

Por onde os signos escapam

Denise Jorge Trindade

O presente artigo propõe pensar algumas extensões do campo do design, a partir da questão da “interatividade”. Essa questão é debatida no campo da comunicação, principalmente através das tecnologias, e almejada no campo das artes, através da sensorialidade. No nosso ponto de vista, a interação se dá no processo de recepção da mensagem do espectador, estimulando-o a tornar-se um emissor, e também um criador. Como esta mensagem chega até o receptor? Acreditamos que neste momento, exista uma convergência entre comunicação, arte e design. Para aproximarmos-nos desta problemática, em um primeiro momento, abordaremos no campo estético, as colagens cubistas, de Braque e Picasso, e seu papel na desconstrução do conceito de arte, principalmente através da inclusão de signos cotidianos em suas obras, e a conseqüente aproximação do observador. Verificamos a seguir como esses signos transformam-se em atos nas instalações, através de apropriações de objetos industriais, intervindo no conceito de arte e trazendo questões para o campo do design.

Colagens e signos: desconstruções e aproximações

Em meio à vida moderna, as colagens cubistas questionaram o conceito de arte através de seus signos. Jornais e cachimbos misturaram-se ao processo artístico moderno. Os papéis colados de Braque e Picasso integraram vida e arte, inventando linguagens, que incluíram o cotidiano em suas telas, produzindo-se entre o eterno e o transitório¹. Segundo Harvey (1989; p. 30), o recurso às técnicas da montagem/colagem fornecia um meio de tratar deste problema

visto que diferentes efeitos extraídos de diferentes tempos (velhos jornais) e espaços (o uso de objetos comuns) podiam ser superpostos para criar um efeito simultâneo. Ao explorar a simultaneidade desse modo, “os modernistas estavam aceitando o efêmero e o transitório como locus de sua arte”, ao mesmo tempo que eram forçados coletivamente a reafirmar o poder das próprias condições contra as quais reagiam.

O artista moderno, através das colagens, propôs um olhar sobre o próprio processo criativo, aproximando o espectador da arte, e de suas potências transformadoras. Diferentemente do realismo e da analogia, as colagens colocaram o mundo imitado em questão pelos elementos fora do quadro, assim como o quadro também colocou em questão o mundo representado, através de seus fragmentos. Segundo Tassinari (2000, p. 37), nas colagens cubistas já estaria presente o que Steinberg vê como uma orientação radicalmente nova, em que a superfície pintada é o análogo, não mais de uma experiência visual da natureza, mas de processos operacionais.

O Cubismo analítico parte de uma idéia preconcebida do seu tema e de uma imagem naturalista. Ele os analisa e os reduz de acordo com os princípios da visão simultânea - utilizando poliedros para articular em um primeiro momento a compreensão figurada no quadro, o artista dissecou o espaço próprio do objeto e finalmente estrutura a face inteira da tela.

Juntamente com Picasso, Braque afirma a percepção fragmentada e simultânea cubista. Os dois artistas, como sabemos, realizaram trabalhos importantes nos movimentos que conhecemos como Cubismo analítico assim como no Cubismo sintético. Na visão deste último, porém, existe na natureza um espaço tátil, que poderia ser descrito como manual. Braque aparece como precursor desta procura, posteriormente compartilhada por Picasso. Como nos diz Gullar (1985, p. 19), a rejeição da perspectiva tradicional, com um ponto de vista único, era tão essencial para a materialização das sensações espaciais que Braque desejava transmitir, quanto a vontade de Picasso de afirmar uma multiplicidade de informações em cada objeto pintado. O espaço da pintura aparecia como espaço descontínuo, afirmando sensações que o cinema introduzia na vida moderna, através da inclusão de passagens temporais na imagem.

