

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS**

Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Artes

CAMILA CARVALHO DA MATA NAPOLI

**ARTE PARTICIPATIVA:  
Dispositivos de aproximação com o público na arte contemporânea**

**Belo Horizonte  
2017**

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS**

Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Artes

AMILA CARVALHO DA MATA NAPOLI

**ARTE PARTICIPATIVA:  
Dispositivos de aproximação com o público na arte contemporânea**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais, como requisito necessário à obtenção do título de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Felipe Amorim

Bolsista FAPEMIG

**Belo Horizonte  
2017**

## FICHA CATALOGRÁFICA

N216 Napoli, Camila Carvalho da Mata.  
Arte participativa: dispositivos de aproximação com o público na arte contemporânea / Camila Carvalho da Mata Napoli. -- Belo Horizonte, 2017.  
115 f. il.

Orientador: Felipe Amorim

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Minas Gerais

1. Arte participativa 2. Dispositivo 3. Espectador 4. Performance (Arte) 5. Artes -- Século 21 I. Amorim, Felipe. II. Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG). Mestrado em Artes. III. Título.

CDD: 709.04

Bibliotecária responsável: Cleide A. Fernandes CRB6/2334

*Em homenagem ao Francesco Napoli,  
por ter motivado este trabalho e por ter dedicado uma  
parte de sua vida a mim e a nossa arte.*

*Não tem solução porque não tem problema.*

Marcel Duchamp

## **AGRADECIMENTOS**

Àqueles que acompanharam o processo de produção deste trabalho e que de alguma forma contribuíram para o resultado.

Ao meu orientador Felipe Amorim, que se identificou com a proposta deste trabalho e me incentivou.

À Fabíola Tasca, que me ajudou com conceitos importantes em nossas conversas na Fazenda Sipiúá, além de ter me passado o objeto do Ricardo Basbaum.

Aos amigos sempre presentes, pelo apoio e compreensão. Em especial, Dáblio Slama e Márcia Renó, pelo convívio de exuberância intelectual.

À Daniela Goulart, que esteve na banca de qualificação e me ajudou em vários apontamentos desta pesquisa.

À Tia Erica Buzelin que me trouxe para as artes quando ainda criança.

À minha filha Alice Carvalho Bargas, que tanto me ensinou nesse processo e em minha vida.

Ao Francesco que esteve sempre comigo nessa dissertação e que nos momentos mais difíceis não me fez desistir e foi um grande incentivador.

## RESUMO

A arte contemporânea tem, cada vez mais, apresentado obras que dialogam com o espectador. A partir do conceito de “Arte Participativa”, esta dissertação trabalha com os conceitos de “Espectador Emancipado” e “Partilha do Sensível”, de Jacques Rancière; “Obra Aberta”, de Umberto Eco; e “Dispositivo”, de Giorgio Agamben, a fim de discutir o lugar do público e do artista em obras relacionais. Os dispositivos de aproximação com o público são investigados a partir da obra *Novas Bases para a Personalidade* de Ricardo Basbaum e de quatro obras da autora Camila Buzelin.

**Palavras-Chave:** 1. Arte participativa. 2. Dispositivo. 3. Espectador. 4. Performance.

## ABSTRACT

The contemporary art has, more and more, presented works that dialogue with the spectator. From the concept of "Participatory Art", this dissertation works with the concepts of "Emancipated Spectator" and "The Share of the Sensitive" by Jacques Rancière; "The Open Work", by Umberto Eco; and "Dispositif", by Giorgio Agamben, in order to discuss the place of the public and the artist in relational works. The Dispositif of approach with the public are investigated from the work called *The Novel Bases for the Personality* of Ricardo Basbaum and four works of the author Camila Buzelin.

**Key words:** 1. Participatory art. 2. Dispositif. 3. Spectator. 4. Performance.



## Lista de imagens

Figura 1 - Jackson Pollock em seu ateliê – 1949 .....	29
Figura 2 - Yves Klein – Sinfonia Monótona – performance, pintura -1949.....	30
Figura 3 - René Magritte - Ceci n'est pas une Pipe – tinta a óleo sobre tela (1928-29) .....	31
Figura 4 - Dan Graham – Bisected triangle, Interior curve, - vidro espelhado e aço inoxidável, 220x713x504 cm, 2002.....	32
Figura 5 - Montagem com instrução do artista Erwin Wurm e ação sendo realizada por um espectador – anos 2000 .....	35
Figura 6 - NBP – Novas Bases para a personalidade – Você gostaria de participar de uma experiência artística? – Ricardo Basbaum – 1989 .....	45
Figura 7 - Experiência do artista Jorge Menna Barreto em 2002.....	47
Figura 8 - Trecho do folheto do NBP – 1989. ....	48
Figura 9 - Trambolho. Experimentação com o objeto NBP - Camila Buzelin - set/2017.....	50
Figura 10 - Declarações de Desamor, 2009-11 – Intervenção pública .....	53
Figura 11 - Lantejoulas no meu tédio, 2007-2016 .....	56
Figura 12 - Lantejoulas no meu tédio, 2007-16 .....	57
Figura 13 - Croqui da exposição Blockbuster.....	59
Figura 14 - Stills do vídeo O Artista – Blockbuster.....	60
Figura 15 - Stills do vídeo O Artista – Blockbuster.....	61
Figura 16 - Um Final – Belo Horizonte – 2012 – Sesc Palladium.....	61
Figura 17 - Um Final – Salvador – 2013 .....	63
Figura 18 - Vista da obra Lantejoulas no meu tédio – 2009 – Galeria Genesco Murta – Palácio das Artes – Belo Horizonte/MG.....	66

## SUMÁRIO

<b>Introdução .....</b>	<b>09</b>
<b>Capítulo 1: Arte e o espectador .....</b>	<b>14</b>
1.1 Dispositivo segundo Giorgio Agamben .....	14
1.2 O espectador e a obra: relações de poder. ....	17
1.3 Espectador Emancipado, Estética Relacional e Obra Aberta: Breves apontamentos.....	21
<b>Capítulo 2: Arte Participativa .....</b>	<b>29</b>
2.1 Os primeiros passos para a participação.....	29
2.2 Lygia Clark e a participação: a obra é seu ato.....	35
2.3 O lugar do espectador.....	38
2.4 Vivência-passageira .....	41
2.5 Ricardo Basbaum, Novas Bases para a Personalidade.....	46
2.6 A artista como participante.....	52
<b>Capítulo 3: Dispositivos de aproximação e o que faz o público participar .....</b>	<b>52</b>
3.1 Declarações de Desamor .....	53
3.2 Lantejoulas no meu tédio .....	55
3.3 Blockbuster .....	58
4.3.1 <i>O Artista</i> .....	59
4.4 Um Final.....	61
4.5 Dispositivos de aproximação com o público.....	63
<b>Conclusão.....</b>	<b>72</b>
<b>Referências Bibliográficas.....</b>	<b>75</b>

## INTRODUÇÃO

Este trabalho é uma pesquisa sobre arte feita por uma artista. A rigidez da metodologia científica foi colocada em diálogo com a liberdade do fazer artístico e tal relação dialética resultou em uma investigação que, inevitavelmente, rompe com o paradigma quantitativo positivista. Sylvie Fortin e Pierre Gosselin, da Universidade de Québec, em Montreal, no Canadá, no artigo intitulado “Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico”, ao comentarem o comportamento de alunos de artes em experiências com pesquisas acadêmicas, afirmam que: “Embora a percepção e a subjetividade sejam profundamente valorizadas em sua prática da arte, estas noções, em algum momento, desaparecem quando eles (os alunos) começam seu percurso na construção da tese”.<sup>1</sup> Diante da necessidade de pensar a metodologia adequada para os pós-graduandos em artes, as autoras se valem do paradigma pós-positivista:

O paradigma pós-positivista /qualitativo postula a existência de múltiplas construções da realidade segundo os pontos de vista dos pesquisadores. Ele difere do paradigma positivista quanto à crença de que o conhecimento não pode ser separado do investigador. Partindo do pressuposto de que a realidade é uma construção social e cultural, os indivíduos só podem compreender e representar realidades através de símbolos. Para artistas envolvidos em uma pesquisa baseada na prática em artes visando uma tese-criação, o paradigma pós-positivista é mais apropriado do que o paradigma positivista, uma vez que eles enfocam aspectos do mundo experiencial individual, subjetivo ou intersubjetivo.<sup>2</sup>

As autoras afirmam que os artistas têm cada vez mais se aproximado das universidades, sendo estas desafiadas “a receber estes artistas e ao mesmo tempo proteger o seu trabalho criativo em um ambiente acadêmico onde o conhecimento é eminentemente teórico”<sup>3</sup>. Dessa forma, com a crescente vinda de artistas para a academia, tornou-se necessário desenvolver o conceito de tese-criação, a fim de reconhecer o tipo de conhecimento produzido por artistas dentro de ambientes universitários, ampliando os limites

---

<sup>1</sup> GOSSELIN, Pierre e FORTIN, Sylvie Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico IN: Art Research Journal. ARJ | Brasil | Vol. 1/1 | p. 1-17| Jan./Jun. 2014. (Universidade de Québec, em Montreal, no Canadá. Tradução do francês: Marília C.G. Carneiro e Déborah Maia de Lima)

<sup>2</sup> IBIDEM, pág. 2.

<sup>3</sup> IBIDEM, pág. 3.

epistemológicos e considerando a arte como conhecimento. A tarefa de buscar um paradigma epistemológico para uma pesquisa em artes é reconhecida pelas autoras como uma difícil empreitada, mas para se pensar as pesquisas em arte a partir de um território epistemológico determinado, as autoras reconhecem o paradigma pós-positivista:

Alguns artistas e pesquisadores se perguntam se arte-e-criação requer um paradigma por si só. Não há uma resposta precisa, pois há uma vasta gama de pesquisas realizadas em artes, além do que a investigação de vanguarda implantada por pesquisadores pós-positivistas apresenta um trabalho que, por vezes, mostra uma notável semelhança com as formas de práticas artísticas. Na verdade, por causa das semelhanças entre pesquisa realizada nas artes, e das pesquisas alternativas conduzidas por investigadores em ciências sociais, tendemos a situar a tese-criação nas artes dentro de um paradigma pós-positivista.<sup>4</sup>

Entendemos que este trabalho se enquadra no conceito de tese-criação, na medida em que está pautado em um processo artístico de experimentação e prática de ateliê, aliado a uma pesquisa teórica que propõe um itinerário conceitual que se desdobra a partir da própria prática artística. O conceito de tese-criação enfatiza o fazer artístico aliado ao embasamento teórico sem que haja prejuízo nem para a criatividade e tampouco para a conceitualização. Neste sentido as autoras afirmam que:

Quando estão envolvidos em uma tese-criação em artes, os alunos formulam a sua própria questão de pesquisa e a respondem através de um processo interativo entre exploração prática de sua artform, seu fazer artístico, e compreensão teórica do que está em questão em seu projeto específico.<sup>5</sup>

A partir de tais premissas, foram desenvolvidas as seguintes perguntas problemas: Quais podem ser os dispositivos de aproximação com o público na arte participativa? Como se dá a relação de poder entre o público e o artista?

Ampliando tal universo de questionamentos, surge o mote para o problema de pesquisa deste trabalho. Para tanto, escolheu-se a arte participativa brasileira, por sua importância em âmbito mundial e pelo fato de meu trabalho pessoal estar centrado nesta poética em termos práticos. O objetivo central deste trabalho consiste em pesquisar estratégias que sejam capazes de proporcionar uma maior aproximação do artista com o público na arte participativa. A partir deste objetivo, desdobraram-se objetivos secundários, por meio de uma estratégia metodológica que consiste em refletir as relações entre público e obra, através de um embasamento teórico que parte do conceito de dispositivo, na busca de uma maior

---

<sup>4</sup> GOSSELIN, Pierre e FORTIN, Sylvie Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico IN: Art Research Journal. ARJ | Brasil | Vol. 1/1 | p. 1-17| Jan./Jun. 2014. pág. 4.

<sup>5</sup> IBIDEM, pág. 7.

compreensão do papel das obras participativas na atualidade. Para tal empreitada, produzimos uma reflexão teórica para abarcar a complexidade de entendimentos que as obras participativas revelam, centrando o questionamento nas relações de poder entre artista- público.

A arte participativa é uma poética relativamente recente. Há cerca de cinquenta anos a arte participativa brasileira estava ligada à desconstrução do objeto e alguns artistas, principalmente do Movimento Neoconcretista, viraram sua atenção para a interação com o público. Hoje percebemos que o termo “arte participativa” está um pouco perdido entre os tantos trabalhos de artes visuais que demandam participação do público, tornando-se aparentemente uma espécie de “parque de diversões”. Sobre esta aparente vulgarização, Claire Bishop, no texto “Antagonismo e Estética Relacional”, assinala que o laboratório ou estúdio, espaço que seria uma possibilidade de fuga do “cubo branco”, ou seja, uma abertura para o artista intervir à sua maneira em um espaço “contaminado”, corre o risco de se tornar vendável como espaço de lazer e entretenimento. Nas palavras da autora:

Há muitos problemas com essa ideia; o mais importante deles é a dificuldade em definir com clareza um trabalho cuja identidade é propositadamente instável. Outro problema é a facilidade com que o “laboratório” torna-se vendável como espaço de lazer e entretenimento. Centros como o Baltic em Gateshead, o Kunstverein Munich e o Palais de Tokyo têm usado metáforas como “laboratório”, “local de construção” e “usina artística [art factory]” para se diferenciar de museus hiper burocráticos cuja base são as coleções; seus espaços dedicados a projetos geram uma excitação criativa e uma aura em torno de se estar na vanguarda da produção contemporânea.<sup>6</sup>

Tão distante disso foi seu início, principalmente nas obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica, que percebiam o público como um agente importante do processo artístico, como o racionalismo concreto e a geometria sensível, pontuado pelo pesquisador Felipe Scovino em um de seus artigos<sup>7</sup>. Com a obra “Bichos”, Lygia Clark se torna uma das pioneiras da arte participativa mundial. A escultura, feita em alumínio com dobradiças, fazia com que o público pudesse mudar sua forma tornando-se assim um participante. O crítico de arte Ronaldo Brito, em seu livro sobre o Neoconcretismo<sup>8</sup>, afirma que o Manifesto Neoconcreto foi uma tomada de posição crítica ante o desvio mecanicista da arte concreta. Para o autor, a ideologia do neoconcretismo está relacionada ao desenvolvimento tecnológico, na crença de

---

<sup>6</sup> BISHOP, Claire. *Antagonismo e Estética Relacional*, 2004, pág. 4.

<sup>7</sup> Cf. SCOVINO, Felipe. *A Vontade Poética no Diálogo com os Bichos: O Ponto de Chegada de uma Arte Participativa no Brasil*, 2004.

<sup>8</sup> Cf. BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo – Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro*, 1999.

uma progressiva racionalização das relações sociais, tendo como horizonte uma hipotética sociedade onde arte e vida estabeleceriam entre si vínculos concretos e descomprometidos.

Partindo do pressuposto segundo o qual os aspectos político e social são tão relevantes quanto o aspecto estético, quando se aborda a arte participativa, podemos pensar que há uma mudança histórica no papel do artista, na medida em que a relação entre público e artista foi se intensificando em relação à arte tradicional. Esta mudança tem o corpo como um elemento axial da transformação de uma arte na qual o espectador tenha uma postura passiva, para uma arte na qual o espectador tenha de se engajar de alguma forma para fruir a obra, seja na busca pelo significado em um processo de interpretação, seja se transformando em parte da própria obra.

Umberto Eco, em seu livro “Obra Aberta”, nos fala da inexauribilidade das possibilidades de interpretação das obras de arte, entendendo que: “Cada fruição é assim uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original”<sup>9</sup>. A performance se torna uma poética frequente e definir este termo é sempre um desafio. Regina Melim assinala que: “O termo performance é tão genérico quanto as situações nas quais é utilizado”<sup>10</sup>. As ideias de abertura da obra, no sentido de inesgotáveis interpretações, e de coparticipação do espectador, estão presentes na própria definição de performance, pois tanto a obra quanto o conceito de performance estão sempre abertos. Melim ressalta que “(...) distender a noção de performance nas artes visuais implica apresentá-la como uma categoria sempre aberta e sem limites”<sup>11</sup>.

Refletir sobre os dispositivos de aproximação com o público na arte contemporânea e, mais precisamente na performance a partir da arte participativa foi o desafio central desta pesquisa. Para tal, fizemos uma problematização do conceito de participação a partir de Jacques Rancière nas obras “A Partilha do Sensível” e “O Espectador Emancipado”. Utilizamos, também, do livro “Obra Aberta”, de Umberto Eco, a noção da obra artística como uma forma viva, dinâmica e aberta. O filósofo norte americano John Dewey nos auxiliou a compreender as complexas relações entre arte e vida, e o curador e crítico de arte Nicolas Bourriaud, com sua concepção de “arte relacional”, forneceu o elemento de ligação para coadunarmos a ideia de Rancière de um todo partilhado, com a noção de obra aberta de Eco. Tais autores forneceram um embasamento teórico com questões importantes para o entendimento da arte participativa e suas questões estéticas, políticas e éticas. Para abordar os

---

<sup>9</sup> ECO, Umberto. *A Obra Aberta*, 1986, pág. 40.

<sup>10</sup> MELIM, Regina. *Performance nas Artes Visuais*, 2008, pág. 7.

<sup>11</sup> IBIDEM, pág. 9.

aspectos éticos, utilizamos as questões levantadas por Boris Groys em seu livro “Arte Poder”, e a noção de dispositivo de Michael Foucault e Giorgio Agamben, para questionar as relações de poder entre artista e público na arte participativa.

O projeto intitulado “Você gostaria de participar de uma experiência artística?”, parte integrante da obra “Novas Bases para Personalidade”, do artista brasileiro Ricardo Basbaum, foi tomada como objeto da dissertação. A presente autora, no desejo de expandir a condição de proponente da pesquisa, se colocou na condição de participante, vivenciando uma rica experiência que gerou também uma performance criada como prática de ateliê da presente pesquisa. A performance em questão intitula-se “Trambolho”. Também são objetos desta pesquisa performances e instalações da trajetória da autora entre os anos 2006 a 2017. Essas obras discutem os principais temas da arte participativa, trazendo à tona uma análise e proposição de possíveis dispositivos de aproximação com o público na arte contemporânea a partir da prática de ateliê realizada pela autora e da reflexão sobre sua trajetória artística e vivências com performances e arte participativa de 2009 a 2017.

## 1. CAPÍTULO 1: ARTE E O ESPECTADOR

### 1.1 Dispositivo segundo Giorgio Agamben

O conceito de dispositivo utilizado neste trabalho é o do filósofo italiano Giorgio Agamben. Agamben parte da hipótese de que o conceito de dispositivo teria um papel axial na filosofia de Foucault, afirmando tratar-se de um termo técnico decisivo na estratégia de pensamento deste autor. Em seu texto intitulado “O que é um dispositivo?”<sup>12</sup>, uma genealogia do termo é traçada a fim de remontar sua origem etimológica e ampliar sua leitura, inclusive para além do sentido foucaultiano. Agamben, por meio de uma original perspectiva, propõe uma relação histórica entre os termos “economia” ou *oikonomia*<sup>13</sup> em grego e o termo “dispositivo”. O argumento parte do pressuposto segundo o qual os teólogos medievais dos primeiros anos do cristianismo estavam preocupados com uma questão considerada por Agamben como um “(...) problema extremamente delicado e vital”<sup>14</sup>, a saber: a Trindade. Havia uma preocupação de que interpretações equivocadas deste termo suscitassem questionamentos do aspecto monoteísta da doutrina cristã remontando às seitas pagãs e politeístas. Para evitar tal equívoco, formulou-se um argumento teológico que tem o termo *oikonomia* como elemento chave. Segundo Agamben, o argumento seria o seguinte: “Deus, quanto ao seu ser e à sua substância, é, certamente, uno; mas quanto à sua *oikonomia*, isto é, ao modo em que administra sua casa, a sua vida e o mundo que criou, é, ao contrário, tríplice”<sup>15</sup>.

