

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

MELINA ALMADA SARNAGLIA

***(pro)posições e (im)posições***

estratégias de colaboração em arte contemporânea

VITÓRIA

2011

MELINA ALMADA SARNAGLIA

***(pro)posições e (im)posições***

estratégias de colaboração em arte contemporânea

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Angela M Grando Bezerra

VITÓRIA

2011

MELINA ALMADA SARNAGLIA

**(pro)posições e (im)posições**

estratégias de colaboração em arte contemporânea

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte.

Aprovada em \_\_\_\_\_ 2011.

COMISSÃO EXAMINADORA

---

Dra. Ângela Grando  
PPGA-UFES  
Orientadora

---

Dra. Mônica Zielinsky  
PPGA-UFRGS  
Membro Externo

---

Dr. Aparecido José Cirillo  
PPGA-UFES  
Membro interno

À minha mãe,  
que me instigou o desejo de sempre saber mais  
ao repetir que saber não ocupa espaço.  
Ao meu pai,  
Por me ensinar o valor da dedicação  
e da honestidade.  
Aos meus irmãos pelos laços eternos,  
Ao meu amor,  
por acreditar.

## AGRADECIMENTOS

À Angela Grando, pelo privilégio que acredito poucas pessoas tiveram de orientar com alguém que demonstra continuamente acreditar no seu trabalho e nas suas ideias, que as defende e projeta, que se encanta com cada descoberta. Por tudo isso e pelas infindáveis contribuições, pelo companheirismo construído e pela crença prosperada, obrigada.

Aos professores do mestrado, José Cirillo, Almerinda Lopes, Maria Cristina, Tarcísio Bahia incentivadores e responsáveis pela instituição de cada dúvida e pelos muitos silêncios desta pesquisa.

Aos professores da graduação, culpados por descortinarem a mim um mundo novo de possibilidades em arte. Por me mostrarem tudo o que eu acreditava ser arte, mas não sabia que existia. Raquel Garbelotti, Waldir Barreto, Gisele Ribeiro, Rita Bredarolli, Alexandre Emerick, este trabalho é uma resposta às suas deliciosas perguntas.

Aos colegas de mestrado e de jornada, presentes oferecidos pelo Programa, Nívia, Tânia, Sandra [e Mel], Genildo, Liza e Matheus. Obrigada pelo incentivo, pela força e pela constante e excelente troca. Certos laços não se desfazem jamais.

À minha família, por me proporcionar experiências diárias de amor e companheirismo. Por entender o quão importante o estudo sempre foi pra mim. Mamãe, Papai, Lara e Pedro, obrigada.

Ao Ivo, por enfrentar comigo no silêncio da noite os momentos de medo e incerteza. Por ser o frequente vento que sopra e mostra o caminho.

Aos amigos, pelos momentos impagáveis de relaxamento, pelos de seriedade. Pela pergunta sempre sincera sobre o trabalho, por me afastarem em alguns momentos dele. Ludmila, Meng, Renata, Gabriel, Victor, Muriel, Monica, Peinha, Yury, Regina, Júlio, Eduardo, Marie e Ana, obrigada por iluminarem meus dias.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes e à Capes, por proporcionarem esta pesquisa e sua apresentação em Congressos e Seminários.

## RESUMO

O presente estudo tem como objeto de investigação as estratégias de ação para as práticas colaborativas na arte contemporânea. Utilizamos como fio condutor para tal discussão as obras Parangolé e Éden de Hélio Oiticica, além de sua experiência no Morro da Mangueira, favela carioca, ainda na década 1960. Reflexões a partir da série Pessoas pagas para do artista espanhol Santiago Sierra e, o projeto Mejor Vida Corp. de Minerva Cuevas. Estabelecemos como ponto de reflexão as teorias que tratam da diluição do estatuto do autor, os textos do próprio Oiticica e as teorias que lidam com o campo da estética relacional. Analisamos de que maneira e em que momento a participação do espectador na obra se torna importante e quais estratégias são empregadas, a partir da colaboração, para que ela aconteça.

Palavras-chave:

Colaboração. Espectador. Hélio Oiticica. Santiago Sierra. Minerva Cuevas

## ABSTRACT

The present study aims to investigate the strategies used for the collaborative practices in contemporary art. We use as line for such discussions the works of Hélio Oiticica Parangolé and Édén, as such as his experience in Morro da Mangueira, a favela in Rio de Janeiro, still in the 1960. Reflections made from the series Persons Paid For and, the project Mejor Vida Corp. of the Mexican artist Minerva Cuevas. We pointed out as a reflection statement theories that deal with the dilution of the author question, texts of Oiticica himself and theories that deals with relational aesthetics field. We analyze of which way and in which moment of art history the beholder participation became important and which strategies are use, from collaboration, for it happens.

Key words:

Collaboration. Beholder. Hélio Oiticica. Santiago Sierra. Minerva Cuevas

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)  
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

---

Sarnaglia, Melina Almada, 1982-

S246p (Pro)posições e (im)posições estratégias de colaboração em arte contemporânea / Melina Almada Sarnaglia. – 2011.

93 f. : il.

Orientador: Angela Grandó.

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Oiticica, Hélio, 1937-1980. 2. Cuevas, Minerva. 3. Sierra, Santiago. 4. Colaboração artística. 5. Arte moderna - Séc. XXI. I. Grandó, Ângela. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 7

---

# Índice das Ilustrações

## Capítulo 1

### Imagem 1

Hélio Oiticica\_HO na Mangueira com amigos

Foto de Mustafa Barat .....20

Fonte: Catalogue Raisonné Hélio Oiticica. Centro Cultural Hélio Oiticica, 2007. Doc. 1982/sd p.1

### Imagem 2

Hélio Oiticica\_Nildo da Mangueira vestindo o Parangolé: Incorporo a Revolta

Sem autor indicado.....21

Fonte: Catalogue Raisonné Hélio Oiticica. Centro Cultural Hélio Oiticica, 2007. Doc1980/sd p.1

### Imagem 3

Hélio Oiticica\_Nildo da Mangueira vestindo o Parangolé: Incorporo a Revolta

Sem autor indicado.....22

Fonte: Catalogue Raisonné Hélio Oiticica. Centro Cultural Hélio Oiticica, 2007. Doc1980/sd p.3

### Imagem 4

Hélio Oiticica\_Nildo da Mangueira vestindo o Parangolé: Incorporo a Revolta

Sem autor indicado.....23

Fonte: Catalogue Raisonné Hélio Oiticica. Centro Cultural Hélio Oiticica, 2007. Doc1980/sd p.2

### Imagem 5

Hélio Oiticica\_Nildo da Mangueira vestindo o Parangolé: Incorporo a Revolta

Sem autor indicado.....24

Fonte: Catalogue Raisonné Hélio Oiticica. Centro Cultural Hélio Oiticica, 2007. Doc1980/sd p.4

### Imagem 6

Hélio Oiticica\_HO na Mangueira com amigos

Foto de Mustafa Barat .....25

Fonte: Catalogue Raisonné Hélio Oiticica. Centro Cultural Hélio Oiticica, 2007. Doc. 1982/sd p.2

## Capítulo 2

### Imagem 7

Hélio Oiticica\_Whitechapel Experience\_1969

Sem autor indicado.....50

Fonte: Catalogue Raisonné Hélio Oiticica. Centro Cultural Hélio Oiticica, 2007. Doc.1999/69 p9

### Imagem 8

Hélio Oiticica\_Whitechapel Experience\_1969

Sem autor indicado.....51

Fonte: Catalogue Raisonné Hélio Oiticica. Centro Cultural Hélio Oiticica, 2007.Doc.1999/69 p10

### Imagem 9

Hélio Oiticica\_Experience\_1969

Sem autor indicado.....52

Fonte: Catalogue Raisonné Hélio Oiticica. Centro Cultural Hélio Oiticica, 2007.Doc.1999/69 p15

### Imagem 10

Hélio Oiticica\_Whitechapel Experience\_1969

Sem autor indicado.....53

Fonte: Catalogue Raisonné Hélio Oiticica. Centro Cultural Hélio Oiticica, 2007.Doc.1999/69 p20

### Capítulo 3

#### Imagem 11

Santiago Sierra\_ 11 pessoas pagas para aprender uma frase. Casa de Cultura de Zinacantán. Zinacantán, México. Março de 2001.\_1

Sem autor indicado.....62

Fonte: [www.santiago-sierra.com](http://www.santiago-sierra.com) acesso em 10 julho de 2010.

#### Imagem 12

Santiago Sierra\_ 11 pessoas pagas para aprender uma frase. Casa de Cultura de Zinacantán. Zinacantán, México. Março de 2001.\_2

Sem autor indicado.....63

Fonte: [www.santiago-sierra.com](http://www.santiago-sierra.com) acesso em 10 julho de 2010.

