

INSTALAÇÃO NA ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA: INTERROGAÇÕES SOBRE COMPOSIÇÕES VISUAIS E CÊNICAS FUNDADAS NA INTERAÇÃO CORPO-ESPAÇO

Xavier, Jussara Janning¹

RESUMO: Este texto discute a noção de instalação como dispositivo criativo em uso no campo das artes visuais e cênicas. Em diálogo com as artes conceituais e contemporâneas, a instalação é investigada enquanto escultura em campo ampliado, bem como, organização coreográfica e ambiente de encenação. Neste contexto, a instalação ocupa-se com a produção de diversas presenças: corporeidades, espaços e temporalidades, provocando diálogos e efeitos inusitados. Trabalhos de artistas brasileiros como Hélio Oiticica, Ernesto Neto, Ana Vitória, Regina Silveira, Neto Machado e Jorge Alencar são abordados para problematizar o tema. Suas criações demonstram a diversidade de tratamentos que a instalação vem recebendo no campo da dança, teatro e/ou artes plásticas, admitindo muitas possibilidades de percepção e afecção despertadas no público. Diante de um mapa formado por pensamentos e realizações extremamente diferenciadas, constata-se a impossibilidade de conceituar instalação como termo unívoco e fechado. Sendo assim, este texto reconhece tratar-se de um fazer localizado num campo multidimensional e sem fronteiras definidas e, portanto, limita-se a interrogar seu conceito e desenhar pistas para sua compreensão.

Palavras-chave: Instalação; Escultura; Teatro; Dança; Arte contemporânea

INSTALLATION IN BRAZILIAN CONTEMPORARY ART: QUESTIONS ON VISUAL AND SCENIC COMPOSITIONS BASED ON BODY-SPACE INTERACTION

ABSTRACT: This report reviews the notion of installation as a creative device used in the field of visual and scenic arts. In dialogue with the conceptual and contemporary arts, installations are studied as an extended sculpture put in field, as well as choreographic organizations and stage settings. In this context, installations deal with the production of various presences: corporealities, spaces and temporalities, creating dialogues and unusual effects. Works by Brazilian artists such as Hélio Oiticica, Ernesto Neto, Ana Vitória, Regina Silveira, Neto Machado and Jorge Alencar are discussed to further elaborate the theme. Their creations demonstrate the diversity of uses that installations have received in the field of dance, theater and plastic arts, thus making possible to create different effects of perception and affection in the public. It is impossible to conceptualize installation as a single and closed term because it embraces a wide range of extremely different

¹ <https://orcid.org/0000-0003-2732-2723> Universidade Regional de Blumenau (FURB), Blumenau, Santa Catarina, Brasil. Pós Doutora em Filosofia (UFSC), Doutora em Teatro (UDESC), Mestre em Artes - Comunicação e Semiótica (PUC/SP), Especialista em Dança Cênica (UDESC), Bacharel em Administração (UFSC), Licenciada em Artes Visuais (Claretiano). Professora da Licenciatura em Dança (FURB). Publicou *Grupo Cena 11. Dançar é conhecer* (2015); *Acontecimentos de dança: corporeidades e teatralidades contemporâneas* (2013). Coorganizadora dos livros *1, 2, 3 e já! A criança pinta, borda e dança* (2018); *Dança não é (só) coreografia* (2017); *Tube de Ensaio. Composição [Intervenções + Interseções]* (2016); *Histórias da Dança* (2011); *Pesquisas em Dança* (2008); *Tube de Ensaio. Experiências em Dança e Arte Contemporânea* (2006). jussarajxavier@gmail.com

thoughts and achievements. As a matter of fact, this report recognizes an installation as a complex doing located in a multidimensional field without boundaries, and consequently the next paragraphs circumscribe the argument by presenting the general theme, and highlighting clues for its understanding.

Keywords: Installation; Sculpture; Theater; Dance; Contemporary art

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa elege o campo da instalação artística como tema, voltando-se especialmente àquelas obras orientadas pela interação entre corpo e espaço, tanto no ambiente das artes visuais (com ênfase nas produções escultóricas), quanto das cênicas (especialmente teatro e dança). Num primeiro momento, busca compreender o conceito de instalação e pesquisar as particularidades de seus usos, investigando possíveis eixos comuns no fazer das artes visuais e cênicas. Neste contexto, aborda trabalhos recentes de artistas brasileiros, focando as possibilidades relacionais e de entrelaçamento entre corpo e obra, bem como, nos processos de transformação do corpo implicado nas instalações assinadas pelos mesmos. Assim, busca revelar estratégias compositivas e propósitos conceituais.

A escolha do assunto articula-se diretamente ao contexto de atuação profissional e de interesse da pesquisadora, enquanto professora, programadora e diretora de espetáculos que articulam conhecimentos de dança, teatro e artes visuais. Elementos fundamentais como corpo, tempo e espaço são problematizados e combinados de modo bastante singular no tratamento criativo de uma instalação. Ao mesmo tempo, tal dispositivo é revelador de perspectivas críticas e abordagens perturbadoras em relação aos sistemas tradicionais de produção artística. Destarte, a curiosidade emerge na esteira de seu caráter conceitual - aparato provocador de perguntas instigantes - e pela contemporaneidade de seu pensamento compositivo.

Numa aproximação inicial ao assunto, verificou-se que o termo instalação é também encontrado como sinônimo de intervenção, *site specific*, *situ*, dentre outras nomenclaturas. Neste sentido, este estudo procura esclarecer diferenças, similaridades e nexos entre tais noções. Na dança, por exemplo, a palavra é frequentemente utilizada na expressão “instalação coreográfica”. Se considerarmos que, há muito tempo, os espetáculos de dança utilizam cenografias (ambientes especialmente elaborados para sua ocorrência), questionamos as motivações que levaram alguns artistas a nomearem suas recentes criações como instalações. Portanto, consideramos útil elucidar os motivos e as justificativas relativas a tais escolhas. Sobretudo, por encontrarmos pouquíssimos textos a respeito, fato que demonstra a importância de abordar o objeto escolhido em novos estudos.

