

(I) mobilidade sob(re) rodas: para pensar intersecções entre coreografia e instalação

Emyle Pompeu de Barros Daltro¹ e Roberta Kumasaka Matsumoto²

O processo de criação em andamento da obra "Quem carrega quem?" - de autoria da dançarina Emyle Daltro e do artista visual Daniel Pellegrim – vem suscitando reflexões sobre as várias noções de coreografia e instalação coexistentes nos dias de hoje. Situando o leitor em um território mestiço - improvável, múltiplo, constituído por inúmeras camadas, fértil em possibilidades e que engendra olhares específicos sobre arte e vida -, o texto apresenta uma reflexão conceitual sobre coreografia – evidenciando sua relação com a *performance art* - e instalação e as configurações possibilitadas pela intersecção desses conceitos na materialização da referida obra.

Palavras-chave: processo de criação artística, coreografia, *performance art*, instalação.

¹ Mestra em Estudos de Cultura Contemporânea pela Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT; aluna de doutorado da Universidade de Brasília - UnB. E-mail: emylepellegrim@gmail.com. Tel.: (61) 9369-3469.

² Doutora em Cinéma, Télévision et Audiovisuel - Docum. Ethnogr pelo Université de Paris X. E-mail: robkmatsu@unb.br. Tel.: (61) 8134-9557.

Introdução

“O novo não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta”

(Michel Foucault)

Com formação e atuação na área de dança, mas com o convívio intenso com artistas visuais e seus trabalhos, proporcionado pelas exposições realizadas na galeria de arte que geri de 2005 a 2007, como também com as trocas e contágios ocorridos com o artista visual Daniel Pellegrim, com quem sou casada, tenho conduzido minhas pesquisas e produções artísticas em direção à investigação de interterritorialidades, onde o interesse pelo estudo das intersecções entre artes diversas tem me levado a reflexões sobre os devires da arte.

Em minha pesquisa de mestrado, investiguei duas obras designadas por “instalação coreográfica”: *Impermanências* (2004) e *Pequenos Fragmentos de Mortes Invisíveis* (2009), ambos da dançarina Vera Sala (SP). Esse estudo impulsionou-me a não só continuar a investigar, mas também a propor trabalhos artísticos como o que estou criando atualmente com Daniel Pellegrim. O processo de criação de tal obra vem permeando minha pesquisa de doutorado, de modo a possibilitar sua composição e conexão com outras obras de arte e outros contextos, conceitos e procedimentos a serem investigados. Mas antes de entrar no problema propriamente dito de minha pesquisa, deparei-me com uma questão a ser verificada, o termo “instalação coreográfica”, por isso resolvi escrever este texto.

A noção de “instalação coreográfica”, que começa a ser difundida no Brasil no início do Século XXI, parece sinalizar uma tentativa por parte de críticos, artistas, pesquisadores e instituições de fomento à dança de esboçar uma classificação para trabalhos nos quais corpos e suas ações relacionam-se a outras materialidades – ambientes -, compondo imagens e espacialidades engajadas criticamente a questões do tempo presente, onde coexistem diversos tempos e tendências. Diferentes trabalhos artísticos criados por dançarinos e coreógrafos em conjunto ou não com artistas visuais e/ou arquitetos e que são constituídos na relação entre corpo e ambiente que o circunda vêm sendo chamados de “instalação coreográfica”, porém o termo merece ser examinado, visto que outros trabalhos que apresentam procedimentos similares já receberam e vêm recebendo diferentes designações. Durante as décadas de 1960 e 1970, por exemplo, é possível identificar muitos exemplos de associações e intersecções entre artes que merecem ser lembradas, pois diversos princípios, procedimentos e noções cultivados nesse período foram amplamente difundidos e tiveram grande alcance, influenciando artistas de diferentes partes do mundo até os dias de hoje.

A obra que eu e Daniel Pellegrim estamos compondo recebeu o título *Quem carrega quem?* e, a partir dela, observo como intersecções entre dança e artes visuais³ podem engendrar uma dança carregada de visualidade e uma instalação impregnada de corpo e de questões que o mesmo suscita por meio de seu movimento ou não-movimento. Desse modo, o termo “instalação coreográfica” surge como possibilidade de designação de *Quem carrega quem?*, porém, seria essa a melhor denominação? O que difere uma “instalação

coreográfica” de uma performance ou de uma instalação apenas? O que a articulação entre instalação e coreografia faz ver?