#### Imagem 13

Santiago Sierra\_ Pessoas pagas para terem seus cabelos pintados de loiro, Arsenal. Veneza, Itália. Bienal de Veneza. Junho de 2001\_2

Sem autor indicado.....64

Fonte: [www.santiago-sierra.com](http://www.santiago-sierra.com) acesso em 10 julho de 2010

#### Imagem 14

Santiago Sierra\_ Pessoas pagas para terem seus cabelos pintados de loiro, Arsenal. Veneza, Itália. Bienal de Veneza. Junho de 2001\_3

Sem autor indicado.....65

Fonte: [www.santiago-sierra.com](http://www.santiago-sierra.com) acesso em 10 julho de 2010

#### Imagem 15

Minerva Cuevas\_Irational.org\_MVC\_Mejor Vida Corporation\_Products

Impressão da visualização do site.....66

Fonte: [www.irational.org/MVC](http://www.irational.org/MVC) acesso em 13 de março de 2011

#### Imagem 16

Minerva Cuevas\_Irational.org\_MVC\_Mejor Vida Corporation\_BarCode

Impressão da visualização do site.....67

Fonte: [www.irational.org/MVC](http://www.irational.org/MVC) acesso em 13 de março de 2011

## SUMÁRIO

<b>Índice das Ilustrações.....</b>	<b>9</b>
<b>APRESENTAÇÃO .....</b>	<b>12</b>
De onde? .....	14
<b>Estratégias de identificação: formas de alargamento .....</b>	<b>27</b>
Topologia da diferença: alargamento de territórios no habitar o outro .....	36
Territórios constituídos ou delimitando fronteiras entre eu e o outro .....	40
Territórios alargados ou diluindo as fronteiras entre eu e o outro. ....	43
<b>Estratégia de aproximação: formas de proposição.....</b>	<b>54</b>
O anti-particular no Éden .....	55
<b>Estratégia de agenciamento: formas de imposição .....</b>	<b>69</b>
Agenciamentos e Aproximações: a estetização política do outro .....	72
ESTÉTICA RELACIONAL versus ANTAGONISMOS .....	75
Aproximação e distanciamento em Santiago Sierra .....	79
PERTENCIMENTO E GLOBALIZAÇÃO: O APARTAR PELA LÍNGUA .....	81
Fricção como fricção nas bordas do sistema .....	83
<b>Apontamentos: estratégia de conclusão .....</b>	<b>87</b>
<b>Referências.....</b>	<b>90</b>

## APRESENTAÇÃO

Possibilidades de participação entre espectador e obra sempre estiveram presentes na construção do discurso que perpassa a produção de arte em toda sua extensão histórica. Afinal, as ações de ver e ouvir, por exemplo, já trazem consigo a ideia de participação<sup>1</sup>. Entretanto, a modernidade e a instituição do sujeito como ser autônomo potencializam o direcionamento que o artista faz para o espectador na tentativa de inseri-lo na obra em situações físicas e contextuais. Não atuando somente como um receptor das propostas originadas no artista por meio da obra, o espectador no contemporâneo poderá ser também parte desta e, quando não, ela mesma.

Tais relações processaram-se de maneiras, em sua maioria, unilaterais, no sentido de que é a proposição do artista que define – a partir de um sistema supostamente autônomo de códigos visuais – os tipos e limites desse encontro. Neste sentido poderíamos dizer que o diálogo estava pautado somente nos códigos operados pelo artista.

No contexto pós-década de 1960, para Brian O’Doherty<sup>2</sup>, o espectador é convocado em sua esfera corporal e em outras instâncias sensoriais, teremos então nas chamadas “artes visuais” incorporações de textos, sons e matéria palpável que transforma esse espectador em espectador-leitor, espectador-ouvinte, espectador-manipulador e, talvez ainda sua convocação em todas estas condições. Assim, poderíamos pensar em uma convocação que não partisse mais de um sujeito fragmentado – que leva em consideração só o “olho” – mas de um ser completo – que pensa todo o corpo deste sujeito?

No pós-1980 sua convocação se dá não só pelo corpo, como também por suas instâncias sociais como gênero, credo, opção sexual; é convocado,

---

<sup>1</sup> Entre as definições trazidas pelo dicionário Houaiss, as que melhor enquadram-se nas perspectivas trazidas pela arte [e suas instâncias até o modernismo] são as que se referem à participação como o ato de tomar parte em, partilhar; e ainda e principalmente, a ação de associar-se pelo sentimento ou pelo pensamento. Esse verbete na verdade, corrobora com a ideia de que toda a arte requer a participação [nestes termos] do espectador.

HOUAISS, A. *Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

<sup>2</sup> O’DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

## Apresentação

portanto nos limites do que o definem como um sujeito único e seu desdobramento como coletivo. Neste sentido, transferimos o termo de *participação* para *colaboração*<sup>3</sup>, que traz consigo a ideia de associação coletiva de cooperação e troca. As noções acerca do termo colaboração serão palco para a discussão inserida nas obras de Hélio Oiticica, Minerva Cuevas e de Santiago Sierra, e estará presente no decorrer do trabalho mas será destrinchada na terceiro capítulo.

Esta dissertação propõe-se então a discutir as estratégias de aproximação utilizadas pelos artistas em relação a esse **espectador**, especialmente nas propostas de colaboração com este, gerando uma postura de alargamento das questões geradas a partir das obras em sua ordem conceitual e política. Revelando potências que estão envolvidas tanto na poética como nas relações estabelecidas entre os sujeitos instaurados nessa rede de articulação compreendida aqui como o sistema de arte.

Para tal empreitada procuramos estabelecer dentro desses agenciamentos as estratégias utilizadas por alguns artistas – dentre os quais se destacam nessa dissertação as propostas de Hélio Oiticica, Santiago Sierra e Minerva Cuevas – para a convocação daquele, por ora ainda chamado de espectador.

Ao realizar o recorte da pesquisa em tais artistas pensamos em suas potências enquanto tomam o outro como matéria prima para as discussões ampliadas colocadas em seus trabalhos. Para isso não nos valeremos de toda sua obra: de Hélio Oiticica recortaremos os *Parangolés*, *Éden* e sua “estadia” no Morro do Chapéu Mangueira na década de 1960 – é necessário deixar claro ainda nesta apresentação que questões inerentes à obra de Hélio Oiticica, como a cor, não serão levantados no trabalho, ainda que sejam de total relevância para a obra do artista em questão. As propostas de Minerva Cuevas que se encontram em *Mejor Vida Corp.*, seu projeto-corporação iniciado no final dos anos 1990, que executa, divulga e difunde os alargamentos propostos dentro do mercado. Em Santiago Sierra nos deteremos na série de trabalhos *Pessoas pagas para*, que vem realizando desde a década de 1990, onde executa a fala

---

<sup>3</sup> Colaboração é um conceito que nos guiará em várias questões durante o percurso do trabalho. Sua noção está baseada nos trabalhos de Walter Benjamin e Claire Bishop e serão discutidos no capítulo2.

## Apresentação

acima em diversas situações, em sua maioria, degradantes para o ser que a executa, tal trabalho ganhou repercussão e potência na última década.

### De onde?

Localizaremos estas práticas em uma sequência que parte da escultura, por sua relação em um primeiro momento com a Arte Pública, mas utilizaremos em especial, a noção de arte em campo ampliado<sup>4</sup> para situar a gênese deste processo de agenciamento das relações interpessoais entre espectadores, espectador-artista, espectador-obra<sup>5</sup>. Relativizar o *campo ampliado* nos possibilita lançar mão da noção de arte pública descrita por Miwon Kwon em *One Place After Another: site-specificity art and locational identity*. Onde caracteriza como Arte Pública, uma arte que seja na verdade em *interesse público*; uma arte que traga consigo a ideia de colaboração e principalmente, de esforços para o desenvolvimento de eventos e situações que deflagrem programas de reflexão sobre a situação da sociedade contemporânea e que, em alguns casos, reverbere na melhoria destas situações sociais<sup>6</sup>.

Assim, nos projetos apresentados por diferentes artistas, a ideia de participação dá lugar à de colaboração, e amplia os seus próprios significados, constituindo então a reestruturação | mudança das acepções do termo *espectador*. As definições antes aplicadas cabiam perfeitamente à ideia da testemunha, do observador, do contemplador vigente principalmente durante o modernismo. Assim, temos a contraposição da noção de plateia e de espectador<sup>7</sup>, como proposta pelo francês Jacques Rancière, como fundamentais para o estabelecimento do tipo de espectador e de ideia de ação e interação que aqui propomos. Contudo, o requisitar tanto de uma resposta quanto da singularidade do indivíduo por parte dessas propostas, coloca o

<sup>4</sup> KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Rio de Janeiro: Revista Gávea nº 1, 1984.

<sup>5</sup> É importante ressaltar que mesmo as relações espectador-obra não partem da ideia modernista de objeto, na verdade consideramos esta relação espectador-obra em dois campos: o da desmaterialização do objeto, como proposto por Lucy Lippard e, na situação proposta por Hélio Oiticica, daquele que assiste experimentação do outro; ou seja, daquele que toma consciência do trabalho ainda que dele não participe em efetivo.

<sup>6</sup> É fato que não são todos os artistas que atuam dentro das práticas de relações sociais que engendram questões da ordem de melhorias públicas. Entretanto, o que move estas ações não é a certeza de sua efetivação, mas a possibilidade de fala e de conexão entre sujeitos.

<sup>7</sup> O dicionário eletrônico Houaiss traz como definição da palavra **espectador**: **1.** Aquele que assiste a um espetáculo; **2.** Aquele que presencia um fato; testemunha, presente; **3.** Aquele que observa ou examina (algo), observador. HOUAISS, A. *Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

Cf. RANCIÈRE, Jacques. *The emancipated spectator*. London: Verso, 2009.

