A INSTALAÇÃO E A XXI BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

JOEDY LUCIANA BARROS MARINS BAMONTE

unesp

A INSTALAÇÃO E A XXI BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

BIBLIOTECA - UNESP - CAMPUS BAURU

JOEDY LUCIANA BARROS MARINS BAMONTE

Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Projeto "Arte e Sociedade", Área de Concentração Poéticas Visuais, para obtenção do grau de Mestre.

Orientação: Profa. Dra. Cleide Santos Costa Biancardi

Bauru, 1998

Nº 760
BIBLIOTECA - UNESP
CAMPUS DE BAURU

Bamonte, Joedy Luciana Barros Marins

A instalação e a XXI Bienal Internacional de São Paulo.

Bauru, 1998. (Dissertação de Mestrado)

- 186 p.

1. Instalação 2. Bienal Internacional de São Paulo

3. Arte Contemporânea

unesp

A INSTALAÇÃO E A XXI BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO

JOEDY LUCIANA BARROS MARINS BAMONTE

COMISSÃO JULGADORA

DISSERTAÇÃO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU

DE MESTRE

Orientadora: Profa. Dra. Cleide Santos Costa Biancardi

2o. Examinador:

3o. Examinador:

Bauru, / / 1998

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 unesp 14 15 16 17 18 19 20 21 22

DADOS CURRICULARES

JOEDY LUCIANA BARROS MARINS
BAMONTE

Nascimento
17.8.71 - ASSIS / SP

Filiação
José Augusto Marins
Edí Vieira Barros Marins

1989/1991
Curso de Graduação - Faculdade de Comunicação e Artes
Universidade Mackenzie - São Paulo/SP
Curso de Educação Artística - Artes Plásticas

1990
Monitoria aos primeiros anos dos cursos de Educação Artística,
Comunicação Visual e Desenho Industrial na disciplina de
"Fundamentos de Expressão e Comunicação Humana" (Desenho)
Faculdade de Comunicação e Artes. Universidade Mackenzie

unesp

São Paulo
Curso de Aquarela ministrado pelo Prof. Norberto Stori
Duração: 1 semestre. Galeria Documenta. São Paulo

1991

Curso de Cenografia do CPT - Centro de Pesquisa Teatral
do SESC Consolação. Duração: 1 ano. São Paulo

Participação no "Projeto Printemps Français na Oswald de Andrade -
Workshop Montagem de Uma Ópera". Duração de 1 semana
São Paulo

Assistência à montagem das instalações "Cenografia Viva", na XXI Bienal
Internacional de São Paulo e "Quem Tem Medo de Lobo Mau",
na III Bienal de Santos

1992

Aprovada em concurso público para o cargo de Instrutora Artística -
Secretaria da Cultura do Município de Bauru

Aprovada em concurso público para o cargo de Agente Cultural -
Secretaria da Cultura do Município de Bauru

Instrutora artística e coordenadora das oficinas de Artes Plásticas no
Centro Municipal de Artes, APIECE e centros comunitários -
Secretaria da Cultura do Município de Bauru

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 unesp 14 15 16 17 18 19 20 21 22

Palestra "Artes Plásticas dos Anos 60", a alunos da USC - Universidade do Sagrado Coração - Bauru

1993

Agente Cultural da biblioteca da Secretaria da Cultura do Município de Bauru

Monitoria concedida pelo MAC, referente às obras da Exposição "O MAC e as Bienais - Uma Seleção de Gravuras e Desenhos" Centro Municipal de Artes - Bauru

Participação na 1a. Semana de Artes da USC - Universidade do Sagrado Coração - Bauru

1994/1998

Curso de Pós-Graduação Projeto Arte e Sociedade - Área de Concentração em Poéticas Visuais, nível Mestrado. Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação - UNESP - Campus de Bauru

1995

Comunicação "Análise Formal da Obra 'A Virgem dos Rochedos', de Leonardo da Vinci", trabalho apresentado durante o evento "Corpo e

Sentido: Colóquio Internacional Interdisciplinar". Araraquara-SP
Participação na Exposição de Artes Plásticas da "Mostra Bauruense"
Secretaria da Cultura do Município de Bauru

1996

Palestra "Estética e Filosofia da Arte" a alunos da USC-
Universidade do Sagrado Coração - Bauru

Participação na 8a. EXMARTE - Exposição "Mulher e Arte"
Secretaria da Cultura do Município de Bauru

1998

Participação na 10a. EXMARTE
Secretaria da Cultura do Município de Bauru

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 1 unesp 14 15 16 17 18 19 20 21 22

Senhor, tu conheces profundamente a filha que capacitastes à elaboração deste trabalho. Ultrapassas o entendimento e sabes que ele é fruto do saber, mas que decorre primeiramente do ser, o qual criastes e conhecestes mesmo antes de nascer.

A Ti, dedico cada palavra escrita nestas páginas, pois foi quem as inspirou nos momentos de dúvidas, sustentou quando não havia recursos, segurou em minhas mãos nos momentos de desânimo, ultrapassou com poder as dificuldades e se alegrou comigo quando os problemas eram solucionados.

Ao Senhor, com alegria entrego este trabalho, fruto do Teu Amor e da Tua Fidelidade.



AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as pessoas que foram colocadas em meu caminho e que, mesmo de forma singela colaboraram com este trabalho, compartilhando de seu processo de execução. No entanto, cito com carinho, nomes que estiveram, em quase todos os momentos a me incentivar e aos quais tenho uma gratidão especial:

Meus pais, pelas bençãos concedidas durante os anos de sua dedicação;

Meu querido Carlos, que me sustentou com seu amor e paciência e esteve ao meu lado em todos os momentos;

Adriana, minha irmã e amiga, que concedeu suporte à elaboração do trabalho;

Profa. Dra. Cleide Santos Costa Biancardi, que mesmo com suas repletas atividades, sempre esteve pronta a dividir seu tempo, propondo desafios e enriquecendo o texto com seu precioso conhecimento;

Profa. Dra. Lair Ana Barreira, que, em momentos atenciosos, dedicou-se à leitura, comentários e colaboração;

Prof. Dr. Alcindo Moreira Filho, colaboração essencial para a sintetização do trabalho;

Fundação Bienal, muito bem representada por seus funcionários, que, de forma eficiente permitiram o empréstimo e doação de fotos e textos, imprescindíveis à pesquisa;

Prof. Luiz Carlos Del Castillo, pela atenção e informações concedidas;

Kátia Azurra Kitazume e Cássia Letícia Carrara Domiciano, amigas presentes e auxílio à editoração do trabalho;

Vera e Olga, pelas orações e amizade constantes.

SUMÁRIO

Introdução
14

1. A INSTALAÇÃO CONCEITUADA E CONTEXTUALIZADA
(1910 a 1989)

Conceitos
21

Os Primeiros Ambientes e seus Precursores
27

No Pós-Modernismo, a Evolução dos Ambientes
35

No Pós-Pop, A Transmutação dos Ambientes e de seus Materiais Plásticos
45

O Surgimento das "Instalações Ambientais" na década de Setenta
49

Década de Oitenta: antecedentes da XXI Bienal
53

2. A VIVÊNCIA DA XXI BIENAL DE SÃO PAULO NA DÉCADA DE NOVENTA

A Transição da década de Oitenta a Noventa
61

A XXI Bienal de São Paulo
64

"Cenografia Viva": A vivência de uma instalação e de uma Mostra
71

Dez Obras
76

"A Oca de Todos Nós/ Oca Innocenti", Maria Tomaselli
78
"De Vita Migrare: Ano MCMXCI", Anna Maria Maiolino
83
"Gesto Arcaico", Celeida Tostes
88
"Gruta de Maquiné", Denise Milan
93
"Macbeth Mauser", Adriano e Fernando Guimarães e Ricardo Junqueira
96
"Parallel Lines", Ann Hamilton
103
"Sem Título", Grupo C.H.A.P.A.S.
108

"Sem Título", Luiz Pizarro
112
"Sem Título", Maurício Bentes
116
"Sem Título", Ryukaki Moriwaki
120

As Bienais seguintes
124

1997: Introdução a XXIV Bienal de São Paulo
133

Considerações Finais
141
Lista de Figuras
144
Referências Bibliográficas
148
Referências Iconográficas
164
Créditos das Imagens
166
Resumo
167
Resumé
168
Glossário
169

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22
unesp

INTRODUÇÃO

Meu primeiro contato com **instalação** foi em 1989, no Salão Paulista de Arte Contemporânea. Caminhando por entre as obras, podia ouvir Astor Piazzola ao longe, sem no entanto fazer associações com as obras que via. À medida que sentia o som mais próximo, sentia também o poder que existia naquela obra enigmática que não se continha em espaços pictóricos bidimensionais e basicamente visuais como a maioria que estava presente na exposição. Apesar de não tê-la visto ainda, meus **sentidos** já haviam sido despertos e a necessidade de vivenciar uma obra com a qual já dialogava à distância era crescente e nenhuma outra obra, apesar de encontrar trabalhos de qualidade, provocava tamanho estranhamento. A música continuava a ser tocada incessantemente, demonstrando tratar-se de uma gravação que mesclava vários compositores instrumentalistas.

Ao me deparar com a obra, descobri a possibilidade de **interação** com uma obra de arte, sua conciliação com o espaço físico real tornando-a real. Apesar daquela obra não ser de caráter interativo, mais especificamente penetrativo, apresentava o devaneio da possibilidade de **visualização do espaço real**, não sendo uma interpretação pictórica ou escultórica do objeto artístico, mas sim da representação arquitetônica, física do imaginário do artista. Para quem ansiava estudar cenografia, esta era uma visão perfeita da integração com o universo fascinante das artes plásticas. Um cenário necessitaria de atores para dar-lhe sentido, mas aquela obra bastava-

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 unesp 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22

se a si mesma. Neste dia descobri uma expressão nova, pela qual passei a me interessar e me aprofundar: a **INSTALAÇÃO.**

Em 1991, dois anos após essa experiência, pude entrar em contato mais restrito com **instalações** na maior mostra do país: a **Bienal Internacional de São Paulo**. Nela pude ter a oportunidade de acompanhar a montagem de uma **instalação**, desde sua maquete até sua execução.

Prestando assistência ao cenógrafo J.C. Serroni em sua **instalação** "Cenografia Viva", pude obter contato com uma obra de maneira mais profunda e com toda a montagem de uma exposição internacional.

Neste período, obtive uma vivência constante com presença de obras que, no decorrer do tempo foram amadurecendo como referenciais pessoais e tornando-se elementos representativos de uma linguagem plástica, contextualizados a nível mundial, em uma mostra que sintetizava a produção atual. Tudo isto direcionou-me a elaborar questionamentos que viriam a iniciar esta pesquisa.

Num momento em que o homem passa por um processo de "esvaziamento" iniciado no período "Pop" e evoluído até os dias de hoje, no qual tornou-se uma projeção da massificação frequente e da "desapercebida" perda de ideologia, não seria a **instalação** um "mergulho" nas sensações, até certo ponto adormecidas? Isto não daria a permissão para ser o "ator central" de devaneios e sonhos vivenciados, antes somente a nível ficcional e imaginário?

Esta pesquisa teórica, de campo e plástica, iniciou-se como uma investigação da manifestação artística denominada **instalação**,

compatível com as **instalações** de hoje, começando com Picasso durante o Cubismo e Marcel Duchamp paralelamente ao movimento dadaísta, chegando à arte conceitual e fazendo um traçado da arte a partir da década de oitenta até os dias atuais, quando a arte se descaracteriza de movimentos e rótulos. Cabe enfatizar que será narrada uma sucinta história da instalação, uma "contextualização" da mesma dentro do século XX, já que se trata de um assunto bastante complexo.

Para compor esse primeiro capítulo, executei a leitura dos catálogos das **Bienais**, tendo como apoio uma pesquisa acerca do conceito, história e teoria baseada em críticos, artistas e teóricos que escreveram sobre **instalação**. São eles: **Simón Marchan** (Del Arte Objetual al Arte de Concepto), **Pierre Cabanne** (*Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*), **Jorge Glusberg** (*A Arte da Performance*) e textos de críticos diversos, reunidos em *Conceitos de arte moderna*, organização de **Nikos Stangos**.

O texto de **Marchan** possibilitou uma visão totalitária do trajeto percorrido pela arte enquanto objeto até alcançar uma conotação conceitual, a partir das *collages*, *readymades*, *environments*, até chegar aos ambientes e **instalações**. **Jorge Glusberg**, integrante do *Grupo de Los Trece*, narra o momento no qual a interatividade começou a fazer parte das artes plásticas e de que forma o artista passou a ter esta necessidade.

Conceitos de Arte Moderna manifesta de forma enriquecedora e pertinente a visão de críticos ingleses e norte-americanos como **Roberta Smith**, **Cyril Barret**, **Dawn Ades**, entre outros, os quais permitem um apanhado histórico e coeso da arte do século XX, algo ousado e complexo para um único autor. No entanto, **Pierre Cabanne** tornou possível transmitir a postura de

um artista que sintetizou sua época e toda a arte conceitual: Marcel Duchamp. Esta publicação descreve uma longa entrevista com o artista, possibilitando um melhor entendimento das criações do precursor da arte pós-moderna.

Com o propósito enfatizar o histórico da instalação brasileira, tomou-se dois autores principais: **Ferreira Gullar** (*Etapas da Arte Contemporânea*), **Aracy Amaral** (*Arte para quê?: A Preocupação Social na Arte Brasileira, 1930-1970: subsídios para uma História Social da Arte no Brasil*) e **Frederico Morais** (*Panorama das Artes Plásticas: séculos XIX e XX*). Ambos tratam as causas e consequências da arte ambiental no Brasil fornecendo detalhes históricos precisos, de suma importância para esta pesquisa.

Minha experiência junto a XXI Bienal, foi tratada em um segundo capítulo, sob um enfoque à **instalação** *Cenografia Viva* e a **dez instalações** selecionadas por uma correlação pessoal. Referí-me a obras que refletissem o resgate do "homem adormecido", de sua sensibilidade, através de simbologias e elementos antropológicos, viscerais que remetam às suas origens. Também sublinhei a presença de elementos da natureza como busca de conscientização e envolvimento, presentes em um ambiente que integra e insere o homem/espectador como personagem e fonte de inspiração.

Essas obras foram narradas em seus materiais compositivos e s processo de criação junto a seu artista produtor. Paralelamente introduzi minha interpretação das mesmas, em textos poéticos e desenhos, que elaborei a partir dos mesmos materiais com os quais executei as anotações e registros da pesquisa: grafite, esferográfica e nanquim. A estas interpretações, denominei **Traços Pessoais**. Nelas, o texto poético apresenta-se na primeira pessoa do singular, conjugação no presente do indicativo. A intenção é expressar de

e nanquim. A estas interpretações, denominei **Traços Pessoais**. Nelas, o texto poético apresenta-se na primeira pessoa do singular, conjugação no presente do indicativo. A intenção é expressar de maneira mais eficiente o momento impactante do encontro com as obras e sua mensagem.

Para referências fatuais (*in loco*) presentes neste segundo capítulo, utilizei-me de uma bibliografia constituída por textos de **James Gardner** (*Cultura ou Lixo?*), **catálogos das bienais, periódicos** e **anotações pessoais**. Já para as interpretações denominadas **Traços pessoais,** inspirei-me na linguagem poética e filosófica de **Gaston Bachelard** (*A Poética do Espaço* e *O Direito de Sonhar*), e em meus registros resgatados da memória.

O texto do crítico de arte **James Gardner** instrumentalizou perceber a integração entre as **tendências** atuais e uma contextualização das **instalações dentro** do mercado de arte e enquanto linguagem vigente nas artes plásticas. Os catálogos e periódicos vieram confrontar-se, em uma visão informativa das Mostras. Já as anotações pessoais, que registraram o momento de exploração sensorial das obras abordadas, foram, ao certo, os documentos mais puros deste início de reflexão teórica sobre o universo múltiplo das **instalações**.

Gaston Bachelard, filósofo sintonizado com as necessidades do homem do século XX, permitiu-me a abertura ao momento poético no texto científico, algo tão coerente e primordial para a interpretação da obra de arte, principalmente da linguagem presente nas **instalações**, que busca o resgate da percepção e dos mecanismos sensoriais do homem.

Encerrando o segundo e último capítulo, apresentei os

unesp

direcionamentos tomados pelas **instalações** nas versões de **1994 e 1996 da Bienal de São Paulo**, e de forma geral o que acontecia no mundo naquele período. Também introduzi a **XXIV Bienal**, a ser realizada em 1998 (período posterior à apresentação deste trabalho), com o cenário decorrido no ano de 1997, portanto as últimas tendências.

A partir destes dados, colhidos através de pesquisa teórica, de campo (visitas a exposições) e empírica, pressupus uma projeção das transformações e diretrizes que as **instalações** vêm tomando, dentro de um **questionamento de sua existência** e repercussão no contexto artístico, filosófico, perceptivo, conceitual, histórico e social.

unesp

Existe de veras en ese 'lugar mixto' en que se unen

lo percebido y lo imaginario,

lo visible y lo invisible....

René Berger

Conceito

INSTALAÇÃO :

"Ato ou efeito de instalar (-se). Conjunto de aparelhos ou peças que compõem uma determinada utilidade.".[1]

"Na arte contemporânea, substitui a noção de 'obra' e designa o conjunto de objetos e de intervenções concebidos em estreita relação com o espaço expositivo ou com o ambiente." [2]

"INSTALAR. Dispor para funcionar; estabelecer. Dar hospedagem a, alojar, abrigar."[3]

"Os objetos expostos compõem um todo ou um ambiente, ilustrando ou desenvolvendo uma idéia ou conceito".[4]

Ao se questionar, nos centros de documentação de pesquisa, com exceção de museus e fundações de arte, sobre o termo **instalação** nota-se a surpresa, dúvida e até uma indiferença, não havendo citações específicas sobre a mesma. Nas universidades a palavra é imediatamente associada a fins elétricos ou hidráulicos, mas nunca às Artes Plásticas, dificultando a pesquisa e a comunicação com os funcionários destes locais.

Apesar de virem desenvolvendo-se desde o começo do século e serem apresentadas destacadamente em Bienais de Arte, a partir da década de oitenta, em São Paulo e no exterior, o conceito

[1] FERREIRA, Aurélio B.de H. **Novo dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p.952.**

[2] SPROCCATI, Sandro. **Guia de história da arte.** Lisboa: Presença, 1994. p.281.

[3] FERREIRA. Ibidem.

[4] MORAIS, Frederico. **Panorama das artes plásticas, sécs.XIX e XX.** São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991. p.154.

unesp

de **instalação** ainda é encontrado como citação tímida e objetiva, na maioria das vezes em artigos de jornais, catálogos ou revistas especializadas. Muitos consideram-na passageira , vulnerável e até uma afronta a chamada "verdadeira Arte", mas quando vista, não permanece desapercebida, somente não se tendo ainda um material que a tenha investigado.

A referência mais antiga ao termo **instalação**, como é conhecido hoje, enquanto manifestação plástica, foi encontrada, em pesquisa, no texto da crítica de arte Roberta Smith, quando refería-se à obra de Vito Acconci. Foi publicado em *Conceitos da Arte Moderna* [5] , datado de 1980. Posteriormente a esta data, encontrou-se o termo em catálogo da XIV Bienal Internacional de São Paulo, designada pelo curador da mostra a partir daquele ano, Walter Zanini para uma área de trabalhos que estariam na mostra. Na bienal anterior, este gênero de obra ainda era denominado de **ambientes** ou **instalações ambientais.**

[5]STANGOS, Nikos. **Conceitos de arte moderna.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p.154.

A crítica de arte Leonor Amarante , em seu livro **As Bienais**, em verbete do glossário, conceitua **instalação** como:

> "Objetos, pessoas ou mesmo animais 'instalados', por muitas vezes de forma cênica, num local fixo. Pode reunir simultaneamente vários suportes diferentes como pintura, escultura, vídeo, cinema, desenho, etc.": (Amarante, 1989, p. 384)

Em matéria publicada no Estado de Minas, em 23 de julho de 1991, assinada por Walter Sebastião, o termo foi definido como

> "uma nova modalidade de obra que, utilizando a arquitetura como suporte, quer falar de outras possibilidades de leitura-experiência das imagens" (Sebastião, 23 jul. 1991),

unesp

acrescentando que a palavra **instalação** seria utilizada até a exaustão na próxima Bienal de São Paulo (outubro a dezembro de 1991).

Para o artista plástico instalador Guto Lacaz, as mesmas surgem

> "na fronteira dos territórios das artes plásticas com a arquitetura...É a ocupação de um espaço arquitetônico por uma idéia...quer envolver o espectador." (ARTISTAS, s.d.).

Na mesma matéria que publicou esta afirmação, encontra-se o parecer de outros artistas instaladores, também brasileiros, sobre o assunto.Karen Lambrecht, associa a **instalação** à arquitetura, como

> "um processo mais mental, diferente de obras afins dos anos 60, mais sensoriais." (Ibidem)

Já Ana Maria Tavares se refere às **instalações contemporâneas** como

> "montagens reveladoras de uma sabedoria espacial acumulada ao longo de um percurso." (Ibidem)

afastando acusações de modismos e relações com a arte conceitual, ao mesmo tempo que enfatiza a projeção do sonho histórico de toda modernidade: a experiência do espaço.

No jornal periódico "Zero Hora", encontra-se uma matéria entitulada ***A galinha, o ovo e o 'espaço'***, na qual o jornalista João Carlos Pedroso descreve **instalação** como sendo

> "Uma forma de manifestação artística que já tem (no mínimo) mais de 20 anos, mas ainda não conseguiu ser definida em parâmetros muito claros". (Pedroso, s.d.).



Para a artista plástica Celeida Tostes, que defendeu tese de livre-docência sobre o tema,

> "uma galinha, o ovo que ela bota e o espaço em volta" (Ibidem)

é a definição de **instalação**, expressão que foi considerada ingênua pelo pintor Charles Watson que generaliza ao considerar a Capela Sistina como obra do gênero. Lia do Rio, instaladora também citada na matéria, diz que

> "a **instalação** é algo que amplia a capacidade sensitiva do espectador, algo que transforma o espaço'" (Ibidem)

e afirma que a obra favorece a divulgação do trabalho do artista, atraindo o mercado para o mesmo.

Totalmente avesso à postura desses artistas, mostrava-se o pintor Iberê Camargo ao ser entrevistado, alegando simplesmente não saber do que se tratava e associando instalações elétricas e sanitárias ao termo. Enquanto o artista plástico Marcos Chaves defende a importância de um meio simples, lúdico e descompromissado com o mercado, em um período de crise econômica, no qual não se pode esperar grandes vendas, o crítico e poeta Ferreira Gullar discorda questionando o nível das obras de arte do gênero, citando a

> "vitória da arte de invenção sobre a arte de expressão" (Ibidem)

e um empobrecimento da mesma, e diverge do artista Ernesto Neto que apresenta a **instalação** como um

> "processo evolutivo, que começou quando o quadro abandonou a moldura e a escultura, o pedestal." (Ibidem)

O pintor Carlos Zílio, rejeitando esta tese, menciona a influência

unesp

de curadorias de cunho originais e a agitação do mercado.

Contraditórios ou não, a visão de críticos e artistas até aqui expressam o quanto a "nova" manifestação artística perturbava e pedia um esclarecimento maior a respeito de si mesma, mas isto somente seria desperto com o amadurecimento da idéia, dentro de um processo que ainda está sendo desenvolvido, há uma mudança de visão observada em textos produzidos na década noventa e constatados a seguir.

Durante a XXII Bienal Internacional de São Paulo, considerada, assim como a XXI, uma **"Bienal das Instalações"** a Folha de São Paulo publicou, a 17 de novembro de 1994, em caderno especial sobre a mostra um artigo do crítico Bernardo Carvalho entitulado "Febre da **Instalação** chega a SP", no qual menciona não ser uma característica estritamente brasileira:

> "impulsionada no final dos anos oitenta e tornada quase sinônimo de artes plásticas na década de noventa." (Carvalho, s.d.).

Materialização de uma idéia e não dominação de uma técnica, a **instalação** passa a ser vista com menos preconceito e medida a partir do que provoca no espectador, brincando com a

> "multiplicidade de sentidos simultâneos",(Ibidem)

diria o artista plástico Nuno Ramos à Folha. (Ibidem)

Para Luiz Carlos Del Castillo, professor, artista plástico e coordenador do setor de Artes Plásticas da Funarte, que ministrou durante o ano de 1995 um curso sobre a **Evolução do Conceito de Instalação** a alunos no Instituto de Artes de Goiânia, a **instalação** é

"um processo de reflexão que pressupõe uma vivência." (Zacariotti, 27 nov. 1995)

A repórter Marluce Zacariotti, após entrevistá-lo, ao buscar uma definição, escreveu:

" A **instalação** é temporária, na maioria; depende de espaço específico e se o artista partir mais para a linha conceitual, um texto é quase obrigatório para acompanhá-la. É uma arte irreverente que ainda tem pouco público." (Ibidem)

No caderno especial da Folha de São Paulo para a XXIII Bienal Internacional de São Paulo, a qual teve como temática a Desmaterialização da Arte, encontram-se alguns conceitos de **instalações**, afim de haver uma melhor compreensão das obras:

"um tipo de ambiente que o público penetra e circula dentro. Acabada a exposição, a obra se desmaterializa e deixa de existir. (...) **Instalação** é um gênero de obra de arte que ocupa um ambiente, uma sala ou até um museu inteiro), que pode ser percorrido pelo espectador (...) busca ampliar o contato do público com a obra. Parte da premissa de que é limitante apreciar uma obra só com o olhar. A idéia é explorar outros sentidos como tato e audição (...) As **instalações** afrontam o caráter comercial da arte "(...)(Bienal, 4 out. 1996, p.5)

Neste trabalho será dado um enfoque às **instalações enquanto um gênero artístico, contido nas artes plásticas, que ao utilizar-se da linguagem arquitetônica, ou seja, de proporções reais, trabalha profundamente com as sensações e percepções de seu espectador, através de uma interação e inserção na obra.**

unesp

*: termo do glossário

Primeiros passos em direção a uma expressão artística que excedesse os suportes convencionais de manifestação plástica, como a pintura e a escultura os ***ready-mades**** surgiram gradativamente a partir da primeira década do século XX, evoluindo para as ***assemblages**** e ***environments**** e cultivando sementes das quais germinariam os ambientes na década de cinquenta e, posteriormente as **instalações**, da década de oitenta.

Antecedendo o artista que se consagraria definitivamente através dos *readymades*, Pablo Picasso, juntamente com Braque e o movimento cubista, desenvolveram uma pesquisa em cima de um substituto da abstração enquanto princípio instaurador da realidade e não seu reprodutor. Desta pesquisa surgiram as ***collages****, técnica que ingressava fragmentos pré fabricados como obras de arte dentro do contexto artístico. A partir daí eram firmados os primeiros passos em direção a uma arte objetual independente.[1]

[1] MARCHAN, Simon. **Del arte objetual a arte de concepto: las artes plásticas desde 1960.** 2.ed. Madrid: Verbo, 1974.

Para Picasso a *collage* representava o fragmento objetual que correspondia a seu interesse pelas transformações possíveis e às novas significações. Ao serem introduzidos na obra, sem modificações, os fragmentos vieram a se tornar os ***readymades***, os quais tinham condições de manter todas as qualidades sensíveis do objeto. As experiências cubistas responsáveis pelo desenvolvimento do princípio de *collage* viriam a se estender durante todo século XX, dos pictóricos aos plásticos, do readymade a assemblage, da **collage de acontecimentos**, como o ***happening****, aos espaciais como os **ambientes objetuais**.[2]

[2] GLUSBERG, Jorge. **A arte de perfomance**. São Paulo; Perpectiva, 1987. p. 187.

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 unesp 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22

No cenário artístico, dava-se início à problemática representação x reproduzido, restabelecendo a identificação entre os dois níveis. Os materiais reais gradativamente mudam de sentido, libertando-se das composições pictóricas ou esculturais providas da tradição, o objeto real perde seu sentido unívoco, passando a explorar sua riqueza significativa. Entre 1912 a 1924 a *collage* desenvolve-se grandemente preparando manifestações que explorariam a qualidade dos materiais (a partir de Picasso) e descobririam a estética em objetos desprovidos da mesma até então (a arte objetual dos *ready-mades* **dadás*** e o ***objet-trouvé*** **surrealista**). O próximo passo, decisivo, seria de Duchamp.

Duchamp deu início a segmentos da arte até hoje atuais numa *apropiación crítica y consciente de la realidad* [3], como diria o historiador Simón Marchan (Marchan, 1974, p.190), desvinculando o objeto de sua função utilitária/consumista, fetichista, como diria Marx, visando uma forma submetida a uma descontextualização semântica geradora de uma sequência de significados e associações. Com a arte objetual torna-se possível uma visão desvinculada da realização da obra com o conhecimento manual convencional dentro do processo artístico, apoiado em parâmetros mais livres e lúdicos, daí a conotação provocativa que assumiu perante o conceito e o objeto de arte burguês, o sentido da manifestação artística que surgia.

Ao mesmo tempo Duchamp torna-se o **precursor da arte objetual e conceitual**, como também o diria Marchan:

> "se convierte en el pionero del 'arte objetual' y del 'conceptual', en cuanto sostiene al mismo tiempo el polo 'físico de la permanencia' y el 'mental' de la elección y metamorfosis significativa. De cualquier modo, la estética asume una función antropológica referida a un

[3] traduz-se: "apropriação crítica e consciente da realidade."

sistema de signos, de símbolos y acciones que poseen un potencial operatorio sobre la realidad".[4] (Marchan, 1974, p.190).

A simultaneidade passa a ser considerada essencial para a vida quotidiana dos dadaístas, utilizando-se de materiais não artísticos. A anti-arte os conduziria a uma superação da arte-vida.

Dando continuidade aos conceitos duchampinianos, K. Schwitters tornou-se um dos grandes precursores da arte objetual neodadaísta (ou *pops*) com suas obras denominadas ***Merz****, de 1919 (pseudônimo que o próprio artista assumiria mais tarde). Utilizando-se da destruição de objetos para a criação de novas obras propondo uma relação entre todas as coisas, também transpunha numa ligação de arte/vida. Pretendendo unir a não-arte com a imagem total *Merz*, criou os primeiros *objet trouvé* e *assemblages**.[5] (Glusberg, 1987, p.29)

Picabia e Man Ray, companheiros de Duchamp, transformaram-se nos nomes mais ousados do ***readymade aidé****, dentro de uma associação surrealista. Desdobra-se a desfuncionalização do objeto utilitário, um predecessor do ***objet desagreable*** ou ***objet dangereuse**** surrealista ou dos objetos insólitos de "*experiências atuais*" de R. Aeschlimann. [6]

Interessado em uma revolução do espírito enraizada no pensamento freudiano, o Surrealismo serviu-se do acaso enquanto conceito, um acontecimento inesperado, uma "infelicidade", já familiar nas obras de Duchamp. O *objet trouvé* permitiria a continuidade do dadaísmo, dentro de sua postura antiartística representada em obras que anulariam a finalidade e utilidade dos objetos, como as de H. Bellmer, Dalí, Man Ray e Picabia.

[4] Traduz-se: "se converte no pioneiro da 'arte objetual' e 'conceitual', enquanto mantém simultaneamente, o pólo 'físico da permanência' e a 'mente' da escolha e metamorfose significativa. De qualquer forma,a estética assume uma função antropológica frente a um sistema de signos, de símbolos e ações que possuem um potencial operante sobre a realidade."

[5] GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987, p.29.

[6] MARCHAN, Simon. **Del arte objetual al arte de concepto: las arte plásticas desde 1960.** 2.ed. Madrid: Verbo, 1974.

unesp

"Com o propósito de avançar níveis de consciência mediante associações despertas, provenientes do acaso, do escolhido inconscientemente". (Stangos, 1994, p.98)

O **Surrealismo*** veio a permitir uma aproximação da realidade e um aprofundamento vivencial. Tinha não a oposição dos estados do sonho e da vigília, por exemplo, mas a sua resolução num estado de supra realidade, sendo isso o que é atingido pelo que há de melhor no surrealismo visual.

Paralelamente a todos esses acontecimentos, Marcel Duchamp passou os últimos vinte anos de sua vida (1946 a 1966) fazendo uma enorme **obra ambiental** em segredo absoluto. Falecido aos 81 anos (1968) teve esta obra inaugurada pelo Museu de Filadélfia, em 1969, sob o título de *Étant Donnés: 1a. La Chute d'eau; 2a. Le Gaz D'Éclairage.* [7] A obra não podia ser fotografada, somente visitada. Pode-se ter uma idéia de seu conteúdo através da descrição de Jorge Glusberg em *A Arte da Performance*:

[7] Traduz-se: "Dado Instante: 1ª. Queda d'Água, 2ª O Gás de Iluminação"

"Pela abertura de uma porta grande de madeira incrustada em uma parede de tijolos via-se outra parede similar e, através de um buraco aberto nela, um bosque e uma cascata pintados. Em primeiro plano, deitado sobre um monte de galhos, o manequim de uma mulher nua, com o rosto coberto pelo cabelo loiro. Seu braço direito está erguido e de sua mão pende uma lâmpada elétrica." (Glusberg, 1987, p.31)

Após o movimento surrealista, projetado em diversos países, nos Estados Unidos a pintura passou a crescer e dar origem a movimentos que se aproximavam da arte ambiental e performática. Precedendo o ***movimento concretista*** ou ***Stijl****, estilo pictórico desenvolvido por Piet Mondrian e de Theon van Doesburg e a arquitetônica de Gernt Rietveld, surgia, no final da década de

quarenta, o ambigüamente denominado **Expressionismo Abstrato***, o qual atrairia para o suporte bidimensional da pintura, o movimento gestual e corporal. Gradativamente deu espaço à ***action painting*** * do pintor John Pollodk e à ***body-art*** *.

