**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**
**ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**CHRISTIANE DE FÁTIMA MARTINS**

# APENAS SEMELHANTES:
# *Proyecto Filoctetes* e *Project Embed* (*Embed Series*), descrição dos processos e análise das obras

**São Paulo**
**2012**

**CHRISTIANE DE FÁTIMA MARTINS**

# APENAS SEMELHANTES: *PROYECTO FILOCTETES* E *PROJECT EMBED* (*EMBED SERIES*), DESCRIÇÃO DOS PROCESSOS E ANÁLISE DAS OBRAS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações em Artes, da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

Orientador: Profº Drº Felisberto Sabino da Costa

**São Paulo**

**2012**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

**Catalogação na publicação**
**Serviço de Biblioteca e Documentação**
**Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

Martins, Christiane de Fátima
Apenas semelhantes : Proyecto Filoctetes e Project Embed (Embed Series), descrição dos processos e análise das obras / Christiane de Fátima Martins – São Paulo : C. F. Martins, 2012.
138 p. : il. + DVD

Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Felisberto Sabino da Costa

1. Contemporaneidade 2. Intervenção urbana 3. Performance 4. Proyecto Filoctetes 5. Project Embed I. Título II. Costa, Felisberto Sabino da

CDD 21.ed. – 700

Nome: MARTINS, Christiane de Fátima

Título: Apenas Semelhantes: *Proyecto Filoctetes* e *Project Embed* (*Embed Series*), descrição dos processos e análise das obras

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações em Artes da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa (Orientador) Instituição: ECA / USP
Julgamento:_____ Assinatura:_____

Prof. Dr._____ Instituição_____
Julgamento:_____ Assinatura:_____

Prof. Dr._____ Instituição_____
Julgamento:_____ Assinatura:_____

À minha família, principalmente meus pais, que nunca mediram esforços para me proporcionar a melhor educação possível, sempre me dando o apoio necessário em todos os momentos.

## AGRADECIMENTOS

Ao professor Drº Felisberto Sabino da Costa, que, além de orientador, foi um amigo em toda essa jornada.

Às professoras Drª Beth Lopes e Drª Katia Canton, por terem feito parte de minha banca de qualificação.

À família Martins, principalmente aos meus pais, Guaraci e Jacira e meus irmãos Gisele e Marco, pelo imenso apoio.

Ao meu amado, Roberto Fernandes de Almeida Filho, sempre presente, com muito amor e compreensão.

Aos amigos e colegas que compartilharam dessa fase de minha vida, especialmente à Paula Paiva, com quem tive o prazer de dividir a casa logo que cheguei a São Paulo.

Aos professores e colegas de curso, com os quais trilhei um caminho de alegrias, angústias e muito mais.

A Emilio García Wehbi e Mark Jenkins, por me concederem entrevistas, sem as quais esse trabalho não seria possível.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão de bolsa de mestrado, apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

A todos que colaboraram para a realização e finalização desta pesquisa.

**RESUMO**

A partir da análise comparativa das obras *Proyecto Filoctetes,* de Emílio García Wehbi, e *Project Embed (Embed Series)*, de Mark Jenkins, este trabalho visa discutir o hibridismo nas produções artísticas contemporâneas e suas nomenclaturas, principalmente a intersecção entre as Artes Cênicas e as Artes Visuais, como a performance, que ocorrem no trabalho desses dois artistas com trajetórias, formações (linguagens artísticas) e nacionalidades distintas, mas que produzem obras semelhantes.

**Palavras-chave:** Performance. Intervenção Urbana. *Proyecto Filoctetes*. *Project Embed*. Contemporaneidade.

**ABSTRACT**

From the comparative analysis of the works *Proyecto Filoctetes*, of Emilio García Wehbi, and *Project Embed (Embed Series)*, of Mark Jenkins, this work aims to discuss the hybridism in contemporary artistic productions and their nomenclatures, particularly the intersection of the Scenic Arts and the Visual Arts, as the performance art, which occur in the work of these two artists with different trajectories, formations (languages arts) and nationalities, but they produce similar works.

**Keywords:** Performance art. Urban intervention. *Proyecto Filoctetes. Project Embed*. Contemporaneity.

**RESUMEN**

A partir del análisis de las obras del *Proyecto Filoctetes*, de Emilo García Wehbi, *Project Embed (Embed Series)* y de Mark Jenkins, este trabajo nace con el objetivo de discutir el hibridismo en las producciones artísticas contemporáneas y sus nomenclaturas. Principalmente la intersección entre las Artes Cenicas y Artes Visuales, como la *performance* que ocurren en el trabajo de estos dos artistas con trayectorias (lenguaje artístico) y nacionalidad distintas que pero producen obras semejantes.

**Palabras-clave:** *Performance*. Intervención urbana. *Proyecto Filoctetes*. *Project Embed*. Contemporaneidad.

# LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – *Proun*, de El Lissitzky ..... 1

Figura 2 - *Spiral Jetty*, de Robert Smithson ..... 1

Figura 3 - *Following Piece*, de Vito Acconci ..... 1

Figura 6 - *Sem título - The Siluetas Series*, de Ana Mendieta ..... 1

Figura 7 - *Trademarks*, de Vito Acconci ..... 1

Figura 8 - *Omni Presence*, de Orlan ..... 1

Figura 9 - *The House with the Ocean View,* de Marina Abramović ..... 1

Figura 10 - Mini-Man - Tape Men - Mark Jenkins ..... 1

Figura 12 - *Proyecto Filoctetes* (Cracóvia), de Emilio García Wehbi ..... 1

Figura 13 - *Project Embed* (Malmo), de Mark Jenkins ..... 1

Figura 14 - *Case History*, de Boris Mikhailov ..... 1

Figura 15 - Jardins da Cordoaria, de Juan Muñoz ..... 1

Figura 16 - *La Poupee* (1935-49), de Hans Bellmer ..... 1

Figura 17 - Embed Series, de Mark Jenkins, em Belgrado/Sérvia; Seoul/Coréia do Sul; Tudela/Espanha; Rio de Janeiro/Brasil ..... 1

Figura 18 - Mark Jenkins - Under the Rainbow - Malmö/Suécia - 2008 ..... 1

Figura 19 - *Proyecto Filoctetes* - Berlim - novembro de 2004 ..... 1

Figura 20 – *Proyecto Filoctetes* – Buenos Aires/Argentina ..... 84

Figura 21 – *Project Embed* – Bordeaux/França ..... 86

Figura 22 – *Proyecto Filoctetes* – extraída do livro *Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires* ..... 88

Figura 23 – Mark Jenkins – *The Maladjusted* – Londres, 2009 ..... 96

Figura 24 – *Proyecto Filoctetes* – Buenos Aires ..... 98

Figura 25 – *Project Embed* (*Embed Series*) – Washington DC ..... 100

Figura 26 – Boneco do *Proyecto Filoctetes* sendo carregado por um transeunte – Buenos Aires/Argentina ..... 103

Figura 27 – *Winter Stories Series,* de Paolo Ventura ..... 108

Figura 28 – Estúdio de Paolo Ventura, em New York..... 108

Figura 29 – *Cement Eclipses,* em Londres..... 109

Figura 30 – *Transeunte, d*e Pazé ..... 111

Figura 31 – *Enquanto Falo, As Horas Passam,* de Heleno Bernardi, Cinelândia.... 113

Figura 32 – *Enquanto Falo, As Horas Passam*, Lagoa Rodrigo de Freitas..... 113

Figura 33 – *A Arte Salva,* de Eduardo Srur ..... 114

Figura 34 – *Caiaques,* de Eduardo Srur ..... 115

**SUMÁRIO**

**1 INTRODUÇÃO ..... 11**

1.1 As Obras ..... 15
1.2 Objetivos ..... 18
1.3 Metodologia ..... 19

**2 A Caminho do Século XXI ..... 21**

2.1 Outro espaço, outra arte ..... 23
2.2 Obra e recepção ..... 32
2.3 Usos do corpo ..... 37
2.4 A Performance como uma Arte Híbrida ..... 49
2.5 O meio social e seus atores ..... 51

**3 Processos Distintos: a construção do *Proyecto Filoctetes* e do *Project Embed* (*Embed Series*) ..... 55**

3.1 Os bonecos/esculturas ..... 57
3.2 Intenção e Razão ..... 66
3.3 O boneco / escultura enquanto performer e a ocupação do espaço público .. 73
3.4 Momento mágico ..... 78

**4 Apenas Semelhantes: Apresentação e Repercussão ..... 81**

4.1. Montagem e registro das obras ..... 83
4.2. Experiência dos atores sociais frente às obras ..... 94
4.3. Encontros Casuais.. ..... 101

**5 A Cidade como Cenário ..... 107**

**6 CONSIDERAÇÕES FINAIS ..... 117**

**BIBLIOGRAFIA ..... 121**

**REFERÊNCIAS DAS FIGURAS ..... 127**

**ANEXOS ..... 129**

**DVD** – slide show/fotos *Proyecto Filoctetes*, de Emilio García Wehbi e *Project Embed* (Embed Series), de Mark Jenkins e outras referências ..... 130
Artistas/Grupos citados ..... 132

# 1. INTRODUÇÃO

# 1 INTRODUÇÃO

Toda obra de arte tem como primeiro objetivo satisfazer o projeto pessoal de seu artista, ao mesmo tempo em que também serve como veículo articulador dos acontecimentos sociais de sua época. E é o público, formado pelos atores sociais de determinada cultura, que estabelece o valor qualitativo da obra de arte, a ponto de dizer se ela atingiu ou não o valor almejado pelo artista, seja ela criada para suscitar um sentido em quem se depara com a obra, seja no sentido crítico, ou chocante, ou confortador, entre tantos outros possíveis. Enfim, o artista sempre cria a obra para a apreciação do outro, para estabelecer uma relação entre sua obra e outro alguém, além de servir para sua satisfação pessoal.

Como a visão que o homem tem do mundo muda de época em época, e isso altera o seu comportamento e se reflete em toda a cultura humana, a arte tem a possibilidade de ser a condutora dessas mudanças, aliado ao fato de que, com a velocidade cada vez mais intensa dos meios de comunicação, essas mudanças e recombinações se tornam cada vez mais globais e instantâneas.

Junto a isso também encontramos certas inquietações acerca da natureza do ato performático, assim como o desejo de entender como se dá, hoje, o diálogo entre as linguagens artísticas. Assim, conduzimo-nos, nesta pesquisa, de acordo com a ideia de que estamos em um momento de hibridismo artístico, o que nos faz atuar num âmbito multidisciplinar, onde todas as matérias se relacionam e se complementam.

A partir disso, esta pesquisa tem o intuito de investigar a fronteira entre artes cênicas e artes visuais, através do estudo da trajetória de dois artistas: Emílio García Wehbi e Mark Jenkins – os quais serão discutidos mais detalhadamente no decorrer deste trabalho –, concentrando-se no momento em que Wehbi propõe a construção do *Proyecto Filoctetes* e Jenkins constrói o *Project Embed*, sendo que o primeiro teve sua formação dentro do campo teatral e o segundo, no das artes visuais.

Sendo assim, nesta pesquisa apresento, como objeto central, a discussão de duas obras específicas, com características híbridas. Meu interesse em relação a uma delas surgiu de uma necessidade que se mostrou latente, enquanto escrevia meu trabalho de conclusão de curso em Artes Cênicas – defendido em 2006, na Universidade do Estado de Santa Catarina e intitulado *Uma Performance Chamada Proyecto Filoctetes* – o qual me fez buscar um trabalho prático relacionado ao tema

da *performance*[1]. Essa busca me remeteu ao *Proyecto Filoctetes,* trabalho do diretor argentino Emilio García Wehbi. Essa mesma obra também serviu de objeto de pesquisa em meu trabalho de conclusão de curso em Ciências Sociais (*A Performance de uma performance arte),* defendido em 2009, na Universidade Federal de Santa Catarina, ao analisá-la como um evento que caracteriza uma performance social além de artística.

Meu primeiro contato com esse trabalho aconteceu em 2005, durante o XIX Festival Universitário de Teatro de Blumenau, onde assisti à palestra *Estética Del Periférico de Objetos y otras teatralidades limítrofes,* realizada por Wehbi, em que o diretor expôs a forma de trabalho do seu grupo, *El Periférico de Objetos*. Esse grupo, formado por ele, Daniel Veronese e Ana Alvarado no ano de 1989, propõe um teatro de objetos e bonecos que são manipulados à vista do espectador, além de criar montagens com temas filosóficos, existenciais e políticos – e alguns de seus trabalhos individuais, que seguem a estética desenvolvida pelo grupo, exploram, no entanto, o aspecto mais plástico do que cênico. Entre esses trabalhos, estava o *Proyecto Filoctetes*, o qual me interessou imensamente e me provocou questões sobre o ato performático e como entender obras com suas características.

Questões como essas também me vieram à mente ao assistir a um vídeo, no ano de 2007, a respeito do trabalho intitulado *Embed*, de Mark Jenkins. A partir disso, passei a pesquisar sobre o artista e seu trabalho, chegando a ter um contato direto com Jenkins (via *e-mail*) somente em maio de 2008, quando pude levantar determinadas questões sobre a sua obra. Nessa oportunidade, manifestei o interesse em analisar o *Project Embed* em paralelo à análise da obra de Emilio Garcia Wehbi, o que resultou neste projeto de mestrado.

Assim, passo a ter, nas pesquisas anteriores, uma base maior sobre como se configura a teatralidade em obras intervencionistas, tomando como ponto de referência o *Proyecto Filoctetes*, que também serviu como ponto de apoio ao pensar a interferência, no meio social, de obras como esta. Agregar o trabalho de Mark Jenkins a esta pesquisa me possibilita um olhar mais amplo, ou até mesmo a

[1] Nesse sentido, os norte-americanos e grande parte dos europeus utilizam o termo *performance art.* No Brasil, pode-se dizer "*performance* arte" ou somente "*performance*", sendo este último o termo mais utilizado pelos artistas brasileiros. E há também as distinções do termo sugeridas por Josette Féral, segundo a qual a *performance* pode ser concebida "como forma artística (a *performance art*) e a *performance,* concebida como ferramenta teórica de conceituação do fenômeno teatral" (FÉRAL, 2008, p. 197).

percepção de elementos da obra de García Wehbi que não me pareceram visíveis nas pesquisas anteriores, levando-me a ver outros detalhes, como a poesia existente nesses corpos criados por esses artistas e de que maneira eles podem ser olhados. Enfim, nesta pesquisa pretendo trazer um olhar externo àquilo que os artistas desejam transmitir, na busca do ponto de vista daqueles que apreciam tais obras, mesmo que desconheçam seu papel enquanto espectadores, que podem ser desautomatizados de seu fluxo cotidiano e colocados num plano reflexivo pelo simples fato de entrarem em contato com uma obra como as apontadas nesta pesquisa.

Mas, pensando ainda nas questões que surgiram em meu primeiro contato com ambas as obras, elas me fizeram crer na relevância do estudo de obras que mesclam características de diferentes linguagens artísticas, como no encontro entre as Artes Cênicas e as Artes Visuais. Penso, particularmente, nas características da performance, ainda mais naquela exposta como uma intervenção urbana, e, principalmente, por ser ela, em si, uma linguagem de grande interesse para o público e os artistas contemporâneos, além do fato de o próprio termo estar em expansão, como coloca Villegas (2000) ao dizer que, atualmente:

> [...] alguns espaços acadêmicos e teatrais têm posto em vigência o termo "performance" como uma expressão que pode incluir desde o teatro no sentido tradicional e as práticas cênicas, até ao que temos denominado teatralidade e teatralidade social (p. 52).

A performance, desde sua origem, tem como proposta não se limitar a uma única linguagem artística, permitindo sua associação às mais diversas artes, com a utilização de todo o aparato tecnológico hoje existente, principalmente o cinema. Aliás, com o surgimento e a evolução, principalmente no decorrer do século XX, de tantos elementos audiovisuais, muitos artistas contemporâneos acabaram por incorporá-los ao seu repertório de elementos possíveis para a realização de suas obras. Algo que, de certa forma, seria inevitável, já que o advento dessas técnicas resultou em uma mudança no comportamento do público e na sua forma de apreciar a obra.

Assim, a questão do tempo passou a ser tema para vários artistas depois da incorporação do cinema às artes, possibilitando-lhes colocar as imagens em movimento e fazendo o espectador percorrer inúmeros cenários em frações de

minutos, o que fez surgir a arte temporal. Junto a isso também se registra a inquietação dos próprios artistas, que, alimentados pelas transformações sociais e políticas, passaram a construir um programa experimental da própria arte, na busca pelo seu aperfeiçoamento ou até mesmo de novas linguagens artísticas. No campo teatral, ocorreram, principalmente a partir dos anos 1960, tendências já apontadas nos movimentos dadá e futurista da década de 1920: diálogos entre teatro, música, poesia, artes plásticas e arte visual (audiovisual).

Tais diálogos fizeram vir à tona novas linguagens artísticas, as quais não se encaixavam nos parâmetros e limites das artes até então existentes. Podemos citar, como uma dessas novas linguagens, a performance, que nos interessa particularmente nesta pesquisa por ser vista como uma linguagem que mescla, sobretudo, características das Artes Visuais e das Artes Cênicas.

Pensando nessa "herança" deixada pelas Artes Cênicas à performance, Pavis (1999) sugere o que seria uma das distinções mais claras entre teatro e performance: o fato de a última não ser apresentada em teatros e, sim, em museus ou galerias de arte. O autor diz que ela "poderia ser traduzida por Teatro das Artes Visuais" (PAVIS, 1999, p. 284). Podemos, a partir disso, também pensar não só nas características da performance, mas também em suas nomenclaturas, pois obras como as de Wehbi e Jenkins transformam a rua em cenário, escolhem determinados locais como se escolhessem o recorte de uma tela, utilizam um corpo fictício ao invés de um corpo real, formam cenas, criam diálogos entre os passantes, tornando-os espectadores e também atores.

Por tudo isso, cremos ser importante estudar as linguagens artísticas a partir do campo performático, que frequentemente vemos ser associado a práticas teatrais e plásticas, mas que, ao mesmo tempo, vai além do tradicional dessas práticas, já que inclui elementos produzidos por outras áreas.

## 1.1 AS OBRAS

As intervenções urbanas de Emilio García Wehbi, *Proyecto Filoctetes,* e a de Mark Jenkins, *Project Embed,* além de poderem ser caracterizadas como eventos artísticos, são, antes de tudo, *performances* sociais, pois interferem no espaço público das cidades onde são apresentadas e ainda se constituem, por si só, um evento comunicativo de reflexão crítica, que possui uma estrutura de participação

em que a “alternância de turnos e a interação ator [*performer*] – audiência podem ter implicações profundas na formação das relações sociais” (BAUMAN; BRIGGS, 2008. p. 193).

Mesmo com o intuito de criação e com referências diversas por parte desses dois artistas, suas obras possuem similaridades facilmente perceptíveis, como a utilização do espaço público e urbano, o uso de bonecos-esculturas e o hiper-realismo destes, e, de certa maneira, a provocação que eles causam ao transeunte, que é transformado em espectador no momento em que se direciona e tem seu olhar captado pela presença do boneco[2].

Nesse ponto, podemos relacionar esses bonecos-esculturas ao teatro da morte de Tadeusz Kantor, pois as obras de Wehbi e Jenkins possuem aquilo que Kantor tinha como preceito fundamental de seu teatro: o de expressar a vida através de sua ausência, elegendo o manequim como o melhor condutor dessa ideia e acreditando que isso faz com que o espectador tenha um sentimento de morte ou de uma vida surreal, sendo essa uma característica construída intencionalmente nas obras de Wehbi e Jenkins.

A respeito da utilização do espaço, o fato de este ser um espaço público e urbano transforma tais obras em intervenções urbanas, ou seja, essas obras interferem no fluxo do cotidiano da paisagem e, assim também, no trajeto do transeunte desse espaço.

Percebemos que esses artistas fazem com que a arte, ao ser posta no espaço urbano, integre o cotidiano da cidade e de seus transeuntes, colocando-os em uma espécie de confronto reflexivo, através da aproximação da obra de arte com seus espectadores, não colocando limites entre ambos, e sim intensificando esse encontro, criando momentos de reflexão tanto acerca do fazer artístico como do lugar e dos papéis que a arte, o artista e os espectadores ocupam na sociedade.

Sobre as obras estudadas nesta pesquisa, temos o artista cênico e plástico Wehbi, que iniciou sua carreira teatral em 1987, ao incorporar o *Grupo de Titiriteros Del Teatro San Martín* e, como já dito, trabalha no grupo *El Periférico de Objetos* desde 1989. Em carreira solo, Wehbi possui um trabalho significativo na área de

[2] Ao contrário de Emilio García Wehbi, Mark Jenkins não trata como bonecos as figuras humanas que produz e, sim, as chama de esculturas. Por isso, optamos por utilizar os termos da forma que são usadas pelo artista criador de cada obra.

artes visuais, onde se autodenomina como sendo um artista autodidata, sem deixar de trabalhar com a presença do objeto em cena, mantendo como questão central os vínculos entre sujeito e objeto cênico.

Entre seus diversos trabalhos em carreiro solo, encontramos o *Proyecto Filoctetes* – inspirado no mito grego Filoctetes[3] e nas fotos do ucraniano Boris Mikhailov[4], os quais forneceram a Emilio García Wehbi a inspiração da obra que intervém no espaço urbano, expondo, em diferentes pontos da cidade, cerca de 23 bonecos hiper-realistas, feitos de látex, em posições de abandono, acidente ou necessidade. O projeto teve sua estreia no *Wiener Festwochen*, de Viena, Áustria, em 28 de maio de 2002, sendo nomeado de *Proyecto Filoctetes: Lemnos em Viena*.

No mesmo ano, em 15 de novembro de 2002, com apoio do *Centro Cultural Ricardo Rojas – Universidad de Buenos Aires (UBA)*, o artista monta em sua terra natal o *Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires.* Através do *Spielsiteuropa Berliner Festwochen,* o artista consegue montar o *Proyecto Filoctetes: Lemnos en Berlin,* em 5 de novembro de 2004, na cidade de Berlim, Alemanha; e, em 2007, ele repete a experiência na cidade de Cracóvia, na Polônia (*Proyecto Filoctetes: Lemnos en Cracóvia*), apoiado pelo *Krakowskie Reminiscencje Teatralne.*

Já o *Project Embed* faz parte do que o artista Mark Jenkins denominou de *Embed Series,* em 2006. Mark Jenkins é um artista plástico norte-americano, conhecido por suas intervenções urbanas sem autorização, nas quais expõe suas esculturas, feitas, principalmente, de embalagens plásticas e fitas adesivas. Jenkins costuma dizer que vê a rua como um palco, onde os transeuntes são transformados

---

[3] Filoctetes, herói grego de Tessália, filho do rei Peante, da Melibea, e de Demonassa. Guardião do arco e das flechas de Héracles, Filoctetes fez parte do exército que partiu rumo à guerra de Troia. Há duas versões sobre o que teria acontecido durante a viagem: em uma, Filoctetes fere a si mesmo (no pé) ao exibir o local onde estavam depositadas as cinzas de Héracles; em outra, ele é picado por uma serpente ao invadir o espaço sagrado da deusa da ilha de Crisa, onde Odisseu oferecia um sacrifício à mesma.
Mesmo assim, em ambas as versões Filoctetes é deixado na ilha de Lemnos, pois a tribulação não aguentava seus gritos de dor e o odor de seu pé, já apodrecido pelo ferimento. Assim, Filoctetes torna-se o herói marginalizado, abandonado nesse ambiente ermo.
Após anos de batalha, o adivinho Heleno revela aos gregos que a guerra só seria vencida por eles se Filoctetes estivesse presente na batalha, o que faz Odisseu manipular Neoptólemo, para que este busque Filoctetes em Lemnos. Apesar de todo o rancor e mágoa deste ser abandonado por seus próprios compatriotas, Filoctetes é persuadido a se dirigir a Troia e, ao lado dos que o tinham deixado para trás, ele vence a guerra.

[4] Fotógrafo ucraniano, Boris Mikhailov tornou-se conhecido ainda no tempo da União Soviética. Seu trabalho que inspirou García Wehbi foi *Case History*, criado ao longo da década de 1990, quando Mikhailov registrou mais de 500 fotografias, todas de pessoas desabrigadas por carecerem de assistência social e de perspectivas, no novo modelo social que se apresentava após o colapso da URSS, criando, assim, com essas fotos, uma espécie de crítica ao “falso embelezamento” idealizado pelos revolucionários que apoiavam o capitalismo como modo de vida.

em espectadores, e defende o uso da rua como um espaço de miscigenação, seja de atores sociais ou de manifestações artísticas, enfim, um espaço onde a hibridização seja possível e permissível. Sua arte surgiu como uma continuação do *Tape Men Project* (ambos integrantes da *Embed Series*), inspirado no trabalho do artista espanhol Juan Muñoz, que, na década de 1980, passou a criar esculturas de figuras humanas e a instalá-las no meio urbano.

Foi o sentido crítico e surreal dado às obras de Juan Muñoz que inspiraram Mark Jenkins, que desejava trabalhar com intervenção urbana, criar os “homens de fita”. Gradualmente, esses bonecos foram ganhando novas perspectivas, até deixarem de fazer parte do *Tape Men Project*, dando início ao *Project Embed* no momento em que Jenkins decidiu tornar a obra mais realista vestindo suas esculturas, criando uma maior e mais diversificada reação nos transeuntes e nas autoridades que se deparavam com elas.

O *Project Embed* teve início no ano de 2003, na cidade do Rio de Janeiro, quando Jenkins iniciou a construção das primeiras peças esculturais, as quais foram feitas a partir de moldes tirados do próprio corpo do artista e de sua namorada. Após isso, o trabalho de Jenkins já circulou por cidades como Washington DC, New York, London, Barcelona, Malmo, Los Angeles e na Palestina.

## 1.2 OBJETIVOS

### 1.2.1 Objetivo Geral

Este estudo tem por objetivo geral analisar as intersecções entre artes cênicas e artes plásticas na contemporaneidade, através de uma análise comparativa entre as obras *Proyecto Filoctetes*, de Emilio García Wehbi, e *Project Embed*, de Mark Jenkins. O objetivo é focar nas intersecções dessas obras, confrontando seus campos estéticos ao apontar as categorizações em que podem ser incluídas, e colocando-as, assim, num campo artístico híbrido, como a performance.

### 1.2.2 Objetivos Específicos

- Apontar os elementos constitutivos das obras mencionadas (como sujeito, objeto e espaço que as compõem), que justifiquem e apontem a caracterização do hibridismo artístico.
- Localizar os pontos pertinentes às artes cênicas e às artes plásticas presentes em tais trabalhos, assim como os pontos fronteiriços entre tais linguagens.
- Compreender como se dá a construção de significados e como estes são acionados na prática da performance e, em específico, nas obras em questão.
- Discutir o comportamento social perante a apresentação do *Proyecto Filoctetes* e do *Project Embed*.

## 1.3 METODOLOGIA

A metodologia adotada nesta pesquisa se desdobrou principalmente no campo teórico e um tanto no campo exploratório. Este último, no sentido de que a pesquisa contou com entrevistas concedidas pelos artistas analisados, assim como de outros artistas que possuem trabalhos relevantes à pesquisa.

Na primeira etapa desta pesquisa, realizamos uma revisão do material bibliográfico a partir das referências já utilizadas em nossos trabalhos anteriores sobre o trabalho de Emilio García Wehbi (2002, 2005) e a conceitualização do termo performance. Nosso intuito foi selecionar o que permanecia pertinente à pesquisa e realizar um novo levantamento de material teórico sobre o tema pesquisado.

Num segundo momento, retomamos o contato com Emilio Garcia Wehbi e Mark Jenkins, para lhes solicitar que concedessem entrevistas (via *e-mail* e telefone - *skype*), através de questionários e entrevistas abertas e semiabertas, previamente planejadas. Também solicitamos aos artistas informações sobre possíveis seminários e apresentações havidas durante a primeira etapa deste processo de pesquisa.

Além disso, realizamos uma triagem de matérias sobre as performances publicadas em jornais, revistas, *websites* e *blogs* das cidades em que estas foram realizadas.

Assim, as principais fontes que utilizamos para discutir tais obras nesta pesquisa foram os relatos divulgados na mídia impressa e na internet, os textos utilizados em seminários, os produzidos pelos próprios artistas, as entrevistas semiabertas realizadas com Emilio García Wehbi e Mark Jenkins, idealizadores e produtores das obras estudadas, além da visualização do material fotográfico feito pelos participantes e pela imprensa.

Posteriormente à análise desse material, fizemos sua leitura e sua revisão. Logo após, organizamos todo o material, para montagem e elaboração da redação final, concluindo o trabalho com a entrega e apresentação da pesquisa.

# 2. A Caminho do Século XXI

# 2 A CAMINHO DO SÉCULO XXI

*Não é a obra-produto que importa, não é seu aspecto "eterno" e congelado – mas a atividade mesma de criar.*

*Tadeusz Kantor*

Os movimentos artísticos do princípio do século XX, como o Dadaísmo e o Futurismo, influenciaram profundamente as linguagens artísticas de vanguarda, como a *body art* e a performance, além de terem aberto o diálogo entre uma linguagem e outra, sem apreciar ou depreciar uma em relação à outra.

Esse fato fortaleceu e impulsionou a contracultura, no sentido de ir contra o regime estabelecido (tanto o social quanto o político), o que já se revelava desde a década de 1920. Assim, vemos a contracultura através de uma série de pontos de contato entre os existencialistas e os *beatniks*[5] das décadas de 1940 e 1950, que, em seu lado político, revelaram ao mundo um sentimento de incompletude, certo niilismo e uma ideologia de oposição ao *status quo*.

Mas, o fundamental, o que influenciou diretamente o campo das artes, foi o desejo de liberdade evocado pelos vanguardistas e existencialistas, e que se exacerbou nos artistas das décadas de 1960 e 1970, que buscavam, através de um determinado estilo de vida, romper com o tradicionalismo. Tal como numa luta interna, essa era uma maneira de protestar contra o sistema (social, político, econômico e cultural) sem se emancipar deste.

Assim, este capítulo trata dos movimentos de vanguarda, relacionando a mudança na forma da recepção, o surgimento da cena ambiental, o uso do corpo e, por fim, apontando a resultante desses hibridismos artísticos, ao expor que os três primeiros itens recebem outras configurações nessas linguagens, em que o espaço se multiplica, sem negar os espaços convencionais, mas explorando outros ou novos espaços, apropriados; o corpo do *performer* transforma-se em sujeito e objeto simultaneamente, ou oscila entre um e outro (fator mais impactante quando relacionado às artes plásticas, já que nas artes cênicas o corpo do ator sempre foi

[5] Termo introduzido em 1948, pelo autor Jack Keroauc, através da frase "Geração *Beat*", que servia para denominar um círculo da geração novaiorquina da época, que seguia um estilo de vida antimaterialista e anticonformista.

visto como sua ferramenta para a composição da obra); o espectador deixa de ser passivo ao abrir-se a possibilidade de que ele se torne ativo, sendo também parte da obra.

Assim, na seção 2.1, são levantadas as características concernentes ao uso e apropriação de espaços. Em seguida, na seção 2.2, estão expostos os pressupostos sobre a mudança na forma de o espectador visualizar essas novas formas de produzir arte. Na seção 2.3, são colocadas algumas das novas possibilidades do uso do corpo que os artistas passaram a explorar, principalmente no período vanguardista, como no caso da *Body Art.* Já na seção 2.4, é posta em discussão a performance como sendo uma linguagem híbrida por excelência, o que nos possibilita o diálogo com as mudanças percebidas na arte do pós-guerra, como mencionado nas seções anteriores; e, enfim, na seção 2.5, é levantada, de forma sucinta, a influência do comportamento social e da vida do homem na sociedade turbulenta em que vivemos, que possibilitam a existência de uma nova forma de olhar e fazer arte.

## 2.1 OUTRO ESPAÇO, OUTRA ARTE

### 2.1.1 Ao ir mais longe

O artista, assim como qualquer pessoa, é influenciado pelo meio que o cerca, seja no sentido psicológico, seja no sentido físico, geográfico. Nesta seção, vamos nos ater a este último, o ambiente físico, a cidade em que vivemos, as construções em que habitamos, a natureza que nos resta.

Nossa relação com esses espaços tem se modificado mais significativamente a partir da revolução industrial, por ter ocorrido, naquele momento histórico, o maior aumento na densidade populacional em determinados espaços, principalmente nos polos industriais, o que possibilitou o crescimento e desenvolvimento dos centros urbanos, sendo uma de suas consequências a miscigenação existente até os dias de hoje, principalmente nas grandes cidades.

Dessa forma, modificamos nossas vidas por completo, mudamos também nossa forma de ver e estar no mundo; nossa noção de tempo e espaço transformou-se radicalmente (não que esta seja uma noção estática, ao contrário, está em constante mutação, contudo não tão veloz como se mostrou neste período histórico).

Poderíamos nos aprofundar na temática do tempo, contudo, esse tema pode ser considerado inesgotável. Mas o que nos importa no momento é entender a aceleração histórica, como aponta Marc Augé (1994), segundo o qual, hoje em dia "apenas temos tempo de envelhecer um pouco e nosso passado já vira história, nossa história individual pertence à história" (p. 29).

