

**Take action:** Experiências na activação  
duma plataforma interactiva para o  
envolvimento de audiências no espaço  
público.

# INTRODUÇÃO

Na sociedade hiper mediática em que vivemos “fomos do espaço público para a imagem pública” como afirmou Paul Virilio em 1995 (NU: magazine 2002). As pessoas já não são abordadas como cidadãs, com uma opinião ou um papel activo na sociedade, em vez disso, somos vistos como meros consumidores ou dígitos em sondagens. Nesta sociedade, já não sentimos que temos algo a dizer, ou que podemos dizer alguma coisa em resposta ao sistema; seja este económico, político ou cultural; numa tal maneira que possamos participar em vez de apenas contemplar. Não se espera que as pessoas produzam a sua própria cultura, mas que consumam produtos, com a falsa noção de liberdade dada pela escolha múltipla de produtos oferecidos. Somos abordados como consumidores em todos os aspectos das nossas vidas, mas não se espera que criemos alternativas. De alguma forma sentimo-nos confortáveis nesta situação, onde tudo já está delineado. A escalada da não participação reflecte-se num espaço público repleto de publicidade comercial, regras explícitas e códigos de comportamento implícitos (por exemplo o tom de voz correcto com que falar em público). Nesta “ruidosa” esfera pública, a actualidade é apresentada com significado pré-fabricado, em vez de haver espaço para a construção de opinião. Neste contexto eu quis desenvolver uma ferramenta crítica para questionar a esfera pública democrática e desvendar essas estruturas implícitas de poder que definem a nossa relação com a sociedade.

Pode a arte levar o espectador, o “habitante alienado da cidade” (Wodiczko, 1999, p.30) a tornar-se num actor social? Eu proponho uma ferramenta, que é também uma plataforma, que pode animar a transformação de espectador em ‘actor’. Esta ferramenta pretende questionar e analisar o nosso papel na sociedade. Se somos produtores ou meros consumidores, se somos actores ou simples audiência. E se somos um, podemos tornar-nos no outro, ou ser ambos simultaneamente? É uma questão significativa sem uma resposta pré definida. A acção deixa espaço para aqueles que a encontrem produzam as suas opiniões sobre o papel que desempenham nesta sociedade.

Consequentemente, a minha investigação começou por criar uma plataforma que envolva a audiência na experiência da metáfora da manipulação. Baseada no uso histórico do teatro de fantoches no debate político, *Act 2 – do you want to manipulate for a change?* Dirige-se a cada membro do público como cidadão e não como audiência artística especializada. A colocação de *Act 2* no espaço público suporta esta decisão. Com *Act 2* proponho: provocar o transeunte em praça pública a agir numa plataforma que pode ser usada como uma ferramenta para debater a nossa posição nesta sociedade, ao proporcionar espaço e tempo livre ao envolvimento. Com o convite ao transeunte a sair do anonimato no espaço público, levanto a questão acerca de como nos comportamos individualmente neste contexto social, cultural e político, estimulando os participantes a tornarem-se conscientes nesse envolvimento de serem seres políticos com uma face pública.

Para apoiar a minha pesquisa, apresento três autores, que investiguei através dos seus escritos e práticas artísticas: Guy Debord, Bertolt Brecht e Krzysztof Wodiczko.

Escolhi Guy Debord pelas suas ideias acerca da construção de ‘situações’ como estratégia para envolver as pessoas, como cidadãos, na transformação social. O seu ensaio *A Sociedade do Espectáculo* produziu uma mudança na produção artística em relação à sociedade e à política. No seu livro Debord propõe usar estratégias artísticas, tais como, a criatividade, como uma ferramenta que pode ser usada quotidianamente e não apenas num contexto artístico. O que me fascinou nos seus textos foi o debate

para superar a sociedade hiper mediática que transforma cada experiência vivida em representação. Debord pergunta: como podemos reformar – remodelar o mundo social pela recuperação do controlo dos nossos desejos, opiniões e vidas através de jogos e festividades, onde organizadores e participantes são um e o mesmo.

Bertolt Brecht foi a minha segunda fonte, porque nos seus métodos de se direccionar à audiência teatral por meio da *alienação* de forma a *desalienar*, ou seja, quebrar a relação hipnótica entre a arte e a sociedade em geral, Brecht tentou diluir as fronteiras entre o palco e a audiência, provocando o pensamento crítico como um meio de estimular a acção.

Krzysztof Wodiczko foi escolhido pelo seu interesse nos contextos políticos específicos e pela forma como ele usa a arte como uma ferramenta crítica para revelar as complexidades desses mesmos contextos. Ele usa a rua como o local de activação de significado dos seus trabalhos, como se pode ver nas séries de veículos, dos anos 70 e 90.

Todos os três posicionam o papel do artista como um indivíduo responsável na construção social, política e cultural. Eles delegam e exigem parte dessa responsabilidade às suas audiências, e por isso, criam ferramentas para colectivamente questionar, negociar e construir novas visões da sociedade.

Através da reflexão feita nesta tese relacionarei a minha leitura dos autores acima mencionados, as suas actividades e ideias com a minha experiência de apresentar *Act 2 - do you want to manipulate for a change?* Proponho argumentos para a relevância da participação das audiências, do papel da arte e dos artistas na discussão pública da democracia e da criatividade como uma ferramenta para imaginar e construir a nossa própria visão da sociedade.

## **CAPITULO I**

### **Act 2 – do you want to manipulate for a change?**

# Intervenções no espaço público

O espaço público é por um lado um espaço, que afirma (reafirma) normas e construções sociais e por outro uma arena de discussão e criação de novos discursos sociais e políticos. Esta dualidade presente no espaço público tem sido o maior campo de pesquisa da minha prática artística. Por essa razão eu tento inserir o meu trabalho directamente no espaço público, para confrontar não os especialistas da arte mas o público em geral, directamente.

Todos os dias as pessoas negociam entre a sua individualidade e as estruturas de poder sociais: estruturas políticas, económicas e culturais que compõem o tecido social que regula o nosso comportamento e define as nossas relações sociais. Porém, da mesma forma que a nossa cultura molda quem nós somos, nós também a podemos moldar. Por exemplo através da organização colectiva de eventos públicos. Pessoalmente eu quero activar uma posição crítica em relação a essas estruturas, não para nos evadirmos destas mas para as tornarmos visíveis, para melhor as compreendermos, e compreendermos a sua fonte de poder. Desta forma, descobrir a forma como podem ser alteradas.

## Brincar com a referência ao teatro de fantoches

Eu mesma sentia-me manipulada, reprimida por aquilo que a maioria impõe. Na forma como me comportava, vestia, pensava e sonhava, encontrei traços da publicidade comercial massiva. Esta condição, e a vontade de a discutir publicamente, desenvolveu-se a partir do uso prévio de marionetas como ferramenta de manipulação para o uso do teatro de rua de fantoches, como plataforma física e ideológica para o envolvimento do público.

Usei o teatro de rua de fantoches como uma estratégia para lidar com as estruturas de poder, tornando-as visíveis e mais fáceis de criticar pelo jogo, pela simples representação, em forma de fantoches. Acreditei que, pela escolha da metáfora do teatro de fantoches, conseguiria envolver o público através do poder do jogo e do humor. Efectivamente, como plataforma interactiva, o teatro de rua de fantoches tornou-se no veículo perfeito.

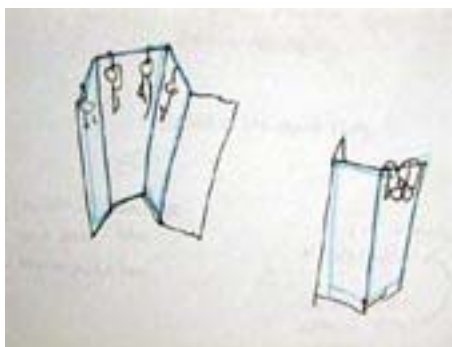
O teatro popular de rua de fantoches tem uma forte tradição na Europa desde a Idade Média, quando as representações usadas eram da História da vida de Jesus Cristo. Após a reforma no século XVI, essas representações foram retiradas dos interiores das igrejas para as praças. (Seara Cardoso) Nos anos 60 e 70 em Portugal, sob o regime fascista, o teatro de marionetas para além de ser um palco onde narrativas eram contadas e valores morais passados as massas, foi um local onde assuntos sociais e políticos podiam ser abordados subentendidamente. Este tipo de performance de rua foi diminuindo com o crescimento dos meios de comunicação e a transmissão televisiva, ainda que pudesse ser visto regularmente nas praças portuguesas até meados dos anos 80. As pessoas juntavam-se em torno do teatro e eram encorajadas a participar. O teatro de fantoches funcionava então como um fórum popular, uma arena tanto para entretenimento como discussão. A audiência podia reagir, e mudar o curso dos eventos gritando de volta para o bonecreiro (manipulador dos fantoches), respondendo directamente à construção da narrativa. Em casos específicos, tal como, 'teatro para uma só pessoa, que ia pelo país de feira em feira' (Seara Cardoso) era feita, também, uma sátira às questões políticas, ou representava cenas políticas que aconteciam na capital, informando assim as populações rurais acerca desses

acontecimentos, funcionando como um veículo de informação e de formação de opiniões. O Teatro tem sido usado como um local de provocação, capaz de desafiar a sua audiência a pensar em questões sociais e de afectar tanto a mente como sentimentos. Pode existir como teatro activista ou mais extremamente como agit- prop - “Teatro para agitação e propaganda; um elemento vibrante do teatro popular político da União Soviética, que depressa se espalhou no Oeste.” – e estimular mudanças sociais. ([www.greenleft.org.au/back/1996/246/246p28.htm](http://www.greenleft.org.au/back/1996/246/246p28.htm) - 1/31/2003).

A minha escolha de adaptar o meu trabalho a este tipo de estrutura baseou-se firmemente na sua capacidade de formar a opinião pública através do entretenimento, pelo seu poder sedutor, pois o teatro de fantoches está relacionado com o nosso (Europeu) imaginário colectivo e o seu uso da sátira e humor como ferramenta crítica. Além disso gosto da sua estética tosca e da sua mobilidade. Porque eu poderia alcançar a audiência através da mediação da estrutura em si mesma, visualmente e pelo seu conteúdo, deixando mais espaço livre para que o publico criasse a suas próprias opiniões, sem procurarem a opinião do artista. Devido a todas estas qualidades acima referidas, o teatro de fantoches era perfeito. Ainda que *Act 2* não seja um teatro tradicional, porque nunca foi minha intenção construir narrativas pré- definidas ou levar outros a fazê-lo – *Act 2* pretende desconstruir narrativas pré-fabricadas.

