquitectónico.

Nos anos 70, Smithson nomeou dois conceitos operacionais complementares *site* e *nonsite*. Na definição desses conceitos, o artista procurou estabelecer ligações e extensões entre o lugar no qual se situa a obra (numa situação exterior à galeria) e os elementos (mapas, desenhos, fotografias, filmes, pedras), que, deslocados deste local físico, a desdobram e completam. A *“obra”* é tanto a intervenção na paisagem (*site*) como o filme

sobre ela, os mapas, fotografias e os desenhos organizados na galeria (*nonsite*). Smithson, por meio da definição desses conceitos, reflecte sobre questões fundamentais a respeito das propostas de exterior, como o pensamento sobre o registo, a duração e transformação dos seus trabalhos, sobre o deslocamento (dos observadores, quando em contacto com a obra) e da obra (para que chegue aos observadores que não a vivenciam directamente), a incorporação de uma atitude poética diante da elaboração do que seja o documento, tornando-o também obra.

Outro termo usado para definir relações entre obra e lugar é *site-specific*. Na origem de seu uso, encontram-se referências a relações de interdependência entre escultura e o local onde é construída. A teórica Miwon Kwon, no texto “*One place after another*”, procura definir o conceito *site-specific* e atualizar o debate sobre as implicações críticas das práticas poéticas programadas para lugares específicos. Segundo a autora, o termo, na sua origem, “*costumava implicar algo enraizado, sujeito às leis da física*.”⁴⁷

Para Kwon, as primeiras propostas *site-specific* retomam o vínculo com o local de exposição desvinculado pelas propostas de escultura modernas auto-referenciais, nómadas, transportáveis, deixando de lado a auto-referencialidade, o nomadismo e o espaço idealizado que essas propunham. As propostas *site-specific* situavam-se num contexto de “*materialidade da paisagem natural ou do espaço impuro e ordinário do quotidiano*”. Nesse texto, a autora cita o artista norte-americano Robert Barry adepto dessa corrente, o qual declarou, numa entrevista, em 1969, que cada uma das suas instalações com fios era “*feita para o lugar no qual eram instaladas. Elas não podem ser removidas sem serem destruídas*”.⁴⁸ (2002: 33)

O argumento *site-specific*, estabelecido por Robert Barry, em 1969, foi posteriormente empregue por Richard Serra, como defesa da sua obra obra Tilted Arc, durante o debate sobre a retirada da sua escultura da praça para onde havia sido projectada. Segundo Serra, “a especificidade de obras pensadas para um local significa que são concebidas, dependentes e inseparáveis de sua localização.”⁴⁹

Nessa relação entre escultura e lugar onde é instalada, Serra faz uma reestruturação do

⁴⁷ Kwon, Miwon, (2002: 32) *One Place After Another: Notes on Site Specificity*, MIT Press, Cambridge.

⁴⁸ A autora faz uma extensa análise do desenvolvimento e mudança das proposições *site-specific* dos anos 60 até o início do século XXI, explorando as mudanças do sentido de lugar específico que inicialmente possuía um componente físico, mas que hoje possui significações acrescidas de contexto social e identidade.

⁴⁹ Serra, Clara and Martha Buskirk, (Ed.). (1990) “The Destruction of Tilted Arc”, Introduction by Richard Serra. The MIT Press, Cambridge: pp 22-27.

lugar em termos conceptuais e perceptivos. Em função da verticalidade das suas esculturas, o modo como ele opera com as análises sobre o local exige uma apreciação técnica que irá influenciar no peso, curvatura e dimensão da obra a ser instalada. Daí a importância da topografia, do impacto ambiental e da arquitectura circundante. Comparando os depoimentos de Barry e Serra, considero que o emprego do conceito *site-specific* aponta para posicionamentos nos quais os artistas pretendem tomar para si a autoridade sobre a existência da obra, a sua localização e consequente duração. Mas esse posicionamento já não está circunscrito apenas ao uso desse conceito *site-specific*, mas à própria reestruturação do conceito de mobilidade ou efemeridade de uma obra num determinado lugar: a instalação.