O sentido de história colocado por Augé possui uma definição clara e precisa: para ele, a história nada mais é do que uma "série de acontecimentos reconhecidos como acontecimentos por muitos" (p. 29–30). Dessa forma, podemos entender a aceleração do tempo como uma aceleração da história, e esta ocorre pelo fato de que, na atualidade, multiplicam-se acontecimentos que não são previstos e que chegam ao conhecimento de um número cada vez maior de pessoas.

Enfim, os meios de comunicação e informação, ao se tornarem cada vez mais globais e velozes, provocam uma aceleração no tempo diário da vida social. Assim, não há como a arte se manter estática, pois as inquietações dos artistas se modificam, se ampliam, se deslocam, o que faz surgir novas formas artísticas, enfim, novos modos de ver e criar arte.

Quanto ao espaço utilizado pelo artista, este, na busca por experimentações, começa a querer fugir dos espaços convencionais, sejam galerias, museus ou teatros, e passa a intervir no espaço público e urbano percebendo esses ambientes como espaços com potencial para a criação artística.

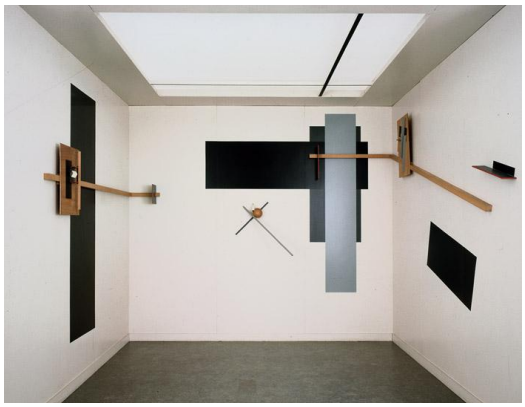
Favorecendo-se de tal potencialidade, o artista passa a fazer desse espaço mais um elemento que compõe sua obra, pensando na relação real e mútua entre obra e espaço, onde aspectos antes imperceptíveis em ambos tornam-se visíveis por meio dessa fusão.

Disso advém a *environmental art* (arte espacial ou ambiental[6]), que lida com a exibição do espaço físico como parte da obra, em que a relação obra-espaço se dá pela intervenção da obra sobre o espaço, ressignificando seu aspecto. Essa forma de fazer artístico labuta com a vontade do artista em romper com o *status* rotineiro do espaço, em variar o seu contexto já conhecido.

[6] Tradução livre para o português do termo inglês *Environmental Art.*

Apesar de a "arte espacial" se mostrar forte na década de 1960, com obras de artistas expoentes como Allan Kaprow[7] e Joseph Beuys[8], essa exploração do espaço já era feita na segunda década do século XX. Um exemplo disso é a obra *Proun,* de 1923, do construtivista El Lissitzky (figura 1), que foi definida como "um espaço que se tornou meio de expressão integral através do laço orgânico entre arquitetura, plástica e os meios pictóricos" [9] (POLI, 2008, p. 158).

**Figura 1 – *Proun*, de El Lissitzky**



Ainda na década de 1960, vemos Allan Kaprow incluir um novo elemento à "arte espacial", ao ressaltar o aspecto do público, provocando o envolvimento livre e direto deste com essas obras intervencionistas, dando a essas obras a capacidade de fornecer novos pontos de vista aos seus observadores. Além do que, esses espectadores poderão variar suas percepções relativas à obra e ao espaço, como também em relação ao seu papel de espectadores, já que acabam se tornando os ativadores da obra enquanto tal.

Outra manifestação artística que segue preceitos semelhantes à "arte espacial" é a *Land Art*[10] (arte da terra), termo empregado para definir o trabalho de artistas que fugiam do movimento da cidade e buscavam criar suas obras no entorno de espaços naturais, como desertos, praias, florestas.

Há, na *Land Art,* uma espécie de sublimação do meio ambiente em seu estado puro, selvagem, que serve como oposição ao estilo de vida do homem nas metrópoles. Há também uma ruptura com o caminho que a arte, principalmente a *pop* arte, vinha tomando, e a *Land Art* opta pela recusa do uso de materiais

[7] Artista norte-americano, Allan Kaprow foi um dos pioneiros na constituição da *performance* arte, além de ter sido expoente na construção de *environments* e *happenings,* tendo sido também um dos responsáveis pelo início do estudo teórico acerca dessas artes.

[8] Artista alemão, escultor e *performer*. Associou-se ao grupo Fluxus, em meados da década de 1960, sendo considerado um dos seus membros mais influentes. Ficou conhecido por suas instalações e seus vídeos artísticos, os quais circularam por galerias e exposições internacionais desde a década de 1970.

[9] Tradução minha – "space that became the means for integral expression through the organic tie between architectural, plastic and pictorial means" (POLI, 2008, p. 158).

[10] *Land Art* é o título do filme de Gerry Schum (1969), no qual estão documentados os trabalhos de Walter De Maria, Robert Smithson, Michael Heizer, Dennis Oppenheim, Richard Long, Barry Flannagan e Marinus Boezem; e acabou virando referência para os trabalhos que se assemelham aos desses artistas.

industrializados, valendo-se apenas de materiais naturais para sua composição, como terra, areia, água, pedras.

Apesar da *Land Art* se definir como uma linguagem essencialmente visual, que tenta modificar o espaço natural através dos elementos já existentes nesse espaço, ela acaba agindo como um dispositivo ressignificador, possibilitando uma nova escala em termos esculturais, o que, por fim, deu origem à *Escultura Ambiental*. Esta difere da "arte espacial", mas é projetada com a ideia de envolver o espectador na obra, sendo este um fator relevante encontrado em boa parte das linhas artísticas ocidentais pós-guerra: a presença ativa do espectador em contato com a obra.

Disso podemos inferir que os muitos artistas desse período, principalmente os plásticos, como, por exemplo, Robert Smithson - que invadiu o Grande Lago Salgado, em Utah, nos Estados Unidos, para construir sua obra *Molhe em espiral*, em 1970 (figura 2) – exploravam opções além do campo espacial em que atuavam até então e, movidos pela agitação da *pop* arte, sentiram a necessidade de incorporar o ambiente físico, inclusive as pessoas, em suas obras, introduzindo nessas obras elementos tridimensionais e cotidianos, conhecidos como *assemblages,* que uniam elementos da pintura, da escultura, do teatro.

**Figura 2 - *Spiral Jetty*, de Robert Smithson**

Esses diálogos entre artistas plásticos e cênicos se potencializam cada vez mais, e o uso do corpo ganha novas formas, este é, agora, sujeito e objeto da arte. Isso é bem visível no trabalho de George Segal, por exemplo, que, desde meados da década de 1960, passou a criar "ambientes, quadros tridimensionais em tamanho natural, que mostram pessoas e objetos reais em situações cotidianas [com temas comuns]. No entanto, a relação entre a imagem e a realidade é bem mais sutil e complexa do que a óbvia autenticidade da cena sugere" (JANSON, 2009, p. 415).

Já as *instalações* vão um pouco mais além, são verdadeiros cenários criados dentro de salas, em galerias e museus, que servem como ativadores do espaço arquitetônico, no sentido de envolver o espectador, levando-o a uma

experimentação não só visual, mas também sensorial: ele pode agora ver, ouvir, tocar.

O campo teatral também sofreu influências dessa nova onda artística, o que fez surgir o teatro ambiental ou teatro ambientalista ou, ainda, segundo a nomeação inglesa, o *environment theatre,* que tem como princípio a ocupação total do espaço enquanto área física, inclusive mesclando cena e espectadores.

Essa forma de atuação envolve, como colocado por Richard Schechner:

> [...] literalmente, áreas de espaço, espaços dentro de espaços, espaços que contenham, ou envolvam, ou se relacionam ou tocam todas as áreas em que se encontra o público e/ou atuam os artistas. Todos os campos estão ativamente envolvidos em todos os aspectos da representação[11] (SCHECHNER, 1987, p. 14).

Schechner ainda defende que o teatro ambiental é mais do que um teatro que usa o espaço sem limitações, ele é, também, uma questão de atitude, tanto do ator como do espectador, é saber o porquê e o como lidar com esse espaço sem fronteiras. Para o espectador, é deixar-se disponível para perder a passividade; já para o ator, é saber lidar com esse espectador ativo, pois sua presença é capaz de influenciar e modificar a cena.

Podemos aferir, disso, que a cena ambiental pertence a um campo multidisciplinar: talvez não se desenvolva como uma linguagem isolada, mas se apresenta em diversos campos, como um segmento possível de uma determinada área, por se envolver, por exemplo, com a arquitetura, o teatro, a performance, as artes visuais. Esse fato a coloca numa zona híbrida, pois tem como necessidade primeira tornar todos ou o máximo possível dos elementos que se encontram ao seu entorno como parte constitutiva da obra que se realiza, seja o espaço, sejam os espectadores.

### 2.1.2 O espaço público e urbano

Primeiramente, ressaltamos que a definição do espaço público e urbano, como expõe Marc Augé (1994), está intimamente ligada às atividades sociais, que

[11] Tradução minha – Literalmente esferas de espacios, espacios dentro de espacios, espacios que contienen, o envuelven, o relacionan o tocan todas las áreas en que está el público y/o actúan los intérpretes. Todos los espacios están involucrados activamente en todos los aspectos de la representación. (SCHECHNER, 1987, p. 14).

acabam por definir quais os usos que serão feitos de tal espaço, o que é permitido e o que é negado, o que é considerado público e privado, e quais espaços que, apesar de privados, serão de domínio público ou vice-versa, como no caso das feiras realizadas ao ar livre, que, ao mesmo tempo em que ocupam um espaço público (a rua), necessitam de autorização que permita, ao feirante, montar sua barraca de feira, de interesse privado, por um período de tempo específico, em um determinado pedaço da via pública.

No mundo das mercadorias, o consumidor não compra apenas um espaço mais ou menos povoado com signos de prestígio e hierarquia social. Ele também adquire uma distância, a que vincula sua habitação aos lugares: os centros (de comércio, de lazeres, de cultura, de trabalho, de decisão), e isso pode ser relacionado à mudança que o homem moderno faz do emprego de seu tempo.

Como mencionado anteriormente, nos últimos tempos tem ocorrido uma aceleração no tempo diário da vida social, mudança que veio junto com a conversão da sociedade rural em sociedade urbana, na pós-revolução industrial, e cuja consequência foi o aumento da densidade e da heterogeneidade de classes, dos modos de vida etc. dos habitantes das cidades, criando microterritorialidades e distinguindo áreas públicas de áreas privadas. E as áreas de acesso público, por mais que se tente institucionalizar o seu uso, ainda são ocupadas por um número significativo de artistas, camelôs, andarilhos, mendigos, prostitutas, enfim, por aqueles colocados à margem da sociedade e que, tendo ou não um espaço legítimo de ocupação, acabam usando o espaço público, e também urbano.

Henri Lefebvre (2008) diz que “excluir do urbano grupos, classes, indivíduos, implica também excluí-los da civilização, até mesmo da sociedade” (p.32). Assim, utilizar as vias públicas é um direito de todo cidadão, pois é nesse espaço, como um todo, que as relações sociais são produzidas, reproduzidas e mantidas, sendo esse também o espaço no qual contradições e conflitos existentes na sociedade se manifestam. Já Oskar Negt (2002) complementa esse pensamento ao defender que as relações desenvolvidas no espaço público se dão conforme o lugar específico em que as pessoas se encontram (rua, estação de trem, ponto de ônibus, posto de saúde, entre outros), e nesse espaço público urbano ocorre a convivência com o estranho, além de que, no espaço público, todos são estranhos, porém assumem papéis sociais já conhecidos.

Por isso, a rua pode ser entendida como ponto predominante ao se pensar em espaço público, sendo esse o lugar onde se dão múltiplas relações e eventos. É na rua que, muitas vezes, podem ocorrer inversões de papéis, de posturas, condutas que não são permitidas ou explicitadas no âmbito familiar. É o espaço onde, como dito anteriormente, nos encontramos com o estranho sendo também estranhos, onde podemos nos revelar e rebelar, é o lugar onde "tudo pode".

Dizemos "tudo pode" porque há, no espaço público, o paradoxo do permissivo, pois, ao mesmo tempo em que é um espaço aberto e livre a todos, sofre uma série de regulamentações e leis, as quais incorporamos no nosso cotidiano, aceitando-as e legitimando-as.

Em relação ao olhar artístico sobre o espaço urbano, como coloca Henri Lefebvre[12] (2008), a cidade deve ser vista a partir de seu duplo aspecto, que seria: percebê-la através dos diversos monumentos que a modelam, ou seja, definem sua imagem; e perceber como os cidadãos empregam seu tempo nesse espaço e, ainda, a diversidade de olhares voltados para a cidade, para o espaço físico.

Assim, a percepção do tempo no meio urbano é contaminada por uma atmosfera fervilhante, pelos meios de transporte, pelo comércio, pelos arranha-céus, enfim, pelo vaivém constante de pessoas, veículos, sons, imagens; fatos que alteram constantemente a visão que o homem tem do mundo, e que também alteram o seu comportamento, o que permite ao mundo se transformar de maneira a refletir tal transformação em toda a cultura humana, podendo, em muitos casos, ser a arte a condutora ou simplesmente apontar a possibilidade de tal transformação.

Os artistas, ao construírem suas obras, costumam dialogar com o seu meio, com a arquitetura que os rodeia, com os códigos sociais estabelecidos em sua época. Dessa forma, não há como desvincular o meio urbano das criações artísticas contemporâneas, o que acaba sendo tema de discussão nas mais diversas áreas. Na visão da arquiteta Vera Pallamin (2002), por exemplo, a construção das obras de arte em meio à via pública pode ser entendida como práticas que:

[12] Lefebvre ainda expõe que a proximidade entre arte e cidade é muito maior do que imaginamos, assim como a ampliação de sua multidisciplinaridade, usando como exemplo o fato de que, já em janeiro de 1972, o Museu de Arte Moderna (MOMA) de New York realizou um simpósio reunindo linguistas, escritores e poetas, filósofos, semiólogos, sociólogos, entre outros, com o intuito de discutir um novo projeto que refletisse a mudança da sociedade industrial para a sociedade urbana e tecnológica.

> [...] são apresentação e representação dos imaginários sociais. Sendo um campo de indeterminação, a arte urbana adentra a camada das construções simbólicas da produção de seus valores de uso, sua validação ou legitimação, assim como de discursos e formas sedimentares de representação culturais ali expostas. Pode criar situações de visibilidade e presença inéditas, apontar ausências notáveis no domínio público ou resistências às exclusões aí promovidas, desestabilizar expectativas e criar novas convivências, abrindo-se a uma miríade de motivações (PALLAMIN, 2002, p.108).

Para entender melhor o que Pallamin nos aponta, podemos pensar nos grafites e nas pichações que surgiram como uma forma de manifestar a insatisfação, a ideologia, em suma, a vontade de se expressar artisticamente no meio urbano, ou ainda, como um equipamento urbano de provocação, seja através das imagens do grafite ou das frases das pichações.

Os grafites podem ser vistos em muros, túneis, paredes. Eles são a forma de manifestação artística que mais dialoga com os espaços públicos da cidade, e que vêm, aos poucos, desde a década de 1980, se legitimando enquanto arte.

Contudo, o grafite, mesmo rompendo com algumas regras das artes tradicionais e tornando o transeunte receptor da obra, ainda assim o mantém numa posição passiva, enquanto, em outro viés, vemos artistas, desde as vanguardas artísticas da década de 1960, ocupando o meio público e urbano e, principalmente, transformando o transeunte em parte ativa da obra, fazendo-o perturbar-se com aquilo que presencia, provocando nele emoções diversas até o extremo de impor-se fisicamente na obra, ou ainda, fazê-lo perceber a obra e deixá-lo optar por permanecer em inércia.

**Figura 3 - *Following Piece*, de Vito Acconci**

Como exemplo do exposto, temos Vito Acconci, que, na cidade de Nova York, em 1969, criou a obra intitulada *Following Piece* (figura 3), realizada no espaço da cidade, e que necessitava da ação do espectador para se concretizar. Essa foi narrado por Regina Melim da seguinte forma:

> A ação consistia em seguir uma pessoa qualquer pelas ruas até que ela entrasse em algum local privado, onde ele não pudesse entrar. E, assim, seguidamente, uma pessoa

> diferente por dia, escolhida ao acaso, durante o período de um mês. Caso a pessoa entrasse em um carro ou em uma casa, a perseguição se encerraria ali. Todavia, se entrasse em um restaurante, uma loja ou um cinema, Acconci continuaria atrás da pessoa (MELIM, 2008, p.17).

É importante nos remetermos a Vito Acconci, pois, além de ser um artista renomado e servir de inspiração e modelo para diversos artistas atuais, ele também defendeu fortemente a utilização do espaço público como cenário para a construção de ações performáticas, não só interagindo com o transeunte, mas também, muitas vezes, interferindo na arquitetura local.

Assim, inúmeras obras de Acconci podem ser citadas, tanto quanto de outros artistas que se valeram e valem dessa forma de se fazer arte, como o americano Allan Kaprow, o francês Yves Klein e também a argentina Marta Minujín, nas décadas de 1960 e 1970; o inglês Lotty Rosenfeld, nas décadas de 1980 e 1990; e o argentino Emilio García Wehbi, além do brasileiro Eduardo Srur, na década de 2000, dentre muitos outros.

Até mesmo na linguagem teatral mais tradicional veremos que, há séculos, ela ocupa a rua, através do que hoje denominamos uma especificidade dentro das artes cênicas, que é o teatro de rua, que ocupa, de maneira legítima, praças, terrenos desocupados e até mesmo o centro das vias e apresenta seus espetáculos para todos os passantes.

Esses artistas de rua fazem com que a arte, posta no espaço urbano, integre o cotidiano da cidade e de seus transeuntes, colocando-os em uma espécie de confronto reflexivo, através da aproximação entre a obra de arte e seus espectadores, não colocando limites entre ambos, e sim intensificando esse encontro, criando momentos de reflexão tanto acerca do que diz respeito ao fazer artístico como ao lugar e os papéis que a arte, o artista e os espectadores ocupam na sociedade.

Pensando na utilização do espaço público pelos artistas a partir da década de 1970, a historiadora de arte Claudia Büttner (2002) realça o fato de esses artistas lidarem diretamente com a reação dos espectadores / transeuntes, considerando a presença destes naquele espaço um dos aspectos mais importantes de suas obras. E, também segundo Büttner, a partir da década de 1990, os artistas passaram a não se importar tanto com a "liberação da criatividade que devia disseminar-se entre os

leigos, e sim com a ativação geral dos espectadores passivos, transformando-os em usuários ativos" (BÜTTNER, 2002, p. 80).

Essa relação entre obra e espectador já estava presente nos trabalhos DE Hélio Oiticica e Lygia Clark, artistas experimentalistas das artes plásticas no Brasil nos anos de 1960 e 1970, quando estes propunham "mover 'você' da posição passiva de espectador para o papel ativo e singular de ser o sujeito de sua própria experiência" (BASBAUM, 2008, p. 111), sendo esse um dos pontos de intersecção que pode ser apontado entre as artes cênicas e visuais. E essa característica marcante em grande parte das obras de arte realizadas no espaço urbano, de transformar o transeunte em espectador e, principalmente, em um espectador ativo, onde a obra só se completa enquanto tal no momento em que acontece a participação do espectador / transeunte, ou seja, quando há o encontro entre os dois, criando uma relação entre obra e espectador, continua pertinente nos trabalhos realizados na primeira década do século XXI.

## 2.2 OBRA E RECEPÇÃO

### 2.2.1 A influência dos novos meios de comunicação

Nos fins do século XX, sofremos, de forma acentuada, uma enorme influência dos meios de comunicação de massa, atingindo praticamente todas as classes sociais, sobretudo por ser, segundo Hobsbawm:

> [...] baseada na indústria da diversão de massa – cinema, rádio, televisão, música popular –, da qual [também] participava a elite, certamente desde o triunfo do *rock*, e à qual os intelectuais sem dúvida deram um toque cerebral para torná-la adequada ao gosto da elite (2009, p.492).

Essa influência é um dos maiores fatores que afetaram consideravelmente (senão totalmente) a forma como percebemos o mundo em que vivemos. Desses meios de diversão de massa, provavelmente o cinema, assim como a televisão, foram os que melhor alcançaram a forma que induz a uma recepção que simula o contato do espectador com o realismo e o naturalismo, o que seria praticamente inatingível ao teatro. O fato de o filme possibilitar a captação das cenas no período do dia (manhã, tarde ou noite) e na ambientação que estas exigem sugere um

ilusionismo e uma verossimilhança extrema, muito distante daquilo que é possível alcançar nos palcos dos teatros, o que faz com que boa parte do público atual já não se satisfaça com as tentativas de peças teatrais realistas ou naturalistas, comuns no século XIX e parte do século XX[13].

Ainda pensando nos novos parâmetros trazidos pela linguagem cinematográfica, surge a questão do tempo, que passou a ser tema para vários artistas. Como disse a crítica e curadora Anne-Marie Duguet, "o tempo surgiu não apenas como tema recorrente, mas também como parâmetro constituinte da própria natureza de uma obra de arte" (DUGUET, apud RUSH, 2006 p. 3).

Mas, se pensarmos melhor nessa questão do tempo na atualidade, veremos que é a propaganda, palavra oriunda do latim (de mesma ortografia), que designa a técnica de persuasão com o propósito de influenciar nas opiniões e comportamentos do indivíduo, sendo elemento forte na vida cotidiana da sociedade moderna e tendo nela calcadas as ideias de poder e dominação.

Assim, são inúmeras as formas propagandísticas em difusão hoje em dia e, de sentido muito mais amplo e global do que a propaganda comercial, há a propaganda ideológica, que se refere à propagação de ideias e convicções que buscam induzir o indivíduo a assumir determinado comportamento social. Essa propaganda é feita de tal modo que, por vezes, sua origem e seus objetivos não são deixados aparentes, simulando neutralidade, tal como numa simples descrição dos fatos ocorridos. As notícias, porém, são pontualmente selecionadas e interpretadas de modo a favorecer certos pontos de vista.

Falar sobre a propaganda pode parecer irrelevante num primeiro momento, mas torna-se importante para a nossa discussão se pensarmos que vivemos em uma sociedade saturada de informações, imagens, sons, enfim, ideias e acontecimentos dos mais diversos tipos, que nos atingem em segundos ao ligarmos a televisão, o rádio e, sobretudo, ao acessarmos a internet. Somos consumidos por um novo mundo, cada vez mais veloz. Desde a década de 1980, vemos o formato videoclipe ampliando-se nos mais variados veículos de comunicação. Isso quer dizer, cada vez mais conteúdos são lançados muito rapidamente, independente do grau de importância dessas informações, que podem passar ou não, explícita ou implicitamente, toda uma visão de mundo ou ideologia em poucos minutos, através

[13] Fato que não exclui as linguagens tradicionais do repertório teatral da atualidade, e sim lhes agrega novas possibilidades artísticas.

do subtexto, nas entrelinhas. Acostumamo-nos, dessa forma, a receber as informações de uma forma sucinta; são inúmeros os signos que nos contam toda uma história, uma narrativa; estamos inseridos num meio social veloz, e essa velocidade aumenta desenfreadamente.

O que nos interessa saber disso é que, através desses e de outros novos recursos de comunicação e informação e meios midiáticos, ampliamos nossa visão de mundo, mas também corremos o risco de passar por uma escassez de memória, já que esta se encontra intimamente ligada à maneira como usamos o tempo.

Assim, ao refletirmos sobre a falta de memória e, ao tentarmos de diversas maneiras resgatá-la, percebemos que o cerne da questão não está na memória propriamente dita, mas, antes de tudo, está na nossa compreensão e na maneira de usarmos o tempo.

Vivemos, principalmente nas grandes cidades, um tempo sem tempo. Estamos sempre apressados, atrasados, sempre de olho no relógio. Para muitos, até os momentos de lazer são pontuados pela hora do começo e do fim. Um dia inteiro no parque virou tarefa quase impossível; fruir uma obra de arte no museu não deve levar mais de cinco minutos, se levar menos tempo, melhor.

É essa forma de pensar e agir da sociedade contemporânea que nos faz viver muitas coisas em um tempo cada vez mais curto. Estamos, então, nos tornando uma sociedade de desmemoriados apressados. Na tentativa de combater isso, muitos artistas, nos últimos anos, vêm tentando resgatar a capacidade de estender esse tempo que se mostra cada vez mais fragmentado, e tentam fazer isso tendo a memória como moldura.

O tempo contemporâneo é turbinado, tão veloz que apaga aspectos essenciais da experiência, que é a base da formação do conhecimento. Sendo assim, adquirimos informação em excesso e somos incapazes de transformá-la em conhecimento. Desse modo, deixamos de ser pessoas conhecedoras para sermos apenas pessoas que memorizam conteúdos, os quais se esvaem assim que recebermos outra informação que consideramos mais valiosa.

Isso tudo torna a nossa memória um elemento em escassez no mundo contemporâneo, e, quando a sociedade perder sua memória por completo, chegará ao fim de sua história, não no sentido de que deixará de existir, mas no sentido de que será uma civilização do esquecimento, do “ao vivo”, sem passado e sem futuro.

Perderá as distâncias do tempo e somente o agora interessará a esta civilização de memória vazia.

### 2.2.2 Além de um *voyeur*

Na estrutura tradicional da exposição de uma obra, seja ela cênica, plástica ou musical, vemos o espectador colocado numa posição passiva, como um *voyeur* da cena, como aquele que somente a contempla, e, nesse ato de contemplar, o corpo e a mente estão dissociados. Saindo desse modelo, podemos visualizar as mais diversas formas de incorporação do espectador à obra, uma característica impulsionada pela arte de vanguarda das décadas de 1960 e 1970. Nessa época, em que diminui o número de espectadores interessados na arte conceitual, segundo RoseLee Goldberg:

> [a] performance arte se tornou a forma de arte predominante do período. O leque de materiais cresceu enormemente, incluindo Body Art, Living Sculpture, Autobiografia, Feminismo, Ritual, Costume Art, e mais, e a escala de produções expandiu com isso[14] (GOLDBERG, 2004, p. 21).

Todas essas formas de produção, e outras mais, tinham o intuito de incluir o espectador na obra, tornando-o sujeito e objeto, contemplador e contemplado simultaneamente, numa busca pela retomada da reflexibilidade oriunda da apreciação da obra pelo espectador, através da aproximação de ambos, de forma a não existir mais limites entre observador e observado, criando momentos de reflexão acerca desse fazer artístico e sobre que lugar, na sociedade, a arte e o artista ocupam.

Essa forma de enxergar o espectador faz com que a obra só se complete enquanto tal se houver a participação ativa do público, abolindo sua passividade, no sentido de provocar uma alteração na posição do espectador em relação à obra, sendo a obra dependente direta da reação do seu público. “Trata-se, em uma palavra, de uma experiência lúdica que envolve por igual a seus produtores e ao

[14] Tradução minha – performance art became the predominant art form of the period. The range of material grew enormously, to include Body Art, Living Sculpture, Autobiography, Feminism, Ritual, Costume Art, and more, and the scale of productions expanded with it (GOLDBERG, 2004, p. 21).

público que presencia o espetáculo [...] surpreende o espectador por meio da provocação" (POZA, 2003, p. 174).

Esse espectador, ao contrário daquele que assiste ao teatro tradicional, muitas vezes não possui informação alguma sobre se participará desse espetáculo ou de como se dará sua participação. Ele só sabe que provavelmente não será um espectador passivo.

Assim, o modo de se ver a arte passa por uma reestruturação radical, pois não só se vê, mas também se experimenta, ou seja, o público vê, sente, reverbera mental e corporalmente, tornando-se realizador e também responsável pela obra.

Vale ressaltar que somente no início da década de 1970 criou-se uma teoria da recepção em artes. Até então, as pesquisas teóricas se pautavam quase que exclusivamente nas questões de conteúdos e formas das obras, sem levar em consideração aquele que as recebia: o público.

Contudo, na prática, desde o Futurismo e principalmente no surgimento da Bauhaus, ocorreu em seu pensamento a infiltração de um dos elementos essenciais para a realização do jogo cênico: a presença do espectador. Este passou por uma redefinição a partir da arte modernista, mudando sua condição de espectador observador à de espectador ativo, integrante da obra. Esta, agora, só se completa com a presença do espectador, que passa a perceber a obra também com seu corpo, com as sensações.

Como defende Brian O'Doherty, ao discutir a presença do espectador na galeria de arte, a mudança na sua forma de olhar a obra de arte:

> [apesar de ser o] olho [que] comanda o movimento do corpo para lhe dar informações - o corpo torna-se um coletor de dados. Há um tráfego intenso nos dois sentidos dessa rodovia sensorial - entre a sensação conceituada e o conceito efetivado. Nessa aproximação instável encontra-se a origem dos cenários de percepção, **performance e Body Art** (2002, p. 54).

Assim, corpo e olho passam a estar conectados, numa transferência ativa e concomitante de sensações e percepções.

A velocidade com que a informação percorre aumentou significativamente na atualidade. Estamos cada vez mais próximos de criar uma aldeia global e digital, porém heterogênea no que diz respeito aos seus habitantes. Estamos vivendo o

paradoxo de sermos iguais sendo diferentes; são diversos os olhares, mas também são diversos os fazeres.

As denominações artísticas na atualidade são várias, e não podemos dizer que qualquer delas seja incorreta, pois todas tratam de uma mesma coisa, que é o evento artístico, e todas possuem um elemento em comum: são produzidas para serem fruídas por outro, o espectador. E quem é esse espectador hoje em dia? É certo dizer que houve uma mudança na condição do espectador, hoje ele pode, em algumas obras, tornar-se o ponto central da apresentação, transformando-se tanto em objeto quanto em sujeito da obra. E a obra só se realiza enquanto tal no momento em que ocorre o contato direto entre ela e o espectador, abrindo a possibilidade de despertar e/ou potencializar no espectador a reflexibilidade.

## 2.3 USOS DO CORPO

### 2.3.1 Que corpo é esse?

Um corpo é, além de tudo, uma presença, é ele que dá os significados mais fascinantes aos olhos de quem o vê. Em arte, quando o visualizamos, estamos vendo um corpo espetacular, no sentido de que é um corpo disposto a ser visto, construído para ser vislumbrado.

O corpo do artista pode assumir tanto o papel de sujeito como o de objeto, estando o criador da obra em sintonia com as tensões que envolvem o corpo na sociedade atual. Esta sociedade se revela cada vez mais como uma sociedade de consumo, que tem como ideal um corpo estereotipado, o qual pode contar com adornos como tatuagens e *piercings,* e até mesmo com procedimentos cirúrgicos como as cirurgias plásticas, na tentativa de alcançar identidade, formas e atitudes que, na realidade, são determinadas pelo mercado, principalmente pelo da moda e do entretenimento.

**Figura 4 - Gesture, de Hannah Wilke**

Numa tentativa de fugir desse modelo, o artista busca outra atitude através de outro corpo, o que faz surgir o *corpo artista*, como definiu Christine Greiner (2005). A autora vê, nesse outro corpo, uma "potência [que] está na forma como ele ajudaria a humanidade a se alimentar de conhecimentos com base na desestabilização de antigas certezas" (GREINER, 2005 apud CANTON, 2009, p. 25), como, por exemplo, fazem as artistas Ana Mendieta, Hannah Wilke (figura 4) e Shirin Neshat, que usam o próprio corpo como tema e objeto em suas obras.

Shirin Neshat é hoje a artista iraniana com maior reconhecimento no Ocidente. Ela trabalha sobretudo com fotografia e vídeo, sempre expondo neles sua imagem, e usa seu próprio corpo como objeto artístico e reflexivo. A artista vê sua obra como uma ação política, utilizando em seu corpo marcas intemporais da cultura islâmica, como, por exemplo, os tradicionais caracteres árabes escritos por todo o seu corpo, na série de fotografias *Women of Allah* (1994). Nessa obra, que pode ser observada na figura 5, além do texto escrito em sua pele, ela veste *hijab* (traje tradicional para as mulheres muçulmanas – o longo véu negro), segura uma arma e olha fixamente para frente, como se encarasse o espectador.

**Figura 5 - *Rebellious Silence*, da série *Women of Allah*, de Shirin Neshat**

Já Hannah Wilke, apesar de ter conquistado notoriedade com sua escultura *Vulva,* feita de terracota, na década de 1960, na década seguinte passou a explorar o corpo como objeto. Assim como Neshat, Wilke trabalhou com fotografia e vídeo tendo seu próprio corpo como imagem, numa discussão feminista, na tentativa de romper com os estereótipos do corpo feminino. Em seu vídeo de 1974, *Gesture,* Wilke manipula seu próprio rosto com movimentos que sugerem uma conotação sexual, mas apenas sugere, pois provoca uma desnaturalização de sua figura.

E Ana Mendieta faz a ligação do seu corpo com a *land art,* criando o que ela chamou de *earth*-body (terra-corpo), ou seja, a artista acaba por direcionar a percepção do público para a utilização do sujeito e de seu corpo (aspecto da *body art*) e a utilização da paisagem, do espaço físico (aspecto da *land art*), como espaços de experimentação estética. Mendieta encontra-se, então, num espaço fronteiriço entre essas duas categorias, em que seu corpo é visto como material escultural que dialoga com o meio em que se encontra.