Acredita-se que, usualmente, a produção e disseminação de pesquisas no campo da arte contemporânea colabora para elucidar aspectos elementares acerca das obras produzidas neste território: possíveis modos de funcionamento, desejos de materialização estética, pensamentos propositivos, soluções inventivas e interativas. Em relação ao público em geral, este escrito pretende contribuir para despertar interesses artísticos, promover acervos de arte contemporânea, sensibilizar novas plateias e visitantes, gerar acesso sensorial e intelectual as criações neste âmbito. Em relação aos artistas, a pesquisa é propositiva de novos diálogos acerca dos trabalhos analisados, concorrendo para, em alguma medida, refinar seus discursos conceituais e/ou despertar e aprofundar diferentes questões.

Sabe-se que a arte contemporânea é um campo de natureza indisciplinar, dado que costuma ultrapassar fronteiras diversas e atingir outras áreas de conhecimento, servindo-se de diferentes saberes para elaborar suas próprias questões. Ao criar movimentos dialéticos entre artes visuais, cênicas e outras disciplinas, esta pesquisa busca incrementar possibilidades argumentativas e críticas de escrita. A instalação enquanto tema potencialmente transversal e multidimensional,

ênfatisa o “reconhecimento dos diferentes níveis de realidade no processo cognitivo. Abertura que se dá conforme os tipos de observadores, cujas percepções, quando ampliadas por variadas articulações, possibilitam um conhecimento cada vez mais significativo e abrangente” (SANTOS, 2008, p. 75). Vale dizer que a realização desta pesquisa - de especificidade transdisciplinar - vai de encontro as orientações da educação contemporânea, como a exigência de uma postura de democracia cognitiva, capaz de superar preconceitos introduzidos pela hierarquização dos saberes, e a habilidade para enfrentar o desafio de transitar por conhecimentos diversos (ibidem, p. 76). No âmbito acadêmico especialmente voltado aos processos de ensino-aprendizagem das artes, este estudo afirma a importância de conexão entre teoria e prática, de um fazer poético alimentado pelo exercício do pensamento e vice-versa. Assim, pretende favorecer a interação entre a pesquisa acadêmica, o contexto cultural e o ensino das artes. Ainda sublinhando seu caráter transversal, esta investigação orienta-se no sentido de sistematizar conhecimentos teóricos e interrogar realidades, aprendendo não somente sobre o real, mas com ele e nele.

Cabe esclarecer que trata-se de uma pesquisa qualitativa, cujas principais características são: a execução simultânea das etapas de levantamento e análise de dados; o desenvolvimento de um estudo descritivo voltado para a compreensão e o aprofundamento do objeto de interesse do estudo; o reconhecimento da validade do ponto de vista do autor da pesquisa em relação ao tratamento dado ao tema (MASCARENHAS, 2012, p. 46). Para sua concretização, efetuou-se uma pesquisa de revisão bibliográfica e documental, com consulta a livros, trabalhos acadêmicos, textos/críticas/imagens publicadas em jornais, revistas, catálogos de exposições, programas de espetáculos e *sites* especializados. O mapeamento teórico permitiu coletar dados e informações fundamentais à investigação e análise. De modo específico, para uma aproximação as obras categorizadas como instalação, incluiu-se o acesso aos *sites* de artistas e instituições ligadas ao campo ampliado de interesse – a arte contemporânea brasileira.

Em se tratando de um estudo no território das artes visuais e cênicas, sublinha-se a importância da experiência e sensibilidade da pesquisadora para a realização de leituras individuais e críticas das obras artísticas observadas no processo de construção do conhecimento. Algumas obras foram acessadas de modo indireto por meio de imagens e textos, outras, por meio de uma vivência e interação direta. Sendo assim, a apreciação estética é aqui considerada um método pertinente de análise, próprio para desenhar características cognitivas e afetivas das instalações pesquisadas. Ressalta-se a proposta de uso de uma metodologia essencialmente transdisciplinar: contemplativa de processos e produtos artísticos, pleiteadora de conhecimentos de áreas como filosofia, literatura, arquitetura, comunicação, história, sociologia, antropologia, educação, psicologia, moda, design e linguagens - visuais, gestuais, sonoras, dentre outras.

PARA INSTALAR NOVOS SENTIDOS

Espaço pode ser definido como área, lugar, extensão, superfície e território delimitado ou não, bem como, enquanto duração, decurso e intervalo, noções que implicam o conceito de tempo. Artes visuais e cênicas conectam-se, obrigatoriamente e de diferentes modos, a modulações espaciais e temporais. Se inicialmente as práticas de criação escultóricas ocupavam-se apenas da exploração do espaço na obra em si (investigando volumes, esculpindo formas, modelando representações mais ou menos figurativas da realidade), posteriormente passam a trabalhar o espaço para além da obra, seja desenvolvendo experiências que incorporam elementos arquitetônicos (a exemplo das paredes, pisos, e vãos dos museus e salas de exibição) ou criando espaços únicos equivalentes a obra em si. De qualquer modo, o avanço de tais formulações modificou a própria noção de escultura.

Das dimensões medievais (altura e largura) para as três dimensões renascentistas (altura, largura, profundidade), passamos atualmente para as múltiplas dimensões, em uma interação entre espaço e tempo. Assim, as práticas tridimensionais contemporâneas

colocam em questão a relação do homem com o seu ambiente mais intensamente e incluem o tempo e o espaço como elementos plásticos, entre transmissões e trocas, em um lugar mútuo do espectador e da obra (CARNEIRO, 2017, p. 238).