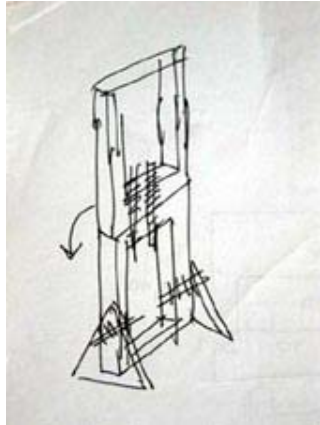
## A primeira fase de Act 2

*Act 2* desenvolveu-se através de várias versões, durante o processo de uso em espaço público, nas quais a caixa e os fantoches mudaram. Começou por ser uma grande caixa de cartão que podia ser dobrada e transportada por uma só pessoa. Pintada de verde lima para atrair atenção e com texto escrito em vermelho, em todos os lados, dizendo do que se tratava, convidando ou dando instruções de uso. No interior os participantes poderiam encontrar diferentes tipos de fantoches, personagens do teatro popular português e Holandês e as figuras chave da política mundial.



Esquiço para Act 2, caixa de cartão

Cedo descobri alguns contratempos na estrutura de cartão. Era demasiado leve, isto é facilmente levada pelo vento. E afinal a questão de incentivar os participantes a entrarem para o seu interior funcionou ao contrário do que eu previ.



Esquiço para Act 2, caixa de madeira

## A segunda fase de Act 2

Aprendi da primeira estrutura que a necessidade de entrar na caixa impedia os transeuntes de interagirem com o teatro de fantoches. Decidi transformar a cabine de fantoches numa estrutura de duas faces. Com a forma de uma caixa de madeira quando fechada e uma espécie de cenário quando aberta em toda a sua altura. Escrito em vermelho no forte verde lima 'Kies een pop en speel' (pega num fantoche e joga), com as imagens das personagens coladas na sua superfície. Na zona superior, situa-se uma abertura, entre um buraco de teatro de fantoches e uma moldura de televisão, onde a acção pode acontecer. A cor da madeira foi mantida na arte de trás de forma a parecer os bastidores, os fantoches encontram-se pendurados numa espécie de ganchos, e está também escrito na parte superior, mas em branco, as mesmas palavras convidativas 'pega num fantoche e joga'. Tem 2,10 metros de altura por 0,90 m e dobra-se para se transformar numa caixa sob rodas. Dois triângulos de madeira que viajam no interior da caixa são colocados lateralmente na zona inferior da caixa quando aberta para assegurar a estabilidade. A alça aberta é deixada solta nos lados. A caixa foi concebida especificamente para ser transportada por uma só pessoa, que a pode puxar pelas ruas facilmente. A decisão de a construir em madeira foi feita para dar à estrutura resistência contra os elementos, tais como o vento e a chuva, e para melhor convencer o transeunte da seriedade do convite. Sendo percebida como algo entre o teatro, um gesto activista espontâneo e arte, eu senti que devia estar mais próxima de uma cabine de teatro, mas não correndo o risco de ser interpretada apenas como tal. Este passo de uma cabine totalmente improvisada em cartão para algo mais pensado foi necessário. Em termos de impacto visual, eu imprimi-lhe a noção da estética de técnica reduzida do "faça-você-mesmo", de forma a que parecesse amadora mas ao mesmo tempo criasse uma estrutura colorida atractiva que é capaz de sobressair no meio do nosso espaço público repleto de mensagens visuais. Seguindo também os passos da tradição de vanguarda e da arte conceptual de técnica reduzida, insistindo que a arte pode e deve ser feita por todos e usando a estratégia de pequenos meios para sublinhar o conteúdo, a estética Faça – você -mesmo (DIY) pretende retirar a aura artística ao objecto. Eu não quero impressionar o transeunte com uma estrutura espectacular, em vez disso eu quero ter signos impregnados de significado que podem ser usados numa forma casual.

Os elementos chave na plataforma Act 2 são os fantoches oferecidos à manipulação. O uso de fantoches de mão em Act 2 relaciona-se com uma série de leituras, tais como: jogo, entretenimento, tocar em vez de contemplar como uma forma diferente de comunicar, apresentar assuntos que nos parecem distantes de

uma forma mais próxima, pelo uso de ícones, a ligação directa ao conceito de manipulação pela necessidade de inserir a mão dentro do corpo do fantoche para lhe dar vida. A não necessária experiência para lidar com este tipo de fantoches foi muito importante na decisão de os usar como ferramentas críticas.

Eu escolhi oferecer à manipulação personagens que simbolicamente representam um comportamento manipulativo, tal como os políticos. Daí procurei nos cabeçalhos dos jornais as figuras chave do momento. As figuras usadas durante todo o projecto foram: Tony Blair, George Bush e Saddam Hussein. Outros, tais como: Putin, Balkenende or Bin Laden eram adicionadas relativamente à sua aparição nas notícias. As figuras políticas escolhidas são conhecidas mundialmente, estão diariamente nos canais televisivos. Por isso a decisão de retirar as suas imagens dos jornais e transferi-las directamente para tecido para fazer as cabeças dos fantoches que as representavam. Eles vêm até nós através de imagens mediadas, tais como a televisão, os jornais, etc. Não necessitam de nenhum outro símbolo para as representar; a qualidade da impressão do jornal é suficiente para que sejam reconhecidas como os signos de poder que são. Deixaram de serem homens para serem símbolos.

## CAPÍTULO II

# A arte como uma ferramenta crítica

Na tentativa de na minha prática artística criar situações que pudessem levantar questões acerca do actual estado da sociedade e acerca do papel que temos nesta, pareceu-me necessário explorar neste trabalho a forma como outros artistas usaram estratégias da arte para questionar as construções sociais. Ao longo deste capítulo, examinarei como a arte pode ser uma ferramenta crítica, através da análise de ferramentas oferecidas por Guy Debord, Bertolt Brecht e Krzysztof Wodiczko.

**Guy Debord** (1931/1994) foi um artista, cineasta e o principal teorista da *Internacional*

*Situacionista* (1957-1972, uma organização revolucionária que dividiu as suas acções entre a prática artística, a crítica da arte, o urbanismo e a revolução do quotidiano). Nos seus livros mais influentes, *A Sociedade do Espectáculo* (1967) e *Relatório sobre a Construção de Situações* (1957). Debord propôs que a arte podia ser a “crítica exacta das condições existentes”, a condição humana nesta sociedade e “o sua superação deliberada” (Debord, 1999, p.18) pela acção. A arte é na realidade uma ferramenta para pensar o mundo criticamente e questionar as construções sociais que sustentam a nossa cultura. Debord analisou a sociedade que lhe foi contemporânea—a Europa Ocidental no final dos anos 50 e início dos anos 60, logo após do aparecimento das transmissões televisivas— como uma sociedade do espéculo onde tudo é mediado por imagens, e onde a experiência directa é substituída pela representação. Consequentemente “o espectáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas mediada por imagens” (Debord, 1967, SS. Chap I point 4). A noção de “vida quotidiana contemporânea do capitalismo” que Debord caracteriza existe pela saturação de formas de cultura de massas, tais como: TV, jornais, cartazes, *billboards* e publicidade. Estas formas estão a “penetrar tudo como um acto de disfarce, para esconder as descontinuidades da vida quotidiana” (Highmore, 2002, p.140), que para Debord eram maioritariamente as diferenças entre classes sociais. “O espectáculo não reflecte a sociedade na sua totalidade— organiza imagens no interesse apenas de uma parte da sociedade; e isto não pode deixar de afectar a actividade social real daqueles que meramente contemplam estas imagens” (Jappe, 1999, p.7). Assim, como Debord afirmou: todas as diferenças estão niveladas a uma certa imagem promovida como normal, e com a qual nos devemos conformar e viver à sua imagem.

Debord estava preocupado acerca de como as pessoas viviam mais através de representações e de acordo com modelos impostos por outros do que pelos seus próprios desejos. Vivendo uma liberdade ilusória, Debord propôs “uma arte que criasse situações em vez de representar situações já existentes” (citado em Jappe, 1999, p.6) contra a contemplação e a não – participação. Numa sociedade onde tudo é pré-fabricado para o nosso consumo, onde devemos ser meros espectadores da realidade. Estas situações definidas como “construções concretas de atmosferas momentâneas de vida e a sua transformação numa qualidade passional superior” (Debord, 1999, p.18), seriam deliberadamente construídas e vividas pelas mesmas pessoas. Isto levaria a um diálogo genuíno entre pessoas, para experimentarem a vida real em vez de apenas acreditarem na imagem generalizada da realidade apresentada pelos meios de comunicação. Estes momentos construídos, pela promoção de encontros reais de pessoas, poderiam ser instrumentos para revelar qualquer ‘descontinuidade, pela distinção de estilos de vida diferentes daquele promovido, e “acordar-nos-ia do sonho do consumo” (Highmore, 2002,



p.141). Essas situações motivadas por desejos individuais iriam, no final, levar a um novo estilo de vida— a verdadeira revolução é a mudança de comportamento e comunicação entre indivíduos.

A Internacional Situacionista ou I.S., propôs um mundo onde a arte deixasse de existir separadamente da vida quotidiana. Para fazer acontecer esta passagem da passividade à participação, artistas foram solicitados para disponibilizarem as suas estratégias e competências. No início, estas situações que deveriam ser vividas pelos construtores das mesmas teriam de ter um director, o artista. “Temos de começar com uma fase de experimentação de pequena escala. Provavelmente será necessário preparar planos ou cenários para a criação de situações. Para este fim devemos desenvolver um sistema de anotações, que será cada vez mais preciso a medida que conhecemos mais sobre a construção de situações” (Debord, 1999, p.22). O gesto artístico proposto pela I.S. como ferramenta prática e intelectual, podia ajudar a discutir e aceder ao mundo através da experiência pessoal e directa “actualizada na vida quotidiana” (Jappe, 1999, p.68) e mudaria o nosso estilo de vida a um ponto, que a um nível superior, “toda a gente será artista, i.e. inseparavelmente produtor e consumidor da criação cultural total”. (1960/ Fabian Tompsett) <http://www.notbored.org/si-manifesto.html>

As situações são destinadas a reduzir o número de pessoas que são apenas audiência passiva para aumentar o número de ‘actores’ (Debord, 1999, p.22) na sociedade. Estas situações deveriam ser consequentes para a sociedade, ‘que signifiquem para o colectivo’. A criação de situações introduz, na visão dos situacionistas, a total participação. Os agentes directos viveram as situações que eles mesmos construíram colectivamente.

