

PROPOSIÇÕES VIVENCIAIS E ESPAÇOS ARQUITETURAIS COMO PROCEDIMENTOS PARA O ACONTECIMENTO PERFORMÁTICO

Everton Lampe de Araujo (PROPP/UFOP)¹

Resumo:

Esta pesquisa parte do estudo da obra de dois artistas brasileiros, Hélio Oiticica e Lygia Clark, e suas noções de “proposição vivencial” e de “espaço arquitetural” para pensar o acontecimento performático. Estas noções apresentam-se como experiências vivenciais abertas de comportamento em Oiticica e na obra de Clark como espaços, estruturas efêmeros transformados pela experiência livre do corpo. Tendo essas noções como ponto de partida, busca-se a investigação de procedimentos para a criação do ato performático.

Palavras-chave: Performance, Comportamento, Experimentação, Corpo.

Proposições Vivenciais e Espaços Arquiteturais

Este trabalho concentra-se no estudo – a partir das questões apresentadas por Sperling (2008) – das obras de dois artistas visuais brasileiros, Hélio Oiticica e Lygia Clark, que, como expoentes das décadas de 60 e 70, participaram do Movimento Neoconcretista², de suma importância por estender ao fazer artístico, outras possibilidades de ordem política e social, buscando democratizar as possibilidades de acesso às obras e livre invenção dos espectadores, no sentido de deslocá-los “da posição passiva de espectador, para o papel ativo e singular de ser o sujeito de sua própria experiência” (BASBAUM, 2008, p. 111).

¹ Pesquisador do Programa de Iniciação à Pesquisa da PROPP-UFOP com o projeto “Intervenção Urbana: investigação de procedimentos de criação cênica a partir das obras de Hélio Oiticica e Lygia Clark”, orientado pela prof. Dra. Elvina M. Caetano Pereira (Nina Caetano), É graduado em Artes Cênicas pela UFOP/MG e foi estudante do programa de intercâmbio nos cursos de Dança e Teatro da Université Lille III – França. Artista pesquisador interessado em procedimentos contemporâneos de criação cênica e integra o Coletivo Quando Coisa – MG/SP/SC na investigação de trabalhos teatrais, performáticos e em caráter de intervenção. Tem adquirido experiências como ator e iluminador em diversos exercícios entre o Brasil e França.

² Inicia-se pelo manifesto Neoconcreto (1959). “O Neoconcretismo voltava-se contra a produção (...) temia era o reducionismo, o perigo de, esvaziando-se a arte de suas conotações humanistas tradicionais, esvaziá-la também enquanto prática específica e irredutível ao pensamento do senso comum. O neoconcretismo surge da necessidade de alguns artistas de remobilizar as linguagens geométricas no sentido de um envolvimento mais afetivo e ‘completo’ com o sujeito”. (BRITO, 1999, p. 70).

O desejo, bastante característico do trabalho dos dois artistas, de expandir as experiências do corpo, inclusive do espectador – visto como participante ativo – está diretamente relacionado a questões de ordem política, pois, em plena ditadura – seja ela, concretamente, a ditadura militar que enfrentaram, ou uma ditadura mais sutil, pulverizada nas relações massificantes da rotina de trabalho, de consumo ou midiáticas – propunham a libertação do limitado, do aprisionamento cotidiano, como afirma Hélio Oiticica: “Tanto as experiências individualizadas como as de caráter coletivo tendem a proposições cada vez mais abertas no sentido dessa participação, inclusive as que tendem a dar ao indivíduo a oportunidade de ‘criar’ a própria obra” (OITICICA, 2009, p. 163).

Sperling (2008), a partir do conceito de Ferreira Gullar de “não-objeto”, enfatiza as aproximações entre Clark e Oiticica, “colocando-os em um lugar de superação de uma arte de cunho geométrico e representacional, para experiências artísticas vivenciais centradas no corpo” (SPERLING, 2008, p. 117).