A necessidade de interagir, penetrar na obra era expressa claramente, introduzindo o artista/ator/**homem como instrumento participativo** do processo material, não só mental ou manual, mas corporal, mesclado à pintura e ao suporte da mesma forma que o pincel e a espátula, apesar da bidimensionalidade. A obra deixa de ser a extensão das mãos do artista para tornar-se corpo ou objeto único, fundindo, diluindo o fazer artístico, a criação com o objeto. Desta forma, a *action painting* evolui para a *body-art*.

Allan Kaprow, também expoente do Expressionismo Abstrato, abandonou este movimento para se utilizar das *assemblages* em 1955, um percurso também traçado por outros artistas como Jasper Johns, Claes Oldenburg, Jim Dine, Robert Whitman, Robert Watts e Rauschenberg, este último optando pela ***combine painting***, sob influência de John Cage, com quem teve aulas no *New School of Social Research* de Nova Iorque. Cage, teria uma repercussão efusiva com sua multiplicidade artística, vindo a atingir os Estados Unidos, Europa e Japão, de maneira que os principais teóricos e historiadores dos movimentos de vanguarda da segunda metade deste século, proclamaram Cage o turbilhão gerador da produção artística dos anos 60 e 70.[8]

[8] GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987, p.25-6.

Durante a década de cinquenta, a efervescência na arte manteve-se a partir da retomada das teorias de Duchamp, Tzara, Stanislavski, Dullin Baty e Piscator, Artaud, Pudovkin, Eisenstein e conceitos surrealistas, dentro de um período que permitia a absorção simultânea de todas estas correntes. Kaprow, respondendo a esta



multiplicidade, elabora suas assemblages de forma a problematizá-las cada vez mais, chegando ao limite deste processo criativo. Ao seu trabalho, caracterizado pela ***action-collage**** (técnica desenvolvida por Pollock), foram somados o acaso e a indeterminação, índices marcantes na obra de seu precursor, John Cage.[9]

[9] (Ibidem)

A rapidez e a espontaneidade passam a condicionar as novas *assemblages* à medida que são elaboradas e têm um aprofundamento maior na pesquisa dos materiais que nelas são empregados. Lâmina de estanho ou alumínio, palha, telas, fotos, jornais, alimentos, entre outros, passam a ser utilizados, criando um novo significado que se adequa a mais estas construções não pictóricas do que na pintura. Após serem ampliadas, as *action-collages* ganham a presença de equipamentos de luz e som, ocasionando um acúmulo de elementos sensoriais e uma tendência para os trabalhos futuros.

Em obras que chegavam a ocupar todo espaço de uma galeria, Allan Kaprow encontrou o termo certo para designar suas colagens de impacto: os *environments*. Estas tornaram-se uma forte tendência na América, Europa e Japão, favorecidas pelo auge simultâneo da ***Pop Art***.

Posteriormente a Allan Kaprow, surgiram os surrealistas com environments confeccionados a partir de objetos encontrados (*objets trouvés*). Estes se aproximavam bastante das *assemblages* e correspondiam à necessidade de se criar uma nova realidade, lírica, delirante e absurda.

Durante os anos cinquenta surge o Cinestismo, ao qual se integraria Alexander Calder, artista que influenciaria os primeiros

unesp

objetos das bienais de São Paulo com seus ***móbiles**. Interessado no movimento enquanto parte integrante da obra e não como representação, o movimento manifestou-se em obras que produziam efeitos associados ao movimento, mesmo quando este não compunha a estrutura da obra.

Podendo incluir a arte ***Op**, na qual o objeto representado apenas dá a impressão de movimento e nem a obra nem o espectador se movem, a arte cinética caracterizou-se por representar o movimento real.

Jésus Soto constituiu o artista mais expressivo do movimento. Com seus ***Penetráveis**, que datam de 1969 e 1970, confeccionados em nylon, metal, água e vapor, atingiu efeitos lúdicos, sensoriais e meditativos, integrando, muitas vezes, o espectador como gerador de movimento em suas obras, algo, inclusive, que pode ser verificado algumas vezes em bienais de São Paulo.

Na imaterial e ambientalidade, o gênero aproximava-se do *happening*, prolongando-se durante a década de setenta e dissolvendo-se, como o Cubismo, no sistema artístico em geral. No entanto, até hoje é possível encontrar artistas que tomaram esta linha de criação. Muitos de seus seguidores passaram a outras tendências, em linguagens como a arte ambiental.

Após a popularização dos *ambientes* (primeiramente entitulados *environments*), por intermédio da arte psicodélica, outros movimentos passaram a se utilizar de forma crescente dos mesmos, acrescentando-lhes técnicas e novas formas de leitura. Muitas das características presentes nas **instalações contemporâneas** procedem deste período, a interação, a descontração e acréscimos tecnólogicos, entre outros, derivam desta fase e evoluíram progressivamente de

unesp

formas inusitadas, criativas e, principalmente, convergiram para a quebra da elitização da arte.

Simón Marchan definiu os *ambientes* desta forma:

> "En unos casos surge como discrepancia entre el arte y el espacio arquitectónico circundante; en otros, se trata de una evolución interior de una obra, en donde un objeto sugiere a otro y éste a otro y así sucesivamente"[10] (Marchan, 1974, p.207).

Consequentemente, o ambiente já não permite ao espectador estar à frente da obra e sim dentro da mesma, no momento em que ocupa um espaço determinado.

Observando-se as citações históricas feitas nesta pesquisa, poderá concluir-se que a *collage* cubista, referência também para Kaprow, e a obra de Pollock realmente já traziam uma procura da mobilidade e do espaço ambiental. Isto também ocorre com a *assemblage* que cresce em direção ao espaço, sua diferença com o mesmo deve-se somente às dimensões, pois os ambientes permitem a movimentação em seu espaço. Em ambos, os materiais e objetos escolhidos são meios para a realização de seus conteúdos e temas provenientes da combinação casual de objetos semelhantes. De qualquer forma, caminha para o abandono da "estruturação estético-formal" e para um método de agrupação baseado na mistura e justaposição casual. (Marchan, 1974, p.208)

[10] Traduz-se: "Em alguns casos surge como discrepância entre a arte e o espaço arquitetônico circundante, em outros, trata-se de uma evolução interior da obra, onde um objeto sugere a outro e este a outro, sucessivamente."

Em meados dos anos cinquenta, o mundo superava as consequências da Segunda Grande Guerra e desenvolvia-se em uma velocidade impressionantemente acelerada. Realizações decisivas ocorriam na arte, na ciência e em toda sociedade. A bomba atômica lançada sobre Hiroshima, a 6 de agosto de 1945, viria a desencadear um número interminável de acontecimentos que não teriam mais retorno, designando o futuro do padrão de vida da humanidade. Atônitos, os sociólogos norte-americanos batizaram o período de **pós-moderno**, utilizando-se do termo criado pelo historiador Toynbee, em 1947.[1] A linguagem que viria a atingir a arte expressa nos dias de hoje, mais participativas e menos elitizadas foi intensificada principalmente nesse período.

[1] SANTOS, Jair F. dos. **O que é pós-moderno.** São Paulo: Brasiliense, 1991. 10.ed. p.20.

A sociedade industrial, independente do sistema de governo ao qual pertence, descende da máquina que produz artigos em série e padronizados, visando sempre a expansão e rendimento. Os grandes centros surgem impregnados de sinais de seu desenvolvimento: dos meios de transporte aos meios de comunicação, das usinas geradoras de energia aos eletrodomésticos que a consomem, sendo inovados progressivamente. As indústrias avançam aquecendo o intercâmbio comercial e incentivando o meio publicitário e promocional. O homem torna-se o criador e a criatura deste processo, produtor e consumidor, mas, principalmente, o alvo de todo este sistema, que o alimenta e o envolve sem que se dê conta disso. Em resposta a todos esses acontecimentos surge o movimento que

viria a satisfazer e a espelhar o engajamento do homem desse momento histórico em diante: a *Pop Art* (termo usado pela primeira vez em 1954, pelo crítico de arte britânico Lawrende Alloway para designar "a arte popular criada para atender à cultura de massa". (Stangos, 1994, p.160).

A *Pop Art* caracterizou-se pela ausência de emoções e envolvimento com o tema que trata, não possuindo estilos. Há o reconhecimento de informações, imagens "consumidas" diariamente, a presença do obsoleto, do consumismo vigente nos grandes centros capitalistas, a declaração e iniciação de uma arte que buscaria o descartável. Seu sucesso também remetia-se ao fato de permitir uma identificação da sociedade,um reflexo do quotidiano.

Os artistas *pop* introduziram técnicas largamente utilizadas em obras ambientais, durante o período e posteriormente a ele. Associadas ao ***mass-media*** como a colagem, fotografia, ***mec-art****, ***comics****, painéis publicitários, as ***acumulações****, paródias, condensações, fragmentações e seriações (repetições), as diferentes técnicas visuais viriam alterar o conceito convencional do espaço representativo, tornando-o socializado e determinado não só pela sintática, mas também pela semântica de cada forma.

Ligadas ao *Pop* estão duas tendências que evoluíram do conceito de ambiente. Uma, ocorrida durante o movimento, sofre uma inversão objetivista, com os *objetos encontrados* (*objet-trouvé*) e os materiais causais substituídos por materiais artisticamente transformados em técnicas lingüísticas utilizadas por Rauschenberg ou Wesselmann. A segunda tendência deriva do *pop* e pode ser verificada na obra de E. Kiernholz, mais próxima à estética do desperdício, do encontrado, do ***kitsch**** ao surrealismo, numa combinação de elementos díspares, alegóricos, numa preocupação

unesp

com a estética e com o sensorial. Representante da ***cultura funk****, influenciou os ***schocker pop**** na reunião de objetos desgastados pelo consumismo, segundo Simon Marchan,

> "numa crítica ao padrão de vida pequeno- burguês através do 'schock' provocativo". (Marchan, 1974, p.211).

Durante esse período, a arte refletia as intensas transformações pelas quais o mundo passava. Questionamentos sociais, políticos, comportamentais, filosóficos traçavam as diretrizes dos movimentos artísticos tornando-os cada vez mais polêmicos e instigantes.

No Brasil, a partir da década de cinquenta os artistas já recusavam-se à restrição predeterminada pela tela ou massa escultural, entrando em cena os *objetos*, os *ambientes* e as *performances*, num convite à **manipulação e à interação**. Paralelamente ao que ocorria no mundo, a arte brasileira cedia a novas linguagens que lhe permitisse evoluir e atender às necessidades do homem, em constante transformação. Desta forma, os limites pré-estipulados avançam, de forma significativa, nas obras de Hélio Oiticica, seguido de Lygia Clark e Mira Schendel, as quais também logo viriam a questionar o suporte.

A criação do CPC (Centro Popular de Cultura), vinculado à UNE (União Nacional dos Estudantes) exerceu uma forte influência sobre todas as áreas artísticas.[2] Obras performáticas e marcadas pela participação ativa do povo eram produzidas e compartilhadas como o anseio pela liberdade de expressão.

As artes plásticas aproximavam-se do **ambientalismo** como nunca, e em 1960 surge uma produção artística que visava a cidade como suporte, em um procura de espaços abertos para a

[2] AMARAL, Aracy. **A arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970** - subsídios para uma história social da arte no Brasil. 2.ed. São Paulo: Nobel, 1987. **p.330.**

unesp

apresentação de trabalhos artísticos. Este cenário antecederia as apresentações de **capas** e **parangolés*** de Hélio Oiticica, em meados da década e outras manifestações como *Do corpo à terra*, o curso *Atividade-Criatividade, Arte no Aterro* e *Domingos de Criação*. (Morais, 1991)

No fim da década de sessenta, artistas como Lotus Lobo destacavam-se por trabalharem com *readymades* considerados bem brasileiros e como Sulamita Mareines com ambientes que constituíam a arte integrada, de uso inteligente e sensível de elementos tecnológicos.

Após o golpe de 1964, muitos dos membros do CPC vieram a constituir o *Grupo Opinião*, que teria seu destaque em 1965, com o *Opinião 65*, espetáculos apresentados no Rio de Janeiro e em São Paulo e a sua segunda edição no ano seguinte., mediante um depoimento de Hélio Oiticica para o catálogo da exposição:

> "Chegou a hora da **antiarte**. Com as apropriações, descobri a inutilidade da chamada elaboração da obra de arte. Está na capacidade do artista declarar se isto é ou não uma obra, tanto faz que seja uma coisa ou uma pessoa viva." (Morais, 1975, s/p)

Denominada ruptura no catálogo, mas observada por Ferreira Gullar apenas como um "retorno da livre expressão, necessária ao pintor" (Gullar, set.1965, p.4), a mostra foi considerada por Mário Pedrosa como o "grande respiradouro dos cidadãos abastados pelo clima de terror e de opressão cultural do regime militar" (Pedrosa, 1966), implantado em 1964, ainda citando uma formidável criação revolucionária e simbólica que foi 'Carcará' de João do Vale., pois constituiu o símbolo da expressão artística neste período político tão obscuro.

unesp

O vanguardismo era o enfoque dessa fase, claramente marcado por influências duchampinianas e pela busca da liberdade de expressão total do artista, mais do que uma preocupação com a problemática real, a qual enfrentava o país. Vivia-se esta incrível liberação artística movida pelo pop norte-americano quanto ao uso de materiais. Tudo era válido, ocasionando, inclusive, uma constante precariedade nos trabalhos, já que o questionamento no fazer e seus procedimentos eram direcionados, de maneira proposital, a um sentido político, algo visceral, agressivo.

Esse comportamento revolucionário alcançou o surgimento do **objeto**, do tridimensional, da apropriação dos *readymades*. Os objetos manufaturados despreocupavam o artista da utilização de materiais covencionais que caracterizassem a escultura. O *Opinião 65* foi seguida pelo *Opinião 66*, *Propostas 66* e pelo *G.4*, realizados no Rio de Janeiro.

Em abril de 1967 foi inaugurada, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, um agrupamento das vanguardas existentes desde o golpe de 64 e o resultado de discussões realizadas no ano anterior. Resultaram em denúncias de tentativas de "caixificação da vanguarda brasileira". Mário Barata, Waldemar Cordeiro e Hélio Oiticica apresentaram o catálogo da exposição, e o último a definiu dentro de uma

> "Nova Objetividade Brasileira que viria a ser uma formulação de um estado típico da arte brasileira de vanguarda". (Morais, 1991, p.118)

e a configurou de acordo com as seguintes características: 1) vontade construtiva geral; 2) tendência para o objeto, ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3) participação do espectador: corporal, tátil, visual e semântica; 4) abordagem e tomada de

unesp

posição em relação aos problemas políticos, sociais e éticos; 5) tendência para uma arte coletiva e conseqüente abolição dos ismos; e 6) surgimento e novas formulações do conceito de anti-arte. Fizeram parte da mostra, entre outros: Anna Maria Maiolino, Carlos Zilio, Oiticica, Lygia Clark, Marcelo Nitsche, Nelson Leirner, Waldemar Cordeiro, entre outros.[3]

[3] MORAIS, Frederico. **Panorama das artes plásticas, sécs. XIX e XX.** São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991. p.118-9.

Nessa mostra, Oiticica apresentou uma **instalação-ambiente** denominada ***Tropicália***, um penetrável cercado por plantas, araras, areia, brita, poemas enterrados e, em seu interior, raízes de cheiro, objetos de plástico e um aparelho de TV ligado, pelo qual o público andava descalço. Para o artista, representou,

> "a primeira tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente brasileira no contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral de arte nacional (...) uma tentativa ambiciosa de criar uma linguagem nossa, característica e forte, que fizesse frente à imagética Pop e Op internacional, na qual mergulhava boa parte de nossos artistas." (Morais, 1991, p.135)

O **Tropicalismo** nunca foi lançado enquanto movimento e nem promoveu exposições, apenas integrou uma série de acontecimentos nas mais diversas manifestações artísticas. Ainda em 1967, Caetano Veloso e Gilberto Gil apresentariam-se no Festival da TV Record, cantando Alegria, Alegria, Glauber Rocha produziria Terra em Transe e Zé Celso Martinez dirigiria O Rei da Vela, mas somente em maio de 1968, ano em que estudantes e operários saíram às ruas de Paris em manifestações que defendiam a imaginação no poder, o disco Tropicália foi lançado e Zé Celso dirigiu Roda-Viva.

É definido por Frederico Moraes como

unesp

> "uma verdadeira explosão criativa, um momento de liberdade, mani festo em uma fase na qual o regime militar mostrou-se mais ameno, a explosão, no artista, de um inconsciente político, após vários anos de repressão das atividades políticas",(Morais, 1991, p.135-6)

algo que pode ser expresso nas bandeiras levadas às ruas e praças por Nelson Leirner e Flávio Motta durante o Festival de Bandeiras em São Paulo e Rio de Janeiro, em 1967. Outros artistas destacados foram Rubens Gerchman, Glauco Rodrigues, Antônio Rodrigues, Antônio Henrique Amaral, José Roberto Aguilar e Claudio Tozzi.

Em 1969 o Ato Institucional no. 5 é implantado, juntamente com a censura e autocensura imposta aos meios artísticos. O último gesto de oposição à censura e à situação política brasileira ocorre mediante a um boicote a obras de artistas selecionados para a VI Bienal de Paris, impedindo sua exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Com isso o mercado das artes plásticas foi intensificado, em um retorno à produção de galeria, em contraste com as manifestações públicas anteriores. Desta forma os artistas começam a viver exclusivamente de sua produção, "alimentados por uma nova burguesia que nascia durante esses anos difíceis." (Amaral, 1987, p. 336)

Ainda em 1969, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro recebeu o **Salão da Bússola**, mostra que não possuiu grandes pretensões, mas que as circunstâncias a fariam diferente. Várias obras de vanguarda que haviam sido censuradas pelo governo em outras mostras estavam presentes nesta, além de existirem artistas conceituais que , juntos, permitiram a presença do melhor da arte jovem brasileira no momento. Cildo Meireles recebeu o prêmio principal e outras contemplações foram concedidas como o ambiente



de Antônio Manuel. Este salão praticamente lançou a Geração AI-5, que passou a ser chamada **Contra-Arte**.[4] A partir de 1970, a arte deixaria de enfocar os temas políticos, mas continuaria a trazer um teor crítico em suas temáticas e processos de criação.

[4]Ibidem

Em 1967, durante a **IX Bienal Internacional de São Paulo**, artistas *pop* norte-americanos encarregaram-se da Ambiente U.S.A.: 1957-1967, uma das exposições nas quais o país foi representado. Nesta e na exposição em geral, destacaram-se ambientes, ou obras bem próximas a esta linguagem, de artistas como Tom Wesselmann, David Lamelas e Emilio Renart (os dois últimos argentinos).

O *Pop* deixou um legado que permeou por todos os movimentos posteriores, caracterizando-os, como pós-pop. Como diria Lichtenstein:

> "El 'pop art' mira el mundo; parece que acepta su medio ambiente, que no es bueno o malo, sino diferente, otro estado de animo"[4] (Marchan, 1974, p.52).

[4] Traduz-se: "A 'pop art' observa o mundo; parece aceitar seu meio ambiente, o qual não é bom nem ruim, senão diferente, outro estado de ânimo."

O movimento se prolongou até o fim da década de sessenta, dando espaço para uma de suas derivações, a Arte Psicodélica.

A divulgação dos movimentos artísticos nesse período havia sido tão popularizada" que podemos sentir as influências sobre a vida quotidiana em episódios que compartilhamos até os dias de hoje. Exemplos disso é a fase psicodélica dos Beatles, conjunto que influenciou toda uma geração e o faz até os dias de hoje ou as discotecas, propagadas de forma a criar um ambiente que sugerisse as sensações causadas pelo uso de drogas, além de exigir a participação ativa de todos os presentes. Esta é a melhor expressão dos ambientes psicodélicos e de sua integração ao sistema pré-



estabelecido. A arte já não estava mais tão "distante" do espectador, convidando-o a interagir com ela à medida que expunha sensações vividas por qualquer um que se dispusesse a utilizar as drogas.

Os ambientes, anteriormente chamados de *environments*, viriam atender perfeitamente a essas necessidades, renunciando aos meios gráficos tradicionais e aberto totalmente à intermídia como canal de vazão para os aspectos polisensoriais que propunham experiências psicodélicas, acentuando a consciência transformada não-racional, numa provocação às ilusões prazerosas e agradáveis. Pode-se citar nomes como J. Cassen, R. Stern e o Grupo USCO como artistas que trabalhavam com este tipo de proposta.

Com a finalidade de comprometer totalmente o espectador, os ambientes psicodélicos lançam mão de filmes, diapositivos, música, dança, sons de gritos, risos, respiração, de uma multidão e , inclusive, do ato sexual. Causam reações sobre o sistema nervoso, provocando emoções, inclusive a nível psicossomático, e despertando, uma alteração das pessoas e dos objetos utilizados, pois o cérebro passa a ter dificuldades em dominar as provocações sensoriais com sua capacidade habitual. Dificultando a aprendizagem, bloqueiam a memória e o pensamento rápido, enfim, provocam o mesmo estado que as drogas, após sua ingestão.

A natureza diversificadora dos ambientes proporcionava a exploração da intermídia e a expansão da arte, familiarizando-se com as alterações de percepção e comportamento. A temática destas obras e seus conteúdos colaborariam para a ruptura com formas rotineiras de se ver, ouvir, sentir, condicionando a percepção ao novo, a partir do desgaste de sua absorção, uma experiência que corria o risco de cair no fetichismo favorável à formação de uma inversão irracional, de interesse para a sociedade industrial

unesp

baseada no rendimento econômico. A suposta fonte de liberação criativa proveniente do psicodelismo acabaria por ser uma arma política de hipnose e idiotização do próprio sistema sensorial e perceptivo que o movimento pretendia resgatar.

Manifestos principalmente em obras ***ópticas***, ***cinético-lumínicas*** e ***tecnológicas***, os *ambientes* constituíam uma proposta de arte estimulante a ser estruturada pelo espectador, como se estivesse diante de um jogo. Estas obras tendiam estruturalmente à ocupação espacial, principalmente as ***lumínicas*** de Agam. P. Bury, Takis, Gerstner, etc. Desde 1965 refería-se a uma tendência que ampliava as dimensões físicas da obra com a intenção de criá-las em função do espaço existente, o propósito era de acentuar o vínculo entre as mesmas e o movimento e a atuação e reação do espectador.

A expansão da arte passa a trazer para si mesma um caráter intervencionista e a adquirir uma função social como apropriadora e transformadora da realidade à medida que integra as considerações tecnológicas às modificações de significação social. Isto ocorreu na transformação estética do meio ecológico, apoiado em problemas sociais reais baseados na contracultura, os quais corriam o risco de tornarem-se um fenômeno ideológico enganoso. A estas propostas artísticas podiam ser conciliados tanto aspectos tecnológicos quanto organicistas.

unesp

No Pós-Pop, a Transmutação dos Ambientes e de seus Materiais Plásticos

Entre 1960 e 1970 a arte desenvolveu-se de forma diversificada com tendências e rótulos como a arte corporal, performática ou narrativa, num contexto que repelia o artigo único, permanente e elitizado denominado obra de arte. Dava-se vasão às idéias que surgiam em torno da arte, contidas em propostas expressas nos mais variados suportes, mas nunca em um só objeto. Textos, fotografias, documentos, mapas, filmes, vídeos, os próprios corpos dos artistas, enfim, **toda linguagem constituía meios pelos quais a arte adotaria uma existência mais completa e complexa nas mentes dos artistas e de seu público, exigindo uma participação e atenção intelectual do espectador, numa busca alternativa ao espaço da galeria de arte e ao sistema de mercado de arte.**

Conduzida pelas mais diferentes **motivações, bem como políticas, estéticas, ecológicas, teatrais, estruturalistas, filosóficas, jornalísticas, psicológicas, a arte conceitual** adquiriu uma supremacia sobre as práticas convencionais de exposição, em uma crescente depreciação do objeto enquanto obra estrutural permanente. Serragem, recortes de feltro, farinha e até flocos de milho passaram a ser utilizados de forma intensa em trabalhos de artistas classificados na **arte processual** ou **antiformal***. Outros artistas dedicaram-se a trabalhos imensos em áreas distantes de paisagens, desprezando a mobilidade e o acesso normal, apesar de aceitar a permanência característica da obra de arte. Estes foram generalizados dentro da ***land-art**** ou ***arte da terra*** e conhecidos principalmente através da fotografia, numa indicação da sobreposição que sofreu (conceitual e imaterial). Acabou existindo, em sua maioria, junto à arte processual, na mente, da mesma forma que a arte conceitual.

unesp

O Conceitualismo não proporcionou grandes mudanças na visão da obra de arte enquanto exclusão ou democratização da mesma, avançando, o mercado de arte, como uma forma de expandir sua flexibilidade. Aqueceu a produção de livros de artistas e oficializou o uso da fotografia, desenhos arquiteturais e partituras musicais, levando estes materiais impressos às paredes das galerias de arte. A **libertação da arte** de forma igualitária, mais acessível, restringindo a arte convencional, foi de suma importância pois gerou um **rejuvenescimento da arte**. No final da década de setenta, o movimento, em si, já se extingüia, mas suas influências apenas começavam a surgir, de modo a serem vivenciados até os dias de hoje. Na arte de conceito, a idéia é a característica mais importante da obra, as decisões e todo projeto são estruturados de forma prioritária em relação à execução do mesmo, a idéia é uma **máquina de produzir arte**.[1]

[1] STANGOS, Nikos. **Conceitos de arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p.184.

Em sua concepção filosófica mais usual, e simultânea com a idéia, o conceito representa o resultado de um ato genérico da mente, transferido através de impressões sensíveis para um significado universal. Segundo Kosuth (desde 1966), constitui "a arte como idéia como idéia e conceitual" (Marchan, 1974, p.302), especificamente, desconsidera a matérica física do objeto, em um dualismo entre conceito e percepção, interpretada em uma linguagem fechada, "léxica".

Em uma segunda interpretação do conceito, preconcebido a nível mental como algo a ser realizado e identificado enquanto projeto ou desenho, o conceito se identificaria com processos, relações, jogos mentais, associações, comparações , denominados por Simon Marchan ***"project art"*** (1974, p.302), os quais não excluem a materialização, pois o projeto desvincula-se da percepção.

unesp

Nas duas concepções identificam-se o avanço do processo de autoconhecimento e auto-reflexão da prática e métodos artísticos. Muitas destas experiências têm-se mantido a nível da reflexão **tautológica*** sobre sua própria estrutura e natureza, sobremodo em sua tendência, de maneira mais específica. Algumas manifestações chegam a questionar a própria prática artística e algumas, pretendem a inclusão dentro do contexto histórico social. A **desmaterialização**, característica proveniente do antiformalismo, traduziu-se como uma renúncia à fisicalidade e infra-estrutura propícias das obras convencionais, mas não a uma materialidade genérica.

O artista deixa de produzir objetos, confrontando a bem sucedida atuação do *mass media* e passa apenas a executar uma análise da linguagem, de sua função e dados científicos. Com isto,a sociedade do século XX tende a considerar a arte desnecessária, pois sua função é preterida por meios mais convenientes de se alcançar os interesses políticos e mitológicos dos quais necessita. Dados como estes caracterizam o que o crítico Sproccati designa de **"retorno à recusa da obra"** (Sproccati, 1994, p.245), algo já presente em Marcel Duchamp no final da década de dez.

Já nos anos cinquenta Joseph Beuys trilhava pelos caminhos que buscavam o estado primordial das coisas, em uma interação entre arte e experiência, acarretando, em 1960, o envolvimento com o espaço exterior através de elementos que dialogavam de maneira impactante e evidenciavam o envolvimento do artista, enquanto homem, na vida econômica que o rodeia e no restabelecimento de uma relação harmônica com a natureza. A busca da realidade absoluta é a característica básica da arte nestes anos e a necessidade de configurar uma estrutura à experiência move os artistas a desenvolverem obras visando o movimento e os fenômenos perceptivos da arte cinética, também denominada por alguns ***arte***

unesp

programada.

No final dos anos sessenta, na Itália, apresentado pelo crítico Germano Celant, surge a ***arte pobre****, um movimento independente da arte norte americana, em oposição à ideologia da *pop art*, ainda muito presente nos Estados Unidos. O homem volta a ter a centralidade na expressão artística, há a superação da representação, enquanto renegação do gesto criativo e do elemento natural em si mesmo. Sob influência da tensão existente na sociedade a partir de 1965, assume uma **postura ideológica** e não revolucionária, tornando o ato estético um instrumento de emancipação coletiva e de conscientização do poder que sustenta o sistema.

unesp

O cenário artístico dos anos sessenta a uma parte dos setenta, configura-se pela presença da *land art* e da *body art*, ambas coerentes com a arte conceitual. A primeira relaciona-se ao ***minimalismo*** * e exige espaços cada vez mais amplos que permitam suas experiências, chegando a sintetizar, por vezes, as duas correntes. Os lugares canônicos como galerias são abandonados e os grandes espaços exteriores são conquistados pela arte, com menos sucesso na Europa do que na América, já que esta abrange grandes zonas, inclusive desertas, isentas da presença humana. Em muitos destes casos, a uma fase preparatória demorada, complexa e trabalhosa, segue-se uma curta duração da obra, exposta à alterações naturais e à vulnerabilidade das condições atmosféricas.

Auto-denominando-se uma obra superior a estilos, a *arte conceitual* desenvolveu-se de maneira familiar a estilos anteriores. Surgindo com os representantes voltados para a linguagem pura, éticos e instrutivos. Já os artistas de **ação*** aparecem passionais e outros, da *land-art*, como Richard Long, transmitem imagens bucólicas, líricas, em trabalhos imensos em áreas distantes de paisagens, desprezando a mobilidade e o acesso normal à obra, apesar de aceitar sua permanência enquanto característica intrínseca. Por fim, surgem os expoentes dos anos setenta designados de narrativos, que beiravam o decorativo, de forma alegre e instantânea.

Durante a **XII Bienal de São Paulo**, em 1973, a arte brasileira foi largamente divulgada através de **instalações ambientais**

apresentadas por diversas equipes como a Triângulo, a Paraná e outras, constituídas por grupos de até seis artistas, como se houvesse a necessidade de uma auto-afirmação que permitisse vir à tona um senso comum ainda sufocado. Di Souza e Genilson representam alguns destes exemplos, bem como Flávio Carneiro na bienal seguinte com sua obra *Reflexos e Cozinha*.[1]

O **ambiente realista politizado** causou grande impacto em artistas como Duane Hansen, porém a partir de 1971 esta linha foi neutralizada, favorecendo o **hiperrealismo*** vigente em Kassel. Durante este período, os ambientes transitavam entre as linhas realista crítica, hiperrealista e de ***mitologias individuais****, juntamente com a ***nova abstração****. Com isso torna-se claro o distanciamento dos ideais neodadaístas iniciais, principalmente quanto aos objetos encontrados e os fragmentos da realidade.

Aqui vale citar a importância do ***Grupo de Los Trece***, com suas **instalações ambientais**, que estiveram presentes na XIV Bienal Internacional de São Paulo, em 1977. Representavam um dos grupos mais expressivos na década de setenta, suas obras traziam um conteúdo social muito forte e constituíam as propostas artísticas mais próximas das **instalações** que se produzem nos anos noventa.

Continuando a observar a produção apresentada durante as bienais paulistanas, a **XIV**, de 1977, sofrendo reestruturação da direção da mostra após a morte de Francisco Matarazzo Sobrinho, e a criação do Conselho de Arte e Cultura, possibilita uma abertura à simultaneidade de uma produção artística a nível nacional e mundial. Neste contexto, vale citar as **instalações ambientais** do Etsedron, de Gastão de Magalhães, José Benedito Fonteles e José Roberto Aguilar, ao mesmo tempo em que o *Grupo de Los Trece* (CAYC) representavam a Argentina com um trabalho que antecedia a

[1] FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo. **Bienal Internacional de São Paulo**, 13ª: catálogo geral. São Paulo: A Fundação, 1975, p.61.

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 unesp 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22

linguagem das **instalações** atuais.

O *Etsedron* surge com ambientações que compunham uma crítica social, aliados a pesquisas de sociólogos, psicólogos, antropólogos, arqueólogos e médicos. Na busca de uma nova linguagem, "abandonam o velho conceito de objeto único, considerado produto de luxo de uma arte elitizada. Num processo de comunicação entre arte/vida e também de arte grupal procura-se unir as manifestações de pensamentos heterogêneos num vínculo principal, o homem e seu meio" (Fundação, 1979e, p.151-2), como diria a crítica de arte Matilde Matos no catálogo da **XV** versão da mostra.