**Figura 4 - *Sem título - The Siluetas Series*, de Ana Mendieta**

O trabalho que melhor traduz essa intenção da artista talvez seja *The Siluetas* Series (figura 6), feito de 1973 a 1980, em que ela utilizou o próprio corpo como molde para esculturas feitas de areia, grama e até mesmo lixo, indo além da discussão sobre o corpo feminino e explorando o corpo em si, esse corpo animalesco, vivo e morto, conectado com os elementos naturais.

Esses exemplos nos servem para entender melhor a desestabilização de certezas, colocada por Greiner (2005) que está ligada à ideia de que a percepção que temos do mundo se transforma a cada nova experiência que temos, seja ela sentida em nosso próprio corpo ou vista num corpo alheio (como no caso do espectador frente às obras das artistas citadas). Mas, no caso desse vislumbre de imagens corpóreas, essas imagens devem conseguir transferir para nós ou despertar em nós alguma emoção ou reflexão mental para que haja a experiência

Essa concepção de experiência está ligada ao que defendeu Jorge Larrosa Bondía, em sua conferência realizada em 2001 sobre a experiência e o saber de experiência, na qual ele distingue informação de experimentação, definindo a primeira como “quase uma antiexperiência”, e a última, como algo capaz de nos formar ou transformar:

> [Esta] requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (p.24).

Dessa forma, o que se propõe o artista, então, é que tente transformar a informação em experiência, que seja passivo mais do que ativo, e que esteja aberto para o novo, de modo a romper com o "já sabido" e aceitar o olhar do outro, projetando-se e deslocando-se do "eu" (desconstruir para ampliar), pois é através desse compartilhamento de processos que ele busca gerar novas experiências.

Esse processo é uma tentativa de apagar a visão negativa que o artista tem em relação à experiência, ao entender que ele somente alcança a experiência quando chegar a um esgotamento (físico ou mental), e positivar essa ideia ao colocar a experiência como sendo uma abertura para novas possibilidades.

Assim, quando o artista passa a colocar seu corpo em cena, sem estar *protegido* ou *mascarado* por um personagem, colocando o seu "eu" como objeto, ele abre novas possibilidades do fazer artístico tendo o corpo como base, sendo esse um dos princípios de uma das linguagens nascidas na corrente vanguardista, a *Body Art* (arte do corpo).

No começo da década de 1960, diversos artistas passaram a usar o corpo como meio de provocar a reflexão, seja ela política, social, cultural, através do visceral. Daí surge a *body art,* a princípio de forma experimental, realizada nos ateliês dos próprios artistas ou em galerias alternativas. Mas, já na primeira metade da década de 1970, essa arte havia sido incorporada às obras de dezenas de artistas, que a adotaram de forma ampliada. Alguns deles, segundo Goldberg:

> [...] consideraram o corpo como material para ritual ou "Aktions", tais como eventos orgiásticos e agressivos [...] outros trataram o corpo mais ternamente [...] outros viram a Body Art como o "site" para proposições da arte formal [...] outros a utilizaram como uma ferramenta para transformações[15] (GOLDBERG, 2004, p. 96).

[15] Tradução minha – "considered the body as material for ritual or "Aktions", such as the orgiastic and agressive events [...] others treated the body more tenderly […] others saw Body Art as the "site" for formal art propositions […] others utilized it as a tool for transformations (GOLDBERG, 2004, p. 96).

Enfim, foi por esse meio que os artistas tentaram escapar da sujeição ao narrativo e/ou ao textual, sendo o corpo o “suporte” – como dito por Vito Acconci em 1969 – que serve para transferir o enfoque à palavra para o enfoque ao corpo, para a imagem deste.

Em 1969, depois do advento da arte conceitual, a *body art* se estabeleceu como a arte que utiliza o corpo como objeto, sendo através do corpo que o artista se orienta, indo “desde o esquematismo herdado da dança e do teatro até o exibicionismo do Grupo de Viena” (GLUSBERG, 2003, p.42).

Em suma, na *body art* o artista tenta criar uma maneira de se expressar em que tudo emana do corpo. Através do movimento, o corpo do artista ganha importância, passa a ser o objeto de criação. Assim, o artista concebe o duo arte-corpo, no qual o corpo se torna o objeto da arte.

Aqui podemos citar novamente Vito Acconci, que, no começo de sua carreira artística, utilizava, sobretudo, a poesia. Porém, em poucos anos deixou-a de lado e passou a criar filmes experimentais, vídeos, performances e fotos:

> [...] não apenas para registrar ações que eram em si efêmeras, mas também eventos dedicados à exploração sistemática das possibilidades do corpo em relação a si próprio e aos outros (público/ observadores inclusos) e finalmente para eventos nos quais o objeto era o espaço público (galeria, museu, rua), através da execução de ações especialmente concebidas (POLI, 2008, p. 243).

Tomando Acconci como exemplo, vemos como vai ganhando espaço o interesse dos artistas nas relações possíveis entre o espectador, o espaço e a obra, assim como no uso do corpo do artista e/ou do público como objeto, e novas explorações são apontadas quando o campo artístico se mostra mais aberto. Em outras palavras, quando se passa a aceitar novas possibilidades de apresentação, como a instalação, a performance, a intervenção urbana, maior é o campo de exploração e, com isso, surge um maior número de obras inovadoras.

Seguindo o fio histórico, o reconhecimento da *body art* enquanto linguagem artística autônoma deve-se, principalmente, aos trabalhos de artistas mulheres que puderam, através do trabalho corporal e visceral, materializar seus anseios de romper com os estereótipos femininos dominantes em suas sociedades, fazendo uso de movimentos gestuais irônicos e provocativos. Grande parte desses trabalhos foram realizados no decorrer da década de 1970, como podemos visualizar na já

citada obra *Gesture*, de Hannah Wilke, na qual a artista mescla sensualidade com ironia, o que acaba por criar uma ação crítica, senão reflexiva, sobre o papel da mulher enquanto figura de desejo numa sociedade essencialmente patriarcal e machista.

Nessa mesma obra, ainda podemos levantar outro aspecto que se modificou na *body art* e que a distanciou da performance no decorrer da década de 1980. No princípio (décadas de 1960 e 1970), tanto a performance como a *body art* tinham como característica comum o fato de acontecerem no aqui-e-agora: era o corpo do artista exposto ao espectador. Com o decorrer do tempo, a *body art* modificou a forma de apresentar o corpo do artista, não mais tendo que ser, a exposição, necessariamente ao vivo, mas sim, através de fotografias, *film stills*, vídeos e filmes.

Com o passar das décadas, a *body art* foi se reconfigurando, não se apagando no tempo, mas deixando de ser uma linguagem essencialmente visceral. Apesar de ainda haver artistas que a usam dessa forma, a maioria, porém, assume o risco físico de outra maneira, não recorrendo, por exemplo, a mordidas no próprio corpo, como fez Vito Acconci em sua performance intitulada *Trademarks* (figura 7), de 1970, em que o artista via as marcas de mordidas dadas por ele mesmo em seu corpo como um gesto paródico da ideia de trabalhos assinados (autenticados pelos artistas). Segundo Acconci, essas assinaturas valem mais para o mercado comercial de artes do que para a apreciação do público.

**Figura 5 - *Trademarks*, de Vito Acconci**

Voltando os olhos aos artistas do final do século XX e começo do século XXI que continuam trabalhando com a *body art*, porém de uma maneira diversa ao que realizavam anteriormente, podemos citar Orlan, que submeteu seu próprio corpo a nove cirurgias plásticas durante o ano de 1993, sendo todas elas filmadas e fotografadas, dando origem à obra *Omni Presence,* como se pode ver na figura 8. Essas fotografias têm o intuito de ser uma crítica ao comportamento feminino frente ao padrão de beleza requerido pela nossa sociedade atual, ao questionar por quanta dor e sofrimento uma mulher deve passar, hoje em dia, para atingir o bem-estar da beleza socialmente "aceitável" ou "ideal".

**Figura 6 - *Omni Presence*, de Orlan**

**Figura 7 - *The House with the Ocean View,* de Marina Abramović**

Nessa forma de arte podemos citar Marina Abramović, que, com o tempo, foi modificando seu trabalho em *body art* e este passou de algo extremamente visceral e doloroso para trabalhos que, apesar de ainda estarem em uma linha de risco físico, são muito mais singelos, delicados e, talvez por isso, muito intensos e tocantes, como no caso da obra *The House with the Ocean View* (figura 9), apresentada entre os dias 15 e 26 de novembro de 2002, na galeria Sean Kelly, em New York.

Nessa obra, Abramović colocou-se numa posição em que ela e o público não se colocavam em risco, mas este a observava num estado de risco. Durante esses 12 dias, Abramović não comeu, não leu, não escreveu, nem falou. Ela apenas poderia beber água e urinar quando necessário, e poderia até mesmo tomar banho, isso tudo em frente a uma audiência, dia e noite. Com essa performance, Abramović passou a interiorizar muito mais sua obra. Ela possui, agora, uma energia que emana do seu estado interior, não necessariamente das ações externas que reverberam somente na superfície de seu corpo, como acontecia em seus primeiros trabalhos. Neste último, ela passa do som ao silêncio, em todos os sentidos. Nesses 12 dias, Abramović provocou dezenas de comentários e críticas pelo que mais alarmava a todos e que, segundo Phelan (2004), não era o fato de estar esse tempo

todo sem comer, mas sim por estar sem falar, por conseguir passar esses dias encarando centenas de pessoas sem pronunciar uma palavra sequer.

Assim, *The House with the Ocean View*, como coloca Peggy Phelan (2004), pode ser vista como uma resposta aos ataques terroristas de 11 de setembro e a outras constantes guerras e ataques. Essa performance é um "convite para olhar as coisas de outra perspectiva"[16] (PHELAN, 2004, p. 27), para podermos sentir e observar esse tempo, essa presença, essa vida, para que nós, enquanto público, paremos e pensemos, pois podemos dar dezenas de denominações a todos os nossos atos, mas, concordando com Phelan, no fim tudo é vida, e vida é tudo o que se passa agora mesmo na frente de nossos olhos.

Assim, além de explorarem ao máximo o corpo como objeto, os artistas buscaram superar seus predecessores indo além da exploração do corpo. Eles passaram a usá-lo também como um elemento no espaço, sendo mais um corpo escultural (no sentido de ser um elemento que compõe a paisagem), buscando uma forma quase que estática, enquanto os observadores se deslocam pelo espaço.

Aqui há uma inversão de papéis, o espectador tem liberdade de observar esse corpo-obra dos mais diversos pontos de vista, colocando-se como um espectador ativo, enquanto o performer se mantém numa posição passiva. Esta posição pode ser invertida no momento em que o performer assume um movimento e desacelera o andar (ou não) do público.

Aos poucos, esse corpo vivo, ativo e visceral, presente nessas linguagens que haviam surgido, foi cedendo espaço a atores não vivos, ou seja, manequins, autômatos, bonecos-esculturas, enfim, objetos que reproduzem de maneira hiper-realista a figura humana, tomando emprestados conceitos e formas de pensar tanto do teatro de animação como da arte escultural.

Surge aí uma escultura caracterizada como um quadro vivo, semelhante ao ator no palco do campo teatral, porém sem atuação, no sentido que se entende nesse campo. Essa forma de atuação se liga ao pensamento de Rosalind Krauss, (1998), que diz que:

> podemos pensar a escultura do gênero quadro vivo - como o trabalho de George Segal ou Edward Kienholz - como teatral, embora nenhum mecanismo interno leve os atores esculpidos a "atuar" em tempo. antes o movimento do observador ao caminhar em torno do

[16] Tradução minha – "[...] invitation to look at things from another perspective" (PHELAN, 2004, p. 27).

> diorama escultural ou se deter para interpretar o significado narrativo dos diferentes detalhes do quadro vivo que empresta a esses trabalhos um tempo dramático (p. 273).

Mas, apesar de terem o que Krauss chamou de tempo dramático, esses trabalhos se aproximam também do chamado teatro pós-dramático, pois a corporeidade, nessas obras, é autossuficiente. Assim, essas obras ligam-se à ideia de "presentação", no sentido de que, apesar de possuírem um corpo, uma concretude, uma objetude, trazem também um significado, que trata da existência social, da existência enquanto ser objeto, sujeito, espaço e tempo. Esse corpo é um corpo autônomo, que não se utiliza da narrativa, "mas se manifesta com sua presença como um lugar em que se inscreve a história coletiva" (LEHMANN, 2007 p.160).

Dessa forma, podemos apontar, por meio da teoria do teatro pós-dramático, uma transformação do ator em um objeto-homem. Sua presença corporal assume o papel de uma escultura viva, de um corpo escultural, como dito anteriormente. Tal transformação do uso do corpo, a partir da qual o artista utiliza seu próprio corpo como instrumento de expressão artística[17], liga a obra à performance, que, desde seus primórdios, teve como base o corpo do performer, associado às questões sociais, com temas como a massificação e a alienação.

Hans-Thies Lehmann, no subcapítulo *Teatro e Performance* do seu livro *Teatro Pós-Dramático* (2007), fala sobre a influência que a arte performática recebe da arte conceitual, que também teve sua origem na década de 1970. A arte conceitual volta-se muito mais para o processo e, segundo Sol LeWitt, nela é refletida a "própria ideia, mesmo que não seja visual, é um trabalho artístico tanto quanto qualquer produto finalizado" (LEWITT, 1969, apud POLI, 2008 p. 224)[18]. Quando essa arte se aproxima do teatro, torna-se o que Lehmann chamou de Teatro Conceitual, que está mais preocupado com a produção de experiência do que com a representação em si.

Com essa ideia chegamos à área intermediária que distingue performance das artes plásticas e das artes cênicas, mesmo que a primeira tenha características

[17] Algo realmente novo para as artes plásticas, próximo ao teatro, porém não chegando a ser um evento teatral, ou seja, surge daí uma arte híbrida.

[18] Tradução minha – "the idea itself, even if not made visual, is as much a work of art as any finished product" (LEWITT, 1969, apud POLI, 2008). Postmodern Art. 1945 – Now. NY: Collins Design, 2008. p. 224).

oriundas das últimas. É isso que faz Lehmann (2007) considerar a performance como uma “expansão da representação da realidade em imagem ou objeto, por meio de uma dimensão temporal” (p.224), sendo essa uma aproximação entre a performance e o teatro, pois deixa de mostrar um trabalho final acabado e valoriza o processo-tempo, ou seja, realiza-se num tempo real aos olhos do espectador, o que transforma, também, a atitude deste perante a obra.

Outro fator de intersecção entre artes plásticas e artes cênicas está na influência e transformação do modo de atuação, que podemos, grosso modo, classificar em três formas: a) a não atuação, que “se refere a uma presença na qual o ator não faz nada para reforçar a informação transmitida por sua atividade”; b) a atuação simples, que “acrescenta uma participação emocional, uma vontade de se comunicar”; e c) a atuação complexa, na qual se “acrescenta a ficção” (LEHMANN, 2007, p. 224-5). A partir disso, podemos deduzir que, no teatro, o ator se utiliza da atuação complexa, enquanto o performer se encontra entre a atuação simples e a não atuação.

Contudo, não podemos dizer que somente as artes cênicas e plásticas influenciaram a performance, pois ela sofreu a influência de todas as artes vigentes até o período de seu surgimento e estabelecimento (nas décadas de 1960 e 1970). Assim, teatro, dança, pintura, música, cinema, vídeo, escultura, poesia, entre outras artes, ofertaram seus elementos que, fundidos, geraram centenas de outros gêneros artísticos.

Mas a performance, em particular, espanta àqueles que pretendem lhe objetivar, pois, como garante Goldberg (2004), uma obra de performance pode existir com ou sem um roteiro, um texto, uma narrativa e, ainda, pode ter ou não diretores e até mesmo atores.

Então, a performance fornece tantas possibilidades de construção, que se torna impossível listar todas as suas características. Contudo, algumas delas são tidas como fundamentais à construção da performance, como o seu caráter anárquico, tanto na produção quanto na apresentação da obra; o fato de se realizar no aqui-agora (como uma arte viva ao vivo); e o fato de colocar em prática as ideias sugeridas pelos artistas, sem ter sua forma concreta antes de apresentá-la ao público. Ou seja, a performance somente se conclui enquanto obra de arte no momento em que é revelada ao espectador.

O artista e pesquisador Renato Cohen (2004) considera que as características da performance são as mesmas encontradas no *happening*. Contudo, elas se diversificam por sofrerem, na performance, um “aumento de preparação em detrimento do improviso e da espontaneidade” (p.27). Ele ainda afirma que, ao se fazer uma comparação entre o teatro tradicional e a performance, as maiores diferenças entre ambos está no fato de a última se realizar “em geral, em locais alternativos, com poucas apresentações e com muito maior espaço para a improvisação” (p. 27).

Para completar, como Glusberg (2003) nos diz, “o que interessa primordialmente numa performance é o processo de trabalho, sua sequência, seus fatores constitutivos e sua relação com o produto artístico: tudo isso se fundindo numa manifestação final” (p. 53), que não procura somente sua apreciação, mas também a reflexão sobre o que se aprecia. Assim, essas linguagens buscam retomar a reflexibilidade que se acredita estar sendo esquecida por alguns.

Como vimos já na seção 1.2, caímos então no campo da memória do espectador, à qual essas linguagens são destinadas com o intuito de resgatar nele o que ainda resta de não contaminado pela *urbis,* uma tarefa um tanto quanto difícil, devido ao tempo turbinado e os espaços comprimidos em que vivemos no dia a dia. Na busca por esse espectador ativo, acabou-se chegando ao espectador emancipado, como cunhou Jacques Rancière (2010).

Segundo esse autor, a oposição entre atividade e passividade, por parte do espectador ao apreciar uma obra de arte, deve ser superada. Assim, ele deveria se ocupar em ligar o conhecido ao desconhecido, no sentido de que, numa obra, ao tempo em que os artistas apresentem suas habilidades, os “espectadores estejam tentando encontrar o que aquelas habilidades poderiam produzir em um novo contexto, entre pessoas desconhecidas” (p. 122).

Vemos nisso uma mudança das características dessas linguagens, causada pela transformação temporal da história. Ou seja, uma mudança de estado e percepção do sujeito social se refletirá diretamente no modo como o espectador se comporta perante a obra.

Há, então, uma mudança, talvez ainda pouco discutida, sobre esse espectador que se permite estar ativo mental e corporalmente na obra, de forma contida ou expandida, equilibrando tal qualidade de ativação com a imersão no

*flow*[19] - termo criado por Mihaly Csikszentmihalyi para designar o momento capaz de causar no sujeito a sensação de ser carregado, como se fosse movido inconscientemente a fazer parte da performance. O sujeito que se encontra em *flow* perde um tanto de seu *ego,* e o *self*[20] se torna irrelevante.

Retomando a performance, seu surgimento só foi possível por meio da consolidação do *Happening*, segundo o termo empregado pelo artista Allan Kaprow, em 1957. O happening possibilitou à performance extravassar os limites de incorporações de diferentes práticas artísticas em uma mesma obra. Nos *happenings,* a noção de espetáculo foi suprimida, "o projeto transforma-se em realidade, a ficção é substituída pela verdade. Qualquer pessoa pode protagonizar e conduzir a ação, inventando um comportamento ou simplesmente extravasando impulsos" (PEIXOTO, 1998, p. 17-8).

Dessa maneira, podemos entender que a importância do *happening* já não está na capacidade representativa do corpo propriamente dita, mas sim na personalidade extravagante do artista protagonista da obra.

Enquanto a arte conceitual propunha colocar as ideias diretamente em prática como forma de contestação, usando a arte como meio de comunicação, podendo ser essa também uma característica da performance, a *body art,* como já vimos, passou a utilizar o corpo como objeto, na busca de uma expressão física desligada da dança, através do movimento, transformando o corpo numa tríade arte–corpo–comunicação.

Vale ressaltar, ainda, que linguagens como essas lidam com a questão da performatividade, porém, mais no sentido sugerido por Josette Féral, que utiliza a terminologia teatro performativo, assim definido pela ensaísta justamente ao analisar as características da performance enquanto linguagem artística. Sílvia Fernandes (2010) coloca que, para Féral, "o teatro contemporâneo beneficiou-se amplamente de algumas conquistas da arte da performance" já que esta coloca "ênfase na realização da própria ação performática e não sobre seu valor de representação" (p. 125-6).

---

[19] A tradução literal de *flow* é fluxo, mas prefiro manter o termo no original, para que não haja confusão ao tratar de fluxo do cotidiano.

[20] O Ego, segundo Sigmund Freud, pode ser entendido como o próprio Eu, que abrange o inconsciente, funcionando como um polo defensivo da personalidade. Em suma, o ego pode ser chamado de subestrutura da mente, enquanto o *Self* seria a estrutura da mente, ou seja, a pessoa total.

Vemos nisso um forte diálogo entre a performance e o teatro contemporâneo, e que pode nos levar a um teatro não representacional, que valoriza a subjetividade muito mais do que a tentativa de aliar forma a conteúdo, e busca provocar "a produção de sentido através de um processo semiótico que, em primeiro lugar, constrói o 'conteúdo' e, simultaneamente, torna perceptíveis, através de um momento autorreflexivo, as condições da sua própria existência" (POSCHMANN, 1997, p. 4). Ou seja, há, nesse tipo de fazer teatral, uma busca pelo significante não representacional, livre do drama. Nela, a imagem rouba a cena, e vemos nascer um "teatro de imagens" nos palcos e uma "tela viva" nas galerias.

## 2.4 A PERFORMANCE COMO UMA ARTE HÍBRIDA

Muitos artistas buscam a integração das artes desde a década de 1920, retomando a ideia de uma arte total, conforme havia sido sugerido pelo alemão Richard Wagner, no final do século XIX. Wagner buscou juntar, em suas óperas, elementos do teatro, da dança, da música e das artes plásticas. Essa integração também pode ser vista nas obras dos artistas que desenvolvem um projeto artístico intimamente ligado à esfera da vida social.

Isso nos faz pensar sobre a definição do que é performance. Quando essa terminologia chegou à América Latina, significativas e inevitáveis mudanças foram dadas à sua conceituação. Afinal, uma das características da performance é o fato de ela estar ligada ao contexto histórico-cultural-social do meio onde é realizada, bem como propor críticas à questões sociopolíticas desse meio, utilizando-se de elementos da própria cotidianidade. No caso de nosso país (Brasil), o termo teve uma dificuldade de compreensão tanto por quem a assistia quanto por aqueles que a praticavam, como elucida Cohen:

> A partir do momento em que a *performance* começou a ser associada com "acontecimento de vanguarda", qualquer artista ou grupo que fizesse um trabalho menos acadêmico atribuía-lhe essa designação, independente ou não da produção ter alguma contiguidade com o que se entende por *performance.* A noção que ficou para o público brasileiro é que *performance* é um conjunto de *sketches* improvisados e que é apresentada eventualmente e em locais alternativos (COHEN, 2004, p. 26-7).

Em complemento a isso, podemos citar Regina Melim (2003), que afirma não haver, ainda, uma única definição clara e objetiva que conceitue o termo performance, mas podemos considerar que sua independência como arte se deu no momento em que ocorre essa explosão de novos signos, que quebram padrões sociais, culturais e artísticos. O que levou o espectador a ser responsável, tanto quanto o artista, pela concretude da obra, é o fato de ele ser cúmplice do que presencia, pois ele não somente aprecia a arte, mas também a experimenta, o que o torna co-realizador da obra.

Enfim, em relação ao aspecto da participação do espectador, tomemos como exemplo a obra de Marina Abramović, sobre a qual a teórica Peggy Phelan (2004) diz que, com a performance *Rhythm 0*[21], Abramović abriu "possibilidades de transformações mútuas por parte da audiência e dos performers"[22] (2004, p.19), pois a artista conseguiu colocar o espectador na posição de co-criador da obra que vê e da qual participa.

Um aspecto interessante, levantado por Phelan ao observar o trabalho de Abramović, e que também nos interessa nesta pesquisa, é a questão ética na prática desse trabalho da artista, pois sua arte provoca uma mudança no papel do espectador e o transforma em cúmplice do que presencia.

Mas Phelan observa que, mesmo diante de uma ação de violência, como as cometidas por alguns poucos espectadores contra a performer em *Ritmo 0*, e na qual todos os demais poderiam intervir, o público, em sua grande maioria, preferiu fazer o papel de *voyeur*[23], o que foi uma opção dada aos espectadores, muito distante do discurso de responsabilidade ética do espectador, sendo essa liberdade de posicionamento do observador um risco à artista que se propunha a tal ato.

Segundo Phelan, Abramović vê esse risco como uma forma de se colocar entre a vida e a morte, e somente aí é que tanto o artista quanto o público podem se encontrar num campo liminar, num espaço temporal em suspensão e provisório.

---

[21] *Ritmo 0,* de 1974, foi uma obra em que a artista expôs seu corpo, feminino, trajado por um vestido branco, e mais 72 objetos que eram disponibilizados ao público, entre eles um revólver e uma bala, e que poderiam ser usados no corpo da artista da forma que fosse desejado pelo público. Nessa *performance,* seu corpo pode ser visto como um objeto manipulável, uma representação da mulher submissa, como um objeto passivo de desejo, ainda facilmente encontrada em nossa sociedade ocidental atual, mas que era ainda mais numerosa nos anos de 1970.

[22] Tradução minha – "(...) possibility for mutual transformation on the audience and the performers" (PHELAN: 2004, p. 19).

[23] Posição em que o indivíduo observa sem interagir com o objeto, geralmente em uma posição relativamente distante ou até mesmo escondido.

O trabalho de Abramović serve para ilustrar como se dá a relação entre espectador e obra na performance, além do uso do corpo do artista como objeto da obra, o qual pode ser manipulado e/ou observado como uma peça interativa. Daí temos um exemplo claro de transferência sujeito–objeto / espectador passivo–espectador ativo que essas linguagens nos permitem observar declaradamente.

Quando pensamos em trabalhos como o de Marina Abramović e de artistas como Chris Burden, Allan Kaprow e Linda Montano e outros, podemos perceber uma possível relação/contaminação entre ritual e performance, ao observarmos as tentativas dessas obras de colocar o espectador num estado liminar, ou seja, num campo fronteiriço entre ser espectador e ser obra; ser espectador e ser artista; ser obra e ser artista. Esse elemento é estudado também no campo antropológico, mais especificamente na antropologia da performance.

## 2.5 O MEIO SOCIAL E SEUS ATORES

### 2.5.1 A estrutura e seus atores sociais

Em seus estudos de psicologia social, realizados em meados da década de 1950, e especialmente no livro *A Representação do Eu na Vida Cotidiana* (*The Presentation of Self in Everyday Life*), de 1959, Erving Goffman faz uma analogia da vida social com o teatro, como forma de explicar os processos de interação humana no seio da sociedade moderna. Segundo Teixeira, Goffman compreende a realidade social como:

> [...] um teatro de performance disponível para estudo pelos cientistas sociais e pelos próprios atores sociais. E sugere que a consciência da vida como teatro é uma característica empírica e problemática da própria perspectiva do ator social (TEIXEIRA, 1998 p.97).

Nesse sentido, segundo Goffman, é preciso que o indivíduo acredite ser real o papel que o artista está representando. Dessa forma, dependendo da sua atuação, o artista poderá levar sua plateia a acreditar que está diante de uma realidade, ou, ao contrário, ele pode simplesmente manter a crença ou a descrença do público durante todo o período de interação.

Em suma, pode-se dizer que Goffman desenvolveu uma pesquisa sobre a capacidade que os indivíduos possuem de manipular impressões (gerenciamento de impressões). Ele trata do social coordenado, ou seja, de como as pessoas interagem, definindo a interação como sendo a presença física que completa a tríade ator–cenário–ato. Para entendermos melhor esse conceito, Goffman utilizou o termo *fachada* para definir o "equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação" (GOFFMAN, 2007. p. 29). A fachada pode ainda ser entendida como sendo o pano de fundo da interação, ou ainda, como fachada pessoal, definida pela aparência, que revela, e a maneira (que informa) do ator.

Com isso, Goffman nos fornece uma maneira de compreender a estrutura social da sociedade complexa em que vivemos, definindo essa estrutura como um estabelecimento social, que pode ser "qualquer lugar limitado por barreiras estabelecidas à percepção, no qual se realiza regularmente uma forma particular de atividade" (ibidem, p. 218). Para Goffman, esse lugar é o cotidiano da sociedade, o espaço em que o autor estudou e que chamou de "teatro da vida cotidiana".

Mas, o que queremos encontrar aqui a partir dessas definições e acepções propostas por Goffman, é a relação direta entre modos de produção e percepção artística e o campo da vida social, percebendo a influência mútua que uma exerce sobre a outra constantemente, podendo, muitas vezes, utilizar os mesmos elementos característicos (e até mesmo nomenclaturas, como faz Goffman) como analogias capazes de defini-las e/ou explicá-las.

Com esse mesmo intento, Fernando de Toro (2010) cita Goffman ao buscar o vínculo entre performance e vida cotidiana, unindo a teoria deste aos escritos e trabalhos práticos de Allan Kaprow. Com isso, Toro compreende as artes oriundas das décadas de 1960 e 1970 como pertencentes a um momento de transição, em que os artistas se apropriam radicalmente de elementos da vida cotidiana de forma até então nunca vista, assim como extrapolam as barreiras e modificam as formas de interação humana, ao apresentarem suas obras.

Essa interação, que Goffman chama de ação face a face, acontece quando um indivíduo age na presença de um público e, para tanto, "recorre a uma máscara para assumir seu papel" (TORO, 2010 p. 151), fato que pode tanto ser visto em uma apresentação teatral ou no dia a dia da sociedade.

Pela perspectiva de Goffman, podemos dizer que somos, então, todos nós, atores de um grande espetáculo, onde aqueles que atuam como artistas estão inseridos numa espécie de metateatro. Ou seja, a pessoa que utiliza a fachada (segundo os termos de Goffman) de artista em seu dia a dia, quando utiliza seu corpo em uma de suas obras está expondo outra fachada e dificilmente será ele próprio em ação. Sim, é seu corpo em ação, porém, não há como afirmar que seja ele próprio ou uma figura pré-determinada a compor sua obra. Pois, assim como as cores são escolhidas a priori pelo pintor, a postura adotada no momento da apresentação é previamente definida pelo artista criador.

Podemos nos perguntar, também, qual a fachada adotada pelo espectador que presencia esse tipo de obra face a face. Seu comportamento varia de acordo com cada situação, e, numa situação não planejada, como em um encontro repentino com um evento artístico em seu trajeto cotidiano, talvez ele revele seu verdadeiro eu, sem mais fachadas construídas socialmente, nem que essa revelação dure apenas alguns segundos.

Fazer com que o transeunte se torne espectador de uma obra e que chegue a esse estado de reverberação mental e/ou sensitiva é o que interessa aos artistas. Ou seja, o artista procura não tanto revelar quem são essas pessoas, mas sim como elas reagem a essa reverberação. Essa reação pode se dar das mais diversas formas, mas só ocorre nesse primeiro instante, no contato primeiro e imediato do transeunte com a obra.

Pensando no espectador a partir desse ângulo, percebemos que a linguagem da arte continua servindo como um veículo de questionamento e exposição social. Ela continua, ainda, na busca de instigar o ser humano, de suprir seu desejo de compreensão ou até mesmo de se beneficiar de alguma forma com o que vê, “esse desejo ambicioso e ávido, de se apoderar do objeto em benefício do proprietário, ou mesmo do espectador, parece constituir uma das características mais originais da arte da civilização ocidental” (LÉVI-STRAUSS, apud BERGER, 1972, p. 88). Essa é, também, uma das características mais comuns encontradas em todas as esferas sociais, quando se pensa em comportamento humano e social.

Pensando, então, nas obras pesquisadas neste trabalho, podemos dizer que, com um gesto artístico (talvez singelo), que propõe a discussão sobre o comportamento social, artistas como Emilio Garcia Wehbi e Mark Jenkins, que expõem bonecos hiper-realistas no espaço urbano, estão confrontando, mediante

uma linguagem estética, a realidade política e social, seja a partir de uma visão global ou do ponto de vista local.

# 3. Processos Distintos: A construção do *Proyecto Filoctetes* e do *Project Embed (Embed Series)*

# 3 PROCESSOS DISTINTOS: A CONSTRUÇÃO DO *PROYECTO FILOCTETES* E DO *PROJECT EMBED (EMBED SERIES)*

Imaginemos que no ano de 2002, na cidade de Buenos Aires, Argentina, nos deparássemos com um corpo caído em uma esquina, ao lado de uma poça de sangue. Mais tarde, através dos noticiários locais, ou talvez no mesmo momento, por meio de outro transeunte mais atento, ficamos sabendo que, na verdade, trata-se de um boneco, elemento de uma obra de arte, uma intervenção urbana que está sendo realizada nesse mesmo instante em diversos locais da cidade. Cada um destes elementos, que aqui são vistos de maneira isolada, podem ser vistos em outro momento, como uma rede. É como se cada um desses corpos/bonecos fosse um órgão, e esses órgãos precisam ser conectados para que o organismo funcione. Ou seja, são fragmentos de um projeto maior e precisam ser ligados para daí sentirmos seu real efeito. O procedimento do projeto implica em que sua dimensão se dará por meio do registro da intervenção e não no seu momento de realização.