## Apresentação

sujeito nelas inserido em outros lugares de existência, que não mais aquele de unicamente receptor.

Tais considerações nos levam então a propor uma revisão analítica do termo espectador e suas posturas naquilo que se refere à uma arte *colaborativa* dentro da arte contemporânea. As diferentes estratégias de agenciamentos, entretanto, nos impedem de tratar deste como um termo único, que consiga definir todos os aspectos das conexões engendradas na arte contemporânea mas que tentará diagnosticar e traçar os limites que configuram estes sujeitos a partir das estratégias desta arte *colaborativa*.

As décadas de 1960 e 1970 viram emergir novos paradigmas para a produção de arte nas sociedades ocidentais. Ampliadas as noções de como se produz arte, para quem, em que contexto e principalmente, para que mercado, o mundo ocidental em sua maioria viu surgir uma arte que abandonava a noção modernista de arte como produção de objeto. Acompanha-se a arte conceitual, a body art, vídeo arte e assim, a presença cada vez mais marcada do corpo do artista e da própria audiência.

Ainda que apartado, em alguns aspectos, das discussões que rondavam as potências artísticas ocidentais, o Brasil produz e mantém uma especificidade na produção desses novos conceitos, nesse novo modo de produzir arte. O movimento, a ação do espaço sobre o objeto e vice-versa, a saída do plano, todos esses aspectos se iniciam de forma incisiva no Brasil desde a década de 1950. A prole neoconcretista trilhou caminhos particulares, mas muito próximos no que se refere à Arte Ambiental<sup>8</sup>, proposta por Hélio Oiticica e que também reverbera – ainda que não como conceito definido – nas produções de suas contemporâneas Lygia Clark e Lygia Pape.

---

<sup>8</sup>OITICICA, Hélio. *Programa Ambiental*. In: **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. Pg. 78

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Rio de Janeiro: Revista Gávea nº 1, 1984. Originalmente publica na revista October, do MIT, em 1979. Sculpture in expanded Field.

É importante perceber como as duas noções: de Arte Ambiental – proposta por Hélio Oiticica e a definição de Escultura no Campo Ampliado – proposta pela crítica norte-americana Rosalind Krauss, se tocam em muitos pontos, apesar do possível desconhecimento de Krauss das propostas ou textos de Oiticica. No texto Programa Ambiental de Julho de 1966, Oiticica já diz que a “*ambientação é a conseqüente derrubada de todas as antigas modalidades de expressão: pintura-quadro, escultura, etc., propõe uma manifestação total (...)*” OITICICA, Hélio. Op. Cit.

## Apresentação

A relação estabelecida por esses três artistas: Clark, Oiticica e Pape pode ser observada tanto em suas aproximações como em suas particularidades. Apesar de desenvolverem trabalhos plásticos que se direcionam antagonicamente, os três partem de um mesmo centro, que é a inserção do espectador na dinâmica da obra. Lygia Pape busca as sensações do corpo em uma jornada epicurista, no alcance das mãos no outro, nas confusões entre cores e sabores, da repulsa e da consciência entre massificar e compartilhar. Lygia Pape, em depoimento sobre a obra *Divisores* (1970), afirma:

Este trabalho é de 1968. Ele foi projetado inicialmente para ser apresentado numa galeria toda branca. (...). Como não consegui realizar o trabalho na galeria por falta de dinheiro, resolvi fazer um pano de 30x30m, ou seja, de 900m<sup>2</sup>, abri nele fendas e entreguei-o para a garotada de uma favela. O pano foi levado por elas e por mim para uma mata próxima. Mais crianças foram chegando aos poucos, brincando com o pano, aquela multidão de crianças...Depois eu as levei para um terreno plano, mandei esticar o pano e as crianças correram todas assim feito bichinhos, entraram e enfiaram as cabecinhas nos buracos, ficando aquilo das cabeças conversando umas com as outras. Eu pensei também em fazer o trabalho num desses conjuntos habitacionais tipo BNH, no meio do pátio interno. E isto porque o divisor procura também mostrar a massificação do homem, cada um dentro do seu escaninho, aquelas cabecinhas todas certinhas, porque inclusive as fendas eram abertas segundo uma ordem matemática, espaços iguais entre cada furo<sup>9</sup>.

Este trecho explicita o pensamento político estabelecido por Pape, mas é par também do mesmo pensamento político presente em Oiticica, onde a noção do individual e do coletivo é, a todo o momento, problematizada. Tal problematização não se configura, contudo, como o cerne do trabalho. Ela está mesclada, diluída na questão essencial que é o indivíduo e suas formas de aproximação, de relação com os iguais e com os diferentes. Assim, a questão política, ainda que presente, não é de modo algum sublimada pela questão estética, ambas compartilham o percurso.

A referência e noção do indivíduo é o que também liga o trabalho de Lygia Clark à Oiticica e Pape. Os três buscam um espectador-participante que esteja

---

<sup>9</sup>PAPE, Lygia. Lygia Pape. Apresentação Mário Pedrosa. Rio de Janeiro: Funarte, 1983. P.[46]. (Arte brasileira contemporânea)

## Apresentação

apto a estabelecer algum sentido entre a sua ação e a obra. Arrisco dizer que se utilizam disso para estabelecerem, eles os artistas, as suas relações com a própria arte. Assim, quando se diz da participação do espectador e este processo refletindo na diluição de autoria, vemos no trecho a seguir, de Lygia Clark, a dinâmica mais suave e honesta dessa proposta:

O ato do *Caminhando* é uma proposição que se dirige ao homem cujo trabalho, cada vez mais mecanizado (...) perdeu toda a expressividade que tinha antes, quando o artesão dialogava com sua obra. (...)

Para que tal mudança, verdadeiramente, se opere na arte contemporânea, é preciso outra coisa que simplesmente a manipulação e a participação do espectador. É preciso que a obra não se complete em si mesma e seja um simples trampolim para liberdade do espectador-autor. Este tomará consciência através da proposição que lhe oferece o artista. Aqui não se trata da participação pela participação, nem da agressão pela agressão, mas que o participante dê um sentido a seu gesto e que seu ato seja nutrido de um pensamento: a ocorrência do jogo coloca em evidência sua liberdade de ação.

10

As práticas operadas por Lygia Pape, Hélio Oiticica e Lygia Clark convergem na busca de uma inserção do espectador no contexto da obra considerando antes de tudo, sua singularidade como indivíduo, produzindo assim, mecanismos e potências das obras não para serem apreciadas pelo outro, mas para serem vivenciadas por ele. Tais aspectos são de nosso interesse na proposta de Oiticica, objeto de estudo pertinente ao primeiro capítulo, onde travaremos um discurso que busca delinear dentre os processos que atuam na construção do espectador, àquele que parte de ***Estratégias de identificação: formas de alargamento***. Ainda de maneira rudimentar, no que se refere às práticas construídas a partir da década de 1990<sup>11</sup>, Oiticica ainda na década de 1960 - já dilata suas proposições artísticas em termos de inserção em comunidade e da noção do espectador como colaborador do processo de efetivação da obra, quando não de sua própria concepção. Duas situações serão pontuadas em específico: a subida e convivência de Hélio no Morro do Chapéu Mangueira e em consequência na Escola de Samba Estação Primeira

<sup>10</sup> CLARK, Lygia. *Caminhando*. *Op.cit.* pg26

<sup>11</sup> Optamos por historicamente localizar as práticas relacionais a partir da década de 1990, como descritas por Bourriaud. É preciso deixar claro, contudo, que este é um recorte histórico uma vez que é possível identificar tais práticas em momentos diversos ao contexto dos anos 1990.

## Apresentação

de Mangueira, criando aí uma realidade possível de ser partilhada ainda que ambos [Hélio e a Mangueira] se encontrem em realidades ímpares, talvez seja justamente estes universos colidentes – e não a Mangueira em si – que levem Hélio a produzir os outros dois trabalhos que instigam nossa reflexão, Parangolé (1964-) é plasmado na possibilidade de convocação corporal do espectador, da carga conceitual que sua ação proporciona. O segundo capítulo ***Estratégia de aproximação: formas de proposição*** discutirá Éden (1969) apresentado na Whitechapel Gallery, em Londres, a partir de sua relação com a ocupação espacial minimalista e das possibilidades de participação dentro delas, confrontando também a noção de teatralidade proposta por Michael Fried.

Nos dois capítulos buscaremos refletir como tais proposições trazem consigo a possibilidade do exercício da convivência, da experiência estética trazida à luz a partir da reprodução de um cotidiano ordinário e por isso imperceptível, transformando este mesmo cotidiano em evento. Assim, Hélio projeta tanto na *delimitação* de comunidades existentes e da precariedade de interpretação- visibilidade da produção desta comunidade – quanto na aproximação dos diferentes – erudição| popular, produtores de cultura| consumidores de cultura, local| global<sup>12</sup>; marcando assim um local privilegiado de encontro e aproximação, entre esses polos antagônicos, através da arte.