A instalação desponta neste contexto de interrogações e experimentos em relação as possibilidades da arte, do tempo e do espaço. Para Carneiro (*ibidem*, p. 250), a instalação surgiu “quando alguns artistas começaram a ampliar o campo poético de suas criações, enfatizando o aspecto conceitual e sensível em suas obras”. Sendo assim, a palavra instalação é utilizada para designar trabalhos artísticos diferenciados, fator que confere ao termo definições e modos de compreensão distintos desde a sua aparição na década de 1960. De modo amplo, instalação refere-se a assemblages e ao uso de materiais variados para a composição de ambientes nas galerias e museus, ou seja, a construção de espaços que convidam o observador a trilhar um percurso próprio para entrar em contato com a obra. Pela particularidade da forma com que dispõe de materiais e intervém no local em que se insere, sugere diferentes relações entre objetos, peças e público (INSTITUTO ITAÚ CULTURAL, 2018a).

Ao investigar especificidades e problemáticas que envolvem o termo, Carvalho (2005) elege como parâmetro central o espaço. Ele seria o elemento inevitável de toda instalação: um ambiente de encontro entre obra, local ocupado e espectador. O foco da instalação está no modo como opera com o espaço no qual se instala, ou seja, a maneira singular de trabalhar um espaço aberto à experiência. Para a autora (*ibidem*), uma obra configurada como instalação pode ser constituída por pinturas, esculturas, fotografias, monitores de vídeo, enfim, objetos quaisquer (espelhos, areia, luz, açúcar, etc.). No entanto, afirma que a definição de instalação prescinde da mistura de materiais diversos, pois uma instalação pode ser composta por um único tipo de objeto, desde que o mesmo conjugue com o espaço.

Carvalho (*ibidem*) observa que a noção de instalação é frequentemente empregada junto a termos como intervenção, *in situ* e *site specific*, revelando algumas das diversas formulações teóricas, conceituais e artísticas aplicadas ao vocábulo. O dissenso existente em relação a definição e ao emprego do termo instalação serve para indicar a complexidade envolvida em seu campo de estudos. Trata-se, afinal, de um conjunto de obras moldadas num terreno de contaminações, ultrapassagem de limites e demolição de categorias estanques, próprio da arte contemporânea, desacostumada a obedecer padrões e normas rígidas de funcionamento.

Segundo Freire (1999, p. 91-92), até a década de 1960 instalação significava apenas a montagem de uma exposição para, em seguida, designar uma operação artística que reconstrói criticamente o espaço, transformando-o em parte constituinte da obra de arte. A autora revela que o uso do termo popularizou-se nos anos 1970, conferindo aos seus lugares de ocorrência uma densidade imaterial em seus sentidos mais diversos, abarcando o social, político, econômico, cultural e arquitetônico. No Brasil, obras do artista plástico carioca Hélio Oiticica (1937-1980) como as séries *Bilaterais* (1959), *Relevos espaciais* (1959), *Bólides* (1963) e *Penetráveis* (1960), além dos famosos *Parangolés* (fim da década de 1960), exemplificam alguns usos da instalação. Os trabalhos de Oiticica propõem experiências sensoriais múltiplas, que abarcam não somente o ver, mas o tocar, escutar, cheirar e mover do público, que passa a ser visto como cocriador de suas obras (SAMPAIO, 2013). Na trilha dos feitos de Oiticica, os quais transformam o espectador em participante ativo, o também carioca Ernesto Neto propõe obras como espaços de intercâmbio, a exemplo de *Humanóides* (2001) e *It happens in the body of time, where the truth dances* (2004), em que o público pode sentar, deitar, vestir, tocar, cheirar, habitar, experienciar sensorialmente de vários modos, transformando-as em extensões de seus próprios corpos. Neste sentido, a instalação é fusão entre corpo e paisagem, é mescla entre dentro e fora, é experiência de intercâmbio e reconhecimento, sublinhando a continuidade entre corpo e ambiente (FONSECA, 2012).

Alberganti (2015) fala em “instalação imersiva” para distinguir um dispositivo artístico como laboratório que inventa espaços, incluindo o espaço físico-mental do público, criado pela sua própria presença numa situação fronteira entre arte e realidade. O autor ressalta que numa

instalação imersiva o visitante não está no espaço, mas com o espaço, numa posição de começo frente ao mundo e, simultaneamente, num processo vivo de subjetivação que atravessa seu corpo. Ele explica:

Ele se sente num teatro, sem teatro e entende que ela vai ter que inventar uma história para aprender a andar neste espaço feito tanto quanto para o olho, quanto para o pé. O conceito de “imersividade” pode ajudar a entender a relação inédita do corpo do visitante neste contexto. Com a imersão, nosso corpo fica mergulhado num meio pré-existente, mas pela imersividade é o corpo mesmo que cria o espaço no qual ele mergulha. O corpo do visitante torna-se um corpo dilatado, um corpo sensível simultaneamente à todas as dimensões concretas do espaço (o próximo, o distante, o alto, o baixo, à direita, à esquerda) e todas as combinações e modulações entre elas. De objeto de contemplação, a obra se torna projeto de espaço a viver (*ibidem*, p. 7).

