

DA OBRA INSTALADA AO ESPAÇO OCUPADO. O CASO *UNILEVER SERIES* (TATE MODERN, LONDRES)

por

Fernando José Pereira*

Resumo: A noção de instalação propõe-se a radicalizar a ideia já experimentada pela arte moderna de quebrar a descontinuidade entre público e obra de arte. O caso particular da *Unilever Series*, a ser desenvolvido na grande sala das turbinas da Tate Modern, em Londres, é um excelente laboratório para se entender o desenvolvimento desta forma de intervenção artística. Podemos neste caso, inclusive, falar de um shift fundamental: a passagem da obra instalada à ocupação do espaço pela própria obra.

Palavras-chave: Instalação; espaço; ocupação.

Abstract: The notion of installation art aims at going into more depth in the idea already tried by modern art of breaking discontinuity between art work and public. The particular case of *Unilever Series*, which will be carried out in the big Turbine Hall of Tate Modern in London, is an excellent laboratory to understand how this kind of art intervention is carried out. In this case we might even speak about a fundamental shift: the installed art work changing to space occupation by the art work itself.

Key words: Installation; space; occupation.

Numa entrevista recente dada por Mark Wallinger (vencedor do Turner Prize em 2007) à revista americana *October*, a determinada altura um dos intervenientes, a propósito da instalação “The Weather Project” de Olafur Eliasson, refere-se às instalações que têm sido vistas na Tate Modern como ilusão e espectáculo. É verdade, pelo menos para a maior parte dos casos. No caso particular de Eliasson a referência é directa pois a instalação que ali apresentou baseia-se em espelhos e fumos. Afinal dois dos seus componentes essenciais.

Sabemos hoje que a instalação se tornou na forma mais popular (no sentido da mais praticada) de exposição no âmbito da arte contemporânea. Daí o grande interesse, quase com se de um laboratório se tratasse, da iniciativa que tem sido levada a cabo ao longo dos últimos anos no âmbito das *Unilever series* e a ser desenvolvida na grande sala das turbinas da Tate Modern.

* Artista Plástico e Professor na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

O alento para o proibido dito de modo proibido caracteriza igualmente o poema "Os inquiridores" de José Saramago: "Está o mundo coberto de piolhos:/ Não há palmo de terra onde não suguem./ Não há segredo de alma que não espreitem/ Nem sonho que não mordam e pervertam.// Nos seus lombos peludos se divertem/ Todas as cores que, neles, são ameaças:/ Há-os castanhos, verdes, amarelos,/ Há-os negros, vermelhos e cinzentos./ / E todos se encarniçam, comem todos,/ Concertados, vorazes, no seu tento/ De deixar, como restos de banquete,/ No deserto da terra ossos esburgados"⁶³. O eu possesso de agressividade e agonia que aqui se posiciona contra um poder totalitário não nomeado explicitamente mas de imediato identificado cria, também, uma alegoria de significação ostensivamente mostrativa. O que é, sabe-se, muito típico da sátira, que aspira ser linguagem com implicações marcantes no contexto extra-verbal: a alegorização, embora permanecendo no registo figurado (do parasitismo, no caso), desloca-se do nível estritamente interior à linguagem para um nível de hiper-referencialidade, a qual, contudo, só o é efectiva e perenemente na linguagem do poema. O sentido exaustivo e expansivo do satírico dá-se nesta circulação de dois sentidos.

Depois de Gomes Leal e, em menor escala, Fernando Pessoa, ninguém teorizou e simultaneamente praticou a sátira com mais convicto provimento ético e gnoseológico do que Jorge de Sena. Como quer que seja, a valorização de uma linguagem marcada pela urgência satírica encontra-se bem presente noutros poetas que reconhecem na sátira quer um modo eficiente de estruturar o pensamento, quer uma possibilidade de dar configuração e conteúdo à imaginação.

⁶³ "Poema a Boca Fechada", in *Os Poemas Possíveis*, 5.^a ed., Lisboa, Editorial Caminho, 1999 (1.^a ed., 1966), p. 72.