James Elkins no texto “*Toward a definition of ‘installation’*” afirma que, fora do mundo das artes visuais, a instalação não é uma palavra que traga algum problema, o canalizador e o electricista, entre tantos outros profissionais e seus clientes, sabem o que isto significa. Para o autor, a crítica sobre a instalação considera que o trabalho deve “responder” ao espaço da galeria. A crítica tende a usar a palavra “espaço” para significar a dimensão da sala com a luz, cor, textura e o trabalho é avaliado pelo modo como “agarra” ou “ocupa” ou “relata” esse espaço.

Uma instalação bem-sucedida controla o espaço, assim como responde às suas peculiaridades, e uma mal resolvida torna-se “perdida” no espaço, ou é “indiferente” ao seu entorno.⁵⁰ Para o senso comum a instalação é uma proposta artística penetrável, herança dos “*environments*”, mas isso nem sempre acontece, existem propostas de instalação nas quais seria impossível entrar. Algumas instalações são remontáveis exatamente como foram projectadas, e outras reconsiderando o novo contexto. Nesse sentido, retomam a essência da escultura móvel, transportável, acrescentando-lhe a possibilidade de ser desmontada, mantendo assim a possibilidade de nomadismo do objecto artístico.

Nessa perspectiva, seria adequado nomear as proposições de Smithson, Serra e Buren de instalações? As instalações compõem-se a partir de relações e não de um objecto único, implicam corpo, espaço, tempo e objecto. As instalações, geralmente, conformam-se dentro dos espaços expositivos convencionados à arte: espaços artificiais, com indicações como título, data, textos de apresentação, iluminação, para onde o artista, muitas vezes, leva fragmentos da vida quotidiana e reorganiza os índices do mundo.

⁵⁰ James Elkins. Parafrase da definição que o autor apresenta em “*Toward a definition of ‘installation’*” in *Installation objects in their settings from ancient tombs to contemporary art*. Polígrafo impresso na The School Art Institut of Chicago. Sem data. p. 8.

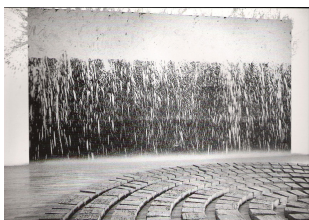


Fig.51 - Richard Long, *Red Mull Wall*, 1993.

Richard Long, traduz este tipo de essência quando transporta para a galeria, as instalações de pedras que recolheu e montou em determinado lugar. Acerca da relação entre os trabalhos de interior e exterior ele diz: *“The outdoor works and indoor works are complementary, although I would have to say that nature, the landscape, the walking, is at the hearth of my work, and informs the indoor work. But the art world is received (mainly) ‘indoors’ and I do have a desire to present real work in public time and space, as opposed to photos, maps, texts, which are by definition ‘second handworks, and thus imaginative for me, the different forms of my work represent freedom and richness – it’s not possible to say ‘everything is one way.’”*⁵¹

Tal como diz Kwon, as propostas artísticas de instauração num determinado lugar na contemporaneidade, têm outras significações além do espaço (entorno). Hoje fala-se de um lugar em estreita relação com o contexto social e cultural em que está inserido e da obra como significado dessa relação.

Sobre este conceito contexto, Vaz-Pinheiro diz: *“no entanto contexto parece possuir uma ressonância historicista. Precisamos de procurar num outro lado de modo a aprofundar a análise do que tenho frequentemente chamado de formas de trabalhar lugar-específicas (place-specific) por oposição às tradicionais abordagens sítio-específicas (site-specific). E nesta busca descobri que não é apenas a palavra sítio (na sua acepção de site) que, por ser inflexível e imutável enquanto conceito, não é satisfatória para abordar o que pretendo. É a palavra especificidade ela mesma que não possui a fluidez de que necessito para reflectir sobre este assunto”*⁵²

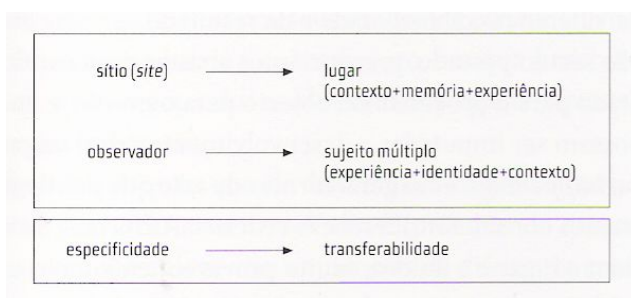


fig.52 – Do conceito de especificidade ao conceito de transferabilidade, (fonte Gabriela Vaz-Pinheiro, 2005)

⁵¹ Excerto retirado da entrevista feita por Geórgia Lobacheff a Richard Long, 1994, *Mirage*, (cat.)1998. s/pág.