Neste sentido, a fala do sociólogo francês Pierre Bourdieu<sup>13</sup> na construção da ideia de modo de produção e de percepção artísticos associa-se aqui à do brasileiro Moacir dos Anjos, no que se refere aos processos de colonização e pasteurização cultural. O que vemos aqui, é que Oiticica busca a aproximação e o encontro na tentativa mesmo de evidenciar as diferenças, e principalmente exercer suas potências na própria diferença. O sujeito com que Oiticica lida é ainda um sujeito de transição desse moderno é ainda um sujeito conectado, espectador → cordão umbilical → modernismo.

O francês Nicholas Bourriaud, em *Estética Relacional*, argumenta que o grande fracasso da modernidade é o fato de a maioria das relações humanas se

<sup>12</sup> ANJOS, Moacir dos. Local/global: arte em trânsito. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

<sup>13</sup> Cf. Referimo-nos notadamente ao seu trabalho *A Economia das trocas simbólicas*, publicado no Brasil pela editora Perspectiva.

## Apresentação

darem no estatuto do cliente e, de usarmos o espaço em que vivemos exclusivamente a partir das relações de contrato<sup>14</sup>. Entretanto, é justamente no âmbito das relações originadas em contratos que buscaremos estabelecer nosso terceiro capítulo: **Estratégia de agenciamento: formas de imposição**. Neste sentido identificaremos, em trabalhos dos artistas já mencionados e eventualmente em outros, o contrato como uma forma de imposição. Pensamos para este caso, especialmente no espanhol Santiago Sierra uma vez que sua estratégia de ação é precisamente a do contrato. Contudo, essas relações são muito particulares devido a manifesta condição de subjugados e excluídos dos sujeitos que fazem parte da ação, que são escolhidos por Sierra e que assinam o contrato. Sierra atua aqui em um campo que a crítica inglesa Claire Bishop chamará de **antagonismo relacional**<sup>15</sup>, tensionando as estruturas das relações empreendidas nos campos de trabalho, contrato e prestação de serviços. Para Bishop tal ação potencializa o antagonismo relacional; potencializa as derivações da própria democracia, criando campos de força singulares e transparentes.

Trataremos assim das formas de imposição através dos contratos utilizadas por Sierra para cooptar esses indivíduos e como que, dadas suas condições de excluídos, esta evidencia as formas de poder praticadas na sociedade e recuperadas no trabalho. Pensamos neste poder como algo que se refere a esse poder invisível e instaurado, que se dá não nas grandes distinções, mas nas pequenas e ordinárias relações cotidianas, nas imposições do contrato e do acordo, tão presente nos trabalhos de Sierra.

Ainda dentro desta estratégia, identificamos uma que é virótica. Acontece no comprometimento e identificação entre artista/projeto e o sujeito que nele se insere. Sim, nesse caso é o sujeito [colaborador em potencial] que identifica o projeto e nele decide se inserir. Discutiremos, portanto a ação silenciosa operada pela artista mexicana Minerva Cuevas onde, no projeto *Mejor Vida Corp.* cria uma empresa fictícia que distribui produtos *burladores* do sistema

---

<sup>14</sup>BOURRIAUD, Nicholas. *Estética Relacional* São Paulo: Martins Fontes, 2009. Bourriaud discute as implicações das relações pautadas em contratos no âmbito de contratos já existentes e daí geradores de encontros, ou mesmo de contratos condicionados, mas todos no sentido de um contrato apaziguador, como um acordo. Nos deteremos mais sobre essa condição no capítulo **Estratégia de agenciamento: formas de imposição**.

<sup>15</sup> BISHOP, Claire. *Antagonism and Relational Aesthetics*. October 110, Fall 2004, pp. 51-79. © October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology. [Tradução nossa].

## Apresentação

em diferentes níveis. No reverso da moeda de Sierra, Cuevas oferece um serviço, um produto, *for free*. Contudo, acredito que sua discussão no campo da política e do próprio sistema de arte é tão potente quanto o de Sierra. No texto *Para uma interface humana – Mejor Vida Corp.*, Cuevas esclarece que o projeto-experimento não se aproxima da filantropia, e

não concebe a si mesmo como caridade, dispensando soluções ou ajuda para os problemas cotidianos. Ao invés disso, o projeto analisa problemáticas específicas em contextos econômicos e sociais diversos dentro do sistema capitalista, frequentemente mirando seus monstros corporativos e institucionais, ativando a prática de dar presentes como uma condição inicial para a articulação da troca – uma troca humana, social e não-comercial<sup>16</sup>

De todo modo, ambos [e compreendo aí também Oiticica] acabam por incluir no sistema da arte sujeitos que aparentemente dele nunca fariam parte. A tentativa de unir vida cotidiana, arte e de pensar os modos de produção mas, principalmente de relação entre os indivíduos faz com que esses artistas, cada um a seu modo, recorram ao outro para executarem, em alguma instância, seus projetos.

A dúvida que permanece – e buscará ser dissecada, dada a impossibilidade de sua solução – é em que níveis de comprometimento e compreensão são dotados estes sujeitos? Que relação estabelecem verdadeiramente com a obra e seu contexto? Qual a real função do papel que desempenham, sujeitos e obras? E no fim, para quem desempenham tais papéis?

---

<sup>16</sup> CUEVAS, Minerva. **For a human interface. Mejor Vida Corp.** 2003, (CC) Creative Commons License. Attribution-Non Commercial – No Deriva 2.0. disponível em [www.irational.org/mvc/papers](http://www.irational.org/mvc/papers) . (tradução nossa).











Capítulo 1



## Estratégias de identificação: formas de alargamento

*Somos cada um de nós e somos também os  
outros, as alteridades, tudo aquilo com o  
que nos relacionamos.*

*Kátia Canton*

A tomada de posição em relação ao espaço habitado e possível compartilhado entre a arte e o seu público, seja como espaço físico seja nos aspectos sócio-políticos, convergem para os questionamentos que aqui proporemos, nas redefinições dos papéis articulados entre artista e espectador.

Neste capítulo iremos abordar essa tomada de posição do real – real aqui entendido como espaço comum entre o espectador e a obra – identificando nas observações de Brian O’Doherty de definição das instâncias deste sujeito – dividido em Olho e Espectador. Estes elementos serão importantes para nossa identificação deste alargamento de territórios como estratégia de aproximação, direcionados aqui pelos aspectos de proposição e participação da obra de Hélio Oiticica.

Para a melhor compreensão destas modificações é preciso que fiquem claras aqui algumas das nomenclaturas utilizadas ao longo do texto. Ao tratarmos dessa mudança de papéis lidamos com as noções de sujeito, alteridade e identidade. Identificamos não só uma mudança no estatuto dos papéis, mas também e principalmente, na possibilidade de uma alternância entre os papéis instituídos. Tal constatação é parte ainda de um processo maior, gerido na pós-modernidade e elucidada por Stuart Hall em *A identidade cultural na pós-modernidade*, ele diz

O processo de identificação, através do qual projetamos nossas identidades culturais, tornou-se provisório, variável e problemático. Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceitualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma celebração móvel, transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. [...] O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas

ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas... A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente.<sup>17</sup>

Esta possibilidade de rotatividade entre os papéis como descrito por Hall, nos interessa mais em sua função na sociologia da arte do que nas constituições dos sujeitos para a psicanálise, campo que também explorará tais questões. Utilizamos então o termo **sujeito** enquanto substantivo, o ser real agente da ação. Ele interfere diretamente na condição do procedimento, sua atuação perpassa a identificação momentânea de que fala Hall, é um sujeito instituído, ainda que fugaz, pode constituir-se ainda nos termos sujeito-objeto, onde relaciona-se com a noção de **outro**. O **outro** é aqui entendido em duas instâncias correlatas, a primeira é sua constituição básica como delimitação com o **eu**, a segunda se dá como a possibilidade latente a quem se desfere a proposição, sua condição é a do vir-a-ser, inclusive **espectador**. Apesar de controverso e de ser utilizado das mais diversas maneiras, o termo **espectador**, foco de nossas atenções nessa dissertação, é por nós, compreendido como uma das formas de existência do sujeito, enquanto permanece como possibilidade no espaço expositivo. A definição que para nós é a melhor aceita é a de Brian O’Doherty, onde aparece como um sintetizador das possíveis sensações.

Em *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço de arte*, publicação de 1999, Brian O’Doherty utiliza dois termos para identificar o visitante do espaço de arte, o primeiro denominado Olho é fruto da autonomia e purismo modernista, pertence ao seletivo grupo dos iniciados nas questões da forma e da cor, ignora o espaço e mesmo os seus iguais. O’Doherty se propõe a definir então o Olho que “(...) é tão especializado que pode acabar olhando para si mesmo. Mas ele é imbatível para olhar um tipo particular de arte” e “a arte com que se relaciona quase exclusivamente é aquela que preserva a superfície

---

<sup>17</sup> HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2007. Pg.13

## Capítulo 1

pictórica – a linha dominante do modernismo”<sup>18</sup>, o seu desejo é pelo plano. O que O’Doherty propõe é que a pureza visual predominante no modernismo ativaria um tipo de público que é convocado somente em sua instância visual, não relativizando as noções de espaço e de corpo que lhe serão caras na pós-modernidade.