A insuspeita historiadora de arte americana Rosalind Krauss – autora do célebre ensaio “Sculpture in an expanded field” e, talvez, o contributo teórico mais importante para a afirmação da prática da instalação no âmbito da arte contemporânea – já tinha lançado um violento ataque ao que designou como prática celebratória da instalação no sentido da sua neutralização estética. Refere a historiadora que a instalação, nos nossos dias, se organiza, quase sempre, segundo a lógica de um agrupamento teatral de objectos num espaço fechado. A autora americana considera esta prática “totalmente fraudulenta”.

No caso particular que aqui queremos tratar poderemos, porém, falar de um *shift* fundamental: a passagem da obra instalada à ocupação do espaço pela própria obra.

Deveremos, contudo, antes de aprofundarmos o assunto, abordar algumas premissas fundamentais para o entendimento desta forma de intervenção artística. A noção de instalação propunha-se, antes de mais, a radicalizar uma ideia já experimentada por alguma arte moderna no sentido de tentar quebrar a descontinuidade entre público e obra de arte. Assim, é natural o interesse que desde cedo se manifestou em torno do espaço, agora, partilhado com o espectador. O espaço tornou-se penetrável, tanto para o público que, desta forma, potenciou todos os relacionamentos passíveis e possíveis de serem experimentados como para os objectos que a partir dessa premissa puderam “invadir” literalmente o espaço expositivo, na maior parte dos casos, de uma forma inovadora: totalmente adaptada ao espaço, ou seja, *site-specific*. Nalguns casos é o próprio quotidiano que entra no museu, como em Beuys ou, mais recentemente, em muitos artistas que exploram esta faceta de formas diversas. A grande alteração conceptual tem a ver, contudo, com uma actualização necessária do conceito do *ready-made* duchampiano que, agora, perde a sua qualidade poética de objecto para se transformar no agrupamento objectual que potencia a ocupação do espaço. Nicolas Bourriaud (teórico e *curator* francês) teoriza sobre uma arte que só se corporiza através de um relacionamento muito próximo do espectador. Necessita da sua interacção, colocando, nos casos mais radicais, em causa a própria ideia de mediação. Dá-lhe o nome de estética relacional. A necessidade de relacionamento íntimo determina, antes de mais, um afastamento da tradicional posição crítica e negativa (no sentido adorniano do termo) para uma exaltação de uma espécie de espectáculo das formas e da sua utilização do espaço. O deslumbramento e a simpatia como forma de amabilidade extrema.

Algumas posições são, no entanto, distantes desta. A opção pela ocupação caótica do espaço ou a aproximação a uma ideia utópica de abjecção afirmam-se como exemplos de estéticas de recusa do gosto pela convivialidade. O problema mantém-se, contudo, na espectacularidade do acto e da intrínseca relação que este mantém com uma ideia de cultura que é transmitida quotidianamente e que é, naturalmente, absorvida. Ou seja, a proximidade mantém-se, desta feita, pela negativa, isto é, pelo grau de surpresa e de estranheza que daí advém. O caso de uma obra recente (Thomas Hirschhorn) propõe a ocupação através do recurso a uma anomalia disruptiva da contemporaneidade: o anti-design. Realizado, neste caso, por um ex-designer. A *designificação* do mundo, como lhe chama Hal Foster, olhada de um outro ponto de vista. Uma arte que é realizada de uma forma altamente politizada e consciente das suas limitações e que opõe ao “bem comportado” *less is more* da modernidade o excesso absoluto do *more is more*, ou seja, o espectáculo, de novo. O papel do “mal comportado” tem tradição na lógica do espectáculo, todos o sabemos, Hollywood ensinou-nos isso de forma perfeita. A espacialidade é reduzida e a exterioridade tornada impossível, daí a impotência da recusa. Restam as obras e a sua análise que determinam o grau de independência que revelam. Deixaremos, propositada-

mente, para o fim a análise de uma obra em particular: a instalação “State Britain” de Mark Wallinger exposta na “tradicional” Tate Britain e que, de certo modo, apesar de consciente de todos os problemas aqui levantados se opõe física e conceptualmente a todas as intervenções levadas a cabo na Tate Modern. Antes, contudo, analisemos as intervenções das *unilever series*.