Com a negação do espaço ilusionista, os objetos em uma tela e o espaço em torno deles puderam desdobrar-se do fundo para frente até a superfície da tela. Para Braque, as áreas de espaço vazio poderiam ser chamadas de o vácuo renascentista e tornaram-se tão importantes quanto os próprios objetos. É necessário empurrar esse espaço em direção ao espectador, convidá-lo a explorar e a tocá-lo opticamente. Assim, o cubismo sintético proposto por Braque mostra que o espaço renascentista estava morto para a arte e que a representação do mundo exterior se esgotara. Mostra também que é possível criar uma linguagem pictórica expressiva sem representar o real exterior. Se o cubismo analítico trabalhou com a desintegração da figura, e para isso a manteve com referência, a preocupação maior do cubismo sintético foi com o espaço pictórico e o uso de diferentes materiais, independente de qualquer intuito representativo. Foi assim que Braque e Picasso utilizaram palavras e letras no quadro, mantendo uma referência com a realidade e introduzindo o cotidiano na pintura.

Os objetos não são tratados segundo o cubo, mas segundo uma decomposição em planos que terminam por reduzir o quadro a um espaço bidimensional, onde a profundidade é apenas um efeito dos planos e dos tons. As cores são neutras: ocre, cinza, marrom, verde fosco. Decomposto em planos, o objeto (ou a figura) é reconstruído segundo a imaginação plástica do pintor.

Em *Violin e Pipe, Le Quotidien*, colagem de Braque, a sobriedade da composição encontra eco nas cores do papel pintado, que assemelha a madeira, combinando com as tonalidades do papel jornal queimado pela ação da luz. O espaço pictural separa-se definitivamente do espaço euclidiano, conquistando a planaridade, planos-facetados, aos quais se reduz o visível, como que por dissecação, são todos paralelos ao plano do quadro². O grafismo em zig e zag assinala o espaço externo da folha de jornal. Para Campaignon (op. cit; 56) a colagem de

materiais estranhos sobre a tela remetem o resto a uma idéia de profundidade mais nítida.

Em *Natureza morta com palha de cadeira*, um Picasso de 1912, o fundo de palhinha é contornado por uma corda. Esses elementos assim colocados acentuam a força de sua diferença. A palha traz em sua trança o jogo do aberto e fechado, enquanto a corda é uma trança em seu sentido primeiro, o do entrelaçamento. A forma oval contém fragmentos de jornais, papéis pintados, aplicados, além da palavra Jou, trazendo um sentido de materialidade, onde a realidade é retirada do mundo concreto. A palavra Jou é uma das abreviações possíveis de *journal*. Para Krauss, essa palavra, assim como Eau (que é uma abreviação possível de *beaujeaulois*), ou ainda o uso de letras como fs que junto a violinos poderiam designar cavidades do som do instrumento mas, pela diferença de tamanho, funcionam como signos autônomos. São fragmentos que se juntam nas colagens de Picasso não como referência aos objetos correspondentes, mas como fragmentos, que se reúnem na superfície das colagens, substituindo de vez qualquer função exata de referência, representação e significação.

Para Compagnon (op. cit), os elementos heterogêneos do processo são reduzidos ao essencial, que é a conquista da planaridade e se apagam tão logo cumprem seu papel histórico.

Os papéis colados perderam qualquer traço de seu meio de origem. Inseridos na colagem, os fragmentos não retêm nada da realidade primitiva a que pertenciam, não conservam nenhuma significação prévia sobre a qual a própria colagem se construiria³.

Do ponto de vista do receptor, Krauss (1998, p. 65) nos diz que as colagens cubistas, por possuírem uma organização na superfície do objeto, não oferecem um centro ideacional, permitindo que o espectador o ocupe intelectualmente. Logo, o artista afirmaria a lógica imanente naquela superfície, na qual a concepção surge com a experiência. Feitas de papelão, cordas, madeira e outros materiais não nobres, as imagens produzidas nos relevos de Braque e de Picasso marcam o início de uma linguagem cuja síntese se dá através de uma imagem mental, que não remete a nenhum referente específico e que possui sua autonomia como objeto, afirmando uma mensagem estética própria e estimulando a participação do espectador.