⁵² Vaz-Pinheiro, Gabriela, (ed. e trad.), (2005) *in* Curadoria do local - Algumas abordagens da prática e da teoria, Torres Vedras: Transforma a.c., p.71.

Como artista e curadora, a sua prática reflecte este modo de pensar, sobre as funções da obra de arte e a reinvenção de novas funções, de acordo com um novo contexto. Contrariamente aquilo que denomina de *“fechamentos temporários de significado.”*⁵³

*“Nalguns dos meus projectos artísticos há momentos em que, por exemplo, uma determinada acção é retirada do quotidiano, podendo ser depois transportada para se tornar parte de um guia turístico. A partir disto um objecto, que é na verdade uma falsificação (fake), pode ser gerado, e vir, eventualmente, a passar pelo espaço da Galeria ou do Museu, e aí, quem sabe ser devolvido a algumas das pessoas que contribuíram para a sua produção ou que possam visitar a exposição, de modo que o dito objecto se pode tomar uma peça de colecionador ou algo que se dissipa no fundo de uma gaveta.”*⁵⁴

Neste texto, Vaz-Pinheiro reposiciona o conceito expandido de Krauss e de Kwon, no contexto da contemporaneidade, o que é exemplificado através da apresentação da “tríade” (fig. 52).

O que a autora defende é que esta tríade seja mais “plástica”, para que não fique encerrada em conceitos pouco maleáveis, de modo a poder abarcar e articular todos os elementos de uma forma progressiva e dinâmica. A dialética gera uma relação, desde logo, subjectiva por se tratar de uma relação em que a ambivalência entre cada um dos seus componentes se baseia em actividades humanas, mas tendo sempre como ponto comum a instauração de uma obra – a coisa. Interessa-nos em Vaz-Pinheiro a questão da memória e, nesse sentido, concordamos que um espaço como o lugar “Convento Corpus Christi” contém em si mesmo uma memória colectiva, enquanto contexto. Considerando também a memória como constituinte de uma experiência individual, como identidade, e assim sendo do observador enquanto sujeito múltiplo.

⁵³ Vaz-Pinheiro, Gabriela (2001), “Para além do site: para uma definição da ideia de place-specificity”, in *A ideia de paisagem, Margens e Confluências*, revista n° 3.

⁵⁴ op cit. (2005) in *Curadoria do local - Algumas abordagens da prática e da teoria*, Livro bilingue, Torres Vedras: Art Insite, Transforma a.c., pp. 67-72.

Nas “*Regras da Arte*”, Bourdieu demonstra o interesse pela Arte e pela Cultura e pelas condições sociais da sua produção. A contextualização social da figura do autor é fixada no exemplo de Flaubert o qual constroi um modelo de estrutura imanente à obra que, apenas enunciada, permite uma configuração da análise desse modelo.

“Assim através da personagem de Frédéric e da descrição da sua posição no espaço social, Flaubert revela a fórmula geradora que está no princípio da sua própria criação romanesca: a relação de dupla recusa das posições opostas nos diferentes espaços sociais e das tomadas de posição correspondentes que está no fundamento de uma relação de distância objectivadora relacionada com o mundo social (...) cada campo, através da forma particular de regulação das práticas e das representações que impõe, oferece aos agentes uma forma de realização dos seus desejos baseada numa forma particular de illusio (...) A illusio é uma crença colectiva: ao mesmo tempo condição e produto do funcionamento do jogo” (Bourdieu, 1996: 17-18)

Bourdieu, enfatiza este facto levantando o problema do “realismo” e do “referente” do discurso literário questionando se, de facto, “um discurso que fala do mundo social como *se não falasse dele ou que não pode falar* desse mundo senão com a condição de que fale dele apenas como se não falasse, no sentido operativo do termo não será uma degeneração” daquilo que exprime? Por outro lado o escritor, ao acentuar o trabalho sobre a forma, torna possível simular figuras que estão escondidas, ou recalcadas na estrutura do pensamento que lhes deu origem, chegando à objectivação através do seu trabalho sobre palavras indutoras e ‘corpos condutores’, mas também e ao mesmo tempo através de mensagens opacas.

