

Conclusão

O fato do conceito de *música de mobiliário* de Satie e dos *cubos espelhados* de Morris, não visarem um fim pré-concebido, já que não se trata de projetos fechados em uma estrutura autônoma, coloca esses trabalhos num terreno incerto e aberto para as ações espontâneas do mundo. A abertura para a indeterminação permite que processos externos e desconhecidos atuem na geração da obra. A incógnita que acompanha o desenrolar da vida, a incerteza inerente ao momento que sucede ao ato, transformam o trabalho desses artistas em constantes renovações da obra, uma vez que a sua forma se torna sempre indefinível e imensurável. Uma obra que *nunca é completamente*. Com isso, são trabalhos existentes enquanto forma aberta. Deste modo, nossa intenção ao longo dessa dissertação foi explorar a noção de acontecimento nas poéticas artísticas, partindo da idéia de que é na atualidade do devir que estaria o limite de sua realização.

O acontecimento da obra de arte como realidade na espacialidade tangível é bastante recorrente nas manifestações artísticas atuais. Um bom exemplo é o trabalho do artista plástico Bob N, intitulado *Ncruzilounge*. Realizado em 2007, em um cruzamento de ruas do centro antigo da cidade do Rio de Janeiro, próximo a uma concentração de comércio popular, o *Saara*, e cercado de prostíbulos e botequins, tal trabalho teve seu acontecimento no espaço comum da rua. Nessa encruzilhada foram postas almofadas, plantas, uma cobertura de lona e plásticos azuis no chão, para a construção do que viria a ser um ambiente aberto de convivência. Predominando a cor azul em meio a uma esquina cinza, escura e degradada, a música comandada por DJs e as sopas que iam sendo servidas completavam a celebração provocada pela obra. Nesse ambiente de festa,

ocasionalmente sob muita chuva, teve-se a impressão que uma imensa escultura azul e viva fora edificada num espaço originalmente rotineiro e urbano. A obra, assim, somente se realizou enquanto acontecendo como essa celebração efêmera, sem uma forma prévia ou mesmo posterior que perpetuasse enquanto um objeto de arte, uma vez que aquela situação nunca mais poderia ser resgatada. As diversas situações que transcorreram durante esse trabalho de Bob N surgiram todas dos encontros entre pessoas, comida, chuva, sons, bebidas. Ou seja, a determinação do que pudesse vir a ser a forma do trabalho se dispersava na casualidade proporcionada por esses inúmeros encontros efêmeros.



Figura 1 Ncruzilounge, 2007



Figura 2 Ncruzilounge

Algo que se assemelha à *música de mobiliário* de Erik Satie, em que a aleatoriedade do ambiente se mescla intimamente ao dispositivo, de certa maneira, sugerido - música/ lona, comida, almofadas -, sem que se tenham pretensões de ser estabelecido um determinado discurso, para simplesmente fluir.

Havia a intenção de Bob N em criar uma “situação plástica pictórica”, para usar as palavras do artista. “embora não seja o objetivo final da obra [a criação dessa situação] fica também como a base da proposição não anunciada verbal ou conceitualmente, há o fato plástico como catalisador...”¹ Onde a *situação plástica* é fundamentalmente orgânica e se confunde com o gerar de ocorrências provocado pela mesma, em que acaba reforçando esse gerar que a reforça e vice-versa, em um jogo de mutualidade sem fim. “...e depois me interessa também a situação visual q isso tudo gera depois, com o trabalho num plano rebaixado de interesse...” (idem) Algo que tem seu acontecimento a partir de agenciamentos por parte do artista, mas que logo

¹ Trecho retirado de uma conversa por e-mail com Bob N, no dia 24 de junho de 2009.

se dispersam na casualidade, no indefinível desdobrar-se na espacialidade-temporal. Por isso, a intenção do artista se confunde com o acaso gerado pelos encontros, sendo o caráter plástico deste trabalho, ou seja, a forma da obra como um todo, o próprio desdobrar-se na superfície da plasticidade gerada. Um trabalho que tem sua ocorrência na instabilidade provocada pela iminência do devir, onde a *forma* nunca se completa, uma vez que ela é essa organicidade do acontecer ilimitado.



