

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**AÇÃO DO PÚBLICO COMO INSTAURADORA DA
OBRA: PROPOSTAS PARTICIPATIVAS
NA ARTE CONTEMPORÂNEA**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Paula Cristina Luersen

**Santa Maria, RS, Brasil
2012**

**AÇÃO DO PÚBLICO COMO INSTAURADORA DA OBRA:
PROPOSTAS PARTICIPATIVAS NA ARTE
CONTEMPORÂNEA**

por

Paula Cristina Luersen

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Área de Concentração em Arte e Cultura, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM/RS) como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Artes Visuais.**

Orientadora: Profa. Dra. Blanca Luz Brites

Santa Maria, RS, Brasil

2012

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,
aprova a Dissertação de Mestrado

**AÇÃO DO PÚBLICO COMO INSTAURADORA DA OBRA:
PROPOSTAS PARTICIPATIVAS NA
ARTE CONTEMPORÂNEA**

elaborada por
Paula Cristina Luersen

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Artes Visuais

COMISSÃO EXAMINADORA:

Dra. Blanca Luz Brites
(Presidente/Orientador)

Dr. Caleb Faria Alves (UFRGS)

Dra. Gisela Reis Biancalana (UFSM)

Santa Maria, 28 de março de 2012

Agradeço primeiramente ao Lauro, meu companheiro de viagens, de mestrado, de vida. Também aos meus pais, Marilene e Wolney, e ao meu irmão Eduardo pelo constante apoio e pelos tantos momentos de alegria que me ficam marcados. Agradeço, por fim, a CAPES que proporcionou condições para que eu desenvolvesse essa pesquisa.

Que instante, que instante terrível é esse que marca o salto? Que massa de vento, que fundo de espaço concorrem para levar ao limite? O limite em que as coisas já desprovidas de vibração deixam de ser simplesmente vida no dia-a-dia para ser vida nos subterrâneos da memória.

Raduan Nassar

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal de Santa Maria

AÇÃO DO PÚBLICO COMO INSTAURADORA DA OBRA: PROPOSTAS PARTICIPATIVAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA

AUTORA: PAULA CRISTINA LUERSEN

ORIENTADORA: BLANCA LUZ BRITES

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 28 de março de 2012.

Este trabalho trata da abertura da obra à participação do público na arte contemporânea. A participação constitui a relação com trabalhos que necessitam da interferência objetiva do público e fazem de seu envolvimento e de sua ação parte do processo de construção da obra. A escolha por esse tema respondeu à curiosidade e interesse em compreender propostas que aconteciam dentro e fora dos espaços expositivos e que provocavam o público a agir, a interagir entre si, a comprometer-se com o desenvolvimento da obra. Em um primeiro momento, parte-se do contexto contemplativo e do pensamento de teóricos e artistas que passam a considerar que o espectador é também um participante, ao dar sentido à obra, conferindo-lhe completude. Explora-se então uma série de propostas que nos anos 60 tornam literal a idéia de um público participante, fazendo com que este se envolva objetivamente na instauração da obra. Essas propostas motivam a experimentação do corpo e a ação corporal do público junto às obras, buscando promover a liberdade em um momento marcado por contextos políticos de repressão. Em um segundo momento, busca-se compreender a expansão e a persistência das propostas participativas na contemporaneidade, como estratégia do artista – que abdica do controle total sobre a obra e sobre seus significados – e como forma de relação entre obra e público – que hoje é entendida no sentido de uma produção compartilhada. Discutem-se, então, as motivações e renúncias dos artistas contemporâneos que continuam, hoje, envolvendo o público diretamente no processo de construção de seus trabalhos. Por fim, discute-se a imprevisibilidade e o risco implicados pela conduta participativa. Esses fatores perpassam tanto a atitude do artista, ao abrir sua produção à interferência do outro, quanto a atitude do público participante, ao engajar-se em uma proposta que ainda está em aberto. Procura-se demonstrar, a partir disso, como se transformam as relações e até mesmo a distribuição de papéis entre artista, obra e público nas propostas participativas e de que forma elas podem representar uma abertura para a experiência. Guy Brett, Claire Bishop, Jacques Rancière e Laurent Goumarre são os referenciais principais que servem como base para essa investigação. O trabalho aponta para a compreensão de que a participação imprevisível do público é capaz de enriquecer as obras e a própria visão do artista a respeito de uma proposta, ao mesmo tempo em que pode tornar-se uma experiência significativa para o público participante.

Palavras-chave: arte contemporânea; participação; público.

ABSTRACT

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
Universidade Federal de Santa Maria

THE ACTION OF THE PUBLIC AS THE INSTAURATION OF THE WORK OF ART: PARTICIPATORY PROPOSALS IN CONTEMPORARY ART

AUTHOR: PAULA CRISTINA LUERSEN

ADVISOR: BLANCA LUZ BRITES

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 28 de março de 2012.

This work deals with the opening of the work of art to the participation of the public in contemporary art. Participation stands for the relation with works of art that need the objective interference of the public and make their involvement and their action part of the process of the construction of the works. The choice for this theme is a response for the curiosity and interest in understanding proposals that happened inside and outside the exhibition spaces, and which provoked the public to act and interact among peers, committing with the development of the work. In the first instance the contemplative context is approached, then the theorists and artists' thoughts that start to consider the viewer as a participant too, one who address meaning to the work of art, giving it wholeness. A series of proposals in the 1960s that literally embrace the idea of a participant public are then explored, proposals that make the public involved objectively in the instauration of the work. These proposals motivate the experimentation of the body and physical action of the public with the works, seeking to promote freedom in a moment renowned for its political context of repression. In a second moment, the understanding of the expansion and the persistence of participatory proposals in contemporaneity is sought, as a strategy of the artist – abdicating total control over the work of art and its meanings – and as a form of relation between work and public – today understood in the sense of a shared production. Matters discussed are the motivations and denials of contemporary artists who continue nowadays to involve the public directly in the process of construction of their works. At last, the unpredictability and the risk implied by participatory attitude are discussed. These factors run through both the artist's attitude, by opening his/her production to the interference of the other and the attitude of the participant public, engaging in a proposal which is still open. It is sought to demonstrate therewith how the relations are transformed and even the distribution of the roles between artist, work, and public in the participatory proposals and in which way they can represent opening for experience. Guy Brett, Claire Bishop, Jacques Rancière, and Laurent Goumarre are the main references working as a basis for this investigation. This work points to the comprehension that the unpredictable participation of the public is able to enrich the works of art and the view of the artist himself/herself concerning a proposal, at the same time that it can become a significant experience for the participant public.

Key-words: contemporary art; participation; public.

LISTA DE IMAGENS

FIG. 1	MARCEL DUCHAMP. Mile of string (1942).....	22
FIG. 2	MARCEL DUCHAMP. Ettant Donnés (1946/66) Museu de Arte da Filadélfia (<i>Vista externa</i>).....	23
FIG. 3	MARCEL DUCHAMP. Ettant Donnés (1946/66) Museu de Arte da Filadélfia (<i>Vista interna</i>).....	23
FIG. 4	MARCEL DUCHAMP. À regarder (l'autre côté du verre) d'un œil, de près, pendant presque une heure (1918) Museu de Arte Moderna, Nova York.....	24
FIG. 5	JACKSON POLLOCK. Registro da Action Painting. (1949) (<i>Pollock trabalhando em seu estúdio. Fotografia de Hans Namuth</i>).....	28
FIG. 6	FLUXUS. Street Events: violin solo. (1964).....	29
FIG. 7	ALLAN KAPROW. Push and Pull: A Furniture Comedy for Hans Hofmann (1963) (<i>Vista do environment no Museu de Arte Moderna, Nova York</i>).....	32
FIG. 8	ALLAN KAPROW. Fluids (1967) Los Angeles.....	33
FIG. 9	MARTA MINUJÍN. La menesunda (1965) (<i>Detalhe da instalação no Centro de Artes Visuales do Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires</i>).....	35
FIG. 10	GRACIELA CARNEVALE. Encierro y escape. (1968) (<i>Fotografia do final da proposição no Ciclo de Arte Experimental, Rosario</i>).....	37
FIG. 11	HÉLIO OITICICA. O grande núcleo (1960) (<i>Instalação na Whitechapel Gallery, Londres, 1969</i>).....	38
FIG. 12	HÉLIO OITICICA. Parangolé P 04 Capa 01 (1964) (<i>Imagem do filme HO de Ivan Cardoso, 1979</i>).....	39
FIG. 13	HÉLIO OITICICA. Parangolé (1964) (<i>Exposição "Hélio Oiticica: O Museu é o Mundo" no Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2010</i>).....	40
FIG. 14	LYGIA CLARK. Os Bichos (1960).....	40
FIG. 15	LYGIA CLARK. Luvras Sensoriais (1968).....	41

FIG. 16 HÉLIO OITICICA. Tropicália (1967) (<i>Série “Os Penetráveis” no Centro Municipal de Artes, Rio de Janeiro, 2009</i>).....	41
FIG. 17 HÉLIO OITICICA. Éden (1969) (<i>Detalhe da instalação, série “Os Penetráveis”, na Fundação Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, 2010</i>).....	42
FIG. 18 HÉLIO OITICICA. Ninhos (1970) (<i>Montagem na 29ª Bienal de São Paulo no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, 2010</i>).....	42
FIG. 19 HÉLIO OITICICA. Ninhos (1970) (<i>Detalhe do ambiente, 29ª Bienal de São Paulo, Pavilhão Ciccillo Matarazzo, 2010</i>).....	42
FIG. 20 LYGIA CLARK. Arquiteturas biológicas (1969).....	43
FIG. 21 LYGIA CLARK. Baba Antropofágica (1973).....	44
FIG. 22 RIRKRIT TIRAVANIJA. Untitled (Tomorrow is another day) (1996) (<i>Detalhe externo do ambiente montado na galeria Kölnischer Kunstverein, Berlin</i>).....	51
FIG. 23 RIRKRIT TIRAVANIJA. Untitled (Tomorrow is another day) (1996) (<i>Jantar promovido pelos participantes junto à obra na galeria Kölnischer Kunstverein, Berlin</i>).....	51
FIG. 24 DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER. T.1912 (2011) (<i>Registro da performance encenada dia 14 de abril no Museu Guggenheim, Nova York</i>).....	52
FIG. 25 DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER. T.1912 (2011) (<i>Detalhe da performance no Museu Guggenheim, Nova York</i>).....	53
FIG. 26 PAULO DAMÉ. PORTA-POR-TER (2008) (<i>Troca acontecendo na Galeria do Instituto de Artes da Universidade Federal de Pelotas</i>).....	54
FIG. 27 PAULO DAMÉ. PORTA-POR-TER (2008) (<i>Objeto trocado por uma participante</i>).....	54
FIG. 28 ANA FLÁVIA BALDISSEROTTO. Armazém Queira Mais (2007-2011) (<i>Fotografia do carrinho itinerante</i>).....	56
FIG. 29 ANA FLÁVIA BALDISSEROTTO. Armazém Queira Mais (2007-2011) (<i>Obra itinerante em frente ao Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre</i>).....	57
FIG. 30 e 31 OLIVER KOCHTA-KALLEINEN E TELLERVO KALLEINEN. Coro de Queixas de Teutônia (2011) (<i>Performance encenada em frente a Casa M na 8ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre</i>).....	59
FIG. 32 e 33 RAFAEL ORTEGA E FRANCIS ALYS. Um minuto de silêncio (2003) (<i>Performance encenada nas ruas de Panamá no evento ciudadMULTIPLEcity / Urban Art and Global Cities: an Experiment in Context</i>).....	61
FIG. 34 RICARDO BASBAUM. Você gostaria de participar de uma experiência artística? (1994-2011) (<i>Registro da participação do coletivo Hand in Hand, Kassel</i>).....	64

- FIG. 35 RICARDO BASBAUM. **Você gostaria de participar de uma experiência artística?** (1994-2011) (*Fotografia do objeto de aço integrante do projeto NBP*).....64
- FIG. 36 RICARDO BASBAUM. **Você gostaria de participar de uma experiência artística?** (1994-2011) (*Registro da participação de Ricardo Garlet, Pelotas*)..... 64
- FIG. 37 MIRANDA JULY E HARREL FLETCHER. **Learning to Love you more.** (2002-2010) (*Registro da participação de Blake Alexander Arnold, Tennessee.*).....65
- FIG. 38 MIRANDA JULY E HARREL FLETCHER. **Learning to Love you more.** (2002-2010) (*Imagem da interface do web site*).....66
- FIG. 39 RICARDO BASBAUM. **Você gostaria de participar de uma experiência artística?** (1994-2011) (*Registro da participação “Doação do NBP” do grupo Vaca Amarela, Florianópolis*).....86
- FIG. 40 JACKSON POLLOCK. **One: Number 31** (1950) (*Fotografia de um observador no Museu of Modern Art, Nova York*).....92
- FIG. 41 FRANÇOIS-AUGUSTE-RENÉ RODIN. **Eterna Primavera** (1900) (*Fotografia de um observador na Casa Fiat de Cultura, Belo Horizonte*).....92
- FIG. 42 ALLAN KAPROW. **Yard.** (1961) (*Fotografia do participante na Martha Jackson Gallery, Nova York*).....92
- FIG. 43 OLIVER KOCHTA-KALLEINEN E TELLERVO KALLEINEN. **Coro de Queixas de Teutônia** (2011) (*Registro da performance encenada em frente à Casa M na 8ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre*).....92
- FIG. 44 OLIVER KOCHTA-KALLEINEN E TELLERVO KALLEINEN. **Coro de Queixas de Singapura** (2011) (*Registro da performance encenada na Casa do Antigo Parlamento, Singapura*).....99
- FIG. 45 Aliança. (*Fotografia do pertence trocado por Paula Luersen na Mostra-troca PORTA-POR-TER*).....100
- FIG. 46 PAULO DAMÉ. **Objeto nº 11.** (2007) (*Fotografia do objeto trocado por Paula Luersen na Mostra-troca PORTA-POR-TER*).....101

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. DO ESPECTADOR AO PARTICIPADOR: a abertura da obra à ação do público	15
1.1 A recepção por meio do olhar: a completude subjetiva da obra e os desafios à atitude contemplativa.....	17
1.2 Participação corporal: a ação corporal do público como parte do evento artístico.....	27
2. A PRODUÇÃO COMPARTILHADA ENTRE ARTISTA E PÚBLICO	47
2.1 Propostas participativas na contemporaneidade.....	49
2.2 Estratégias participativas: motivações e renúncias.....	68
3. IMPREVISIBILIDADE E RISCO: implicações da conduta participativa	76
3.1 A obra em risco: o envolvimento imprevisível do público.....	78
3.2 O risco em obra: a participação e a possibilidade de experiência.....	91
CONCLUSÃO	104
REFERÊNCIAS	108

INTRODUÇÃO

Em um texto dedicado à análise da pintura, o filósofo Hans-Georg Gadamer observa que o encontro entre o espectador e a obra contemporânea produz momentos de silêncio. Ao estar diante da obra, o espectador depara-se com o aspecto enigmático da arte, que o emudece. No caso da produção contemporânea, quando o artista tem possibilidade de empregar todo o tipo de material, estipular ou descartar o tema, conciliar diversas técnicas, transitar entre conceitos, a obra coloca-se àquele que a espreita, com uma série de incógnitas. Compreender a sua fatura e seus possíveis sentidos é o desafio silencioso do espectador. A contemporaneidade só fez acentuar o enigma que, para Gadamer, sempre esteve presente na arte.

O silêncio distendido na relação contemplativa foi sempre, para mim, um motivo de inquietação. Não fizera parte da minha formação, por questões culturais e geográficas, a visita a museus e exposições. A descoberta desse universo só se deu a partir da minha escolha profissional, pelo interesse em desvendar a arte que conhecia por meio dos livros. Só então comecei a frequentar espaços artísticos, museus, salas de exposição e vi-me disposta a educar minha atenção e meu olhar, para entender o silêncio promovido na contemplação da obra. Essa prática revelou-me a evidente diferença entre vivenciar a arte e conhecê-la por reproduções. Ajudou-me a perceber, ainda, a multiplicidade de sentidos que as obras podiam ensejar pela interpretação.

Mas nesse exercício, acostumei-me a observar também as pessoas nos espaços expositivos e nos eventos de arte. O modo como se comportavam perante a arte, como circulavam nas exposições, como procediam diante ou em torno dos trabalhos. Buscava captar a sua reação, quando aparentemente absortas na obra. Por que caminhos estariam se aventurando? A natureza subjetiva da contemplação não me permitia penetrar nas reações do público. Mas o silêncio certamente não se produzia apenas por uma regra de conduta, ele mostrava-se intrínseco no ato de analisar e refletir sobre as questões propostas em cada trabalho.

Grande parte das minhas experiências junto à arte, porém, tem suas raízes nas exposições e mostras de arte contemporânea, pois sempre cultivei o interesse por conhecer a arte pensada e produzida em meu próprio tempo. Comecei, então, a descobrir e presenciar obras que não buscavam ou causavam qualquer tipo de silenciamento, mas solicitavam um

envolvimento dinâmico, explícito, ruidoso. Propostas que aconteciam dentro e fora dos espaços expositivos e que provocavam o público a agir, a interagir entre si, a participar. Esses trabalhos ofereciam formas diferentes de envolvimento com as obras, abrindo ao público a possibilidade de vivenciar a arte de outra perspectiva que não mais a da recepção e interpretação a partir de um objeto pronto. Sua simples presença não era suficiente: esses trabalhos necessitavam o comprometimento do público – de seu corpo, de seu tempo, de sua vontade criativa – para se desenvolverem. Passava a me inquietar, então, esse modo diverso de relação com a arte, que tornava os processos artísticos, bem como a conduta do público, cada vez mais imprevisíveis.

Assim, foi a experiência pessoal que direcionou meu interesse para as relações entre arte contemporânea e público, mais especificamente para a participação. Um dos aspectos da arte contemporânea é justamente essa relação direta e instauradora do público, que pode ser pensado tanto coletivamente como individualmente. Com a participação o indivíduo ou grupo passam a instaurar a obra não apenas em um sentido subjetivo, mas também objetivo: como veremos as propostas participativas estudadas nesse trabalho necessitam da intervenção e ação do público para se constituírem enquanto obras. Convencionou-se chamar de participação, a partir dos anos 60, a relação com trabalhos que fazem do envolvimento e da ação do público parte do processo de construção da obra.

Essa pesquisa tem como objetivo investigar e compreender a participação como estratégia de produção do artista e forma de relação entre obra/público: o surgimento e consolidação das propostas participativas, a persistência de tais propostas na contemporaneidade e suas consequências para as relações entre artista, obra e público. Alguns questionamentos servem como guia para alcançar essa compreensão: A partir de que contexto, propostas e artistas, o público passa a tomar parte da obra? De que forma e por que as estratégias participativas persistem na contemporaneidade? Quais as implicações de tornar a ação do público determinante para a instauração da obra?

Primeiramente, para compreender a questão da participação, torna-se necessário buscar o contexto do qual emerge, conhecer suas motivações e sua lógica no campo artístico. Esse é o foco do capítulo inicial. Nele, procuro explicitar, a partir da primeira metade do século XX, as transformações no campo da arte que possibilitam a discussão sobre o papel do público junto à obra, processo que culmina em uma mudança de estatuto do espectador. Pontua-se então, na segunda metade do século XX, o desenvolvimento de algumas práticas artísticas, que prevêm a ação do público, concebendo-o enquanto participador. A negação da arte em seus moldes tradicionais, a incitação do corpo e do caráter experimental na produção artística,

a ligação entre arte e vida, são então abordadas como questões que motivam as propostas participativas, ajudando a entender seu propósito nos diferentes contextos em que é pensada e praticada.

Porém, estudar as mudanças que marcam as relações entre artista, obra e público nos anos 60, levou ao questionamento de como se refletiam essas idéias e experiências na arte hoje. No segundo capítulo então, começo por apresentar um panorama de propostas participativas desenvolvidas na contemporaneidade, demonstrando como a noção de participação se expandiu a partir dos anos 90. Tal panorama ajuda a pontuar os contrastes da produção atual – que passa a englobar o espaço institucional, urbano, virtual e os mais diversos públicos – em relação ao contexto e às práticas ligadas ao pensamento dos anos 60.

Além de explicitar as formas pelas quais o artista propõe a participação e como o público se faz participador, nesse capítulo discuto a persistência desse tipo de proposta no campo da arte, buscando conhecer algumas das razões pelas quais os artistas continuam a se utilizar da estratégia de envolver diretamente o público no processo de construção das obras. Mostrando o enfoque predominantemente político das discussões em torno da participação, procuro analisar as questões hoje colocadas pela teoria da arte como motivações principais para as propostas participativas contemporâneas, tendo em vista os trabalhos e exemplos anteriormente apresentados. Questões como a tentativa de ativação do público, a busca pela autoria compartilhada, a preocupação dos artistas em restaurar os laços comunitários e a sua renúncia ao papel de criadores, ajudam a compreender como vem se configurando o plano de fundo para trabalhos desse caráter no momento atual.

Mas interessa-me, sobretudo, os fatores de imprevisibilidade e risco envolvidos na execução das proposições participativas. Tais fatores se apresentam tanto em nível de proposta como de resposta: abrindo sua prática à participação, o artista faz da ação do público parte do processo de produção da obra, assim ele precisa assumir a imprevisibilidade e o risco, pois há sempre a possibilidade de mudança de rumo e de reelaboração da obra por parte dos participantes; ao participar, o público dispõe de seu tempo e de sua vontade criativa para comprometer-se com um trabalho que ainda está em aberto, assim ele assume também a imprevisibilidade e o risco ao engajar-se em um processo que não possui um rumo totalmente definido e só se desenvolve a partir de sua ação e conseqüente exposição. Dessa forma, no terceiro capítulo o ponto de vista histórico dá lugar à análise crítica das implicações da conduta participativa.

Por meio de declarações dos artistas e de depoimentos do público, busca-se uma aproximação com o processo colaborativo que constitui essas obras, o que revela as suas

diferenças em relação à produção centrada na figura do artista. Concentrando-me em três obras específicas - *Coro de Queixas* de Kochta e Kalleinen, *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* de Ricardo Basbaum e *PORTA-POR-TER* de Paulo Damé – procuro demonstrar como se transformam as relações e até mesmo a distribuição de papéis entre artista, obra e público nas propostas participativas, a partir dos fatores de risco e imprevisibilidade nela implicados. A hipótese que se apresenta é a de que esses fatores, ao mesmo tempo em que representam uma forma do artista afirmar seu descontrole em relação aos processos e aos significados da produção em arte, podem representar também aberturas para que o público participante vivencie uma experiência significativa na relação com a obra. Em meio ao contexto das grandes exposições contemporâneas, marcado pelo excesso, pela rapidez e imediatismo, não seriam as propostas participativas – com todas as suas exigências – uma possibilidade do público comprometer-se a ponto de vivenciar uma experiência no processo de instauração da obra?

Ainda que muitas questões sejam seguidamente citadas para caracterizar o campo da arte contemporânea – a confusão de papéis entre produtor e receptor, a imprevisibilidade do objeto artístico, a valorização do processo de produção em detrimento da idéia de produto – julgo importante estudar e conhecer as produções em que essas questões estão refletidas, para entender sua complexidade. Os principais referenciais teóricos para desenvolver essa pesquisa foram Walter Benjamin, Umberto Eco e Guy Brett, para entender a perspectiva histórica ligada à noção de participação do público; Claire Bishop e Jacques Rancière, para discutir os aspectos políticos desse tipo de relação; Laurent Goumarre e Jorge Larrosa, para pensar o ponto de vista do artista e do público que assumem a conduta participativa e as noções de imprevisibilidade, risco e experiência.

Escolhendo a participação como tema, proponho aqui, por fim, uma leitura de um dos modos de interlocução entre obra e público, que fixe no momento atual, essas relações em constante transformação. Busco ainda estreitar a conexão entre o público em geral e a arte contemporânea, sendo que, muitas vezes, o próprio público não reconhece sua participação na obra como atitude crítica, resultante de um contexto histórico. Assim, dá-se continuidade às leituras e interpretações das obras de arte, que seguirão sendo analisadas, observadas, experimentadas continuamente, mas sempre manterão à sombra um aspecto enigmático.

1. DO ESPECTADOR AO PARTICIPADOR: a abertura da obra à ação do público

Nem sempre consigo sentir o que devo sentir.
O meu pensamento só muito devagar atravessa o rio a nado.
Porque lhe pesa o fato que os homens o fizeram usar.
Procuo despir-me do que aprendi,
Procuo esquecer-me do modo de lembrar que me ensinaram.
E raspar a tinta com que me pintaram os sentidos.

(Fernando Pessoa)

Assumir o papel de público de arte é propor-se um exercício de percepção e imaginação que envolve constante aprendizado. A arte motiva a despir-se continuamente dos modos já instituídos de ver e sentir. Do olhar solitário à fruição coletiva, do silêncio à necessidade do diálogo, do distanciamento à imersão, o encontro com a obra de arte oferece ao público múltiplas possibilidades de experiência, mas um incessante retomar que permita dedicar a um mesmo trabalho pontos de vista diversos. Nesse exercício constitui-se o público que, por sua vez, institui a obra.

A obra necessita do outro. Atualmente se reforça a consciência de que a obra de arte só passa a existir, de fato, na presença de um público. Por muito tempo acreditou-se na autonomia da obra que afirmava, por sua livre existência material, a independência como objeto artístico, excluindo a relação entre arte e público dos debates no campo da arte. Na contemporaneidade, porém, está consolidada a noção de completude da obra pelo público como aquele que confere sentido e propósito à produção artística. Tal concepção estende-se ainda para além da esfera do significado e muitas obras contemporâneas solicitam o envolvimento e ação do sujeito, que se faz parte integrante de muitas das propostas, ajudando a reger o seu desenrolar.

Segundo Danto a contemporaneidade nas artes visuais, após o final do modernismo, se define pela falta de unidade estilística e direcionamento narrativo. Esses dois fatores implicam na ausência de diretrizes que permitiriam fundar limites para a produção. Para o autor, os artistas passam a produzir livres da preocupação com critérios estabelecidos historicamente e esse contexto se reflete na recepção de modo a fazer da contemporaneidade “um período de impecável liberdade estética”. (DANTO, 2006, p. 15) Diante disso, se pode compreender que a arte contemporânea ao não obedecer, poética e esteticamente, a regras ou parâmetros fixos torna difícil sintetizar as atitudes do público em um padrão convencional. Já

no campo da teoria, premente na tentativa de dar ao sujeito um nome e uma função frente à arte hoje, o que se percebe é a multiplicação das definições: espectador/participante, participador, interator, interagente, espectador/participante/interator.

Convém lembrar, contudo, que por longo período a figura do espectador satisfaz convenientemente, de modo a representar todo aquele que se relaciona com o objeto de arte, ainda que atravessada por diferentes acepções no transcorrer da história da arte. Espectador segue, ainda hoje, sendo o termo mais comumente empregado para referir-se ao público de maneira individualizada, tomado em um sentido genérico. Mas em sua ampla utilização, deixa-se de considerar muitas vezes que o termo só ganha sentido tendo em vista uma relação contemplativa entre obra e público.

Nesse primeiro capítulo temos como objetivo, investigar o contexto, as obras e as ideias a partir das quais se dá a abertura à participação. A partir disso, nos aproximaremos de questões como a autonomia da obra e a função do corpo no processo receptivo que sofrem importantes modificações nos anos 60 e serão aqui analisadas de modo a entender como conduzem ao contexto atual. Assim, busca-se articular diferentes posições, acompanhando as transformações pontuadas pela teoria da arte na esfera da recepção.

Certamente o corpo sempre esteve envolvido na recepção, entretanto, na contemporaneidade ele passa a ser exacerbado nas práticas artísticas e ganha ênfase e protagonismo dentro das propostas. Não mais o corpo contraposto à alma, antítese da mente, tal qual era concebido no pensamento moderno; não mais um corpo apenas sugerido em frente à tela; mas sim um corpo presentificado, diretamente envolvido na instauração da obra. O envolvimento físico do artista na produção da obra remonta a *action painting* – expressão criada pelo crítico americano Harold Rosenberg referindo-se às pinturas de Pollock – onde a ação corporal do artista é posta em jogo na pintura. Depois, na *body art*, o corpo torna-se não só meio como também tema e passa a constituir-se obra em si mesmo, como explica Maria Angélica Melendi, tratando da relação entre sujeito e objeto concernente as propostas da *body art*:

o corpo, forma e conteúdo ao mesmo tempo, instaura a primazia dos sujeitos humanos sobre os objetos. Ao enfatizar o corpo como arte, estes artistas impuseram a predominância do processo sobre o produto e deslocaram a produção de objetos representativos para a apresentação de ações. [...] O artista engajou-se com o espectador no intuito de reconectar a arte às circunstâncias materiais dos eventos sociais e políticos. (2006, p. 75)

Porém, é preciso considerar que, antes mesmo do espectador assumir funções que envolvem a ação de seu corpo perante a obra, seu papel já era seguidamente problematizado pelos teóricos do campo da arte. Entre as posições de defender a autonomia da obra e afirmar

a necessidade de completude pelo espectador muitas vezes houve alternância¹. O surgimento da estética como disciplina no século XVIII é testemunho de um desses momentos em que o espectador passa a ser foco de interesse, como se este também tivesse de ser considerado no campo da arte, e não somente a obra, a ponto de surgir uma nova disciplina voltada a esses estudos.

Sendo assim, a figura do espectador – ora considerado como parte integrante dos estudos da obra, reconhecido em seu papel ativo na recepção; ora prescindido por ela, e visto então como passivo – conduz a questão de definir o papel do público junto ao objeto artístico. Mostra-se importante, assim, começar a trajetória proposta nesse capítulo pelo conceito de espectador e pela relação contemplativa com o qual era identificado. A arte do século XX será o ponto de partida para destacar como o papel ativo do espectador passa a ser acentuado, enquanto a contemplação é desafiada por alguns artistas que, ao destoarem do contexto que as cerca, prenunciam aspectos visivelmente presentes na arte contemporânea.

A partir dessas duas questões, previamente colocadas – a incitação do corpo na arte e a ênfase na atividade do público na recepção – acreditamos tornar possível a compreensão de como o espectador converte-se em outras figuras, chegando ao ponto em que o envolvimento e ação do corpo do indivíduo no processo receptivo colocam-se como imprescindíveis para a instauração da obra, assumindo-se por vezes como condição para a existência da mesma.

1.1 A recepção por meio do olhar: a completude subjetiva da obra e os desafios à atitude contemplativa

A contemplação é na história da arte o modo mais consolidado de experiência receptiva. A atitude contemplativa usada na maioria das vezes como referencial para demarcar a relação público/obra, está intimamente ligada ao aspecto visual da obra e à arte em seus moldes tradicionais: pintura, escultura e gravura. Os demais sentidos, latentes, podem ser envolvidos a partir do olhar do espectador que estabelece o envolvimento, o ritmo e a forma de leitura da obra. O sujeito da contemplação denomina-se espectador – conforme a etimologia: aquele que assiste, observa – e por intermédio da visão este será conduzido a postar-se diante e distante da obra de arte, dedicando tempo e atenção para apreendê-la.

¹ Para saber mais sobre as diferentes posições teóricas que opõe obra autônoma e aberta à completude, consultar: Orígenes de la estética moderna. In: BOZAL, Valeriano. Historia de las Ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Madrid, Visor, 1996, vol. I. p. 19-31.

O conceito de contemplação transpassa épocas e é delimitado por um tipo de relação, não propriamente por um período histórico, bem como a figura do espectador. Isso não elimina o fato de terem ambos os conceitos variações sensíveis durante a história da arte, referentes aos contextos em que são empregados. Retomar os diversos matizes que esses conceitos assumem no decorrer da história foge ao foco desse estudo, mas a contemplação e a figura do espectador precisam ser citadas aqui como base para que se possa entender o contexto que imperava no início do século XX.

O contexto dessa época favorecia a relação contemplativa entre as obras e o público. A pintura triunfava em duas frentes: na arte acadêmica – na época ainda fortemente estabelecida – e na emergente Vanguarda moderna. Em 1907, Picasso “inaugurava” a pintura modernista ao terminar o quadro *Les demoiselles d'Avignon*, obra considerada o marco entre o passado da arte tradicional e o futuro guiado pela constante busca do novo. Fauvismo, Futurismo, Cubismo e a Arte Abstrata marcavam cada um a sua maneira, a ruptura com cânones artísticos estabelecidos, ousando em linguagens, técnicas e materiais. A liberdade nas cores e formas e os diversos modos de pintar propiciavam uma infinidade de experiências visuais inéditas ao público, de forma a desafiar o “bom gosto” burguês. Em meio a esse furor, porém, a preponderância da pintura mantinha a postura contemplativa, garantindo ao público o papel daquele que observa: o espectador.