No ano seguinte, em 2003, na cidade de São Paulo, avistamos outro corpo, agora com o rosto caído sobre seu prato de comida, e alguém nos avisa de que se trata de uma instalação artística. Logo pensamos estar vendo o mesmo trabalho que havíamos visto um ano antes. Contudo, nessa situação imagética, os corpos que encontramos são, sim, elementos constituintes de uma obra de arte, porém de obras e artistas distintos.

Estas primeiras linhas buscam simular o olhar de um transeunte qualquer, o transeunte investigado tanto por Emilio García Wehbi, através do *Proyecto Filoctetes*, como por Mark Jenkins, no *Project Embed* (*Embed Series*).

Os dois trabalhos podem ser comparados, grosso modo, como obras que lidam com o elemento figurativo (boneco/escultura), que reproduz de modo hiper-realista o corpo humano; como obras que utilizam a rua como espaço de intervenção artística; que causam um estranhamento e/ou uma ampliação do cotidiano; e, por fim, que transformam o transeunte em espectador.

Já as diferenças entre essas obras são mais difíceis de localizar à primeira vista, mas ficam nítidas quando nos referimos às técnicas de confecção dos bonecos/esculturas e quando tratamos da inspiração, das intenções e dos discursos empregados por cada um desses artistas.

Este capítulo, portanto, irá tratar especificamente dessas duas obras, focando

nos métodos de concepção e produção dos bonecos/esculturas e como se deu a ocupação do espaço público pelos artistas. Assim, fica esse capítulo dividido da seguinte forma: 3.1 Os bonecos/esculturas; 3.2 Intenção e razão; 3.3 O boneco/escultura enquanto *performer* e a ocupação do espaço público; e 3.4 Momento mágico.

### 3.1 Os bonecos/esculturas

Cabe ressaltar o porquê da denominação bonecos/esculturas. A utilização dos dois termos dá-se pelo tratamento dado pelos artistas à sua obra: Emilio García Wehbi chama de bonecos os corpos produzidos por ele, enquanto Mark Jenkins os chama de esculturas. Essa diferença está ligada à formação artística de cada criador. Como já dito anteriormente, Emilio García Wehbi teve sua formação na área cênica, mais especificamente na área de teatro de formas animadas; já Mark Jenkins formou-se em artes visuais, como escultor e intervencionista.

Contudo, apesar de os autores terem formações distintas, os efeitos provocados por seus bonecos/esculturas são muito semelhantes, ainda que passando por processos tão distintos como a forma pela qual foram confeccionados, pois ambos os artistas levaram em conta a ideia de simulacro do corpo, essa identidade visual realista, porém ficcional. Uma escultura, para um artista bonequeiro, poderá ser vista como um boneco, já um boneco, para um escultor, poderá ser visto como uma escultura, mas ambos estão vendo/criando a mesma coisa: uma obra visual.

Para visualizar melhor o que estamos tentando dizer, discorreremos sobre como se deu cada uma dessas obras. Falaremos tanto da idealização de cada artista ao planejar sua obra, como sobre a concretização dessas duas intervenções urbanas em diferentes cidades do mundo.

Começaremos pelo *Proyecto Filoctetes*, de García Wehbi, o qual foi desenvolvido primeiramente em Viena, na Áustria, com apoio do *Wiener Festwochen*[24]*;* depois em Buenos Aires, Argentina, com o apoio do *Centro Cultural*

[24] Festival de Artes de Viena, existente desde 1951, quando se estabilizou como um festival anual. Acontece nos meses de maio e junho, com duração entre cinco e seis semanas, buscando trabalhos locais e internacionais que reflitam e combinem obras artísticas com temas de relevância social e exibindo em sua programação desde óperas tradicionais até intervenções urbanas e

*Ricardo Rojas - UBA*[25]; logo em Berlim, na Alemanha, teve o apoio do *Spielsiteuropa Berliner Festwochen*[26]*;* e em Cracóvia, na Polônia, contou com a ajuda do *Krakowskie Reminiscencje Teatralne*[27]*.* Essas instituições e festivais forneceram a infraestrutura para que fossem realizados seminários e oficinas que envolveram tanto a idealização como a confecção dos bonecos, assim como a realização da intervenção urbana.

O material escolhido por Wehbi foi o látex, um processo detalhado e demorado, mas capaz de dar aos bonecos a verossimilhança tão almejada pelo artista. Essa técnica já é conhecida pelo grupo do qual Wehbi faz parte, o *El Periférico de Objetos*. Precisamos lembrar que não só a técnica utilizada no trabalho solo de Wehbi é a mesma do seu grupo, como também o conceito e a manipulação do boneco. O *El Periférico de Objetos* tem como objetivo criar teatro de bonecos e objetos para adultos, buscando romper com as regras habituais do teatro de animação e caracterizando-se por sua forte iconoclastia e seu anticonvencionalismo. Sua arte tem um intenso impacto visual, ao mesclar figuras humanas hiper-realistas a cabeças de bonecos e tratar de temas como dominador e dominado, violência e crueldade, por meio de referências de textos e mitos clássicos. Assim, a dialética discursiva do grupo está na tensão que esses elementos provocam entre o objeto e o manipulador, o que cria uma espécie de "terceira linha" ou "dimensão" entre a cena e o público. Este nunca deixa de ver o manipulador, ou seja, não sofre nenhum processo de ilusionismo quanto ao que assiste, e mesmo assim crê na vida do

---

experimentos de múltiplas linguagens. Disponível em: <http://www.festwochen.at/> Acesso em 23 de janeiro de 2012, às 13h39.

[25] Centro de extensão da Universidade de Buenos Aires, que tem como objetivo "criar e estimular projetos de formação, investigação, reflexão e produção nas áreas das artes visuais, cinema e vídeo, circo, murga e carnaval, comunicação, coro e orquestra, dança, letras, música, programa de comunicação e reflexão pública sobre a ciência, teatro e tecnologias de gênero" (extraído do *website* do Centro Cultural Ricardo Rojas/UBA –<http://www.rojas.uba.ar/institucional.php>. Acesso em 20 de janeiro de 2012, às 18h35). Tal centro investe em duas frentes de trabalho: o objetivo de uma é disponibilizar um espaço para a realização de espetáculos e eventos; e da outra é fornecer subsídios para o desenvolvimento de atividades docentes e discentes, fornecendo uma série de cursos nas áreas já citadas.

[26] O *Spielsiteuropa*, fundado em 2004, ocorre de novembro a janeiro, e é um dos festivais independentes ligado ao *Berliner Festspiele*, financiado pelo governo alemão, com o objetivo de unir festivais e assim criar um diálogo entre as diversas áreas artísticas, além de estar aberto ao trabalho de novos artistas. Disponível em <http://www.berlinerfestspiele.de/>. Acesso em 23 de janeiro de 2012, às 13h52.

[27] Um dos festivais mais valorizados da Polônia, existente desde 1975 e reformulado em 2003. Iniciou como um festival essencialmente ligado ao teatro estudantil. Adquiriu novas formas com a nova direção, que assumiu o festival em 2002, tornando-o num espaço de experimentos cênicos, buscando unir o espectador com a obra. Disponível em <http://krt-festival.pl/?lang=en> Acesso em 23 de janeiro de 2012, às 14h50).

boneco, o que produz nesse espectador uma sensação ambígua, que é a de estar ciente da manipulação e ao mesmo tempo esquecê-la e imergir na ilusão de vida própria do objeto à sua frente.

O grupo também preza por um discurso político, retratando sempre a injustiça social que percorre o mundo, um reflexo da visão que seus membros têm do seu entorno, apesar de defenderem que, mesmo assim, estão tratando de existencialismo e metafísica, como relata Emilio García Wehbi, em entrevista a Valmir Santos:

> Apesar de as estéticas dos espetáculos do El Periférico estarem atravessadas pelas conjunturas ou circunstâncias político-sociais em que foram criadas, na realidade essas estéticas apontam para uma problemática mais existencial ou metafísica. Podemos dizer que fazemos teatro político e que entendemos que toda estética é política (considerando políticas as formas em que nelas se situam o homem em relação à sociedade) (SANTOS, 2003).

Assim, o *El Periférico* busca atingir seu objetivo primeiro, que é o de fugir dos códigos pré-estabelecidos tanto pelas artes como pela sociedade, trabalhando de forma a sustentar a ideia daquilo que se pretende transmitir sem se prender necessariamente a uma "fábula linear, prestando maior atenção à nossa história, à história da produção periférica do que à história de Édipo, Gregório Samsa, Nathaniel, Hamlet ou Vladimir e Estrago"[28] (VERONESE, 2000). Em suas montagens, o grupo tenta mesclar – seja através da fábula, seja através da forma – o espaço corporal do ator com o espaço corporal do objeto, buscando alcançar um espaço "entre" os dois, um espaço de estranhamento e de perturbação, enfim, um campo de tensão.

Todas essas características são visíveis também no processo solo de Wehbi, mas iremos entender mais a técnica utilizada na confecção do boneco, que consiste em construir primeiro uma estrutura de espuma, ou seja, modelar as partes do corpo desejadas na espuma, vedá-las com cola de contato e depois passar algumas camadas de látex, até atingir o resultado desejado. Após seco, o boneco está pronto para receber pinturas e vestimentas.

[28] Tradução minha – "fábula lineal, prestando mayor atención a nuestra historia, a la historia de la producción periférica que a la historia de Edipo, Gregorio Samsa, Nathaniel, Hamlet o Vladimir y Estragon" (VERONESE, 2000). Disponível em: <http://www.autores.org.ar/dveronese/periferico.htm>. Acesso em 17/05/2011, às 19h13).

Para o *Proyecto Filoctetes*, Wehbi optou por criar oficinas de confecções da qual participariam pessoas interessadas não só no momento de apresentação da performance, mas também para fazer parte de todo o processo da obra, da feitura dos bonecos, da escolha dos lugares, posições dos bonecos, logística do dia da intervenção etc., o que promove um debate constante durante todo o projeto, desde o seu planejamento até o seminário pós-intervenção.

O trabalho de Mark Jenkins, por sua vez, utiliza basicamente papel-filme (plástico) e fita adesiva, e o molde para o tipo de escultura que Jenkins propõe pode ser qualquer objeto do dia a dia ou o seu próprio corpo. Este último ele usou para criar os *Tape Men* (figura 10), homens de fita criados a partir de moldes de seu próprio corpo e de manequins, projeto que deu origem ao *Project Embed*.

**Figura 80 - Mini-Man - Tape Men - Mark Jenkins**

Em 2003, durante sua viagem pela América do Sul, quando se encontrava precisamente no Rio de Janeiro, Brasil, Jenkins começou a usar seu próprio corpo e o corpo de sua namorada, Sandra Fernandez[29], como moldes para construir seus "homens de fita". Hoje, o torso da escultura é sempre feito a partir de um manequim, pois esta parte do corpo era a mais "dolorido no momento de retirar o plástico, segundo o artista relatou na entrevista concedida a Brian Sherwin, em 2008.

Enfim, o processo de criação[30] de Jenkins resume-se a quatro passos: primeiro, é necessário cobrir com papel-filme o objeto ou a parte do corpo que se deseja criar, até que ele esteja completamente coberto pelo papel. Em seguida, esta área é coberta por duas ou três camadas de fita adesiva larga e com pequenos pedaços de fita adesiva nas regiões mais detalhadas ou com dobras. Feito isso, com uma tesoura ou estilete, deve-se fazer um corte para retirar dessas camadas de fitas

[29] Sandra Fernandez também auxilia Mark Jenkins na construção e montagem de suas esculturas, sendo considerada co-autora ou colaboradora de algumas de suas obras, como o *Projeto The Fountain of Clarity*, realizado em 2011, que faz parte do *Pictoplasma Festivals*, em Berlim, na Alemanha.

[30] Mark Jenkins criou um *site* na internet chamado http://www.tapesculpture.org/ onde ele mostra passo a passo, através de fotos e vídeo, como realizar uma escultura de fita, e expõe algumas fotos de oficinas que já fez ao redor do mundo ensinando essa técnica.

o objeto ou a parte do corpo. Com essa estrutura já deslocada do molde, é retirado o excesso de papel-filme que ficou no seu interior, e a parte do corte é encaixada e fechada com fita adesiva novamente.

Esse processo, quando empregado em objetos, pode ser facilmente realizado por uma única pessoa. Contudo, quando Jenkins decidiu realizar esculturas de fitas imitando seres humanos, nas mais diversas posições e em tamanho real, tomou seu próprio corpo como molde, mas precisou da ajuda de pelo menos mais uma pessoa, para tê-la como manequim, ou até mesmo se utilizou de um manequim comum, principalmente para moldar o torso de suas esculturas.

Aqui vale ressaltar que, diferentemente de Wehbi, Jenkins não propõe que a ajuda de uma outra pessoa se dê como uma forma de já iniciar o debate acerca de sua obra, mas como um elemento prático, somente para a possibilidade de sua construção. Não que ele evite o diálogo com quem o ajuda, mas nesse processo não há a intenção de criar essa discussão sobre etapas a serem cumpridas, o envolvimento de alguma instituição ou algo parecido, como vemos no trabalho de Wehbi.

Após isso, ele veste suas esculturas e as expõe no meio urbano, geralmente em lugares que já haviam chamado sua atenção. Nesse ponto, Jenkins revela nunca pensar muito previamente sobre como ou exatamente onde instalar suas esculturas. Para ele, este é um processo mais espontâneo, sem a preocupação de ter permissões ou não para tanto. O artista simplesmente instala suas esculturas, espera alguns instantes, fotografa e/ou filma o resultado, observa a reação de algumas pessoas e, quando possível, abandona seu corpo de fita no local e posição em que o deixou, tornando-o mais um elemento da paisagem urbana.

O processo de trabalho de cada artista está relacionado com a sua formação. No caso de Mark Jenkins, antes de se tornar um artista intervencionista, ele atuava como *web designer*, profissão que o deixava muito próximo ao meio tecnológico de hoje. Em um determinado momento, Jenkins percebeu que, assim como ele, as pessoas ao seu redor estavam cada vez mais ligadas aos veículos tecnológicos, mais preocupadas com o que se passa no *display* de seus aparelhos eletrônicos do que com o que se passa a seu lado. A partir dessa percepção, o artista começou a questionar para onde as pessoas direcionavam seus olhares e para onde esqueciam de olhar.

E, ao se perguntar o que seria capaz de mudar esse direcionamento do olhar das pessoas, Jenkins pensou em utilizar figuras em situações bizarras, e a técnica para isso lhe veio em forma de um experimento com fita adesiva. Primeiramente, ele criou bolas de plástico e fitas, depois realizou um molde a partir do seu próprio braço. Vendo que esse material, aparentemente tão sensível, conseguia sustentar essa aparência real de um braço, ele passou a criar metade de um corpo e depois, um corpo inteiro.

A partir disso, vemos que a forma de confeccionar os bonecos/esculturas desses artistas não revela nenhuma similaridade, a não ser o fato de que buscam reproduzir, de forma hiper-real, o corpo humano, com o objetivo de causar um estranhamento, senão um perturbamento[31], no transeunte que se depara com esses seres ficcionais, seja o boneco de látex ou as esculturas de fita. O que importa a ambos os artistas é que esse transeunte se pergunte sobre o que é real e o que não é, mesmo que por pouco tempo.

Esse perturbamento do transeunte só é possível por conta dessa simulação do real, desse corpo ficcional, morto, porém paradoxalmente vivo; um corpo que encara o transeunte, mesmo quando não há olhos, como muitos bonecos de Jenkins, que têm o rosto escondido pela vestimenta, ou outros, construídos por Wehbi, que são posicionados com o rosto voltado para o chão ou cobertos por suas vestes.

### 3.1.1 Simulacro do corpo

Com base no que vimos até aqui, é fato que diversos trabalhos artísticos, das mais diversas linguagens, têm como foco a figura humana, seja o corpo presente do artista, no jogo do aqui-e-agora, ou através de fotografias, desenhos, vídeos, esculturas, bonecos etc.

Já falamos sobre a possibilidade da presença ativa e viva do artista, mas agora nos cabe pensar numa presença também ativa, contudo, de um corpo sem vida. No teatro, quando pensamos nesse corpo ativo porém não vivo, nos

[31] O termo perturbamento aqui remete ao proposto por Arthur Danto (2006), que diz que a perturbação provocada por uma obra está ligada a sua capacidade dela de suscitar algum tipo de reação mais ou menos sensível no observador. Ou seja, espera-se que a obra que perturba seja aquela que suscita algum tipo de reação intelectual ou de debate, seja ele político, social, religioso, etc.

remetemos ao teatro de formas animadas ou teatro de animação, que dialoga ou até mesmo realiza a junção entre “teatro com ator, com a mímica e o teatro de bonecos onde, juntamente com as artes plásticas, a música e a cenografia, se cria um novo teatro, o teatro de animação” (AMARAL, 2011, p. 124).

Nesse tipo de teatro, objeto, corpo, figura são tão importantes quanto texto e movimento. Enfim, a importância dos elementos presentes na obra se equilibra, ou pelo menos se aproxima desse equilíbrio. Sobre isso, podemos dizer que há também a substituição, mais precisamente, do corpo do ator pelo corpo do boneco.

Enquanto o ator busca atingir a veracidade de sua interpretação através de métodos físicos ou psicológicos, para que seu corpo sirva como instrumento para compor determinada personagem, o boneco dá a esse ator uma dimensão complementar, além de trazer uma gama simbólica para a vida do homem moderno: o boneco é capaz de simular atitudes, gestos, movimentos que o corpo do ator não consegue produzir. Dessa forma, o boneco acaba servindo como o suporte mais verossímil para a representação de determinadas cenas ou espetáculos, tornando-se o modelo perfeito de ator.

O trabalho realizado pelo ator foi comparado ao de um fantoche, por Denis Diderot (1775), ao dizer que é um “fantoche maravilhoso, cujos fios o poeta puxa e ao qual ele indica a cada linha a verdadeira forma que ele deve assumir” (apud PAVIS, 2008, p. 30).

Edward Gordon Craig vai além de Diderot em seus trabalhos publicados na revista *The Mask*, no período de 1908 a 1929, os quais, segundo Ana Maria Amaral (2011), revelam que, para Craig, somente o boneco (a supermarionete ou *uppermarionete*) é capaz de libertar o ator de seus maneirismos, rompendo com uma interpretação estereotipada e demasiadamente emocional, como vemos no teatro realista, por exemplo.

O que Craig desejava era um teatro sem a interferência do ego do ator, em que ele seria capaz de se fundir aos demais elementos da cena, como símbolo. Ou seja, nas palavras de Ana Maria Amaral, “o ator devia se despersonalizar e se tornar um elemento plástico a mais, juntamente com objetos que se converteriam também, por sua vez, em ideias e símbolos” (AMARAL, 2011, p. 180).

Ocorre assim uma "objetude"[32] do corpo, ao mesmo tempo em que acontece a corporeidade ou a *ânima*[33] do objeto. Carlos Converso (2000) afirma que, nesse tipo de teatro, os objetos podem ser utilizados para representar aquilo que realmente são, ou como elementos significantes, como símbolos ou metáforas, pois os "objetos não só pretendem desempenhar a função de personagens a partir de sua animação, senão também o de objeto como tal, estático, como signo que aduz informação ao contexto geral da cena"[34] (CONVERSO, 2000, p.96).

A opção pela utilização de bonecos, em vez de atores, pode ocorrer por causa da duplicidade encontrada no uso do objeto estático. Como coloca Maryse Badiou (1992), o objeto "pode transmitir, através do movimento, a expressão máxima da vida humana, porque participa do mundo da matéria inanimada – e da morte – e do universo do sujeito, o da vida" (p.10. O boneco/escultura aparece no trabalho desses artistas como suporte da dor, do esquecimento. É uma representação do corpo que padece, porém não sente dor. Sua dor é transferida para o corpo coletivo, ou seja, para o meio em que se encontra o boneco/escultura, para a paisagem, e até mesmo para o corpo daqueles que o observam: são seres ficcionais que transmitem as mazelas sociais.

Esses fatores do teatro de animação podem ser percebidos como elementos constituintes de obras em que não ocorre somente a inversão do "corpo vivo" do ator para o "corpo morto" do objeto ou do boneco, mas também o seu contrário, o de dar vida a um corpo inerte, sem a necessidade de manipulação. Ou seja, essa vivacidade é concedida por outro elemento, que pode ser tanto o lugar onde o boneco ou objeto é exposto, como pelo olhar que lhe é dado pelo espectador. Sua ânima está na forma como é percebido por quem o olha.

Como vemos nas figuras 12 e 13, abaixo, o que fornece a *anima* aos bonecos/esculturas também são os elementos que estão no seu entorno, a postura em que são colocados, o rosto sempre escondido, sendo esse um elemento que facilmente revelaria o fato de ser um boneco/escultura, e não um ser humano. Esses fatores aumentam a verossimilhança desses seres inanimados, o que possibilita que

[32] Termo utilizado por Michael Fried, em seu ensaio *Art and Objecthood* (1967), em que faz a relação entre a noção de objetude e o conceito de teatralidade, colocando o primeiro como uma espécie de negação da arte, ou seja, a objetude diz respeito àquilo que não é autossuficiente nem autorreferencial.

[33] Do latim: referente à alma, vida.

[34] Tradução minha a partir de: "[...] objetos que no solo se pretende que desempeñen la función de personajes a partir de animarlos, sino también el de objeto como tal, estático, como un signo que aporta información al contexto general de la escena" (CONVERSO, 2000, p. 96).

sejam facilmente confundidos com corpos reais, além do fato de que, se não existissem pessoas marginalizadas no cotidiano das sociedades atuais, esses corpos seriam vistos como seres fantásticos. Porém, apesar de serem parte de uma cena ficcional, eles saem de sua passividade enquanto objeto e adquirem uma espécie de autonomia, no sentido de que se tornam sujeitos da cena que formam, e só são sujeitos nessas cenas, pois não se encontram no palco de um teatro, nem na sala de um museu. Eles recebem, como diz Jean Baudrillard (2001), “um papel dramático; é um ator com papel principal, no sentido de que ele inutiliza a expectativa de uma simples funcionalidade” (p.12).

**Figura 19 - *Proyecto Filoctetes* (Cracóvia), de Emilio García Wehbi**

**Figura 110 - *Project Embed* (Malmo), de Mark Jenkins**

## 3.2 Intenção e razão

Como dito há pouco, o trabalho de Mark Jenkins apresenta uma espontaneidade e uma despreocupação em relação à permissão, ou não, da utilização do espaço urbano. Nesse sentido, o autor não solicita permissões, tanto quando se trata, por exemplo, da utilização da via pública em si, ou até mesmo quando utiliza entradas ou telhados de prédios privados, fato que não encontramos no trabalho de Emilio García Wehbi, já que este solicita permissões às prefeituras, estabelecimentos privados, e ainda comunica a performance aos serviços públicos, como polícia, bombeiros, hospitais. Mas essa diferença é vista mais claramente quando nos perguntamos quais as intenções que cada um possui ao construir suas obras.

Sabemos que ambos construíram suas obras em espaços urbanos como uma forma de "utilização temporária". Contudo, essa temporalidade gera um contraste com a paisagem habitual desse espaço, que é realmente ocupado por outra simbologia, que modifica a forma de as pessoas olharem para esse espaço habitualmente. Este fato pode ser visto como a razão de esses artistas utilizarem o espaço urbano e não uma galeria ou um teatro para expor suas obras. Porém, podemos dizer que a intenção primeira desses artistas ainda era outra. A do projeto de Wehbi, por exemplo, era questionar a relação entre a presença daqueles que vivem na rua e os meros transeuntes, e qual seria o impacto, na vida da cidade, ao se evidenciar esse encontro entre o "ser abandonado" e aqueles que passam rotineiramente por eles, como numa tentativa de confrontar os mais afortunados "com a presença da morte e da miséria como parte de sua vida cotidiana"[35] (WEHBI, 2002, p. 5).

**Figura 111 - *Case History*, de Boris Mikhailov**

Somente a partir desse aspecto, já é possível inferir que o *Proyecto*

[35] Tradução minha – "[...] con la presencia de la muerte y la miseria como parte de su vida cotidiana." (WEHBI, 2002, p. 5).

*Filoctetes*, pelo que instiga, deixa de ser só uma obra de arte, mas torna-se, sobretudo, um evento político-social, já que passa a ser mais do que um boneco exposto na rua. Ele propõe a reflexão sobre onde estamos, quem somos e o que estamos fazendo, não somente enquanto indivíduos, mas também como sociedade, pois consegue dialogar com os fatos de sua época, ou seja, está em sintonia com as preocupações do seu tempo, fala sobre os excluídos da sociedade, a invisibilidade pública, a pobreza, sobre o descaso político, a violência urbana, o que leva as pessoas a se sujeitarem a viver dessa maneira, a falta de perspectiva e o desespero de quem não tem para onde ir e toma as ruas como sua casa.

Essa foi uma das razões que Wehbi apontou como sendo a norteadora na criação de sua obra. Mas, antes mesmo disso, ele foi inspirado pelas fotografias do ucraniano Boris Mikhailov[36], que busca, em seu trabalho (figura 14), mostrar a duplicidade que há entre os sistemas políticos e sociais, registrando o dia a dia real da cidade, aproximando-se mais do estilo fotojornalístico do que da foto arte, o que faz com que suas fotografias se modifiquem assim que se varia o que ele denomina de "clima social".

Observando essas fotos, Wehbi sentiu-se atraído por elas, como se o *punctum*[37], termo criado por Roland Barthes, o tivesse atingido de forma suprema. Wehbi viu, nessas fotos, mais do que o retrato de uma sociedade estrangeira: ele foi tocado, foi animado por uma figura não animada, como diria Barthes, ao apreciar tais fotografias.

Contudo, o mais interessante, aos olhos de Wehbi, foi enxergar essas pessoas das fotografias como possíveis bonecos, e disso surgiu a ideia primeira do *Proyecto Filoctetes*: a de maximizar aquilo que vemos todos os dias em todas as grandes cidades do mundo, em potencializar a exposição dessas pessoas marginalizadas.

Assim, Wehbi viu, nessa transferência do corpo real para o corpo imagético, porém realista, do boneco, uma forma de poder observar como os transeuntes se comportam numa situação de confronto com esses corpos que encontramos no dia

[36] Nascido em 1938, em Kharkiv, até então capital da Ucrânia, da antiga União Soviética. Boris Mikhailov decidiu registrar, através da fotografia, principalmente a partir da década de 1980, o que ele via como fracasso da cultura urbana soviética, retratando cenas do cotidiano de sua cidade, dando ênfase à vida dos moradores de rua, da sociedade em que vivia, para mostrar a precariedade socioeconômica desta. *(ver nota 2).*

[37] "O *punctum* é, portanto, uma espécie de extra campo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver." (BARTHES, 1984, p. 89).

a dia, porém neste caso colocados numa perspectiva excessiva, no sentido de que, apesar do seu realismo, esses bonecos talvez criem uma realidade um pouco distorcida, por elevarem alguns aspectos das situações rotineiras.

Dessa forma, o boneco passa a representar um corpo morto, inerte, alcançando o que Freud chamou de "o sinistro" (*Das Unheimlich*)[38], no qual a não vida do objeto está representando a falta de vida. O artista crê que, para alcançar esse conceito, nada seria melhor do que a utilização do boneco:

> Um ator não poderia representar a morte com a mesma convicção de um objeto sem vida própria. O objeto não teme a morte, simbolizando-a de uma forma radical e contundente, “é” a morte, não a atua. O espectador, por outro lado, pressente a morte no cenário (WEHBI, 2005, p. 1)[39].

Outro elemento utilizado por Emílio García Wehbi como ideia conceitual para o entendimento do *Proyecto Filoctetes* é a conversão das grandes cidades do mundo em "cidades pânico", com embasamento em Paul Virilio, que analisa o espaço urbano pós os atentados ao World Trade Center, na cidade de New York, Estados Unidos, ocorridos em 11 de setembro de 2001.

Segundo Wehbi, Virilio crê que os espaços públicos estão, cada vez mais, sendo facilmente invadidos pelo medo e a insegurança e, para que seus habitantes sintam o mínimo de segurança, acabam abdicando de sua própria liberdade e individualidade, vigiando os demais e ao mesmo tempo sendo vigiados. já que hoje todos se transformaram em possíveis suspeitos:

> Não sabemos bem do que somos suspeitos, mas a realidade é que tem aparecido um tipo tanto de censura como de autocensura sobre o que se pode fazer ou deixar de fazer no espaço público [...] o espaço urbano tem perdido o caráter público e tem se transformado numa forma a mais de controle (WEHBI, 2005, p. 2)[40].

---

[38] O efeito do sinistro tem a ver com uma modificação da percepção, é um estado que liga o consciente ao inconsciente do indivíduo, revelando aquilo que estava escondido ou que não queria ser identificado pelo consciente.

[39] Tradução minha – "Un actor no podría representar la muerte con la misma convicción de un objeto sin vida propia. El objeto no le teme la muerte, la simboliza de una forma radical y contundente, 'es' la muerte, no la actúa. El espectador, por lo tanto, presiente la muerte en el escenario" (WEHB, 2005, p. 1).

[40] Tradução minha – "Y todos nos hemos transformado en posibles sospechos. No sabemos bien sospechos de qué, pero la realidad es que ha aparecido una suerte tanto de censura como de autocensura sobre o que se puede hacer o dejar de hacer en el espacio público [...] el espacio urbano ha perdido el carácter público y se ha transformado en una forma más de control" (WEHBI, 2005, p. 2).

O interesse de García Wehbi pela utilização do espaço urbano está no fato de o artista ter percebido e considerado a existência de uma amnésia artística quanto à utilização desse espaço. Entre os anos de 1960 e 1970, no Ocidente, a relação dos habitantes com o espaço urbano e público era muito mais intimista, pois este era um espaço de efervescência artística, ou de movimentos sociais (passeatas, manifestações etc.). Contudo, atualmente esses tipos de ações, principalmente as artísticas, são vistas como desestabilizantes e deslocadas do lugar onde deveriam estar.

Dessa percepção, os seguintes questionamentos vieram à tona para García Wehbi:

> Até onde devemos deixar artisticamente o espaço público? Quem determina o que se pode e o que não se pode fazer nas ruas? Por que aceitar que nossa liberdade artística seja restringida sob o discurso paralisante do "terror e segurança"? E se a arte ceder, não estará sendo parte desse mecanismo de controle, ainda que seja involuntariamente? (WEHBI, 2005, p. 3)[41].

Na tentativa de acalmar suas inquietações, Wehbi elaborou o *Proyecto Ficlotetes*, para ser uma maneira de atravessar o fluxo normal da cidade, afetando o transeunte de forma a perturbá-lo e questioná-lo sobre o seu olhar ao que se passa ao seu redor, através da poética do teatro de animação, que permite simular o real por meio do fictício de maneira potente.

Outro ponto que o artista levanta em seu trabalho, como uma forma de "teste" dos mecanismos de controle das cidades atuais, está no fato de que em todas elas ele solicitou permissão prévia para a realização de sua obra, para que nenhum meio de socorro médico ou serviço de emergência fosse chamado e se deslocasse ao local da obra sem necessidade. Mesmo assim, em todas as cidades esses mesmos meios e serviços foram chamados e se deslocaram até onde se encontrava o boneco, o que revela a ineficiência de comunicação entre as esferas burocráticas dessas cidades. Dessa maneira, o trabalho de Wehbi expôs a ineficiência do sistema burocrático do Estado.

[41] Tradução minha - ¿Hasta dónde debemos ceder artísticamente el espacio público? ¿Quién determina qué se puede o qué no se puede hacer en las calles? ¿Por qué aceptar que nuestra libertad artística se vea restringida bajo el discurso paralizante del "terror y la seguridad"? Y si el arte cede, ¿no está siendo parte de ese mecanismo de control, aunque sea involuntariamente? (WEHBI, 2005, p. 3).

Outro aspecto da obra de Wehbi é o fato de que ele quis chamar a atenção para a figura do ser marginalizado pela sociedade, abandonado pelo Estado. Por isso, para o personagem central da peça, o artista optou pelo nome *Filoctetes*, mito grego retratado por Sófocles, cujo herói é um homem marginalizado por seus pares. Ainda que haja diversas versões do mito, como já falado anteriormente neste trabalho, o que interessou a García Wehbi foi o fato de, em todas as versões, Filoctetes ter sido abandonado por seus companheiros na ilha de Lemnos, por portar uma ferida que exalava um cheiro fétido e por emitir gritos lancinantes de dor. Assim, Filoctetes é abandonado e deixado sozinho em um ambiente ermo, sendo resgatado somente quando os gregos necessitaram de sua ajuda, junto com seu arco e suas flechas, para vencerem a guerra de Troia.

O artista argentino faz uma relação entre esse mito e as cidades contemporâneas, analisando que, hoje, todas elas "são, de algum modo, Lemnos contemporâneas[42]" (WEHBI, 2005, p. 3). Essa comparação questiona esse aspecto de normalidade que as sociedades assumem frente à sua paisagem social, e que tentam, de certa forma, ocultar de si mesmas.

