

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

THATIANA DE ASSIS NAPOLITANO

OBRAS DE ARTE PARTICIPATIVAS:

Uma reflexão crítica sobre a relação do espectador com a obra

Rio de Janeiro

2018

THATIANA DE ASSIS NAPOLITANO

OBRAS DE ARTE PARTICIPATIVAS:

Uma reflexão crítica sobre a relação do espectador com a obra

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do grau de bacharel em História da Arte.

Orientador: Prof. Paulo Venancio Filho

Rio de Janeiro

2018

Agradecimentos

À minha família de sangue e coração por todo o esforço, suporte e dedicação para fornecer-me o melhor do conhecimento e educação para a vida.

Aos meus amigos pelo apoio constante e compreensão para conseguir enfrentar os obstáculos da vida acadêmica.

Ao meu orientador pelas recomendações, conselhos, sabedoria, assistência, compreensão e paciência.

RESUMO

A relação entre o observador e a obra se intensificou de forma gradativa diante das diversas manifestações artísticas existentes já que, devido a inúmeros marcos na história da arte, mudanças ocorreram para ressignificar essa relação e torná-la cada vez mais presente para finalmente apreender a obra de arte em sua totalidade. Sendo assim, a pesquisa se constrói acerca de uma reflexão crítica a respeito de uma relação, considerada anteriormente passiva e que se torna gradativamente ativa, do público para com a obra. Busca-se questionar e compreender os níveis existentes de participação na arte, partindo do princípio de que toda obra de arte é participativa, independentemente de seu tempo, espaço e materialidade. Pretende-se investigar e perceber a participação na arte como meio e substância para diversas possibilidades, geradora de conexões e experiências abrangentes ao criar relações duradouras entre indivíduos e o mundo.

Palavras-chave: obra, participação, espectador ativo, receptor, relações, experiência.

ABSTRACT

The relationship between the observer and the artwork gradually has been gradually intensified in the face of the various artistic manifestations, once, due to innumerable milestones in the history of art, changes occurred to reinvent this relation and make it even more present to finally grasp the work of art in its entirety. Given the above, this research is built on a critical reflection on a relationship, considered previously passive and that becomes gradually active, from the public to the artwork. Questioning and understanding the existing levels of participation in art, assuming that every work of art is participatory, regardless of its time and materiality. The aim of this paper is to investigate and perceive the participation in art as a mean and substance for various possibilities, generating connections and comprehensive experiences in creating lasting relationships between individuals and the world.

Keywords: work, participation, active spectator, receiver, relationships, experience.

SUMÁRIO

| | | |
|----|--|----|
| 1. | INTRODUÇÃO..... | 7 |
| 2. | TODA OBRA DE ARTE É PARTICIPATIVA: A OBRA DE ARTE E SEUS ASPECTOS PARTICIPATIVOS NA HISTÓRIA DA ARTE..... | 9 |
| 3. | O NEOCONCRETISMO E A INTENSIFICAÇÃO DA PARTICIPAÇÃO DO ESPECTADOR ATIVO..... | 18 |
| 4. | A ARTE CONTEMPORÂNEA RELACIONAL: PONTOS DE ENCONTROS, TROCA DE EXPERIÊNCIAS E PARTICIPAÇÃO DO PÚBLICO..... | 32 |
| 5. | CONCLUSÃO..... | 39 |
| 6. | REFERÊNCIAS..... | 41 |

1. INTRODUÇÃO

Lugar de memória, de patrimônio público material e imaterial, que articula-se a serviço da humanidade para fins de educação, estudo e deleite. Local que conserva obras e as investiga, servindo-se de potente fonte discursiva para a criação de narrativas históricas, a fim de dar sentido ao passado e compreender o presente. Essa é uma das definições para a apreensão do museu tradicional quanto instituição desde o seu surgimento.

O museu, além de local que busca fomentar estudos científicos e artísticos, torna-se ambiente demasiadamente interessante para consolidar, divulgar, expandir ideias e criar relações únicas e abrangentes em diversos momentos da história da arte até a contemporaneidade. Porém, inevitavelmente, ao pensarmos em arte, nos vem à mente em um primeiro momento, a relação clara e direta que a mesma tem com o tradicional ambiente museológico, ambiente o qual a princípio não permite relações tão diversas e significativas, principalmente quanto ao espectador e obra de arte. Pensar nessa lógica de espaço nos faz resgatar a percepção de uma relação antiga e primária do espectador para com a obra: uma relação considerada substancialmente passiva que, muitas das vezes, tornou-se meramente contemplativa.

É em meados do século XX que a participação do espectador é de fato vigente e explícita, entretanto, a mesma já ocorria há séculos de maneira não tão intensa e óbvia, contudo não menos significativa e perceptível. A participação ocorre de diversas formas em diferentes graus de intensidade em toda a história da arte, por mais que a mesma não seja percebida de imediato em uma obra, ao acreditar-se que essa não provoca reflexões no espectador, colocando-o em uma posição passiva-contemplativa. Todos os modos de participação definidos durante a pesquisa, seja a participação *mental (racional/visual* ou *subjetiva)*, *sensorial*, *coletiva/relacional* e a participação por *deslocamento/movimento*, ocorrem em diversas obras existentes ao decorrer da história da arte e proporcionam ao espectador experiências únicas e não menos relevantes em seus contextos.

Para a participação do espectador na arte como objeto de estudo a ser compreendido e investigado é preciso aprofundar e fomentar reflexões, a fim de perceber como a participação com a obra se intensificou com o passar do tempo – principalmente ao final dos anos 50 e início dos anos 60, no contexto do movimento do neoconcretismo – momento no qual o espectador, considerado antes mero observador, torna-se espectador-participante. Se, anteriormente seu nível de atuação era rebaixado

constantemente à palavra contemplação, agora o mesmo torna-se parte da obra, elemento ativador da mesma e participa de seu ato criativo. Se a participação existente nas obras anteriores era desconsiderada ou pouco perceptível, com o movimento do neoconcretismo, a participação torna-se fundamental para que a obra exista no mundo em sua totalidade.

Por meio da investigação necessária de diversas obras e momentos significativos da história da arte, pretende-se finalmente compreender como ocorre a participação do espectador nas obras de arte da contemporaneidade e como a mesma se configura. Arte contemporânea percebida como a arte que se articula na esfera das relações humanas, segundo Nicolas Bourriaud, ao provocar experiências duradouras entre pessoas e grupos. Uma arte cuja estética fomenta diálogos, cria intercâmbios sociais e novos modos de socialidade, na qual sua materialidade encontra-se em segundo plano ao servir-se de elemento gerador de conexões e relações inter-humanas abrangentes. Dessa maneira, procura-se entender por quais motivos a participação do espectador para com a obra continua sendo fundamental e cada vez mais intensa na contemporaneidade, e como que a mesma transforma-se em meio para que a experiência artística possa expandir-se e percorrer novos caminhos ao estabelecer inúmeras conexões.

Busca-se, portanto, por meio da pesquisa, refletir de maneira crítica a “passividade” do espectador, ressaltando a existência de diversos níveis/modos de participação do mesmo com um trabalho de arte dentro do museu ou fora dele, sendo essa relação considerada em certo momento mais passiva do que ativa e vice-versa. É de interesse investigar como a participação ocorre em diversas obras em períodos distintos da história da arte e como a mesma torna-se meio viabilizador de criação de relações únicas e experiências inimagináveis. A questão central da tese, portanto, parte da defesa de que toda obra de arte é participativa para finalmente refletir sobre as inúmeras participações na arte existentes e como essas se desenvolvem gradativamente dentro de contextos variados.

2. TODA OBRA DE ARTE É PARTICIPATIVA: A OBRA DE ARTE E SEUS ASPECTOS PARTICIPATIVOS NA HISTÓRIA DA ARTE

O século XX foi demarcado por grandes movimentos artísticos que buscavam ressaltar e repensar a ideia de autoria e participação, uma vez que esses se libertavam de moldes e padrões rígidos contemplativos impostos pela arte tradicional.

Marcel Duchamp ao escrever “O ato criativo” (1957) reflete sobre a importância do papel do espectador diante da obra, este sendo fundamental para transformar o objeto em substância racional e conceitual, e por fim determinar o peso da obra de arte na balança estética. O ato criador para Duchamp não é executado unicamente pelo artista, mas também pelo público que, ao estabelecer um contato entre a obra de arte e o mundo que o circunda, consegue decifrar e interpretar suas qualidades intrínsecas contribuindo potencialmente para o ato de criação.

Sendo assim, o público torna-se elemento crucial para que a obra de arte exista. Seja ela uma pintura, uma escultura, um filme, um poema, um artefato decorativo, independentemente de sua forma ou material, a obra só é compreendida no tempo e espaço quando essa existe estabelecendo uma relação com a sociedade que a consome e a percebe. A relação do público diante da obra pode ser mais ativa ou passiva, mais íntima ou superficial, racional ou subjetiva, esta relação será substancialmente relevante para apreender as inúmeras potências de uma obra de arte dentro de um macro-contexto - a obra não se basta ou existe por si só, já que sua existência torna-se indissociável de tudo aquilo que a circunda.

Quando a relação da obra com o público passa a ser repensada, o conceito de participação na arte torna-se um fator muito presente para se refletir novas maneiras de apreensão da mesma. E, é nesse momento que o processo de criação também é desconstruído gradativamente, já que o público possibilitará novas experiências e relações para a elaboração da obra de arte. O resultado final de uma obra de arte torna-se fruto da integração entre a mesma e espectador-participante.

Porém, ao mesmo tempo que em meados do século XX se buscou, de maneira enfática, pelos artistas estabelecer uma nova relação do espectador com a obra em prol de potenciais experiências, seria equivocado dizer que a participação existiu apenas de fato a partir desse momento. A participação na arte já existia há séculos, mas não de maneira tão explícita e intensa como no século XX, e também não menos significativa ou

perceptível. Muitas das obras anteriores já estabeleciam uma configuração que se pensava o papel do espectador e sua importância para a criação da obra.