Ainda que a observação das obras nas galerias e espaços de arte se desse em público, a comunicação entre os espectadores deveria dar-se apenas como atenção compartilhada. A contemplação era uma atitude solitária. O espectador recolhia-se, então, a uma observação muda, guiada pelos elementos visuais da obra. Esse é o papel reservado ao público desde a primeira metade do século XIX, quando da estabilização de uma cultura moderna das artes que se mantém no Modernismo. No contexto dessa cultura

o artista é o emissor de uma comunicação e o espectador, o receptor do que se comunica. Essa transação é mediada pela “obra de arte”. A obra de arte é explicitamente construída para ser apreendida pela visão. O fazer artístico é parte de um processo contínuo que, ao longo do tempo, refinou o sentido da visão isolando-o dos demais sentidos e conferindo-lhe independência do corpo como um todo. (BRETT, 2005, p. 86)

Mais tarde, Clement Greenberg reforçava também essa concepção. Considerado um dos críticos mais importantes e influentes do Modernismo, fundando teorias que permitiam entender o momento histórico da pintura modernista, Greenberg tratava de direcionar a leitura e análise das obras ao método conhecido como formalismo, no qual ressaltava o aspecto visual da produção em arte fazendo dele a base para a sua atividade crítica. A pesquisadora Caroline Jones (2006) afirma que tal análise formalista exercida por Greenberg acaba por

desconsiderar, em favor da visão, os demais sentidos também pungentes nas obras. Desde o cubismo até o abstracionismo, a abordagem de Greenberg favoreceria um ponto de vista centrado no pictórico e visual, o que acaba por persuadir o público a aceitar essa narrativa para compreender o modernismo. Considera-se, então, que a pintura é produzida exclusivamente para a dimensão do olhar. Jones exemplifica sua argumentação com o quadro *Broadway Boogie-Woogie* (1942-1943) de Mondrian, que segundo o próprio artista, pode ser entendido a partir de sua ligação com a música. Mondrian indicaria, assim, a uma leitura que considerasse o sentido da audição, porém o quadro é considerado por Greenberg somente em termos visuais.²

Segundo essa ótica, o formalismo é um dos fatores a motivar a postura contemplativa, focando no caráter visual para fins de apreciação e análise das obras, conduta habitual adotada pelo público. Enquanto a produção apoiava-se na crítica formalista, esta atuava no sentido de garantir espaço e respaldo a pintura vanguardista. Assim, somente uma mudança violenta teria o poder de destituir o público de sua função tradicional – contemplativa – convencionalizada pela sociedade e pelos espaços institucionais e impingida pela crítica.

Coube então ao dadaísmo estender à dimensão receptiva a radicalidade das iniciativas que revolucionavam o campo artístico da época. Iniciado durante a Primeira Guerra, em Zurique – cidade da Suíça que manteve sua neutralidade em meio ao conflito – o espírito dadá teve como precursor o escritor Hugo Ball, defensor de um anarquismo construtivo oposto à guerra. A tônica do pensamento dadá consistia na criação espontânea e negação da linguagem e da rotina instaladas no mundo da arte. Ao fundar em 1916 o Cabaret Voltaire, Ball cria o que seria até 1918 a sede da Vanguarda Dadaísta. A partir desse local de encontro entre artistas, músicos e escritores, difunde-se o espírito de subversão, marca do movimento dadá, que irradia mais tarde para os Estados Unidos, Alemanha e França. Partindo de publicações, revistas e manifestos que se opunham a quaisquer convenções estabelecidas – do campo político-social ao artístico – artistas como Tristan Tzara, Francis Picabia e mais tarde André Breton e Marcel Duchamp seriam responsáveis por satirizar a linguagem vigente no cenário artístico e conferir um tom político à arte da época.

A revolta dadaísta, com seu ímpeto transgressor, não demora por se refletir na relação entre arte e público. Depois de provocar e desafiar a platéia com performances e peças teatrais que produziam choque e estranhamento – a peça *The Gas Heart* (1921) de Tzara, por

² Para mais detalhes, consultar o texto *Sensus Communis Modernus* (2006), de Caroline Jones. In: JONES, Caroline. *Sensorium: embodied experience, technology, and contemporary art*. Massachusetts: MIT Press, 2006.

exemplo, foi recebida com gritos e ridicularização vindos da platéia – o grupo promoveu em Paris uma série de manifestações conhecidas como *Great Dada-Season*, em abril de 1921. O evento começou com uma caminhada até a igreja de Saint Julien Le Pauvre que envolveu mais de mil pessoas, mobilizando a cidade e toda a população. Um mês depois, realizou-se ainda, em tom zombeteiro, o julgamento público do autor anarquista tornado nacionalista Maurice Barrès, onde as pessoas da platéia eram chamadas a constituir o júri. Ações como essas, de acentuado caráter político, não estavam restritas ao público de arte, mas voltadas à população em geral, que era convidada a participar.

Os dadaístas mostram-se, assim, precursores da idéia de envolver a audiência como parte integrante e ativa do evento artístico, tornando incongruente com sua ação a denominação do público enquanto espectador. O movimento operou, ainda, a dissociação entre o conceito de arte e sua necessária ligação, até então, com um objeto plástico, conferindo estatuto de arte a eventos públicos. O registro desses acontecimentos é importante para demonstrar que mesmo em meio a um contexto contemplativo já se apresentavam, na época, diferentes formas de conceber a arte e, logo, sua relação com a sociedade. O intento dadaísta de levar essa relação a outro patamar – o que pode ser entendido até mesmo espacialmente, já que o dadá extrapola os espaços de arte para tomar as ruas – ainda demoraria a consolidar-se na prática artística.

A figura do espectador também passava a ser problematizada no campo teórico. O filósofo alemão Walter Benjamin, ao analisar as transformações em marcha no século XX e seus reflexos na arte, é um dos teóricos a por em jogo o tema da recepção da obra e, conseqüentemente, do receptor. Ele parte da relação entre o público e os novos meios da época – a fotografia e o cinema – para refletir sobre a função do sujeito diante da obra de arte. No afamado texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936) o autor afirma a contemplação como atitude ativa do espectador. Segundo Benjamin, a capacidade de reprodução, a partir da fotografia e do cinema, fazia com que o valor da obra como realidade exibível se sobrepusesse ao seu valor de culto.

O autor afirma no referido texto, que anteriormente à era da reprodutibilidade técnica, a contemplação se dava no encontro com o aspecto aurático da obra de arte, traduzido pela sua capacidade em “levantar os olhos” do espectador. Nas suas palavras “a pintura convida à contemplação; em sua presença, as pessoas se entregam à associação de idéias” (BENJAMIN, 1936, p. 234). Essa suspensão a um estado de meditação, realizada pela aura, trazia em si uma idéia de envolvimento do espectador, que em atitude solitária, precisava freqüentar corporalmente o lugar da obra, experimentando “a unidade de sua presença no próprio local

onde se encontra”. (Ibid., p. 212). Está intrínseca na idéia de aura, portanto, uma relação que solicitaria um tipo de atividade do espectador, intelectual e concentrada, desenrolando-se no tempo por meio do olhar. O autor afirmava, assim a possibilidade de um olhar ativo do espectador frente à obra:

Aquele que se concentra, diante de uma obra de arte, mergulha dentro dela, penetra-a como aquele pintor chinês cuja lenda narra haver-se perdido dentro da paisagem que acabara de pintar. Pelo contrário, no caso da diversão, é a obra de arte que penetra na massa. (Ibid., p. 235)

Nesse mergulhar descrito por Benjamin repousa a idéia de um olhar que vai além da materialidade imediata da obra, oposto ao papel desempenhado pelo espectador que se abandona à diversão e distração frente à sucessão de imagens do cinema. Na lenda citada pelo autor, o quadro teria o poder de impulsionar a atividade imaginativa, permitindo ao espectador complementar a obra pelo olhar. É possível perceber, portanto, que já se insinua na época, implicitamente, a idéia de completude da obra pelo espectador, inferida em seu caráter semântico na teoria da arte.

Após Benjamin proclamar o declínio da aura, algumas ações propostas pelo artista Marcel Duchamp dão testemunho de outras possíveis formas de relação com a arte que não mais dependem do olhar, e sim, o desafiam. Como o artista afirma em entrevista para Pierre Cabanne, no livro *Marcel Duchamp: o engenheiro do tempo perdido* (2002), o descrédito quanto ao poder do olhar do público estava manifesto há tempos no mundo da arte, principalmente na pintura. Segundo o artista, desde Courbet a pintura estava sendo endereçada apenas a retina, perdendo as funções religiosa, filosófica e moral de outrora. Essa característica “retiniana” da arte acabava por reduzir a contemplação à análise de aspectos puramente visuais, restringindo o olhar à dimensão mais superficial da produção artística. Depois de abandonar a pintura, técnica na qual trabalhara nos primeiros anos de sua carreira artística tentando inclusive uma inserção na Vanguarda Cubista, Duchamp assume um papel bastante particular no mundo da arte e realiza trabalhos que voltam a desacomodar o público do lugar de espectador, o que pode ser lido como continuidade do espírito dadá. Com a ironia movendo a sua produção, começa a interrogar todos os aspectos do mundo da arte.

Na exibição surrealista *First Papers of Surrealism*³, Duchamp criara para a ocasião do vernissage, *Mile of string* uma grande teia de fios, que tomavam o espaço expositivo. Fios que se estendiam do chão ao teto, dum lado ao outro e se entrecruzavam no salão, impedindo o circular tranqüilo do público (FIG. 1). Além disso, algumas crianças foram contratadas pelo

³ A exposição aconteceu em 14 de outubro de 1942, Whitelaw Reid Mansion, no centro de Manhattan. O evento era uma resposta ao tumultuado ambiente político do início dos anos 40.

artista para jogar bola durante a exposição. Aproveitando-se do evento Duchamp cria uma situação até então impensável para aqueles que visitavam exposições, impedindo a habitual contemplação.

Essas ações irônicas que nos anos 20, com o dadaísmo, incitavam os mais diversos públicos nas ruas, parecem ser retomadas na prática de Duchamp direcionadas para o circuito das artes. A intervenção do artista não só perturba a intenção de contemplar de um público acostumado aos espaços de arte, mas obriga-o a fazer uso do corpo, esgueirando-se, desviando-se, abaixando-se; ações na época bastante incomuns nesses espaços onde a postura corporal se definia pela discrição do ato de contemplar.

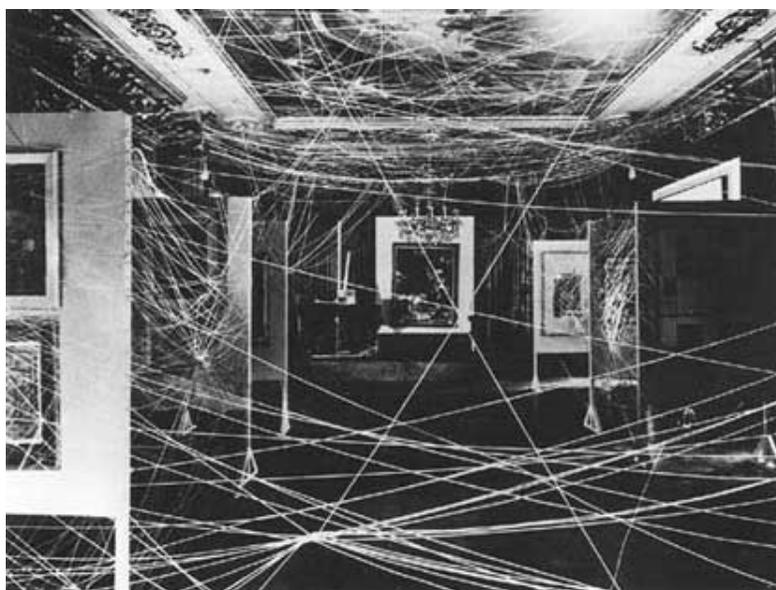
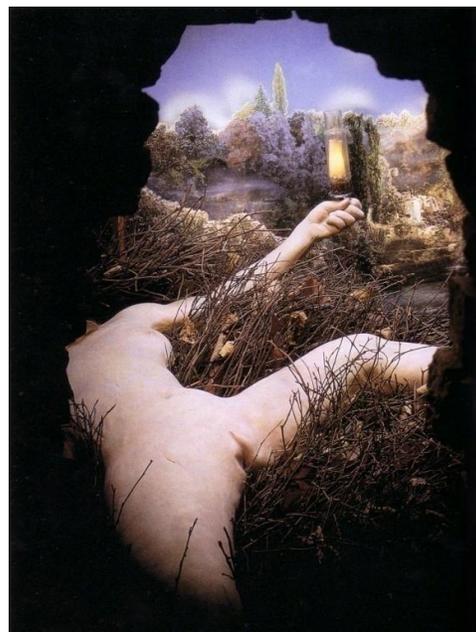


FIG. 1 - *Mile of string* (1942) Instalação, de Marcel Duchamp

Outro exemplo está na obra *Etant Donnés*⁴, de Duchamp. Nela, tem-se a visão do corpo de uma mulher, com a cabeça ocultada e as pernas entreabertas em meio a uma paisagem que se estende como fundo da imagem. Enquanto a paisagem soa um tanto naturalista, a mulher, deitada entre gravetos, destoa do tratamento dado ao restante da pintura e, além disso, é desproporcionalmente grande. Tal imagem, porém, só é acessível através de uma grande porta de madeira, onde estão duas sutis aberturas redondas, cada uma dedicada a um olho do espectador (FIG. 2 e 3). Nessa obra, Duchamp relegava a visão da imagem apenas aqueles que se propusessem a espiar pelos furos, além de ajustar o olhar do espectador a um ponto de vista estabelecido por ele, e não livremente escolhido no passeio visual, como quando a contemplação se direcionava a uma tela ou escultura.

⁴ Essa obra, produzida e esboçada de 1946 a 1966, foi realizada após a morte de Duchamp e pertence ao Museu de Arte da Philadelphia.

FIG. 2 - **Ettore Sottsass** (1946/66) Vista externaFIG. 3- **Ettore Sottsass** (1946/66) Vista interna

A imposição de condições ao espectador está presente em forma de ironia, ainda, em uma de suas “esculturas de viagem” – o *Pequeno Vidro*⁵ – que é subsequentemente nomeada como *Para ser visto de perto por um olho durante quase uma hora* (FIG. 4). Nesse trabalho ele novamente põe o ato de contemplar em jogo, dessa vez no título da obra. Assim, em sua produção, Duchamp interroga e testa o papel do público na arte, exigindo nas obras citadas uma postura ativa do espectador, ou mais: Seria de fato espectador aquele que se propôs a adentrar o espaço tomado por fios, elaborado por Duchamp? Caberia chamar de contemplação o ato de espiar por frestas uma imagem a qual só se tem acesso deparando-se com uma porta, interposta como uma barreira, entre obra e público? Os trabalhos de Duchamp, dessa forma, não podem ser entendidos dentro de um contexto contemplativo, mas sim no limiar dessa relação, que é desafiada, assim como a conduta do espectador.

A idéia de impor condições para que o espectador possa ver a obra, posta em prática já na década de 20 por Duchamp remete diretamente ao procedimento de algumas obras participativas contemporâneas, que só se oferecem ao público se ele aceitar determinadas condições e exigências. Esse desafio lançado pelo artista ao público pode ser uma forma de impeli-lo à ação, buscando que se relacione com a obra de uma maneira diferente do padrão. Exploraremos a imposição de condições ao público e as exigências das propostas participativas contemporâneas no terceiro capítulo.

⁵ Miniatura de *O Grande Vidro*, trabalho de Duchamp produzido de 1915 à 1923 que representa para ele a síntese de sua prática artística.



FIG. 4 - **Para ser visto de perto por um olho durante quase uma hora** (1918)
Objeto, de Duchamp

É possível perceber uma preocupação – ainda que expressa na forma irônica – em relação ao público na obra de Duchamp. Em seus textos, o artista francês registrava: “Ao fim e ao cabo, o acto criativo não é desempenhado apenas pelo artista; o espectador põe a obra em contacto com o mundo exterior ao decifrar e interpretar as suas qualidades internas e, acrescentando, assim, a sua contribuição ao acto criativo.” (DUCHAMP, 1986, p.73) “Há o pólo daquele que faz uma obra e o pólo daquele que a vê. Dou tanta importância àquele que a vê quanto àquele que a faz.” (CABANNE, 2002, p. 122) O artista prenuncia, então, com seu modo de pensar, uma questão que se aprofunda intensamente na contemporaneidade: o reconhecimento de que o espectador também tem parte no ato criativo. Na época em que afirmou isso, os artistas de fato estavam muito mais voltados a encontrar soluções pictóricas para a sua produção, fazendo avançar as questões da pintura e da arte, do que a discutir a função do público.

Esse tipo de posicionamento demonstra a persistência de uma crença majoritária na autonomia da obra, que passa a ser repensada no decorrer do século XX. O músico Philip Glass (2010, p. 186), referindo-se à relação dos artistas com essa questão, afirma:

Muitos de nós, talvez todos nós, consideravam que uma obra de arte existia de alguma maneira de forma independente, como se fizesse parte de um museu ou de uma casa de espetáculos, tivesse uma vida independente de nós, de certa forma. Na verdade a questão da platéia ainda não tinha surgido; as pessoas podiam gostar ou não de uma obra, mas consideramos que a obra de arte em si mesma tem uma existência tão integrada e autônoma que não é preciso se preocupar com isso. Essa é uma idéia bastante antiga que só começou a mudar em meados do século XX, lá pelos anos 1940 ou 1950. (GLASS, 2010, p. 186)

Diante dessa afirmação, os acontecimentos até aqui considerados revestem-se de singularidade, ao relacionarem e incluírem o público intencionalmente na prática artística e teoria da arte, dentro de um contexto no qual a obra bastava-se, por si só. Como atesta Philip Glass, essas concepções mudam nos anos 40 e 50 e a obra passa a ser pensada a partir da presença do outro, de um público, que a confere completude. A arte contemporânea é animada por esse espírito, fazendo da incompletude um princípio de onde parte a produção, o que revela a importância de tal questão para esse estudo, já que a função de complementar a obra transcende a função do espectador, pouco a pouco, compreendido no sentido de um participante.

Essa idéia vem a se consolidar no campo teórico com o pensamento de Umberto Eco. Em seus escritos a noção de incompletude da obra se aprofunda e a atividade do espectador passa a ser considerada pressuposto básico para qualquer discurso voltado à recepção. Em um de seus livros mais conhecidos, *A obra aberta* (1962), Umberto Eco parte do contexto contemplativo para conferir ao espectador o papel de co-produtor da obra, em termos semânticos. Baseado na teoria da informação, ele menciona a obra de arte como uma produção estética em que o artista não mais constrói uma mensagem unívoca direcionada ao público, mas sim um campo altamente indeterminado de possibilidades interpretativas. Ainda que qualquer obra possa prestar-se a uma leitura aberta, Eco destaca as obras que, planejadas em nível de produção, se caracterizam pelo convite ao espectador a uma consumação, isto é, a interpretação da obra.

Para Eco, a obra aberta se contrapõe a um sistema de códigos previsível (como por exemplo, o do classicismo) que usa da redundância da informação para ensejar um sentido definido e fechado. A pretensa abertura poética, pelo contrário, oferece ao leitor uma constelação de informações, refletindo uma tendência geral da arte à imprevisibilidade, com cada obra trazendo em si suas próprias leis e sistemas lingüísticos. A recepção nesse caso se daria em uma perspectiva dinâmica, num jogo interpretativo. Dessa forma, ao defrontar-se com uma obra

o sujeito procede através de uma série de hipóteses e tentativas, guiadas pela experiência, que proporcionam como resultado não as formas dos gestaltistas, estáticas e preestabelecidas, mas estruturas móveis e reversíveis (pelo que o sujeito, após reunir os dois elementos de uma relação, pode dissociá-los e voltar assim ao ponto de partida). (ECO, 1962, p. 135)

Essa possibilidade, de perspectivas diversas que marca a postura contemplativa, considera a recepção como processo produtivo, exigindo do sujeito um “empenho autônomo especial”. (Ibid., pg. 93) Para Eco, a própria percepção da obra modifica-se a partir da

bagagem cultural, sensibilidade, gostos e modo de ver pertencente a cada um, conferindo originalidade às leituras. Sendo assim, é possível entender a particularidade do sujeito envolvido com a obra, e da obra a partir do olhar do sujeito, o que embasa o seu conceito de espectador-produtor, em detrimento da idéia de uma obra autônoma.

Queremos destacar aqui a referência de Eco a uma tendência geral da arte à imprevisibilidade. Como veremos no terceiro capítulo do presente trabalho, essa idéia exposta pelo autor na década de 60, parece cada vez mais confirmar-se no panorama atual. Nesse trabalho veremos como hoje a imprevisibilidade não se refere apenas aos vários sentidos que uma obra pode ensejar, relacionado ao repertório particular de cada um dos sujeitos envolvidos com a obra, mas se mostra implicada no próprio processo da obra, tornado imprevisível pelo artista quando abre sua prática à ação do público e a construção conjunta.

O conceito de obra aberta, pressupondo a completude semântica do público, revela-se não só uma noção válida para repensar o papel do espectador nas artes visuais, mas serve à contestação da função do público nas manifestações artísticas em geral, incluindo a literatura, o teatro e a música. Todos esses campos se modificam a partir do momento em que se concebe o leitor, espectador ou ouvinte como um co-produtor da obra, ainda que essa co-produção esteja restrita a um sentido semântico. Assim, a partir dos anos 60 o tema da recepção passa a figurar fortemente nas discussões em torno das artes.

Para citar alguns exemplos: na literatura, a Estética da Recepção⁶ deixa de visar o processo criativo do escritor nos estudos literários para estudar as possibilidades de leitura por diferentes públicos. A partir dessa teoria o interesse cognitivo no texto, “se desloca da tentativa de constituir uma significação procedente para o esforço de compreender a diferença das diferentes exegeses de um texto”. (GUMBRECHT, 1979, p. 12) Os teóricos da estética da recepção abandonam, assim, a concepção de literatura como textualidade pura e de obra como um organismo fechado, para focar-se na figura do leitor e investigar os diversos modos pelos quais se concretizam o efeito e significado do texto.

No teatro, Brecht introduz elementos em suas peças – sons ou luzes impactantes, por exemplo – visando o estranhamento e a quebra da identificação entre o público e os personagens. Esses elementos teriam o poder de interromper uma possível passividade assumida pelo espectador, estabelecendo um distanciamento crítico: “Ao invés de apresentar a ilusão de ação no palco e encher a platéia com sentimento, o teatro brechtiano compele o

⁶ Teoria fundada no pensamento de Hans Robert Jauss. Ele buscava uma forma de estudo que “desse conta do processo dinâmico de produção e recepção e da relação dinâmica entre autor, obra e público, utilizando-se para isso da hermenêutica da pergunta e resposta. (JAUSS, Hans. A estética da recepção: colocações gerais. In: _____. A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.)

espectador a tomar uma posição ativa.”⁷ (BISHOP, 2006, p. 11) E na música, John Cage constrói sua obra em torno da idéia de que um som só é produzido quando alguém o está escutando. Uma das peças famosas de Cage – “4’33”⁸ – traz a idéia de que qualquer som que for escutado durante 4 minutos e 33 segundos, por um determinado ouvinte, pode constituir-se uma peça. Esse trabalho revela a noção norteadora de suas composições: o acaso, princípio gerador para a toda sua produção. Phillip Glass ressalta o caráter de pioneirismo desse pensamento na época defendido por Cage:

John havia criado uma nova equação para a performance, na qual o espectador, o público, era mobilizado, convidado, praticamente interpelado para completar o trabalho. Ele apresentava um trabalho e dizia que não estava terminado, que só estaria pronto quando as pessoas o escutassem. [...] Eis a quintessência de uma idéia modernista e essa coisa tão simples que estou descrevendo foi a base para um modo totalmente novo de pensar a arte. (GLASS, 2010, p. 188)

Percebe-se então que durante a primeira metade do século XX vai se construindo e consolidando a idéia de um público investido pelos artistas da tarefa de completar o sentido da obra, pensamento que nos anos 60 parece implicado em todas as esferas da arte. Essas posições são responsáveis por trazer ao centro das discussões a questão da participação, antecedendo e possibilitando as mudanças decisivas que se seguiriam no estatuto do público na contemporaneidade. Unida à idéia de completude pelo outro, a ênfase dada ao corpo pela performance e pelas poéticas que a ela se seguem, possibilita um novo rumo para pensar a participação na arte, convertendo a ação subjetiva do espectador também em ação corporal. O “empenho autônomo especial” do público, citado por Eco como conduta receptiva ligada à obra aberta, dirige-se então para o envolvimento do corpo e dos sentidos.

1.2 Participação corporal: a ação corporal do público como parte do evento artístico

Até os anos 60, a atividade do público na recepção está ainda muito ligada à esfera imaginária assim como o conceito de arte a um objeto plástico, físico. Apesar das ações e trabalhos dadaístas e de artistas como Duchamp levantarem questões que apontavam outra direção para a arte, o formalismo mantinha seu espaço na crítica e a pintura abstrata se sustentava no cenário artístico. É dentro desse contexto, entretanto, que o corpo, por tantas vezes representado, figurado, citado na história da arte, passa a ser incorporado no nível da

⁷ No original, em inglês: “Rather than presenting the illusion of action on stage and filling the audiences with sentiment, Brechtian theatre compels the spectator to take up a position towards this action.”

⁸ A peça foi criada em 1952, por Cage, e apresentada pela primeira vez no mesmo ano, em Woodstock, Nova York, pelo pianista David Tudor. Na ocasião o pianista sentou-se ao piano e não tocou nenhuma tecla durante quatro minutos e 33 segundos, provocando o protesto da platéia. A peça buscava a ressignificação da noção de silêncio, além de aludir a todos os sons escutados durante os 4 minutos e 33 segundos, como elementos de uma possível peça criada pelo acaso.

ação e envolvido diretamente na instauração das obras. Esse novo paradigma físico que se instala nos anos 60 e 70, estende-se da produção em arte também para a relação entre obra e público, campo que nessa época sofre profundas mudanças.

O artista Jackson Pollock, no final dos anos 40, é o primeiro a deixar de lado o cavalete e os pincéis e introduzir na feitura do quadro seu próprio corpo, em movimentos e gestos que constituem a tônica de seus trabalhos. Ao invés da busca por insuflar no público determinada sensação por meio da figuração na pintura, Pollock buscava registrar as sensações em si, usando como instrumento a liberdade intempestiva do corpo (FIG. 5). O espírito performático que movia a produção pictórica do artista levou o crítico Harold Rosenberg a nomear essa técnica de *action painting*: “o que deveria passar para a tela não era uma imagem, mas um fato, uma ação.” (MILLET, 1997, p. 127) É interessante perceber que na denominação de *action painting* o termo “ação” é, pela primeira vez, aplicado no sentido de atividade do corpo, sendo que até então era indicativo, especialmente no campo da recepção, de um tipo de atividade mental (significação, interpretação, imaginação) expressa na idéia de um espectador ativo.



FIG. 5 – Registro fotográfico da Action painting, de Jackson Pollock (1949)

A poética de Pollock parece abrir caminho para a ação e experimentação do corpo, que conquista com a performance⁹ um espaço definitivo no campo artístico, que vai ser acentuado na arte contemporânea. A partir dela, os artistas passam a formular ações que não tem como fim, necessariamente, a produção de objetos. O Fluxus pode ser aqui citado como um dos

⁹ Forma de arte que combina elementos do teatro, das artes visuais e da música. [...] A performance deve ser compreendida a partir dos desenvolvimentos da arte pop, do minimalismo e da arte conceitual, que tomam a cena artística nas décadas de 1960 e 1970. [...] As relações entre arte e vida cotidiana, assim como o rompimento das barreiras entre arte e não-arte constituem preocupações centrais para a performance [...] o que permite flagrar sua filiação às experiências realizadas pelos surrealistas e sobretudo pelos dadaístas. In: Enciclopédia Itaú Cultural < http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic > Acessado em 25 de março de 2010.

mais importantes movimentos a praticar e projetar a performance nos anos 60 e 70. Nesse movimento se reúnem artistas de todas as partes do mundo que parecem encontrar na linguagem corporal um interstício onde não se preveem limites entre teatro, dança, artes visuais e música, naturalmente entrelaçados no domínio da ação (FIG. 6). Como a retomar as concepções dadaístas, as ações performáticas do Fluxus expandem a noção de arte a eventos e acontecimentos praticados nos mais diversos espaços, opondo-se à lógica do circuito da arte tradicional. Na performance “a obra é dada na relação dinâmica entre o corpo e o espaço, abrindo mão do terceiro elemento do circuito gerado pela arte, o objeto. A obra se instaura na situação presencial do corpo no espaço. Condensados no movimento, corpo e espaço são, em sua duração, a obra.” (EMERICK, 2008, p. 95)



FIG. 6 - Street Events: violin solo (1964) Evento, do grupo Fluxus

Dentre as práticas performativas é importante destacar ainda a *body art*, manifestação exemplar do protagonismo atingido pela questão do corpo na época. Na *body art* o próprio estar do corpo torna-se objeto de investigação pelos artistas que se colocam em situações limite, experimentando todo o tipo de condição física, o que inclui, em muitos casos, manifestações de violência extrema. Assim como nessa corrente específica, grande parte da produção dos anos 60 atuava no sentido de deslocar a arte de questões específicas da linguagem para questões relativas ao sujeito, ao corpo, ao espaço. Negando as questões do mundo da arte tradicional, os artistas procuravam promover a interpenetração entre a arte e a vida cotidiana. Até mesmo a noção de objeto artístico é pensada em outros termos refutando

os moldes tradicionais e ganhando uma nova abordagem¹⁰ em movimentos como a pop arte e o minimalismo.

No caso da performance, por meio de uma abordagem experimental, os artistas buscavam uma prática livre das instituições, inserindo a arte no mundo por meio de ações em troca de, com suas obras, sustentar o “mundo da arte”. Certamente este impulso anti-arte pode ser entendido dentro de um contexto maior: da contracultura¹¹, que desencadeia um movimento de autonomia dos jovens que buscam seus próprios valores em oposição aos estabelecidos pela cultura e sociedade da época. Os anos 60 e 70 são tomados por essa atmosfera de revolta que se estende a todos os setores – desde os trabalhadores opondo-se ao regime de trabalho com greves gerais (como no famoso episódio de maio de 68, em Paris) até o movimento feminista reivindicando seus direitos dentro de uma conjuntura machista – e se centraliza nos jovens, principais personagens na incitação da liberdade como guia de uma cultura alternativa: liberdade frente às convenções sociais; liberdade frente ao sistema econômico instituído; liberdade sexual; liberdade representada pela explosão do rock, por Woodstock, pelo movimento hippie, pelo uso indiscriminado de drogas.

Esse contexto ajuda a compreender então, a partir de onde a tendência tanto da anti-arte quanto da experimentação corporal ganham força, sendo que os jovens artistas usavam o próprio corpo como uma possibilidade de contrapor-se à ordem vigente no campo da arte, minimizando o valor do objeto e promovendo ações que escapavam dos espaços e padrões institucionais – ainda que mais tarde o circuito absorvesse também essas práticas de uma forma ou outra.

Mesmo com todas essas transformações apontando um novo sentido na arte, muitas das performances da época mantinham, por seu forte caráter de espetáculo, a relação contemplativa e um público específico, o que lembrava a recepção ligada aos suportes

¹⁰ No texto *A nova arte* (1963) Alan Salomon, importante crítico de arte na década de 60, comenta a sua compreensão dos objetos pop, estabelecendo o objeto como uma nova categoria artística: “Ao serem examinados, esses objetos [...] revelam mistérios inimaginados de forma, excentricidades de estilo e um estranho acúmulo de imagens emboscadas onde nunca nos lembramos de procurá-las. Descobrimos que na verdade estamos cegos e que um novo modo de ver pode nos ser ensinado. [...] Para os novos artistas, os objetos possuem realmente poderes e atributos misteriosos, novas e estranhas espécies de beleza e, mesmo, sexualidade.” (In: BATTCKOCK. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 2004).

