

Filipa Lapão Azevedo Campos

Uma questão de participatividade

Projecto de intervenção no espaço público
com a partição do público

MT. 2015

Projecto para a obtenção do grau de Mestre
em Teatro

Especialização em Cenografia

Professores Orientadores: Prof. Doutor Hélder Maia

Mestre Filipe Garcia

Este relatório não se encontra escrito segundo o novo acordo ortográfico.

Para o meu pai.
Para a tia Cristina.

Agradecimentos

Ao professor Doutor Hélder Maia pela orientação deste projecto.

Ao Filipe Garcia por todo o apoio e amizade.

À Lipor e à ESMAE pelo empréstimo de todo o material necessário.

Ao Município do Porto pela autorização da cedência do espaço.

À Sílvia Santos pelas palavras.

Aos amigos que estiveram presentes para me apoiar na apresentação do projecto.

À Mafalda Martins pela experiência que me proporcionou, levando-me a compreender que a área da cenografia seria um caminho a percorrer.

Aos meus pais e família que me fizeram chegar até aqui.

Ao Bruno pelo companheirismo.

Resumo

Este projecto centra-se na prática e na pesquisa do processo da participatividade, que assenta numa percepção que relativiza questões de espaço. Pretende contextualizar pela experiência pública, diversos aspectos conceptuais e estéticos no sentido de alargar o conhecimento dos campos analisados, tendo em conta os conteúdos escolhidos.

Optei pelo desenvolvimento de um projecto, onde a participatividade do público e a presença dos elementos escolhidos na Lipor fossem o cerne do acontecimento, dirigindo-o para o espaço público / paisagem natural no sentido de criar visibilidade perante o objecto estético do hiperconsumo que aqui se efectiva como *site specific*.

Palavras - chave

Participatividade / *Happening* / *Site Specific* / Hiperconsumo / Sustentabilidade

Abstract

This project focuses on the practice and research of the participation process, which is based on a perception that relativize space issues. Intends to contextualize by the public experience, several conceptual and aesthetic aspects in order to extend the knowledge of the fields analyzed, taking into account the chosen content.

I opted for the development of a project, where the public participation and the presence of chosen elements in Lipor were the happening heart, driving it to the public space / natural landscape in order to create visibility to the aesthetic object of hyperconsumption, here effective as site specific.

Key - Words

Participativity / Happening / Site Specific / Hyperconsumption / Sustainability

Sumário

Introdução	9
Capítulo 1: Das raízes à linguagem	12
1.1 - Partindo do Neoconcreto	13
1.2 - A participatividade no Happening	19
1.3 - O posicionamento do Site specific	24
1.4 - A arte no Espaço público	29
1.5 - O pensamento de Gilles Lipovetsky.	32
1.6 - Uma consciência ambiental.	34
Capítulo 2: Do percurso à experiência estética	40
2.1 – O desenvolvimento do projecto	41
2.1.1- O conceito base.	43
2.1.2- Situação e local.	49
2.1.3- O desenrolar dos acontecimentos.....	51
2.2 - Desenho de projecto	56
2.3 - Maquete	57
Capítulo 3: Da reflexão à conclusão	60
Bibliografia citada	63
Bibliografia consultada	64
Anexos	
1 - Manifesto neoconcreto	66
2 - Como fazer um <i>Happening</i>	72
3 - Convite de Allan Kaprow	78
4 - Experiências de processo	81

Lista de imagens

Imagem 1.	"Bicho", Lygia Clarck (1960).....	15
Imagem 2.	"Penetráveis", Hélio Oitica (1960).....	16
Imagem 3.	"Tropicália", Hélio Oitica (1967).	17
Imagem 4.	"Parangolé", Hélio Oitica (1964).....	18
Imagem 5.	Jackson Pollock, fotografia de Hans Namuth.	20
Imagem 6.	"The Legacy of Jackson Pollock", Allan Kaprow (1958).....	20
Imagem 7.	"18 Happenings in 6 parts", Allan Kaprow (1959).....	22
Imagem 8.	"18 Happenings in 6 parts", Allan Kaprow (1959).....	23
Imagem 9.	"18 Happenings in 6 parts", Allan Kaprow (1959).....	23
Imagem 10.	"Spiral Jetty", Robert Smithson (1970).	27
Imagem 11.	"Tiltec Arc", Richard Serra, (1987).....	28
Imagem 12.	"Nanas", Niki de Saint Phalle (1974).	31
Imagem 13.	"Nana", Niki de Saint Phalle (1974).....	31
Imagem 14.	"Roda de bicicleta", Marcel Duchamp (1913).....	37
Imagem 15.	"Tinguely Fountain", Jean Tinguely (1977).....	38
Imagem 16.	Quadro síntese da acção do espectador.....	42
Imagem 17.	"Charlene", Robert Rauschenberg, 1954.	44
Imagem 18.	"Pead", material emprestado pela Lipor.	45
Imagem 19.	"Casulo", Objecto artístico aplicado nas árvores.	46
Imagem 20.	"Casulo", Objecto artístico aplicado nas árvores.	46
Imagem 21.	"Casulos", Objecto artístico aplicado nas árvores.	47
Imagem 22.	Performers a prenderem o público.....	48
Imagem 23.	Espaço desenhado com nove cadeiras.....	48
Imagem 24.	Parque de São Roque, local do acontecimento.	49
Imagem 25.	Parque de São Roque, local do acontecimento.	50
Imagem 26.	Imagem capturada para a criação do evento no <i>facebook</i>	51
Imagem 27.	O desenrolar do acontecimento.	52
Imagem 28.	O desenrolar do acontecimento.	52
Imagem 29, 30, 31 e 32.	O desenrolar do acontecimento.	53
Imagem 33, 34 e 35.	O desenrolar do acontecimento.....	53
Imagem 36, 37 e 38.	O desenrolar do acontecimento.....	53
Imagem 39.	Dessenho da criação artística.....	52
Imagem 40 a 45.	Maquete da criação artística.....	57 e 58

Introdução

O Teatro refunde todas as ligações entre o que é o que não é, entre a virtualidade do possível e o que já existe na natureza materializada. O Teatro devolve-nos os nossos conflitos dormentes e todas as suas potências e dá a essas potências nomes que aclamaremos como símbolos.

Antonin Artaud

A relação entre público e arte está em constante transformação. Em paralelo ao valor estético instituído numa determinada época, a obra de arte desenvolve uma contínua adaptação na forma de observar, julgar e definir. Podemos dizer então, que o espectador tem um grande papel no mundo das artes cénicas. Porém, a arte contemporânea depara-se com uma ampliação da relação sujeito / obra, resultante de uma expansão dos procedimentos, materiais e meios de expressão, assim como do papel do artista que torna-se mais autónomo a partir das questões com as quais vai processar.

Desde sempre que as questões relacionadas com a produção de espaços despertam em mim um grande entusiasmo e vontade de acção. Ou seja, o meu agrado e apreciação pela forma com que os espaços públicos ou privados se apresentam perante um público, um espectador ou um morador, transformaram-se no objectivo de projectar e trabalhar sobre eles. Os meus campos de interesse vão desde a organização de objectos diferenciados para um espaço, como a produção de um determinado objecto para um determinado espaço.

O “ponto de partida” para o desenvolvimento deste projecto é oferecer aos espectadores uma experiência individual ou colectiva onde existem diferentes possibilidades de interpretação seguidas de novas perspectivas, a partir de experiências sensoriais. Um conjunto de relações que irão construir a resposta do receptor. Surgem duas questões fundamentais: De que forma se dá a experiência corporal e sensorial do espectador? Como criar um diálogo com o espaço público?

A fundamentação teórica do projecto estende-se pela compreensão das ligações entre a linguagem cenográfica e teatral e as instalações artísticas no espaço público; de forma a distinguir, analisar e compreender o que os une no sentido de definir novas e diferentes formas de participação, contemplação e interação do espectador no jogo da cenografia. Em seguida direciono-me também para a contextualização e análise da arte no espaço público que se une com o conceito *Site-specific*. A estas sínteses apreendo o pensamento de Gilles Lipovetsky acerca das sociedades de hiperconsumo englobando a consciência sustentável. Por isso, trago para este projecto o desafio de pesquisar diferentes formas e materias em torno da questão ambiental numa perspectiva contemporânea.

Esta investigação apresenta uma forma de pensar na criação artística e os diferentes formas de participação que se traduzem em modelos de participatividade. Questiona o estudo sobre a visibilidade e as suas transformações, assim como as relações numa vivência actual da prática artística. A proposta de intervenção pretende assumir uma mudança entre o objecto, espectador e o espaço, assim como redefinir a nossa relação com o meio ambiente. Neste contexto, os objectivos devem-se à criação artística onde foi desenvolvido um *happening*. A dramaturgia irá prender-se aos diversos materiais/objectos recolhidos como elementos cenográficos, tendo como ideia obter um conjunto de materiais, na relação com o espaço escolhido. Deste modo, será retratado uma pequena amostra daquilo que a Lipor retira do espaço público. Posto isto, proponho aos espectadores uma participação dinâmica, contemplativa e activa, incorporando-o na relação do espaço cénico a partir da experiência sensorial, de forma a terem consciência de que aquele material apresentado os espelha de alguma forma.



Capítulo 1 - Das raízes à linguagem

O artista é um homem que não pode se conformar com a renúncia à satisfação das pulsões que a realidade exige. Toda arte é o desenho do desejo. O artista dá livre vazão a seus desejos eróticos e fantasias. A realidade interdita o tempo todo. Desde coação social até a gramática. A obra de arte se caracteriza pela transgressão, por não obedecer a gramática.

Sigmund Freud

De forma a apreender os objectivos explicitados neste projecto, foi-me necessária a concretização de uma pesquisa alargada sobre todos os temas e autores que proponho desenvolver, reflectindo sobre os seus conceitos e percursos artísticos, no sentido de ter uma compreensão mais efectiva dos assuntos que seleccionei.

Passo a anunciar de forma resumida as manifestações artísticas que marcam o meu processo e as relações que estas têm com o meu projecto: a arte do Neoconcreto com o anúncio de uma nova concepção e compreensão da arte a partir da participação do público na obra de arte; a participatividade que marca uma evolução nos conceitos do teatro com o surgimento dos *Happenings*; o posicionamento do *Site Specific* através do desenvolvimento do objecto artístico que nasce com a influência da paisagem escolhida; o lugar no espaço público que determina a efemeridade do projecto; por fim, o pensamento crítico de Gilles Lipovetsky, que propõe uma consciência ambiental e sustentável, torna-se o ponto de partida estético deste meu trabalho.

1.1- Partindo do Neoconcreto

*De repente, pintura não era pintura,
poesia não era poesia e começaram a se
misturar as linguagens.*

Lygia Pape

Ferreira Gullar defende que o sentido da obra não poderia ser dado apenas pela contemplação: “A ação não consome a obra, mas a enriquece: depois da ação, a obra é mais que antes. (...) Sem ele (espectador), a obra existe apenas em potência, à espera do gesto humano que a atualize.” (Gullar, 2007, p. 100)

A partir da experiência Neoconcreta, alguns artistas contemporâneos, pretenderam modificar o papel do artista e a criação da obra de arte: o artista passa a ser um propositor de experiências que serão vivenciadas pelo espectador e a obra seria completada no acto: o próprio gesto e os seus desenvolvimentos na vida do participante. O deleite seria uma experiência expandida, do olhar ao corpo, aos vetores da percepção; o participante é intimado a conhecer o que lhe é proposto através das sensações, até que ele se torne o próprio criador de sentido. O Neoconcretismo determinou suas directrizes no Manifesto Neoconcreto (Anexo I) assinado por Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis. Este foi um momento decisivo na evolução do mundo da arte moderna no Brasil. É sem dúvida, o período mais importante na história da arte brasileira sem a qual seria impossível compreender plenamente o mundo da arte de hoje no Brasil.

O movimento neoconcreto, cuja primeira mostra se realizou em Março de 1959, deu o passo adiante que a vanguarda construtiva europeia evitara dar. Este fato define a sua radicalidade e ao mesmo tempo sua significação na história de arte contemporânea. (Gullar, 2007, p. 21)

Os Neoconcretistas defendiam que a obra de arte não era compreendida como um mero “objecto” nem como uma “máquina”, como escrito no manifesto Neoconcreto “mas como um quase-corpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota

nas relações exteriores dos seus elementos; um ser que decomponível em partes pela sua análise, só se dá plenamente pela sua abordagem directa, fenomenológica”. (Brito, 1999, p. 10)

A fenomenologia aqui abordada baseava-se nas referências e pensamentos trazidos pelo filósofo francês Merleau-Ponty. Aqui a arte é compreendida como um lugar privilegiado, por ser capaz de promover a experiência. Conforme o pensamento do filósofo, compreende-se que a experiência perceptiva é uma experiência corporal, a percepção está relacionada à atitude corpórea. O movimento e o sentir são elementos complementares a essa percepção, a experiência vivida é habitada pelos sentidos, formas, texturas, sabores, ocasionando uma comunicação gestual do acto perceptivo aos sentidos conferidos ao espectador.

A experiência do corpo próprio opõe-se ao movimento reflexivo que destaca o objeto do sujeito e o sujeito do objeto, e que nos dá apenas o pensamento do corpo ou o corpo em ideia, e não a experiência do corpo ou o corpo em realidade. (Merleau-Ponty, 2006, p. 231)

Neste sentido, os neoconcretistas incorporavam o observador na obra, este ao tocar e manipular a obra, se tornaria parte dela. Defendiam a liberdade de experimentação e criação artística. O artista e espectador realizam a existência da obra em sua totalidade. Desta forma, o espectador passa a ser “participativo”, fazendo com que a obra realmente aconteça completando a criação do artista.

O espectador deixava de ser um contemplador passivo, para ser atraído a uma acção que não estava na área de suas cogitações convencionais cotidianas, mas na área das cogitações do artista, e destas participava, numa comunicação directa, pelo gesto e pela acção. (Pedrosa, 2006, p. 144)

Lygia Clark produziu objectos constituídos por placas de metal unidas por dobradiças, para serem manipulados pelo espectador. Esta série denominada por *Bichos* não é na permanência que se realizam, solicitam o gesto para a sua mutação. A articulação das placas estabelece o posicionamento do Bicho, que possui numerosas quantidades de movimentos. Clark diz que o *Bicho* “é um organismo vivo, uma obra essencialmente ativa” (Clark, 1960).