Mas Agamben nos mostra que esta argumentação teria deixado um legado negativo para a cultura ocidental, na medida em que sugere uma divisão entre o ser e a ação, entre o pensamento abstrato e a prática. Sobre tal fratura, o autor afirma que:

Mas, como frequentemente acontece, a fratura que os teólogos procuraram deste modo evitar e remover em Deus sob o plano do ser reaparece na forma de uma cesura que separa em Deus ser e ação, ontologia e práxis. A ação (a economia, mas também a política) não tem nenhum fundamento no ser: esta é a esquizofrenia que a doutrina teológica da *oikonomia* deixa como herança à cultura ocidental.<sup>16</sup>

---

<sup>12</sup> IN: AGAMBEN, Giorgio. *O Que é um Contemporâneo? E Outros Ensaios*, 2009.

<sup>13</sup> Segundo Agamben *oikonomia* significa em grego a administração do *oykos*, da casa, e, mais geralmente, gestão, *management*.

<sup>14</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O Que é um Contemporâneo? E Outros Ensaios*, 2009, pág. 36.

<sup>15</sup> IBIDEM, pág. 36.

<sup>16</sup> IBIDEM, pág. 37.



Agamben ressalta a importância do termo *oikonomia* para a teologia cristã e sua influência em nossa cultura na contemporaneidade, pois a tradução deste fundamental termo grego para o latim é justamente *dispositio*. De acordo com o autor: “O termo *dispositio*, do qual deriva o nosso termo ‘dispositivo’, vem, portanto, para assumir em si toda a complexa esfera semântica da *oikonomia* teológica”<sup>17</sup>. Portanto o conceito foucaultiano de dispositivo certamente tem uma conexão com sua herança teológica oriunda da *oikonomia* que significa “(...) um conjunto de práxis, de saberes, de medidas, de instituições cujo objetivo é gerir, governar, controlar e orientar, num sentido que se propõe útil, os gestos e os pensamentos dos homens”<sup>18</sup>.

Neste ponto de sua argumentação, Agamben nos convida a abandonar o contexto da filologia foucaultiana e concebermos o termo dispositivo em um novo contexto. O autor propõe, então, uma ampliação do conceito de dispositivo, compreendendo-o a partir de uma “geral e maciça divisão do existente em dois grupos ou classes: de um lado, os seres vivos (ou as substâncias), e, de outro, os dispositivos em que estes são incessantemente capturados”<sup>19</sup>. Portanto, para Agamben, os dispositivos são “(...) qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar, e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos”<sup>20</sup>.

Assim, temos os seres vivos e os dispositivos e, entre os dois, os sujeitos que são definidos como o que resulta deste corpo a corpo que os vivos têm com os dispositivos. Quanto mais dispositivos, mais processos de subjetivação, e o nosso tempo, especialmente, tem uma proliferação de dispositivos. Agamben nos alerta para o fato de que a proliferação de dispositivos pode nos dar a impressão de que a categoria da subjetividade no nosso tempo perderia a consistência por vacilar diante de tantas possibilidades de processos de subjetivação, porém o autor afirma que não se trata de um cancelamento ou uma superação dos sujeitos, mas de uma “(...) disseminação que leva ao extremo o aspecto de mascaramento que sempre acompanhou toda identidade pessoal”<sup>21</sup>. Este mascaramento se explicita no modo como as pessoas atualmente confeccionam seus perfis em redes sociais, por exemplo.

Assim, a fase extrema do desenvolvimento capitalista em que estamos poderia facilmente ser definida como uma “gigantesca acumulação e proliferação de dispositivos”. O filósofo ressalta que certamente em todo o complexo processo de formação do *homo sapiens* houveram dispositivos de toda ordem, mas atualmente podemos afirmar que não há um só

---

<sup>17</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O Que é um Contemporâneo? E Outros Ensaios*, 2009, pág. 38.

<sup>18</sup> IBIDEM, pág. 39.

<sup>19</sup> IBIDEM, pág. 40.

<sup>20</sup> IBIDEM, pág. 40.

<sup>21</sup> IBIDEM, pág. 40.

instante em nossas vidas que não seja “(...) modelado, contaminado, ou controlado por algum dispositivo”<sup>22</sup>. Então vem a pergunta prática que Agamben nos lança neste ponto de sua argumentação: “De que modo então podemos fazer frente a esta situação, qual estratégia que devemos seguir no nosso cotidiano corpo a corpo com os dispositivos?”<sup>23</sup>. A questão levantada por Agamben nos faz pensar o dispositivo na Arte Participativa. Como utilizar dos dispositivos vigentes e transformá-los em formas de aproximação “corpo a corpo” com o espectador? Agamben inicia a resposta à questão com um exemplo do modo como os italianos se relacionam com os telefones celulares que, na Itália, são carinhosamente chamados de *telefonino*. O diminutivo deixa o aparelho com um aspecto familiar que o autor condena e confessa sua resistência e seu desejo de destruir ou desativar para, logo em seguida, afirmar que esta não é a solução justa para o problema, uma vez que todos os dispositivos têm a mesma raiz no próprio processo de “hominização” que tornou humanos os animais que classificamos de *homo sapiens*. Constata, ainda, que, na raiz de todo dispositivo, está um desejo demasiadamente humano de felicidade, a qual os dispositivos são capazes de capturar e promover subjetivação. Portanto a resposta para a questão sobre qual a estratégia devemos adotar no nosso corpo a corpo com os dispositivos passa por liberar o que foi capturado e separado por meio dos dispositivos e restituí-los a um possível uso comum. Agamben então insere o conceito de “profanação”<sup>24</sup>, que significa restituir ao livre uso dos homens algo que era sagrado. A religião pode ser definida por esta subtração de coisas, lugares, animais ou pessoas do uso comum para uma esfera separada. O sacrifício é o dispositivo que regula e realiza esta separação.

Se pensarmos na relação que a arte tem com a religiosidade e com a religião e como este processo de laicização da arte é importante para a compreensão da arte moderna e contemporânea, nos vemos aqui em um terreno fértil para pensar como os dispositivos de aproximação com o público trazem estes legados e em que medida estes dispositivos funcionam como profanações ou contradispositivos. A arte participativa e, mais precisamente, obras específicas que são os objetos de pesquisa deste trabalho, contêm justamente esta premissa. Agamben nos diz que “A profanação é o contradispositivo que restitui ao uso comum aquilo que o sacrifício tinha separado e dividido”<sup>25</sup>. Aqui encontra-se o

---

<sup>22</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O Que é um Contemporâneo? E Outros Ensaios*, 2009, pág. 42.

<sup>23</sup> IBIDEM, pág. 42.

<sup>24</sup> O conceito de “profanação” foi desenvolvido por Agamben em seu livro “Profanazioni” publicado na Itália em 2005. A tradução brasileira foi publicada pela Boitempo em 2007. Cf. AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*, 2007.

<sup>25</sup> Op. cit., pág. 45.

argumento central que justifica e respalda o uso do termo “dispositivo” para refletir o papel do público na arte participativa.

Para ilustrar a questão podemos citar Marcel Duchamp<sup>26</sup> que, com seus *ready mades*, criou antidispositivos de profanação, na medida em que tornou acessível, aproximou a arte dos objetos cotidianos, ao mesmo tempo em que retira um objeto prosaico e o eleva a condição de arte. São dois movimentos aparentemente opostos que na verdade operam em uma mesma direção: um gesto radical capaz de questionar a arte enquanto tal. Esta reflexão será aprofundada a partir dos objetos de estudo desta pesquisa e do trabalho de ateliê que foi desenvolvido.

Estes dispositivos de aproximação do público envolvem também as relações de poder que se estabelecem entre espectador e obra. Para abordar tal temática o filósofo francês Jacques Rancière nos traz os conceitos de “Partilha do Sensível” e “Espectador Emancipado”.

## 1.2 O espectador e a obra: relações de poder

Jacques Rancière, em sua obra “A Partilha do Sensível”, afirma que os espectadores de uma obra partilham de um conjunto que lhes é comum. Esta comunidade contém elementos que, a partir do sensível, proporcionam tal partilha. Em outras palavras: há algo do qual os espectadores comungam, algo que é percebido por eles como comum. Segundo Rancière, este comum é o sensível:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas.<sup>27</sup>

É esta partilha do sensível que dá forma a uma comunidade e determina a relação entre um conjunto comum partilhado – que promove uma participação conjunta dos espectadores – e a divisão de partes exclusivas que são percebidas de modo individual. Trata-se de um fazer parte de um todo, de algo que engloba e, ao mesmo tempo, identifica os indivíduos. O

---

<sup>26</sup> Para muitos autores os conceitos formulados pelo artista dadaísta Marcel Duchamp foram as principais causas para o início das transformações das ideias de arte, o que trouxe como consequência a arte de vanguarda dos anos 1950, que antecipou várias formas de arte tecnológicas que temos hoje. Venturelli afirma que “(...) isso se deve ao artista francês Marcel Duchamp, que no início do século XX situou o artista de uma maneira inédita no centro da arte, na qual se tornava livre para expressar, por qualquer meio que fosse, todo conceito relacionado à própria arte, ao cotidiano, a nós, ou ainda a si próprio, proclamou-se o fim da arte tal qual havíamos conhecido e acreditava-se que ela havia conseguido sua autonomia política, cultural e religiosa”. VENTURELLI, Suzette. *Arte: espaço-tempo-imagem*, 2004, pág. 28.

<sup>27</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*, 2014, pág. 15, grifo do autor.

conceito de sensível partilhado, a ideia de um conjunto comum a indivíduos que partilham este comum, no sentido de comunhão e, ao mesmo tempo, repartem este todo no sentido de partilha, ou seja, a ideia de um todo que é partilhado, cabe em exemplos que vão de uma perspectiva macrocómica, como a ideia do conceito de Estado formado a partir do pacto social, até microcomunidades<sup>28</sup> efêmeras criadas artificialmente por um artista contemporâneo.

Rancière cita Aristóteles para definir o conceito de cidadania: “O cidadão é quem toma parte no fato de governar e ser governado”<sup>29</sup>. Mas Rancière nos alerta para o fato de existir uma outra forma de partilha que precede esse tomar parte que é justamente aquela que determina *quem* vai tomar parte. Mesmo com a afirmação de Aristóteles, segundo a qual o animal falante é um animal político, Rancière assevera que o escravo, por exemplo, mesmo compreendendo a linguagem, não a possui, pois não tem direito a ter voz. O comum exige, portanto, uma posição que permita o seu exercício. Neste ponto de sua argumentação, Rancière cita Platão que afirma que os artesãos não podem participar das coisas comuns porque eles não têm tempo para isso, pois seu trabalho não os permite participar. A partilha do sensível faz ver quem pode e quem não pode fazer parte deste conjunto e a ocupação que o indivíduo tem “(...) define competências e incompetências para o comum”<sup>30</sup>.

Segundo Rancière, existe uma estética na base da política, esta é uma espécie de sistema de formas *a priori*, entendida em um sentido kantiano<sup>31</sup>. Não se trata daquela estetização da política que podemos verificar a partir da reprodutibilidade técnica da arte na modernidade colocada por Walter Benjamin, mas sim de algo que vem antes disso em termos históricos e, antes de tudo, filosóficos. Trata-se de uma “estética primeira”, como afirma Rancière, uma espécie de condição ulterior de sensibilidade. Neste ponto de sua argumentação, o autor nos remete a emblemática expulsão dos poetas da cidade ideal por Platão. Para este, os poetas são imitadores e poderiam imitar várias profissões. Entendendo que a chance de alguém ser muito bom em algo está no fato deste alguém se dedicar exclusivamente a esta função. Platão, por meio de Sócrates, argumenta que ninguém pode ser muito bom em várias coisas ao mesmo tempo. Também pelo fato de os poetas serem

---

<sup>28</sup> Microcomunidade é um conceito que o curador e crítico Bourriaud utiliza para pensar a arte relacional e será abordado posteriormente.

<sup>29</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*, 2014, pág 16.

<sup>30</sup> IBIDEM, pág 17.

<sup>31</sup> “A priori” significa aquilo que é anterior à experiência. A partir da perspectiva kantiana o “a priori” está ligado à razão pura. Kant concebe um pensamento filosófico que supera a dicotomia empirismo e inatismo e inaugura o criticismo. Rancière utiliza a expressão “a priori” não necessariamente em seu sentido epistemológico e muito menos em seu sentido metafísico no contexto kantiano. Compreende-se que Rancière vale-se da expressão “a priori” como uma metáfora para pensar a ideia de comum.

imitadores livres e podendo imitar qualquer coisa poderiam influenciar de modo negativo os cidadãos da cidade ideal, imitando pessoas inferiores ou afastando as pessoas da busca pela verdade. Semelhante argumentação aparece no momento em que Platão, também na obra *A República*, condena os pintores pelo fato de que, por meio da *mimesis*, se afastam das essências imutáveis das coisas, justamente por produzirem uma cópia imperfeita destas. Mas Rancière nos diz que antes de afirmar sobre os riscos da má influência ou do afastamento da verdade, Platão nos diz da impossibilidade de se fazer muitas coisas ao mesmo tempo, seja pelo fato de não terem tempo hábil, como no exemplo do artesão citado anteriormente, seja pelo modo como o próprio sensível é partilhado. A partir deste exemplo, Rancière faz uma analogia com a escrita e afirma que: “O mesmo ocorre com a escrita: circulando por toda parte, sem saber a quem deve ou não falar, a escrita destrói todo fundamento legítimo da circulação da palavra, da relação entre os efeitos da palavra e as posições dos corpos no espaço comum.”<sup>32</sup>

O regime político que presenciamos contém uma indeterminação das identidades no qual a posição das palavras está sendo deslegitimada e as partilhas de espaço e tempo estão sendo desreguladas. Nos diz o autor que este regime estético da política é propriamente a democracia e que a política só existe mediante a efetuação da igualdade. Este modelo embaralha as regras de correspondência entre o dizível e o visível e embaralha, também, a partilha entre as obras da arte pura e as decorações da arte aplicada. Rancière nos diz que na interface criada entre suportes diferentes ou, no exemplo que o próprio autor nos oferece: “(...) nos laços tecidos entre o poema e sua tipografia ou ilustração (...)”, é que se forma essa “novidade” que vai ligar o artista, que abole a figuração, ao revolucionário, inventor da vida nova. Segundo Rancière esta interface é política. Portanto a relação que se estabelece entre espectador e obra é política por meio de uma estética que antecede a própria política e os corpos ocupam lugares específicos nesta relação entre espectador e obra.

Boris Groys, filósofo e crítico de arte, ao abordar os aspectos políticos da arte contemporânea, nos alerta para o fato do mundo artístico não ser regulado apenas pelo estético e que os julgamentos de valor, critérios e regras que a obra apresenta nunca são autônomos na medida em que eles refletem as convenções sociais e as estruturas de poder dominantes. Aqui encontra-se o ponto central da argumentação de Groys: segundo o autor seria justamente essa ausência de qualquer julgamento de valor puramente estético que garante a autonomia da arte. Nas palavras de Groys: “Dessa forma, a autonomia da arte

---

<sup>32</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*, 2014, pág. 17.

implica não numa hierarquia autônoma do gosto, mas na abolição de toda hierarquia deste tipo e no estabelecimento do regime de direitos estéticos iguais para toda obra de arte”<sup>33</sup>.

Entendendo que as vanguardas clássicas lutaram para alcançar reconhecimento de todos os signos, formas e coisas como arte e entendendo que há uma desigualdade factual entre as formas de arte e mídias, Groys afirma que o estabelecimento de um regime de direitos estéticos iguais para toda obra de arte seria uma resistência à desigualdade factual. Groys entende que a boa obra de arte é precisamente aquela que afirma a igualdade formal de todas as imagens sob as condições de sua desigualdade factual. Aqui as argumentações de Rancière e Groys coadunam nos ajudando a compreender as relações de poder entre espectador, artista e obra. Para Rancière o comum é partilhado por meio do sensível, mas esta partilha é determinada por meio das relações de poder que se estabelecem. Groys propõe uma leitura do atual contexto no qual a arte contemporânea se estabelece que proporciona uma possibilidade de igualdade, que está no conceito de comunidade proposto por Rancière e que é a base da arte participativa. O crítico e curador Nicolas Bourriaud, corroborando Groys e Rancière, também defende o papel político que a arte desempenha na atualidade. “Nada mais absurdo do que afirmar que a arte contemporânea não apresenta nenhum projeto cultural ou político, e que seus aspectos subversivos não se enraízam em nenhum solo teórico”<sup>34</sup>.

O autor nos apresenta em sua obra “Estética Relacional” a possibilidade de compressão da arte como interstício social a partir das relações humanas neste contexto artístico. A arte relacional seria “uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado”<sup>35</sup>. Neste sentido, a arte relacional “(...) atesta uma inversão radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna”<sup>36</sup>. A obra de arte, segundo Bourriaud, representa um interstício social. O termo interstício, de acordo com o autor, foi usado por Karl Marx para “(...) designar comunidades de troca que escapavam ao quadro da economia capitalista, pois não obedeciam à lei do lucro: escambo, vendas com prejuízo, produções autárquicas etc.”<sup>37</sup> Ou seja, o interstício oferece outras possibilidades de trocas além das vigentes que reduzem e restringem as possibilidades de relações humanas. Bourriaud faz uma analogia da motivação da criação dos banheiros públicos com a criação das ferramentas de comunicação: da mesma forma que os banheiros públicos evitam que as

---

<sup>33</sup> GROYS, Boris. *Arte, Poder*, 2015, pág.12.

<sup>34</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*, 2009, pág. 19.

<sup>35</sup> IBIDEM, pág. 19.

<sup>36</sup> IBIDEM, pág. 20.

<sup>37</sup> IBIDEM, pág. 21.

ruas fiquem sujas, as ferramentas de comunicação deixam as cidades “(...) limpas de qualquer escória relacional e as relações de vizinhança se empobrecem”<sup>38</sup>. Atuando como interstício, a arte contemporânea desenvolve, segundo Bourriaud, um verdadeiro projeto político na medida em que se empenha em investir e problematizar a esfera das relações.

Nicolas Bourriaud, por meio do conceito de estética relacional, concebe uma teoria adequada à tarefa de pensar a arte participativa, na medida em que compreende a vida como elemento artístico. Para o autor, a produção contemporânea tem em suas mãos não apenas domínios ideológicos e práticos, mas também formais, e a estética relacional refere-se à uma teoria da forma e não uma teoria da arte. Neste sentido, a forma pode ser definida como um encontro fortuito duradouro. Não se trata de uma leitura a partir do dualismo forma-conteúdo. A forma aqui engloba o próprio conteúdo, na medida em que, para Bourriaud, estes são conceitos indissociáveis. “A forma da obra contemporânea vai além de sua forma material: ela é um elemento de ligação, um princípio de aglutinação dinâmica”<sup>39</sup>. A forma é uma dinâmica que se inscreve no tempo e/ou no espaço. Com a estética modernista percebemos que, quando dizemos “beleza estética”, há uma “(con) fusão” entre forma e conteúdo. Bourriaud enfatiza que só existe forma no encontro fortuito e que toda forma é um rosto que nos olha porque ela nos chama para dialogar. Outro autor que nos emprestou seus conceitos de modo a coadunar com o itinerário conceitual proposto para nosso embasamento teórico é o filósofo norte americano John Dewey que, ao refletir sobre a harmonia interna das obras de arte, corroborando o argumento de Bourriaud, afirma que: “A harmonia interna só é alcançada quando se chega de algum modo a um entendimento com o meio. (...) Os prazeres podem advir mediante o contato fortuito e a estimulação”<sup>40</sup>.

Nicolas Bourriaud afirma que algumas vezes as obras podem acontecer aleatoriamente, tanto em um espaço improvável quanto com pessoas que estão simplesmente passando pela rua em um horário específico. As relações conviviais introduzidas nos anos 1960, diferenciam-se na forma de enfoque: antes os artistas queriam testar os limites entre arte e não-arte, já na produção contemporânea, trata-se de uma resistência dentro do campo social global. Alguns artistas propõem como obra de arte a produção de momentos de socialização. Em linhas gerais, os artistas fazem contratos com estranhos para usar em uma obra determinada documentação. Alguns utilizam a relação curador/galerista e artista para colocar

---

<sup>38</sup> IBIDEM, pág. 23.

<sup>39</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*, 2009, pág.21.

<sup>40</sup> DEWEY, John. *Arte Como Experiência* (trad. Vera Ribeiro) SÃO PAULO: MARTINS, 2010, 646 p.

em xeque uma relação muitas vezes enfraquecida. Esses domínios de troca entre visitantes e artistas podem também acontecer dentro de uma galeria/museu de forma que estes espaços se tornam uma espécie de “tubos de ensaio” para experimentações. Desde um *vernissage* a uma câmara de segurança que filma quem entra, os artistas utilizam-se de dispositivos, muitas vezes pertencentes ao espaço, para propor relações e produzir dentro do próprio lugar expositivo.