Esse é o mesmo aspecto que Mark Jenkins tenta revelar aos transeuntes através da sua obra *Embed Series*, fazendo-os olhar para "cantos" da cidade antes ignorados por eles.

**Figura 112 - Jardins da Cordoaria, de Juan Muñoz**

Assim como o artista argentino, para a construção de sua obra Jenkins também teve como inspiração primeira as fotografias de obras de outro artista.

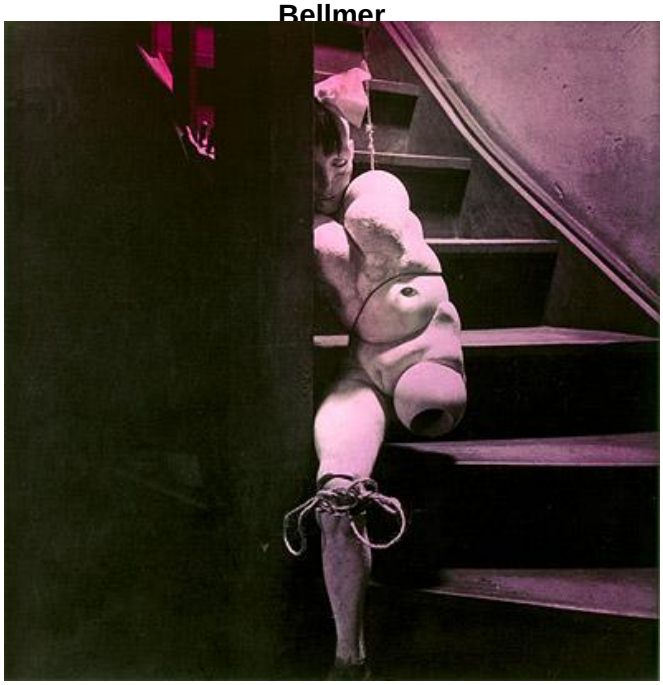
[42] Tradução minha – "Son, de algún modo, Lemnos contemporáneos" (WEHBI, 2005, p. 3).

Neste caso, ele se inspirou no trabalho do espanhol Juan Muñoz[43], visto por ele em 2001, em exposição realizada em Washington DC, nos Estados Unidos.

As obras do escultor espanhol, feitas principalmente de bronze, papel machê ou resina (figura 15), consistiam em esculturas expressivas, ou seja, figuras que retratavam a condição humana, em suas posturas e expressões, numa tensão entre o real e o irreal. Com essa obra, ele criava uma espécie de relação dinâmica entre o espectador e a escultura, em que a característica desta pode mudar conforme a perspectiva, o ponto de vista, do primeiro. Muñoz buscava, com suas esculturas, criar uma atmosfera teatral, fossem as suas exposições feitas em galerias ou no ambiente externo, como jardins, praças, parques.

A influência de Muñoz no trabalho de Jenkins foi essencial não só para a construção dos corpos da *Embed Series*, mas também por ter sido o primeiro contato do artista com uma instalação artística composta de esculturas. Quando Jenkins foi questionado, em uma entrevista, sobre a importância do trabalho de Muñoz para sua obra, ele disse ver a obra do espanhol como essencial à sua arte:

**Figura 113 - *La Poupee* (1935-49), de Hans Bellmer**



> Foi minha introdução, ao vivo, na área da instalação escultural. Eu nunca estudei formalmente para ser artista, apenas tive algumas aulas de humanas e de artes. Antes de Muñoz, eu realmente só conhecia o Hans Bellmer. Mas Muñoz, com suas obras, estava criando a ideia de palco e cultivando o surreal, etc. Foi a semente para mim[44] (JENKINS, 2008)[45].

[43] Escultor espanhol nascido em Madri, em 1953. Estudou arquitetura na Universidade Politécnica de Madri, depois artes, na década de 1970, em Londres, no Central Saint Martin College e no Croydon College. Na década de 1980, passou a estudar no Pratt Graphic Center de Nova Iorque, nos Estados Unidos. Retornou à sua cidade natal em 1984, onde realizou sua primeira exposição individual, na Galeria Fernando Vijande. Faleceu repentinamente de parada cardíaca, em 2001, interrompendo precocemente seu trabalho.

[44] Tradução minha – "It was my live introduction to figure installation sculpture. I had never trained formally as an artist and only had taken one humanities and the arts class. Before Munoz I really only knew of Hans Bellmer. But Munoz with his works was creating the idea of the stage, and cultivating the surreal, etc. It was the seed for me.

[45] Entrevista concedida a esta pesquisadora, por meio de correio eletrônico, em julho de 2008.

A intenção primeira de Jenkins, com o *Tape Men* (primeiro projeto da *Embed Series*), foi a de criar figuras representando o ser humano, tal como no trabalho de Muñoz, utilizando materiais do dia a dia e criando uma relação entre a escultura e o espaço. Ele buscava criar uma situação em que esse corpo de fita modificasse a paisagem, como elemento de uma cena que só se completa com o olhar do transeunte/espectador, de maneira que essa escultura pudesse provocar diferentes leituras a partir de cada ângulo em que fosse vista.

Outro fator relevante do trabalho de Jenkins está nas novas características que o artista foi agregando à sua obra, até que ela se transformasse em outra obra. A ideia de usar o espaço público como palco, ou como moldura, esteve sempre presente na *Embed Series*. Mas, no começo, seus homens de fita assumiam a cor translúcida do material de que eram feitos; depois, assumiram camadas de papel jornal, de cores claras, até serem finalmente vestidos. Nesse ponto, Jenkins passou a explorar a ideia de um "realismo mágico", criando esculturas que, ao mesmo tempo, assumiam as carcterísticas reais de um ser humano. Em alguns casos, essa escultura era colocada em uma posição de estranhamento ou que sugeria a ilusão de que algo bizarro acontecia, como, por exemplo, com a cabeça deslocada do corpo ou com um outro objeto no lugar da cabeça, como um cone de sinalização de trânsito, por exemplo (figura 17).

**Figura 114 - Embed Series, de Mark Jenkins, em Belgrado/Sérvia; Seoul/Coréia do Sul; Tudela/Espanha; Rio de Janeiro/Brasil**

Com isso, Jenkins buscou, diferentemente de García Wehbi, revelar ao transeunte que o corpo que ele vê não é um corpo real, e sim um corpo fantástico, surreal, enfim, uma escultura, uma obra de arte, capaz de provocar diversas reações, seja de surpresa, riso, indiferença. Ao artista agrada observar tais reações, mesmo que elas não sejam o ponto central das fotos que registram suas obras.

Suas esculturas são corpos poéticos, obras temporárias, expostas num teatro urbano que é a rua, para que pessoas de todos os tipos se desliguem um pouco do tempo turbinado de nossa sociedade e não somente pensem nesse corpo diferente, estranho, mas reconheçam esse espaço de passagem, tão comum, mas talvez pouco observado no dia a dia. O objetivo é que as pessoas passem a se envolver mais com o mundo que está ao seu redor, que percebam o real, mesmo que para isso tenham que encarar a fantasia de um corpo feito de fita.

Contudo, depois de seis anos de trabalho de Jenkins pelo mundo, esse ideal de analisar a reação das pessoas passou a ser apenas mais um dado de sua obra, e essas imagens, para ele, hoje, "são mais sobre poesia, de capturar um momento mágico" (JENKINS, 2012 apud REBUSTINI, 2012)[46]

## 3.3 O boneco/escultura enquanto *performer* e a ocupação do espaço público

*O Manequim, em meu teatro, deve tornar-se um modelo pelo qual passa o sentimento vivo da morte e da condição dos mortos.*
*(Tadeusz Kantor)*

### 3.3.1 Um corpo não corpo

No trabalho desses artistas, escolher um corpo inanimado ao invés de um ator, um *perfomer*, ou até mesmo de seu próprio corpo, pode ser visto como algo além da mescla de linguagens artísticas. Poderíamos, sim, realizar essa relação (como mostramos no primeiro capítulo deste trabalho), o que não seria inválido. Contudo, podemos entender que a posição do boneco/escultura enquanto *performer* revela um caráter muito mais potente do que simplesmente a questão de cruzamento entre as linguagens artísticas.

Esses corpos imagéticos são capazes de transmitir, àqueles que os notam, a condição frágil do corpo humano e, ao mesmo tempo, a força expressiva contida nele. Os corpos dessas obras são objetos inertes, porém, animados externamente, no sentido de que os outros, os que estão em movimento, fazem esses corpos inanimados ganharem vida, como se os corpos inanimados solicitassem aos

[46] Disponível em <www.guiarioclaro.com.br/materia.htm?retorno_serial=151001940>.

receptores da obra que ativem sua memória corporal e, de certa forma, se coloquem na posição desses bonecos/esculturas.

Podemos, assim, entender que, nessas obras, o boneco/escultura torna-se tanto sujeito como objeto, por ser um corpo espontâneo e ao mesmo tempo extremamente controlado por seus criadores. A utilização de um corpo inanimado fornece, tanto para Wehbi como para Jenkins, a possibilidade de trabalhar com um corpo-material, ou seja, segundo Pavis (2008), é um "'corpo condutor' que o espectador deseja fantasia e identifica (identificando-se com ele)" (p. 75).

Dessa forma, podemos dizer que o uso de um corpo inanimado ao invés de um corpo humano vivo está ligado, nessas obras, com o fato de que esses corpos se propõem a passar uma certa perturbação, no sentido de criarem uma ruptura do ritmo cotidiano do transeunte/espectador, com potência suficiente para gerar nele uma experiência através dessa ficção artística, em que esses bonecos/esculturas representam corpos surreais, no caso de Jenkins, e corpos mortos ou de extrema necessidade, no caso de García Wehbi. Essas representações poderiam ser tentadas por alguns atores, mas não atingiriam o ponto desejado pelos artistas criadores.

A relação que esses artistas fazem de seus bonecos/esculturas com o espaço e os transeuntes, e a escolha por seres inanimados, se assemelha ao que Gordon Craig desejava. Segundo Tadeusz Kantor, Craig almejava criar uma obra em que essa substituição do ator/*performer* por um boneco/escultura, apesar de resultar numa "criação artificial e mecânica", seria a única forma de conservar "a homogeneidade e a coerência da obra de arte" (2008, p. 197). Ou seja, só esse boneco/escultura, enquanto objeto, vazio de sentimentos, emoção, vísceras, consegue transmitir, durante todo seu período de exposição, um sentimento, uma sensação real de morte, de indiferença àqueles que o olham, de transcendência, de esvaziamento quanto à condição humana, desprovido de qualquer tipo de consciência que possa transmitir qualquer outra emoção que não seja aquela desejada pelos artistas criadores das obras. Estes são, assim, os *performers* ideais para esse tipo de experiência artística.

Estamos, também, falando de um corpo/objeto que ganha vida ao ser colocado em contato com transeuntes desavisados de que se trata de uma obra de arte. Isso nos leva a pensar na modificação que intervenções como as propostas pelo *Proyecto Filoctetes* e pelo *Project Embed (Embed Series)* recebem, tornando-

as “ambiências ativas”, como denominou Tadeusz Kantor (2008), nas quais o espaço, com toda a sua simbologia pré-existente, e os transeuntes/espectadores passam a integrar a obra.

Dessa forma, esses corpos/bonecos podem ser vistos como telas que projetam “questões contemporâneas sobre identidade” (ASTLES, 2008, p. 55), existindo e tendo significado somente quando são relacionados com o mundo ao seu redor, com a matéria, com a história, com o transeunte.

### 3.3.2 A escolha do espaço

*O espaço é muitas coisas ao mesmo tempo.*
*(Steven Holl)*[47]

Quando pensamos em intervenção urbana, consideramos que ela ocorre também no cotidiano da vida social. Contudo, faz-se necessário ressaltar a importância do local e tempo para a concretização da obra, pois, segundo Jean Langdon, esses dois fatores podem servir como sinalizadores dentro do evento performático o qual determinará:

> [...]o que é esperado e permitido. No teatro, o palco é um dos mecanismos que estabelecem expectativas. Piadas podem ser contadas em várias situações, mas há lugares e momentos onde é totalmente impensável contar piadas” (LANGDON, 1999, p. 26).

Disso podemos pensar que nenhum lugar escolhido para a apresentação do *Proyecto Filoctetes* e do *Project Embed (Embed Series)* foi definido totalmente ao acaso. Ao contrário, algo, nesses lugares e no tempo em que foram realizados, teve um significado relevante para os dois artistas, como a capacidade de esses bonecos/esculturas provocarem uma ruptura maior no fluxo cotidiano ou a facilidade de acesso dos artistas, dentre outros critérios de escolha.

Para o artista argentino, o local que o inspirou foi a cidade de Buenos Aires, apesar de ter iniciado a apresentação de seu projeto em Viena. Mas, em que pese a formação histórico-social das cidades onde o *Proyecto Fioctetes* foi realizado, o que importa ao artista é o fato de que corpos podem ser encontrados em qualquer rua de

[47] In: Coleção Folha Grandes Arquitetos. 1 edição. São Paulo: Folha de São Paulo, 2011, p. 77.

qualquer cidade; o que muda é a maneira como os transeuntes se comportam diante deles. E essa diferença de recepção em cada uma das cidades acaba por tornar o trabalho muito mais interessante, criando um ponto de vista múltiplo, que nos permite também analisar a distinção do comportamento humano em diferentes níveis sociais e culturais.

Assim, os critérios de escolha das localidades onde os bonecos são posicionados levam em conta se são lugares de passagem, simbólicos, possíveis de incorporar a obra simultaneamente com os outros espaços. Segundo García Wehbim, para contemplar esses aspectos é realizada uma:

> [...] análise específica de conteúdos geográficos, históricos e simbólicos da cidade, e do possível impacto sobre os pedestres nesses locais. Então, o resultado desta análise de lugares pode ter como consequência, por exemplo, a porta de entrada de um prédio público, uma praça movimentada, no centro financeiro [ruas com muitos bancos, lojas e empresas tecnológicas], um assento do parlamento dessa cidade, na estação de trem, um museu, etc. O critério para a escolha destes locais faz parte do [plano] da oficina (WEHBI, 2005, p. 3)[48]

Percebemos, então, que a obra não está focada somente na posição ou no boneco em si. Ao definir o local onde o boneco será posto, García Wehbi se interessa mais na possibilidade de esse espaço favorecer o contato direto entre o boneco e o transeunte, e em poder registrar a reação deste ao se deparar com aquele, como tal reação se constrói e se modifica quando o transeunte/espectador identifica o boneco como um ser inanimado e se dá conta de sua participação em um evento artístico. Em pesquisa anterior, que tinha como objetivo analisar a teatralidade existente no *Proyecto Filoctetes,* esta pesquisadora pôde constatar que Emilio García Wehbi tem um trabalho que pode ser chamado de:

> [...] “arte casual do meio urbano”, à qual incorpora suas "marionetes do teatro contemporâneo". Projeto através do qual indaga sobre seu lugar nesse meio, e reflita sobre os corpos em anonimato. Assim, utiliza-se da arte não apenas como um meio de comunicação, mas

[48] Tradução minha - “[...] análisis específico de los contenidos geográficos, históricos, y simbólicos de la ciudad, así como la posible incidencia en los transeúntes en dichos lugares. Entonces, el resultado de este análisis de lugares puede dar como consecuencia, por ejemplo, la puerta de entrada de un edificio público, una plaza transitada, un monumento histórico, una calle financiera, un asiento en el parlamento de dicha ciudad, una estación de trenes, un museo, etc. El criterio de elección de dichos lugares es parte del taller (WEHBI,2005, p. 3).

> também como de contestação, e propõe uma reflexão sobre a arte, o ser humano e o meio no qual este habita (MARTINS, 2006, p. 31).

Ao pensar nessas pessoas que convivem no meio público e urbano, García Wehbi acredita que há duas classes: aquelas que usam a rua como caminho de passagem, que lhes serve como trajeto de ligação entre um ponto e outro da cidade; e aquelas que têm a rua como sua moradia, não tendo outro espaço que as abrigue. A presença desses moradores do espaço urbano torna-se constante e considerada "normal" pelas demais pessoas que por ali circulam.

Essa forma de García Wehbi ocupar o espaço público e urbano pode ser vista como um meio de discussão sobre a questão da invisibilidade pública, não só dos indigentes, mendigos, acidentados, mas também da classe trabalhadora, como garis, faxineiros, zeladores, porteiros que, por muitas vezes, são ignorados pelo transeunte. Este considera esse espaço apenas como uma via de passagem, como se nada ocorresse ao seu redor, e precisa ser surpreendido no meio de seu caminho para perceber que algo estranho acontece.

Para isso, não é suficiente a criação de uma obra como a de García Wehbi. Vemos esse fato acontecer também com manifestações, protestos e rebeliões que tomam vias públicas, consideradas importantes vias da cidade, para que sejam ouvidos por todos.

No campo artístico, a ocupação do espaço público e urbano se dá das mais diversas formas, como já mencionamos no capítulo 2 deste trabalho, desde grandes ocupações, como acontece na *land art*, até instalações, teatro de rua, performances, intervenções etc., que variam de acordo com o desejo, intenção ou visão do artista.

No caso de Mark Jenkins, sua visão de ocupação do espaço público e urbano se aproxima do conceito de *site specific*[49]. Em algumas cidades como Moscou, Seul e São Paulo, o artista foi convidado, seja através de galerias, museus ou eventos de arte independentes, a ministrar *workshops* de confecção de esculturas de fitas, e aproveitou a estadia para expor sua obra observando as características peculiares de cada uma dessas cidades. Por exemplo, o excesso de carrinhos de supermercados abandonados na rua ou os *outdoors* vazios em Puerto del Rosario, Espanha, passaram a ser elementos constituintes de suas obras.

[49] Termo que faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados - muitas vezes fruto de convites - em local certo, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada. (Enciclopédia Itaú Cultural – Artes Visuais – acessado em 01 de fevereiro de 2012, às 17:12).

Dessa forma, o trabalho de Jenkins pode ser conceituado como *site specific*, como dito acima, por ser sua obra construída pensando no local em que será exposta. O artista considera o que está ocorrendo historicamente naquele espaço, suas características peculiares, observando qual elemento dessa cidade ele nunca havia visto em outra. Ao encontrar esse elemento, ele o explora como um componente do cenário do seu teatro urbano, registrando todos esses elementos em suas fotografias, que depois serão expostas como telas.

Assim, essas especificidades das cidades são incluídas em suas esculturas, como, especificamente, no caso da intervenção realizada na cidade de Los Angeles, na qual carrinhos de supermercado foram incorporados ao corpo das esculturas. Jenkins percebeu dezenas de carrinhos abandonados pela cidade, considerando o fato algo único, peculiar à cidade de Los Angeles, e incorporou-os somente às esculturas ali realizadas. Percebemos, então, que cada cidade possui seus personagens, sejam figuras humanas ou objetos. Jenkins se propõe a perceber quais são esses elementos peculiares, para incorporá-los à sua obra, criando personagens que mesclam o corpo humano e o corpo construído ou natural da cidade, numa interferência fantástica, transformando o espaço público e/ou urbano num grande palco, e seus transeuntes em atores e espectadores.

No trabalho de Jenkins, nenhuma autoridade é previamente comunicada a respeito dos locais específicos nos quais suas obras serão instaladas, o que torna a todos desavisados de que se trata de um evento artístico. Diferentemente de Jenkins, García Wehbi solicita autorizações e avisa previamente os órgãos competentes a respeito de sua intervenção, mesmo que seja como uma forma de testar a eficiência de comunicação dentro do sistema burocrático das cidades contemporâneas. Mesmo assim, havia uma parcela da população ciente de que se tratava de corpos fictícios espalhados pela cidade nos dias específicos das intervenções.

### 3.4 Momento mágico

Além de toda a parte “consciente” dessas obras, como a confecção dos bonecos/esculturas, a escolha das vestimentas, o local a serem posicionados, e no caso de Wehbi, a escolha e orientação das equipes de supervisores dos bonecos, no caso de Jenkins, a realização de uma sequência de fotos, ainda resta algo que

esse dois artistas realizam, que é a criação de situações poéticas, ou o que Jenkins chama de "momento mágico".

Esses bonecos/esculturas representam figuras marginalizadas socialmente, retratam sua solidão, o abandono desses seres, carregados de melancolia e desespero. Estão estáticos, mas emanam vida de uma forma sombria, e possuem uma força expressiva, talvez de esperança ou de um pedido de ajuda. Enfim, são algo que atrai o olhar de quem passa, e a soma desses aspectos revela uma poesia nesses corpos solitários, verdadeiras poesias visuais, no sentido de que passam determinadas mensagens através de suas figuras, sem necessitar do recurso da palavra, pois são corpos permeados por signos ligados ao contexto histórico e social em que são colocados.

Contudo, essa poesia não está somente na figura do boneco, e sim na junção de elementos das obras, a escolha do espaço, da vestimenta, da posição em que ele é colocado, no olhar de quem passa, o momento histórico em que vivemos. É a junção desses aspectos que dá a expressividade que apreendemos agora desses bonecos/esculturas. Eles só existem como corpos poéticos e, assim, como obra de arte, se pensarmos na conjuntura em que eles se encontram.

**Figura 115 - Mark Jenkins - Under the Rainbow - Malmö/Suécia - 2008**

Como exemplo, podemos elencar alguns desses bonecos/esculturas, como a escultura denominada por Jenkins de *Under the Rainbow* (figura 18), da sua série realizada em Malmö, Suécia, em 2008. Trata-se de um corpo boiando no rio, próximo à ponte, preso pela cintura a um cacho de balões.

Essa é uma imagem ao mesmo tempo obscura e leve: há a tristeza de

alguém que perde a vida, mas há a beleza dos balões coloridos flutuando, como se quisessem carregar esse corpo com eles.

Se dividirmos essa imagem em duas partes, uma mostrando apenas os balões e outra apenas o corpo, teremos sentimentos opostos. Com a junção dessas duas imagens, nosso sentimento passa por uma mescla de alegria e tristeza, de sublimação e de aversão, enfim, de sentimentos contraditórios, além de também existir nessa figura um espelho d'água, o que causa uma inversão, como se os balões, assim como o transeunte, que apesar de não ter sido capturada sua imagem real, há sua imagem refletida na água, um pouco distorcida, mas que revela seu interesse em observar aquele corpo. Este seria, então, o momento mágico produzido pelo artista e fornecido aos transeuntes. É um misto de lembranças boas, como a alegria infantil ao ver vários balões coloridos, que emanam de uma imagem funesta, e isso atrairá ainda mais a atenção do transeunte. Talvez essa ligação o fará parar e pensar sobre o que vê e em como ainda é possível ver beleza no que é trágico.

**Figura 116 - *Proyecto Filoctetes* - Berlim - novembro de 2004**

No trabalho de Wehbi, esse momento mágico não estaria num elemento agregado ao boneco, e sim na própria relação entre o transeunte e o boneco, como vemos na figura 19, em que um transeunte se abaixa e toca violão para um desses corpos sentados no chão, usando toca e um lenço que esconde seu rosto. Mesmo assim, não há entre eles – pelo menos daquilo que podemos analisar através da fotografia – a barreira da indiferença, nem o olhar frio. Ao contrário, o transeunte se aproxima sem medo, tentando dar a esse alguém com aparência sofrida um pouco de alegria por meio do que lhe está próximo, que nesse caso é a música, o que torna a imagem poética. Ela mostra um encontro provavelmente inesperado pelo artista, um contato tão próximo, numa tentativa, por parte do transeunte, de acolher não somente o corpo físico do outro, mas de acalentar seu estado de espírito.

# 4. Apenas Semelhantes: Apresentação e Repercussão

# 4 APENAS SEMELHANTES: APRESENTAÇÃO E REPERCUSSÃO

Tanto para o *Proyecto Filoctetes* como para o *Project Embed* (*Embed Series*) não há previsão de data de término. Eles continuam num processo intermitente de produção e intervenção, o que quer dizer que ainda podemos nos deparar com alguma dessas obras, ou seja, são obras ainda em progresso (*working progress*). No entanto, o que temos, nesta pesquisa, é uma análise dos registros dessas obras. Dessa forma, esta pesquisa não pode ser chamada de trabalho etnográfico, pois estamos tratando de intervenções de duas obras que já ocorreram, e o que nos resta delas são fotografias, vídeos e relatos.

Assim, este capítulo pretende dar conta dessas observações feitas sobre as obras, como elas foram percebidas, recebidas, comentadas, uma reflexão a respeito da subversão pretendida pelas linguagens oriundas das vanguardas do século XX. Contudo, são uma subversão singela, por ainda romperem com o fluxo cotidiano dos lugares onde são apresentadas, mas, principalmente, por colocarem em relevo os dramas sociais da contemporaneidade, dramas muitas vezes ignorados pelos transeuntes. E aqui chegamos ao cerne do que realmente faz com que essas obras causem estranhamento: os corpos vistos não são reais, são bonecos/esculturas, obras que têm o corpo como manifesto artístico. Este é o ponto relevante, que faz desses trabalhos mais do que manifestos sociais.

Em outras palavras, esse manifesto tanto artístico como social está no ato de provocar o olhar atento do transeunte, fazendo-o perceber aquele corpo como um ser ficcional e causando nele uma ruptura. Isto faz da obra uma subversão, pois algo reverbera em quem a contempla. Por um instante, ou por um longo tempo, esse alguém reflete sobre o que vê, distingue o drama real do ficcional e pode pensar e imaginar um turbilhão de coisas. O contrário também pode acontecer: o transeunte pode passar pelo corpo sem enxergá-lo, pode ignorá-lo, ou torná-lo invisível, de tão acostumado com a cena.

A partir desses aspectos levantados, este capítulo trará os temas da montagem e registro das obras, na seção 4.1; comportamento dos atores sociais frente às obras, na seção 4.2; e de encontros casuais, na seção 4.3.

## 4.1 Montagem e registro das obras

Quando apresentadas pelos artistas e vistas pelos transeuntes, as obras estudadas apresentam muitas semelhanças, o que pode dar ao espectador a impressão de estar contemplando o mesmo evento artístico, de um só criador. Essa primeira impressão é causada pelo fato de tanto Wehbi como Jenkins trabalharem com a figura humana em escalas e vestimentas hiper-realistas, como levantado no capítulo anterior.

Mas, mesmo que o resultado seja semelhante, cada artista faz a montagem de sua obra de maneira um tanto diferenciada. García Wehbi escolhe a madrugada para instalar seus bonecos, para que a reação dos transeuntes, ao se depararem com os bonecos, possa se dar da maneira esperada pelo artista. Pois quanto menor o número de pessoas cientes de que se trata de bonecos antes de estes serem instalados, maior será o número de pessoas a demonstrarem suas verdadeiras reações frente a esses corpos.

Dessa forma, García Wehbi e sua equipe[50] instalaram, em diversos pontos das cidades escolhidas, cerca de 25 bonecos[51] antes das sete horas da manhã, o que possibilitou um tempo total da intervenção de oito horas (das 07h00 às 15h00). Cada boneco possuía uma espécie de “personagem”, o que auxiliou o artista na escolha de suas vestimentas, acessórios e posicionamento.

Como exemplo disso, podemos avaliar algumas imagens (como na figura 20, abaixo) que mostram alguns dos bonecos simulando moradores de rua, usando cobertores e caixas de papelão. Além disso, segundo relatos, alguns bonecos possuíam gravadores que emitiam o som de alguém dormindo ou de uma respiração mais forte. Outros bonecos pareciam estar acidentados, como se tivessem caído ou passado mal. Para tanto, foi derramado, ao lado deles, um líquido vermelho simulando sangue. Houve até um boneco com a cabeça coberta por um saco plástico, como se tivesse sido vítima de uma violência brutal.

[50] O número de pessoas na equipe varia conforme a cidade apresentada, o maior número até hoje foi em Buenos Aires, onde cada boneco tinha três pessoas responsáveis por ele, nos outros foram duas pessoas por boneco.

[51] Esse número também varia conforme a cidade onde ocorreram as intervenções, mas sempre variando entre vinte e dois e vinte e cinco bonecos.

**Figura 20 - *Proyecto Filoctetes* - Buenos Aires/Argentina**

Para cada cenário/situação montada capaz de produzir um encontro casual entre o transeunte e o boneco, foram escolhidas duas ou três pessoas para que "cuidassem" do boneco. Essas pessoas, que tinham participado de *workshop* realizado anteriormente por García Wehbi, mantinham certa distância da cena, a ponto de não revelarem ao transeunte sua relação com o boneco, nem interferirem na interação deles. Esses "supervisores" ficaram responsáveis tanto por cuidar do boneco, como também por realizar o registro fílmico, fotográfico e narrativo da intervenção, de como as pessoas reagiam e como se comportavam antes e depois de perceberem, ou de serem avisados por algum outro transeunte, de que se tratava de um boneco.

A partir do olhar desses "supervisores", os quais participaram da palestra posterior à apresentação, fotografaram e relataram suas experiências, e que, no caso da intervenção de Buenos Aires, geraram um livro sobre a intervenção, podemos hoje reconstruir o trabalho realizado por García Wehbi. De certo modo, esse olhar que registrou o que hoje estudamos é um olhar já focado num determinado aspecto da obra, e acaba nos orientando a enxergar de um ângulo que talvez não teria sido o escolhido por nós, caso a tivéssemos presenciado.

Observando as fotos, também é possível perceber a diferença de reações em cada uma das cidades onde ocorreu a obra, e, à primeira vista, percebemos que em cidades com históricos de crises econômicas e sociais

recentes, como Buenos Aires e Cracóvia, houve uma solidariedade maior, no sentido de que as pessoas se aproximaram mais dos bonecos, com menos receio dessa aproximação, do que em cidades mais estáveis, como Berlim e Viena[52].

A obra de Mark Jenkins, por sua vez, leva em consideração o que cada cidade revela a ele, ou seja, seu processo de escolha depende do que chamou sua atenção na cidade escolhida, qual "canto" ele sentiu como desapercebido por aqueles que por ali passam constantemente, pois ele quer chamar a atenção das pessoas para esses "cantos". Dessa forma, não lhe importa o horário em que sua escultura será montada, mas a possibilidade de montá-la num período de tempo em que ela possa ser apreciada antes de ser retirada por algum transeunte ou alguma autoridade.

O elemento "liberdade" para criar a escultura e a expor onde quiser, assim como para dar ao espectador a liberdade de encará-la da forma que lhe convier, movê-la e até mesmo destruí-la, é pensado por Jenkins desde o momento em que ele escolhe trabalhar sem qualquer autorização prévia e, muitas vezes, sem ao menos comunicar a qualquer autoridade sobre sua intervenção, mesmo que essa autoridade esteja próxima do local escolhido para montar sua escultura. E assim, junto com essa liberdade, o artista também assume o risco e a responsabilidade por sua obra, que também passam a ser do transeunte/espectador que quiser assumir o mesmo risco.

Jenkins entende sua obra como uma escultura temporária que poderá ficar exposta por alguns minutos ou até mesmo por meses, pode ser destruída, levada para a casa de alguém, simplesmente ser tirada do seu local de exposição e depositada em outro local, ou até mesmo ser jogada no lixo. Mesmo assim, o que lhe importa é que alguém a percebeu, alguém sentiu algo ao ver sua obra, e essa pessoa que a vê tem total liberdade de fazer o que lhe vier à cabeça com a escultura ali exposta, assim como Jenkins se sentiu livre para expô-la.

O fato de não haver nenhum tipo de aviso, nem às autoridades nem aos transeuntes, de que se trata de um evento artístico, está ligado à ideia que

[52] Cabe lembrar que as intervenções urbanas de Emilio García Wehbi aconteceram em 2002, em Viena e Buenos Aires, e em 2004, em Berlim, e 2007, em Cracóvia.

Jenkins faz da arte urbana. O artista acredita que, dessa forma, sua obra estará mais próxima da integração social, como expôs em entrevista a Brian Sherwin (2008), ao dizer que não possui nenhuma mensagem pré-estabelecida que esteja intrínseca à sua obra. Ao fazer essas esculturas, ele adota a ideia de Muñoz, que seria a de criar obras com uma

> [...] prospecção mais aberta, na acepção ilegal, para conseguir uma melhor integração e impacto social. É também por isso, que o trabalho vai além do simples olhar alheio para o hiper-real. Mas tem sido um experimento social tanto quanto um projeto de arte. Se ele recebe citadinos de seu entorno para questionar sua autenticidade, isto é bom. Mas para mim, a necessidade de significado é uma convenção humana que não é realmente sincronizada com o universo como um todo, por isso eu nunca sinto uma pressão ou um forte desejo de explicar ou justificar-me.[53] (JENKINS, 2008a)

O que Jenkins tenta explicar é sua visão de que as obras não sancionadas possuem um impacto muito maior, na visão dos transeuntes, do que obras encomendadas, como monumentos públicos, memoriais, estátuas, obeliscos, etc.