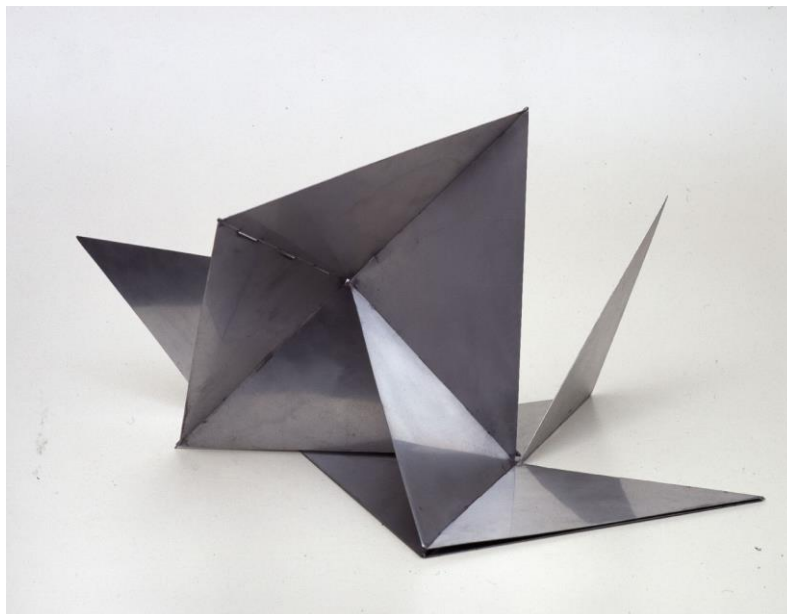


Imagem 1 - "Bicho", Lygia Clark (1960).

O trabalho de Hélio Oiticica foi mais social e político, interagindo com a arquitectura das favelas e as comunidades que ali viviam, com o intuito de solicitar a percepção sensorial intensificada como um estímulo direto. Oiticica escreveu então, sobre a percepção do espectador, a interatividade e a experiência vivida, sendo um ponto de referência crucial para a história da arte da instalação como um todo.

Em meados da década de 1960, Oiticica tinha desenvolvido uma série de objectos que serviram para formar os blocos de construção de seus ambientes posteriores, dos quais, os mais importantes seriam os *Penetráveis*. Inicialmente, produzidos em forma de maquete, eram utilizados nos *Penetráveis* painéis de cor que serviam para criar estruturas arquitectónicas temporárias. O espectador era obrigado a “penetrar” fisicamente no trabalho onde apenas existe uma compreensão integral após as movimentações ali propositadas. Oiticica refere que “cuando se hace una propuesta de ‘participación-sentimiento’ o ‘participación-acción’, deseo relacionarla en un sentido suprasensorial en el que el participante elaborará en sí mismo sus propios sentimientos que han sido ‘despertados’ por esas propuestas.” (Oiticica, 2009, p. 10)



Imagem 2 - "Penetráveis", Hélio Oiticica (1960).

Tropicália foi o primeiro dos ambientes a ser realizado, este tem a forma de um labirinto fechado. É composto por uma estrutura de madeira com cortinas estampadas, percorrido por um cenário "tropical", com plantas, papagaios e areia. Entrando na estrutura, os espectadores aproximam-se de uma sequência de diferentes materiais (areia solta, seixos, carpete) e podem brincar com diferentes brinquedos e objectos tácteis antes de chegar ao espaço mais íntimo, espaço esse escuro e com uma televisão. Para Oiticica, o significado implícito da obra não era o imaginário "tropicalista", mas "processo de penetrar" do espectador. Ele produz espaços para serem experimentados e habitados pelo espectador.

Não se trata mais de impor um acervo de ideias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar pela descentralização da "arte", pelo deslocamento do que se designa como arte, do campo intelectual racional para o da proposição criativa vivencial; dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de "experimentar a criação", de

descobrir pela participação, esta de diversas ordens, algo que para ele possua significado. (Oiticica, Situação da vanguarda no Brasil, 2006, p. 147)

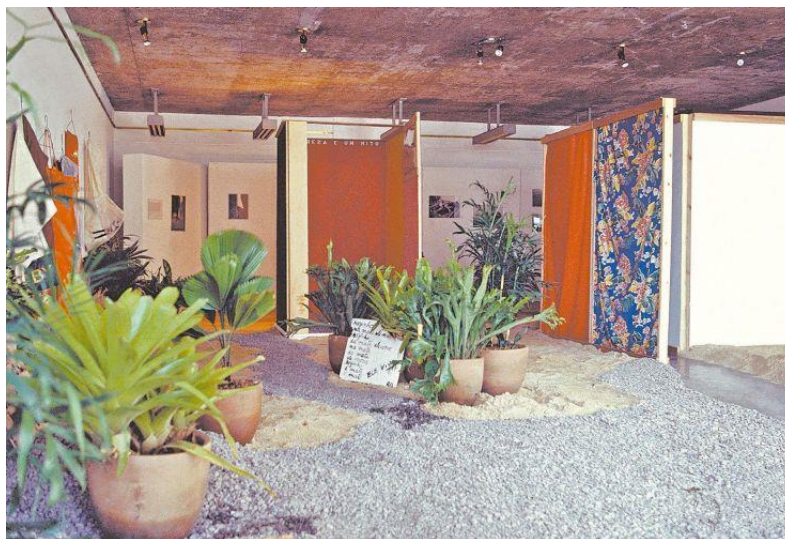


Imagem 3 - "Tropicália", Hélio Oiticica (1967).

Oiticica argumentou que sem o desenvolvimento do *Parangolés*, não teria vindo a compreender esta nova relação entre obra de arte e público. Foram feitas um conjunto de experiências juntamente com a escola de samba da Mangueira. Uma fusão de cores, estruturas, danças, palavras, fotografias e músicas. O espectador é convidado a vestir a obra: uma espécie de capa; e a obra ganha vida através dele, com os seus movimentos, os movimentos do corpo e a dança. O corpo não é só envolvido pela obra, mas se torna a sua estrutura ao vesti-la.

A participação vai se tornar possível no *Parangolé* mas não como manuseio e sim como dança, quando o espectador troca de posição, deixa de ser espectador para tornar-se a obra do outro espectador que o vê dançar mas não dança, ou seja, não participa, e com isso volta-se à relação tradicional obra – espectador. (Gullar, 2007, p. 103)

Como os *Penetráveis*, os *Parangolés* foram consideradas objectos abertos que não impõem uma leitura particular ou uma resposta; eles originavam situações que permitiram o participante de realizar o seu próprio potencial criativo através de um

envolvimento directo com o mundo. Segundo Ferreira Gullar (2007, p.100) “A acção não consome a obra, mas a enriquece: depois da acção, a obra é mais que antes”.

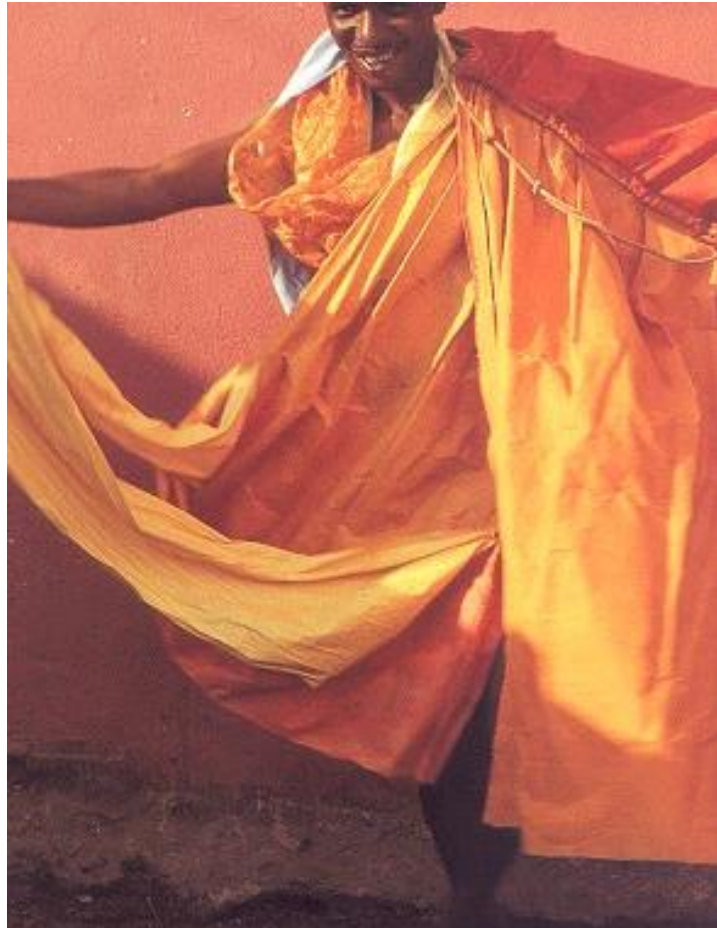


Imagem 4 - "Parangolé", Hélio Oiticica (1964).

1.2- A participatividade no *Happening*

Art as Life.

Allan Kaprow

Como menciona O’Doherty (2002), o *Happening* é uma forma de colagem, que envolve pessoas e materiais cujos corpos são retirados directamente da vida e reinseridos numa situação artística, num processo semelhante ao do *readymade*.

Tudo começa com os avanços no estilo da pintura de Allan Kaprow, tendo-o encaminhado para o desenvolvimento da arte da performance. Em 1958, este pintor publica o ensaio “O Legado de Jackson Pollock” onde defende que foi o “gesto memorialista” de Pollock a “sua maior contribuição para a arte de vanguarda. Ao colocar suas telas no chão, ele foi capaz de, literalmente, entrar na pintura enquanto trabalhava.” (Sneed, 2011) Deste modo, também o observador acabaria por participar activamente na obra, deixando de ser um simples observador. Ele dá continuidade aos gestos de Pollock em sua própria mente. Kaprow desenvolve a técnica de *action-collage*: onde ele incorpora a técnica da *assemblagen* e da *action-painting* em seus trabalhos.

Eu desenvolvi uma espécie de técnica de *action-collage* no seguimento do meu interesse por Pollock. Estas *actions-collages*, ao contrário das minhas construções, eram feitas o mais rapidamente possível, procurando agarrar grandes pedaços de materiais variados (...) Quando a *action-collage* se tornou mais importante, comecei a acrescentar luzes pulsadas e pedaços maiores de material. (...) Nessa altura comecei simplesmente a encher toda a galeria, começando numa parede e terminando na outra. Quando se abria a porta, entrava-se num Ambiente total. (...) Constatei imediatamente que todos os visitantes do Ambiente também faziam parte dele. Nunca tinha pensado nisso antes. De modo que comecei a dar-lhes a oportunidade de fazer qualquer coisa, como mudar uma coisa de lugar ou ligar interruptores – apenas algumas coisas. Em 1957 e 1958, isto passou a sugerir, cada vez mais, uma responsabilidade mais «orquestrada» do visitante. Passei a oferecer-lhe cada vez mais coisas a fazer, até que aquilo se transformou no *happening*. (Kaprow, 2007, p. 224)



Imagem 5 - Jackson Pollock, fotografia de Hans Namuth.



Imagem 6 - "The Legacy of Jackson Pollock", Allan Kaprow (1958).

Surge então o conceito *Happening*, cunhado por Allan Kaprow, o pioneiro da arte da performance. O conjunto de acções representadas neste acontecimento é bastante diferente do conceito de teatro tradicional. Este designa uma forma de arte que combina as artes visuais e um teatro *sui generis*. Aqui o texto e a representação deixam de existir, não sendo apresentado um espectáculo de sequências lógicas nem um sentido narrativo. Sneed (2011) certifica que “eles envolvem o acaso e comportam possíveis falhas, tornando-os mas parecidos com a vida do que com a arte. Da mesma forma, ao contrário dos objetos de arte, eles não são mercadorias, mas eventos breves, que não podem se repetidos.”

Aquilo que separa verdadeiramente o *Happening* do teatro tradicional é o instintivo (o acaso), onde o principal componente foi o envolvimento do espectador. As acções desenvolvidas no *Happening* estão determinadas ao acaso em que nenhum dos participantes tem controlo sobre os acontecimentos ali concebidos. Isto quer dizer que um *Happening*, sendo repetido, tendo como característica o acaso, nunca seria igual ao representado anteriormente. Para que estas acções espontâneas pudessem ocorrer, Kaprow defende que os sentidos do participante deveriam ser provocados. Perante isto, foram incluídos objectos móveis, odores, luzes, efeitos sonoros ou quaisquer outros objectos que afastassem o espectador da sua passividade tradicional.

Fazendo referência a *18 Happenings in 6 parts*, tendo sido apresentado na Galeria Reuben como o primeiro *happening* “oficial” de Allan Kaprow. Neste seu evento inovador Kaprow sintetiza a *action painting* com a sua inquirição de eventos performativos. Criou um ambiente interactivo onde manipula os espectadores a um acontecimento nunca visto na arte do séc XX. Começa por conceder ao público o programa e três cartas, na qual eram fornecidas as instruções para a sua participação: “A performance é dividida por seis partes... em cada uma sucedem três acontecimentos que ocorrem ao mesmo tempo. O início e o fim de cada uma serão sinalizados por um sino. No final da performance será ouvido dois toques de sino. Não haverá aplausos após cada peça, no entanto poderá aplaudir no final da sexta parte, se assim o desejar”. Estas instruções também determinavam o momento em que os espectadores deveriam mudar de lugar e direccionarem-se para a próxima sala na qual a galeria tinha sido dividida.

Estas salas eram compostas por folhas de plástico semitransparentes, pintadas e coladas com referências dos trabalhos anteriores de Kaprow; por painéis onde as palavras eram pintadas bruscamente e por fileiras de fruta de plástico. Nas três salas que foram criadas, foram dispostas cadeiras em círculos e rectângulos que forçavam os visitantes a enfrentar diferentes direcções. Luzes de diferentes cores estavam dispersas neste espaço subdividido. Depois de noventa minutos de dezoito *happenings* em simultâneo onde *performers* incluindo pintores que pintavam em telas, uma procissão de performers, leituras de cartazes, a reprodução de instrumentos musicais, terminou com dois artistas dizendo palavras de uma única sílaba como “bem”, “mas”. Por fim, como prometido, um sino tocou duas vezes sinalizando o fim.

O conceito do efémero foi importante para os *Happenings*, sendo o acontecimento uma experiência temporária, e, como tal, não poderia ser apresentado num museu de cunho tradicional. Os únicos artefactos excedentes dos *Happenings* são fotografias e histórias descritas oralmente. A arte passa, então, a ser definida pela acção, actividade, ocasião e pela experiência que constitui o *Happening*.