### 1.3 Espectador Emancipado, Estética Relacional e Obra Aberta: breves apontamentos

O livro “O Espectador Emancipado”, de Jacques Rancière, é uma continuação de seu livro “O Mestre Ignorante”, no qual o autor traz à tona a excêntrica teoria de Joseph Jacotot na qual um ignorante pode ensinar a outro ignorante algo que nem ele sabe, propondo assim uma “igualdade das inteligências” em uma contraposição da instrução pública, baseada nos pressupostos teóricos e políticos do academicismo a um tipo de conhecimento emancipado que valoriza a bagagem cultural do indivíduo. Podemos pensar, dessa forma, o conceito de espectador proposto por Rancière, que envolve os movimentos artísticos perpassando a discussão sobre as relações entre arte e política. Rancière descreve as características da visão de espectador oriunda do senso comum, aquela na qual o espectador é passivo e sua postura é sempre o contrário de agir. O autor assinala que para o espectador comum “olhar é o contrário de conhecer”<sup>41</sup>. Aqui reside um paradoxo que, segundo Rancière, é mais fundamental do que o célebre paradoxo do ator: “(...) não há teatro sem espectador”. Assim sendo, pensamos em um espectador sem muitas influências, um ser estático, mas que ao contrário disso, sem ele não há espetáculo. Rancière nos coloca neste paradoxo para pensarmos a importância do espectador para o espetáculo. Estamos falando de espetáculo teatral, mas podemos transferir essa comparação para inúmeras formas artísticas, passando pela pintura, performance, dança e teatro. Como nossa pesquisa se concentra nas questões sobre o espectador das artes visuais, principalmente da performance, vamos sempre fazer este paralelo entre as artes. O espectador da performance fica sempre com receio de agir, sem saber ao certo qual a proposição do artista. Até porque nunca se sabe mesmo se é para interagir com a obra ou não. Muitas vezes um instrutor ou uma placa anuncia essa possível participação, avisando ao espectador qual frente tomar. Mas mesmo assim, como tirar o espectador desse lugar de embrutecimento? De acordo com Rancière:

---

<sup>41</sup> RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*, 2014, pág. 8.



O espectador deve ser retirado da posição de observador que examina calmamente o espetáculo que lhe é oferecido. Deve ser desapossado desse controle ilusório, arrastado para o círculo mágico da ação teatral, aonde trocará o privilégio de observador racional pelo do ser na posse de suas energias vitais integrais<sup>42</sup>.

Percebe-se, portanto, o verdadeiro desafio que é, para o artista, tirar o espectador de sua quase total inércia para uma verdadeira participação, pois existem muitos níveis a serem ultrapassados. Inicialmente, romper os próprios paradigmas da arte tradicional, depois, por meio de dispositivos inventados, estimular uma participação efetiva do espectador. Mas o artista que opta por atravessar esta fronteira entre os “iniciados” nas artes e o público em geral tem esta tarefa como mais um desafio. Há uma espécie de hostilidade do público em geral em relação à arte moderna, de acordo com Bourriaud, na medida em que há uma tendência do público mais amplo em reproduzir concepções mais tradicionais de arte, como a noção de gênio, a ideia de inspiração, dom artístico etc. E, como a arte moderna rompe com estas estruturas tradicionais trazendo desde a ruptura com a figuração em direção à abstração até o questionamento do próprio conceito de arte – com o dadaísmo, a presença do grotesco, do abjeto, a utilização de objetos prosaicos rompendo com as instituições artísticas e tantas outras tentativas de ruptura –; tudo isso causa no grande público um estranhamento, um desconforto e uma sensação de distanciamento. Acreditamos que a arte participativa pode ser uma possibilidade de superar estas fronteiras.

Todo esse legado romântico que permeia o senso comum quando falamos de arte corrobora a hostilidade do público que, geralmente, considera toda arte que foge dos padrões tradicionais hermética e inacessível ou desprovida daquela habilidade manual, emblema de virtuosidade que o artista, na condição de um gênio criador, deveria ostentar. É comum ouvirmos, diante de pinturas abstratas, por exemplo, frases do tipo: “Isto até meu filho faria!” Bourriaud nos diz que, em nossa sociedade ocidental, a partir da revolução industrial, ocorreu uma diminuição da necessidade de habilidade manual que a produção em massa impôs, ficando esta isolada em “uma espécie de reserva natural, a arte, a qual estaria separada das outras atividades”<sup>43</sup>. Ou seja, a produção em série praticamente aboliu a necessidade de habilidade manual, ficando esta restrita à arte. Assim, o público em geral, diante de uma arte que reflete o cotidiano com suas mazelas e o vazio deste, tende a não compreender as propostas, chegando a negá-las. Nas palavras de Bourriaud:

---

<sup>42</sup> IBIDEM, pág. 10.

<sup>43</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de Vida: A Arte Moderna e a Invenção de Si*, 2011, pág. 13.

A hostilidade do público em relação à arte moderna advém do fato de que ela reflete exatamente a miséria do cotidiano e a vacuidade de nosso emprego: gostaríamos de limitar a liberdade do artista a aptidões profissionais precisas, a habilidades e técnicas cuja sobrevivência nos tranquiliza.<sup>44</sup>

Assim, a arte moderna surge como um território desprovido de regras que, ainda hoje, desafia o pensamento normativo e o senso comum desde as rupturas das vanguardas até as propostas mais contemporâneas, pois mesmo entre os próprios artistas e estudiosos verificamos, atualmente, questões colocadas no início da arte moderna que permanecem legítimas. Bourriaud<sup>45</sup> assinala que um certo aspecto do programa da modernidade está encerrado, mas o espírito que o animava ainda é o mesmo. Por isso podemos afirmar, sem hesitar, que o emblemático artista Marcel Duchamp ainda é uma referência para a arte contemporânea, ou seja, algumas questões que permeiam artistas hodiernos ainda são as mesmas que motivaram os modernos. Por isso é sempre complexo encontrar os momentos de ruptura entre moderno e contemporâneo, na medida em que o que estamos vivendo se trata mesmo de uma transição. Mas é possível identificar determinados aspectos desta ruptura entre moderno e contemporâneo que são consenso entre os estudiosos. Pode-se dizer que arte moderna se ocupa de questões meta artísticas, voltando-se para si mesma, e a arte contemporânea abandonou tais questões em direção à própria vida, colocando as relações humanas como elemento artístico. Pode-se dizer, também, que a abertura da obra para dialogar com o espectador a partir das múltiplas interpretações possíveis e também para a própria participação do espectador são aspectos dessa transição.

Uma questão que é consenso no ideário de Nicolas Bourriaud é aquela segundo a qual podemos afirmar que a arte vai abandonando, no decorrer da história, seu caráter de representação do real, deixando gradualmente de ser puramente contemplativa para ter no espectador uma espécie de coautor, diante de algo em processo, lidando com seu inacabamento. A obra, nesta condição de abertura à participação do espectador, tradicionalmente passivo, tem agora, como preocupação central, a própria percepção do tempo real, pois o tempo do espectador se funde com o tempo da obra, inserindo-o na obra e esta no espaço. O experimentalismo se torna uma máxima neste contexto de novos valores espaço-temporais.

Umberto Eco, em seu texto intitulado *Obra Aberta* define o termo “obra” como um objeto dotado de propriedades estruturais definidas que permitam e coordenem o “(...)

---

<sup>44</sup> IBIDEM, pág. 12.

<sup>45</sup> Bourriaud no livro *Estética Relacional* faz esta afirmação no início do capítulo intitulado “A Forma Relacional”.

revezamento das interpretações, o deslocar-se das perspectivas”<sup>46</sup>. Pensar esse deslocamento das perspectivas é uma possibilidade profícua no sentido de ampliar a compreensão do que acontece com o espectador. Esse pode compreender-se como parte da obra e intervir nela de modo ativo. Para Eco, uma obra aberta “é uma constante de qualquer obra em qualquer tempo”<sup>47</sup>. Na esteira do filósofo italiano Luigi Pareyson<sup>48</sup>, ele compreende as obras como formas, ou seja, um todo orgânico que interage com o meio e que só existe mediante a interpretação. Bourriaud tem uma definição bem próxima quando nos diz que a estética relacional é, não uma teoria da arte, mas sim uma teoria da forma. Para este autor a forma seria “uma unidade coerente, uma estrutura que apresenta as características de um mundo. (...) A forma pode ser definida como um encontro fortuito e duradouro. (...) Assim toda obra é um modelo de mundo viável”<sup>49</sup>.

Bourriaud, como vimos anteriormente, diz que devemos hoje perceber que só existe forma no encontro fortuito e que toda forma é um rosto que nos olha porque ela nos chama para dialogar. Nesse sentido a forma é uma dinâmica que se inscreve no tempo e/ou no espaço. Esta argumentação nos fornece subsídios teóricos para pensarmos as relações humanas como formas artísticas e coadunam com a teoria da Formatividade de Luigi Pareyson. Se faz necessário também estabelecer uma pequena querela entre os ideários de Bourriaud e Claire Bishop que, no texto intitulado “Antagonismo e estética relacional”<sup>50</sup>, contrapõe alguns aspectos da estética relacional em um debate enriquecedor e que, para o qual, acreditamos que a teoria da formatividade de Pareyson tem muito a contribuir. Pareyson tem a pretensão explícita de superar os discursos conteudistas e formalistas. Sua intenção é produzir uma argumentação estética que parta da experiência do artista para chegar a um resultado englobante e que não privilegie um dos dois aspectos. Ou melhor, Pareyson quer superar esta visão dicotômica e propor uma leitura ampla que consiga dar conta de todas as poéticas. Partindo do conteúdo, não é possível especificar a arte e lhe garantir a autonomia, na medida em que o conteúdo em si mesmo não é artístico. Somente como forma o conteúdo pode ser considerado arte. Se a forma é a sede natural da arte, Pareyson vai partir dela para superar esta antítese, partindo do pressuposto de que a forma é matéria formada e por isso já contém de modo inerente o conteúdo. Portanto forma e conteúdo são conceitos absolutamente coincidentes em Pareyson.

---

<sup>46</sup> ECO, Umberto. *A Obra Aberta*, 1986, pág. 23.

<sup>47</sup> ECO, Umberto. *A Obra Aberta*, 1986, pág. 25.

<sup>48</sup> Sobre o conceito de forma e a teoria da formatividade, Cf. PAREYSON, L. *Estética – Teoria da formatividade*, 1993.

<sup>49</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*, 2009, pág. 26-27.

<sup>50</sup> BISHOP, C. Antagonismo e estética relacional. Disponível em: [revistatatui.com/revista/tatui](http://revistatatui.com/revista/tatui)

Outro aspecto importante é a problemática gerada pelo fato de a obra ter uma lei individual e interior e seu êxito estar ligado à sua adequação consigo mesma e, ao mesmo tempo, ser aberta e dialogante, suscetível a novas versões e possibilidades. Ou seja, a obra é exitosa, pois foi levada a cabo e está concluída e acabada, mas ao mesmo tempo ela pode ser retomada e prolongada. Como então se pode considerar artística uma atividade posterior que parta da obra acabada? Se para que a atividade seja um fazer arte, e não um fazer com arte, se para que a ação seja um puro formar é necessário inventar uma lei única e individual e, portanto, original, como explicar o fato de a obra estar acabada e, ao mesmo tempo, poder ser prolongada?

Pareyson esclarece a questão afirmando que a obra é singular, pois tem uma regra individual, válida somente para ela, mas ao mesmo tempo ganha um caráter universal, na medida em que esta mesma lei é o modo autêntico de acesso à obra. Só é possível adentrá-la sintonizando-se com ela, percebendo sua legalidade interna e seu ritmo. Isso a torna universal, pois qualquer um que se dispôr a estabelecer uma relação de congenialidade pode adentrá-la. Isto também torna a obra paradigmática e, conhecendo sua legalidade, é possível imitá-la.

Na cultura de massa têm-se exemplos de trabalhos artísticos bem-sucedidos que são incorporados pelo sistema de modo a se tornarem moldes e gerarem trabalhos inferiores, justamente por não conseguirem lidar com a obra em sua existência dinâmica. Quando uma obra bem-sucedida é lida como se seu caráter de perfeição fosse imóvel, o que ela propõe como modelo é apenas o seu acabamento estático. As cópias acabam por violar sua irrepetibilidade, pois não consideram a obra em seu ritmo que sempre suscita novos diálogos. Diferentemente, quando a obra é considerada dinamicamente o exemplo a ser seguido, não é mais sua imóvel perfeição, mas sim seu movimento de formação. Ler a obra em seu ritmo significa considerá-la viva, dialogante e irrepetível.

Para Bourriaud, em consonância com Pareyson e Eco, a forma também contém o conteúdo e é o modo por meio do qual a obra se materializa. Um mundo, um organismo que contém tudo, no qual cada parte é capaz de revelar o todo. A forma é esse encontro fortuito que se torna duradouro porque liga os elementos que a constituem. Neste sentido, uma obra pode promover encontros funcionando como um dispositivo relacional por meio de sua abertura e inacabamento.

A obra aberta seria, portanto, uma poética, ou seja, um modo de formar que o artista escolhe e assume. Eco nos diz que “a arte, mais do que conhecer o mundo, produz complementos do mundo, formas autônomas que se acrescentam às existentes, exibindo leis

próprias e vida pessoal”<sup>51</sup>. Nesse sentido, cada época reflete um tipo de poética que Eco chama de “metáfora epistemológica”, pois a arte tem o poder de refletir seu tempo. Como exemplos ele cita a obra fechada e unívoca do artista medieval em contraposição ao dinamismo e abertura barrocos que, segundo o autor, “(...) assinalam, justamente o advento de uma nova consciência científica: a substituição do tátil pelo visual”. Este processo histórico, que culminou nas vanguardas artísticas que afirmam a arte pela arte na busca de sua autonomia e na própria arte contemporânea, que enfatiza a relação da arte com a própria vida

– no caso da arte participativa, objeto de estudo desta pesquisa, esta relação fica ainda mais explícita – há sempre um reflexo do tempo histórico com o qual as obras dialogam e por meio do qual as obras são fruídas. Na atualidade, a abertura da obra é um traço recorrente na arte contemporânea e refletir sobre este conceito certamente possibilitará uma compreensão aprofundada dos meandros das relações entre público e arte participativa. Eco nos diz que a abertura e o dinamismo de uma obra consistem em “(...) tornar-se disponível a várias integrações, complementos produtivos concretos, canalizando-os *a priori* para um jogo de uma atividade estrutural que a obra possui, embora inacabada, e que parece válida também em vista de resultados e múltiplos”<sup>52</sup>.

A abertura da obra, portanto, seria uma busca de uma maior fruição ou interação do espectador/leitor que pode ser apresentada como uma poética de sugestão na qual a obra se coloca intencionalmente aberta à livre reação daquele que a frui. No geral, a arte contemporânea estabelece relações bem singulares com o público. Cada obra solicita uma conduta de seu espectador. Segundo Eco, “entre a intenção do autor e o propósito do intérprete existe a intenção do texto”<sup>53</sup>. O autor comenta, em seu livro *Interpretação e superinterpretação*, que, quando apresentou suas ideias no livro *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*, ele defendia um papel ativo para o intérprete. Contudo, isso levou seus leitores a enfatizarem apenas a liberdade de interpretação do indivíduo. Mas o autor alerta que a leitura aberta defendida por ele é uma ação provocada por uma obra e que objetiva a sua interpretação. Eco argumenta contra essa postura de “liberdade total” afirmando que poderíamos propor, como alternativa à teoria da interpretação voltada para o leitor, o pensamento contrário de que a única interpretação válida seria descobrir a intenção original do autor. Entretanto, diante das dificuldades inerentes às duas atitudes, Eco propõe uma terceira possibilidade que seria trabalhar a interpretação a partir da intenção da

---

<sup>51</sup> ECO, Umberto. *A Obra Aberta*, 1986, pág. 54.

<sup>52</sup> ECO, Umberto. *A Obra Aberta*, 1986, pág. 63.

<sup>53</sup> ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*, 2001, pág. 93.

obra. A “intencionalidade”<sup>54</sup> da obra está relacionada à sua própria estrutura, ao modo de funcionamento da mesma e ao contexto histórico e social no qual ela foi produzida, porém, embora carregue esses vestígios, tanto mais variadas serão as interpretações, quanto mais espectadores, em épocas e lugares diferentes, existirem. A intencionalidade da obra (*intentio operis*) seria o fio condutor dessas interpretações e não um controle. Eco afirma que:

Desde que se consiga estabelecer algum tipo de relação, o critério não importa. Depois que o mecanismo da analogia se põe em movimento, não há garantias de que vá parar. A imagem, o conceito, a verdade descoberta sob o véu da semelhança, será vista, por sua vez, como um signo de outra transferência analógica. Toda vez que a pessoa acha que descobriu uma similaridade, esta sugere outra similaridade, numa sucessão interminável. Num universo dominado pela lógica da similaridade (e da simpatia cósmica), o intérprete tem o direito e o dever de suspeitar que aquilo que acreditava ser o significado de um signo seja de fato o signo de um outro significado.<sup>55</sup>

O autor parece defender uma postura de liberdade interpretativa, ou seja, para se realizar uma leitura/interpretação não há critérios pré-estabelecidos ou normas a se seguir, desde que o interprete consiga tecer sua rede de relações com a obra.

Dessa forma os conceitos de espectador emancipado, arte relacional e obra aberta coadunam e fornecem a base teórica que vai alicerçar nossa compreensão da participação na arte contemporânea. E os conceitos de dispositivo e partilha do sensível nos ajudarão a compreender os dispositivos de aproximação com o público na arte participativa. Mas, antes de aproximar esses conceitos de nosso objeto de estudo, vamos compreendê-lo melhor a partir do próximo capítulo que busca entender o que é a arte participativa.

---

<sup>54</sup> Em seu texto original Umberto Eco usa o termo *intentio operis* (intenção da obra), mas na presente dissertação preferimos utilizar o termo intencionalidade por entender que ela seja mais adequada ao campo das artes visuais. A palavra intenção refere-se a um desejo ou propósito conscientes, ao passo que intencionalidade é a qualidade ou caráter de intencional.

<sup>55</sup> ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*, 2001. pág. 55.

## CAPÍTULO 2 - ARTE PARTICIPATIVA

### 2.1 - Os primeiros passos para a participação

No intuito de se delinear um possível caminho de mudança, traçado a partir do tradicional objeto artístico até as vanguardas na transição da arte moderna para a arte contemporânea, na qual é considerado também a ação como parte ou a própria obra, iremos pontuar algumas situações na história da arte que nos trouxeram para a arte participativa.

O norte-americano Jackson Pollock, em 1949, retirou a tela do cavalete e a colocou no chão, com isso, fazia rastros de tinta com o pincel numa ação que foi então chamada *action painting*. O artista estava muito interessado na ação de se colocar sobre a tela e, em uma postura bastante vigorosa, derramar rastros e pingos de tinta. É importante ressaltar que no caso de Pollock a ação pode ser considerada mais importante que o próprio resultado da pintura.

Figura 1 - Jackson Pollock em seu ateliê – 1949



Fonte: arquivo pessoal do artista

Por influência de Pollock, vários artistas passaram a valorizar o gestual como forma artística, podemos citar Yves Klein, Allan Kaprow e Piero Manzoni, ampliando para eventos, happenings e performances. Como coloca o teórico Michael Rush em seu livro *Novas Mídias na Arte Contemporânea*<sup>56</sup>:

---

56 RUSH, Michael. *Novas Mídias na Arte Contemporânea*, 2006.

As revoluções social e sexual dos anos 60 encontraram expressão na arte que se afastava da tela em busca de ações que incorporavam o observador à obra de arte. Para artistas americanos em meados do século, era apenas uma questão de dar um pequeno passo entre a pintura de ação (a aplicação livre e generalizada de tinta de Jackson Pollock) e a própria ação como forma de arte.<sup>57</sup>

Com podemos perceber nesta fala de Rush, a arte estava dando um grande passo em direção às questões sociais que estavam em profusão na década de 60 do século passado. Neste momento, percebemos também que o então chamado “observador” estava sendo incorporado como parte do processo do fazer artístico.

