

A Criação entre Dança e Instalação La Création entre Danse et Installation¹

Barbara Formis²
Université Paris 1

Tradução: Isabelle Cordeiro³ e Marcia Almeida⁴.
Revisão e supervisão da tradução feito por Bernardo Monteiro⁵

Resumo

Este artigo busca entender as similitudes, intelectuais e práticas ao mesmo tempo, entre o conceito de *instalação*, muitas vezes atribuído às artes visuais, e o de *movimento dançado*, muitas vezes considerado como efêmero e transitório. Com a ajuda desta comparação, uma definição inovadora de criação artística poderia emergir. À primeira vista, nada associa o procedimento da criação coreográfica ao ato poético de instalação artística. E, portanto, a linha se torna porosa em certas obras exemplares concebidas por Anna Halprin, Trisha Brown, Christian Rizzo, Boris Charmatz e Mette Ingvartsen. Isto poderia se explicar pela influência da prática dos *happenings* (Allan Kaprow) sobre arte contemporânea, onde a criação torna-se processo, *work in progress*, evento. Seguindo essa associação entre a instalação e a dança, é possível descobrir que o elemento do ar se apresenta como verdadeira matéria plástica, fonte de inspiração para os artistas e verdadeiro processo criativo.

Palavras-chave

Criação; instalar; dança; ar; filosofia; ambiente; extensão; coreografia.

Abstract

This article aims to grasp the intellectual and practical similarities between the concept of installation, which is traditionally assigned to the visual arts, and that of dance-movement, which is often considered as ephemeral and transitory. Through this comparison one can draw up an innovative definition of the concept of artistic creation. At first sight there is nothing in common between the choreographer's process of creation and the productive action of artistic installation. However, the distinction between the two is blurred in certain exemplary works by Anna Halprin, Trisha Brown, Christian Rizzo, Boris Charmatz and Mette Ingvartsen. This could be explained by the influence of practice of *happenings* (Allan Kaprow) on contemporary art, in which artistic creation takes the form of a process, an event, a work in progress. By following this association of installation and dance one discovers that the element of *air* is presented as a genuinely plastic matter, a source of inspiration for artists that generates creative procedures.

Keywords

Creation; install; dance; air; philosophy; event; environment; extension; choreography.

¹ Este artigo está baseado sobre o texto de de uma conferência dada no Teatro Nacional de Cahillot em Paris, no dia 11 de fevereiro de 2012, no quadro de *La Petite Université populaire de la danse*.

² Doutora em filosofia, é Mestre de conferências em filosofia da arte no departamento de Artes Plásticas e Ciências da Artes da Universidade Paris I, Panthéon-Sorbonne. Membro do Instituto ACTE (Artes Criação Teorias Estéticas), UMR 8218, Paris 1-CNRS. Em 2010, publicou *Estética da Vida Ordinária* na coleção "Linhas de Arte" da PUF. Dirige duas obras coletivas: *Gestos à Obra* (L'Incidence éditions, 2008) e *Pensar em Corpos* (L'Harmattan, 2009). É co-diretora do *Laboratório do Gesto*, plataforma que promove a pesquisa, a difusão e a criação no campo das artes vivas. Foi responsável por seminários exteriores ao *Colégio Internacional de Filosofia* e pesquisa no departamento de teoria da *Academia Jan Van Eyck* de Maastricht. Publicou diferentes textos em revistas tais como *Art Press*, *La Revue d'esthétique*, *Multitudes*, *Alter*, *La Part de l'œil*. Foi dançarina e possui um trabalho como dramaturga (notavelmente com Richard Siegal sobre la pièce *©pirates*, 2010).

³ Isabelle Cordeiro Saint-Clair da Silveira. Professora Adjunta da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia - UFBA. Doutora pela PUC/SP; Pós-doutorado no Instituto ACTE - Sorbonne, Paris 1

⁴ Marcia Almeida: Pós-doutorado na Universidade do Québec em Montréal - UQAM e na Universidade de Brasília -UnB; PhD em Filosofia Estética pela Universidade Panthéon Sorbonne Paris 1. Professora Pesquisadora PNP/PPG-Arte/UnB. Este estudo faz parte da minha pesquisa pós doutoral, realizada na Universidade do Quebec em Montreal – UQAM, Canadá, com financiamento da Coordenação de aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES (2013 – 2015). mars.almeida@yahoo.com.br

⁵ Bernardo Monteiro é antropólogo (UnB), tradutor e professor de francês bernardo.de.am@gmail.com

Para Introduzir

Em que medida e em quais condições, a criação poderia ela renovar nossa apreensão da matéria, e mais particularmente do material concreto utilizado pelos artistas desde o ato criativo? E como este material, por suas qualidades próprias, ele influencia o ato artístico ele mesmo? A coreografia e a instalação são dois atos criativos aparentemente muito distante entre eles, mas que podem, por sua colocação em paralelo, revelar um "fazer comum" entre dança e artes plásticas. Mas este "fazer comum" releva da criação?