As ‘situações’ propostas por Debord podem ser instrumentos críticos na medida que podem praticamente questionar a sociedade pela criação de diferentes modos de viver, numa forma lúdica e festiva. Estes ‘ambientes momentâneos podiam sublinhar o estado da vida quotidiana, por serem inicialmente construídos como momentos extraordinários. Pela experiência directa da excepção, podemos comparar o resto da vida quotidiana e perceber que as coisas podem acontecer e serem vividas de forma diferente. “Devemos desenvolver uma intervenção sistemática” baseada no “meio ambiente material da vida e nos comportamentos que lhe deram lugar e que radicalmente transforma.” (Debord, 1999, p.18), é assim que a arte, em termos situacionistas —através da consciencialização da diferença entre a vida quotidiana e da situação construída— pode agir como uma ferramenta para questionar as construções sociais que sustentam a nossa cultura.

Um exemplo de uma estratégia situacionista na criação de “ambientes momentâneos de vida e transformação desta” e “invenção de jogos” (Debord, 1999, p.21) é aquilo que Debord chama de ‘deriva’, uma forma diferente de experimentar a cidade. Nessas derivas a “prática de uma viagem passional for a do vulgar” (Debord, 1999, p.21) fazemos as nossas próprias regras vagueando pelo tecido urbano em vez de seguir comportamentos pré estabelecidos e sem nenhum objectivo específico senão o da deriva em si

Debord acredita na arte como um instrumento capaz de analisar a sociedade através de derivas ou situações, ser capaz de apontar os problemas desta e fazê-los saltar à discussão. O seu conceito de arte como uma ferramenta crítica é lúdico, onde os indivíduos fazem as suas próprias regras. Isto é vital nas teorias de Debord, pois pela criação de novas regras numa situação de jogo nós podemos perceber

melhor as regras às quais nos devemos conformar todos os dias e praticar no faz- de- conta como poderiam ser diferentes. Em termos práticos encontrei poucas acções feitas pela I.S. “as técnicas situacionistas tem ainda de ser inventadas” (Debord, 1999, p.22) mas a sua influência é enorme através daquilo que teorizaram.

**BRECHT** Analisei Bertolt Brecht (1898/ 1956); um dramaturgo, teórica do teatro e encenador, através dos seus textos teóricos editados John Willett, *Brecht on Theatre the development of an aesthetic*. A dramaturgia de Brecht envolve a audiência num diálogo aberto de forma a estimular os indivíduos a serem mais activos e participativos na construção da sociedade. O seu objectivo foi mudar a sociedade, a todos os níveis e no seu entender é “precisamente o teatro, a arte e a literatura que têm que formar a ‘superestrutura ideológica para um reorganizar sólido e prático do modo de vida dos nossos tempos”. (Brecht, 2001, p.23). Brecht trabalhou próximo do enquadramento ideológico Marxista; segundo o qual a arte contem as ideias e a moralidade de uma dada sociedade. Para Brecht, primeiro estavam as condições sociais em que vivemos, como nos relacionamos com estas e uns com os outros. Depois está a arte, que comenta, reescreve, usa esse material social para apresentar a sociedade a uma audiência de forma a levar essa audiência a agir consequentemente sobre essa estrutura social. Isto significa que “ ao espectador já não era permitido submeter-se a uma experiência sem critica (e sem consequências praticas)” (Brecht, 2001, p.71)

Para Brecht, a arte é um instrumento para ser usado de modo a acordar as pessoas para a condição humana como construção social, desta forma, possível de ser remodelada quando algo já não parece ser o melhor ou deixou de servir. Tomando a oportunidade de ter uma audiência sentada no teatro para entreter, Brecht visa, ensinar a audiência na forma de como usar a experiência teatral para pensar criticamente. O teatro “tem como propósito ‘ensinar’ ao espectador uma certa atitude prática” (Brecht, 2001, p.78). Isto quer dizer que essa atitude crítica deveria ser transportada para a vida quotidiana. Embora Brecht não quisesse ensinar como as coisas deveriam ser, mas dar as ferramentas para que outros pensem com olhar crítico as ‘condições sociais’. Brecht apresentou as suas narrativas acerca do comportamento humano como ‘historicas’, isto é, este comportamento está sujeito a condições sócio politicas fabricadas, desta forma, “mostradas como questionáveis e alteráveis: o homem em si mesmo dependente de certos factores políticos e económicos e ao mesmo tempo capaz de os alterar” (Brecht, 2001, p.86). Ao tornar este mecanismo evidente, a audiência é consciencializada das construções sociais e incitada a examinar e alterar os comportamentos e a sociedade no seu todo

## As estratégias dramáticas de Brecht

Brecht criticou o chamado teatro aristotélico – uma espécie de peça que universaliza o espectador na base da “humanidade comum”— onde a audiência deve supostamente identificar-se com o herói, aceitar o seu destino e viver as suas paixões como se de suas se tratassem. O novo conceito de teatro de Brecht é objectivo e racional. Individualiza a audiência, para que esta possa reflectir na sua própria posição na sociedade. Este teatro “Transforma o espectador num observador, mas desperta a sua capacidade para a acção, força-o a tomar decisões (Brecht, 2001, p.37), acerca das ‘injustiças da vida”. Convida tanto ao

relaxamento como à reflexão. Brecht leva a audiência a pensar criticamente perante aquilo que lhe é apresentado, não sentindo empatia, pois a ideia é ter uma audiência relaxada e não uma audiência hipnotizada. Brecht dá-nos um bom exemplo, ao dizer que a audiência deveria conservar o chapéu no auditório, o que culturalmente seria uma falta de respeito. Mas o que Brecht pretendia era criar uma atmosfera mais ordinária que ajudasse a desenvolver um olhar mais desligado e crítico sobre a peça—seria como assistir a um jogo de futebol. Tudo para manter a audiência consciente de que está num teatro e não pensar que a ilusão da peça é a realidade em si mesma. Isto foi alcançado, por exemplo, sentando a audiência como se de um café se tratasse, deixando as luzes acesas no auditório e permitindo à audiência fumar.

Brecht também estimulou uma atitude mais distanciada e crítica através da instrução do comportamento dos actores, que deveriam abordar a audiência directamente, nunca perdendo a sua própria identidade e representando “entre aspas” assim o actor “representa como se descrevesse o comportamento de alguém” (Brecht, 2001, p.136). Referindo-se ao seu personagem na terceira pessoa. Assim lembra a audiência constantemente que se trata de uma representação e não da realidade. A atitude que o actor adopta é ela também crítica. Uma atitude que revela o que actor pensa do comportamento da personagem —convida o espectador a “criticar a personagem representada” (Brecht, 2001, p.139). Desta forma a performance do actor transforma-se numa “ discussão (acerca das condições sociais) com a audiência que aborda” (Brecht, 2001, p.139).



Brecht – Mãe, cena final no Theatre Union's

Production, Nova Iorque, 1935 (in Willet, 2001, p 158)

O uso de projecções, de cenografia, efeitos luminosos e musicais (e outros elementos de ruptura que poderiam ser adicionados para provocar duplas leituras do que é apresentado no palco) estabeleceram que “a produção pegasse no assunto e nos incidentes mostrados e os pusesse através dum processo de alienação: a alienação que é necessária a toda a compreensão” (Brecht, 2001, p.71).

Tudo isto significa o quebrar da “quarta parede” (Brecht, 2001, p.71); a parede invisível entre o palco e audiência. Brecht chamou a este efeito que “purga a audiência e o palco de tudo o que é mágico” (Brecht, 2001, p.136) o efeito de alienação. Este efeito de alienação desperta a audiência para o uso da razão e para a reflexão sobre o que estão a ver. Leva-os a agir como numa “arena desportiva” como “peritos” (Brecht, 2001, p.44) onde a relação entre as personagens e a audiência não é nem emocional nem

hipnótica. A alienação é conseguida através da apresentação de incidentes que, parecem estranhos à audiência, chamar a atenção para algo ordinário de forma a parecer estranho, e não assumido como garantido. Este é o momento em que se olha criticamente sobre uma situação particular. Brecht oferece, desta forma, a dramaturgia como uma ferramenta. Para ser usada pela audiência para criticar a sociedade e fazer os seus próprios juízos.

**WODICZKO** Krzysztof Wodiczko é um artista, maioritariamente conhecido pelas suas

enormes projecções que justapõem imagens com a arquitectura confrontando assim um dado contexto de forma a criar significado político social. Treinado como designer industrial em Varsóvia, começou a questionar a mera funcionalidade do design e concebeu a noção de *design interrogativo*. Pesquisei a sua prática artística: especialmente *Podium* e *Homeless vehicles*, através dos seus escritos no livro *Critical Vehicles*. Estes veículos funcionam como uma ferramenta para reflectir na exclusão de certos da representação social. Wodiczko envolve-se com grupos específicos como: os imigrantes ou os sem abrigo de Nova Iorque, o que difere Debord ou Brecht que pretendiam uma audiência mais generalizada.

Dos três autores estudados, Wodiczko foi o único que relaciona explicitamente as suas intervenções públicas com a noção de democracia. Wodiczko afirma que a arte pode promover a democracia, que ele define da seguinte forma: “a prática de nos fazermos ouvir (em vez de passivamente ouvir a voz de outro)” (Wodiczko, 1999, p.142). Para criar situações que apresentem a especificidade do espaço público, objecto da sua investigação e experiências, Wodiczko sentiu a necessidade de perturbar a ‘voz dos dirigentes’ no espaço público, para prevenir que este se torne totalitário. Para manter o dialogo e o jogo de forças entre o poder e a liberdade de discurso. A acção, a ideia de democracia participativa e o poder de participação da arte neste debate, torna-se no instrumento de “tomar o pulso” da democracia.