O crítico e curador britânico Guy Brett, nos deixa a questão ao afirmar que: “Não há nada neste mundo que não seja parte da vida para nós que a vivemos. Toda arte é participativa. Quando olhamos uma pintura, trazemos para ela nossa carga subjetiva.” Sendo assim, perpetuar o discurso da existência de uma arte contemplativa julgada passiva na história da arte, limita conceber as inúmeras relações que a mesma pode obter com o espectador. Sua materialidade, forma, e outras diversas características são capazes de indagar o espectador e possuem consigo atributos que ativam relações profundas e subjetivas com o mesmo.

Embora o uso da palavra “espectador” seja compreendida como aquele sujeito que assiste e presencia um espetáculo, aquele que testemunha e observa, não necessariamente trata-se de um sujeito passivo que apenas recebe informações sem correspondê-las, sem questioná-las, sem experimentá-las. As palavras observador, espectador, público, receptor, entre outras, não conseguem resolver e sintetizar o sujeito que percebe uma obra de arte em sua totalidade e abrangência de possibilidades.

A obra de arte compreendida como mera contemplação, na verdade trata-se de uma obra que possibilitou, mesmo que em menor grau, uma relação com o espectador, e isso não quer dizer que esta conexão entre ambos seja menos significativa e complexa. Ao contrário do que muitos pensam, muitas dessas obras “contemplativas” podem provocar o espectador, fazendo com que o mesmo saia de sua área de conforto e passe a ocupar uma posição mais ativa-reflexiva.

Sendo assim, torna-se inegável que toda a obra de arte é participativa, por menor que seja seu nível de participação, existindo inúmeras maneiras do espectador se relacionar com a obra: seja pelo deslocamento de seu corpo, pelo caminhar do olhar conduzido pelas cores de uma pintura, pelos pensamentos que são despertados pelo objeto artístico, entre outras milhares de possibilidades. O espectador está sempre recebendo indagações, questionamentos e reflexões de uma obra.

Os aspectos participativos existentes nas obras de arte permeiam toda a história da arte independentemente de seu tempo. Ao analisar produções artísticas existentes de anos atrás, é perceptível que a relação do espectador-obra sempre existiu de maneira significativamente participativa, cuja relação indaga e conduz o espectador a um posicionamento distinto da passividade.

A relação participativa do espectador já foi provocada, por exemplo, em 1533 quando o pintor alemão Hans Holbein, o Jovem, pintou o quadro “Os Embaixadores” (Fig. 1) e nele é colocado de forma bastante visível uma anamorfose, ou seja, uma figura distorcida totalmente irreconhecível no primeiro olhar. Para a figura se tornar legível, o indivíduo que a enxerga precisa se deslocar diante da obra para encontrar o ângulo correto que permita seu reconhecimento (Fig 2). Assim, o espectador torna-se fundamental para a compreensão visual da obra e sua interação ativa ocorre com o seu deslocamento do corpo e do olhar. Mesmo que em um menor grau de participação comparado com as milhares de possibilidades existentes na contemporaneidade, a postura de quem observa a obra não é mais passiva, é investigativa e perceptiva.



Figura 1: Os Embaixadores (1533) - Hans Holbein, o Jovem. Óleo sobre madeira. (207 x 209,5). Galeria Nacional de Londres. Figura 2: Detalhe da figura anamórfica: quando observada por um ângulo específico é revelada.

O artista, pela sua simples escolha de pintar uma figura anamórfica, conduz o espectador a desvendar a figura. Sua forma distorcida que em primeira instância é estranha ao provocar um desequilíbrio estético, já torna-se suficiente para estabelecer uma nova relação entre espectador e obra. Observa-se que a técnica utilizada pelo artista, não torna-se empecilho para provocar e indagar novas relações e apreensões diante da obra.

A lógica participativa, citada anteriormente, também ocorre de forma similar, por exemplo, no afresco de Pietro de Cortona, “Triunfo da Divina Providência” (Fig. 3). O afresco é situado no grande teto do salão do palácio Barberini e mostra, além da onipotente técnica da arte no contexto barroco, o potencial da pintura de imitar a arquitetura e escultura. O artista se utiliza da técnica para dar a ideia de falso entablamento, além de apresentar esculturas que ao primeiro olhar pareçam vivas.

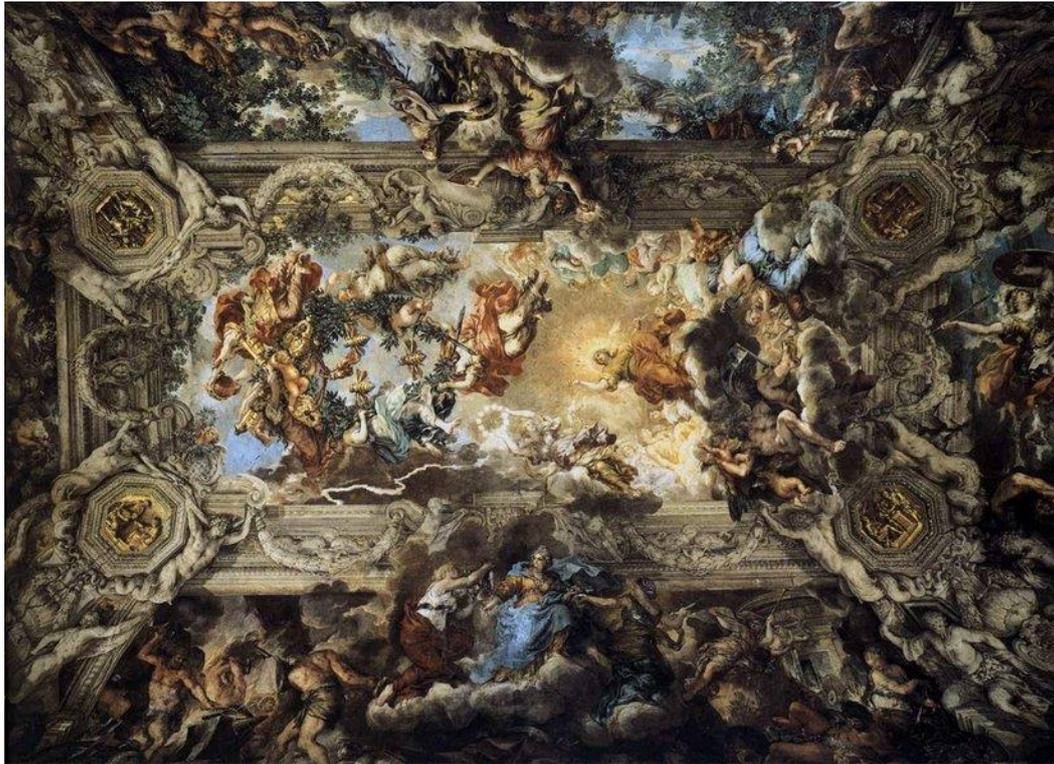


Figura 3: O Triunfo da Divina Providência' por Pietro Da Cortona (1596-1669)

A grande vontade do artista de tornar perceptível a imaginação dentro do contexto barroco, possibilitou o caráter persuasivo em sua obra ao tornar a experiência imaginária possível. As figuras humanas, envolvendo tanto a cultura clássica como alegorias religiosas, são feitas a partir de uma técnica tão sofisticada que engana o observador, fazendo com que o mesmo tenha dificuldades de distinguir o real do imaginário. A pintura ilusionista proporciona efeitos de profundidade na aparência pictórica que se misturam e se aproximam da realidade ao provocar um jogo de aparências.

O espectador é então conduzido pela própria pintura a se deslocar pelo espaço do salão. Ao visar o teto, irá se deparar com inúmeras leituras e o discurso persuasivo pode se tornar mais intenso ou não, de acordo com o posicionamento de seu corpo e perspectiva. Visualizar essas figuras no teto de maneira fixa e passiva torna-se pouco

proveitoso por existirem diversas nuances de cores, sombreamento, e todo um trabalho artístico ilusório, que só será apreendido com a atividade do corpo de quem observa. Portanto, a ativa participação do observador torna-se imprescindível para a apreensão da obra e existe apenas com o simples caminhar pelo salão. A beleza do afresco talvez só fosse notada em sua totalidade com o deslocamento e percepção espacial de um espectador ativo.

As variadas formas de participação ocorrem não só em um plano frontal decorrente da pintura, mas também são provocadas em formas espaciais por meio da escultura. O artista Jean de Boulogne, ou Giambologna, esculpiu a obra intitulada “O Rapto das Sabinas” (1874-1852) (Fig. 4), cuja escultura é muito conhecida pela sua harmonia, sensualidade e força. A obra conta uma antiga lenda de Roma na qual Rômulo, o fundador de Roma, teve grande dificuldade para povoar a nova cidade. O número de mulheres em Roma ainda era muito reduzido em comparação a quantidade de homens e ao convidar Os Sabinos, seus vizinhos territoriais para uma festa, planejou uma emboscada onde os mesmos estariam desarmados e vulneráveis em ambiente festivo para raptar suas mulheres. Os Sabinos fugiram por estarem embriagados e desarmados, sendo impossibilitados de defenderem suas mulheres.



Figura 4: O Rapto das Sabinas (1874-1852) em Loggia dei Lanzi, Florença, Itália.

Sendo assim, a obra de Giambologna apresenta o momento do sequestro das mulheres sabinas, onde um homem jovem levanta uma das mulheres em seus braços e ao mesmo tempo é bloqueado por outro homem mais velho que se encontra encurralado e em visível desvantagem entre suas pernas. As expressões faciais e os movimentos dos corpos contam uma história e o momento de desespero diante de todo o acontecimento. A totalidade da escultura possui um movimento circular que estabelece um diálogo ativo entre a obra e o espectador, já que o mesmo é convidado de maneira intuitiva a observar a grande escultura por diversos ângulos (Fig. 5).