¹¹ “É uma revolta plurinacional, multinacional, de estudantes que acontece em países tão diferentes quanto os Estados Unidos, a Alemanha, o Egito, a Polônia, e, de certo modo, no mundo todo vê-se, pois esse movimento estudantil já nos anos 60, na Califórnia, se manifestava por meio de uma cultura que viria a se chamar contracultura, tentativa dos jovens de fazer uma cultura diferente no mundo em que viviam, criando comunidades. [...] A característica comum é, evidentemente, a revolta contra a autoridade, quer a autoridade dos mestres, quer a autoridade do Estado, quer a autoridade da família tradicional.” Definição de Edgar Morin no texto *1968-2008: o mundo que eu vi e vivi*. (In: SCHÜLLER, Fernando; AXT, Gunter (org.) *Fronteiras do pensamento: ensaios sobre cultura e estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010).

tradicionais. Para que a arte pudesse ser inserida, em seu tom experimental, no mundo e na vida, era necessário aproximá-la das experiências cotidianas e acabar com qualquer tipo de distanciamento. A partir dessa lógica se desenvolve o trabalho do artista americano Allan Kaprow. Ele parte da *action painting* e da experimentação do próprio corpo, que caracterizam o início de sua carreira, para a tentativa de incitar o público à ação corporal junto às obras. Para isso constrói “ambientes” – os *environments* – espaços com os mais diferentes tipos de materiais, organizados para ativar os sentidos e o corpo do público. Na visão do artista, só esse tipo de envolvimento era capaz de permitir que, não somente o artista, mas todos pudessem tomar a arte no nível de experiência:

Acredito que a Experiência é física e não intelectual. Uma experiência é um pensamento que tem sido ‘incorporado’, num nível muscular, neurológico e até celular, dentro do corpo. É isso que os *environments* tentavam fazer. (KAPROW, 1992, apud HUCHET, 2005, pg. 19)

Esta descrença no caráter intelectual da experiência, além de indicar a crescente importância conferida à dimensão corporal na época, ajuda a explicar as razões pelas quais o público passa a ser convidado por Kaprow a participar, transcendendo a atividade subjetiva para alcançar a física. Nos *environments* o artista abdicava de dominar a obra, modificada constantemente pela ação direta do público. No *environment Push and Pull: A Furniture Comedy for Hans Hofmann*¹², por exemplo, dois quartos eram montados e mobiliados segundo as escolhas do artista. A partir de dado como pronto, o cômodo podia ser rearranjado pelos visitantes, livres para mexer na posição da mobília e nos detalhes que bem entendessem em busca de formatarem o quarto à sua maneira, de acordo com os próprios gostos e escolhas. Como reforçava Kaprow, nesse trabalho, a cada dia, as coisas iriam mudar (FIG. 7).

A questão de abdicar do domínio e do controle sobre a obra, observada na prática artística de Kaprow, tem aqui uma de suas raízes que avançam para a contemporaneidade. Hoje, como mostraremos no prosseguimento do trabalho, muitos artistas buscam abdicar do controle não só sobre a obra – como experimentava Kaprow com suas situações e espaços construídos – mas também sobre o processo, ao qual o público é integrado. Sem que este aceite participar, como veremos, a obra nem mesmo se oferece, e pode nem se desenvolver. O descontrole do artista sobre o processo traz, assim, algumas consequências que estudaremos no terceiro capítulo.

¹² O título é uma paródia de Allan Kaprow dirigida ao seu professor de pintura: Hans Hofmann. A frase “Push and Pull” (empurre e puxe) era seguidamente usada por Hofmann para descrever a dinâmica existente entre as dimensões de uma composição. Kaprow usa dessa noção desligada da tela e aplicada ao espaço social.



FIG. 7 - **Push and Pull: A Furniture Comedy for Hans Hofmann** (1963)
Environment, de Allan Kaprow

Logo a questão da atividade ganha total primazia nas propostas de Kaprow, que passa a explorar a noção de arte como evento, já elaborada pela performance, somando-a a participação do público e abertura à improvisação. Kaprow propõe então os chamados *happenings* – acontecimentos que constituíram uma das formas de arte mais fortes nos anos 60 e 70. Os *happenings* eram ações simples, propostas por artistas, e praticadas por um grupo de pessoas em espaços determinados, fora do circuito das artes: lofts, lojas vazias, ruas, cafés. Era uma arte para amadores, que não exigia qualquer profissionalismo, apenas o empenho em praticar ações ocasionais de modo espontâneo, o que se afastava das demais formas de arte:

A liberdade formal, a situação espacial fluida, o relacionamento direto com a platéia (que foi molhada, alimentada, batida, superaquecida, acariciada, abanada, repreendida, atingida com gás, decorada, ensurdecida, atingida com pontapés, comovida, cegada, salpicada e enovelada) e a espontaneidade da situação, afastam-se tanto do teatro convencional que se tornou necessário criar um nome novo [...] Foram chamados happenings, um nome que transmite o imediatismo, a intensidade do momento atual, o sentimento de participação individual e os acidentes imprevisíveis que mantêm a platéia altamente envolvida. (SALOMON, 1963, p. 235-236)

Em 1966, Kaprow lançava um encarte intitulado *Como fazer um happening*, esclarecendo alguns princípios a respeito desses eventos: primeiramente para fazer um happening era preciso esquecer todas as formas de arte padronizadas de até então, buscando ações que não se vinculassem a um procedimento intelectual ou planejado; a ação deveria estar misturada a situações cotidianas, sem que estivesse claro nem mesmo para os participantes se o happening era vida ou arte; todas as ações deveriam transcorrer em um

tempo natural e surgir da observação do mundo e atuação sobre este, fugindo ao plano criativo da imaginação. O efeito dessa abordagem era que a impressão causada pelos happenings na maioria das pessoas era de “algum tipo de inundação louca e selvagem de eventos acontecendo do nada”. (KAPROW, 1966, p. 6) Os *happenings* deveriam surgir, assim, da simples vontade de um grupo de pessoas e impelir a platéia a criar suas próprias conexões entre ações, espaços e contextos, dando-lhe a liberdade de participar.

É um exemplo desse tipo de proposta, a reunião de um grupo de pessoas com o objetivo comum de construir num determinado espaço grandes estruturas retangulares, feitas de blocos de gelo. Ela se deu em Los Angeles, em 1969, no *happening* nomeado *Fluids*. A ação solicitada a cada participante era, simplesmente, empilhar os blocos de gelo. O processo remetia à natureza transitória do espaço urbano, simbolizada pelo derretimento dos blocos e desaparecimento da estrutura. (FIG. 8) A intenção de Kaprow residia em confundir e tentar integrar arte e vida, buscando que todos tomassem parte da arte como do mundo e abandonassem uma posição passiva frente aos acontecimentos:

Um happening é para aqueles que fazem acontecer neste mundo, para aqueles que não querem ficar parados somente olhando. Se você estiver envolvido, não poderá estar do lado de fora espiando. Você tem que estar envolvido fisicamente. [...] Os happeners tem um plano, e eles vão adiante para executá-lo. Para parafrasear uma velha expressão, eles não somente curtem a cena, eles a fazem acontecer.” (KAPROW, 1966, p. 5-6)



FIG. 8 - **Fluids** (1969) Happening, concebido por Allan Kaprow e executado por um grupo de participantes

Sendo assim, as pretensões do artista vão além de incitar o público à participação física. Ele põe em jogo os limites entre produção e recepção, artista e participante, abrindo a possibilidade para que todos possam ser protagonistas e agentes da própria experiência, na arte como na vida, encadeadas e indistintas. Dessa forma, não importava tanto o que seria

feito, mas sim o impulso pelo fazer e o fato de as pessoas se mobilizarem para conscientemente agirem, ao contrário de apenas observarem, analisarem: “Um grupo de pessoas inativas no espaço de um *happening* é apenas espaço morto”.¹³ (KAPROW, 1966, p. 103) Assim, o envolvimento físico do público para a instauração do evento artístico passa de um objetivo, nos *environments* de Kaprow, a um pressuposto, em seus *happenings*. Se com os ambientes o artista pretendia motivar a ação, através de um espaço ligado a uma proposição, nos *happenings* era a ação que definia o espaço e o evento artístico era a vivência da proposição, a própria atuação do corpo.

É importante destacar aqui que a partir dessas manifestações começa a figurar a denominação de participante¹⁴, em um sentido físico, para referir-se ao público. Ela torna-se importante na medida em que expressa o cunho das ações de Kaprow e aparece em seus escritos, junto à definição de *happener*¹⁵, contribuindo para a abordagem teórica de seu programa. Indo além do sentido de um espectador-produtor, o conceito de participante demarca, então, o momento em que a ação corporal do público passa a ser solicitada agudamente como parte da obra ou evento artístico, o que difere do envolvimento físico possível a partir da apreciação do objeto, na contemplação e também de outras obras de vanguarda artística dos anos 60.

O fato é que, com a difusão dos *happenings* e das idéias de Kaprow, a questão da participação corporal conquista maior espaço e as diferentes possibilidades de relação entre arte e público ganham fôlego. Outras abordagens ainda se seguiriam para que a recepção fosse, de fato, elevada a um processo criativo também em um caráter físico, e para que o conceito de participante se consolidasse assim como o de espectador. É importante citar então artistas de outros lugares do mundo que desdobram suas propostas poéticas no sentido de motivar a participação do público, aplicando-a a diferentes contextos e contribuindo para instituir a figura do participante também no campo teórico.

¹³ No original, em inglês: “A group of inactive people in the space of a happening is just dead space.”

¹⁴ A definição aparece no encarte *Como fazer um happening* (1966), na página 07: “...existe uma forte relação entre o ambiente e seus participantes”.

¹⁵ Essa definição aparece na página 06 do encarte *Como fazer um happening*, quando Kaprow define o espírito de objetividade dos *happenings*: “Mas os *happeners* tem um plano, e eles vão adiante para executá-lo”.

Em 1965, a artista Marta Minujín¹⁶, montava no Instituto Torcuato Di Tella, em Buenos Aires, *La menesunda*, um labirinto dividido em 16 ambientes projetados, voltados a surpreender e impressionar o corpo e os sentidos do público (FIG. 9). Percorrendo a sequência de ambientes em grupos de até 8 pessoas, os visitantes eram expostos aos mais diferentes tipos de espaços e situações inesperadas: atravessavam um túnel com luzes de néon e o som da cidade amplificado, confrontados pela dicotomia entre a noção de um espaço visual e outro sonoro; em uma das salas eram levados a surpreender um casal na cama, invadindo a privacidade ilusória de um quarto fictício; passavam ainda por uma câmara frigorífica com temperatura abaixo de zero; se deparavam com uma sala onde podiam solicitar os serviços de uma maquiadora em um ambiente tomado por perfume e cosméticos à disposição. Na saída o público era exposto a um forte cheiro de fritura, artifício usado pela artista para devolver o visitante ao espaço urbano.



FIG. 9 - *La menesunda* (1965) Ambiente, de Marta Minujín

Minujín, considerada uma das pioneiras das manifestações efêmeras e participativas, baseava a construção de seus ambientes na vida cotidiana de Buenos Aires, oferecendo ao público um tipo de vivência em arte que falasse a todo o corpo. O forte apelo sensorial e a necessidade de seguir em frente, garantiam que não se pudesse assumir uma postura contemplativa uma vez que se decidisse experimentar o trabalho. O acaso das situações e a falta de lógica entre os ambientes abandonavam os participantes à imprevisibilidade de

¹⁶ Marta Minujín (Buenos Aires, 1943) começa sua carreira na Escola Nacional de Belas Artes, com obras voltadas a arte pop. Hoje é mais conhecida por suas esculturas efêmeras que remontam a arte clássica. Vive e trabalha em Buenos Aires.

comportamento, fazendo-os além de participantes, espectadores entre si, ao presenciarem as reações uns dos outros na exploração do trabalho em grupos.

Também da Argentina vem o exemplo de uma das propostas de cunho participativo mais extremas, mas também mais significativas metaforicamente para o contexto em que está inserida. Graciela Carnevale¹⁷, artista argentina, propõe seu projeto em 1968, durante uma série de eventos conhecidos como Ciclo de Arte Experimental, na cidade de Rosario. A proposição consistia em atrair o público para a sala frontal de uma galeria de arte, aparentemente vazia e neutra durante uma exposição, para então trancafiá-lo nesse espaço. A sala era trancada, de fato, com os visitantes em seu interior, que ali ficariam até o momento em que, por sua própria iniciativa, se libertassem. Restava-lhes apenas uma alternativa para escapar: quebrar a parede frontal da galeria, feita de vidro, que até o momento do aprisionamento estaria coberta por cartazes para dar a ilusão de um espaço fechado. Nas palavras da artista: “...de fato os espectadores não tem escolha: eles são obrigados, violentamente, a participar. Sua reação positiva ou negativa é apenas uma forma de participação.”¹⁸ (CARNEVALE, 2006, p. 117)

Na execução do projeto, a porta da sala foi trancada sem que os participantes pudessem perceber. Daí para frente decorreu em torno de uma hora de incompreensão e mal estar até que um homem que passava pela rua quebrou o vidro em socorro aos aprisionados. (FIG. 10) Essa ação estava relacionada, segundo a artista, a condição do povo frente ao regime ditatorial de Juan Carlos Onganía, vigente desde 1966 na Argentina, no qual qualquer tipo de ação era punida e as revoltas populares e estudantis eram repreendidas violentamente, a golpes de cassetete:

A realidade da violência cotidiana na qual estamos imersos me obriga a ser agressiva [...] Eu queria que cada membro da audiência tivesse a experiência de estar trancafiado, de desconforto, ansiedade, e em última instância, que experimentasse as sensações de asfixia e opressão que acompanham qualquer ato de violência inesperada. [...] Eu penso que um elemento importante na concepção do trabalho é a consideração dos impulsos naturais que são reprimidos por um sistema social designado a criar seres passivos, a gerar resistência à ação, a negar, em suma, a possibilidade de mudança.¹⁹ (CARNEVALE, 2006, p. 117)

¹⁷ Graciela Carnevale (Marcos Juaréz, 1942) começou sua carreira cursando a Escola de belas Artes em Rosário, Argentina e depois juntou-se ao Grupo de Artistas de Vanguarda, promovendo ações políticas e participativas no final dos anos 60. Seus projetos incluem *Tucumán Arde* (1968) uma colaboração com trabalhadores da indústria açucareira, protestando contra a opressão do governo a essa comunidade.

¹⁸ No original, em inglês: “...in fact spectators have no choice; they are obliged, violently, to participate. Their positive or negative reaction is only a form of participation.”

¹⁹ No original, em inglês: “The reality of the daily violence in which we are immersed obliges me to be aggressive [...] I wanted each audience member to have the experience of being locked in, of discomfort, anxiety, and ultimately the sensations of asphyxiation and oppression that go with any act of unexpected violence. [...] I think an important element in the conception of the work is the consideration of the natural impulses that get repressed by a social system designed to create passive beings, to generate resistance to action, to deny, in sum, the possibility of change.”



FIG. 10 - **Encierro y escape** (1968)
Performance, de Graciela Carnevale

Nesse trabalho, Carnevale decide negar ferozmente o direito de ir e vir do público, pretendendo despertar nele o sentido de liberdade imbricado na participação. Com essa ação, a artista assumia o papel de opressora visando forçar o público a decidir por uma ação e uma atitude, acima de quaisquer consequências. O sistema das artes funcionaria, assim, como metáfora do sistema político instituído. Nesse modo de conceber a arte é possível inferir que o caráter estético dá lugar ao político, na medida em que o comportamento diante das propostas participativas representaria um modelo social no qual as pessoas abandonariam seu lugar e passividade em relação aos acontecimentos do mundo e da própria vida, para tornarem-se

agentes de uma possível reação. É importante destacar, entretanto, que a exemplo desse projeto, a participação toma no final de 60 e início de 70 um forte acento social e político na América Latina, onde se dá uma série de golpes militares e regimes ditatoriais.

Nesse sentido, é imprescindível destacar a contribuição dos artistas brasileiros para o desenvolvimento, não só da questão da participação do público, como um todo, mas especialmente, de seu caráter político. Ainda nos anos 60, Lygia Pape, Lygia Clark, Hélio Oiticica e Antonio Manuel chegaram a propostas participativas no caminho de suas poéticas. No grupo Neo-Concreto, buscavam liberar a arte do racionalismo, imposto pelo movimento concreto, para devolvê-la ao terreno da subjetividade e liberdade de expressão. Produzindo em meio ao que denominam “a crise do retângulo” (FIGUEIREDO, 1996, p. 22) – quando começa a se contestar a forma padrão da arte representada pelo quadro exposto na parede – esses artistas atravessam os formatos tradicionais para chegar à questão do corpo e à produção de objetos relacionados ao espaço e ao espectador.

Em vista do objetivo dessa argumentação – compreender como se institui a participação corporal do público junto à obra, a figura do participador e natureza de seu papel – será analisada aqui, mais detidamente, a trajetória dos trabalhos de Hélio Oiticica e Lygia Clark, para sintetizar as principais idéias que motivaram as propostas participativas no Brasil e fixar o caráter político e inventivo conferido ao público. Aliando a experimentação a

reflexão teórica, Clark e Oiticica dão a participação um sentido muito particular dentro de suas proposições, que se cruzam e entrelaçam ao tratarem do corpo, da dimensão física e vivencial da experiência. Certamente não será possível abordar, nesse capítulo, toda a complexidade de suas poéticas, mas é interessante pontuar como se desenvolve a relação com o público na sua obra.

Depois de investigar o plano e as cores por meio da pintura, Oiticica formula em 1960, os *Núcleos*, placas de madeira pintadas e organizadas no espaço (FIG. 11). A qualidade tridimensional desses trabalhos coloca, pela primeira vez na obra de Hélio, o espectador em questão, levado a movimentar-se em torno ou pelo meio das estruturas para a percepção do espaço. Nessa época, Oiticica demonstrava especial interesse na potencialidade da cor associada ao espaço, como demonstram seus escritos, de 1959:

...quando, porém, a cor não está mais submetida ao retângulo, nem a qualquer representação sobre esse retângulo, ela tende a se 'corporificar'; torna-se temporal, cria sua própria estrutura, que a obra passa então a ser o 'corpo da cor'. (OITICICA, 1986, p. 23)



FIG. 11 - O grande núcleo (1960) Ambiente, de Hélio Oiticica

Ele ressalta em seus escritos sobre as obras, ainda, a dimensão temporal atingida pela cor ao ser vivenciada pelo público na forma de ambientes. Mas é quando a cor desliga-se do plano, para ser vestida e experimentada pelo corpo, que o público passa a ser diretamente incorporado na obra de Oiticica: nos *Parangolés* (1964), o artista constrói capas com diferentes tecidos, texturas e cores, que funcionam como vestes. Com elas, a experiência da cor no espaço e no tempo se dá pela performance do participante, parte integrante da obra. (FIG. 12 e 13) Os primeiros a vestirem as capas são passistas da escola de samba Mangueira,

convidados por Oiticica. A formulação dessa e de outras propostas ambientais pelo artista, está diretamente ligada a sua experiência no morro da Mangueira, na favela e no barracão da escola de samba²⁰. É experimentando e observando seus *Parangolés* ao serem vestidos, dançados, sambados pelos outros, que Oiticica chega ao conceito de participador:



FIG.12 e 13 - **Parangolé** (1964) Objeto, de Hélio Oiticica

Toda a minha evolução, que chega aqui à formulação do Parangolé, visa a essa incorporação mágica dos elementos da obra como tal, numa vivência total do espectador, que chamo agora de 'participador'. Há como que a 'instituição' e um 'reconhecimento' de um espaço intercorporal criado pela obra ao ser desdobrada.

²⁰ Guy Brett, em uma de suas leituras do trabalho de Oiticica, resume muito bem a relação do artista com a comunidade da Mangueira: “Ao experimentar, na comunidade da Mangueira, um alto nível de comunicação humana, da importância das ações humanas, Oiticica se tornou consciente do isolamento do artista e de seu trabalho na cultura europeia do Rio de Janeiro. Ele também reconheceu o choque entre as favelas e a cidade moderna, que quase inevitavelmente transforma os jovens da Mangueira em marginais. Sob a influência da Mangueira, o intenso prazer visual de seus primeiros Bóldes e Capas Parangolés não desaparece, porém perde seu distanciamento aristocrático. Os mesmos materiais aparecem em um contexto que aprofunda e amplia seu significado metafórico, e o espectador participa mais integralmente na revelação da metáfora.” (In: BRETT, Guy; MACIEL, Kátia (org.). *Brasil experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. RJ: Contra Capa Livraria, 2005).

[...] O Parangolé revela então seu caráter de ‘estrutura-ambiental’, possuindo um núcleo principal: o participador-obra, que se desmembra em ‘participador’ quando assiste e ‘obra’ quando assistida de fora nesse espaço-tempo ambiental. (OITICICA 1986, p. 71)

O espaço intercorporal citado por Hélio, que surgia ao se confundirem obra e corpo, participante e obra em uma temporalidade estabelecida pela vivência, se mostrava presente também na produção de Lygia Clark, que em 1960, propunha *Os Bichos* – objetos de alumínio com dobradiças e articulações, abertos a serem manipulados e manuseados pelo público (FIG. 14). Esses objetos faziam despertar no discurso da artista não só a noção de espaço intercorporal, mas de um “corpo-a-corpo entre duas entidades vivas” (CLARK, 1960, p. 3): o manipulador, que modifica indefinidamente o objeto na sua atuação; o bicho, que ganha-vida própria e a expressividade do gesto do manipulador. Considerados por Lygia como uma descoberta dentro de sua poética, *Os Bichos* conduzem sua prática à investigação da sensorialidade e do corpo, concentrada no sujeito. O objeto passa então a ser visto como um meio, não mais como um fim. Guy Brett explica de maneira bastante clara tal transição:

Uma vez que o objeto não é mais uma representação, ele deixa de ter sentido ou estrutura exterior à manipulação feita pelo participante no aqui-e-agora. Sua existência é significativa apenas nessa íntima relação com os participantes como seres inteiros, pluri-sensoriais. A forma externa desse objeto não assume mais importância primordial, já que o objeto se destina não mais ao olho ou aos outros sentidos explicitamente definidos, e sim a algo mais vago e mais amplo. (BRETT, 2005, p. 86-87)

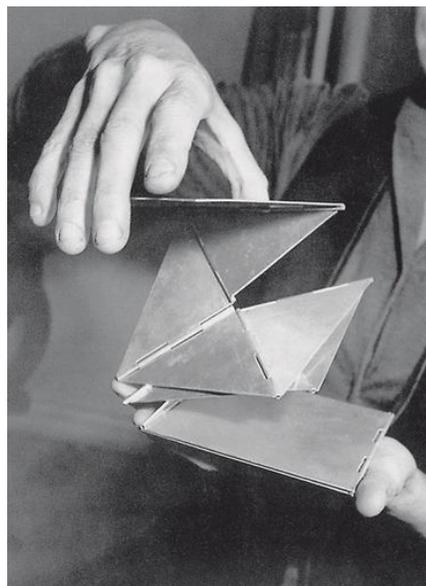


FIG. 14 - **Os Bichos** (1960) Objeto, de Lygia Clark

Essa idéia fica clara nos *Objetos Sensoriais* (1966-68) de Lygia Clark, quando a artista cria a partir de materiais do cotidiano (plástico, água, pedras, conchas) instrumentos voltados à sensibilização e deflagração de emoções, desempenhando uma função terapêutica de libertação e descoberta do corpo. (FIG. 15)



FIG. 15 - **Luvras Sensoriais** (1968) Objeto, de Lygia Clark

Na mesma época Hélio elaborava um programa de manifestações ambientais, representadas pelos *Penetráveis* (1967) e *Ninhos* (1970). Os primeiros eram espaços labirínticos, formados por cabines, a serem percorridos pelo público. Nos penetráveis como *Éden* (1969) e *Tropicália* (1967), durante o percurso e em cada cabine, o participante encontrava vários tipos de materiais, inspirados na arquitetura das favelas: areia, água, plantas, palha, terra, compondo o espaço. Podia então experimentar corporalmente cada um dos espaços, suas texturas, cheiros, cores e temperaturas, com liberdade (FIG. 16 e 17). Com essas propostas Oiticica buscava “levar o indivíduo a uma ‘supra-sensação’, ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta de seu centro criativo interior, de sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano”. (OITICICA, 1986, p. 104)

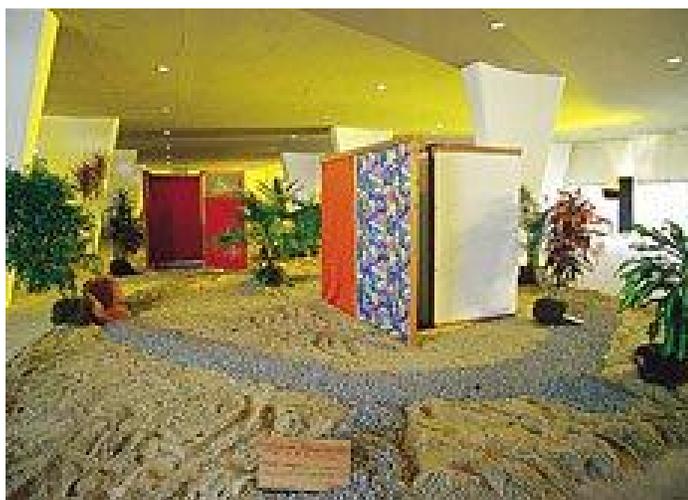


FIG. 16 - **Tropicália** (1967) Penetrável, de Hélio Oiticica



FIG. 17 - **Éden** (1969) Penetrável, de Hélio Oiticica (*detalhe*)
 propoções de Oiticica: a construção de ‘células comunitárias’ – lugares públicos abertos a um ‘comportamento coletivo-casual-momentâneo’ (OITICICA, 1986, p. 130) e à liberdade criativa:

A tendência básica [...] é a transformação da arte em outra coisa; em ‘exercícios de comportamento’, operados pela participação. Ora, a virtude própria dos comportamentos é a de se manifestarem, sem ambigüidades, como potências de um puro viver; apontam para uma além-participação, em que a invenção enfatiza os processos, explorando o movimento da vida como manifestação criadora. [...] Desrealizados, os comportamentos libertam as possibilidades reprimidas; afrouxam a individualidade, confundem as expectativas: manifestam o poder de transgressão. (FAVARETTO, 2008, p. 19-20)



FIG. 18 - **Ninhos** (1970) Ambientes, de Hélio Oiticica
 (*Vista externa*)



FIG. 19 - **Ninhos** (1970)
 (*Vista Interna*)

Assim como Oiticica buscava incitar um comportamento livre do indivíduo em relação às situações e espaços, Lygia Clark agia no sentido de tentar promover a liberdade do sujeito em relação a si mesmo, a seu próprio corpo. Isso se expressa nas proposições coletivas de Lygia: encontros de dimensão ritualística, em que um grupo de participantes compartilhava uma ação conjunta, buscando a descoberta de um corpo coletivo²¹ (FIG. 20 e 21). *Arquiteturas Biológicas* (1969), *Baba Antropofágica* (1973) e *Relaxação* (1974) são exemplos desses trabalhos em que “não existe mais o objeto para expressar qualquer conceito, mas sim para o espectador atingir cada vez mais profundamente o seu próprio eu”. (CLARK, 1996, p. 83-86). Ao jogar corporalmente com o grupo, os indivíduos se descobririam em um contexto de liberdade, assumindo o seu lugar de participantes e experimentando a si próprios na interlocução com o outro. Como resume Mario Pedrosa, os trabalhos Lygia propunham, assim, o “homem como objeto de si mesmo” (FIGUEIREDO, 1996, p. 85).



FIG. 20 - *Arquiteturas biológicas* (1969) Proposições, de Lygia Clark

²¹ A descrição factual é uma maneira rasa de abordar os trabalhos de Lygia, frente às implicações subjetivas que propõe. Mas para dar idéia ao leitor da dinâmica de suas proposições, segue uma descrição da própria artista referente à proposição *Baba Antropofágica*: “Uma pessoa se deita no chão. Em volta os jovens que estão ajoelhados põem na boca um carretel de linha de várias cores. Começam a tirar com a mão a linha que cai sobre a deitada até esvaziar o carretel. A linha sai plena de saliva e as linhas que tiram a linha começam por sentir que simplesmente estão tirando um fio, mas em seguida vem a percepção de que estão tirando o próprio ventre para fora. [...] Depois elas se religam com essa baba e aí começa uma espécie de luta que é o *defoulement* para quebrar a baba, o que é feito com agressividade, euforia e alegria e mesmo dor, porque os fios são duros para serem quebrados. [...] Assim vou me elaborando através da elaboração do outro.” (FIGUEIREDO, 1996, p. 223)



FIG. 21- **Baba Antropofágica** (1973)
Proposição, de Lygia Clark

No Brasil, porém, prevalecia forçosamente um contexto de opressão, imposto pela ditadura desde o golpe militar de 64. Essa realidade estava certamente implícita no fazer tanto de Hélio como de Lygia, ao acompanharem um país onde todo o tipo de liberdade na esfera cultural e social era combatida. A reação dos artistas a esse contexto tornou-se pretensamente visível através do *Esquema Geral da Nova Objetividade* (1966) um texto de Oiticica na forma de manifesto, esclarecendo as diretrizes da Vanguarda

Brasileira e os princípios que moviam a produção em arte da época. Dentre os tópicos estavam citadas a antiarte, a participação do público e a tomada de posição em relação aos problemas políticos, sociais e éticos. A frase final do texto – “Da adversidade vivemos!” – marcava definitivamente o espírito da Vanguarda, bem como a atuação dos artistas, refugiados de um país onde a censura imperava e as manifestações teatrais, musicais, literárias e artísticas de contestação eram sufocadas com violência.

A partir disso é possível compreender que o conceito de participação pensado pelos artistas brasileiros, além de definir-se pela liberdade de ação – não como um gesto predefinido pelo proponente, mas no sentido de um comportamento aberto – é transpassado por uma dimensão política, bastante evidente na prática artística da época. Oiticica afirmava, baseando-se nas idéias de Ferreira Gullar que a tomada de posição era uma atitude necessária não só no caso dos artistas, mas também do público, como resposta a um contexto em que a arte deveria transcender as questões estéticas:

não compete ao artista tratar de modificações no campo estético como se fora este uma segunda natureza, um objeto em si, mas sim de procurar, pela participação total, erguer os alicerces de uma totalidade cultural, operando transformações profundas na consciência do homem, que de espectador passivo dos acontecimentos passaria a agir sobre eles usando os meios que coubessem: a revolta, o protesto, o trabalho construtivo para atingir essa transformação, etc. O artista, o intelectual em geral, estava fadado a uma posição cada vez mais gratuita e alienatória ao persistir na velha posição esteticista, para nós hoje oca [...] Definitivamente é esta posição esteticista insustentável no nosso panorama cultural. (OITICICA, 1986, p. 95)

Assim, a abertura das obras e da arte à participação corporal do público pode ser entendida como uma tendência que parte da intenção de ligar arte e vida pela noção de experiência, e perpassa diferentes contextos, tomando em cada um deles direções e

significações particulares. Ainda assim, é possível afirmar em vista das manifestações aqui citadas, que alguns princípios gerais se mantêm nas propostas, como o intuito de tornar o público parte ativa do evento artístico e o impulso por fazê-lo agregar sentido aos seus gestos e atos e à vivência em relação aos espaços e situações. O corpo e os sentidos como um todo, não mais preteridos pela doutrina visual, são elementos decisivos nesse ínterim, repensados e redimensionados na relação do público com a arte.

A participação, pensada em termos subjetivos e sensoriais corporais, representa uma grande transformação na esfera receptiva da arte, colocando em jogo os conceitos de produção e recepção há muito consolidados. A partir disso, e da idéia de completude da obra pelo público fortalecida a partir dos anos 50, é que se dá a abertura a outras possibilidades de relação e as manifestações artísticas, que respondem a lógicas e dinâmicas distintas das que regiam a atividade contemplativa. É essa abertura que permite a proposição de novos conceitos para entender a interlocução obra/público – como por exemplo as idéias de interatividade e imersão, discutidas hoje no campo da arte e tecnologia – e a multiplicidade de papéis conferidos ao público. A partir do participador é que surgem as definições de espectador/participante, interator, interagente, dentre outras, ainda não consolidadas. Mas como se pode agora afirmar, para conferir uma nova função para o público diante da arte, é preciso um longo processo constituído por uma série de iniciativas, adaptações, repercussões.