Wodiczko declara que o seu trabalho tenta “curar a apatia que ameaça a saúde do processo democrático beliscando-o e acordando-o, e inserindo a voz, experiências e presença daqueles que foram silenciados, alienados e marginalizados.” (Wodiczko, 1999, p. XIII).

Wodiczko afirma também que: “comunicar a nossa própria voz no tipo de espaço público que existe hoje em dia é um feito político, cultural e estético verdadeiramente difícil” (Wodiczko, 1999, p.142). Duma certa forma os artistas podem aparecer como cenógrafos, como fontes de meios de auto-expressão. Os artistas criam ferramentas que abrem brechas no discurso do espaço público que é agora dominado pelo património do estado, propriedade privada e consumismo. A tarefa do “acto artístico discursivo” de Wodiczko é fazer a passagem do ouvir criticamente ao discurso crítico. Como a arte pode funcionar como catalizador de energias e desejos sociais – e ser um meio de comunicação entre diferentes grupos sociais – foi resolvido no seu trabalho com a criação dos Veículos críticos.

Examinarei agora dois exemplos *Podium* e *Homeless Vehicle*, nos quais Wodiczko usa a arte para pensar na sociedade construída e para agir no espaço público. Estes veículos combinam “ métodos de análise crítica com a metáfora existencial de performance ideológica” com a possibilidade de “adquirir uma instrumentalidade para assegurar a possibilidade de realizar certas tarefas urgentes e emergentes...

fornecendo ajuda de emergência... expondo...abrindo o diálogo” (Wodiczko, 1999, p. XV). Estes veículos revelam a situação do ser humano como “ cidadão num ambiente totalmente controlado”. Com estes veículos alternativos Wodiczko promove a liberdade de expressão e de acção.



Veículo – Podium, 1977/79, Wodiczko

Em projectos tais como o veículo *Podium* (1977-79) uma plataforma na forma de um púlpito, com rodas, a força da voz do orador controla a velocidade da locomoção. É necessária a mesma energia para fazer o veículo mover-se como para abordar uma audiência. “O veículo é propulsionado por um motor eléctrico e move-se apenas numa direcção”. (Wodiczko, 1999, p.77). Será isto porque o discurso político também se move apenas numa direcção? Ou dirige-se a algo, não realmente um diálogo ou um lugar para gerar o pensamento crítico mas para convencer de que esse é o caminho certo, o único caminho? Este podium móvel é como uma *speakers corner* sobre rodas. Esta esquina do *Hyde Park* em Londres, sempre me inspirou como um lugar de provocação, onde qualquer coisa pode ser dita. Assim também nesta plataforma, simbolicamente qualquer coisa pode ser dita.

*Homeless Vehicle* (1988-89), é a resposta à situação dos sem abrigo na cidade de Nova Iorque, investiga as suas causas e consequências, e o modo de vida dos sem abrigo. O veículo abrigo tenta funcionar utilitariamente no contexto de rua nova-iorquina. O seu ponto de partida é a estratégia de sobrevivência que os nómadas urbanos usam hoje em dia. “Através da discussão com os rebuscadores de lixo ” (recolectores, sempre em movimento), “desenvolvemos a proposta para um veículo a ser usado tanto para abrigo pessoal como para transporte e armazenamento de latas e garrafas” (Wodiczko, 1999, p.82) e útil, para torna-los ainda mais visíveis nas ruas da cidade e problematizar a questão ainda mais.



*Homeless vehicle*, 1988/89

Wodiczko usa aquilo que ele chama de 'design interrogativo', um design consciente das estruturas sociais e das suas fragilidades, para descobrir, revelar, promover e inspirar a comunicação de verdadeira "experiência vivida em vez de operar como substituto" (Wodiczko, 1999, p.16). Desta forma, as pessoas devem realizar as suas próprias críticas e desejos: "não deve representar o...vencido, nem deve estar na sua vez, ou "falar por" eles. Deve ser desenvolvido com eles" (Wodiczko, 1999, p.17). Pode assim ser usado como meio de comunicação àqueles que foram suprimidos por esses mesmos meios. Baseado na investigação das condições que produziram uma dada situação crítica, Wodiczko desenhou esta ferramenta performativa por um lado para ter uma solução concreta, ainda que inaceitável como uma medida real para o problema; por outro lado, funciona como uma forma de focar a tenção num dado problema como plataforma para discussão pública. O design foi desenvolvido para as necessidades específicas de um dado grupo de pessoas sem abrigo. Uma solução de emergência é dada (na forma do projecto em si), mas a solução real para o problema permanece por atingir: a mudança das condições que provocaram o problema em primeiro lugar. Esta alteração das condições é aquilo que Wodiczko quer ver ser discutido, ao facilitar os veículos performativos públicos. O veículo sublinha a existência do problema e provoca discussões acesas acerca da questão de não ter abrigo, por ser uma solução de "primeiros socorros" (Wodiczko, 1999, p.16). Se imaginarmos o número de pessoas sem abrigo na cidade de nova lorque, e todos eles transportando um desses veículos, teríamos um brutal engarrafamento nos passeios.

As pessoas sem abrigo são co-produtoras neste projecto ao serem envolvidas no desenhar do veículo com o qual realizam a performance: "O projecto não é apresentado como um produto finalizado, pronto para o uso nas ruas" (Wodiczko, 1999, p.82). Wodiczko primeiro apresentou uma proposta inicial, para o veículo, a um grupo de recolectores (sem abrigo) para ser melhorado com a colaboração destes. Foi o ponto de partida para uma futura colaboração entre hábeis designers e potenciais utilizadores. Wodiczko afirmou, "apenas através de tal colaboração pode o veículo funcionar com utilidade" (Wodiczko, 1999, p.82). Em vez de apenas ser apropriado por um grupo de pessoas sem abrigo o veículo é adaptado, melhorado, acabado com a colaboração dos futuros usuários, de forma a tornar-se pratico e verdadeiramente útil para os recolectores, pois foi desenhado de acordo com as suas necessidades. Mas o objectivo do projecto não é apenas "preencher as necessidades das pessoas sem abrigo com um meio de transporte ou de abrigo", mas criar "um estatuto legítimo para os seus utilizadores na comunidade da cidade" (Wodiczko, 1999, p.83). A importância do veículo está tanto na sua visibilidade como no seu lado utilitário. Isto é o que o trás, e à questão dos sem abrigo, à discussão em praça pública. E pode ser visto por dois ângulos diferentes: primeiro, mostrando que estes recolectores estão a recolher, trabalhando para sobreviver e que também, eles são parte do tecido urbano da cidade de Nova lorque, segundo, eles são, ainda que a maior parte dos seus direitos lhes tenha sido retirado, cidadãos. Porque este veículo foi desenhado para parecer como qualquer outro serviço ambulante (como venda de comida ambulante e carrinhos de supermercado), o valor da sua actividade é reconhecida no recolher dos detritos da cidade. O carrinho mostra isto, e ao mesmo tempo como é ultrajante que pessoas tenham que viver do lixo. É aqui que a impossibilidade do veículo salta à vista, a impossibilidade do veículo como solução, porque a verdadeira solução requer a transformação das estruturas sociais que provocaram o problema. O movimento desses veículos pela cidade "são actos de resistência" (Wodiczko, 1999, p.83) — a sua existência provoca o transeunte a reconhecer a questão abordada por estes veículos, e a sociedade que exclui milhares de pessoas dos meios básicos de subsistência. Pessoas sem abrigo realizam com este veículo, adquirindo assim um novo estatuto, representação e voz.

Estes veículos são objectos que imaginam soluções ‘impossíveis’ para problemas reais na tentativa de os tornar mais visíveis e provocar o debate. “É um objecto que pode ser usado, mas ao mesmo tempo é mais útil em provocar questões mais complexas” (Wodiczko, 1999, p.128). O aspecto mais importante é o uso simbólica do veículo, é uma ferramenta para outros articularem ideias, e dá voz através da promoção de: dialogo real entre indivíduos e participação democrática na sociedade. A arte abre espaço ao pensamento crítico sobre assuntos sociais; através de abordagens diferentes das convencionais, muitas vezes tornando estas questões mais fáceis, ou simplesmente possíveis de discutir. Através de uma abordagem estética, que Wodiczko chama após Brecht alienante. Com os veículos de Wodiczko, questões às quais fechamos os olhos à muito tempo, ou que se tornaram tão familiares que já não as vemos como problemas verdadeiramente possíveis de resolver (como o da pessoa sem abrigo se ter tornado mais um item de mobiliário urbano), são abordadas publicamente.

## Comparação

Comum a todos os três autores é o desejo de instigar a mudança. Não o desejo de mudar o mundo directamente mas de libertar o impulso para agir, através de estratégias artísticas, encontra modos diferentes de viver neste mundo. Através dos seus gestos artísticos e do envolvimento da audiência eles encontraram modo de transformar espectadores em actores, consumidores em produtores.

Cada artista aborda a arte como ferramenta critica de forma diferente: Para Debord, o desejo de transformar espectadores em actores, propondo situações construídas e vividas pelas mesmas pessoas; para Brecht treinar as audiências no teatro a apensarem criticamente acerca da sociedade e finalmente para Wodiczko estimular a discussão acerca da representação política e da participação democrática na sociedade corrente.

Lendo Debord tendo em mente Wodiczko, o espaço público está a tornar-se privado, e desta forma representando apenas parcialmente a sociedade. Daí a participação dos cidadãos no uso crítico do espaço público para confrontar o estabelecido é crucial para uma sociedade democrática. Assim como Wodiczko afirmou “ a arte é um acto alternativo de discurso e um ingrediente importante na prática da democracia” (Wodiczko, 1999, p.142). A necessidade aqui é a de reivindicar esfera pública, de modo a poder responder, em tempo real, às decisões do estado. Mas como podemos fazer ouvir as nossas vozes num espaço repleto de vozes tão poderosas? Para Wodiczko, mediante o design de objectos operativos, tal como o *vehicle* que pode tornar-se num “operador performativo, um meio, um palco, um acessório, ou uma ocasião. Transforma-se num fórum por ser um objecto” (Wodiczko, 1999, p.185). É pelo uso dos seus participantes (as pessoas em abrigo) que o objecto estimula à análise critica. Debord provoca o pensamento através dos seus textos – que são verdadeiros manifestos à acção – e da organização de situações que representam as opiniões e desejos de indivíduos. Por meio da criação de momentos extraordinários, que provocam, pela comparação dessas situações com a experiência do dia-a dia – uma análise critica sobre as construções sociais do quotidiano que o tornam auto evidente essas construções. De forma a politizar as pessoas e o espaço público e de reivindicar esse espaço para a discussão da sociedade. Isto apenas poderá ser feito pela acção, pela experiência real. Brecht partiu da vantagem de

ter um teatro e a sua audiência para fazer o mesmo: ele individualizou a audiência e alienou-a do assunto apresentado nas suas peças, para poder ser melhor analisado e conseqüentemente para criticar a sociedade em si.