Figura 3 Ncruzilounge

Junto a essa consciência plástica do trabalho, também havia uma consciência histórica da arte, em que era percebida de maneira desprestigiada no “espetáculo” suscitado – o azul e a situação toda como uma grande pintura viva e divertida, por exemplo. No entanto, as experiências sensoriais ocorrentes na ocasião e promovidas no *Ncruzilounge*, não intencionavam resumir-se em um discurso que viesse a

ser a estrutura da obra. Da mesma maneira, essa intervenção em um lugar que a princípio nos parece tão peculiar, dispensava uma discussão política que envolvesse uma suposta marginalidade das pessoas que ali viviam. Os questionamentos conceituais que envolvessem qual seria o lugar da obra de arte (dentro ou fora da instituição) eram aqui deliberadamente paradoxais e inconclusivos. A tensão criada pela ocorrência desse trabalho nas proximidades de uma galeria de arte servia como mais um elemento na geração da obra, como uma profusão de significados destituídos de uma hierarquia entre si. Ou seja, as questões relativas ao sentido e à institucionalização da arte deixavam de ser uma espécie de “força motriz” para ser mais uma ambigüidade entre muitas, num jogo semelhante “às peças embaralhadas de um quebra-cabeça”². Por isso, o trabalho teve sua ocorrência sempre nos limites de sua realização como obra, no paradoxo de ser construído algo que estava sempre a se desmanchar na renovação constante dos eventos.

Apesar de sabermos que a arte carioca carrega uma forte herança de Hélio Oiticica, assim como de outros contemporâneos seus, como Lygia Clark e Ligia Pape, os discursos hoje se modificaram. Em uma obra como os *penetráveis* de Hélio Oiticica se tinha a proposição que privilegiava o experimentar sensorial através da exploração dos sentidos estimulados pela obra. É o caso de seu “ambiente” intitulado *Tropicália*, exposto pela primeira vez em 1967, em que se tinham pedras, areia e água ao chão para serem sentidas pelos participantes enquanto caminhavam ao longo de um trajeto realizado no ambiente expositivo, assim como também havia caixas coloridas para serem adentradas, araras, plantas, etc...

² Trecho retirado de uma conversa-entrevista com Bob N em julho de 2009.



Figura 4 Tropicália

Aí as pessoas experimentavam as sensações sugeridas por esses elementos, tendo o artista a intenção de fazer da arte uma experiência essencialmente corporal, que se contrapusesse à definição de “obra de arte” convencional e que se desvinculasse totalmente da arte consumida de então - a *imagética Pop* e *Op Art* são citadas no artigo escrito em 1968³, intitulado, como a obra, *Tropicália*.

Tropicália é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente <<brasileira>> ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional. (...) uma *imagem brasileira* total, para a derrubada do mito universalista da cultura brasileira, toda calcada na Europa e na América do Norte (...) (OITICICA, 1984, p. 126)

Portanto, havia também um manifesto consciente contra as proposições internacionais e institucionais de arte e o seu consumo como produto burguês. *Tropicália* seria, então, um rompimento intencionado com

³ Artigo publicado no *Folha de São Paulo, Folhetim*, São Paulo, 8 de janeiro de 1984.

as formas da arte já instauradas, visando buscar uma identidade artística e original.

No trabalho de Bob N as experiências sensoriais ocorridas foram mais despretensiosas. O comer e beber ali não tinham como função primordial a sensação em si, mas eram somente componentes daquela situação toda, assim como os plásticos, as almofadas, a chuva, etc...em que eram conjuntamente experimentados.

Hélio Oiticica e Allan kaprow, em sua idéia de *happening*, entre outros artistas e músicos, deram origem à chamada arte ambiental e às instalações atuais e, conseqüentemente, elementos de seus trabalhos podem ter surgido nessa obra de Bob. Porém, muito do discurso da arte atual, quando ela o tem, não pode ser confundido com o das artes dos anos sessenta e setenta, que trabalhavam as questões relacionadas à extensão da obra na espacialidade pública, uma vez que a liberdade da forma é hoje uma realidade e uma prática quase que descompromissada em questionar a sua condição no mundo. Por isso, podemos afirmar que *Ncruzilounge* é, em essência, a celebração de seu próprio acontecimento no mundo.