**Figura 21 - *Project Embed* - Bordeaux/França**

Quando o artista expõe alguma peça da *Embed Series*, ou até mesmo fotos ou vídeos desta obra, em alguma galeria ou museu, ele vê esse tipo de exposição como uma espécie de apresentação dos documentos da obra, como um registro do que foi a exposição no espaço urbano. A

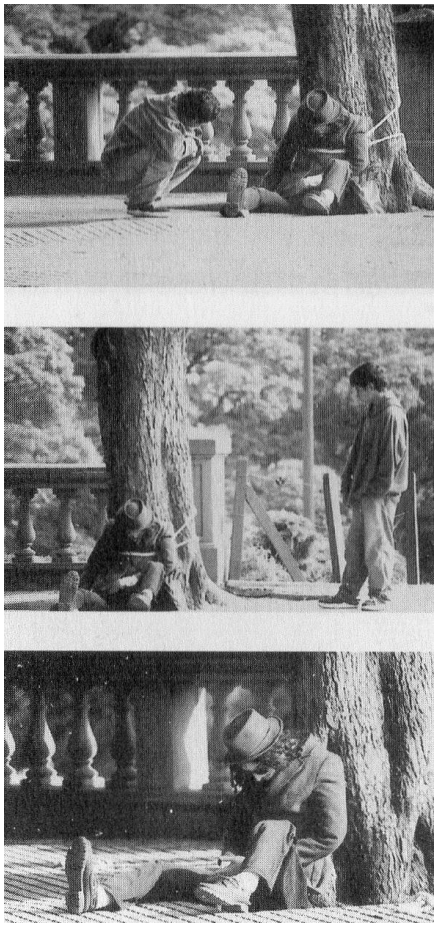
[53] Tradução minha – "[...] more open canvass, in the illegal sense, in order to get better social integration and social impact. It's also why the work went away from the clear alien look toward the hyper real. But it's been as much a social experiment as it is an art project. If it gets urbanites to question the authenticity of their surroundings that's good. But to me, the need for meaning is a human convention that doesn't really sync with the universe at large so I never feel a pressure or strong desire to explain or justify myself." (JENKINS, 2008a).

fotografia, nesse caso, acaba por transformar, como já defendia Barthes (1984), “o sujeito em objeto, e até mesmo, se é possível falar assim, em objeto de museu” (p.26). Por isso, há a distinção clara entre o que é a obra e o que é registro da obra.

Contudo, se observarmos os registros realizados por cada um dos artistas, veremos que há uma diferença sobre o que cada um acredita ser importante a ser registrado. Embora ambos defendam seu interesse na relação entre o transeunte e o boneco/escultura, vemos, nos registros de García Wehbi, um apelo muito maior em enquadrar esse momento de interação do que nos registros produzidos por Jenkins. Não que Jenkins deixe de inserir o transeunte no quadro da foto, mas, na maior parte de suas fotografias, seu interesse parece ser o de enquadrar sua escultura, o que difere de seus vídeos, que registram justamente esse olhar, essa reação do transeunte em relação à obra. Esse fato nos dá outra possibilidade de observação: talvez a foto que depois será exposta busque revelar somente a escultura, enquanto o vídeo mostra esse outro lado, como se fosse o “por detrás” da obra. Enquanto com García Wehbi, nós que observamos suas obras podemos assumir o papel de um *voyeur* da interação entre obra e espectador, inclusive em suas fotografias, nas fotografias de Jenkins podemos nos colocar como observadores primários. Ou seja, ainda que não tenhamos o mesmo contato com a obra como uma pessoa que esteve presente no momento da sua exposição, temos um ângulo possível daquilo que veríamos se lá estivéssemos, tal como se fôssemos os espectadores que a olham do mesmo ponto de vista do artista que a criou. Afinal, é este enquadramento que vemos na foto: o enquadramento escolhido pelo artista, como se fosse esse o ângulo pela qual ele gostaria que todos pudessem observar, o ponto de vista e o instante merecedores de serem congelados e guardados na memória.

Os registros produzidos por García Wehbi possuem um duplo sentido: servem tanto como registro como também fazem parte da obra, pois dentro do *Proyecto Filoctetes*, além das oficinas de pré-produção da obra, também é previsto que ocorra um seminário após a apresentação desta. Neste seminário é realizado o debate teórico sobre a obra tendo como base os relatos, as fotografias e os vídeos, que são apresentados e discutidos abertamente entre os participantes.

**Figura 22 - *Proyecto Filoctetes* - extraída do livro *Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires***



Dentre esses seminários, destaca-se o realizado em Buenos Aires, Argentina, no *Centro Cultural Ricardo Rojas-UBA*, pois resultou em um livro denominado *Proyecto Filoctetes: Lemnos en Buenos Aires* (2002), organizado pelo próprio Emilio García Wehbi. O livro contém textos escritos tanto pelo artista como por outros participantes da equipe argentina, além de dezenas de fotos da intervenção e alguns recortes de matérias veiculadas nas mídias impressa e televisionada.

O trabalho de Mark Jenkins também foi editado em livro, intitulado *The Urban Theater: Mark Jenkins*. Porém, essa publicação é mais ampla do que a de García Wehbi, no sentido de que relata e traz fotografias não só do *Project Embed*, mas de todos os trabalhos realizados pelo artista no espaço urbano. Ela mostra uma relação maior entre a obra e o transeunte, em que podemos visualizar mais detalhadamente a evolução tanto das obras como da compreensão do artista a respeito da ocupação do espaço e da relação provocada pela tríade espaço – obra – espectador.

Por meio dessas publicações, percebemos que essas obras são mais do que a apresentação/exposição dos bonecos/esculturas nos dias e nas cidades escolhidas pelos artistas, elas envolvem os *workshops*, a confecção, a

apresentação, a exposição das fotografias, os livros publicados. Enfim, cada uma dessas etapas interfere na existência das outras, elas se complementam, sendo partes de um mesmo projeto artístico.

### 4.1.1 Mais do que um registro

Podemos entender as publicações de ambos os artistas como sendo o fechamento de um ciclo de suas obras. Isso não quer dizer que elas se encerram com a publicação dos livros, mas sim que estes marcam um momento e refletem os pensamentos dos artistas sobre os trabalhos realizados até aquele momento.

García Wehbi deu ao livro o mesmo nome da obra, focando nos acontecimentos da intervenção realizada em Buenos Aires, em 16 de novembro de 2002. Além de fotos da intervenção, o livro traz textos escritos por ele, pela crítica de arte María Teresa Constantin, pelo escritor Luis Cano e o sociólogo Horacio González, que acompanharam o processo de intervenção, além de comentários de alguns transeuntes sobre a obra e algumas notas publicadas na imprensa local.

Nesse livro, vemos a preocupação do artista com a poética da manipulação, sua opção por utilizar um boneco e não um ator, por considerar que o primeiro pode criar um campo de tensão dramático muito mais potente do que o último, ou seja, o sentimento de morte que o artista busca é muito mais real num ser inanimado. Além disso, esses bonecos remetem ao que Horacio González colocou, que é o fato de esses corpos inanimados serem corpos teatrais, e essa "experiência que surgia da arte de confeccionar bonecos (o substituto humano) termina com a arte de observar a vida moral urbana (o substituto mecânico)"[54] (apud WEHBI, 2002, p.39) .

Wehbi insiste em negar que sua obra seja uma experiência sociológica. Contudo, ao interrogar metaforicamente a realidade social, ele se insere no universo das ciências sociais e, na prática, acaba sendo um questionador sobre até aonde vai a alienação, a capacidade das pessoas de ignorarem a

[54] Tradução minha – "Una experiencia que surgía del arte de confeccionar muñecos (lo humano substituído) terminaba con el arte de observar la vida moral urbana (lo mecánico substituído)". (GONZÁLEZ, 2002, apud WEHBI, 2002, p. 39).

reflexão a respeito do que se passa ao seu redor, a globalização não só no sentido mercantil, mas também social, comportamental. Ele transforma o público em atores e os observa conectando todos os cenários criados por ele em uma discussão pública, e ainda divulgando seus registros fotográficos e lançando seu livro.

Essa conexão de cenários também é visível na publicação de Mark Jenkins, *The Urban Theater*, que se tornou uma série de suas várias séries de obras. Em outras palavras, ao pensar seu livro, Jenkins rearranjou a ordem de suas séries, categorizando-as de outra forma, criando outras e unindo-as de acordo com temas que talvez só agora lhe façam sentido.

Publicado em 2012, o livro de Jenkins traz, essencialmente, uma monografia visual de sua obra, em forma de fotografias de seus trabalhos, classificadas em cinco seções temáticas.

A primeira, *The Innocent*; expõe obras desde a *Spider Probes*, realizada em Washington DC, em 2004, até a *Whites*, realizada em Tudela, em 2010. As obras dessa seção possuem em comum o fato de serem figuras de um imaginário infantil, como a série *Traffic-Go-Round,* criada entre 2005 e 2008, que são figuras de fitas imitando animais como girafas, patos, cachorros, cavalinhos de carrossel, inseridos no meio urbano. A girafa tenta comer uma sacola presa no alto de uma árvore, os cavalos formam um carrossel ao redor de um monumento ou em meio a árvores, os patos nadam numa poça ao lado da calçada, os cachorros brincam entre o lixo. Nessa mesma seção, vemos figuras humanas como o *Poleboy and Friend*, que é uma criança de fita com o tronco e cabeça fincados no poste, e outra criança de fita ao seu lado. Esses corpos infantis são transformados em corpos adultos de fita (*Sketch*), pintados de branco (*Whites*) e vestidos, até chegarem à *Sleeper Series*, que são corpos sempre prostrados, em alguns casos extremamente semelhantes aos corpos criados por García Wehbi.

Na seção seguinte, *The Outcasts*, entram os corpos desterrados, que envolvem obras criadas de 2006 a 2010, entre elas a *Embed Series*. Nesta seção, Jenkins nos mostra mais o olhar do transeunte. Em quase todas as fotos, ele o revela olhando, cruzando com suas esculturas e se aproximando delas. O artista nos revela uma sequência de fotos do salvamento feito pelos

bombeiros, da obra *Under the Rainbow*, realizado em Malmo, em 2008. É aqui que vemos o discurso empregado por Jenkins, de que suas obras, assim como as de García Wehbi, ganham forma com a reação dos transeuntes que se deparam com elas. Daí vemos surgir o que ele chama de teatro urbano, que é essa cena registrada, a cena do encontro do fictício com o real.

A seção *The Orphans* é inteiramente coberta de fotos do *Storker Project,* criado em parceria com Sandra Fernandez. São bebês de fita colocados no ambiente urbano em situações impossíveis, ou até mesmo de humor, como o caso do bebê agarrado ao seio da modelo, no *outdoor* em Warsaw, em 2007. O artista mostra bebês puxando um poste, dentro de lata de lixo, presos ao semáforo, às árvores. Seus bebês realmente "brincam" com o espaço em que o artista os coloca.

Em seguida, na seção *The Heartless*, Jenkins mostra cenas mais violentas, além de trabalhos realizados dentro de galerias, como a *Resin Series*, exposta na Carmichael Gallery, em Los Angeles, em 2011. São cenas mais sombrias, mais solitárias, como a do homem esfaqueado nas costas, na obra *The Lasr Graffiti Artist*. Assim como em *Under the Rainbow,* nessa seção vemos uma sequência de fotos das pessoas se aproximando desse corpo morto, fatalmente violentado em plena calçada.

Por último, vem a seção *The Malajusted*, na qual Jenkins traz suas figuras "desajustadas", obras do período de 2006 a 2011. Nela vemos obras realizadas tanto no meio urbano como em galerias de artes. Algumas delas, como a *Winner take all,* também exposta na Carmichael Gallery, revelam a influência de Hans Belmer no trabalho de Jenkins: são figuras ligadas pelo tronco, sem cabeças e com dois pares de pernas, corpos com cabeças de animais e corpos complementados com objetos cotidianos. Nessa seção, vemos também os seres que penetram o espaço da *Embed Series*, como o tronco "enterrado" no metal, ou a cabeça dentro da parede.

Essas publicações revelam a capacidade de ambos os artistas de criarem zonas temporárias autônomas. Ou seja, eles criam áreas, situações de liberdade total dos indivíduos, sem hierarquias e comandos. Uma nova forma de olhar para a paisagem é criada, e cada um define o seu papel dentro dessa paisagem. Os artistas apenas coordenam o ponto de partida dessa

experiência, deixando ao público a tarefa de definir como se confrontará com as obras.

A visualização dessas imagens e da reação daqueles que estavam no aqui-e-agora dessas intervenções não é apenas um registro que confirma a existência delas, mas é também uma maneira de mantê-las vivas, suscitando, no imaginário de quem vê os livros agora, um novo olhar a respeito desses corpos irreais.

Os livros revelam, ainda, a diferença de discurso de cada artista, ao sustentar a sua obra. García Wehbi utiliza a palavra, junto com as fotos, e sua obra é defendida por ele e outros teóricos. Jenkins utiliza praticamente só o recurso visual. Seu livro contém apenas a listagem das obras e um pequeno parágrafo sobre seu interesse em utilizar o espaço urbano.

### 4.1.2 Além da obra de arte

Erving Goffman faz uma analogia da vida social com a questão da teatralidade, entendendo aquela como sendo um conjunto de signos presentes em um mesmo espaço que, de certa forma, interagem com o espectador. No caso das obras analisadas neste trabalho, percebemos um movimento inverso ao que foi defendido por Goffman, pois esses artistas criam uma teatralidade a partir de aspectos da vida social, em que determinados signos são potencializados ou é dado a eles um caráter lúdico, ou até mesmo surreal. Em suma, nessas obras há uma ficção criada a partir de elementos reais da vida cotidiana, exposta nesse espaço real, que é o espaço público-urbano, onde tais elementos são rotineiramente encontrados pelos transeuntes.

Podemos aqui ver as semelhanças entre as características da obra performática e as da antropologia da performance, sendo a principal semelhança o fato de que ambas são eventos que causam uma espécie de estranhamento do cotidiano e por isso se distinguem dos demais atos do dia a dia dos atores sociais, sendo os participantes da performance os próprios construtores da mesma. Dessa forma, podemos dizer que as duas atuam a partir da tríade cultura – sociedade – performance.

Segundo Deborah A. Kapchan (1995), a arte, em especial o teatro, é uma fonte de inspiração para os antropólogos que estudam a performance, assim como para aqueles que estudam os processos rituais, pois o fenômeno artístico é carregado de complexidade e multivocalidade, características também encontradas na teoria da performance estudada no âmbito da antropologia.

Essa aproximação entre antropologia da performance e a performance no sentido artístico pode ser sentida em seu imediatismo (a forma como ocorre) e na produção de presença que causa, ao colocar o espectador face a face com o processo da obra, elementos fundamentais tanto na obra de Wehbi como na de Jenkins.

Em suma, a performance, tanto em seu sentido antropológico quanto artístico, diz respeito àquela experiência que rompe com o fluxo da vida cotidiana, que, de forma sensorial e/ou emotiva, é capaz de provocar transformações na vida social dos sujeitos através do processo de reflexibilidade, fazendo-os pensar neles mesmos e em seu meio. A partir disso, percebemos a proximidade entre antropologia da performance e antropologia da experiência, sendo uma intrínseca à outra.

Esses são elementos que encontramos em diversos momentos dos discursos de Wehbi e Jenkins, ao definirem suas obras e a intenção que tiveram ao construí-las. Eles desejam provocar novas experiências aos olhos dos espectadores, o que pode ser ligado ao que o antropólogo Victor Turner (1982) definiu, ao explanar a antropologia da performance, como sendo parte essencial da antropologia da experiência:

> De certo modo, todo tipo de performance cultural, incluindo o ritual, cerimônia, carnaval, teatro e poesia, são explanações e explicações da vida em si mesma, como Dilthey sempre argumentava. [...] Uma experiência é, em si, um processo que "pulsa para fora" para uma "expressão" que a completa [...]. Uma performance, então, é o final apropriado de uma experiência (p. 13).[55]

55 Tradução minha – In a sense, every type of cultural performance, including ritual, ceremony, carnival, theatre, and poetry, is explanation and explication of life itself, as Dilthey often argued. [...] An experience is itself a process which "presses out" to an "expression" which

Disso podemos identificar uma série de cruzamentos possíveis entre as artes híbridas[56], principalmente na performance. Não é apenas o uso de termos de mesma grafia (performance), mas sim de aspectos semelhantes, principalmente a ideia de quebra do fluxo cotidiano e da integração dos sujeitos, o uso do corpo como ferramenta/instrumento, a passagem do estado rotineiro a um estado de elevação, não no sentido de sublimação, mas sim de deslocamento do sujeito de seu espaço e tempo cotidiano.

Todas essas características podem ser vistas nas situações expostas por Turner, assim como numa apresentação de uma performance, e são cada vez mais exploradas por artistas que nos revelam novas possibilidades de produções artísticas.

Essa maneira de conceber o ato artístico influenciou o modo de recepção da obra, pois a performance se desenvolve dentro de um tempo que está diretamente relacionado com o *performer* e o espectador e, como o segundo varia de maneira inevitável, o tempo e o movimento da performance aparecem de forma distinta a cada apresentação.

O artista performático transforma-se no objeto da própria arte, como defende Gregory Battcock, ao dizer que na arte da performance “a figura do artista é ferramenta para a arte. É a própria arte [...]. Em cada arte, os artistas devem lutar para retirar sua arte da arte. Caso contrário, a arte não pode ser nova e vital” (BATTCOCK, 1979, apud GLUSBERG, 2003, p.145).

## 4.2 Experiência dos atores sociais frente às obras

O artista que realiza uma obra de intervenção público-urbana deve estar ciente de que, qualquer que seja a forma de exposição de sua obra, quando esta é colocada na rua, além de estar aberta às mais diversas interpretações, torna-se aberta também à interferência de seu receptor. Ou seja, uma

completes it [...] A performance, then, is the proper finale of an experience. (TURNER, 1982, p.13).

[56] Utilizei o termo *artes híbridas* para me referir às linguagens que têm em sua origem a mescla de elementos de linguagens tradicionais e/ou que possuem dificuldade de se encaixarem em uma única nomenclatura.

intervenção público-urbana caminha em mão dupla, interferindo no fluxo cotidiano do espaço em que é apresentada, ao mesmo tempo em que sofre, enquanto obra de arte, a interferência daqueles que habitam e/ou trafegam por esse espaço.

O espaço público perde cada vez mais o caráter de um lugar de sociabilidade, tornando-se um espaço de passagem, através do qual os transeuntes desejam chegar cada vez mais rápido ao seu destino, por vezes tendo sua atenção atraída pelas vitrines publicitárias[57], de comunicação rápida e sucinta. Este é um elemento comum no dia a dia do transeunte das sociedades contemporâneas. Porém, os eventos extracotidianos, como as intervenções urbanas (no sentido artístico do termo), que além de atraírem a atenção, rompem com o fluxo da vida cotidiana, são eventos abertos para todos os que se encontram no local da intervenção. E a interferência dessas obras na rotina dessas pessoas gera tanto reações de incentivo como de repúdio.

Assim, pelo fato de tanto o *Proyecto Filoctetes* quanto o *Project Embed* (*Embed Series*) ainda estarem suscetíveis a repetições, não da performance em si, mas do projeto artístico, essas obras, apesar de serem montadas da mesma forma, terão sempre resultados e gerarão perspectivas diferentes, conforme a cidade e a época em que serão apresentadas, devido às peculiaridades de cada local, assim como aos diversos modos de reação dos receptores.

Insistimos nessa individualidade quanto à reação do espectador da obra, pois a maneira como ele percebe trabalhos como os de Emilio García Wehbi e de Mark Jenkins é que lhes dará sua construção simbólica. Ao vê-las, o espectador reage conforme suas experiências passadas, tanto as experiências pessoais como as compartilhadas com o seu meio social. Isso nos leva a crer que essas obras podem ser consideradas como provocadoras de experiências compartilhadas por aqueles que habitam e/ou transitam nos espaços onde elas são realizadas.

[57] Ver seção *2.2.* A recepção também muda, do capítulo A Caminho do Século XXI, do presente trabalho.

**Figura 23 - Mark Jenkins - *The Maladjusted* - Londres, 2009**

Isto pode parecer uma conclusão banal, mas é a partir desse fato que podemos compreender melhor o papel dessas obras como construções simbólicas no espaço onde são expostas. O espaço urbano em si já é, para aqueles que o habitam, um espaço permeado de referências sígnicas de ordem social, e dessa forma, obras como o *Proyecto Filoctetes* e o *Project Embed* (*Embed Series*) são capazes de potencializar ou até mesmo de modificar tais referências.

Disso também podemos apontar para o fato de que o transeunte percorre um trajeto cotidiano que por si emana sensações e, quando algo que lhe é estranho surge nesse trajeto, seja um objeto ou uma obra de arte, outras sensações aparecem, e aquele lugar passa a ter um sentido diferente para esse transeunte. A construção simbólica que ele possuía desse espaço e desse trajeto é quebrada, e outra é posta em seu lugar, a partir desse encontro com o estranho. E mesmo que seu rumo cotidiano seja restaurado, ele não será exatamente como era, pois esse contato com, no nosso caso, a obra de arte, terá gerado no transeunte uma experiência ao mesmo tempo pessoal e compartilhada, que passará a interferir no seu ponto de vista, neste caso, no modo de ver a obra de arte e o que ela propõe.

Poderíamos dizer que obras intervencionistas, como o *Proyecto Filoctetes* e o *Project Embed* (*Embed Series*), possuem uma função relacional, interativa, e a escolha do espaço público-urbano para sua exposição torna-se fundamental, por este ser um ambiente extremamente fértil para a realização de experimentações sociais.

Essas obras produzem um duplo sentido, pois, ao mesmo tempo em que criam realidades imaginárias, estão inseridas numa realidade existente. São reais, pois lidam com aspectos que habitam o local escolhido para instalar as

obras, como os mendigos criados por García Wehbi, E são imaginárias, justamente por simularem o real, ou até mesmo por criarem cenas surreais, como a escultura de Jenkins exposta em Londres, em que a cabeça está deslocada do corpo, como se os membros pudessem ser dissociados sem perderem vida.

O surgimento dessa duplicidade das realidades pode ser ligado ao interesse, dos artistas criadores, em proporem obras interativas, obras relacionais, nos termos de Nicolas Bourriaud (2009):

> [...] uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado [que] atesta uma inversão radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna. (p. 20).

Assim, temos uma nova visão da arte, derivada dessa cultura urbana na qual nos encontramos atualmente. Não que isso queira dizer que atestamos o surgimento de uma arte relacional, pois sempre houve uma sociabilidade em torno das obras de arte. Contudo, o que vemos hoje é uma elevação desse grau de relação entre espectador e obra.

### 4.2.1 No primeiro instante

Obras como a que vimos até então só passam a existir como obras de arte quando colocadas em contato com seu receptor final. Em outras palavras, elas só se tornam obras de arte quando passam a interagir com o transeunte, transformando-o em seu espectador. E, como visto na seção 2.5 deste trabalho, esse transeunte carrega consigo uma fachada, que pode ser derrubada no seu primeiro contato com a obra, revelando por alguns instantes seu verdadeiro “eu”.

Podemos pensar que alguns dos registros realizados por García Wehbi e Jenkins possam revelar esse instante. Para tanto, olhemos para as fotos que serão analisadas a seguir (figuras 25 e 26).

Ambas as fotos têm como local a calçada de uma capital. A primeira ilustração é de Buenos Aires; e a segunda, de Washington D.C. Ambas possuem a heterogeneidade social e cultural, como em qualquer grande cidade, mesclando pessoas das mais diversas etnias, idades, estilos, crenças etc.

**Figura 24 - *Proyecto Filoctetes* - Buenos Aires**

Na primeira, (figura 24), podemos ver a ação de alguém com uma, como diria Goffman, "fachada socialmente pré-estabelecida", que é a de policial/segurança, aquele que deve manter a ordem pública. À primeira vista, identificamos seu uniforme, e não nos espanta, como cidadãos de uma sociedade urbana moderna, que o contato dele com esse corpo/boneco seja feito por meio do seu cassetete, pois, se não fosse por sua profissão, provavelmente ele não faria essa aproximação. A partir do pressuposto de que ele ainda não tem ciência de que se trata de um boneco e não de um ser humano, poderíamos analisar que, ao se deparar com um ser socialmente marginalizado, que transforma a rua em moradia, isto não lhe agrada. Ou talvez seja sua função não permitir que permaneça ali algo que possa desagradar a alguém que passe perto desse corpo/boneco que, de certa forma, "atrapalha" aqueles que por ali passam. Por isso, ele faz essa aproximação, ainda que a uma distância "segura", fornecida pelo cassetete.

Nessa mesma imagem, ainda vemos outros olhares distantes, como o de um homem que passou mas se manteve atento ao que ali acontecia, pois sua cabeça está virada para trás, talvez esperando que algo aconteça e, quem sabe, para agir em favor desse corpo, protegendo-o de uma ameaça da autoridade. Ou talvez não, ele poderia defender o policial, caso esse corpo/boneco resolvesse se levantar e não respeitar a ordem social. Ele

poderia, ainda, estar pensando se esse corpo está com vida ou não. Afinal, imóvel, ele a nada reage, nem ao menos à cutucada do cassetete.

Um senhor de terno também olha, está mais próximo, talvez consiga ver que há um fio de sangue escorrendo desse corpo e descendo pela escada. Mas sua expressão não revela preocupação, e sim apenas um ar de curiosidade. A posição de seu corpo não demonstra que ele tenha a intenção de parar, e sim de que continuará seu caminho. Talvez mais tarde, ou quando passar novamente por esse local, se perguntará o que aconteceu com aquele corpo que outrora sangrava perto da escada.

Há ainda uma terceira pessoa nessa fotografia, que nos chama a atenção: é um rapaz próximo à parede. Ele está com uma bicicleta, sacola e livros nas mãos e parece interessado no que lê, pois aparentemente nem percebe o que se passa ao seu lado. Seu passo aparenta ser lento, mas talvez ele tenha passado por esse corpo tão entretido com o que estava fazendo que nem o percebeu: a cena é invisível para ele.

Claro que não podemos afirmar nada a respeito da postura do transeunte. Todas essas são deduções a partir da imagem. Assim, não estamos mais falando do sujeito que presenciou a obra, mas sim sobre o objeto fotográfico, sobre quais impressões essa fotografia nos possibilidade ter.

Passando à próxima ilustração (figura 25), nossa atenção primeira pode ser sobre o homem sem face. Ele não parece um mendigo, como na ilustração anterior, mas mescla o realismo de seu tamanho e vestimentas com a ilusão de não possuir um rosto visível, se é que o tem. Olhamos em seguida para a criança, alguém, segundo Goffman (2007), com sua fachada ainda em formação. Ela repara esse ser estranho sentado ao lado de uma garrafa d'água, se atém a esse corpo real e fictício ao mesmo tempo, mas é puxada por alguém mais velho, que talvez perceba a estranheza da escultura de Jenkins, mas não se permite a uma relação maior do que uma simples olhadela.

**Figura 25 - *Project Embed* (*Embed Series*) – Washington DC**

Talvez a altura dos olhos da criança tenha facilitado sua percepção de que dentro do capuz não havia um rosto, pelo menos não um rosto como ela estaria acostumada a ver, e isso é o que a deixa inquieta. Quiçá ela queira se aproximar para descobrir quem está ali dentro daquela roupa, onde está e como é o rosto dessa pessoa que parece tão escondida atrás do capuz. Podemos pensar que o homem, por ter uma estatura maior, não tenha tido essa percepção, e por isso nada tenha lhe chamado a atenção. Apenas poderia lhe ter desagradado a ideia de alguém sentado na calçada, sem nada a fazer, e o fato de a criança que o acompanha ter querido se aproximar desse alguém.

Novamente ressaltamos que tudo isso não passa de mera suposição do olhar. Cada um pode, como defende Barthes (1984), entregar-se de uma determinada maneira a essas fotos, o que poderá suscitar um *punctum* diferente a cada um. Como já dito, cada qual carrega sua bagagem de experiências, que faz cada olhar ser único. Por isso, podemos afirmar que essas obras são capazes de produzir inúmeros pontos de vista.

Porém, o ponto de vista apresentado serve para ilustrar alguns aspectos dessas obras relacionais, apontando possíveis encontros ocorridos, que ficaram no passado, e dos quais hoje só nos restam os registros.

Vale ressaltar, também, que essas obras, assim como tantas outras que sofrem contaminação dos mais diversos territórios artísticos, por lidarem com essa mescla de linguagens e elementos, acabam não tendo um modelo único de recepção. Assim, o que sugerimos neste trabalho é uma visão possível do

espectador. Contudo, este é livre para ignorar ou olhar a obra e, quando ele a olha, esse olhar pode ser o mais variado possível, não só pela sua condição de membro de uma determinada sociedade, mas, sobretudo, por sua natureza humana.

### 4.3 Encontros Casuais

*A prática artística é sempre a relação com*
*o Outro, ao mesmo tempo em que*
*constitui uma relação com o Mundo.*

*(Nicolas Bourriaud)*

Numa obra de estética relacional, a preocupação primeira, no seu processo de construção, encontra-se na maneira como se dará sua relação com o espectador/transeunte, No caso das obras estudadas, há a tentativa de se garantir a ignorância dos transeuntes em relação ao fato de participarem de eventos artísticos, para que, desse encontro entre transeunte e obra, seja criado um modelo de sociabilidade único, que ocorra somente aquela vez, perante aquela obra, promovendo o que Bourriaud (2009) chamou de "encontros casuais e fornecendo pontos de encontro, gerando sua própria temporalidade" (p. 41). Esse modo de apresentação difere do das vanguardas da década de 1960, que se dava como um acontecimento programado, no sentido de que era esperado que algo provavelmente surpreendente acontecesse. Hoje elas se tornaram mais cotidianas. Realmente, buscam integrar-se ao meio social em que são apresentadas.

Sobre essa diferença entre a arte relacional atual e aquela vista na década de 1960 e 1970, Bourriaud ainda aponta que a questão atual "não é mais ampliar os limites da arte, e sim testar sua capacidade de resistência dentro do campo social global" (2009, p. 43).

Diante disso também cabe a distinção de categorias e sua aproximação com outras áreas. Por exemplo, a performance, com as características que a emanciparam das demais formas artísticas no decorrer da década de 1960, já não satisfaz por completo obras como as de García Wehbi e Jenkins. Não que estas não possam ser chamadas de performances – mas nelas outros

elementos são apontados, os quais superam tal terminologia, não no sentido qualitativo, mas no sentido de que adquiriram uma função outra, muito mais próxima da ideia de causar uma reverberação potente no espectador. Assim, além de serem um evento artístico, também são um experimento sociológico, como defende Jenkins ao falar de suas obras.

Estaríamos, talvez, mais perto da performance em seu sentido antropológico do que em seu sentido artístico, como apontado na seção 2.4, pois a antropologia vê a performance como algo que se estende para o uso do espaço, do discurso linguístico e dos modos de vida. Nesse sentido, a performance ocorre, como aborda Bauman (2008):

> [...] em ocasiões nas quais os significados e valores mais profundos de uma sociedade recebem forma simbólica, são corporificados, performados e exibidos perante uma audiência para contemplação, manipulação, intensificação ou experimentação" (p.3).

Dessa forma, os mercados públicos podem ser considerados cenas de performance cultural, já que são eventos intensificados, participativos e que recebem destaque ao se apropriarem do discurso cotidiano pelo discurso poético.

Também, ao pensarmos a performance nesse sentido, estaremos dando a ela um caráter que a aproximaria dessa estética relacional, em que a sociabilidade entre espectador e obra torna-se premissa para os artistas seus criadores, vendo-as tanto como geradoras de experiências, quanto como um ato comunicativo.

Ao contrário dos modelos artísticos onde há a possibilidade do espectador pagar para apreciar uma obra, nesse modelo escolhido por García Wehbi e Jenkins não há um valor monetário em jogo. O que os artistas recebem em troca se dá de maneira subjetiva, pois está no fato de o transeunte perceber e participar da obra, não importa qual seja a sua reação. E o preço exigido pelos artistas é que, no meio de seu trajeto rotineiro, o transeunte ceda seu tempo para apreciar aquilo que eles criaram.

Disso podemos retomar a ideia de como é importante que as obras sejam apresentadas no espaço público-urbano, pois somente este espaço

possibilita a abertura necessária para uma obra de estética puramente relacional, permitindo o diálogo direto com o transeunte, não definindo quem será esse espectador, que é pego desprevenido em seu caminho cotidiano. Assim, a arte relacional não vê classe social, cor, opção sexual; não discrimina, mas se permite ser discriminada; está sujeita a tudo, até mesmo a ser destruída.

Aqui encontramos mais uma semelhança entre o *Proyecto Filoctetes* e o *Project Embed* (*Embed Series*). Já sabemos que o último não conta com qualquer permissão para ser exposto no espaço público, o que o deixa mais suscetível de ser retirado ou destruído por alguma autoridade, ou até mesmo por algum transeunte, fato que já ocorreu mais de uma vez, segundo seu criador. Contudo, na segunda obra mencionada, mesmo com todas as autorizações emitidas e com supervisores para cada um dos bonecos, alguns deles foram levados por transeuntes até que algum supervisor o impedisse (indo até o transeunte e lhe solicitando o retorno do boneco, e/ou explicando a ele que se trata de um evento artístico que necessita da presença do boneco). E houve um fato ocorrido uma só vez, no bairro *La Boca*, em Buenos Aires, Argentina, onde um dos supervisores foi agredido por moradores de rua da região, o boneco foi destruído e suas vestimentas roubadas.