Oiticica inicia sua trajetória artística com a pintura, junto ao Grupo Frente (1955), mas logo parte para a investigação da obra *Metaesquema* (1957), na qual já evidenciava um possível salto do quadro por meio da tridimensionalidade, que é concretizada nas obras *Núcleo* ou *Bilateral Equali* de (1960), que marcou, em seu percurso, a ruptura com o quadro e a libertação das cores no espaço. Com *Bólides* – cujos experimentos iniciaram-se em 1963 – Oiticica começa aquilo que vai chamar de “desintegração da pintura”:

[...] ela é irresistível, não há possibilidade, nem razão para uma volta à pintura ou à escultura. E daí para frente. Então parti para a criação de novas ordens, que se dirigiram da primeira série de espaços significantes para a abolição da estrutura significativa. Eu procurava instaurar significados, que depois fui abolindo. Havia uma certa influência de Merleau-Ponty e das teorias de Ferreira Gullar na evolução de Lygia Clark, por exemplo (ela descobriu o negócio da imanência). Para mim, foi uma abolição cada vez maior de estruturas de significados, até eu chegar ao que considero a invenção pura: ‘Penetráveis’, ‘Núcleos’, ‘Bólides’ e ‘Parangolés’ para a descoberta do que eu chamo de ‘estado de invenção’³. (FAVARETTO, 2000, p. 48).

A partir de 1969, Hélio Oiticica passou a desenvolver proposições artísticas, voltadas para o comportamento do indivíduo, que iam de encontro ao conceito de “Projeto”, considerado por Favaretto (2000, p. 178) “a última categoria transformadora do objeto”, como na obra “Ninhos”, por exemplo, em que tendas e camas são projetadas como receptáculo das “possibilidades abertas do comportamento”, espaços para a livre experimentação do corpo em que este, ao vivenciar o ambiente, pode encontrar uma diversidade de

³ Entrevista concedida, em 1979, por Hélio Oiticica a Ivan Cardoso (cf. Favaretto, 2000, p. 48).

movimentações e ações bastante distintas daquelas experimentadas nas relações massificantes de seu cotidiano.

Assim como Oiticica, Lygia Clark pertenceu ao Movimento Neoconcretista, tendo iniciado seus trabalhos artísticos como uma das fundadoras do Grupo Frente, no qual desenvolveu trabalhos de pintura em tela (1954), passando por superfícies moduladas (1957) até as obras em que, como *Casulo* (1959), começa a ultrapassar os limites espaciais da tela. Sua trajetória tem forte proximidade com a de Oiticica e, como ele, Lygia Clark, uma vez tendo iniciado a ruptura com o quadro, segue adiante com obras que saíram da tela, “ganharam vida” e tomaram o espaço: *Bichos* (1960) e *Caminhando* (1964) são obras confeccionadas em alumínio, papel e outros materiais que permitem a manipulação por parte do espectador e a transformação de ambos, no processo de experimentação. Em seguida, ela parte para o estabelecimento de um “vínculo com a vida”:

[...] podemos observar este novo estado nos seus ‘Objetos Sensoriais, 1966-1968’: a proposta de utilizar objetos do nosso cotidiano (água, conchas, borracha, sementes), já aponta no trabalho de Lygia, por exemplo, para uma intenção de desvincular o lugar do espectador dentro da instituição de Arte, e aproximá-lo de um estado, onde o mundo se molda, passa a ser constante transformação.

Em 1968 apresenta, pela primeira vez, no MAM-RJ, ‘A Casa é o Corpo’, uma instalação de oito metros, que permite a passagem das pessoas por seu interior, para que elas tenham a sensação de penetração, ovulação, germinação e expulsão do ser vivo. (PAMBLONA, 2013, p. 1).