Este tipo de discurso, segundo Bourdieu, remete para a “*obrigatoriedade de o analisar tirando partido exactamente dessas propriedades do discurso, o de desvelar, velando ou de produzir um efeito real desrealizando.*” (Bourdieu, 1996: 18)

Recuperando esta ideia, a análise sociológica é análoga aquela que pretendemos no discurso artístico, especificamente no campo do desenho instalado. Quando num determinado contexto espacio-social o artista é confrontado com determinadas características arquitectónicas, o desenvolvimento do seu trabalho poderá não ser representativo, mas antes indiciador da relação que existe entre ele e esse espaço. Parafraseando Bourdieu trata-se de um jogo entre artista e espectador, em que a estrutura do discurso artístico é pensado, pelo autor, de uma forma alusiva e não objectiva. O que é dito explicitamente ou de uma forma opaca existe como referência, ou seja, de maneira a situar o contexto daquilo que se quer dizer não dizendo. Sem esta referência explícita da opacidade, perder-se-ia o sentido implícito na mensagem, porque é através do que

é dado objectivamente que se conseguirá “ler” aquilo que está por trás dessa objectividade. Trata-se de uma mensagem oculta que despoletará no espectador, vontade de perceber esse discurso, colocando as interrogações exactamente naquilo que não é dito. O que fundamenta a *illusio* baseia-se num processo, relativamente livre, o conjunto de convenções e predisposições existentes em cada disciplina (como o desenho, a pintura, o vídeo, a escultura, a instalação), em que cada meio determina, potencia e regula os processos de produção e consumo dos objectos que produz.

Bourdieu defende que as fronteiras e as hierarquias presentes no interior do campo da arte acabam em grande parte por servir essencialmente a defesa das posições e poderes instituídos: para pertencer a um determinado grupo (artístico, conceptual, religioso, ...) é preciso dominar os seus códigos e as suas regras internas. Mas, simultaneamente, reconhece o direito dessas regras serem renovadas por um conjunto de novas circunstâncias sociais, as quais se repercutem na delimitação de novas fronteiras, ou seja, na inovada regulação das práticas e das representações que impõem. E, por isso, reconhece-lhes o direito de existência no efeito real que elas exercem sobre o campo: onde existir é já diferir.

Um campo como a categoria desenho-instalado fundamenta-se no conjunto de normas existentes no interior da estrutura desse campo: o *habitus*. Desta forma o desenho-instalado pode ser considerado como uma delimitação de novas fronteiras, pelo efeito real que exerce no interior desse campo. Como exemplo, referenciamo-nos em artistas como Lodewijks, Perjovschi ou Helena Almeida, que ultrapassaram essas fronteiras e existem já, no campo do desenho-instalado. Movimentando-se entre o Lugar, o Desenho e a Instalação, sustentam-se nas convenções disciplinares existentes no seu interior, expandindo o conceito.

A questão do acto de desenhar, como um corpo que se posiciona num determinado lugar, ou melhor dizendo, o corpo como a própria obra, é aqui convocado como exemplo de referência contemporâneo em Helena Almeida.

Neste contexto, inserem-se as declarações feitas por Paulo Cunha e Silva, enquanto director do Instituto de Artes, no convite que endereçou, a Helena Almeida, para ser a artista representante de Portugal na 51. Bienal de Veneza, num projecto comissariado por Isabel Carlos.

“Esta radicalização da experiência-do-corpo enquanto-experiência-do-mundo enquanto experiência-da-arte fá-la atravessar todos os domínios plásticos que podem representar um corpo. é ‘um procurar o exterior, ao mesmo tempo que reorganiza o interior. Uma obra sobre a experiência em si, do mundo, da arte. Ela está na raiz da obra’”⁵⁵

Em Helena Almeida pode-se observar aquilo que atrás se referiu sobre a expansão dos campos disciplinares. O seu trabalho pode ser descrito como uma associação não só entre as várias sinestesias - corpo, som , rasto - como também dela própria enquanto obra, no contexto daquele lugar - o atelier.