Com o propósito de discutir essas questões, este texto apresenta alguns entendimentos sobre coreografia – e sua relação com a *performance art*, principalmente a partir dos anos de 1960 - e sobre instalação. Também coloca em foco o corpo que incita questões relativas à sua prática em dança como o principal estímulo para a criação de uma obra que pode ser nomeada de “instalação coreográfica”.

Quem carrega quem? - coreografia, performance, instalação: encontros.

Ao carregar uma pequena bicicleta cromada - cujos pneus permanecem travados por prendedores de roupa – em minhas costas curvadas, mantenho os joelhos dobrados e inicio uma movimentação por um dos pés que se levanta um pouco do chão e pressiona-o novamente. Essa ação é repetida várias vezes até que começa a ocorrer uma transferência de peso de um pé para o outro em um andamento contínuo e moderado. Desse sutil balanço instaurado pela transferência do meu peso de um pé para o outro, a movimentação transforma-se em um dobrar e estender os joelhos – que não chegam a se esticar totalmente. As articulações dos tornozelos, depois as dos joelhos, passando pelas articulações dos quadris, ombros, cotovelos, pulsos e pescoço experimentam movimentos permitidos por uma articulação maior – a do corpo com a bicicleta.

Uso um figurino colado ao corpo, de couro sintético metalizado na cor prata, de modo a estabelecer unidade com a bicicleta cromada. A imagem desse corpo-bicicleta em movimento é multiplicada por dois painéis de vidro laminado refletivo metalizado, que é o mesmo revestimento que costumamos encontrar em edifícios de diversos centros urbanos de várias partes do mundo, porém, resalto que na obra, o revestimento será liso, sem recortes ou geometrismos. Os painéis, de dois metros de altura por dois metros de largura, formam entre si um ângulo de 45 graus e envolvem o corpo-bicicleta que receberá iluminação direcionada por focos de luz, cujas posições ainda estão em teste.

A trilha sonora da “instalação coreográfica” ainda está sendo pensada e certamente irá interferir na composição que está a se configurar, acrescentando-lhe mais uma camada. Nas experimentações que estou realizando, a duração da apresentação tem variado de 10 a 15 minutos.



Figuras 01 e 02 - *Quem carrega quem?* (Estudos para instalação coreográfica). Emyle Daltro, 2011.
Fotos: Daniel Pellegrim

Apesar do trabalho ainda estar em processo de criação, vejo que se constitui a partir da relação entre corpo - imagem de corpo, movimentos, estados, comportamentos, etc. - e as outras materialidades e imagens do ambiente criado, o qual envolve esse corpo. O trabalho *Quem carrega quem?* começa a ser esboçado como obra de arte a partir do corpo e da produção de sentidos que este proporciona. Esse corpo que carrega a pequena bicicleta está impregnado de sua própria história: sou uma ex-bailarina clássica, uma dançarina que conviveu, durante sua formação, com variadas noções, referências, técnicas e procedimentos pertencentes ao mundo das danças, essa foi uma importante parte da "coleção de informações" que me constituiu e constitui. Mas também é um corpo que vem apurando seu olhar dia a dia, que se transformou em outro após o contato freqüente com a pintura, a escultura, a instalação, entre outras artes visuais. Helena Katz (2010) escreve que "as mudanças passam a fazer parte constitutiva do corpo e do ambiente, e como não estancam, não param de transformar a coleção de informações que constitui cada corpo – uma coleção, portanto, sempre transitória" (p. 19)

Assim, a idéia de "coreográfica" que sucede a de "instalação" na expressão "instalação coreográfica" parece querer fazer ver a atuação do corpo, mais especificamente de um corpo que a partir das relações que estabelece com seu entorno produz dança. Um corpo que se instala em algum espaço e se organiza a partir das relações que estabelece com ele, engendrando uma instalação, ou melhor, uma "instalação coreográfica".