Esta criação de ferramentas críticas, argumentou Debord, deveria ser feita colectivamente, não seguindo um caminho definido mas criando plataformas. Debord defende que sejam “efémeras” e “lúdicas,” para permitir aos participantes experimentarem a vida directamente e de forma diferente, de acordo com os seus próprios desejos e por ensaiarem novas regras. Brecht, na sua prática, foi mais director, mas da mesma forma não prescrevia um modo de pensar – estava apenas a providenciar ferramentas para que a sua audiência pudesse pensar criticamente. É necessário aqui notar que os textos de Debord resistiam contra o uso de representações, porque estas eram, na sua opinião, a razão para a não participação na sociedade. Desta forma contra a contemplação ele sugeriu a criação de momentos extraordinários na vida quotidiana. Todavia Brecht encontrou utilidade no uso exemplar da representação para despertar o pensamento crítico nas pessoas. O mesmo fez Wodiczko, pelo uso do valor simbólico de um objecto. Objectos, entre design e acessórios performativos, entre tentativas sérias de resolver um problema e um dispositivo impossível; para provocar a discussão de uma questão concreta, tal como o problema das pessoas sem abrigo em Nova Iorque, que se refere a um problema mais profundo, tal como as construções da sociedade capitalista – um conceito que todos têm de trazer à discussão pública e democrática.

Relevante para o meu trabalho é o valor simbólico do objecto, um objecto performativo, tal como os veículos Wodiczko, que stand por algo como uma metáfora mas não sendo exactamente aquilo que aparenta. Do mesmo modo o efeito de alienação de Brecht, usado como estratégia para despertar o pensamento crítico por revelar o familiar de uma forma estranha, esta presente em *Act 2*. A minha plataforma tenta da mesma forma originar questões e dúvidas. Está desenhada para encorajar a audiência a interagir com a peça em si o que despertará, como argumentaria Brecht, o questionar das relações sociais como naturais e dadas. Permitindo à audiência, pela participação na criação de regras num contexto lúdico, analisar a sociedade quotidiana, como diria Debord. Tudo isto pode acordar a audiência do seu transe hipnótico e fazê-la considerar as estruturas sociais que nos rodeiam. Desta forma a arte pode ser uma ferramenta que cria uma situação onde as pessoas começam a pensar. Eu procuro através do uso de *Act 2*, uma espécie de teatro de fantoches político, accionar o pensamento crítico, acerca de situações específicas apresentadas no nosso contexto cultural, económico e cultural.

Com *Act 2*, eu trabalho tendo em mente a política mundial – a estrutura do teatro de fantoches aparece como uma lembrança dos valores democráticos da escolha, participação, livre opinião e expressão, numa sociedade construída em torno do princípio de que devemos consumir aquilo que outros produzem para nós *Act 2* é uma plataforma porque cria um espaço para fazer algo e é também uma ferramenta pela qual as pessoas podem “apreciar por a sua mente a funcionar” (Brecht, 2001, p.14), uma ferramenta para investigar o nosso papel na sociedade.

Para que esta plataforma e ferramenta crítica possa ser eficiente o envolvimento das pessoas: habitante das cidades, audiências de teatro ou transeuntes, é o ponto fulcral



## Audiência/ participação e orientação

Como eu tentei envolver os transeuntes na participação com *Act 2* e expus os diferentes níveis atingidos. Um olhar mais próximo ao papel da audiência e o meu ao oferecer a ferramenta.

A participação no espaço público é a palavra-chave em *Act 2* e na democracia, “tal participação é o catalizador crítico para a mudança” (Felshin, 1998, p.12) e é através desta acção que o transeunte pode pensar criticamente acerca da sua posição na sociedade. Primeiro que tudo, escolhendo participar em vez de ser um mero espectador. Estar nos ‘bastidores’ e dominar os dominadores do mundo (controlar os fantoches de mão). De uma forma lúdica isto desafia os preconceitos dos espectadores e participantes, dá espaço a construção realize de certas assumptions e julga-las criticamente.

Eu sempre procurei estratégias para envolver mais a audiência no meu trabalho artístico, procurando restaurar a ‘experiência’ e a interacção, contra a mera contemplação. Trabalhos prévios efectivaram-se pelo uso de meios íntimos e pelo jogo com os sentidos do público. A minha escultura táctil é exemplo directo: *Galinha* (1999) – uma galinha de 1,20m em gesso, colocada num jardim público na posição de se alimentar. Com um buraco na parte posterior, convidando o público a por a mão no cu da galinha. O processo de desenvolvimento de um projecto como um diálogo partilhado entre artista e participante é também evidente nos grupos com os quais estou envolvida, tais como: ZOINA,<sup>1</sup> um colectivo feminista de intervenção artística, sediado no Porto, ROOM, um espaço gerido por artistas sediado em Roterdão e CLANITICA um colectivo artístico formado durante a minha estadia em Roterdão.



*Galinha*, 1999, Porto

---

<sup>1</sup> A Zoina é composta por Carla Cruz, Catarina Carneiro de Sousa e Isabel Carvalho, desde 1999 tem vindo a trabalhar com temas relacionados com género e poder, discutindo no contexto da arte e política o papel e representação da mulher. CLANITICA, colectivo internacional de artistas iniciado por: Carla Cruz, Claudia Van Dijk, Nina Hoechtl e Tina Sejbjerg, trabalhando acerca da comunicação e do espaço público. ROOM artists run space sediado Roterdão e organizado em 2002/03 por Carla Cruz, Karin de Jong e Rebecca Moran, uma plataforma para múltiplos eventos artísticos e discussões no campo da pratica artística e da exposição.

## Which audience?

A procura para chegar a diferentes tipos de audiências daquela que eu poderia encontrar num espaço artístico, não é devido ao ‘tipo’ de pessoas, mas à atitude gerada por esses espaços. Quando entramos nesses espaços, sabendo a partida que encontraremos arte, estamos já com uma predisposição diferente, é como se nos preparássemos antes para uma disposição particular que poderá ser analítica, mas maioritariamente é apenas contemplativa. No ensaio *Blurring of Art and Life*, Allan Kaprow observa o seguinte: em geral “quando arte participativa é mostrada num contexto expositivo, tanto o artista como o observador inconscientemente esperam que seja, e agem como se fosse, uma imagem – discreta e mantida à distância. Quando observadores são estimulados a tornarem-se parte da arte sem qualquer ajuda adicional ou preparação, sentem-se observados e tornam-se em estereótipos.” (Kaprow, 1993, p.152). A sensação de estar em exposição, tal como os objectos encontrados, faz-nos comportar de maneira diferente (“tíramos o chapéu” em sinal de respeito, um comportamento que Brecht desafiou nos seus ambientes teatrais). Ao invés dos espaços artísticos, onde a arte é retirada da realidade e o seu compromisso político e social é neutralizado, o espaço público oferece um encontro de situações indeterminadas, espaços intermediários e áreas de trânsito onde diversas funções se misturam. Desta forma o meu objectivo é ir ao encontro das pessoas no espaço público onde estas não estão à espera de encontrar situações artísticas politizadas, — para afirmar a necessidade de estar como Walter Benjamin disse— num “estado de emergência” em relação à sociedade, “compreendido não como uma excepção mas como condição quotidiana, uma motivação contínua ao juízo crítico... para assegurar a visão de um futuro melhor.” (quoted in Wodiczko, 1999, p. 16)

Estar em público é estar vulnerável. Nós andamos nas ruas anonimamente (pelo menos a maioria de nós), sentindo-nos bastante confortáveis nestas enormes metrópoles onde ninguém nos conhece. Ser abordado por uma plataforma artística, para tomar uma posição, manipular e transformarmo-nos em indivíduos políticos, é o mesmo que sermos expostos. Tal como diz Rosalyn Deutché no seu livro *Evictions* que examina a relação entre a arte contemporânea, o espaço público e o discurso político, “Notoriedade (publicidade) ...é uma condição de exposição a um exterior que é também uma instabilidade interior” (Deutsche, 1996, p.303). Eu quero provocar e mudar este sentimento no espaço público. Estou, desta forma interessada nesta audiência desprevenida, o transeunte, para provocar indivíduos a sobressaírem da multidão.

Inicialmente afirmei a minha audiência como não seleccionada, mas durante o processo apercebi-me de que na realidade esta era composta por um grupo muito específico. Ainda que eu abordasse uma audiência diversa e conscientemente levei a plataforma para espaços com diferentes funções, tais como espaços comerciais, habitacionais, cruzamentos, para ir ao encontro de diferentes audiências. Mas, compreendendo que o entretenimento e dispêndio do tempo de lazer mais comum nas cidades europeias é comprar (browsing pelos artigos das lojas, deambular nas grandes superfícies comerciais, espaços que se transformaram nas piazzas dos nossos dias), tornei a mesma praça uma e outra e outra vez, a *Binnenwegplein* (uma área comercial no centro de Roterdão) para encontrar essa multidão específica— habitantes na sua missão pessoal de *andar às compras*. Eu estou a experimentar o desafio de envolver os transeuntes através da plataforma *Act 2*, por colocar um objecto passível de uso num espaço público, e a examinar que respostas despertou. Interessada na transformação de consumidores de produtos culturais em construtores culturais, as ‘pessoas que andam às compras’ eram a audiência apropriada.