Para O’Doherty a noção de Espectador está associada ao estabelecimento de práticas que utilizam as relações espaciais na obra, que exijam do visitante uma postura determinada e que determinam um lugar específico de existência, contudo este lugar pode não ser fixo haja vista que o tempo é neste momento um fator também determinante na percepção da obra.

A diferenciação entre essas duas instâncias propostas em *No interior do cubo branco* delimitam as possibilidades de existência do visitante em dois momentos com características distintas: o Moderno e o Pós-Moderno. O visual e o sensorial. A apresentação de outra realidade visual, durante o Moderno, que não era a imitação do mundo sensível, constituía-se de um repertório visual, em sua maioria, totalmente novo, estritamente pictórico e, extremamente autorreferencial.

A modernidade, uma disciplina capaz de fazer sua autocrítica, como dizia Greenberg “não para subvertê-la, mas para firmá-la ainda mais na área de sua competência”, atingindo um nível de *pureza*, pureza que “significava auto definição e o empreendimento da autocrítica nas artes tornou-se o de auto definição com fins vindicativos”.<sup>19</sup> Duchamp descreve a relação retiniana como de um “prazer totalmente dependente da impressão da retina, sem apelar para uma interpretação auxiliar”<sup>20</sup>, baseados nisto podemos relativizar nessa **interpretação auxiliar** descrita por Duchamp a presença do espectador de O’Doherty, ou simplesmente o espectador na pós-modernidade.

---

<sup>18</sup> O’DOHERTY, Brian. *Op Cit.* Pgs. 40 e 41.

<sup>19</sup> GREENBERG, Clement. *A pintura modernista*. In: BATTCOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo, Perspectiva, 1973. Pg. 96 e 97.

<sup>20</sup> DUCHAMP, Marcel. *Where do we go from here?* Symposium at the Philadelphia Museum College of Art, March 1961. Publicado pela primeira vez no número dedicado à Marcel Duchamp da revista *Studio International*, 1975.

## Capítulo 1

Assim, supomos que para que essa interpretação auxiliar possa se efetivar é mister que a arte se libere da autorreferencialidade e passe a formar novas combinações de materiais e significados. O caminho trilhado para tal liberação é identificado por nós como primeiro passo no *campo ampliado*<sup>21</sup> ou seja, o fim dos limites determinados das categorias e materiais, que instaurariam então a dúvida [característica da pós-modernidade] deixando a grande era das certezas *quase-inabaláveis* da modernidade<sup>22</sup>, ampliando as possibilidades para que diferentes conceitos e materiais sejam utilizados e discutidos pela arte.

A crítica coreana Miwon Kwon apresenta como se processou a mudança e a inserção de elementos do cotidiano, possibilitando uma reflexão conjunta para *aquilo* que O'Doherty chamará de Espectador. Em *One Place After Another: site-specific art and locational identity* de 2002, a transposição se dá pela inclusão de elementos do cotidiano no então puro plano do quadro:

(...) o espaço idealizado, puro e incontaminado dos modernismos dominantes foi radicalmente substituído pela materialidade da paisagem natural ou do espaço impuro e ordinário do cotidiano. O espaço de arte não era mais percebido como uma tábula rasa, mas como um espaço real. O objeto de arte ou evento nesse contexto era para ser experienciado de forma singular no aqui - agora a partir da presença de cada participante, em uma imediatez sensorial da extensão espacial e duração temporal (o que Michael Fried chamou de *theatricality*), mais do que instantaneamente "percebido" em uma epifania visual por um olho sem corpo. .<sup>23</sup>

Thomas McEvilley, em *Sculpture in the age of doubt*, propõe que a Pós-Modernidade, diferente de uma visão de sucessão histórica é, em contraponto à era das certezas do período moderno, uma era de **dúvidas**. Tal proposta corrobora com a pluralidade de posturas, significações e práticas estabelecidas pela arte neste contexto. Ao valer-se dessa postura não-histórica, McEvilley considera o estabelecimento da **Era da Dúvida**, a partir do *readymade*

<sup>21</sup>KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Rio de Janeiro: Revista Gávea no. 1, 1984.

<sup>22</sup> McVILLEY, Thomas. *Sculpture in the age of doubt*. Alworth Press, 1999. Pg. 3

<sup>23</sup> KWON, MIWON. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge: MIT, 2002. Pg. 11... the uncontaminated and pure idealist space of dominant modernisms was radically displaced by the materiality of the natural landscape or the impure and ordinary space of the everyday. And the space of art was no longer perceived as a blank state, a tabula rasa, but a real place. The art object or event in this context was to be singularly and multiply experienced in the here and now through the bodily presence of each viewing subject, in a sensory immediacy of spatial extension and temporal duration (what Michael Fried derisively characterized as *theatricality*), rather than instantaneously perceived in a visual epiphany by a disembodied eye. Tradução nossa.

## Capítulo 1

duchampiano. Neste processo de dúvida pode-se destacar o alargamento das noções antes pré-determinadas, como pintura, escultura, gravura, na constituição de um único e abrangente campo de atuação. Tal alargamento, proposto por Rosalind Krauss como uma configuração de um duplo negativo e não de afirmações, onde por exemplo, a *Land Art* seria equacionada pelo diagrama *não-arquitetura + não-paisagem*<sup>24</sup>, imobilizando o antigo método de definições restritivas e ativa portanto, um sistema de indefinições. Essa ampliação, primeiro de atuação, depois de conceitos e definições no campo específico da obra terá reflexos também nas definições nos outros integrantes do sistema visual básico pós-moderno: artista e espectador.

Operadas no distanciamento entre a ideia de um espaço privilegiado da obra e o espaço *real* operado por espectador e obra, o Minimalismo, na década de 1960, ao trabalhar com as questões espaciais e com o duplo negativo entre pintura e escultura, institui de maneira prática e teórica a problematização dos espaços compartilhados entre espectador e obra. Alberto Tassinari, em O mundo da obra e o mundo em comum, terceiro capítulo de seu livro *O espaço moderno*, reflete sobre a possibilidade de enfrentamento entre a imitação e o espaço real. Reflete Tassinari:

Uma obra naturalista pode imitar o espaço do mundo em comum justamente porque difere completamente dele. Já uma obra contemporânea, ao requisitar a espacialidade do mundo em comum para individualiza-la, não possui autonomia para se desembaraçar totalmente dele. O espaço compartilhado pelas duas mulheres em *A carta de amor* também é espaço de um mundo em comum, porém, como um análogo do mundo em comum, isto é, como uma imitação da visão natural do espaço a partir de um ponto de vista, e não o espaço em comum propriamente dito. Num espaço em obra, entretanto, o que se imita é o fazer da obra. Se o espaço em comum também fosse imitado, cada obra contemporânea tenderia a imitar a totalidade do espaço do mundo como obra sua. O que é uma hipótese absurda. Uma obra contemporânea não transforma o mundo em arte, mas, ao contrário, solicita o espaço do mundo em comum para nele se instaurar como arte.<sup>25</sup>

Assim, o embate entre os elementos de um mesmo contexto – apesar de muitas vezes deslocado do seu originário – convivem na intenção de que este embate amplie a percepção que se tem sobre o próprio espaço. Deste modo,

<sup>24</sup> *Idem.*

<sup>25</sup> TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001. Pg. 77.

## Capítulo 1

as implicações na percepção da presença se dão de maneira física – através dos conceitos  $x,y,z$  mas aparecem também na condição dessa presença conceitual pertinente, sobretudo, ao trabalho minimalista.

Entendemos o plano do quadro a partir da bidimensão do plano cartesiano  $x,y$ , ao nos valermos contudo do espaço compartilhado, tridimensional, o  $z$  passa a também operar. Este operar, entretanto, não se dá na construção matériaca da obra em si, mas do espaço onde ela está e para o qual ela se projeta. Quando pensamos na construção renascentista sua condição do  $z$  se dava para dentro do plano  $x,y$ , visualizando através de um gráfico teríamos os três eixos onde no renascimento o  $z$  seria positivo. A história da pintura faz com que este  $z$  vá se aproximando do zero cada vez mais, chegando ao plano do quadro. No contemporâneo invertemos os valores e o  $z$  passa então a ser negativo, ocupando um espaço do plano para fora dele.

O transporte do plano do quadro para o espaço, no Minimalismo, o acréscimo do fator tempo e deslocamento<sup>26</sup> do visitante para apreensão da obra e, a literalidade dos materiais e obras, exigem uma postura diferente do visitante do que aquela empreendida, por exemplo, pelo *Olho* descrito por O'Doherty. Segundo ele, é neste momento que se configurará o *Espectador*, exigido por seu corpo errante pelo espaço da galeria. Na tentativa de exemplificar tal processo usaremos a fala de Lúcia Canongia onde discorre sobre o “tapete” de Carl Andre, de 1967; primeiro em relação ao espaço que ocupam as “144 placas de aço dispostas no chão, o quadrado assim composto tinha as dimensões exatas e proporcionais ao piso que o acolheria.”<sup>27</sup> O segundo, em relação às possibilidades de sensações despertadas no espectador durante sua experiência.