Moraes (2015) alerta que a mera presença e participação do espectador numa instalação é insuficiente à realização de uma vivência interessante e que, algumas vezes, o funcionamento da obra chega a ser autoritário, constringendo o visitante a mover-se forçosamente. Em seu texto, a autora dedica-se a pensar diferentes estados do corpo solicitado à ação em trabalhos tridimensionais. Ela aborda, especificamente, obras que sugerem uma relação coreográfica com espaço e tempo, com propensão para tornar qualquer mínimo movimento do espectador em ação consciente, forçar tensões corpóreas particulares, irromper pausas, acelerações e desacelerações no corpo, o qual, na visão da autora, é solicitado para além do aspecto lúdico e divertido. Assim, a conexão entre corpo e obra seria eminentemente coreográfica, produzindo “uma dança de ordem íntima, não espetacular, que se desenrola entre visitante e visitado” (MORAES, 2015, p. 15). Ao citar as obras *The Murder of Crows* e *Fort Part Motet* do casal de artistas canadenses Janet Cardiff e George Bures Miller, Moraes (2015) relaciona-as, respectivamente, ao teatro e a dança, sugerindo que ambas podem ser vivenciadas enquanto espetáculos cênicos. Mas apesar de afirmar que estas duas investidas tridimensionais misturam experiência teatral e coreográfica, a autora defende a particularidade de conhecimento e comportamento de cada visitante, ou seja, não seria possível eleger um único modo de sentir e compreender tais obras.

Para Carneiro (2017), a instalação destaca-se no contexto artístico contemporâneo pela espetacularidade e pela interatividade que propõe ao público, tornando-se cada vez mais complexa e multimidiática. Ela ressalta:

As combinações com várias linguagens fazem com que o público se surpreenda e participe de forma mais ativa, pois ele é o objeto da própria obra, uma vez que, sem a presença do público, a obra não existiria em sua plenitude. Estabelecendo um novo diálogo a cada montagem, a instalação mexe sempre com os sentidos do espectador, desenvolvendo um sentido particular em quem a experimenta (*ibidem*, p. 250).

Cauquelin (2005, p. 147) equiva instalação a um espaço aberto à representação, a uma intervenção que opera como dispositivo teatral, a uma cena aberta a constituição de redes comunicativas diversas, na qual importa a composição da rede em si e não a mensagem que por ali transita. Curiosamente, a autora utiliza o termo dramaturgia para abordar o tema. No âmbito da dança e teatro contemporâneos, a palavra dramaturgia conecta-se a criação de espaços dialógicos, a processos analíticos, reflexivos e inventivos ancorados em agenciamentos, descobertas e questionamentos acerca da cena e do corpo em ação. Também a instalação, considerada como construção espaço-temporal propositora de outra configuração da realidade, implica um modo de fazer dramático. Ao convocar a presença do corpo ao movimento, torna-se, tal qual as artes cênicas, um modo produtivo de arte que é transitório e provisional. Pode-se afirmar que a instalação:

É passageira, é presença efêmera que se materializa de forma definitiva apenas nos registros de memória, vídeos ou fotografias. O sentido do tempo, no caso da fruição estética da instalação, se dá de forma imediata ao observá-la e interagir com ela, mas permanece em sua fruição plena apenas como recordação. A questão do tempo é decisiva na instalação, fazendo com que ela seja um espelho de seu próprio contexto, questionando, assim, o homem desse tempo e a interação deste com a própria obra, característica própria das instalações (CARNEIRO, 2017, p. 250).

Ao abrir o campo das artes visuais à ação interativa, a instalação convoca um visitante ativo e disponível a uma espécie de jogo corporal e cênico. Na esteira desta mescla experimental e perceptiva, “a instalação cumpre um sacrilégio, ela insere a teatralidade no museu, ela integra a vida lá onde não há senão ruínas. Ela traz dança ao seio das artes plásticas” (FORMIS, 2018, p. 27). Apesar de similaridades conceituais e operativas que colocam a instalação num entre-lugares, admitindo-a em campos diferentes como artes visuais, dança, teatro, moda, dentre outras manifestações culturais, alguns autores questionam o uso indiscriminado e inadequado do termo por parte de artistas e curadores.

No campo da dança contemporânea vemos intensificar-se, nos últimos anos, obras que questionam a tradicional divisão entre palco e plateia, partindo para espaços alternativos, uso distendido do tempo, deslocamento dos espectadores, entre outros elementos que aproximam, aparentemente, a dança da instalação. Nessas novas configurações, alguns trabalhos organizam-se colocando os corpos dos intérpretes em sequências de movimentos *in loop*, em pontos específicos do espaço, ao redor dos quais os espectadores caminham (assim como fazemos com uma escultura de Rodin, Bernini, Brancusi, Giacometti etc.). Não seria o termo instalação equivocado para definir essas obras de dança? Não seria mais apropriado nomeá-las de esculturas coreográficas? Qual o grau necessário de mobilização do espaço e implicação do corpo do espectador e do bailarino para definir uma obra de dança como instalação? (MORAES, 2015, p. 20).

Artistas, críticos e instituições de fomento brasileiros passam a utilizar o termo “instalação coreográfica” a partir do início do século XXI, para referenciar trabalhos em que a dança emerge de uma relação singular entre corpo e ambiente, os quais estabelecem processos produtivos de imagens, questões, movimentos, afetos e temporalidades incomuns (DALTRO e AZEVEDO, 2012). Formis (2018, p. 29) define alguns critérios criativos compartilhados por uma instalação e uma configuração de dança: “transformação, alteração variável da matéria, abertura formal e extensão temporal”. A ativação do verbo instalar em dança convocaria uma relação íntima entre matéria, movimento e alteração de estados. Uma instalação coreográfica se ocuparia em desenhar mapas para ação/inação e estabelecer condutas interativas entre corpos e ambiente. No cruzamento entre antecipação e imprevisto, caberia a simultânea exploração das potências e falências do corpo. Para Formis (2018, p. 33), a “obra plástica devém tão móvel quanto a obra dançada e, inversamente, a obra dançada é toda tão imóvel quanto a obra plástica”. Em ambos os casos, a criação “induz a emergência de uma experiência estética ativa da parte do espectador, o qual poderá viver estados perceptuais e emocionais todos tão receptivos quanto participativos” (*ibidem*, p. 33).