Para além do interesse visual que causa, representar no contexto da plataforma normalmente começa com duas ou algumas pessoas que representam umas para as outras. Isto atrai outros transeuntes que param e ali formam uma espécie de audiência. Inicia-se uma troca de comentários e às vezes até mesmo um diálogo mais longo toma lugar— mediado pela presença da estrutura. Pode activar o diálogo entre estranhos, quando por exemplo alguém começa a jogar para um representar para um amigo e outros param para ver e comentam sobre o acto. *Act 2* é uma acção não anunciada. Não tem como objectivo reunir o máximo número de pessoas num momento, daí não precisar de mais nenhuma estratégia para convidar o público a jogar para além da sua presença no espaço público. O objectivo é chegar as pessoas individualmente como cidadãs.

## Participação

O convite é: pegar num fantoche e criar uma cena com ele. Este convite é feito em grande parte pela estrutura em si. Um dos métodos usados para este envolvimento é da ordem simbólica: pelo uso da cultura popular, do folclore, o uso do teatro de rua. É uma inspiração estética relacionada com os festivais, os carnavais, desfiles, jogos e performances de rua, como algo que é feito para e pelas pessoas. Não existindo um ‘nós’ e ‘eles’— somos simultaneamente actores e audiência. Esta experiência é o que pode transformar tanto o participante e aquilo em que ele foi convidado a participar: a sociedade. Não vou argumentar que deveríamos começar a viver num constante Carnaval, em vez disso, argumento que encontremos para nós mesmos, na nossa cultura, momentos em que actividades colectivas organizadas por e para nós possam acontecer. Não foi minha intenção fazer uma tal plataforma (colectivamente construída e vivida) ou de organizar eventos colectivos em colaboração com a comunidade da qual não me sinto parte. Nas presentes condições, aquilo que posso propor, de acordo com as minhas preocupações, foi uma ferramenta para pensarmos em termos um papel mais activo na sociedade.



*Act 2 –Do you want to manipulate for a change? 2002/3 Rotterdam*

Outro método usado para chegar ao público foi o humor, pela sua capacidade de derrubar barreiras. Como disse Walter Benjamin: “pode ser notado, já agora, que não há melhor começo para o pensamento do que o riso.” (Benjamin quoted in Duncombe, 2002, p. 80). Este foi o modo que eu quis usar para alcançar o transeunte, arrancar um sorriso— começar com uma piada acerca da política pelo uso de fantoches, para assim afirmar que somos todos fantoches manipulados pelas estruturas do poder. Esta

estratégia pode ser compreendida, após a leitura dos métodos de Brecht no teatro, como um 'efeito alienante', produz uma imparcialidade do assunto apresentado, de modo a que possa ser analisado criticamente. A decisão de retratar os políticos mundiais mais importantes como fantoches, como convite a pensar acerca da manipulação e da tomada de decisões na nossa sociedade, foi parte da fascinação: manipular os 'manipuladores do mundo'.

A plataforma chegou a gente de todas as idades, estratos sociais, e numa cidade tão multicultural como Roterdão, a um grande número de grupos étnicos e nacionalidades. Foi interpretada e usada por todos eles, nos seus próprios termos. Despertou diálogos privados e públicos quando interpretada como um comentário político – “apercebemo-nos que nesta área as pessoas são mais politizadas, mais conscientes das questões políticas e dispostas a discuti-las” (relatório 12 de Março<sup>2</sup>) e foi usada como uma ferramenta para explicar a política mundial a crianças “ Imensos acenos de cabeça, sorrisos, fazer com que outros olhem, pais explicam aos seus filhos quem as pessoas representadas pelos fantoches são” (relatório de 12 de Março).

A audiência é convidada a jogar neste teatro de fantoches, inverter papéis, controlar, falar, fazer um discurso, dar uma opinião, libertar medos e emoções, ser o dominador. Entretanto, fazendo-nos rir, e rir também eles mesmos. Apesar da dimensão do desafio, crianças tentaram representar, divertiram-se e interrogaram os respectivos pais; os pais assim tiveram de explicar e pensar eles mesmos como formar um conceito as coisas, o que, era aquilo tudo, afinal. Um exemplo foi a acção em 'Pretoriaaan' quando “se tornou um pouco didáctico para crianças curiosas, uma lembrança (da guerra) para alguns, e quase monumental para outros que reconheceram a estrutura como uma espécie de simbolismo para aqueles que estão contra a guerra” (relatório de 22 de Março). Adolescentes mostraram o seu entusiasmo por terem um espaço onde pudessem experimentar publicamente as suas opiniões, e mostrar a sua 'voz' tal como quando “ um adolescente criou uma cena teatral completa para os amigos, fazendo com que imensas pessoas se juntassem em torno da estrutura” (relatório de 20 de Março). Os adultos deixaram-se ir no prazer de representar, jogar, manipular, darem a sua opinião e pensar. No dia 31 de Março “os primeiros participantes foram duas amigas, de meia-idade, que sem outro convite que senão o da plataforma em si, começaram a representar uma para o divertimento da outra” (relatório de 31 de Março), comparar o que é apresentado nos meios de comunicação, e estes fantoches pendurados ali, indefesos, vulneráveis, à disposição do público para a manipulação.



Act 2- Do you want to manipulate for a change? 2002/3, Roterdão

---

<sup>2</sup> Estes 'relatórios, que podem ser encontrados no apêndice, foram escritos como um jornal da encenação de Act 2 durante o desenvolvimento do projecto.

## O Meu Papel e Presença

Crucial em *Act 2* foi convidar as pessoas a apensar e agirem criticamente, sem que houvesse um modo predefinido de como as pessoas deveriam agir ou pensar. Desta forma, tomei a decisão de não estar perto da estrutura nem de ser o 'mestre de cerimónias'.



*Act 2- Do you want tot manipulate for a change? 2002/3, Roterdão*

Apercebi-me bastante cedo que se eu ficasse ao lado do 'teatro' os transeuntes sentiam que deveriam ser guiados pela experiência, o que significaria uma maior direcção da minha parte.

*Act 2* pode ser encenado e utilizado por qualquer pessoa. Não quero reivindicar autoria sobre o trabalho (ainda que possa ser considerada em último caso - no espaço público - a responsável pelo evento). Quando levo a estrutura teatral para o espaço público posso ser para muitas pessoas, uma activista, uma artista, uma militante política, uma performer, alguém que está a tentar arranjar uns trocos, uma *entertainer*. Há um certo controlo da minha parte, pois sou eu que ofereço a ferramenta, escolhi uma plataforma do tipo teatro de fantoches, a forma, as personagens, o local, tudo foi decidido deliberadamente. Mas não estou a definir aquilo que pode vir a ser articulado com a ferramenta dada. Não dirijo o evento em si, mas dou uma plataforma, que pode ser usada como uma ferramenta critica onde os transeuntes podem estabelecer a sua própria posição em relação a ela livremente (e assim tornarem co-autores do trabalho, e produtores das suas próprias opiniões).

Estou a dirigir quando declaro que quero que as pessoas questionem os seus papéis na sociedade ao posicionarem-se como actores ou audiência em relação a *Act 2*? Brecht, por exemplo, pretendia treinar a sua audiência através da experiência oferecida pela sua dramaturgia. A audiência, através da examinação de representações do mundo, aprenderia a pensar criticamente em relação ao mundo em si mesmo. Ao tomarem uma posição critica no auditório aprenderiam a fazer o mesmo em relação à sociedade. Brecht escreveu que a sua dramaturgia e efeito alienante teriam como propósito o "ensinar ao espectador uma certa atitude prática". (Brecht, 2001, p. 78) Mas, ao contrário de Brecht, não proclamo ter um propósito tão explicitamente didáctico com a ferramenta que proponho. Tenho uma abordagem mais especulativa e lúdica e não um programa directo ou moral específica. Criei uma plataforma interrogativa acerca da manipulação e do nosso papel numa sociedade democrática abordando os transeuntes como cidadãos.

Estou a capacitar o transeunte com *Act 2*? Vou referir-me ao trabalho de Wodiczko, *Alien Staff* (1992/96) para melhor explicar a minha posição. O trabalho *Alien Staff* é um "equipamento de interpelação pública e rede cultural" portátil para indivíduos e grupos de imigrantes. É um instrumento através do qual o

indivíduo imigrante pode dirigir-se directamente aos transeuntes da cidade que poderão sentir-se atraído pela forma simbólica” ([http://www.v2.nl/n5m/people/wodiczko\\_alien.html](http://www.v2.nl/n5m/people/wodiczko_alien.html) – 11/28/02) do aparelho.



*Alien Staff* (1992/96), Wodiczko

O *Alien Staff* assemelha-se a um ‘bordão de pastor’ equipado com um mini monitor de vídeo que difunde a face da pessoa que segura o dispositivo, contando a sua estória de migração. O *Alien Staff* é ao mesmo tempo um instrumento, uma performance e uma *network*. O equipamento foi desenvolvido para servir o imigrante na sua busca pela comunicação da sua estória, para criar uma representação ou imagem diferente da dos ‘locais’ e questionar as tentativas governamentais em anular as suas diferenças para benefício da ‘integração’. ”É um instrumento cuja função é capacitar aquele que está privado de poder” (Wodiczko, 1999, p. 119). Wodiczko, ao trabalhar com uma audiência tão específica dá voz àqueles que estão silenciados na nossa sociedade, neste caso os imigrantes. Eu uso estratégias semelhantes, e tenho objectivos semelhantes tais como o de romper a representação estabelecida na esfera pública e questionar quem tem voz na cultura dominante. A diferença está em que eu não dou voz aos participantes, mas, tento fazê-los notar a sua própria voz e da possibilidade de a usarem criticamente. Desta forma o modo como tento preparar outros através da encenação duma ferramenta tipo ‘teatro de fantoches’ é provocar questões acerca ‘do poder de ter voz’ na sociedade e da tentativa de os fazer perceber que fazemos parte de um todo, uma sociedade global, que também é da nossa responsabilidade como cidadãos.

## Documentação

Durante todo o período de experimentação com *Act 2* nas praças de Roterdão, também fiz diferentes investigações de como arquivar os eventos que envolviam o projecto: da fotografia, a cobertura pelos jornais, texto, vídeo e contar estórias.

Como os relatórios escritos afectaram a pós-leitura de *Act 2* e como se transformaram na segunda vida e corpo do projecto. Como a documentação se desenvolveu da problemática de documentar e publicar uma acção directa para se tornar num espaço de reflexão acerca da ferramenta critica que *Act 2* é, quando activada no espaço público.