Canongia reflete:

Mas esse conjunto, objeto-contexto, interessava não por mera organicidade formal; cabia a ele suscitar no espectador uma sensação física, experimental, no ato da sua percepção. O

---

<sup>26</sup> Sem dúvida que em outros momentos da história da pintura e da escultura, já era possível perceber um apelo ao deslocamento físico do visitante, contudo a partir da década de 1960 este apelo passa a fazer parte do aporte teórico defendido por artistas, teóricos e filósofos. Tal situação – anterior a década de 1960 – pode ser pensada inclusive com *As Ninféias*, de Claude Monet, instalada no Musée L'Orangerie em Paris.

<sup>27</sup> CANONGIA, Lúcia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005. Pg.65

trabalho de Andre funcionava como uma extensão do corpo do observador, como desdobramento do chão e do seu caminhar. A escultura, inclusive, atingia aqui o grau máximo de seu desprendimento em relação ao pedestal ou à base, assumindo a realidade do espaço real como seu lugar, sem intermediações. O espectador não contemplava mais o objeto, vivia-o, caminhava sobre ele, e a própria obra precisava dessa experiência para adquirir sentido. A Minimal convocava definitivamente a relação recíproca entre obra e lugar, e entre obra e fruição.<sup>28</sup>

Essa exigência corporal configura-se como um dos paradigmas da 'participação do Espectador' e da responsabilidade concedida a este na efetivação de certas propostas, que reverberará por exemplo na produção dos Neoconcretos brasileiros. A atividade do Espectador nesse âmbito perpassa o caráter de interação descrito por Júlio Plaza, outro teórico que interessa ao nosso trabalho.

O mote, no discurso de Plaza, é a afirmação das várias formas de operação que se convencionou a chamar interação. Dentre os autores que abordam tal conceito, Julio Plaza esclarece que a interação não está obrigatoriamente relacionada, como muitos acreditam, às novas tecnologias, embora estes avanços engendrem outros tipos de envio, recepção e reformulação de mensagens. De todo modo, tais procedimentos refletem a busca do artista por uma arte que não seja unidirecional, que a posição do espectador de participar, e assim validar a obra de arte, seja utilizada em toda sua potência permitindo que em alguns casos o próprio artista receba a resposta direta da interação do público.

A pluralidade de significações pertencentes à obra relaciona-se com a abertura de primeiro grau, definida por Plaza com base na Obra Aberta de Umberto Eco<sup>29</sup>. Tal abertura parte da premissa da obra inacabada ou ainda em curso. Todas as possibilidades são pertinentes, porque são os resultados das múltiplas relações possíveis com a obra. A interação física neste nível está em segundo plano, portanto, não há qualquer tipo de reflexão que possa ser determinada como correta/incorrecta. Essa abertura compreende um nível infinito de possibilidades por estar ligada aos tipos de interpretações e relações

---

<sup>28</sup> *Idem*. Pg. 66

<sup>29</sup> PLAZA, Julio. *Autor-obra-recepção*. **Concinnitas** n°4, ano 4, Março 2003. Pg. 28

## Capítulo 1

que – intelectualmente – o espectador processa. Tal interação, portanto, se dá no campo da cognição.

Diante de tal situação, um tanto quanto em suspenso, Plaza relaciona a Abertura de Segundo Grau às propostas de ocupação do espaço e de proposições que insiram o espectador no contexto da obra. As noções de “ambiente” e “participação do espectador” são propostas típicas das poéticas da década de sessenta de modo que o ambiente (no sentido mais amplo do termo) é considerado como o lugar de encontro privilegiado dos fatos físicos e psicológicos que animam nosso universo. Ambientes artísticos acrescidos da participação do espectador contribuem para o desaparecimento e desmaterialização da obra de arte substituída pela situação perceptiva: a percepção como recriação<sup>30</sup>.

A cada passo em direção a uma aproximação com o espectador, o que se tem é o aumento progressivo da distância do objeto de arte como o conhecemos. Além de suas modificações estruturais – a fim de permitir que o espectador possa se relacionar melhor com o objeto – essencialmente, as transformações assumem um caráter anti-visual; e exigem do espectador um tipo de relação que não pode mais ser definida através do binômio substantivo/objeto, e ao provocar uma maior intensidade crítica sobre o próprio fenômeno de apreciação da obra de arte, conferem à experiência definições mais ligadas ao binômio verbo/processo<sup>31</sup>.

Em relação ao processo de recriação, citados por Plaza, inúmeros são os trabalhos, desde a década de 1970 que, não só permitem como exigem do espectador tal recriação. Os movimentos do Parangolé de Hélio Oiticica (P4, 1964) operado por Nildo da Mangueira propiciam a reformulação de relações que eram antes estabelecidas pela simples presença do objeto Parangolé. Nildo incorpora o objeto, une-se a ele de maneira a eliminar qualquer vestígio de separação de corpos (do sujeito e do objeto), sua incorporação é física, sinestésica. Uma das possíveis resultantes do processo é o cultivo de um novo tipo de espectador, àquele que experimenta a proposição está

---

<sup>30</sup> PLAZA, Julio. Op. Cit., pp. 14

<sup>31</sup> KWON, Miwon. Op. Cit., pp. 91. “The ‘work’ no longer seeks to be a noun/object but a verb/process, provoking the viewers’ critical (not just physical) acuity regarding the ideological conditions of that viewing.”

## Capítulo 1

simultaneamente, o propositor e, o observador mesmo que pode, inclusive, ser o próximo sujeito que usufruirá o objeto de participação, tornando-se assim espectador. São, portanto, três as partes que compõe o processo de participação: o propositor, o executor e o observador, sendo que os dois últimos se inserem em um processo infinito de alterações de papel.

Contudo, até mesmo o papel de propositor pode também estar vulnerável aos processos de realocação de posturas uma vez modificada a proposição inicial pelo participante, o que se tem é um novo propositor, uma recriação não só da ação proposta inicialmente, mas a outra proposição ainda.

A exigência corporal como relação **sujeito-espaço** passa a ativar uma relação **sujeito-objeto**<sup>32</sup>, como no caso dos *Bichos* de Lygia Clark, de 1960 em um processo de manipulação. O espectador agora é convocado a estabelecer um “enfrentamento da obra como condição para entrar em seu espaço de fruição”<sup>33</sup>. Assim, o que se processa é uma tomada do espectador como condição de existência da obra, uma vez que o objeto ali exposto só se configura como obra a partir do momento de interação entre objeto e espectador.

Na condição de um espaço articulável novamente entre o espaço da obra e o mundo em comum, Ricardo Basbaum, em *Além da Pureza Visual*, chama a atenção para a definição de um “espaço liso” de que falam Guattari e Deleuze, um espaço *háptico-táctil*

O espaço assim definido não é um espaço puramente ótico, exigindo, portanto, por parte do espectador, um envolvimento vivencial em que a fruição é resultado de uma máxima aproximação em relação à obra (visão-próxima), em que a própria atividade plástica sugerida pelo trabalho configura-se como sua verdadeira remodelação por parte do espectador (tactilidade); esta atividade caracteriza-se, ainda, por um traçado ‘abstrato’, no sentido de “possuir uma múltipla orientação, e que passa entre pontos, figuras e contornos, encontrando sua positividade no espaço liso que traça. A linha abstrata é um afeto dos espaços lisos”.<sup>34</sup>

<sup>32</sup> É importante perceber que compreendemos o objeto *Bichos*, em Lygia Clark, com um disparador para outras questões que não se encerram em sua condição de objeto, mas ao contrário, que se ampliam na possibilidade de abertura – através de sua manipulação – para uma nova configuração objeto-sujeito-espaço.

<sup>33</sup> BASBAUM, Ricardo. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007. Pg. 105

<sup>34</sup> BASBAUM, Ricardo. Op. Cit. Pg. 105. Neste trecho Basbaum utiliza citações de Deleuze e Guattari, separados por aspas na transcrição desta citação.

Assim, os espaços lisos citados por Deleuze e Guattari indicam a pluralidade das possibilidades não só da obra, mas da instituição mesmo desse **sujeito**, desse **outro**, desse **espectador** que caminhou até aqui.

A alteração operada no estatuto de espectador que são abordados na década de 1960 não é, contudo, a alteração final neste sistema. Os questionamentos propostos neste processo ecoarão de maneira também potente na segunda metade do século XX com uma nova alteração de postura que passa da **interação** para a **integração**. Hélio Oiticica, em texto de junho de 1971, afirma a necessidade de ainda refletir sobre os termos espectador, participador

O conceito de obra de arte foi mortalmente abalada como tal, assim como em consequência e da produção de obras, compulsiva e irremediável, livres ou não: a ligação disso tudo com o que aconteceu e acontece no mundo a arte internacional, é relativa e “*sui generis*”: abortiva: há a tendência compulsiva em ‘as experiências da posta em questão da problemática espectador-participador’ serem transformadas em produtos-obras mais sofisticados, tal como acontece na gloriosa-atuante “arte conceitual”: há uma década falo e insisto na formulação da denominações referentes às manifestações desse pensamento, onde procuro excluir sistematicamente, termos tais como “arte”, “obra de arte”, “objeto”, “happening”, etc.: ‘espectador’ e ‘participador’ são, porém, conceitos postos em questão: conceitos sob constante conflito crítico, que terão que e devem ser usados até que sejam discutidas e reveladas todas as faces saturadas e a não imaginada (ou discutidas) do problema<sup>35</sup>.