Também a *música de mobiliário* teve algumas derivações. O músico inglês Brian Eno compôs várias músicas chamadas por ele de *ambient music*. Tais músicas visavam gerar uma atmosfera musical, utilizadas em determinadas situações:

...Eu me tornei interessado no uso da música como ambiência (...) Minha intenção é produzir peças originais ostensivamente (mas não exclusivamente) para momentos e situações específicas com vistas a constituir um pequeno mas versátil catálogo de música ambiental adequada a uma grande variedade de climas e atmosferas. (ENO, 1978)

Com o apoio de sintetizadores, as músicas ambientes, que compõem o primeiro disco de Eno criado sobre esse conceito, o *Music for Airports*, de 1978, seguem uma linha musical suave e contínua, sem muitas alterações, que de fato se colocam em um “plano de fundo” em um dado ambiente comum, no caso o do ir e vir de um aeroporto. No texto que acompanha e leva o mesmo nome do álbum, Eno afirma que suas músicas são percebidas em diferentes níveis de escuta, sem que se atenha a uma escuta em particular. Uma percepção auditiva mais atenta deve ocorrer, talvez, por um lapso de atenção de alguém durante uma atividade ou outra, ou numa simples espera no aeroporto, sem que a música se imponha à situação. Como na *música de mobiliário*, a primeira composição do disco é apoiada na repetição de módulos, porém mais brandos e contínuos, em que, por vezes, se tem uma discreta modificação na segunda linha melódica, alteração esta, no entanto, ausente nas músicas que compõem o conceito de Satie.

Eric Tamm, um teórico musical que escreveu sobre a obra de Eno, em seu livro *Brian Eno: His music and the Vertical Color of Sounds*, de 1995, diz ter tido o músico uma certa influência de Satie em sua obra, assim como de Cage, no que concerne ao uso do acaso na composição. Mas enquanto, segundo o autor, Satie desejava neutralizar os ruídos, Eno se interessaria em realçá-los - talvez por oposição à leveza e à sensação etérea provocada por sua música⁴. No entanto, o que temos claramente na idéia de música ambiente de Brian Eno é um desdobramento do conceito de *música de mobiliário* de Erik Satie, em sua intenção de ser feita uma música de “plano de fundo”, que “preencha” um determinado ambiente trivial.

⁴ A chamada *música acusmática*, desenvolvida por um discípulo de Pierre Shaeffer, François Bayle, por volta de 1950, e ainda hoje praticada, se utiliza de ruídos produzidos no dia-a-dia, entre outros tipos de sons, como, por exemplo, fragmentos de músicas, que são manipulados com o auxílio de computadores. Sua performance é pensada como a distribuição da sonoridade no espaço, a partir de cinco caixas sonoras aí espalhadas, para criar um ambiente acústico, em que os sons são literalmente espacializados.

Os trabalhos aqui esboçados como exemplos do que podem ser alguns desdobramentos na contemporaneidade das problemáticas discutidas ao longo dessa dissertação nos mostram que elas são ainda bastante pertinentes, tendo cada trabalho a sua peculiaridade. Por isso, pensamos que a noção de acontecimento na arte dispensa ser encerrada como um conceito, uma vez que a sua abertura permite uma multiplicidade de significações. A definição de tal noção se contraporia à essência do que ela própria parece ser, isto é, o atualizar-se no devir ilimitado, livre de identificações que se assegurem em determinações pré-conceituadas.

E sendo o acontecimento esse constante devir, que não permite a identidade provocada pela apreensão dos significados, não buscamos ao longo dessa dissertação unir a *música de mobiliário* às problemáticas de *mirrored cubes*, mas sim entrecruzar as significações deflagradas por essas duas obras. Deste modo, o que tentamos esboçar foi a idéia de acontecimento *insistente* nos trabalhos aqui estudados, enquanto desdobramentos no espaço-tempo e enquanto o fluir contínuo na superfície mesma que a da vida.