A Tate Modern tem, desde a sua abertura, apresentado na sua sala de entrada instalações encomendadas a diversos artistas. A sala onde as peças são apresentadas tem a particularidade de ter uma dimensão gigante. Trata-se do espaço de uma antiga sala de turbinas da central térmica onde agora se situa o museu. Esta sala manteve a sua tipologia espacial e, deste modo, possui dimensões absolutamente ímpares para a normal espacialidade museológica. O desafio da sua ocupação é, assim, o principal repto com que são confrontados os artistas que aceitam participar neste programa, espécie de *work in progress* até aos dias de hoje.

A ocupação do espaço e as diferentes hipóteses que vêm sendo trabalhadas pelos diversos artistas permitem, já, a existência de uma espécie de categorização tipológica que agrupa os diferentes projectos segundo perspectivas comuns de ocupação espacial. Utilizando uma perspectiva temporal diacrónica podemos estabelecer alguns grupos que, curiosamente, ou talvez não, vão diversificando as propostas em função das anteriores aprofundando, desta forma, a pesquisa em torno da ocupação de um mesmo espaço. Talvez o desafio que a partir de determinada altura se colocou e coloca como mais interessante é a continuidade e diversidade das propostas para a sua ocupação, isto é, não se vislumbra um esgotamento no sentido da repetição nas instalações dos artistas embora, como já anteriormente foi referido possa, desde já, construir-se uma tipologia de ocupação.

Assim, começemos pelos projectos iniciais, o primeiro de Louise Bourgeois, depois Juan Muñoz, Rachel Whiteread e finalmente, nesta primeira apreciação, Anish Kapoor. Todos eles têm em comum uma estratégia de ocupação do espaço que passa, antes de mais pelo seu preenchimento. Podemos, então, designar esta forma de ocupação numa macrovisão de todos os projectos como: o espaço preenchido.

Um olhar mais analítico sobre cada um dos projectos revela, desde logo, algumas diferenças fundamentais que os vão autonomizar. O projecto apresentado por Louise Bourgeois pensa este preenchimento espacial a partir da premissa da ampliação de escalas para os objectos aí instalados. O espectador é confrontado com um número de objectos que povoam o espaço e que têm como característica comum uma alteração de escala que, em alguns deles, se revela ameaçadora. É o caso da grande aranha que ocupa parte importante da sala e que não deixa ninguém indiferente. E se aqui a escala é determinante, nos outros objectos, por exemplo, nos espelhos (como aqueles que comumente utilizamos nos quartos de banho), ela afirma a sua predisposição perturbadora. O espectador é remetido para uma posição liliputiana que recupera, de algum modo, a matriz kantiana do imensamente grande. É impossível não se pensar em Caspar David Friedrich e nos seus pequenos espectadores. A natureza não se manifesta aqui *per se*, mas aparece como mediada nos objectos imensamente grandes que povoam este espaço reclamando uma espécie de novo sublime distópico para a obra apresentada.

A instalação seguinte, apresentada pelo artista espanhol Juan Muñoz, remete também para a ideia totalizadora do espaço, neste caso estabelecendo uma clara afinidade entre a opção pela ocupação em altura e uma ideia de relacionamento de poder. Sabemos, desde que Miguel Ângelo colocou o seu David na praça central de Florença, que algumas obras

de arte potenciam esta relação entre espectador e obra. Se no caso do David essa relação era estabelecida pela impossibilidade, dada a exiguidade do espaço, de olhar a escultura de igual para igual estando sempre presente a necessidade de olhar de baixo para cima, nos anos de estabelecimento da ideia centralizadora do líder, como no caso de Napoleão em França, o recurso ao pedestal cada vez mais alto veio radicalizar esta ideia de poder. Parece ser claro que Muñoz dialoga com esta tradição de poder na instalação que apresentou na Tate. A característica essencial da sua obra nos últimos anos de vida foi a disseminação de pequenas esculturas/bonecos chineses por espaços. Na Tate o artista construiu uma estrutura em andares que, por um lado, alterou radicalmente a relação que o espectador estabelece com a sala mas, por outro, ao colocar os bonecos sempre em posições cimeiras privilegiou o olhar para cima voltando a colocar a imensa espacialidade em jogo. Os pequenos bonecos (sempre mais baixos que um ser humano) olham-nos de cima para baixo não se confundindo nunca com o espectador estando, neste caso, as plataformas construídas pelo artista transformadas em novas tipologias de pedestal e, desta forma, questionando e actualizando, de novo, toda a problemática em que assenta a descontinuidade que o pedestal coloca.