Torna-se possível analisar os elementos de colagem como um sistema de signos, procurando nele as operações de ausência e um jogo de diferenças, em sua superfície.

Paisagens sígnicas: ato e vivência

Se o sistema de signos das colagens cubistas cria, através de seu jogo de diferenças, imagens sem referentes específicos, os *ready-mades* de Duchamp problematizam o lugar da arte, com seus objetos-signos.

Segundo Arantes (2003; 133), quando Duchamp inventa seus *ready-mades*, retirando do seu universo rotineiro objetos e produtos produzidos em série e nomeando-os de arte, as fronteiras entre a arte e o design começam a se misturar. Como um objeto de design, por exemplo, sua Fonte (o Urinol) é um produto, feito em série com uma determinada funcionalidade. Como obra de arte, questiona a mercantilização da produção artística.

Santaella (2003, p. 144) afirma que Duchamp foi o primeiro se dar conta das repercussões que os objetos-signos traziam para a arte, pois ao tornar visível o caráter sígnico dos objetos, deslocando-os de sua função (como a roda da bicicleta ou o urinol), ele demonstra a autonomia e a propriedade destes de adquirirem outros sentidos e produzirem novas significações. É nele que também, segundo a autora, podemos encontrar a paternidade do imaginário conceitual das instalações, que tem sua origem nas apropriações e transfigurações dos meios que a galáxia semiosférica coloca à disposição do artista, constituindo-se em paisagens sígnicas.

A proposta das instalações, nos anos 1960, foi tornar a obra mais próxima do espectador. Este era convidado a participar de uma experiência, diante de uma situação perceptiva, não só através do olhar, mas também do corpo. Seu propósito, segundo Couchot (2003, p. 105), era despertar no espectador sentidos que o possibilitavam, através de situações vivenciais, a recriação perceptiva do mundo, que nesse momento acreditava-se anestesiada pelos meios de comunicação de massa. O espectador era convidado a participar, ver de outra maneira situações cotidianas, que assim agiam sobre o aparelho perceptivo e não somente sobre a base psicológica e cultural do espectador.

No Brasil, as experiências sensoriais de Lygia Clark e Hélio Oiticica resultaram em tentativas de fazer o espectador mergulhar em situações fisiológicas diversas, nas quais os fenômenos de percepção são acionados para provocar uma atitude de recriação perceptiva do mundo. Eles realizaram assim, usando as palavras de Couchot (2003, p. 108), a produção de uma comunicação em estado puro, transcendendo através de sua essência artística a capacidade de percepção do indivíduo.

Muito há o que pensar sobre o papel antecipador ou mesmo reflexivo, das instalações na alteração da equação comunicacional de massa, que por tanto tempo apoiaram algumas teorias de comunicação de massa. A teoria matemática, de Shanon e Weaver, Emissor - Mensagem - Receptor, é hoje, como sabemos revista e modificada. Os Estudos Culturais consideram o receptor também um emissor. Segundo Barbero (2003; p. 69)⁴, o comunicador é hoje um mediador, que possibilita às pessoas e aos grupos a construção de sua identidade. É neste momento que acreditamos existir uma convergência entre arte, comunicação e design.

Para Valesse (2003; p. 17) pensar a relação entre arte e design é pensar também, nas transformações, nos processos e nas interpretações possíveis, a partir de seu caráter de comunicabilidade. Se a produção de expressões artísticas se dão através da tradução de seu tempo, o design se inter-relaciona com a arte por meio da associação com a qualidade formal e estética, incorporando a materialidade e a formatividade, tendo como destino um público consumidor/fruidor.