Figura 5: O Rapto das Sabinas (1874-1852) em Loggia dei Lanzi, Florença, Itália, vista por outro ângulo.

O espectador dessa maneira assume posicionamento ativo pelo simples ato de rodear a escultura em busca de novos modos de observá-la. Todos os detalhes dos corpos esculpidos, os músculos aparentes, as expressões faciais, os cabelos e seus movimentos, são percebidos de maneira total e detalhada apenas com o deslocamento do corpo de quem observa. A escultura por si só ao ocupar o espaço, é capaz de recriá-lo e apresentá-lo, e a mesma se relaciona com o seu redor, com as pessoas que ali transitam e a percebem. A simples existência da obra no espaço já é capaz de criar relações e experiências inimagináveis, a mesma torna-se suficiente para contaminar o que está ao seu redor e vice-versa.

Modos de participação, dessa forma, não se restringem unicamente à arte como conhecemos atualmente, uma arte em que se utiliza cada vez mais de materiais inovadores

para existir no mundo, onde há espaço para a tecnologia avançada, onde nela há inúmeras questões e desdobramentos contemporâneos que proporcionam experiências explicitamente intensas e exclusivas de seu tempo.

É notável que a arte contemporânea, por exemplo, renuncia uma definição geral dela mesma e diversas fórmulas imobilizadoras do passado para proporcionar múltiplas experiências humanas com a arte. A mesma permeia possibilidades de uma experiência que não pode ser definida normativamente, porém não torna-se a única capaz de estabelecer potentes experiências e ativar diversas relações do participante com a obra. Também houve modos de participação em momentos diversos na história da arte, entretanto, em formas e intensidades variadas, em momentos, movimentos e produções artísticas anteriores e de maneiras não menos complexas que as experiências atuais.

Portanto, tendo em vista os exemplos observados ao decorrer desse capítulo, ser considerado um espectador ativo e participativo é mais do que experimentar a arte por meio do manuseio ou contato físico direto do corpo com a obra. É também estabelecer relações por meio de aspectos diversos e nem sempre explícitos, como nas interpretações e reflexões subjetivas da mente por meio de uma análise mental; com o deslocamento físico, quando o espectador se move pelo espaço; com a pura percepção estética pelo caminhar do olhar para distinguir formas e cores, entre outros.

Ao se pensar nos diversos modos de atuação do espectador diante da arte pontuados ao longo dessa pesquisa, é de interesse estabelecer algumas definições das participações existentes e nem sempre óbvias na arte. Os modos de participação do espectador com a obra podem ser distinguidos por: *participação mental*, *racional/visual* ou *subjetiva*; *participação por deslocamento/movimento*; *participação sensorial* e *participação coletiva/relacional*.

O primeiro modo de participação denominado *participação mental*, refere-se a toda experiência da mente do espectador diante de uma obra. Por meio do simples contato que seja com a obra de arte, independentemente de qual seja o meio de contato, o espectador estabelece relações mentais que podem ser racionais ou subjetivas. Ao se estabelecer o contato entre espectador e obra, a participação mental ocorre quando o indivíduo analisa tudo aquilo que lhe é prontamente visual e objetivo, além de também analisar tudo aquilo que lhe é intrínseco e subjetivo.

Ou seja, a *participação mental* do espectador em primeiro momento é uma análise *racional/visual* ao permear questões coerentes e factuais ao identificar tudo o que lhe é visual na obra, sem especulações. A análise mental racional pode ser objetiva ou formal:

objetiva quando o observador descreve e identifica tudo aquilo que enxerga de maneira fiel àquilo que lhe é apresentado, ou seja, quando o observador enxerga que em uma pintura há um corpo nu, uma árvore, um pássaro, uma casa; ou formal, quando o mesmo analisa a obra pelas suas características estéticas, ao analisar sua composição visual, seu suporte, suas formas, técnica, seu contexto histórico, tema, importância dentro da sociedade, etc. A análise racional que o observador faz por meio de sua participação mental, torna-se uma análise de fatos levantados pela simples existência da obra de arte por si só.

Já, a *participação mental subjetiva* do espectador ocorre quando o mesmo, ao ter contato com a obra, estabelece as relações mais profundas e intrínsecas de seu próprio ser diante da arte. Ou seja, o mesmo mergulha em reflexões individuais acerca do que lhe é apresentado, de acordo com as suas próprias vivências, experiências, valores, sentimentos e modos de enxergar o mundo. Sua participação com a obra vai além do que a obra lhe apresenta como objeto ou proposição, vai além da existência da obra ali no espaço. A obra torna-se ferramenta para a reflexão subjetiva. O espectador dessa forma possui posicionamento ativo e participante ao realizar análises racionais ou subjetivas de uma obra. Seu comportamento não é reduzido à passividade ou mera contemplação, já que o mesmo é estimulado, provocado e indagado pelas reflexões que a arte lhe proporciona.

Outro modo de participação também ocorre por meio do simples deslocamento físico de quem observa a obra de arte. A *participação por deslocamento* ocorre quando o espectador diante da obra precisa movimentar-se para apreendê-la em sua totalidade. A sua posição física torna-se essencial e os inúmeros modos de ver a obra tornam-se fundamentais para que a mesma seja percebida por quem a observa. A obra vista por uma única perspectiva tende a esvaziar-se de sentido.

Sendo assim, a *participação por deslocamento* acontece quando o espectador se depara com uma escultura, por exemplo, cuja a mesma se relaciona com o espaço e se modifica de acordo com cada ponto de vista diferente observado. Todo movimento da escultura e suas diversas facetas precisam ser descobertas e demandam a investigação de um observador ativo que se desloque pelo espaço. Isso também ocorre em outras obras de materialidade e suportes diferentes, como no caso de pinturas/obras fixadas na parede cujas, em um primeiro momento, parecem apenas exigir uma única posição e visão frontal, mas na verdade exigem do espectador um deslocamento, mesmo que sutil, para que detalhes específicos da obra sejam observados e revelados.

O contato do espectador com a obra pode se tornar cada vez mais intenso e profundo, exigindo uma participação ativa diretamente ligada às sensações/sentidos do corpo humano. A *participação sensorial* exige que o participante entre em contato com o seu próprio corpo e tenha a percepção do mesmo diante do espaço em que ocupa e existe. A obra nesses casos torna-se proposição, ferramenta para uma experiência sensorial, elemento para a ativação e intensificação dos sentidos. O participante experimenta o próprio corpo, seja por meio da visão, olfato, paladar, audição e o tato, tornando-se consciente de si. Essa participação ocorre nas artes sensoriais, por meio de instalações, criação de novos ambientes dentro da galeria ou fora dela, por meio da utilização de não-objetos ou objetos especiais que pretendem realizar a síntese de experiências sensoriais e mentais, ou até mesmo pelo simples manuseio da obra, ao tocar em sua materialidade e ativar sensações distintas pouco perceptíveis em nosso cotidiano. A experimentação do corpo e das sensações tornam-se prioridade para a apreensão da obra.

E por fim, o modo de participação do espectador pode deixar de ter caráter individual e se encaminhar para uma experiência coletiva. Na *participação coletiva/relacional*, a experiência além de existir de maneira individual se amplia para o coletivo. Ou seja, a obra para existir precisa ser ativada por várias pessoas em determinado momento, espaço, contexto. De maneira conjunta, os participantes realizam ações que provocam reflexões, sensações e apresentam proposições. A obra em si pode obter elementos materiais que a compõe, porém esses tornam-se meros suportes para a experiência coletiva existir, qualquer material utilizado encontra-se em segundo plano diante da experiência proporcionada pela obra. A obra que proporciona uma experiência coletiva pode ser um não-objeto, ou nem mesmo ser objeto-material: pode existir apenas por meio da ação do corpo humano, por meio do encontro e contato entre pessoas ao haver compartilhamento e vivenciamento mútuo de experiências.

Diante dos modos de participação definidos até então, nota-se que durante toda a história da arte houve distintas maneiras e níveis de intensidade de atuação do espectador-participante em relação à obra. Os diversos modos de participação podem ocorrer de maneira isolada, podem se atravessar ou coexistir. Existem de diversas formas e não tornam-se menos complexos diante de toda experiência proporcionada independentemente de seu suporte, materialidade, contexto, espaço, etc. Os diferentes modos de participação ocorrem em diversos níveis possibilitando assim experiências diversas e significativas, promovem ao espectador uma relação com a arte mais afetiva, em seus aspectos mais profundos e experimentais.

3. O NEOCONCRETISMO E A INTENSIFICAÇÃO DA PARTICIPAÇÃO DO ESPECTADOR ATIVO

É inegável que o movimento artístico neoconcreto foi, sem dúvidas, o momento em que a arte buscava ultrapassar limites impostos pelo concretismo. Os artistas por meio do movimento denunciaram o excesso de dogmatismo por parte dos artistas concretos, cujas as produções artísticas estavam diretamente ligadas ao racionalismo, mecanicismo e cientificismo, onde só havia espaço para formas geométricas padronizadas.

A expressão neoconcreta indica uma tomada de posição face da arte não-figurativa “geométrica” (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, escola de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista. (BRITO, 1999, p. 8)

Dessa forma, foi no início da década de 50, mais precisamente no estado do Rio de Janeiro, que um grupo específico de artistas impulsionam seus ideais através do Manifesto Neoconcreto (1959), publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil, o qual demarcou uma tomada de posição crítica diante do pensamento concretista. Seu maior intuito era fazer com que a arte da época se desviasse de um caminho limitante apresentado pelo movimento dos artistas concretistas de São Paulo, partindo da premissa de que falta à arte concreta uma compreensão mais abrangente diante das possibilidades expressivas e abertas na arte.