Acompanhar esse processo de ativação corporal do público permite sintetizar, então, a idéia de participador que os artistas aqui mencionados pretendiam instituir com suas iniciativas, nos anos 60 e 70: o participador como aquele que não dissociaria a atitude estética da política, na medida em que arte e vida eram pensadas conjuntamente; o participador como alguém que responderia à derrubada de condicionamentos promovida pelos artistas, apropriando-se da noção de liberdade; o participador como um indivíduo que, por fim, tomaria parte dos acontecimentos do mundo e da vida, agindo sobre eles ao invés de assisti-los, contrapondo-se, portanto, à figura do espectador. A participação era pensada, em suma, como “exercício experimental de liberdade”, (OITICICA, 1986, p. 102) na síntese de Mario Pedrosa.

Hoje, porém, o conceito de participador é usado, muitas vezes, para demarcar outros tipos de relação obra/público que envolva a ação do último, cobrindo uma série de possibilidades nem sempre ligadas aos preceitos aqui expostos. O que está em questão nesse momento, porém, é a idéia de participador intentada quando da fundação desse conceito no campo da arte, relacionada às ações expostas no decorrer do capítulo. A importância da concepção de participador, não se dá pelo conceito em si, mas pela função que os artistas

desejavam que a experiência com a arte assumisse, suscitando a vontade criadora no campo social e político. Programa que, sob o olhar de hoje, soa pendente entre ousadia e utopia.

Num breve retomar das questões expostas nesse capítulo, percebe-se então que enquanto a participação subjetiva tem o teor de constatação, ligada ainda à idéia de contemplação, a participação corporal tem o teor revolucionário dos anos 60 e 70 e propõe a mudança radical das relações entre artista, obra, público. A partir disso a recepção da arte é pensada não apenas em termos de apreciação estética, mas no sentido de atitude política. Motivar a ação corporal do público na arte, conferindo-lhe um papel transformador, buscava em última instância motivar sua atividade em outros campos, tornando-o sujeito de suas próprias experiências junto ao viver cotidiano.

Segue-se a esse capítulo um estudo das propostas participativas na contemporaneidade e dentro do universo de relações que envolvem a troca dinâmica entre obra e público, desse campo já mais delimitado de propostas ligadas às noções de imprevisibilidade e risco para onde se direciona meu interesse. Por que as proposições que buscam esse tipo de relação com o público persistem na produção atual? Quais as questões que estão em jogo na contemporaneidade? Esses questionamentos guiarão o segundo capítulo.

2. A PRODUÇÃO COMPARTILHADA ENTRE ARTISTA E PÚBLICO

Qualquer ideia que te agrada,
Por isso mesmo... é tua.
O autor nada mais fez que vestir a verdade
Que dentro em ti se achava inteiramente nua...

(Mario Quintana)

É comum no campo da arte que as pessoas, ao vivenciarem alguma experiência que lhes toca, sintam-se impelidas a agir. Ações simples ou transformadoras que nem sempre guardam uma relação direta com o momento vivenciado. Um filme impressionante, uma música há muito tempo esquecida, uma obra arrebatadora, um livro instigante, podem disparar pensamentos e emoções que resultam em ações concretas, já antes planejadas, mas nem sempre postas em prática: depois de ouvir aquela música, ela escreve uma carta para um amigo que está longe; depois de ver aquela obra, ele decide reler um livro; depois de ver certo filme, ele compra uma passagem para viajar. Embora seja mais fácil identificar as reações e efeitos imediatos que provém do encontro com um objeto de arte, podem derivar disso reflexões e modos de pensar que gerem, em outro tempo, em outro contexto, atitudes e ações.

Alguns artistas contemporâneos procuram provocar no público esse impulso para a ação a partir da experiência com algum objeto ou situação construída. Com isso tornam claro e mais transparente o intercâmbio que sempre existiu entre a arte e aquele que busca vivenciá-la, conferindo visibilidade e legitimação ao que se produz nesse diálogo.

As propostas chamadas participativas fazem da interferência do público um mecanismo de abertura para a construção conjunta da obra. A partir disso, o trabalho se modifica constantemente e objetivamente no decorrer de um processo que se define na medida em que vai sendo feito. Ação, reação, recepção, participação, conceitos que então se confundem. Em que consiste a recepção de uma proposta participativa? Na ação que suscita? Na reação ao processo como um todo? Questões em aberto que parecem não ter mais resposta ou sentido tendo em vista o embaralhamento de funções atualmente em voga.

O levantamento histórico feito no primeiro capítulo permitiu entender como e em que sentido passa a vigorar no campo da arte a idéia de participação, com a revisão de algumas teorias, artistas e trabalhos considerados como fundadores desse conceito no contexto da recepção. Mais do que isso, indicou o constante repensar dos limites e dos papéis que demarcavam categorias no mundo da arte, postas em discussão nos anos 60 e 70. Na década de 80 há uma busca por trazer a produção em pintura de volta ao primeiro plano que se dá

com diferentes movimentos ao redor do mundo. Na Alemanha, o neoexpressionismo, na Itália o movimento conhecido como transvanguarda, na América a *bad painting* e o *grafitti* buscavam, ainda que de modo descentralizado, o retorno da pintura. Segundo Ricardo Fabbrini (2010, p. 12) esses movimentos “reagiram tanto à desmaterialização da arte, aos happenings ou a body-art, quanto à especialização (segundo os críticos e os artistas) ou ao hermetismo (lugar-comum do público) da arte minimal e conceitual da década anterior.” Mas essa reação a desmaterialização da arte, pautada no reaquecimento do mercado, não obliterou os questionamentos colocados pelas gerações anteriores, refletidos atualmente na produção contemporânea.

O artista, mais do que produtor, hoje pode colocar-se também como propositositor ou colaborador dentro de um grupo. O público, além de espectador, pode ser entendido como participador, colaborador ou interator. A arte mais do que objeto autônomo ou aberto, criado ou apropriado, estende-se ao corpo e ao domínio da ação, podendo configurar-se como situação construída. É natural que a partir dessas transformações surjam novas categorias e denominações, a fim de facilitar o estudo teórico, contudo, se há um entendimento que se aprofunda na contemporaneidade é de que a arte dá-se pelo fluxo e pela constante reinvenção e reciclagem de categorias que não mais se sobrepõem, mas se mesclam às já estabelecidas para formar um panorama híbrido, heterogêneo, característico da contemporaneidade.

Ilustrar esse momento é importante para entender a difusão das propostas de cunho participativo no panorama atual. Cada vez mais se mostram válidas as palavras do escritor francês Jean-Cristophe Rouyoux que em um artigo para a Documenta de Kassel, afirmava “a participação do espectador como o principal legado da vanguarda dos anos 1960 e 1970.” (BRETT, 2005, p. 44) Vários autores comentam a reafirmação de práticas desse caráter a partir dos anos 90 (Borriaud, 1998; Bishop, 2006) e nos últimos 10 anos (Kester, 2006). De fato, muitos artistas contemporâneos vêm fazendo uso da estratégia de envolver diretamente o público, associando-a ao desenvolvimento das mais diversas intenções poéticas.

Mas como e em que produções mantém o caráter de ativação do público atualmente? Em que se funda a persistência das propostas participativas na contemporaneidade? Essas perguntas guiarão a nossa reflexão no decorrer deste capítulo. Em primeiro lugar é preciso situar o leitor acerca das práticas aqui postas em questão. Propõe-se um passeio por alguns trabalhos considerados de caráter participativo, desenvolvidos nos últimos 20 anos. Com isso, procura-se demonstrar como se expande a noção de participação na contemporaneidade, pontuando os contrastes em relação às práticas estudadas até aqui, ligadas ao pensamento dos

anos 60 e 70. Como afirma o crítico de arte francês Paul Ardenne (1999, p. 11) em relação à arte após o final do século XX: “... qualquer tentativa de traçar categorias sutis dentro de seus limites [da arte contemporânea] é um exercício arriscado”²². Ainda assim, mostra-se necessário insistir nesse exercício e recortar do cenário recente algumas obras para que, ao apresentá-las, seja possível apreender a amplitude da participação hoje, como estratégia do artista e forma de relação obra/público.

Em prosseguimento ao primeiro capítulo teremos como foco para esse recorte, propostas que fazem da participação um processo construtivo e necessitam da ação objetiva do público como parte da obra. Com isso, esse tipo de trabalho está em constante transformação, pois se apresenta como dinâmica de troca: sua instauração se dá com a troca de experiências, objetos, narrativas, imagens; com as trocas entre artista e público ou entre os próprios integrantes do público. Assim, os trabalhos dos quais iremos tratar não compartilham de um tema ou forma comum e podem apontar em diferentes direções, levantando questões que surgem de universos e poéticas díspares. O que eles guardam em comum é a estratégia escolhida pelos artistas propositores: a abertura do processo de construção do trabalho à interferência e ação do público.

2.1 Propostas participativas na contemporaneidade

Começamos então por um grupo de trabalhos desenvolvidos em galerias, museus, espaços de arte, que exigem o deslocamento do público interessado em participar até espaços institucionais. O primeiro trabalho *Unititled (tomorrow is another Day)* (FIG. 22 e 23) proposto pelo artista Rirkrit Tiravanija²³, foi apresentado na Kölnischer Kunstverein (Associação de Arte de Colônia, Alemanha) de novembro de 1996 a janeiro de 1997. Na ocasião, o artista reproduziu no espaço da galeria o apartamento em que morou por quase 20 anos, localizado num cortiço de Nova York. Em meio à galeria, o público deparava-se com quarto, sala, cozinha e banheiros. Cômodos perfeitamente habitáveis, com móveis e objetos usuais. A dinâmica do trabalho era bastante simples: o público deveria ocupar aquele espaço e utilizá-lo de acordo com sua vontade, podendo propor ações livremente. O trabalho permanecia aberto 24 horas por dia, 6 dias por semana e assim seguiu durante 3 meses. Segundo Tiravanija o espaço deveria funcionar como um “frame” – uma plataforma que traz

²² No original, em inglês: “Any attempt to plot out subtle categories within its folds is a perilous exercise.”

²³ Rirkrit Tiravanija (Buenos Aires, 1961) é um dos artistas mais populares no cenário contemporâneo, considerado um dos principais representantes das práticas relacionais. Já expôs em 22 Bienais e é hoje o artista com mais participações nesse tipo de evento. Vive e trabalha em Nova York.

as pessoas para perto uma das outras, colocando-as juntas, proporcionando o diálogo. Conforme a narrativa do artista isso de fato aconteceu, trazendo a tona o que denomina “a inevitabilidade da vida cotidiana”:

durante os três meses que a exposição ficou aberta as pessoas vieram e ficaram no apartamento; elas cozinham, elas comeram, elas tomaram banho (tudo funcionando na réplica do apartamento assim como no habitat normal) elas dormiram, se casaram, fizeram aniversário, muitas, muitas performances musicais dentre outras; o espaço em torno do apartamento tornou-se um jardim. Muitas, muitas pessoas passaram muito tempo dentro e em torno do apartamento, e compartilharam seu tempo e espaço. Elas desenharam e escreveram comentários, desenhos, velhos e novos²⁴. (TIRAVANIJA, 2006, p. 151)

O trabalho de Tiravanija se abre a participação chamando o público a habitar um espaço e a conviver, o que envolve múltiplas ações. Com isso o artista transforma a instituição em uma casa aberta ao uso coletivo, descaracterizando-a enquanto espaço de apreciação. Tiravanija coloca em questão, ainda, a mudança de estatuto dos objetos, que ao passarem para o meio artístico perdem sua funcionalidade tornando-se contemplativos. Segundo o artista é na utilização do espaço e dos objetos que se dá a formação de sentido da proposta: “Não pergunte pelo significado, pergunte pelo uso, dentro da idéia de que se você realmente faz o uso, você encontra o significado”.²⁵ (TIRAVANIJA, 2011) Assim, *Untitled (tomorrow is another Day)* vai se constituindo como obra na medida em que se estabelece a utilização livre do espaço pelos participantes, convidados a aplicar ali suas próprias proposições – como no caso de cultivar um jardim, fazer desenhos e deixar mensagens nas paredes – ou a simplesmente desfrutarem da convivência e da troca.

²⁴ No original, em inglês: “For the three months it was open people came and stayed in the apartment; they cooked, they ate, they bathed (everything functioned in the apartment replica as in a normal habitat), they slept, got married, had birthdays, many, many performances of music and otherwise; the space surrounding the apartment became a garden. Many, many people spent a lot of time in and around the apartment, and they shared their time and space together. They drew and wrote notes, comments, drawings, young and old”.

²⁵ Outras declarações do artista reforçam essa idéia: “Existem coisas que são feitas para serem vistas e existem outras coisas que requerem mais do que apenas olhar e caminhar em torno delas.” (TIRAVANIJA, 1998) “Para que um Buda seja relevante, ele deve estar em seu lugar de uso. Esse objeto não é tratado como escultura nas culturas onde surgiu, mas sim é pensado como um objeto de uso.” (TIRAVANIJA, 2011)



Figura 22 e 23. **Untitled (Tomorrow is another day)** (1996) Instalação de Rirkrit Tiravanija

Também em um espaço de arte se insere a proposta *T.1912* (FIG. 24) da artista francesa Dominique Gonzalez-Foerster²⁶ apresentada no dia 14 de abril de 2011, 99 anos depois do naufrágio do Titanic, no Museu Guggenheim em Nova York. Anunciada como uma *staged audience experience* (experiência encenada pelo público) a proposta consistia em transformar as rotundas do museu em um navio, a fim de reencenar, com a ajuda do público, a tragédia naval mais conhecida do mundo. Os participantes eram chamados a assumir o papel dos passageiros do navio:

O museu é um barco/ Cada rampa é um deque/ O barco é infinito/ Como uma fita de Moebius/ Espiralando em direção ao interior/ O barco está cercado pelo mar/ O oceano no centro/ Como um vórtex sônico/ Música e luz/ O barco para dentro da água."²⁷ (GONZALEZ-FOERSTER, 2011)

Esculturas e pinturas de aspecto glacial e luzes azuis oscilantes foram usadas para formar a paisagem da catástrofe no espaço do museu, que recebeu 30 músicos da Wordless Music Orchestra, para tocar a sinfonia *The sinking of Titanic*²⁸ (FIG. 25). A proposta tinha início com a compra de tickets (com preços diferenciados por classes) pelos participantes. No dia e hora marcados, após chegar ao museu, eles eram conduzidos pelo “comissário de bordo” para um jantar – do *open bar* da “primeira-classe” à escassez de bebidas da “classe

²⁶ Dominique Gonzalez-Foerster (Strasburgo, 1965) trabalha com vídeos e instalações. Se insere entre os artistas ligados à estética relacional. Vive e trabalha em Paris.

²⁷ No original, em inglês: "The museum is a boat/ Each ramp is a deck/ The boat is infinite/ Like a Moebius string/ Curled toward inside/ The boat is surrounding the sea/ The ocean in the center/ Like a sonic vortex/ Music and light/ The boat into water."

²⁸ *The Sinking of the Titanic* (1969) é a primeira sinfonia do compositor inglês Gavin Bryars. É um trabalho pautado pela indeterminação (idéia tributária a John Cage) que permite aos músicos tomar diversas fontes sonoras relacionadas ao naufrágio do RMS Titanic e transformá-las em uma música.

econômica”. Ao jantar se seguia a sinfonia, que misturava o instrumental a sons remanescentes da tragédia. A música encaminhava para a representação do naufrágio, quando as mulheres e as crianças eram conduzidas para as rotundas mais altas do museu, enquanto os homens – não mais divididos por classes – desciam para tomar o átrio simulando o mergulho do navio. Segundo a narrativa de um participante:

O verdadeiro charme da experiência [...] foi a mágica transformação do espaço por Gonzalez-Foerster, cujas pinturas e esculturas derretiam na escuridão enquanto os convidados achavam-se indo de um lado para o outro em um prédio bem conhecido, de uma maneira romanesca, mudando seu foco do identificável [...] para a idéia abstrata de re-apresentar a história através da música, através de interações sociais.²⁹ (ALLEN, 2011)

Diferentemente da proposta de Tiravanija, na performance *T.1912* o público deveria seguir uma linha narrativa, à qual adaptava suas ações, de acordo com determinados papéis. A participação, assim, era pensada nos limites de um roteiro de encenação. Mas dessa atmosfera ficcional, que fazia de todos os participantes passageiros condenados, destoava a divisão por

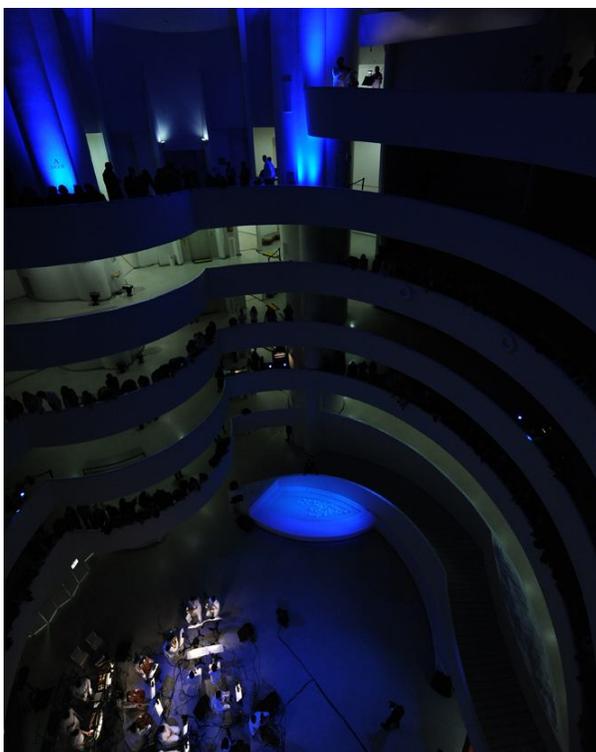


Figura 24. *T.1912* (2011) Performance de Dominique Gonzalez-Foerster

classes econômicas, incomodamente real. Isso porque os lugares dos participantes no espaço da performance eram definidos pela compra dos tickets. Uma diferença (nada ficcional) de mais de cem dólares separava aqueles que ocupavam as rotundas mais altas do museu – a “primeira-classe” do “navio” – dos que ocupavam as rotundas mais baixas – a “classe econômica”. Essa estratificação se reforçava pela opulência ou singeleza do jantar oferecido, correspondente ao valor pago. A abertura à participação, além de ser um mecanismo do trabalho para chamar e envolver diretamente o público colocava-se, então, como uma forma de tornar visíveis as diferenças econômicas

²⁹ No original, em inglês: “The true charm of the experience was Gonzalez-Foerster’s magical transformation of the space, whose paintings and sculptures melted into the darkness as guests found themselves moving around a well-known building in a novel way shifting their focus from the identifiable [...] to the abstract idea of re-presenting history through music, through social interactions.”

existentes entre os participantes do espetáculo, segregando e demarcando, para além da encenação, o público do museu.



Figura 25. T.1912 (2011) Performance de Dominique Gonzalez-Foerster

De uma performance arbitrada por valores reais, seguimos então para uma proposta que se desenvolve a partir de valores simbólicos. A mostra-troca *PORTA-POR-TER* (FIG. 26 e 27) do artista brasileiro Paulo Damé³⁰, teve lugar na galeria do Instituto de Artes e Design, em Pelotas, estendendo-se de agosto a setembro de 2008. A proposta do artista era criar situações de troca compartilhada e para isso criou um ambiente em que havia um grande armário de madeira, postado no centro de uma das paredes da galeria, que exibia uma série de objetos de diferentes formas, tamanhos e materiais, todos feitos pelo artista. Os objetos ficavam visíveis apenas pelas portas de vidro do armário, nas prateleiras internas. A participação do público regia o desenrolar da proposta, que se dava pela repetição de um procedimento: o participante escolhia um dos objetos de dentro do armário, levando-o consigo por um período determinado; em troca, deixava um objeto pessoal de valor para fazer parte da mostra durante o mesmo período.

As trocas eram negociadas por um grupo de mediadores instruídos pelo artista e sempre a espera do público no espaço expositivo. Os interessados em possuir provisoriamente uma das peças de Paulo Damé precisavam, portanto, convencer os mediadores sobre o valor do objeto pessoal que traziam para a exposição. No ato da troca, o participante escrevia ainda a história do seu pertence no caderno do artista e preenchia um cupom onde constavam as

³⁰ Paulo Damé (Encruzilhada do Sul/RS, 1963) trabalha com cerâmica, escultura e instalações. Define-se como um artista que opera “pequenos deslocamentos no dia-a-dia das pessoas”. É professor de Escultura e Cerâmica na Universidade Federal de Pelotas. Vive e trabalha em Pelotas.

datas de retirada e entrega do objeto. Dentre as partidas e regressos das peças produzidas por Damé, pertences de diversos colaboradores passaram pelo armário: uma série de cartas, uma aliança, um álbum de fotografias, alguns desenhos, um chaveiro, livros, uma garrafa, peças de cerâmica, dentre outros. As trocas transformavam a mostra constantemente e, a cada dia, vários objetos de origem diversa coexistiam em um mesmo espaço.

Quando o público dominou o mecanismo da mostra os objetos trocados acabaram por se tornar alvo de grande curiosidade, já que o fato de terem sido escolhidos para fazer parte do armário revelava sua importância para alguém. A proposta de Damé despertava, assim, o olhar do público sobre a significação conferida a certos objetos, atentando para a dimensão imaterial implicada na atribuição de valor. Participar de PORTA-POR-TER exigia, assim, a aplicação de procedimentos de seleção e de distanciamento em relação ao que era considerado familiar e a aceitação de um objeto novo, produzido pelo artista e introduzido pontualmente no cotidiano. Dessa forma, o artista descobria e revelava, em meio às tantas coisas que cercam as pessoas no seu dia-a-dia, uma gama de objetos diferenciados, capazes de condensar um pouco da história de vida daqueles que os guardavam e possuíam.



Figura 26 e 27. **PORTA-POR-TER** (2008) Mostra/troca de Paulo Damé

Esses três trabalhos, de Tiravanija, Gonzalez-Foerster e Damé, nos permitem começar a ressaltar algumas diferenças entre a concepção de participação que anima as proposições atuais e a que vigorava nos anos 60 e 70. Pode-se perceber claramente a mudança na relação entre obra e corpo do público: o apelo corporal e o interesse pela experimentação física, fortemente implicados naquelas proposições, perdem em intensidade nos trabalhos hoje

identificados com a idéia de participação, de caráter mais conceitual. Como explica Claire Bishop (2006, p. 11) nos anos 60 “o envolvimento físico é considerado um precursor essencial para a mudança social. Hoje essa equação não é menos persistente, mas, teoricamente, é talvez menos convincente.”³¹ Assim, mais do que pela noção de ativação e ação do corpo e dos sentidos, a abertura à participação hoje parece se caracterizar pela exigência presencial do público e pela tentativa de comprometê-lo no processo de desenvolvimento da proposta. Nos exemplos colocados até aqui, isso fica bastante claro: dar sentido a um espaço por meio de sua utilização; fazer parte de uma encenação que recria um fato histórico em outro contexto; selecionar um objeto por sua significação e distanciar-se dele, aceitando uma troca. Essas são ações que exigem menos do corpo e dos sentidos e mais do comprometimento e da vontade criativa do público.

Ainda que a ativação corporal e sensorial do público não se mostre um princípio central hoje nas propostas participativas, ela ainda é muito presente na arte contemporânea. Talvez o exemplo mais claro disso sejam as instalações. Muitas delas modificam e configuram o espaço, levando o público a percorrê-lo – às vezes até descobri-lo – usando seu corpo. O visitante habita a obra, sem que haja possibilidade de distanciamento, imergindo em um espaço construído para ser percebido não só visualmente, mas também com os outros sentidos e com o corpo como um todo. Como exemplo dessa relação podemos citar as instalações de Richard Serra, Cildo Meireles e Ernesto Neto. Elas diferem das propostas participativas pois o envolvimento do visitante se dá a partir de um objeto pronto e não como parte de um processo.

Outra diferença importante reside na relação das obras citadas, bem como dos artistas, com os espaços institucionais.³² Hoje há espaços de arte preparados para receber as mais diversas práticas artísticas, ou pelo menos mais abertos a adaptações. As propostas participativas, ao contrário do período em que foram fundadas, já não representam mais uma forma de oposição e resistência aos espaços institucionalizados. Enquanto nos anos 60 o artista Hélio Oiticica, por exemplo, afirmava categoricamente: “Experiências são impossíveis

³¹ No original, em inglês: “physical involvement is considered the essential precursor to social change. Today this equation is no less persistent, but in terms are perhaps less convincing.”

³² Cabe lembrar aqui um episódio que ilustra não apenas o confronto entre artista e instituição nos anos 60, mas mais precisamente a incompatibilidade entre as regras institucionais e a conduta participativa que os artistas buscavam despertar. Em uma das exposições de Lygia Clark em Stuttgart (1974) os curadores decidiram espalhar *Os Bichos* pelo espaço expositivo, pendurando-os na altura dos olhos. Ao tomar essa atitude eles impossibilitavam a manipulação e transformação das peças pelo público. Conforme Lygia: “Ao chegar lá vi os Bichos quase todos dependurados pela sala por meio de fios de nylon [...] Peguei uma tesoura e cortei todos os nylons do teto. [...] O argumento do Bense [o curador] era: ‘- Está tão bonito! Deixe dessa maneira!’ [...] Expliquei que isso desvirtuava totalmente o meu trabalho e que não podia de maneira nenhuma fazer concessão desta ordem.” (FIGUEIREDO, 1998, p. 30-31)

em galerias e museus” (BRETT, 2005, p. 21) opondo-se a esses espaços, junto com vários outros artistas, atualmente muitas das práticas de cunho participativo são pensadas e sistematizadas para favorecer a absorção pelo espaço institucional: há um planejamento, um registro, uma preocupação com a documentação pelo próprio artista e pelas instituições. Afinal, como destaca Guy Brett (2005, p. 75) sobre a assimilação das práticas dos anos 60 pelo museu:

A tentativa de desafiar a cultura museológica é vã. Obras que propõe ou almejam a ‘dissolução da arte na vida’ acabam no contexto de um museu, no qual parecem relíquias mais tristes que outras que aceitaram a estrutura do museu e trabalharam dentro dela.

Hoje existe o interesse das instituições em receber projetos e propostas participativas, o que lhes dá o status de espaço aberto à contemporaneidade da arte. Dessa forma, alguns artistas vêm aceitando as instituições de arte para além de instância legitimadora, como alternativa para desenvolverem seus trabalhos ou para exibirem versões e registros de obra pensados para o contexto expositivo.

Mas para os artistas que pretendem atingir outros públicos, o espaço urbano tem se colocado como referencial. Dando continuidade à tradição dos happenings, muitos trabalhos abertos à participação acontecem nas ruas, buscando a interlocução com o público. Ao inserir-se nesse espaço, porém, a estratégia participativa passa a uma esfera onde o estatuto da proposta artística dilui-se e não é mais previamente identificável, isto é, nem todo o público reconhece como arte. Passemos, então, como parte de nosso panorama, há alguns exemplos de proposições que se inserem no espaço público.

O trabalho *Armazém Queira Mais* (FIG. 28 e 29) da artista brasileira Ana Flávia Baldisserotto³³ consiste em uma carrocinha ambulante que se instala em praças e circula pelas ruas exibindo uma série de fotografias que podem ser “compradas” à custa de uma história. Fazem parte da carrocinha, fotografias mal tiradas: aquelas que o fotógrafo considera que deram



Figura 28. **Armazém Queira Mais** (2007-2011)
Obra itinerante de Ana Flávia Baldisserotto

³³ Ana Flávia Baldisserotto (Caxias do Sul/RS) é artista e professora na ONG Arena Associação de Arte e Cultura e do Atelier Livre. Diz acreditar “na potência dos encontros e do vazio”. Vive e trabalha em Porto Alegre.

errado, que ficaram ruins. Elas são doadas voluntariamente por colaboradores, responsáveis por julgá-las de má qualidade. Qualquer um pode contribuir com a coleção ou levar consigo uma fotografia fracassada. Como estratégia para promover a participação, a artista usa da linguagem publicitária:

como particularidade deste comércio, a moeda necessária para levar a imagem escolhida é a disposição do comprador de contar uma história à vendedora de plantão. Aceita-se: histórias vividas, inventadas, sonhadas, ou escutadas. (BALDISSEROTTO, 2011)

A carrocinha está em atividade desde 2007 e já passou por diversos pontos da cidade de Porto Alegre. Em 2011 esteve na praça da Alfândega – no centro da cidade – e na praça Comendador Souza Gomes – na Zona Sul, bairro Tristeza. Ainda que ela sempre esteja localizada próxima a um espaço de arte, no qual permanece temporariamente fazendo parte de exposições, a abertura da carrocinha e sua atividade “comercial” dá-se apenas



Figura 29. **Armazém Queira Mais** (2007-2011)
Obra itinerante de Ana Flávia Baldisserotto

nas ruas, em datas e horários específicos. Esses dados são anunciados por meio de um quadro negro (sempre exposto quando a carrocinha está fechada) e em flyers que ajudam a explicar a proposta.³⁴ Dessa forma, Ana Baldisserotto insere-se no espaço público mimetizando uma de suas atividades mais características: o comércio ambulante. Para tanto, a artista diz partir do depoimento e das dicas da antiga proprietária da carrocinha, que por muito tempo usou-a para vender cachorro-quente e outros lanches:

A mulher cheia de genuína alegria de viver nos passou dicas valiosas em poucos minutos: é importante ser simpático com os clientes, ter sempre um sorriso aberto no rosto e a disposição para conversar. Segundo ela, muita gente gosta mesmo é de parar para um papo. (BALDISSEROTTO, 2011)

Tomando a postura de vendedora e encarando todos os transeuntes como possíveis compradores, a artista faz da conversa e da troca envolvida no ramo do comércio ambulante, a própria vocação do trabalho e encontra uma forma de confundir os meios e os fins dessa

³⁴ A proposta e a localização da carrocinha também podem ser acompanhadas por um blog: <http://historiasdecarrocinha.blogspot.com/>.

atividade. Isso se reforça pela escolha por comercializar fotos de má qualidade, o que definitivamente não inspira ao consumo. Aqueles que estão de passagem são atraídos e convidados ao diálogo em pleno espaço de circulação, envolvendo-se em uma negociação que não visa mais do que partilhar histórias, parodiando a compra e venda e criando uma possibilidade de troca insuspeitada para o lugar e o contexto. Fotos de família, de paisagens e imagens das mais diversas já foram doadas, servindo como objeto de mediação para o contato entre artista e público.

Enquanto Ana Flávia Baldisserotto se coloca em espaços de grande circulação de pessoas para colecionar narrativas, outros dois artistas colecionam e amplificam o que há de mais constante nas conversas habituais que transcorrem nos espaços públicos: as reclamações. Oliver Kochta-Kalleinen e Tellervo Kalleinen³⁵ vêm desenvolvendo desde 2005, em várias cidades do mundo, o projeto *Coro de Queixas*. Esse projeto consiste em convocar a população de determinada localidade e formar um coral para cantar reclamações, na forma de canções, em pleno espaço urbano. A idéia reflete a experiência dos artistas, que depois de morarem em diversos lugares do mundo passaram a perceber “o ato reclamar como uma prática universal, independente de local, de cultura, de sistema político” (KOCHTA, 2011). As queixas são vistas, assim, como uma forma de ligação entre as pessoas. Além disso, a idéia geradora do projeto também partiu da palavra *valituskuoro* que significa “coro de reclamações” e é usada no finlandês para definir as reclamações coletivas.

Os artistas ressaltam que para participar não é preciso ter a habilidade de cantar. Os participantes integram-se à proposta a partir de um convite aberto nos jornais da cidade, quando é marcado um encontro em determinado local e data. Decorre disso uma primeira conversa, em que todos falam sobre o que perturba seu dia-a-dia, sobre o que lhes incomoda. Assim se inicia uma série de oficinas e encontros, onde se dá a construção do coro e da canção a ser entoada. Segundo o depoimento dos artistas:

É um processo legal porque as pessoas podem anexar na música os instrumentos que sabem tocar e as suas próprias idéias. Há um convívio social legal porque tem reclamações de pessoas bem diferentes que coincidem e elas acabam se conhecendo por conta disso. (KOCHTA, 2011)

Com o diálogo, aberto a toda a comunidade, definem-se as queixas que farão parte da música. Por fim, após um processo conduzido pelos artistas e em colaboração com músicos e regentes, é feita uma performance em que o coro canta suas reclamações em um espaço público da cidade, para toda a população. Esse espaço também é definido por uma negociação

³⁵ Oliver Kochta-Kalleinen (Dresden, Alemanha, 1971) e Tellervo Kalleinen (Lohja, Finlândia, 1975) são artistas que trabalham em conjunto desenvolvendo performances, instalações e vídeos com abordagem colaborativa e participativa. Ambos vivem e trabalham em Helsinki.

entre os participantes, que devem chegar a um consenso do local tido como o mais representativo da cidade.

