

## A INSTALAÇÃO E A EXPOSIÇÃO: RELAÇÕES ENTRE O ESPAÇO-TEMPO DE EXPOSIÇÃO E A CURADORIA

Luciana Bosco e Silva<sup>1\*</sup>

“Esse recinto particularmente recluso é uma espécie de anti-recinto, ultra-recinto ou recinto ideal onde se anula simbolicamente a matriz circundante do espaço-tempo.” Thomas McEvelley

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

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

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

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

1 \* Universidade Federal de Viçosa – Professor Adjunto I - Departamento de Arquitetura e Urbanismo – Doutora em Arte pela EBA-UFMG com bolsa da CAPES.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A ideia de instalação começou, até onde eu sei, em espaços alternativos, porque a ousadia do Minimalismo era um ímpeto a isso, porque as pessoas estavam fazendo coisas grandiosas e elas estavam fazendo coisas que de certa forma não precisavam de uma galeria. E então, houve uma variedade de necessidades que envolviam o abuso do espaço... E houve uma tremenda onda para fora das galerias, que tinha a ver com uma impaciência e exaustão quanto ao confinamento das galerias e a falta de permissão dentro delas. E a galeria, enquanto local comercial foi rejeitada de várias formas e isso levou

à ideia de instalação, como nos a conhecemos. E, eu acho que paralelamente ajudou o crescimento de instituições não oficiais. (IRELAND, P., In: REISS, J.H., 1999: 111)

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

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

O PS1 foi inaugurado, em 1976, com a exposição *Rooms*, um espaço alternativo de proporções grandiosas em Nova Iorque. Ocupando uma antiga escola pública, o PS1, localizado em Long Island City, fora de Manhattan. Alanna Heiss foi quem abriu este espaço e o dirigiu por muitos anos. Quando da abertura de *Rooms*, primeira exposição no PS1, Alanna Heiss escreveu no catálogo:

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

A arte muda. As formas de expô-la devem mudar também. (HEISS, A. In: REISS, J.H., 1999: 126)

A linha condutora de várias exposições no PS1, mesmo no caso de *Rooms* era o *in situ*. Ou seja, as obras dialogavam com o espaço, quando não o utilizavam como parte integrante da

mesma. Além disso, a participação dos espectadores não era apenas permitida, mas incentivada quando era essa a proposta do artista expondo.

Nos anos 1990 a Instalação tem uma retomada, mas desta vez como obra em locais “oficiais”. Tanto as Bienais de Veneza, em 1990, quanto a Documente de 1990 e a Bienal de São Paulo, em 1994, foram palco de exposição de várias Instalações, algumas inclusive obras efêmeras, com a obra de Valeska Soares, *Sem título*, a qual se auto finda ao longo do período expositivo.

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

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

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

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

Assim como o MoMA, o Jewish Museum, também em Nova Iorque apresentou em 1993, uma exposição intitulada *From the Inside Out: Eight Contemporary Artists*. Esta exposição teve a curadoria de Susan Tumarkin, que tinha como sua assistente de curadoria Julie H. Reiss. Assim como na exposição do MoMA, as obras apresentadas nesta exposição foram criadas especialmente

para ela. Vários artistas tinham solicitado espaços reservados para a elaboração de sua obra, no entanto, com a exceção de Ilya Kabakov, os ambientes funcionavam praticamente como passagem para o ambiente seguinte, desenho tradicional das galerias em museus.

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

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

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

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

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

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

A Instalação se coloca como mais que um suporte, uma poética, que pode ser reescrita indefinidamente e infinitamente, sendo passageira e ao mesmo tempo sendo sempre recriável, seja pelo artista, pelo curador, ou pela própria interação com o espectador; permitindo-nos sempre nova experimentação sensorial. A Instalação inaugura assim, novos mundos, os quais são vivenciados em espaço e tempo específicos, de forma efêmera, passageira.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- HEISS, A. In: REISS, Julie H. *From Margin to Center – The Spaces of Installation Art*. Cambridge, The MIT Press, 1999.
- IRELAND, P. In: REISS, Julie H. *From Margin to Center – The Spaces of Installation Art*. Cambridge, The MIT Press, 1999.
- LICHT, J. In: REISS, Julie H. *From Margin to Center – The Spaces of Installation Art*. Cambridge, The MIT Press, 1999.
- REISS, Julie H. *From Margin to Center – The Spaces of Installation Art*. Cambridge, The MIT Press, 1999.
- ROSENTHAL, Mark. *Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer*. New York, Prestel, 2003.