Yves Klein, um dos artistas que tinham interesse na ampliação da arte gestual de Pollock, realizou uma ação chamada de *Sinfonia Monótona*, em 1949, ao som de uma sinfonia de uma única nota, realizada por ele mesmo, com modelos cobertas de tinta que carimbavam seus corpos sobre a tela estendida no chão ou na parede. Klein foi muito importante na expansão do conceito de arte vigente e, através de suas obras, fez com que a arte estivesse cada vez mais ligada à noção de vida, ele queria que as pessoas focassem em suas sensações diante da obra e deixassem de lado apenas o que ali estava representado.

Figura 2 - Yves Klein – Sinfonia Monótona – performance, pintura -1949.



Fonte: arquivo pessoal do artista

Se nos propusermos a pensar de modo amplo as relações entre a arte e o público ao longo da história da arte é possível apontar várias nuances de participação do público em

---

57 RUSH, Michael. *Novas Mídias na Arte Contemporânea*, 2006, pág.30



vários momentos emblemáticos dessa trajetória. Como são inúmeras possibilidades de reflexão, escolhemos algumas situações pontuais para trazermos questões inerentes à presente pesquisa.

O mito da pintura colocado por René Magritte em *Ceci n'est pas une Pipe* (1928-29) que coloca em xeque que aquilo que vemos não é um cachimbo e sim uma representação (pintura), faz o espectador ter que se colocar criticamente diante da tal pintura e questionar essa afirmação. Percebemos esta ação como um “fator participador”, na medida em que o observador é chamado a posicionar-se diante da obra em questão para produzir seu significado.

Figura 3 - René Magritte - Ceci n'est pas une Pipe – tinta a óleo sobre tela (1928-29)



Fonte: arquivo pessoal do artista

O Movimento Minimalista dos anos 1960, embora tenha se manifestado primeiramente na pintura, foi por meio das esculturas que teve extremo destaque e invadiu os espaços públicos e privados com materiais industrializados como aço, lâmpadas e plásticos, fazendo com que o público tivesse uma outra vivência corporal com o lugar em que estava inserido. Michael Rush, em relação ao Movimento Minimalista, pontua que:

A ligação intelectual com a arquitetura, teorias de espaço público e privado e questões de percepção levou Dan Graham (1942-) a criar obras de performance e instalações que envolviam os espectadores, ao focarem diretamente sua posição de observadores em determinado espaço e tempo. (...) Questões de subjetividade/objetividade, o observador e o observado, público e artista foram tratadas como relações variáveis e muito subjetivas.<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> RUSH, Michael. *Novas Mídias na Arte Contemporânea*, 2006, pág. 57

Percebemos que, com as obras minimalistas, o público passa de um mero observador para, possivelmente, parte integrante da obra. Como as obras continham materiais industrializados, espelhos e vidros foram muito utilizados e importantes para que este processo acontecesse. O artista Dan Graham é um exemplo e utilizava estes materiais nos ambientes permitindo “ao observador ver e ser visto; o espectador torna-se, ao mesmo tempo, artista e público”<sup>59</sup>. Talvez aqui seja um dos primeiros momentos registrados em que o observador desliza para a posição de artista.

Figura 4 - Dan Graham – Bisected triangle, Interior curve, - vidro espelhado e aço inoxidável, 220x713x504 cm, 2002.



Fonte: Inhotim

As obras interativas que Dan Graham desenvolveu vão de encontro aos conceitos e teorias da Internacional Situacionista, coletivo de artistas e intelectuais europeus. Guy Debord, porta-voz do coletivo, cujo pensamento ia de encontro com o marxismo, psicanálise e existencialismo, tinha o foco de ações artísticas entre os artistas e indivíduos (não necessariamente envolvidos com arte). O famoso ensaio de 1967, “A Sociedade do Espetáculo”, era como se fosse um guia do coletivo Situacionista em que “por meio dos escritos, agitaram em favor do controle popular de espaços urbanos”<sup>60</sup>.

Ainda nos anos 60, houve um acontecimento que alterou bastante o desenrolar de alguns movimentos artísticos: a popularização da televisão nas residências domésticas. Como

<sup>59</sup> RUSH, Michael. *Novas Mídias na Arte Contemporânea*, 2006, pág.58.

<sup>60</sup> IBIDEM, pág. 58.

dissemos no começo do capítulo, a arte é um reflexo do que acontece na sociedade. Como quase sempre ocorre na história da arte, aparatos tecnológicos que aparecem na sociedade e que se popularizam criam no meio artístico uma espécie de polarização. Assim aconteceu no final do século XIX com a invenção da fotografia e como ela influenciou o movimento Impressionista. A popularização da televisão também modificou o processo de muitos artistas. Alguns foram totalmente contrários ao televisor e, outros, como o próprio Dan Graham, apropriaram-se do televisor e da estética televisiva em seu fazer artístico. Foi assim que teve início a *videoarte*. Graham afirmou que “o vídeo devolve dados originais ao ambiente imediato, em tempo presente. O filme é contemplativo e ‘distante’, afasta o observador da realidade presente e faz dele um espectador”<sup>61</sup>. É interessante perceber nesta fala a mudança da nomenclatura do público. Antes chamado de observador, agora de espectador. Não sabemos ao certo se essa forma de dar nome àquele que observa/frui/participa da obra foi acolhida pela maioria dos artistas. Até porque, percebemos nesta pesquisa que cada artista nomeia de uma forma seu público. Brian O’Doherty, em seu livro *No interior do Cubo Branco*, assinala pensamentos importantes para investigarmos esta questão, como os conceitos do “Olho e do Espectador”. Ele nos diz que nada se pode dentro de uma Galeria de Arte: não se pode falar alto, cantar, rir, comer, não se dorme e nem fica doente. A única coisa que está então “liberada” é olhar, é ser espectador. O’Doherty assinala de forma lúcida a posição de um espectador:

Quem é o espectador, também chamado de visitante, às vezes chamado de Observador, ocasionalmente de Percebedor? Ele não tem face, é principalmente costas. Ele se inclina e pondera; é um pouco inábil. Seu comportamento é indagativo, sua perplexidade, prudente. Ele – tenho certeza de que se trata mais de homens que de mulheres – apareceu com o modernismo, com o desaparecimento da perspectiva. Parece ter nascido do quadro e, como um Adão sensível, é várias vezes atraído de volta para contemplá-lo. O Espectador parece um pouco taciturno; ele não é eu ou você. Sempre disponível, coloca-se hesitante diante de cada nova obra que exija sua presença. Esse coadjuvante complacente está pronto para representar nossas conjeturas mais fantasiosas. Ele as experimenta pacientemente e não se ressentido de que lhe demos instruções e respostas: “O visitante sente...”; “o observador percebe...”; “o espectador movimenta...”. É sensível a efeitos: “O efeito no espectador é...”<sup>62</sup>

Expandindo as teorias sobre espectador, pretendemos levantar uma questão presente no teatro e que pode nos ajudar a pensar a separação entre espectador-artista-obra: a quarta

<sup>61</sup> Dan Graham in RUSH, Michael. *Novas Mídias na Arte Contemporânea*, 2006, pág. 78

<sup>7</sup> O’DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte*, 2002, pág.37

parede. No teatro da Idade Média havia uma tensão causada pelo público que tossia, comia, manifestava e se mexia durante o espetáculo. Na tentativa de amenizar esta ação que desconcentrava os atores em cena, criou-se este conceito, que se desdobrou em uma atitude adotada pelos atores, que seria a quarta parede. A quarta parede seria de uma criação ilusória dos atores ao imaginar uma parede que fechasse a caixa cênica entre o que acontecia na plateia e no palco. Ao longo da história, esta ação de ignorar o público foi sendo repensada e até utilizada como conceito, expandindo também para o cinema. Quando o ator interage com o público dizemos que ele está “quebrando a quarta parede”. Levando este conceito para as artes visuais, podemos pensar em diversas situações, como a performance e a videoarte, em que o artista ignora o público. O artista e crítico norte-americano Douglas Davis (1933-), em sua obra *Sentenças de rua*, de 1972, resolveu, depois de receber algumas sugestões “sobre o uso do tempo e espaço pela televisão”<sup>63</sup>, romper a quarta parede e falar diretamente com o espectador. Rush pontua que “ele desmascara a suposta intimidade deste meio de comunicação de massa e o revela como dispositivo de distanciamento que de fato é”<sup>64</sup>. Nos dias de hoje o conceito de ignorar o público pode ser percebido, muitas vezes, em performances em que o artista se abstém do público presente e realiza sua ação.

Já na arte participativa podemos dizer que o conceito-chave seria a quebra da quarta parede. Nesta arte o público está presente, ativo e convidado a participar. Como colocou o teórico Brian O’Doherty sobre o estigma do espectador de não se poder comer, rir e ficar doente dentro da galeria de arte, na arte participativa é o contrário. Mas também depende da proposta participativa do artista. Muitas vezes existem regras ou combinados a serem cumpridos. Falar de participação, colaboração ou interação não quer dizer que estamos em um mundo totalmente livre em que tudo é permitido.

Na exposição “O Corpo é a Casa” do artista austríaco Erwin Wurm (1954-), exposto no Centro Cultural Banco do Brasil, em 2017 em Belo Horizonte/MG, havia pequenos pedestais brancos, como estes em que se expõem típicas esculturas clássicas, com pequenos desenhos instruindo o público sobre o que deveria ser feito juntamente com objetos dispostos sobre o pedestal. O público, de modo geral, “obedeceu” às instruções propostas pelo artista, outros se sentiram à vontade de ir além e criar sua própria “escultura” viva. Acreditamos que pela proposta artística de Wurm, o artista não se incomodaria de não seguirem à risca suas

---

<sup>63</sup> RUSH, Michael. *Novas Mídias na Arte Contemporânea*, 2006, pág 81.

<sup>64</sup> IBIDEM, pág. 81.

proposições. Esta exposição serviu de base para reflexões acerca da participação e será desenvolvida mais à frente.

Figura 5 - Montagem com instrução do artista Erwin Wurm e ação sendo realizada por um espectador – anos 2000



Disponível em : <https://www.historiadasartes.com/tag/erwin-wurm/>

Discorreremos até o momento sobre algumas obras importantes para delinear o conceito de participativo, porém agora iremos pontuar sobre o momento em que de fato a arte participativa chegou a esta clareza de pensamento. Para isso traremos a artista Lygia Clark, considerada precursora do conceito de Arte Participativa.

## 2.2 - Lygia Clark e a participação: a obra é seu ato

Lygia Clark, nome artístico de Lygia Pimentel Lins, nasceu em Belo Horizonte, em 23 de outubro de 1920, e faleceu no Rio de Janeiro, em 25 de Abril de 1988. A artista, que se iniciou com a pintura, foi aos poucos inserindo em sua pesquisa artística objetos tridimensionais e evidenciando o conceito de participação. Clark é considerada precursora da Arte Participativa com sua obra *Bichos*, datada de 1960. Esta importante obra é feita de aço inox e dobradiças e é de fato concretizada com a participação do espectador que pode mover suas partes transformando o objeto em inúmeras formas.

Pertencente a uma família abastada, Lygia Clark iniciou sua carreira artística aos vinte e sete anos de idade como aprendiz do artista plástico e arquiteto-paisagista Roberto Burle

Marx (1909 - 1994), começando a estudar o espaço. Entre 1950 e 1952, viveu em Paris e estudou com artistas da vanguarda europeia: Fernand Léger (1881-1955), Arpad Szenes (1897-1985) e Isaac Dobrinsky (1891-1973). Retornou ao Brasil em 1954 e foi uma das fundadoras do Grupo Frente, liderado por Ivan Serpa (1923-1973) e formado por Hélio Oiticica (1937-1980), Lygia Pape (1927-2004), Aluísio Carvão (1920-2001), Décio Vieira (1922-1988), Franz Weissmann (1911-2005), Abraham Palatnik (1928). O Grupo se caracterizava pela rejeição à pintura figurativa moderna brasileira e pelas discussões sobre a arte concreta e o abstracionismo geométrico. Nessa fase, Lygia começa a distanciar a pintura da moldura, confundindo os planos.

Lygia foi, também, uma das fundadoras do Movimento Neoconcreto, junto de Amílcar de Castro (1920 - 2002), Ferreira Gullar (1930-2016), Franz Weissmann (1911 - 2005), Lygia Pape (1927 - 2004), Reinaldo Jardim (1926) e Theon Spanudis (1915 - 1986). Continuando seus trabalhos com a expansão da superfície e a dimensão do espaço, surgem os *Casulos*, em 1959, feitos de metal maleável, nos quais a pintura se materializa fora da tela, explorando o espaço tridimensional e ganhando vida por estar mais próxima à realidade. O trabalho teve continuidade com a série *Bichos*, de 1960, que eram objetos sensoriais feitos de chapas de metal vulcanizado e articulados por dobradiças. Nessas obras o espectador é convidado pelo objeto de arte a manipulá-lo. O espectador começa a tornar-se participante. Lygia dá esse nome aos objetos relacionando à entidade orgânica, sendo as dobradiças a espinha dorsal da peça:

Acontece na realidade um diálogo em que O Bicho tem respostas próprias e muito bem definidas ao estímulo do espectador (...) O Bicho tem um circuito próprio de movimentos que reage aos estímulos do sujeito. (...) Nessa relação entre você e o Bicho há dois tipos de movimento. O primeiro, feito por você, é puramente exterior. O segundo, do Bicho, é produzido pela dinâmica de sua própria expressividade.<sup>65</sup>

Em 1963, Lygia desenvolve o *Caminhando*, uma tira de papel torcida em 180° e colada as pontas, tornando-se uma Fita de Moebius, acompanhada de uma tesoura. O objeto é oferecido ao espectador, que escolhe um ponto de partida e inicia o percurso do corte. A obra consiste em vivenciar o instante imediato, o caminhar pelo objeto permite ao sujeito o criar, de se alcançar o imprevisível, a transformação:

Quando você tiver dado a volta na Cinta de Moebius, escolha entre cortar à direita e cortar à esquerda do corte já feito. Esta noção de escolha é decisiva. O único sentido dessa experiência reside no ato de fazê-la. A obra é o seu ato. À medida que se corta na faixa ela se afina e se desdobra em entrelaçamentos. No fim, o caminho é tão

---

<sup>65</sup> IN: CLARK, Lygia. Disponível em: [www.lygiaclark.org.br](http://www.lygiaclark.org.br). Acesso em nov 2017.

estreito que não se pode mais abri-lo. É o fim do atalho.<sup>66</sup>

Como vimos, Lygia Clark afirma: "A obra é o seu ato". O *Caminhando* quebra barreiras entre a arte e o objeto: a arte em si é o observador atuando sobre o objeto. É uma nova realidade para a arte, pois o artista renuncia à sua posição de gênio e passa a ser o autor da obra, o sujeito se expressa através do objeto criado. É como um teatro: o artista é o diretor, o observador é o ator, e os objetos compõem o cenário. Minghetti assinala que

O objeto de arte e o sujeito fundem-se e transformam-se mutuamente numa arte univérsica; querendo ou não, nessa experiência o homem encontra-se e olha a si próprio em tudo o que vê, sente que é parte harmônica de uma arte ilimitada e em construção permanente, a Arte do Cosmos.<sup>67</sup>

Em 1967, Lygia desenvolveu a série *Roupa-Corpo-Roupa: O Eu e o Tu*. A obra foi composta por duas roupas pesadas, plastificadas e com capacetes, como de operários de usina nuclear, na qual a roupa da mulher é vestida pelo homem e o homem veste a da mulher, com orifícios para serem descobertos e tateados. Lygia continua a se dedicar à exploração da sensorialidade, e cria obras com os "objetos relacionais". Esses objetos triviais, ordinários, de "qualidade estética inferior", relacionam-se com elementos orgânicos e industrializados: sacos plásticos com conchas, sacos cheios de ar, com água, sementes ou outro elemento, com almofadas com um lado pesado e o outro leve, um rígido e o outro macio; e também objetos como almofadas, bolas, colchão, tubos; que acabam tornando-se nobres.

Os objetos tinham a finalidade de causar experiências e sensações e continuaram a ser trabalhados pela artista em obras seguintes, como em *Nostalgia do Corpo*, em 1966, que buscou causar sensações primitivas, como sentir uma pedra ou o sopro do ar, estimulando o interior, buscando o equilíbrio com o lado externo: "(...) a imaginação do bom artista ou pensador produz continuamente coisas boas, medíocres e más, mas seu juízo, extremamente aguçado e exercitado, rejeita, seleciona, combina (...)"<sup>68</sup>

Em 1968, Lygia apresentou *A Casa é o Corpo*, uma instalação feita com um grande balão de ar e um labirinto de 8 metros, no qual o observador participa da obra interagindo com os ambientes que aludem a uma gestação, desde a fecundação até o nascimento. Como um útero, a instalação nos permite analisar o contexto do corpo inserido no meio, ao ponto de ser confundido. Assim como o corpo é orgânico, a casa também é, além de que a nossa

---

<sup>66</sup> IBIDEM.

<sup>67</sup> APUD ROHDEN, *Filosofia da Arte: A metafísica da verdade revelada na estética da beleza*, 2007, pág. 13.

<sup>68</sup> IBIDEM, pág. 129.

"primeira casa" foi o útero. Lygia também propôs ao espectador o resgate da essência. Remete-nos à ideia da construção da subjetividade, à existência individual, à busca da personalidade numa época tão fria como a ditadura militar.

Na série *Corpo Coletivo* (1972-75), um dos atuantes era submetido a ações dos demais. Um dos trabalhos dessa fase se intitula *Baba Antropofágica*, de 1973, resultante de um sonho (assim como a poética do dentro e o fora em *Bichos*, que também descreve como um sonho), no qual uma pessoa se posicionava deitada e as demais, com rolos de linha na boca, retiravam os fios a modo de cobrir todo o corpo do participante. Como as fases de uma borboleta, da metamorfose do "Casulo" até o eclodir na liberdade, na beleza, na maturidade:

(...) é um chamamento ao homem para tomar sentido de si: *In te redi, in interiore homine habitat veritas*. Esse conhecimento de si está ligado ao outro que habita o mesmo corpo, e que vem a ser experienciado, sentido, vivido na interioridade. Um espelho no qual a vida interior se reflete no Eu, uma visão que aparece e se esconde, pela qual a alma entra no mundo visível.<sup>69</sup>

De 1978 a 1985, Lygia seguiu trabalhando com os objetos relacionais e suas possibilidades na arte terapia com a sensorialidade. Partiu, então, para os trabalhos individuais, de forma mais dirigida, em sessões e de cunho terapêuticos, com a *Estruturação do Self*. Aqui se atinge o auge da vivência da arte.

Lygia Clark foi uma mulher revolucionária, com uma posição engajada, que dirigia seu olhar para as vivências, analisando as texturas, as temperaturas, as sensações. Utilizou a arte como mediadora do diálogo interno com o externo do ser humano. Desenvolveu a percepção em coisas simples, as sensações provocadas pelos mais simples objetos. Convocou o homem a agir, desinibindo-o e retirando-o da observação e o transpondo para a atuação, como se tivesse desvelando o mundo e passando a ser um artista. A artista brasileira uniu por excelência a arte e a terapia. Suas obras assumiram status de arte contemporânea. Os objetos não passaram de objetos, a obra não será arte por completa se o espectador não interagir. Surge a superação, tanto da arte como a do homem, eles estão juntos, num encontro harmonioso. Somente com os dois juntos a arte acontece. Em suma, isso é a própria vida. Ou seja, Lygia Clark transformou as relações humanas em material artístico.

### 2.3 – O lugar do espectador

---

<sup>69</sup> ROHDEN, Filosofia da Arte: A metafísica da verdade revelada na estética da beleza, 2007, pág. 15



Quando dizemos “arte participativa” é possível pensar uma espécie de pacto entre artista e espectador que, muitas vezes, se revela ilusório, no qual o fazer artístico estaria equilibrado entre artista e espectador. Existem várias nuances que não seria viável de analisar e certamente deixaríamos de citar algumas. Mas o fato é que esta relação está bem longe de ser romantizada e geralmente é vista de forma utópica por alguns críticos e teóricos, como não é o caso da pesquisadora inglesa Claire Bishop.