Em 2011 a proposta chegou ao Brasil e foi desenvolvida em Teutônia/RS (FIG. 30 e 31) como parte da 8ª Bienal do Mercosul, e até esse ano esta já havia percorrido outras 28 cidades por vários países. Nas canções algumas das queixas demarcam fortemente o contexto em que estão inseridas – como é o caso da frase “Veio uma caminhão da Alemanha para o Corpo de Bombeiros de Teutônia, mas não passa dos 40km por hora...” cantada em Teutônia, denunciando a má administração dos equipamentos públicos. Em geral os participantes queixam-se do mundo, das outras pessoas, de si mesmos, na forma de perguntas ou afirmações que oscilam entre o humor, a seriedade e a ironia: “Eu não tenho visto pra viajar”; “Os anúncios e spams sempre entopem o meu e-mail”; “Professores não ganham nada, o entretenimento milhões”; “Pessoas sem filhos me falam como criar meu filho”; “A minha vó, que já morreu, continua votando no candidato errado”; “Por que sempre caem dormindo no meu ombro no trem?”; “Por que não posso ganhar mais?”; “Por que só penso em sexo?”; “Quero mais ação e menos reunião”; “Quem foi que disse que beleza tem padrão?”.



Figuras 30 e 31. **Coro de Queixas de Teutônia** (2011) Performance, de Kochta e Kalleinen

O questionamento move a obra de Kochta e Kalleinen e a atuação dos participantes confere intensidade a esse registro. Nas performances são os rostos dos participantes que tomam a cena, cantando com orgulho manifesto tudo o que rejeitam nos lugares que habitam e no tempo em que vivem. Isso se reflete ainda na platéia pela surpresa de ouvir reclamações de um coro – quase sempre associado ao louvor das músicas cristãs. Durante a performance circula em meio ao público várias folhas com a letra da música impressa, abrindo a

possibilidade de que mais pessoas somem sua voz ao coro. Partindo do ato de reclamar esse trabalho revela ansiedades, dúvidas, inseguranças e queixas que, ao mesmo tempo em que remetem ao contexto particular onde são proferidas, retratam a própria natureza humana e a eterna insatisfação perante as coisas que nos cercam. Os participantes colocam-se assim como representantes da população ao ter legitimado seu direito de reclamar e cantar seu descontentamento, compartilhando-o em alto e bom som.

No extremo oposto dessa proposição, mas ainda utilizando-se do espaço público, coloca-se a performance *Um minuto de silêncio* (FIG. 32 e 33) do artista belga Francis Alys³⁶ e do mexicano Rafael Ortega³⁷. Ao contrário do Coro de Queixas, o recurso utilizado para mobilizar a população não é o convite ao barulho, o riso, a canção incomum, mas sim a tentativa de estabelecer o silêncio. Esse trabalho foi realizada em 2003 no evento *ciudadMULTIPLEcity / Urban Art and Global Cities: an Experiment in Context*, que apresentou no decorrer de uma semana “situações” que modificassem o ritmo e o espaço habitual da cidade de Panamá, capital do Panamá.

Na situação proposta por Alys e Ortega um grupo de 45 voluntários divididos em grupos menores, percorreu as ruas da cidade e alguns estabelecimentos como cafés, lojas e até mesmo uma rádio, pedindo silêncio, repetidas vezes, através de um gesto – o tão conhecido ato de levar o indicador à frente da boca. A idéia era reforçada ao grande público pelas camisetas vestidas pelos grupos, reproduzindo a imagem do gesto, e por panfletos que descreviam brevemente o trabalho. Os voluntários eram denominados pelos artistas como “agentes da propagação do silêncio”. A proposta, ligada ao contexto ruidoso hoje tão naturalizado nas grandes cidades, contaminava os espaços de Panamá, conjugando diferentes reações dos habitantes da cidade. Nas palavras de Paola Santoscoy (2009, p. 246-247), crítica e curadora que presenciou a ação:

Uma parte público, outra parte pessoas em performance, esta momentânea reunião em um espaço de circulação produziu uma quebra nos costumes cotidianos. Após um curto período de tempo, a mutualidade era visível e audível, e emergia de um silencioso reconhecimento dentre os transeuntes que fizeram parte desta ação não planejada.³⁸

³⁶ Francis Alys (Antwerp, Bélgica, 1959) é um artista que trabalha no campo interdisciplinar com arte, arquitetura e práticas sociais. Vive e trabalha na Cidade do México.

³⁷ Rafael Ortega (México, 1979) é um artista e cameraman que colabora com vários artistas contemporâneos, envolvendo-se com a parte operacional da produção em arte. Vive e trabalha em Pullman.

³⁸ No original, em inglês: “Part audience, part people performing, this momentary coming-together within a space of circulation produced a break in the continuum of the everyday. Over a short period of time, mutuality was both visible and audible, emerging from the silent recognition among the passersby who took part in this impromptu action. “

Ao silenciar, os envolvidos contribuía com o momento, dando corpo aquela ação e à descontinuidade que promovia no espaço e no tempo. Ao colaborar, ajudando o grupo a pedir silêncio, os panamenhos propagavam a própria ação geradora da situação. Ao ignorar o pedido, eles continuavam a produzir sons, que tomavam o foco de atenção e não deixavam de ser também um produto dessa tentativa de silenciar coletivo naquele contexto em particular. Desse modo, ao mesmo tempo em que as reações refletiam os significados atribuídos ao gesto de silêncio, elas motivavam em conjunto ainda outras interpretações, fazendo de todos os envolvidos simultaneamente agentes e receptores no decorrer da ação. Ainda no dizer de Santoscoy:

Dentro da formação de uma coletividade, é difícil traçar fronteiras entre o público e os participantes porque ambos estão entrelaçados, e é precisamente tal ambigüidade que torna a obra tão exigente. (Id., p. 247)³⁹



Figuras 32 e 33. Um minuto de silêncio (2003) Performance de Ortega e Alys

Retomando as associações com os anos 60, esse trabalho pode ser alinhado aos happenings, já que ambos baseiam-se em uma mesma idéia de inundação do espaço que produz uma descontinuidade pontual e momentânea. Porém, ao contrário da abordagem altamente invasiva dos happenings, valendo-se de tudo para testar os limites da audiência e impingi-la a algum tipo de ação corporal, a intervenção de Alys e Ortega é sutil e exige exatamente o contrário: silenciar, desacelerar, observar. Assim, se nos anos 60 apenas o

³⁹ No original, em inglês: “Within the formation of a collectivity, it is difficult to draw a boundary between audience and participants because the two are intertwined, and it is precisely this ambiguity that makes the work so compelling.”

sujeito atuante e envolvido fisicamente era considerado integrante da proposta⁴⁰ – o que conferia ao espectador e participador uma idéia de oposição – em *Um minuto de silêncio* já não é possível determinar essa divisão de papéis e todos acabam tornando-se parte integrante do desenrolar do trabalho.

Essa proposta aponta, assim, para uma reversibilidade constante dos papéis assumidos pelo público, demonstrando que não existe como determinar uma divisão clara entre o espectador – como aquele que olha, observa – e participante – como aquele que age, interfere na obra. É ilusório determinar os papéis assumidos pelo público nos limites desses conceitos, tão caros ao pensamento dos anos 60. Ainda nesse capítulo, voltaremos a essas questões, abordando o pensamento de alguns teóricos que defendem esse ponto.

Mas para tornar completo o panorama proposto no início do capítulo, é preciso abordar ainda outro meio, diverso da exposição em espaços institucionais e da inserção no espaço urbano, que vem sendo usado para propor a participação: o meio virtual. A internet não figurava como uma possibilidade nos anos 60 e 70, já que ainda não possuía grande alcance, mas atualmente desponta como um facilitador no desenvolvimento de estratégias participativas. Passemos, então, a dois trabalhos que usam da internet não só para a divulgação de propostas, mas também como meio de exposição de todo o processo desencadeado a partir delas. Tais trabalhos promovem uma interlocução mais direta entre artista e público, que passa a não depender exclusivamente da mediação de espaços institucionais. O próprio termo espaço, aliás, se complica nessas obras, onde a relação com o público não se dá em um espaço único, mas se fragmenta por diferentes espaços físicos, uma vez que a natureza itinerante das propostas permite que o público participe de onde quer que seja. A proposta, nesses casos, vai ao encontro do participador.

Você gostaria de participar de uma experiência artística? (FIG. 34 e 36) é uma proposição do artista brasileiro Ricardo Bassbaum⁴¹, que foi iniciada em 1994 e se estende até os dias atuais. Ela já fez parte de grandes eventos como a Documenta de Kassel, em 2006, e a 7ª Bienal do Mercosul, em 2009. Desde o início, um web site garante a divulgação permanente da proposta e de seus desdobramentos. O trabalho é posto em marcha a partir da resposta afirmativa à questão que dá nome ao projeto: *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* Aquele que aceita participar recebe, no local onde solicitar, um objeto semelhante a uma fôrma de metal branca de 125 x 80 x 18 cm, de 8 lados e com um furo no

⁴⁰ É interessante relembrar as palavras de Kaprow: “Um grupo de pessoas inativas no espaço de um *happening* é apenas espaço morto”. (KAPROW, 1966, p. 103)

⁴¹ Ricardo Roclaw Basbaum (São Paulo, 1961) é artista multimídia, professor, curador e crítico. Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

centro (FIG. 35). Cabe, então, ao participante apropriar-se do objeto e conviver com ele durante cerca de um mês, comprometendo-se em registrar de alguma maneira o processo de transformação que decorre dessa experiência. Nesse período, segundo as instruções do artista aos colaboradores: “Ele [o objeto] pode ser usado de diferentes modos e você pode fazer qualquer coisa com ele: use-o como quiser, da maneira que achar melhor.” (BASBAUM, 2011, site)

Os rumos da vivência devem responder as escolhas do participante, que tem como instrumento, além do objeto, os conceitos envolvidos no projeto. A proposta se funda em três conceitos principais: a imaterialidade do corpo – segundo a idéia de que hoje o corpo pode ocupar muitos lugares no espaço ao mesmo tempo, dissolvido pelos circuitos tecnológicos; a materialidade do pensamento – o pensamento como algo que pode ser objetivamente modificado pela ação do outro e que é carregado de potencialidade plástica; o logus instantâneo – “o conhecimento visual: arrebatador, súbito, envolvente, imediato, instantâneo” que é construído no “intervalo de tempo entre meio emissor (Me - mensagem emitida) e meio receptor (Mr - mensagem recebida)”. (BASBAUM, 2011, site)

A forma de registro da experiência – vídeo, fotografia, relatos, textos – também são de livre escolha, mas depois de elaborados os registros devem ser postados e disponibilizados no web site do projeto: <http://www.nbp.pro.br/>. O site funciona como uma base de dados reunindo todas as experiências, expondo o itinerário do objeto e sua “agenda” de circulação. Hoje não existe apenas um, mas vários objetos, concebidos enquanto múltiplos que podem agenciar uma série de experiências ao mesmo tempo e em diferentes lugares. Eles integram junto a outras produções do artista uma série denominada como NBP (Novas Bases para a Personalidade). Conforme Basbaum (2011, site) o projeto NBP:

conecta práticas e conceitos da arte contemporânea a estratégias comunicacionais, associando-se com alguns dos recentes desenvolvimentos do campo das políticas da subjetividade. A forma específica NBP foi desenhada para ser memorizada tão facilmente quanto sua sigla: ao experienciar qualquer trabalho NBP o espectador sai com NBP e sua forma específica em seu corpo. [...] O projeto NBP busca deflagrar processos de transformação, na mesma medida em que assimila e incorpora transformações como resultado de sua própria história e processo.

A proposta *Você gostaria...?* pode ser entendida, assim, como uma construção processual de experiências individuais e coletivas a partir do contato com um objeto e seus múltiplos, que circulam publica e indefinidamente. A proposição já atingiu mais de 40 cidades, em mais de 15 países e até 2011 desencadeou ao todo 134 experiências. Os objetos NBP já motivaram fotografias, relatos, poemas, diários, improvisações teatrais e performances de dança (da flamenca à contemporânea); já foram usados como aquário, mesa,

receptáculo para o corpo, bacia para escaldapés, fôrma de bolo, barco, prancha, objeto decorativo, suporte para vitrine; e ainda foram reproduzidos, içados de um prédio, pintados, destruídos, encobertos, abandonados, iluminados, personificados pelos participantes. Como o próprio artista destaca: “a cada experiência ou evento realizado o objeto passa para um segundo plano, trazendo para o primeiro plano as redes de relações produzidas pelos eventos e situações propostas.” (BASBAUM, 2007, site)

Dessa forma, *Você gostaria...?* incumbe o participante de protagonizar alguma ação ligada ao objeto NBP, acessada e exposta como parte do projeto. Ainda que a internet seja apenas o meio onde se “materializa” esse processo de registro e de trocas de experiências, ela ajuda a caracterizar o projeto, que de outra forma não teria a possibilidade de atingir de forma abrangente e rápida um público tão fragmentado e descentralizado. Porém, sempre vale ressaltar que, embora o meio virtual seja um facilitador do desenvolvimento da proposta ela ainda é de caráter presencial e provém da relação direta entre objeto e participante, parte fundamental do processo.



Figura 34, 35 e 36. **Você gostaria de participar de uma experiência artística?** (1994-2011) Objeto itinerante de Ricardo Basbaum

Outro projeto que também usa da internet como meio para a troca de experiências é *Learning to love you more* (FIG. 37 e 38), criado pelos artistas estadunidenses Miranda July⁴² e Harrell Fletcher⁴³, no formato de um web site⁴⁴. Nele, as pessoas são convidadas a realizar uma série de “tarefas”, reagindo criativamente a ações enunciadas e enviando seu registro – vídeo, desenho, fotografia, etc – para ser compartilhado através do site. Algumas das tarefas podem ser executadas de forma bastante simples: Suba no alto de uma árvore e tire uma foto da vista. Escreva o número de telefone que você gostaria de ter. Outras prevêm o contato, a relação e persuasão de



Figura 36. *Learning to Love you more*. Registro de experiência no projeto de July e Fletcher

outras pessoas: Faça um vídeo de alguém dançando. Tire uma foto de dois estranhos apertando as mãos. Entreviste alguém que já esteve na guerra. Faça um documentário sobre uma criança. Recrie um objeto do passado de alguém. Faça uma exibição de arte na casa dos seus pais. Peça a sua família para descrever o que você faz. E existem ainda aquelas que envolvem pensar sobre si mesmo e sobre o mundo: Faça um flyer do seu dia. Dê um conselho para você mesmo no passado. Descreva seu governo ideal. Repare algo. Grave seu próprio guia de meditação. Fotografe uma cicatriz e escreva sobre isso. No site, July e Fletcher esclarecem de onde surge seu interesse por esse tipo de proposição:

A melhor arte e os melhores escritos são quase como uma tarefa; eles são tão vibrantes que você se sente obrigado a reagir. Repentinamente torna-se claro o que você precisa fazer. Por um breve momento parece maravilhosamente fácil viver e amar e criar coisas impressionantes. [...] Da mesma forma com que o oceano nos dá a tarefa de respirar profundamente, e beijar nos instrui a parar de pensar. (FLETCHER; JULY, 2011, site)⁴⁵

⁴² Miranda July (Barre, Estados Unidos, 1974) é performer, musicista, escritora, atriz e diretora. Vive e trabalha em Los Angeles.

⁴³ Harrel Fletcher (Santa Maria, Estados Unidos, 1967) é artista e trabalha com projetos interdisciplinares e socialmente engajados. É professor associado da Universidade Estadual de Portland. Vive e trabalha em Portland, Oregon.

⁴⁴ <http://www.learningtoloveyoumore.com>. Yuri Ono propôs o design do website e o gerenciou durante os anos em que o projeto esteve em funcionamento.

⁴⁵ No original, em inglês: “The best art and writing is almost like an assignment; it is so vibrant that you feel compelled to make something in response. Suddenly it is clear what you have to do. For a brief moment it seems

Ao todo são 63 tarefas fundamentalmente simples e executáveis, abertas à realização e posterior compartilhamento. Cada uma das tarefas possui um passo-a-passo a ser acompanhado no site, estimulando o fazer e a troca. De 2002 até o fechamento do projeto em 2009, cerca de oito mil pessoas participaram, incluindo uma família de Seattle que decidiu realizar a totalidade das tarefas. Além da versão no site, o trabalho também foi exposto várias vezes. Sua exibição contava com a apresentação da proposta e a reunião de alguns registros de ações, feitos pelos participantes. O Whitney Museu de Nova York, o Museu de Arte de Seattle e Rhodes College, em Memphis, foram algumas das instituições a receber a versão expositiva do projeto, até que em 2010, o site foi adquirido pelo Museu de Arte Moderna de São Francisco. Segundo os artistas, apesar do trabalho não estar mais em funcionamento, ele originou vários outros sites que usam da mesma idéia de propor tarefas e garantem o prosseguimento da dinâmica.



Figura 37. *Learning to Love you more*. Web site de Miranda July e Harrel Fletcher

Da mesma forma que o *Você gostaria...?* esse projeto torna visível as diversas versões, olhares, leituras e reverberações suscitadas por uma mesma proposição. Ambos os trabalhos

wonderfully easy to live and love and create breathtaking things. [...] In the same way that the ocean gives the assignment of breathing deeply, and kissing instructs us to stop thinking.

usam de um discurso direcionado ao público, disseminado através do meio virtual, como forma de buscar a participação. Mas ao contrário da proposição de Basbaum, July e Fletcher não prevêm a total liberdade do participante quanto aos rumos da vivência, e sim, solicitam o cumprimento de tarefas bem específicas. Além disso, os projetos divergem em termos de linguagem: enquanto Basbaum se utiliza de um discurso bastante complexo no que se refere à apresentação dos conceitos envolvidos no projeto, no trabalho de July e Fletcher a linguagem é direta e simples – beirando ao didático na descrição de algumas tarefas – o que torna a leitura da proposta bastante acessível. Talvez derive daí a diferença de públicos que esses trabalhos englobam, sendo que em *Learning to Love you More* a participação estendeu-se de crianças a adultos, de pessoas comuns às que trabalham com arte, enquanto em *Você gostaria...?* o processo continua a ser construído preponderantemente pela colaboração de artistas e de coletivos.

Certamente, o panorama de propostas participativas aqui exposto não dá conta de expressar todas as possibilidades de abertura processual à ação do público promovido pelos artistas contemporâneos. Ele ajuda a demonstrar, entretanto, a amplitude que a questão da participação tomou na atualidade: algumas das diferentes formas como esse conceito é posto em prática e sua associação as mais diversas intenções poéticas, além das transformações em relação à produção dos anos 60. O conjunto de trabalhos selecionados permite ainda discutir outra noção de fundamental importância para esse trabalho: a noção de público.

Como já exposto, a iniciativa de promover a participação de públicos cada vez mais diversos, aproximando arte e cotidiano, tem seu primeiro impulso no trabalho dos artistas dos anos 60 e 70. O desejo dos artistas por esvaír as fronteiras de um “mundo da arte” já previa essas questões: enquanto Oiticica queria “introduzir o espectador ingênuo no processo criador fenomenológico da obra, não mais como algo fechado, longe dele, mas como uma proposição aberta à sua participação total” (OITICICA, 1986, p. 97) Clark afirmava: “Quero é gente, não importando cor, idade, nacionalidade, estado de sanidade mental, burgueses, proletários, crianças, não importa [...] gente é que é importante” (FIGUEIREDO, 1996, p. 213). A obra desses artistas, juntamente a outros da mesma geração, não era pensada para se restringir ao público das galerias e espaços de arte, mas estava idealmente voltada a todos aqueles que quisessem participar.

Hoje, isso parece refletido na poética de muitos artistas contemporâneos que se voltam para comunidades e grupos historicamente excluídos do circuito das artes para desenvolver

trabalhos colaborativos, o que confere a estratégia participativa um cunho ativista.⁴⁶ Assim, se há algum tempo atrás a audiência era formada reconhecidamente por frequentadores dos espaços de arte, hoje parece discutível delimitar o público a partir desse princípio. Como bem mostram os trabalhos aqui citados, com a inserção da arte no espaço urbano e o fenômeno da internet essa questão se torna mais complexa, já que esses meios facilitaram o contato entre a arte contemporânea e públicos insuspeitados. Isso se reforça ainda com a tentativa dos espaços expositivos de captar o público de forma mais geral, instituindo programas voltados à formação de público e à inclusão.

Mas como delimitar o público da arte contemporânea? A própria definição de público está em questão hoje: todos aqueles que entram de alguma forma em contato com a arte – dos frequentadores aos grupos de curiosos, dos transeuntes aos internautas – são potencialmente parte do público ou só aqueles envolvidos nos círculos da arte são considerados como tal? Certamente hoje tratamos de públicos e não apenas de um público que pode ser definido em geral. O que nos interessa destacar, porém, é que por meio das estratégias participativas os públicos mais diversos estão sendo convidados a participar e interferir no desenvolvimento das obras.

Surge daí um questionamento que, por ora, nos parece central: Em que se baseia a persistência das estratégias participativas? É possível delimitar as razões pelas quais os artistas continuam a envolver diretamente o público no processo de construção de seus trabalhos?

2.2 Estratégias participativas: motivações e renúncias

Desde os anos 90, artistas, curadores, professores, críticos e teóricos reacenderam as discussões em torno das propostas participativas e colaborativas no âmbito da arte contemporânea. A partir de então, buscam-se em diversos campos, conceitos e concepções para analisar a construção desses trabalhos, novos artistas são seguidamente incluídos no debate pelos teóricos e, assim, vão se redefinindo os limites e as significações dadas a tais

⁴⁶ Podem ser citados como exemplo desse tipo de abordagem trabalhos de Dias e Riedwig, coletivo Ala Plastica, Sarai Media Lab – artistas e coletivos de arte que exploram a dimensão pedagógica das estratégias participativas, envolvendo-se diretamente com comunidades. Maurício Dias e Walter Riedwig, por exemplo, vem trabalhando há muitos anos com grupos específicos: meninos de rua do Rio de Janeiro, policiais da fronteira México/Estados Unidos, imigrantes suíços, prisioneiros e menores infratores dos Estados Unidos, gigolôs que trabalham em Barcelona. As propostas da dupla partem da percepção e inserção na realidade bastante particular de cada um desses grupos. Suely Rolnik (2008, p. 58) define bem o contexto em que esses artistas propõe seu trabalho: “Os mundos nos quais operam situam-se às margens do universo supostamente garantido do capitalismo mundial integrado; são excrescências produzidas pela própria lógica do regime”.

práticas. A discussão hoje avança das questões estéticas para englobar o caráter social e político, produzindo-se lógicas que transbordam os limites do próprio campo da arte para explicar a relevância desse tipo de proposta na atualidade.

É consenso entre os teóricos que a interação social e coletiva tem sido uma das preocupações centrais expressas na produção em arte dos últimos anos. Um dos primeiros a destacar essas questões foi o teórico e curador francês Nicolas Borriaud, com o livro *Estética Relacional* (1998). O livro reúne alguns textos e críticas em que Borriaud identifica a tendência de alguns artistas da década de 90 a tomar a esfera das relações humanas como horizonte prático e teórico, desenvolvendo propostas voltadas ao campo social: “Suas obras lidam com os modos de intercâmbio social, a interação com o espectador dentro da experiência estética proposta, os processos de comunicação enquanto instrumentos concretos para interligar pessoas e grupos.” (BORRIAUD, 2009, p. 60). A partir dessa constatação, o autor propõe entender o trabalho de artistas como Rirkrit Tiravanija e Dominique Gonzalez-Forster – apresentados ao leitor no início do presente capítulo – e de vários outros artistas como Felix Gonzalez-Torres, Douglas Gordon, Phillippe Parreno, Pierre Huyghe, Maurizio Cattelan, Liam Gillick, Carsten Höller, Angela Bulloch, Vanessa Beecroft, Christine Hil – considerando as relações que estabelecem com o contexto social contemporâneo e suas representações.⁴⁷

Embora a teoria de Borriaud seja um referencial importante para discutir a relevância das propostas participativas e as implicações que trazem para o campo da arte, o autor opta por desconsiderar em sua abordagem, as possíveis relações com as questões levantadas pela produção dos anos 60. A meu ver, mais do que possíveis, essas relações são bastante evidentes e é interessante considerar as ressonâncias e reflexos que identificam e distinguem esses dois momentos. Para Borriaud, entender a participação proposta hoje como tributária em relação aos conceitos e práticas desenvolvidos pelas outras gerações é “fazer um inventário das problemáticas do passado” sem “encontrar respostas válidas para entender o presente”

⁴⁷ Para Borriaud, as relações humanas estão direcionadas para uma padronização cada vez maior desde que o capitalismo passou a dominar. Na visão do autor, o imperativo mercantilista que regula esse sistema econômico transforma o vínculo social em produto padronizado. Somam-se a isso a expansão das tecnologias e “zonas de comunicação impostas” (Idem, p. 23) – computadores, celulares, internet – que acabam por delimitar e uniformizar os espaços e formas de lazer e sociabilidade. A arte relacional reagiria a esse contexto ao tomar por princípio as interações humanas e fundar outras maneiras de troca, representando um espaço parcialmente poupado à padronização dos comportamentos. Essas práticas assumem, então, segundo Borriaud o papel de “interstício social” (Ibidem, p. 23) por sua capacidade de constituir outros universos possíveis, propondo “aprender a habitar melhor o mundo” (Ibid. p. 18).

(FIALHO, 2011, p. 135-136)⁴⁸. Certamente, não estamos propondo que os artistas hoje ainda estão se debruçando da mesma forma e nas mesmas questões trazidas pelas outras gerações, mas acreditamos que suas poéticas não se constroem apenas a partir da observação do momento atual, elas também se fundam em repertórios da história da arte. É válido, então, para fins de análise, considerar as ligações entre os trabalhos e questões colocadas ontem e hoje.

Há outros autores, dentro dessa ideia, que consideram a participação, do ponto de vista da sua persistência, como forma de relação obra/público que está sendo retomada na contemporaneidade. Claire Bishop no livro *Participation: Documents of Contemporary Art* (2006), realiza uma síntese interessante definindo as “motivações mais citadas para quase todas as tentativas artísticas de encorajar a participação na arte desde 1960”. (BISHOP, 2006, p. 12) Ela chega a três princípios para resumi-las: ativação, comunidade e autoria compartilhada. Para a autora, apesar das mudanças de contexto e das transformações decorridas na produção em arte, tais preocupações se mantêm até hoje como impulso para as propostas participativas. Percorrendo esses conceitos e articulando-os com os trabalhos destacados até aqui, buscaremos entender as questões que fundamentam as estratégias participativas no cenário atual da arte.

O primeiro dos princípios afirmados por Bishop é o de ativação. Segundo a autora (2006, p. 12) a ativação se refere ao desejo de emancipar o sujeito pela participação física ou simbólica, tendo em vista que este se reconheça como capaz de determinar sua própria realidade social e política. Essa pretensão era, de fato, afirmada pelos artistas dos anos 60 – de Kaprow à Mijunin e Oiticica. Procurando converter o espectador passivo em participante ativo, esses artistas viam na conexão entre arte e vida e na liberdade proporcionada pela vivência de seus trabalhos, uma possibilidade de emancipação do sujeito. Como ficou claro no histórico que elaboramos no primeiro capítulo, o momento político em que eles desenvolveram suas poéticas estava diretamente ligado a essas pretensões. A participação como forma de relação obra/público era então encarada como um modelo para que o sujeito se tornasse atuante também em relação aos problemas sociais e políticos da vida corrente.

⁴⁸ Ana Leticia Fialho foi responsável por fazer um relato crítico da palestra “Estética relacional, política das relações” que Nicolas Borriaud proferiu durante o seminário “Trocac” da 27ª Bienal de São Paulo, em 2006. No relato ela destaca que Borriaud, indagado a respeito da relação das obras contemporâneas com as proposições de Hélio Oiticica, afirmou que desconhecia o trabalho do artista brasileiro quando da formulação da Estética Relacional. Fialho comenta ainda: “considerada a forma como ele pronunciou o nome do artista, parece que ainda hoje Oiticica lhe é pouco familiar” (Id., p. 135). No relato Fialho afirma ser esse só mais um exemplo da atitude, muito corrente entre os críticos dos Estados Unidos e Europa Ocidental, de ignorar as investigações desenvolvidas por artistas fora desse eixo.

Mas hoje a emancipação não vem mais sendo pensada nos mesmos termos. Para o filósofo e professor francês Jacques Rancière – atualmente um dos principais referenciais para pensar a relação entre arte e política – a emancipação começa por reconhecer que essa distribuição de posições é ilusória e pertence a estruturas de dominação e sujeição. A diferença entre o espectador e o participador só existe a partir da oposição entre olhar e agir, o que o autor entende como um equívoco mediante as várias funções que assumimos simultaneamente em nossas vidas:

Ser espectador não é a condição passiva que devêssemos transformar em atividade. É a nossa situação normal. Aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos também enquanto espectadores que ligam constantemente o que vemos com aquilo que já vimos e disseram, fizeram e sonharam. (RANCIÈRE, 2010, p. 28)

Para o filósofo francês, a participação é apenas uma das formas de relação entre obra e público e a emancipação independe dessa questão. Ela está ligada a “verificação da igualdade das inteligências”. (Idem, p. 18) A emancipação começa, de fato, pelo reconhecimento de que o saber não é determinado por um conjunto de conhecimentos, mas por uma posição: aluno/professor, artista/público, espectador/participante são apenas denominações, interiorizadas pelo sujeito, que definem a priori a distribuição de papéis, impondo um distanciamento. Porém, não existem duas formas de inteligência a definir uma distância intelectual entre esses papéis: todos possuem a mesma capacidade de se relacionar com o mundo e com um objeto de arte, por exemplo.

Segundo Rancière, o que existe é uma distância natural em relação ao objeto, comum a todos e inerente ao processo de comunicação: a performance, por exemplo, não possui um sentido próprio a ser transmitido do performer ao espectador; ela é autônoma e se mantém a mesma distância “entre a idéia do artista e a sensação ou compreensão do espectador” (Idem, p. 24). A emancipação consiste, assim, em abolir o distanciamento fictício que rege a distribuição de papéis, fazendo com que todos os envolvidos em um processo se reconheçam como igualmente capazes de responder a ele. Isso se deve a um poder comum aos espectadores:

O poder comum aos espectadores não têm a ver com a respectiva qualidade de membros de um corpo coletivo ou qualquer forma específica de interatividade. É antes o poder que cada um ou cada uma tem de traduzir o que percebe, de ligar o que percebe à aventura intelectual singular que os torna semelhantes a todos os outros na medida em que essa aventura singular não se assemelha a nenhuma outra. Esse poder comum da igualdade das inteligências liga os indivíduos entre si, fá-los proceder à troca das suas atividades intelectuais, ao mesmo tempo que os mantém separados uns dos outros igualmente capazes de utilizar o poder de todos para traçar o seu caminho próprio. (Idem, p. 27)

Com isso, Rancière desfaz o vínculo, reforçado por toda a arte participativa dos anos 60, que ligava a emancipação do espectador à questão da interatividade e da participação física. Esse ponto de vista permite reconsiderar o princípio de ativação, uma vez que a idéia de emancipação do espectador já não possui o mesmo sentido que lhe foi conferido nos anos 60 e deixou de ser equacionada com a intenção de tornar o sujeito um participante, pelo envolvimento e ação corporal. As propostas aqui apresentadas deixam claro que esses pressupostos físicos já não regem a participação. Assim, se a busca pela emancipação do espectador ainda vigora como uma das preocupações e motivações na produção artística contemporânea, nos termos em que Rancière a propõe, ela não está ligada, especificamente, às propostas participativas.

No entanto, Bishop (2006, p. 12) afirma um segundo princípio a impulsionar a participação na arte, que denomina comunidade. Na visão da teórica, a crise envolvendo as idéias de comunidade e responsabilidade social, intensificada após o fracasso do comunismo e com os efeitos de alienação e isolamento do capitalismo, motivaria o desejo de reparação dos laços sociais. A elaboração coletiva de significado, desencadeada pelos artistas através de processos colaborativos, seria uma das formas de reação a esse contexto.