Conduzidos então pela problemática descrita até aqui e acentuada na fala de Oiticica do não esgotamento dos termos espectador e participador, proporemos a análise através da guia do outro, na busca por compreender os papéis operados pelo espectador nas diferentes estratégias de aproximação ambicionadas pelos mais diversos artistas, aqui ainda o próprio Oiticica.

### **Topologia da diferença: alargamento de territórios no habitar o outro**

“O espaço é a ordem das coexistências possíveis”  
Leibniz

<sup>35</sup> OITICICA, Hélio. Doc. 0278-71 p.1. Catalogue Raisonné Hélio Oiticica: Rio de Janeiro, 2007. Texto datado como 10/06/1971.

## Capítulo 1

O encontro possível entre duas instâncias diferenciadas é que provoca com sua colisão a construção de um novo mundo, um novo processo. A partir desse encontro, podemos afirmar que a obra de arte em sua maioria parte da pressuposição do outro. Muitas vezes, contudo, esse outro é um ser idealizado. Sua presença pode ser convocada de diferentes modos, mas sua idealização parte da concepção modernista de um ser universal, completo. Quando passamos a visualizar esse outro como indivíduo específico – e aí não mais representativo de uma ideia unívoca mas detentor de particularidades e relativizações – ou a visualizá-los como grupos de indivíduos particulares mas com projetos e desejos em comum, a ação a ele desferida pode tornar-se também diferenciada.

Deste modo, a construção de novas e diferentes realidades mostra-se possível na profusão desses encontros realizados. Na colocação pelo indivíduo de estar disponível para o encontro, de acreditar em sua possibilidade. O campo da arte faz-se presente na efetivação desse encontro, na constituição de um lugar propício a ele. As delimitações entre o eu e o outro são fundamentais para o estabelecimento de posições que promovam o encontro e, a partir dele a colaborem para a construção de novas realidades.

O interessante aqui é pensar nestas novas realidades não como pressupostas somente dentro do campo da arte, mas na ampliação de tais inovações para o campo da vida e da sociedade. É neste sentido que Nicolas Bourriaud afirma que “toda obra de arte pode ser definida como um objeto relacional, como o lugar geométrico de uma negociação com inúmeros correspondentes e destinatários”<sup>36</sup>.

As especificações entre este eu e este outro são também as especificações entre o artista e o espectador. As funções, de ambos, estabelecidas dentro do sistema ocidental da arte, determinam situações distintas de atuação de um e outro.

Os limites nestes termos, bem definidos, versam na condição de participação de cada um destes agentes em operações que muitas vezes se projetam

---

<sup>36</sup> BOURRIAUD, Nicolas. Op.cit. p.37

## Capítulo 1

também para fora do campo artístico. Pensando assim, a condição proposta por artistas a partir da segunda metade do século XX, de diluição das fronteiras arte e vida, já acontece de algum modo – mesmo que primitivo – anteriormente, ainda que na projeção de situações estáticas<sup>37</sup> estabelecidas nas figuras centrais do produtor | consumidor. Assim antevemos as propostas de participação e diluição arte e vida, como uma estratégia de artistas de modificação do modo de ver também a sociedade de produção e consumo.

Felix Guattari, em *Chaosmosis: um paradigma ético-estético*, acredita em um campo estético passível de influenciar e propor um novo modelo de comportamento ético que seja capaz de se opor ao capitalismo tradicionalista. Deste modo, a arte seria um constante processo de “vir a ser”, encontro onde os limites estabelecidos pelas disciplinas do conhecimento possam ser alargados e recondicionados. Em *Chaosmosis* ele diz:

A obra de arte, para aqueles que a utilizam, é uma atividade de “desemoldurar” [unframing], de ruptura de sentido, de proliferação barroca ou extremo empobrecimento, o que direciona a uma recriação ou reinvenção do próprio sujeito. Um novo suporte existencial oscilará sobre a obra de arte, baseada em um duplo registro de reterritorialização (função de contenção) e de resingularização. O evento deste encontro pode irreversivelmente datar o curso de uma existência e gerar campos de possibilidades “longe do equilíbrio” da vida cotidiana<sup>38</sup>

Este equilíbrio da vida cotidiana, de que nos fala Guattari, está arraigado nos modos de produção capitalista tradicional. A *desconstituição* deste modo de produção, a começar pelo campo da arte, pode apresentar no futuro um efeito diferenciado na sociedade por vir. O equilíbrio aqui pode ser encarado também como as situações estáticas já ditas.

A necessidade de uma postura mais participativa por parte do espectador – e aqui participativa no sentido de manipulação ou na abertura de Segundo Grau, proposta por Julio Plaza<sup>39</sup> – nos remete à condição hoje adotada pela

---

<sup>37</sup> É importante ressaltar que o termo estático aqui não se diferencia da ação no sentido dos trabalhos participativos onde o corpo do espectador é requisitado. A estaticidade aqui, se configura como um processo do sistema – e que se dilui numa projeção no dentro-fora do campo artístico. Assim, o estático relaciona-se a todo um modo consumidor de encarar os processos sociais, onde não se produz algo, só se consome.

<sup>38</sup> GUATTARI, Felix. **Chaosmosis: an ethico – aesthetic paradigm**. In: BISHOP, Claire. *Participation*. Cambridge: MIT Press, 2006. Pg. 79. [tradução nossa]. Texto original publicado em 1992.

<sup>39</sup> PLAZA, Julio. *Autor obra recepção*. **Concinnitas** n°4, ano 4, Março 2003. Pg. 6-34.

## Capítulo 1

sociedade de *apertar o botão*. É nítido que a sociedade se comporta hoje de maneira que o funcionamento de seus mecanismos se dê através de sua participação. Walter Benjamin reflete sobre isso a partir do exemplo do jornal

O fato de que nada prende mais o leitor a seu jornal como essa impaciência, que exige uma alimentação diária, foi há muito utilizado pelos redatores, que abrem continuamente novas seções, para satisfazer suas perguntas, opiniões e protestos. Com a assimilação indiscriminada dos fatos cresce também a assimilação indiscriminada dos leitores, que se veem instantaneamente elevados à categoria de colaboradores. Mas há um elemento dialético nesse fenômeno: o declínio da dimensão literária na imprensa burguesa revela-se a fórmula de sua renovação na imprensa soviética. Na medida em que essa dimensão ganha em extensão o que perde em profundidade, a distinção convencional entre o autor e o público, que a imprensa burguesa preserva artificialmente, começa a desaparecer na imprensa soviética. Nela, o leitor está sempre pronto, igualmente, a escrever, descrever e prescrever. Como especialista – se não numa área de saber, pelo menos no cargo em que exerce suas funções –, ele tem acesso à condição de autor.<sup>40</sup>

Instituindo uma possibilidade de expertise da função criadora, a horizontalização da criação, o indivíduo não precisa mais que outro faça por ele, ele mesmo está apto a apertar o botão e realizar as mais diferentes tarefas. Contudo, estes mecanismos não proporcionam uma verdadeira influência por parte do consumidor no processo geral. Ele se sente parte integrante do processo por, muitas vezes, executar o *gran finale* do produto, mas ação por ele executada não interfere na concepção ou conceito do produto, ou em todo caso, da obra.

Mas será que uma dita arte de participação, uma arte colaborativa pode realmente existir para além destes termos? Ou ainda, será cada uma delas não se distinguiriam como nichos diferentes de absorção do espectador no processo “produtivo”?

Analisando o campo da arte, podemos verificar esta mesma situação se faz presente hoje, na diluição das fronteiras entre produtor e consumidor de arte. Para citar um exemplo do cotidiano, através das redes sociais disponíveis na www de computadores, existem propostas que possibilitam a um escritor iniciar

---

<sup>40</sup> BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. IN: *Magia e Técnica Arte e Política – Obras Escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1994. P. 124.

## Capítulo 1

um texto e que seus “leitores-colaboradores” o continuem. Se o que se produz atinge um nível aceitável dentro da produção de literatura – no caso – contemporânea, é outra questão. O que nos interessa aqui é o *burlamento* das fronteiras, das situações se ampliam e passam a coexistir e principalmente atingem um espaço de retroalimentação.

### **Territórios constituídos ou delimitando fronteiras entre eu e o outro**

A chegada de Hélio Oiticica<sup>41</sup> no *Morro da Mangueira* e, em consequência, na *Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira*, ainda na década de 1960 pode ser apontada como ponto deflagrador de várias das questões referentes aos processos do artista como *deslocado| deslocador* dos conceitos que então regiam o campo da arte. Tais conceitos como artista obra e espectador, foram redesenhados pelo próprio Oiticica, e serão também abordados e explorados neste texto.

As estratégias de ação apontadas por HO, em suas práticas artísticas e em seus próprios textos, convergem antes de tudo para uma ideia de dissolução dos termos bem delimitados até então, como *artista e espectador*. O embate, antes atenuado, daquele que *contempla* e daquele que *produz* vê-se por fim como realmente um ataque, a potência de *artista e espectador* em íntegro confronto, para dar lugar, então, a *obra*. Talvez esteja justamente nessa proposição de diluição e expansão dessas linhas limítrofes, antes contornadas com grosso traço, a possibilidade de este compartilhar o espaço, dessa construção – não de outra realidade – mas de uma realidade possível a partir de um espaço compartilhado.