O terceiro caso em análise, a instalação apresentada pela artista inglesa Rachel Whiteread totaliza o espaço de uma outra forma, mais uma: como configuração penetrável. Uma espécie de arquitectura citadina invadiu a sala das turbinas com artérias de atravessamento que permitem um relacionamento directo e conhecido do espectador com a obra. A dimensão arrebatadora da peça, que ocupa na totalidade o espaço remete, uma vez mais, para o gigantismo da proposta, desta vez, pela mimetização da relação do transeunte com a arquitectura aqui, naturalmente, metaforizada nos volumes que a artista construiu. É, aliás, através dessa acumulação de volumes geométricos que a relação com a arquitectura se impõe. Nada de estranho pois este é o domínio de trabalho da artista. No caso da instalação na Tate, Rachel Whiteread optou por dar continuidade a uma ocupação real do espaço. Só que, e aí reside o fascínio deste *work in progress*, a abordagem pessoalíssima que os artistas têm feito do espaço permite a sua recriação de cada vez que uma peça é apresentada. A artista inglesa ao contrário de Muñoz preencheu o espaço horizontalmente e ao organizar a sua "cidade" de forma penetrável está, por assim dizer, a responder aos questionamentos de poder introduzidos na instalação anterior. Aqui o espaço é, de algum modo, mais democratizado no sentido da sua adequação a uma realidade conhecida e experienciada. Contudo a excessiva, por única, presença do branco na totalidade dos volumes conduz o pensamento para uma ideia utópica da arquitectura modernista que potencia, de novo, a relação de poder estabelecida pela desmesurada escala em jogo. O problema não é a obra da artista. A questão essencial prende-se com o tipo de percepção que tal escala produz na apreensão das obras por parte dos espectadores. Que no projecto seguinte se radicaliza e torna-se, em nossa opinião, claramente ameaçadora.

Anish Kapoor propôs para a sua intervenção uma alteração significativa relativamente aos projectos anteriores. Já não se trata de agrupamentos de objectos que potenciam a escala desmesurada das obras. Agora, um único e gigantesco objecto povoa a totalidade do espaço apresentando-se como corolário de todas as intervenções até aí realizadas, no sentido em que vimos falando da ocupação do espaço, uma só forma que transforma o espaço moldando-o a seu bel prazer.

Esta peça em forma de corneta maximaliza a relação com o espectador, impondo-se descaradamente. É, aliás, na sua aparência orgânica que corporiza o seu aspecto ameaça-

dor. Qual forma alienígena, espreita à porta da sala e pausa em cima da passagem para o público. Tanto num caso como no outro a sua enorme dimensão, se comparada com os espectadores, parece querer sugar para o seu interior. A forma proposta por Kapoor, ao impor-se por si própria, atinge o zénite desta premissa inicial de preenchimento do espaço. As questões que coloca são de índole variado mas uma fica como determinante: o espaço da Tate demonstrou até aqui uma plasticidade surpreendente. E agora? O que fazer depois deste refinamento formal na ocupação do espaço. Como ultrapassar o gigantismo em que se estava a transformar a série proposta?

A resposta não tardou a chegar com uma mudança de paradigma que permitiu, antes de mais, um refrescar de todo o processo e da aparência da ocupação do espaço. A esta nova forma de ocupação designamos por espaço virtual.

A intervenção que se seguiu foi realizada pelo artista islandês Olafur Eliasson e teve como título "The Weather Project". A resposta deste artista é brilhante pela simplicidade e pelo resultado surpreendente. Um imenso candeeiro em forma de semi-círculo e alimentado por 500 lâmpadas é duplicado e tornado virtualmente num círculo através do recurso a espelhos colocados no tecto. De repente o espaço da sala das turbinas duplicou e a imensa força dos objectos gigantes a povoar o espaço ficou definitivamente para trás. Num truque de magia (estamos a falar de espelhos e de fumos) a sala transforma-se numa imensa paisagem envolvida em névoa num qualquer fim de tarde, naturalmente, longe do inverno de Londres. A duplicação do espaço operada nesta instalação vem colocar, uma outra vez e num outro espaço, a proeminência do virtual como possibilidade contemporânea por excelência. A virtualidade em que somos envolvidos quotidianamente é, aqui, corporizada de forma surpreendente. Sem recurso a alta tecnologia mas com uma imensa criatividade para fazer funcionar um truque antigo num contexto totalmente novo.