Local e específico

A presença do cotidiano no campo estético, questionou a cultura moderna, através da colagem. Colocando-se como uma imagem frente à modernidade, através de seus próprios signos (para espelhá-la ou para integrá-la), os papéis colados de Braque e Picasso permitem que

aproximemo-nos de seu organismo, desdobrando-se em paisagens que incluem o observador. Se com as colagens o mundo imitado foi posto em questão pelos elementos fora do quadro, o quadro também colocou em questão o mundo. Segundo Tassinari (2000, p. 37), nas colagens cubistas já estaria presente o que Steinberg vê como uma orientação radicalmente nova, em que a superfície pintada é o análogo não mais de uma experiência visual da natureza, mas de processos operacionais.

As instalações que se apresentam tanto no campo artístico quanto no campo do design, questionando quem é o autor e o receptor, ampliam os limites da arte através de seus elementos plásticos, assim como pela comunicação que delas emanam, através de seus processos.

O artista e designer Hugo Fortes, desenvolveu uma instalação chamada *Buracos* na Capela do Morumbi. Segundo ele, essa exposição foi desenvolvida para o local e reelaborada em uma proposta de intervenção no espaço. Na instalação realizada conjuntamente com a artista Christianne Alvarenga, foram utilizados grandes montes de terra onde se apoiavam planos de vidro, estabelecendo uma relação com as paredes de taipa de pilão da Capela do Morumbi, onde foi montada. Os buracos já existentes nas paredes de taipa, foram relacionados com as cavidades do corpo que foram fotografadas e introduzidas dentro de buracos com luz no interior dos montes de terra. Neste trabalho, Hugo Fortes e Christianne Alvarenga, discutiram conceitos como matéria e transcendência, construção e desconstrução. A instalação foi criada especificamente para o local, procurando incluir o espectador dentro de uma atitude de fruição sensorial e espacial, uma vez que ele podia se movimentar por todo o espaço e pisar sobre a terra ali distribuída.

Ainda, segundo o artista e designer, esse processo que é bastante utilizado na arte contemporânea, recebe o nome de *site specific*. Segundo Fortes, isto o interessa muito, pela possibilidade de incluir o mundo real dentro do trabalho artístico.

No Rio de Janeiro, o grupo Locus coordenado pela artista Lia do Rio, realizou, em fevereiro de 2006, uma intervenção, em volta da Lagoa Rodrigo de Freitas. Criado em 2004, o grupo promove intervenções em espaços públicos. Essa instalação consiste em fachadeiras brancas transparentes, tecidos plásticos usados como proteção na construção que podem ser vistas em quatro pontos da Lagoa. A idéia é problematizar o próprio conceito de arte, que estaria segundo o grupo “em Obras”. Em depoimento ao jornal (*O Globo*, 05/02/06), a artista diz que

é bastante diferente montar uma obra de arte num espaço público, pois além de termos uma interação maior com as pessoas, nossa concepção de espaço e de tempo muda completamente. Tudo o que é enorme num museu ou galeria fica pequeno numa área aberta. E, além de a obra sofrer a ação do tempo, em termos de clima, cada pessoa também tem seu próprio tempo para observar uma obra ao passar por ela.

Um exemplo internacional, é o terminal internacional do aeroporto de Albany que possui um programa de arte e cultura que convida os artistas e designers a submeterem propostas para a criação de um trabalho local-específico

(*site-specific*). Os projetos devem ser uma resposta as características arquiteturais e ambientes locais propostos. O movimento no lugar torna-se um acontecimento. Os segmentos coloridos das esculturas, cruzam-se de maneiras diferentes, em fragmentos separados, até alinharem-se em um cubo, que logo se desfaz. Esses movimentos são percebidos diferentemente, pelas pessoas que ali transitam, dependendo do lugar em que está situado na escada rolante, solicitando seus sentidos.

Como em um quebra-cabeça, ou um truque de perspectiva, essa instalação foi criada com esmero para esse lugar. Se movido somente algumas polegadas, cairia fora de seu contrapeso perceptual delicado. É importante pensar a recepção do espectador em um aeroporto. As subjetividades que se dão em um lugar que é também um não lugar, acontecem no próprio ato do deslocamento, provocando signos que escapam em seu próprio passar.