De um ponto de vista filosófico, a criação se define, no sentido estrito, como a passagem do não-ser ao ser: há criação autêntica unicamente no caso onde alguma coisa, que não existia antes, se materializa. A associação intelectual entre a ideia geral de criação e o trabalho mais específico do artista encontra sua origem em Platão: "Diotima: tu sabes bem que a fabricação (*poiésis*) apresenta múltiplos aspectos. Bem entendido, tudo o que causa a passagem do não-ser em direção ao ser para o que quer que seja, eis em quê consiste a fabricação (*poiésis*); também as obras realizadas por todas as artes são fabricações, é o mesmo com os artesãos que as realizam são todos fabricantes" (PLATÃO, *Le Banquet*, 205 b-c)⁶. Platão associa assim a capacidade de pura criação à técnica artesanal, inaugurando, quase malgrado a ele, o conceito disto que a tradição cultural ocidental vai poder nomear "arte". O artesão devém criador.

E portanto, em Platão ele mesmo, e sucessivamente em Aristóteles, esta associação mostra uma fenda. O artesão, o poeta – este que na época moderna se chamará "o artista" – em realidade não pode "criar" no sentido próprio do termo, ele não pode senão imitar o processo mesmo da criação e então se distanciar da verdade ideal que caracteriza todo movimento criativo. Que se o julgue esta capacidade imitativa própria ao artista como um defeito ético e cívico maior (como em Platão) ou ao contrário como o momento mesmo de purgação das más pulsões sociais (como em Aristóteles⁷), é evidente que na alvorada da conceituação mesma da criação artística, a associação entre a arte e a criação se faz unicamente no sentido metafórico, e jamais no sentido próprio. O artesão, o poeta não são criadores senão pelo efeito de idealização, por uma comparação fortuita e necessariamente defeituosa ao olhar da criação divina.

Deste ponto de vista, o fabricante da obra ou do objeto não cria verdadeiramente, se poderia dizer que ele *transforma* o que tinha já sido criado antes dele, ele modifica a superfície aparente das coisas, ele se limita a trazer mudanças a este sensível no qual se materializa a ideia – única forma imutável do ser. A dicotomia platônica entre a matéria e a ideia se funda sobre uma separação inabalável entre o movimento e a imobilidade: as formas ideais são eternas e imóveis, contrariamente ao sensível que se caracteriza pelo movimento e a finitude. Em um sentido, é sempre sobre essa dicotomia que vem se enxertar a distinção disciplinar das artes: haveriam artes mais ou menos imutáveis do que outras, artes que participariam de jeito mais intenso da eternidade própria das ideias, e outras artes que se aproximariam em vantagem da transformação incessante da matéria esposando o movimento do sensível. A primeira categoria das artes é esta das artes ditas

⁶ Cf. Platão, *O Banquete*, A Republica, livro X.

⁷ Cf. Aristóteles, *A Poética*, livro IX e livro IV, *Ética a Nicômaco*, livro I e livro IV.

“plásticas”, que se forjam em uma matéria concreta e sólida, à imagem da eternidade imutável das ideias; a segunda categoria é esta das artes ditas “vivas”, as quais são consideradas como estando de formas efêmeras e transitórias. A obra plástica é assim feita para perdurar e inscrever a assinatura do seu autor na História, então que a obra viva é feita para ser vivida e significar a mudança em suas diferentes interpretações possíveis, sempre na reiteração de sua execução.