Atualmente, não me preocupo em me adequar à autoridade de nenhum modelo pré-estabelecido de corpo, articulo diferentes concepções de dança, de coreografia e de instalação e pretendo instaurar rupturas no que está estabelecido/estabilizado em mim, durante o trânsito que realizo entre dança e artes visuais, reunindo esses elementos e dando-lhes forma a partir da relação que consigo estabelecer entre eles.

Coreografar envolve intrinsecamente o corpo em seu ato de organizar e combinar as informações constitutivas de si mesmo com outras informações que compõem seu entorno, de modo a criar algo que possa ser chamado de dança. Mas o que pode ser chamado de dança? Essa pergunta nos remete a tempos e lugares diversos, faz-nos lembrar de rituais antigos embalados por danças, de danças típicas de diferentes regiões do mundo, de danças consideradas nobres, pagãs, dança como entretenimento, dança engajada politicamente, dança como arte, entre outras. Porém, atenho-me aqui às danças cênicas, entendidas como arte.

A partir dos anos de 1930, de acordo com Doris Humphrey (1987 [1959]), quando surgem teorias de composição de dança, o movimento passa a ser entendido como a essência da dança, "sua tônica e sua linguagem" (HUMPHREY, 1987, p. 17). Porém, André Lepecki (2006, p. 1) fala de recentes estratégias coreográficas onde a relação da dança com o movimento está sendo esgotada e sugere que esse esgotamento pode ser percebido como uma ruptura em relação à fluidez da dança, em relação a aspectos ontológicos da mesma, mais especificamente a essa amarra entre dança e movimento ininterrupto. Acerca do entendimento do movimento como essência da dança, John Martin (apud LEPECKI, 2006, p. 4) escreve que o mesmo representou a independência da dança das outras formas de arte.

Em *Quem carrega quem?* não nego as conquistas acerca da autonomia da dança enquanto arte do movimento, mas experimento colocar o foco no corpo e em como ele pode dançar. Que corpo pode dançar? Um corpo-bicicleta pode dançar? Um corpo-ônibus dança? Um corpo-carrinho-de-mão dança? Qual é a

dança de um corpo-cidadão comum? Nesse contexto, não me sinto confortável em entender coreografia apenas da maneira tradicional que ainda se conserva, ou seja, como uma noção reduzida a um transcendental e preordenado jogo de passos, posturas e gestos que se realizam em um fluxo contínuo de movimento. Aposto que coreografar pode ser também trabalhar para se criar algo novo, problematizar o que se tenta fixar como verdade absoluta, seja em relação ao corpo, ao espaço, ao tempo, ao movimento, à dança, etc. O entendimento com o qual começo a dialogar é, como André Lepecki e Ric Allsopp (2008) propõem, o de apreender a noção de coreografia em relação “a conceitos expandidos e abertos de *performance* e *performance-making*, e em relação a uma visão expandida de o que coreografia pode significar agora como um gerativo, produtivo ou mesmo redundante termo.”⁴

Coreografia e Performance

Lepecki e Allsopp relacionam coreografia e performance e ressaltam que essa relação é histórica. RoseLee Goldberg (2006) enfatiza a influência que diversos artistas da dança tiveram sobre os artistas de orientação mais visual quando começavam a constituir o que entendemos por *performance art*. Essa autora escreve que os dançarinos levaram a performance “para além dos primeiros *happenings* e de suas origens no expressionismo abstrato na pintura” (2006, p. 132). Ainda segundo Goldberg, os bailarinos incorporaram em seus trabalhos experimentos similares às explorações iniciais de Cage e Cunningham com materiais e com o acaso, bem como às dos *happenings* e das obras do grupo Fluxus, enquanto a abordagem dos bailarinos “das possibilidades diversas de movimento e dança acrescentou, por sua vez, uma dimensão radical às performances dos artistas plásticos, levando-os a extrapolar suas ‘instalações’ iniciais e seus quadros vivos quase teatrais” (2006, p. 128-129). É importante ainda destacar que:

Embora os predecessores futuristas e dadaístas da performance da década de 1950 sejam os mais conhecidos, não são certamente os únicos. A concepção da “dança como um estilo de vida, que incorpora atividades do dia-a-dia como andar, comer, banhar-se e manter contato físico”, tinha sua origem histórica na obra de pioneiros da dança como Loie Fuller, Isadora Duncan, Rudolf von Laban e Mary Wigman. (GOLDBERG, 2006, p. 129)