É possível, então, afirmar que Clark traz, para o centro de sua investigação artística, a relação entre o espectador e a obra, a partir da experimentação do objeto. Em suas experimentações, principalmente aquelas produzidas a partir de 1969, Clark não desvincula um do outro, sendo necessário, para o acontecimento da obra, o “penetrar-se” do espectador na experiência proposta, ou seja, para a criação de “espaços arquiteturais”, é necessário que a “situação arquitetural [seja] constantemente estruturada pela experiência vivencial de um tempo e de um lugar, tendo em si como potência outras situações” (SPERLING, 2008, p. 135).

Experimentação Artística: um conceito praticado

Tendo essas noções – proposições vivenciais e espaços arquiteturais – como eixo norteador, partiu-se para a experimentação de procedimentos performáticos que permitissem a criação de espaços de arte e modificação do cotidiano, ou seja, buscou-se a compreensão dos conceitos por meio de experiências efêmeras, de um acontecimento performático experimental. Aqui,

“a palavra ‘experimental’ é apropriada, não para ser entendida como descritiva de um ato a ser julgado posteriormente em termos de sucesso e fracasso, mas como um ato cujo resultado é desconhecido” (FAVARETTO, 2000, p. 14). Apesar de focarmos, neste trabalho, as experimentações “Por um fio” e “CorpoNinho”, ocorridas no dia 04 de agosto de 2012, no Campus da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), é necessário ressaltar que a presente pesquisa tem como base metodológica os diálogos possíveis entre textos e práticas no interior de processos de investigação artística, como nas experimentações desenvolvidas anteriormente, entre as quais podemos citar: “Cidade Oceano: Os barcos Habitam a cidade” e “Corpo de Luxo Para Espaço de Lixo”, em que, como as abaixo descritas, foi possível praticar os conceitos, transformando-os em experiências artísticas.



Figura 1: “Por um fio”.

A questão inicial a ser investigada nessas experiências partia da tentativa de experimentação coletiva de um determinado acontecimento artístico performático em que os elementos estudados nas obras de Oiticica e Clark – não somente os conceitos, mas também materiais e formas – convidavam os participantes a mergulhar nas diversas possibilidades de ramificação da proposição inicial e, assim, com uma pré-disposição, mas sem respostas prévias ou pretensões específicas, pudéssemos, juntos, penetrar neste novo espaço/tempo efêmero de investigação artística.

A primeira ramificação – “Por um fio”, prática da relação entre corpos e elásticos (Figura 1) – partiu do desejo de investigar um pouco mais a respeito da proposição de Lygia Clark intitulada “Corpo como Casa”, prática voltada à invenção de um “espaço arquitetural”, sendo que ambos os conceitos caminham juntos na obra da artista:

Minha nova proposição é intimista. Dou um simples pedaço de plástico com sacos cosidos em suas extremidades e cada um faz a experiência que quiser, inventando proposições diferentes e convidando outras pessoas a participarem. O Tocar se exerce sobre os próprios corpos: eles podem ser dois, três ou mais. Seu número sempre cresce segundo o desenvolvimento celular que se tornará cada vez maior conforme o número de pessoas que participarem dessa experiência. Assim se desenvolve uma arquitetura viva em que o homem, através de sua expressão gesticular, constrói um sistema biológico que é um verdadeiro tecido celular [...]. O meio que vive o homem só existe na medida em que há esta expressão coletiva [...]. Trata-se de um abrigo poético onde habitar é equivalente a comunicar. (CLARK *apud* SPERLING, 2008, p. 131).

Da proposição “Corpo como Casa” destacou-se o binômio habitar/comunicar, ao qual juntamos a noção de espaço arquitetural que, opondo-se àquela de espaço arquitetônico – ou seja, de “um espaço continente permanente que recebe o corpo como conteúdo”, constitui-se como “espaço-estrutura efêmero, sempre transformado pela experiência livre do corpo”, conforme distinção apresentada por Sperling (2008, p. 131). Foi lançada a proposta de, estando os corpos em um determinado espaço arquitetônico, criar na relação destes com elásticos, um espaço-tempo efêmero. Esse “espaço arquitetural” se constituiria, assim, no aqui-agora da experimentação, sendo os corpos e elásticos as células que inventam, no encontro, uma “Arquitetura viva”, coletiva.