A fasquia está de novo mais elevada. A ocupação por preenchimento chegou ao seu limite natural, por impossibilidade de expansão. Agora, esta é potenciada pela utilização da virtualidade como recurso para dar continuidade a uma proposta que pensávamos, todos, estava estagnada.

A proposta seguinte foi dirigida a um artista com uma larga história no panorama da arte contemporânea: Bruce Nauman. A sua proposta continuou a surpreender e a provar a dinâmica que um espaço pode estabelecer com as propostas dos artistas sem, contudo, se esgotar transfigurando-se continuamente no sentido de se adaptar às novas espacialidades propostas.

Nauman foi o primeiro artista a abandonar a ideia de objecto. Deu continuidade à potenciação do espaço virtual ao centrar totalmente a sua proposta no som. Para tal construiu uma colunas de som especiais que numa surpreendente qualidade *site-specific* se adaptaram formalmente à estrutura da sala, sendo introduzidas nas colunas metálicas que suportam o espaço e que estão disseminadas pelo espaço com uma distância entre si à volta dos 10 metros. O espectador entrava na sala e nada via a não ser um espaço completamente vazio. Somente quando avançava no espaço e cruzava um dos pares de colunas era atingido com violência por uma parede sonora em que vozes gritavam de um e do outro lado. Ultrapassada a coluna voltava tudo ao silêncio do espaço vazio.

O que Bruce Nauman aqui conseguiu é brilhante. Por um lado quebrou com a ideia de preenchimento – aparentemente não lhe restavam muitas hipóteses a este nível, talvez rebentar com o telhado numa actualização contemporânea de uma *merzbau* – e arriscou, sem receios, o vazio. A monumentalidade da sala voltava a impor-se depois do seu preen-

chimento absoluto, real e virtual. E aí o espaço voltou a ser novo. Preenchido virtualmente pelo carácter escultórico do som, apesar de apenas de forma intermitente, o espaço da Tate foi refundado por Bruce Nauman e permitiu, assim, um refrescante começar de novo para todas as intervenções seguintes libertas do espartilho conceptual em que se estava a tornar a obsessiva ocupação totalizadora do espaço.

Outros espaços eram agora possíveis e passíveis de serem experimentados. Foi o que propôs Carsten Holler na sua intervenção. A sua proposta insere-se num questionamento do espaço que designamos por espaço lúdico, o espaço dialógico e relacional.

O artista alemão introduziu, qual *ready-made* gigante, um conjunto de escorregas, iguais aos que povoam os parques aquáticos nas praias, no interior da sala das turbinas. Holler é um dos mais destacados representantes da designada estética relacional. Esta corrente tem como ponto determinante a constatação de que a obra só é concluída com a participação activa do espectador, introduzindo, desta forma, a interactividade como elemento essencial do trabalho dos artistas. Esta é, talvez, a constatação que determina a proposta de Holler e que, assim, distancia a estrutura de metal e acrílico que povoa o espaço da Tate da noção canónica de *ready-made*. Esta, para funcionar – aqui está um termo decisivo – tem que ter a participação dos espectadores. Sem tal condição a peça apresenta-se em forma de escultura. Esta participação popular levanta algumas das questões mais discutidas em torno destas peças: a sua qualidade lúdica é a condição que as autonomiza mas é, também, a condição que as investe de uma posição complexa de sustentar no interior do território da arte. As obras apresentam-se como *friendly users* e esta não é, nunca foi, uma postura que as obras de arte reivindicassem. Daí a natural reclamação de ruptura. Talvez seja, contudo, mais correcto falar de cumplicidade com um sistema que necessita de adesão popular para se sustentar e transformar uma lógica reflexiva em lógica relacional, quer dizer, neste caso, em brincadeira. O espaço das turbinas transforma-se então num local de jogo, uma ampla área de diversão que, ao potenciar a participação popular, se afirma a si próprio como uma qualquer feira de diversões. O sucesso desta forma é consideravelmente superior ao normal. Veja-se o caso desta peça que, ao contrário de qualquer uma das anteriores, já foi repetida em outros locais.