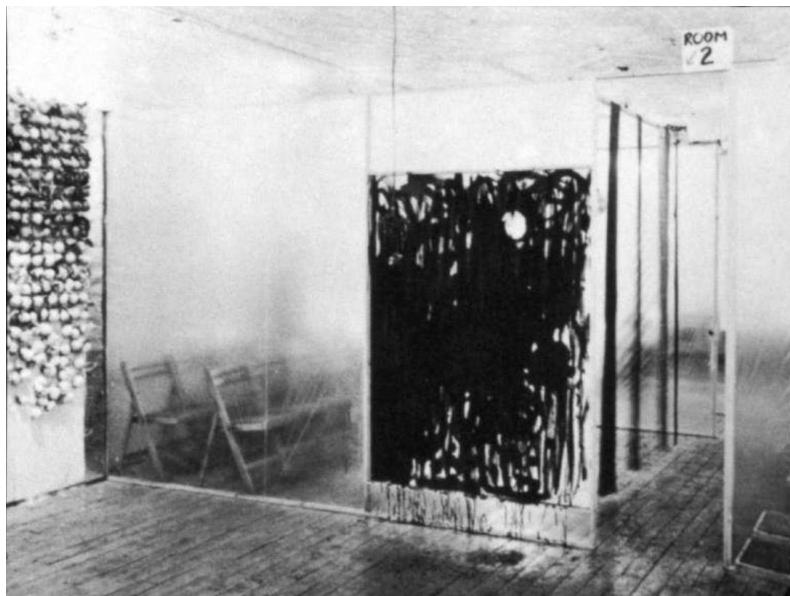


Imagem 7 - “18 Happenings in 6 parts”, Allan Kaprow (1959).



Imagem 8 - "18 Happenings in 6 parts", Allan Kaprow (1959).

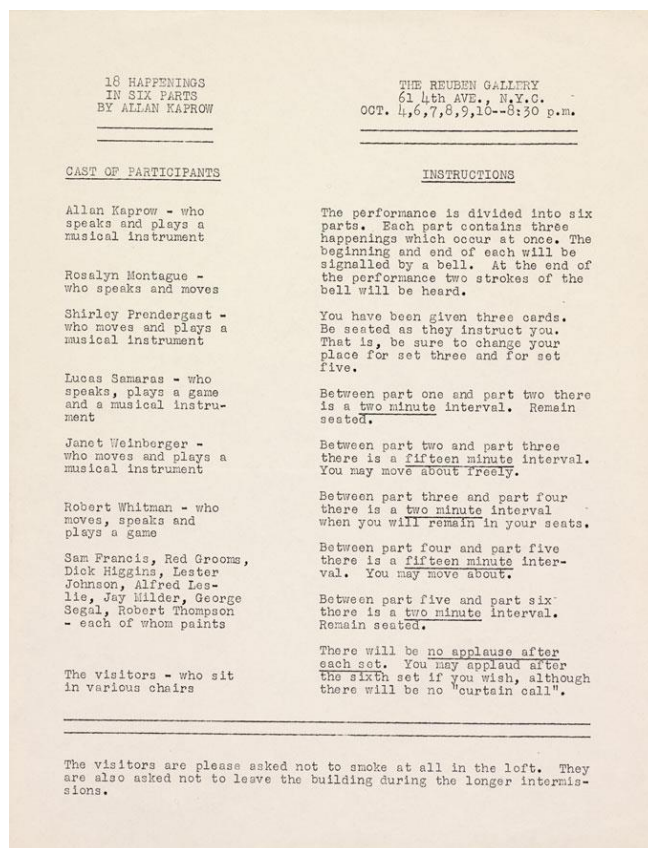


Imagem 9 - "18 Happenings in 6 parts", Allan Kaprow (1959).

1.3- O posicionamento do *Site Specific*

A natureza recriada à nossa imagem e semelhança: nós dentro dela e ela polarizadora dos nossos sentimentos estéticos.

Alberto Carneiro

Site specific, como o próprio termo sugere, refere-se a uma intervenção de um artista num local específico, criando uma obra que é integrada com o seu ambiente e que explora a sua relação com a topografia da sua localização, se no interior ou exterior, se no espaço urbano, no deserto, no espaço marinho, ou num outro local. Uma obra que é anunciada *in loco*.

A geração de artistas da década de 60, como referenciado nos textos acima, pretende obter uma relação mais próxima com o real. Dando-se não só numa dimensão estética, o lugar da arte também passa a ser questionado. Os artistas conceptualistas procuram novos espaços para a arte. Há uma nova consciência de intervenção, o corpo da galeria “cubo branco” foi substituído pelo espaço da vida real. Os artistas procuram novos lugares: espaços da vida quotidiana; espaços alternativos como ruas, hospitais, jardins, praças, mercados, prédios abandonados, etc. É revelada uma vontade de reaproximação entre o sujeito e o mundo. Para além disto, há uma grande transformação do objecto, uma nova ideia de escultura que se distancia do âmbito tradicional. As obras passam a inserir novas mensagens e linguagens afastando-se do ecletismo que era carregado nos monumentos de carácter político e religioso, onde se destinavam apenas a honrar os governantes, como o bom exemplo das estátuas equestres que começaram a surgir no séc XIX.

Toda a obra *site specific* vai ao encontro de uma relação dialógica e dialética do espaço, construindo uma situação. Contrariamente ao que acontecia com a escultura modernista que não revelava qualquer ligação com o espaço mantendo-se sob um pedestal onde existia, então, a ausência de lugar, a arte do *site specific* dá total importância ao lugar ao incorporá-lo. Para tal, todo o trabalho feito em volta do *site specific* tem de procurar apreender as condições físicas do lugar assim como as

dimensões. A participação do público nestas obras é de grande relevância pois sem ele a obra não ficará concluída. Essa conclusão é feita perante uma experiência oferecida do “aqui-e-agora” com base no contexto vivido presentemente.

O objecto de arte ou evento neste contexto era para ser singularmente experimentado no aqui-e-agora através da presença corporal de cada sujeito, num imediatismo sensorial de extensão espacial e duração temporal (...) foca-se em estabelecer uma inextricável, indivisível relação entre a obra e o seu local, e exigiu a presença física do espectador para a concluir a obra. (Kwon, 2004, p. 11)

O *site specific* está ligado a movimentos como a *land art* e *earth art*. Esta estritamente afastada, surge na imensa natureza imóvel e desabitada. A maioria destes trabalhos ficaram conhecidos em grande parte através de documentação, como a fotografia, mapas, desenhos, visto que, peças deste carácter ambiental e com esta escala não se encontravam facilmente disponíveis e acessíveis para o público em geral. Estes novos *Land artists* tornaram-se bastante dependentes de engenheiros, equipas de construção, equipamentos de movimentação da terra, aviões de levantamento aéreo, equivalente aos procedimentos industriais usados pela construção de edifícios. A possibilidade de levar a arte para os desertos teve um grande significado nesta época pois a *Land Art* parecia formalizar o interesse reavivado em recuperar não só o ambiente, mas também o que restava das maravilhas arqueológicas. Esta vontade de trabalhar com a terra foi notória inicialmente nos trabalhos de Carl Andre, Robert Morris e Richard Serra, onde começaram a expandir a escultura utilizando materiais comuns - tijolos resistentes ao fogo, troncos de madeiras, esferovite, pregos enferrujados – onde eram simplesmente espalhados sobre o chão ou montados sobre ele.

Em 1968, Robert Smithson transportou cacos de arenito da sua terra natal, Nova Jérquia, para uma galeria de Nova Iorque e ali empilhou-os num canto forrado de espelhos. Nesta galeria, Smithson utiliza os espelhos estrategicamente posicionados para dotar aquele volume de fragmentos orgânicos com uma nova forma. Em geral, Smithson viu a paisagem como a ilusão em ter os mesmos limites de uma galeria, e as obras *non-site* eram para ele uma síntese do material orgânico da paisagem, formas

essas criadas com espelhos. A justaposição destes materiais representou a dialética entre a entropia e a ordem.

Agora estou a fazer uma peça no Salt Lake que é uma espiral. A peça, como os outros, tende a ser fechada, com uma sensação de confinamento. O ilhar, mesmo com as coisas pré-históricas, dá-lhe aquela sensação de limite. O ponto em que você deixa cair uma pedra na água, irradia e se dissipa. Da mesma forma, um processo pode espalhar-se e dissipar-se e tornar-se muito efémera. A minha intenção é prender um momento da área de circunferência periférica, e relacioná-la a um ponto central. (Smithson, 2001, p. 28)

Spiral Jetty a mais famosa de todas as *earth art*, é considerada a obra-prima do escultor americano Robert Smithson, construída em 1970. As primeiras peças deste artista foram pinturas e colagens, no entanto respondeu de imediato à escultura minimalista e conceptualista dos anos 60, expandindo o seu trabalho para fora das galerias. Os materiais usados na construção de *Spiral Jetty* foram barro, cristais de sal, rochas basálticas negras, terra e água retirados do local; na costa do Great Salt Lake, em Utah. Esta escultura ainda existe e pode ser vista à distância – a partir da costa ou até da colina – ou caminhando directamente a pé, tem 1.500 pés de comprimento e 15 pés de largura e a sua forma está desenhada no sentido anti-horário que se projecta a partir da margem do lago. O desejo em manter o material nas suas origens locais fez com que Smithson interviesse na paisagem em grande escala, movendo frequentemente grandes quantidades maciças de material natural. Na época da sua construção, o nível da água do lago era excepcionalmente baixo devido a uma seca que havia surgido. Passados alguns anos, o nível da água voltou ao normal, submergindo o local por alguma décadas. A última seca deu-se em 1999 fazendo emergir a escultura até 2005 que foi quando o nível da água voltou a subir.

Um ponto é como um redemoinho ou vórtice central. A peça em Salt Lake será construída numa zona sinuosa, que é instável, e a ideia é estabilizar algo que é instável. Pode ser visto a partir do solo. A estrada vem nele através de um grande vale, para o lago que está brilhando com miragens. A água é vermelha, como uma paisagem entrópica. Às vezes parece que é vinho. Cristais vão crescer à margem. Ele é construído sobre um recife sob três pés de água, e seca-se no final do verão, por isso há uma mudança constante nas propriedades físicas. Eu estou trabalhando aqui, não com dor, mas com a cor da água, os cristais, a pedra preta. Isso tudo deriva do ilhar. Estou

interessado nas grandes massas de material que são ameaçadas por forças físicas.
(Smithson, 2001, p. 30)



Imagem 10 - "Spiral Jetty", Robert Smithson (1970).

Richard Serra é um dos artistas mais emblemáticos do conceito *site specific*. Este artista norte-americano, em 1987, apresentou a sua obra *Tilted Arc*, que suscitou tamanha polémica sendo, mais tarde, retirada do local. Esta escultura estava presente no *Federal Plaza* em Nova Iorque. A obra é composta por uma placa de aço curvo com 36m de comprimento e 3,6m de altura, que tomava parte de uma grande área daquela praça e intervinha na movimentação habitual dos seus frequentadores. Para algumas pessoas a obra era um obstáculo tanto visual como físico que bloqueava e modificava a circulação dessas pessoas, defendendo a ideia de remover a obra do local. Para o artista esta ideia era impensável pois afirmava que a obra sendo feita para aquele local específico, a sua deslocação seria a sua destruição.

Minha decisão, inicialmente, era construir obras *site specific* em aço o que me levou para fora do estúdio tradicional. O estúdio foi substituído pelo urbanismo e pela indústria. A siderurgia, os estaleiros e as usinas de fabricação tornaram-se os meus estúdios alargados "on-the-road". O meu trabalho só pode ser construído com a cooperação de urbanistas, engenheiros, transportadores, trabalhadores. (Serra, 2005, p. 43)

Deste modo, as obras passam a dialogar com o espaço, a arquitectura, o ambiente e os seus respectivos contextos. É notória a aliança destas obras *site specific* à noção da arte pública, no sentido em que a arte atravessa as barreiras dos espaços a ela aplicados, os museus e galerias, e passa a ocupar espaços urbanos. Este espaço torna-se tão importante para a execução da obra assim como os próprios materiais usados, sendo este o especto primordial do movimento *site specific*, a relação estrita com o lugar que ocupa.



Imagem 11 - "Tilted Arc", Richard Serra, (1987).

1.4- A arte do Espaço público

A relação entre arte e cidade: trata-se de despertar a experiência do mundo de que toda a arte é expressão (...). A função da arte é construir imagens da cidade que sejam novas, que passam a fazer parte da própria paisagem urbana.

Nelson Brissac Peixoto

Espaço s. m.

1. Extensão indefinida. 2. Vácuo situado além da Terra, onde se encontram todos os corpos celestes do Universo. 3. Área. 4. Duração. 5. Demora. 6. Adiantamento, prorrogação. 7. Porção de tempo entre dois limites, prazo.¹

Público adj.

1. Relativo ao povo. 2. Que é de todos, comum. 3. Que serve para todos. 4. Notório. 5. Sabido.²

Primeiramente procuro compreender a essência das palavras “espaço” e “público”. Espaço – do latim *spatiu* – é todo um meio envolvente que se completa com as suas características próprias. É então um meio normalizado, múltiplo, com diferentes inserções do quotidiano. Público – do latim *publicu* – é aquilo que se detém a um saber público, onde se encontram interesses e conhecimentos semelhantes e partilhados. Com a diversidade de informação, os meios de comunicação instituem no público os seus interesses que são moldados consoante a recepção do sujeito, o que nos leva ao encontro de diferentes públicos.

O público espectador é cada vez mais exigente na busca de informação para uso individual. Este procura “chaves” que envolvam interesses visuais que se convertem em signos de identidade. Esses signos são também transportados pelos espaços públicos onde nele se encontram interesses e conhecimentos comuns, que se relacionam com uma opinião pública. Vivendo a nossa sociedade num domínio

¹ Editora (1995), *Dicionário Universal de Língua Portuguesa*, p. 615.

² *Id.*, *ibid.* (1995), p. 1179.

democrático onde os meios de comunicação parecem sobrepor-se sobre o poder político, podemos pensar no público do espectáculo como o melhor meio de reflexão, onde a liberdade de expressão pode fluir sem interferência de terceiros. Sendo assim, a expressão artística torna-se livre nas suas “palavras”, podendo transmitir aquilo que achar essencial no meio que a rodeia. Desta maneira o espaço público converte-se num espaço de grande reportação.