Dimitri Ribeiro também constituía um artista que trabalhava a nível ambiental, de modo a resgatar parte da cultura brasileira em seus rituais místicos. Pesquisador, desenhista, criador de objetos e de ambientes, embrenhou-se pela linguagem cinematográfica, chegando a criar inclusive filmes que expressavam sua paixão pelo misticismo de sua religião.

Observando-se a produção abordada durante a última bienal de São Paulo da década , a XV, pode-se concluir o nível atingido pelos **ambientes** já neste período. Em obras de Nicola Carrino litália), de Setsuki Ishi, Nobuo Yamanaka (ambos do Japão), Magdalena Abakanowicz (Polônia), Józef Szajna (Polônia), do *Etsedron* e de Haroldo Barroso (ambos do Brasil), entre outros, é possível notar o grau de identificação desta linguagem espacial com a arte do período.

A soltura e a intimidade caracterizam obras ricas em conteúdo, materiais e criatividade. Apesar de não possuírem a interatividade das **instalações** dos anos noventa, já permitem o envolvimento do espectador, aproximando-o da temática abordada,

unesp

quase sempre de cunho sociológico, afinal tratava-se de um período no qual a opressão política era uma constante, inclusive a nível mundial e as consequências sociais eram inevitáveis, em maior ou menor grau.

BIBLIOTECA - UNESP - CAMPUS BAURU

Nº 760
BIBLIOTECA - UNESP
CAMPUS DE BAURU

A década de oitenta iniciou-se sob o domínio de uma arte totalmente diversificada, desmistificada e já desprovida dos ismos, tão característicos da arte convencional. Nascia sob o signo da **fragmentação** e a caminho de uma **liberdade cada vez maior de criação**, independente, eclética. As paredes das galerias já haviam sido "derrubadas" e as obras passavam a ganhar proporções cada vez maiores, descompromissadas com suportes ou técnicas pré-estabelecidas e as **instalações** iam tomando espaço na vida artística, fossem nas galerias de arte, museus, ruas ou paisagens. O "cubo branco" é descaracterizado enquanto local específico, santuário reservado às artes plásticas.

Em meio à conquista dessa liberdade, os movimentos artísticos foram descaracterizados enquanto referências. Os artistas deste período herdam todo legado concernente à quebra da arte exclusivamente objetual e trabalham à busca de sua própria definição de obra de arte, bem como de seus limites e conceitos. Apesar de continuar a exigir uma disciplina a ser desenvolvida, a arte perdeu sua rigidez acadêmica e deixou seu criador vulnerável a suas composições. O sentimento coletivo é encontrado dentro de buscas individuais apontando para novas descobertas e utopias.

Os "rótulos" na arte deixam de ser predominantes, a não ser os "ditados" pelo mercado.

> (...) "Parte da arte contemporânea revê sua tradição, elege sua complexidade, contradição, ecletismo, representação, metáfora, narração, teatralidade, expansão, energia, referência histórica,

hibridismo de estilo e expressão, simbolismo, maneirismo, colagem, colisão, desarmonia, ambigüidade..." (Fundação, 1987b, p.19),

como diria Sheila Leirner, quando curadora geral da XIX Bienal Internacional de São Paulo .

Em 1980 (outubro) ocorreu, na Fundação Bienal de São Paulo, a primeira mostra de Holografia e, dois anos depois, a primeira individual do gênero, de José Wagner Garcia, no MIS paulista, mas outros nomes como Eduardo Kac, Fernando Catta Preta, Moysés Baumstein, Júlio Plaza e Décio Pignatari deram continuidade a obras dentro desta linha.[1]

A **primeira bienal de São Paulo da década de oitenta** (1981), sob curadoria de Walter Zanini, viria a trazer novos direcionamentos, permitindo à mostra uma divisão em dois vetores, um destinado ao desenho e à pintura e outro às **instalações**, e o **termo "oficialmente" utilizado pela primeira vez em uma bienal**. Denominado por A, o vetor das **instalações** foi ocupado por artistas com proposta multimedial, em sua maioria, e nomes como Anna Bella Geiger, Júlio Plaza, Cildo Meireles, Ivens Machado, Iole de Freitas e Tunga.

Anna Bella Geiger com seu projeto *O Pão Nosso de Cada Dia*, apresentado na XXXIX Bienal de Veneza, criou um espaço para a leitura diversificada de seus mapas da América do Sul através de meios e suportes que variam de tecidos depositados sobre uma mesa com impressões e monitores de TV que mostram imagens representadas também nos tecidos. Os mapas abstraíam-se gradualmente e o interesse formal subjetivo caracteriza a obra, em novas variantes.

[1] MORAIS, Frederico. **Panorama das artes plásticas, sécs.XIX e XX.** São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991. p.83.

unesp

Júlio Plaza, com sua *Semelhança (Contém) diferença*, fez uma investigação da linguagem em proposições intersemióticas que enriqueciam o meio visual e poético em destaque no país. No espaço concentrado da **instalação** exerce um jogo de tensões entre opostos (a diferença e a semelhança) através de materiais diversos e "ressalta a projeção contrastante entre geometria euclidiana* e não-euclidiana e o problema da investigação do ícone em sua arte processual, exemplarmente no meio: arte como arte" (Fundação, 1981e, p.33), como diria Walter Zanini em catálogo da XVI Bienal.

Cildo Meireles, nome considerável na arte contemporânea brasileira, apresenta sua *La Bruja*, uma vassoura da qual surgem uma infinidade de fios que permeiam por entre o prédio da mostra e proximidades. Desdobrada em ***performance*** e com propósitos controvertidos e polêmicos, já que se propõe a brincar com elementos remetidos a uma simbologia mágica e maléfica ao mesmo tempo, cria um discurso conotativo e psicológico no espaço. Segundo Zanini (Fundação, 1979e, p.33),

> "Não considerando-se um artista conceitual, propõe, mais uma vez, a fidelidade à intenção de fazer da arte uma práxis de ativa intervenção no meio." (Ibidem)

Ivens Machado, incentivado pelo inconformismo diante do sistema de valores que passou a conhecer desde seu ingresso na atividade de professor, passou, em 1974, a fazer uso de um espaço inusitado nas artes plásticas: as páginas pautadas dos cadernos escolares. Daí, transformava o familiar em algo inusitado e criativo. Em sua obra apresentada na mostra, explora tensões a partir de uma materialidade ameaçadora, dando ênfase ao delicado equilíbrio que a sustenta.

unesp

Iole de Freitas, uma das primeiras artistas a utilizar a foto colorida, desde a década de setenta já demonstrava um trabalhovoltado para o autoconhecimento e, posteriormente, uma preocupação com a condição feminina, numa crescente "complexidade na imaginária dramática que busca o elemento críptico da realidade", descreve Zanini.(Ibidem)

Outro artista inovador e multimídia dentro da mostra é Tunga, com sua obra ÃO, uma **instalação** composta por uma metáfora extraída de "um filme mostrando 'um túnel circular sem princípio nem fim', colocada em situação de equivalência com a materialidade do instrumental que a projeta", segundo texto de Zanini. (Fundação, 1981e, p.34). O "eterno retorno" está presente nesta obra sinestésica e visual, estimulando a multiplicidade de interpretações.

Fazendo parte da Bienal também houve a montagem de uma sala especial, a nível internacional, sobre **Arte Postal***, sob curadoria de Júlio Plaza. Zanini definiria *Mail-Art* como uma atividade processual que evidencia o fenômeno de desmaterialização da arte. O *Poema-Processo* foi um dos primeiros grupos a fazer uso deste meio no Brasil, ainda nos anos sessenta.

Júlio Plaza, ao trabalhar com vídeo (definido por ele como meio interativo), organiza, em 1982, a mostra Arte pelo telefone: **videotexto*** no MIS de São Paulo, junto a Carmela Gross, Leon Ferrari, Mário Ramiro e Roberto Sandoval e a cinco poetas experimentais. Em 1983, vinculada à Bienal de São Paulo, o Vídeotexto é novamente enfocado, reunindo trabalhos de Leda Catunda, Sérgio Romagnolo, Ulisses Carrion, Vera Chaves Barcelos e José Wagner Garcia. (Morais, 1991, p.137)

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 unesp 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22

Cada momento da arte pós-moderna sugere uma repetição ou negação de estilos do passado, dentro de um ecletismo resultante da liberdade. A questão a ser levantada é se a arte estaria caminhando para a sua libertação, realmente, ou para a sua morte, mas pondera que, para outros este é um caminho para uma possível saída ou ainda **uma forma de "transcender" a realidade.**

Continuando na curadoria da Bienal de São Paulo, Walter Zanini surge na **XVII versão da mostra**, a qual, a começar pelo formato do catálogo, sugere um amadurecimento a partir da postura dos próprios artistas que apresentam suas obras, conceituando-as e estabelecendo-as dentro do contexto artístico. A arte caminha para um direcionamento reflexivo, fruto da postura avaliativa do Conselho Cultural que passou a acompanhar as bienais a partir de 1977. Torna-se de suma importância uma comunicação entre artista e público, tendo como mediador o veículo de comunicação da própria mostra, não como fato encimesmado, mas sim enquanto complemento da experiência dentro da obra.

Como **um reflexo da contemporaneidade**, há uma certa simbologia pois o artista passa por um momento de reflexão sobre a sua obra e sobre o seu lugar no contexto artístico, social, político... Uma tomada de consciência e valorização que se torna possível notar ao se fazer um estudo científico do material impresso produzido no decorrer da história das bienais. Algo evolutivo estava acontecendo. O artista estava pensando arte, olhando para si mesmo.

Desta mostra podem ser citados artistas como Mary Dritschel, para quem uma **instalação** pode ser uma pintura com relevo, 27 centimetros "para fora da parede", em referência da própria artista a sua "Pintura Fora da Parede" (Fundação, 1989c,



p.66); Artur Matuck, que constitui um artista dedicado ao realce de aspectos da pesquisa da arte voltados para novos processos de comunicação através de um estreitamento do contato entre arte e tecnologia; Regina Silveira com **In Absentia**,

> "uma **instalação** gráfica de grandes proporções, na qual o espaço colado ao olho do observador, para multiplicar perspectivas, e a noção de objetos ausentes, indicados... por suas sombras alongadas, cobrindo chão e paredes constituem suas características essenciais, segundo a própria autora". (Fundação, 1983g,p.79);

e Genilson Soares, com uma série baseada na documentação fotográfica da incidência da luz, bem como de seu reflexo no universo cromático de duas pequenas comunidades do litoral sul de São Paulo e norte do Rio de Janeiro e suas descobertas de trabalhos construtivos e artesanais destas comunidades.

A linguagem cenográfica se aproxima cada vez mais das **instalações** e a partir da **XVIII Bienal**, a participação de cenógrafos na mostra torna-se uma realidade, a começar por Daniela Thomas. Instaladores como César Brandão, Eliane Prolik, Ana Maria Tavares e Luiz Zerbini também participaram da mostra.

A exposição *Imaginários Singulares*, pertencente à Bienal, também colabourou para uma maior visão da evolução do suporte para as instalações, como pode-se ver principalmente nas obras de Wesley Duke Lee, Tunga e Waltércio Caldas.

O final da década seria marcado por uma crescente representação brasileira no cenário nacional e internacional. Frida Baranek, Ester Grispum, Jac Leirner, Nuno Ramos, José Resende e Carlos Vergara, evoluindo em obras complexas e amadurecidas viriam a ser contemplados com um catálogo em edição de luxo na

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 unesp 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22

última Bienal de São Paulo dos anos oitenta. Além destes ainda vale citar as presenças de Carmela Gross, com seus desenhos gigantescos compondo uma instalação e Cildo Meireles, com "Olvido".

O Projeto "Natura" surgiu na Bienal como uma "mostra ao ar livre", na qual os artistas trabalhariam de forma a criar uma **interferência*** nos ambientes nos quais trabalhariam. Antonio Peticov foi um deles. Com sua interferência às margens do rio Pinheiros constitui uma extensão da arte às necessidades da cidade, da mesma forma que uma tradução do quotidiano à obra e vice-versa.[2]

[2] FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo. Bienal de São Paulo, 19• - catálogo geral. São Paulo: A Fundação, 1989.

O artista do final de milênio traz toda uma bagagem desenvolvida por seu passado e colhe os frutos que foram semeados durante uma realidade mais próxima de si mesmo: o século XX. As transformações ocorridas no período pós-guerra, portanto pós-modernista, seriam as características mais profundas destes frutos e também as mais irreversíveis. O artista da década de oitenta já não necessita rebelar-se como o fizeram na década de setenta e nem precisa libertar o objeto da obra, pois Duchamp já o fazia desde o começo do século. **O papel do artista agora não se enquadra mais em movimentos de vanguarda que antecipem o futuro, mas sim em um presente que exige sua interação com os acontecimentos e produções que estão diante de si. Ele é o explorador da realidade tecnológica de seu tempo.**

unesp

"Sou o espaço onde estou."

Gaston Bachelard

2. A VIVÊNCIA DA XXI BIENAL DE SÃO PAULO E A DÉCADA DE NOVENTA

Transição das décadas de Oitenta a Noventa

A década de noventa iniciou-se sob a ênfase da crescente utilização da instalação. A arte foi cada vez abrindo-se mais a experiências sensoriais, perceptivas e envolvendo o subconsciente de seus espectadores em propostas fundamentadas na área psicológica. **Obras que abrigassem o homem físico, psíquico e até espiritual passaram a ser abordadas com o intuito de trazer respostas ao homem do final de século, sedento por dialogar, mesmo a nível inconsciente, dúvidas, vivências, necessidades, enfim reencontrar-se enquanto essência.**

Condicionado gradativamente, a ser conduzido por máquinas, computadores, a burocracia e seres artificiais, o homem ainda vê seu "universo", antes mais delimitado, ser expandido e globalizado. Estas transformações o levam simplesmente a buscar uma linguagem individual (enquanto artista) e genérica (enquanto ser), rumo a uma redescoberta como indivíduo. Rótulos, tendências, movimentos, tornam-se secundários neste período, recente, inclusive para novas nomenclaturas.

O artista do final de século expressa-se tendo como meio a própria mensagem. Após um período centrado no abstracionismo e na arte conceitual, a crítica social e política é resgatada pela estética e transmitida através de metáforas ou diretamente. A arte e

unesp

a vida igualmente se tornam ilusões sujeitas a imprescindíveis interpretações.

Após uma década caracterizada pelo retorno da pintura às paredes de galerias e museus, aquecendo o mercado de arte do período, a década de noventa iniciou-se inflada com a força de um gênero que já não era novidade, mas invadia todos os espaços reservados à arte ou não. **A instalação dialoga como linguagem da década, amadurecendo e afrontando a crítica conservadora e o comércio da obra de arte, já que não é destinada a locais permanentes e muito menos a residências que não lhe garantam o espaço coletivo do qual necessita para cumprir sua função.**

Ainda a ser concluída, esta década apresenta-se mesclada por estilos e teorias remanescentes da década de sessenta. Sua forte carga teórica é inspirada nos três movimentos mais expressivos deste período: a arte conceitual, a arte *povera* e a arte *pop*. A recusa à expressividade e à intuição na estética da arte conceitual, que julga desnecessários os meios tradicionais, importando a idéia a ser transmitida, é somada à valorização do uso dos materiais de fácil acesso da arte *povera* (priorizados à linguagem e à técnica) e a utilização dos próprios meios (e não de sua representação), numa apropriação da linguagem já existente, uma característica da *pop art*, criam um perfil da arte abordada na década presente. A **instalação** atual é fruto do entrosamento destas visões artísticas.

A instalação dos anos noventa surge da expressão conceitual, na qual a qualidade do material utilizado vale por sua essência, tem sentido em si mesmo e cabe ao artista apenas interferir nos mesmos, contrapondo-os de forma diversificada. A arte pós-anos 60 não quer ser referente; não usa seus meios para falar do mundo, mas se apropria do que existe nele. Esta contestação da linguagem humana

unesp

é o tema central da filosofia contemporânea: a linguagem tradicional sempre será interpretação da realidade e, portanto, sempre limitada, sempre relativista.[1] Dentre os pensadores mais citados encontram-se Heidegger, Wittgenstein, Walter Benjamin, Jacques Derrida, **Gaston Bachelard** e Michel Foucault.

O uso de materiais orgânicos, como sangue, osso, mandioca ou leite é cada vez mais frequente pois a vontade e até a **necessidade da arte nesta década é a de apropriar-se da natureza, não copiando-a, mas substituindo-a.** Desta forma, o artista personifica a entidade divina, acreditando manipular a natureza como deseja - como um deus. Emite posições sobre diversos assuntos em voga durante a década, como o feminismo, o aborto, qualidade de vida, etnia, Aids, ecologia..., sustentando temáticas. Arte e vida unificam-se e tudo passa a ser ilusório, sujeito a interpretações, já que finalmente, o homem está inserido na obra artística.[2]

Não é aleatório o fato da arte emergente traduzir-se de forma mais perfeita em mega-eventos como as Bienais de Whitney (EUA), Veneza (Itália), **São Paulo*** (Brasil), a Documenta de Kassel (Alemanha) ou ainda o Festival em Münster (também na Alemanha), a mais ousada forma de exposição de arte contemporânea a nível mundial. Por este motivo, tais mostras necessitam ser freqüentemente citadas, registrando caminhos traçados por artistas do mundo inteiro.

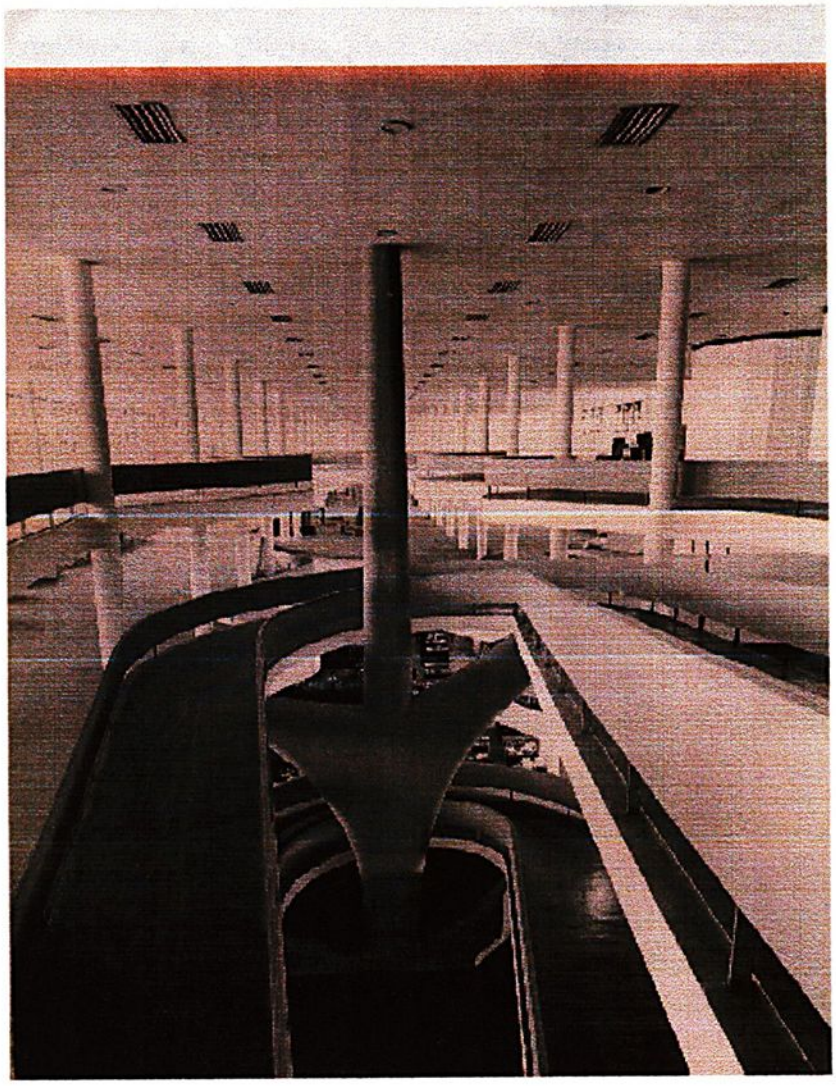
Os acontecimentos no mundo mais uma vez viriam "provocar" e influenciar o comportamento dos artistas, bem como sua produção, contextualizados em acontecimentos das mais diversas naturezas, sejam elas econômicas, sociais, políticas ou religiosas.

[1] FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo. Bienal Internacional de São Paulo, 15ª: catálogo geral. São Paulo: A Fundação, 1981, p.3.

[2] Ibidem

unesp

unesp



1. Interior do pavilhão da Fundação Bienal, Parque Ibirapuera, São Paulo. (fonte: Fundação, 1991)

A **Bienal de 1991** surgiu como uma proposta ousada e desafiadora. A persistência talvez tenha sido o principal argumento e instrumento da mostra, necessitada da regulamentação da Lei Mendonça, a qual criou na cidade de São Paulo mecanismos capazes de favorecer financeiramente a execução de obras de arte por intermédio da iniciativa privada. Demorou, mas beneficiou a participação de muitos artistas, que até então, estavam destituídos de patrocinadores.

Selecionados pela curadoria da mostra e não por delegações nacionais, os artistas sofreram com a escassez econômica e alguns foram obrigados a se ausentar por este motivo. No entanto, este veio a constituir uma das características da exposição, à medida que materiais baratos como terra, água, madeira, fogo, largamente utilizados na arte "povera", constituíam elementos marcantes em boa parte das obras.

Mais de quarenta **instalações** compuseram esta bienal, ocupando cerca de 1/3 de seu espaço físico. Artistas brasileiros foram privilegiados à medida que os estrangeiros cancelaram sua participação e, desafiados conforme tornava-se necessário trabalhar com materiais de baixo custo.

A **"Bienal das Instalações"**, denominação que veio a caracterizar a XXI Bienal, sob curadoria de João Cândido Galvão, teve sua proposta **centrada no Homem** e interesse pelos artistas "transgressores", que trabalham independentemente do imposto pelo mercado e "desafiavam a crítica de arte oficial", como diria o curador.

O artista, enquanto ser participante do mundo que o inspira e desafia a criar, discute e explora seu contexto social. Naquele

unesp

momento o mundo presenciava transformações sócio-políticas radicais no leste europeu e a guerra no Golfo Pérsico como um filme ou um jogo de vídeo-game expostos diante de seus olhos na tela de sua televisão.

Nas palavras do próprio João Cândido:

> "Se hoje vemos, em casa, ao vivo, a derrubada das estátuas de Lênin e os míssseis voando nos céus árabes, isso não significa que participamos. Ao contrário, esses fatos nos mostram a distância, a fraqueza, a solidão de cada ser humano. Todo resto é consequência". (Fundação, 1991o)

Ao mesmo tempo em que o homem assiste à execução de uma guerra, totalmente imune e protegido no interior de sua sala de estar, o mundo continua a girar rumo a mudanças inadiáveis que pioram a qualidade de vida, globalizam países, avançam a tecnologia e distanciam o homem de suas origens. A arte contemporânea vem refletir as angústias, expectativas e buscas deste homem, traduzidas em gêneros e denominações das obras. Com a XXI Bienal não foi diferente.

Por que a **instalação** surgiria como um gênero artístico emcrescente destaque neste período da história?

Esta instalação do final do século XX representa o resgate do referencial perceptivo, tátil do homem adaptado a "ships", fibras óticas e enlatados. Insere-o em um universo palpável e ansiado, em busca de respostas e conhecimento de si mesmo.

Durante a XXI Bienal, os artistas executaram propostas, inseridas em três grandes grupos sugeridos informalmente por Galvão na introdução do catálogo:

unesp

1- preocupação com coisas básicas, sua existência, sua proteção física, mais próxima, a casa (maioria das obras);

2- interesse na ligação do homem com um ser superior. Presença de tótens;

3- procura de materiais essenciais como a terra, a água, o fogo e o ar, evidenciando um grupo preocupado em redefinir o espaço do homem no mundo. Como foi, como é e como virá a ser. A preocupação mais profunda é: "Salvem o homem".

A primeira bienal de artes brasileira da década de noventa expõe o barro, o tijolo, o cipó, o espelho d'água de forma elegante, ordenada e equilibrada. Os artistas voltam-se para coisas simples retornando a um contato com o universo real, palpável, reconhecendo nas fontes naturais, a estabilidade da qual a humanidade necessita desesperadamente.

A obra de arte torna-se portadora de cheiros, sons, espaço circundante, textura, prontos para serem absorvidos, compartilhados como um prazer sensorial, visceral, desperto da manipulação de materiais naturais. A questão matérica é abordada como processo criativo, meio para se atingir a temática proposta e não um fim em si mesmo. Conjuntos de artistas partilham de idéias em comum, dialogando com seus espectadores e complementando questionamentos simultâneos.

A XXI Bienal destacou **instalações** de artistas que já vinham trabalhando com o gênero desde a década passada e que formavam um grupo forte, tradução de **uma arte que despertaria um grande público alimentado a clipe e FM**. Apesar de ainda ser pouco, o evento expõe a um choque estimulante ao entrar em contato com uma obra ao vivo e, muitas vezes participativa, o que é muito



melhor do que apenas assistir, inerte, aos clips e às obras convencionais.

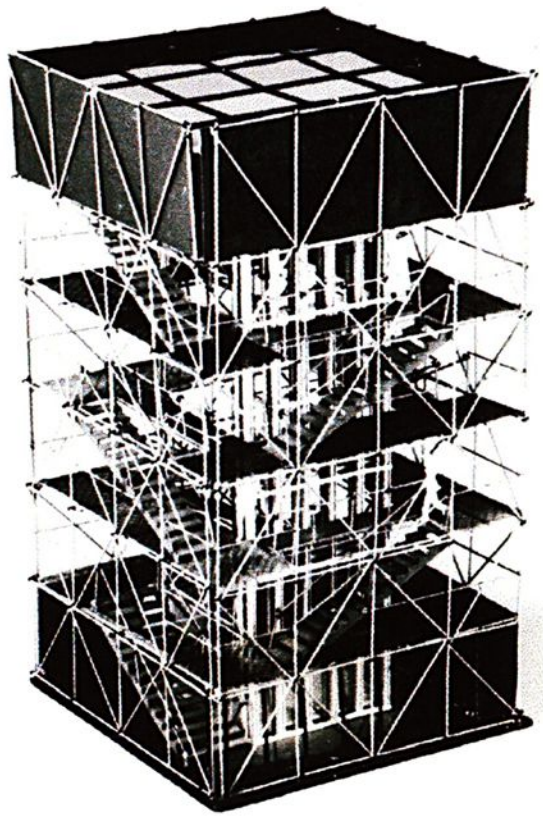
Nesta mostra, as artes cênicas aproximam-se de forma estreita das artes plásticas e dialogam principalmente a nível cenográfico, enfatizando ainda mais o vínculo do espaço à expressão plástica. (Fundação, 1991o)

A força das **instalações** em obras como as de Ann Hamilton, Celeida Tostes, Denise Milan, Anna Maria Maiolino, da búlgara Maria Dundakova - obra denominada Ritual do Sol, na qual trabalha o misticismo presente em uma viagem entre o homem e a natureza, do belga Jan Fabre - com seu grande painel e casas encaixadas umas dentro das outras, em uma referência lúdica e existencial e da grega Amilia Papaphilipou - com uma obra que remete à ilusão da profundidade e luminosidade, simultaneamente à noção de tempo e espaço.

Do Oriente, estiveram presentes os japoneses Ryukaku Moriwaki e o seu "casulo" sem título específico, remetido às origens, à terra, à água, Atsushi Aoki - obra que projeta o percurso de um desenho que "liberta-se" das paredes e percorre linearmente todo espaço (Resonance / Fracture / Consonance), Nobuo Mitsunashi - e suas dez pirâmides construídas com oitenta mil minúsculos pastéis de cerâmica dispostas sobre uma base de madeira, obra referente à paisagens e Keiichi Tanaka - com Luminous, fractais*, resultantes de uma combinação de raios-laiser com projeções de vídeo.

Também é importante citar a participação de cenógrafos que montaram **instalações** interessantes interpondo a linguagem cênica à plástica. São os casos dos brasileiros Fernando Guimarães, J. C. Serroni e as fotos de trabalhos do tcheco Josef Svoboda, as quais transparecem o vigor das imagens produzidas nos teatros e

espaços cênicos que emergem de maneira surpreendente ao aproximarem-se da linguagem utilizada pelas **instalações**.



2. Maquete da instalação "Cenografia Viva". (fonte: Fundação, 1991)

A instalação **"Cenografia Viva"** de J. C. Serroni constituía a maior obra presente naquela mostra: cinco andares a serem levantados em uma das extremidades do prédio da Fundação Bienal. Para tanto, foram estruturados andaimes, patrocinados por uma empresa especializada e acrescentados lances de escadas que permitissem ao espectador andar pela obra.

Ao longo de duas semanas foram cercados todos os andares com telas de arame, pintura de faixas de segurança, tábuas que permitissem a passagem pelos andares, pintura de tapumes, colocação de blocos de concreto e de placas de acrílico. Tudo isto a cargo de uma equipe de mais de trinta pessoas, sob coordenação do criador da obra.

Enquanto dava-se continuidade a estas atividades, o "cenário" era composto por adereços, figurinos, desenhos, máscaras e maquetes, preparados pela equipe de assistentes ao longo de aproximadamente seis meses no ateliê do Núcleo de Cenografia do CPT (Centro de Pesquisa Teatral), este último sob coordenação do diretor teatral Antunes Filho.

O processo de composição da obra veio a ser algo complexo e intrigante. Ao mesmo tempo que eram coladas as milhares de máscaras no último andar da estrutura (único protegido e cercado por quatro paredes), a obra ia pedindo complementações, luzes, cores, vida. Um verdadeiro processo evolutivo em direção à

capacidade de expressar uma mensagem.

Ao final da montagem, o espectador deparava-se com a seguinte visão:

Saindo pela extremidade do prédio da mostra que dá acesso às pistas do Parque do Ibirapuera, automaticamente penetrava-se em um túnel de acrílico transparente iluminado por holofotes que introduzia o espectador aos "porões" imaginários de um teatro. Figurinos envelhecidos, roldanas cenográficas de diversos tamanhos, objetos abandonados, adereços compunham o ambiente do primeiro piso do prédio.

Ao atravessar esta primeira sala, iniciava-se a subida pela **instalação** no primeiro lance de escadas. A partir daí, podia-se percorrer cada um dos andares de maneira a contemplar a área ao redor através dos espaços vazados ou o primeiro piso (térreo), através do vão central que cortava todos os andares e por onde figurinos eram suspensos até o último andar, de maneira intercalada como se fossem grandes móbiles.

Depois de percorrer quatro andares, o público tinha acesso ao último pavimento, o único cercado por paredes escuras, que sustentavam as milhares de máscaras e figurinos e onde podia-se contemplar um universo lírico e lúdico, à medida que deparava-se com maquetes de cenários sob temática de contos infantis mesclados por luzes, sombras e véus suspensos como brumas em sonhos.

A proposta de Serroni foi apresentada em uma mostra na qual a cenografia foi valorizada como linguagem plástica significante, a ponto de dialogar em uma exposição de artes plásticas.

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 unesp 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22

A intenção do artista era a de dar sentido à uma obra cenográfica, a partir do momento em que os espectadores se tornassem atores, participantes de seu mecanismo, elemento desvendador de segredos e mistérios poéticos presentes na caixa cênica ou apenas contemplador de estórias. Por outro lado, por estar presente em meio a um parque, sendo contemplado por quem ali passasse, a estrutura se torna um palco e um elemento de interferência na paisagem. Elemento cênico e plástico ao mesmo tempo.

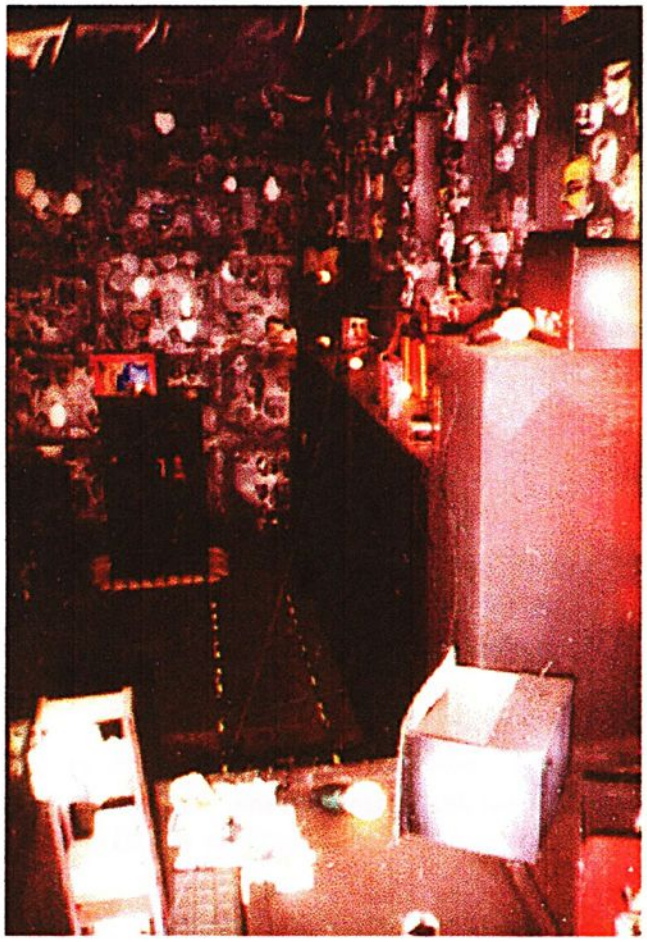
Como consequência, quem participou diariamente da montagem de uma obra, também presenciou o processo de execução da mostra. Artistas de diversos países, materiais diversos, mecanismos e objetos divergentes ou não, compunham um universo rico que apresentava dezenas de caixas de surpresas.