Claire Bishop já discorreu e questionou diversos assuntos relacionados à participação ou colaboração entre artista e público em suas publicações. O que consideramos um aspecto importante de se trazer para esta pesquisa está em seu texto “A virada social: colaboração e seus desgostos”<sup>70</sup>. Bishop deixa claro como os projetos de arte que têm, como direção e forma, a participação, se intensificaram nos últimos anos. Pontua que estas ações, performances e eventos artísticos “não se distanciam muito das práticas políticas de inclusão social”<sup>71</sup>, por trazer em elementos relacionais e, muitas vezes, ressignificar em ritos sociais. Podemos relacionar esta questão com o conceito de microcomunidade em proposições artísticas levantado por Bourriaud em sua obra *Estética Relacional*. Microcomunidades seriam como uma formação de comunidades instantâneas e efêmeras causadas em algumas obras de arte.

Bishop traz como exemplo alguns críticos que, ao analisar obras participativas, o fazem pelo viés ético, deixando de lado o fator estético. Mas com este visível deslize que estamos percebendo, na arte contemporânea, de questões estéticas para o fator social, qual seria a nova forma de se analisar estas obras? A autora aponta um fator interessante segundo o qual é difícil dizer que uma obra de arte colaborativa seja boa ou ruim (utilizando o famoso juízo de gosto), pois o que estaria em jogo nessas práticas seria o fortalecimento dos elos sociais:

A crítica mais séria que surgiu em relação à arte socialmente colaborativa foi organizada de maneira particular: a virada social na arte contemporânea incitou uma virada ética na crítica da arte. Isso é evidenciado na atenção intensificada no modo como a colaboração é empreendida. Em outras palavras, os artistas estão sendo crescentemente julgados por seus processos de trabalho – o grau em que eles suprem bons ou maus modelos de colaboração – e criticados por qualquer sinal de possível exploração que falhe em representar “completamente” seus temas, como se isso fosse possível. Tal ênfase no processo em detrimento do produto (ou seja, meios sobre fins) é justificada por sua oposição à predileção do capitalismo pelo contrário. O ultraje indignado direcionado a Santiago Sierra é exemplo proeminente dessa tendência. Porém, tem sido desanimador ler a crítica, também baseada nessa

---

<sup>70</sup> BISHOP, Claire. A virada do social e seus desgostos. In: Concinnitas n ° 12, vol 01, ano 09, Julho 2008. Pg. 145-165. Publicado originalmente em Artforum, em fevereiro de 2006.

<sup>71</sup> IBIDEM, pág. 145.

equação, direcionada a outros artistas: acusações de superioridade e egocentrismo são dirigidas a artistas que, trabalhando com participantes para concretizar um projeto, não permitem que tal projeto surja por meio da colaboração consensual.<sup>72</sup>

Como o exemplo das obras de Erwin Wurm, citado no começo deste capítulo, nas quais haviam indicações a serem seguidas pelos espectadores, Bishop nos mostra que possivelmente não são todos os artistas que permitem que os espectadores possam ir além de suas proposições. Como deve ser difícil ser um espectador em obras participativas. Pois em obras convencionais a maioria do público normalmente sabe o que fazer: em pintura e esculturas não se toca, não pode se aproximar demais, não se pode tirar fotos com flashes, por exemplo. E, na arte participativa, em que em alguns momentos se pode tudo e, em outros, existem regras ou apenas sugestões, como proceder? Baseado neste aspecto, percebemos em galerias e museus de arte um certo desconforto quando o espectador é convidado a participar. E, para falar sobre dispositivos de aproximação com o público, essa prerrogativa é extremamente inerente à questão.

Pensar a arte participativa é pensar as próprias relações com as outras pessoas: estão em jogo toda uma série de paradigmas e confrontos, nos quais, quase sempre, algo é quebrado no momento de interação com o outro. Na arte contemporânea, não deixa de ser diferente - arte e vida estão extremamente ligados. Porém, quando uma obra anuncia a participação do espectador, alguns elementos fazem parte desse jogo. Primeira questão: se este trabalho estiver dentro de um espaço expositivo, ou algum espaço no qual exista uma distância entre a obra e o público, a maioria das pessoas pode ficar com receio de também ser exposta, mesmo que na contemporaneidade percebemos uma exposição exacerbada da própria imagem em redes sociais. Acontece que, antes de postar alguma informação ou foto pessoal, existe uma edição programada e intencional, seja para mostrar e salientar qualidades, seja para tentar esconder imperfeições. Um dos maiores receios do público é o risco de “passar vergonha”. Então, estar disponível para a participação, principalmente dentro de uma galeria, é estar desapegado da imagem criada nessa realidade virtual. Existe também um aspecto importante que inibe a participação que é a forma com a qual o público foi acostumado a vê-la. Como dissemos anteriormente, sobre a forma do público se comportar diante de obras convencionais, as costumeiras placas espalhadas por todo o espaço expositivo tais como: “não toque”, “não mexa”, “não ultrapasse”, mesmo que não estejam presentes fisicamente no momento da visita, certamente estão na memória afetiva do público, fazendo com que exista um certo

---

<sup>72</sup> IBIDEM, pág. 148.

medo de aproximação com o objeto-proposição da arte participativa. Algumas obras, porém, podem fazer uma ligação interessante entre correr o risco de “passar vergonha” e essa exposição virtual. Em algumas exposições, está em jogo justamente “ser a obra” e o público acaba fotografando e postando em seus perfis. Claro que existem várias outras relações do público com a obra, mas o ponto que pretendemos discutir é que, *a priori*, percebemos algo vazio nessa participação. Ao mesmo tempo em que essa vontade de mostrar aos outros que se frequentou uma determinada exposição de um artista, além do status envolvido, foi capaz de ser ainda mais forte que o medo de passar vergonha em público. Quando o filósofo John Dewey, em seu livro “Arte como experiência”, fala sobre as questões envolvidas entre uma experiência comum e uma experiência estética, ele pontua:

Questões adventícias, como o prazer de colecionar, de expor, de possuir e exibir, simulam valores estéticos. A crítica é afetada. Há muitos aplausos para as maravilhas da apreciação e as glórias da beleza transcendentais da arte, às quais as pessoas se entregam sem levar muito em conta sua capacidade de percepção estética no concreto.<sup>73</sup>

Pensando sobre essa possível experiência estética, o espectador, mesmo que tenha participado sem estar completamente por dentro da finalidade da obra, a vivenciou de alguma forma. Os graus de participação são difíceis de mensurar porque o interesse de participação na arte participativa não é como em um espetáculo convencional, no qual é possível determinar o nível de participação da plateia. A experiência é pessoal e intransferível. Em toda a história da arte sempre existiu diversos graus de participação, como vimos no início deste capítulo. Fruir uma pintura também perpassa o ato participativo, o ato de observar e criar, mesmo que apenas dentro do seu pensamento uma possível idealização de interação com a obra, já é participar. Uma boa metáfora para ilustrar a questão é a de uma pedra jogada numa superfície de um rio – onde a pedra encostou, moveu a água criando vários outros círculos menos aparentes. Uma obra participativa, por trabalhar possivelmente mais questões emocionais com o público, promove também uma rede de acontecimentos. Uma pessoa que chega em casa e conta para a família que participou de uma obra de arte – que foi assim e que ela fez isso ou aquilo – já cumpre seu “papel” de comunidade que é tão enfatizado na Arte Participativa. A comunidade neste caso aparece ainda mais expandida. Ao contar que participou de uma obra de arte, o espectador instiga a imaginação e uma possível desconstrução de conceito do que é

---

<sup>73</sup> DEWEY, John. Arte como Experiência. Tradução de Vera Ribeiro, Martins Fontes, 2010. – (Coleção Todas as Artes).p. 70

“verdadeiramente” arte para a pessoa que está ouvindo sua história. No caso anterior, em que muitos postam fotos do momento em que estava participando de uma obra, a comunidade pode ser percebida pela identificação de um igual: eu partilho do mesmo status, eu frequento galerias de arte, eu entendo de arte. Como apresentado anteriormente, Rancière define o conceito de “partilha do sensível” como o “sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência do comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas”<sup>74</sup>. Como se vê, “partilha” implica aqui tanto um “comum” (a cultura, os direitos civis, a liberdade) quanto um “lugar de disputas” por esse comum – mas de disputas que, baseadas na diversidade das atividades humanas, definem “competências ou incompetências” para a partilha. Os espectadores chegam conscientes de que há algo a ser partilhado pelo artista, mas acabam se envolvendo em uma situação comum com outros espectadores que passam a compor uma microcomunidade efêmera, uma vivência passageira.

#### 2.4 – Vivência passageira

A partir das questões discutidas anteriormente, se faz necessário rever a nomenclatura “espectador”, pois como próprio nome diz é aquele que assiste a um espetáculo, que testemunha algo. É esse tipo de espectador que deve ser emancipado, nos fala Jacques Rancière. Como estamos falando em participação, seja ela em qual grau for, estamos falando de ação. Rancière afirma que “os pressupostos teóricos que põem a questão do espectador no cerne da discussão sobre as relações entre arte e política”<sup>75</sup> podem ser reunidos numa “fórmula essencial” nomeada de paradoxo do espectador. Tal modelo parte de duas premissas que colocam a condição de espectador como um mal. A primeira afirma que o espectador é o contrário do conhecer, entende que o mesmo desconhece a realidade do processo de produção da aparência que é colocada diante dele no espetáculo. Já a segunda, apresenta o espectador como o contrário do agir, pois cabe a ele permanecer imóvel diante do que lhe é apresentado. O paradoxo instala-se uma vez que “não há teatro sem espectador”<sup>76</sup>. Para Rancière, a dedução mais lógica que decorre do paradoxo sobre o espectador é a de que o teatro seria uma cena de ilusão e passividade. Platão, colocado na origem dessa visão, considerava a *mímese* teatral como o lugar em que ignorantes vão assistir sofresores. Para o

---

<sup>74</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*, 2014, pág. 15.

<sup>75</sup> RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*, 2014. Pág. 8.

<sup>76</sup> IBIDEM, p.8

filósofo grego, a comunidade coreográfica na qual todos participavam ativamente era o oposto ao teatro. No entanto, uma conclusão diferente da platônica prevaleceu entre os críticos do teatro. Partindo do mesmo paradoxo, entenderam que o teatro precisava superar a relação passiva com o público. Nas palavras de Rancière, os críticos compreendiam que: “É preciso um teatro sem espectadores, em que os assistentes aprendam em vez de ser seduzidos por imagens, no qual eles se tornem participantes ativos em vez de serem voyeurs passivos”<sup>77</sup>.

No intuito de pensar uma alternativa para o termo espectador, vou propor um termo para essa reflexão que tem origem em um trabalho de arte que desenvolvi em 2009 intitulado *Lantejoulas no meu Tédio*. Como estamos falando de um caminho muito recente, que vem acontecendo desde os anos sessenta do século passado, que ainda não teve seu “final”, é importante apontarmos algumas direções coerentes ao processo a este desenvolvimento para chegarmos possivelmente a alguma conclusão ou direção.

O termo “vivência-passageira” é o que eu gostaria de adotar em contraposição ao termo espectador e como conceito e direção desse tipo de arte. O conceito de “vivência” foi pensado a partir de um artigo do artista e teórico Ricardo Basbaum, no qual o autor sugere uma “vivência crítica participante”<sup>78</sup> a fim de pensar as relações sociais criadas entre o artista, o objeto/ação artística e o espectador. Já no sentido de “passageiro”, costuma-se pensar, não em algo que tenha pouca duração, mas sim em um estado do ser. Aquele que embarca em uma experiência que podemos chamar de artística: um passageiro embarcou. Este conceito pode caminhar, talvez, juntamente com o conceito de *flâneur* de Baudelaire<sup>79</sup>. Aquele que está na cidade vivenciando. Segundo Edmund White, “o flâneur é, por definição, um ser dotado de imensa ociosidade e que pode dispor de uma manhã ou uma tarde para zanzar sem direção”<sup>80</sup>. Uma situação artística pode forçar essa postura de modo a proporcionar, por alguns instantes, essa vivência tão intensa e transgressora em uma sociedade que cobra produção e condena o ócio. Embora o conceito de *flâneur* aponte para três palavras-chave que são caminhar,

---

<sup>77</sup> IBIDEM, p.9

<sup>78</sup> BASBAUM, Ricardo.V.C.P. - vivência crítica participante. *ARS (São Paulo)* [online]. 2008, vol.6, n.11, pp.26-38. ISSN 1678-5320. <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202008000100003>.

<sup>79</sup> Em *O pintor da vida moderna*, Baudelaire elabora aquilo que ele define como sendo a essência do *flâneur*. Segundo ele, o flâneur é o observador apaixonado, que fixa residência no inumerável da multidão e que capta no movimento dos passantes aquilo que é, ao mesmo tempo, fugidío e infinito. O ato de flunar consiste em: Estar fora de casa e, contudo, sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto no mundo, eis alguns prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. (COELHO, 1988, p. 170- 171).

<sup>80</sup> WHITE, Edmund. *O flâneur: um passeio pelos paradoxos de Paris*, 2001.

observar, imaginar; o termo “vivência passageira” vai além disso e está em: caminhar, observar, imaginar e intervir. O ato de intervir é algo difícil atualmente, pois nos deparamos com algo comum nos museus e espaços de exposição: a vergonha.

Mas, se a arte contemporânea fala basicamente da vida, como pode então as pessoas dizerem que não a entendem? Que sentem vergonha? É óbvio que os artistas utilizam de códigos e símbolos para expressar os seus conceitos de vida. Mas colocar o artista em um altar, no qual o que se falou seja uma verdade absoluta, é perigoso. O que nos interessa nesse momento é pensar sobre este estágio bastante complexo que é aquele no qual o espectador está junto do artista e, ao mesmo tempo, está vivenciando, pensando, agindo e, talvez, até mesmo sendo também um artista. Definir o que é ser um artista é uma tarefa impossível, em especial porque a arte, que também tem sempre uma árdua definição, está em constante mudança, principalmente nos dias de hoje em que conceitos, vida e tempo estão suspensos de qualquer definição.

Na Idade Média, por exemplo, a pessoa nascia, crescia e morria praticamente com os mesmos conceitos vigentes. Na contemporaneidade vivenciamos o contrário disso. É quase impossível definir uma geração como fazíamos. O que seria então ser um artista? Ser um gênio<sup>81</sup>? Isso já caiu por terra. Portanto, um primeiro passo de compreensão dessa arte produzida no séc. XXI é a desmistificação do romantismo arraigado em nossa cultura e em muitas teorias estéticas de influência hegeliana. Nicolas Bourriaud em sua obra *Pós-Produção* desenvolve uma argumentação que coaduna com o nosso argumento ao comentar a formação da arte contemporânea, afirmando que:

Não se trata mais de fazer tábula rasa ou de criar a partir de um material virgem, e sim de encontrar um modo de inserção nos inúmeros fluxos da produção. (...) A pergunta artística não é mais: ‘o que fazer de novidade?’, e sim, o que fazer com isso?’ (...) Assim, os artistas atuais não compõem, mas programam formas: em vez de transfigurar um elemento bruto (a tela branca, a argila), eles utilizam o dado.<sup>82</sup>

Bourriaud nos diz que o artista contemporâneo não mais se preocupa em criar novas formas, mas sim de propor novos itinerários entre os signos já existentes.

---

<sup>81</sup> O conceito de gênio artístico faz parte do ideário hegeliano. Hegel é um filósofo alemão extremamente influente e presente em nosso imaginário sobre arte, pois suas concepções foram engendradas culturalmente. Neste sentido o senso comum tem uma tendência a aceitar com facilidade concepções como a ideia de gênio artístico, inspiração e dom natural que geralmente não funcionam muito bem no processo de interpretação da arte contemporânea.

<sup>82</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Pos-Produção: Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*, 2009, pág. 13.

O artista não é ser um ser totalmente especial, embora ainda se sinta, acima de tudo e todos, como um Deus. Consideramos que ser artista é, na verdade, mais uma profissão dentre tantas outras. Não estamos querendo menosprezar a função, pelo contrário. É uma função especial e única, mas que não deixa de fazer parte de outras profissões tão importantes quanto. Assim pensando, queremos chegar à seguinte questão: o que difere um artista de um espectador? A figura do espectador que abstraímos, ou mesmo o próprio conceito de “público”, é composto de um grupo heterogêneo, complexo, pessoas de toda ordem, alguém que vive uma vida corrida como todos, que não tem tempo de ir a uma galeria fruir arte, ter uma experiência artística. Se nos propusermos a pensar quais elementos são necessários para se viver de forma plena e ideal, muitas outras coisas estariam no topo dessa lista. Mas o que queremos dizer e pensar é como sair daquela tal rotina de casa-trabalho-casa e nos tornarmos pessoas diferentes, que realmente vivenciam as coisas com uma tal sensibilidade de modo a superar esse embrutecimento dos sentidos.

Questionar as relações entre arte e espectador é situar-se diante de uma linha tênue entre o óbvio e o totalmente novo e complexo. Teóricos dizem que a arte muda de acordo com a sociedade. Adorno afirma que a arte é conteúdo sedimentado, ou seja, história<sup>83</sup>. As gerações eram identificadas por décadas, hoje já não há mais como definir um parâmetro de tempo. A cada semana um novo assunto que se perde na próxima semana em que aparece um novo assunto. É cada vez mais difícil definir o contemporâneo, sendo assim, como definir o espectador? Ele é ao mesmo tempo mutante e conservador. Mutante no que diz respeito às mudanças sofridas no seu tempo e conservador na hora de conceber a arte, julgando, por exemplo, que uma pintura realista é que deveria ser considerada arte “legítima”. Como conceber este espectador que, paradoxalmente, na vida é atual e, dentro do espaço esterilizável da galeria, é conservador? É um espaço criado para estar fora do mundo real. Como então deixar o espectador à vontade num cubo branco onde nada se pode fazer? Não se pode tocar, não se pode aproximar e tocar uma pintura, uma escultura. Quando se trata de arte participativa o público “trava”. Será que realmente posso tocar, posso fazer parte disso?

A arte não faz parte da vida da maioria das pessoas. Apenas uma parcela da população frequenta espaços especializados ligados à arte. Mas não podemos dizer que elas não vivenciam experiências próximas às que seriam consideradas arte. Como por exemplo, perceber uma flor que nasceu no jardim em um dia não esperado e ter, com isso, uma sensação incomum de surpresa e contemplação. Walter Benjamin, em seu famoso ensaio

---

<sup>83</sup> IN: ADORNO. *Teoria estética*, 2013.

sobre a reprodutibilidade técnica das obras de arte<sup>84</sup>, afirma que o conceito de aura pode estar em toda percepção humana e se aplica tanto a uma paisagem quanto a uma obra de arte. No intuito de tentar discernir o que seria uma experiência artística de uma experiência comum, teríamos que voltar a perceber certas nuances da vida que deixaram de fazer efeito diante de tanto acontecimento rotineiro. E talvez a arte faça este papel de recorte de experiências invisíveis e não mais perceptíveis a essa vida contemporânea. O papel do artista contemporâneo talvez seja trazer de volta aquelas pequenas coisas invisíveis da vida e que já foram importantes. Agregar dentro da criação o artista e o espectador é simplesmente unir aquele que vê algo com aquele que não mais percebe tudo no seu entorno.

## 2.5 Ricardo Basbaum, Novas Bases para a Personalidade

Figura 6 - NBP – Novas Bases para a personalidade – Você gostaria de participar de uma experiência artística? – Ricardo Basbaum – 1989



Fonte: [www.nbp.com.br](http://www.nbp.com.br)

Ricardo Basbaum é multiartista, teórico e professor, nascido em São Paulo, em 1961. Dentre tantos artistas que trabalham conceitos de arte participativa, esta escolha foi pontual por se tratar de um artista com o qual tive contato desde o começo do meu ingresso nas artes visuais, em 2004, na Escola Guignard, e também por questionar pontos que considero inerentes à questão da participação. Além disso, por ter a oportunidade de ser participante de uma de suas obras mais conceituadas: *Você gostaria de participar de uma experiência artística?*.

<sup>84</sup> IN: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura, 1985.



Esta proposição é parte integrante de um projeto maior: a obra NBP – Novas Bases para a Personalidade. Esta obra em processo foi iniciada em 1989 e é desenvolvida até os dias de hoje. Trata-se de um objeto peculiar desenvolvido pelo artista e um convite à participação. O objeto é um “trambolho” como alguns que participaram da experiência definiram. É feito de ferro, pesado e tem uma forma que não nos remete a qualquer outra coisa existente. É pintada de branco com uma borda azul em cima. Talvez uma bacia gigante com um buraco no meio? Mas serve para quê? Talvez a questão seja justamente essa.