Sem esquecer as referências fundamentais ao papel do espaço público da cidade, são as impressões das pessoas, as suas necessidades e expectativas, as ligações ao lugar e a sua participação activa na criação e manutenção do espaço público que constituem a base social do espaço público. (...) o espaço público urbano deve ser confinado não só à análise dos factores qualitativos, actualizados e tomados como objectivos urbanísticos a uma escala local, mas também ao estudo das dimensões humanas do espaço público urbano – direitos, necessidades e anseios dos utilizadores – com base ordenadora nos processos de composição, de uso e de manutenção dum espaço mais qualitativo e sustentado, *i.e.*, que possibilite o acesso de todos a padrões de vida desejáveis, através da satisfação das necessidades humanas, da qualidade e opções que oferece em termos de vida humana. O espaço público sustentado é aquele que desempenha um papel ecológico eficaz dentro do tecido urbano, a par da sua função social e de polivalência. (Alves, 2005, p. 7)

Desde o final dos anos sessenta, a dinâmica da arte teve um aumento de complexidade, tanto na inter-relação de géneros como na natureza da composição dentro de cada um deles, inaugurando deste modo uma fase emocionante da arte contemporânea. Os artistas projectam uma crítica, consciencializando o público na formação de relações sociais. A arte torna-se independente, o que gerou bastantes polémicas pois as obras eram incompreensíveis para muitos. Em 1974, Niki de Saint Phalle interfere no espaço público de Hannover criando esculturas para uma exposição pública. A artista apresenta as *Nanas: Charlotte, Sophie e Caroline*; sendo elas figuras femininas atraentes, coloridas e volumosas que geraram bastantes críticas e discussões coloridas. Foram feitas em resina sobre telas de arame, fixadas a uma estrutura de metal. Estas figuras provocaram uma “tempestade” de protestos, gerando incómodo e estranheza nas pessoas que afirmavam que aquela era uma arte feminista. Na verdade, Niki estaria a comunicar o universo feminino, representando a

liberdade, a maternidade e feminilidade da artista. Esta exposição foi considerada por muitos, o cerne da arte do espaço público na Alemanha.



Imagem 12 - "Nanas", Niki de Saint Phalle (1974).



Imagem 13 - "Nana", Niki de Saint Phalle (1974).

1.5 - O pensamento de Gille Lipovetsky

A felicidade ocorre por acaso. Não pode ser um alvo, uma regra para se chegar a um lugar, uma ação premeditada.

Gilles Lipovetsky

Felicidade é um termo deveras difícil de se especificar numa forma ciente e abrangente. O ser humano vive e sempre viveu numa constante busca daquilo que o faz feliz e que satisfaça a sua vida, da sua felicidade.

Neste sentido, Gille Lipovetsky, filósofo francês, escreve “A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo” onde nele reflecte sobre a felicidade da sociedade contemporânea, sobre o consumo excessivo que depende de um novo arquétipo social, o hiperconsumo, um ser que já não deseja apenas o seu bem-estar. Agora aquilo de que necessita vai mais longe, sua petição é harmonia, sensação de plenitude, felicidade e sabedoria.

Este ensaio apresenta-se através de uma reflexão histórica em que o autor marca três etapas no desenvolvimento da sociedade contemporânea. O primeiro ciclo é caracterizado, de acordo com Lipovetsky, por uma sociedade que entra em consumo de massas por volta de 1880 e termina com a segunda guerra mundial. Estes são os anos da expansão da produção em grande escala e onde se inicia o desenvolvimento de máquinas industriais com o intuito de produzirem produtos com longa duração. O autor vincula aqui a existência de uma “construção cultural e social que requereu a 'educação' dos consumidores ao mesmo tempo que o espírito visionário de empreendedores criativos, a 'mão visível dos gestores' ” (Lipovetsky, 2007, p. 28). Por volta de 1950 é quando se inicia o novo ciclo histórico das economias de consumo. Nesta segunda fase, na terminologia de Lipovetsky, a capacidade de produção aumenta tanto que se gera uma transformação social que leva ao aparecimento da “sociedade de consumo de massas”. O fácil acesso a bens e serviços, a funcionalidade dos electrodomésticos, do automóvel, entre outros, alcançam a satisfação e

necessidade dos clientes. Neste período a antiga resistência cultural entra em quebra e expande-se o desejo da sociedade.

Na terceira fase, a sociedade desenvolvida preocupava-se meramente na acumulação de sinais de prazer e de felicidade, a satisfação do “eu” em busca do bem-estar. Nesta fase a grande motivação para alcançar a felicidade é induzida pelo consumo onde se procura o conforto e a satisfação dos prazeres, dando-se início à era bom bem-estar e à sociedade do hiperconsumo.

Um dos aspectos mais marcantes da lúcida análise de Lipovetsky desta sociedade de hiperconsumo é as novas funções que o consumo tem em si. Para o autor, o consumo não está tão ligado à condição social como esteve noutras épocas. Outrora o consumo de bens luxuosos existia como elemento diferenciador das classes sociais dominantes. Actualmente, o consumo não é dirigido aos outros, para ser como os outros ou mais que os outros; os produtos consumidos não são emblemas de uma categoria social mas sim descritores do gosto pessoal do consumidor, que procura afirmar a sua própria subjectividade através do consumo de determinados produtos ou determinados serviços. É o que Lipovetsky chama de função ontológica do consumo.

A ideia central analisada por Lipovetsky é “sofro, logo compro” onde este explica que a sociedade separada e frustrada pela solidão, pelo fastio do trabalho, entre outras, procura a felicidade imediata que é proporcionada pelo consumo. Sendo a carência satisfeita com o acto da compra, os centros comerciais passam a ser o local de abstracção e divertimento.

O autor termina o ensaio referindo que a actual sociedade hiperconsumo deve encontrar formas de sustentabilidade, tornando-se mais responsável.

1.6 – Uma consciência ambiental

(...) a vida continua em seu eterno ciclo, e para se perpetuar, o homem deve incluir-se nele e dele participar, mantendo-o.

Jozé Galízia Tundisi

O consumo excessivo dos recursos naturais, com notáveis consequências para a conservação da vida no planeta tem feito com que o homem comece a pensar de maneira diferente no seu relacionamento com o meio ambiente. O termo “Ambiente” torna-se assim, uma palavra comum em uso diário nas sociedades assim como a sua preservação. As sociedades actuais originaram e continuam a originar muitas modificações no meio ambiente, como a escassez dos recursos naturais e a destruição dos ecossistemas, relacionado com a utilização constante de matérias-primas e à descarga de resíduos. Geralmente, as empresas têm uma visão fria no que diz respeito ao seu ambiente, preocupam-se em produzir mais, independentemente do seu impacto, seja ele social ou ambiental e isso tornou-se devastador para a nossa sociedade. Contudo, com o aumento das preocupações ambientais e as restrições ecológicas acrescidas no mercado, as empresas têm vindo a desenvolver novas estratégias no desenvolvimento de produtos que minimizem os impactos ambientais. Esta preocupação com o ambiente tem-se alargado também pela sociedade devido ao aumento dos impactos da degradação da natureza. Estamos perante um fenómeno global em que as leis tornaram-se mais rígidas, os meios de comunicação começam a interessar-se pela ética empresarial e os consumidores mais conscientes.

A arte, a arquitectura e o design também têm aqui um papel fundamental, procurando uma intervenção prévia nos impactos dos produtos por eles utilizados e até mesmo o uso de materiais sustentáveis, como forma de reduzir os impactos ambientais. Deste modo, é de relevante importância percebermos aquilo que define a sustentabilidade. Segundo (Barro, 2010, p. 15), a sustentabilidade relaciona-se especialmente com uma reflexão que nos questiona o motivo das coisas serem como são e o que podemos fazer para melhorá-las.

O conceito de sustentabilidade implica uma consciência social e económica dos processos de produção, não se trata apenas de uma questão relacionada com o meio ambiente, como o verde e o ecológico, mas também uma espécie de ecologia das imagens e ecologia do conceito vital que nos permite lutar contra a perda da realidade. (Barro, 2010, p. 14)

Podemos afirmar que, desde as últimas décadas do século XIX, vivemos numa sociedade em que a melhoria de vida em relação ao consumo de materiais ascendeu o costume da religião, viver melhor tornou-se um objectivo comum nas sociedades democráticas. Por conseguinte, encontramos-nos numa nova fase do capitalismo: a sociedade do hiperconsumo. Comprar já não é somente uma questão social, mas sim um acto rotineiro que intensifica o nosso quotidiano, quebrando a nossa rotina e intensificando o presente. Os consumidores tornam-se mais exigentes no que diz respeito à qualidade de vida, à comunicação, à saúde, ao meio-ambiente e às questões sociais.

(...) queremos objectos “para viver”, mais do que objectos para exhibir; compramos isto ou aquilo não tanto para ostentar, para evidenciar uma posição social, mas para ir ao encontro de satisfações emocionais e corporais, sensoriais e estéticas, relacionais e sanitárias, lúdicas e recreativas. (Lipovetsky, 2007, p. 36)

Retrocedendo um pouco dos dias de hoje, durante 1970 e 1980, começou-se a tornar cada vez mais claro que os recursos naturais estavam a ser desperdiçados em nome do “desenvolvimento”. Produziam-se mudanças inesperadas na atmosfera, nos solos, nas águas, entre as plantas e os animais e nas relações entre todos eles. Aqui, é importante destacar o trabalho de Victor Papanek como designer e educador. Foi um grande defensor do design de produtos, ferramentas e infraestruturas comunitárias socialmente e ecologicamente responsáveis. Foi precursor na questão da relação do design com o meio ambiente, isso nos anos 70, um homem de vanguarda. Papanek censurava os produtos produzidos em série, que eram inseguros, vistosos, mal adaptados. Os seus produtos, textos e palestras foram considerados um exemplo e incentivo por muitos designers. Este artista escreveu que “o design tornou-se a

ferramenta mais poderosa com a qual o homem molda suas ferramentas e ambientes (e, por extensão, a sociedade e a si mesmo) ”.³ Em 1971 lançou a sua crítica ambiental e ecológica do *design*, modificou os argumentos morais da boa forma por outros baseados em preocupações ambientais e no intervalo entre as culturas do primeiro e do terceiro mundo.

Neste sentido, a procura de alternativas permite a criação de diferentes produtos que desenvolvam vantagens associadas à diminuição de custos, à redução de resíduos, inovação, uma melhor imagem da empresa e até mesmo à atracção de novos consumidores. Aqui a actividade de projecto torna-se ainda mais complexa, onde há uma necessidade acrescida de informação e instrumentos de suporte. “Caminhamos, portanto, ao encontro de um novo tipo de consumidor, não apenas interessado na estética, ou no rendimento do produto, mas também no seu processo.” (Barro, 2010, p. 41)

O princípio dos três “R’s” vem aliar-se ao conceito da sustentabilidade envolvendo a área ambiental, económica e social. O significado dos três “R’s” é: Reduzir, Reutilizar e Reciclar.

Reduzir significa consumir menos produtos, usar da natureza apenas o necessário para viver bem e optar por aqueles que geram menos resíduos e que tenham mais durabilidade economizando assim os recursos naturais. Tão importante quanto Reduzir é Reutilizar. Reutilizar é encontrar novas utilidades para objectos que supostamente não seriam mais úteis, como por exemplo, usar novamente as embalagens. O último passo: Reciclar define-se na transformação de materiais para a produção de matéria-prima que irá ser usado noutros produtos por meio de processos industriais ou artesanais. No entanto, antes de reciclar é preciso refletir perante a necessidade do consumo e os impactos que eles desenvolvem.

Podemos compreender este conceito de utilização de materiais dentro da perspectiva dos *ready-made* de Marcel Duchamp. Este artista rompeu com os princípios da arte moderna pondo em questão o significado da arte estando somente

³ <http://embalagensustentavel.com.br/2010/11/26/victor-papanek-um-exemplo-a-ser-seguido/>

ligada ao campo visual. Duchamp estende assim o campo das artes e a sua definição, retirando os objectos do seu contexto original atribuindo-lhes novos significados.



Imagem 14 - "Roda de bicicleta", Marcel Duchamp (1913).

Os trabalhos de Jean Tinguely são exemplos que também seguem este propósito. Tinguely é um artista que destaca os materiais e os objectos de uso quotidiano, como os desperdícios de uma realidade consumista e transforma-o em obras de arte. As suas peças são esculturas mecânicas, máquinas com funções e formas diferentes, que interagem com o espectador e exploram efeitos visuais através da arte cinética. Na década de 70, Tinguely conduz a água para as suas esculturas. A *Tinguely Fountain* é uma das obras mais conhecidas do artista, onde nela se encontram dez esculturas construídas a partir de peças de equipamento de teatro, movidas por motores e jatos de *spray* de água através do ar.

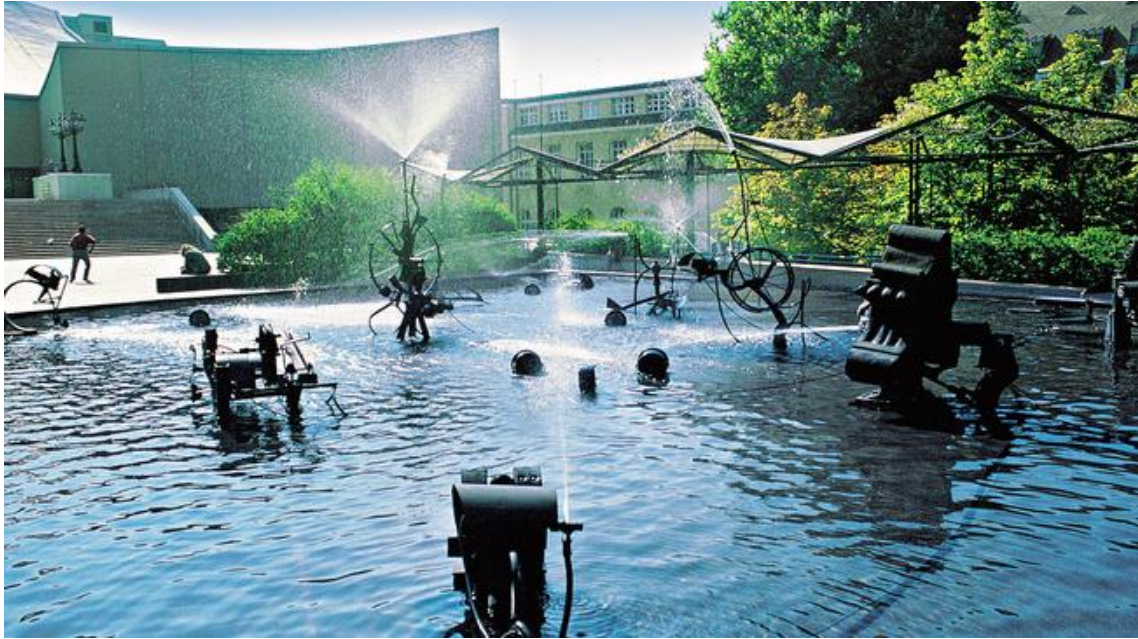
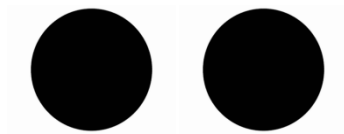


Imagem 15 - "Tinguely Fountain", Jean Tinguely (1977).