Seguindo esta dicotomia, a instalação seria uma prática mais próxima das artes plásticas, então que a dança é uma forma de criação mais próxima das artes vivas. Se poderia mesmo pensar que a dança é o contrário mesmo disto que se o chama “instalação” pois que ela não instala nada, ela prefere a transição e a mudança. A dança está no movimento, no fugitivo, no efêmero, em tudo o que não se instala, em tudo o que não se para, ela está na vida, no dinamismo do corpo e do espaço. Contrariamente à instalação artística, a dança não para em um lugar preciso, ela não faz do espaço uma morada, a dança é uma viagem perpétua, uma mutação contínua. Isto parece uma evidência: a dança é a resistência à instalação, à parada, ao imobilismo. Em todo caso, e como a filosofia nos ensina, é necessário desconfiar das evidências: tudo isto que parece evidente é muitas vezes fonte de incompreensões profundas, de desentendimentos tão enraizados que nem mesmo aparecem mais como as fontes originais do mal-entendido. Está-se convicto que a dança não se instala, que ela não para?

Pois se toma-se o problema ao avesso, se percebe-se que no fundo, para que aí haja instalação de alguma coisa – de um objeto, de um adereço, de um agenciamento de formas –, é necessário que haja um movimento que poderia colocar no *lugar* esta instalação, uma ação *primeira* conduzindo a levar a termo a instalação, levando então a contra-enquadrar o movimento natural das coisas. Tudo isto que se torna instalado não esteve depois de sempre, e a instalação demanda um mãos-à-obra, um agenciamento de um conjunto de ações que não são, quanto à elas “instaladas”, mas que mostram ao contrário o dinamismo que precede toda imobilidade. Se perguntar sobre a ação de “instalar” exige assim de se confrontar a um paradoxo pois que a ação de instalar contradiz por princípio o resultado final de sua ação. Este paradoxo, velho desde Aristóteles, procura conceber em conjunto duas coisas aparentemente inconciliáveis: o movimento e a imobilidade, o dinamismo e o parar, ou melhor: a imobilidade *dentro* do movimento, a parada *dentro* do dinamismo.

Assiste-se assim a uma mudança conceitual fundamental quanto à definição da ideia mesma de criação. Se a noção de criação artística inspirada pela teoria platônica é baseada sobre a dialética participativa ente o ser (o imóvel e o eterno da forma ideal) e o não ser (o móvel e o transitivo do sensível), esta dialética é ultrapassada e reconfigurada pelas categorias aristotélicas que procuram compreender o sentido de uma forma compósita como o corpo humano, feito ao mesmo tempo de sensível e de inteligível. A criação, do ponto de vista de Aristóteles, cessa então de ser uma passagem do não-ser ao ser para se definir antes em termos de transformação e mudança de uma matéria sensível, pela força intelectual que a anima. A relação da “*animação*”, própria da dança por exemplo, vem aqui integrar inteiramente o processo mesmo de criação e desorientar as categorias artísticas tradicionais.

I. As coisas mortas, e os gestos vivos

No interior do paradoxo próprio da ação de instalar, há ressonâncias com a suposta dicotomia entre as artes plásticas e as artes vivas, entre o mundo da morte e o mundo da vida. Enquanto categoria disciplinar, a instalação pertence ao mundo das artes plásticas, no mundo das coisas mortas, das formas paradas. A instalação fornece um “distúrbio” pois que ela convoca a interdisciplinaridade, ela mistura diversas disciplinas tradicionalmente consideradas como heterogêneas: o vídeo, a escultura, o som, a luz.

Mas, está-se aqui confrontado a uma primeira surpresa: a instalação produz no espectador o efeito inverso disto que a caracteriza, ela, pois que ela des-instala a obra da parede e dos muros dos museus, ela desinstala a experiência estética trazendo movimento e sobretudo a livre escolha ao espectador, de uma outra maneira resignado a um ponto de vista determinado previamente pelo artista ou em lugar sentado. A instalação vem precisamente trazer jogo a este mundo parado e eterno das artes plásticas. Ela coloca em movimento o espectador, ela lhe dá uma partitura a seguir, uma série de atividades que o estimulam na sua relação com o espaço e os objetos. A instalação em artes plásticas se vive como uma experiência, como uma relação estreita entre, de uma parte, a obra, multiplicada e variada, e, de outra parte, o espectador, mobilizado no seu corpo. Esta experiência é um jeito de dançar.

Como o dizia Michael Fried a propósito da arte minimal, 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. Em razão de sua vontade de incluir o espectador lhe propondo muitas vezes um percurso a seguir, a instalação se quer e se reivindica ser uma tipologia artística que faz resistência às leis capitalistas do mercado. A instalação não pode se tornar um produto, ela não é nem um objeto, nem uma imagem, mas permanece antes de tudo uma experiência. Difíceis de comprar, e muitas vezes elaboradas *in situ*, as instalações devem a cada vez ser reconstruídas ao idêntico e adaptadas ao espaço com o acordo do artista.