Tomando como base os trabalhos aqui analisados, percebe-se, porém, que é bastante difícil generalizar essa questão. Analisemos dois exemplos: enquanto o trabalho *Coro de Queixas* propõe vivências e trocas que incentivam o estreitamento das relações sociais dentro de uma comunidade – as pessoas são convidadas a compartilhar durante vários encontros aspectos de sua vida, a dialogar sobre seus anseios e formular uma série de enunciações para, então, representar em conjunto o descontentamento da população de uma cidade – na performance *T.1912*, no museu Guggenheim, o sentido de comunidade é suplantado pela afirmação das diferenças sociais e econômicas, demarcadas na ocupação do espaço do museu: “a artista consegue segregar ricos benfeitores de todas as outras pessoas, tornando literal a tendência latente em direção à exclusividade que permeia o agressivamente hierárquico mundo da arte” (ALLEN, 2011, site)⁴⁹.

Ainda que se proponha uma experiência conjunta, o tratamento diferenciado definido pelo valor pago no ingresso e oferecido apenas a alguns grupos, em detrimento de outros, inspira ao distanciamento. Exemplo disso é o relato de uma das participantes que, ao narrar o momento em que todos deveriam dividir o mesmo espaço na performance, explicita a segregação que se manteve por iniciativa de alguns membros do público:

⁴⁹ No original, em inglês: “the artist managed to segregate wealthy benefactors from all the other people, making literal the latent tendency toward exclusivity that pervades the aggressively hierarchical art world.”

Os membros da primeira classe estranhamente abriram espaço para o recente inchaço no número de pessoas no topo, e todos nós olhamos fixamente para baixo, um mar de cabeças calvas. Enquanto isso, ao meu lado, uma mulher adornada de joias resmungou, “não estou a fim de multidões”, e prontamente apressou-se até o elevador, e partiu para uma quente noite de primavera na Quinta Avenida, antes mesmo que as notas finais da canção do cisne houvessem soado. (ALLEN, 2011)⁵⁰

Essa situação deixa claro que, embora algumas propostas realmente sustentem um sentido comunitário, estimulando a convivência, a troca e o aprofundamento das relações entre os membros de um grupo, outras se preocupam em refletir por outro ângulo as relações sociais, tornando evidentes as barreiras nem sempre explícitas que advogam tais relações. Embora a preocupação com a idéia de comunidade possa estar presente como impulso para alguns trabalhos, esta não pode ser generalizada, portanto, tendo em vista as propostas aqui abordadas.

O terceiro princípio afirmado por Bishop (2006, p. 12), porém, envolve um conceito que pode ser concretamente associado a todas as práticas das quais tratamos nesse capítulo: a autoria compartilhada. Segundo a autora, o compartilhamento de autoria representa uma atitude mais igualitária por parte do artista, que estaria buscando um modelo social não-hierárquico. De fato, todos os artistas citados aqui põem em questão a autoria individual, promovendo a abertura de seus trabalhos à interferência e à ação transformadora do público. Mas o enfoque que rege as discussões sobre esse tema hoje, não tem considerado nem as formas como se propõe os processos colaborativos, nem o modo como o público reage ao compartilhamento de autoria e as consequências disso – temas que serão explorados no terceiro capítulo – mas tem sim avaliado, sobretudo, o caráter democrático dessas propostas.

Borriaud propõe que a abertura da obra à participação reflete a preocupação democrática dos artistas: “Isso ocorre por meio das formas que não estabelecem nenhuma precedência *a priori* do produtor sobre o observador (nenhuma autoridade de direito divino), mas negociam com ele relações abertas, não resolvidas de antemão.” (Ibid. p. 80-81) Já para Claire Bishop a forma aberta e relacional dos trabalhos participativos não é pressuposto para entendê-los como democráticos. No texto *Antagonism and Relational Aesthetic* (2004) ela critica a argumentação de Borriaud por ligar todas as práticas relacionais automaticamente a essas ideias, sem que haja um maior aprofundamento referente a cada um dos trabalhos.

Bishop se utiliza do conceito proposto pelos autores Laclau e Mouffe, para afirmar que uma das condições da democracia é a diferença, o antagonismo. Segundo esses autores a

⁵⁰ No original, em inglês: “First-classers awkwardly made room for the newly swollen numbers of people up top, and we all stared together down at a sea of balding heads. Meanwhile the bejeweled woman next to me purred, “I’m not in the mood to crowd,” and promptly hustled to the elevator and then out into a warm spring night on Fifth Avenue, before the final notes of the swan song had even been sounded.”

democracia não pode ser vista como resultado de um consenso em que todos estão satisfeitos; ela se dá de forma dinâmica, sustentada pela constante discussão, pelas lutas que produzem mudanças e novos antagonismos. Para atacar o argumento de Borriaud, Bishop usa como exemplo os trabalhos de Tiravanija: por serem sediados em galerias e envolver principalmente o público de arte, as propostas do artista argentino estariam promovendo uma noção falsa de democracia. Sua possibilidade de abertura a participação estaria restrita ao já habitual circuito das artes, baseado na identificação das pessoas, isto é, no consenso e não no antagonismo, logo, a autora considera ingênuo ligar a prática de Tiravanija a idéia de democracia.

Assim, o debate hoje se mostra muito mais voltado para o estatuto político das relações desencadeadas pelas obras do que para as obras em si. A própria Bishop resume e explica essa questão:

Hoje, o julgamento político, moral e ético vem a preencher o vácuo de um julgamento estético de forma impensável há 40 anos. Isso se deve, em parte, ao ataque do pós-modernismo a noção de julgamento estético e, em parte, porque a arte contemporânea solicita a interação literal do observador de modos cada vez mais elaborados. (BISHOP, 2004, p. 77)⁵¹

Sendo assim, os princípios elencados por Bishop servem para destacar o cunho político que hoje toma as discussões teóricas em torno das propostas participativas. Mas demonstram, sobretudo, a dificuldade de definir qualquer tipo de motivação geral quando o que está em questão são propostas que se diferenciam tanto em termos de tema, meio e poética. Mesmo que as preocupações representadas pelos conceitos de ativação e comunidade possam estar expressas em algumas propostas, servindo de impulso para que os artistas promovam a participação, não se mostrou possível estendê-los aos trabalhos agrupados pelo nosso recorte. A forma de conceber os conceitos afirmados pela autora parecem ter se transformado dos anos 60 até os dias de hoje, contando com novas abordagens teóricas que refletem um modo de pensar contemporâneo, longe das amarras das pré-definições e categorizações. O passeio pelos conceitos de Bishop mostrou-se importante, contudo, ao apontar para uma questão que pode ser vista como um denominador comum entre os trabalhos aqui abordados: o compartilhamento da autoria. Cabe ainda tentar entender a partir desse princípio porque os artistas continuam a envolver diretamente o público na construção de seus trabalhos.

⁵¹ No original, em inglês: “Today, political, moral, and ethical judgments have come to fill the vacuum of aesthetic judgment in a way that was unthinkable forty years ago. This is partly because postmodernism has attacked the very notion of aesthetic judgment, and partly because contemporary art solicits the viewer’s literal interaction in ever more elaborate ways.” (p. 77)

O teórico francês Laurent Goumarre (1999, p. 100-102) propõe outro ponto de vista de onde abordar essa questão. Em lugar de motivações, para ele o que está na base da autoria compartilhada é uma atitude de renúncia. Segundo o autor, as estratégias participativas são parte da recusa de alguns dos artistas contemporâneos a assumirem a posição de criadores – e, logo, de detentores da “verdade” sobre a obra – que lhes é conferida pelo espectador. Na visão de Goumarre, o artista hoje já não quer mais ser visto como aquele que possui o sentido da obra: ele repudia a noção de obra como objeto portador de um conhecimento a ser desvendado pelo espectador. O compartilhamento de autoria e a abertura do processo à interferência do público seriam, então, uma das formas do artista negar a responsabilidade por justificar e explicar o que produz e a posição de controle que lhe é atribuída:

A obra e, por efeito de transitividade, o artista, são vistos como possuidores de algum tipo de conhecimento que o observador deve desvendar [...] um conhecimento postulado como um enigma que deve ser elucidado de forma a ser apreciado. Por esse motivo, obra é o lugar onde o conhecimento do artista é alcançado. Agora, no entanto, os artistas se recusam a tomar a responsabilidade por tal conhecimento suposto pelo observador. Eles estão rompendo com a persona autoral, a figura do demiurgo, enquanto, ao mesmo tempo, recusam-se a esconderem-se atrás da ausência de uma assinatura ou qualquer outra estratégia de autonomia ingênua. (Idem, p. 100)⁵²

Essa renúncia parece de fato refletida nos trabalhos aqui mencionados. Neles, os artistas negam seu papel de detentores de uma chave de sentido, que o público acessaria no encontro com o objeto de arte. A renúncia dos artistas contemporâneos, afirmada por Laurent Goumarre, faz parte de um processo que tem tornado cada vez mais flagrante o descontrole do artista em relação ao sentido daquilo que produz e cada vez mais literal a ação do público como parte do processo de construção do objeto artístico. Trataremos dessa questão e das implicações desse processo para as relações entre artista, obra e público no próximo capítulo.

Mas além disso, nos trabalhos que elencamos, os artistas tentam abdicar do controle sobre o próprio processo, deixando-o livre à ação do outro, à interferência, a reelaboração, à mudança de rumo. A abertura da obra ao público não se dá apenas em termos de sentido, mas em termos de processo. Isso implica em aceitar o risco e a imprevisibilidade que passa a imperar no desenvolvimento do trabalho, confundindo os papéis de artista e público.

⁵² No original, em inglês: The work and, by the effect of transitivity, the artist, are seen as possessing some knowledge that the viewer must tease out [...] a knowledge posited as an enigma that they must elucidate in order to enjoy it. On this account, the work is the place where the artist's knowledge is accomplished. Now, however, artists are refusing to take responsibility for this knowledge supposed by the viewer. They are breaking with the authorial persona, the figure of the demiurge, while at the same time refusing to hide behind an absence of signature or any other naive strategy of autonomy.

3. IMPREVISIBILIDADE E RISCO: implicações da conduta participativa

A arte propõe algo que pode revelar. Ou não.

(Teixeira Coelho)

Ao visitar exposições de arte muitas vezes nos deparamos com obras que parecem impenetráveis. A sensação é de que algo nos falta. Ao contrário das ocasiões em que somos arrebatados e tocados pelo objeto artístico a um primeiro olhar, existem aquelas vezes em que, simplesmente, nada acontece. O silêncio do objeto só faz incomodar, pois estamos sempre buscando algum sentido, tentando definir o que a arte tem a nos dizer. O que nos falta? Será que a falha reside na obra? É possível julgar que sim, considerando o universo contemporâneo que nos apresenta a cada grande mostra uma infinidade de artistas, muitos ainda em processo de construção de seu fazer e de sua poética. Entretanto, convém desconfiar de nossa percepção: não estaremos buscando uma compreensão rápida, uma explicação fácil, um sentido imediato para o que nos é apresentado? Estaremos de fato disponíveis a nos relacionar com as obras, a penetrar no universo que elas podem estar propondo? Somos muito exigentes e deixamos de considerar que a obra de arte também o é. Nas palavras de Agnaldo Farias (1997): “A arte, portanto, não é algo que se oferece, mas é uma potência.”

Essa afirmação ilustra de maneira bastante clara a dinâmica das propostas participativas. Estas podem não se revelar se o público não estiver disposto a ativá-las, situação que se estende as produções artísticas em geral. Mas mais do que isso, sem a participação do público muitas dessas propostas nem mesmo chegam a se constituir enquanto obras. Como afirma Laurent Goumarre (1999, p. 110) nesses casos “o trabalho não preexiste ao observador. Requer que o observador aja como co-produtor usando os recursos que se encontram disponíveis.” A obra não se oferece por meio de um objeto pronto, mas é uma proposta em potencial que necessita do envolvimento e da ação objetiva do público para adquirir concretude. Já tratamos no decorrer do texto de vários exemplos de obras desse caráter.

O presente trabalho vem buscando explicitar a importância conferida ao público e à sua função instauradora junto à obra nas propostas participativas. Depois de investigar as ideias e práticas que estabelecem a participação nos anos 60 e discutir sua expansão e persistência na contemporaneidade, cabe colocar em questão as implicações da **conduta**

participativa. Conduta pode ser entendida aqui a partir de seus dois significados: como **procedimento** – referente ao artista que abre a sua prática à participação; como **comportamento** – referente ao público que assume a postura de participante diante da proposta.

Quando o artista lança mão da conduta participativa, possibilitando a ação do outro, sua prática se abre à imprevisibilidade. Ele desencadeia o processo, porém, abdica do controle sobre como este se desenvolverá. Dessa forma, o artista assume um risco: a proposta pode mudar de rumo ou, ainda, não chegar a se concretizar. Em contrapartida, quando o público depara-se com trabalhos que não preexistem a ele e solicitam sua participação, fica igualmente sujeito à imprevisibilidade. O trabalho se apresenta, a priori, na forma de uma proposição. Para participar o público também precisa assumir um risco: o risco de comprometer-se, expor-se, dispondo de seu tempo e de sua vontade criativa para tomar parte de um processo que ainda está em aberto e exige seu envolvimento para acontecer, sobretudo sua participação física.

Desse modo, ao perpassar as propostas participativas, a imprevisibilidade interfere nas relações entre artista e obra, obra e público, que passam a ser regidas pelo risco. Certamente esses fatores não afetam apenas esse tipo de proposta no panorama atual. A arte contemporânea vem sendo pensada e teorizada em termos de abertura e de indeterminação. Exemplo disso é que Arthur Danto (2005) parte do princípio de que hoje “tudo pode vir a ser arte”, tornando essa idéia central para o desenvolvimento de sua prática crítica e teórica. Para o autor, a possibilidade sempre aberta do “vir a ser” governa atualmente o campo da arte. Porém, nas propostas participativas não só o produto final é tomado pelo imprevisível, mas também o processo, que se propõe aberto e é construído por meio de trocas entre artista e público. A obra só acontece quando ambos assumem o risco. De acordo com essa perspectiva, a imprevisibilidade e o risco podem ser vistos como implicações da conduta participativa que afetam além de artista e público, a própria obra, havendo sempre a possibilidade desta não se desenvolver.

Nesse capítulo buscaremos nos aproximar dos processos de produção referentes a algumas propostas participativas, demonstrando de que forma o artista, ao propor a participação, e o público ao assumir sua função instauradora e tomar parte do universo da produção, estão sujeitos a uma relação de imprevisibilidade e risco – fatores esses que se refletem nas obras. Para isso, tomaremos alguns trabalhos já apresentados ao leitor como base. Nossos referenciais principais serão: *Coro de Queixas* de Kochta e Kalleinen, *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* de Ricardo Basbaum e *PORTA-POR-*

TER de Paulo Damé. Esses trabalhos constituem nosso foco por serem as propostas que pudemos vivenciar ou acompanhar com maior proximidade, além de serem representativas de cada uma das categorias elencadas no segundo capítulo – propostas envolvendo o espaço institucional, público e virtual. Na pesquisa acerca desses trabalhos, revelaram-se algumas situações pontuais que ajudam a compreender como se configuram as relações entre artista, obra e público – pautadas pelo risco – nas propostas participativas.

3.1 A obra em risco: o envolvimento imprevisível do público

Durante muito tempo o artista foi visto como o responsável pela criação da obra de arte. Desde o século XVI, quando deixou para trás seu papel de artesão, ele passou a ser reconhecido socialmente como aquele que possui a habilidade de criar novas perspectivas e representações do mundo. Para a crítica de arte Ahu Antmen (2006) o período em que essa lógica vigorou pode ser caracterizado como a “era do artista” e estende-se até a primeira metade do século XX. No Modernismo, o artista era visto como um ser singular que determina a obra de arte. A obra, por sua vez, era considerada a expressão de “uma certa verdade geral sobre os indivíduos ou comunidades, manifestada de forma singular.”⁵³ (Idem p. 33) Como bem demonstram as produções postas em jogo nesse trabalho, a partir da segunda metade do século XX vários artistas propõe-se a desafiar essas concepções.

Atualmente os artistas rejeitam, em geral, o papel de detentores da “verdade” que por muito tempo lhes foi atribuído. Como já afirmado no segundo capítulo, conforme Laurent Goumarre (1999), na contemporaneidade o artista nega a posição de domínio sobre o conhecimento, os processos e os significados do que produz. Essa atitude de renúncia não deriva apenas de uma opção por não mais fornecer explicações e justificativas sobre a obra, mas resulta do próprio contexto da arte. Afinal, como sustentar uma posição de domínio sobre a produção artística num momento em que os próprios limites da arte redefinem-se continuamente? Como expressar “verdades” em uma época que se caracteriza pela incerteza e pela falência das grandes narrativas? Jean Lancri resume bem esse contexto e a posição tomada pelo artista diante do mesmo:

Pode acontecer que o próprio da arte seja lançar a dúvida no pensamento: toda a arte do nosso século não está aí para atestá-lo? É possível que a arte do nosso tempo compute as faltas das regras que escolheu para si. [...] É possível que ele [o artista]

⁵³ No original, em espanhol: “una cierta verdad general de los individuos o las comunidades tal como puede manifestarse em uma forma singular.”

espere o desvio imprevisto de seu pensamento em que consistia sua premeditação. (LANCRI, 2002, pg. 26)

Na contemporaneidade muitos artistas tornam clara a indeterminação do processo e da própria obra, evidenciando a influência do acaso em suas produções. Ao invés de fornecer respostas, alguns deles preferem lançar perguntas e solicitações ao público, conhecendo outros olhares por meio de sua prática e conferindo-lhes visibilidade, não apenas afirmando um ponto de vista particular. Promover a abertura do processo de produção à participação do público é, certamente, uma das formas mais extremas do artista sabotar a premeditação e negar sua posição de domínio sobre a obra, que passa a depender objetivamente, também da ação do público.

Como já vimos, as estratégias participativas tem início nos anos 60, quando os artistas começaram a construir objetos, espaços e situações que contrariavam os principais ideais modernistas, dentre eles, a contemplação de relação obra/público estabelecida na época. Os *happenings* e *environments* de Kaprow, *Os Bichos* e as experiências coletivas de Lygia Clark, os *Parangolés* e *Penetráveis* de Oiticica, os ambientes de Graciela Carnevale eram trabalhos experimentais, em constante transformação. Essas produções buscavam incentivar o espectador a livrar-se das amarras impostas pelos espaços expositivos, motivando uma conduta receptiva que rompesse com a previsibilidade da conduta contemplativa. Isso fica claro na afirmação de Guy Brett sobre o trabalho de Oiticica:

O engajamento físico adquiriu uma série de formas corriqueiras da vida cotidiana, porém inéditas em um museu: tocar, deitar-se, vestir e tirar roupas, dançar, caminhar descalço, etc. A contradição entre tocar e não tocar presente no contexto de um museu é uma daquelas coisas que, ao mesmo tempo que é imediatamente óbvia para todos, desce as profundezas de um sistema de valores culturais. (BRETT, 2005, p. 76)

A partir desses preceitos – o estímulo à participação livre e o engajamento físico – os artistas passam a expor deliberadamente sua produção à ação direta e imprevisível do público. Começam também a assumir o risco, não mais podendo prever a conduta dos participantes, que acabaria refletida objetivamente na obra. Isso fica bastante claro em uma “nota cômico-irônica” que Julio Plaza inclui em um de seus textos, sobre uma das ocasiões do encontro dessas obras com o público: “grande parte das obras expostas na IX Bienal de São Paulo [...] dedicada predominantemente à ‘arte de participação’, terminaram no lixo, devido aos estragos e excessos de participação do público.” (2003, p. 16) Essa afirmação somada a ironia a que está associada, no entanto, dá margem a alguns questionamentos: a tônica dessas propostas não reside justamente no risco de interferência e na liberdade conferida ao público? Não estamos afirmando aqui que a destruição da obra pelo excesso fosse uma conduta esperada ou

desejada, mas será pelo excesso ou pela própria característica dessas obras que elas sucumbiram? Seria possível que resistissem por muito tempo? O potencial transformador e o sentido desses objetos, afinal, estavam vinculados à ação corporal e livre do público, não mais associados à perenidade do objeto artístico.

De toda forma, os artistas estavam conscientes da imprevisibilidade da obra e do risco assumido ao direcioná-la à intervenção do público, como demonstram as palavras de Lygia Clark:

A verdadeira participação é aberta e nunca poderemos saber o que damos ao espectador-autor. [...] A minha vivência de defloração não é bem a sua. Não sou eu que estou sendo deflorada mas sim a proposição. E quando eu choro esse fenômeno não é porque me sinto tão atingida na minha integridade como pessoa, mas sim porque escangalham tudo e aí tenho que recomeçar a construir de novo o trabalho. [...] Quanto mais diversas forem as vivências, *mais aberta é a proposição* e então é mais importante.” (FIGUEIREDO, 1996, p. 22, pg. 84)

Abrir a obra à participação e aceitar sua efemeridade eram formas de reforçar o posicionamento revolucionário daquela geração. Com isso, levantava-se a questão do próprio conceito de obra, ainda ligado na época aos suportes tradicionais e à figura do artista criador. Colocar a obra em risco representava um instrumento para a mudança de paradigma. Em lugar de uma compreensão histórica da arte, ancorada no aspecto contemplativo e perene da obra, esses artistas queriam reforçar uma compreensão fenomenológica, fazendo dos objetos, espaços e situações construídas, momentos a serem vivenciados com liberdade e intensidade pelo público. Essa mudança de paradigma se esclarece com as palavras de Guy Brett que descreve a trajetória por meio da qual Lygia Clark decide substituir o conceito de obra pelo de proposição em relação a sua prática artística:

Ela concebeu um objeto que, primeiro, dissolvia qualquer idéia de especulações de valor financeiro ou ‘coleccionabilidade’, uma vez que este era feito de componentes corriqueiros e baratos, gastos pelo uso ou renováveis. Em segundo lugar, o objeto teria sentido e estrutura apenas no momento da interação corporal direta com o espectador, agora mais apropriadamente chamado de participante. E, terceiro, o objeto deixaria de privilegiar a visão, passando a tratar a mente e o corpo como uma coisa única. A ‘obra’ se tornou ‘proposição’. (BRETT, 2005, p. 99)

Como já colocado, essas ideias perpassavam as produções apresentadas no primeiro capítulo e marcam uma época. Atualmente o conceito de obra está muito mais fluido assim como os limites da arte, que se alargam continuamente. Mas a forma de compreensão da arte proposta por Lygia repercute até hoje, como se pode perceber nas propostas contemporâneas expostas no segundo capítulo: a transitoriedade do momento em que são experimentadas pelo público define-as, muito mais do que uma idéia de perenidade. Assim, elas vão ao encontro das proposições de Lygia Clark.

Com a persistência da conduta participativa, a imprevisibilidade e o risco continuam a interferir nas obras contemporâneas e nas relações desta com artista e público. Porém, mais do que propor objetos, espaços e situações a partir dos quais o outro é convidado a participar, hoje muitos artistas fazem da participação o ponto de partida para suas propostas, arriscando sua prática de modo diverso: ao invés da obra mudar de rumo, modificar-se, ou até mesmo extraviar-se no encontro com o público, seu processo de construção vai sendo definido em função dele.

Essa situação fica bem clara no trabalho *Coro de Queixas* de Kochta e Kalleinen. Como explicamos no segundo capítulo, essa proposição já foi realizada e apresentada de forma bem sucedida em vários países e integrou diversas exposições. Em todas essas ocasiões a obra resultou da conduta participativa, assumida tanto pelo artista quanto pelo público. Contudo, analisando de perto o processo constitutivo dos diferentes corais e indo além dos resultados exibidos enquanto obras – as performances e vídeos – é que se revela como é tortuoso o caminho do artista que resolve abrir sua obra à colaboração, aceitando a imprevisibilidade e o risco. Esses fatores mostraram-se determinantes, por exemplo, na ocasião em que Kochta e Kalleinem decidiram levar sua proposta até a Alemanha, para a cidade de Hamburgo.

Para iniciar o processo, como de praxe, foi feito o convite aberto para que a população se engajasse no projeto, divulgado por meio da internet, de e-mails, de flyers e pôsteres espalhados pela cidade. O convite constava de uma breve apresentação da proposta e enfatizava que não era necessária nenhuma habilidade específica, nem mesmo saber cantar, para fazer parte do projeto. Um dia antes do primeiro ensaio, porém, uma só pessoa havia demonstrado interesse e respondido ao convite. Segundo os artistas, esse seria o pontapé inicial do trabalho e já estava tudo confirmado para esse primeiro encontro: a estrutura estava montada, as ações planejadas, a mídia convidada para gravações e registros. A falta de procura surpreendeu e causou certo nervosismo aos artistas, agravado quando a única participante confirmada telefonou, na noite anterior ao evento, dizendo que não poderia comparecer. Ela estava se encaminhando para o hospital: seu filho iria nascer.

Assim, apesar do convite e de toda a estrutura já preparada, em razão de um desinteresse, mas também por obra do acaso, ninguém compareceu para o que seria o passo inicial para o desenvolvimento do trabalho. Esse episódio serve de exemplo para demonstrar como o artista afirma o descontrole em relação à obra ao lançar mão de estratégias participativas em que a contrapartida é necessária, porém incerta. Isso está expresso em uma das falas de Kochta: “é de fato muito arriscado, porque [...] muitas vezes ninguém quer

reclamar, ninguém quer cantar, então você nunca sabe realmente se o projeto funcionará ou não.⁵⁴ Os artistas, contudo, encaram de forma tranqüila situações como a vivenciada em Hamburgo e consideram o risco parte de seu posicionamento em relação à arte. Para Kochta:

quem vier é a pessoa certa e se não vier ninguém também são as pessoas certas porque acharam que o projeto não era necessário. [...] É sempre um risco. [...] Mas o risco é importante porque então você precisa convencer as pessoas de que o projeto é bom. Não é algo imposto para as comunidades. (2011)

Colocando sua proposta em risco o artista assume uma posição em relação à obra que se distancia tanto da idéia de criador – aquele que exprime, na obra, uma verdade sobre o mundo – quanto da idéia de produtor – aquele que é único responsável pelo fazer que determina a obra. Consequentemente a obra já não é uma produção centrada na figura do artista, planejada ou executada exclusivamente por ele, mas sim uma construção conjunta, aberta ao imprevisto. Não estamos tratando aqui de, a partir dessas diferenciações, tentar definir a obra ou mesmo o artista em termos de conceitos fechados – assim estaríamos indo exatamente na contramão da abertura cada vez maior do campo das artes – mas buscando revelar que por meio de estratégias participativas o artista estabelece uma relação mais aberta com a obra, incorporando a imprevisibilidade e o risco envolvidos em qualquer processo que parte de um compartilhamento de idéias e de ações.

Na primeira edição do coro de queixas na América Latina – o *Coro de Queixas de Teutônia* – pode-se perceber como a participação do público, marcada pela imprevisibilidade, junto às escolhas do artista, vão definindo conjuntamente os contornos do projeto. Lucas Brolese, professor de música e regente escolhido para atuar em colaboração junto aos artistas Kochta e Kalleinen comenta:

Conforme a flutuação dos participantes ia se reconfigurando a abrangência e as formas que tomaria o projeto. [...] Comuniquei os meus quase 70 possíveis cantores entre coralistas e alunos de canto e instrumento da região onde atuo, e fiquei na expectativa de que faltariam vagas na edição Teutoniense do Coro de Queixas. [...] Entrei em contato por telefone com regentes dos tradicionais coros de Teutônia e com professores de música e de teatro da cidade. Todos achavam a ideia interessante mas não confirmavam a participação. [...] No sábado do dia 09 de julho [...] lá estavam cerca de 40 pessoas dispostas a se engajar em um projeto que, como eu, ainda não sabiam exatamente no que resultaria. [...] Na noite que antecedeu o primeiro ensaio [...] muitos que estavam no workshop não continuaram participando. [...] O que importa é que novos e decididos cantores chagavam ao nosso grupo. Apresentei a canção aos cantores no primeiro ensaio, na tarde do dia 16 de julho, todos acharam divertido e surpreenderam-se com as queixas musicadas, mas acharam difícil de cantar. Uns dois dias antes do próximo ensaio, Oliver entrou em contato pedindo que eu substituísse algumas frases por achar construídas demais, e pediu também que eu adicionasse algumas que haviam ficado de fora. [...] No ensaio da quarta-feira dia 20 de julho, poderíamos finalmente passar toda a peça, acontece que muitos cantores não puderam comparecer. [...] Dois dias depois, na sexta do dia

⁵⁴ Palestra de Oliver Kochta-Kalleinen proferida no curso de formação de mediadores da 8ª Bienal do Mercosul no Instituto Cultural Norte-Americano em julho de 2011.

22 de julho o coro estava completo novamente, então foi possível ensaiar toda a peça definindo detalhes da performance como diálogos e posicionamento. (informação verbal)⁵⁵

Esse depoimento mostra o quão imprevisível e arriscada pode ser a formulação de trabalhos de caráter participativo, considerando a perspectiva do artista que deseja a completude de seu trabalho. É possível perceber os percalços que permeiam esse tipo de proposição, baseada em uma relação dialógica, de constante negociação, que depende de diversas instâncias para concretizar-se: o artista, o regente, os coralistas. Ao mesmo tempo em que a imprevisibilidade envolve o trabalho e os artistas em uma atmosfera de incerteza, já que pode haver uma grande flutuação do público participante, ela também possibilita ótimas surpresas que conferem particularidade a cada uma das versões do coral.

Um exemplo disso é que, diferente de todos os outros corais, o *Coro de Queixas de Teutônia* contava em meio a sua melodia com um breve solo de tuba, executado por um dos participantes que se dispôs a acrescentar à música algumas notas do instrumento pelo qual se interessa acompanhado de uma reclamação pontual: “faltam jovens com interesse em tocar tuba”. À queixa desse participante juntaram-se outras que dão conta de desmistificar o emblema de “cidade que canta e encanta” ligado a Teutônia, conhecida regionalmente como a cidade dos canto corais. Certamente ao dirigirem-se exatamente para essa cidade os artistas não esperavam ouvir queixas como: “na minha escola não tem aula de música, mas pra compensar tem de religião.” “Na minha cidade não tem um estúdio pra fazer um som com minha banda.” “Nós pagamos o triplo por bons instrumentos importados.” “Não consigo cantar afinado e não acho isso engraçado.” “Rádios de Teutônia só tocam bandinha.” “Os cantores locais não quiseram cantar no nosso coro.”

Dessa forma, no que se refere à participação do público e a sua contribuição, a imprevisibilidade ao mesmo tempo em que pode tornar-se uma das grandes preocupações dos artistas é também o que lhes traz surpresas, enriquecendo a sua visão sobre o lugar em que escolheram intervir, revelado além dos estereótipos. Além de contribuírem com suas reclamações e de aceitar dividi-las com um grande grupo, os participantes também se dispunham a contribuir com a melodia, levando seus conhecimentos musicais – e tuba, violão, técnica vocal – para fazer parte da obra.

Fazendo um convite aberto para a formação de um coral, convidando a uma troca, oferecendo um objeto ou estruturando um espaço institucional para ser utilizado livremente,

⁵⁵ Palestra de Lucas Brolese proferida em um dos encontros do evento “Pensando a Bienal com...” promovido pelo Santander Cultural em outubro de 2011.

os artistas compartilham com o público não apenas um objeto, espaço ou situação já arranjada, mas também o universo da produção artística, pois os participantes são convidados a interferir em nível de processo. Os trabalhos apresentados no segundo capítulo compartilham dessa estrutura, evidenciada aqui no *Coro de Queixas*, mas presente também nas demais práticas artísticas aqui referidas em que não só o artista como também o público participante passa a ser determinante para a obra.

Mas até que ponto o artista abdica do controle sobre o processo? Até que ponto confere ao público um papel objetivamente produtivo junto à obra? Em que medida aceitar a imprevisibilidade e o risco de interferência ou resguardar a proposta? Diferente do *Coro de Queixas* em que existe um protocolo e uma diretriz geral – encontros abertos ao grande grupo para a formação de um coral – adaptada conforme a participação, no trabalho *Você gostaria de participar de uma experiência artística?* o artista Ricardo Basbaum não estabelece qualquer regra ou padrão para a forma como o público pode apropriar-se do objeto NBP, oferecido abertamente através do site do projeto à todos aqueles que dele tomarem conhecimento. Ao compartilhar um objeto para que se criem novos usos e finalidades, o artista enfrenta o risco e a imprevisibilidade de conferir àquele que quiser participar, em tese, a liberdade de fazer com o objeto o que bem entender. O único acordo pré-estabelecido é que o participante explore os conceitos envolvidos no projeto e envie um registro da experiência vivenciada junto ao objeto para ser publicado e ficar disponível a visualização pelo site. Diferente do *Coro de Queixas*, esse projeto não exige uma regularidade dos participantes e nem sua presença em conjunto, sendo que a participação pode se dar tanto individualmente como também em grupos.