Capítulo 2: Do percurso à experiência estética

Todos nós sabemos que a Arte não é verdade. A Arte é uma mentira que nos faz compreender a verdade, pelo menos a verdade que nos é dado a compreender. O artista deve convencer os outros da veracidade de suas mentiras.

Pablo Picasso

2.1 – O desenvolvimento do projecto

Tudo começa com o desejo de criar e desenvolver um projecto onde o público activo seria a condição primordial. Contudo, uma revisão atenta deste tema levou-me a reflectir sobre as diferentes posições de um espectador: o espectador activo e o espectador passivo. O que define o papel de um espectador activo e de um espectador passivo? Um espectador que participa? O acto de participar significa: anunciar, intervir (em), fazer parte integrante (de), “associar-se” pelo pensamento ou sentimento. Presume-se então que o espectador activo seja incorporado numa acção, eliminando qualquer distanciamento com o objecto; enquanto que com o espectador passivo surge o distanciamento, onde é apresentado um enigma que o espectador deve desvendar.

O fundamento da arte insere-se no reflexo do nosso quotidiano, daquilo que é vivido numa determinada época. Deste modo, a arte é pensada a partir de um propósito, com a finalidade de ser transmitida e absorvida por quem a compreende. São assim aplicadas duas intenções: incluir o quotidiano na obra de arte e o inverso, que é tornar o quotidiano visível através da arte. Aqui centraliza-se o papel participativo do espectador. É-lhe comunicada uma mensagem, uma opinião, uma ideia que pode ajudá-lo a criar uma consciência crítica, tentando influenciar ou até mesmo construir-lhe uma opinião. Numa entrevista à revista CULT, Jacques Rancière afirma que “no espetáculo, o espectador de teatro é levado a trabalhar, porque aquilo que ele tem à sua frente o obriga a um trabalho de síntese. É preciso sair de uma peça, de uma exposição ou do cinema com certa ideia na cabeça”. Seguindo o pensamento do filósofo Jacques Rancière, o espectador deve ser livre, chamando-lhe assim “espectador emancipado”. Emancipado não querará dizer independente mas sim igualado.

Quanto à emancipação, essa começa quando se põe em questão a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem elas próprias à estrutura da dominação e da sujeição. A emancipação começa quando se compreende que olhar é também uma acção que confirma ou transforma essa distribuição de posições. O espectador também

age, como o aluno ou o cientista. Observa, selecciona, compara, interpreta. (Rancière, 2010, p. 22).

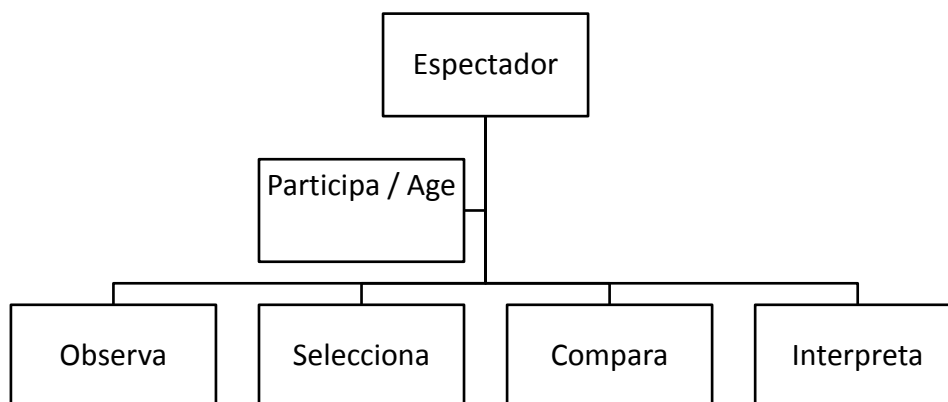


Imagem 16 - Quadro síntese da acção do espectador.

Esta análise referente às diferentes posições do público espectador propõe-me a reflexão sobre as experiências cultivadas pela memória que pressupõem a compreensão da nossa forma de relação perante a realidade em que vivemos. Anteriormente a arte tinha o papel de registar e perpetuar momentos e figuras, que se tornavam parte de uma memória colectiva. As obras de arte de carácter efémero registam-se da mesma maneira, pela memória individual registada pelo público que as observa. Como se desenvolve uma obra marcante na arte contemporânea e quando é que a experiência com a obra torna-se memorável?

O diálogo entre sujeito e obra tem vindo a expandir-se cada vez mais, o que modifica também a relação com a arte. Neste contexto procurei compreender as questões que levaram ao surgimento da arte do Neoconcreto onde uma das principais características apresenta-se pela liberdade de interacção estabelecida entre o sujeito, objecto e o ambiente que o envolve, levando-o a uma experiência corporal, individual e por consequente, memorável. É necessário conceber que sentir também se traduz em conhecimento. Era nisto que Hélio Oiticica se propunha a entender, o modo de como o corpo se relacionava com o espaço e com o mundo.

O processo de desenvolvimento evoluiu com a junção de um conjunto de aprendizagens na exploração dos conteúdos aplicados ao longo do mestrado em cenografia. Surge assim, a necessidade de interligar as questões da participatividade com a linguagem teatral e cenográfica, onde me deparei com outros campos de investigação, ligados às artes performativas. Contextualizando e analisando as minhas intenções na realização de um acontecimento em que a poética seria emersa pela vivência do espectador a partir de uma experiência de carácter estético, aproximo-me da ideia do *Happening* proposta por Allan Kaprow.

Nos happenings pretende-se que os materiais sejam usados de um modo diferente do que são na vida quotidiana. Com uma tábua e um automóvel podem fazer-se outras coisas que não sejam conduzir o automóvel e lavar a roupa. E isso pode aprender-se, por exemplo, no happening. No happening cada um deve aprender a conhecer-se a si próprio. Deve aprender a conhecer de novo os materiais, a variedade dos seus usos e a variedade dos conteúdos da própria conduta e do comportamento com os objectos. O happening é um processo de aprendizagem onde se fala a todos os órgãos e a todos os sentidos do corpo humano. (Sousa, 1979, p. 38)

É aqui que parte então o desenvolvimento da criação artística, na categoria de *Happening* performativo que passo a descrever.

2.1.1 - O conceito base

O projecto de intervenção artística tem como objectivo o despertar de uma consciência social e ambiental criando um diálogo entre a obra, o público e o espaço envolvente. Segundo o pensamento do filósofo Gilles Lipovetsky, vivemos perante uma sociedade de hiperconsumo. Este hiperconsumo não se encontra na obtenção das necessidades básicas mas sim no prazer individualista e egocêntrico, conquistando um padrão de bem-estar por parte do homem onde não existem limites para a sociedade. Neste sentido, a ideia é transformar a consciência do indivíduo, pretendendo a libertação do homem ou pelo menos o acesso a uma maior liberdade. A percepção dos perigos potenciais para nós próprios e para o que nos rodeia parece ser menosprezada pela sociedade, até ao momento em que um elemento artístico de perturbação da

realidade os faz voltar à nossa consciência nebulosa. Trata-se da visualização dos problemas da nossa realidade social onde defendo que a sociedade actual deve procurar formas de sustentabilidade. Procuo então uma aproximação da arte e da vida, interrogando o espectador através da prática artística. Lea Vergine reflecte sobre o mesmo tema referindo:

In the 1960s and 1970s, the use of trash was in fact the rule rather than the exception: irony, a hint of nostalgia to which we should add, along with a general denunciation of consumerism, a social critique; let us consider the trends and theorising of Fluxus, Poesia Visiva, Nouveau Réalism and Pop Art, for instance. (...)The waste of industrial society and in a very particular manner, the trash produced by consumer civilisation, is in a certain sense the dross of that systematic activity of robbery and waste of the resources of the earth on which they are based. (Vergine, 2007, p. 10 e 11)

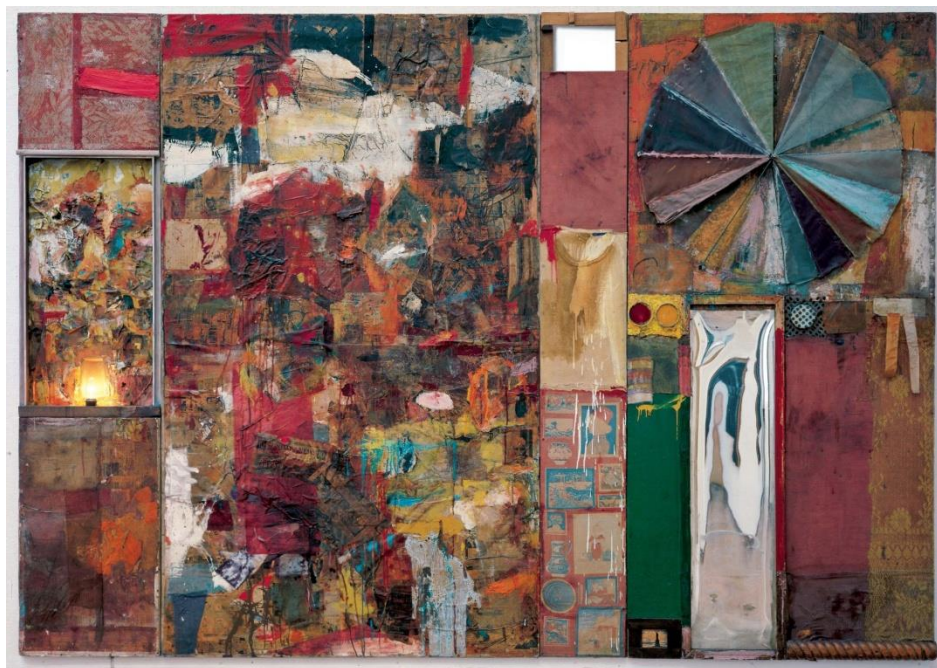


Imagem 17 - "Charlene", Robert Rauschenberg, 1954.

O espaço torna-se no ambiente cénico proveniente do objecto artístico e de uma participatividade que se realiza no âmbito da percepção do espectador, pretendendo de forma paradoxal transpor o espaço do espectador dos limites do teatro convencional para a liberdade que lhe é oferecida no espaço público.

Para a criação do objecto artístico recolhi elementos da Lipor, o lixo da sociedade, onde os apliquei numa lógica de reutilização, no sentido de criar uma

analogia com o processo relativo à consciência ambiental que é, para além da participatividade, elemento fundamental desta proposta. Esses elementos foram distribuídos por grupos: alumínio, ecal, pead, e pets, que posteriormente foram embalados de forma a criar uma espécie de “casulos”, partindo de uma intervenção no espaço público, os quais foram aplicados na paisagem, simbolizando o consumo desregrado e não consciencializado da sociedade. Estes objectos foram envolvidos nas árvores utilizando película aderente para os prender o que também realçava a plasticidade da forma.



Imagem 18 - “Pead”, material emprestado pela Lipor.



Imagem 19 - "Casulo", Objecto artístico aplicado nas árvores.



Imagem 20 - "Casulo", Objecto artístico aplicado nas árvores.



Imagem 21 - "Casulos", Objecto artístico aplicado nas árvores.

Procurando construir uma atmosfera concreta decidi incluir som. Não tendo quaisquer conhecimentos em *design* de som, procurei ilustrar o meu conceito por meio de diferentes sonoridades. Pensei então em três tipos de sonoridades: a primeira, seria o próprio som do espaço, da natureza, do vento, dos pássaros; a segunda, mais calma e nostálgica ajustando-se à fragilidade da natureza e a terceira, mais agitada e industrial proveniente do consumo da sociedade. Deste modo, optei por seleccionar algumas composições da orquestra barroca de Antonio Lucio Vivaldi e algumas faixas da música experimental de Ryoji Ikeda.

Convidei dois *performers* a participar: Filipe Garcia e Sílvia Santos. Atribui-lhes a liberdade de interagirem livremente perante o desenrolar da acção. A dinâmica que lhes propus foi a de enrolarem os espectadores às árvores de maneira a criar uma simbiose entre árvore, o ser humano e o lixo. A ideia era que o público começasse por observar e contemplar o ambiente natural, cénico e musical ali apresentado, de modo a criarem espaço físico e mental para a apreensão do projecto. Com o decorrer do acontecimento o público poderia fazer parte integrante da acção deixando-se ser embrulhado nas árvores pelos *performers*. De modo a persuadir o público, achei fundamental falar com três elementos ali presentes, explicando-lhes a acção do acontecimento de forma a enquadrar mais explicitamente o resto dos espectadores no *happening*.



Imagem 22 - Performers a prenderem o público.

Por fim, de maneira a proporcionar um local de contemplação do espaço cénico representado, delineei um espaço ortogonal e racional, desenhado por nove cadeiras, as quais representam o espaço do espectador no teatro. Essas cadeiras foram despostas de forma não convencional, pois o espaço exterior não se remete ao quadrado dual do teatro, mas sim à circularidade da natureza.



Imagem 23 - Espaço desenhado com nove cadeiras.

2.1.2 - Situação e local

Com o intuito de criar um ambiente contrastante que incidisse sobre os desperdícios da sociedade, a percepção do espaço a intervir surgiu de imediato. Era através do espaço natural e não-humanizado que queria relacionar o espectador e a criação artística, fugindo por completo do ambiente citadino em que estamos habituados a presenciar. Perante isto, teria só de encontrar o jardim ou parque ideal onde pudesse apresentar o meu projecto. Visitei o parque Ocidental, o jardim das Virtudes, o parque da Cidade do Porto, o parque do Covelo, o parque de Serralves e o parque de São Roque. Foi neste último que acabei por realizar a apresentação do meu projecto, no dia 26 de Setembro, pelas 16h. Para tal foi necessário efectuar alguns procedimentos burocráticos relativos ao espaço público, no sentido de obter a autorização do Município do Porto para o efeito. Foi-me imposta apenas uma limitação, não podendo prolongar-me no local, tanto para as montagens como para a apresentação, por mais de um dia, o que de certa forma dificultou a realização do projecto.



Imagem 24 - Parque de São Roque, local do acontecimento.