Mais precisamente, a reconstrução de uma instalação necessita o remanejamento conceitual e prático entre isto que se considera ser o gesto de simplesmente “expor” (o qual pertence a uma abordagem clássica de tornar pública uma obra) e este de “instalar”. Expor significa por ao exterior de si mesmo qualquer coisa para a mostrar a um olhar. Expor significa elevar, colocar o objeto sobre um pedestal para além da sua existência ordinária e da sua funcionalidade de uso. Expor significa criar uma distância contemplativa entre o espectador e a obra. A ação de expor em realidade apaga toda relação direta com o objeto, toda proximidade. A “prece de não tocar” vai no sentido da ex-tração do objeto do mundo real, condição necessária à contemplação e ao desinteresse estético.

A ação de instalar vai no sentido inverso. Instalar significa trabalhar o espaço da exposição como um “todo”, não fazendo a diferença entre o fundo e a figura, entre a decoração e a cena, entre a cena e a sala. Instalar significa evocar a ideia de *arte total* no conjunto de seu espírito utópico, isto significa investir totalmente o espaço, dilatar o tempo, tocar cordas da percepção que ultrapassam o contexto físico do lugar de exposição para moldar nossa memória. Instalar não significa simplesmente “pendurar”, mas significa “agenciar de

maneira criativa, “estender os objetos uns sobre os outros”, “preencher as superfícies brancas dos muros das galerias do solo ao teto”, “demandar ao espectador de deambular, de mover, de torcer seu pescoço, de o conduzir a tocar”. Instalar significa então antes de tudo “instalar o espectador ao meio da obra, torná-lo ator e sujeito de sua experiência”.

Se a ação de instalar vai no sentido inverso desta de expor, isto significa que “instalar” produz novas condições de experiência estética. Se ex-por demanda a sair o objeto artístico ao exterior de si, in-stalar significa o interiorizar, criar uma proximidade com a obra, poder tocá-la, pisá-la, utilizá-la, finalizá-la. In-stalar significa impedir toda distancia contemplativa para incorporar a experiência estética. Isto é verdade desde as tentativas pioneiras da prática da instalação: como em El Lissitzky, construtivista russo que, em 1923, então na feira comercial de Berlim, decide invadir a totalidade do espaço da sala de exposição. Na instalação, o espaço escapa às leis da contemplação pois que, a cada movimento do espectador, o efeito perceptivo dos muros se transforma. Da caminhada humana nasce assim uma dinâmica ótica que faz o espectador ativo.

A instalação exige do espectador sua ativação, sua entrada em jogo total, com seu corpo. A instalação coloca em cheque a contemplação visual para abrir o campo à ação interativa. Pode-se pensar em outras proto-instalações, como por exemplo às exposições surrealistas (a partir de 1938) as quais reuniram obras heterogêneas de Marcel Duchamp, Salvador Dalí, Max Ernst, André Masson para criar um efeito entre espetáculo e museu de curiosidades. Nestas exposições, cada obra singular foi relegada ao segundo plano com relação à experiência vivida no interior deste ambiente múltiplo e variado. A instalação veio criar uma atmosfera, uma solicitação global do corpo e do espírito.

Ora, para além destas referências históricas, todos os autores concordam em situar o nascimento da instalação na década de 1960, entre arte pop e arte minimal. Nesta época a terminologia oscila entre “instalação” e “*environnement*” para evocar o aspecto espacial e aberto deste tipo de processo criativo. Um “*environnement*” é a implementação de uma experiência estética que *envolve* o espectador. O termo é usado por Allan Kaprow, artista americano conhecido como o fundador do *happening* e como um dos promotores de uma arte que se interroga sobre as questões de seus limites e sobre sua relação com a vida. No nível artístico, esta pesquisa implica um caráter crítico em relação ao passado, à arte tradicional, baseado nas noções de espaço do espectador, da representação da separação entre o artista e o espectador e sobretudo da autonomia da arte.