Retomando algumas dessas concepções tão caras aos pioneiros da dança moderna, Ann Halprin - na Dancer's Workshop Company, criada em 1955, nos arredores de São Francisco - colaborou com diversos dançarinos, músicos, escultores e pessoas sem formação artística, incentivando-os a coreografar utilizando da improvisação para descobrir o que cada corpo podia fazer, “em vez de estudar as técnicas e os modelos de terceiros” (GOLDBERG, 2006, p. 130). Goldberg escreve que a obra *Pássaros da América ou jardins sem muros* (1960), de Halprin:

(...) mostrava “aspectos não figurativos da dança, por meio dos quais o movimento, não conduzido pela música ou por idéias interpretativas”, desenvolvia-se segundo princípios intrínsecos. Objetos de cena como longas hastes de bambu davam novo alcance à invenção de novos movimentos (2006, p. 130).

Quem carrega quem? dialoga com alguns dos princípios adotados por Halprin, além do uso da improvisação que utilizo a partir das minhas possibilidades corporais, a música ou sonoridade não conduz minha movimentação e os objetos de cena – bicicleta com prendedores nos pneus e vidros espelhados ao meu redor – pretendem dar novo alcance à invenção de movimentos.

No que tange ainda às relações entre dança e *happening*, RoseLee Goldberg escreve que, durante a década de 1960, muitos artistas envolvidos em eventos ao vivo participaram ativamente dos concertos do Judson Dance Group, criado em 1962, por dançarinos como Trisha Brown, Simone Forti, Yvonne Rainer, Steve Paxton, entre outros. André Lepecki (2003) escreve que, com os trabalhos produzidos pelos dançarinos do Judson Dance:

(...) tenta-se de fato pensar e ativar uma dança verdadeiramente democrática e politicamente consciente. Essa dança nova, se lança determinada para fora das cadeias disciplinantes da técnica, vista largamente até então como critério absoluto e medida única da excelência artística e coreográfica. Nessa projeção para fora de si mesma, a dança resitua-se em dois níveis: definitivamente fora das demandas acadêmicas de preservação de sua pureza como gênero artístico, e fora da sua até então relação pacífica com o espaço envolvente (cênico e social).



Figura 03 – *Floor of the forest*, Trisha Brown, 1970. Exibido na Documenta de Kassel, 2007. Disp. em: <http://www.artthrob.co.za/07jul/images/docu_3a.jpg> Acesso em 24 de set. 2010.

Em *Quem carrega quem?*, a coreografia está se constituindo a partir do diálogo com várias das idéias que permeavam as criações de dança e performance nos anos de 1960, inclusive com o uso do *work in process*⁵. O trabalho apresenta um corpo que narra a si próprio, em uma situação de “real enfrentamento” – como costuma acontecer na performance - que ocorre entre o corpo, a bicicleta e o pouco espaço entre vidros onde a coreografia acontece. Apesar de existir uma seqüência predeterminada de movimentos, esta é flexível e permanece aberta às “vicissitudes do percurso” de composição da obra, o qual

tende a se estender por cada uma das apresentações da “instalação coreográfica”, ou seja, há sempre espaço para improvisações e incorporações de novos elementos. Destaco também que minha movimentação se constitui no contato inusitado com a bicicleta, na relação com as imagens nos vidros espelhados, e, nesse processo, ressignifico sensações, estados, experiências cotidianas. Esse procedimento – o de provocar movimentação corporal a partir da relação com objetos e ambientes – pode ser observado em diversos trabalhos de dança contemporânea, assim como o procedimento de apresentar um corpo cênico que se expande para um corpo social. Outros procedimentos presentes em meu trabalho e também utilizados por diferentes artistas são: o não uso de uma técnica específica de dança na apresentação e na preparação corporal da dançarina e a criação da obra em conjunto com artistas de áreas diferentes do âmbito da dança. Esses procedimentos aliados ao entendimento de que tanto o conceito de coreografia como o de instalação podem abarcar uma diversidade de experimentações artísticas possibilitam a criação de *Quem carrega quem?*.