Sempre atenta a tudo que ocorria ao redor, a cada momento que era possível adentrar no pavilhão da mostra, compartilhava de encantadoras descobertas, crias que eram observadas à medida que se formavam.





3. Detalhe do primeiro pavimento da instalação "Cenografia Viva", XXIBienal Internacional de São Paulo. (fonte: Joedy L. B. M. Bamonte, 1991)



4. Detalhe do último pavimento da instalação "Cenografia Viva", XXI Bienal Internacional de São Paulo. (fonte: Joedy L. B. M. Bamonte, 1991)

As "crias" tornaram-se obras grandes, inesquecíveis, das quais compartilha-se até hoje momentos de cumplicidade e lirismo plástico.

Tendo permissão para percorrer o espaço físico da mostra, esta pesquisadora desenvolveu uma forte empatia com **dez obras de artistas diferentes.** Todas constituíam **instalações compostas por materiais essenciais como barro, ar, água, fogo ou orgânicos, em uma exploração do prazer sensorial ao manipulá-los, e do fazer artístico ao trabalhar com a repetição.**

Essas obras, em uma leitura pessoal, corresponderam a **manifestações equilibradas, profundas e poéticas de questionamentos do homem a respeito de si mesmo e de sua realidade atual e atemporal. A essência de SER homem.**

Ao compartilhar desses questionamentos, esta pesquisadora foi impactada a sentir a integralidade destas dez **instalações** e transformá-las em uma **forte representatividade do gênero artístico na XXI Bienal de São Paulo.**

Também tratou-se como representatividade da obra de arte do final do século e do milênio que responde à quebra de referências específicas de um povo, de um tempo, de um momento, tornando-se algo atemporal, uma linguagem universal. Busca o tátil, a exploração da capacidade sensorial, gradativamente mutilada por mecanismos políticos e econômicos pelos quais se caminha o planeta.

unesp

Abrangemos assim o universo dos nossos desenhos vividos. Esses desenhos não precisam ser exatos. Basta que sejam tonalizados no mesmo modo do nosso espaço interior. (...) O espaço convida à ação, e antes da ação a imaginação trabalha. Ela ceifa e lavra.

Gaston Bachelard

unesp

A obra de **Maria Tomaselli** surge como uma grande caixa surpresa à frente do espectador. Ao longe, trata-se de elementos coloridos que estruturam uma oca deixada no caminho do visitante da exposição.

A aproximação vem demonstrar os materiais compositivos do trabalho: jeans. Pinturas são executadas sobre calças que são emendadas, criando uma rústica cobertura a uma oca. Em seu interior, tapumes, portinhas, janelas e cantos são preparados de forma minuciosa, mas ainda rústica.

Maria Tomaselli em seu documentário sobre a execução de sua obra Ocamaloca (A oca, 1991), fala de suas referências para a composição da obra, bem como suas dificuldades, coleta de materiais e convivência com crianças e outros 46 artistas brasileiros.

Em um depoimento, Tomaselli expressa as dúvidas pelas quais passou, ao questionar-se se "o que faria era arte?" (vídeo) e se deveria acrescentar o elemento pictórico à obra (ato que conservou, inclusive em interferências finais, após o trabalho de outros artistas). Caixinhas, portinhas e janelinhas guardariam segredos dos "moradores" da 'maloca", considerados não confiáveis, em um paralelo à "marginalidade" do artista.

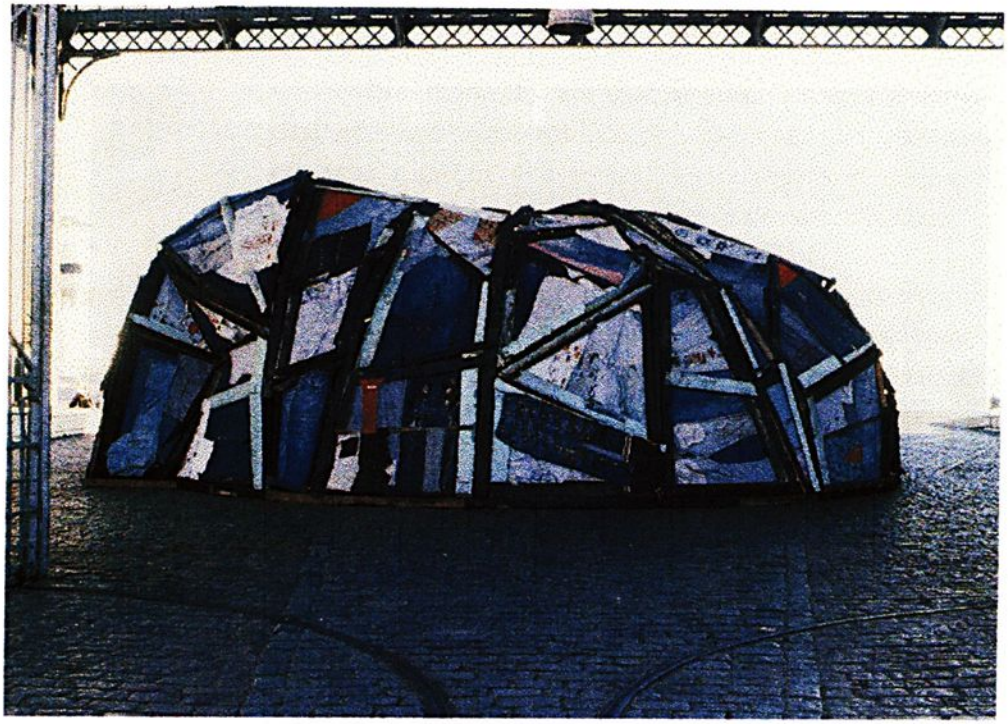
A "Oca de Todos Nós/Oca-Innocenti", 1991 representa a continuação de uma série composta por Tomaselli, antecedida por Oca Maloca (1989), que foi adquirida pelo Museu de Arte de Brasília, MAB (Ocas, 1991, s/p), e Oca/Hannover

unesp

(1990).

A artista denominou inocentes todos aqueles que a auxiliariam na montagem da oca, que não tivessem formação artística, fator a beneficiar o processo de trabalho. Muitos doaram calças usadas, em troca de outras novas, patrocinadas por uma empresa denominada Innocenti pintando e interferindo em seus próprios materiais. O fato da artista ter optado por calças jeans justifica-se por ser um produto universal, compartilhado, usado e conhecido por todos.

Oca é o nome dado pelos indígenas a habitações coletivas e Tomaselli serviu-se deste conceito para dar início a sua obra. Coletou madeira queimada, retorcida e criou mecanismos de encaixe que estruturasse uma pseudo-habitação. Cobriu-a com pedaços da vida coletiva para "doá-la" à coletividade e permitiu a interferência de artistas e inocentes para compor "um quadro penetrável" (Ocas, 1991) como diria a pedagoga de artes e música Angélika Tilsner, em apresentação do catálogo da artista. **Pertence a quem se identifica com suas pinturas, sua textura, seus dizeres, sua composição.**



5. Instalação "A Oca de Todos Nós/ Oca Innocenti", de Maria Tomaselli, montada no cais do porto de Porto Alegre. (fonte: Lima, 1991)

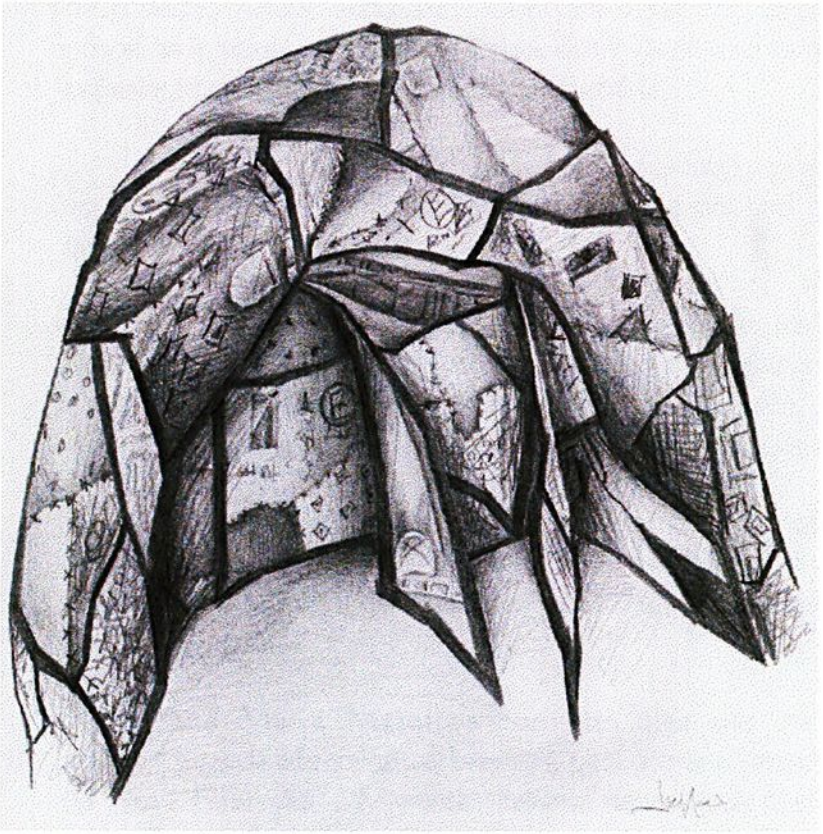
No momento em que vislumbro a oca coberta, há um despertar de sentimentos lúdicos, infantis, que impelem a me abrigar em seus espaços protetores, aconchegantes, surpreendentes. Castelos, fortalezas de espectativas, fantasias e sonhos.

Já em seu interior, descubro caixinhas, nomes, desenhos, pinturas e portas que resgatam a cabana presente na infância, vivências humanas, arquetípicas, trazidas por gerações e gerações. Seriam figuras perdidas em porões e sotãos? Imagens inconscientes que materializam-se?

Os tecidos, ferozmente trabalhados à tinta, trazem mensagens de seus criadores e traduzem pensamentos do espectador que os observa atentamente. Não são mais pedaços de pano, ou de calças, são fragmentos coletivos de uma mesma morada. A partir de circunstâncias quotidianas, gestos presentes até em locais públicos, surgem registros de pequenas histórias humanas.

A cada passo, **Maria Tomaselli apresenta o habitat humano, em toda sua necessidade de proteção, interação ao conter o que das próprias mãos surgem, vivenciando gestos inatos ao homem que se encontra no outro. Na luta contra a solidão, este homem partilha dos mesmos anseios e descobre-se integrante da mesma oca.**

unesp



6. Desenho interpretativo, a grafite, da obra "A Oca de Todos Nós/ Oca Innocenti". (fonte: Joedy L. B. M. Bamonte, 1998)

Grandes paredes levantavam-se frente ao espectador. Blocos de concreto celular encaixados cercavam 130 m2, deixando pequenas e maiores frestas, através das quais via-se uma escuridão inquietante convidando observador a penetrá-la.

Ao ultrapassar uma das duas frestas maiores, ganhava-se um espaço iluminado apenas por luzes indiretas e por uma chama que brotava de uma rocha.

O primeiro passo já era localizado em passarelas em semi-círculo afloradas a 3cm de um espelho dágua que também cercava a rocha de onde saía a chama e uma especíe de mausoléu. Todo resto do ambiente era inalcansável devido à presença da água.

No mausoléu de pedras, iguais as da estrutura que cercava o ambiente, lia-se: **"De Vita Migrare. Anno MCMXCI"** e via-se em uma pequena fresta, uma tela de tv que mostrava as imagens da lua vista da terra.

Ana Maria Maiolino constitui uma das maiores representantes da arte conceitual brasileira, pertencente ao movimento da **Nova Figuração***. Migrante italiana, naturalizada brasileira, busca em sua obra, bem caracterizada em várias **instalações**,

> "romper fronteiras, superá-las e despertar uma consciência de existência" (Maiolino, 1991),

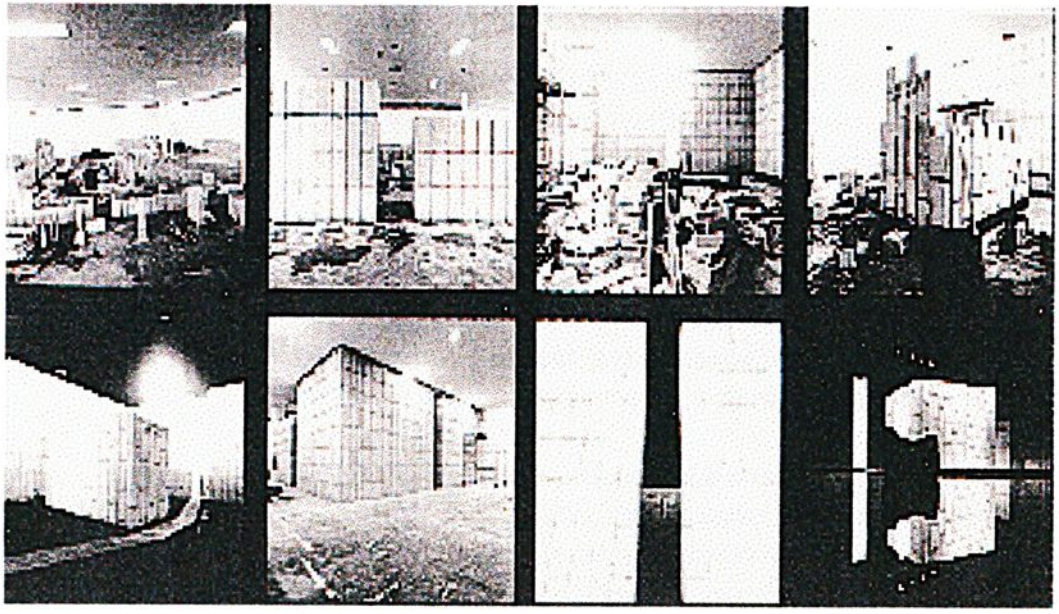
como diria a própria artista em seu catálogo. Preocupa-se com

estruturas poéticas que deslumbram o espectador.

"De Vita Migrare" significa morrer ou emigrar da morte, em latim; surge como uma obra que oferece ao homem, seu visitante e participante, uma metáfora de emigração x vida, aonde o homem transporta-se através da vertigem causada pelo espelho d'água ou através da imagem lunar contida em seu próprio mausoléu, seu habitáculo interior, outro território a ser alcançado.

Presente nos quatro elementos essenciais da natureza: **a água, a terra, o ar e o fogo**, está a vida, concedendo, segundo a própria artista, a "descoberta inconsciente, através de Narciso, de sua própria imagem" (Ibidem), a realidade a ser pisada, a temporalidade ou o conhecimento.

unesp



7 a 14. Elaboração da instalação "De Vita Migrare: Anno MCMXCI", de Anna Maria Maiolino, na XXI Bienal Internacional de São Paulo. (fonte: Fialdini, 1991)

Em paredes sólidas de concreto, levanta-se uma morada permanente. Casa, mausoléu, habitáculo, refúgio. Um lugar intransponível, imune a mudanças, viagens, imigrações.

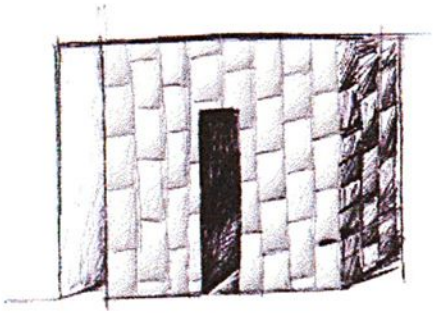
A vida insere o homem em mecanismos mutantes, transformadores como os quatro elementos essenciais. Transmite-lhe os percursos a serem trilhados, o conhecimento a ser iluminado, descoberto, a imagem a ser reconhecida, a ser refletida, o sopro a derrubar obstáculos e sustentar o curso da sobrevivência.

Caminhando em passarelas estreitas, alongadas, curvas, quase submersas na água, sinto-me ilhada por um grande espelho negro que ao mesmo tempo me cerca e sustenta em um universo infinito, solto no tempo e no espaço. **Perco a sensação de chão, de territorialidade e ao mesmo tempo pareço ser o presente, o passado e o futuro.**

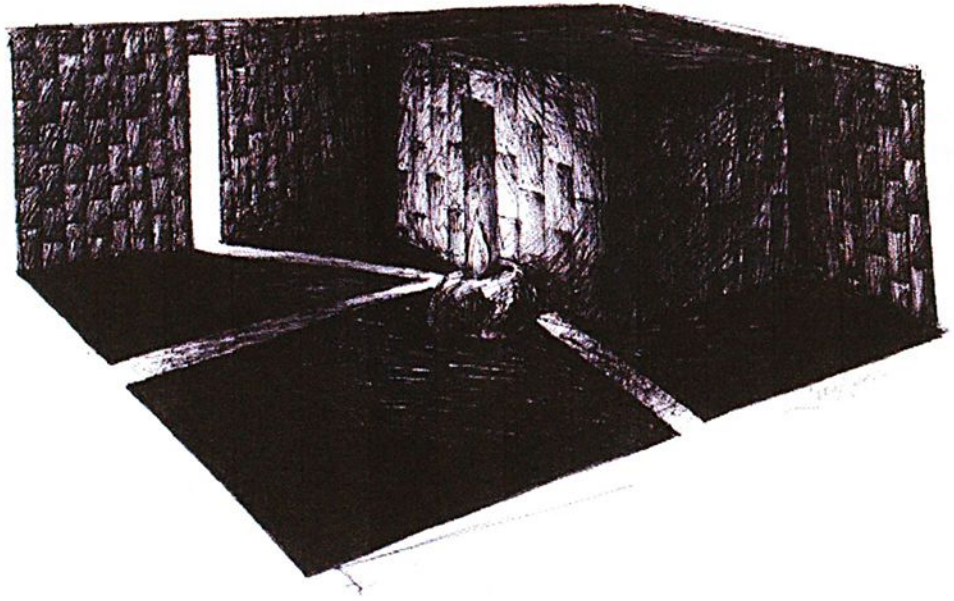
Pela fresta de minha casa atemporal, tenho a visão da lua e olho ao meu redor, questionando-me se já não desfruto de seu céu obscuro. Sinto-me essência, pronta a estar em todos os lugares e não pertencer a nenhum deles.

Conscientizo-me de maneira crescente de minha existência e olho para a morte, como uma imigração a ser feita. Sou habitante de um planeta atemporal, criança, descobridora inebriada frente ao novo, um ser não-absoluto tentando não viver apenas pela superação de meus próprios fascínios.

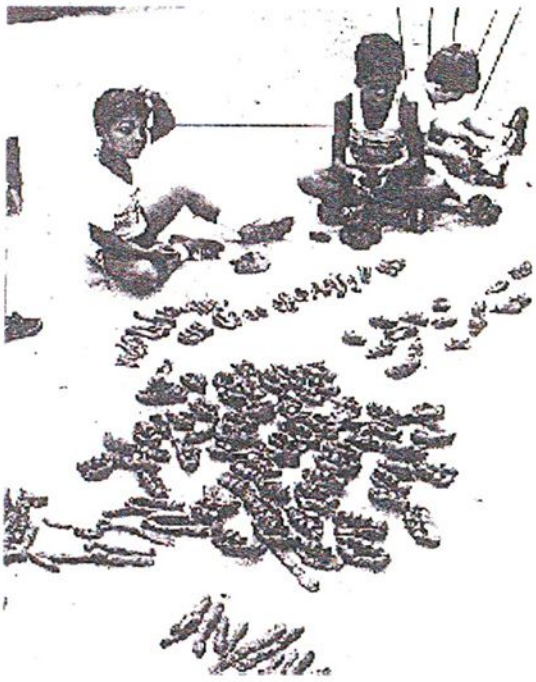
unesp



15 e 16. Desenhos interpretativos, à esferográfica, da obra "De Vita Migrare: Anno MCMCXI".(fonte: Joedy L.B.M. Bamonte, 1998)



Ao se deparar com a obra **"Gesto Arcaico"**, tem-se diante dos olhos um mural repleto de pequenos objetos semelhantes a ossos que enfileiram-se de maneira organizada, lado a lado, como se fizessem parte de uma só textura.



17. Elaboração de peças em argila para a instalação "Gesto Arcaico", de Celeida Tostes para a XXI Bienal Internacional de São Paulo. (fonte: Stahl, 1991)

Antecedendo-o, encontra-se uma grande circunferência de barro, também coberta por objetos como os da paredes, os quais, ao serem melhor observados, definem-se como pequenas esculturas bastante gestuais de argila seca. Tornando-se possível andar em torno da circunferência, nota-se o mesmo tipo de trabalho e material na parede.

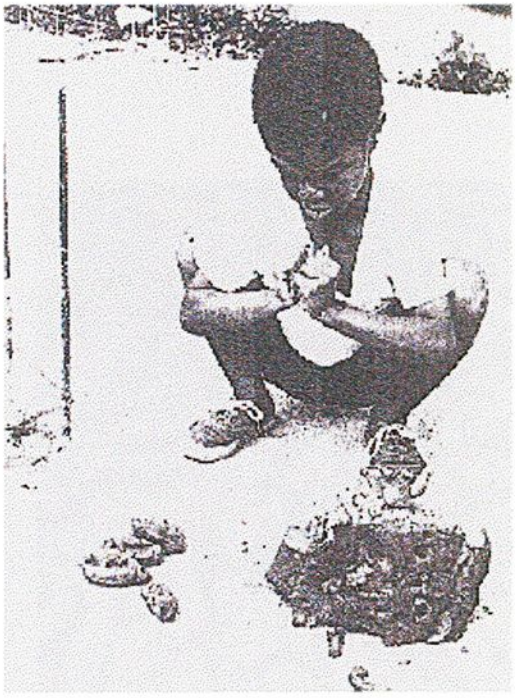
A obra de **Celeida Tostes** não se tratava de uma **instalação** executada em um espaço fechado como a maioria das obras a serem delineadas neste trabalho, no entanto, apresentava a mesma força e atração que as outras, parecendo conter e abranger quem quer que a visitasse.

Trabalhando com cerâmica desde 1965, Celeida no período da montagem desta obra, desenvolvia o projeto "Formação dos Centros de Cerâmicas nas Chamadas Favelas", no qual moradores dos morros como o do "Chapéu Mangueira" aprendiam a fazer objetos utilitários. Das mãos de pessoas deste projeto, dentre elas adultos e crianças, de voluntários do campus da Universidade Federal do Rio de Janeiro e de prisões, saíram os pequenos "gestos arcaicos".

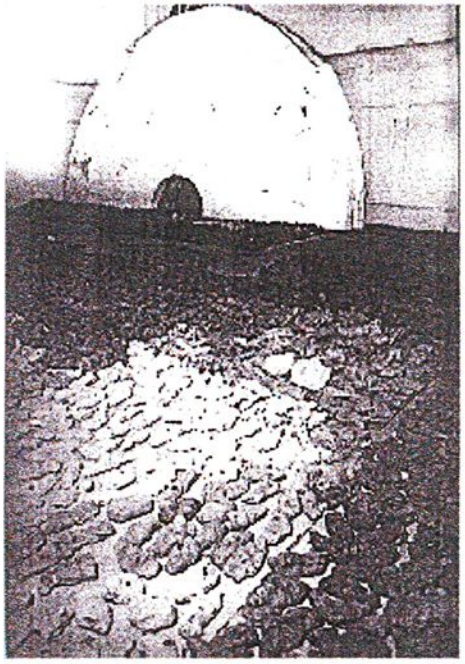
unesp

A partir da necessidade de criar, amassar e agarrar o barro, surgiram formas aparentemente feitas ao acaso, somando vinte mil e novecentas peças, todas com um furo no meio. **A artista faz sua investigação plástica e social**, estabelecendo um caminho através do círculo (feito de isopor encontrado em lixo) revestido de barro.

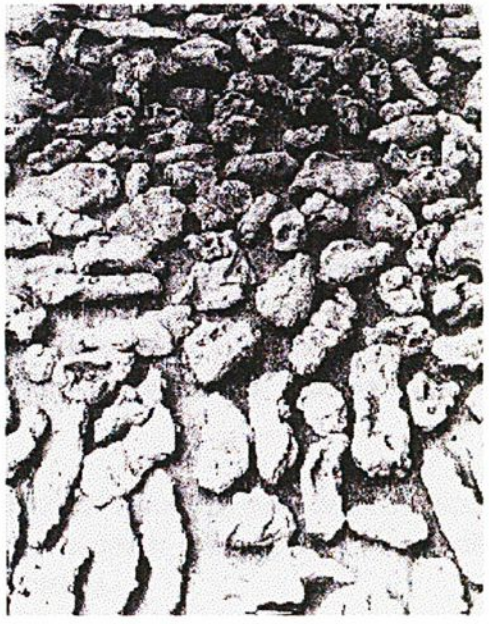
Mais uma vez busca-se a essência do homem criador, descobridor, ser sensorial, perceptivo, que serve-se de barro para moldar sua marcas. Esta obra traz à tona imagens arquetípicas, a capacidade inata do homem de investigar-se, de apropriar-se daquilo que lhe pertence.



18. Elaboração de peças em argila para a instalação "Gesto Arcaico", de Celeida Tostes para a XXI Bienal Internacional de São Paulo. (fonte: Stahl, 1991)



19. Elaboração de peças em argila para a instalação "Gesto Arcaico", de Celeida Tostes para a XXI Bienal Internacional de São Paulo. (fonte: Cramer, 1991)



20. Elaboração de peças em argila para a instalação "Gesto Arcaico", de Celeida Tostes para a XXI Bienal Internacional de São Paulo. (fonte: Stahl, 1991)

Primitivismo. Mural de pequenos ossos, reminiscências de animais, estruturas mortas, inertes, mas profundamente simbólicas, primordiais.

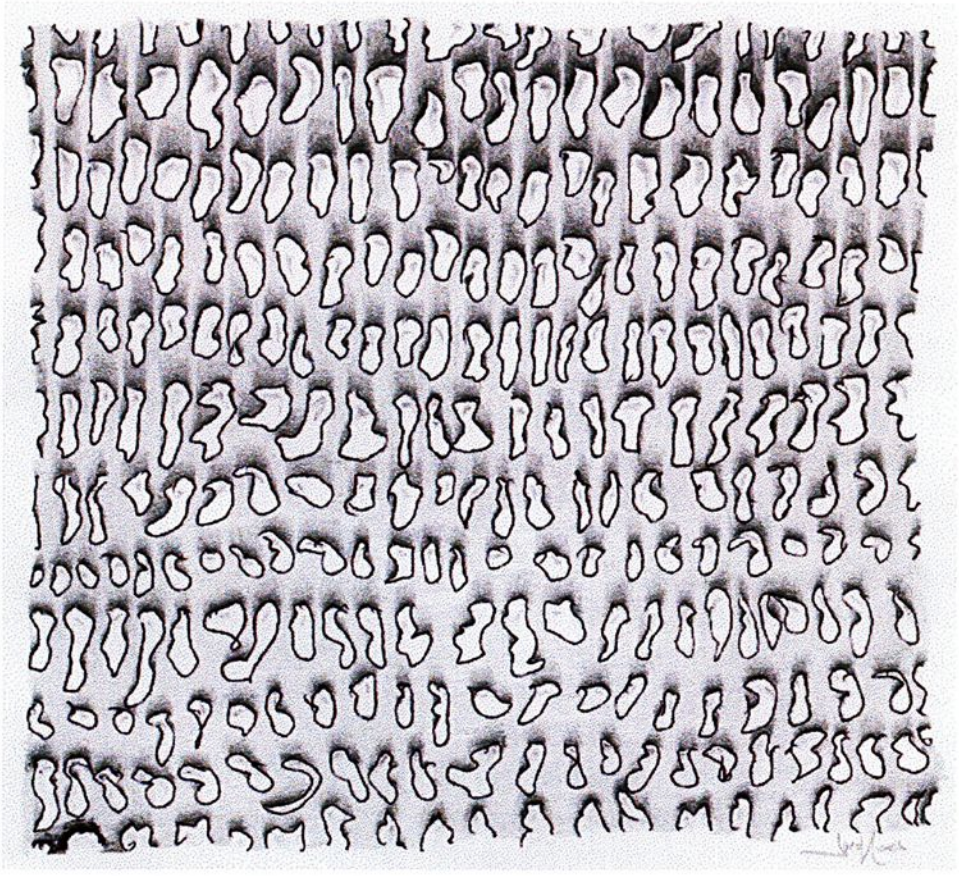
À primeira vista, delineiam-se brinquedos de crianças sertanejas nordestinas quando a vida permite que brinquem com a fome, em uma tradução da ironia da inocência, do lirismo funesto, fruto de um fio de dignidade humana que friamente o remete a sua essência.

Entretanto, ao invés de ossos, trata-se de produtos de ossos, criação das mãos e do barro, da água, do fogo, do ar. Formas despretensiosas que mostram desejos, ações, gestos e palavras, mecanismos vivos que, juntos, comunicam-se em uma linguagem primitiva e atual ao mesmo tempo.

Diante desta instalação, visualizo objetos criados por um homem que se descobre e volta a se descobrir, um homem primitivo que permite-se primitivo e deslumbra-se com o novo. **Sou desperta no momento em que anseio por desvendar estes códigos moldados, ao desejar que componham uma linguagem, mas necessito tocar o barro para compreendê-la, expondo-me como ser original que nasce do pó da terra, deslumbra-se com o fogo, repousa na água e sacia-se com o vento.**

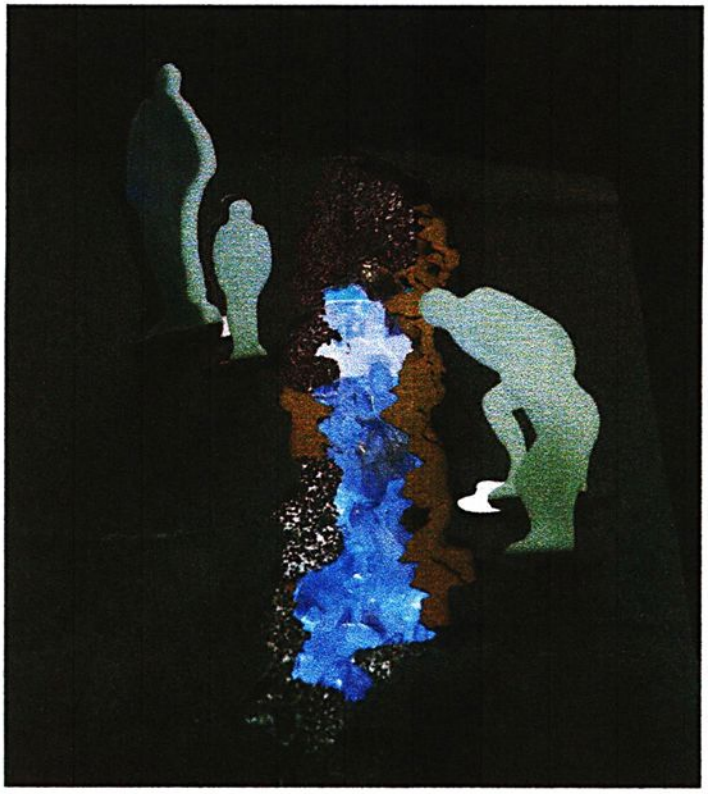
"Gesto Arcaico" utilizou-se da poesia para despertar esse homem adormecido, que, com o passar do tempo, esqueceu de maravilhar-se em ser criador e criatura.





21. Desenho interpretativo, a grafite e esferográfica, da obra "Gesto Arcaico. (fonte: Joedy L. B. M. Bamonte, 1998)

Entrando pela sala escura com 22 metros de comprimento e cinco de largura, nota-se uma trilha de claridade provinda do chão. Trata-se de uma luz azulada, aparentemente a única coisa a ser visualizada no interior daquele espaço.



22. Maquete da instalação "Gruta de Maquiné", de Denise Milan. (fonte: Fundação, 1991)

À medida em que há uma aproximação daquele foco de atenção, percebe-se que se trata de uma rachadura de dez metros de comprimento, que expõe grandes pedras de quartzo, tubos e máscaras de televisão, corpos translúcidos, que, ao serem iluminadas, criam uma atmosfera radiosa.