As práticas criativas da arte não podem mais se dizer autônomas, pois que elas se imbricam na experiência ordinária, elas detêm com a vida uma relação de continuidade que Kaprow nomeia “*blurring*”⁸, termo que evoca a confusão, a estampagem, a perturbação da relação consubstancial entre a vida e a arte. Um ambiente explica Kaprow, “faz referência a uma forma de arte que preenche uma peça inteira (ou um espaço exterior) cercado o visitante e que se compõe de não importa quais materiais aí compreendam as luzes, os

⁸ Cf. Allan Kaprow, *The Blurring of Art and Life*, textos reunidos por Jeff Kelly, Berkeley; Los Angeles, Editora da Universidade da Califórnia, 1993. Edição francesa: *L'Art et la vie confondus*, tradução Jacques Donguy, Paris: Centro George Pompidou, 1996.

sons e as cores"⁹. Este método está presente em toda a arte de Kaprow, mas de uma forma muito simples e explícita em um dos mais primeiros *Environnement*, que tem por título *Fresh Air (Ar Fresco)*, de 1957 (KAPROW ET AL., 1992)¹⁰. Em uma peça, bancos de escola são posicionados bem ao longo das paredes. Há pequenas cadeiras de madeira repartidas sobre a longura dos bancos. Na frente de cada cadeira, pendurados na parede, existem quadrados. Colocados sobre os bancos, se encontra ventiladores, um por cadeira. O espectador é convidado a se sentar e a contemplar seu reflexo no espelho (HENRY, 1974)¹¹.

Nestas circunstâncias, "o artista não é necessariamente o único responsável de uma ação criativa"¹² (HENRY, 1974). No *Fresh Air*, os espectadores são de considerar como elementos aleatórios, "variáveis" que podem fazer mudanças com a sua experiência pessoal, o desenvolvimento *Environnement*. Esta arte deve tomar em consideração o produto frequente das variáveis, "o acidente é um gatilho do inconsciente"¹³ (HENRY, 1974). Ora, uma das consequências fundamentais do princípio do *acaso*, da *sorte*, do acidente é que *tudo pode ser ligado a tudo*. Isto significa abrir a obra para a matéria bruta. Em um ambiente, a matéria bruta pode ser seja o *objeto* da criação artística – como se vê na teoria e na prática tradicionais – seja o sujeito entanto como criador, entanto como um interveniente e participante. Esta atividade da matéria sublinha o caráter crítico da arte de Kaprow. A matéria deve *agir* na arte como ela age na vida. Por isto é preciso fazê-la entrar *diretamente* na produção, na criação. A matéria, tal como se entende comumente, é sólida, parada, congelado, imóvel. No entanto, e de maneira assaz surpreendente, introduzir a matéria bruta na experiência estética significa dar-lhe o movimento, dar-lhe a dança. Esta hipótese é confirmada pela utilização da matéria e do princípio da instalação em dança. O princípio de criação se encontra aqui renovado pois que a obra não é mais associada a uma forma imutável e sólida, mas devém matéria efêmera, variável, constantemente alterada e modificável, fundiariamente inacabada no espaço e no tempo. Criar significa então se colocar à disposição da mudança própria ao sensível dissociando também o artista da obra criada, colocando esta última em uma relação aberta aos participantes, espectadores e ativadores da peça.

II. A instalação em dança

Através de uma redefinição da ideia mesma do processo de criação pelo "fazer" próprio da instalação, compreende-se que a criação devém transformação, alteração variável da matéria, abertura formal e extensão temporal. Estes critérios criativos são visíveis também na infiltração da instalação no seio do processo coreográfico. Se nós pudemos notar a presença de uma sorte de movimento dançante no interior da metodologia criadora própria

⁹ Citado por Adrian Henri, *Environments and happening* [Ambiente e Acontecimento], Londres, Thames e Hudson, Londres 1974, p. 11: "the term 'environment' refers to an art form that fills an entire room (or outdoor space) surrounding the visitors and consisting of any materials whatsoever, including lights, sounds and colours". As traduções das citações deste texto são feitas por meus cuidados.

¹⁰ Em 7 Ambientes de Allan Kaprow, Milan, Fondazione Mudina, 1992 (outros autores: Pierre Restany, Achille Bonito Oliva, Jeff Kelley e Dieter Daniels). Infelizmente, neste texto, não tem a referência precisa do local e da data da primeira versão de *Fresh Air*. Se sabe que o período se situa entre 1957 e 1958, e se poderia então deduzir que foi instalada seja na Hansa Gallery seja na Smolin Gallery ou, mais provavelmente, na Judson Gallery cujo Kaprow foi diretor em 1961.