Existem algumas situações limite que nos ajudam a pensar em que medida o artista realmente abdica do controle sobre seu trabalho e até que ponto acolhe a imprevisibilidade e o risco implicados na conduta participativa. Uma das idéias que o projeto *Você gostaria...?* traz é a criação de um circuito próprio em que o objeto artístico deixa de depender do sistema das artes e das instituições para circular. Ainda que estivesse bastante clara na apresentação geral do projeto a ideia de circulação livre agenciada diretamente pelo diálogo entre artista e público, no Guia para Participantes sobrepunha-se a esse tópico a noção de liberdade que deveria vigorar:

Basta aceitar utilizar, por um certo período, o objeto [...] 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. [...] Você documentará as

experiências através de texto, fotografia, vídeo, som, objeto, etc, da maneira que achar mais adequada. (BASBAUM, 2011a)

Dentro dessa idéia de utilização livre, o artista deparou-se, contudo, com ações de alguns participantes que botavam seu projeto em xeque. O coletivo Vaca Amarela, de Florianópolis, por exemplo, decidiu doar o objeto NBP para o Museu de Arte de Santa Catarina, em 2005. O problema é que no princípio de *Você gostaria...?* o objeto NBP ainda era unitário. Ainda que este fosse pensado como um múltiplo de tiragem aberta, o artista só dispunha de recursos para colocar uma peça em circulação. Os participantes decidiram tomar parte da proposta subvertendo exatamente a idéia de circulação que mantinha o projeto em andamento.

A documentação da experiência com o objeto traduziu-se pela fotocópia de um recibo em que o administrador do MASC, João Evangelista de Andrade Filho, declarava receber a obra intitulada “Doação do NBP” para ser analisada e incorporada ao acervo do museu (FIG. 39). A fotocópia, que contava com a marca PA (prova de artista)⁵⁶ foi enviada para Ricardo Basbaum pelo correio e postada no site do NBP. Dessa forma o grupo fazia uso da falta de prazos e acordos para a devolução do objeto e apropriava-se da liberdade total que lhe fora conferida para modificar os rumos do projeto, contrariando a característica itinerante do objeto e decidindo por sua incorporação no sistema institucional. A ação proposta burlava claramente o planejamento que Basbaum havia previsto para seu trabalho e implicava na interrupção do ciclo iniciado pelo artista.

Esse caso serve de exemplo para demonstrar como, muitas vezes, o artista precisa encarar a interferência imprevisível dos participantes sendo obrigado a lidar com a mudança de rumo da proposta. A reação de Basbaum foi ir até Florianópolis e resgatar o objeto do museu. Sua justificativa para essa atitude deu origem a um texto publicado no site do projeto, onde esclarece a sua interpretação para a ação do grupo. Na visão de Basbaum o que o grupo Vaca Amarela propôs não foi a doação do objeto NBP em si, mas do próprio recibo assinado pelo administrador do museu. Para o artista o documento constituía a obra “Doação do NBP” a ser incorporada ao acervo do MASC – argumento que sustenta considerando o documento como uma “gravura que utiliza a fotocópia como meio”.

⁵⁶ A P.A. (Prova de artista) é a primeira reprodução de uma matriz de gravura. Ela representa um primeiro teste da matriz e na grande maioria das vezes ficar guardada com o próprio artista.

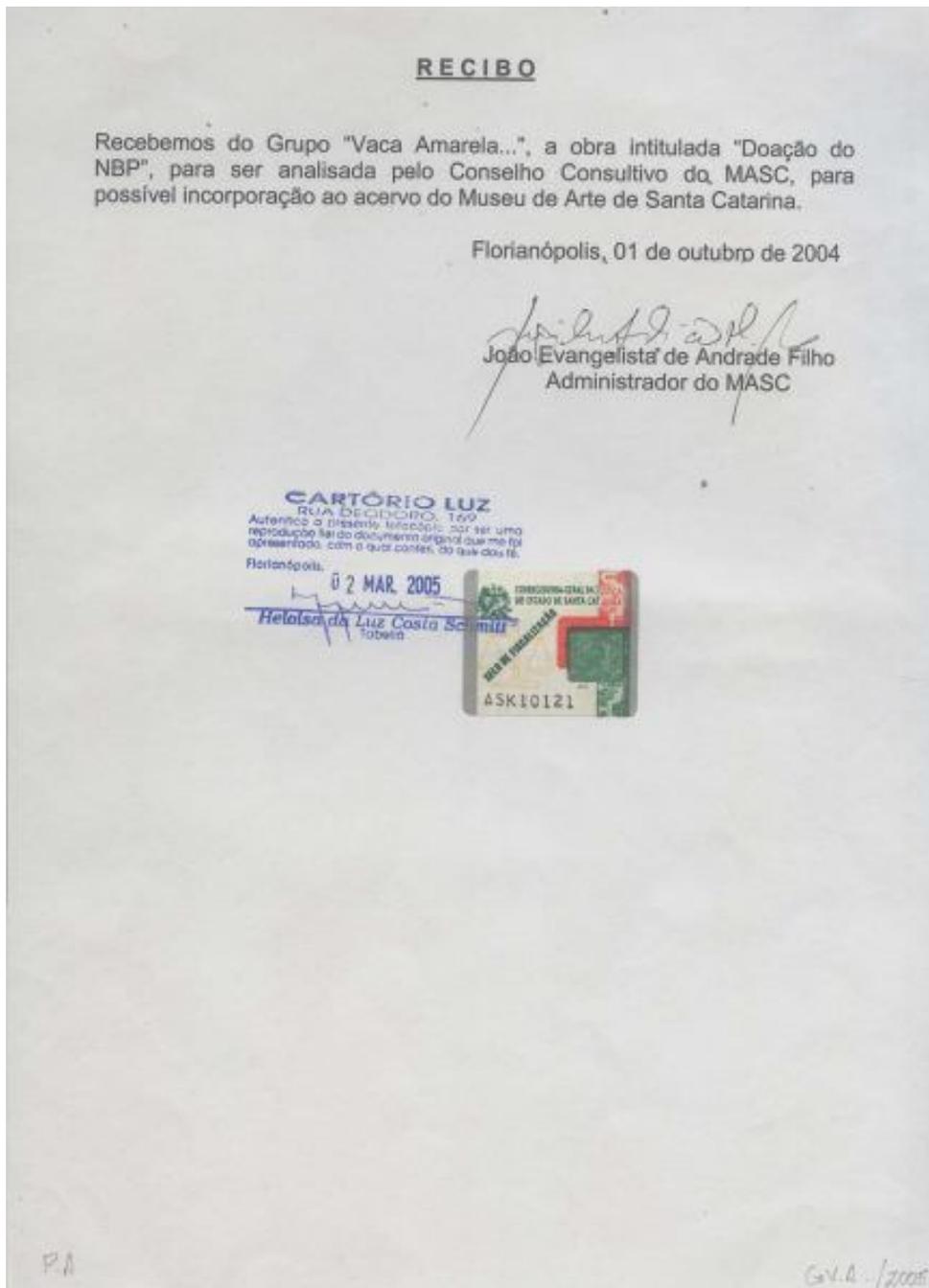


Figura 39. **Doação do NBP** (2008) Intervenção, coletivo Vaca Amarela

O fato é que, independente da visão do artista é preciso analisar a ação do grupo que ao invés de devolver o objeto ao artista ou repassar a outro participante seguindo o procedimento padrão, deixou-o aos cuidados do museu. Se o próprio documento constituísse a obra a ser doada, porque o objeto de metal NBP ficaria retido no museu? Ainda assim, segundo a leitura de Basbaum:

Minha preocupação, desde o início, foi, de fato, verificar se o ‘objeto NBP’ teria sido o objeto da doação, pois aí teríamos uma situação mais intrincada: em primeiro lugar, nenhum participante pode efetivamente “doar” o objeto de aço, pois o fato de tomar parte do projeto não torna o participante “proprietário” do objeto com o qual estará trabalhando, realizando algo; em segundo lugar, se o objeto NBP for catalogado dentro do acervo de um Museu, entrando para alguma coleção todo o projeto “Você gostaria de participar de uma experiência artística?” estaria comprometido – pois o objeto precisa circular, ‘fazer rede’, deslocar-se entre os participantes, e nunca repousar de modo definitivo em uma reserva técnica qualquer. E, ainda, uma vez que o objeto NBP faz parte de um projeto que não se reduz à sua materialidade, a sua simples entrada em uma coleção seria um gesto incorreto e incompleto, pois na verdade estaria se privilegiando apenas a dimensão ‘objetual’ de um projeto que é efetivamente bem mais extenso e complexo, dotado de diversas camadas materiais e imateriais. (BASBAUM, 2005)

Essa situação mostra como o pretenso descontrole do artista acabou por converter-se em controle. A liberdade de interferência tantas vezes afirmada mostra então possuir limites, ainda que tácitos. Ao ser desafiado Basbaum teve de reagir para que a participação não significasse o fim do ciclo que imaginou para seu trabalho. É fato que o aporte conceitual do projeto, formulado muito antes da intervenção do coletivo Vaca Amarela registrava a idéia de o objeto funcionar como um múltiplo. Isso permite a leitura de que a ação do artista, ao resgatar o objeto não estava deslocada de sua proposta.

Mas ao deixar de buscar outras saídas para dar continuidade a circulação do NBP e simplesmente não permitir que a peça permanecesse no museu, Basbaum acabou por suprimir a proposição de um participante, revogando-a e tomando uma decisão individual – e podemos nos perguntar se também autoral e autoritária. Isso demonstra que, apesar da ideia de autoria compartilhada, o artista ainda detinha a palavra final sobre o destino do objeto. Esse tipo de situação deixa claro que nem sempre os artistas estão dispostos a correr todos os riscos, acatando as decisões e mudanças de rumo que os participantes podem propor. Ao contrário do posicionamento de Kochta que aceitava com tranqüilidade tanto a participação de muitas pessoas como a ausência de interesse da população, Basbaum contradiz a liberdade total vinculada a participação no seu projeto ao considerar que a doação do NBP seria um “gesto incorreto e incompleto”.

Porém, essa mesma situação também permite ver como funciona a proposta do objeto como deflagrador de uma negociação aberta entre duas instâncias que trocam constantemente de posições. Nas palavras de Basbaum:

se inicialmente eu me coloco como propositor, que oferece o objeto a um participante, provocando-o, quando recebo a documentação da experiência realizada é o participante que se torna propositor, enquanto procuro processar a experiência realizada enquanto participante que aceita ser provocado. [...] Há aí uma "assimetria" de papéis que se invertem, que considero produtiva e que contribui para uma outra composição das "ordens ou hierarquias" do circuito de arte, além de

preservar e estender a discussão acerca das noções de "obra" e "autoria".
(BASBAUM, 2007b)

Essa posição afirmada por Basbaum, ainda que melhor sustentada teoricamente do que na prática, aponta para uma mudança na forma como se concebem os diferentes papéis em relação ao processo de construção da obra, no qual se confundem ação do artista e ação do público, os papéis de propositor e participante. Porém, teria qualquer participante a possibilidade de resgatar o objeto NBP do museu para o qual foi doado mediante recibo assinado? Mesmo que a mudança em relação à atribuição de posições possa estar sendo proposta não deixam de vigorar ainda em certos contextos os carimbos discriminando artista, público, produtor, receptor.

Para somar à discussão sobre o controle exercido pelo artista e a ideia de um público participante inserido no universo da produção analisaremos mais uma situação referente a *Você gostaria...?* Ela foi proposta pelos participantes Armando Coelho e Orlando Lemos, em 1999, na cidade de Goiânia. A dupla resolveu fazer uma cópia do objeto de metal, clonando o objeto com uma pequena modificação: o tom de azul usado no contorno da peça era levemente mais claro. Depois a dupla decidiu trocar a peça que havia circulado até então pelo objeto clonado, que daria continuidade ao projeto. Nas palavras dos participantes:

O que leva um indivíduo a ingressar nesse projeto? Pesquisar a forma, pesquisar as cores, pesquisar o mundo ao redor da forma, ou o próprio fetiche embutido na forma? Auxiliado pela anti-arte, pela metafísica e sustentado pelo conceito NBP, tirei a peça original do circuito e construí uma outra semelhante, que segue em frente no projeto. Resta saber se os fatos que você acompanhará no vídeo e nas fotos serão transmitidos para a cópia, ou se ficarão para sempre aqui com a peça que as vivenciou. (2011, site)

O participante que se seguiu a Armando e Orlando recebeu de fato a peça clonada. Essa situação não causou maiores discussões, afinal os participantes só estavam contribuindo com sua ação para uma ideia sempre em jogo no projeto: a multiplicação do objeto. O embate com o artista surgiu, no entanto, quando os participantes resolveram permanecer com a peça que receberam, a partir da qual foi feita a cópia. Basbaum solicitou que ela fosse posta em circulação novamente. Ao ter seu pedido negado argumentou que Armando e Orlando estavam fetichizando o objeto. Em resposta a sua suposição recebeu um vídeo em que o NBP era destruído a pauladas pelos participantes. Essa intervenção é outra prova de que, ao abrir sua prática à ação do outro, o artista assume um risco. Se por um lado a ação da dupla contribuía com o projeto, colocando em jogo questões de autenticidade, originalidade e multiplicação por outro lado ela contrariava o plano já desenhado por Basbaum – vários objetos circulando simultaneamente. Com uma atitude que não poderia ser revertida os

participantes modificavam, de fato, a obra e o projeto, destruindo um dos objetos em curso para propor a circulação de sua réplica.

Entretanto, mais do que as várias possibilidades e formas como os participantes podem interferir a partir da abertura a conduta participativa, *Você gostaria...?* dá testemunho de uma relação dialógica entre artista e público participante. No caso de Armando e Orlando, foi o diálogo a partir de uma primeira ação proposta que gerou a segunda ação. No caso do grupo Vaca Amarela, ainda que sua participação tenha sido reinterpretada e revogada pelo artista, ela permaneceu, enquanto proposta, registrada como parte do projeto. Após Basbaum fazer um texto apresentando sua opinião e uma leitura para sua reação a respeito da interferência do grupo, ele não deixou de dar ao Vaca Amarela o direito de resposta, manifesto abertamente no site. O grupo não se manifestou, afinal sua ação já tinha sido bastante efetiva, em vista da polêmica e das discussões que trouxe para o projeto, mas o próprio registro da ação e a resposta do artista por meio de um texto dão conta de ilustrar esse diálogo.

Se por muito tempo apenas o artista era considerado determinante no processo de produção, reservando-se aos espectadores um papel coadjuvante ou até mesmo nulo, nas propostas participativas o envolvimento do público torna-se uma necessidade e sua ação objetivamente instauradora da obra, parte do processo de produção. Na visão de Goumarre essa relação é iniciada pelo artista para

exigir aqui e agora que a posição do observador seja reconsiderada, que o observador seja reposicionado e se torne o sujeito, tanto no sentido objetivo quanto no subjetivo – o sujeito que, na incongruência entre a resposta oferecida pelo artista e seus trabalhos descobre não apenas a impossibilidade de ensaiar suas convicções (a essencial legitimidade da arte como algo fundado em novidade, originalidade, universalidade, etc.) mas também na oportunidade em experimentar o evento artístico de modo produtivo. (GOMARRE, 1999, p. 97)⁵⁷

Como se pode perceber com os exemplos aqui colocados, em muitas dessas obras artista e público dividem o fazer – e por vezes uma mesma posição de poder em relação à obra – o que só é possível se ambos aceitarem os riscos da conduta participativa. Com isso, confundem-se os papéis: artista e público passam a compartilhar as funções tanto de propositores quanto de participantes. Essa idéia está manifesta no discurso de Basbaum e é também ilustrada por Oliver Kochta em cada uma das performances do Coro de Queixas. Enquanto nos primeiros encontros do projeto ele assume um papel de coordenação e incentiva

⁵⁷ No original, em inglês: “...to demand here and now that the position of the viewer be reconsidered, that the viewer be repositioned and become the subject, in both the objective and subjective senses – the subject who, in the mismatch between the response offered by the artist and their work discovers not only the impossibility of rehearsing their convictions (the essential legitimacy of art as something founded in novelty, originality, universality, etc.) but also in opportunity to experience the artistic event in a productive mode.”

cada participante a dar sua contribuição em termos de letra e melodia, nas apresentações e performances dos grupos o artista mistura-se aos coristas para entoar em conjunto, independente da língua, a melodia de lamúrias. Em meio ao coro, o artista iguala-se a todos os outros cantores, convertendo-se também, naquele momento, em um participante.

Assim, a conduta participativa pode conduzir a uma relação mais próxima entre artista e público, que se configura como uma dinâmica de trocas – trocas por meio de objetos, encontros, situações compartilhadas. Com isso, a obra vai sendo construída conjuntamente. O trabalho PORTA-POR-TER de Paulo Damé pode ser visto, além de um exemplo, como um símbolo dessa relação. Nesta proposição a troca é literal. Peças de posse do artista – esculturas/objetos produzidos por ele – são trocados e misturados aos pertences do público participante e passam a ocupar um mesmo armário de madeira, sem distinções. É o diálogo direto com os mediadores que define a possibilidade e o tempo de troca, enquanto o valor dos objetos é revelado no diálogo indireto com o artista: cada participante escreve a história de seu pertence no caderno de Damé, enquanto leva para casa um objeto estranho com o qual irá conviver.

Ao nomear a exposição como “mostra-troca” o artista faz um convite ao público e ao mesmo tempo assume um risco: e se ninguém se interessar em possuir por algum tempo uma das peças do armário? E se ninguém estiver disposto a deixar em posse do artista um objeto que considera de valor? Caso não houvesse trocas, não haveria possibilidade de a exposição concretizar-se como “mostra-troca”. Na ocasião que acompanhamos, porém, as trocas se deram e a proposta se concluiu. Ainda assim o artista continuava em uma posição de risco em relação à obra ao deixar suas pequenas esculturas nas mãos do público por um certo tempo e ao responsabilizar-se por guardar no armário de uma instituição pública os pertences valiosos dos participantes. A confiança no acordo firmado era a única garantia de que os objetos do artista voltariam ao grande armário.

Porém, como já vimos, o artista não está procurando garantias quando assume a conduta participativa. Ao pensar a obra como uma construção conjunta, ele abdica de um processo centralizado no seu fazer, exercitando o descontrole e aceitando a imprevisibilidade. Estabelece com o público, então, uma relação de negociação e troca mútua, permeada pelo risco. Este, por sua vez, passa a dividir a responsabilidade sobre o desenvolvimento das propostas, inserindo-se no universo da produção. Mas se a imprevisibilidade e o risco implicados na conduta participativa ajudam a modificar as relações entre artista e obra, artista e público, de que maneira interferem nas relações entre a obra e o público participante?

3.2 O risco em obra: a participação e a possibilidade de experiência

“Lá estavam cerca de 40 pessoas dispostas a se engajar em um projeto que, como eu, ainda não sabiam exatamente no que resultaria.” (informação verbal)⁵⁸ Essa fala de Lucas Brolese, regente do *Coro de Queixas de Teutônia*, permite-nos pensar no ponto de vista dos participante ao engajarem-se em uma proposta participativa. Tanto ou mais que o artista, o público também se depara com a imprevisibilidade quando integra-se a esse tipo de obra.

Afinal, para começar, o que significa participar de uma obra? O convite à participação prevê muitas possibilidades. Uma das formas de evidenciar a dificuldade de definição do participar é comparando-o ao contemplar. É fácil imaginar a cena do público de um museu contemplando uma obra. A contemplação como já afirmado no início desse trabalho está ligada a uma relação visual e a certa conduta e postura previsíveis – para não dizer continuamente reforçadas nos espaços de arte. Há sempre, claro, as variantes como o distanciamento, o tempo, a atenção, que unificam cada um dos momentos em que se contempla. Certamente o que decorre a partir de tal momento está em aberto e podem ser infinitos os caminhos pelos quais a observação e a interpretação podem nos conduzir. Ainda assim, ao dizer que contemplo estou definindo uma ação e uma conduta em relação à obra perfeitamente imagináveis.

Porém, chegando onde a comparação proposta quer nos levar, tentemos imaginar o público participando de uma obra. Pode-se imaginar a cena já mencionada no sentido de completude imaginária da obra. Mas na contemporaneidade a participação se expande e se estende ainda há outras possibilidades, como a autoria compartilhada. Assim, embora contemplar um quadro de Rembrandt seja completamente diferente de contemplar uma assemblage de Picasso, um quadro de Pollock, uma escultura de Rodin eles envolvem uma relação mais próxima do que participar de uma proposição de Lygia Clark, de um happening de Kaprow, de um dos corais de Kochta e Kalleinem ou de um ambiente de Tiravanija. Esses trabalhos envolvem diferentes ações e exigem atitudes do público que fogem ao posicionamento tradicional. Dessa forma, cada um pode possuir um referencial muito distante do que é participar de um trabalho de arte.

⁵⁸ Palestra de Lucas Brolese proferida em um dos encontros do evento “Pensando a Bienal com...” promovido pelo Santander Cultural em outubro de 2011.



Figura 40, 41, 42 e 43. **Contemplação e participação**

Diferente de uma arte contemplativa que não guarda marcas ou vestígios visíveis da conduta e da passagem do público, nas propostas participativas as decisões e escolhas do público participante interferem diretamente no processo em obra. Aqueles que se dispõem a participar são incumbidos, então, de assumir parte da responsabilidade sobre o curso do processo. Em razão disso, muitas vezes as propostas participativas são vistas como uma arte impositiva. Rancière traduz muito bem essa visão. Para ele, nesse tipo de arte

mais do que interpretar ou completar a obra, o público precisa fazê-la acontecer e isso só se dá se ele aceita as regras do jogo. (...) Então, esse tipo de obra pode acabar sendo mais impositivo do que uma arte que está diante do espectador e com a qual ele pode fazer o que bem entender. (RANCIÈRE, 2011)

De fato, a ação e interferência do outro, segundo determinadas regras, são condições para o próprio desenvolvimento das propostas participativas, o que acaba colocando o público numa posição de obrigatoriedade. Voltamos assim à ideia de que não estando o público disposto a participar, pode não haver obra. Mas quais seriam as regras do jogo mencionadas por Rancière?

Em primeiro lugar, nas propostas participativas a relação público/obra não se dá a partir de um produto, mas em nível de processo, e dela depende a construção objetiva da obra. O processo se define na medida em que vai sendo feito, e dessa forma, o público não pode prever totalmente os rumos do mesmo. Assim, como já mencionado, a imprevisibilidade é uma primeira regra do jogo da participação e o público precisa aceitá-la ao engajar-se no trabalho. Outra regra que podemos identificar observando as obras elencadas durante esse trabalho, diz respeito ao tempo da obra. Propostas de caráter participativo envolvem um protocolo: freqüentar encontros para a construção de uma música e de um coral (*Coral de Queixas*), conviver com um objeto por determinado período e registrar como se deu a relação com o mesmo para enviar como resposta (*Você gostaria...?*), comparecer em um dia e hora específicos ao museu, assumindo um papel dentro de um roteiro de encenação (*T 1912*). Para participar e contribuir com o desenrolar da proposta, o público precisa se adequar ao tempo próprio dessas proposições, imposto por cada uma delas.

E existe ainda uma terceira regra: as propostas que constituem nosso foco exigem que o público se exponha. Ao interferir objetivamente em um processo artístico, os participantes são obrigados a abandonar uma atitude subjetiva em relação à obra, expondo-se por meio de sua ação. Em algumas das proposições, o público precisa deixar para trás até mesmo o anonimato – ligado ao “grande público” nas grandes exposições – revelando seu nome, apelido ou outras informações, que ficam registradas de alguma forma no trabalho. Assim, participar é expor-se. É criar um registro pessoal a partir de uma tarefa e postar, com todos os créditos (nome, endereço) em um site de livre acesso (*Learning to Love you more*); deixar em exposição, aos olhos de todos, um pertence considerado de valor, dividindo com o artista sua história e o porquê de sua importância (*PORTA-POR-TER*); confessar reclamações e preocupações particulares, compartilhando-as com um grupo, para depois cantá-las em pleno espaço público (*Coral de Queixas*).

Assim como em qualquer obra, a intensidade do envolvimento do público varia também nas propostas participativas, mas de qualquer maneira, é preciso arcar com certas exigências para assumir-se enquanto participante. Encarar a imprevisibilidade, estar disposto a interferir objetivamente no processo, expor-se. Todos esses fatores são parte do risco implicado na conduta participativa. Afinal, adequando-se a essas regras o público está dispondo de seu tempo e de sua vontade criativa para tomar parte de um processo que ainda está em aberto.

Em vista desses aspectos, quando comparadas a “uma arte que está diante do espectador”, as propostas participativas se mostram, de fato, bastante exigentes em relação ao

público. Mas da mesma maneira que tais exigências podem ser associadas a uma arte impositiva, queremos propor que elas também podem representar, sob outra perspectiva, uma abertura para a experiência. O jogo da participação, a partir desse ponto de vista, se coloca como possibilidade de um maior comprometimento do público que ao assumir a conduta participativa, e os riscos que lhe são próprios, mostra-se aberto a vivenciar uma experiência. Mas antes de analisarmos como isso se dá, cabe esclarecer o que consideramos, aqui, como experiência.

Nas palavras de Jorge Larrosa (2002, p. 21) “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece”. Vivenciamos uma experiência quando a relação com algo que nos cerca nos mobiliza e nos marca, quando um acontecimento ou episódio destaca-se da vida corrente para tomar um sentido transformador. Na visão de Larrosa, pesquisador e professor espanhol, a experiência se molda na relação entre o conhecimento e a vida humana, na forma como o sujeito elabora o sentido ou sem-sentido do que lhe acontece. Da experiência provém um saber particular, singular e inseparável daquele que a vivencia. Sentir o que nos passa ao invés de saber do que se passa: eis a condição para vivenciarmos uma experiência.

Para o autor, contudo, o sentir e o presenciar em que a experiência se baseia, vêm perdendo força e importância frente a um mundo atualmente organizado para que nada nos aconteça. A ênfase na informação que caracteriza a sociedade atual faz do sujeito alguém que precisa acompanhar o que acontece no mundo. No buscar incessante por informação, guiado pela constante insatisfação, o sujeito moderno torna-se incapaz de vivenciar. Como consequência, mantém uma relação superficial e imediata com aquilo que o cerca. Para Larrosa, essa perspectiva informacional conduz a um saber urgente, fabricado e manipulado pelos aparatos da informação e da opinião. Saber valorizado por uma sociedade que já não conhece a dimensão da experiência, pouco a pouco aniquilada pela ênfase na informação. Informação e experiência são, assim, dimensões contrárias que moldam nossa forma de relação com o mundo. Além do excesso de informação, também a falta de tempo e o excesso de trabalho – característicos do modo de vida contemporâneo – são vistos por Larrosa como inimigos mortais da experiência.

Transpondo essa visão para o universo das artes, é possível encontrar correspondências entre o argumento de Larrosa e a relação entre obra e público que se estabelece no contexto atual das grandes exposições. Podemos identificar, por exemplo, a constante insatisfação característica do sujeito de informação, expressa na postura do público.

Aracy Amaral, crítica de arte que acompanha diversas exposições pelo mundo faz a seguinte observação sobre o público:

Vemos as pessoas, aparentemente entediadas, visitando Bienais, ou uma exposição de arte, individual ou, sobretudo, coletiva, nacional ou estrangeira. Por quê? Na verdade, quem se surpreende, se impacta, com o que vê? Mas, pergunto: haveria algo para se surpreender do que é apresentado? Caminhamos, flanamos, o olhar vagando pelas peças, não nos detendo em nenhuma... (AMARAL, 2011)

A fala de Aracy transparece a relação obra/público superficial que muitas vezes impera nas grandes exposições, muito bem descritas por Agnaldo Farias (1997, p. 6) como “verdadeiros hipermercados de problemas [...] 700 problemas colocados em cada esquina”. Inserido nesse espaço complexo, o público em geral acaba sem dedicar o tempo e a atenção devidos a cada uma das obras, circulando em busca de algo que tenha o poder de impactá-lo e surpreendê-lo a um primeiro olhar. Na grande maioria dos casos o público dedica um rápido olhar a uma infinidade de obras para aproximar-se verdadeiramente apenas de pequena parte delas. Ao favorecer uma relação imediata do sujeito com aquilo que o cerca – nesse caso, as obras – tal contexto ratifica o argumento de Larrosa, segundo o qual é cada vez mais difícil vivenciarmos uma experiência, em um mundo organizado para que nada nos aconteça.

Até mesmo a relação contemplativa, julgada em outros tempos por Benjamin como um “mergulho na obra” que conduziria a experiência, responde muitas vezes a esses pressupostos de falta de tempo e de imediatismo característico de nossa sociedade e época. Os espaços expositivos parecem não mais representar a fronteira necessária entre o ritmo acelerado da vida e a cadência mais lenta, mais paciente está ligada à apreciação. Arthur Danto dá testemunho dessa dificuldade de interrupção de um ritmo acelerado:

Na vida cotidiana, em que a percepção está ligada à sobrevivência e se deixa guiar pela experiência, nosso campo visual se estrutura de tal modo a relegar a um segundo plano tudo o que não se enquadra nos nossos esquemas mentais. Esses hábitos do olhar são transferidos para o espaço do museu da mesma maneira como o hábito da vista-d’olhos, tão essencial à leitura do dia-a-dia, vai conosco para o escritório, onde é preciso um ato de vontade para deter o costume de passar os olhos rapidamente em um texto que devemos estudar. (2005, p. 177)

Mas ainda que a ênfase na informação e em um saber informacional se converta em regra, a experiência e o saber de experiência persistem como exceção. Buscaremos demonstrar aqui que as propostas participativas, ao mesmo tempo em que podem ser vistas como impositivas, também podem aproximar o público da dimensão da experiência, ao exigirem uma postura marcada pelo comprometimento e pelo risco. As regras do jogo da participação podem ser vistas, a partir dessa perspectiva como aberturas para a possibilidade de experiência. Alguns trabalhos desse caráter apontam para uma forma de relação entre obra e público bastante diversa da estabelecida no contexto atual das grandes exposições.

Como já vimos uma das características das propostas participativas é o envolvimento do público em termos de processo e não a partir de um produto. Para tomar parte do processo – aberto e dependente da ação do público – os participantes precisam arcar com a imprevisibilidade. Essa atitude fica bastante clara no *Coral de Queixas de Teutônia*. Segundo Lucas Brolese, regente do grupo, muitos dos teutonienses que se integraram à proposta compareceram aos primeiros encontros do coral sem ter a noção do que significava participar de um processo artístico. Eles não conseguiam conceber de que forma se daria a construção de uma obra em colaboração: “no contato com as pessoas percebi que muitos desconheciam o assunto.” Na opinião do músico Lucas Brolese isso acontece porque “a realidade cultural da valorização da educação e das artes, infelizmente não faz parte do país do futebol, e assim, mesmo quem tem a empatia pela arte no Brasil, acaba tendo seu acesso limitado, principalmente no interior.” Dessa maneira, apesar dos participantes entenderem a proposta a partir de outros referenciais, trazidos por cada um deles, eles estavam se envolvendo não apenas com um tipo de arte da qual ainda não tinham conhecimento, mas também em uma situação nova, desconhecida e, em virtude disso, altamente imprevisível.