Figura 2: “CorpoNinho”.

A segunda experimentação, *CorpoNinho*⁴ (Figura 2), nasceu do desejo de experimentar uma “proposição vivencial”, em que o corpo tivesse espaço para a invenção de comportamentos de ruptura em relação às suas funções e condições cotidianas, a partir de uma mistura de sensações. Esta, na obra de Oiticica, é percebida, justamente, como ruptura dos limites convencionais, pois “o que ele inventa não cabe mais nos limites do quadro, moldura, parede ou base. Mas transportando os elementos do visível (cores, luzes, sombras, reflexos, espelhamentos) e inter-relacionando-os com o feixe total dos sentidos” (WALY, 2003, p. 67). A proposta foi criar, nessa proposição, possibilidades de inter-relação de elementos do espaço e de cada material usado, possibilitando novas descobertas e vivências singulares que, em contraposição às sensações internas (para quem o estava experimentando), constituíam-se como formas transformáveis e coloridas aos que assistiam o acontecimento.

Para além da ideia de “refazer” as proposições dos dois artistas, havia o desejo concreto de transmutação dos conceitos estudados em procedimentos práticos que possam contribuir como ferramentas potentes, na criação de experimentações cênicas mais abertas e híbridas, possibilitando a invenção de novas relações com o espectador, sejam elas ocorridas em espaços fechados ou invadindo o espaço público em caráter de intervenção urbana e em diálogo com a *live art*⁵

É possível, então, afirmar que a presente pesquisa trabalha com a ideia de dessacralização e democratização da arte, buscando investigar formas de proporcionar novas vivências a qualquer indivíduo, pois, ao considerar “a cidade como *lugar* da vida cotidiana, do coletivo, do fluxo de ações, dos acontecimentos e temporalidades e da acumulação histórica, oferece *reflexão estética* ao converter-se em parte das obras-manifestações de arte pública” (CARTAXO, 2009, p. 1). Acreditamos que, com a expansão do fazer e da reflexão artística, ética, social e estética na arte contemporânea, ela é passível de se tornar arte pública, de vivência coletiva, permitindo, mas também solicitando, a participação do indivíduo como potência do acontecimento, espaço de transformação, de ser no mundo.

⁴ *CorpoNinho* – prática entre corpos, diversas qualidades de tecidos e colchão casal inflável. Também chamada pelos participantes, em razão das sensações despertadas pela experimentação, de “Cama de Gato”, sem nenhuma correspondência com a tradicional brincadeira infantil, feita com barbantes.

⁵ Movimento de ruptura que visava dessacralizar a arte, tirando-a de sua função meramente estética, elitista. “A ideia é de resgatar a característica ritual da arte, tirando-a de ‘espaços mortos’, como museus, galerias, teatros e colocando-a numa posição ‘viva’, modificadora” (COHEN, 2007, p. 38).

Bibliografia

BASBAUM, Ricardo. CLARK E OITICIA. In: BRAGA, Paula (Org.) **Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 1999.

CARTAXO, Zalinda. Arte nos espaços públicos: a cidade como realidade. In: **O Percevejo Online**, Rio de Janeiro, v.1, 2009.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FAVARETTO, Celso Fernando. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 2000.

OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade. In: FERREIRA, G.; COLTRIM, C. **Escritos de artistas - anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

PAMPLONA, W. **Lygia Clark**. Disponível em: www.lygiaclark.org.br/biografiaPT.asp Acesso em: 18 set. 2012

SPERLING, David. Corpo + arte = arquitetura: proposições de Hélio Oiticica e Lygia Clark. In: BRAGA, Paula (Org.) **Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

WALY, Salomão. **Hélio Oiticica: Qual o Parangolé? E outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.