Olhando para as formas teatrais das última décadas, Lehmann (2007, p. 277) afirma que muitas delas produzem e utilizam “ambientes segundo o padrão das artes plásticas”. Para o autor², a intenção dos trabalhos que constroem instalações é a de “propiciar uma determinada *experiência temporal* por meio de concepções espaciais específicas” (*idem*). Ele diz ainda: “Essa *dramaturgia espacial* faz que o tema da reflexão opere teatralmente no processo temporal como tempo próprio dos espectadores em seu movimento” (*idem*). Neste sentido, a tradicional cenografia enquadrada no palco e contemplada a distância pela plateia transforma-se em um ambiente de encontros, espaço

² O autor refere-se ao “teatro pós-dramático”: campo de produções teatrais realizadas depois de 1970, fortemente conectadas ao experimento e ao risco artístico (LEHMANN, 2007).

vivo de relação, integrador de artistas e espectadores, cada qual em busca de um lugar próprio, não mais determinado a priori. Nestas instalações teatrais, espaço e tempo são multiplicados. Ao colocar o público dentro da cena, instaura-se um jogo crítico-criativo de subjetividades e movimentos. Agora, o espectador é parceiro e inventor de outros mundos, é provocado a escolher e ver por diferentes ângulos, a sentir, a pensar, a definir seus pontos de vista. Há uma forte conexão entre realidade e ficção. Tal é o mote do trabalho *Biblioteca de dança* (2017), que trataremos a seguir.

Biblioteca de dança é uma criação dos artistas Neto Machado e Jorge Alencar, experienciado por mim na Bienal Sesc de Dança 2017³, na cidade de Campinas em São Paulo. No programa do evento, *Biblioteca de dança* apresenta-se como uma “instalação” na qual “artistas ocupam uma biblioteca e transformam seus corpos em livros”. Nesta proposição, o corpo de cada performer torna-se um “volume” de dança e disponibiliza; do ponto de vista de alguém que presenciou uma obra da dança; vários capítulos a serem falados verbal/coreograficamente. As categorias que estimularam a construção dos volumes da *Biblioteca de Dança* foram: uma obra fundamental; uma obra que gostaria de ter feito; uma obra que não poderá mais ser vista; uma obra que eu gostaria que uma pessoa específica visse; uma obra que me arrebatou. Durante três horas em três dias consecutivos, sete artistas transformaram a Biblioteca do Sesc em espaço performativo. Cada um, sentado em uma mesa com cinco lugares, aguardava seu público e, em seguida, se apresentava: “Eu sou fulano(a), sou um volume da *Biblioteca de Dança*, e meu volume tem cinco capítulos: a, b, c, d, e. Qual capítulo vocês gostariam de conhecer?”. Os capítulos; nomeados de modo instigante e divertido; eram escolhidos e “consultados” pelo público. Os participantes poderiam passar pelas várias mesas e presenciar as narrativas que desejassem. Pessoalmente, dentre todos os “volumes” que acessei, considere os relatos de Jorge Alencar extremamente comoventes. Ao descrever *Café Müller* (1978), obra da coreógrafa alemã Pina Bausch (1940-2009), de olhos fechados, ele alcançava pouco a pouco um estado de corpo paradoxal - entre leve e denso, delicado e brutal. Seus gestos contínuos eram interrompidos por fortes batidas das mãos e braços na mesa, as quais reverberavam nos corpos presentes, intensificando sentidos diversos, transportando-os para possíveis situações do espetáculo narrado. Em outro volume, Jorge Alencar atualiza o trabalho *Solução para Todos os Problemas do Mundo* (2007), numa performance composta num modo entre dizer um romance, congelar diferentes imagens e “zapear” momentos rapidamente. Ao recriar obras históricas por meio de falas e movimentos, *Biblioteca de Dança* intriga por cruzar espaços-tempos diferenciados, misturando passado e presente para criar outras temporalidades e produzir acontecimentos de dança. Ao meu ver, *Biblioteca de dança* aproxima-se muito de um trabalho *site specific*, pois configura-se numa situação espacial específica, ou seja, trata-se de arte sob medida, especialmente realizada para um local com características próprias – neste caso, uma biblioteca com prateleiras de livros, gabinetes de leitura e mesas de estudo. A interrelação dança-biblioteca é explícita, inclusive, no nome. Mas *Biblioteca de dança* também firma-se como instalação, na medida em que aproxima efetivamente artistas e espectadores, mobilizando e criando tempos-espaços físicos e imaginários. Contudo, arrisco dizer, nem todos os volumes da *Biblioteca de dança* materializam esta proeza.

Para concretizar uma instalação, interessa verificar como o visitante torna-se, simultaneamente, plateia e artista, na medida em que toma consciência de seu próprio movimento e compõe uma experiência que molda a própria obra de arte. Sua existência iguala-se a do objeto artístico, no senso que ambos compartilham uma espécie de presença cênica. Contudo, mais do que um produto, constitui-se um processo. A instalação inaugura um ambiente teatralizado, instala não uma coisa - matéria qualquer, mas uma situação cênica, uma composição sensitiva fundada na interação corpo e espaço. Assim ocorre com as instalações multidimensionais da artista multimídia gaúcha Regina Silveira, que distorce perspectivas para criar espaços instáveis e vertiginosos para os visitantes de suas obras. Em *Abyssal* (2010) - composto de adesivo em vinil, paredes pintadas e filtros de luz - a artista apropria-se de imagens fotográficas para construir uma arquitetura própria, bagunçar o

³ Informações em: <http://bienaldedanca.sescsp.org.br/2017/programacao/biblioteca-de-danca/>. Acesso em 10 ago. 2018.

sistema usual de representação dimensional, provocando a imaginação do público para perceber e experimentar o objeto físico de variadas maneiras.