*Você gostaria de participar de uma experiência artística?* A pergunta é direta. Não existe aqui, nesta obra, uma forma aconchegante de se aproximar com o outro. É frio, é certo. Mesmo a forma de aproximação sendo esta, ao longo de todos estes anos, várias experiências foram realizadas, algumas envolvendo outros participantes, outros participando de forma solitária com o objeto. Existe um site<sup>85</sup> que pode ser acessado e que contém o registro de vários participantes. Um dos participantes, também artista, Jorge Menna Barreto realizou a experiência em 2002 e como podemos perceber pelas imagens que constam no site de Basbaum, Barreto realizou a experiência de forma solitária.

Figura 7 - Experiência do artista Jorge Menna Barreto em 2002



Fonte: [www.nbp.com.br](http://www.nbp.com.br)

---

<sup>85</sup> Disponível em: <http://www.nbp.pro.br/>. Acesso em nov 2017.

Figura 8 - Trecho do folheto do NBP – 1989

## VOCÊ

(indivíduo, grupo ou coletivo)

gostaria de participar de  
uma experiência artística?

aceitaria levar para casa o objeto  
mostrado nesta fotografia?



apo pintado                      80 x 125 x 18 cm

Isto é parte do projeto  
**NBP**  
**Novas Bases para a Personalidade**  
que envolve idéias de participação e transformação  
<http://www.nbp.pro.br>  
*uma investigação acerca do envolvimento do outro  
como participante em um conjunto de protocolos indicativos dos  
efeitos, condições e possibilidades da arte contemporânea*

Você está convidado(a) a colaborar com

**Você gostaria de participar de uma experiência artística?**



●

Basta aceitar utilizar, por um certo período, o objeto mostrado acima, para a realização de experiências.

Ele pode ser usado de diferentes modos e você pode fazer qualquer coisa com ele: use-o como quiser, da maneira que achar melhor.

O objeto carrega alguns conceitos e eu gostaria que você também os utilizasse. Apesar de invisíveis, eles são manipuláveis através do uso do objeto.

As experiências que você realizar tomam visíveis redes e estruturas de mediação, indicando a produção de diversos tipos de relações e dados sensoriais: os conjuntos de linhas e diagramas, trazidos ao primeiro plano a partir de sua utilização, são mais importantes que o objeto.

Você documentará as experiências através de texto, fotografia, vídeo, som, objeto, etc, da maneira que achar mais adequada.

Envie e edite os registros diretamente em [www.nbp.pro.br](http://www.nbp.pro.br)  
Suas experiências, junto daquelas realizadas por todos os participantes, estarão disponíveis ao público.

Fonte: [www.npb.com.br](http://www.npb.com.br)

Podemos perceber três dispositivos de aproximação com o espectador nesta proposição participativa. O primeiro é o fato de o próprio objeto fazer a ligação entre o artista e o espectador. Este objeto faz uma aproximação de fato. O segundo seria a carta que é enviada ao possível participante na qual Basbaum propõe protocolos (termo que o próprio artista utiliza) de participação. Como vimos em Bishop, apesar do artista Ricardo Basbaum chamar as regras de participação de protocolos, pode-se perceber, por meio das experiências documentadas no site do artista, que os participantes se sentiram livres para participar e criar com o objeto NBP. O terceiro seria o que podemos considerar o dispositivo de maior intensidade de participação, que seria o fato do participante poder levar o objeto para casa, e fruir/experimentar na condição que achar melhor. Acreditamos que este dispositivo faz com que o participante tenha uma maior interação com o projeto, livre de medos e receios que a participação pode ocasionar.

## 2.6 - A artista como participante

Esta pesquisa teve um momento importante que foi a minha experiência com o NBP. O objeto do projeto me foi passado pela artista Fabíola Tasca. É importante fazer uma colocação de como foi meu envolvimento com o projeto. Na época em que estudei na Escola Guignard, conheci o Projeto NBP, mas nunca havia visto presencialmente, apenas por livros ou escutando histórias curiosas a seu respeito. Foi, então, idealizado um objeto em meu imaginário. Quando cheguei na casa da professora e artista Fabíola Tasca para buscá-lo, levei um susto, pois ele era muito diferente do que havia imaginado. Principalmente seu tamanho e seu peso.

O interessante deste processo para esta pesquisa foi experimentar o outro lado. Porque, até então, dizia sobre o lado de ser artista. Participar deste projeto NBP me fez rever alguns pontos do lado do espectador. Primeiramente, quando recebi o objeto, passei alguns dias pensando qual experimento faria com ele. Apenas o fato dele estar em minha casa e dele ser extremamente grande em relação à minha casa já era uma experiência. Não havia como não o observar. Todos os dias olhava para o NBP e pensava algo sobre o que faria com ele. O objeto ficou, a princípio, na sala, depois foi para o escritório. Dentre várias ideias que surgiram para experimentar com o objeto, o medo de decepcionar o artista proponente também se revelou um dos desafios. Certamente pelo projeto já ter uma grande trajetória, isso já não deve ser tão importante para Ricardo Basbaum. Mas pude perceber como possivelmente os espectadores-participantes se sentem. Assim como pontuamos a vergonha como um elemento inibidor de participação, acredito que o medo de decepcionar o artista é um fator inibidor também. Na tentativa de me livrar destas questões, pensei diversas possibilidades para experimentar até que decidi levá-lo para a rua. Queria continuar meu processo de interação com as pessoas na rua e resolvi que este seria o caminho.

Fui para o centro da cidade de Belo Horizonte, em setembro de 2017, e, sozinha, com dificuldades de carregá-lo, pedia ajuda para quem estivesse passando. Coincidentemente, apenas homens ofereceram para me ajudar a carregar o tal objeto. Foram no total 6 participantes. Gravei apenas o áudio e um fotógrafo de longe fez alguns registros. Em todos os trabalhos de arte que desenvolvo prefiro a câmera escondida para não influenciar nas reações. No Capítulo 3, analiso melhor o porquê desta escolha.

Eu contava uma pequena história para iniciar a interação. Dizia que estava pesado e se a pessoa podia me ajudar a levar o objeto até um ponto de ônibus mais próximo. Esta era a primeira fala de aproximação. A segunda fala, caso a pessoa aceitasse me ajudar, era de que

havia encontrado aquele objeto na rua e que estava querendo levar para casa. As reações foram diversas. Um homem chegou a dizer que aquilo não ia servir para nada, que eu poderia no máximo vender para o ferro velho que daria uns trocados, mas mesmo assim me ajudou a carregar. O mais interessante foi um homem que depois que iniciei a conversa perguntou se eu era artista. Na hora fiquei quase sem reação, mas respondi que não. A conversa tomou um caminho interessante, pois ele disse que era pedreiro e também artista. Foi logo me explicando que aquele objeto era um “achado” pois parecia um objeto de arte. Retruquei dizendo que era muito estranho para ser arte, e ele emendou dizendo que a arte é estranha mesmo. Me deu várias sugestões de o que fazer com aquele objeto.

Figura 9 - Trambolho. Experimentação com o objeto NBP - Camila Buzelin - set/2017



Fonte: arquivo pessoal da artista

O dispositivo de inventar uma história de um objeto encontrado na rua, pôde deixar livre o imaginário de quem participou. Se eu dissesse que se tratava de uma obra de arte, as reações seriam outras, o que não foi o caso dessa experimentação. Um outro dispositivo presente foi não anunciar que se trata de um trabalho de arte. Quando se convida alguém a participar de um trabalho de arte, principalmente na rua, normalmente são poucos os que aceitam participar. Como já dissemos, os fatores de vergonha e exposição afetam muito essa

possibilidade que seria a experiência de forma mais natural. Digo isso pensando que quando um transeunte é parado por um artista que o convida a participar, existe ali uma experiência distinta também, mas a considero diferente. Como coloca Dewey sobre uma “experiência comum e estética”<sup>86</sup>, não se pode dizer aqui que, se a pessoa que participou de uma obra de arte sem saber do que se tratava, não obteve uma experiência estética, nem que a pessoa que participou de um trabalho de arte, mesmo sabendo disso, obteve uma experiência estética. Tudo depende do seu envolvimento com a obra. Mas é importante salientar que, em todos os casos, houve uma experiência, seja ela qual for.

A seguir continuaremos discutindo os dispositivos de aproximação com o público, a partir de minhas experiências artísticas iniciadas na Escola Guignard, analisando 4 trabalhos de arte que realizei entre 2009 e 2017.

---

<sup>86</sup> DEWEY, John. pág. 79.

### **CAPÍTULO 3: DISPOSITIVOS DE APROXIMAÇÃO E O QUE FAZ O PÚBLICO PARTICIPAR**

Após discutirmos os conceitos de dispositivo, arte e poder, continuaremos agora na questão da experiência e como ela se dá na Arte Participativa. Vimos todo o desenrolar dos níveis de participação do espectador em relação às obras de arte. Queremos agora aprofundar em uma questão ainda pouco comentada em pesquisas em arte, a saber: o que faz o espectador participar de uma obra de arte interativa. Além disso, quais são os possíveis dispositivos que os artistas utilizam para facilitar esta aproximação para que ela ultrapasse as fronteiras das vergonhas e medos dos espectadores que podemos perceber neste tipo de arte. Em seguida, iniciaremos a revisitação das obras de Arte Participativa da autora deste trabalho, pontuando os dispositivos utilizados de aproximação com o outro. Para tal, elaboramos um esquema de entendimento desses dispositivos:

1. O objeto – muitas vezes a primeira situação de participação se dá por meio de um objeto que interliga a pessoa ao artista.
2. Situação – uma situação que na maioria das vezes é simulada como real interliga a pessoa ao artista. Provavelmente acontece em ambientes públicos.
3. Câmera escondida – a câmera escondida é ainda pouco utilizada em situações de performance participativa, mas causa um efeito interessante que faz com que as reações do público sejam espontâneas. A presença de uma câmera explícita registrando a ação causa um efeito distanciador e pode atrapalhar a proposta artística.
4. Status participante – Pode acontecer quando o espectador disponibiliza-se a fazer parte de uma situação que envolve participação pelo status de registrar por meio de fotos ou vídeo e postar nas redes sociais<sup>87</sup>.

Neste capítulo, serão revisitados quatro trabalhos pessoais que sintetizam minha pesquisa em artes visuais e a aproximação com o público.

Minha experimentação nas artes visuais esteve fortemente relacionada com trabalhos que dialogam com o público em diferentes escalas. Essa produção permeia noções interativas,

---

<sup>87</sup> Este aspecto foi percebido em duas grandes exposições em Belo Horizonte: “Escher” e “O Corpo é a casa”, em que muitas pessoas participaram para registrar e postar em seus perfis. Foi percebido também que por trás da participação havia uma intenção de mostrar que estava em uma exposição de arte e que também estava atuando. Apesar da primeira aparência ser um ato negativo de espetacularização da arte, a experiência artística não deixou de existir e promoveu uma certa comoção de outras pessoas irem à galeria também participar, registrar e postar em suas redes sociais. Podemos perceber que existe nessa ação um certo interesse de se mostrar que entende de arte, que se frequenta museus. Um ato que não é totalmente novo, pois quantas fotos já vimos publicadas de *selfies* com a Mona Lisa no Louvre. Mas ainda é novo, sim, o fato de que muitas pessoas têm uma certa vergonha de participar e que o fato de postar os faz deixar de lado essa vergonha e vivenciar a experiência.

conviviais e relacionais em trabalhos que vão do processual ao comportamental – criar microcomunidades, trabalhar com o convívio e *time-specific*<sup>88</sup> – a fim de ter uma instância de proximidade entre artista e espectador, espectador e obra, permitindo assim, uma elaboração coletiva de sentido.

Apresento, em um primeiro momento, quatro trabalhos desenvolvidos entre os anos de 2006 e 2017. *Declarações de Desamor*, *Lantejoulas no meu tédio*, *Blockbuster* e *Um final se desenvolvem a partir da vontade de experimentar e deslocar o público para dentro do processo criativo. Estes trabalhos, no entanto, utilizam-se de dispositivos diferentes para alcançar o objetivo. Declarações de desamor foi o primeiro trabalho que se deu em espaço público.*

Em um segundo momento, utilizando conceitos de Nicolas Bourriaud, Giorgio Agamben e Foucault sobre dispositivo; Umberto Eco sobre obra de arte; Rancière sobre o papel do espectador; e Regina Melim sobre performance, trago questões que abarcam os principais pontos de interesse deste capítulo: a obra relacional, os dispositivos de aproximação com o público e os espaços de performance, utilizando meus trabalhos como exemplificação destes conceitos.

### **3.1 Declarações de Desamor**

Finalizei a graduação em Artes Plásticas em 2007 na Escola Guignard com especialização em fotografia e escultura. Antes de me decidir por estas disciplinas, experimentei pintura e gravura, que me deram estímulos para avançar com a serigrafia e a xilogravura em instalações que criavam relações com o público no processo criativo. Em 2009, foi exposto em maior escala na Galeria Genesco Murta, em minha primeira exposição individual, *Lantejoulas no meu tédio* e, em 2011, na Exposição Sismógrafo que traçou um panorama da produção audiovisual mineira contemporânea, com curadoria de Jacopo Crivelli Visconti, na Galeria Alberto da Veiga Guignard, ambas no Palácio das Artes, em Belo Horizonte/MG.

A série *Declarações de desamor* é constituída por registros fotográficos de faixas, muros e árvores, com inscrições de rupturas amorosas. Além de tais fotografias, há o registro em vídeo de uma situação com carro de som, normalmente contratado para declarações de amor e que, no caso, foi contratado para declarar o desafeto. Esse conjunto de intervenções no

---

<sup>88</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante – por uma estética da globalização*. Ed. Martins Fontes – São Paulo, 2011. O autor faz um paralelo entre o *site-specific* (que seria realizar uma obra a partir das características do local e para o local específico) e *time-specific* (que seria realizar uma obra em um tempo específico).



espaço público foi minha primeira experiência fora do ateliê e passei a observar formas de interferir neste novo espaço: a rua. *Declarações de Desamor* propõe, então, um movimento de deslocamento das formas de rupturas de relações amorosas do espaço privado para o público, invertendo o que normalmente acontece: as relações amorosas só são levadas a público quando bem sucedidas. Foram escolhidas formas comuns de declarar o amor publicamente, como faixas, pichações, inscrições em árvores e carro de som, justamente como uma tentativa de surpreender o olhar costumeiro dos transeuntes, na medida em que somos acometidos de uma espécie de anestesia visual provocada pelo bombardeio de informações a que estamos submetidos na cidade.

Figura 10 - Declarações de Desamor, 2009-11 – Intervenção pública



Fonte: Arquivo pessoal.

Este trabalho teve uma repercussão que estava longe do esperado no momento de criação. A princípio, logo na colocação das faixas, pessoas que passavam pela rua olhavam espantadas, indignadas, algumas chegaram perto e questionaram o porquê daquilo que elas viam. Já na galeria do Palácio das Artes as reações foram outras, com o distanciamento provocado pelo próprio espaço expositivo e pelos registros em fotografia e vídeo, o público parecia se divertir com a situação de certa forma trágica, reconhecendo uma relação dialética entre o trágico e o cômico, algo que revelou uma característica muito proeminente de meus trabalhos posteriores: esta simbiose de trágico e cômico passou a ser um dos pontos centrais de minha produção. Principalmente na galeria do Palácio das Artes em Belo Horizonte, onde existe um grande fluxo de pessoas, fui diariamente observar as reações do público que



visitava a exposição. Alguns davam gargalhadas, outros choravam com os registros de desamor. Um desafeto declarado desperta mais compaixão que uma declaração de amor? Talvez, na situação de revelação do desamor, a explicitação da vida privada seja maior que nas costumeiras celebrações de afeto entre amantes. Afinal, a declaração de amor já contém ritos sociais pré-estabelecidos e a de desamor não. Aqui, questiona-se a validade dos discursos que impulsionam o amor romântico. Apenas de contendas indesejáveis e dolorosas, essas “celebrações” móveis e efêmeras ironizam e atestam o quão precários são os laços construídos em torno do amor na atualidade. A partir deste trabalho, percebi um envolvimento imediato com o público, o que me causou interesse em pesquisar o porquê daquele trabalho ter mais facilidade de diálogo que outros que havia produzido.

Imagino agora um movimento contrário ao que foi proposto por Marcel Duchamp, em 1917, quando este artista deslocou um objeto do cotidiano e o colocou na galeria: um deslocamento em que uma obra de arte sai da galeria e vai para o cotidiano. O percurso deste trabalho de certa forma perpassou um itinerário diferente do que o de Marcel Duchamp. Poderíamos esquematizá-lo da seguinte maneira: [rua > galeria > internet ou cotidiano > galeria > cotidiano]. Tais desdobramentos nos fazem questionar se na origem, ou seja, no trabalho da frase pichada, a ação é reconhecida como simples manifestação anônima ou como manifestação artística. Parece-me que esta dúvida é o próprio cerne deste trabalho. Para os transeuntes a frase pichada definitivamente não tem um aspecto de arte. Aqui, a manifestação artística, travestida de anônima, desempenha um papel crítico das operações e dispositivos que normalmente legitimam um trabalho artístico. Assim o circuito [rua/cotidiano > galeria/espço legitimador da arte > internet/cotidiano] ganha nuances políticas que problematizam a institucionalização da arte na pós-modernidade dando continuidade à crítica apontada por Duchamp, há um século.

### ***3.2 Lantejoulas no meu Tédio***

Após a produção da série *Declarações de Desamor* novas questões foram despertadas em minha pesquisa prática. A interação com o público é uma delas, quebrando – talvez primeiramente para mim mesma – essa barreira entre a obra, o processo artístico e o público, fazendo-me explorar novos meios de intervenção em minha produção. Em 2007, experimentei entrar em um ônibus, sem anunciar que aconteceria uma performance propondo uma situação naquele espaço.

*Lantejoulas no meu tédio* é o título dado à ação que aconteceu dentro do ônibus Circular 4, em Belo Horizonte, no ano de 2009. Entrei no ônibus e derramei, no momento em que o ônibus faz uma subida, um saco com 15 quilos de laranja. A ação pretendia, inicialmente, articular situações que provocassem o estranhamento dos atos cotidianos, oferecendo ao público o privilégio da fruição de algo em aberto, processual e, portanto, aparentemente simultâneo à criação. A *performance* buscou transcender a experiência cotidiana, indagando sobre os nexos existentes entre a vida diária e a fatalidade.

*Lantejoulas do meu tédio* trabalha uma realidade programada e conta com o acaso e com a saída do tédio rotineiro através da situação-surpresa em um ônibus onde as laranjas caem de uma sacola. As laranjas são como lantejoulas, uma forma de “pintar o cotidiano”, dando-lhe uma cor que ele usualmente não tem.

Há dois momentos constituintes do trabalho: primeiro, a ação no ônibus e posteriormente a instalação na galeria utilizando o vídeo da ação. No primeiro momento, uma ação solidária se instala naturalmente com a queda das laranjas provocando uma mudança no comportamento de pessoas desconhecidas e mergulhadas em suas individualidades. Aqui não há espaço para expressão do cômico, pois há naturalmente uma preocupação com o julgamento do outro. Neste caso, o cômico demandaria um afastamento, que é oferecido pelo momento número dois, em que o vídeo que registra a ação é apresentado. O cerne do trabalho *Lantejoulas no meu tédio* não é o convívio que é estabelecido, mas o produto desse convívio, numa forma que reúne estrutura formal, objetos postos à disposição do público e a imagem do mesmo, como reflexo do seu comportamento no coletivo.

Figura 11 - Lantejoulas no meu tédio, 2007-2016



Fonte: Arquivo pessoal.

É sempre um desafio formular as soluções expositivas para apresentar o resultado de uma performance em uma galeria. A forma expositiva que encontrei para apresentar este trabalho foi projetar na parede, em tamanho real, o vídeo que registrava a ação. Como o vídeo é produzido a partir de uma câmera escondida no fundo do coletivo, instalei, na galeria, duas poltronas de ônibus para que o público pudesse sentar para assistir ao vídeo, proporcionando a sensação de estar dentro do ônibus na última poltrona. Este dispositivo gerou resultados inesperados e muito interessantes do ponto de vista participativo. Por exemplo, o vigilante da exposição informou-me que um visitante entrou com uma mochila, tirou laranjas de dentro da mesma e posicionou-as como se estivessem saindo de dentro da projeção até a poltrona de ônibus instalada no chão da Galeria Genesco Murta. Neste caso, observo um movimento interessante e ainda próximo do ocorrido com *Declarações de Desamor*: o artista que trabalha com as relações em suas obras abrindo e ao mesmo tempo perdendo o domínio do próprio trabalho. É como se fosse uma permissão sem regras pré-estabelecidas. Tudo é permitido aqui neste terreno de performance em que a ação do público surge, e de seu encontro com a obra ocorre a possibilidade de criação de um espaço comunicacional ou relacional, agindo de forma quase que independente do artista propositor.