Imagem 25 - Parque de São Roque, local do acontecimento.

Tendo a confirmação do espaço, comecei por escolher a área do parque onde houvesse um maior distanciamento com a vida urbana. A intenção era inserir o público na mais plena veracidade da natureza, propondo o confronto com o lixo inserido no objecto artístico. Escolho delinear uma área circular onde tudo se iria desenvolver. A partir do momento em que começo a envolver-me com o local, observando e analisando, parece que tudo se torna mais simples. Assim surgem os “casulos” aplicados de forma a fazerem parte das árvores, onde neles se encontrava todo o lixo produzido pelo homem, vivenciando a experiência do *site specific*. Uma das ideias iniciais era convidar o público a descalçar-se para acentuar a sua relação com o espaço da natureza, no entanto o facto de o chão se encontrar repleto de folhas secas, ramos e detritos da natureza fez-me por essa ideia de parte.

Para a divulgação do acontecimento criei um evento no *facebook*, convidando os familiares e amigos a participarem na apresentação do projecto. Fiz também um cartaz informativo que coloquei na entrada do parque e na área onde decorreria o *happening* performativo.



Imagem 26 - Imagem capturada para a criação do evento no *facebook*.

2.1.3 - O desenrolar dos acontecimentos

A apresentação inicia-se. Apesar de toda a divulgação, o público era em número bastante reduzido. Porém os júris já se encontravam no local e teve de se dar início ao acontecimento. O início dá-se com o som. De um lado as composições de Antonio Lucio Vivaldi e do lado oposto o experimental de Ryoji Ikeda. Os espectadores começam por dirigir-se ao cerne do espaço designado para a contemplação, que era composto por nove cadeiras com disposições e direcções variadas, dispostas num quadrado.

Sentam-se. Silenciosamente observam, contemplam. Os *performers* Filipe Garcia e Sílvia Santos levantam-se. Junto de duas árvores estão uns rolos de película aderente. Eles pegam nesses rolos e dirigem-se ao público que está sentado. Simultaneamente, cada um deles convida um elemento do público a levantar-se e direccionam-se para uma árvore. Encostam esse elemento do público à árvore e começam a envolvê-lo com a película de maneira a prendê-lo a essa mesma árvore. Quando os *performers* acabam de prender o espectador, dirigem-se outra vez para o público que continua sentado a contemplar. Voltam a convidar outro elemento do

público a levantar-se e direccionam-no para outra árvore. Esta acção repete-se até ao momento que já não se encontra ninguém sentado. Aí a Sílvia Santos leva o Filipe Garcia até uma árvore. Encosta-o e começa a prendê-lo à árvore. Não havendo mais ninguém para prender a Sílvia Santos a uma árvore, coube-me a mim fazê-lo. Calmamente levo a Sílvia Santos para uma árvore e começo a plastifica-la. Quando termino afasto-me lentamente.

Aqui dá-se mais um momento de observação e contemplação perante a última imagem ali criada. Passados dois minutos os performers soltam-se e o público preso também. Aqui dá-se o final do acontecimento que teve duração aproximada de 20 minutos.



Imagem 27 - O desenrolar do acontecimento.



Imagem 28 - O desenrolar do acontecimento.



Imagem 29, 30, 31 e 32 - O desenrolar do acontecimento.



Imagem 33, 34, e 35 - O desenrolar do acontecimento.



Imagem 36, 37 e 38 - O desenrolar do acontecimento.

2.2 - Desenho de projecto



Imagem 39 - Desenho da criação artística.

2.4 – Maquete do projecto artístico



Imagem 40, 41 e 42 - Maquete da criação artística.



Imagem 43, 44 e 45 - Maquete da criação artística.



Capítulo 3: Da reflexão à conclusão

*É no aqui e agora que o acontecimento se dá
como se fosse pela primeira vez
embora num passado remoto
este acontecimento já se tenha dado
através de sensações corpóreas.
Podemos pois enunciar: “tudo está lá”.
Nós o sentimos hoje, não por tudo, estar lá,
mas sim, tudo está lá por o sentirmos no aqui e agora.*

Lygia Clark

Reflectindo sobre o percurso e o desenvolvimento da criação artística, retiro algumas conclusões perante o resultado obtido, reflectindo acerca de alguns ajustes que poderiam ter sido tomados.

Começo então por fazer referência ao objecto artístico que para mim foi o elemento de maior relevância, onde depus mais trabalho e dedicação, de acordo com o mestrado em que estou inserida. Concluí inicialmente que deveria ter incluído mais “casulos” de forma a completar o espaço delineado, provocando assim mais impacto visual, o qual não me foi possível devido a terem-me cedido o espaço apenas por um dia.

Porém, com o número reduzido de público presente, poderia ter optado por escolher uma área mais pequena para o desenrolar do acontecimento, tirando melhor proveito da disposição dos “casulos”. Observei também que as árvores de tronco grosso mereciam a colocação de “casulos” maiores. Relativamente à criação dos “casulos”, visto terem sido construídos apenas pelas minhas duas mãos, para envolvê-los, tive de recorrer à utilização de um plástico que não era totalmente transparente, o que prejudicou na sua leitura. Só era compreendido que estes “casulos” eram complementados pelos “restos” da sociedade quando nos aproximássemos dos mesmos. Percebi também que em alguns “casulos” foi usada demasiada película aderente em seu redor, de maneira a fixá-los às árvores, diminuindo também a sua

leitura. No entanto, fiquei bastante satisfeita por ter conseguido adaptar os elementos fornecidos pela Lipor no objecto artístico com o desenho que imaginei, sendo este um dos objectivos principais.

Relativamente ao acontecimento, senti que foi prejudicado pela ausência de espectadores. Se este número tivesse sido mais elevado criar-se-ia um maior dinamismo entre o público, os *performers* e o espaço artístico. Senti no público que estava ali presente alguma tensão no desenrolar dos acontecimentos. O facto de eles terem-se sentado nas nove cadeiras, fê-los acreditar que deveriam criar posições mais estáticas e teatrais, contrariamente daquilo que era suposto. O público deveria ter-se sentado de forma descontraída, contemplando aquilo que o rodeava. Havia apenas três elementos do público que não sabiam que poderiam ser convidados a levantar-se e por fim, serem presos às árvores. A resposta deles foi a mesma que havia sido dada pelo público que já tinha conhecimento do desenrolar da acção, deixando-se de forma natural prender às árvores.

Como referi mais acima, dei liberdade aos *performers* de escolherem ou até improvisarem a sua participação. No entanto, se pudesse voltar atrás, penso que hoje teria dado mais importância ao envolvimento deles na acção. Fá-los-ia perceber que o ritmo de alguns deles deveria ser mais natural do que aquele que eles tomaram, pois a ideia aqui era ir em contraponto à cadência do quotidiano agitado em que vivemos.

Fazendo uma avaliação de todas estas reflexões, compreendi que este acontecimento não respondeu por completo à definição de *happening* mas à concretização de uma experiência perante alguns conceitos que me podem levar mais tarde, à concretização de um *happening* final. Compreendi assim que se tivesse convidado mais artistas da área do teatro para a criação deste suposto *happening* performativo, como um *designer* de som, um encenador e até mesmo alguém que tratasse da divulgação do acontecimento, poderia ter chegado a um resultado final mais efectivo desta experiência.

Numa perspectiva geral, sei que o esforço aplicado para a concretização deste projecto foi sem dúvida uma mais-valia. Alarguei os meus conhecimentos no que diz respeito aos campos do teatro e das artes plásticas e performativas. Sinto, sem dúvida,

que este foi um grande desafio alcançado, na medida em que procedo de uma licenciatura em design de interiores, onde a minha experiência prática na área do teatro e da cenografia se fixa nesta primeira experiência.

Bibliografia citada

- Alves, F. B. (2005). *O Espaço Público Urbano. Qualidade, Avaliação e Participação Pública*. Porto: Escola Superior Artística do Porto.
- Barro, D. (2010). *LOOK UP! : NATURAL PORTO ARTSHOW*. Porto: Dardo T.
- Brito, R. (1999). *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify Edições.
- Clark, L. (1960). *O mundo de Lygia Clark*. Obtido em 12 de Julho de 2015, de Lygia Clark: <http://www.lygiac Clark.org.br/>
- Gullar, F. (2007). *Experiencia neoconcreta: momento-limite da arte*. São Paulo: Cosac Naify.
- Kaprow, A. (2007). Uma Representação do Drama. In M. d. Museu Coleção Berardo, *Um teatro sem teatro* (p. 224). Barcelona: Museu d'Art contemporani de Barcelona.
- Kwon, M. (2004). *One Place After Another: Site-specific Art and Locational Identity*. Cambridge: MIT Press.
- Lipovetsky, G. (2007). *A felicidade paradoxal: ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo*. Lisboa: Edições 70.
- Merleau-Ponty, M. (2006). *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes.
- Oiticica, H. (2006). Situação da vanguarda no Brasil. In G. Ferreira, *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Oiticica, H. (2009). *Hélio Oiticica*. Cidade do México: Alias.
- Pedrosa, M. (2006). *Arte ambiental, arte pós-moderna, Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Funarte.
- Rancière, J. (2010). *O espectador emancipado*. (J. M. Justo, Trad.) Lisboa: Orfeu Negro.
- Serra, R. (2005). Extended Notes from Sight Point Road. In H. Foster, *Richard Serra: The Matter of Time* (p. 200). Gotinga: Steidl.
- Smithson, R. (2001). *Robert Smithson: mapping dislocations*. Nova Iorque: James Cohan Gallery.
- Sneed, G. (12 de 2011). Dos Happenings ao Diálogo: Legado de Allan Kaprow nas Práticas Artísticas "Relacionais" Contemporâneas. *Revista Poiésis*, pp. 169-187.

Sousa, E. d. (1979). *Wolf Vostel : (De 1958 A 1979) : Envolvimento Pintura Happening Desenho Video Gravura Multiplo*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian e Galeria de Belém.

Vergine, L. (2007). *When Trash Becomes Art: TRASH Rubbish Mongo*. Milão: Skira.

Bibliografia consultada

Basbaum, R. (2001). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções e estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos.

Canongia, L. (1987). *Abstração Geométrica1. Concretismo e Neoconcretismo*. São Paulo: Funarte.

Carreto, R. F., & Albuquerque, C. (2011). *Transversalidade da Reutilização para o Design*. Obtido de <http://convergencias.esart.ipcb.pt/artigo/104>.

Cicelyn, E., & Codognato, M. (2004). *Richard Serra : Napoli Museu Archeologico Nazionale*. Napoles: Annali delle Arte Regione Campania.

Dolcet, J. R. (1998). *Presencias en el espacio público contemporáneo*. Barcelona: Centre d' Estudis de l' Escultura Pública i Ambiental.

Editora, T. (1995). *Dicionário universal da língua portuguesa*. Lisboa: Texto Editora.

Ferreira, G. (2006). *Crítica da Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte.

Figueiredo, L. (1996). *Lygia Clark Hélio Oiticica: Cartas*. Rio de Janeiro: UFRJ.

Figueiredo, L. (2003). *Hélio Oiticica: cor, imagem, poética*. Rio de Janeiro: Prefeitura do Rio, Centro de Arte Hélio Oiticica.

Freitas, G. (2012). Formas de vida: Jacques Rancière fala sobre estética e política. *Jornal O GLOBO*.

Gullar, F. (1998). *Etapas da arte contemporânea_Do cubismo à arte neoconcreta*. Rio de Janeiro: Revan.

Jiménez, A. (2013). *Ferreira Gullar conversa com Ariel Jiménez*. São Paulo: Cosac Naify.

Kaprow, A. (1975). *Allan Kaprow - Echo-logy*. Nova Iorque: D'Arc Press.

- Kaprow, A. (1975). *Rates of Exchange*. Nova Iorque: D'Arc Press.
- Kaprow, A. (2007). *Allan Kaprow: 18 happenings in 6 parts*. Gottingen: Steidl.
- Kaprow, A. (2011). *Allan Kaprow: A Bibliography*. Milão: Mousse Pub.
- Kelley, J. (2007). *Childsplay: The Art of Allan Kaprow*. Oakland: University of California Press.
- Kaprow, A. (1966). *Assemblages, Environments and Happenings*. Nova Iorque: Abrahams.
- Longman, G., & Viana, D. (2010). A associação entre arte e política segundo o filósofo Jacques Rancière. *Revista CULT*, 139.
- Milliet, M. A. (1992). *Lygia Clark: obra - trajeto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- O'Doherty, B. (2002). *No Interior Do Cubo Branco - a Ideologia Do Espaço Da Arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- Oiticica, H. (2007). *Oiticica in London*. London: Tate Publishing.
- Papanek, V. (1995). *Arquitetura e Design: Ecologia e Ética*. Lisboa: Edições 70.
- Pinto, F. (2010). Para uma crítica de interrupção. *Artecapital*.
- Ramírez, M. C. (2007). *Hélio Oiticica: The Body of Color*. Houston: Museum of Fine Arts.
- Schwitters, K. (2004). *Kurt Schwitters: o dadaísta que era merz*. Obtido em Janeiro de 2015, de Sibila - Revista de Poesia e Cultura.
- Serra, R. (2003). *Richard Serra : Naples*. Nápoles: Comune di Napoli Regione Campania.
- Tavares, G. M. (2013). Onde se pensa? *Visão*.
- Traquino, M. (2009). Da construção do lugar pela arte contemporânea II_Do espaço ao lugar: Fluxus. *Revista Artecapital*.
- Vaz-Pinheiro, G. (2009). *Arqueologia do Urbano/ abordagens e práticas*. Porto: Editora FBAUP.

Anexos

1 - Manifesto Neoconcreto

A expressão neoconcreto é uma tomada de posição em face da arte não-figurativa “geométrica” (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, Escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista. Trabalhando no campo da pintura, escultura, gravura e literatura, os artistas que participam desta I Exposição Neoconcreta encontraram-se, por força de suas experiências, na contingência de rever as posições teóricas adotadas até aqui em face da arte concreta, uma vez que nenhuma delas “compreende” satisfatoriamente as possibilidades expressivas abertas por estas experiências.