¹¹ Adrian Henri, *Environments and happenings* [Ambientes e acontecimentos], op. Cit., p.32: "Visitors were invited to sit on children's school chairs, and to examine their reflections in mirrors hung on the wall opposite each chair".

¹² *Ibid.* p. 172: "What this means is that the artist need not to be the only responsible for creative action".

¹³ *Ibid.* p. 174: "a trigger of the unconscious".

à instalação, pode-se ensaiar um teste da hipótese inversa e verificar a presença do processo de instalação no seio da coreografia.

Uma peça paradigmática desse processo é *Parades & Changes* de Anna Halprin. Na sua versão original de 1965, esta peça apresenta a colocada em cena de uma estrutura metálica similar a um andaime de canteiro, sobre a qual os dançarinos se movem. Ao lado desta estrutura, se assiste ao inchamento de um enorme balão branco. O assvio contínuo e repetitivo forma um fundo sonoro; as linhas horizontais e rígidas do andaime são justapostas aos corpos dos dançarinos que se deslocam sobre a estrutura. A forma esférica e branca do balão de [polímero] plástico se opõe ao metal da instalação sobre a cena. O balão é como um sonho, uma visão milagrosa, o andaime como espaço de acolho da dança devém uma carne metálica, um corpo plástico. Três anos mais tarde, Trisha Brown apresenta *Planes*, uma obra doravante célebre, onde os dançarinos movimentam verticalmente sobre um muro perfurado de buracos, sobre o qual são projetadas imagens captadas de um avião, cujo ruído é incorporado na trilha sonora (a performance original foi filmada por Jud Yalkut, a música é de Simone Forti). O título evoca a dupla significação da palavra "*plano*", por um trabalho sobre a planura da superfície e a presença da visão topográfica de um avião. Trisha Brown apresentará também uma outra dança/instalação intitulada *Floor for the Forest* (1970), cujo elenco original foi composto pela própria Trisha Brown e Carmen Beuchat. Um quadro de tubos de 3 metros e $\frac{1}{2}$ por 4 metros em torno dos quais são amarradas cordas sobre as quais vestimentas são estendidas. As mangas e pernas das calças são cosidas entre elas a fim de formar uma superfície retangular sólida. Os espectadores são livres para caminhar em torno da grade, então os performers se movimentam na estrutura se vestindo e se despindo. A atividade cotidiana de se vestir e se despir, que é normalmente cumprida na vertical lida aqui com o fenômeno da elevação e da gravidade. A presença da vestimenta como insumo de elevação é central em uma outra peça exemplar da instalação em dança: *100% poliéster* de Christian Rizzo (1999). Duas vestimentas são suspensas no meio de uma série de ventiladores que as mobilizam ligeiramente. Pela utilização de um movimento repetitivo e hipnótico sobre uma música caracterizada por um orientalismo ondulante, a peça evoca o acoplamento poético e a inseparabilidade cara a cara com o outro, na ausência completa de corpos humanos. Aqui, a instalação vem substituir totalmente a dança.

Seguindo essa ideia, o uso da imobilidade em dança pode ir até tomar o corpo como um cadáver. Este é o caso em Boris Charmatz, em *Régi* (2005) onde a performance é gerida pela imperiosidade de uma máquina, encarregada de agenciar encontros entre corpos fracos e passivos. A este uso sombrio da ativação do verbo "instalar" em dança, se poderia justapor imediatamente uma das peças as mais agradáveis dos últimos anos, a saber *It's in the air* de Mette Ingvartsen e Jefta van Dinter (2008). A instalação de objetos de grande escala como dois trampolins, assim como a utilização do corpo como um material de aparência inerte pode também ir na direção diametralmente inversa à esta da imobilidade corporal. A banda elástica do trampolim aparece como o agente ativador do corpo, a repetição do balanço combinado ao relaxamento corporal e ao abandono de si dão a ilusão de um largar preso. Na realidade, assiste-se a uma mascarada do assujeitamento onde a fineza do ruído e a precisão da matéria se acompanham do controle jubilatório da perda de si. Esta materialização mecânica do movimento incita Mette Ingvartsen a criar em seguida

de uma instalação em boa e devida forma intitulada *Evaporated Landscapes* (2009), onde a coreógrafa utiliza uma máquina para produzir efeitos de evaporação, de dissolução e de flutuamento. Esta peça é voluntariamente desprovida de imagem de divulgação.