Figura 12 - Lantejoulas no meu tédio, 2007-16



Fonte: Arquivo pessoal.

Ainda durante esta mesma exposição, fui abordada pelo pipoqueiro Reginaldo que perguntou se eu era a “menina das laranjas”. Fiquei surpresa e respondi que sim. Em conversa com ele percebi que vendia pipoca em frente ao Palácio das Artes e que uma vez, por acaso,

entrou na Galeria e viu a exposição. Comentou que gostou muito e que tinha ficado contente de ter “entendido” arte pela primeira vez. A respeito de todos esses acontecimentos posteriores à performance, e outros tantos que não chegaram ao meu conhecimento, observo que obras que trabalham com as relações humanas e cotidianas podem se tornar uma rede de relações em que a obra funciona, talvez, apenas como um *start*.

### 3.3 *Blockbuster*

A rede de ações<sup>89</sup> que originou o *Blockbuster*<sup>90</sup> teve início em 2011 e teve como objetivo pensar e produzir um projeto de vídeo arte. Foi bastante desafiador dedicar-me puramente ao vídeo. A partir da proposta, comecei a confrontar as linguagens do cinema e do vídeo, as superproduções americanas e as produções caseiras feitas por qualquer pessoa que possua uma câmera. Refleti sobre a grande distância que existe entre o universo cinematográfico e o público e, ao mesmo tempo, na facilidade de acesso aos recursos que a informatização proporcionou nesse âmbito na atualidade. Ainda sem saber ao certo que trabalho desenvolveria, passei a observar os vendedores ambulantes que comercializam DVDs piratas e resolvi adquirir um para analisar a qualidade, já que muitos desses DVDs são gravados na própria sala de cinema e isso poderia ser um conceito rico para o processo artístico do meu projeto. Quando assisti ao filme e percebi que ele realmente havia sido gravado dentro da sala de cinema, quis produzir versões dos filmes de grande sucesso, já que aquilo que o vendedor ambulante fazia também era uma versão do filme comercializado. Assim, outras questões de interesse começaram a surgir enriquecendo o projeto de vídeo que iria desenvolver.

O *Blockbuster* formulou-se a partir da estratégia de adulterar e questionar a produção cinematográfica de massa, por meio da produção de vídeos que dialogam com filmes comerciais originais em destaque na mídia. Eles são vendidos como cópias falsificadas, contendo ainda um número de telefone para sugestões e reclamações. A partir destas ações iniciais, os vídeos são reunidos em uma solução expositiva: os áudios gravados dos telefonemas das pessoas que compraram a cópia falsificada estariam disponíveis. Os vídeos são confeccionados a partir dos trailers e sinopses divulgados pela grande mídia, antes do

---

<sup>89</sup> Entendo como rede de ações trabalhos que demandam várias etapas independentes, porém interligadas para chegar à conclusão e entendimento da obra.

<sup>90</sup> Termo usado para designar filmes com grande sucesso de público.

lançamento dos mesmos e a partir das fotografias da venda como cópias “pirateadas”. Todo o processo é, então, exposto integrando assim a rede de ações *Blockbuster*.

Importante ressaltar que, como se trata de um projeto de grande vulto, que demanda tempo e recursos específicos, foram produzidos apenas dois vídeos até o momento. Sendo assim só foi experimentada a primeira etapa do projeto que é a produção dos vídeos.

Figura 13 - Croqui da exposição Blockbuster



Fonte: Arquivo pessoal.

Com os vídeos finalizados, são feitas cópias que são vendidas em bancas, nas ruas, bares e praças, assim como acontece com os DVDs falsificados. Os valores corresponderão aos preços praticados neste mercado. Sua capa conterá o título original do filme “inspirador” e sua sinopse. No DVD estará impresso um número de telefone com as seguintes indicações: “sugestões, reclamações e elogios, ligue para:”, a fim de estimular o retorno do espectador. As possíveis reações serão registradas por uma secretária eletrônica.

O resultado expositivo dessa rede de ações consiste em cerca de 6 vídeos que serão exibidos em televisores; registros fotográficos das vendas dos DVDs; possíveis áudios com as reclamações, sugestões e elogios sobre os vídeos disponíveis em fones de ouvido; expositor com uma memória do processo: manuscrito dos roteiros, ideias e registros das filmagens.

### 3.3.1 O Artista

*O Artista* é o primeiro vídeo confeccionado para a rede de ações *Blockbuster*. A metalinguagem, desde a arte moderna, veio se tornando um elemento axial dos argumentos de

trabalhos artísticos em todas as suas vertentes. Desde Duchamp, as artes plásticas se viram em uma condição até então inédita: a arte como objeto da própria arte, ou seja, uma obra que questiona sua própria condição de arte. O cinema contém inúmeros exemplos, desde sua criação no final do século XIX e, em pleno século XXI, um filme mudo e em preto e branco venceu o Oscar norte-americano. Trata-se do longa *O Artista*, escolhido para ser o mote do primeiro vídeo da rede de ações do *Blockbuster*.

O que à primeira vista parece uma paródia, na verdade ganha autonomia ao utilizar as sinopses e o trailer do filme original como ponto de partida para a produção de vídeos, sendo parte integrante da rede de ações. Como o filme propriamente dito, propositalmente, não foi assistido, restaram o trailer e a sinopse, recursos de divulgação do filme original que filtram os elementos mais atraentes, especificamente para a venda do produto. Essa diluição promovida pela indústria pode representar emblematicamente o que Adorno<sup>91</sup> chamou de “embrutecimento dos sentidos” causado pela indústria cultural, ou seja, o produto cultural tem o objetivo de entreter o indivíduo após o trabalho e para alcançar as massas recorre-se a uma padronização e simplificação, fornecendo moldes predefinidos para a fruição.

Figura 14 - Stills do vídeo O Artista – Blockbuster



Fonte: Arquivo pessoal

---

<sup>91</sup> Um bom livro para introduzir os conceitos adornianos de sua "Teoria Estética" é FREITAS, Verlaine, Adorno e a Arte Contemporânea, Coleção Filosofia passo a passo, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003. E seus principais conceitos estão expostas em: ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Martins Fontes, 1982.

Figura 15 - Stills do vídeo O Artista – Blockbuster



Fonte: Arquivo pessoal

O caráter irônico deste dispositivo revela sua dimensão crítica no sentido de denúncia, mas ao mesmo tempo o utiliza como recurso para um trabalho de arte contemporânea. No vídeo produzido são referenciados elementos do longa original em um contexto novo: a casa de um casal de artistas contemporâneos – Marta Neves e Fernando Cardoso – que se deixou filmar em seu cotidiano, revelando assim sua intimidade, suas obras e objetos particulares. Sabe-se, por meio das sinopses do longa original, que há uma disputa entre o novo e o velho em termos artísticos, a saber, cinema mudo *versus* cinema falado. Esta questão está presente no vídeo a partir do embate entre os desenhos de Fernando Cardoso e a arte digital de Marta Neves.

No vídeo, as obras de Marta Neves e Fernando Cardoso foram retratadas de modo fragmentado. O vídeo também enfatiza trabalhos artísticos que fazem parte do acervo pessoal dos protagonistas. Estes trabalhos contêm questionamentos sobre a arte contemporânea e o mercado de arte hodierno. Tais elementos são decisivos para a narrativa do vídeo que, assim como seu original, mantém seu caráter metalinguístico.

### 3.4 Um Final

Depois de ter experimentado produzir vídeo com a rede de ações do *Blockbuster*, quis experimentar trazer o público novamente para dentro do processo criativo, assim como no *Lantejoulas no meu tédio*, sem abrir mão dessa nova ferramenta que tanto me interessava, que era o vídeo. Em 2012, comecei a elaborar, a convite do Sesc Palladium, em Belo Horizonte/MG, essa ação que se desdobrou em uma residência artística na cidade de Salvador/BA, onde pude desenvolver o projeto completo juntamente com o apoio da



FUNARTE e do Museu de Arte Moderna da Bahia – MAM-BA, em 2013.

Figura 16 - Um Final – Belo Horizonte – 2012 – Sesc Palladium



Fonte: Arquivo pessoal.

Trata-se de uma performance que tem como objetivo aproximar as relações humanas de formas de expressão artísticas. A dinâmica de produção do argumento de cada um dos vídeos ocorreu da seguinte maneira: instalei uma mesa com duas cadeiras em via pública e convidei os transeuntes a se sentarem e darem depoimentos espontâneos sobre o mar. Em troca ofereço água de coco e biscoitos, o que, de alguma forma, já sugere possibilidades de desdobramentos e significados possíveis. A narrativa vai se construindo a partir de cada voluntário que tem acesso às informações concedidas pelo voluntário anterior até que algum deles chegue a um desfecho. Após a performance, transcrevo todas as falas que formam uma espécie de roteiro. Assim, abri inscrições ao público interessado para produzirmos o vídeo a partir do roteiro construído.

*Um Final*, foi uma produção audiovisual colaborativa que teve, como eixo central, popularizar o acesso ao processo de criação e confecção de mídia digital, democratizar o acesso ao processo artístico e promover oficinas de produção digital a partir de um conjunto heterogêneo de colaboradores marcado pela diversidade, na medida em que houve, trabalhando juntos, especialistas e pessoas vivenciando sua iniciação na arte. Uma das grandes questões levantadas pela pós-modernidade a partir da revolução digital é a



democratização dos meios de produção artística. Atualmente, o acesso às ferramentas para confecção de produtos artísticos está ampliado e *Um Final* funciona como um vetor que aglutina artistas e pessoas que se aproximam das artes por afinidade e, muitas vezes, descobrem possibilidades de novos olhares sobre o mundo e de efetivação de ideias por meio das ferramentas utilizadas.

Figura 17 - Um Final – Salvador – 2013



Fonte: Arquivo pessoal.

### 3.5 Dispositivos de aproximação com o público

A partir do conceito de dispositivo visto no Capítulo 1 desta dissertação, buscou-se compreender os trabalhos *Declarações de Desamor*, *Lantėjoulas no meu tédio*, *Blockbuster* e *Um final* descritos acima, pontuando, identificando e refletindo sobre os dispositivos de aproximação com o público utilizados nestas obras.

Na instalação e performance *Declarações de desamor*, de 2007-2009, podemos identificar dispositivos ativos em algumas fases da obra. Na fase 1 do trabalho, que acontece em espaço público, pode-se pontuar a utilização de formas habituais de comunicação das cidades brasileiras que comumente são usadas para declarar o amor publicamente, a saber: faixas, pichações, inscrições em árvores e carro de mensagens. Pensando a partir de Giorgio Agamben, pode-se compreender esta fase do trabalho como a criação de um contra-

dispositivo no sentido mesmo de uma profanação, como afirma este autor, na medida em que esses dispositivos de comunicação foram alterados para declarar frases de desamor, fazendo com que os transeuntes sentissem um estranhamento ao ver as faixas, pichações e inscrições nas árvores. Este estranhamento ou espanto tem a força de uma cisão. Agamben nos diz que esta cisão, que “(...) separa o vivente de si mesmo e da relação imediata com o seu ambiente”<sup>92</sup>, é capaz de gerar o Aberto<sup>93</sup>. O autor nos diz dessa possibilidade de criar a abertura por meio de contra-dispositivos, o que se aproxima do conceito de zonas autônomas temporárias de Hakim Bey<sup>94</sup>, ou seja, criar espaços e tempos autônomos que se diluem antes de se tornarem mercadorias, utilizando os elementos do próprio sistema contra ele mesmo. Talvez, na arte contemporânea brasileira, o melhor exemplo de apropriação de uma rede para fins artísticos políticos seja o *Inserções em circuitos ideológicos* de Cildo Meireles<sup>95</sup>. A possibilidade de forjar uma situação por meio de um dispositivo artístico criando uma microcomunidade que passa a ter novas perspectivas de relacionamento entre as pessoas é o conceito chave de todos os meus trabalhos citados aqui. De certa forma este gesto consiste em devolver às pessoas a capacidade de reinventar o seu olhar para o cotidiano. Segundo Agamben a profanação seria um contra-dispositivo que devolve ao uso comum aquilo que estava separado por meio da instituição e dos dispositivos ordinários. Um dispositivo que tem sua função convencional transgredida pelo artista é o meio de criar uma microcomunidade no sentido que Bourriaud descreveu o conceito. Para ele:

---

<sup>92</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O Que é um Contemporâneo? E Outros Ensaios*, 2009, pág. 43.

<sup>93</sup> Conceito oriundo da fenomenologia heideggeriana que, segundo Ednei de Genaro – Doutor em Comunicação pela UFF – pode ser pensado a partir da ideia de abertura do ser em Heidegger. Genaro cita Leland de la Durantaye para explicar o conceito de Aberto para Agamben para o qual: “não é uma imersão em estímulo imediato e provisório, nem uma exaltação da imensidade e estranheza do mundo; mais do que isso, é um tipo especial de inatividade que ele denota usando outro substantivo estranho – o francês *désœuvrement* (inoperatividade”, *inoperosité*). (...) *Désœuvrement* não é exaustão ou mesmo excesso, mas, ao contrário, é o que Agamben chama de *potencialidade*. Isto representa uma energia que não é exaurida e nem pode ser exaurida na passagem do potencial para o atual (*transitus de potentia as actum*). Inoperatividade não é insolência ou inatividade; é um espaço aberto onde a vida sem forma [*formless life*] e a forma sem vida [*lifeless form*] conhece uma distinta vida-forma e forma de vida [*life-form and form of living*] no qual é rica em sua própria potencialidade. Isto é o “aberto” que o título de Agamben busca denominar”. DURANTAYE, Leland de la Durantaye, *Giorgio Agamben: A Critical Introduction*, pág. 330-331 *apud* GENARO, Ednei de, *Ainda na Questão da Técnica Heideggeriana? O Conceito de Dispositivo em Agamben*, 2012, pág. 8.

<sup>94</sup> Cf. BEY, Hakim. *Zona Autônoma Temporária*, 2011.

<sup>95</sup> Cildo Meireles, nasceu no Rio de Janeiro, em 1948, e é um dos mais importantes artistas brasileiros. Em 1970, inaugurou a série "Inserções em Circuitos Ideológicos" que consistia na (re)utilização de objetos, modificando a sua estrutura, subvertendo a sua ideologia e lançando-os novamente no mercado. No caso "Coca-Cola", Cildo Meireles pega numa série de garrafas daquela bebida e inscreve a frase "Yankees Go Home". Inevitavelmente, a mensagem anti-imperialista vai de encontro à imagem daquele produto, enquanto símbolo máximo do imperialismo norte-americano. A ideia nascia da necessidade de criar um sistema de circulação, de troca de informações, que não dependesse de qualquer tipo de controle centralizado, levando à dessacralização do poder da mensagem difundida pelos *mass media*.

O artista concentra-se cada vez mais decididamente nas relações que seu trabalho irá criar em seu público ou na invenção de modelos de socialidade. Essa produção específica determina não só um campo ideológico e prático, mas também novos domínios formais. Em outras palavras, além do caráter relacional intrínseco da obra de arte, as figuras de referência da esfera das relações humanas agora se tornaram “formas” integralmente artísticas: assim as reuniões, os encontros, as manifestações, os diferentes tipos de colaboração entre pessoas, os jogos, as festas, os locais de convívio, em suma todos os momentos de contato e de invenção de relações representam hoje objetos estéticos passíveis de análise enquanto tais<sup>96</sup>.

Voltando ao *Declarações de Desamor*, pensando especificamente na performance do carro de som, na qual o apresentador lê um texto de um homem terminando o relacionamento com a mulher da ação, há uma provocação que causa este espanto citado acima. Reações extremas foram verificadas durante a performance como um dos transeuntes que chegou a ameaçar o personagem que supostamente teria contratado o carro de som com uma finalidade tão vil. Acredito também que o fato de utilizar questões trágicas que as pessoas costumam viver em diversas fases da vida fez com que este homem reativasse algumas memórias que estavam esquecidas. Portanto, este dispositivo foi capaz de provocar reflexões sobre como os relacionamentos humanos se estabelecem e como se deve agir neste território.

Já na fase 2 do *Declarações de desamor*, quando os registros das ações da rua foram para a galeria de arte, podemos perceber que tal distanciamento fez com que o público da exposição achasse graça em ver fotografias das instalações da rua e da performance do carro de som. Percebemos então uma mudança de sentimentos do público, que na fase 1 se indignou com as declarações de desamor e que na fase 2 achou graça, vendo os registros, provocada pelo espaço expositivo. O trágico e o cômico despertam nas pessoas uma sensação limite, experienciada pela imitação de possíveis acontecimentos da vida cotidiana. Sendo assim, podemos dizer que existem dois dispositivos ativos no *Declarações de desamor*, a saber: a utilização do estranhamento, na medida que as declarações de amor costumeiras que acontecem nas cidades foram trocadas por declarações de desamor e a utilização de situações trágicas e cômicas no trabalho de arte.

No *Lantejoulas no meu tédio*, performance em que deixo um saco de laranjas cair dentro de um ônibus, podemos pontuar que o dispositivo é a própria laranja. Na medida em que as laranjas rolam por todo o chão chegando perto dos passageiros, elas são o ponto que faz as pessoas se levantarem de seus lugares, conversarem e interagirem. Essas pessoas, que até então eram apenas passageiros, tornam-se agora parte da obra. Esse dispositivo serve, portanto, para criar uma microcomunidade que dura até as pessoas ajudarem a recolher todas

---

<sup>96</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*, 2009, pág. 40.

as laranjas do ônibus. Um outro dispositivo importante nesse trabalho – que faz esse outro que acabamos de falar funcionar – é o fato da câmera que registra a performance ser escondida. Acreditamos que pelo fato da câmera não ser aparente as pessoas agem de forma mais natural. Experimentei em outras performances o registro com a câmera aparente e percebi que isso inibiu as pessoas de participarem. Esse é um ponto fundamental que faz a performance ser bem sucedida.

Figura 18 - Vista da obra *Lantejoulas no meu tédio* – 2009 – Galeria Genesco Murta – Palácio das Artes – Belo Horizonte/MG



Fonte: Arquivo pessoal.

Na montagem do *Lantejoulas no meu tédio*, um outro dispositivo foi utilizado: poltronas de ônibus na galeria. Esta estratégia foi usada para que as pessoas que visitassem a exposição sentissem uma simulação do instante da performance. Como o registro foi feito do fundo do ônibus, essas poltronas serviram para simular a última poltrona fazendo com que o público da exposição fosse, assim, parte da obra. O vídeo foi projetado na parede rente ao chão para aparentar a perspectiva de quem estivesse sentado na poltrona do ônibus, como pode ser visto na figura 8 acima. Sabemos que esse dispositivo funcionou por meio de relatos

de alguns visitantes e também pelo relato do segurança da exposição que viu um homem chegar na galeria com uma mochila e retirar dela laranjas que foram colocadas por ele no chão, como se estivessem saindo da projeção em direção à poltrona. Imaginamos que esta pessoa que visitou a exposição, teve a sensação de estar dentro do ônibus e quis complementar o dispositivo da cadeira, talvez sem se dar conta disso. As laranjas foram retiradas da galeria pela coordenação do Palácio das Artes que não me perguntou se eu queria registrar ou deixá-las lá. Aqui podemos utilizar o conceito de sensível partilhado de Rancière, a partir da ideia segundo a qual o gesto que espalha as laranjas provoca uma reação que vai além da simples tarefa de ajudar a recolhê-las, mas de um sentimento comum que é partilhado, que envolve alteridade, compaixão, empatia e, ao mesmo tempo, cria uma microcomunidade no sentido que Bourriaud deu a este conceito, pois todas as pessoas passam a vivenciar uma experiência repleta de elementos estéticos, como a camisa com estampa de laranjas e a saia de cor laranja utilizadas por mim, onde as relações humanas se tornam matéria da arte que se apropria do tempo e do espaço para se concretizar na própria vida.