Entitulada **"Gruta de Maquiné"**, a **instalação** resultou do trabalho com engenheiros, geólogos e cientistas da Universidade de São Paulo, em uma obra que exigiu a mão-de-obra de trabalhadores braçais para recapearem 24 metros por cinco de largura, espaço aberto em uma fenda que abrigava cristais de quartzo em seu interior, protegidos por placas de vidro blindado.

Após trabalhar com cristal e luz em várias de suas obras, **Denise Milan** traz esta proposta para a XXI Bienal, em uma **invocação dos valores humanos, em um resgate de riquezas já encobertas por novos e já ultrapassados valores, inevitavelmente fadados ao esquecimento.**

Ao entrar neste espaço negro, quase totalmente ausente de luz, sinto-me atraída por um facho que brota efusiva e belíssimamente do chão como se estivesse abrigado por aquela escuridão.

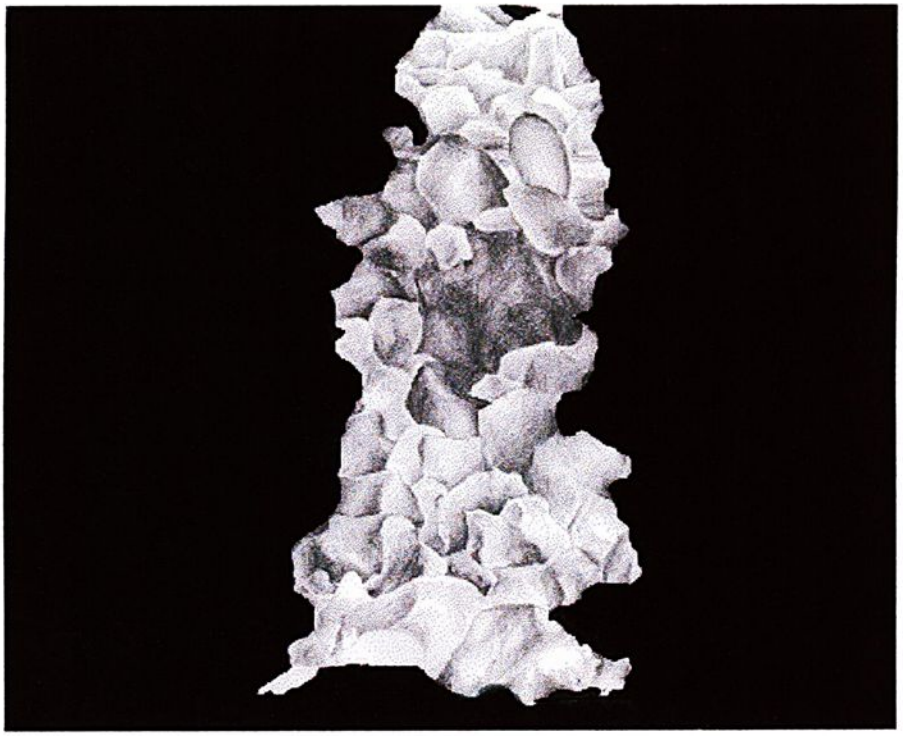
À medida que me adapto ao ambiente, sinto-me no interior de uma gruta de concreto, desprovida de estalactites ou estalagmites. Sem forças, ou atração própria, cores ou luzes, deixa-se romper para que a vida rompa suas limitações e desgastes.

Cristais, componentes de televisões e materiais translúcidos, objetos um dia já valorizados, ressurgem para despertar um questionamento de seus verdadeiros valores. De onde surgirão ou como serão mantidos e estruturados se mantiverem suas raízes estagnadas, soterradas, esquecidas?

Qual será o processo de busca de quem se confronta com esse trabalho? Milan não estaria propondo uma submersão no interior da história, nos referenciais de cada homem que compõem os mecanismos estruturais de uma civilização, seja ela qual for?

Mais uma obra que demonstra a incessante procura do homem em decifrar-se e reencontrar-se em sua memória, em seu passado. **A busca do final do século é pela essência, pela capacidade de ser, fazer do homem, de empregar novamente suas capacidades primordiais.**

unesp



23. Desenho interpretativo da obra "Gruta de Maquiné".
(fonte: Joedy L. B. M. Bamonte, 1998)

Diante da abertura da instalação, somente enxergava-se uma grande escuridão. O primeiro elemento compositivo a ser captado é o som de árias, tocadas em alto volume.

Caminhando-se em direção à sala, percorria-se um corredor soturno de onde surgiam "vitrines" que expunham sob a luz de velas, fotos, objetos quebrados de ferro oxidado, folhas secas, fotos, areia.

Ao final do corredor, vitrines maiores conduziam o espectador a uma sala maior (o centro do espaço), na qual deparava-se com um palco também sob iluminação velada. Um misto de santuário e cena funesta.

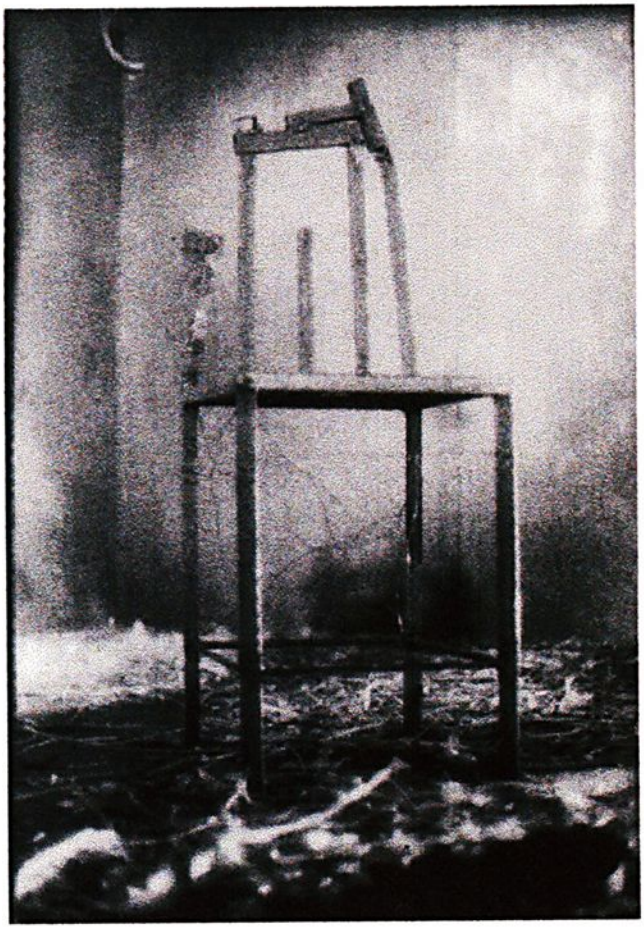
No centro da sala, somente um banco disposto que serve a quem quiser contemplar melhor a cena.

A saída corresponde a mesma estrutura que a entrada: um corredor negro, no entanto, sem vitrines.

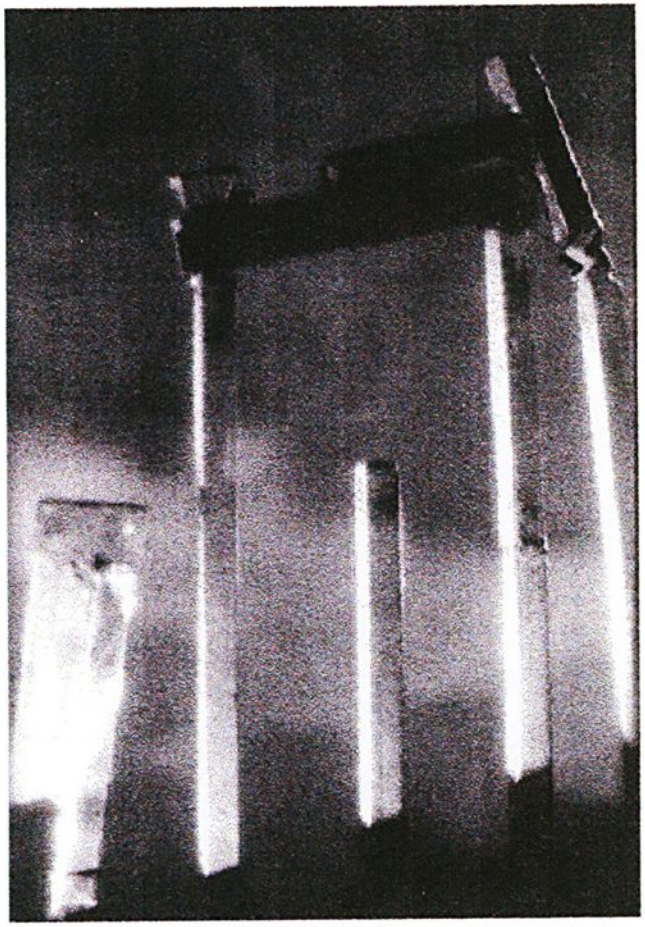
"Macbeth Mauser" trata-se de uma instalação cênica criada por Adriano e Fernando Guimarães, e Ricardo Junqueira que apesar de ter sido cenário para uma performance, dialoga claramente com as outras obras tratadas neste trabalho.

Ela busca, na força do texto da imagem fotografada e da plasticidade, a estrutura da obra de arte e questiona o espectador através de elementos impactantes e sentimentos shakespeareanos. Sensações são despertas e a mensagem, sugerida e registrada.

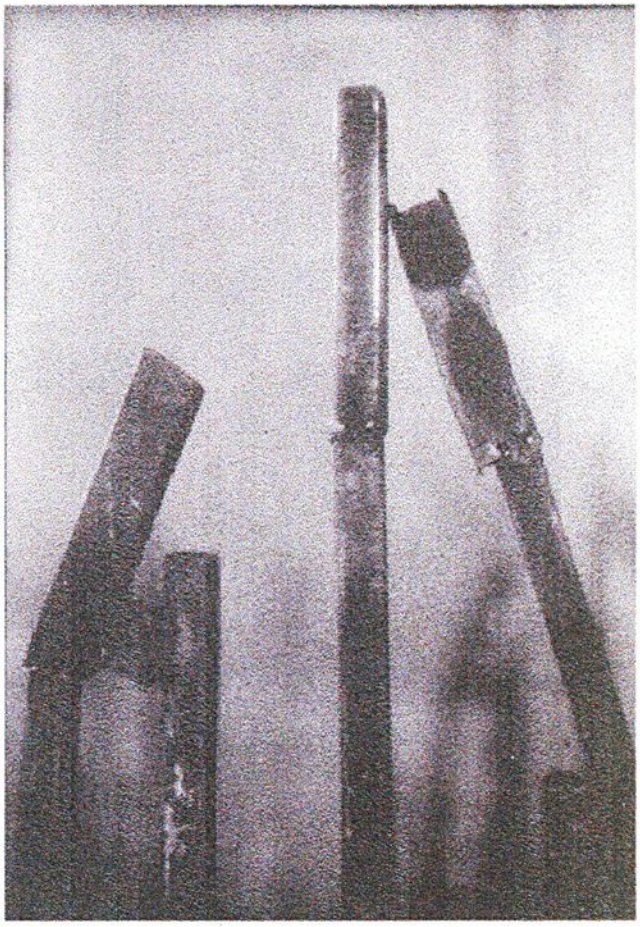
cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 unesp 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22



24. Foto inserida na instalação "Macbeth Mauser", de Adriano e Fernando Guimarães e Ricardo Junqueira. (Fonte: Junqueira, 1991)

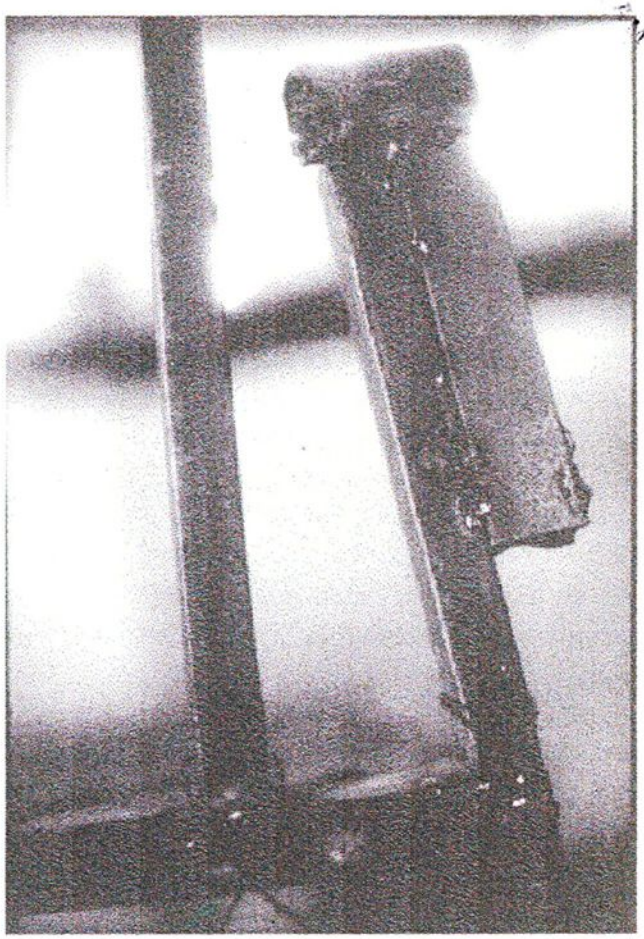


25. Foto inserida na instalação "Macbeth Mauser", de Adriano e Fernando Guimarães e Ricardo Junqueira. (Fonte: Junqueira, 1991)



26. Foto inserida na instalação "Macbeth Mauser", de Adriano e Fernando Guimarães e Ricardo Junqueira. (Fonte: Junqueira, 1991)

BIBLIOTECA UNESP CAMPUS BAURU



27. Foto inserida na instalação "Macbeth Mauser", de Adriano e Fernando Guimarães e Ricardo Junqueira. (Fonte: Junqueira, 1991)

BIBLIOTECA - UNESP
CAMPUS DE BAURU
Nº 760

Ao primeiro passo no interior da sala escura, sinto um tremor crescendo à medida que avanço o corredor cercado por "vitrines" cênicas. A música grandiosa, ao cobrir-me como um manto, integra-me ao espaço fazendo-me personagem suscetível às sensações que transmite.

Imagens emergem das vitrines, lançando-se sobre mim. Como retornar ou ir adiante? As pernas enrijecem e o corpo inteiro estremece diante de toda composição.

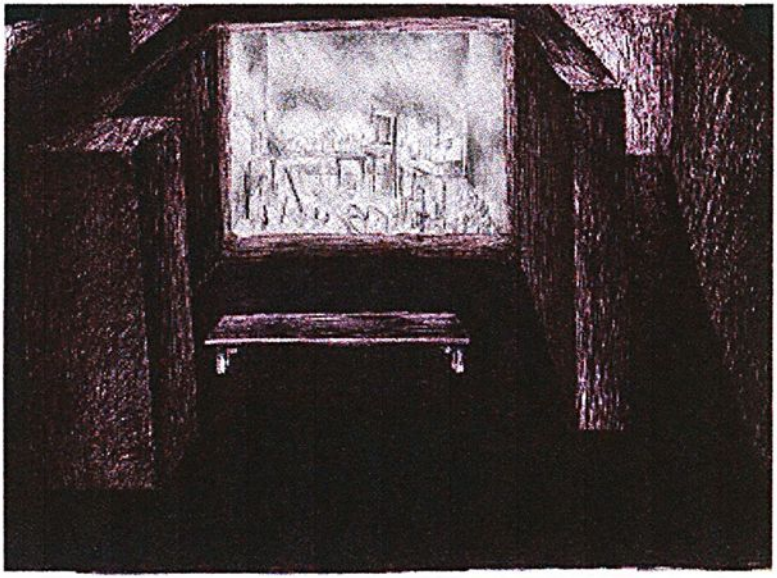
Velas tremulam e fazem crescer nas sombras corpos inertes, ferros soldados, quebrados, abandonados, em sinal de destruição e abandono. A temática shakespeareana universalizada, ao ultrapassar os limites do imaginário e atingir as paixões, emoções e limitações humanas.

O corredor é vencido e a sensação de perseguição precedida pela de amplitude, meditação e assombro. As velas tornam-se objetos de culto ao iluminar um pequeno palco que simultaneamente torna-se templo.

A sala negra oferece um banco e num momento de contemplação daquela imagem, sinto-me diante de mistérios da humanidade que se traduzem em um instante lúgubre e trágico. O drama teatral é transformado em simbologias, remetendo o espectador a suas próprias reflexões sobre vida, morte, criação.

Um instante filosófico transcende o tempo, as circunstâncias

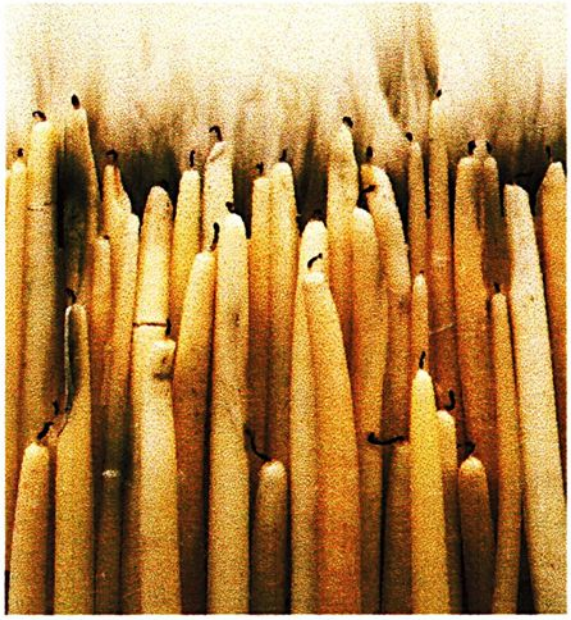
e faz despertar o respeito diante das limitações estabelecidas por uma tela delicada à frente do palco. Véu que traduz a condição humana diante de seus desígnios.



28. Desenho interpretativo da obra "Macbeth Mauser". (fonte: Joedy L. B. M. Bamonte, 1998)

Ao primeiro passo no interior da obra de **Ann Hamilton**, os próprios pés já se incumbiam de notar algo incomum: a presença de moedas forrando todo chão, em uma textura semelhante a de escamas, resultado de cem mil chapinhas de cobre encomendadas a uma fábrica em Cleveland.

No centro da sala, de forma imponente, encontrava-se vinte mil velas presas como um gigantesco feixe repousando sobre uma superfície côncava de uma chapa de metal. Este elemento era "emoldurado" pelas paredes acinzentas da sala, resultado do trabalho com velas que registravam a fumaça preta em delicadas texturas.



29. Capa do catálogo de Ann Hamilton para a XXI Bienal Internacional de São Paulo. (fonte: Henry, 1991)

Ultrapassando esta primeira sala, através de uma entrada à esquerda, penetrava-se em uma segunda menor, na qual as chapinhas de cobre estendiam-se às paredes, "cercando" uma estrutura de ferro coberta por

vidros, que aprisionavam aproximadamente cem besouros que lentamente devoravam duas carcaças de perus.

Denominada **"Parallel Lines"**, a **instalação** foi composta por Ann Hamilton após uma viagem à Mata Atlântica, na região de Guaraqueçaba, no Paraná, durante o mesmo ano da XXI Bienal.

Tendo uma visão de seu trabalho como um processo vivo e de um acúmulo de gestos e das relações que marcam o processo de fazê-lo, a artista desafia o espectador a confrontar-se com uma linguagem que envolve a simultaneidade das ações naturais, sejam elas vegetais, animais ou minerais, dentro de um organismo vivo no qual o homem é um atuante, seja enquanto mediador ou causador.

Ann Hamilton dedica-se desde 1986 a **instalações** e *performances*. À primeira vista suas instalações ambientais podem ser consideradas como sensuais e visuais, ao mesmo tempo, resgatando todo potencial sensorial do espectador em sons, odores, tato. Este apelo aos sentidos pode ser considerado como um dualismo da estética do adiamento e da política de confiança em uma prorrogação do instante da taxonomia*, quando a proximidade da experiência é sobrepujada pela classificação e pela limitação da linguagem.

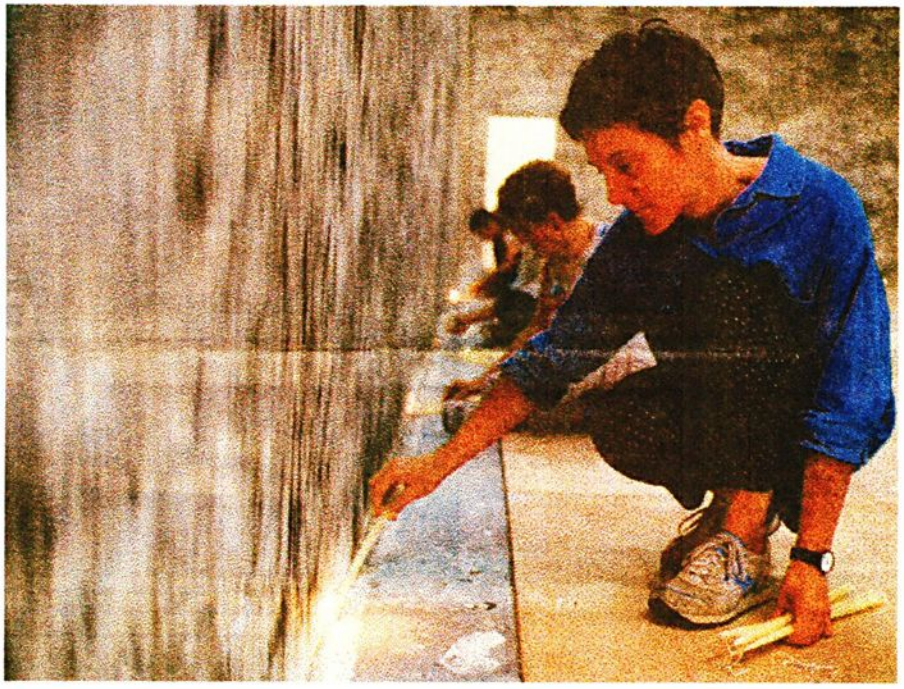
Enquadrado no renascimento da **vertente antropológica**, o trabalho de Hamilton refere-se à elasticidade, a

> "um espaço concernente à percepção, entre o ver e o nomear (a estética do continuum), criações participatórias que clamam por uma avaliação qualitativa do mundo visual /tátil, em movimento contínuo, algo que tem início na reação perceptiva quando esta

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 unesp 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22

> avaliação encontra-se com a realidade deste mundofísico indiferenciado e então mede aquela reação em face da relação estabelecida pelos critérios da estética (...)Seus quadros vivos, feitos em grande escala, oferecem construções epistemológicas expressas poeticamente, posicionando o observador no momento da transição da percepção à compreensão, da experiência ao conhecimento", (Henry, Universidade, 1991)

segundo a crítica de arte Joan Hugo, ao apresentar o catálogo da artista.



30. Ann Hamilton durante montagem de sua instalação "Parallel Lines", XXI Bienal Internacional de São Paulo. (fonte: Esteves, 1991)

Milhares de pavis queimados em velas pouco derretidas, ritualmente conservadas e amarradas em um gigantesco feixe que me transporta sensorialmente a uma grande embarcação imaginária. A sensação é de uma **transitoriedade silenciosa**, tradução da pequenez de quem a contempla, identificação com o objeto unitário frente ao majestoso coletivo.

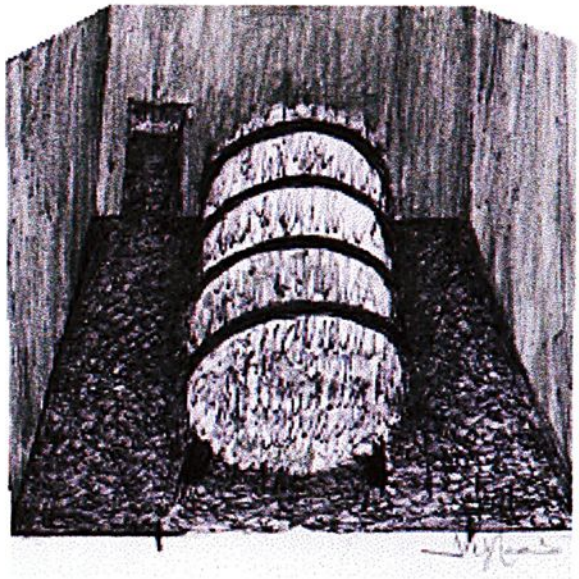
Paredes tingidas, manchadas pela fumaça. Sinais de culto, de presença, de temporalidade. O momento já não existe, apenas deixa marcas caladas, dormentes e fortes, sinais de luto constante frente à limitação humana. Quietude. Questionamento.

Números espalhados pelo chão, seres contados, nomeados, prensados, incapazes de tornarem-se algo mais que isso: texturas. Todos igualmente valorizados, moedas de um "penny" derramadas e arrumadas calculadamente pelo seu criador.

Não há como não me procurar frente a milhares, questionar meu espaço, meu lugar. O que vem a ser a vida e a morte, em uma questão de segundos? A voracidade de besouros diante de carcaças de perus? O simples ato de acender e apagar uma vela?

A carne apodrece ao mover de mecanismos vivos e mortos, espalha o odor pelo edifício, pela memória. Na transposição da vida e da morte, sou atraída e repelida simultaneamente.

unesp





31 e 32. Desenhos interpretativos da obra "Parallel Lines".
(fonte: Joedy L. B. M. Bamonte, 1998)

Composta por um pequeno corredor, notava-se uma sala, com sua escuridão alterada apenas por uma luz avermelhada que surgia de um dos pontos de seu interior.

Uma das paredes inexistia, a fim de permitir a visibilidade do espectador, e concedia, através das outras, a aparência de um pequeno claustro.

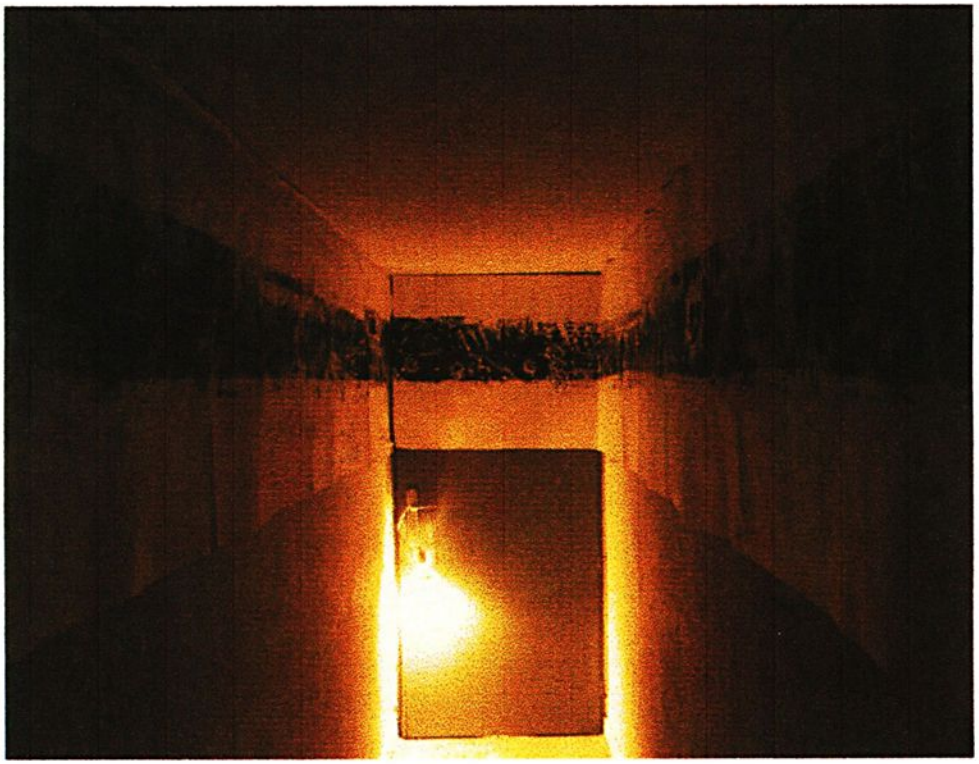
Em sua profundidade, constava uma porta, de onde pendia uma lâmpada de sua maçaneta. Cobrindo-a em sua parte superior, uma faixa era mantida presa de uma extremidade a outra, da esquerda à direita do espectador.

Formado por Ana Llena, Angel Hernandez, Chema Serrano, Javier Polo, Jesue Briñon e Saskia Moro, **o grupo C.H.A.P.A.S.** compôs um dos projetos coletivos para a Bienal de 1991.

Ao trabalhar com a gravura, esta torna-se um elemnto compositivo e plástico do espaço e não mais uma obra distinta, já constituída. O ambiente a absorve em sua luz "incendiada", acentuando-lhe o caráter rústico e dramático.

O espectador torna-se personagem, apesar de não penetrar na sala; mas, ao observá-la, sente-se inserido como se estivesse em uma de suas paredes. Sufocado e impelido a "consumir" a cor, a luz, os contrastes, depara-se com a porta enigmática a lhe impor limites e descobertas.

unesp



33. Instalação "Sem Título", do grupo C.H.A.P.A.S., XXI Bienal Internacional de São Paulo. (fonte: Fundação, 1991)

Parada diante da obra, a qual não posso penetrar, visualizo um corredor estreito delimitado a uma porta fechada. Sua maçaneta sustenta uma lâmpada que faz "arder" o espaço em fogo, em luz artificial.

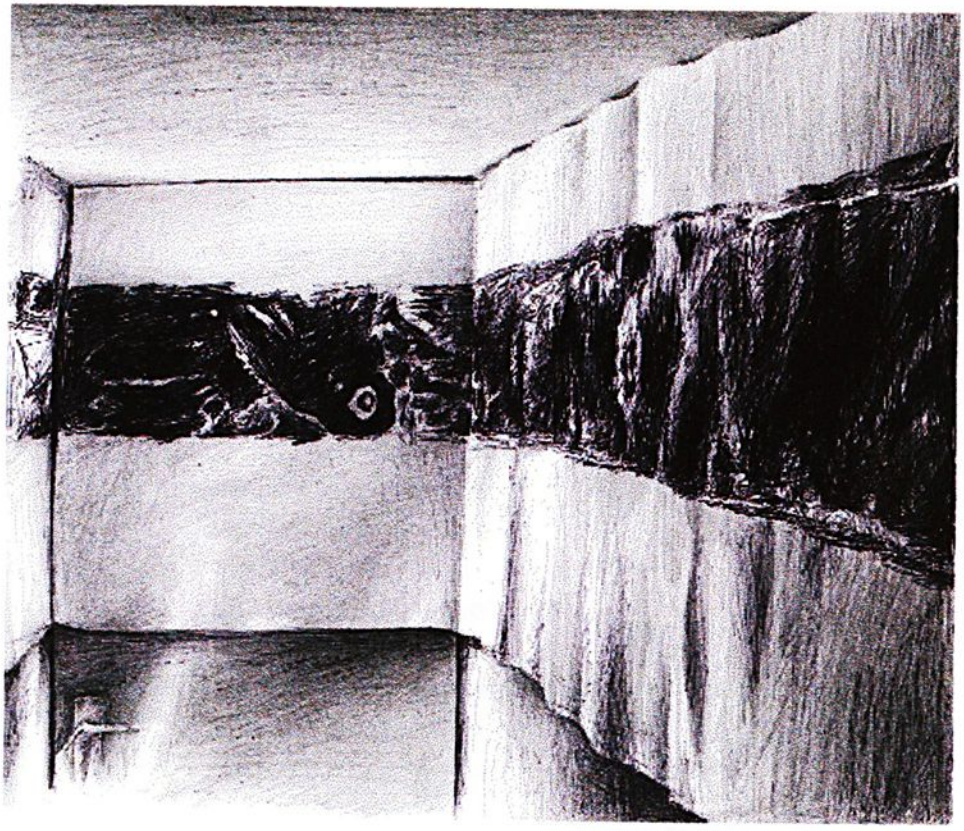
A sensação de estar diante de uma pequena caverna é latente. Pinturas rupestres se redimensionam em uma longa gravura e remete-me, com seus registros negros, a traços neolíticos e paleolíticos.

O fogo artificial transporta-me para o natural, clareando circunstâncias obscuras e banhando rostos, revelando silhuetas, mistérios, traços e incógnitas a serem desvelados.

Será, esta lâmpada, um símbolo distinto da primeira faísca descoberta pelo homem, da qual surgiram clarões, fogueiras e fogos intensos que revelavam caminhos, portas a serem abertas, escrituras e linguagens aparentemente herméticas?