Instalação e Coreografia

Elaine Tedesco (2004) lembra que na primeira metade do século XX, o espaço que envolvia o observador não era tratado como parte da obra. Mesmo a *Merzbau* do artista alemão Kurt Schwitters - considerado por Haroldo de Campos (apud BRANDÃO e PRECIOSA, 2010) o responsável pela “redescoberta do mundo perdido sobre o objeto” – era vista por observadores que ficavam fora dela.

A experiência da percepção corporal passou a ser experimentada por diversos artistas a partir dos anos de 1960 e desde então, diversos termos foram utilizados para nomear obras que, de diferentes maneiras, rompiam com a idéia tradicional de escultura e se propunham a instaurar novas percepções do espaço tridimensional.

Tedesco (2004) escreve que o conceito instalação foi pouco usado antes dos anos de 1980 e antes dele, outros termos como *environment*, *assemblage*, *site-specific*, *in-situ*, *site* e *nonsite* foram utilizados referindo-se “a práticas artísticas complexas nas quais o espaço onde a obra se insere é parte constituinte da mesma.” Atualmente, ainda encontramos algumas dessas expressões sendo utilizadas, porém esses termos têm sido substituídos por instalação, na tentativa de “aglutinar e incluir as mais diversas proposições artísticas devido a uma necessidade geral de poder nomear, classificar e enquadrar essas práticas em um sistema que possa ser controlado, difundido e explorado” (TEDESCO, 2004)

Rosalind Krauss (2007 [1977]) constrói uma ponte entre a instalação - entendida por ela ainda como escultura, mas uma escultura expandida, em campo ampliado - e os *ready-mades* sugeridos por Duchamp.

De acordo com Luciana Bosco e Silva e Daisy Peccinini, “a instalação é um fazer artístico dos mais relevantes no panorama das artes no século XX e início do XXI”⁶, emergindo no contexto da Arte Conceitual. Apreendendo o “conceitualismo” em *Quem carrega quem?* - o que Cristina Freire define como uma “tendência crítica à arte objetual que abarca diferentes propostas, como a arte postal, *performance*, instalação, *land art*, videoarte, livro de artista, etc.” (2006, p. 33) - é importante salientar que essa tendência conceitual dá ênfase ao experimental. “Trata-se de uma estratégia de inserção crítica na realidade cotidiana.” (FREIRE, 2006, p. 33) E ainda:

A Arte Conceitual, de modo geral, opera na contramão dos princípios que norteiam o que seja uma obra de arte e por isso representa um momento tão significativo na história da arte contemporânea (...) Em vez da permanência, a transitoriedade; a unicidade se esvai frente à reprodutibilidade; contra a autonomia, a contextualização; a autoria se esfacela frente às poéticas da apropriação; a função intelectual é determinante na recepção. Tais contradições abalam as estruturas do sistema da arte há pelo menos meio século, ou quase um século se pensarmos em Marcel Duchamp. (FREIRE, 2006, p. 8-9)

Rosalind Krauss (2007) registra que a coreógrafa e dançarina Yvonne Rainer insistia nos paralelos entre a sensibilidade da nova dança que ela e os dançarinos do Judson Dance propunham e da escultura minimalista. Annette Michelson (apud KRAUSS, 2007) escreve que a meta comum dos bailarinos ligados ao Judson Theatre “era o estabelecimento de uma economia radicalmente nova do movimento. O que exigia uma crítica sistemática da retórica, das convenções, das hierarquias estéticas impostas pelas formas de dança tradicionais ou clássicas” (p. 282). Tanto que a dança que propunham passou a ser conhecida como a dança da “linguagem comum” e do “desempenho de tarefas”, lembra Michelson (apud KRAUSS, 2007, p. 282). Em diálogo com Michelson, em *Quem carrega quem?* uma pessoa que não seja um bailarino profissional pode desempenhar a tarefa de carregar a pequena bicicleta e executar os movimentos que realizo – ou outros –, é uma estratégia para tornar o artista e o que ele faz mais próximos das demais pessoas do público.