**Figura 26 - Boneco do *Proyecto Filoctetes* sendo carregado por um transeunte - Buenos Aires/Argentina**

A princípio, pode parecer que esses atos violam a obra e não a permitem acontecer. Porém, como se trata de obras relacionais, elas cumpriram seu papel, talvez não da forma esperada por seus artistas criadores, mas elas foram expostas e causaram impacto àqueles que ali estavam ou passavam, a ponto de levá-los a uma atitude extrema, que seria a de se

apropriar inteiramente da obra, seja na acepção de que esses transeuntes sentiram-se proprietários dos bonecos/esculturas, o que os fez sentir o direito de levá-los consigo ou até mesmo de destruí-los. Essa é uma consequência possível para qualquer obra que coloca o espectador como seu co-autor, assim como Marina Abramović colocava sua própria vida em risco ao fornecer ao espectador seu corpo, assim como um revólver, entre outros objetos passíveis de serem manipulados pelo espectador.

Contudo, Abramović contava com a segurança de uma galeria, ou seja, aqueles que viam sua obra estavam cientes de que haviam se deslocado até uma galeria de arte e lá esperavam encontrar um evento artístico, mesmo não esperando que sua participação teria proporções tão grandes. Já em obras de intervenção urbana, onde os objetos e sujeitos estão à mercê de um público desavisado, as consequências podem ser ainda maiores, desde a ativação de serviços públicos, como ambulâncias, policiais e bombeiros (muito comum nessas obras que lidam com aspectos hiper-realistas), ou até mesmo situações como as supracitadas, manifestações esperadas dentro do critério de coexistência da obra e dos indivíduos no espaço público-urbano, ambiente que dificulta a discussão sobre a ética do espectador. Afinal, este não é convidado nem avisado sobre sua condição de espectador de um evento artístico.

Disso podemos dizer que a estética relacional dessas obras dá espaço a certo caos artístico, já que ninguém é capaz de prever com certeza quais serão as consequências da exposição da obra ao público, ainda mais quando se trata de um público desavisado, como exige a intervenção urbana. E é nisto que reside uma das principais características do *Proyecto Filoctetes* e do *Project Embed* (*Embed Series*): a de não serem trabalhos que alcancem uma conclusão lógica e definitivamente acabada, mas sim um acontecimento tanto artístico, quanto social e psicológico. Enfim, um acontecimento que não busca transcender o cotidiano, e sim nos fazer perceber, enquanto espectadores, nossa realidade rotineira através de um ser ficcional.

Bourriaud (2009) defende que, quando nos deparamos com uma obra de arte que se julga ser relacional, pelo menos quatro perguntas devem aflorar em nosso pensamento:

> Esta obra me dá a possibilidade de existir perante ela ou, pelo contrário, me nega enquanto sujeito, recusando-se a considerar o Outro em sua estrutura? O espaço-tempo sugerido ou descrito por esta obra, com as leis que a regem, corresponde a minhas aspirações na vida real? Ela critica o que julgo criticável? Eu poderia viver num espaço-tempo que lhe correspondesse na realidade? (p. 80).

Podemos não concordar plenamente com o crítico francês, mas não podemos negar a importância desses questionamentos ao nos depararmos com obras como as expostas neste trabalho. Afinal, são questões, como Bourriaud mesmo disse, que esboçam uma visão estritamente humana, e a existe para nós, e nós somos a razão de a arte ainda existir.

Há quem sugira que todo tipo de obra de arte é uma obra interativa por excelência, pois se trata de um processo de recepção. Mas, se pensarmos em interação no sentido de um ato que envolve a ação direta do público num contato e tempo real, ou seja, uma obra que coloca o espectador na posição de agente compositor da obra, nós não podemos considerar que toda obra de arte de estética relacional seja uma obra de arte interativa. Ela poderá vir a ser, mas não é necessariamente uma obra que exige a interação do público, e, quando esta ocorre, pode ser tanto de forma direta quanto de forma indireta.

A forma direta se dá quando o espectador co-produz a obra, como no caso da obra *Ritmo 0*, de Marina Abramović. A interação indireta pode ser encontrada mais comumente em linguagens como a cinematográfica, como, por exemplo, quando uma fala ou um olhar é direcionado intencionalmente para o público, tornando-o presente na obra, rompendo com o distanciamento entre o espectador e a cena, assumindo que o que foi produzido tinha a intenção de atingir esse público, mesmo que não haja o contato no aqui-e-agora.

Contudo, se pensarmos no *Proyecto Filoctetes* e no *Project Embed (Embed Series),* percebemos que ambos foram criados cogitando a relação entre a obra e o espectador, transformando os bonecos/esculturas em atores, o espaço público urbano em cenário e os transeuntes em espectadores e atuantes ao mesmo tempo. Dessa forma, podemos considerar tais obras como pertencentes a uma estética relacional. Porém, a interatividade nessas obras

acontece de forma aberta, livre, no sentido de que pode não acontecer e mesmo assim não afetará a sua conclusão enquanto obra relacional.

Também podemos acrescentar que essa liberdade do espectador é ainda maior pelo fato de que tanto García Wehbi como Mark Jenkins observam suas obras a uma determinada distância, deixando a critério do transeunte/espectador aproximar-se delas ou não, tocá-las ou não, ou até mesmo retirar ou não os bonecos/esculturas da posição ou local onde foram colocados por seus artistas criadores.

O que esses artistas propõem vai além da possibilidade de interatividade do espectador com a obra, eles compartilham experiências com os transeuntes/espectadores, negando qualquer forma de convencionalismo de como estas obras devem ser. Elas são abertas ao espaço, ao público, ao tempo histórico em que ocorrem, por isso nunca são as mesmas. Em cada cidade, em cada período em que ocorram, poderão ser de um jeito parecido àquilo que já foi apresentado antes, mas nunca será a mesma coisa.

# 5. A Cidade como Cenário

# 5 A CIDADE COMO CENÁRIO

Muitos artistas atualmente têm prestado atenção ao que passa despercebido pelas pessoas nos seus trajetos cotidianos, e buscam, através da arte, manipular esse espaço para que ele seja apreciado e ressignificado pelos transeuntes. Nesse sentido, poderíamos citar uma série de outros artistas, que como Mark Jenkins e Emilio García Wehbi, se utilizam da representação humana e da cidade como cenário, numa tentativa de desacelerar esse tempo turbinado das sociedades contemporâneas, tão veloz que apaga aspectos essenciais da experiência.

**Figura 27 - *Winter Stories Series*, de Paolo Ventura**

A busca por essa desaceleração da velocidade, o resgate da visão da beleza nos pequenos signos, nos detalhes do dia a dia de uma cidade, podem ser vistos no trabalho de Paolo Ventura (figuras 28 e 29).

O processo de Ventura consiste em criar cenários e personagens em miniatura para as cenas imaginadas por ele. Os cenários e personagens são construídos meticulosamente pelo próprio fotógrafo e iluminados basicamente pela luz natural, vinda da janela de seu pequeno estúdio.

Para sua confecção, ele se utiliza de argila, espuma, plástico e papelão. Algumas peças de roupas em miniatura, corpos de bonecos e outros acessórios são adquiridos em mercados de pulgas e pela internet, através de uma rede de colecionadores de miniaturas.

**Figura 28 - Estúdio de Paolo Ventura, em New York.**

Ainda que seus cenários e personagens sejam irreais, figuras criadas em situações que não existiram

da forma como são retratadas, Ventura busca, em sua arte, recriar a atmosfera que viveu quando criança na Itália, com elementos que encontra em fotografias ou relatos de seus antepassados. Assim, ele cria situações imagéticas, sem conseguir definir exatamente o que foi romanceado e o que pode ter sido real.

Ventura cria tipos que correspondem ao clima que pretende retratar e, em alguns trabalhos como em *Behind the Walls*, todas as figuras representam a ele mesmo, todas possuem, de certa forma, sua face, reproduções de suas vestimentas, em lugares que ele nunca esteve, mas onde sempre imaginou estar.

O que Ventura propõe é criar uma realidade virtual através de seus personagens. Ele mistura o artificialismo óbvio com seus cenários extremamente realistas, que, na foto, confundem a visão do espectador sobre o que é real e o que é irreal, pois em muitos momentos este pode crer que vê uma situação real, sem qualquer possibilidade de que sejam cenas criadas em uma mesa, com miniaturas, em um ambiente fictício. Seus trabalhos provocam no espectador esse conflito entre o que lhe parece e o que realmente é, além de que há sempre uma história, uma emoção que ele pretende retratar, e o espectador é atingido por essa emoção.

Essa inquietude do olhar do espectador também ocorre quando vemos a obra *Cement Eclipses – small interventions in the big city* (Eclipses de Cimento – pequenas intervenções na cidade grande), de Isaac Cordal, que combina escultura e fotografia (figura 30). A obra resume-se em esculturas humanas de cimento feitas em pequena escala (cerca de 25 centímetros), colocadas em posições como se observassem "com perplexidade o mundo que temos criado ao nosso redor" [58] (CORDAL, 2011, p. 3 – anexo). Contudo, aqui a atenção não se volta para a verossimilhança dos bonecos. O artista nos faz observar os pequenos aspectos que encontramos em qualquer cidade, como a poça

**Figura 29 - *Cement Eclipses*, em Londres**

[58] Tradução minha – "com perplejidad el mundo que hemos creado a nuestro alrededor" (CORDAL, 2011, p. 3 – anexo).

formada pela água da chuva, o buraco no meio do asfalto, o capim que insiste em crescer no meio do concreto.

*Cement Eclipses* exige um olhar mais atento do transeunte do que o exigido pelas obras de Emilio García Wehbi e de Mark Jenkins, por conta do seu tamanho, o que muitas vezes a faz passar despercebida. Contudo, quando a obra é notada, ela provoca diversas reações nos transeuntes transformados em espectadores, alguns dos quais chegam até a levar esses pequenos homens de cimento para casa.

Em entrevista ao Carpet Bombing Culture[59], ao ser questionado sobre essas esculturas que são levadas pelos transeuntes, Cordal respondeu:

> Muitas das esculturas eu deixo na rua, geralmente presas nos muros. Eu não deixo as esculturas na rua para as pessoas levarem para casa. Arte de rua é para todo mundo, não para apenas uma pessoa. Mas ok, essas pessoas que têm a minha escultura em suas casas poderiam ao menos enviar-me uma foto, então eu posso ver que os garotos estão bem. De qualquer forma, quando você trabalha na rua, você deve assumir que isto é um processo efêmero, no qual a arte torna-se parte do domínio público[60] (CORDAL, 2011, p. 10 – anexo).

Nessa resposta de Cordal vemos também sua compreensão sobre a arte urbana, compartilhada com centenas de artistas contemporâneos que tomam a rua como espaço expositivo de suas obras, inclusive García Wehbi e Mark Jenkins, que veem a rua como um imenso palco com inúmeras possibilidades de exploração.

Outra característica importante, inerente a esses trabalhos de arte urbana, é a efemeridade da obra: ela existe somente no aqui-e-agora, na presença daqueles que circulam naquele espaço no momento em que ela é exposta. Aqui pensamos também na forma de registro dessas obras. Alguns artistas deixam de registrá-las, mas a maioria as registra através de fotografias e/ou vídeos.

---

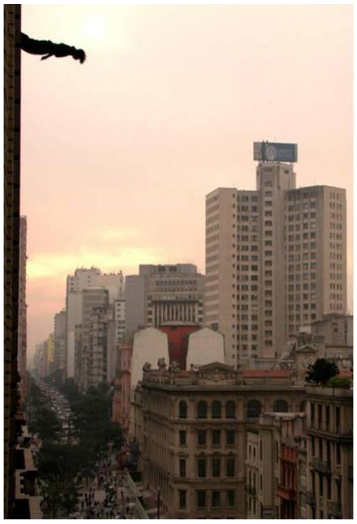
[59] Editora inglesa que publicou, em 2011, o livro *Cement Eclipses,* de Isaac Cordal.

[60] Tradução minha – Many of my sculptures I leave on the street, usually stuck on walls. I don't leave the sculptures on the street for people to take home. Street art is for everyone, not for just one person. But ok, those people which have sculptures at home could at least send me a picture so I can see that the boys are well. Anyway, when you work in the street you should assume that this is an ephemeral process in which art become part of the public domain. (CORDAL, 2011, p.10 – anexo).

Cordal, em *Cement Eclipses*, e Jenkins, na *Embed Series*, usam a fotografia como uma forma de enquadrar o seu ponto de vista a respeito de suas próprias obras, é a forma de eles fornecerem o foco para um elemento escolhido por eles, mesmo que este seja previamente planejado, ou que seja percebido depois de o artista visualizar mais atentamente o material fotográfico. Assim, essas fotografias muitas vezes ignoram o transeunte ou o contato dele com a obra. Por mais que ele seja de interesse dos artistas, esse contato não é necessária e exclusivamente exibido em exposições fotográficas ou em publicações da obra. Embora exista a preocupação em mostrar esse contato, também há a preocupação de deixar a escultura em primeiro plano, para que esta seja apreciada independente dessa relação obra–espectador.

De qualquer forma, essa relação sempre estará presente na obra de qualquer artista que venha a utilizar o espaço público e urbano como "palco" para sua obra. Na verdade, essas obras lidam com uma tríade espaço–obra–público, sendo que cada um desses elementos interfere fortemente no cenário, na cena, no quadro final, mesmo que o espectador não tenha a possibilidade de interagir *tête-à-tête* com a obra, como no caso de *Transeunte,* boneco de látex criado por Pazé em 2002 (figura 31), como seu duplo, seu *alter ego.* Com a mesma técnica utilizada por García Wehbi, esse artista reproduz seu corpo em escala natural, apresentando-o como um andarilho da megalópole que é a cidade de São Paulo, percorrendo seus pontos históricos, tendo como ponto de partida a Praça da Sé, marco zero da cidade. Sua obra pode ser vista como um autorretrato do paulistano, porém um autorretrato vivo, sendo a vivacidade produzida por sua forma, sua potencialidade e expressividade. Contudo, ao mesmo tempo é um autorretrato fixo, como uma imagem paralisada na memória.

**Figura 30 - *Transeunte*, de Pazé**



O simbolismo por trás da obra *Transeunte* não se resume apenas no fato de esta ser um autorretrato. Nessa obra, há uma ligação com a própria história de vida de Pazé. Uma dessas ligações está na vivacidade fixada, que

podemos entender como a imobilidade adquirida pelo artista ao tornar-se paraplégico, o que não o impede de ser produtivo enquanto artista, mas o impulsiona a criar obras que realmente refletem a sua vida. Ele fala de si e de todos e, ao mesmo tempo, ele sente e nos faz sentir, seja sua angústia, seja seu desejo.

Há ainda a escolha do ponto de partida para iniciar a obra: a estação de metrô da Sé. É nela que se cruzam as linhas que levam a todas as regiões da cidade, e essa encruzilhada torna-se simbólica no trabalho de Pazé, pois, segundo Katia Canton:

> A encruzilhada, entroncamento múltiplo de caminhos, é um símbolo recorrente na história da humanidade. É um local de aparições, revelações, de passagem de um mundo a outro, de encontro com o destino. Para o artista, de fato, a encruzilhada marca um encontro sagrado, em que ele abandona uma parte de si mesmo a fim de abrir-se para outra. É um novo encontro com o eu e com o outro, com a própria história e com a cidade. (CANTON, 2009b, p. 27).

Outro simbolismo está nesse percurso pela cidade natal do artista. Como em todo centro urbano, ao caminharmos pelas ruas de São Paulo, nos vemos como anônimos, nos tornamos apenas mais um entre tantos outros. O aglomerado de gente passa a ter um fluxo próprio, e esse fluxo é interrompido pelo *Transeunte,* que se mistura à multidão sem se mover e causa um estranhamento devido à sua posição, que simula um caminhar, porém um caminhar estático, e por esse hiper-realismo da forma (assim como na obra de García Wehbi), aliado ao ficcional, à virtualidade de seu gestual.

Ainda há o fator mágico, que torna a figura inanimada do boneco ainda mais viva. Porém, de forma sobre-humana, o boneco de Pazé caminha pelas paredes dos prédios, até alcançar o telhado dos arranha-céus da cidade. Não há obstáculos que intimidem o *Transeunte* de Pazé.

Já no cenário carioca, Heleno Bernardi busca perceber como as pessoas de diferentes contextos sociais e culturais reagem e/ou interagem com suas obras, às quais o artista almeja dar um caráter de contemporaneidade e atemporalidade.

Em boa parte de suas obras, Heleno Bernardi trabalha com a imagem do corpo humano, seja somente a cabeça, como em *Apologia de Sócrates,* ou em forma de silhuetas de espuma misturadas a corpos reais, como em *Enquanto Falo, As Horas Passam.* Este último nos interessa, ao tentarmos relacioná-lo com aspectos presentes nas obras de García Wehbi e Mark Jenkins.

**Figura 31 - *Enquanto Falo, As Horas Passam*; de Heleno Bernardi, Cinelândia**

*Enquanto Falo, As Horas Passam* foi realizada entre agosto e setembro de 2009, no Aterro do Flamengo, na Cinelândia (figura 32), na Central do Brasil e na Lagoa Rodrigo de Freitas (figura 33), situados na cidade do Rio de Janeiro; e na Praça Rui Barbosa, situada na cidade de Nova Iguaçu (RJ).

A obra consiste em grandes almofadas, colchões de espuma com formato humano, em posição fetal, que são largados sozinhos ou amontoados em ruas e praças, permitindo que aqueles que passam façam uso deles livremente, seja para brincar, descansar, posar para uma foto. O que interessa ao artista é observar como se dá esse jogo entre sua obra e o transeunte, nos diferentes contextos sociais e culturais existentes em grandes centros urbanos como a cidade do Rio de Janeiro.

**Figura 32 - *Enquanto Falo, As Horas Passam* - Lagoa Rodrigo de Freitas**

E é justamente esse jogo entre o lúdico, o ficcional e o real que nos chama a atenção quando relacionamos esta obra com obras como o *Proyecto Filoctetes* e a *Embed Series*, pois, apesar de nessa obra ser visível e palpável o material usado nos corpos construídos por Bernardi, fugindo do hiper-realismo dos corpos construídos por Wehbi e Jenkins, eles variam apenas nas cores, são todos do mesmo tamanho e estão na mesma posição fetal, uma pose arquetípica e simbólica, que nos remete ao nascimento, à fragilidade humana. Nesses

corpos, os transeuntes sentam, deitam, brincam e jogam.

Bernardi, de forma sutil, consegue também provocar, com os corpos almofadas, uma reflexão crítica nos transeuntes. No entanto, não tão diretamente como fazem outros artistas, como, por exemplo Eduardo Srur, que passou a explorar os mais diversos meios e técnicas artísticas a partir de 2002, e vê o espaço público/urbano como um local onde sua obra é capaz de alterar a paisagem e, de certa forma, fazer refletir sobre o sistema social vigente nas grandes cidades do mundo, principalmente na cidade de São Paulo, onde o artista nasceu, vive e trabalha até hoje.

Criar uma obra crítica, como pretende Eduardo Srur, assemelha-se muito ao desejo de Emilio García Wehbi, ao construir o *Proyecto Filoctetes*. Ambos acreditam que há algo errado com o modo como a sociedade vê e reage diante dos problemas sociais, e tomam a hipótese de que, ao invés de tentar resolvê-los (ou exigir que o governo o faça), os atores sociais acabam incorporando esses problemas no seu dia a dia como se fossem naturais. Numa tentativa de que algo seja feito, artistas como Srur e Wehbi potencializam o máximo que podem tais problemas, a ponto de que sejam percebidos, refletidos e, quem sabe, até mesmo resolvidos.

Um dos trabalhos mais recentes de Srur tem como pano de fundo uma crítica à política brasileira, denominada de *A Arte Salva.* Ela foi realizada em Brasília, em dezembro de 2011. A obra consistia em jogar 360 boias salva-vidas, que formavam a frase *A Arte Salva* no espelho d'água do Palácio da Alvorada, sede do Poder Executivo (figura 34).

**Figura 33 - *A Arte Salva*, de Eduardo Srur**

**Figura 34 – *Caiaques*, de Eduardo Srur**

Na obra *Caiaques* (figura 35), realizada em 2006, que além de ter esse aspecto crítico e reflexivo, trata também do imaginário e da memória da população, dezenas de caiaques eram guiados por manequins e ocupavam uma área de aproximadamente 3 km, nas águas do rio Pinheiros. Podemos dizer que essa é uma obra crítica no sentido ambiental e ético, pois a obra foi realizada no rio Pinheiros, da cidade de São Paulo, um rio extremamente poluído. É também uma obra que trabalha com o imaginário e com a memória daqueles que a viram, pois o rio Pinheiros era onde, até meados da década de 1940, aconteciam as competições de caiaques, as regatas paulistanas, sendo também as margens do rio um ambiente de lazer, jogos e brincadeiras da população.

Em entrevista concedida a Katia Canton, o artista explica a sua compreensão quanto aos aspectos adquiridos e pretendidos com a obra:

> Quando colocamos caiaques com manequins, há um caráter de provocação, estamos falando de uma coisa séria, mas há uma ironia. Eram 100 caiaques, 150 manequins, a instalação começava na ponte das Bandeiras e ia até a ponte Eusébio Matoso. Eu fiz uma composição com as peças, e a chuva com os dejetos e o lixo da cidade a foram transformando. Nas últimas semanas formou-se um mapa de lixo entre as peças, que estavam aglomeradas. A ideia também era fazer uma obra onde falta o ser humano, falta a consciência de preservação, de cuidado com o meio ambiente. Todas as minhas obras cada vez mais pensam numa mensagem direta para o espectador. Tenho uma preocupação de desenvolver um produto democrático com o qual todos são atingidos. (CANTON, 2009a, p. 59)

O que Srur faz, portanto, é reativar espaços muitas vezes esquecidos pela população, como uma forma de retirar da inércia os maiores prejudicados

e, ao mesmo tempo, em parte também causadores dessa marginalização, seja do meio ambiente, como apontado na obra de Srur, seja de seres humanos, como retratou García Wehbi.

***

Todas essas obras flagram instantes vividos por todos nós, mostram a dor, a fragilidade, o medo, a vivacidade, a alegria, a esperança, a liberdade. São retratos de nós mesmos, possuem um ciclo de vida, são efêmeros.

Podemos dizer que a ideia dos artistas, ao criarem essas figuras, está em comunicar algo sobre a condição humana, provocar a experiência como conhecimento e não só como informação, emanar sensações diversas aos que as observam, através da revelação do que nos parece invisível, ou daquilo que tornamos invisível.

São todas obras que dialogam com o tempo e o espaço, complementam a arquitetura das cidades como se sempre estivessem ali, ativando o espaço e tudo o que o rodeia, inclusive os transeuntes. São tão naturais aos locais onde são apresentadas que nos espantam, até percebermos que são manequins, bonecos, esculturas.

Contudo, nenhuma delas disfarça a imobilidade de sua condição de objeto, o que provoca a consciência no espectador, o que o faz se perguntar o porquê daquela obra, qual o motivo de ela estar naquele lugar. Essas questões possuem múltiplas interpretações como resposta, sem que nenhuma delas possa ser declarada certa ou errada.

O transeunte é transformado num espectador privilegiado, livre para participar da obra ou não. Em alguns casos, como colocado por Isaac Cordal, até mesmo sente-se livre para levar a obra para casa e particularizar aquilo que foi deixado público pelo artista. Essas obras deixam de ser apenas manifestações artísticas e se tornam também acontecimentos sociais. São obras que examinam o comportamento dos transeuntes, ao mesmo tempo em que estes são examinados por elas. É um caminho de mão dupla, em que o processo se faz em parceria, pois quem assiste também é assistido.

# 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

# 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tanto Emilio García Wehbi como Mark Jenkins criaram, nessas obras estudadas, uma atmosfera capaz de provocar reflexões sobre quem somos e que corpo é este que possuímos, tão precário e sensível. Elas vão além do cruzamento de linguagens artísticas. Tratam, mesmo que sem querer, sobre o homem e seu lugar na sociedade, sobre quem somos e como nos comportamos, sobre nossos modos de ser e estar no mundo.

Talvez a vontade primeira de Wehbi, com o *Proyecto Filoctetes,* e de Jenkins, com o *Project Embed (Embed Series),* tenha sido o processo artístico, o de mesclar linguagens, fazer uso do objeto tendo o espaço público e urbano como cenário. Contudo, suas obras podem levar a inúmeras discussões, não só no campo das artes, mas em disciplinas como sociologia, antropologia, política, psicologia e muitas outras.

São obras incorporadas ao meio urbano e que geram momentos de interrupção da ordem social. Seria este, também, um momento liminar do ator social, que provoca o efeito de estranhamento e conscientiza o sujeito do seu distanciamento do cotidiano, como um momento de ressignificação do cotidiano, no qual ocorre a “encenação” de qualidades que, na realidade, estão às margens da sociedade.

Este momento liminar é aquele em que a pessoa se encontra sem estatuto no seio da sociedade, ou seja, encontra-se exatamente na linha que separa seu estatuto anterior daquele ao qual será agregado. É nesses momentos que ocorre a “antiestrutura” (um momento de desequilíbrio do cotidiano), que faz parte dos momentos de “situação extraordinária” (como o encontro do transeunte com a obra no meio urbano), na qual o sujeito passa por um distanciamento reflexivo, como uma espécie de espelho mágico, onde ele pode vislumbrar a sociedade e seu papel dentro dela, ainda que se mantendo longe da obra, bastando apenas percebê-la.

Essas obras lidam com a mudança da condição do espectador, já que nelas ele acaba se tornando o ponto central da apresentação, transformando-se tanto em objeto quanto em sujeito da obra, o que só se realiza no momento em que ocorre o contato direto entre esta e o espectador.

E essa possibilidade oferecida por essas obras, a de despertar o espectador, tornando-o um espectador ativo e reflexivo, se potencializa com o uso dos bonecos/esculturas, que, apesar de serem inanimados, não se transformam em seres sem vida. Ainda que essa tenha sido a ideia dos artistas, eles possuem uma espécie de *anima*, já que, de certa forma, estão integrando a paisagem e assumindo personagens dentro dela. Assim, eles interagem com aqueles que passam por esse lugar, como se víssemos um quadro de um filme. Então todos ali são ao mesmo tempo cenário, atores, espectadores reais e ficcionais.

Além disso, podemos ressaltar o fato de que uma obra de arte busca, comumente, atingir o imaginário do espectador através da verossimilhança das situações que apresenta, o que não é diferente no *Proyecto Filoctetes* e no *Project Embed (Embed Series)*, pois essas obras criam imagens que representam sujeitos atuando dentro sistema cultural dos lugares onde são expostas, o que faz desse encontro entre o transeunte e o boneco/escultura um encontro entre estranhos paradoxalmente não tão estranhos.

Essas obras apontam para o “já visto”, porém, não percebido. Mesmo nas figuras mais surreais criadas por Mark Jenkins e García Wehbi percebemos esse interesse em direcionar o olhar do espectador para um ponto que ele sempre olha. Contudo, a revelação de algo novo, como a cabeça descolada do corpo exposta por Jenkins, talvez exija do transeunte um olhar atento ou, quem sabe, somente uma olhadela, para que seja percebido como um estranho não tão estranho, e isso reverbere no transeunte um sentimento de rompimento do seu fluxo cotidiano, o que tanto temos falado neste trabalho.

É difícil encaixarmos essas obras em uma única nomenclatura, o que nos faz perceber que, ao buscarmos as semelhanças e diferenças entre as linguagens artísticas e apontarmos para áreas fronteiriças, numa tentativa de separar e classificar os eventos artísticos, acabamos por gerar uma grande limitação das áreas que tentamos definir. Enquanto que, ao não realizarmos certas distinções, podemos expandir os conceitos artísticos, podendo até mesmo englobar essas novas formas de trabalho artístico e aceitar o fato de que talvez a arte esteja caminhando para um sentido amplo e unitário, de

maneira que o artista possa finalmente ter plena liberdade de expressão e expansão.

Ao estudarmos uma expressão como a exposta neste trabalho, frequentemente a vemos ser associada a práticas teatrais e plásticas, mas, ao mesmo tempo, ela vai além do tradicional dessas práticas, já que inclui elementos produzidos por outras áreas e por sistemas de comunicação multidimensionais. Como exemplo, temos as obras de análise desta pesquisa, que são intervenções urbanas. Mas dizer somente isso não contempla todas as suas características, impactos, intenções, entre outros fatores que podem ser inferidos dessas obras.

Isso não significa que linguagens como o teatro realista, a pintura, entre outras, tenham deixado de existir. Porém, surgiram novos suportes e materiais possíveis de serem explorados pelos artistas contemporâneos. Em outras palavras, não buscamos estabelecer barreiras ou categorias rígidas que definam a arte contemporânea e a separe de todas as linguagens artísticas pré-existentes. Em vez disso, é como se colocássemos uma linha tênue entre essas linguagens, e disso nos valemos para afirmar a multidisciplinaridade existente no trabalho de diversos artistas. Não que isso tenha surgido apenas no momento atual, mas apenas se mostra, talvez, de modo mais acentuado atualmente e parece apontar para um futuro de miscigenação artística cada vez maior.

Assim, quando falamos dos *Proyecto Filoctetes* e do *Project Embed* (*Embed Series*), podemos sim falar de teatralidade, de plasticidade, de teatro de animação, de sujeito, de objeto, de semântica, de sociedade, de economia. Em suma, entramos num campo de hibridez e percebemos que o sentido das obras como essas que discutimos não está em querer constituir uma nova arte, como queriam os artistas de vanguarda das décadas de 1960 e 1970, nem em romper com os campos artísticos existentes ou criar novos “ismos”. Essas obras têm a capacidade de construir sentidos que provocam múltiplas relações entre a obra e o espectador, de maneira a rejeitar radicalmente a arte enquanto mercadoria, sendo a coexistência entre sujeitos e objetos, produtores, produtos e receptores, o critério-chave para a compreensão dessas obras que seguem/pertencem a uma estética relacional.

# BIBLIOGRAFIA

# BIBLIOGRAFIA

AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Formas Animadas:** máscaras, bonecos, objetos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP), 2011.

ASTLES, Cariad. “Corpos” alternativos de bonecos. **Móin-Móin – revista de estudos sobre teatro de formas animadas.** Jaraguá do Sul: SCAR/UDESC, ano 4, v. 5, 2008, p. 51–61.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares:** introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas, SP: Papirus, 1994.

BADIOU, Maryse. As Marionetes – a duplicidade do ser e não ser. **Revista Malic,** n° 2. Publicação do teatro La Fanfarra – Teatro Malic. Barcelona, 1992. Tradução de Valmor Beltrame.

BARTHES, Roland. **A Câmara clara:** nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BASBAUM, Ricardo. Clark & Oiticica. In: BRAGA, Paula (org.). **Fios soltos:** a arte de Hélio Oiticica. São Paulo: Perspectiva, 2008. P. 111 – 116.

BATTCOCK, Gregory. IN: GLUSBERG, Jorge. **A Arte da Performance**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BAUDRILLARD, Jean. **Senhas.** Rio de Janeiro: DIFEL, 2001.

BAUMAN, Richard. BRIGGS, Charles. Poética e Performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social. **Ilha – Revista de Antropologia.** Florianópolis: UFSC/PPGAS, v. 8, 2006, p. 185–229.

BONDÍA, Jorge Larossa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, nº 19, p. 20 – 28. Jan/Fev/Mar/Abr de 2002. Disponível em: <http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_jorge_larossa_bondia.pdf.> Acesso em: 16 nov. 2010, às 18h52m.

BONFITTO, Matteo. Os seres ficcionais: identidade e alteridade. Exploração – dissecação - invenção de materiais de atuação. In: Urdimento – **Revista de Estudos em Artes Cênicas.** Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Vol. 1, n.12, março de 2009. Florianópolis: UDESC/CEART, p. 21–28.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional.** São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BÜTTNER, Claudia. Projetos artísticos nos espaços não-institucionais de hoje. In: PALLAMIN, Vera M.(org.). (et. al.). **Cidade e Cultura:** esfera pública e transformação urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 73–102.

CANTON, Katia. **Da política às micropolíticas.** São Paulo: Martins Fontes, 2009a. [Coleção Temas da Arte Contemporânea].

_____. **Espaço e lugar.** São Paulo: Martins Fontes, 2009b. [Coleção Temas da Arte Contemporânea].

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CONVERSO, Carlos. **Entrenamiento del Titiritero.** México, D.F.: Escenología, A.C., 2000.

CORDAL, Isaac. **Cement Eclipses:** small interventions in the big city. Great Britain: Carpet Bombing Culture Cameron House, 2011.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte –** a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DUGUET, Anne-Marie. IN: RUSH, Michael. **Novas mídias na arte contemporânea.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FÉRAL, Josette. IN: FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas.** São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas.** São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana.** Petrópolis: Vozes, 2007.

GOLDBERG, RoseLee. **Performance** – live art since the 60s. New York: Thames & Hudson, 2004.

GREINER, Christine. In: CANTON, Kátia. **Corpo, identidade e erotismo.** São Paulo: Martins Fontes, 2009. [Coleção Temas da Arte Contemporânea]. p. 24 – 29.