O homem sempre buscará a expressão através de uma nova linguagem, mas sempre terá seus próprios hieróglifos a serem desvendados, prontos a abrir-lhe caminhos, a alcançar o outro lado da caverna, em outras cavernas a serem iluminadas.

unesp

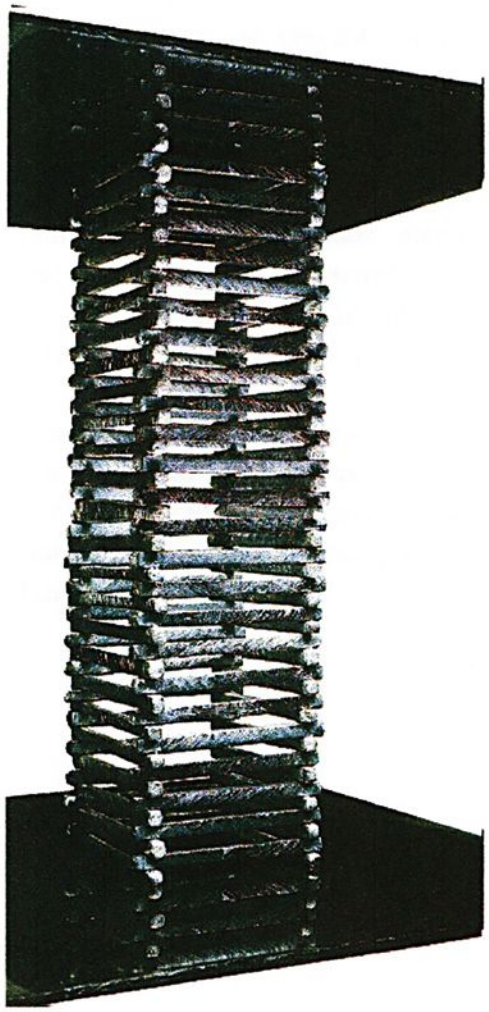


34. Desenho interpretativo da obra "Sem Título", do Grupo C.H.A.P.A.S. para a XXI Bienal Internacional de São Paulo. (fonte: Joedy L. B. M. Bamonte, 1998)

A sala de **Luiz Pizarro**, com 121 m2 também se tratava de um ambiente escuro, com paredes e chão negros e uma grande estrutura que ía do chão ao teto.

Troncos de madeira sobrepunham-se, alongando um quadrilátero composto de degraus nos quatro lados. Cada tronco era revestido por PVC, o que lhe dava um ar prateado e uma textura tracejada sugerindo grafismos.

Ao atingir o teto do espaço, a "escada" quadricular estendia-se em um reflexo, aparentando uma continuidade



35. Instalação "Sem Título", de Luiza Pizarro, XXI Bienal Internacional de São Paulo. (fonte: Fundação, 1991)

interminável. Este caráter contínuo, devia-se ao espelho d'água que refletia e era refletido no teto por outra superfície espelhada.

Luiz Pizarro, artista plástico também acostumado a espaços cênicos, criou com esta instalação, um ambiente enigmático e cauteloso ao mesmo tempo.

Ao aproximar-se do espelho d'água, tem-se a sensação de que ali existe um grande abismo de onde emerge aquela grande estrutura. Há uma certa transmissão de grandiosidade, elementos mágicos ilusionistas e a presença de imagens dos espectadores de maneira silenciosa e observadora. Algo para ser meditado, percebido, sentido. Um instante de desvario e realismo.

Também houve um despertamento por visualizar uma imagem humana no espelho d'água/abismo, algo que quebrasse a sensação de escuridão infinita e dominação das formas abstratas presentes. O homem em seu anseio por dominar o ambiente no qual respira, no qual se sente amedrontado e instigado.



Partindo do nada e dirigindo-me ao infinito. Metáfora do caminho percorrido pelo homem, construção insaciável, inalcansável.

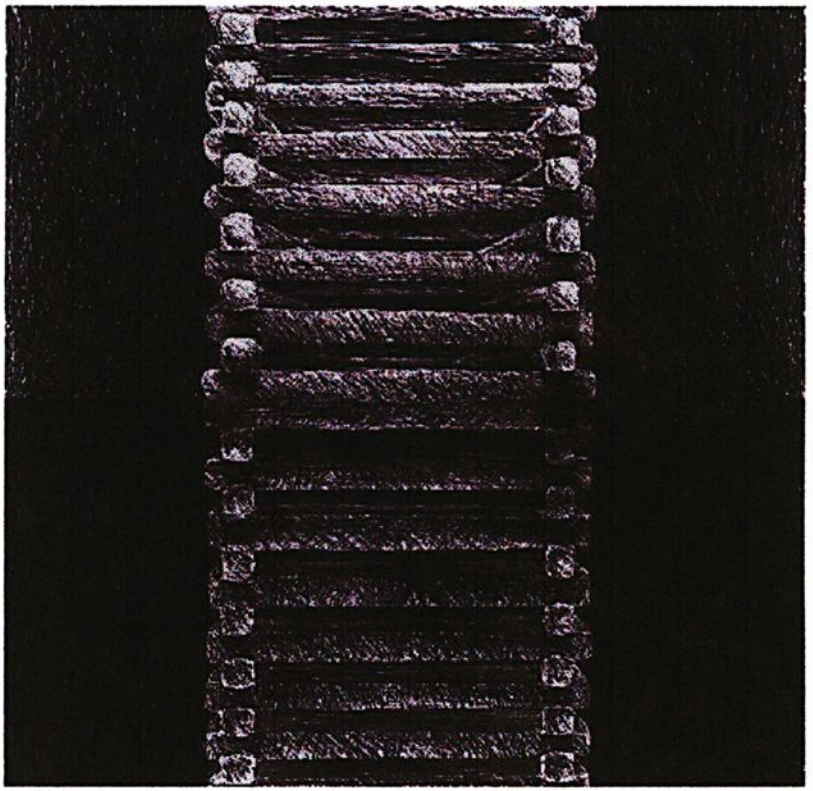
Degraus levantam-se em um movimento engenhoso e simples. Peças encaixadas, desafios a serem lançados.

Refletidos em espelhos, superior e inferior, a grande estrutura submerge-se na água e cresce de maneira inatingível. Objetos ilusórios, fragmentos do palpável, desenhos vivos.

Dentro da sala escura, testemunho o infinito, o poço sem fim, e transporto-me para o imaginário filosófico onde questionamentos se materializam e onde me permito fundir à obra, assumindo perguntas e respostas de um instante meditativo. **Faria o espectador parte do espaço?** Ao mesmo tempo seriam minhas aquela vivência, a estrutura e a metáfora?

O reflexo de meu rosto na água me integra à obra e neste instante sou tão real quanto o imaginário de Pizarro, seus reflexos. Para onde me direciono e de onde surjo? Estas perguntas são minhas e de outros rostos refletidos no espelho. Figuras, formas, metáforas, do homem, para o homem.

unesp



36. Desenho interpretativo, à esferográfica, da obra "Sem Título", de Luiz Pizarro, para a XXI Bienal Internacional de São Paulo. (fonte: Joedy L. B. M. Bamonte, 1998)

Diante da escuridão da sala negra, surgem estruturas "rasgadas" do solo, salientes que apresentam na claridade manifesta em sua luz, três cores: o vermelho, o violeta e o lilás.

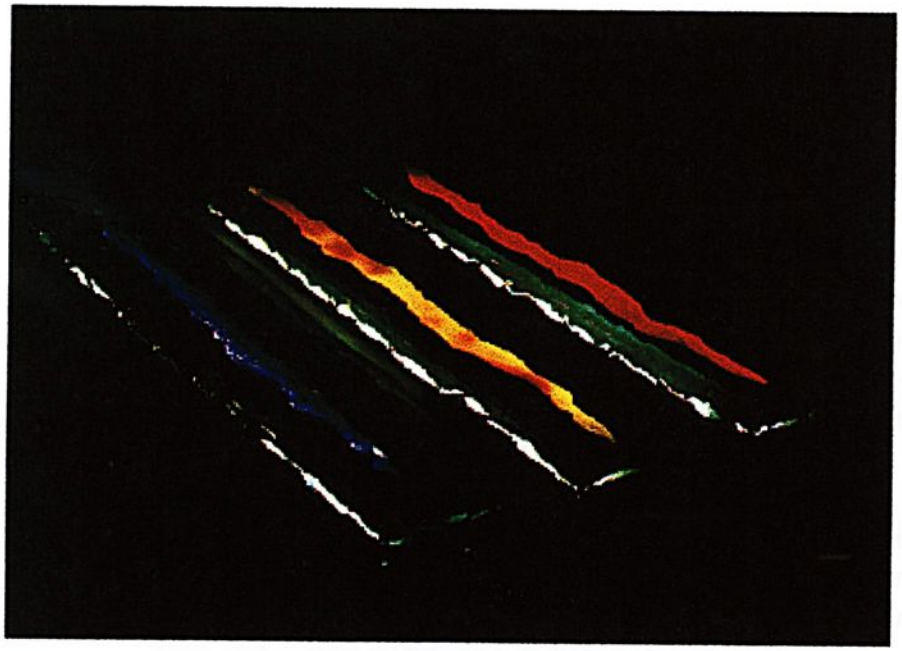
Chapas de ferro emergem em três elementos retangulares, caixas recortadas pelas cores que delas brotam.

Maurício Bentes, escultor que busca na filosofia a linguagem de sua obra plástica, apresenta para a XXI Bienal de São Paulo uma obra complexa e intrigante.

Da escuridão, ele faz surgir o minério, o fogo, a cor, que explodem do chão em um movimento de libertação e transformação. Buscam a superação do ar e da pressão, ao apresentarem-se aparentemente desprovidos de uma base ou sustentação em meio ao espaço negro.

Ao destruir o espaço real, Bentes faz com que uma tonelada e meia de ferro flua com leveza e graciosidade. Matérias naturais e artificiais brincam com o micro e o macro, água e ferro se desmaterializam na luz, na cor. Dualismos que sugerem múltiplas interpretações, ferramentas do criador a serem decifradas.

unesp



37. Instalação "Sem Título", de Maurício Bentes, XXI Bienal Internacional de São Paulo. (fonte: Fundação, 1991)

Escuridão. Como visitante, pertenço a esta caverna/sala/espaço negro. Aconchegada, à medida que não há aberturas para outras imagens, detenho-me na visão que desnuda-se à minha frente.

Do chão determina-se a atração que me instiga e hipnotiza. Identificação com ranhuras, imersões de luz, cor. Há uma correspondência com o visceral, ao ser rasgado do solo, algo tribal que clama pela presença da cor e da luz. Busca de vida, como um processo vital e pulsante.

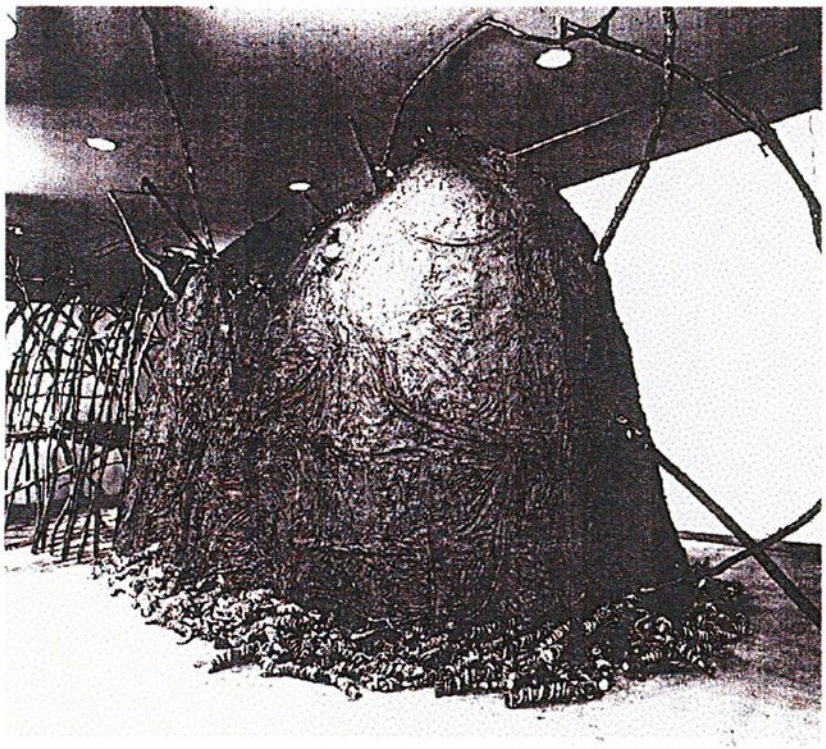
A imagem de três valas, delineadas e saltadas do solo, ao invés de terem sido cavadas, surgem como algo natural, expansivo. A forma abre-se como dispositivo orgânico proveniente da luz, do fogo, que origina o vermelho, o lilás, o violeta, prontos para fundir o metal que as sustenta. No entanto, a água flui como mediadora entre o fenômeno a ser ocorrido e permite um momento de descanso nas grandes chapas, sem fundí-las.

Poesia da criação? Raízes de um mundo visível. Fonte de transformação, instantes de imersão na matéria orgânica.



38. Desenho interpretativo, a grafite e esferográfica, da obra "Sem Título", de Maurício Bentes para a XXI Bienal Internacional de São Paulo. (fonte: Joedy L. B. M. Bamonte, 1998)

Ao se caminhar em direção a uma das rampas do pavilhão da Bienal, encontrava-se, diretamente disposto no chão, um grande "casulo" irregular com aproximadamente 2,90 x 12 x 2,60 m, distribuídos em uma área total de 100 m2.



39. Montagem da instalação "Sem Título", de Ryukaku Moriwaki, XXI Bienal Internacional de São Paulo. (fonte: Morimiya, 1991)

Coberto apenas com argila, a estrutura apresentava texturas e rachaduras decorrentes do ressecamento do material, despertando a experiência sensorial em seu espectador.

A estrutura "saltada" do barro, revelava troncos e galhos de árvores, principalmente na região superior do casulo e entrecruzavam-se de forma a emaranhar suas pontas.

Ryukaku Moriwaki, representante expressivo da arte contemporânea japonesa, utilizou-se de materiais básicos e ricos na natureza para construir seu trabalho. Apropriou-se dos mesmos para dialogar com intimidade sua mensagem e criar a partir de

arquétipos como a casa.

Sua obra, na XXI Bienal, isenta de título, convida o espectador a interpretá-la, investigá-la como se um enigma estivesse disposto em um dos cantos da mostra pronto a ser desvendado.

Em uma exposição com a temática voltada para o "Homem", o artista propõe uma reflexão para o espectador, acerca de seu "habitat", origem, criação, de maneira simples, mas desafiante, uma incubação de expectativas e sonhos.



40. Instalação "Sem Título", de Ryukaku Moriwaki, XXI Bienal Internacional de São Paulo. (fonte: Morimiya, 1991)

unesp

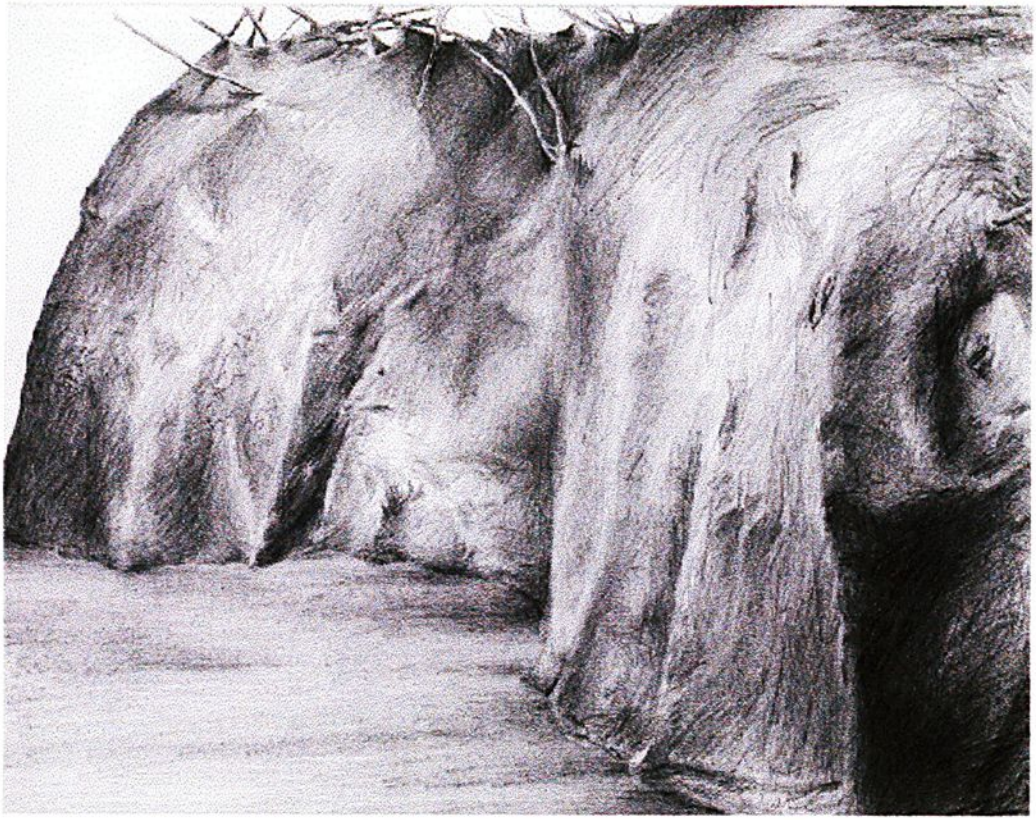
Em um dos primeiros instantes na mostra, presencio o surgimento de um casulo à minha frente. Construído em grandes proporções, erguido em barro, galhos e troncos, remete-me a elevações, "calombos" feitos em pastos por cupins e pequeninos ninhos construídos por joãos-de-barro.

O que me instiga, esconde-se na textura, proporciona-se em seu tamanho, cresce em seus galhos e saem por sua "casca". O que, tão significativo, estaria sendo formado em seu interior?

...E permaneço a seu redor, disposta a desvendá-lo, descobrindo suas grossas camadas de barro absorvido por copiosos galhos e cipós recolhidos de algum lugar, para mim desconhecido. Quanta correspondência há entre o homem contemporâneo, sujeito a um universo tecnologicamente avançado, e aquele rústico invólucro, tão forte, resistente!

A correspondência é inserida entre décadas, séculos, milhares de anos, que se levantam para direcionar o crescimento humano. Que imenso casulo não teria se formado no decorrer deste longínquo tempo!

A obra de Moriwaki eleva o ser à essência, a sons guturais, de uma espécie que busca a permanência, o antídoto da extinção. Incansavelmente reproduz-se, protegendo-se dentro de seus próprios mecanismos. Ressurge em raízes, em um organismo aparentemente morto.



41. Desenho interpretativo, a grafite, da obra "Sem Título", de Ryukaku Moriwaki para a XXI Bienal Internacional de São Paulo. (fonte: Morimiya, 1991)

Em 1998, falar em XXI Bienal de São Paulo e não citar as **bienais posteriores** parece não ser uma característica de uma real contextualização da mostra. Os momentos sequenciais aquele período, estendendo-se até os dias nos quais foram escritos este trabalho, vêm colaborar para seu maior entendimento. Portanto, vale ressaltar um enfoque às **instalações** produzidas nas **XXII e XXIII Bienais** e principais mostras do mundo, em uma continuidade histórica da produção de 1991.

Em 1994, no final do segundo semestre, a cidade de São Paulo preparava-se para receber a 22a. Bienal (a maior já feita no país, com a representação de setenta países em 612 obras) e compor o cenário artístico da versão mais ambientalista da mostra. O tema escolhido pela curadoria foi **A Transformação do Suporte na Arte Contemporânea** e esboçou um quadro histórico de como sucederam as mudanças que colocariam o espectador para dentro da obra de arte. Sem estar presa a nacionalidades, a mostra buscou a expansão da obra artística desde os anos sessenta, quando as primeiras **instalações** (na época denominadas ambientes), começaram a surgir. No entanto, a curadoria vai mais além e procura provar, através da montagem de obras de Lígia Clark, Hélio Oiticica e Mira Schendel, chegando a artistas brasileiros mais recentes, que este processo desenvolveu-se paralelamente no Brasil e no mundo, característica acentuada anos depois na 10ª Documenta de Kassel.

Nelson Aguilar, curador da XXII versão da mostra, com as

unesp

salas especiais, faz um traçado da arte a partir de Casimir Malévitch, passando por Piet Mondrian, Robert Rauschenberg, Lucio Fontana, Jésus Rafael Soto e chegando a Richard Long, Marcel Broodthaers, Toshikatsu Endo, Patrick Vilaire e Gary Hill. **A partir do Suprematismo de Malévich, aponta para o artista que, sendo acusado de místico e conspirador contra a matéria, atingiu a fase na qual o suporte tradicional alcançou seu limite em direção ao essencial da arte, a sensibilidade pura.** Piet Mondrian, outro "visionário", almejava enxergar além da tela através da pureza das cores e das formas, acabando por criar o Neoplasticismo. Para a 22a. Bienal, teve seu ateliê reproduzido juntamente a imagens de suas obras, que o complementavam concedendo ao espectador a impressão de estar adentrando em mais uma instalação em proporções reais e palpáveis aos anseios do artista.

A sala de Rauschenberg é representada pelas *combine paintings*, pinturas transformadas em esculturas, em uma "tridimensionalização" da tela. Lucio Fontana, através da busca de novas dimensões plásticas e da pesquisa constante de meios e materiais, chega aos ambientes da década de sessenta, bem como à obra exposta nessa bienal, "Ambiente Spaziale al Neon", um enorme rabisco luminoso em neon pendurado ao teto, em um espaço totalmente negro. Criada para a Nona Trienal de Milão, na Itália, em 1951, projeta no ar o gesto criador do artista, em traço conciso perpetuado pela matéria.

Atestando que a primeira exigência da arte contemporânea é a **participação**, Aguilar, ao contrário da visão do crítico de arte Daniel Piza de que "obra de arte não é marionete" (Piza, 16 out., 1994, s/p.), encaminha a arte em direção à interação, vista na obra de Soto e seus Penetráveis, instigando e incentivando a participação do público como elemento atuante.

unesp

A obra de Toshikatsu Endo, dialogando com uma extrema economia de elementos, alia o círculo (símbolo zen do perfeito vazio), com formas simples que enfatizam a idéia da ausência mas também de uma presença plena não localizada, denota o culto do imaterial, de energias impalpáveis, do sagrado que, para ele, continua a existir.

Representando a cultura haitiana, surge Patrick Vilaire, uma espécie de "monge zen no país do vodu" (Aguilar, maio/jun. 1994, p.32), para o crítico Nelson Aguilar, que se inspira na produção de mitos de seu país, principalmente à morte, para ele uma força que possui presença. Para tentar resgatá-la em sua essência, o artista opta pela opulência do ferro e constrói objetos nos quais transmite o peso da ausência, da manifestação do inconsciente coletivo, constante na iconografia vodu, espíritos que se manifestam na materialidade.

Com a obra "La salle blanche", uma reprodução de seu ateliê em escala natural, Marcel Broodthaers, esteve representado na XXII Bienal de São Paulo juntamente a outras obras. Ao transformar todo espaço em uma página de livro, palavras em letra cursiva que aparecem escritas no lugar de objetos ou móveis, funde poesia e pintura, remetendo-se à linguagem de Magritte, o qual já negava a referência concernente à obra. No entanto, a obra de Broodthaers é mais material que a de seu precursor, por isso, constitui uma personalidade importante para a arte contemporânea.

Surgindo entre a belga Judith Barry,o italiano Fabrizio Plessi e Paul Garrin, todos artistas que se utilizam da **vídeo-arte***, Gary Hill destaca-se por não se utilizar do vídeo como um produto e sim como se o 'medium' não estivesse tecnologicamente concluído e precisasse do impulso de um inventor. Sua obra mescla influências

unesp

de Thomas Edison com o antropólogo Gregory Bateson.

Os destaques nas **instalações contemporâneas** ficaram para as obras do eslovaco Matej Kren, que surpreendeu e cativou o espectador com Idioma, obra que comunicava ao mesmo tempo que "sugava" a atenção em um "redemoinho" de livros; Cornelia Parker e Helen Chadwick, da Grã-Bretanha. Cornélia, com sua obra "Matéria Escura Fria" demonstra sua preocupação em investigar a matéria, tendo como linha de pesquisa a imaginação e a intuição, e a segunda com Cacao, instigando a percepção do público, num convite ao desfrute das relações ambíguas que sua obra permite, e o português Cabrita Reis e suas grandes esculturas que interpõem-se na fronteira das instalações com as esculturas.

Ainda vale citar o turco Hale Tenger com seu "Portrait of Kant", uma reprodução/recriação do quarto do filósofo citado que tornou possível um retrato de sua presença, em algo atemporal, etéreo, em uma delicada e sensível experiência sensorial; o italiano Giovanni Anselmo, um dos mais conhecidos representantes da "arte povera " dos anos sessenta, em sua obra marcada pelo contraste da matéria e do espírito, caracterizados por um olhar de desabitualização do mundo e o israelense Nahum Tevel. Dentre os brasileiros cabe enfatizar os nomes de Adriane Guimarães, Cecília de Medeiros, Tunga, Fernanda Gomes, Valeska Soares, Nuno Ramos, Paulo Monteiro, Yftah Peled e Ivens Machado.

A questão do suporte, problema enfatizado por este trabalho foi explorado pelas principais mostras de arte do mundo, na década de noventa, como a Nona Documenta de Kassel, a **45a. Bienal de Veneza**, que trataram das alterações do olhar dentro de contextos diferentes e a partir do nomadismo do artista, reponsável por uma arte além de fronteiras. Houve uma mudança

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 unesp 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22

quase antropológica na forma de o homem atual ver a arte, acabando a passividade de quem contempla um quadro na parede devido ao surgimento do caráter **participativo que desembocou nas instalações.** A arte passou a codificar necessidades primordiais do homem, ocorrendo uma identificação sensorial e perceptiva que qualifiquem os trabalhos, como diria ainda o curador Nelson Aguilar: Somos um prolongamento do sentir da obra. Não há necessidade de explicações racionais para vê-la. (Aguilar, 12 out. 1994, p.6)

Durante o ano de 1996 ocorreu a XXIII Bienal Internacional de São Paulo, constituída sob a temática da **"Desmaterialização da obra de arte no final do milênio"** e da curadoria de Nelson Aguilar, novamente. Para o curador, este tema "remetia ao movimento divergente de referências naturalistas, pelo qual a arte foi conduzida, e às correntes nas quais a idéia que se encontra por trás do trabalho é o essencial" (Ibidem). Para referir-se a este último é que o termo foi criado pela crítica de arte norte americana Lucy Lippard no livro **"Six Years:The Dematerialization of Art Object (1966 a 1972)"**. "Trata-se de um momento tão utópico quanto o dos estudantes franceses que queriam 'a imaginação no poder', em maio de 1968". (Bienal, 4 out. 1996a, p.2)

Essa utopia a que se referiam, almejava o fim do mercado de arte, com museus e galerias, vistos como instrumentos de elitização e corrupção da nobreza da arte. Daí surgirem movimentos como a "land-art" e a "arte povera", denominações criadas para trabalhos compostos a partir de materiais não-nobres. Como diria Lippard, "o movimento duraria seis anos, de 1966 a 1972, pois os artistas tornaram-se instituições', como diria o termo da época, (...) "foram cooptados, tornando-se exatamente aquilo que não desejavam ser" (Ibidem). Apesar de ter durado tão pouco tempo, influenciou tudo o que seria posterior afirmando-se a partir daí, ponto no qual



o mercado não exterminou a obra, e sim mostrou-se consequência da mesma.

A ruptura do suporte, tema abordado pela Bienal anterior, constituiu apenas um aspecto do movimento mais amplo que a desmaterialização abrange, ambas nasceram da necessidade libertadora da arte contemporânea, continuando a direcionar seus caminhos. Um dos caminhos mais percorridos, apesar de rejeitado pelo público "bem-pensante", certamente é o da **instalação**, afinal ainda constitui uma ameaça ao mercado de arte. Da mesma forma que ocorria com os cultores da arte conceitual, durante os anos sessenta, também se sucede com os artistas instaladores da década de noventa, quanto à ausência de um produto portátil que lhes garantisse uma vida econômica melhor. Por isso houve um retorno à tela, principalmente em grandes proporções, que possua todos os atributos de uma instalação, sua profundidade, uma interconexão dos sentidos, e a isto, poucos conseguem chegar.

Nelson Aguilar, na introdução do catálogo para a XXIII Bienal refere-se à Marcel Duchamp como o primeiro passo em direção às **instalações**, mesmo ponto do qual esta pesquisa originou-se. O curador ainda avalia o papel das Bienais em realizar, não a interpretação do mundo sensorial, mas sua transformação - "prenúncio de uma política verdadeiramente universal" (Fundação, 1996p, p.27) - daí a importância de se abordar, neste trabalho, as principais mostras coletivas de arte contemporânea, bem como suas repercuções na história da arte.

Há trinta anos atrás ocorreu a sensação de que o estado poético é mais importante do que a poesia, que a arte é maior que a obra e que a possibilidade de se ter uma obra portátil respondia à sede da sociedade consumista. Como ainda diria Aguilar,

unesp

> "a tela e o pedestal significavam adesão ao mesmo dispositivo que alimentava a guerra do Vietnã, sustentava a ditadura brasileira e universalizava o padrão de vida burguês" (Fundação, 1996r, p.24).

Para combater e "denunciar" tais diretrizes, materiais descartáveis tornavam-se ferramentas nas mãos dos artistas, caracterizando uma insatisfação que contagiaria a civilização.

No entanto, a utopia desfez-se no instante em que galerias e museus estavam prontos para receberem **instalações**, fotografias de eventos, enfim obras até então desconsideradas pela crítica, quebrando o sentido de rivalidade destas obras com as "institucionalizadas" e adiando o sonho da desmaterialização. A disseminação ocorrera e a colheita feita até os dias de hoje, acusando uma não casualidade com a temática da última bienal. Em torno da mesma reuniram-se os artistas que serão citados a seguir como destaques da mostra brasileira de 1996.

Dentre os artistas separados para as salas especiais, destacam-se os seguintes nomes que trabalham com a linguagem da **instalação**: a respeitada Louise Bourgeois, autora dos cartazes da mostra; Gego e Anish Kapoor. Também vale citar as obras interessantes de Tomie Ohtake (1913) e Qiu Shi-Hua por dialogarem de forma surpreendente com as outras obras em questão. Este último procura captar o momento de transição, no qual "o visível ainda não se qualificou como objetos", diria Nelson Aguilar, em catálogo da mostra. (Catálogo, 1996b, p.37)

Louise Bourgeois constitui um dos nomes mais respeitados da arte contemporânea nos anos noventa, aos 85 anos de idade cria obras reflexivas acerca das teorias freudianas que enfatizam a fragilidade do homem em esculturas gigantescas e **instalações** que

unesp

discursam o universo feminino, em sua sensualidade e em seus mistérios. Gego (Gertrude Goldschmidt) trabalha com a permanência do construtivismo a nível espacial, libertando linhas e criando um universo lúdico, palpável para um geometrismo delicado construído em fios de arame, brinca com a desmaterialização através do vazio. Anish Kapoor teve a tarefa de articular o visível em invisível criando obras que relacionam a cor à miragem, rompendo limites, confinando a ótica ao fantástico e mesclando as alucinações com as percepções.

Enquadrados nesse perfil e também trabalhando com **instalações** estiveram presentes os seguintes artistas, dentro de seus respectivos grupos representativos: África e Oceania: Peter Robinson; América Latina: Luis Camnitzer, Gonzalo Díaz, José Antonio Hernández-Diez e Ricardo Rodriguez-Brey; Ásia: Soocheon Jheon, Heri Dono, Yukinori Yanagi, Cai Guo Qiang e Charlie Co (todos os artistas do grupo); brasileiros Roberto Evangelista, Geórgia Kyriakakis, Eder Santos, Nelson Félix e Arthur Barrio; Europa Ocidental: Panamarenko, Luciano Fabro, Shirazeh Houshiary, o cineasta Win Wenders e Braco Dimitrijevic; Europa Oriental: Anish Kapoor, Peter Forgács e Ilya Kabakov.

Das representações nacionais, vale destacar os seguintes nomes: L. Delgado (Uruguai), Gabriel Klasmer (Israel), Tayseer Barkat (Palestina), Nikos Nauridis (Grécia), Ramzi Mostafa (Egito), Marianne Heske (Noruega), Joscelyn Gardner (Barbados), Carl Wolff (Alemanha), Gonzalo Mezza (Chile), Christian Lemmerz (Dinamarca), Július Koller (Eslováquia), Sol Lewitt (EUA), Ando Kesküla (Estônia), Alain Séchas (França), Tom Claassen (Holanda), Alanna O'Kelly (Irlanda), Umberto Cavenago (Itália), Gerardo Suter (México), João Penalva (Portugal), Alexandru Patatics (Romênia), Jésus Soto (Venezuela). (Fundação,

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 unesp 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22

1996p)

Criada dentro da XXIII Bienal, a Universalis buscou estabelecer um campo de discussão sobre esse estado de coisas que caracteriza a vida contemporânea e uma relação com a desmaterialização da arte, desenvolvida há aproximadamente trinta anos. Seis curadores, ligados cada um a uma região do planeta, foram reponsáveis por eleger artistas, com no máximo 32 anos de idade que trabalhassem com poéticas diferentes e circunstâncias históricas bem definidas.

unesp

Pesquisadas e abordadas as duas Bienais já ocorridas posteriormente a de 1991, fica-se a pergunta: **Qual caminho trilhará, as instalações na XXIV Bienal de São Paulo?** Antecedida, em 1997, pela **"Décima Documenta de Kassel", Terceira "Skulptur Projekte", 47a. Bienal de Veneza e Sexta de Havana,** torna-se impossível não referir-se ao ano que precede a mostra internacional brasileira . O estudo do cenário artístico mundial deste período torna-se interessante para a compreensão das tendências nas quais o ano da Bienal emergirá.