Interessada em operar desvios, Regina Silveira modela um novo universo, convidando o visitante a repensar seu próprio mundo e sua posição no ambiente. *Abyssal* integra conhecimentos das artes visuais, arquitetura e computação gráfica, compondo-se no trânsito entre simples e complexo, artesanal e tecnológico, autenticidade e simulação, real e virtual. O dispositivo poético funciona na conexão ativa entre corpo do observador e corpo da obra. É criador de espaços e temporalidades singulares, posto que, em movimento, o visitante é chamado a compreender o que existe e projetar o inexistente, descobrir rotas e pontos de fuga. A artista define *Abyssal* como “uma imagem de abismo construída em anamorfose vertical [...] capaz de proporcionar experiências de estranheza espacial” (REGINA SILVEIRA). A teatralidade emerge nesta dinâmica perceptiva, como ato artístico de transformação da realidade e violação do cotidiano.

A busca por novas possibilidades de afecção do corpo parece motivar e conquistar mais e mais artistas das artes cênicas para trabalhar com a instalação. A bailarina e coreógrafa Ana Vitória, diretora da companhia que leva seu nome - Cia Ana Vitória Dança Contemporânea; fundada em 1995 e sediada na cidade do Rio de Janeiro; criou, recentemente, uma trilogia de “instalações performáticas”, formada pelos trabalhos *Afinal o que há por trás da coisa corporal?* (2010), *Pulsão do Laço* (2011) e *Ferida Sábia* (2012). O *site* da artista informa sobre a trajetória trilhada para o aprofundamento da linguagem gestual e da escolha referente aos espaços para apresentações ao longo do tempo pela artista. Neste sentido, revela seu interesse em “buscar cada vez mais, tocar e estar mais próxima do seus interlocutores/espectadores”, a exemplo de “suas três últimas criações que assumem a presença do objeto e seu próprio corpo como instalações performáticas” (ANA VITÓRIA, 2018). As informações a seguir, referentes a cada um dos trabalhos que formam a trilogia citada, foram coletadas e pensadas a partir do *site* da artista (*idem*). O solo *Afinal o que há por trás da coisa corporal?*, criado e dançado por Ana Vitória, dialoga com os pensamentos da pintora e escultora Lygia Clark (1920-1988). Trata-se de um experimento que busca viabilizar a transformação das formas, as marcas do tempo na matéria em movimento, a vida como obra de arte e o corpo como experimento. Segundo Hélia Borges em texto publicado na *homepage* já indicada, intérprete e espectador compartilham o espaço numa proposição que “possibilita que o campo perceptivo aumente pela tridimensionalidade”, pois “a obra, ao multiplicar sua potência de deslocamento, consegue se estender no espaço entre de forma a ampliar, para o observador, a diversidade de modos de captar a partir de diferentes modos de se afetar”. A artista permite que o público seja parte da dança, posto que, ainda segundo Hélia Borges, “não traça um destino fechado por onde a obra deva seguir, oferecendo-nos a chance de retirar as barreiras que normalmente delimitam o início e o final de uma obra de arte”. A segunda composição da trilogia, *Pulsão do Laço*, também problematiza o espaço. Nela, Ana Vitória apresenta seu corpo imobilizado, atado e tolhido em seu movimento, compondo uma situação aparentemente insuperável e tensa entre corpo e espaço. Em *Ferida Sábia*, único dos três trabalhos em que atuam outras intérpretes, o corpo problematiza sua biologia, identidade, essência e feminilidade, promovendo e percorrendo diferentes estados, fluxos, percursos, trilhas, rituais e passos. As imagens e vídeos disponíveis na página da artista dão a ver que em nenhum dos três projetos o corpo está só, ao contrário, está sempre acompanhado de materiais abundantes e diversos, comoovelos, roupas, terra, cordas, quadros, fios, luzes, projeções, sonoridades, móveis, bacias, varais, cores e pessoas (o público em si), formando ambientações dotadas de plasticidade e propositivas de muitos acordos. Neste contexto, o corpo pode ser lido, também, enquanto objeto. Contudo, em nossa compreensão, somente ao acessar cada uma das três proposições artísticas de Ana Vitória de modo presencial, poderíamos dissertar sobre possíveis processos afetivos desencadeados nos contatos entre os diferentes corpos. E, ainda, verificar os modos de funcionamento das três montagens enquanto instalações. Vale notar que as fichas técnicas destes trabalhos listam serviços especializados como ambientação, consultoria teatral, videodança, videoinstalação e instalação, além daqueles comuns a área da dança como criação, assistência de coreografia, desenho de luz, figurino, etc. Ou seja, há um

nítido interesse da artista em acessar conhecimentos técnicos de diferentes linguagens artísticas (artes plásticas, performance, vídeo e teatro), para ampliar as possibilidades de fala poética do corpo que dança.

Se por um lado a proximidade espacial entre obra, artista e espectador colabora para a ocorrência de diferentes possibilidades de afetação, por outro, não garante a transformação de uma atitude de mera contemplação do público para a configuração de uma experiência física diferenciada, própria da instalação. Ao pensar a “encenação enquanto instalação”, enfoque que ocasiona um processo dialético entre imersão e interação, Baumgärtel (2010, p. 3) afirma que:

A instalação realiza uma teatralização de objetos para chegar a uma teatralização dos olhares. Nesta teatralização instala-se tanto um vazio semiótico como um possível excesso de significados. De fato, a teatralização da situação, do objeto e do olhar, se dá devido ao jogo interativo desses dois efeitos paradoxais: por um lado, focar a materialidade dos objetos e expô-los na sua auto-referencialidade, e por outro, focar sua referencialidade, sua capacidade de trazer para a cena associações de contextos sociais, de memórias coletivas e outros contextos imaginários.