Perante tal investimento a ocupação seguinte teria como objectivo distanciar-se desta condição. Não poderia ter sido melhor a escolha que a peça apresentada por Doris Salcedo. A sua instalação formula, de forma inédita, uma vez mais, uma outra faceta para a ocupação do espaço da sala das turbinas. Para esta ocupação propomos a designação de espaço negativo. O negativo é algo que tem já uma longa tradição no campo da arte. Aqui é levado às últimas consequências tornando-se a sua leitura, inclusive, literal.

A proposta da artista investe tudo no chão da sala e, sobretudo, no que está escondido por esse mesmo chão. A peça é constituída por uma longa fissura, do tipo das que são encontradas frequentemente em edifícios após abalos sísmicos e que tem o seu início na rampa de entrada e se prolonga por grande parte do espaço da sala.

A atenção que é requerida ao espectador é, pela primeira vez, de sentido inverso. O olhar deixa de ser de baixo para cima e passa a funcionar em sentido inverso. A fissura apresenta-se, assim, como centro das atenções do público que, pura e simplesmente ignorando a ampla espacialidade da sala, se concentra em descobrir as peculiaridades da falha. O que é mostrado mas, também, aquilo que não é. O interesse da peça está exactamente aí pese embora as intenções políticas da artistas que, vinda da América Latina, reivindica a fissura como algo inerentemente político e simbólico da sua condição de exterioridade.

A procura daquilo que normalmente se encontra oculto mas, também, o enorme grau de surpresa que é causado em quem entra na sala afirmam-se como as componentes decisivas do trabalho. Não que queiramos deixar em condição subalterna a sua reivindicação do político. É para nós evidente o relacionamento reivindicado pela artista simplesmente, como em todas as boas obras, esta é uma condição que é inerente e que não se apresenta como estratégia de rotulagem e onde normalmente nada mais resta que a retórica exterior ao próprio acto de construir uma obra de arte. Resta concentrarmo-nos na imagem da ampla sala totalmente vazia e, contudo, cindida, como que agredida. Uma imagem imensamente forte, uma espécie de desenho que fica na memória, inclusive, do próprio espaço. Depois de terminada a instalação, a fissura foi fechada com cimento e, todavia, lá está escondendo, desta vez, na totalidade o que por baixo se encontra. De certo modo, preparando as condições para a próxima intervenção.

A última instalação até à altura da escrita deste texto é a da artista francesa Dominique Gonzalez-Foerster. Uma vez mais o espaço da Tate se transfigurou. Desta vez, contudo a alteração é mais conceptual que operativa. É o que propomos como espaço da memória. Um espaço que reivindica a sua condição ficcional como forma de memória mas que, simultaneamente, se propõe, também, como espaço de ficção científica. A instalação é construída numa espécie de lógica monumental, isto é, olhando directamente para o passado num determinado presente para se concentrar no futuro. Em traços rápidos pode descrever-se a intervenção de Gonzalez-Foerster como um espaço cenográfico onde se desenrola (desenrolou) uma determinada acção. Que conduz directamente a situações reconhecíveis como, por exemplo, a citação dos desenhos dos refugiados londrinos nas estações de metro durante os bombardeamentos alemães na segunda guerra mundial realizados por Henry Moore. O diálogo que a artista estabelece com outros artistas é, por vezes, muito mais evidente. Como no caso da presença *in loco* de peças altamente conhecidas de Louise Bourgeois e de Alexander Calder respectivamente a aranha e um dos famosos *stable* do artista americano. Uma outra citação, contudo, menos visível, é a maçã que remete para as esculturas de Claes Oldenburg. O espaço é ocupado por uma ficção corporizada pelo vasto número de objectos que povoam a sala. Uma situação ficcional de um futuro distópico (2058) que é acentuado por uma enorme projecção vídeo que habita toda a sala e que, a par dos objectos permite, desta vez, um olhar diferente. Um olhar, como antes referimos, aparentemente, mais orientado para a significação do que as anteriores intervenções o que não quer dizer melhor ou pior, apenas diferente. Essa é a tónica essencial de todo o projecto que se apresenta, na série de intervenções na sala das turbinas, como ponto temporal de contacto com o presente. A partir daqui ainda não sabemos. Uma coisa porém, já podemos afirmar: existe um passado para onde se pode olhar e reflectir, existe toda uma sucessão de experimentações em torno do espaço que é rica e, como se vem provando, até ver inesgotável. Esse é, por certo, o ponto mais forte desta iniciativa.