O desejo de usar as minhas capacidades como artista numa forma comprometida nasceu da exposição a documentos baseados na arte, tais como: livros ou exposições retrospectivas sobre Feminismo, Conceptualismo e Dada. Tal como acções efémeras que foram gravadas em vídeo, fotografia ou texto.

À partida *Act 2* não apresenta um comentário ou narrativa—é uma ferramenta interrogativa temporária, que é destinada para o espaço público. Aquilo que cada um dos participantes ou assistência da ferramenta, ou do uso da ferramenta, permanece privado nos seus pensamentos. O método documental que desenvolvi não é, da mesma forma, acerca dos pensamentos gerados pela ferramenta nos participantes, mas mais acerca de como eu percebi o projecto em acção. E é exactamente isto que pode ser partilhado e tornar-se útil para outros.

Importante no gesto artístico *Act 2* é o envolvimento e interacção dos cidadãos com um teatro de fantoches simbólico, nas praças públicas de Roterdão. Pois com *Act 2* há um sair do anonimato— um passo que eu quis que o transeunte tomasse ao participar e ao ter de apresentar a sua opinião, e além disso ser visto por outros. Eu escolhi as ruas para activar o meu trabalho deliberadamente, em vez dos espaços artísticos, para fazer desta intervenção estética uma parte vital da sociedade. A documentação de *Act 2* foi em primeiro lugar para guardar testemunhos para mim e para produzir evidências da operatividade do projecto. Ainda assim, esses documentos tornaram-se mais tarde novas intenções, novas aparências do projecto, diferente do evento em si encenado em praça pública. Estava bastante relutante em editar a minha documentação e mais ainda em torna-la pública. Pois não faria justiça ao gesto, uma interacção táctil, responsável de um-para-um e vivida no espaço público. Ou de que se tornaria mais visível que o evento em si mesmo. (estava preocupada que o evento fosse visto como estando ao serviço da documentação em vez do contrário)

Para que *Act 2* continuasse a sua “missão crítica”, como disse Wodiczko em relação aos seus veículos (Wodiczko, 199, p.208) após a sua activação nas praças públicas, tive de lidar com a documentação de

uma forma pública. Alcançando novas audiências e criando novas plataformas para discutir o nosso papel como cidadãos na sociedade.

Quando activei *Act 2* pela primeira vez, pedi a outra pessoa que documentasse por mim, em fotografia, para que pudesse estar completamente concentrada na acção em si. Mais tarde, dado que estava a lidar com o assunto do poder dos meios de comunicação de massas e a sua manipulação e ainda a selecção das personagens era feita de acordo com a sua aparição nos cabeçalhos dos jornais, pareceu-me um passo lógico empurrar de volta à corrente dos meios de comunicação. Comecei a procurar um repórter que estivesse interessado em cobrir o evento. O jornal 'Rotterdam Dagblad' estava interessado. Uma equipa de dois repórteres, um fotógrafo e um jornalista, vieram fazer a reportagem, no dia seguinte, estava impresso na capa da secção cultural desse jornal com uma fotografia dos fantoches em acção. A cobertura dos meios de comunicação é uma estratégia muito usada pelos artistas para atingirem uma maior e multifacetada audiência, o mesmo aconteceu aqui quando a reportagem foi vista por um maior número de habitantes de Roterdão do que aqueles que experimentaram na realidade o evento em público. Como cada vez levava mais vezes *Act 2* para o espaço público e algumas das vezes sozinha, comecei a documentar os eventos eu mesma e andava sempre com uma máquina fotográfica digital.

Documentar implica escolher, o quê e como apresentar? A minha decisão de tornar a documentação mais pessoal foi consciente da impossibilidade de apresentar apenas factos, o evento tal qual acontece na perspectiva dos participantes. O projecto foi visto através do meu ponto de vista específico, daí escrever os relatórios foi uma maneira de equilibrar tanto o meu desejo de tornar acessível uma plataforma crítica como o de necessitar estar envolvida sem dirigir a experiência dos participantes.

## Os Relatórios

Documentar foi, como descrito antes, principalmente para os meus próprios arquivos e uso pessoal. Mas cedo senti a necessidade de partilhar o que tinha acontecido, durante o par de horas que a estrutura estava colocada no exterior para interacção, com alguns artistas e/ou amigos interessados em projectos artísticos deste género. Comecei por enviar imagens com um pequeno relatório, por e-mail, a esta comunidade de pessoas. Imediatamente, estes relatórios foram apreciados pelos seus receptores (confirmado pelos vários e-mails de resposta, e propostas para distribuição mais alargada, recebidos por esta lista de endereços). Foi devido à possibilidade de seguimento do desenvolvimento da plataforma— o prazer de ler uma análise de um evento específico— a sua relação com o espaço público, contexto histórico e com a audiência encontrada que os comentários recebidos resultaram em maior alongamento e reflexão nos relatórios que se seguiram. Por outro lado, as imagens foram retiradas dos relatórios, deixando apenas uma ilustração através de texto dos eventos (resolvendo a questão ética de distribuir imagens onde figuravam pessoas que não se aperceberam de serem fotografadas)



Quando a utilidade dos relatórios foi estabelecida, tomei a decisão de alargar a audiência dos relatórios a toda a minha lista de endereços, o que significa maioritariamente uma audiência artística, que não era o alvo do trabalho em si. Acho que os relatórios são um gesto artístico muito diferente de *Act 2* activado em espaço público. Os relatórios reflectem sobre a performance, o acto, e senti-me bastante confortável em partilha-los com pessoas que partilham das mesmas inquietações que eu.

Estes relatórios multiplicaram a possibilidade de leitura do projecto, pois: contavam o meu lado da estória, deram a acção da performance a noção de tempo por serem um jornal— contextualizando e por enquadrar a acção nos eventos mundiais ou nacionais— e o que era crucial, é que os relatórios facultaram-me um espaço para reflectir na relevância da plataforma que eu facultava. Ali pude articular a minha observação da ferramenta em acção. Do meu guião inicial “levantar questões mais profundas acerca da posição das pessoas no mundo: seres manipulados ou capazes de controlar as suas opiniões, desejos e destinos. Aos desenvolvimentos de questões acerca da Guerra e da emergência de facultar uma plataforma para consciencializar as pessoas para o modo como os meios de comunicação de massas manipulam as nossas opiniões” (relatório de 21 de Abril). Quando escrevi os relatórios, olhava para o que tinha acontecido durante o par de horas em que estava na rua com *Act 2*. Analisei o que acontecia tendo em consideração a minha disposição e sentimentos, o que me envolvia e como isso afectava a activação e como *Act 2*, por seu lado, afectava o local onde estava colocada. Através deste processo analítico o relatório da acção anterior tornou-se no catalizador de decisões da acção seguinte, tal como a decisão de acrescentar mais personagens como Bin Laden “a pedido de vários participantes” (relatório de 31 de Março) ou ter de “redefinir o papel desta estrutura” (relatório de 21 de Abril). Os relatórios reflectindo na especificidade de cada evento tornaram-se no momento para considerar a pequena escala da ferramenta disponibilizada e do seu uso.

Os relatórios referiram-se à tensão entre transeuntes como audiência ou participante, e para comigo quando reconhecida como a responsável e ainda a tensão entre os eventos diários políticos de Roterdão e do mundo trazidos até nós pelos meios de comunicação. Analisei cada evento através da minha preocupação acerca do nosso papel na sociedade e do uso do espaço público.

No processo do projecto, os relatórios tornaram-se ‘públicos’ no verdadeiro sentido da palavra, quando criei ‘weblog’ e comecei a publica-los em (<http://www.takeaction.blogspot.com>). As pessoas interessadas na questão da arte como uma ferramenta critica poderiam aceder não apenas ao relatório do dia, como também a relatórios prévios. “Um weblog é um sítio pessoal na Internet actualizado frequentemente e organizado cronologicamente. Os weblogs podem ser jornais políticos e /ou diários pessoais; podem focar um assunto muito específico ou um vasto universo de tópicos”. (<http://www.newbay.com/blogging.html>) O formato do weblog e o seu carácter de diário era o apropriado para publicar os relatórios de *Act 2* porque mais do que serem bases de dados são locais de informação temporais. Os relatórios eram assim tão efémeros na rede como *Act 2* o era no espaço público ‘real’.

## A Página na Rede

<http://www.anti-anti.net/act2/>

O passo inicial para a criação de um weblog desenvolveu-se mais tarde num website que funciona maioritariamente como um arquivo do projecto. O sítio permite-me relacionar a activação de *Act 2* com a esfera pública, aos eventos diários e mundiais, como um jornal. Nele existem duas caixas interactivas, uma que contem o arquivo de imagens e a outra que contem os relatórios. A ultima conectada com o meu 'weblog', através do qual publico os meus relatórios. É também relevante que a interactividade nas ruas é completamente diferente daquela encontrada na internet— a última é semipública; podemos ser completamente anónimos no contexto da Internet. Na rede, sentimo-nos livres mas também despreocupados. Comparando com os relatórios enviados por e-mail, imediatamente após cada evento para uma rede de amigos e colegas, o sítio destina-se novamente uma audiência anónima. Mas esta interface é acedido em privado, assim o desejado "sair do anonimato" no espaço público que transforma as audiências passivas em seres politizados não acontece no WWW como com *Act 2* nas praças públicas.

## A Caixa como Documento?

A ideia de apresentar a estrutura física de *Act 2*-dobrada como uma relíquia, esta fora de questão, quando uso a estrutura tem de ser de uma forma activa. Como é que mantenho o seu poder activo em vez de ser apenas um vestígio de uma performance pública? Wodiczko afirmou que desenhava os seus objectos "acima de tudo para serem funcionais no mundo real", mas não tinha "nada contra a sua segunda vida..." (Wodiczko, 1999, p.218). Ao contrário de Wodiczko, não quero expor a caixa do teatro de fantoches apenas como uma memória de um evento performativo.

O contexto de 'experimentação da peça' em diferentes círculos teve lugar quando a levei para Genebra – Suíça, a convite do espaço gerido por artistas – FORDE, para participar com *Act 2* no SOIA – Summit On Interventionist Art. Aí adaptei a ferramenta ao contexto da agenda do simpósio. O Simpósio foi organizado em paralelo com o simpósio dos G8 (o encontro dos oito países mais ricos e poderosos do mundo, que teve lugar em Evian – a cidade francesa logo do outro lado do lago de Genebra) de forma a analisar o modo como a 'arte pode afecta a mudança social' (parafraçando Cicero Egli). Então, dentro do contexto do simpósio, activei a estrutura teatro de fantoches, sendo o elenco constituído pelos oito representantes dos países G8 (relatório de 31 de Maio), e coloquei-a na zona comercial da cidade de Genebra.