Ao mesmo tempo em que havia sido inserido no movimento neoconcreto elementos específicos atribuídos à tradição construtiva, o mesmo também assumia constantemente um posicionamento crítico e obtinha a lucidez da impossibilidade desses elementos de se tornarem projeto de uma vanguarda artística/cultural nacional¹. Para o autor Ronaldo Brito, a especificidade neoconcreta está em seu caráter contraditório, cujo movimento se origina da tradição construtiva, porém, torna-se simultaneamente ruptura, ao denunciar a crise e esgotamento dessas ideologias artísticas².

Com a I Exposição de Arte Neoconcreta os artistas do neoconcretismo expuseram pela primeira vez seus ideais, o denominado Grupo Frente já não enxergava suas produções dentro do padrão concreto. As pesquisas artísticas dos artistas integrantes

¹ BRITO, 1999, p. 55. Para o autor o neoconcretismo demarca consigo o fim do “sonho construtivo brasileiro como estratégia cultural organizada”.

² BRITO, 1999, p. 8 e 9. Para o autor a “verdade neoconcreta” consistia em “ter sido o vértice da consciência construtiva brasileira – produtor das formulações talvez mais sofisticadas nesse sentido – e simultaneamente o agente de sua crise, abrindo caminho para sua superação no processo de produção de arte local.”

tinham grande afinidade entre si e nenhum deles estavam ligados por princípios dogmáticos, mas sim pelas suas ideologias. O que os mantiveram juntos seria primeiramente a relação de cada um com a sua experiência artística, ou seja, o grupo se manteria unido até quando sua união fizesse sentido, de acordo com suas práticas e experimentações artísticas. Sendo assim, a primeira exposição neoconcreta demarcou um momento simbólico, para renovar a vanguarda construtiva ao apresentar uma maior liberdade de experimentação e pesquisa de arte no país.

Os artistas neoconcretos buscavam em suas obras uma maior subjetividade e expressão artística em contrapartida ao racionalismo vigente no concretismo, além de priorizar uma maior liberdade de experimentação na arte, tendo em vista levantar questionamentos e provocações ao criar uma nova relação entre o artista e o espectador. Artistas como Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark e Hélio Oiticica buscaram em seus trabalhos uma *imaginação neoconcreta* em oposição à *inventividade concreta*³, onde a preocupação com a experiência, as ações do corpo, o ser humano total, o imaterial, ganha espaço amplo a ser explorado.

Sendo assim, a ruptura neoconcreta torna-se importante para se pensar a arte participativa, já que é nesse momento que o subjetivismo na criação da arte torna-se mais presente no fazer artístico e a participação do espectador com a obra se intensifica cada vez mais. Se antes a participação ocorria em menor grau, com o neoconcretismo a mesma torna-se fundamental, pois há uma relação de dependência da obra perante ao espectador para que a mesma possa de fato existir no mundo.

É nesse contexto em que a artista Lygia Clark, uma das fundadoras do Grupo Frente, propõe com a sua obra a não representação e a superação dos suportes tradicionais da arte. Permeia em suas propostas artísticas a desmistificação da arte, o artista como propositor, o espectador ativo como o elemento principal e criador da obra. A artista inicia seus estudos na pintura e caminha posteriormente para o uso de objetos tridimensionais, a partir do momento em que a pintura deixa de se sustentar em seu suporte tradicional e a necessidade de criar-se novas relações entre arte e espectador, torna-se fundamental para apresentar novas experiências e proposições cada vez mais abrangentes no campo da arte.

³ Ronaldo Brito, 1999, p. 89. O autor defende que “uma das principais características do neoconcretismo foi a sua posição crítica sistemática ante os suportes, mecanismos e ideologias da arte como se lhe apresentavam. [...] a análise da produção neoconcreta revela sua unidade sobretudo pela presença de uma inteligência crítica diante dos modos vigentes de organização formal. É aí que se pode falar numa ‘imaginação neoconcreta’, quem sabe em oposição à ‘inventividade concreta.’”

Ao criar os *Bichos* (Fig. 6), a artista torna-se uma das pioneiras ao tratar-se de obras participativas no Brasil, pois convida o espectador a participar da obra, a fazer a obra. As formas geométricas de alumínio dos *Bichos* tornam-se articuláveis por suas dobradiças e permitem a manipulação do espectador.

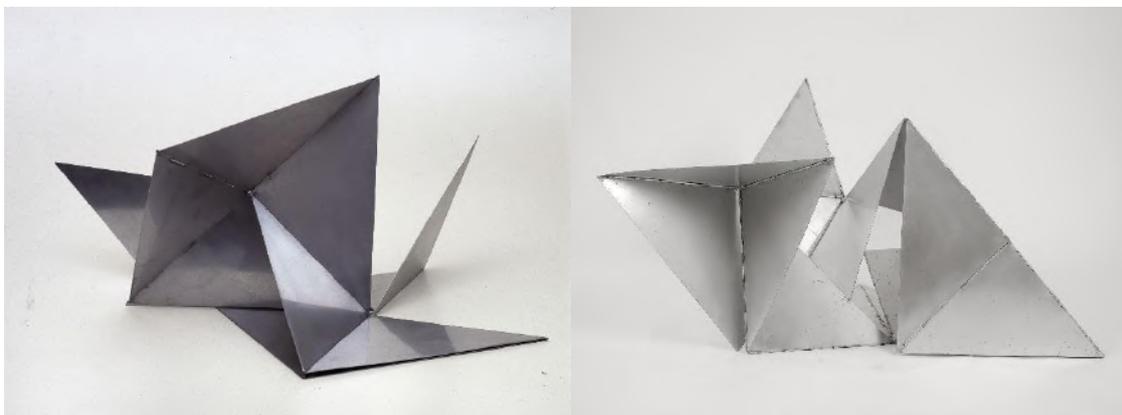


Figura 6: *Os Bichos* – Lygia Clark, 1961.

O espectador com a sua interferência direta na obra, estabelece uma relação mais direta com a mesma. O contato “orgânico” entre o homem e o objeto faz com que a obra exista e tenha sua estrutura modificada apenas com a ação física externa. O espectador assim torna-se participante e se utiliza da obra como instrumento ativador de seu processo criativo, já que a mesma o convida a descobrir novas configurações e possibilidades da estrutura de metal por meio do simples gesto de quem a manipula.

Na arte neoconcreta, há outra espécie de revalorização do gesto expressivo. É que o gesto não é o gesto do artista quando cria, mas sim é o próprio diálogo da obra com o espectador. (...) O espectador já não se projeta e se identifica na obra. Ele vive a obra, e vivendo a natureza dela, ele vive ele próprio, dentro dele. Somos novos primitivos de uma era e recomeçamos a reviver o ritual, o gesto expressivo, mas já dentro de um conceito totalmente diferentes de todas as outras épocas. (CLARK, 1997, p.122).

Os *Bichos*, como obra viva e orgânica, tornam-se passíveis para a criação de diálogo com o participante. O público dessa maneira, deixa de ser considerado espectador e passa a integrar-se à obra, torna-se agente constitutivo do fazer artístico, já que apenas com o gesto expressivo de um participante ativo, a obra atinge um estado final de significação. Tal estado de significação é recriado constantemente por aquele que o manuseia e investiga suas diversas facetas.

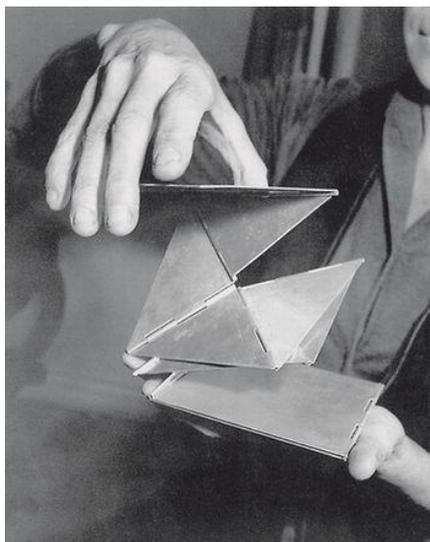


Figura 7: CLARK, L. *Bicho de bolso*. Placas de metal, 1966.

Porém, a estrutura dos *Bichos* ainda é limitada. Suas dobradiças ao mesmo tempo em que permitem diversas configurações, ainda são finitas. A manipulação do espectador, por mais livre que seja, ainda é pré-estabelecida pela dinâmica estrutural expressiva da obra. A ação do participante depende das possibilidades da estrutura dos *Bichos*, da mesma maneira em que eles, para existirem quanto obra, dependem da ação direta do participante ativo. A relação de interdependência entre obra e espectador permite uma integração total e existencial entre ambos, o que torna a obra de Lygia demasiadamente expressiva.

O Bicho tem um circuito próprio de movimentos que reage aos estímulos do sujeito. Ele não se compõe de formas independentes e estáticas que possam ser manipuladas à vontade e indefinidamente, como num jogo. Ao contrário: suas partes se relacionam funcionalmente, como as de um verdadeiro organismo, e o movimento dessa parte é interdependente. Nessa relação entre você e o Bicho há dois tipos de movimento. O primeiro, feito por você, é puramente exterior. O segundo, do Bicho, é produzido pela dinâmica de sua própria expressividade. O primeiro movimento (que você faz) nada tem a ver com o Bicho, pois não pertence a ele. Em compensação, a conjugação de seu gesto com a resposta imediata do Bicho cria uma nova relação e isso só é possível graças aos movimentos que ele sabe fazer: é a vida própria do Bicho. (CLARK, 1997, p.121)

Da mesma maneira em que Lygia Clark reformula o papel do espectador com os *Bichos*, em sua proposição *Baba Antropofágica* realizada com alunos da Universidade Sorbonne em 1973, a artista estabelece um novo modo de participação. A proposta artística consistia em um estudante deitado no chão em relaxamento, enquanto outros ao seu redor o cobriam com linhas de costura. Os carreteis das linhas ficavam alojados no

interior das bocas dos participantes e os mesmos as retiravam aos poucos para assim criar uma teia de linhas que cobrisse o indivíduo deitado.