Graham Coulter-Smith (2006), ao tratar da instalação como uma forma de arte transgressiva que remonta um primeiro movimento – dadaístas, surrealistas e os *ready mades* de Duchamp – passando por um segundo movimento – as instalações dos anos de 1960 e por um terceiro movimento operado por artistas chamados pós-modernos, escreve que as instalações produzidas nos dias de hoje têm características desses três movimentos, porém a proposta instaurada por artistas que produziram instalações nos anos de 1960 – principalmente a de expandir a criatividade da arte para dentro da vida cotidiana – é atual, pois ainda permanece como um desafio.

Dialogando com Coulter-Smith (2006), observo que hoje, a instalação constitui-se como um jogo, um jogo incluído no mercado de arte, um jogo que se institucionalizou, não mais transgressor, porém, ainda assim, capaz de surpreender, principalmente quando se propõe a desconstruir regras ditadas pelo mercado tradicionalista das artes, abrindo espaço para que novas regras sejam engendradas.

Considerações finais

Movimentos e criadores de épocas passadas vêm sendo ressignificados na produção atual de dança no Brasil e no mundo e é importante registrar que, de acordo com Zilá Muniz, a estética do movimento protagonizado pela vanguarda da dança da década de 1960, nos Estados Unidos, ainda permanece atual, “os temas e as transformações utilizados tanto para a cena quanto no campo teórico permeiam o pensamento contemporâneo da dança.” (MUNIZ, 2004, p. 6)

Das diversas relações entre a então nova dança surgida nos anos de 1960, a nova escultura dessa mesma época e os *happenings*, emergem a *performance art*, a dança contemporânea e o termo instalação – sendo que cada uma dessas últimas três noções abrange múltiplas formas de apresentação e significação.

Atualmente, a instalação é uma forma de arte dominante mundialmente e os diversos tipos de instalação parecem propor novas percepções do espaço que nos circunda e com o qual nos relacionamos, compondo-o, seja no âmbito da arte ou da vida. Ocorre assim, uma proliferação de articulações com o termo instalação: vídeo-instalação; instalação digital interativa; instalação performática; instalação multimídia; instalação coreográfica, etc., porém, para apreendê-las proponho que nossa atenção recaia sobre a obra enquanto acontecimento que constitui um discurso.⁷ Michel Foucault (1996) escreve sobre a parte do discurso “que põe em jogo o poder e o desejo”, mas também sobre “outra dimensão do discurso: a do acontecimento e do acaso” (p. 21) Foucault (1996) propõe que tratemos dos discursos “como séries regulares e distintas de acontecimentos” (p. 59) que consistem “na relação, coexistência, dispersão, recorte, acumulação, seleção de elementos materiais; não é o ato nem a propriedade de um corpo; produz-se como efeito de e em uma dispersão material” (p. 57).

Na década de 1970, por exemplo, o trabalho *Floor of the Forest*, de Trisha Brown – foto na página de número seis deste texto – não foi chamado de “instalação coreográfica” e sim de performance. Hoje, que o território da *performance art* já está mais estabelecido e que os estudos da performance ganham densidade, talvez, para colocar em foco os questionamentos do corpo na dança e fortalecer a dimensão do acontecimento e do acaso no discurso da dança, talvez Brown nomeasse *Floor of the Forest* de “instalação coreográfica”. Daí que, umas das coisas que as “instalações coreográficas” trazem de novo e estratégico é exatamente o modo como são nomeadas, pois essa designação reinventa todo esse movimento das décadas de 1960 e 70, propõe novos contextos para produções em que acontecem associações e intersecções entre dança e artes visuais e abre espaço para novos discursos tanto na dança como nas artes visuais.

Notas:

³ De acordo com Dias (2011, p. 48), “as artes visuais estendem-se, a princípio, a todo o território da visualidade, do design à comunicação visual, do cinema a arte tecnológica digital (...) o termo artes visuais é um anglicismo que se inseriu no contexto nacional simbolizando uma passagem do fazer e das atividades mais práticas e plásticas e de influência Européia Latina/Francesa para questões da percepção ou a tudo que é relativo à visão. A visão de mundo europeu é subjugada à visão de mundo Norte Americana (...)”

⁴ Disponível em: <<http://on-the-move.org/news/article/12494/call-for-papers-performance-research-on/>> Acesso em 04 de abril 2011.