O domínio do desenho e o domínio da instalação: convergências e divergências

Neste subcapítulo, vamos falar da relação intra-disciplinar entre desenho-instalação-espço: de que modo é que essa triálética assenta no legado das práticas artísticas de cariz tridimensional, na expansão do suporte e dos meios, que foi a instalação na paisagem mas também na relação do corpo com o espaço como campo plástico. Neste sentido é importante realçar a importância do gesto indicial do autor na sua relação com o lugar.

O desenho como resíduo de um acto, será tratado aqui, como a marca autoral de um acto criativo, despoletado pelas características de um determinado lugar, num campo de estudo específico: a Poiética. Assim, a referência a autores que questionaram esta expansão do campo, nas suas práticas artísticas, será articulada com a vertente processual do desenho, instaurado num determinado lugar.

O Pós-modernismo redefine estes termos. Desde o minimalismo, o espaço tem estado em foco na arte como parte do mundo real e já não como representação pictórica, porque a prioridade dada à relação entre o objecto e o contexto onde ele se encontra passou a exigir uma nova relação fruidor – obra. O espaço já não é apenas o suporte hospedeiro

⁵⁵ <http://www.iartes.pt/bienalveneza2005/exposicao.ht>

de criação, mas sim o suporte motivo do próprio acto criativo.

O termo instalação passou a ser difundido nos anos 80, altura em que o mercado de arte estava a atrair novos talentos. Inicialmente do campo da pintura, mas, a partir da segunda metade da década, também, as *novas* práticas espaciais retornaram aos espaços privados, naquela época, era tão difícil expor uma instalação quanto uma performance. Talvez esse facto fosse ainda uma herança, das questões, das duas décadas anteriores, quando, segundo Archer: *“O sistema comercial de galerias era, evidentemente, apenas uma parte de uma economia de mercado capitalista mais ampla. Inevitavelmente, havia o conflito porque a prática artística que expressava a rejeição desse sistema era forçada a depender dele para ser exibida, apreciada e consumida”*.⁵⁶

Como vimos atrás, esse dilema não era novo, pelo mesmo problema já haviam passado as práticas conceptuais e pós-minimalistas (Archer, 2001) e as propostas da arte moderna que questionavam o sistema e, portanto, já havia uma solução, a incorporação do dilema como parte da obra, o que resultou no desenvolvimento da arte *site-specific* – onde as operações de crítica das relações espaço-contextuais institucionais muitas vezes ocorriam dentro da própria galeria - e da arte pública: *“A arte pública desenvolveu-se, em parte, como resultado de um desejo de contornar esse dilema. Usando locais alternativos como lojas, hospitais, bibliotecas e a própria rua como espaço para exposição (...)”* (Kwon, 2002: 20) O termo instalação passou a ser empregue em revistas e catálogos, por curadorias e por artistas, como uma forma de inclusão das diferentes proposições tridimensionais ao senso comum. Hoje, negocia-se, vende-se e arquivam-se projectos de instalações e o que escreve Miwon Kwon sobre *site-specific* também é válido para as instalações: *“A documentação fotográfica e outros materiais associados com a arte site-specific (esboços e desenhos, anotações de campo ou instruções sobre o procedimento de instalação) já há muito tem sido vulgarizada nas exposições de museus e um selo do mercado de arte”*. (Archer, 2001: 154)

O artista que trabalha com instalações projecta, orçamenta, em alguns casos, ele mesmo realiza ou coordena e supervisiona a montagem e documentação de seu trabalho. Os artistas que apresentam instalações transformam a “galeria” num espaço teatral, através da abordagem de temas do quotidiano.⁵⁷

Pode-se inferir que, quando o termo instalação passou a ser empregue largamente no sistema das artes visuais, houve uma acomodação em relação à aceitação das rupturas propostas pelas poéticas tridimensionais desenvolvidas pelos artistas da *Land Art*, *Minimalismo*, *Arte Conceptual*, *Body Art*, *Arte Povera* e *Arte Processual*, muitas delas

⁵⁶ Archer, Michael. (2001), *Arte contemporânea uma história concisa*, São Paulo: Martins Fontes, p. 144

⁵⁷ op. cit Archer relata as implicações do financiamento governamental à arte pública .pp 144 –154.

realizadas fora dos espaços institucionais como galerias ou museus. “*Colectivamente, o trabalho de instalação e especificidade do site envolve os planos auriculares, espaciais, visuais e ambientais da percepção e interpretação. Este trabalho nasce do colapso da especificidade média e das fronteiras que definiram as disciplinas na área das artes visuais a partir dos anos 60.*” (Know, 2002 : 26)

As proposições nas quais os artistas reivindicavam para si a autoridade sobre a duração e destino das obras tiveram outras nomenclaturas, que, ao serem baptizadas (*site-specific, in situ, site e nonsite*), pretendiam demarcar a posição do artista diante do circuito e estabelecer os seus conceitos operacionais.