Signos em ação

Segundo Laurita Salles (2005),

a arte contemporânea e a escultura, em particular, assim como a noção de espaço contemporâneo nas artes visuais são interpenetradas pelos novos problemas colocados pelo ciberespaço. As categorias ou oposições entre espaço ideal e espaço empírico ou fenomenológico, *site specific*, matéria e peso defrontam-se diante de necessária problematização, já que hoje, os espaços são multidirecionais, nômades e fluídos, e a vivência individual não mais inclui apenas o espaço físico da cidade ou da metrópole, mas também novos espaços e experiências oriundas do ciber espaço.

Ao questionar o que significa o conceito de *site specific* no mundo de não lugares ou de lugares totais, Salles (2005; 93) verifica que diante de um pós industrial, onde a virtualidade se impõe, nos vemos diante de pós-objetos. Os trabalhos realizados em pranchetas eletrônicas, resultantes de um modelo dado, quase autômatos, produzem objetos algo desrealizados, imersos em uma virtualidade auto-instaurada.

Retomar a experiência do espaço, proposto pelas colagens cubistas e dadaístas, no que elas o afirmam como um espaço para acolher operações, espaço manuseável, território do fazer, em que o feito se mostra como que se fazendo (Tassinari, 2000, p. 37) fez-se desafio para compreendermos a relação entre espectador e obra, através de signos. Nas instalações, verificamos a suspensão do tempo em seu próprio passar. Em ambas, o receptor é atravessado por signos que o convidam a ser o emissor. A passagem desta experiências para o mundo ciber, demanda novos projetos. Para Salles (2005, 95), o campo do design é atravessado por esses novos problemas, já que o projeto é realizado hoje no sistema da prancheta eletrônica e muitas vezes introduzido e resolvido via rede telemática. Também objetos autômatos portanto determinados por programas de signos que se desdobram no tempo serão cada vez mais presentes na paisagem do design e dos homens. Faz-se necessária a discussão cultural e estética acompanhar o mundo dos objetos que já produz e melhor penetrar o espaço por onde já anda e navega.

Pensar a hibridação entre artes, comunicação e design, é um modo de contribuirmos para essa discussão.

Notas

1. Como definiu Baudelaire, em seu artigo "The painter of modern art", "a modernidade é o transitório, o fugidio, o contingente; é uma metade da arte, sendo a outra o eterno e o imutável. (1863)
2. O conceito de planaridade desenvolvido por Clement Greenberg, (in Arte e Cultura; Ensaios Críticos. SP. Atica. 1996) é apropriado e dicitido por Compagnon.
3. Compagnon.
4. Barbero, Jesus Martin. Globalização Comunicacional e transformação cultural. Artigo publicado in Por uma outra comunicação, org. Dênis de Moraes RJ. Record. 2003.

Referências bibliográficas

Argan, Giulio Carlo (1992). *Arte Moderna*. SP: Cia das Letras.
 Aumont, Jacques (1993). *A imagem*. Campinas SP: Papyrus.
 Barbero, Jesus Martin (1997). *Dos meios às Mediações*. RJ: UFRJ.

Barthes, Roland (1990). *Óbvio e Obtuso*. RJ: Nova Fronteira.
 Berger, John (1999). *Modos de Ver*. RJ: Rocco.
 Cauquelin, Anne (2005). *Arte Contemporânea*. SP: Martins Fontes.
 Compagnon, Antoine (1996). *Os Cinco Paradoxos da Modernidade*. BH: UFMG.
 Couchot, Edmond (1993). Da Representação à Simulação. In *Imagem Máquina*. Org. André Parente. RJ: ed. 34.
 Gullar, Ferreira (1985). *Etapas da Arte Contemporânea*. SP: Noel.
 Harvey, David (1992). *Condição Pós Moderna*. SP: Loyola.
 Krauss, Rosalind (1998). *Caminhos da Escultura Moderna*. SP: Martins Fontes.
 Perloff, Marjorie (1993). *O Momento Futurista*. SP: Edusp.
 Pessanha, José Américo Motta (1994). Humanismo e pintura. In *Artepensamento.org*. Adatao Novaes. SP: Companhia das Letras.
 Santaella, Lucia (1997). *A arte no século XXI: a humanização das tecnologias*. SP: Unesp.
 Tassinari, Alberto (2000). *O espaço moderno*. SP: Cosac&naif.