⁵ Renato Cohen (1998) destaca o *work in process* como importante procedimento da *performance art*. Segundo Cohen, esse termo poderia ser traduzido literalmente como “trabalho em processo”, o qual tem como matriz “a noção de processo, feitura, interatividade, retro-alimentação, distinguindo-se de outros procedimentos que partem de apreensões apriorísticas, de variáveis fechadas ou de sistemas não-interativos.” (COHEN, 1998, p. 17) Para Cohen, na cena contemporânea das artes, esse modo de fazer concretiza-se “enquanto percurso/processo e, enquanto produto, obra gestada nesta trajetória.” (1998, p. 21) Cohen também registra a dinamicidade desse modo de criar arte que interage criação, processo e formalização e escreve que “o produto, na via do *work in process*, é inteiramente dependente do processo, sendo permeado pelo risco, pelas alternâncias dos criadores e atuantes e, sobretudo, pelas vicissitudes do percurso.” (1998, p. 18)

⁶ SILVA, Luciana Bosco; PECCININI, Daisy. *Instalação*. Disponível em <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo5/instalacao.html>> Acesso em 17 de fev. 2010.

⁷ De acordo com Gillian Rose, para Foucault, o conceito de discurso refere-se a “grupos de declarações que estruturam o modo como algo é pensado e o modo como nós agimos nas bases desse pensamento. Em outras palavras, discurso é um conhecimento particular sobre o mundo, o qual molda como o mundo é entendido e como as coisas são feitas nele (ROSE, 2001, p. 136). Para Rose, os discursos “são articulados por meio de uma variedade de imagens visuais e verbais, de textos, especializados ou não e também por meio de práticas que essas linguagens permitirem” (2001, p. 136).

Bibliografia

BARBOSA, Ana Mae; AMARAL, Lilian (orgs). **Interterritorialidade: mídias, contextos e educação**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2008.

BRANDÃO, Ludmila; PRECIOSA, Rosane. A invenção e a rua: da apropriação/reinvenção de objetos precários. *Revista Concinnitas*, Rio de Janeiro, RJ, ano 11, vol. 2, n. 17, p. 146-157, dez. 2010.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

COHEN, Renato; GUINSBURG, Jacob. “Do teatro à performance: aspectos da significação da cena”. In: Armando Sérgio da Silva (org.). **GUINSBURG, J: Diálogos sobre teatro**. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 1992.

COULTER-SMITH, Graham. **Deconstructing installation art: fine art and media art, 1986-2006**. (2006) Disponível em: <<http://www.installationart.net/>> Acesso em 04 de jun. 2011.

DIAS, Belidson. **O I/Mundo da educação em cultura visual**. Brasília: Editora da pós-graduação em arte da Universidade de Brasília, 2011.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Tradução Jefferson Luiz Camargo; revisão da tradução Percival Panzoldo de Carvalho; revisão técnica Kátia Canton. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HUMPHEY, Doris. **The art of making dances**. Hightstown, NJ: A Dance Horizons Book, Princeton Book Company, Publishers, 1987 [1959].

KATZ, Helena. Corpomídia não tem interface: o exemplo do corpo bomba. In: RENGEL, Lenira; THRALL, Karin. **Coleção Corpo em Cena**, vol. 1, p. 9-23. São Paulo: Editora Anadarco, 2010.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. Tradução de Júlio Fischer. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007 [1977].

LEPECKI, André. **Corpo Colonizado**. (2003) Disponível em <<http://omelhoranjo.blogspot.com/2006/09/o-sindrome-de-stendhal-i-corpo.html>> Acesso em 18 de fev. 2010.

LEPECKI, André. **Exhausting dance: performance and the politics of movement**. New York, NY: Routledge, 2006.

MUNIZ, Zilá. **Improvisação como processo de composição na dança contemporânea**. 2004. 80 f. Dissertação (Mestrado em Teatro), Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, SC. 2004.

ROSE, Gillian. **Visual Methodologies: an introduction to the interpretation of visual materials**. London: Sage Publications, 2001.

TEDESCO, Elaine. **Instalação: campo de relações**. (2004) Disponível em: <<http://www.comum.com/elainetedesco/pdfs/instalacao.pdf>> Acesso em 14 de maio 2011.