A linha que sai da boca dos participantes é banhada pela baba humana. A saliva como fluido corporal torna-se elemento fundamental da obra. Presente em nossas bocas, a saliva possui diversas funções, todas elas desempenham um importante papel quanto o funcionamento do nosso corpo, ao ajudar na digestão dos alimentos, servindo também como lubrificante para a proteção e higiene da boca, etc. Dessa forma, o ato do babar humano é percebido com grande significado quando feito coletivamente; a baba involuntária e incontrolável é uma das secreções mais íntimas do ser humano, pois é parte da gente e vem de dentro de nós.



Figura 8: Registro fotográfico da proposição Baba Antropofágica de Lygia Clark realizada por alunos da Sorbonne. (1973)

A *baba antropofágica* de Lygia Clark é a baba que nutre o outro e pelo outro se é nutrido. O ato de retirar as linhas dos carretéis na boca é o ato de se doar e se expor para o outro em sua forma mais literal e profunda, de se permitir ser devorado e devorar-se, alimentar-se do outro e ser alimentado. As linhas conectam as pessoas e permitem que todos entrem em contato com o que provém do outro de mais íntimo e particular. Assim, a teia de linhas criada é produto de uma troca coletiva, é a junção das experiências particulares para algo único e coletivo, é resultado daquilo que sai do próprio corpo e se

transforma em algo totalmente novo, é o processo antropofágico.

A proposição da artista quanto obra, promove um novo modo de participação, já que a mesma para existir precisa ser realizada e experimentada por um grupo de pessoas. Se anteriormente com os *Bichos* a interação ocorria por meio de uma participação mais específica, direta e individual de cada participante em relação à vida própria do Bicho, com a proposição da *Baba* a participação torna-se o encontro entre pessoas para a realização de uma *participação coletiva/relacional*. A ação individual de cada um dos participantes de retirar a linha de costura da boca, quando feita em grupo, ganha uma maior dimensão e significado coletivo.

Da mesma maneira que Lygia, outros artistas do movimento do neoconcretismo se preocupavam com as diversas maneiras de provocar uma relação mais afetiva e participativa entre o espectador e a arte. Não havia mais espaço para uma arte estritamente racional que deixasse de lado questões e experiências que envolvessem o ser humano de maneira total.

Também integrante do Grupo Frente, o artista Hélio Oiticica buscou em suas produções artísticas superar a noção de objeto de arte definido tradicionalmente pela história da arte até então. Além de também redefinir a posição do espectador para indivíduo participante e extensão da obra artística, o artista buscou por meio das suas proposições criar um novo comportamento do participante diante da arte ao conduzi-lo a uma experiência supra sensorial consequência da pura experimentação. Sua contribuição artística por meio de seus trabalhos - em primeira instância visuais e posteriormente sensoriais - foram de extrema relevância para época, ao romper com a tradição, junto a diversos escritos sobre o caráter experimental, inovador e participativo na arte.

Em abril de 1967, o artista participou da mostra *Nova Objetividade Brasileira* realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A mostra, ao reunir diversas vertentes das vanguardas nacionais, tratava da chegada de múltiplas tendências artísticas, onde a falta de uma unidade de pensamento tornou-se seu diferencial. Para Hélio Oiticica, o momento é demarcado pela superação dos suportes tradicionais da arte, ao abolir as convencionais categorias de pintura de cavalete, escultura e gravura, em prol apenas do objeto de arte. O uso de diversos objetos do cotidiano pelos artistas atribuiu um complexo de significações na arte: a arte ao se aproximar da vida torna-se um aglomerado de potências transformadoras na política, nas questões sociais e no campo da ética.

A Nova Objetividade seria o estado atual da arte brasileira de vanguarda, cujo estado envolvia diversas características para a criação de uma nova arte nacional. Oiticica

defende, no Esquema Geral da Nova Objetividade, uma vanguarda artística brasileira baseada nas seguintes características: a *vontade construtiva geral* - uma vontade construtiva por parte dos artistas como uma primeira necessidade da Nova Objetividade que seria capaz de construir uma caracterização nacional, procurar exaltar características específicas dos artistas nacionais e unificá-las culturalmente, objetivando um estado criador geral para construção de uma vanguarda brasileira; a *tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete* – a eliminação do quadro, do cavalete, dos suportes tradicionais é resultado de um processo inovador dentro da arte brasileira, ocorre na verdade uma desintegração do plano, da pintura, do espaço pictórico, o quadro torna-se campo amplo de observação e imersão, a pintura ocorre fora do quadro; a *participação do espectador* – a ocorrência de dois modos de participação do espectador na arte, a “manipulação” ou “participação sensorial corporal” e a participação “semântica”, modos de participação que buscam uma participação total do ser humano proporcionando novas experiências e significados na arte (obra aberta⁴) ao se diferenciar da “pura contemplação transcendental” existente na arte anterior; a *tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos* – o artista não só como proponente de experiências, mas também consciente e participante diante dos acontecimentos e problemas do mundo, “[...] não virar as costas para o mundo para restringir-se a problemas estéticos, mas a necessidade de abordar esse mundo com uma vontade e pensamento realmente transformadores, nos planos ético-político-social” (OITICICA, 1976, p.164); a *tendência de uma arte coletiva*⁵ – a busca pelos artistas de uma solução coletiva para suas proposições artísticas, proposições as quais não há mais uma separação entre o indivíduo e o coletivo, onde há espaço para um processo criador aberto proveniente de uma participação total coletiva, e a *ressurgimento do problema da artiarte* – uma reflexão sobre para quem o artista faz sua obra, além de criar, os artistas devem se comunicar de maneira ampla não apenas para

⁴ Conceito discorrido por Umberto Eco em seu livro “Obra aberta” (1962), ao refletir as propostas da arte contemporânea como uma obra de arte aberta por não comportar apenas uma interpretação. A obra aberta é compreendida como um modelo teórico para se pensar a arte contemporânea.

⁵ O artista americano Allan Kaprow, além de pioneiro no desenvolvimento da arte da performance no final dos anos 50 e início dos anos 60, pensou uma arte coletiva ao tornar-se precursor do nascimento do *happening* com a apresentação da série *18 Happenings in 6 Parts* em outubro de 1959 na Galeria Reuben em Nova York, dois anos antes do primeiro *happening* do Fluxus, em 1961. A partir de 1961, Kaprow passou a elaborar o conceito dos *happenings* por meio de escritos, definindo-os como eventos que simplesmente acontecem ao se concretizarem de maneira improvisada, não devem ser ensaiados e encenados como peças de teatro, são eventos que jamais devem ser repetidos, cuja arte tem sua forma “aberta, inacabada e fluida”.

uma elite reduzida, mas também ir contra a essa elite ao propositar obras “abertas” para uma participação popular.

É nesse contexto da busca de uma vanguarda artística brasileira que Hélio Oiticica cria projetos acerca de uma arte ambiental, onde o espectador estabelece um vínculo com o seu entorno, onde a obra de arte ativa o espaço circundante ao preencher o “vazio” e a participação do espectador é também uma participação total suprasensorial, uma “participação ambiental”. Com a criação dos *Penetráveis*, essa relação é visível, já que o espectador precisa penetrar os espaços criados pelo artista em forma de labirinto, para assim explorar seus sentidos além da experiência unicamente visual: a obra precisa ser não só apenas observada, mas principalmente vivenciada e experimentada.

Na exposição Nova Objetividade Brasileira, em 1967, Oiticica instala no museu um penetrável ou ambiente chamado *Tropicália*. A *Tropicália* apresentava um ambiente arquitetado pelo artista de maneira improvisada, semelhante às favelas, e com um cenário tropical composto por areia, pedrinhas, araras, plantas características, entre outros elementos. O público era convidado a vivenciar aquele novo ambiente criado ao caminhar descalço, experimentando sensações que jamais seriam experimentadas em suportes tradicionais.



Figura 9: *Tropicália* composta pelos penetráveis “PN2 - A pureza é um mito” e “PN3 - Imagético”.

Após o espectador-participante adentrar esses diversos caminhos onde inúmeras experiências sensoriais são propostas, o mesmo é conduzido por fim a entrar no penetrável principal, invadido pela escuridão, onde uma televisão ligada se mantém permanentemente em funcionamento. O participante então é bombardeado por imagens da televisão que mostram o contraste entre os meios de comunicação e a miséria nacional dentro do contexto simbólico moderno em plena ditadura militar.



Figura 10: Tropicália em Carnegie Museum of Art, Petesburgo, 2016. Coleção de César e Claudio Oiticica. Fotografia de Bryan Conley. Fonte: whitney.org

Seus penetráveis, para além do objeto de arte que ativa e provoca sensações, promoviam a reflexão do indivíduo participante perante à sua existência. Em meio a um contexto radical de ditadura demarcado pela censura, pelos impasses e polarizações da sociedade, da arte e da política, mais do que o participante vivenciar as experiências propostas, o mesmo obtinha consciência do próprio corpo diante da sua realidade. O artista assim além de propositos de experiências, o mesmo tomava posicionamento ético, social e político diante dos problemas da sociedade. *Tropicália* apresenta intrinsecamente a linguagem explícita de uma vanguarda artística brasileira.

Tanto Hélio Oiticica quanto Lygia Clark, pensam suas proposições artísticas como um meio que ativa processos subjetivos a partir da participação do espectador. O

espectador-participante se percebe parte da obra, tem seus sentidos aflorados ao fazerem parte de um novo ambiente, possibilitando assim criar um relacionamento cada vez mais intenso e afetivo com a obra.