Seria toda montagem de dança e teatro realizada em meio a um arranjo de objetos e do público, autorizado a passear em seus entremeios, uma instalação? Bastaria a obra propor uma interação física direta com o plateia, oferecer uma imersão, para compor-se enquanto instalação? Bishop (2005, p. 6) afirma que instalação de arte é um termo largamente utilizado nos dias de hoje, posto que uma enorme variedade de trabalhos, em termos de aparência, conteúdo e escopo, abriga-se sob tal nomenclatura. Para a autora (*ibidem*), tal liberdade de uso seria responsável por impedir um significado consistente da palavra. Diante da vagueza do termo, quais seriam as especificidades de uma instalação artística? De início, podemos dizer que ela é criadora de uma situação e de uma totalidade singular, na qual o espectador entra fisicamente e, ainda, que

[...] difere da mídia tradicional (escultura, pintura, fotografia, vídeo) na medida em que aborda o espectador diretamente como uma presença literal no espaço. Em vez de imaginar o espectador como um par de olhos sem corpo que examina o trabalho à distância, a arte de instalação pressupõe um observador corporificado cujos sentidos de tato, olfato e som são tão intensos quanto seu senso de visão. Essa insistência na presença literal do espectador é indiscutivelmente a característica chave da instalação artística⁴ (BISHOP, 2005, p. 6, tradução nossa).

Os tipos de experiências propostas pelas instalações no panorama artístico contemporâneo são muitos. Ao dirigirem-se de modo particular ao observador, solicitam uma tomada de posição exclusiva. Somente neste contato sensorio-motor direto, a obra torna-se viva, criando espaços, tempos e sentidos únicos. Trata-se de um desafio ao espectador, convidado a tornar-se ator, performer, intérprete, coreógrafo e criador. Ou, ainda, um artista de si mesmo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No livro *Arte contemporânea: uma história concisa*, Archer (2001) traça um panorama dos eventos e produções significativas à compreensão da evolução das artes visuais a partir da década de 1960, nos Estados Unidos e na Europa. Realizações associadas ao *Pop Art*, *Minimalismo*,

⁴ No original: *Installation art therefore differs from traditional media (sculpture, painting, photography, video) in that it addresses the viewer directly as a literal presence in the space. Rather than imagining the viewer as a pair of disembodied eyes that survey the work from a distance, installation art presupposes an embodied viewer whose senses of touch, smell and sound are as heightened as their sense of vision. This insistence on the literal presence of the viewer is arguably the key characteristic of installation art.*

Conceitualismo, *Land Art*, Performance, *Arte Povera*, *Body Art* e Instalação são abordadas, inclusive, pelo viés das associações e perguntas que as obras produzidas nestes domínios ofereciam ao público e crítica. Neste contexto perturbador, em 1967, o crítico Michael Fried (*apud* Archer, 2001, p. 58) redige um ensaio alertando que a arte visual “degenera-se à medida que se aproxima da condição do teatro”. O escrito apontava para o reconhecimento de uma aproximação singular entre diferentes linguagens artísticas (apesar de considerada como negativa pelo crítico), para um início histórico de potente intercâmbio e expansão de campos anteriormente bem definidos, o qual culminaria em uma completa derrubada de fronteiras.

Atualmente, não há dúvida de que um grande número de escultores [...] criaram um interesse tanto pelo teatro como pela experiência estendida do tempo, que parecia fazer parte das convenções do palco. Tal interesse deu origem a algumas esculturas para serem usadas como adereço em produções de dança e teatro, algumas para fazerem as vezes de atores/bailarinos, outras para figurarem no palco como geradoras de efeitos cênicos. E ainda que, sem atuar em um contexto especificamente teatral, certas esculturas destinavam-se a teatralizar o espaço em que eram expostas [...] (KRAUSS, 2007, p. 244).

O perfil contaminatório de modalidades artísticas como dança, teatro e artes visuais; localizada principalmente na contemporaneidade de suas criações; colaborou para a possibilidade de abordar uma instalação enquanto escultura multidimensional, situação coreográfica e espaço diferenciado de encenação. Assim, o campo de estudos intitulado instalação aponta para realizações conectadas a experimentação e exploração de possibilidades perceptivas e relacionais inéditas entre corpo, objeto, espaço, tempo e ambiente. Dado que muitas de suas produções são marcadas pelo hibridismo de formas e significações, acreditamos tratar-se de um mapa conceitual movediço e em expansão, de uma rede complexa articuladora de pensamentos e discursos transversais. Por isto, diante do intuito desta pesquisa em compreender o conceito de instalação, julga-se inviável estabelecer uma acepção unívoca do termo e, ao mesmo tempo, supõe-se a pertinência em continuar buscando desenhar características e alternativas de seus usos no campo das artes. A aproximação ao território em questão, culmina na verificação de uma grande variedade de dispositivos criativos, interesses éticos-estéticos e conceitos, além dos muitos conhecimentos técnicos implicados em seu fazer. Uma relação possível ao termo diz respeito a compreensão do movimento intitulado arte conceitual.

Para a arte conceitual, vanguarda surgida na Europa e nos Estados Unidos no fim da década de 1960 e meados dos anos 1970, o conceito ou a atitude mental tem prioridade em relação à aparência da obra. O termo arte conceitual é usado pela primeira vez num texto de Henry Flynt, em 1961 [...]. Nesse texto, o artista defende que os conceitos são a matéria da arte e por isso ela estaria vinculada à linguagem. [...] caso o projeto venha a ser realizado, não há exigência de que a obra seja construída pelas mãos do artista. Ele pode muitas vezes delegar o trabalho físico a uma pessoa que tenha habilidade técnica específica. O que importa é a invenção da obra, o conceito, que é elaborado antes de sua materialização (INSTITUTO ITAÚ CULTURAL, 2018b).