Tal como referimos no início deste texto, uma outra instalação num outro espaço da Tate – a Tate Britain – confrontou-se directamente com estas. Antes de mais porque não granjeou o enorme apoio mediático das suas congéneres, porque não obteve os apoios institucionais e, sobretudo, porque quis deliberadamente distanciar-se das propostas de ocupação realizadas na Tate Modern.

O artista inglês Mark Wallinger realizou na Tate Britain a instalação “State Britain” e, também neste caso, a questão da ocupação do espaço é determinante para a sua existência. Analisemos, com algum pormenor, todo o processo em torno desta instalação. Decorria

o ano de 2001 quando Brian Haw decidiu realizar um protesto público contra a intervenção militar no Iraque (não a actual mas a primeira, realizada na década de 90). Chamou-lhe *peace camp* e consistia num acumular de imagens, cartazes e muitos outros materiais em forma de instalação/protesto em frente ao Palácio de Westminster. Aí se manteve até Maio de 2006 quando, já em plena intervenção actual no Iraque, o parlamento inglês decidiu a proibição de manifestações não autorizadas no interior de um raio de 1 km a contar da praça do Parlamento. Como consequência desta nova lei a quase totalidade dos materiais de Haw foram retirados e banidos da zona. Uma medição literal do raio da circunferência com 1 km determina que tal linha de exclusão bissecta a Tate Britain.

Com este importante dado em mente, Mark Wallinger marcou uma linha no chão das galerias da Tate e, tomando como matriz os materiais de Haw, copiou-os um a um, transportando para o interior da Tate Britain uma cópia exacta da instalação/protesto. Aí colocou-os numa posição espacial interior à da linha delimitadora. O problema espacial aqui é de cariz claramente político: de um dos lados a possibilidade de manifestação do outro a sua impossibilidade. Ora o que o artista inglês fez de forma brilhante foi, ao realizar cópias dos materiais, transfigurá-los em materiais artísticos retirando-os do universo da propaganda política e, assim, introduzindo-os no interior de uma zona de exclusão. A ocupação do espaço é, desta forma, disruptiva e intencional no sentido em que apreende a espacialidade como arma política e a ela responde com a força criativa da instalação.

Refere o artista inglês, ainda na já citada entrevista à revista *October*, que o que se modificou foi a transformação da carreira de artista em algo viável, com tudo o que tal constatação tem de apetecível, e que, tal situação, determinou um afastamento em direcção ao *mainstream* e ao espectáculo. A sua aguda consciência reflecte-se nos trabalhos que realiza e essa é, para nós, a sua mais valia: as obras falam por si, tudo o resto é pura retórica e, como tal, sem interesse real.

As intervenções na Tate, em dois dos seus edifícios, apresentam-se como algumas das experiências mais estimulantes ao nível da ocupação do espaço. Na sua diversidade concedem a possibilidade de mantermos viva a ideia de insatisfação, espécie de utopia, que, por vezes, nos nossos dias, nos aparece como que desfocada. A obra de Mark Wallinger, em especial, não desvalorizando, porém, as outras, pela sua agudeza estética e política afirma-se como uma boa notícia para todos aqueles que acreditam na possibilidade da prática da instalação poder manter-se fiel ao seu espírito inicial e, como tal, colocar-se numa posição decisiva perante a massificação acrítica com que hoje somos continuamente confrontados.

Fica a incerteza de saber o que nos reserva o futuro próximo relativamente aos desenvolvimentos a serem observados na Tate. Mas esse é, talvez, uma dos maiores fascínios da obra de arte. Até ver.

Janeiro de 2009

Todas as imagens são apresentadas sob licença da *Creative Commons License*



Vista da instalação de Rachel Whiteread
(foto de *John Cooper*)



Vista da instalação de Olafur Eliasson
(foto de *Oliee O'Brien*)



Vista da instalação de Doris Salcedo
(foto de *arcrimes*)



Vista da instalação de Mark Wallinger (foto de Chris Beckett)