O percurso visando a se tornar manifesta a utilização da instalação em dança indicou a presença de um material específico, o conjunto destas peças paradigmáticas possui um elemento comum: a presença do ar. O inchamento do balão em *Parades & Changes*, o barulho do avião com suas imagens vídeos topográficos em *Planes* e a gravitação dos corpos em *Floor for the Forest* de Trisha Brown, o ventilador em Christian Rizzo, a elevação dos corpos em *It's in the air*, cujo título é explícito, e a vaporização em *Evaporated Landscapes*. Esta descoberta merece ser estudada na medida onde o ar parece poder representar o elemento material comum à dança e à instalação.

III. O princípio da extensão: por uma tese materialista do etéreo

A importância da dimensão do ar no seio do processo criativo próprio da instalação tal como ela é utilizada em dança é confirmada pelo tratamento da instalação nas artes plásticas tal como evocado no início deste artigo. O odor de café difundido logo da exposição surrealista organizado por Duchamp, mas também o primeiro *environnement*, *Fresh Air* de Allan Kaprow, durante o qual a matéria prima qual se confronta o espectador, é bem o ar, o ar fresco. De fato, o que é isto que aí há de mais envolvente do que o ar? O ar está por tudo e em nenhuma parte: ele está em toda a parte pois que materialmente ele se estende a todos os recantos do espaço que separam os materiais sólidos, mas ele está também em nula parte, pois que ele permanece invisível. Sua instalação no espaço é tão presente que o ar aparece como uma matéria ausente, como o vazio. Ao mesmo tempo, e não sem contradição, o ar é também isto que há de menos instalado, isto que se evapora e escapa ao princípio mesmo do parada final, próprio da instalação. Poderia-se mesmo pensar que em um sentido, o ar é uma matéria metafórica do ato mesmo de criar. O ar muda de forma, varia no seu posicionamento, se estende no espaço segundo um princípio de mobilidade radical que poderia suficientemente representar o conceito de criação tal como ele se é desenhado até aqui, a saber uma prática onde o material não é criado a partir do nada, segundo um processo de transformação, de extensão e de metamorfose.

Instalação, ambiente, transição, passagem, evaporação. Isto que é comum a essa utilização plástica do ar pode ser compreendido por um princípio clássico da filosofia, a *extensão*. A extensão é isto que caracteriza precisamente o ar, a matéria a mais imaterial que existe, esta que possui um poder de extensão máximo, uma matéria plástica e elástica, sempre em movimento. Matéria etérea por excelência, o ar é o fator que desencadeia uma mudança aleatória *necessária* para que a experiência estética escape às leis convencionais da criação, lhe trazendo o jogo. Na linguagem dos filósofos, isto significa esposar uma tese *mecanicista* do mundo. A presença de ar como matéria confirma de efeito que o vazio não existe, isto que foi demonstrado em seu tempo por Descartes na sua definição da matéria como coisa estendida como *res extensa*. Descartes explica: "Para isto que é do vazio, no sentido que os filósofos tomam esta palavra, a saber por um espaço onde não há nenhuma substância, é evidente que não há ponto de espaço no universo que seja tal, porque a extensão do espaço ou do lugar interior não é nada diferente da extensão do corpo. E, como disto só um corpo é estendido em comprimento, comprimento e profundidade, nós

temos razão de concluir que ele é uma substância, por causa que nós concebemos que não é possível que isto que não tem nada tenha extensão, nós devemos concluir o mesmo do espaço que se supõe vazio, a saber que pois que existe nele a extensão há necessariamente substância. Logo que nós tomamos essa palavra (o vazio) segundo o uso ordinário, e que nós dizemos que um lugar está vazio, é constante que não queremos dizer que não há nada de nada neste lugar ou neste espaço, mas somente que não há nada disto que nós presumimos que aí deva estar. Assim porque um jarro é feito para conter a água, nós dizemos que ele está vazio quando ele contém apenas ar "(DESCARTES, Volume II, § 16). Emerge aqui os contornos de uma tese mecanicista e materialista da criação artística precisamente onde não é esperada uma vez que tinha evocado a invisibilidade e a volatilidade do material plástico através da metáfora do ar.