HOBSBAWN, Eric. **Era dos extremos:** o breve século XX: 1914 – 1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JANSON, H.W. **Iniciação à história da arte.** 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

JENKINS, Mark. Entrevista. 2008b. **Publicação Eletrônica** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <chris_tins@hotmail.com> em 08 de agosto de 2008.

_____. 2008a. Entrevista concedida a SHERWIN, Brian, em 04 de fevereiro de 2008. Disponível em: <http://myartspace-blog.blogspot.com/2008/02/art-space-talk-mark-jenkins.html>. Acesso em: 25 jul. 2010, às 19h.

_____. **The urban theater.** Berlin: Gestalten, 2012.

KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da morte.** São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2008.

KAPCHAN, Deborah A. Performance. **Journal of American Folklore.** American Folklore Society. University of California Press, 1995. p. 479–508.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LANGDON, Esther Jean. A fixação da narrativa: do mito para a poética de literatura oral. **Horizontes Antropológicos.** Porto Alegre, ano 5, n. 12, dezembro de 1999, p. 13–36.

LEFEBVRE, Henri. **Espaço e política.** Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2008.

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

LÉVI-STRAUSS, Claude. In: BERGER, John. Modos de ver. **Arte e Comunicação**. Edições 70. Lisboa, Portugal. 1972, p. 88.

LEWITT, Sol. Conceptual Art. In: POLI, Francesco. **Postmodern Art. 1945 – Now**. NY: Collins Design, 2008, p. 224-241.

MARTINS, Christiane de Fátima. **Uma performance chamada Proyecto Filoctetes**. Monografia em Artes Cênicas. Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Florianópolis (SC), 2006.

_____. **Proyecto Filoctetes, a performance de uma performance arte.** Monografia (graduação) – Universidade Federal de Santa Catarina, Curso Ciências Sociais, Florianópolis, 2009.

MELIM, Regina. **Incorporações – agenciamentos do corpo no espaço relacional.** Dissertação em Comunicação e Semiótica. PUC – SP, 2003.

_____. **Performance nas artes visuais.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

NEGT, Oskar. Espaço público e experiência. In: PALLAMIN, Vera M. et al.. (orgs.). **Cidade e cultura:** esfera pública e transformação urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 17–25.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco -** A ideologia do Espaço da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

PALLAMIN, Vera M. Arte Urbana Como Prática Crítica. In: PALLAMIN, Vera M. et al. (orgs.). **Cidade e Cultura:** esfera pública e transformação urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** São Paulo: Perspectiva, 1999 e 2008.

PEIXOTO, Fernando. **O que é Teatro?** São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

PHELAN, Peggy. On seeing the invisible: Marina Abramovic's The House with ocean view. In: HEATHFIELD, Adrian. **Live:** Art and Performance. New York, Routledge, 2004, p. 16-27.

POLI, Francesco. **Postmodern Art. 1945 – Now**. NY: Collins Design, 2008.

POSCHMANN, Gerda. Der nicht mehr dramatische Theatertext. **Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse**. Tübingen: Niemeyer, 1997.

POZA, Sergio Perira. A performance teatral: uma provocação moral ao imaginário social – O caso da Casa de Vidro. In: CARREIRA, André Luiz Antunes Neto et. al. **Mediações performáticas latino-americanas.** Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003. P. 171-180.

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. In: Urdimento – **Revista de Estudos em Artes Cênicas.** Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Volume 01, nº15 – Florianópolis: UDESC/CEART, outubro de 2010, p.107–122.

REBUSTINI, Kathlenn. **Veja as esculturas bizarras de Mark Jenkins.** Publicado em 02 de fevereiro de 2012. Disponível em: <www.guiarioclaro.com.br/materia.htm?retorno_serial=151001940>. Acesso em: 6 abril 2012.

SANTOS, Valmir. Festival de Rio Preto tem produções de países "periféricos". In: **Folha de São Paulo**, 2003. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u35017.shtml> Acesso em: 17 maio 2011.

SCHECHNER, Richard. **Between Theater and Anthropology.** Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1987

TEIXEIRA, João Gabriel L.C. Análise Dramatúrgica e Teoria Sociológica. **Rev. Brasileira de Ciências Sociais**, Junho de 1998, vol. 13, n.37, p.89-100.

TORO, Fernando de. O que é performance? Entre a teatralidade e a performatividade de Samuel Beckett. In: Urdimento – **Revista de Estudos em**

**Artes Cênicas.** Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. Volume 01, nº15 – Florianópolis: UDESC/CEART, outubro de 2010, p.149 – 172.

TURNER, Victor. **From ritual to Theatre.** New York: PAJ Publications, 1982.

VILLEGAS, Juan. Para La Interpretación Del Teatro Como Construcción Visual. Ediciones de GESTOS – **Colección Teoría 2**. Irvine, California, 2000.

WEHBI, Emilio García (org.). **Proyecto Filoctetes:** Lemnos en Buenos Aires. Buenos Aires: CCRRojas, 2002.

_____. **El Proyecto Filoctetes.** Texto avulso. Palestra na Universidade de Kyoto, Japão, 2005. (inédito).

# REFERÊNCIAS DAS FIGURAS

*A Arte Salva,* de Eduardo Srur. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/eduardosrur/6512911385/sizes/z/in/set-72157628422189629/> Acesso em: 07 fev. 2012, às 20h19.

*Caiaques,* de Eduardo Srur. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/eduardosrur/4625483776/sizes/o/in/set-72157624103112320/> Acesso em: 07 fev. 2012, às 20h18.

*Case History*, de Boris Mikhailov. Disponível em: <http://daylightmagazine.org/blog/2011/6/1/1137> Acesso em: 27 jan. 2012, às 17h03.

*Cement Eclipses*, de Isaac Cordal. Disponível em: <http://www.isaac.alg-a.org/Cement-eclipses,24> Acesso em: 06 fev. 2012, às 15h39.

*Embed Series*, de Mark Jenkins. Disponível em: <http://www.xmarkjenkinsx.com> Acesso em: 31 jul. 2011, às 17h52.

*Enquanto Falo, As Horas Passam,* de Heleno Bernardi. Disponível em: <http://enquantofalo.blogspot.com/> Acesso em: 07 fev. 2012, às 17h04.

*Following Pieces* e *Trademarks,* de Vito Acconci. Disponível em: WARD, F.; TAYLOR, M.; BLOOMER, J. **Vito Acconci.** New York: Phaidon Press, 2002, p. 22 e 38.

*Gesture,* de Hannah Wilke. Disponível em: <http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3ADE%3AI%3A41%7CG%3AOV%3AE%3A1&page_number=5&template_id=1&sort_order=> Acesso em: 25 jan.12, às 20h08.

*Jardins da Cordoaria*, de Juan Muñoz. Disponível em: <http://quevedoportwine.com/pt/general/where-to-go-when-visiting-porto/> Acesso em: 30 jan. 2012, às 18h51.

*La Poupee*, (1935-49) de Hans Bellmer. Disponível em: <http://thenewyorkoptimist.com/hansbellmer.html> Acesso em: 08 maio 2012, às 14h.

*Omni Presence*, de Orlan. Disponível em: <http://www.orlan.net/miscelleanous/beauty-culture/> Acesso em: 25 jan. 2012, às 20h27.

*Proun*, de El Lissitzky. Disponível em: <http://russianconstructivists.blogspot.com> Acesso em: 24 jan. 2012, às 20h14.

*Proyecto Filoctetes*, de Emilio García Wehbi. Disponível em: <www.emiliogarciawehbi.com.ar> Acesso em: 01 ago. 2011, às 10h46.

WEHBI, Emilio García (org.). **Proyecto Filoctetes:** Lemnos en Buenos Aires. Buenos Aires: CCRRojas, 2002, p. 22.

*Rebellious Silence*, da série *Women of Allah*, de Shirin Neshat. Disponível em: GROSENICK, U.; RIEMSCHNEIDER, B. **Art Now.** Cologne: Taschen, 2005, p. 213.

*Rhythm 0*, de Marina Abramović. Disponível em: http://www.museomagazine.com/938495/MARINA-ABRAMOVI> Acesso em: 25 jan. 2012, às 20h45.

*Sem título – The Siluetas Series*, de Ana Mendieta. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/09spring/joanna-walker.shtm> Acesso em: 25 jan. 2012, às 20h15.

Set – Paolo Ventura. Disponível em: <http://davespaintingblog.blogspot.com/2010/10/paolo-ventura.html> Acesso em: 01 fev. 2012, às 18h23.

*Sipiral Jetty (Molhe em espiral)*, de Robert Smithson. Disponível em: <http://wikiarq.blogspot.com/2011/08/land-art.html> Acesso em: 24 jan. 2012, às 20h40.

*The house with the ocean view*, de Marina Abramović. Disponível em: <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/190/1996>. Acesso em: 25 jan. 2012, às 20h32.

*Transeunte*, de Pazé. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/acessibilidade/programacao_acesso_cobertura_2511.htm>. Acesso em: 06 fev. 2012, às 19h44.

*Winter Stories*, de Paolo ventura. Disponível em: <http://artboredum.blogspot.com/2009/12/paolo-ventura.html>. Acesso em: 02 fev. 2012, às 12h05.

# ANEXOS

# ANEXOS

**DVD – slide show / fotos *Proyecto Filoctetes*, de Emilio García Wehbi e *Project Embed* (Embed Series), de Mark Jenkins** extraídas dos websites: <www.emiliogarciawehbi.com.ar>, <http://vimeo.com/27601726> e <www.xmarkjenkinsx.com>.

E vídeos referências, extraídos de:

- Lissitzky: <http://www.schoolvoorjornalistiek.com> (acesso em: 24 jan. 2012, às 20h28).

- Trecho de *Spirall Jetty*, de Robert Smithson: <www.blogg.org/blog-56679-billet-robert_smithson-1293155.html> (acesso em: 24 jan, 2012, às 20h41).

- TateShots – Vito Acconci: <www.youtube.com/watch?v=j_dqT-XeIjA> (acesso em: 24 jan. 2012, às 21h03).

- Approaching Venice – Vito Acconci: <www.youtube.com/watch?v=FJzKewOeYrU&feature=related> (acesso em: 24 jan. 2012, às 21h10).

- Paolo Ventura: <www.youtube.com/watch?v=jOpOJ3LdvzE> (acesso em: 01 fev. 2012, às 18h39).

- Marina Abramović – The Artist is Present: <http://www.moma.org/visit/calendar/exhibitions/965> (acesso em 14 out 2010, às 21h57).

- Boris Mikhailov – Tea, Coffee, Capuccino: <http://www.youtube.com/watch?v=XM_Esh4T_zE> (acesso em 27 jan. 2012, às 16h58).

- Shirin Neshat interview: <http://www.youtube.com/watch?v=Rpawp4Rg3rs> (acesso em 24 jan. 2012, às 21h16).

- Isaac Cordal: <http://www.youtube.com/watch?v=Mrh6iwWSoqQ> (acesso em 06 fev. 2012, às 15h52).

# ARTISTAS/GRUPOS CITADOS

- **Allan Kaprow** (✳Estados Unidos, 23 de agosto de 1927 – † 5 de abril de 2006) – Estudou no High School of Music and Art, graduando-se em 1945, e, em 1947, ingressou no Hans Hofmann's, escola de pintura, ambos em New York. Em 1951, obteve o título de mestre na Columbia University. De 1956 a 1958, foi aluno de John Cage na New School for Social Research in Manhattan, o que lhe foi fundamental e onde iniciou seus trabalhos de environments and assemblages, que o impulsionaram ao caminho da experimentação, o que o tornou um dos pioneiros no estabelecimento do Happening e da Performance Art.
  Algumas obras: *18 Happenings in 6 Parts*; *Drag*, *Easy*, and *Natural Distances*; *Fluids*; *Don't*; *Time Pieces.*

- **Ana Mendieta** (✳Cuba, 18 de novembro de 1948 – † Estados Unidos, 8 de setembro de 1985) – performer, pintora, escultora e vídeo-maker. Ingressou na University of Iowa em 1967, no Intermedia Program and Center for New Performing Arts, onde se graduou em 1969, e obteve o título de mestre em 1972, em pintura e vídeo respectivamente. No ano seguinte, passou a explorar temas como o feminismo e a violência, assim como novos suportes artísticos, trabalhando desde a land art à body art.
  Algumas obras: *Silueta series*; *Body Tracks*; *Blood Writing.*

- **Barry Flannagan** (✳Estados Unidos, 11 de janeiro de 1941 – † 31 de agosto de 2009) – escultor. Entre 1957 e 1958, estudou no Birmingham College of Art and Crafts. Em 1964, ingressou no St. Martin's School of Art em London, onde se formou em 1966. Teve sua obra focada em esculturas de bronze, muitas delas encontram-se em espaços públicos, como o seu coelho, Thinker on a Rock, no campus da Washington University.
  Algumas obras: *Hare on Curly Bell*; *Large Mirror Nijinski*; *Drummer*; *30ft Acrobats.*

- **Boris Mikhailov** (✳Cracóvia/Ucrânia, 25 de agosto de 1938) – fotógrafo. Formou-se em engenharia, mas desde a década de 1960, depois da KGB descobrir algumas de suas fotografias e afastá-lo de seu trabalho como engenheiro, trabalha como fotógrafo, principalmente no ramo da fotografia conceitual e documental. Ficou famoso com a série Red, que realizou entre 1968 e 1975, e que resultou numa série de fotos que ressaltavam a cor vermelha, cor do partido político do sistema social da sociedade soviética.
  Algumas obras*: Klebrigkeit; Yesterday's Sandwich; In the Street; Case History; Heiner Müller Project.*

- **Chris Burden** (✳Estados Unidos, em 1946) – Estudou arquitetura e artes visuais no *Pomona College* de Clairmont, frequentando depois a University of California, onde obteve o título de mestre. Iniciou seu trabalhos com performance arte no começo da década de 1970, explorando principalmente o risco físico, a dor, masoquismo e a participação do público.
  Algumas obras: *Shoot*; *Back to You*; *Doomed*; *Samson*.

- **Dennis Oppenheim** (✳Estados Unidos, 6 de setembro de 1938 - † 21 de janeiro de 2011) – escultor, recebeu o título de bacharel pela California College of Arts and Crafts em 1964, e de mestre pela Stanford University em 1965, ambos em artes. Iniciou sua carreira como artista conceitual, contudo, no final da década de 1960, passou a se envolver com performance, body e land art, ficando famoso no começo da década de 1980 por suas "machine pieces".

ALGUMAS OBRAS: *RADIANT FOUNTAINS; MARRIAGE TREE; WOMAN WITH CUBIST TENDENCIES; VIBRATING FOREST; TWO STAGE TRANSFER DRAWING; DEAD FURROW.*

- **Eduardo Srur** (✳Brasil, em 1964) – formou-se em comunicação e propaganda em 1994 e em artes, em 1997, ambos na Fundação Armando Álvares Penteado. Iniciou sua trajetória como artista por meio da pintura e, a partir de 2002, passou a investigar novas mídias como a fotografia, escultura, vídeo, performance e, principalmente, instalação e a intervenção urbana**.**
  Algumas obras: *Touro Bandido, intervenção na Cow Parade; Nau; Sobrevivência; Palmitos; Pets; Bicicletas; Sobrevivência; Caiaques.*

- **El Lissitzky** (✳Rússia, 23 de novembro de 1890 – † 30 de dezembro de 1941) – influenciado pelo futurismo italiano, foi um dos maiores expoentes dentre os vanguardistas russos. Teve seu trabalho presente desde campanhas políticas a projetos arquitetônicos. Influenciou a Bauhaus e o movimento construtivista.
  Algumas obras: *Proun; Teil der Schaumachinerie; Globetrotter; Zankstifter; Totengräber.*

- **El Periférico de Objetos** (✳Argentina, 1989) – grupo formado por Emilio García Wehbi, Ana Alvarado, Daniel Veronese, e Paula Nátoli, que propõe um teatro de objetos e bonecos, onde sua manipulação é exposta à vista do espectador, além de criar montagens com temas filosóficos, existenciais e políticos.
  Algumas obras: *Ubú Rey*; *Variaciones sobre B...*; *El Hombre de Arena*; *Cámara Gesell*; *Máquina Hamlet*; *Circonegro*; *Zooedipus*; *Monteverdi Método Bélico*; *La última noche de La humanidad*; *El Suicidio/Apócrifo 1*; *Manifiesto de niños.*

- **Emilio García Wehbi** (✳Argentina, em março de 1964) - iniciou sua carreira teatral em 1987, ao se incorporar ao *Grupo de Titiriteros Del Teatro San Martín*. Em 1989, funda o grupo *El Periférico de Objetos.* Em 2000, se desliga parcialmente do grupo e passa a se dedicar mais a seus outros projetos individuais, principalmente como artista visual, área na qual ele se autodenomina como artista autodidata, pois não deixa de trabalhar com a presença do objeto em cena.
  Algumas obras: *La Barca de La Medusa; Proyecto Filoctetes; Ensayo de La tristeza.*

- **Fluxus** (✳Estados Unidos, Europa, Japão, 1961) – organizado por George Maciunas, caracteriza-se por um movimento artístico que mescla linguagens artísticas, numa luta contra a arte enquanto mercadoria. Uniu artistas das mais diversas áreas, principalmente oriundos dos Estados Unidos (onde se deu a maior parte das obras do grupo), Europa e Japão.
  Alguns artistas do movimento: *John Cage; Joseph Beuys; Yoko Ono; Nam June Paik; George Brecht.*

- **George Segal** (✳Estados Unidos, 26 de novembro de 1924 – † 9 de junho de 2000) – pintor e escultor, em 1941 ingressou na Cooper Union of Art and Architecture de Manhattan, onde se graduou em 1944. Sua primeira exposição foi na Hansa Gallery, em New York, no ano de 1956. Ficou conhecido por criar esculturas em tamanho real e quadros tridimensionais.
  Algumas obras: *Bus Stop; Couple Against A Grey Brick Wall; Fireside Chat; Woman Looking in Mirror; Standing Woman Looking Into Mirror.*

- **Gerry Schum** (✳Alemanha, 15 de setembro de 1938 – † 23 de março de 1973) – estudou no Deutsches Institut für Film und Fernsehen em Munich de 1961 até 1963, e no Film und Fernsehakademie Berlin de 1966 até 1967. É considerado um dos

pioneiros da videoarte, nos quais mesclava land art e sistema televisivo, expostos em galerias. Criou e produziu o *Galeria Televisão*, que foi ao ar na televisão alemã em 1970.
Algumas obras: *Land Art; Identifications; Konsumkunst – Kunstkonsum; TV As a Fireplace.*

- **Hannah Wilke** (✳Estados Unidos, 07 de março de 1940 - † 28 de janeiro de 1993) – pintora, escultora, fotógrafa, vídeo-maker e performer. Bacharel em Belas Artes pela Temple University, Stella Elkins Tyler School of Art em 1962. Foi uma das pioneiras da arte conceitual feminista. Em 1972, ingressou na faculdade de Wilke, da Escola de Artes Visuais de Manhattan, onde fundou o departamento de cerâmica e escultura e ensinou cerâmica até 1991. Seu trabalho teve repercussão com a obra "Vulval", exibida pela primeira vez em New York, no final da década de 1960.
Algumas obras: *Ponder-r-rosa 4,White Plains Yellow Rocks; Terra Cotta; Intra Venus.*

- **Heleno Bernardi** (✳Brasil, em 1967) - Considerado um artista de intervenção urbana, Heleno Bernardi, mineiro de Ouro Fino, trabalha e vive no Rio de Janeiro há mais de 20 anos, cidade onde concebeu e realizou a maioria de suas obras. Estudou arquitetura em 1985, depois transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde estudou Arquitetura na Universidade Federal do Rio de Janeiro e cursou a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, entre o final da década de 1980 e o início da de 1990. Foi considerado uma das revelações da exposição coletiva Posição 2004, realizada no Parque Lage em julho de 2004. Trabalha com diversos suportes: fotografia, objeto, vídeo, desenho, instalação e intervenção. Realizou exposições individuais no Brasil e no exterior e participou de dezenas de mostras coletivas. Desde 2008, vem se dedicando a obras de intervenção urbana.
Algumas obras: *Masseter Suíte; Magma I; Magma II; Enquanto falo, as horas passam; Apologia de Sócrates.*

- **Hélio Oiticica** (✳Brasil, 26 de julho de 1937 - † 22 de março de 1980) - pintor, escultor, artista plástico e performático de aspirações anarquistas. Artista revolucionário e experimentalista, fundou, em 1959, o Grupo Neoconcreto, junto com outros artistas como Amilcar de Castro, Lygia Clark, Lygia Pape e Franz Weissmann. Em meados da década de 1960, criou o *Parangolé*, chamando-o de "antiarte por excelência", e uma pintura viva e ambulante.
Algumas obras*: Metaesquema; Bólides; Penetrável; Incorporo a revolta; Heliomangueiraoiticica; Invenção da cor, Magic square 3.*

- **Isaac Cordal** (✳Pontevedra/Espanha, em 1974) – Nascido em Pontevedra, na Espanha, em 1975, Isaac Cordal hoje vive e trabalha como escultor e intervencionista com instalação em espaços urbanos. Atualmente estuda artes digitais em Londres, depois de se destacar internacionalmente com sua obra *Cement Eclipses.*

- **Jack Keroauc** (✳Estados Unidos, 12 de março de 1922 - † 21 de outubro de 1969) – escritor, ingressou na Columbia University, porém não concluiu seus estudos por questões econômicas, o que o fez integrar a marinha mercante. Foi um dos iniciadores da geração beat (beatnik).
Algumas obras: *On the Road; The Dharma Bums; Big Sur.*

- **Joseph Beuys** (✳Alemanha, 12 de maio de 1921 - † 23 de janeiro de 1986) – artista visual e performer, utilizou-se de diversos suportes como escultura, performance, vídeo e instalação. Sua obra é marcada por sua passagem na Força Aérea Alemã durante a Segunda Guerra Mundial. Entre 1946 e 1951, estudou Belas Artes na

Escola de Arte de Düsseldorf. No começo da década de 1960, conheceu o movimento Fluxus, ao qual se associou e do qual se tornou um dos artistas mais significantes.
Algumas obras: *Como explicar desenhos a uma lebre morta; Terno de feltro; Eu amo a América e a América me ama; Bomba de Mel no Local de Trabalho.*

- **Juan Muñoz** (✳Madri/Espanha, 16 de junho de 1953 - † 28 de agosto de 2001) - Escultor, estudou arquitetura na Universidade Politécnica de Madri, e passou a estudar artes na década de 1970, em Londres, na Inglaterra no Central Saint Martin College e no Croydon College. Na década de 1980, passou a estudar Pratt Graphic Center de Nova Iorque, nos Estados Unidos. Retornou à sua cidade natal, onde realizou sua primeira exposição individual em 1984, na Galeria Fernando Vijande.
  Algumas obras: *Una habitación donde siempre llueve*; *Lo vi en Verona; A Man in a Room, Gambling*

- **Linda Montano** (✳Estados Unidos, 18 de janeiro de 1942) – performer e investigadora em artes, discute temas como sexo, comida, dinheiro/fama, ritual/morte. No começo da década de 1960, ingressou no College of New Rochelle, o qual abandonou por causa de seu problema com anorexia. Retomou seus estudos posteriormente, formando-se em escultura em 1965. Em 1971 passou a se dedicar exclusivamente à arte da performance.
  Algumas obras: *Mitchell's Death; Anorexia Nervosa; On Death and Dying; Seven Stages of Intoxication.*

- **Lotty Rosenfeld** (✳Chile, 20 de junho de 1943) – artista multimídia, mescla instalação e vídeo. Estudou na Escola de Artes Aplicadas da Universidad de Chile, formando-se em 1967. Em 1979, formou um grupo de videoartistas, o Colectivo de Acciones de Arte (C.A.D.A.), e na década seguinte, passou a ser uma artista reconhecida, junto com seus colegas Juan Downey, Alfred Jaar e Gonzalo Mezza.
  Algumas obras: *Estadio Chile I, II, III; Una Milla de Cruces en El Pavimento; Traspaso Cordillerano; Esta línea ES mi arma.*

- **Lygia Clark** (✳Brasil, 23 de outubro de 1920 - † 25 de abril de 1988) – pintora e escultora, autodenominava-se de "não artista". Fundadora, em 1954, do Grupo Frente, focado no estudo do espaço e da materialidade do ritmo. Foi uma das expoentes do neoconcretismo no Brasil, assinando, em 1959, o Manifesto Neoconcreto, junto com Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theon Spanudis. No decorrer da década de 1960, substitui a pintura pelo uso do objeto.
  Algumas obras: *Casulos; Bichos; Obra Mole; A casa é o corpo; Baba antropofágica; Relaxação.*

- **Marina Abramović** (✳Iugoslávia, 30 de novembro de 1946) – estudou Belas Artes entre 1965-79. Iniciou seu trabalho como artista performática em sua cidade natal, a partir de 1972. Hoje é chamada, por muitos, como a "avó da performance arte". Por influência dos movimentos feministas, explora questões reprimidas e ignoradas no ocidente.
  Algumas obras: *Ritmo 0; The artist is present; Thomas Lips; Balkan Baroque.*

- **Marinus Boezem** (✳Holanda, 28 de janeiro de 1934) – escultor, conhecido por sua concepção radical da arte e do trabalho em espaços públicos. Estudou, em 1954, na Mantle Artibus, a academia livre de arte em Utrecht. Teve seu trabalho artístico reconhecido apenas na década de 1970, tornando-se representante importante da arte conceitual e da arte povera na Holanda.

Algumas obras: *Beddengoed; Etude Gothique; De Groene Kathedraal; Polaris & Octans; AZ.*

- **Mark Jenkins** (✻Estado Unidos, em 1970) – artista visual, trabalha com arte urbana, principalmente com instalações sem autorizações prévias. Recebe reconhecimento na primeira década do século XXI, trabalhando com esculturas feitas de embalagens plásticas e fitas. Em menos de 10 anos, já realizou intervenções em cidades na América do Norte e Sul, na Europa, na Ásia e no Oriente Médio, onde também realizou cursos que ensinam como construir esculturas de fita.
  Algumas obras: *Storker Project; Embed Series; Meterpops*; *Traffic-Go-Round; Flowersigns*

- **Marta Minujín** (✻Argentina, 30 de janeiro de 1943) – estudou no IUNA (Instituto Universitario Nacional Del Arte). Na década de 1960, passou a trabalhar com Happening, e por eles ganha o Prêmio Nacional de Artes, em 1964, em Buenos Aires. É considerada uma das artistas expoentes da arte conceitual na Argentina.
  Algumas obras: *La Venus de Queso; Laberinto Minujinda; La Estatua de La Libertad com Frutillas.*

- **Michael Heizer** (✻Estados Unidos, em 1944) – artista contemporâneo especializado em esculturas de larga escala. Estudou no San Francisco Art Institute. Em 1966, mudou-se para New York, onde iniciou sua carreira construindo esculturas de pequena escala. No final da mesma década, mudou-se para Nevada, onde começou a trabalhar com grandes esculturas e passou à prática da Land Art.
  Alguma obras: *Double Negative; Isolated Mass; Adjacent, Against, Upon; City.*

- **Paolo Ventura** (✻Milão/Itália, em 1968) – Nascido em Milão/Itália, em 1968, está hoje radicado nos Estados Unidos, onde vive e trabalha na cidade de New York. Ventura, tem como resultado final de seu trabalho a fotografia. Contudo, seu processo é muito mais rico e denso, pois ele mesmo cria as imagens que irá fotografar. Sendo fotógrafo, estudou na Academia de Belas Artes de Brera, em sua cidade natal, durante 1989 e 1991. Vive e trabalha em New York, nos Estados Unidos. Iniciou sua carreira como fotógrafo de moda e sua carreira como artista em 2006, com a série *War Souvenir*, criando cenas com objetos e bonecos em miniatura.
  Algumas obras: *In Tempo di Guerra; Winter Stories; Fabulous Fictions.*

- **Pazé** (Paulo José Keffer Franco Netto) (✻Brasil, 1962) – escultor e artista visual, formado em Artes Plásticas pela FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado). Começou sua carreira no final dos anos 1990. É paraplégico e militante das causas relacionadas aos portadores de deficiências físicas, tema de sua obra Transeunte, que lhe deu repercussão na capital paulista. Entre várias exposições individuais, apresentou a instalação "A Coleção", na Casa Triângulo, em 2009, que lhe rendeu uma crítica na revista Artforum.
  Algumas obras: *Cinzas; Transeunte; A Coleção; Cotidiano.*

- **Richard Long** (✻Inglaterra, 02 de junho de 1945) – escultor, fotógrafo e pintor e artista expoente no movimento Land Art. Estudou artes na University of West of England, durante os anos de 1962-5. Em seguida, estudou na St. Martin, escola de arte e design de Londres, durante 1966-1968. Passou a ter maior reconhecimento a partir da década de 1970, com suas esculturas em larga escala realizadas nas áreas rurais na Grã-Bretanha.
  Algumas obras: *A Snowball Track; A Line In Ireland; A Line In Scatland; Muir Pass Stones; A Fourteen Day Walk in the Sierra Nevada.*

- **Richard Wagner** (✳Alemanha, 22 de maio de 1813 - † 13 de fevereiro de 1883) – compositor, maestro, diretor teatral e ensaísta. Destacou-se por suas óperas dramáticas. Transformou o conceito de ópera, ao introduzir o que chamou de "obra de arte total", sendo esta uma síntese de todas as poéticas visuais, musicais e dramáticas.
  Algumas obras: *Lieder; Die Hochzeit; Die feen; Das Liebesverbot; Rienzi; Der Fliegende Holländer.*

- **Robert Smithson** (✳Estados Unidos, 2 de janeiro de 1938 - † 20 de julho de 1973) – estudou pintura e desenho na Art Students League de New York. Suas primeiras obras foram colagens influenciadas pela ficção científica e pela Pop Arte. Em 1964, passou a defender a arte minimalista. Em 1967, começou a explorar as áreas industriais de New Jersey e a trabalhar no movimento da land art, na qual se encontram seus trabalhos mais significativos.
  Algumas obras: *Broken Circle; Spiral Hill; Spiral Jetty; Glue Pour; Asphalt Rundown.*

- **Shirin Neshat** (✳Irã, 26 de março de 1957) – artista visual, radicada em New York, trabalha principalmente com vídeo e fotografia. Viveu no Irã até os 17 anos, quando eclodiu a revolução iraniana, e então mudou-se para os Estados Unidos, onde se formou pela Berkeley University. Seu trabalho tem como temáticas a dimensão social, política e psicológica das mulheres em sociedades islâmicas contemporâneas.
  Algumas obras: *Turbulent; Rapture; Fervor; Passage; Zarin; Munis; faezeh; Possession; Woman Without Men.*

- **Tadeusz Kantor** (✳Polônia, 06 de abril de 1915 - † 8 de dezembro de 1990) – cenógrafo, pintor , encenador, performer. Teve sua formação com Gordon Craig, e bebeu da escola Bauhaus. Criador, em 1942, do Teatro Clandestino. O seu teatro obedece à ordem do acontecimento, mais próximo ao happening do que ao teatro convencional, questionando o sentido da representação.
  Algumas obras: *O Madman e a Freira* (1963); *A galinha de água* (1965); *Formas delicadas e macacos peludos, ou a pílula verde* (1972); *A classe Morto (1975); Wielopole, Wielopole* (1981); *Deixe o Die Artistas* (1985); *Jamais Voltar* (1989); *Hoje é meu aniversário* (1990)

- **Vito Acconci** (✳Estados Unidos, 24 de janeiro de 1940) – formou-se em literatura no College of Holy Cross, e em literatura e poesia pela University of Iowa, em 1962. Iniciou sua carreira como poeta, mas ainda na década de 1960 passou a atuar como artista visual, mesclando fotografia, cinema, vídeo e performance. Suas obras focam no envolvimento do público com a produção da obra.
  Algumas obras: *My Word; Floor Clock; Contacts; Openings; Theme Song; Undertone; Sub-Urb.*

- **Walter de Maria** (✳Estados Unidos, 01 de outubro de 1935) – escultor, estudou História da Arte na University of California entre 1953 e 1959. Realizou os seus primeiros trabalhos de escultura e tomou parte em *happenings* no começo da década de 1960. No final dessa década, procurou cada vez mais a extensão da arte ao contexto e à exploração das relações entre a obra e o lugar em que se insere, tornando-se um dos pioneiros do movimento da Land Art.
  Algumas obras: *O Campo de Forças; New York Earth Room; Pentágono; Lightning Field.*

- **Yves Klein** (✳França, 28 de abril de 1927 - † 06 de junho de 1962) – artista visual, fundou o movimento Novo Realismo, ao lado do crítico de arte Pierre Restany. Suas primeiras pinturas eram monocromáticas, mas sem fixar-se em uma única cor. Ao final da década de 1950, seus trabalhos monocromáticos tornaram-se quase exclusivamente produzidos em um matiz azul intenso, que ele patenteou como *International Klein Blue.* Algumas vezes suas pinturas se transformavam em um tipo de performance, utilizando o corpo humano no lugar do pincel.
  Algumas obras: *Le Saut dans Le Vide; Symphony Monotone; Le Vide; Anthropométries.*