Denise Jorge Trindade. Doutora em Comunicação e Cultura UFRJ. Professora UNESA / Comunicação e Design Gráfico.

Sustentabilidade ambiental: um desafio para a moda

Neide Köhler Schulte e Luciana Dornbusch Lopes

Introdução

O artigo propõe uma reflexão sobre o paradigma que se estabeleceu no século XXI: o desenvolvimento ambientalmente sustentável e sua implicação na criação de produtos para o vestuário de moda. A pesquisa 'Eco fashion: consolidação de uma tendência ecológica na moda', foi o ponto de partida para as reflexões sobre o sistema da moda diante dos princípios estabelecidos para um desenvolvimento sustentável: economicamente viável, socialmente justo e ecologicamente correto. Conceber novos produtos para o vestuário, de acordo com estes princípios, é um grande desafio para moda. Os ciclos curtos de vida destes produtos e o apelo ao consumismo representam um entrave ao desenvolvimento sustentável. O consumidor, a indústria, o criador de novos produtos, todos têm papéis determinantes na consolidação deste paradigma. Os impactos ambientais devem ser considerados em todas as etapas nos projetos de novos produtos, da origem da matéria-prima até o descarte pelo consumidor. Diante deste contexto, é preciso identificar novos cenários.

Para compreender como se configurou o contexto atual, da relação entre o homem e a natureza, torna-se necessário um breve retorno na história da humanidade. O homem teve diferentes percepções da natureza. Inicialmente a respeitava, tinha uma visão sacralizada, considerando-a onipotente, imprevisível e indomável, um verdadeiro culto à natureza. Os Deuses eram entendidos como agentes dos fenômenos naturais, o homem aceitava e temia seus

desígnios, agradecendo a generosidade proporcionada: a chuva, as plantas, os animais. Depois, com os físicos gregos e, mais tarde com o judaísmo-cristão, o homem passa a ter uma postura interrogativa e contemplativa (Camargo, 2002).

Com o desenvolvimento da ciência, passou a ser fundamental compreender o significado das coisas que aconteciam. O que a ciência não explicava, era atribuído ao divino, uma relação homem-natureza dentro de princípios metafísicos e divinos. Com a revolução da ciência no século XVII e depois com a revolução industrial, o modelo orgânico de mundo mãe-terra, foi substituído pelo modelo mecanicista mundo-máquina. Com isso, o universo material, incluindo a natureza, passou a ser considerado como uma máquina, que pode ser completamente entendida e analisada; a afirmação do homem como sujeito, um ser inteligente, e a realidade, como objeto. A natureza e o universo eram compreendidos como coisas mutáveis, a serem dominadas, exploradas e pesquisadas pelo homem (Capra, 1996).

Surge no século XX, uma visão romântica da natureza como um grande todo harmonioso, que levou alguns cientistas a ver a Terra como um todo integrado. A ciência trouxe uma perspectiva holística da natureza, conhecida como pensamento sistêmico, surgindo uma nova ciência: a Ecologia. A natureza passa a ser vista como uma teia inter-conexa de relações, cujas propriedades essenciais nenhuma das partes possui isoladamente. A visão sistêmica reconhece que todos os conceitos e teorias são limitados e aproximados, e a ciência não fornece uma completa e definitiva compreensão da realidade (Capra, 1996).

Este todo harmonioso, o planeta Terra, está sendo destruído. Os cientistas têm alertado para a necessidade urgente de recuperação e preservação da natureza. Todos sabem dos problemas ambientais, porém saber apenas não basta. É preciso incorporar tal saber, tornar-se sensível e agir.