Esta tese materialista funciona também como um bom antídoto à tese da desmaterialização da arte herdada de Lucy Lippard e difundida na época contemporânea. À seguida dos artistas apresentados, e em linha direta com Descartes, se pode postular uma tese que vai a contra-corrente: a tese da materialização do etéreo, a saber um princípio de compreensão do processo criativo que descreve a concretização da matéria na sua forma a mais efêmera, etérea, invisível. Para compreender a diferença entre a tese materialista e a tese desmaterialista, se poderia simplificar dizendo que a tese da desmaterialização toma como perspectiva o ponto de vista das artes plásticas para chegar na sua vivificação; grosso modo, ela vai dos objetos aos gestos. A tese da materialização faz o caminho inverso, mas ela aí adiciona também a viagem de retorno. Ela toma como ponto de partida as artes vivas para as materializar por um processo de objetivização. Ela não vai tão simplesmente dos gestos aos objetos, mas ela parte dos gestos, passa pelos objetos e retorna aos gestos, em vista de uma compreensão plástica e materializada do movimento do corpo.

Compreender plasticamente e materialmente os gestos do corpo significa antes de tudo ter uma experiência somática real, bem que estes gestos possam em aparência ser tão invisíveis e voláteis quanto o ar. Assim, considerar o ar como a metáfora material do princípio da extensão, carne para instalação, ajuda a colocar sobre um pé de igualdade as artes plásticas e as artes vivas, as quais, seriam assim igualmente materiais umas como outras. Isso permite de efeito compreender os ires e revires metodológicos presentes nestas duas abordagens criadoras supostamente diferentes. O ar incarna o processo de interação viva, que permite sentir isto que passa frequentemente como inapercebido e que, portanto, nos ambienta. A experiência estética começa assim quando a matéria vem se instalar no gesto. Quando a volatilidade aérea do movimento cessa de ser considerada como evanescente para se concretizar na experiência sensível do vivido.

Poder-se-ia finalmente deduzir a partir desses argumentos que a materialidade própria ao ar, este sensível criativo modulável e em movimento, vem redefinir a ideia mesma de criação artística. O ar não permite então mais pensar na criação como a passagem do não-ser ao ser, mas antes como a uma modalidade de existência que se modifica e ressupre em sua própria transformação. A instalação e a dança, à primeira abordagem considerada como iniciativas artísticas heterogêneas, ver opostas, mostram ao final uma modalidade operatória comum. Este "fazer comum" define a criação como uma prática da

transformação que conjuga a matéria ao movimento. Não se trata somente de revelar o movimento próprio das artes plásticas ou, ao inverso, de desvelar a materialidade congelada e sólida das artes vivas, mas mais sutilmente de compreender que a relação essencial entre a matéria e o movimento constitui o motor de construção e de criação ao mesmo tempo das artes vivas e das artes plásticas. O ato criador se define assim como a operação de transformação dinâmica da matéria onde o movimento do sensível vem finalmente constituir a obra. Segundo esta dialética, os produtos, os traços, os resíduos das operações criadoras das artes plásticas cessam de ser erroneamente consideradas como obras "do parar" e, reciprocamente, as peças coreográficas perdem suas qualidades efêmeras e evanescentes. A obra plástica devém tão móvel quanto a obra dançada e, inversamente, a obra dançada é toda tão imóvel quanto a obra plástica. Inevitavelmente, este procedimento dinâmico da 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. Um conjunto de esculturas no espaço cessaria então de ser unicamente uma construção sólida captada em uma forma congelada, mas deviria mais o arquivo vivo de um mundo sempre reativável pelo olhar, ver o gesto, do espectador. Assim como uma peça de dança não seria mais um momento transitório ou uma experiência única, mas deviria uma obra plástica todo entanto reiterável como a visita de uma obra ao museu. Ao final, o fato de definir a criação artística bem como a transformação dinâmica da matéria incita o artista tanto quanto o espectador a se tornarem sujeitos responsáveis na experiência estética e, pode ser também, isto seria uma hipótese a verificar, atores conscientemente engajados no espaço social.

Artigo recebido em junho de 2017. Aprovado em agosto de 2017.

Bibliografia

DESCARTES René (2009). *Principes de la philosophie*. Paris : Vrin.

HENRI Adrian (1974). *Environments and happenings*. Londres : Thames and Hudson, Londres.

KAPROW Allan, RESTANY Pierre, BONITO OLIVA Achille, KELLEY Jeff et DANIELS Dieter (1992). *7 Environments*. Milan : Fondazione Mudina.

KAPROW Allan (1996). *L'Art et la vie confondus (The Blurring of Art and Life*. Berkeley ; Los Angeles, University of California Press, 1993). Textes réunis par Jeff Kelley. Trad. En français par Jacques Donguy. Paris : Centre Pompidou