A acção de relatar foi uma forma de trazer a experiência de volta para mim, mas também da minha necessidade de recuperar o controlo? De cada vez que apresentava o projecto e o tornava publico, eu passava o controlo à audiência. É então que se torna numa ferramenta para outros. Ainda assim, não posso conhecer todas as consequências e efeitos do uso da ferramenta que ofereço.

# CONCLUSÃO

Pode a arte levar audiências passivas – consumidores a tornarem-se participantes – actores sociais?

O que eu experimentei com a activação de *Act 2* – do you want to manipulate for a change?

Considerando a falta de espontaneidade e de acções não comerciais realizadas na nossa pseudo esfera pública, *Act 2* foi colocada no espaço público para incitar o pensamento crítico acerca do nosso papel na sociedade. A esfera pública foi tradicionalmente organizada em torno duma praça; hoje em dia é televisiva, mudou como foi visto na análise feita por Debord no seu livro *A Sociedade do Espectáculo*, da experiência directa a uma experiência mediada por representações. As pessoas encontram-se ao mesmo tempo em frente à televisão para verem as notícias, tal como a artista Martha Rosler afirmou (na sua análise crítica da função pública da arte), “os milhões vendo simultaneamente jogos de futebol televisionados. Estes são os sinais de atenção colectiva” (citado em Foster, 1998, p.9). O espaço público deveria ser um espaço de encontro, de pessoas e ideias. De acordo com a teórica de arte, Rosalyn Deutsche, o espaço público não é um espaço pré-estabelecido e criado para os seus utilizadores mas “surge duma prática” (Deutsche, 1996, p. XVI), o que quer dizer que o espaço público é gerado pelo seu uso. Como um espaço para negociar diferenças, e “é aqui que o espaço democrático começa” (Deutsche, 1996, p. XXIV). Destas observações acerca do domínio público contemporâneo senti a necessidade de activar os meus projectos no espaço público para provocar a análise. Promover a discussão acerca das construções sócias na esfera pública continuará Aguiar a minha prática.

Eu vejo o papel do artista, como sendo responsável em relação à construção social, política e cultural. E para mim, foi importante envolver as pessoas na investigação do mundo que construímos, de uma forma lúdica. Segundo Brecht “a arte nunca é sem consequências, e realmente isso diz alguma acerca dela” (Brecht, 2001, p.151). Ele implica que se essas consequências serão boas ou más para audiência depende do envolvimento do artista em relação à relevância social que o seu trabalho tem. A minha proposta com *Act 2*, uma plataforma inspirada pelo teatro de fantoches, foi fazer, através do humor e do jogo, uma fonte de análise crítica no espaço público. Em primeiro lugar, o espaço deveria gerar perguntas, libertar sentimentos nos transeuntes, ao imaginar saírem do anonimato da multidão e interagir com um teatro de fantoches. Em ultima instancia, o objectivo era pensar criticamente como cidadãos acerca das estruturas sociais.

*Act 2*, instalada por algumas horas, sem anúncio, nas praças públicas de uma grande cidade, (Roterdão e Genebra) aborda transeuntes não como meros consumidores de produtos culturais, mas como potenciais produtores de cultura. Através de *Act 2* transeuntes poderiam pensar na sua posição na sociedade, ao serem convidados a serem actores, pelo uso da ferramenta para analisarem o acto de manipulação. Papéis inverteram-se: espectadores em actores, audiências passivas em actores, assim estimulando uma reflexão acerca da transformação de seres manipulados em cidadãos preparados. *Act 2* provoca e envolve as pessoas a participarem. De um ponto de vista ideal – *Act 2* levaria à participação espontânea e active na discussão social. E na pequena escala de interacção de transeuntes nas ruas de Roterdão este debate teve lugar. De um ponto de vista realista, ou até onde eu sou responsável, *Act 2* convida as pessoas a saírem da multidão e manipularem fantoches que representam figuras políticas chave da política mundial, nas praças públicas. Mas ao fazerem – no cada pessoa envolve-se na análise crítica acerca do seu possível papel como eventuais titereiro (manipulador de fantoches) e cidadãos.

Como ferramenta crítica e plataforma interactiva, *Act 2* afectou a sua audiência de diversas formas, e em contextos diferentes. O evento em si nas praças de Roterdão, foi bem sucedido na forma como provocou o diálogo e discussão aos diferentes níveis de participação. Da forma como provocou diferentes modos de comunicação no espaço público e estimulou a discussão e consciencialização sobre a forma como o espaço público funciona hoje em dia e de como nos comportamos nele, mais como consumidores do que como cidadãos.

No contexto da World Wide Web a publicação da documentação através de relatórios enviados por e-mail e mais tarde por uma lista 'weblog', também teve respostas notáveis. Primeiro através das respostas do grupo adereçado pela minha mailing list, expressando a leitura agradável que os relatórios proporcionavam. Os remetentes relacionaram-se com estes relatórios de formas diferentes: reagiam às façanhas de *Act 2* como um gesto artístico público e interactivo; da forma como abordavam questões políticas num período controverso de guerra; ou de como *Act 2* examinou as praças públicas e a comunidade de Roterdão. Algumas pessoas reenviaram os relatórios através das suas próprias listas de endereços.

Outra resposta, devido aos relatórios enviados por e-mail, foi o convite para apresentar *Act 2* em contextos diferentes. Fui convidada a publicar um relatório no jornal de arte bimensal, sediado em Amesterdão, HTV. Tive a oportunidade de fazer parte, em Genebra, como a conferencista no *workshop* acerca de 'arte de intervenção' (SOIA), para falar acerca da minha experiência em activar *Act 2*, e experimentar a plataforma *Act 2* nas ruas de Genebra no contexto específico duma cidade anfitriã não só do encontro dos G8 mas das manifestações contra os G8. A primeira experiência relacionava-me com a comunidade artística, a segunda com uma comunidade activista. A resposta destes dois contextos apoiou a minha intenção de continuar a ser crítica em relação a sociedade tanto como artista como cidadã. As repostas vieram de encontro à necessidade de documentar que fazia parte a necessidade de distribuir e partilhar aquilo que tinha alcançado. Como desejo maior o de levar audiências não artísticas a analisarem criticamente, afastei-me do discurso da academia para activar o meu trabalho num contexto carregado de sentido social e político, no espaço público, diferente do 'quase neutralizado' do espaço expositivo. Mas cedo comecei a interrogar-me no modo como poderia inserir os meus êxitos no discurso artístico, para que pudessem ser também objecto de estudo, como a documentação de projectos de outros artistas foi objecto do meu estudo. O espaço reflectivo que existiu nos relatórios tornou-se num veículo eficaz de partilha e levar esta reflexão ainda mais longe.

As pessoas poderão perguntar se eu quero mudar o mundo. Não, responderia, mas quero que o mundo mude! Estas acções feitas durante todo o período de investigação de *Act 2* podem se apenas um grão de areia no 'desejável acordar' da sociedade, parafraseando Brecht e Debord, pelo uso de estratégias artísticas e pela criatividade para re-imaginar o mundo colectivamente. A minha agenda é tão simples como a de Guy Debord era querer um novo 'estilo de vida', "uma vida rica e cheia de paixão e não de contemplação passiva" (Jappe, 1999, p.3), em todos os sentidos, cultural, social e político. Como metáfora para a manipulação *Act 2* faz um comentário sobre o poder manipulativo das estruturas sociais, mas ao mesmo tempo não tem uma directriz. Em vez disso dá lugar ao livre pensamento. Propõe uma atitude crítica em relação à sociedade. Este período de reflexão com *Act 2* fortaleceu a minha convicção no uso de estratégias artísticas que forneçam as pessoas com ferramentas para analisar as construções

sociais, para estimularem a participação na discussão pública democrática, desta forma transformar transeuntes em indivíduos com uma opinião pública, cidadãos.

## **BIBLIOGRAFIA**

Brecht, B. (1964/ 2001) Brecht on Theatre, the Development of an Aesthetics, traduzido por Willett, J Methuen;

Debord, G (1999) Relatório sobre a Construção de Situações, (Report on the Construction of Situations and on the Pre-requisites for the Organization and Action of the International Situationist Tendency) Fenda, Paris;

Deutsche, R. (1996), Evictions: Art and Spatial Politics, Cambridge: MIT press;

Duncombe, S, (2002), Cultural Resistance Reader, verso;

Felshin, N (1998) But is it art? The spirit of Art as Activism. Bay Press;

Foster, H, (1998), Discussions in Contemporary Culture, dia art foundation;

Goodman, L and Gay, J, (2000), The Routledge Reader, in Politics and Performance, Routledge;

Higmore, B (2002) Everyday Life and Cultural Theory, an Introduction, Routledge;

Jappe, A, (1999), Guy Debord, University of California Press;

Kaprow, A (1993) Essays on the Blurring of Art and Life, University of California Press;

Montse, B. (2002) Mediascape, NU: Nordic art review N 1 –2- 2002 vol. IV (referência a Paul Virilo)

Seara Cardoso, J.P. (não datado) Teatro Dom Roberto, Breve História e Notas, Teatro de Marionetas do Porto;

Wodiczko, k (1999) Critical Vehicles, MIT press, Cambridge, Massachusetts;

## Websites:

Act 2

<http://www.anti-anti.net/act2/>

<http://www.takeaction.blogspot.com>

Agit Prop

<http://www.greenleft.org.au/back/1996/246/246p28.htm>

Society of the spectacle, by Guy Debord:

[www.nothingness.org/SI/debord.html](http://www.nothingness.org/SI/debord.html)

FORDE – SOIA

<http://www.forde.ch>

Weblogs

<http://www.blogger.com>

<http://www.newbay.com/blogging.html>

Wodiczko

[http://www.v2.nl/n5m/people/wodiczko\\_alien.html](http://www.v2.nl/n5m/people/wodiczko_alien.html)

**Relatórios de Act 2- do you want to manipulate for a change?**

<http://www.anti-anti.net/act2/>

<http://www.takeaction.blogspot.com>