Nascida com o cubismo, de uma reação à dissolvência impressionista da linguagem pictórica, era natural que a arte dita geométrica se colocasse numa posição diametralmente oposta às facilidades técnicas e alusivas da pintura corrente. As novas conquistas da física e da mecânica, abrindo uma perspectiva ampla para o pensamento objetivo, incentivariam, nos continuadores dessa revolução, a tendência à racionalização cada vez maior dos processos e dos propósitos da pintura. Uma noção mecanicista de construção invadiria a linguagem dos pintores e dos escultores, gerando, por sua vez, reações igualmente extremistas, de caráter retrógrado como o realismo mágico ou irracionalista como Dadá e o surrealismo. Não resta dúvida, entretanto, que, por trás de suas teorias que consagravam a objetividade da ciência e a precisão da mecânica, os verdadeiros artistas - como é o caso, por exemplo, de Mondrian ou Pevsner - construíam sua obra e, no corpo-a-corpo com a expressão, superaram, muitas vezes, os limites impostos pela teoria. Mas a obra desses artistas tem sido até hoje interpretada na base dos princípios teóricos, que essa obra mesma negou. Propomos uma reinterpretação do neoplasticismo, do construtivismo e dos demais movimentos afins, na base de suas conquistas de expressão e dando prevalência à obra sobre a teoria. Se pretendermos entender a pintura de Mondrian pelas suas teorias, seremos obrigados a escolher entre as duas. Ou bem a profecia de

uma total integração da arte na vida cotidiana parece-nos possível e vemos na obra de Mondrian os primeiros passos nesse sentido ou essa integração nos parece cada vez mais remota e a sua obra se nos mostra frustrada. Ou bem a vertical e a horizontal são mesmo os ritmos fundamentais do universo e a obra de Mondrian é a aplicação desse princípio universal ou o princípio é falho e sua obra se revela fundada sobre uma ilusão. Mas a verdade é que a obra de Mondrian aí está, viva e fecunda, acima dessas contradições teóricas. De nada nos servirá ver em Mondrian o destrutor da superfície, do plano e da linha, se não atentamos para o novo espaço que essa destruição construiu.

O mesmo se pode dizer de Vantongerloo ou de Pevsner. Não importam que equações matemáticas estão na raiz de uma escultura ou de um quadro de Vantongerloo, desde que só à experiência direta da percepção a obra entrega a “significação” de seus ritmos e de suas cores. Se Pevsner partiu ou não de figuras da geometria descritiva é uma questão sem interesse em face do novo espaço que as suas esculturas fazem nascer e da expressão cósmico-orgânica que, através dele, suas formas revelam. Terá interesse cultural específico determinar as aproximações entre os objetos artísticos e os instrumentos científicos, entre a intuição do artista e o pensamento objetivo do físico e do engenheiro. Mas, do ponto de vista estético, a obra começa a interessar precisamente pelo que nela há que transcende essas aproximações exteriores: pelo universo de significações existenciais que ela a um tempo funda e revela.

Malevitch, por ter reconhecido o primado da “pura sensibilidade na arte”, salvou as suas definições teóricas das limitações do racionalismo e do mecanicismo, dando a sua pintura uma dimensão transcendente que lhe garante hoje uma notável atualidade. Mas Malevitch pagou caro pela coragem de se opor, simultaneamente, ao figurativismo e à abstração mecanicista, tendo sido considerado até hoje, por certos teóricos racionalistas, como um ingênuo que não compreendera bem o verdadeiro sentido da nova plástica. Na verdade, Malevitch já exprimia, dentro da pintura “geométrica” uma insatisfação, uma vontade de transcendência do racional e do sensorial que hoje se manifesta de maneira irreprimível.

O neoconcreto, nascido de uma necessidade de exprimir a complexa realidade do homem moderno dentro da linguagem estrutural da nova plástica, nega a validade das atitudes científicas e positivistas em arte e repõe o problema da expressão, incorporando as novas dimensões “verbais” criadas pela arte não-figurativa construtiva. O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura - que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva - são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência. Na verdade, em nome de preconceitos que hoje a filosofia denuncia (M. Merleau-Ponty, E. Cassirer, S. Langer) - e que ruem em todos os campos, a começar pela biologia moderna, que supera o mecanismo pavloviano - os concretos racionalistas ainda veem o homem como uma máquina entre máquinas e procuram limitar a arte à expressão dessa realidade teórica.

Não concebemos a obra de arte nem como “máquina” nem como “objeto”, mas como um quasicorpus, isto é, um ser cuja realidade não se esgota nas relações exteriores de seus elementos; um ser que, decomponível em partes pela análise, só se dá plenamente à abordagem direta, fenomenológica. Acreditamos que a obra de arte supera o mecanismo material sobre o qual repousa, não por alguma virtude extraterrena: supera-o por transcender essas relações mecânicas (que a Gestalt objetiva) e por criar para si uma significação tácita (M. Pority) que emerge nela pela primeira vez. Se tivéssemos que buscar um símile para a obra de arte, não o poderíamos encontrar, portanto, nem na máquina nem no objeto tomados objetivamente, mas, como S. Lanoer e W. Wleidlé, nos organismos vivos. Essa comparação, entretanto, ainda não bastaria para expressar a realidade específica do, organismo estético.

É porque a obra de arte não se limita a ocupar um lugar no espaço objetivo – mas o transcende ao fundar nele uma significação nova - que as noções objetivas de tempo, espaço, forma, estrutura, cor etc não são suficientes para compreender a obra de arte, para dar conta de sua “realidade”. A dificuldade de uma terminologia precisa para exprimir um mundo que não se rende a noções levou a crítica de arte ao uso indiscriminado de palavras que traem a complexidade da obra criada.

A influência da tecnologia e da ciência também aqui se manifestou, a ponto de hoje, invertendo-se os papéis, certos artistas, ofuscados por essa terminologia, tentarem fazer arte partindo dessas noções objetivas para aplicá-las como método criativo. Inevitavelmente, os artistas que assim procedem apenas ilustram noções a priori, limitados que estão por um método que já lhes prescreve, de antemão, o resultado do trabalho. Furtando-se à criação espontânea, intuitiva, reduzindo-se a um corpo objetivo num espaço objetivo, o artista concreto racionalista, com seus quadros, apenas solicita de si e do espectador uma reação de estímulo e reflexo: fala ao olho como instrumento e não olho como um modo humano de ter o mundo e se dar a ele; fala ao olho-máquina e não ao olho-corpo.

É porque a obra de arte transcende o espaço mecânico que, nela, as noções de causa e efeito perdem qualquer validade, e as noções de tempo, espaço, forma, cor estão de tal modo integradas - pelo fato mesmo de que não preexistiam, como noções, à obra - que seria impossível falar delas como de termos decomponíveis. A arte neoconcreta, afirmando a integração absoluta desses elementos, acredita que o vocabulário “geométrico” que utiliza pode assumir a expressão de realidades humanas complexas, tal como o provam muitas das obras de Mondrian, Malevitch, Pevsner, Gabo, Sofia Taueber-Arp etc. Se mesmo esses artistas às vezes confundiam o conceito de forma-mecânica com o de forma-expressiva, urge esclarecer que, na linguagem da arte, as formas ditas geométricas perdem o caráter objetivo da geometria para se fazerem veículo da imaginação. A Gestalt, sendo ainda uma psicologia causalista, também é insuficiente para nos fazer compreender esse fenômeno que dissolve o espaço e a forma como realidades causalmente determináveis e os dá como tempo - como espacialização da obra. Entenda-se por espacialização da obra o fato de que ela está sempre se fazendo presente, está sempre recomeçando o impulso que a gerou e de que ela era já a origem. E se essa descrição nos remete igualmente à experiência primeira - plena - do real, é que a arte neoconcreta não pretende nada menos que reacender essa experiência. A arte neoconcreta funda um novo “espaço” expressivo.

Essa posição é igualmente válida para a poesia neoconcreta que denuncia, na poesia concreta, o mesmo objetivismo mecanicista da pintura. Os poetas concretos racionalistas também puseram como ideal de sua arte a imitação da máquina.

Também para eles o espaço e o tempo não são mais que relações exteriores entre palavras-objeto. Ora, se assim é, a página se reduz a um espaço gráfico e a palavra a um elemento desse espaço. Como na pintura, o visual aqui se reduz ao ótico e o poema não ultrapassa a dimensão gráfica. A poesia neoconcreta rejeita tais noções espúrias e, fiel à natureza mesma da linguagem, afirma o poema como um ser temporal. No tempo e não no espaço a palavra desdobra a sua complexa natureza significativa. A página na poesia neoconcreta é a espacialização do tempo verbal: é pausa, silêncio, tempo. Não se trata, evidentemente, de voltar ao conceito de tempo da poesia discursiva, porque enquanto nesta a linguagem flui em sucessão, na poesia neoconcreta a linguagem se abre em duração. Consequentemente, ao contrário do concretismo racionalista, que toma a palavra como objeto e a transforma em mero sinal ótico, a poesia neoconcreta devolve-a à sua condição de “verbo”, isto é, de modo humano de apresentação do real. Na poesia neoconcreta a linguagem não escorre: dura.

Por sua vez, a prosa neoconcreta, abrindo um novo campo para as experiências expressivas, recupera a linguagem como fluxo, superando suas contingências sintáticas e dando um sentido novo, mais amplo, a certas soluções tidas até aqui equivocadamente como poesia.

É assim que, na pintura como na poesia, na prosa como na escultura e na gravura, a arte neoconcreta reafirma a independência da criação artística em face do conhecimento prático (moral, política, indústria etc).

Os participantes desta I Exposição Neoconcreta não constituem um “grupo”. Não os ligam princípios dogmáticos. A afinidade evidente das pesquisas que realizam em vários campos os aproximou e os reuniu aqui. O compromisso que os prende, prende-os primeiramente cada um à sua experiência, e eles estarão juntos enquanto dure a afinidade profunda que os aproximou.

Amílcar de Castro

Ferreira Gullar

Franz Weissmann

Lygia Clark

Lygia Pape

Reynaldo Jardim

Theon Spanúdis

(Publicado em 1959 no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, serve como abertura da 1ª Exposição de Arte Neoconcreta, no MAM/RJ, na qual fica clara a distância entre o grupo de Gullar e os concretistas de São Paulo).



2 - Como fazer um *Happening*

Allan Kaprow

1966

Este é uma instrução de como fazer um *happening*. Este jogo possui 11 regras.

1. Esqueça todas as formas de arte padronizadas. Não pinte quadros, não faça poesias, não construa arquiteturas, não coreografe danças, não escreva peças, não componha músicas, não faça filmes e, acima de tudo, não pense que você irá fazer um *happening* realizando todas essas coisas ao mesmo tempo. Essa ideia não é nada mais do que o que as óperas sempre fizeram e você pode vê-la em prática hoje em dia em discotecas de vanguarda, com as suas luzes piscantes e projeções de filme. O objectivo é fazer algo novo, algo que nem ao menos remotamente lembre a você de cultura. Você tem que ser bem severo quanto a isso, abandonando de seus planos qualquer eco de uma ou outra história ou de um jazz ou uma pintura que eu posso prometer a você que continuará surgindo inconscientemente.

2. Você pode se manter livre da arte ao misturar o seu *happening* com situações cotidianas. Faça com que não esteja claro, nem mesmo para você, se o *happening* é vida ou arte. A arte tem sido sempre diferente dos problemas mundanos, agora você tem que se esforçar para fazer com que tudo fique difuso. Dois carros colidem em uma autoestrada. Um líquido violeta escapa do radiador quebrado de um deles, e, no banco de trás do outro, tem um grande carregamento de galinhas mortas que estão se espalhando pelo chão. Os policiais vêm analisar o cenário, respostas plausíveis são dadas, guinchos carregam os destroços, custos são pagos e os motoristas vão para casa jantar.

3. As situações para um *happening* devem surgir do que você vê no mundo real, de lugares e pessoas reais, e não da sua cabeça. Se você se ater muito à imaginação, vai

acabar encontrando a velha arte novamente, já que a arte supostamente sempre foi feita da imaginação. Aproveite-se de eventos já prontos: o fogo de uma fábrica, os caminhões de bombeiros gritando uns para aos outros por todos os lados, a água, a barricada policial, as luzes vermelhas piscantes - o que é natural. Ou depois de uma tempestade, na beira da praia, os destroços trazidos pelo mar podem ser magníficos. Ou apenas tire uma tarde de folga e veja mulheres experimentando vestidos. Muitas coisas podem ser feitas com imagens desse tipo. Se você se encontrar sem ideias, uma exceção para as ideias de trechos-da-vida é o grande livro de informações da nossa época: as páginas amarelas da lista telefônica. Abra o livro em uma página qualquer, ponha seu dedo em qualquer lugar da página, e você encontrará uma agência de detetives particulares, limpeza de tapetes a domicílio, blocos de cimento, transporte de limousine para o aeroporto, aulas de judo - você pode tirar mais disso do que de Beethoven, Michelangelo e Racine juntos.

4. Liberte-se de seus espaços. Um simples espaço de encenação é o que o teatro tradicionalmente usa. Você pode experimentar ampliar gradualmente as distâncias entre os seus eventos, inicialmente em um número de pontos ao longo de uma avenida bastante movimentada, depois em diversos quartos e andares de um prédio onde algumas das atividades estarão desconectadas umas das outras, depois em mais de uma rua, depois em cidades que sejam próximas mas diferentes, e finalmente ao redor do mundo. Algumas vezes podem ocorrer viajando de uma área para outra, usando transporte público e o correio. Você não tem que estar em todos os lugares ao mesmo tempo. Você nem ao menos tem que estar em todos os lugares. Os lugares em que você estiver são tão bons quanto os lugares em que estiverem os outros participantes.

5. Divida o seu tempo e deixe que seja em tempo real. O tempo real é encontrado quando coisas estão ocorrendo em lugares reais. Não tem nada a ver com tempo único, o tempo unificado de peças ou música. Tem ainda menos em comum com reduzir ou aumentar a velocidade das ações porque você quer fazer algo expressivo ou

trabalhar de uma maneira integradora, formando uma composição. O que quer que aconteça, deve acontecer em seu tempo natural. Suponha que você considere quanto tempo demoraria para comprar uma vara de pescar em uma loja de departamentos pouco antes do Natal, ou quanto tempo você demoraria para fazer as fundações de uma casa. Bem, se um grupo quisesse fazer ambos em um *happening*, uma parte deveria esperar até que a outra acabasse. Talvez se chovesse, isso poderia decidir quem seria o primeiro. É claro, dois grupos podem fazer ambas as ações ao mesmo tempo, se isso fosse desejado. Mas isso não é realmente necessário, exceto quando pessoas vindas de diferentes lugares têm que pegar o mesmo trem. De qualquer forma, por que não deixar que a quantidade de tempo em que você faz algo dependa de quão práticas e convenientes forem essas ações no *happening*? Você pode gastar um bocadinho de tempo tentando coordenar as coisas.