A arte, no final da década de noventa passa a ter uma tendência que faz das mostras de arte **parques de diversões, "shopping centers" ou "resort de arte"**, dentro dos quais já não existe a divisão entre Primeiro ou Terceiro Mundo. Isto se deve ao fato de que, mesmo havendo muitos lugares no mundo que precisam mais de ação do que de Bienais, a realidade de que em qualquer lugar existe um mecanismo provedor e produtor de idéias e fenômenos que tratam da estética. Prova disto é a repercussão da arte brasileira nas principais mostras de arte neste momento, assim como na Décima Documenta de Kassel que contou com a forte presença de Hélio Oiticica, Lygia Clark, Tunga e Cabelo, dentre os escassos participantes da América Latina na mostra.

Iniciada em junho de 1997, a mais importante exposição mundial de arte contemporânea teve , pela primeira vez, a curadoria de uma mulher, Catherine David, a qual tratou de forma consciente as diferenças político-econômicas, juntamente à visão que se tem

do processo de globalização pelo qual o mundo está passando, o que não considera sinônimo de nivelamento ou uniformização. Para ela, trata-se de uma rede que articula diferenças muito complexas e a modernização é justamente uma articulação difícil de representar, com valores e procedimentos muito locais unidos a fenômenos de velocidade e dinâmica cada vez mais globais. A curadora ainda afirmava ocorrer no momento, pensamentos totalmente reacionáros, além de existirem pessoas desprovidas de imaginação, tornando-se importante não confundir a arte com brincadeira. (Fioravante, 11 jun. 1997b)

Outro fator interessante abordado pela crítica de arte é o da mobilização do público até às galerias e museus atualmente, momento no qual as obras estão à disposição via *internet* ou em vídeo:

> **"É preciso saber por que convocamos as pessoas para ver algo que poderiam ver em casa"**. (Fioravante, 20 jun. 1997g, p.18)

Uma reflexão como esta auxilia o entendimento da função das instalações no momento atual, inclusive sua interação como linguagem necessária para atingir e atender seu público, carente de dispositivos sensoriais. No entanto, a conscientização deste gênero de arte engajada não impede, e até desperta, o surgimento de polêmicas e dissenções como pode ser observado na mostra.

Designado " Volksboutique", o brechó berlinense de Christine Hill tornou-se obra interativa após o convite de Catherine David para compor o quadro de artistas convidados para a Décima Documenta. Para a autora da obra, seu trabalho

> "é uma forma de crítica contra as formas hipertecnológicas de trabalho. É também sobre como trabalhar em bases individuais, de

unesp

pessoa para pessoa(...) Meu trabalho quer dar um novo significado à conversação." (Fioravante, 15 jul. 1997f)

A curadora Lisette Lagnado cita o descompasso entre a proposta de transgressão do artista e o aceitável pelo público, sendo uma questão inerente à arte. Alguns artistas citam a descontextualização da arte como fator dispersivo do caráter da obra e críticos reforçam ou ignoram o fato de observar-se um objeto sob o ponto de vista estético para que ele se torne uma obra artística.

Como um dos destaques de Kassel, artistas brasileiros como Oiticica, Clark, Tunga e Cabelo, foram citados pela curadoria como exemplo de pensamento e reflexão sobre a arte contemporânea (Fioravante, 20 jun. 1997g), referindo-se aos **bólides***, parangolés e penetráveis como manifestações artísticas sintonizadas as que aconteciam no mundo naquele período.

Dentro desta polêmica vale citar ainda o crítico de arte James Gardner (1997) em seu livro Cultura ou Lixo?, no qual refere-se à obra do artista Lawrence Weiner, que se tratava da frase

"BREAD CAST UPON THE WATER, WINE POURED INTO THE SEA, STONES PLACED UPON EACH OTHER, WOOD THRUST INTO BRINE"[1] (Gardner, 1997, p.44),

pintada na parede da galeria Marian Goodman. A intenção não era que o comprador levasse a parede da galeria para casa, ao comprar a obra, mas sim que, pela quantia de quarenta mil dólares, pudesse receber, além da linguagem, um certificado assinado pelo artista contendo o registro das palavras da obra. Descrevendo a arte

"ambiciosa e sem importância - porque não tem ambição artística,

[1] Traduz-se: "Pão atirado na água, vinho escorrido no mar, pedras colocadas umas sobre as outras, madeira empurrada na salmoura."

> mas política, psicológica, pornográfica ou qualquer coisa produzida nos últimos vinte anos." (Gardner, 1997)

o crítico não aprova tudo o que vem sendo produzido nas galerias e, com uma boa ironia, caracteriza as artes plásticas como

> "único empreendimento cultural que nos últimos anos não foi vítima de um conservadorismo estético". (Ibidem)

Não sendo característica específica de Kassel, os novos conceitos abordados pela arte também circulam pela cidade de Münster (Alemanha), inclusive de maneira menos rígida do que na mostra considerada a primeira do mundo. Realizado a cada dez anos, o "Skulptur Projekte" ocorre de maneira quase paralela à Documenta, trazendo, em 1997, obras de 62 artistas, estando entre eles os norte-americanos Sol LeWitt, Richard Serra e Michael Asher, a inglesa Rachel Whiteread (presente também em Veneza), o russo Ilya Kabakof, o canadense Stan Douglas (Documenta), os italianos Alighieri e Boett, os alemães Hans Haacke e Martin Kippenberger (também presentes na Documenta) e o coreano Nam June Paik. Tendo curadoria de Kasper Knig e Stephen Craig, o evento espalhou as obras nos 250 mil metros quadrados da cidade, sendo que cada artista recebeu cinco mil marcos e as despesas coma obra pagas. (Fioravante, 24 jun. 1997i)

Na primeira mostra, de 1977, foram apresentadas esculturas nas quais a forma e a autonomia eram dominantes, já em 1987 a prioridade era a história e especificidades locais de Münster. Em 1997, "há uma abertura maior, como um caleidoscópio" (Fioravante, 12 jul. 1997j), diria Kasper König, nos quais estão presentes trabalhos mais universais e *naifs*, divertidos e lúdicos que, ao brincarem com as imagens, extrapolam a expectativa de uma arte proveniente de museus e galerias. Trata-se do entrosamento de três

unesp

gerações, os que estão acima dos oitenta anos e os que estão abaixo de trinta.

Dentre as **instalações** feitas exclusivamente para Münster, em 1997 que podem ser citadas estão a de Nam June Paik, o qual trabalha com uma iconografia popular mesclada a conceitos como moda e progresso, reunindo 32 carros dos anos vinte aos cinquenta e neutralizando-os com tinta prateada; a de Roman Signer, com um automóvel-fonte e uma bengala que dança sobre o lago, conforme a pressão da água que expira. Ilya Kabakov e sua torre de transmissão, na qual escreveu uma mensagem que pode ser lida pelo espectador ao deitar no chão:

"Dear friend! There are you, lying in the grass.."[2] (Ibidem)

[2] Traduz-se: "Querido amigo! Aí está você, deitado na grama..."

Karin Sander, discutindo questões como centro e periferia ao indicar, com um círculo vermelho, o centro de gravidade da cidade, que não coincide com seu centro histórico e comercial; Dan Grahan, Fun House for Münster, um espaço cercado por aço e vidros espelhados, no qual o espectador tem uma ilusão de ótica, ao se olhar de fora e ver--se dentro do espaço e vice-versa.

Obras de cunho ambiental que remetem, inclusive ao ecológico, foram apresentadas na "Skulptur Projekte 97" de maneira a confundir e causar impacto nos visitantes que se viam na situação de não ditinguir entre o que é arte ou não nos arredores da cidade. É o caso dos escultores suíços Peter Fischli e David Weiss, os quais em um espaço de terra, criaram uma horta, com o intuito de remeter à memória e a uma certa nostalgia "de um tempo e de um espaço ideais" (Fioravante, 15 jul. 1997), como diria o crítico Celso Fioravante , servindo-se de formas arcaicas de trabalho, visando uma alteração do olhar do espectador à obra de arte e às estruturas do quotidiano. Pode-se também, dentro do mesmo contexto,

unesp

descrever a obra da alemã Maria Eichhorn, a qual "ergue-se" em um pequeno terreno comprado pela artista na cidade, um resíduo do desenvolvimento urbano da cidade, no qual não fez alterações. Sua obra, conceitual, o terreno em si, sua documentação de compra, o espaço que ocupa dentro da cidade e as questões que desperta.[3]

A Bienal de Veneza, em sua 47a. edição, também apresentou trabalhos deste gênero, como o do artista sueco Henrik Hakansson que compôs um ecossistema para a criação de borboletas, desde o estado larval, procedimento que conduz a museus, galerias e no próprio meio ambiente, como é o caso de Veneza.

Os acontecimentos físico-políticos, em uma constante influência às obras de arte, mais uma vez tornam-se uma realidade, prova disto é a obra de Wenda Gu, no instante em que Hong Kong volta a ser território chinês, em julho de 1997, a artista dispõe, penduradas no quinto andar do edifício do Banco da China, em protesto ao acontecimento político, uma bandeira inglesa em preto e branco, feita de cabelos ingleses, e uma chinesa, apenas depositada, composta de falsos ideogramas chineses. Uma visão que constitui um verdadeiro alerta para a fragilidade substantiva de todo esse poder que desfila na propaganda oficial e uma denúncia ao poder que faz uso de bandeiras e do discurso acerca de uma identidade nacional-socialista a qual na verdade não existe.

A **instalação** da artista, programada para a Bienal de Veneza, foi cancelada por suas grandes proporções, mas a ideologia de uma arte que

> "denuncia bandeiras que se alimentam de vidas até que não restem mais que resíduos antropofágicos e ideogramas falsos, confrontados com cabelos verdadeiros" (Schwartz, 9 jul. 1997),

[3] FIORAVANTE, Celso. Visitante vê plantas e animais. **Folha de São Paulo**, 15 jul. 1997. Ilustrada, p.8.

segundo matéria do crítico Schwartz à Folha de São Paulo, dissecam a realidade e a identidade de um artista, de um país e de uma problemática que não é mais individual apenas, mas universal. Vale citar também uma variação das **instalações** atuais e, talvez, uma tendência (a redução da escala nas **instalações**): uma pequena obra com marionetes de 30 cm alinhadas aos pés de um tablado, no qual se encontra o casal imperial, uma parte da instalação Hello!Hong Kong, da exposição Revertendo Horizontes, a qual terminou na véspera da devolução da cidade à China.

A arte latino-americana também demonstra seu crescimento em mais uma Bienal de artes, no caso a de Havana, que corria o risco de não ocorrer em 1997 devido à precária situação na qual comumente se encontra o país. A sexta edição da mostra, com o tema "O indivíduo e sua Memória" e espalhada por 17 pontos da cidade contou com 117 artistas, vindos de 44 países das Américas, África e Ásia, com algumas exceções européias como o francês Christian Boltanski, o inglês Bill Woodrow, Bernard Reig (Espanha) e o japonês Tokihiro que possuem uma linha de trabalho ligada à memória. Sob a curadoria de Llilian Llanes, junto a oito assistentes que viajaram por vários países, a estrutura da mostra assemelha-se à Documenta de Kassel. (Amarante, 20 maio 1997)

Leonor Amarante a designou como **"celeiro de novos valores** " e o crítico francês Pierre Restany comparou-a às Bienais de São Paulo e Veneza, devido ao nível de profissionalismo que demonstra, enfocando uma representativa presença de artistas brasileiros. Bonito Oliva cita o reflexo da globalização em um **"processo de desarticulação das estruturas comunitárias dentro do qual o 'eu' coletivo desaparece em boa parte das obras de arte."** (Amarante, 20 maio 1997)

unesp

Toshiaki Minemura, um dos críticos mais influentes hoje no Japão, viria a referir-se à ausência de artistas europeus e americanos para dialogarem com a maioria das obras presentes, opinião da qual Christian Boltanski discorda, afirmando ter aceitado participar da mostra justamente por desviar-se da "mesmice do mercado internacional" (Schwartz, 9 jul. 1997) e que em Havana havia um certo frescor, um olhar inteligente, diferenciado. Juntamente a Bill Woodrow prevê o surgimento de novos valores, basta lembrar que foi na Bienal dos Jovens de Paris , dedicada a artistas de até 35 anos, em sua maioria desconhecidos, que surgiu Christo, embrulhando sua primeira motocicleta, recordaria Leonor Amarante. (Ibidem)

No entanto, é possível visualizar algo novo ocorrendo no mercado de arte: a compra de projetos de **instalações**. Disputadas por galeristas, "os rabiscos" (Amarante, 20 maio 1997), como diria a crítica de arte Leonor Amarante, do cubano Alexis Leyva Machado (Kcho), são vendidos nos Estados Unidos por US$4 mil, inclusive ao MoMA de Nova York.

unesp

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base nos dados históricos, deduz-se que as instalações atuais são decorrências de todo um processo iniciado ou continuado, quando Pablo Picasso desmembrou os elementos compositivos da obra pictórica e iniciou suas "collages", ou quando Marcel Duchamp criou seu "Grande Vidro". O germinar dessas sementes, ao ser acompanhado no decorrer do século XX chegando a 1998, foi decodificado enquanto principal expressão artística (plástica) do final do séculco e reflexão do homem à espera do terceiro milênio.

Independentemente de questionar a qualidade das **instalações**, mesmo porque elas representam apenas um gênero, um suporte, estando a dispor de bons artistas ou não, esta pesquisa **buscou uma esplanação de sua função como resposta às necessidades da sensibilidade humana.**

A necessidade da **instalação** é um fato, não cabendo e não bastando uma simples definição como obras meramente vulneráveis e estéreis. Trata-se de uma simbologia expressiva da arte contemporânea. A sua importância sublima sua temporalidade material, simboliza a obra de arte que excedeu o mercado e cativou profundamente seu público. Numa linguagem atual, sintonizada a uma era que tende a vedar a percepção humana, destaca-se como manifestação "acolhedora" do espectador, "compreensiva", "sedutora".

A **instalação**, como obra comunitária e "não-discriminatória",

unesp

contesta os meios "academicistas" de se ingerir arte, garantindo o mesmo acesso, tanto aos mais abastados "consumidores" de obras, quanto aos desprovidos financeiramente.

As obras da XXI Bienal, ao serem experienciadas e descritas em sua vivência, denotaram um diálogo sensorial com o espectador, concluindo-se uma "função" muito mais perceptiva do que intelectiva. Posiciona-se, no cenário contemporâneo, de maneira a atender carências e lacunas concernentes ao sistema econômico, social, político e tecnológico que vem desenvolvendo-se no mundo, neste final de século.

O homem do período em questão, anseia voltar-se a si mesmo, vendo-se em suas capacidades primordiais, tão preteridas e distanciadas dentro de um contexto que prioriza mecanismos tecnológicos mais eficientes e economicamente mais rendosos.

Em um momento no qual o potencial perceptivo precisa ser resgatado e revalorizado, a arte precipita-se como elemento criativo pronto a despertar a sensorialidade de quem a cria e assiste. O artista cerca-se de um invólucro que o ajude a permanecer, uma obra que o abrigue. No entanto, ele continua a dialogar, convidando aquele que desfruta dos mesmos anseios a integrar-se à obra, um símbolo de resistência, um grito a ser escutado.

O espectador assiste a um cenário proporcional à sua realidade e "toca" seu imaginário. Não está só, pois seus desejos mais inconscientes materializam-se e, neste instante ocorre a comunicação através de um "**espaço utópico real**".

Ao encerrar esta pesquisa, descubro o gênero artístico

denominado instalação, definindo-o como materialização dos sonhos de seu criador e espectador, um dualismo exposto em um espaço arquitetônico que o envolve física, psicológica e emocionalmente. Um elemento apto a satisfazer uma sociedade à beira da aridez sensorial.

unesp

LISTA DE FIGURAS

Figura 1
Imagem do interior do pavilhão da Fundação Bienal, Parque do Ibirapuera, São Paulo-SP (fonte: Fundaçãop, 1991)

Figura 2
Maquete da instalação "Cenografia Viva"(fonte: Fundação, 1991)

Figura 3
Detalhe do primeiro pavimento da instalação "Cenografia Viva", XXI Bienal Internacional de São Paulo (fonte: Joedy L.B.M. Bamonte, 1991)

Figura 4
Detalhe do último pavimento da instalação "Cenografia Viva", XXI Bienal Internacional de São Paulo (fonte: Joedy L.B.M. Bamonte, 1991)

Figura 5
Instalação "A Oca de Todos Nós", de Maria Tomaselli, montada no cais do porto de Porto Alegre (fonte: Lima, 1991)

Figura 6
Desenho interpretativo, a grafite, da obra "A Oca de Todos Nós", de Maria Tomaselli (fonte: Joedy L.B.M. Bamonte, 1998)

Figura 7 a 14
Sequência da construção da instalação "De Vita Migrare: Anno MCMXCI, de Anna Maria Maiolino, para a XXI Bienal

Internacional de São Paulo (fonte: Fialdini, 1991)

Figura 15, 16
Desenhos interpretativos, à esferográfica, da obra "De Vita Migrare: Anno MCMXCI", de Anna Maria Maiolino (fonte: Joedy L.B.M. Bamonte, 1998)

Figuras 17 a 19
Elaboração de peças em argila para a composição da instalação "Gesto Arcaico", de Celeida Tostes (fonte: Stahl, 1991)

Figura 20
Elaboração de peças em argila para a composição da instalação "Gesto Arcaico", de Celeida Tostes (fonte: Stahl, 1991)

Figura 21
Desenho interpretativo, a grafite e esferográfica, da obra "Gesto Arcaico", de Celeida Tostes (fonte: Joedy L.B.M. Bamonte, 1998)

Figura 22
Maquete da instalação "Gruta de Maquiné", de Denise Milan, XXI Bienal Internacional de São Paulo" (fonte: Fundação, 1991)

Figura 23
Desenho interpretativo, a grafite e nanquim, da obra "Gruta de Maquiné", de Denise Milan (fonte: Joedy L.B.M. Bamonte, 1998)

Figuras 24 a 27
Fotos inseridas na instalação "Macbeth Mauser", de Adriano e Fernando Guimarães e Ricardo Junqueira, XXI Bienal Internacional de São Paulo (fonte: Fundação, 1991)

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 unesp 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22

Figura 28
Desenho interpretativo, a grafite e esferográfica, da obra "Macbeth Mauser", de Adriano e Fernando Guimarães e Ricardo Junqueira (fonte: Joedy L.B.M. Bamonte, 1998)

Figura 29
Capa do catálogo de Ann Hamilton para a XXI Bienal Internacional de São Paulo (Henry, 1991)

Figura 30
Ann Hamilton durante a montagem de sua instalação "Parallel Lines", XXI Bienal Internacional de São Paulo (Esteves, 1991)

Figuras 31 e 32
Desenhos interpretativos, à esferográfica, da obra "Parallel Lines", de Ann Hamilton (fonte: Joedy L.B.M. Bamonte, 1998)

Figura 33
Instalação "Sem Título", do Grupo C.H.A.P.A.S., XXI Bienal Internacional de São Paulo (fonte: Fundação, 1991)

Figura 34
Desenho interpretativo, a grafite e esferográfica, da obra "Sem Título" do Grupo C.H.A.P.A.S. para a XXI Bienal Internacional de São Paulo (fonte: Joedy L.B.M. Bamonte, 1998)

Figura 35
Instalação "Sem Título", de Luiz Pizarro, XXI Bienal Internacional de São Paulo (fonte: Fundação, 1991)

Figura 36
Desenho interpretativo da obra "Sem Título", de Luiz Pizarro para

unesp

a XXI Bienal Internacional de São Paulo. (fonte: Joedy L.B.M. Bamonte, 1998)

Figura 37
Instalação "Sem Título", de Maurício Bentes, XXI Bienal Internacional de São Paulo (fonte: Fundação, 1991)

Figura 38
Desenho interpretativo, a grafite e esferográfica, da obra "Sem Título", de Maurício Bentes para a XXI Bienal Internacional de São Paulo (fonte: Joedy L.B.M. Bamonte, 1998)

Figuras 39 e 40
Instalação "Sem Título, de Ryukaku Moriwaki, XXI Bienal Internacional de São Paulo (fonte: Morimiya, 1989)

Figura 41
Desenho interpretativo, a grafite, da obra "Sem Título", de Ryukaku Moriwaki para a XXI Bienal de São Paulo (fonte: Joedy L.B.M. Bamonte, 1998)

unesp

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

AMARAL, Aracy. **Arte para quê ?- a preocupação social na arte brasileira, 1930 -1970**: subsídios para uma história social da arte no Brasil. 2.ed.rev. São Paulo: Nobel, 1987. p.315-39.

AMARANTE, Leonor. **As bienais de São Paulo:1951-1987**. São Paulo: Projeto, 1989. p.380-5.

AYALA, Walmir. **A criação plástica em questão**. Petrópolis: Vozes, 1970. p.159-66.

AZEVEDO, Domingos. **Grande dicionário francês/português**. 11.ed. Lisboa: Bertrand, 1989.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1988. cap.1, p.23-52.

___. **O direito de sonhar**. Rio de Janeiro: Bertrand, p.1-7.

BERGER, René. **El conocimiento de la pintura: el arte de apreciarla**. Barcelona: Noguer, p.59.

BRITO, R., VENÂNCIO FILHO, P. **O moderno e o contemporâneo**: (o novo e o outro novo). Rio de Janeiro: FUNARTE, 1980. 48 p.

CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp**: engenheiro do tempo perdido. São Paulo: Perspectiva, 1987. 209 p.

DUROZOI, G., ROUSSEL A. **Dicionário de filosofia**. 2.ed. Campinas: Papirus, 1996. p.311.

ENCICLOPÉDIA Barsa. Rio de Janeiro: Encydopaedia Britannica do Brasil, 1974. v.14, p.482.

ENCICLOPÉDIA Mirador Internacional. São Paulo, Rio de Janeiro: Encyclopaedia Britannica do Brasil, 1995. v.10, p.5273.

FERREIRA, Aurélio B. de H. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p.24, 952.

GARDNER, James. **Cultura ou lixo?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997. 252 p.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987. p. 11-49.

BIBLIOTECA - UNESP CAMPUS DE BAURU

GONZÁLEZ, Antonio Manuel. **Las claves del arte: últimas tendências** - como identificarlas. Madrid: Planeta, 1991. p.33.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea**. São Paulo: Nobel, 1985. p.241-50.

MARCHAN, Simon. **Del arte objetual al arte de concepto: las artes plásticas desde 1960**. 2.ed. Madrid: Verbo, 1974.

MOLES, Abraham. **Kitsch**. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1975. p.10.

MORAIS, Frederico. **A crise da hora atual**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975. s.p.

___. **Panorama das artes plásticas: sécs. XIX e XX**. São Paulo: Instituto Cultural Itaú, 1991.

SANTOS, Jair F. dos. **O que é pós-moderno**. 10.ed. São Paulo: Brasiliense, 1991. 111 p.

SPROCCATI, Sandro. **Guia de história da arte**. Lisboa: Presença, 1994. p.203-82.

STANGOS, Nikos. **Conceitos de arte moderna**. Rio de

Nº 760
BIBLIOTECA - UNESP
CAMPUS DE BAURU

Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p.150-92.

STRATTON, P., HAYES, N. **Dicionário de psicologia**. São Paulo: Pioneira, 1994. p.109.

TEIXEIRA, Luís M. **Dicionário ilustrado de belas-artes**. Lisboa: Presença, 1985. p.13, 31, 61, 67, 117, 129, 130, 139, 156, 166.

UNESP - Coordenadoria Geral de Bibliotecas. **Normas para publicações da UNESP**. São Paulo: UNESP-Universidade Estadual Paulista, 1994. v.2,4.

ZAJDSZNAJDER, Luciano. **Travessia do pós-moderno**: nos tempos do vale-tudo. Rio de Janeiro: Gryphus, 1992. p. 156-9.

Catálogos

AGUILAR, N., HERKENHOFF, P. **Dudi Maia Rosa, Marcos Benjamim, Adriana Varejão** - catálogo. Fundação Bienal de São Paulo, Africus Johannesburg Biennale. 1994. p.3, 21 (ilustr. color).

BARROS, Stella Teixeira de (org.). **Artistas brasileiros: na 20ª**

Bienal Internacional de São Paulo - catálogo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1989. 112 p. (68 il color).

FUNDAÇÃO Bienal de São Paulo. **Bienal Internacional de São Paulo, 10ª** - catálogo geral. São Paulo: A Fundação, 1969. p. 33-4, 40-5 (il. p.b.).

___. **Bienal Internacional de São Paulo, 19ª** - catálogo geral. São Paulo: A Fundação, 1989. p.15-20, 38-42.

___. **Bienal Internacional de São Paulo, 18ª** - catálogo geral. São Paulo: A Fundação, 1987. p. 51-67(il. color).

___. **Bienal Internacional de São Paulo, 11ª** - catálogo geral. São Paulo: A Fundação, 1971. (il. p.b.)

___. **Bienal Internacional de São Paulo, 15ª** - catálogo geral. São Paulo: A Fundação, 1979, p.2-4. (il. p.b. + color)

___. **Bienal Internacional de São Paulo, 12ª** - catálogo geral. São Paulo: A Fundação, 1973. p.51-67 (Il. p.b. + color).

___. **Bienal Internacional de São Paulo, 17ª** - catálogo geral. São Paulo: A Fundação, 1983. p.5-6, 18-9, 65-6, 70-1, 74, 76-77, 79-80, 82, 86 (il. p.b. + color).

___. **Bienal Internacional de São Paulo, 16ª** - catálogo geral. São Paulo: A Fundação, 1981. p.11-4, 32-6, 128-9, 140-1 (il. p.b. + color).

___. **Bienal Internacional de São Paulo, 13ª** - catálogo geral. São Paulo: A Fundação, 1975. p.17, 55-8, 61-3 (il. p.b. + color).

___. **Bienal Internacional de São Paulo, 9ª** - catálogo geral. São Paulo: A Fundação, 1967. (il. p.b.).

___. **Bienal Internacional de São Paulo, 8ª** - catálogo. São Paulo: A Fundação, 1965. (il. p.b.).

___. **Bienal Internacional de São Paulo, 7ª** - catálogo. São Paulo: A Fundação, 1963. (il. p.b.).

___. **Bienal Internacional de São Paulo, 21ª** - catálogo geral. São Paulo: A Fundação, Marca D'Água, 1991. p.178-81, 195-7, 203- 4, 226-7, 255, 260-1, 265-7, 314-15, 329-30, 340 (il. color).

___. **Bienal Internacional de São Paulo,22ª** - catálogo das salas especiais. São Paulo: A Fundação, Marca D'Água, 1994. p. 22-34, 39-89.

___. **Bienal Internacional de São Paulo, 23ª** - catálogo das salas

especiais. São Paulo: A Fundação, Marca D'Água, 1994. p. 22-34, 39-89.

___. **Bienal Internacional de São Paulo, 23ª** - catálogo das salas especiais. São Paulo: A Fundação, Marca D'Água, 1996. p.24-5, 32, 34, 36-7, 152-67, 239-61.

___. **Bienal Internacional de São Paulo, 23ª** - catálogo geral. São Paulo: A Fundação, Marca D'Água, 1996. p.20-7 (il. color).

___. **Imaginários singulares** - catálogo. São Paulo: A Fundação, 1989. p.11,13, 15-21 (il. p.b. + color).

___. **Marcel Duchamp**. São Paulo: A Fundação, 1987. 96p. (74 il. p. + color).

FUNDAÇÃO Calouste Gulbenkian - **Centro de arte moderna**. Exposição -Diálogo. Lisboa. 1985. p.34-50. (il. color + p.b.)

HENRY Art Galery, Universidade de Washington. **Ann Hamilton: 21a. Bienal Internacional de São Paulo**. Seattle: Henry Art Gallery, 1991. 25 p. (26 il. color).

LIMA, Maria Tomaselli. **Ocas e a oca de todos nós, Oca/ Innocenti**. Exposição. 21.09.91 a 10.12.91. (il. p.b.)

MAIOLINO, Anna M. **De vita migrare: anno MCMXCI**: instalação - catálogo. São Paulo: Sical, 1991 (11 il. p.b.)

Filmes

A OCA de todos nós. Direção: Paulo Roberto G. Ferreira. Porto Alegre: PRÓVISÃO. 1991, s/t, color, son. VHS, português.

Periódicos

Jornais

A arte que saiu do quadro. **Folha de São Paulo,** São Paulo, 17 nov. 1994. Especial: 22ª Bienal.

A maior bienal da história reúne 70 países. **O Estado de São Paulo,** São Paulo, out. 1994. Caderno 2, Especial Bienal.

AGUILAR, Nelson. 22ª Bienal: "Mostra é plano Marshall", diz curador. **O Estado de São Paulo,** São Paulo, 12 out. 1994. Caderno 2, 22ª Bienal, p.6.

AMARANTE, Leonor. Bienal de Havana destaca artistas jovens. **O Estado de São Paulo,** São Paulo, 20 maio 1997. Caderno 2, p.1.

ARTISTAS tiram partido do espaço. **O Globo**, Rio de Janeiro, s.d. Caderno de Cultura, s.p.

BIENAL especial. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 4 out. 1996. Caderno especial, p.5.

BRASIL chega com ferro, sal, cinza e luz. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 4 de out. 1996. Bienal especial, p.12.

CARVALHO, Bernardo. Febre da instalação chega a São Paulo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, s.d. Caderno especial: 22a. Bienal, p.7.

FIORAVANTE, Celso. Documenta começa com jeito brasileiro. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 jun. 1997. Ilustrada, p.10.

___. Documenta olha para Godard. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 jun. 1997. Ilustrada, p.1.

___. Documenta 97 valoriza arquitetura. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 23 jun. 1997. Ilustrada, p.3.

___. Kassel quer Oiticica "vestindo" alemães. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 jun. 1997, Ilustrada, p. 6.

___. Lygia Clark retorna em mostra e debates. **Folha de São**

Paulo, São Paulo, 13 jun. 1997. Ilustrada, p.1.

___. Mas isso é arte? **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 jul. 1997. Ilustrada, p.1.

___. Mostra Documenta não quer apenas vender salsicha e cerveja. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 20 jun. 1997. Ilustrada, p.18.

___. Mostra em Berlim traz várias denúncias. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 8 jul. 1997. Ilustrada, p.5.

___. Münster esquenta verão cultural europeu. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 24 jun. 1997. Ilustrada, p.3.

___. Münster se torna museu a céu aberto. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 12 jul. 1997. Ilustrada, p.10.

___. Tunga estabelece novas cadências no ritmo da arte. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 jun. 1997. Ilustrada, p.1.

___. Visitante vê plantas e animais. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 jul. 1997. Ilustrada, p.8.

GONÇALVES FILHO, A. Livro traduz poética de Nuno Ramos. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 15 maio 1997, p.16

GRAU, Adriane. Bienal de Los Angeles é 12 vezes Brasil. **Folha de São Paulo**, São Paulo: 17 jun. 1997, Ilustrada, p. 7.

MACHADO, Cassiano Elek. 'Cultura ou lixo?", pergunta autor. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 jul. 1997. Ilustrada, p. 8.

MARIA, Cleusa. Uma encruzilhada para a arte. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 13 out. 1991. s.c., s.p.

MORAES, Angélica de. MAM expõe trajeto de Anna Bella Geiger. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 15 maio 1997. Caderno 2, p. 9.

PEDROSA, Adriano. Bólides e parangolés tiram o Brasil da periferia da arte. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 jun. 1997. Ilustrada, p. 6.

PEDROSA, Mário. Opinião...opinião...opinião. Correio da manhã. 11 set. 1966. In: AMARAL, Aracy. **Arte para quê?**: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970 - subsídios para uma história social da arte no Brasil. 2.ed.rev. São Paulo: Nobel, 1987. p.315-39, (il. p.b.).

PEDROSO, João Carlos. A galinha, o ovo e o 'espaço'. **Zero Hora**, Porto Alegre, s.d. s.c., s.p.

PINHEIRO, Daniela. Berlim vai expor arte popular brasileira. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 22 nov. 1994. Ilustrada, p. 3.

PIZA, Daniel. Seleção e montagem contrariam tese da bienal. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 16 out. 1994. Ilustrada, s.p.

SCHWARTZ, Gilson. Cabelos viram bandeira em Hong Kong. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 9 jul. 1997. Ilustrada, p. 5.

SEBASTIÃO, Walter. Instalação: uma arquitetura da obra de arte. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 23 jul. 1991. Segunda Seção, p. 8.

VIEGAS, Camila. Brasileiros trabalham com fogo e sombras. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, out. 1996. Caderno 2, Bienal Imaterial, p. 3.

___. Texto de Edith Derdyk discute o tempo. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 27 out. 1997. Caderno 2, 21ª Bienal Internacional de São Paulo. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 21 set. 1991. Suplemento especial, s.p.

22ª Bienal: a arte que saiu do quadro. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 17 nov. 1994, Caderno especial, s.p.