Sylviane Leprun, em “*Maneiras de instalações*” 1999, procura definir o que é uma instalação e relaciona espaço e campo plástico, “*a instalação é uma forma singular de ocupação do espaço, oriunda de uma reflexão espacial posta em perspectiva no campo plástico.*”⁵⁸ Nesse artigo, a autora enfatiza: noções do termo instalação, inserções das instalações nas situações de apresentação, relações entre o projecto e a execução. “*O papel plástico e didático do desenho na percepção e restituição do espaço na/da instalação é fundamental.* Para a autora, “*o elo entre a instalação e o espaço constitui-se sobre a duração.*” (Leprun, 1999: 22-26)

Ainda, de acordo com Leprun, “*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 arquitectura e as ciências humanas.*” (Leprun, 1999: 33)

Essas relações entre diferentes campos do conhecimento não são um privilégio da instalação, são reflexo das mudanças que ocorrem no pensamento ocidental. O isolamento do conhecimento por disciplinas não consegue abarcar a complexidade do sujeito contemporâneo.

Nas operações com a instalação, o artista implica simultaneamente a sua proposta e o lugar onde se situa. Um determinado local é temporariamente transformado, mas o que seriam dessas reordenações espaciais se não fossem os sujeitos que a vivenciam? As instalações são proposições espaço/temporais que evidenciam o carácter de experiência da arte.

Qualquer relação que, agora fosse entendida, seria uma contingência no movimento temporal do observador no âmbito da esfera partilhada com o objecto. Assim, o trabalho pertenceria ao seu lugar, se o lugar tivesse de mudar assim mudaria a inter-relação do objecto, contexto e observador. Tal reorientação da experiência perceptual da arte, tornou o observador, na realidade, no sujeito do trabalho.

⁵⁸ Leprun, Sylviane (1999), Sobre maneiras de instalações. Porto Alegre: Porto Arte, v.10, p.21.

O campo de relações conceptuais da arte contemporânea ampliou-se e a nossa forma de perceber as propostas artísticas espacializou-se. Nesse campo, o espaço no qual a instalação se sustenta, ao qual se refere, com o qual se articula e onde os visitantes são acolhidos, é um espaço híbrido onde coexistem o espaço da arte e o espaço da vida - a sociedade contemporânea.

Mas independentemente do meio utilizado, a possibilidade que explora esta categoria é um processo de rasgos axiomáticos da experiência arquitectónica – as condições abstractas da abertura e fecho – sobre a realidade de um determinado espaço. O espaço como um local já humanizado e que possui uma narrativa histórica própria. O conteúdo da memória que faz de um lugar uma multiplicidade de locais.

Tal como atrás se disse e recuperando Krauss, na situação da Pós-modernidade, a prática não se define relativamente a um determinado meio – escultura, mas sim às operações lógicas sobre todo um conjunto de termos culturais, para os quais se pode utilizar qualquer meio: arquitectura- desenho-instalação. Os artistas agem nesse campo aberto, criando: a poética. Onde o processo se sobrepõe à obra, o efémero ao perene.

“Mas desenhar extrapola toda e qualquer definição para se restringir ao conceito, e o que sobra é uma ideia de desenhar em que o instrumento é qualquer, e apenas o gesto permanece.” (Rodrigues, 2003: 117)

Um campo como a categoria “desenho-instalado” é por isso um espaço de posições. Isto remete para a ideia do “espaço dos possíveis”, uma espécie de herança do trabalho colectivo (a memória histórica do desenho) que se apresenta ao autor como um conjunto de imposições ou discurso de legitimação. A obra, o desenho instalado é, por isso, uma tomada de posição dentro do campo dos possíveis.