6. Organize todos os momentos do seu *happening* da mesma maneira prática. Não faça de uma maneira artística, evite as formas do soneto, os pontos de vista múltiplos do cubismo, a simetria dinâmica, a seção dourada, a técnica dos doze tons, os desenvolvimentos de tema e variação, as progressões e lógicas matemáticas e daí em diante. Se uma galinha cacareja, bica, se empoleira e põe ovos, pode ter certeza de que aí já há formas suficientes. A natureza nunca pode se mostrar sem forma por causa da maneira que o cérebro é feito, então por que se preocupar? Apenas aproveite as coisas como elas aparecerem, e tente organizar tudo da maneira menos artificial e mais fácil de se fazer. Uma garota estava lendo no metro até que, como se ela estivesse esperando, o seu cabeleireiro se levanta de outro assento e tira da mochila todo o equipamento necessário para passar a próxima hora fazendo um tratamento estético, com toda a calma do mundo, como se ela estivesse em um salão. Diversas pessoas, todas cobertas com a mesma coisa pegajosa, estavam perfeitamente deitadas ao longo de um grande gramado. O vento sopra folhas vermelhas e amarelas até elas, fazendo com que fiquem completamente cobertas. Um caminhão carregado de jornais rasgados vem e despeja a sua carga. Quinze ou mais carros na via expressa de Long Island seguem com os faróis dianteiros ligados, como em um funeral. Aqui e ali mostram nuvens feitas de papel filme nas suas janelas. Logo após, eles a retiram com

pressa. Bem, suponha que essas três situações componham o seu *happening*. A coisa do metrô seria fácil de fazer, vamos dizer, lá pelas 4 da manhã, quando os vagões costumam estar bem vazios. Você poderia contar com o fato de muitas folhas caírem das árvores lá pelo final de outubro, quando ainda está quente o suficiente para deitar no chão. E a procissão de carros pode ser feita em qualquer dia, contanto que todos tenham seus carros disponíveis a tempo. A teoria de alternar contrastes como noite, dia, noite, ação, quietude, ação, poderia fazer você organizar os três eventos de maneira próxima na seguinte ordem: carros, metros, folhas. Mas isso pode acabar sendo inconveniente, então organize-os da maneira que ficar melhor para os participantes, com uma semana de intervalo, se for necessário. Algumas surpresas podem ocorrer se você esquecer de todas as lições de composição que aprendeu. Eu me lembro bem que ser flexível sempre acaba trazendo bons resultados. Um grupo de pessoas deveria ir para um restaurante almoçar quando ele estivesse cheio e bastante ocupado. Quando o sinal fosse dado, eles iriam empurrar um prato para fora da mesa, deixa-lo quebrar e então sair rapidamente. A ordem dos eventos tinha que ser trocada uma com a outra. Quando acabou acontecendo, naquele mesmo momento, um empregado do local deixou cair um monte de pratos no chão. Não podia ter sido melhor planejado, mas não havia sido nem minimamente planejado.

7. Já que você está no mundo real e não na arte, jogue o jogo pelas regras reais. Tome uma decisão de quando e onde um *happening* será apropriado. Se a sua imagem ideal requer que o presidente e o vice-presidente do banco Chase-Manhattan fiquem sentados no seu maior cofre, espalhando moedas de ouro como se estivessem brincando, e você não puder convencê-los a fazer isso, então esqueça e vá buscar algo mais. Se você precisa cortar um monte de madeira com serras-elétricas zunindo e o barulho das árvores caindo, encontre uma pessoa que precisa cortar umas árvores de qualquer maneira. Se você quer uma escavadeira arrancando um pedaço de terra, encontre alguma obra que esteja ocorrendo e insira o *happening* no trabalho regular do operador da escavadeira. Você economizará centenas de dólares por dia e pode acabar aprendendo algo sobre terraplanagem. Se você quer trabalhar com crianças, descubra o que eles realmente podem fazer e do que eles gostam ao invés de querer

forçar algo que você gostaria que fizessem, mas que eles não irão fazer. Deixe eles construírem algo a partir de uma pilha de lixo, pintarem alguns carros velhos em um ferro-velho, cavarem um buraco enorme na praia. Se você quiser que todos os seus participantes comecem nus, nadando, fazendo amor ou o que quer que seja, existem diversas horas e locais nas quais isso não vai gerar rebuliço algum. Por outro lado, se você curte ser pego pela polícia, pode incluir a cadeia no *happening*.

8. Trabalhe com o poder ao redor de você, e não contra ele. Isso faz as coisas serem muito mais fáceis, e você tem interesse em realizar as coisas. Quando você precisar de aprovação oficial, vá buscá-la. Você pode procurar a ajuda da polícia, do prefeito, do reitor, da câmara de comércio, dos executivos da companhia, dos ricos e de todos os seus vizinhos. Seja o seu próprio relações públicas, convença a todos de que o que você está fazendo vale a pena porque será agradável participar, da mesma maneira como será agradável ir pescar. Não é algo instantâneo, mas eles são convencíveis. E uma vez que os tenha a seu lado, você quase conseguirá ir até a lua.

9. Quando você tiver a aprovação, não ensaie o *happening*. Isso o fará deixar de ser natural porque construirá a ideia de uma boa performance, ou seja, de “arte”. Não há nada a ser melhorado em um *happening*; você não precisa ser um ator profissional. É melhor quando é sem arte, para o melhor ou para o pior. Se não der certo, faça um outro *happening*. De qualquer maneira, é desnecessário ensaiar situações como abrir caminho comendo através de um quarto abarrotado de comida, demolir uma casa velha, atirar cartas de amor em um campo e ver a chuva tirar a tinta delas, dirigir um monte de carros em direções diferentes até que fiquem sem gasolina. Estas são ações que não podem ser aperfeiçoadas.

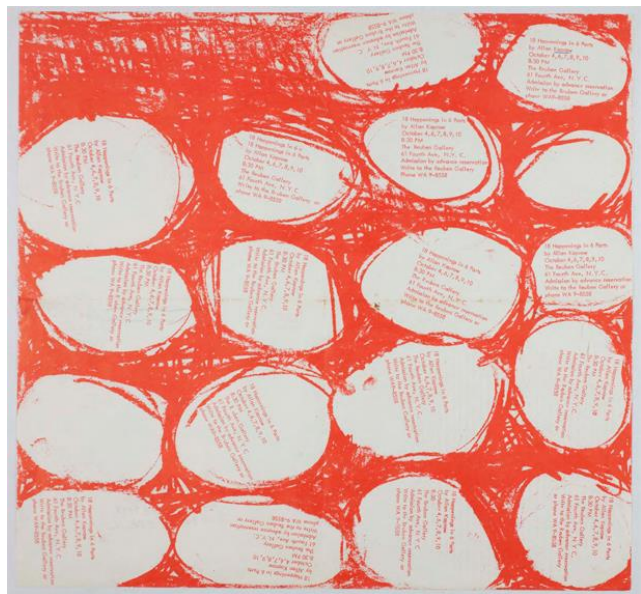
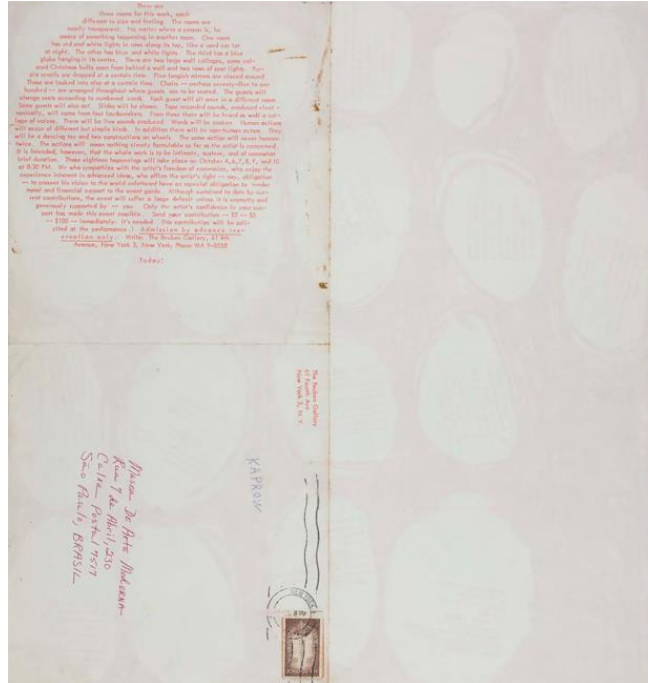
10. Execute o *happening* somente uma vez. Repetir o *happening* seria banalizá-lo, pois acaba lembrando o teatro e faz o mesmo que ensaiar: força você a pensar que existe algo a ser melhorado. Algumas vezes seria quase impossível repeti-lo, de qualquer

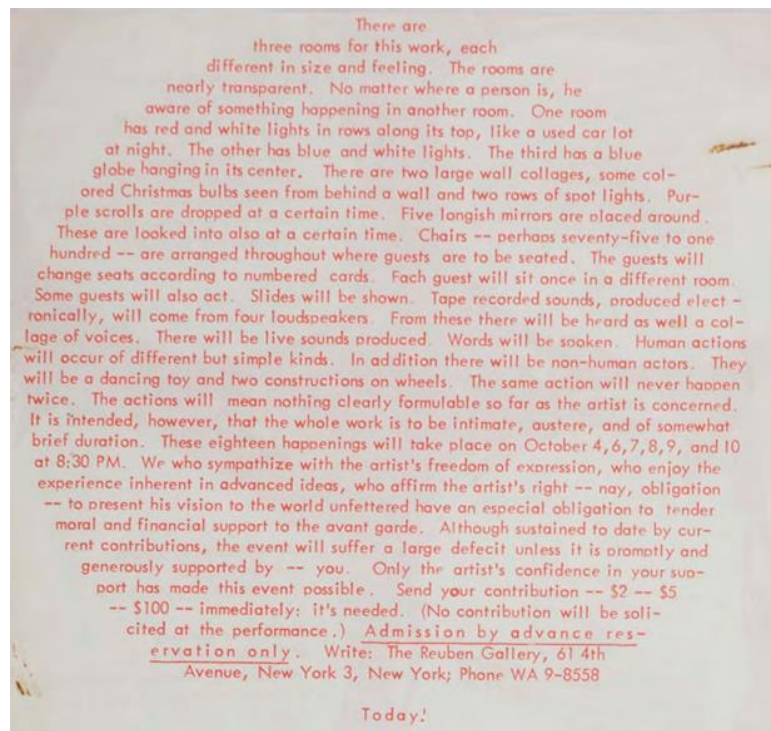
maneira - imagine, por exemplo, tentar conseguir cópias das suas velhas cartas de amor, para ver a chuva levar embora esses ternos pensamentos. Por que se dar ao trabalho?

11. Desista completamente da ideia de exhibir um espetáculo para uma plateia. Um *happening* não é um *show*. Deixe os *shows* para as pessoas do teatro e das discotecas. Um *happening* é um jogo com um ápice, um ritual que igreja alguma iria querer, pois não há uma religião à venda. Um *happening* é para aqueles que fazem acontecer neste mundo, para aqueles que não querem ficar parados somente olhando. Se você estiver envolvido, não poderá estar do lado de fora espiando. Você tem que estar envolvido fisicamente. Sem uma plateia, você acaba se liberando para o movimento, usando todos os tipos de ambientes, se misturando no mundo do supermercado, nunca se preocupando com o que aqueles que estão sentados nos assentos estão pensando, e você pode espalhar a sua ação pelo mundo todo quando quiser. A arte tradicional é como a educação universitária e as drogas: é alimento para as pessoas que têm que ficar sentadas por longos e longos períodos de tempo para chegar a algum resultado, e o resultado é que há muitas ações acontecendo em outros lugares, sobre as quais todas as pessoas espertas preferem simplesmente ficar pensando a respeito. Mas os *happeners* têm um plano, e eles vão adiante para executá-lo. Para frasear uma velha expressão, eles não somente curtem a cena, eles a fazem acontecer.

3 - Convite de Allan Kaprow

“18 Happenings in 6 parts”





Detalhe do texto do convite traduzido:

"Há três ambientes para este trabalho, cada um diferente em tamanho e sensação. Os ambientes são quase transparentes. Não importa onde a pessoa esteja, ela estará sempre atenta ao que está a acontecer no outro ambiente. Um espaço tem luzes vermelhas e brancas alinhadas ao alto, como um estacionamento de carros usados à noite. O outro tem luzes azuis e brancas. O terceiro tem um globo azul pendurado no centro. Há duas colagens murais grandes, algumas luzes de natal coloridas vistas por trás de uma parede e duas fileiras de holofotes. Cinco espelhos de aumento estão colocados ali. Em alguns momentos pode-se olhá-los. Cadeiras – entre setenta e cinco e cem – estão arrumadas por toda a parte onde os convidados deverão sentar-se. Os convidados trocarão de lugar de acordo com cartas numeradas. Cada convidado sentará uma vez em cada espaço. Alguns convidados também atuarão. Slides serão mostrados. Sons gravados em fitas cassetes, produzidos eletronicamente, sairão de quatro caixas de som. Dali também poderão ser ouvidas uma colagem de vozes.

Haverá som produzido ao vivo. Palavras serão ditas. Acções humanas ocorrerão distintamente, de modo simples. Ainda, haverá actores não humanos. Eles serão um brinquedo dançante e duas construções sobre rodas. A mesma acção nunca acontecerá duas vezes. As acções não significarão nada claramente formulado até onde o artista tem conhecimento. Pretende-se, no entanto, que todo o trabalho seja íntimo, austero e de alguma maneira de curta duração. Estes dezoito *happenings* acontecerão nos dias 4, 6, 7, 8, 9 e 10 de outubro às 20h30. Quem simpatiza com a liberdade de expressão do artista, que gosta da experiência inerente às ideias avançadas, que admira o direito do artista – ou melhor, a obrigação – de apresentar sua visão irrestrita ao mundo tem a obrigação especial de gentilmente apoiar moral e financeiramente a vanguarda. Embora apoiado até o momento por válidas contribuições, o evento sofrerá um grande fracasso a não ser que seja prontamente e generosamente apoiado por? Você. Somente a confiança do artista no seu apoio fez com que esse evento fosse possível. Mande a sua contribuição – \$2 – \$5 – \$100 – imediatamente: é necessário. (Nenhuma contribuição será solicitada na performance). Admissão somente por reserva antecipada. Escreva: The Reuben Gallery, 61 4th Avenue, New York 3, Nova York; Telefone WA 9-8558. Hoje!"

4 - Experiências de processo