Entende-se tradicionalmente como o “papel” do artista de emissor de uma comunicação, enquanto o espectador torna-se receptor do que lhe é comunicado, tal relação se pautava ainda numa relação meramente visual proveniente de uma participação ainda pouco explorada. Com as obras de Lygia e Hélio, os papéis de “artista”, “espectador” e “objeto” se modificam. O artista torna-se propositor de uma ideia, propositor de experiências a serem percebidas e experimentadas pelo espectador. O espectador torna-se participador do processo criativo ao se relacionar com a obra. E o objeto configura-se como elemento ativador de experiências a serem vivenciadas pelos participantes, o mesmo não é mais apenas uma representação, pois “sua existência é significativa apenas nessa íntima relação com os participantes como seres inteiros, pluri-sensoriais.” (BRETT, 2005, p.87)

[...] Nós somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos. Estamos à sua mercê. [...] Nós somos os propositores: enterramos a obra de arte como tal e chamamos você para que o pensamento viva através de sua ação. (CLARK, 1968)

Dessa maneira, as similaridades entre os artistas se pautam na vontade de revelar sentimentos e experiências íntimas através da arte, ao perceber a obra de arte não como “máquina” nem como “objeto”, mas como um campo de possibilidades sensíveis que provocam relações exteriores únicas e abrangentes.

A reorientação de uma vanguarda brasileira ocorre também no âmbito da escultura, visto que escultores neoconcretos também refletiam sobre novos caminhos para a ativação de novas experiências. Enquanto Hélio e Lygia optaram pela experiência sensorial em suas obras ao romperem limites impostos pela arte tradicional, o escultor Amilcar de Castro optou por um lado distinto ao conservar o objeto visual no espaço real. “E o fez ao assumir ‘a herança moderna da escultura’, ‘recuando até a simples placa bidimensional, que é o oposto do volume e, portanto, da escultura.’” (GULLAR, 2003) ⁶

Ao se utilizar de uma expressão mais direta com formas definidas, ao fazer uso de elementos aparentemente simples, o artista consegue revelar uma experiência dramática e subjetiva da forma. Suas esculturas pesadas de corte e dobra nascem de uma leveza singela ao preencherem o espaço de modo harmônico. Da mesma forma que a obra ocupa

⁶ Trecho retirado do livro “Amilcar de Castro – Uma retrospectiva” de José Francisco Alves, p. 115.

o espaço, a mesma cria vazios, por meio de cortes da estrutura cria-se novos campos de visão que podem ser preenchidos pela luz do ambiente e por tudo aquilo circundante à escultura.

Quando seis grandes esculturas de Amilcar de Castro são colocadas ao ar livre, no Largo Glênio Peres no centro de Porto Alegre em 2005, diante de uma retrospectiva da obra do artista pela iniciativa da 5ª Bienal do Mercosul, torna-se impossível a não-interação do público que ali transita com as suas obras. O lugar escolhido é demarcado por um intenso fluxo de pessoas que têm suas rotinas afetadas pelas esculturas monumentais, além de ser um dos poucos espaços abertos da zona central de Porto Alegre, onde ocorrem diversas atividades que reúnem diferentes grupos de pessoas como: comícios, atos religiosos, espetáculos, feiras, entre outros.

A possibilidade de entrar em contato com as obras de Amilcar por parte do povo porto-alegrense torna-se uma experiência única, quando o deslocamento das esculturas para a paisagem da cidade promove diversas experiências de descobertas. A relação do sujeito com a obra, intensifica-se a partir do momento em que o mesmo experimenta as possibilidades da estrutura ao se deslocar pelo espaço, adentrando seus cortes com o próprio corpo, visualizando a escultura em diversos ângulos ao desviar-se delas ou percebendo-as com atenção.



Figura 11: Amilcar de Castro, c. 1999 Aço/Steel, 240 x 480 x 240 cm. Coleção: Museu Márcio Teixeira.

Fotografia: Tânia Meinerz/PressPhoto

As esculturas além de dialogarem com tudo aquilo que está em seu entorno, conseguem proporcionar uma nova percepção do espaço da cidade, já que seus espaços “vazios” são preenchidos por tudo que existe e se encontra vivo na cidade, o sujeito então é convidado a desvendar seus recortes visuais de acordo com o posicionamento de seu próprio corpo. Os recortes das esculturas de Amilcar também permitem que se abra uma “porta” ou um “novo caminho” para aqueles que se deslocam pelo Largo. A luz do sol ao criar sombras/projeções no chão e na própria escultura, permitem uma nova concepção da forma ao promover a imaginação e subjetividade de quem a observa.



Figura 12: Esculturas de Amilcar de Castro. Largo Glênio Peres, Porto Alegre. Fotografia: Carlos Stein/VivaFoto

Franz Weissmann, outro escultor do movimento neoconcreto, também se preocupou com a construção no espaço real. Ao rejeitar radicalmente a massa da escultura, encontra-se nela mesma o vazio, o espaço indeterminado. Com pontos similares às obras de Amilcar, as esculturas de Weissmann nascem como uma árvore advindas do espaço real e seus vazios tornam-se um grande campo de possibilidades e direções para se enxergar o espaço real e imaginário. Esses se fundem e se confundem: o mundo real existe e ocorre dentro do enquadramento subjetivo do vazio.

A fuga por parte dos artistas neoconcretos de uma arte estritamente racionalista, proveniente de raízes dogmáticas, tornava-se cada vez mais visível a partir do momento em que houve a preocupação em extrair a emoção e a subjetividade da forma. Weissmann

conseguiu por meio da conexão entre as formas e atravessamento entre elas, trazer movimento e inventividade, ao mesmo tempo em que há um equilíbrio e harmonia entre as formas cheias e seus espaços “vazios”. As esculturas lineares do artista determinam um espaço virtual, fazendo com que as mesmas se tornem um desenho no espaço para ser apreendido pelo público e não meramente contemplado.



Figura 13: Ponte, 1958; (Ferro pintado) 18 5/8 × 18 5/8 × 26 5/8 in. (47.3 × 47.3 × 67.6 cm); Franz Weissmann. Coleção Adolpho Leirner.



Figura 14: Diálogo, 1979; (Chapa de Aço) (4,43m x 5,15m x 1,50m); Franz Weissmann. Praça da Sé, São Paulo. Fotografia: Leonardo Soares/UOL.

Nas obras de Amilcar e Weissmann a participação do espectador não é explícita. Porém, ela existe e ocorre em coexistência com o espaço que envolve a obra, onde a mesma se estabelece e é percebida pelo público. Dessa maneira, diferentemente de uma relação mais íntima entre obra e espectador, onde o espectador manipula a obra e a mesma se modifica de acordo com esse contato (como os “Bichos” de Lygia Clark), nas obras dos escultores Amilcar e Weissmann essa relação é pública, menos óbvia e intimista, ocorre na praça, nas ruas, aonde a obra estiver. O caráter existencial da obra exige uma compreensão do espectador para que esse consiga desvendar o ato criativo.

Sendo assim, nota-se que artistas do movimento do neoconcretismo acreditam que a arte deve existir no mundo para ser apreendida de diversas formas, a mesma não deve ser definida, nela pouco há verdades absolutas a serem seguidas. A arte precisa sofrer modificações e ser variável, deve existir por meio da liberdade de criação e expressividade. Essa deve existir nas ruas, deve ter contato com o público, indagar e provocar o espectador para assim estabelecer relações que vão além das quatro paredes de uma galeria.

4. A ARTE CONTEMPORÂNEA RELACIONAL: PONTOS DE ENCONTROS, TROCA DE EXPERIÊNCIAS E PARTICIPAÇÃO DO PÚBLICO

A partir dos anos 90, a arte sofre modificações simbólicas diante de um contexto completamente novo: momento em que a internet, as multimídias, e as diversas técnicas de comunicação surgiam e se expandiam. O artista dessa época se via interessado em trazer por meio de suas proposições artísticas, um novo modo de experimentar a arte. Diferentemente de todas as artes anteriores, segundo o crítico e curador de arte Nicolas Bourriaud em “Estética Relacional”, a arte dos anos 90 encontra-se na “esfera das relações inter-humanas”, onde a mesma busca criar relações cada vez mais afetivas com o público ou inventar novas maneiras de ativar relações distintas e necessárias entre as pessoas.

É no contexto da sociedade do espetáculo, descrita por Guy Debord, que os artistas encontram a necessidade de reviver as relações humanas reais que são gradualmente negligenciadas, por conseguinte do avanço tecnológico, meios de comunicação de massa e o sistema do consumo exarcebado que oferecem para a sociedade moderna o melhor do mundo das aparências, cuja felicidade é falsa e passageira. As relações humanas então tornam-se cada vez mais superficiais e vazias, carentes de convívio, troca de experiências e pontos de encontro. Dessa maneira, a atividade artística contemporânea torna-se meio fundamental e alternativo para salientar as diversas relações humanas existentes, torna-se um campo abrangente a ser explorado de possíveis e inimagináveis experimentações sociais.

Para Bourriaud, a possibilidade de uma arte relacional “atesta uma inversão radical dos objetivos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna” (BOURRIAUD, 2009, p. 20) visto que a arte contemporânea não é um território a ser comprado, emoldurado e colocado na parede como anteriormente (obras de arte da modernidade que existiam para cumprir uma função meramente aristocrática de apresentação), mas sim um território a ser explorado e vivenciado, já que a obra de arte contemporânea “se apresenta como uma duração a ser experimentada, como uma abertura para a discussão ilimitada.” (BOURRIAUD, 2009, p. 21). Sua existência então ocorre em diálogo com a realidade humana e seu contexto, a fim de abrir caminhos para experimentações diante do mundo contemporâneo provocando intensas e infinitas relações duradouras entre sujeitos. Ao mesmo tempo em que o contexto atual restringe as oportunidades de relações humanas, a arte contemporânea cria espaços para tal finalidade,

serve-se de instrumento para ativação de inúmeras relações e intercâmbios sociais.