Essa performance também pode ser pensada a partir do conceito de Umberto Eco de abertura da obra que podemos aproximar da ideia de “aberto” colocada por Agamben, mas entendendo que a perspectiva fenomenológica de Agamben compreende a abertura de uma perspectiva subjetiva, por meio da qual o sujeito se abre para o mundo e para si mesmo, já Eco compreende a abertura de modo mais objetivo pensando a obra como objeto que se efetiva a partir da interpretação. Eco nos diz que:

A poética da obra aberta tende (...) a promover no intérprete atos de liberdade consciente, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreve os modos definitivos de organização da obra fruída.<sup>97</sup>

Quando o espectador tem a postura ativa de interferir na exposição colocando laranjas, ele se mostra um verdadeiro espectador emancipado diante de uma obra aberta que convida à participação até de modo inesperado e não programado.

Já na rede de ações *Blockbuster* temos vários dispositivos ou contradispositivos que podemos perceber em algumas etapas do projeto. Quando o vídeo é incorporado como linguagem nas artes plásticas, os artistas fazem questão de “ir na contramão” da linguagem televisiva e cinematográfica, interferindo, renovando e questionando os dispositivos audiovisuais vigentes em sua época. Minha intenção inicial com este trabalho foi introduzir

---

<sup>97</sup> ECO, Umberto. *A Obra Aberta*, 1986, pág. 41-42.

vídeos que tenham um diálogo com as artes visuais a partir dos motes suscitados pelas grandes produções. Não se trata de reafirmar o original, ou seja, o objetivo não seria copiar ou imitar, mas sim aproximar-se do original, a partir da sinopse e do *trailer* – que normalmente já são informações bem mais diluídas – promovendo um diálogo entre as obras (o filme original e o vídeo) – em consonância com os conceitos de pós-produção e estética relacional, presentes no ideário de Nicolas Bourriaud.

O *Blockbuster* é uma espécie de meio alternativo de ampliação do acesso à arte contemporânea, no sentido de levá-la a um público que, de antemão, não teria acesso a trabalhos dessa ordem. A finalidade artística é, antes de tudo, conseguir atingir tanto o público “iniciado” na arte contemporânea, quanto o público leigo, sem abrir mão da profundidade conceitual e do diálogo com a história da arte.

Nesse sentido há um deslocamento do local de fruição da arte. O espectador, no momento em que compra o DVD e o leva para sua casa, está desprovido das convenções impostas pelos museus que são os locais tradicionais de fruição artística, por isso se vê livre de pré-conceitos sendo capaz de produzir juízos de valor com mais espontaneidade e legitimidade. Há uma inversão dos protocolos nesse âmbito da arte contemporânea que promove o movimento do privado para o público: neste trabalho – o filme midiático, se torna privado – levado à intimidade do lar. Mas a partir do momento que volta para a galeria passa a destinar-se a um público “especializado”.

Atualmente, as grandes exposições de arte contemporânea, como bienais e salões de arte, contêm vídeos que demandam do espectador um tempo específico de fruição, de modo que a tarefa de assistir a todos os vídeos apresentados se torna inexecutável. Toda obra de arte demanda um certo tempo de fruição, até mesmo uma fotografia que, sendo uma imagem estática, exige um tempo específico de interpretação. Quando a fruição do vídeo é deslocada para a esfera privada, a relação com o tempo de fruição é construída de modo diferenciado. É o caso do espectador que compra um filme para assisti-lo em sua casa. O *Blockbuster* promove este deslocamento abrindo um novo campo de fruição.

Desse modo a rede de ações *Blockbuster* pode ser pensada a partir deste mesmo embasamento teórico por meio do qual problematizamos os trabalhos anteriores. Podemos partir novamente de Hakim Bey e suas zonas autônomas temporárias que associamos acima a ideia de sensível partilhado e microcomunidade. Enquanto Bey nos fala de pirataria e de redes possíveis dentro do sistema, Bourriaud nos leva a pensar as relações humanas artisticamente por meio de um viés político. Para esta argumentação Bourriaud introduz o conceito de interstício.

Segundo Bourriaud, como foi dito anteriormente, o termo interstício foi inicialmente utilizado por Karl Marx para designar relações de troca que escapam à lógica capitalista do lucro, como escambos, vendas com prejuízo e produções autárquicas. A pós-modernidade gera uma mecanização das relações restringindo o espaço das relações humanas. Nesse sentido, a arte contemporânea, para Bourriaud, tem um aspecto político, na medida em que problematiza a esfera das relações. A rede de ações e estratégias *Blockbuster* se insere nesse contexto ao promover a venda de produtos adulterados com objetivos especificamente artísticos, dialogando com a lógica capitalista, mas subvertendo-a.

O resultado expositivo consiste em três momentos: os vídeos, os registros das vendas dos DVD's e o áudio das possíveis reações daqueles que os adquiriram. Acredita-se que o terceiro momento será aquele com o qual o público da exposição mais se identificará, na medida em que, provavelmente, haverá uma interação despida das formalidades que a arte nos legou. Deslocar estes depoimentos para dentro do espaço da galeria pode ser entendido como um dispositivo que provoca um movimento dialético no sentido de explicitar a distância entre o público e a arte atualmente. Anne Cauquelin, filósofa da arte, utiliza a expressão “divórcio entre a arte contemporânea e seu público”<sup>98</sup>. Ao problematizar a questão, ela afirma que existe um grande paradoxo: cresce o número de obras e de espaços culturais e nunca a arte esteve tão afastada de seu público. Bourriaud nos diz que a aura das obras de arte deslocou-se para o seu público. Neste sentido o artista leva o observador a participar de um dispositivo, a lhe dar vida, a completar a obra e a participar da elaboração de seu sentido.

*Um Final* se propôs a dialogar com o universo de questões que concernem à estética relacional e aos desdobramentos do conceito de pós-produção e diálogo com o ideário de Nicolas Bourriaud. Este autor assinala que a participação do espectador, trazida pelos *happenings* e performances, tornou-se uma constante na arte contemporânea. Seria possível afirmar que toda obra de arte é relacional na medida em que necessita, em diferentes graus, de um outro. Bourriaud, em sua obra “Estética Relacional”, cita Duchamp, quando este afirmou que são os espectadores que fazem o quadro. O trabalho *Um Final* lida com os conceitos da estética relacional no momento em que introduz pessoas, por meio de uma performance, ao universo processual da arte, promovendo um deslocamento de sujeitos para outros territórios imagéticos e sociais e, ao mesmo tempo, aproximando a videoarte do público não iniciado em arte contemporânea.

Um dispositivo aparente em *Um Final* é a mesa com apenas duas cadeiras instaladas

---

<sup>98</sup> CAUQUELIN, Anne. *Arte Contemporânea: Uma Introdução*, 2004, pág. 16.



na rua. Ela chama a atenção do público o fazendo aproximar e a partir daí o diálogo é iniciado. A pessoa senta e escuta: “Você poderia me ajudar a criar um roteiro para um vídeo?”. A primeira reação é de incerteza e costume ouvir: “Não sou muito bom em histórias”. Neste momento ofereço algo de beber e comer para uma descontração e possível reativação da participação, o que até agora foi sempre assertivo. A partir daí o público começa a inventar histórias que são interrompidas com a seguinte fala: “agora preciso de um final”. Cada pessoa que senta na cadeira e conta uma parte do roteiro do vídeo imagina como será filmada a cena que inventou. É sempre anunciado quando ficará pronto para que ela volte ao local e assista o vídeo. Com o roteiro pronto, inicio a filmagem do vídeo, faço esboços de filmagem e a partir deste momento começa a produção.

Nos quatro trabalhos percebemos os dispositivos ativos em cada um. A aproximação com o público se dá por meio de microcomunidades que se criam a partir de um determinado assunto e se diluem com o término da performance. Bourriaud nos coloca:

O que elas produzem são espaços-tempos relacionais, experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológica da comunicação de massa; de certa maneira, são lugares onde se elaboram socialidades alternativas, modelos críticos, momentos de convívio construído.<sup>99</sup>

Nesse panorama podemos perceber o avanço da linguagem cinematográfica, audiovisual<sup>100</sup> para uma nova linguagem híbrida que é aberta ao mesmo processo de edição de imagens e produção filmica, gerando inclusive possibilidades de interações com o usuário.

O pesquisador do cinema interativo Peter Lunenfeld propõe uma participação maior do espectador/usuário no processo narrativo, associando a montagem audiovisual com o hipertexto adotado pela Internet, afirma:

Apesar de estarmos ainda no começo do processo, podemos identificar as características focais do domínio emergente do cinema digitalmente expandido [o cinema interativo]. As tecnologias dos ambientes virtuais apontam para um cinema que é um espaço de imersão narrativo, no qual o usuário interativo assume o papel

---

<sup>99</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*, 2009, pág. 62.

<sup>100</sup> “O código filmico não é o código cinematográfico; o segundo codifica a reprodutividade da realidade por meio de aparelhos cinematográficos, ao passo que o primeiro codifica uma comunicação ao nível de determinadas regras narrativas. Não há dúvida que o primeiro se apoia no segundo, assim como o código estilístico-retórico se apoia no código linguístico, como léxico de outro. É mister, porém, distinguirmos os dois momentos: a denotação cinematográfica da conotação filmica. A denotação cinematográfica é comum ao cinema e à televisão, o que levou Pasolini a aconselhar que essas formas comunicacionais fossem designadas em bloco, não como cinematográficas, mas como audiovisuais”. ECO, Umberto, *A Estrutura Ausente: Introdução à Pesquisa Semiológica*, 2001, pág. 139.



de câmara e editor.<sup>101</sup>

Para Eco as formas de leitura, ingênua e crítica, nos possibilitam entender os usos que o leitor pode fazer dessa abertura interpretativa; o espectador ingênuo vai ignorar todas as pistas cedidas pelo diretor e vai chegar a um final simples e retilíneo; o espectador crítico, o que o autor coloca como leitor/modelo, vai a fundo nas imagens para captar o algo mais através de sua enciclopédia cultural. Ou seja, deste ponto de vista, na rede de ações *Um Final* não há a determinação de uma lógica fechada à sua narrativa, ao contrário, ele dá ao espectador a possibilidade de agir, através da complexidade de estruturas de montagens e espaços propostos, nos quais o espectador se surpreende com a grande variedade de modos de construção de imagens. Assim, convida o próprio espectador a desconstruir a sua estrutura fílmica para reconstruir uma narrativa própria.

---

<sup>101</sup> LUNENFELD, Peter, *Os Mitos do Cinema Interativo*, 2005, pág. 356 *apud* RENÓ, Denis Porto, *O Cinema Interativo é Possível*, 2007.

## CONCLUSÃO

Para concluir, retomaremos as questões mais relevantes de nosso itinerário intelectual no intuito de coadunar essas questões deixando claro que não temos a pretensão de exaurir a temática, que, desde os anos sessenta é produzida, mas tem ainda uma lacuna de estudos a ser preenchida sobre o elemento participativo. Nossa intenção, nesse estudo, foi ampliar as possibilidades de interpretação e os caminhos possíveis de acesso ao modo como o artista se relaciona com seu público e, principalmente, o caminho inverso: o modo como o público se relaciona com o artista. O desenvolvimento do trabalho tornou possível a ampliação de nossa capacidade de praticar essa tarefa, na qual o artista sai de seu mundo fechado para se arriscar em jogos de intersubjetividade. Por se tratar de uma tese-ação, na esteira das autores canadenses Pierre Gosselin e Sylvie Fortin, os trabalhos realizados a título de prática de ateliê foram decisivos no processo de compreensão dos conceitos referentes à arte participativa. Não apenas a teorização, mas a experiência da vivência gerando conhecimento que foi amparado pelos conceitos dos pensadores elencados como nosso embasamento teórico. Um caminho que explicita o caráter pós-positivista da metodologia adotada, colocando o próprio método científico nesse território experimental e arriscado.

Este risco que a arte participativa carrega em seu bojo requer coragem. O artista que se propõe tal desafio permite-se não ter o total controle de seu trabalho e lida com o fracasso de modo bem diferente dos artistas que atuam com poéticas que não abarcam a participação como um fator central. O artista que trabalha de forma mais tradicional, não incluindo o espectador de modo efetivo, tem mais controle de seu trabalho, pois pode tomar boa parte das decisões sozinho e definir o momento de êxito de sua obra considerando-a acabada. O artista que trabalha com o fator participativo não tem esse controle. Sua obra pode ter vários caminhos imprevisíveis, pois tem muitos autores. O público, na arte participativa, torna-se coautor da obra; compreende sua lei interna<sup>102</sup> e é capaz de dar continuidade, a seu modo, do processo artístico, mesmo que essa compreensão seja totalmente diferente daquilo que o artista pensou inicialmente como fio condutor. O público pode, ainda, definir o desfecho da obra. Rancière enfatiza as relações de poder nessa relação entre as pessoas que partilham de

---

<sup>102</sup> O conceito de lei interna da obra é do filósofo italiano Luigi Pareyson. O conceito consiste em uma espécie de legalidade interna, única em cada obra, que regula o processo artístico. Por exemplo: a textura do material usado em uma escultura, de alguma forma, aponta os caminhos que o escultor vai seguir pois, ao operá-la, enfrenta a rigidez ou a flexibilidade do material. Portanto essa lei surge de uma dialética que acontece entre o que o artista deseja e como ele vai conseguir efetivar materialmente esta ideia.

um sensível nos lembrando que nem todos têm o direito à voz, que nem todos podem ter o privilégio de fruição artística. Neste sentido, quando um artista performer forja um público na rua, há, inevitavelmente, um aspecto político muito relevante. Rancière nos diz que o aspecto estético antecede o político e aqui esta ideia pode ser exemplificada por meio da própria arte. O fator participativo na arte contemporânea tem um aspecto político e os dispositivos utilizados pelos artistas se convertem em contradispositivos profanadores, como nos explicou Agamben.

São muitos os fatores que determinam os caminhos de uma proposta artística participativa. O público, mesmo que forjado pelo gesto do artista – pois em uma performance na rua o nunca se tem a mesma consciência de estar se relacionando com a arte como quando está em um museu ou espaço expositivo – esse público nunca é passivo. Mesmo não tendo consciência de sua condição, tal público compõe a obra que, muitas vezes, não passa de simples vida, mas, pelo gesto do artista, o cotidiano é deslocado para um território artístico, imaginário e efêmero e a obra se dá exitosa ou não, incorporando todos elementos indiscriminavelmente em uma igualdade de juízos, como colocou Boris Groys. Os dispositivos são reinventados em gestos profanadores e transgressores em uma reinvenção constante do real.

Na arte participativa a obra pode estar aberta e explicitar seu inacabamento chamando o público a dar continuidade à obra, a seu modo. A própria proposta artística pode ser reinventada e esse lugar do risco é também o lugar do cômico. Na comédia o palhaço transforma seu fracasso em número artístico. Explora o ridículo e o riso colocando-se em um lugar extraordinário, fora do mundo do sério, a partir do qual ele pode dizer certas verdades que não poderiam ser ditas em situações “formais”. Na arte participativa este aspecto cômico não aparece separadamente do drama. Cômico e trágico coexistem em uma simbiose única em cada trabalho artístico e pode ser percebida em momentos diferentes dentro de cada processo artístico. Em meu trabalho *Lantejoulas no meu Tédio*, no primeiro momento da performance, dentro do ônibus, não há espaço para o riso, pois o sentimento anterior é sempre uma identificação com esta pessoa que está “em apuros” catando as laranjas. O público tende a se solidarizar com o artista que se coloca naquele papel de fragilidade e exposição. Um público que nem sequer sabe que está lidando com uma situação artística, ou talvez possa haver alguém que tenha percebido os elementos estéticos da ação que consistiam em a artista vestir uma saia laranja e uma blusa com estampa de laranja, elementos que, normalmente passam despercebidos pelo olhar viciado das pessoas nos grandes centros urbanos. Olhares embrutecidos pelo cotidiano e desprovidos de sensibilidade. Mas a rua é sempre muito diversa

e rica e, quando o artista tem a iniciativa de eleger um grupo de pessoas, formado a partir de uma situação totalmente aleatória, delimitando uma parcela do cotidiano e a designando uma ação artística, esse artista cria uma microcomunidade que vai se dissolver em instantes, mas que vivenciará algo que desafia o referido embrutecimento dos sentidos ressignificando o cotidiano e deslocando as pessoas para verem a realidade de outros ângulos. Essa é a profanação à qual se referiu Agamben. A arte participativa sempre está em um lugar de ruptura, sempre se coloca no limite do fazer artístico o entendendo como um limiar de um território inexplorado, desafiando paradigmas e incorporando o erro e o acaso, inventado a lei interna ao mesmo tempo em que executa a obra.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Martins Fontes, 1982.
- AGAMBEN, Giorgio. **O Que é um Contemporâneo? E Outros Ensaios**. Trad.: Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ARISTÓTELES. **Os Pensadores**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000.
- BASBAUM, Ricardo. **Vivência Crítica Participante**. Revista ARS, São Paulo, v. 6, n.º 11, 2008. Disponível em: <<http://www.cap.eca.usp.br11.html>>. Acesso em: ago. 2012.
- BASBAUM, Ricardo. **Você Gostaria de Participar de uma Experiência Artística?**. 2008, fls. 158. Tese de (Doutorado em Artes Visuais) USP, São Paulo.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985
- BEY, Hakim. **Zona Autônoma Temporária**. São Paulo: Conrad do Brasil, 2011.
- BISHOP, Claire. *A virada do social e seus desgostos*. In: *Concinnitas* n o 12, vol 01, ano 09, Julho 2008. Pg. 145-165. Publicado originalmente em Artforum, em fevereiro de 2006.
- BISHOP, Claire. **Antagonismo e Estética Relacional**. Nova York, Revista October, n.º 110, 2004. Trad.: Milena Durante. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/claire-bishop-antagonismo-e-estetica-relacional.html>>. Acesso em: 15 de dez. de 2016.
- BISHOP, Claire. **Participation – Documents of Contemporary Art**. Cambridge, Whitechapel Gallery, 2006.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Trad.: Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de Vida: A Arte Moderna e a Invenção de Si**. São Paulo: Martins Fontes – Selo Martins, 2011.
- BOURRIAUD, Nicolas. **Pós-Produção: Como a Arte Reprograma o Mundo Contemporâneo**. Trad.: Denise Bottmann. São Paulo: Martins, 2009.
- BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo – Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte Contemporânea: Uma Introdução**. Trad.: Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.
- COELHO, Teixeira. **A modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra S. A., 1988.
- DEWEY, John. **Arte Como Experiência** (trad. Vera Ribeiro) São Paulo: Martins, 2010.

ECO, Umberto. **A Estrutura Ausente: Introdução à Pesquisa Semiológica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

FREITAS, Verlaine. **Adorno e a Arte Contemporânea**. Coleção Filosofia passo a passo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003

GENARO, Ednei de. **Ainda na Questão da Técnica Heideggeriana? O Conceito de Dispositivo em Agamben**. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Fortaleza, 2012. Disponível em <<http://www.intercom.org.br/sis/2012/resumos/R7-1796-1.pdf>> Acesso em: 15 de dez. de 2016.

GOSELIN, Pierre e FORTIN, Sylvie **Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico**. IN: Art Research Journal. ARJ | Brasil | Vol. 1/1 | p. 1-17| Jan./Jun. 2014. (Universidade de Québec em Montreal Tradução do francês: Marília C.G. Carneiro e Déborah Maia de Lima)

GROYS, Boris. **Arte Poder**. Trad.: Virgínia Starling. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

PAREYSON, L. Estética, **Teoria da formatividade**, 1993.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível: Estética e Política**. São Paulo: EXO Experimental / Editora 34, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2014.

RENÓ, Denis Porto. **O Cinema Interativo é Possível**. Revista Rázon y Palabra, ano 12, n.º 58, ago. 2007. Disponível em <<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n58/dreno.html>>. Acesso em: 15 de dez. de 2016.

ROHDEN, Humberto. **Filosofia da Arte: A metafísica da verdade revelada na estética da beleza**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

SCOVINO, Felipe. **A Vontade Poética no Diálogo com os Bichos: O Ponto de Chegada de uma Arte Participativa no Brasil**. Revista Arte&Ensaio, Rio de Janeiro, n.º 11, 2004. Disponível em: <<http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2013/11/A-Vontade-Po%C3%A9tica-no-Di%C3%A1logo-com-os-Bichos-o-ponto-de-chegada-de-uma-arte-participativa-no-BrasilFelipe-Scovino.pdf>> Acesso em: 15 de dez. de 2016.

VENTURELLI, Suzette. **Arte: espaço-tempo-imagem**. 2004.

WHITE, Edmund. **O flâneur: um passeio pelos paradoxos de Paris**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.