ZACARIOTTI, Marluce. Ainda um enigma para o público. **O Popular,** s.l.p., 27 nov. 1995, s.p.

Revistas

AGUILAR, Nelson. 44a. Bienal de Veneza. **Galeria: revista de arte,** n.20, p. 48-57, abr./maio 1990.

___. Havana: 5a. Bienal de arte. **Guia das artes,** ano 8, n.35/36, p. 50-1, maio/jun. 1994.

BARROS, Stella T. de. Tempo e espaço. **Guia das artes,** ano 7, n.30, p.17, nov./dez. 1992.

BERG, Len. Malhas da liberdade. **Arte 21,** ano 1, n.2, p.12-6, jun. 1997.

CONCRETUDE e leveza. **Guia das artes,** ano 8, n.34, p.40-1, mar./abr. 1994.

DOCTORS, Márcio. Hilton Berredo. **Galeria: revista de arte,** n.22, p.88, 1990.

FAGUNDES JR., Carlos E. U. Bienal de Veneza. **Guia das artes,** ano 8, n. 33, p.38-42, ago./set. 1993.

FARIAS, Agnaldo. Previsível e inusitada. **Guia das artes**, ano 7, n.30, p.19-90, nov./dez. 1992.

FREIRE, Norma. Metamorfose constante. **Guia das artes**, ano 8, n. 35/36, p.16-22, maio/jun. 1994.

___. Ruptura made in Brazil. **Guia das artes**, ano 8, n. 35/36, p.24-8, maio/jun. 1994.

___. Totem e tabu. **Guia das artes**, ano 8, n. 35/36, p.30-3, maio/jun. 1994.

GULLAR, J. R. Ferreira. Opinião 65. **Revista Civilização Brasileira**, n.4, set.1965, **apud** Arte em Revista, v.2, maio/ago.1979.

HERKENHOFF, Paulo. 9a. Documenta de Kassel. **Galeria: revista de arte**, n. 22, p. 64-5, ago./set. 1990.

KOSUTH, Joseph. Art after philosophy, I. **Studio international**, out.1969, p. 134-7. In: STANGOS, Nikos. Conceitos de arte moderna. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p.185.

MAMMÍ, Lorenzo. Nuno Ramos. **Guia das artes**, ano 8, n.35/6, p.8-14.

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 unesp 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22

___. Nuno Ramos. **Guia das artes,** ano 8, n.35/36, p. 8-14, maio/jun. 1994.

___. Wesley Duke Lee. **Guia das artes,** ano 7, n.32, p. 22-6, jun./jul. 1993.

MERCADO de arte: craques no exílio. **Guia das artes,** ano 9, n.37, p.46-7, 1995.

MESQUITA, Ivo. Instituição em cheque. **Guia das artes,** ano 7, n.30, p.17-8, nov./dez. 1992.

MISAN, Simona. São Paulo: Irana Luiza Strina. **Guia das artes,** ano 7, n.30, p.44-5, nov./dez. 1992/1996.

SCARINCI, Carlos. Exuberância e caos. **Guia das artes,** ano 4, n.16, p.150-1, 1993.

SMITH, Roberta. Entrevista com Lawrence Weiner. Avalanche, primavera 1972, p.72. In: STANGOS, Nikos. **Conceitos de arte moderna**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p.185.

THARRATS, Joan. Marcel Duchamp. Art Actuel International Lausanne, n.6, 1958, p.1. In: Fundação Bienal de São Paulo. Marcel Duchamp. São Paulo: **A Fundação,** 1987. (74 il. p.b. + color).

ZANNIER, Sabrina. Um século de arte em Veneza. **Guia das artes**, ano 10, n.38, p. 38-43, 1995.

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 unesp 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22

ARTISTA coloca besouros e 20 mil velas em instalação na bienal. Reprodução de fotografia de Juan Esteves. São Paulo: Folha de São Paulo, Ilustrada, p.1, 28 ago. 1991.

DETALHE da obra "Parallel Line" de Ann Hamilton. Reprodução de fotografia. Seattle, Henry Art Gallery, Universidade de Washington. In: Ann Hamilton: 21ª Bienal de São Paulo, 1991. 25 p. (26 il. color).

FOTOGRAFIAS para a instalação "Macbeth Mauser", de Adriano e Fernando Guimarães e Ricardo Junqueira. Ricardo Junqueira. São Paulo: Fundação Bienal, 1991. 4 fotos, p.b., 12,5 x 18 cm.

INSTALAÇÃO "Cenografia Viva", de J. C. Serroni. Fotografias de Joedy L. B. M. Bamonte. São Paulo: Joedy L. B. M. Bamonte, 1991. 2 fotos, color, 12,5 x 18 cm.

INSTALAÇÃO "De Vita Migrare: anno MCMXCI", de Anna Maria Maiolino. Reproduções de fotografias de Rômulo Fialdini. São Paulo: Anna Maria Maiolino, catálogo da artista para a XXI Bienal Internacional de São Paulo, 1991. p.b.

INSTALAÇÃO "Gesto Arcaico", de Celeida Tostes. Fotografias de Henri Stahl e Stela Cramer. São Paulo: Fundação Bienal, Arquivo Histórico, 1991. 4 fotos, p.b., 21,5 x 14,5 cm.

INSTALAÇÃO "Oca de Todos Nós, Oca/ Innocenti". Reprodução de fotografia de Maria Tomaselli Cirne Lima. Porto Alegre: Maria T. C. Lima, 1991. color.

INSTALAÇÃO "Sem Título", de Ryukaku Moriwaki. Foto de Hidefumi Morimiya. São Paulo: Fundação Bienal, Arquivo Histórico, 1989. 2 fotos, p.b., 24,5 x 18,5cm.

___. Reprodução de foto de Hidefumi Morimiya. Kanagawa: Ryukaku Moriwaki, 1990. 1 foto, color, 9 x 12 cm.

INSTALAÇÕES da 21ª Bienal Internacional de São Paulo. Reproduções de fotos. São Paulo: Fundação Bienal, catálogo geral da 21ª Bienal Internacional de São Paulo, 1991. (il. color + p.b.)

MAQUETE da instalação "Cenografia Viva". Fotografia. São Paulo: Fundação Bienal, 1991. 1 foto, p.b., 12,5 x 18 cm.

cm 1 2 3 4 5 6 7 8 9 unesp 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22

CRÉDITOS DAS IMAGENS

Fundação Bienal
Reproduções 1; 2; 22; 33; 35; 37

Henry Stahl
Reproduções 17; 18; 20

Henry Art Gallery, Universidade de Washington
Reprodução 29

Hidefumi Morimiya
Reproduções 39 e 40

Joedy Luciana Barros Marins Bamonte
Reproduções 3;4;6;15;16; 21; 23; 28; 31; 32; 34; 36; 38; 41

Juan Esteves
Reprodução 30

Maria Tomaselli Cirne Lima
Reprodução 5

Ricardo Junqueira
Reproduções 24; 25; 26;27

Rômulo Fialdini
Reproduções 7;8;9;10;11,12,13,14

Stela Cramer
Reprodução 19

RESUMO

A **instalação** constitui a linguagem plástica mais representativa da arte contemporânea neste final de século. Seu estudo necessita de um embasamento histórico, uma análise de seu conceito e a experienciação de suas obras.

Esta pesquisa, de maneira restrita, traçou um sucinto histórico da origem das **instalações**, que remetem as "collages' de Pablo Picasso ou aos "readymades" de Marcel Duchamp e seu desenvolvimento no decorrer de todo século XX.

Ao citar a XXI Bienal Internacional de São Paulo, por sintetizar experiências compositivas e sensoriais vivenciadas pela pesquisadora, fez-se um recorte da mesma na seleção de onze **instalações**, obras analisadas em seu conteúdo por meio de texto poético e linguagem plástica - o desenho. Daí vieram considerações e deduções amadurecidas e alicerçadas a respeito das **instalações** enquanto expressão artística e tradução do momento histórico contemporâneo do final do século.

RESUMÉ

L' **installation** constitue le language plastique le plus representait de l'art contemporain de cette fin de siècle. Son étude nécessite une base historique, une analyse de son concept et l'experimentation des oeuvres.

Cette recherche, de mannière restreinte, a traçé un sucssein historique de l'origine des **installations,** qui ont été remis aux "collages"de Pablo Picasso ou aux "readymades" de Marcel Duchamp et son developpement au cours du vingtième siècle.

A citer á la vingt et unième "Bienal Internacional de São Paulo", pour sinthétiser les expériences compositives et sensorielles vécues far la chercheuse; s'est fait une recoupe de la même dans la sélection de onze **installations,** oeuvres analiseés dans son contenu far le moyen de texte poêtique et de language plastique - le dessin. De là sont venus les considérations et déductions mûres et les fondements á propos des **installations** tandis que l'expression artistique et la traduction du moment historique contemporain de la fin du siècle.

Action-collage
colagem de impacto. (Glusberg, 1987, p.28)

Action Painting
(pintura instantânea): um dos desdobramentos do Expressionismo Abstrato. "Designação do movimento novaiorquino após 1940". Características: gestualismo, projeção da tinta para a tela. A leitura deve ser feita como um registro do estado emocional do artista no ato da pintura do quadro. (Teixeira, 1985, p.13)

Acumulações
também pertencente ao Novo Realismo, denomina as obras de Arman que eram compostas de sobreposições de objetos de séries idênticas em seus trabalhos. (Morais, 1991, p. 60,141)

Arte de ação
superação da arte tradicional, perante a visão da realidade na arte e sua ampliação nos ambientes, desembocando na ação, no espaço, nos *happenings*, nas *performances* e na *land-art*. Allan Kaprow os considera derivações dos ambientes. (Marchan, 1974, p.233)

Arte Pobre

também chamada de *arte povera*, o termo foi criado por Germano Celant, o qual vê ligações da mesma com a Arte Conceitual e a *Earth Art* devido a seu caráter de criação mental e à utilização de materiais precários, naturais e industriais. Para Segundo Tommazo Trini, em depoimento do período: "os produtos da natureza não se opõem mais aos da cultura, a linguagem da arte obedece às mesmas leis que regulam a célula. A arte faz convergir, em uma substancial unidade, a natureza cultura, surgindo, como consequência, um novo alfabeto para o corpo e a matéria". Sua consagração deu-se em julho de 1970, com uma exposição no Museu Cívico de Turim, sob organização de Celant e Lucy Lippard, crítica norte-americana. Nesta, as próprias fezes de Manzoni estavam expostas dentro de latas processadas industrialmente, com peso, data e conteúdo. Artistas mais destacados: Pistoleto, Mário Merz, Beuys, Eva Hesse, Fabbro, Anselmo, Calzolari, Rutembeck, Penone, Gilberto Zório e Kounellis. No Brasil: Bárrio e Hélio Oiticica. (Morais, 1991, p.31)

Arte Postal

"rede de trocas de mensagens entre artistas ou entre artistas e o público, tendo como suporte o correio. Nascida oficialmente na década de 60, já era conhecida por Duchamp e pelos futuristas." (Amarante, 1989, p.381)

Arte processual ou antiformal

(Process-Art). Outra denominação para a *Arte Povera*, segundo o crítico Germano Celant. (Morais, 1991, p.31)

unesp

Assemblages
(ingl.: *assembler*; fra.: *ensamblagem*). "Processo de reunião dos mais variados objetos tridimensionais numa obra pintada ou esculpida pelo artista". (Teixeira, 1985, p.31)

Bienal Internacional de São Paulo
principal mostra de artes plásticas do Brasil, foi criada sob os moldes da de Veneza em 1951 por Francisco Matarazzo Sobrinho. Produzida pela organizaca pela Fundação Bienal, sempre foi realizada nos anos ímpares até 1991, pois em 1993 houve a Bienal de Veneza e, para que não ocorressem as duas mostras simultaneamente, a de São Paulo foi adiada para o ano seguinte.

Body-Art
segundo Bernard Borgeaud, "a arte do corpo pode ser definida como a prática de um certo gênero de *performance*", fazendo intervir o corpo do artista como médium único. É a finalização lógica de uma evolução recente: com efeito, abandonando pouco a pouco todos os problemas de forma material, o artista encontra-se só, face a face, face à vida, face a si mesmo."O corpo surge, assim como um vasto campo de possibilidades, criativas, motor da obra, paisagem aberta.Dentre os artistas mais destacados estão Dennis Openheim, Gina Pane, Bruce Nauman, Hermann Nitsch, Muehl, Arnulf Rainer, Urs Luthi e Vito Acconci. Entre os brasileiros, Lygia Clark e Hudinilson Jr. (Morais, 1991, p.34)

Bólides
criações de Hélio Oiticica que consiste em caixas e vidros que armazenam materiais diversos como pigmentos, pedaços de pano, fotos, espelhos ou terra que remetem a lembranças de composições que convidam o espectador a participar das mesmas, seja no abrir

gavetas, no despertar olfativo, no manuseio de materiais ou na contemplação de cores. (Pedrosa, 19 jun.1997). Estenderam-se aos penetráveis, que operam como as bólides em escala arquitetônica, ambientes que remetem o espectador para dentro de objetos que antes apenas eram tocados. Novos campos estéticos, apresentados de forma misteriosa e sedutora, como labirintos que propõem um envolvimento "carnal" (sugerido pelo próprio nome) com terra, tapetes, rampas, tecidos, plataformas, cantos ou planos de cor submetidos a uma nova geometria. (Pedrosa, 19 jun. 1997)

Collage

Introduzida pelos artistas cubistas-analíticos, como Picasso, em 1912, e posteriormente pelos dadaístas, a técnica utiliza-se de diversos materiais de pequena espessura aliados ou não às tintas. Para os cubistas, representava o aparecimento brusco da realidade na obra, em meio a composições que beiravam o abstracionismo. (Teixeira, 1985, p.165) (Morais, 1991)

Combine Painting

técnica divulgada especialmente por K. Schwitters e, posteriormente por Rauschenberg, constitui uma colagem caracterizada pelo uso de materiais do quotidiano, misturados, de forma a dar uma relação ilusória entre o elemento introduzido e a pintura. (Teixeira, 1985, p.67) (Morais, 1991)

Comics

obras baseadas nas histórias em quadrinhos, das quais ampliava-se

unesp

um quadro apenas ou transferia-se uma desenho para esta linguagem. Andy Warhol e Claes Oldemburg e Wesselman constituem artistas que trabalhavam com esta linguagem.

Cultura Funk

(Funk-art) derivação da *Pop Art* na Califórnia, nos anos sessenta. (Teixeira, 1985, p.117)

Dadaísmo

(fr.:'dada': cavalinho de brinquedo). "Não foi um movimento artístico no sentido tradicional", não tendo "características formais únicas" e baseando-se "numa nova ética criativa, da qual surgiram inesperadas formas de expressão (...) Algumas vezes manifestou-se como arte e outras como total negação dela. Tornou-se importante por sua atitude crítica à arte burguesa e suas tradições. Chocar era um dos objetivos do grupo". (Amarante, 1989, p.182). Forneceu as bases do Surrealismo.

Documenta de Kassel

criada pelo professor Arnold Bode em 1955, tinha a prioridade de divulgar para o público e meio artístico alemão, a produção artística moderna banida pela ideologia nacional socialista do Terceiro *Reich* durante a Segunda Guerra. O espaço utilizado o museu *Fridericianum*, edifício construído durante o século XVIII, especialmente para abrigar uma coleção de arte. Histórico: o sucesso da primeira edição, em 1955, transformou o evento em instituição

da cidade, criando um grupo para administrá-la. 1959: privilegia o abstracionismo do pós-guerra e as ruínas do Orangerie abrigam mostra de esculturas. 1964: concentra-se no Modernismo e na qualidade da obra de seus mestres. Bode, em catálogo, cita o museu dos 100 dias. 1968: 23 comitês fazem a seleção dos artistas e a pintura americana e a arte minimalista dominam o evento. 1972: Harald Szeemann, o diretor, propõe o tema Questionando a Realidade: Mundos Pictóricos Hoje, funcionando com segmentos como Individual Mythologies, Photo-Realism e Conceptual Art. 1977: pretendendo responder às questões da arte e da sociedade, o evento abriu-se mais à fotografia, ao cinema e ao vídeo. 1982: privilegiando a pintura, o curador Rudi Fuchs desviou-se de conceitos artísticos teóricos. 1987: Manfred Schneckenburger explorou visões históricas e sociais da arte. 1992: Jan Hoet buscou a redescoberta da autonomia do artista e da arte. (Farias, nov./dez. 1992, p.15) (Fioravante, 21 jun.1997)

Environments

para Kaprow, representações especiais de uma atitude plástica multiforme (Glusberg, 1987, p.31) e denominação que passou a dar a seus trabalhos a partir de 1959. Do inglês, envolvimento, ambiente, envoltório.

Expressionismo Abstrato

antecipação norte-americana do Informalismo europeu. "Valendo-se apenas de signos ou gestos abstratos", o artista cultiva a tensão emocional dos expressionistas. Expressão concedida pelo crítico Clement Greenberg. Principais representantes: Willian de Kooning,

unesp

Pollock, Hans Hoffman e Mark Tobey; no Brasil, Iberê Camargo. (Morais, 1991, p.41)

Figuração Narrativa

criado pelo crítico francês Gérard Gassiot-Talabot, um dos responsáveis pela exposição *Bande Dessinée et Figuration Narrative*, em 1965, o movimento inseriu-se na tradição narrativa da história da arte, mas é influenciado sobretudo pelos novos meios de comunicação de massa. Os quadrinhos e o cinema de narração são as fontes para os grandes planos e decomposições que elaboram, sob ênfase política. Influenciou os grupos *Crónica de la Realidad* e *Equipo Crónica* em Madri , também em 1965. Também em Paris, o crítico Michel Ragon criava o termo Nova Figuração para designar, inicialmente as obras expostas na mostra *Mithologies Quotidiennes*, realizada simultânea à Bienal de Paris e ao Salão da Jovem Pintura, ambas de 1964. Destacam-se Fahlström, Foldés, Gaitis, Télémaque, Rancillac, Arroyo, Recalcati, Adami, Erro; e no Brasil Antônio Dias, Gerchman, Vergara, Anna Maria Maiolino, Maria do Carmo Secco e Wilma Pasqualini. (Morais, 1991, p.42)

Fractais

(latim: *fractus*, do verbo *frangere*, significa quebrar, fraturar) Estreitamente ligados à arte tecnológica e descobertos e designados pelo polonês Benoit Mandelbrot nos anos setenta, desponta no campo das ciências puras como uma teoria fascinante que visa a descoberta de padrões nas coisas desprovidas de ordem visível. São símbolos claros da "geometria do caos", método científico que procura estudar o lado irregular da natureza, buscando uma

unesp

ordem subjacente em sistemas caóticos. (http: // w.w.w.ime.usp.br/~marcion/fra27.html)

Geometria euclidiana

geometria tradicional, de Euclides, baseada numa visão idealista do mundo real (ponto, reta, plano e espaço), na qual construiu-se os primeiros exemplos de teoria dedutiva, estabelecida sob axiomas, resultando nos teoremas reunidos em um conjunto de 13 livros, denominados Elementos de Euclides. Durante o século XIX houve a rejeição de suas teorias, levando a geometrias não euclidianas como as de Nikolai Lobachevsky e Bernhard Riemann, que permitiam o cruzamento de linhas paralelas. (Encyclopaedia, 1995b, v.10, p.5273)

Gestalt

(al.: forma; gestaltung: formação, configuração). Termo que adquiriu valor científico especialmente durante a primeira metade do século XX. Desenvolvendo-se no campo da Psicologia, refletiu-se nas artes figurativas. Os teóricos da Bauhaus. estabeleceram relações entre as estruturas físicas da imagem e as faculdades psíquicas da percepção individual aos problemas psicológicos da percepção. (Sproccati, 1994, p.281). O método, enquanto psicoterapia, foi desenvolvido por Fritz Perls, de forma a abordar o aqui e agora e não reminiscências do passado, promovendo uma amplitude da consciência pessoal a partir de processos psicológicos. A ênfase da pessoa como um todo decorre dos princípios da Gestalt. (Stratton, 1994, p.109)

Grupo Fluxus

(latim: modificação, escoamento). Com uma conotação de catarse e purgação, intentava livrar o mundo da arte morta, imitativa, abstrata e matemática, recebeu a denominação de George Maciunas, em 1962. Segundo Filiou é antes de tudo um estado de espírito, um modo de vida impregnado de uma soberba liberdade de pensar, de expressar e de agir. Ele ainda opõe o Fluxus à Arte Conceitual por sua referência imediata à realidade quotidiana. Ao invés de introduzir o quotidiano na arte, como Marcel Duchamp o fez, dissolve a arte no quotidiano. Vostell é o artista que se destacou, criando terminologias como descolagem (1954), betonagem (1969) e utilizou-se da colagem e da assemblage em seus happenings e instalações. A partir de seu lançamento, no verão de 1962 na Alemanha, espalhou-se por todo mundo. Destacam-se, além de Vostell, Nam June Merz: fragmento retirado da palavra kommerzbank, o qual significa detrito.

Happening

(ingl.:acontecimento). Manifestação que procura desenvolver a prática artística à vida corrente, oferecendo-se como um evento artístico 'in loco'. Através da mescla de elementos referentes a diversas artes, em ocasiões razoavelmente improvisadas, nas quais o público também participa. Foi difundido principalmente em Nova Iorque possui uma postura de anti-arte. Seu principal representante foi seu criador, John Cage. (Teixeira, 1985, p.129)

Hiperrealismo

tendência caracterizada pelo retorno a uma representação verista do mundo e dos objetos. Praticamente restrita aos Estados Unidos durante a década de setenta, era composta por uma técnica

unesp

meticulosa comparada à fotografia. Sua temática concentrava-se em objetos e ações quotidianas apresentadas de forma rara e insólita a fim de surpreender o espectador. Cita-se M. Levine, Duane Hansom e C. Renouciat. No Brasil, Glauco Moraes e Gregório (Gruber) (Teixeira, 1985, p.130) (Morais, 1991, p.50)

Informalismo

"Variante, sobretudo européia, do expressionismo, que se preocupa com a textura da matéria pictórica." (Amarante, 1989, p.383)

Kitsch

Segundo Abraham Moles a palavra apareceu em Munique no ano de 1870 no sentido de *kitschem* (fazer móveis novos como velhos, falsear) ou *verkitschem* (vender gato por lebre). (Moles, 1975), (Morais, 1991, p.154); cognome dado a objetos de mau gosto, pseudo-artísticos, quase sempre tratando-se de produtos da massificação industrial. Afirmou-se como moda nos anos sessenta e atitude provocatória, ao serem usados. (Teixeira, 1985, p.139)

Kunstbegriff

visão eurocêntrica, questão conceitual da arte, na qual o Modernismo se baseou. (Herkenhoff, 1990, p.64)

Land-art

juntamente a *earth-art*, é definida como uma forma de *New*

unesp

Naturalism, surgindo em 1962 e firmando-se em 1967 a 1968. A *land-art* realizava-se na terra e a segunda com a terra. As obras são realizadas fora dos ateliês, em áreas naturais e abertas, como desertos, lagos secos e florestas. Condicionados a um curto tempo de duração e ausentes de espectadores, são expostas em museus e galerias por intermédio de fotos, mapas, vídeos e filmes. O ateliê dá lugar ao contato direto com o mundo, caracterizando uma arte romântica, metafísica ou formalista, revelando um panteísmo inconsciente, um desejo de retorno ao Éden. Artistas destacados: Robert Morris, Robert Smithson, Richard Long, Walter de Maria, Mike Heizer, Dennis Oppenheim e Jan Dibbets. No Brasil, Luiz Alphonsus é o destaque. (Morais, 1991, p.40)

Marcusiano

de Marcuse (1898-1979). Filósofo alemão, seguidor de Hegel e discípulo de Marx radicado nos Estados Unidos devido ao nazismo a partir de 1934, pregava mudanças sociais e culturais radicais, a partir de denúncia da alienação resultante da exploração do homem pelo homem. Fundador da Escola de Frankfurt, em 1932, juntamente a Adorno e Horkheimer, torna-se, nos anos sessenta uma das mais fortes influências dos movimentos estudantis revolucionários e da chamada Nova Esquerda. Destacou-se por sua análise da sociedade moderna, seja a de tipo capitalista ou comunista. Compromissado com a liberação erótica do inconsciente, reprimido pelo consciente, empenhava-se na libertação revolucionária das massas oprimidas pela dominação política e econômica burguesa. Suas maiores influências foram Freud e Marx. (Durozoi, Roussel, 1996, p.311)

Mec-art

(ingl.: arte mecânica). Desenvolvido a partir de pesquisas sobre o processo fotográfico, originou-se da mostra organizada por Pierre Restany em 1965 denominada "Homenagem a Nicephore Nièpce", com artistas como Alain Jacquet, Bertini, Pol Bury e Béguier. Constitui uma das tendências pertencentes ao Novo Realismo. Destaques: Tinguely, Yves Klein e Nikide Saint-Phale. (Morais, 1991, p.60, 154)

Merz

fragmento retirado da palavra *kommerzbank*, o qual significa detrito. *Merzbilder* (pintura de detritos) e *merzbau* (coluna de detritos) são criações do artista derivadas da mesma palavra. (Morais, 1991)

Mitologias individuais

terminologia utilizada na Documenta de Kassel de 1972 em referência a toda uma gama de experiências subjetivas, intermediárias do neodadaísmo não muito autêntico e elementos da *arte povera*, além de reminiscências da contracultura. Se opõem a toda uma classe de mitos coletivos, numa ruptura com todo convencionalismo, tanto do ponto de vista do produto, quanto do receptor. (Marchan, 1974, p.269)

Minimalismo

(ing.: *Minimal Art*). "Tendência contemporânea, nas artes plásticas americanas dos anos setenta (R. Ryman, D. Budd e F. Stella entre

os artistas mais importantes), que tende a diminuir todos os efeitos expressivos e integrar as formas no espaço circundante." (Teixeira, 1985, p.155)

Móbiles

(fra.: movediço): conjunto de peças , de diferentes materiais e diversas cores, suspensas e equilibradas por fios de modo a entrar em movimento ao menor sopro de ar, tomando variadíssimas formas. A primeira obra procede de Marcel Duchamp, 1919, o *Readymade* Infeliz, mas foi Alexander Calder quem o divulgou, a partir de 1932. (Morais, 1991, p.156)

Neoplasticismo

criado a partir de composições restritas às verticais, horizontais e às cores puras, por Piet Mondrian em 1921 com o quadro Pintura no.1, teve o ângulo reto como seu símbolo, rigorosamente aplicado à arquitetura, à escultura e ao *design*. Theon van Doesburg, um dos principais divulgadores da plástica pura, no entanto acabaria se rebelando contra à exatidão do movimento e criaria o Elementarismo, dissidência expressa como expressão heterogênea, voluntariamente estável, com planos inclinados. Artistas mais destacados: Cesar Domela, Huszar, van Esteeren e Vordemberge-Gildevart. (Morais, 1991, p.57-8)

Nova abstração

também chamada de Nova Geometria, confunde-se com o Simulacionismo por constituir uma reação à retomada da figuração

na década de oitenta. Apesar de ganhar adeptos na América e na Europa, encontrou oposição por parte de alguns críticos como Hal Foster, da *Art in America*, o qual referia-se à tendência como artesania industrial e convencionalismo e Donald Kuspit, como um tratamento do objeto geométrico como pura sensação visual, entre a reconstrução e a simulação. Nomes que se destacam: Helmute Federle, Olivier Mosset, Peter Halley, Peter Schuyff e Philip Taaffe; entre os brasileiros: Gianguido Bonfati e João Grijó. (Morais, 1991, p.56)

Objet desagréable ou dangereuse

(fra.: *desagréable*: desagradável; *dangereuse*: perigoso) (Azevedo, 1989). Antecedido pelo *readymade-aidés*, denota os objetos "preparados" pelos surrealistas. (Marchan, 1974)

Nova Figuração

"Retomada da figura, ocorrida nos Estados Unidos nos anos 60. Constitui-se de várias vertentes alusivas ao grotesco, ao fantasioso, ao ambíguo. Os italianos Mario Ceroli e Adami, e o argentino Antoni o Berni uniram-se ao movimento." (Amarante, 1989, p.385)

Objet trouvé

(fra.: objeto encontrado)."Objetos correntes incorporados numa obra de arte ou transformados em peça artística. (Teixeira, 1985, p.166). Ao ser usado pelo artista, demonstra uma postura mais surrealizante e mágica, diferente do *readymade*. (Morais, 1991)

Op Art

"Variante da arte cinética, também conhecida como" (...) *Optical Art*, (...)"utiliza procedimentos pictóricos para produzir a sugestão de um movimento virtual, mediante formas geométricas planas. As pesquisas no campo cinético começaram na década de 10, com a tomou corpo. Um de seus representantes foi o francês Victor Vasarely. (Amarante, 1989, p.385)

Parangolés

constituíam capas que ao serem vestidas pelo espectador participante, estenderiam, inclusive ao público contemplativo, a vivência e fruição; estética, possibilitando referências a composições geométricas no elemento carnavalesco e na mobilidade adquirida pelo corpo. Também constituíam barracas e estandartes. (Pedrosa, 19 jun. 1997)

Penetráveis

expressão criada por Hélio Oiticica, adotada posteriormente por Jésus Soto. Aprofunda a experiência inicial dos "núcleos"(placas soltas no espaço), ampliando o campo sensorial. Adquire a forma de cabines ou labirintos. (Morais, 1991, p.158). Permitem a integração com a obra já na década de sessenta, oferecendo ao público entrar em contato com suas próprias sensações, sejam elas olfativas, auditivas, visuais ou táteis, uma fonte de sensações a serem desfrutadas. A obra funde-se com o ambiente, fazendo parte dele, uma visão diferente da obra, como sugeriria o próprio artista. (Catálogo, 1994a)

unesp

Performance

"Expressão cênica entre as artes plásticas e o teatro. Na sua origem passa pela *body-art*. O artista é ao mesmo tempo sujeito e objeto de sua obra, colocando-se como escultura viva e agindo como *performer*. A maioria dos artistas performáticos provém das artes visuais, como Andy Warhol, os integrantes do "Grupo Fluxus" (EUA) e José Roberto Aguilar (Brasil)

Readymades

"Objetos manufaturados elevados à categoria de arte por opção do artista." (Amarante, 1989, p.385)

Readymade-aidés

(ingl.: *readymade*: objeto escolhido; fra.: *aidés*: auxiliado, favorecido). (Azevedo, 1989). *Readymades* que sofrem interferências de outros objetos.

Schocker pop

também chamado de *acid-pop,* apropriou-se das técnicas da assemblage do pop otimista. Objetivavam a destruição e a agitação, em uma ligação estreita com a evolução do underground em direção às exigências mais radicais da arte psicodélica. Os mais avançados são comparados aos comics de super-horror e sexualidade como Barbarella. Mescla o culto das drogas com a porno-política e admiração de Mao com a "pansexualidad", numa quebra do belo e do estético, onde tudo é permitido, principalmente o obsceno (Peter Gorsen). (Marchan, 1974, p.71)

Spray art
(ingl.: arte do **Spray**). Pixação rápida de desenhos, rabiscos, palavras, textos. (Morais, 1991, p.163)

Stencil art
(ingl.: arte do *Stencil*). gênero no *Graffiti* que recorta as formas como 'janelas', por onde passam a cor (tinta). É mais elaborada que a *spray-art*. (Morais, 1991, p.163)

Stijl
"Teoria estética", também denominada Neoplasticismo*.

Surrealismo
"Movimento literário e artístico (...) a partir do suporte programático formulado em 1924 por André Breton. (...) procurou trazer o mundo onírico e o psiquismo inconsciente ao campo das manifestações artísticas (...), libertando-as do controle racional e de imposições estéticas.

Tautologia
segundo J. Kosuth, toda a obra, na sua qualidade inovadora individual, não é mais do que uma (nova) manifestação do conceito de arte, por conseguinte, a obra de arte é uma tautologia na medida em que é uma apresentação das intenções do artista: ele afirma que

essa obra particular é arte, o que implica , portanto que é uma definição da arte (Art after Philosophy, 1968). Constitui-se um ato isento de pretensões subjetivas, independente da realidade exterior e cujos enunciados acabam por ser verificáveis. (Aproccati, 1994, p.244)

Taxonomia

abrange os métodos de identificação, as regras de nomenclatura e os sistemas de classificação de seres tendo como unidade básica de classificação a espécie (população ou populações de animais semelhantes em detalhes de sua estrutura e que geram descendentes férteis). (Encyclopaedia, 1996a, p.482)

Vídeo-Arte

pesquisas com equipamentos de videografia, compreendendo manifestações de caráter documental ou de criatividade estética, utilizando ou não recursos de processamento de imagens. Precursor e um dos nomes marcantes nesse segmento é o coreano, radicado nos EUA, Nam June Paik. (Amarante, 1989, p.385)

Vídeo-Texto

"Forma de emissão de texto através da rede de telecomunicação, que põe em contato pessoas entre si ou com bancos de dados, por meio de terminais de computador." (Amarante, 1989, p. 385)

0810000760