A materialidade da obra de arte contemporânea encontra-se em segundo plano, em virtude de seu projeto político de investir e problematizar as esferas das relações humanas. Sendo assim, sua forma material apresenta-se como elemento unicamente para gerar conexões e por meio dela o artista propõe interações humanas a fim de iniciar um diálogo. Nesse sentido, conclui-se então que toda arte em toda a história da arte possui um grau relacional, a partir do momento em que essa cria pontes de encontro e ligações entre as pessoas. “A arte sempre foi relacional em diferentes graus, ou seja, fator de socialidade e fundadora de diálogo” (BOURRIAUD, 2009, p. 21).

Rirkrit Tiravanija é um dos artistas que sintetizam o que se compreende como “estética relacional” – a forma da obra contemporânea que transcende sua forma material, a mesma existe como elemento fundamental para se criar e estabelecer conexões –, pois seus trabalhos artísticos tornam-se meios para a criação de um espaço colaborativo e íntimo, espaço de convívio, comunicação e compartilhamento de experiências momentâneas.

Em 1992, o artista rejeita os objetos tradicionais de arte e faz da sua ação e seus resultados com o público a própria obra de arte, ao cozinhar curry servido com arroz para as pessoas que estivessem visitando sua exposição. Parte da galeria se tornou um aglomerado de pessoas experimentando sua comida enquanto socializavam e vivenciavam aquele momento único. As próprias pessoas tornam-se parte da obra de arte, o espaço da galeria deixa de ser um local de mera contemplação e torna-se um local vivo, parte do cotidiano, onde as pessoas convivem entre si e se relacionam.



Figura 15: Untitled (Free/Still) – Rirkrit Tiravanija, 1992/2007. Fotografia concedida pelo artista e empreendimento de Gavin Brown (Galeria Gavin Brown).

Dessa maneira, o trabalho do artista torna-se uma plataforma, um meio, para que o público interaja não só com o trabalho de arte em si, mas também com todas as pessoas que o compõe. A arte contemporânea torna-se o elemento de ligação que resgata as relações humanas de maneira cada vez mais intensa e duradoura, uma arte que mais do que simplesmente observada, precisa ser experimentada e explorada. A simples ação do artista de trazer para o interior da galeria a vida cotidiana em seu modo mais puro, torna-se essencial para reconfigurar e estabelecer uma relação cada vez mais íntima, abrangente e necessária entre todos: artista, arte, público e espaço expositivo.

A artista Eleonora Fabião por meio da performance, estimula relações e cria conexões entre ela mesma e aqueles que estiverem à disposição de participarem de sua obra. Em 2008, a artista se desloca para o centro da cidade do Rio de Janeiro, mais especificamente no Largo da Carioca, para uma proposição inusitada denominada *Ação Carioca 1* (uma das sete ações de seu trabalho performático “Ações Cariocas”) cuja a artista carrega consigo duas cadeiras da cozinha de sua casa e as coloca na rua, senta em uma delas com os pés descalços e exibe um cartaz para todos que estiverem passando pudessem visualizá-lo, composto com a seguinte frase: “Converso sobre qualquer assunto”.



*Figura 16: Ação Carioca #1 – Converso sobre qualquer assunto (2008); Eleonora Fabião.
Largo da Carioca no centro da cidade do estado do Rio de Janeiro.*

Seu trabalho nasce da tentativa de estabelecer um diálogo com os transeuntes, ao colocar-se de maneira direta e objetiva com um estranho. Estranho este que possui diversas experiências para serem compartilhadas, pensamentos, vivências, ideologias, comportamentos e linguagens distintas da artista. Ocorre ali uma troca de informações e aprendizado, uma comunicação que se transforma e se renova a cada instante, de acordo com os diversos rostos que irão aparecer na frente da artista ao decorrer da performance.

A arte da performance permite a criação dessas relações de maneira intensa e duradoura ao mesmo tempo em que é efêmera. O evento da performance ocorre em determinado tempo e espaço de acordo com os elementos disponíveis e proposições apresentadas, cujo evento não pode ser eternizado como uma pintura emoldurada juntamente da sua experiência que poderá ser percebida a qualquer instante, basta o espectador entrar em contato com a mesma. O ato performativo é livre, concomitantemente em que é pertencente a um único momento e contexto, momento este que não poderá ser recuperado e revivido, ainda que seja registrado por meio de fotografias. Mesmo que a performance seja refeita no futuro, essa sofrerá mudanças e provocará novas e distintas experiências, já que será outro espaço, contexto, tempo, elementos/objetos e outras pessoas participantes. A mesma é a arte da quebra, do rompimento da moldura, da norma, do hábito comportamental, da área de conforto e mecanização humana. Propõe o inesperado, a vivência, o momento, a experiência única e coletiva.

Mais do que apenas uma performance que estabelece “relações humanas”, como Nicolas Bourriaud descreve essencialmente as obras de arte contemporâneas, a obra de Eleonora Fabião ocorre se relacionando também com o espaço urbano, espaço de fluxos, deslocamentos, contaminações e movimentos. A conversa entre a artista e a pessoa ali disposta se mistura com o barulho das ruas, com a conversa de outras pessoas, com as chamadas de vendedores ambulantes, com as buzinas dos carros no trânsito. O espaço íntimo criado pela artista, ao se utilizar das cadeiras de sua casa, além da disposição dos corpos que estão frente a frente abertos para uma conversa íntima e os pés descalços da artista, é invadido pelo espaço público. É o espaço íntimo, particular, privado que existe e coexiste dentro do espaço público, urbano, aberto e vice-versa.

Entende-se que é de interesse do artista da contemporaneidade, nesse sentido, de fazer uma arte que estimule não só as relações entre os indivíduos mas também as relações destes com os diversos espaços e o mundo, ao unir grupos que se interliguem de maneira orgânica ao dialogarem entre si promovendo novos modelos de socialidade. A ação do

artista também proporciona ao espectador a vivência de uma experiência única ao permitir uma grande conexão entre público e artista. O próprio artista então entra em contato direto com o seu público além da galeria, esse se encontra literalmente em sua obra de arte e no mundo para gerar conexões, e o espectador torna-se elemento ativador dessas relações, ao participar e confeccionar junto ao artista a obra de arte e sua rede de reflexões até que a mesma seja finalizada.

Tanto a obra de Tiravanija quanto a de Eleonora Fabião de fato operam na esfera das relações humanas, ao permitirem a participação e interação do espectador dentro de sua proposição estética, promovendo trocas de experiências e intercâmbio social ao interligar pessoas e grupos. Porém, é notável que essas relações ocorrem em locais distintos.

As relações humanas causadas pela obra de Tiravanija ocorrem ainda dentro da galeria, com um público entendedor de arte e que frequenta instituições de arte. Local também onde habitam curadores, críticos e artistas. As relações ali provocadas, por mais livres que no primeiro momento possam aparentar, ainda ocorrem dentro de um circuito fechado, esse que é alimentado por um grupo específico que obtém os mesmos interesses. Tais relações provocadas por sua obra percorrem em torno das seguintes questões: essas ocorrem para quê e para quem? Para simplesmente reunir um grupo específico em um local institucionalizado e fomentar discussões internas que não alcançam a todos?

Por um outro viés, a obra de Eleonora Fabião ocorre do lado de fora, nas ruas em contato direto com o público variável. Público esse que não é previamente selecionado pelo local que lhe é frequentado e que simplesmente existe, usufrui e se desloca por aquele espaço comum. É o público entrando em contato com a arte, sem saber que essa é de fato arte, conversando com uma artista sem saber que essa é artista. Uma conversa que atravessa qualquer assunto, assunto variável pela quantidade de pessoas que possuem interesses distintos. As relações inter-humanas ocorrem assim de maneira democrática, pelo menos mais próxima a isso, onde qualquer um pode fazer parte e se sentir parte da experiência que está sendo proposta pela artista.

Nicolas Bourriaud discorre sobre artistas cuja as obras operam na esfera relacional:

O espaço em que se apresentam suas obras é o da interação, o da abertura que inaugura (Georges Batailler diria: “dilacera”) **todo e qualquer diálogo**. O que elas produzem são espaços-tempos relacionais, experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológicas da comunicação de massa; de certa maneira, são lugares onde se elaboram socialidades alternativas, modelos críticos, momentos de convívio construído. (BOURRIAUD, 2009, p. 62)

Realmente, a obra de arte contemporânea que explora o campo relacional de fato viabiliza espaços de comunicação e cria possibilidades para diálogo, porém nem sempre dão abertura para “todo e qualquer diálogo”. Talvez as relações humanas que a arte contemporânea propõe não necessariamente precisam ser e são relações/diálogos democráticas(os), rompendo e se libertando dos padrões de comunicação de massa. Contudo, com certeza estimulam a participação das pessoas na arte de maneira coletiva sugerindo uma ação cotidiana ao criarem “momentos de convívio”, mesmo que a experiência íntima das relações propostas pelo artista ainda ocorram dentro de um grupo/local específico ou fora da galeria com uma quantidade variável de pessoas, que não necessariamente estão inseridas no meio artístico.