Para Larrosa (2002, p. 19) uma das características da experiência é que ela tem sempre “uma dimensão de incerteza que não pode ser reduzida. (...) A experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido.” Na fala sobre os coralistas de Teutônia, é possível perceber que a participação significou encarar o desconhecido e envolver-se em um processo do qual não se podia prever totalmente os rumos. Essa pode ser considerada uma primeira aproximação que as propostas participativas promovem entre a dimensão da experiência e o público participante: ao tornar-se parte da proposta, ele precisa aceitar a imprevisibilidade e abrigar a incerteza, o que pode ser considerado um primeiro passo na abertura à experiência. Porém, na fala de do regente do coral é possível perceber que a experiência foi além do desafio de dispor-se a colaborar para um processo incerto:

Alguns nunca tinham ido à Bienal, outros nem tinham ouvido falar. Conheceram sobre arte, foram co-autores da obra, ampliaram sua capacidade de visão do mundo, deixaram preconceitos de lado e com muita coragem foram fiéis ao projeto e se divertiram muito. (informação verbal)⁵⁹

Diferente do *Coral de Queixas*, na proposição *Você gostaria...?* de Ricardo Basbaum grande parte dos participantes é pertencente ao meio das artes: artistas, professores, pesquisadores, estudantes de arte. A participação, como forma de relação estabelecida com a

⁵⁹ Palestra de Lucas Brolese proferida em um dos encontros do evento “Pensando a Bienal com...” promovido pelo Santander Cultural em outubro de 2011.

obra, provavelmente não lhes soa estranha. Mas a imprevisibilidade ainda assim está presente, pois ao responder afirmativamente a pergunta “Você gostaria de participar de uma experiência artística?” e engajar-se no projeto, não há como ter uma idéia exata de como será o horizonte do processo. Isso está demonstrado no depoimento de uma das participantes, professora de artes e frequentadora de exposições. Ela declara que acompanhou o projeto de Ricardo Basbaum por muito tempo e sempre teve vontade de participar. Ela inclusive presenciou a estadia do objeto na cidade de Pelotas. No momento em que o objeto realmente chegou as suas mãos, porém, ela descreve que sentiu “aquele momento de ‘se abriu o chão’. E agora? O que eu faço com esse troço?” (informação oral)⁶⁰.

Ainda que conhecesse outras formas de participação e também algumas intervenções junto ao NBP, quando a participante realmente entrou em contato com o objeto e percebeu que a partir dele era preciso gerar uma resposta, o trabalho tomou um cunho desafiador. Ter o objeto em mãos revelou-se, então, bastante diverso e muito mais comprometedor do que assistir a viagem do mesmo por mãos alheias. Por mais que a participante acompanhasse de perto a relação de outras pessoas com a peça, não haveria como prever como ela responderia a isso, afinal

se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência. O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira irrepitível. O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna. (...) ninguém pode aprender da experiência de outro a menos que essa experiência seja de algum modo revivida e tornada própria. (LARROSA, 2002, p. 27)

Nos dois casos citados acima, ao assumirem a imprevisibilidade da proposta, os participantes se mostraram abertos a vivenciar não só o processo de construção de uma obra, mas também situações únicas, que modificavam o seu cotidiano e sua relação com as coisas. Como declara outra participante de *Você gostaria...?* sobre sua intervenção no projeto: “Se mudou a minha relação com a arte a partir do objeto NBP... não sei se mudou tanto. Mas talvez o meu relacionamento comigo mesma tenha mudado um pouco.”⁶¹ Isso revela que nessas propostas em que o público é chamado a se colocar e intervir a partir de um objeto, tarefa ou situação, ele acaba voltando-se para si mesmo em busca de idéias e ações que demarquem a intervenção que propõem como sua. Com isso, avaliam-se, descobrem-se.

⁶⁰ Depoimento da participante Cynthia Farina, coletado no trailer do documentário *NBP*, um registro poético-audiovisual sobre a residência de Ricardo Basbaum em Pelotas, que se deu durante o mês de agosto pelo projeto pedagógico da 7ª Bienal do Mercosul. Direção e produção: Daniela Pinheiro.

⁶¹ Depoimento da participante Helena Badia, coletado no trailer do documentário *NBP*.

Assim como a imprevisibilidade, o risco é também uma implicação da conduta participativa. Larrosa considera o risco uma abertura para que sejamos perpassados, transformados pela relação com o que nos cerca. Para descrever o sujeito que aceita arriscar-se, o sujeito da experiência, ele usa como metáfora a figura do pirata:

o sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se expõe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele a prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião. [...] Tanto nas línguas germânicas como nas latinas, a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo. (Ibid., p. 25)

Uma das versões do Coro de Queixas demonstra, em especial, como essa dimensão de risco e de perigo, pode perpassar a relação entre público e obra. Todas as edições do projeto envolvem um risco para o público participante na medida em que fazem com que ele exponha-se, primeiramente compartilhando suas preocupações e queixas particulares com um grupo e depois cantando em pleno espaço público reclamações sobre o lugar onde vive, sobre o mundo, sobre as pessoas. Em uma das edições do projeto, na cidade-estado de Singapura, os participantes tiveram de assumir, contudo, um risco muito maior ligado a essa exposição. O problema com a censura fazia com que a população tivesse medo de reclamar. Embora várias pessoas tenham comparecido aos encontros, interessadas no projeto, não foi possível coletar as queixas individuais abertamente nas oficinas, reprimidas pelo medo. Então, montou-se um esquema para colher as reclamações anonimamente.

Ainda que essa primeira fase tenha sido difícil, a partir dos encontros e ensaios, o grupo de fortaleceu. Depois da melodia e da letra prontas e da canção devidamente ensaiada, os participantes decidiram então se apresentar em algum espaço público da cidade. Um dia antes da apresentação, porém, as autoridades comunicaram que não seria permitido a performance de um coro de queixas em público, sob a alegação de que estava proibido que estrangeiros cantassem em lugares públicos. Como o coral era formado tanto por nativos quanto por pessoas de outras localidades que na ocasião moravam em Singapura, a única saída era promover uma apresentação fechada, dentro de algum espaço. O grupo escolheu então a Casa do Antigo Parlamento para abrigar o coro de reclamações, levando em conta o significado político deste espaço.

Mas, ainda por conta de restrições impostas pelo governo, só poderiam assistir à apresentação, familiares e amigos dos coralistas. A partir disso, o artista Oliver Kochta-Kalleinem propôs-se a procurar um modo de burlar essa regra. Antes da apresentação ele criou um site para que as pessoas pudessem se cadastrar como amigos dos participantes, pela internet. Através do cadastro elas recebiam informações sobre os participantes, podendo

simular um vínculo de amizade e assistir a apresentação. Finalmente, *O Coro de Queixas de Singapura* apresentou-se no dia 26 de janeiro de 2008, no prédio do Antigo Parlamento, zona colonial de Singapura (FIG. 44). A canção contava com algumas reclamações que faziam referência direta ao episódio da censura, entoadas pelo grupo de participantes: Por que o expressamente permitido é proibido? Por que precisamos de uma permissão para cantar nossas queixas? O posicionamento do público participante vem de encontro, portanto, a uma das constatações de Larrosa a respeito do sujeito de experiência:

Do ponto de vista da experiência, o importante não é nem a posição (nossa maneira de pormos), nem a “o-posição” (nossa maneira de opormos), nem a “imposição” (nossa maneira de impormos), nem a “proposição” (nossa maneira de propormos), mas a “exposição”, nossa maneira de “ex-pormos”, com tudo o que isso tem de vulnerabilidade e de risco. (Ibid., p. 25)

Nessa edição do coro os participantes assumiram um risco de exposição que ia além do enfrentado em outras versões da proposta. A disposição em desafiar a censura e fazer parte de uma iniciativa que era contrária a conduta assumida no cotidiano das pessoas, fazia dessa apresentação do coral um episódio singular e desafiador na vida daqueles que se fizeram presentes. Expor-se, nesta ocasião, significava doar-se a um projeto que em nenhuma das outras edições alcançou um cunho político tão forte, manifestado na letra da canção e na atitude do público participante.



Figura 44. **Coral de Queixas de Singapura** (2008) Performance, Kochta e Kalleinen

Mas existem outras formas de exposição, mais sutis, que também envolvem um risco e abrem a possibilidade de que o público se coloque como um sujeito de experiência. A proposta *PORTA-POR-TER* solicita que o participante dedique às coisas que o cercam um

olhar diferenciado do que normalmente emprega para relacionar-se com os objetos. A participação nessa proposta revelou-me quão interessante é envolver-se com um processo artístico na perspectiva de participante e motivou-me a desenvolver esse trabalho. O episódio ficou-me marcado por seu potencial transformador, mostrando como podem se modificar as idéias e conceitos que formamos sobre as coisas que nos cercam e sobre nós mesmos.

Nessa proposta, somos convidados a eleger dentre todas as coisas que fazem parte de nossa vida um objeto que tenha um significado ímpar. Um objeto valioso, por alguma razão pessoal. Ao participar é preciso mobilizar-se, olhar em volta, exercer uma escolha: qual dos tantos objetos com os quais convivemos, possui um valor que transcende sua forma, seu uso, seu significado óbvio? Somos obrigados, então, a uma interrupção na nossa conduta automatizada, a um intervalo, que nos permita olhar para as coisas pelo filtro da emoção. Começa a revelar-se com isso a diferença entre o valor material e simbólico de cada objeto. Antes de serem coisas, nossos objetos são dispositivos que nos remetem a lembranças, acontecimentos, episódios ligados a nossa visão e opinião particular.

Após uma escolha difícil, o trabalho prossegue com uma troca. A próxima etapa é contar a história do objeto a outra pessoa, um mediador da mostra, que definirá se este objeto é, de fato, “de valor”. Nesse momento começamos a nos expor: revelando a história do objeto, estamos revelando um pouco de nossa própria história. Esse procedimento faz atentar para o modo como podemos condensar em certas coisas, aparentemente banais, experiências de vida.



Figura 45. Imagem do pertence trocado pela participante Paula Luersen na mostra-troca PORTA-POR-TER

Comprovado o valor do pertence, é preciso desapegar-se e deixá-lo em poder do artista, levando uma de suas peças por um período determinado. Acontece então um segundo momento de escolha, quando analisamos os objetos colocados no grande armário do artista. Precisamos selecionar um dos tantos para abrigar, guardar, experimentar durante certo tempo. A partir da troca, surgem vários questionamentos: conquistará também esse objeto algum tipo de valor em nossa vida? Qual a importância desse pertence para aquele que nos ofereceu uma troca? O que é esse objeto, como e por que foi feito?



Figura 46. Imagem da peça de Paulo Damé trocada por Paula Luersen na mostra-troca PORTA-POR-TER

O fato é que o objeto que oferecemos tomará o lugar daquele que levamos do armário. Como escreve Bachelard:

O espaço interior do armário é um espaço de intimidade, um espaço que não se abre para qualquer um. (...) Os móveis complexos construídos pelo operário são o testemunho sensível de uma necessidade de segredos, de uma inteligência de esconderijo. Não se trata simplesmente de guardar a sete chaves um bem. Não há fechadura que resista à violência total. Toda a fechadura é um convite para o arrombador. (BACHELARD, 1993, p. 94)

Invertendo a lógica do armário fechado, espaço de esconderijo, o artista produz um armário com portas de vidro, onde os objetos estão expostos e visíveis. Porém, ainda que se perca a característica inviolável do armário como lugar particular, os objetos que o habitam continuam a abrigar segredos. Eles possuem uma dimensão da qual a visão, simplesmente, não dá conta. Ao mesmo tempo em que os pertences incentivam a criação de significados e histórias para aqueles que assistem as trocas, não revelam ao olhar desavisado a narrativa

particular que lhes confere valor: “O armário está cheio do tumulto mudo das lembranças”. (MILOSZ, 1910, p. 217 apud BACHELARD, 1993, p. 92)

Junto a muitas outras coisas, nosso pertence passa a ocupar um espaço expositivo. Expositivo em dois sentidos: primeiramente, um espaço que expõe obras de arte, contudo, também um espaço que nos expõe. O objeto será visto por todos, ainda que não possam julgar os porquês de sua importância. Segue-se então um período de risco: como confiar em deixar um objeto de real valor para nós em um armário de uma instituição pública? Estará seguro? É preciso confiar no artista – que também nos confiou um de seus objetos – e na segurança do armário.

Enquanto nosso pertence repousa no armário, cercado de tantos outros objetos que vão e vem, convivemos com aquilo que nos foi confiado: um objeto estranho, no qual não é possível reconhecer qualquer utilidade ou uso. Um objeto artístico e estético. Onde colocá-lo? O que fazer com ele? É preciso protegê-lo para levá-lo de volta ao artista. Mas também é possível aproveitá-lo, exibi-lo, tentar arranjar-lhe uma função, divertir-se com ele. Ele não vem a substituir o outro objeto, mas passa a ocupar um espaço próprio dentro do nosso dia-a-dia, em nosso próprio armário ou prateleira. Até o momento da nova troca, ou destroca, quando nos deparamos com um armário que não é mais o mesmo, repleto de outros objetos, histórias e lembranças, onde ainda reside o objeto que trocamos, motivo de tanta preocupação. Recebemos de volta, então, o nosso pertence valioso, devolvendo o objeto do artista ao seu lugar original. Ali ele permanece, à espera de um outro participante, que lhe dará, novamente, outra função e outro sentido. Como afirma Larrosa:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza. (Ibid., p. 24)

Ao escolher um de nossos objetos para fazer parte de uma exposição de arte, somos convidados a olhar para todas as obras que ocupam os espaços expositivos a partir de outro olhar: em que reside o valor das coisas que vejo nos espaços de arte? O que cada objeto carrega daquele que o produziu? Ao mesmo tempo somos forçados a observar nosso objeto numa vitrine, elevado a posição de objeto de arte. E não o seria já antes? Ou muito mais do que isso, esse seria um resquício de nossa experiência. As propostas participativas podem, assim, abrir espaço para outro tipo de vivência, nos conduzindo a observar melhor, ver

detalhadamente, parar para pensar, parar para olhar, olhar mais devagar, parar para sentir. Deixar-nos afetar.

Assim, as propostas participativas aqui analisadas oferecem outra forma de relação entre obra e público, que tanto pode ser entendida como impositiva, quanto considerada como uma abertura para a experiência. Da mesma forma que o público participante pode colocar as propostas participativas em risco, as regras e exigências dessas propostas, também fazem com que o público tenha de assumir os riscos da conduta participativa. Assim, essas propostas contrariam o imediatismo das relações que se desenvolvem, em geral, nas grandes exposições e motivam o público participante a aproximar-se da dimensão da experiência. Afinal, se tais propostas são consideradas – e de fato, provam ser – bastante impositivas, é preciso que o público se coloque na posição de experimentá-las. “O sujeito da experiência é também um sujeito sofredor, padecente, receptivo, aceitante, interpelado, submetido.” (Ibid., p. 25)

CONCLUSÃO

Na década de 50, Duchamp declarava que não apenas o artista, mas também o público tinha sua contribuição no ato criativo. Destoando das concepções da época, o artista francês acreditava que aquele que via e significava a obra, colocando-a em contato com o mundo exterior, tinha a mesma responsabilidade – e conseqüentemente a mesma importância – que aquele que a produzia. Décadas depois é possível apontar algumas obras que simplesmente não se desenvolveriam sem que o público se dispusesse a contribuir diretamente com seu desenrolar. Na contemporaneidade certas propostas exigem que o público assuma e exercite seu papel participante de forma objetiva, o que se coloca como uma condição para a instauração da obra.

No decorrer do processo de abertura da obra à participação, o papel de artista e público transforma-se sensivelmente, assim como o conceito de obra. Com as propostas participativas dos anos 60, o artista – antes considerado um ser singular investido de um talento ímpar – passa a colocar-se no mesmo patamar do público e atuar enquanto propositor, criando objetos, espaços ou situações voltados à interferência direta do outro. O público, por sua vez, não mais se restringe a completar a obra subjetivamente, mas passa a ser também um participante, ativando-a corporalmente. Já a obra, de objeto pronto, passa a ser considerada incompleta e indeterminada, mesmo após a intervenção do público. Assim, os conceitos de contemplação, recepção e, finalmente, participação acompanham as mudanças de atitude do artista e do participante.

No início a participação buscava motivar o público a abandonar uma posição passiva em relação à arte. Vários países da América Latina passavam por regimes de governo autoritários e a participação era pensada nesse contexto como um exercício experimental de liberdade. O envolvimento físico do público era essencial dentro dessa idéia. A experimentação do corpo e dos sentidos, assim como a transgressão das amarras impostas pelas convenções e espaços institucionais motivaria o público a buscar e praticar a liberdade. Na visão dos artistas, isso deveria se estender também aos acontecimentos da vida corrente, à atitude frente à sociedade e ao sistema político. Com o decorrer da história, porém, a participação toma outras nuances e hoje, muito embora tenha perdido seu caráter utópico, continua a sustentar um cunho político. A partir dos anos 90, o envolvimento físico do público passa a dar-se nas propostas participativas não tanto no sentido de uma experimentação do corpo, mas sim como presença: presença física em determinado espaço e

momento, comprometimento com uma ideia e com uma proposição. Não são as motivações e sim uma atitude de renúncia dos artistas que move esse tipo de proposta. Renúncia dos artistas contemporâneos a serem portadores de verdades sobre o mundo. Com o aprofundamento da pesquisa, tornou-se cada vez mais claro que era preciso entender a participação não apenas como uma forma de relação entre obra e público, mas como uma estratégia do artista, que passa a inserir o público participante no universo da produção, dividindo com ele além do resultado de um processo artístico, também a responsabilidade sobre o processo em si, construído colaborativamente.

Hoje os artistas abandonam a visão pretensiosa dos manifestos e fazem das propostas participativas um modo de conhecer e dar visibilidade a contextos particulares, que podem se revelar, a partir disso, não tão particulares assim. Por meio de proposições, eles abrem espaço para que o público participante cante anseios e reclamações, denunciando a época e o lugar onde vive, para que peça por silêncio em uma grande e ruidosa cidade, para que revele sua visão criativa sobre um objeto absurdo, ou ainda para que realize pequenas, mas intensas, ações extra cotidianas a partir de uma série de tarefas: fazer com que dois estranhos apertem-se as mãos, recriar um objeto do passado de alguém, entrevistar alguém que já participou da guerra, produzir um documentário sobre uma criança. Abrir espaço e conferir legitimidade às ações dos participantes, suscitadas a partir de uma proposta, parece ser hoje um dos ofícios dos artistas.

Atualmente, as propostas participativas estão sendo lidas no sentido de uma autoria compartilhada. O artista e o público são, então, aqueles que dividem a construção da obra, concretizada a partir do diálogo constante entre eles. Assim, deixam de habitar necessariamente pólos separados, da produção e recepção, podendo compartilhar o processo produtivo. Ainda que essas mudanças sejam responsáveis por um panorama confuso, que não mais permite demarcar *a priori* os papéis e funções de cada um perante as obras, também podem ser indicativas de uma constante revisão de conceitos e do reconhecimento de que o fazer e o potencial criativo não são uma propriedade do artista e podem ser exercidos por todos. A participação imprevisível do público é capaz de enriquecer as obras e a própria visão do artista a respeito de uma proposta.

A imprevisibilidade e o risco, como vimos, perpassam tanto a ação do público participante, que aceita engajar-se em um processo aberto do qual não pode prever o final, dispondo de seu tempo e de sua vontade criativa, quanto a prática do artista, que abre sua obra à interferência imprevisível do outro. Foi bastante interessante, nesse ínterim, pensar algumas obras do ponto de vista do controle exercido pelo artista, expondo os limites que cada qual

estabelece para a participação. Esses limites começam a ser decididos pelo artista antes mesmo do engajamento do público e se mostram implícitos na própria forma de enunciação da proposta. Enquanto a apresentação de algumas proposições envolve conceitos herméticos e um vocabulário complexo, voltando-se a um público mais especializado, já familiarizado com o universo da arte contemporânea, a apresentação de outras se dá de forma didática, explicativa, buscando um convite aberto a todos aqueles que tomarem contato com a proposição. Em outros casos ainda, a proposta dispensa apresentações e se insere em um contexto em que seu estatuto de arte não é imediatamente reconhecível, chegando a um público anônimo e nem sempre inserido no universo das artes. O artista pode, assim, restringir ou direcionar sua proposta para diferentes públicos, mas ao propor a participação está aceitando ser desafiado e precisa lidar com o que lhe é proposto pelo outro.

Já para o público, assumir a conduta participativa, ao mesmo tempo em que significa arcar com uma série de exigências pode representar uma abertura para a possibilidade de experiência. Diferente de outras obras, as propostas participativas necessitam que o público interfira objetivamente, responda a um protocolo, exponha-se ao risco e comprometa-se com o desenvolvimento do processo. Isso pode ser lido como um aspecto impositivo dessas propostas, sendo que a obra não se oferece a outros tipos de relação antes que seja de fato instaurada pela ação dos participantes. Porém, isso deixa de soar negativo ao pensarmos no contexto das grandes exposições de arte contemporânea, que facilitam uma relação cada vez mais rápida do público com as obras.

Ao proporem um envolvimento em seu próprio tempo, essas obras mobilizam o público a respeitar outro ritmo: no caso do envolvimento individual, o ritmo do processo – já que a participação compreende a interlocução com o artista e trocas que transcorrem em seu próprio tempo; no caso das propostas que envolvem o coletivo, também o ritmo do outro – de um grupo que se relaciona e define a obra conjuntamente. Além disso, não é possível colaborar objetivamente sem comprometer-se e expor-se, o que leva o público a assumir parte da responsabilidade sobre a obra. Como demonstram os exemplos analisados ao longo do trabalho, a participação pode de fato dar abertura a momentos únicos, memoráveis, que ficarão marcados nos participantes não apenas como uma contribuição para um processo artístico, mas como experiência de vida.

Esse trabalho contribuiu, portanto, para me fazer acreditar que a arte contemporânea ainda possui um potencial transformador, que continua a ser uma busca dos artistas e do público, e não se perde com o contexto de imediatismo e superficialidade que muitas vezes parece sobrepor-se hoje. E, além disso, pude perceber que a busca dos artistas dos anos 60

concretiza-se a cada vez que nos entregamos a experiência junto a uma obra, seja ela participativa ou não: no momento em que a estamos vivenciando esvaem-se, enfim, os limites entre o que é arte e o que é vida.

REFERÊNCIAS

ALLEN, Emma. **Dominique Gonzalez-Foerster Plows the Guggenheim Into an Iceberg for a Chilled-Out Titanic Resinking**. Disponível em: <<http://www.artinfo.com/news/story/37482/dominiquegonzalez-foerster-plowstheguggenheim-into-an-iceberg-for-a-chilled-out-titanic-resinking/>> Acessado em: 27 de julho de 2011.

AMARAL, Aracy. **Cena Artística: Arte Contemporânea**. 2011. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/.painel/artigos/cena-artistica-arte-contemporanea/>> Acessado em: 08 de janeiro de 2012.

ANTMEN, Ahu. **The critic's role in the age of the curator**. Paris: AICA Press, 2006. Disponível em: <<http://www.aica-int.org/spip.php?article738>>. Acessado em: 10 de novembro de 2011.

ARDENNE, Paul. Experimenting with the real Art and reality at the end of the twentieth century. In: ARDENNE, Paul; BEAUSSE, Pascal; GOUMARRE, Laurent. [orgs] **Contemporary practices: art as experience**. Paris: Ed. Dis Voir, 1999, p. 09-58.

BALDISSEROTTO, Ana. **Histórias de Carrocinha**. Disponível em: <<http://historiasdecarrocinha.blogspot.com/>> Acessado em: 12 de agosto de 2011.

BASBAUM, Ricardo. **Guia para participantes**. Disponível em: <<http://www.nbp.pro.br/>> Acessado em: 05 de maio de 2011a.

_____. **Relatório de uma visita ao MASC no dia 13 de junho de 2005**. Disponível em: <http://www.nbp.pro.br/doc/relatorio_masc_1178.pdf>. Acessado em: 05 de janeiro de 2012.

_____. **O NBP de Basbaum: "work in progress" na documenta 12**. In: Deutsche Welle, 04.05.2007a. Disponível em: <<http://www.dwworld.de/dw/article/0,,2466607,00.html>> Acessado em: 23 de agosto de 2011.

_____. **Você gostaria de participar de uma experiência artística?** In: Deutsche Welle, 04.05.2007b. Disponível em: <<http://www.dwworld.de/dw/article/0,,2465447,00.html>> Acessado em: 23 de agosto de 2011.

BAXANDALL, Michel. **Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BELTING, Hans. **O Fim da História da Arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: LIMA, L. **Teoria da Cultura de Massa**. [org] Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. Disponível em: <http://antivalor.vilabol.uol.com.br/textos/frankfurt/benjamin/benjamin_06.htm>. Acessado em: 06 de junho de 2010.

BISHOP, Claire. **Participation: Documents of Contemporary Art**. London: Massachusetts Institute of Technology Press, 2006.

_____. Antagonism and Relational Aesthetics. In: **Revista October**, N. 110, Massachusetts, Spring 2004, p. 51-79.

BORRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins, 2009.

- BOZAL, Valeriano. **Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporâneas**. Madrid: Visor, 2000.
- BRETT, Guy; MACIEL, Kátia [orgs] **Brasil experimental: arte/vida, proposições e paradoxos**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005.
- CABANNE, Pierre. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CARNEVALE, Graciela. Project for the Experimental Art Series. In: BISHOP, Claire. **Participation: Documents of Contemporary Art**. London: Massachusetts Institute of Technology Press, 2006, p. 117-119.
- CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005
- CLARK, Lygia. **O Mundo de Lygia Clark**. Disponível em: <<http://www.lygiac Clark.org.br/arquivoPT.asp>> Acessado em: 17 de março de 2011.
- COCCHIARALE, Fernando. **Quem tem medo de arte contemporânea?** Recife: Massangana, 2006.
- DANTO, Arthur. **A transfiguração do lugar comum**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. **Após o fim da arte: arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Edusp, 2006.
- _____. **El Cuerpo/ El problema del cuerpo**. Madrid: Síntesis, 1999.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- _____. **Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes**. Buenos Aires: Adriana Fidalgo, 2006.
- DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCKOCK, Gregory [org]. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 71-74.
- ECO, Umberto. **A obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- EMERICK, Alexandre. Corpo, caminhos e lugares. In: **Arte & Ensaios**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/EBA/UFRJ, 2008, nº 16, p. 93-99.
- FABBRINI, Ricardo. Arte relacional e regime estético: a cultura da atividade dos anos 1990. In: **Revista Científica/FAP**, Curitiba, V. 5, jan/jun 2010, p. 11-24.
- FARIAS, Agnaldo. A arte e sua relação com espaço público. In: **Boletim Arte na Escola**, nº 16. Porto Alegre: Fundação Iochpe, 1997. Disponível em: <http://www.artenaescola.org.br/pesquise_artigos_texto.php?id_m=8> Acessado em: 04 de maio de 2011.
- _____. Breve roteiro para um panorama complexo: a produção contemporânea (1980/1984). In: AGUILAR, Nelson [org] **Bienal Brasil Século XX**. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1994, p.424-441.
- FAVARETTO, Celso. Inconformismo Estético, Inconformismo Social, Hélio Oiticica. In: BRAGA, Paula [org] **Fios Soltos: a arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 15-27.

FIALHO, Ana Letícia; KUNSCH, Graziela [org] **Relatos Críticos: seminários da 27ª Bienal de São Paulo**. São Paulo: Hedra, 2011.

FIGUEIREDO, Luciano. **Lygia Clark – Hélio Oiticica, cartas 1964-1974**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

FISCHER, Jean. **The Syncretic Turn: cross-cultural practices in the age of multiculturalism**. In: KOCUR, Zoya; LEUNG, Simon. *Theory in contemporary art since 1985*. São Paulo: Carlton, Australia: Blackwell, 2008, p. 233 - 241.

FLETCHER, Harrell; JULY, Miranda. **Learning to Love you more**. Disponível em: <<http://www.learningtoloveyoumore.com/index.php>> Acessado em: 10 de junho de 2011.

GADAMER, Hans-Georg. **A Imagem Emudecida**. In: Revista Gávea, nº 6, PUC/RJ, 1988, p. 112-124.

GLASS, Phillip. Criatividade e colaboração. In: SCHÜLLER, Fernando; AXT, Gunter [orgs] **Fronteiras do pensamento: ensaios sobre cultura e estética**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010, p. 183-208.

GONZALEZ-FOERSTER, Dominique. **Programa da performance “T.1912”**. Disponível em: <<http://www.artinfo.com/news/story/37482/dominiquegonzalez-foersterplowstheguggenheim-into-an-iceberg-for-a-chilled-out-titanic-resinking/>> Acessado em: 27 de julho de 2010.

GOUMARRE, Laurent. Deceptual Art. In: ARDENNE, Paul; BEAUSSE, Pascal; GOUMARRE, Laurent. [orgs] **Contemporary practices: art as experience**. Paris: Dis Voir, 1999, p. 95-122.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. A teoria do efeito estético de Wolfgang Iser. In.: LIMA, Luiz Costa [orgs]. **Teoria da Literatura e suas fontes**. Vol. 2. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 989 – 1011.

HUCHET, Stephane. A instalação em situação. In: NAZARIO, Luiz; FRANÇA, Patrícia [orgs] **Concepções contemporâneas da arte**. Belo Horizonte: UFMG, 2006, pg. 17-45.

JACQUES, Paola. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

JAUSS, Hans. A estética da recepção: colocações gerais. In:_____. **A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979, p. 63-82.

JONES, Caroline [org] **Sensorium. Embodied experience, technology, and contemporary art**. London: Massachusetts Institute of Technology Press, 2006.

KAPROW, Alan. Notes for the elimination of the audience. In: BISHOP, Claire. **Participation: Documents of Contemporary Art**. London: Massachusetts Institute of Technology Press, 2006, p. 102-104.

_____. **Como fazer um happening**. Encarte distribuído na exposição Horizonte Expandido. Porto Alegre: Santander Cultural, 2010.

KESTER, Grant H. Colaboração, arte e subculturas. In: **Caderno Videobrasil 02: Arte mobilidade sustentabilidade**. São Paulo: SESCSP, 2006, p. 10-36.

- LADDAGA, Reinaldo. **Estética de la emergência:** La formación de outra cultura de las artes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- LANCRI, Jean. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida [org] **O meio como ponto zero:** metodologia de pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRG, 2002, p. 15-33.
- LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**, N. 19, Jan/Fev/Mar/Abr/2002, p. 20-28.
- LIMA, Luiz. **A literatura e o leitor: textos de estética da recepção.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- MELENDI, Maria. Corpos residuais. In: NAZARIO, Luiz; FRANÇA, Patrícia [orgs] **Concepções contemporâneas da arte.** Belo Horizonte: UFMG, 2006, p. 68-77.
- MILLET, Catherine. **A arte contemporânea.** Lisboa: Instituto Piaget, 1997.
- OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande Labirinto.** Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PLAZA, Julio. Arte e interatividade: autor-obra-recepção. In: **Revista Ars**, n. 2. São Paulo: ECA USP, 2003, p. 09-29.
- RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** Portugal: Orfeu Negro, 2010.
- _____. **Entrevista – Jacques Rancière.** Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-jacques-ranciere/> Acessado em: 14 de novembro de 2011.
- ROLNIK, Suely. Alteridade a céu aberto – O laboratório poético-político de Maurício Dias & Walter Riedweg. In: ENGELMAN, Selda; FONSECA, Tânia; PELBART, Peter. [orgs] **A vida em cena.** Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2008, p. 57-98.
- SALOMON, Alan. A nova arte. In: BATTCKOCK, Gregory. **A nova arte.** São Paulo: Perspectiva, 2004.
- SANOUILLET, Michel. **Dada in Paris.** London: Massachussets Institute of Technology Press, 2009.
- SANTOSCOY, Paola. **Being-With-One-Another:** Art as Enactment. Revista Sightlines, 2009. Disponível em: <http://sites.cca.edu/gradthesisevents/2009/visual_criticism/santoscoy_paola/1.html> Acessado em: 20 de agosto de 2011.
- SOGABE, Milton. **O corpo do observador nas artes visuais.** In: Anais Encontro Nacional da ANPAP. Florianópolis: UDESC, 2007, p. 1582-1588.
- STEINBERG, Leo. **A arte contemporânea e a situação de seu público.** In: _____ Outros critérios: confrontos com a arte do século XX. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 25.
- TEDESCO, Elaine. **Instalação:** campo de relações. Novo Hamburgo: Prâksis, v.1, 2007, p.19-24.
- TIRAVANIJA, Rirkrit. No ghosts in the wall. In: BISHOP, Claire. **Participation:** Documents of Contemporary Art. London: Massachussets Institute of Technology Press, 2006, p. 149-153.

_____. **Brisbane Interview.** Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=lx2i9Vqw6vA&feature=player_embedded>. Acessado em: 26 de junho de 2011.

_____. **Rirkrit Tiravanija.** In: Revista Surface, N 15, 1998. Disponível em: <<http://www.blixa6.com/ci/Tiravanija.html>>. Acessado em: 26 de junho de 2011.

WARNING, Rainer [org] **Estética de la recepción.** Madrid: Visor, 1979.