Traços gerais da poética conceitual englobam a ausência da aura na obra de arte, a atenção ao significado do contexto, o novo papel reservado ao artista, a habilidade de gerar desconforto intelectual e físico no espectador, a transitoriedade, o sistema alternativo de circulação e distribuição, a reprodutibilidade, a crítica e o ataque às instituições, o desprezo aos padrões instituídos de produção e a união indissolúvel entre documento e obra (FREIRE, 1999). Na prática da instalação, é recorrente que a ideia ou o pensamento da proposição – conectada ao compromisso de habitar um espaço de modo diferencial – prevaleça sobre a realização e materialidade do produto artístico em si. Para a arte conceitual, a obra é auto-referencial: ela é o que diz que é, e não o que representa. Não somente o discurso constitui a obra, mas fundamentalmente o espaço em que a enunciação é apresentada, pois o local trabalhado identifica a obra, afirmando-a enquanto arte (CAUQUELIN, 2005). No caso das instalações, a escolha do espaço vai ainda além: é parte compositiva determinante na realização da obra.

Os artistas brasileiros Ana Vitória, Regina Silveira, Neto Machado e Jorge Alencar e respectivas criações estudadas nesta pesquisa exemplificam diferentes modos de estruturação das instalações. Apesar de cada trabalho evidenciar mecanismos interativos e propostas de ação particulares, caracterizam-se enquanto obras abertas, as quais não predeterminam o comportamento de seus visitantes, espectadores e/ou participantes, tampouco, a duração e os efeitos de suas formulações. Situadas em zonas transitórias e processuais de existência artística, questionam modos tradicionais de operar com o espaço, o tempo e o(s) corpo(s), no sentido de problematizar comportamentos, crenças e atitudes. Seguindo parâmetros da arte conceitual, a instalação interroga os fundamentos das artes (neste caso, principalmente, dança, teatro e plásticas), extrapolando limites e categorias fixas de análise. Indiferente ao predomínio de ideias estanques, trabalha para desdobrar possibilidades encarnadas e inusitadas de movimento e cognição.

Longe de encerrar o assunto, esta pesquisa deseja incentivar novos e aprofundados estudos sobre instalação, especialmente em seus trâmites compositivos ligados as artes cênicas e visuais. Ressalta-se a importância de investigar e explorar um tema ainda pouco examinado no Brasil, conectando-o a aspectos sociais, filosóficos, psicológicos, educativos e históricos, dentre outras dimensões fundamentais do conhecimento humano.

REFERÊNCIAS

ALBERGANTI, Alain. O corpo do espectador imerso na obra de arte (Instalação artística: uma estética da existência entre arte e política). In: *Anais Digitais do Seminário de Dança Angel Vianna*. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <http://escolaangelvianna.com.br/seminario/anais/trabalho/o-corpo-do-espectador-imerso-na-obra-de-arte>. Acesso em 1 ago. 2018.

ANA VITÓRIA. *Ana Vitória*. Disponível em: <http://anavitoria.com.br/>. Acesso em 11 ago. 2018.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAUMGÄRTEL, Stephan Arnulf. Encenação enquanto Instalação: reflexões sobre a estrutura tectônica do arranjo espetacular pós-dramático. In: *Anais do I Colóquio Internacional Arquitetura, Teatro e Cultura – UNIRIO*. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: https://www.academia.edu/9171647/Encena%C3%A7%C3%A3o_enquanto_Instala%C3%A7%C3%A3o_reflex%C3%B5es_sobre_a_estrutura_tect%C3%B4nica_do_arranjo_espetacular_p%C3%B3s-dram%C3%A1tico. Acesso em 11 ago. 2018.

BISHOP, Claire. *Installation art: a critical history*. London: Tate, 2005.

CARNEIRO, Ivane Angélica. *Artes visuais: práticas tridimensionais*. Curitiba: Intersaberes, 2017.

CARVALHO, Ana Maria Albani de. *Instalação como problemática artística contemporânea: os modos de espacialização e a especificidade do sítio*. Tese (Doutorado em Artes Visuais). Programa de Pós-graduação em Artes Visuais, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DALTRO, Emyle; AZEVEDO, Maria Thereza. O reinventar do corpo na instalação coreográfica *ImPermanências* de Vera Sala. *Revista de Arte, Ciência e Comunicação ArtCiencia.com*. n. 14. Set.

2011 - Fev. 2012. Disponível em: <https://revistas.rcaap.pt/artciencia/article/view/12184>. Acesso em: 1 ago. 2018.

FONSECA, Andrea Matos da. *Corporeidade na arte atual brasileira: sensibilidades desveladas*. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte). Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

FORMIS, Barbara. A criação entre dança e instalação. Trad. Isabelle Cordeiro e Marcia Almeida. *Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB*. Brasília, v. 17, 2018. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/revistavis/article/download/28648/20704>. Acesso em 1 ago. 2018

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. *Enciclopédia de artes visuais*. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3648/instalacao>>. Acesso em 2 ago. 2018a.

INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. *Enciclopédia de artes visuais*. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3187/arte-conceitual>>. Acesso em 4 ago. 2018b.

KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MASCARENHAS, Sidnei Augusto. *Metodologia científica*. São Paulo: Pearson Education do Brasil, 2012.

MORAES, Juliana M. Rodrigues. Coreografia e instalação. Organização do espaço-tempo e imbricação corpo-obra. *O Percevejo online*. Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas UNIRIO. Rio de Janeiro, v. 7, 2015. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/3878>. Acesso em 1 ago. 2018.

REGINA SILVEIRA. *Regina Silveira*. Disponível em: <https://reginasilveira.com/ABYSSAL>. Acesso em 12 ago. 2018.

SAMPAIO, Renato Tocantins. *Estudo de processos tridimensionais: espaço e forma*. Batatais, SP: Claretiano – Rede de Educação, 2013. 232 p.

SANTOS, Akiko. Complexidade e transdisciplinaridade em educação: cinco princípios para resgatar o elo perdido. *Revista Brasileira de Educação*. Rio de Janeiro, v. 13, n. 37, 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/rbedu/v13n37/07.pdf>. Acesso em 8 ago. 2018.