A arte contemporânea, sem dúvidas, propicia e inventa modos de relacionamento e convívio entre as pessoas, esses que ainda foram esquecidos, nunca pensados ou deixados em segundo plano. Tão necessário quanto a obra de Eleonora Fabião, de estimular a conversa de maneira mais íntima que alcance a todos, em um local conturbado, onde as pessoas não ouvem a si próprias e nem aos outros, a obra de Tiravanija mesmo que estimule a proximidade entre as pessoas de um meio artístico fechado, que ainda ocorre dentro da galeria, propõe uma relação inter-humana que também é tão necessária quanto: ao promover um convívio maior entre elementos da engrenagem de uma instituição, a fim de quebrar uma hierarquia, proporcionar diálogos que talvez nunca antes fosse possível entre pessoas que possuem interesses em comum. Pessoas essas que frequentam o mesmo local, estão inseridas no mesmo meio e que precisavam ser lembradas de se relacionarem de maneira mais afetiva e igual. Tiravanija propõe um diálogo não tão aberto, mas também propõe um diálogo importante e necessário.

O trabalho de Eleonora Fabião talvez seja resultado das possíveis relações humanas criadas no interior da galeria, e o trabalho de Tiravanija tenha sido o ponto de partida para que essas relações ocorressem também no lado de fora de maneira cada vez mais transversal.

A obra de arte contemporânea ao atuar no campo das relações, faz uso da participação do espectador na arte ao torná-la um dos elementos indispensáveis para que essas relações de fato ocorram. A participação do espectador no contexto da arte contemporânea serve-se de ponto chave para que as conexões e relações entre as pessoas tornem-se possíveis. Dessa maneira, sem a participação do público com a obra ou o mesmo tornando-se parte da obra, os aspectos principais da arte contemporânea não conseguem se desenvolver ou se articular no mundo de maneira integral. A mesma existe

a partir do abandono de suportes tradicionais, utilizando-se de novas tecnologias, mídias, matérias, questionando a todo momento a definição de arte ao fundir arte e vida promovendo cada vez mais novas linguagens. Dessa forma, pensar em arte contemporânea é de fato pensar em como que a arte atravessa as relações humanas de maneira total. É a arte que se aproxima da vida, do contexto social, da realidade cotidiana. Uma arte que se utiliza de diversos materiais disponíveis e linguagens, para que a mesma tenha um alcance mais democrático.

Porém, o que se compreende como arte contemporânea hoje partiu da gradativa construção dos artistas do final da década de 50 e início da década de 60, os *Bichos* de Lygia Clark e *Tropicália* de Hélio Oiticica, já chamavam a atenção para a necessidade de promover novas relações por meio da participação. Talvez não diretamente as relações entre pessoas, mas possibilitar a relação mais afetiva do indivíduo com o mundo, fazendo com que esse pudesse se tornar consciente do próprio corpo e espaço/contexto em que está inserido. Seja por meio do toque, seja por vivenciar uma experiência onde todos os sentidos fossem explorados. As obras desses artistas já pensavam em salientar e intensificar relações e compreendiam a arte como uma troca, troca de experiências: a experiência participativa do espectador que se refletia na confecção da obra, e a experiência proposta pela obra que afetava diretamente a relação do espectador com o mundo.

A arte contemporânea encontra-se no campo onde a participação torna-se um dos aspectos principais e relevantes para que essas relações e trocas se intensifiquem cada vez mais, principalmente para que as mesmas ocorram efetivamente entre as pessoas que entram em contato com a obra. Porém, mesmo que essa também permita trocas e relações, a arte contemporânea articula esses aspectos de forma distinta de todos movimentos artísticos anteriores ao fazer da esfera das relações lugar da obra de arte. A participação mesmo que ocorra a todo momento de diferentes formas nas práticas artísticas contemporâneas, essa não é mais ponto principal a ser explorado como artistas anteriores colocavam em voga em suas obras, ela serve-se de ponto fundamental para dar forma a obra de arte para finalmente criar espaços-tempos relacionais, possibilitar momentos de convívios, trocas de experiências e modos de sociabilidades concretos.

5. CONCLUSÃO

As obras de arte participativas, portanto, existem e se articulam no mundo desde sempre. Seja por meio de seus diversos níveis e modos de participação implícitos ou explícitos, ao obter intrinsecamente diversas possibilidades de provocar e induzir o posicionamento ativo do espectador diante dela. Torna-se inegável a potencialidade das obras de arte, independentemente de seu espaço, tempo e materialidade, de estabelecer relações participativas significativas, tornando-as cada vez mais abrangentes, necessárias e fundamentais para que a relação de indivíduos com a vida e o mundo circundante se intensifique.

De fato, a partir do final da década de 50 e início da década de 60, teve-se a evidente vontade por parte dos artistas do movimento do neoconcretismo de fazer uma arte participativa, ao se tornarem propositores de uma experiência. A preocupação com as ações do corpo, o ser humano total, o imaterial e o experimental, fez com que esse período na arte se tornasse um dos momentos cruciais para que a relação do espectador com a arte se transformasse e percorresse novos caminhos posteriormente.

Pensar a participação nesse momento é perceber a obra como organismo a ser explorado, esse que apenas funciona integralmente diante da intervenção comportamental direta de um espectador ativo. É a relação do espectador tornando-se cada vez mais afetiva e íntima com a obra de arte; é o momento no qual o papel do espectador se modifica e esse torna-se parte da obra. Com o movimento do neoconcretismo, o modo de apreender a arte, o papel do artista e do espectador e a relação de interdependência entre eles, além das inúmeras possibilidades materiais para a realização das proposições na arte, transformou significativamente o campo artístico, ao percebê-lo não só apenas como meio de invenção e criação, mas também como meio ativador e fomentador de relações e experiências ilimitadas.

Dessa maneira, tornou-se então possível a expressiva gama de alternativas participativas e experimentais na arte da contemporaneidade. Principalmente a partir da década de 90, com o avanço significativo da tecnologia e a criação de novos meios de comunicação, as diversas técnicas na arte foram se transformando e se renovando consideravelmente. As relações entre as pessoas nesse contexto também se alteravam, devido ao cotidiano acelerado e o sistema de consumo exacerbado, onde se propiciava a falta do convívio afetivo e a presença de relações progressivamente superficiais. O contexto da sociedade moderna, portanto, necessitava de experiências duradouras e

humanas. A arte contemporânea torna-se, conseqüentemente, a arte que opera nas esferas das relações humanas a fim de viabilizar, por meio da participação, pontos de encontros e reestabelecer vínculos perdidos ao proporcionar momentos de convívio.

Portanto buscou-se, ao decorrer da pesquisa, refletir sobre a participação na arte em diversos contextos na história da arte e como a mesma se transforma e se configura, diante das diversas possibilidades que foram proporcionadas e exploradas por artistas anteriores e posteriores. Perceber a participação como elemento fundamental, tanto no passado, quanto no presente e no futuro para a apreensão da obra de arte pelo espectador. Sem a participação na arte, a mesma não seria amplamente parte da vida e vice-versa. Torna-se interessante percebê-la como substância atemporal necessária para que a arte, em sua forma mais ampla e subjetiva, exista no mundo e se transforme constantemente.

Busca-se por meio da pesquisa, portanto, não necessariamente encontrar verdades absolutas ou responder questionamentos, mas sim pensar e repensar a participação em seu modo mais amplo e contaminante, a mesma como meio gerador de conexões, relações, experiências e criadora de relações humanas concretas, pertinentes e abrangentes.

6. REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte Italiana: De Michelangelo ao futurismo** – v.3
Capítulo: O seiscentos. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

ALVES, José Francisco. **Amilcar de Castro: uma retrospectiva**. Porto Alegre, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2005. Disponível em: <<https://goo.gl/FmZ6dq>> Acesso em: Outubro de 2018.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. Coleção Todas as Artes, São Paulo, Martins, 2009.

BRETT, Guy. **Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos**. Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria, 2005.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo, vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. Série espaços da arte brasileira, São Paulo, Editora Cosac Naify, 1999.

CLARK, L. **Lygia Clark**. (Catálogo da exposição) Paço Imperial/MinC IPHAN, Rio de Janeiro, 1997.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro, Editora Contraponto, 1ª edição, 1997.

DUCHAMP, Marcel. **O ato criador** in: BATTCOCK, A Nova Arte. São Paulo: Perspectiva, 1975.

FURTADO, R. **Sobre o espectador e a obra de arte: da participação à interatividade**. 2013. Monografia de graduação em Produção Cultural pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Disponível em: <<https://goo.gl/4urMTt>> Acesso em: Junho de 2018.

GREGATO, Márcia Elisa de Paiva. **Construção de formas geométricas no espaço analisando as obras de Franz Weissmann e Amilcar de Castro**. Campinas, SP. 2005. Dissertação de mestrado - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo à arte neoconcreta**. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

GULLAR, Ferreira. **Teoria do Não-Objeto**. Publicado no Suplemento Dominical do Jornal do Brasil em 1960. Disponível em: <<https://goo.gl/6FGyPS>> Acesso em: Outubro de 2018.

GULLAR, Ferreira. **Uma poética do espaço**. Franz Weissman, Rio de Janeiro, Galeria Aktuell, 1980. (Catálogo) Disponível em: <<https://goo.gl/PxSefx>> Acesso em: Outubro de 2018.

OITICICA, Hélio. **Esquema geral da Nova Objetividade**. Catálogo publicado da mostra “Nova Objetividade Brasileira”. Rio de Janeiro, MAM, 1967.

PASQUALINI DE ANDRADE, Marco. **Contribuição ao estudo de uma arte ambiental na década de 1960**. III Encontro de História da Arte da Unicamp, 2007.

PLAZA, J. **Arte e Interatividade: Autor-Obra-Recepção**. ARS (São Paulo) vol.1 no.2 (Dez. 2003) Disponível em: <<https://goo.gl/tme4Nk>> Acesso em: Março de 2018.

SNEED, Gillian. **Dos Happenings ao Diálogo: Legado de Allan Kaprow nas Práticas Artísticas “Relacionais” Contemporâneas**. Revista Poiésis, número 18, p. 169-187, Dezembro de 2011. Disponível em: <<https://goo.gl/AJJcvy>> Acesso em: Novembro de 2018.