Oiticica se propõe a erigir em meio à desordenação urbana da favela o conceito-base de suas propostas, em especial as que partem do **outro** que habita este espaço, do **espectador** para se efetivarem. Em uma rápida linha de conexão de sua produção, podemos verificar que Hélio parte do plano bidimensional, da pintura; passa então a desconsiderar a neutralidade do suporte incorporando sua matéria à obra; desloca esse suporte da superfície

---

41 Optamos por nos referirmos ao Hélio Oiticica por HO, sigla utilizada inclusive por ele mesmo para assinar alguns textos. As variantes que poderão ser encontradas são: Oiticica, Hélio, Hélio Oiticica ou HO.

## Capítulo 1

da parede e os insere no campo espacial, conferindo um aspecto tridimensional e convocando o espectador a *estar na obra*; o estar na obra configura-se para além de um pertencer mecânico, ou mesmo motor – como já foi apontado por outros autores – acreditamos que o *estar na obra* em Oiticica é a relação principal de não só, tornar a experiência válida para si e para os outros, como também de pertencer à configuração do pensamento da obra, ativando questões que alargam inclusive o sentido de presença e pertencimento. Tal ação empreende aspecto sensório-corporal que será re-convocado nos aspectos sensoriais dos *bóldes*, dos *Parangolés* e dos *núcleos*.

Apesar das especificidades conceituadas e concluídas<sup>42</sup> apontadas por Oiticica em cada nova etapa do trabalho, os três passam a se valer do corpo do espectador também proposto como espaço de obra, na possibilidade de uma performance deste corpo pelo espaço. Ao romper, portanto com a questão espacial plana dos *Metaesquemas*, Oiticica absorve, encara o espaço como um todo, utilizando todos seus elementos, inclusive aquele que por ele [pelo espaço] transita [o **outro**].

Entretanto, o seu direcionamento a este *ser* – ainda indefinido, atuante como um frequentador de espaços de arte, observador – é para além da ordem da pura manipulação, sua busca será [caso neste momento da ruptura com o plano ainda não seja] a da transformação deste sujeito, não só em sua nomenclatura – elemento tão discutido nas teorias da arte pós-moderna: espectador-participador – como também de uma alteração de sua condição social e política, na intenção de que, libertando-se da autonomia da arte moderna, sua arte e seu “participador” pudessem reflexionar e confrontar também o mundo em que se inserem, da mesma maneira que ele, Hélio, buscava fazer todo o tempo.

Oiticica, engajado ainda dentro do pensamento moderno, pela necessidade de se afirmar como um homem do seu tempo<sup>43</sup>, é feito também com os confrontos

---

<sup>42</sup> O conjunto das obras de Oiticica mostra-se hoje a nós potente em sua completude mas e principalmente, coerente em sua unidade. As unidades em desenvolvimento representam não só um elo nessa cadeia construtiva que é maior, como também o início e conclusão de um processo, em cada elemento. Talvez pudéssemos relacioná-los às teorias fractais, onde cada unidade carrega consigo o todo.

<sup>43</sup> COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da Modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999

## Capítulo 1

pertencente ao homem pós-moderno, fragmentado e fragmentador<sup>44</sup>, constituído de várias referências e transitando sempre entre a autonomia da arte – proposta moderna que pode ser encontrada formalmente e por influências na sua fase neoconcreta – e, o direcionamento para o espaço e em consequência para o **outro** – vertente que também se constituirá na sociedade pós-moderna, observada na proliferação dos setores da economia que concentram suas práticas na prestação de serviços, ou seja, um direcionamento para o **outro**.

A essa arte dita participativa, em curso ainda que timidamente desde a década de 1960, ganha força com as “teorias de participação” a partir da década de 1990; em especial com proposições como a de uma estética relacional, do francês Nicolas Bourriaud e, de uma ideia do artista como etnógrafo, proposta pelo estadunidense Hal Foster.

É sabido que nenhuma das duas teorias acima se remete, ou poderia até mesmo ousar dizer que conhece as proposições de Oiticica e de outros brasileiros engajados nesse mesmo pensamento, como Lygia Clark e Lygia Pape. Isto posto, tento apontar aqui que de modo algum essas teorias serão aplicadas ao caso de Oiticica, ainda que fazendo uso de um possível anacronismo positivo. Utilizo tais pensamentos na tentativa de afirmar o caráter precursor de Oiticica e, principalmente por sua posição em comum às questões ocidentais, uma vez que as propostas por ele desenvolvidas, são quase 30 anos mais tarde motivo de um novo olhar para essa prática que se constrói como condição da contemporaneidade na arte ocidental.

Há, nos textos de Oiticica, situações que nos guiam a escolher nossos interlocutores. Em especial, sua consciência dos efeitos da experiência/conceito transformada em procedimento artístico. Em entrevista concedida a Gilse Campos<sup>45</sup> na década de 1970, quando de seu retorno de Londres, Hélio é taxativo ao explicar porque não acredita que seja positiva a transformação de suas práticas/conceitos em procedimento. Diz Hélio:

---

44 FERRY, Luc. *Homo Aestheticus: a invenção do gosto na era democrática* São Paulo: Ensaio, 1994. O termo na verdade empregado por Ferry é o de “sujeito cindido” mas que perpassa a ideia deste fragmento, dessa não-totalidade que representava o sujeito metafísico, completo e absoluto.

45 Catalogue Raisonné Hélio Oiticica. Documento 0867-70. Projeto Hélio Oiticica, 2003.

\_ [H.O.] Para mim a participação do espectador e a introdução de elementos sensoriais foram importantes para a introdução de uma nova forma de comportamento (que é muito mais dirigido à vida diária), e não a criar uma nova forma de arte. Isso para mim não interessa, acaba virando objeto.

\_ [G.C.] Mas essa coisa, de participação do espectador visa vencer a distância psíquica entre o espectador e a obra.

\_ [H.O.] Certo, mas uma vez que a participação seja estabelecida como categoria, a distância psíquica passa a existir outra vez.<sup>46</sup>

A fala de HO nos remete à questão duchampiana da ação deflagradora de novas possibilidades em arte sendo tomadas como procedimento, sendo revertidas em métodos de ação e não mais como experimentação. A condição explicitada por HO coloca em evidência as práticas operadas no contemporâneo, onde para além do estabelecimento da prática como categoria mas de sua contínua renovação. O que Oiticica nos fazer entender é que o elemento fundamental para que se “vença essa distância psíquica entre o espectador e a obra”, é a inocência ao se colocar diante dele. Assim, a responsabilidade por eliminar essa distância é em parte do espectador ao se colocar em uma situação de confronto com a obra e, em parte, responsabilidade do artista | obra, constituindo um elemento que verdadeiramente confronte as verdades sustentadas pelo espectador.

Deste modo, buscaremos relacionar as propostas de Oiticica, em especial Parangolé, a partir de questões relativas a arte de participação e da posição do artista para com esse espectador-participador, nos guiarão neste caminho o posicionamento de Julio Plaza acerca das tipologias de participação do espectador, assim como a diluição dos campos entre espectador e artista através de Hal Foster e Moacir dos Anjos.

### **Territórios alargados ou diluindo as fronteiras entre eu e o outro.**

Hal Foster em *The artist as ethnographer*, chama a atenção para a relação desenvolvida por Walter Benjamin ainda em 1934, para uma tomada de posição política por parte dos artistas. Estes deviam estar “lado a lado com o

---

46 Ibid.

## Capítulo 1

proletariado<sup>47</sup>, dessa maneira, Benjamin clama para que artistas assumam seus postos de contestadores, que avaliem a tomada burguesa do poder. Contudo, Foster está mais interessado – e aqui nós também – no que ele chama de um novo paradigma, para além das tentativas de releituras do **Artista como produtor** de Benjamin nos fins das décadas de 1970 e década de 1980, no paradigma do **Artista como etnógrafo**.

Depois de enumerar os possíveis paralelos entre os dois paradigmas, Foster conclui que ambos compartilham o mesmo risco “tanto para artistas como produtores, como para artistas como etnógrafos, de um ‘patrocínio ideológico’<sup>48</sup>, penso que talvez seja por essa razão que Benjamin alerta para um se posicionar ao lado, ativando talvez a possibilidade de trocas, e não de lideranças. Assim, perceber a possibilidade de um artista como produtor ou como etnógrafo solicita perceber o engendrar de direcionamento do olhar para o **outro**.

Ao tentar diagnosticar as teorias sobre esse sujeito pós-moderno, Foster discursa sobre a crítica do filósofo italiano Franco Rella, em *The Myth of the other* (O mito do outro, de 1978), à diversas teorias, como de Lacan, Foucault, e Deleuze e Guattari, dizendo que tais indivíduos “idealizam o outro como a negação do mesmo – com efeitos deletérios na política cultural”.<sup>49</sup> Como posso me colocar lado a lado com o outro, então, se nele não me vejo? Se nele há tudo de insalubre? Sem dúvida, que essa questão diluiu as noções de alteridade, contudo, acredito que esse seja um passo subsequente, de onde talvez, eu só possa efetivamente me reconhecer no outro a partir das delimitações daquilo que não sou, ou do que ainda não me reconheço como, ainda que já seja. Nesse sentido a frase do jovem poeta francês Arthur Rimbaud, “Je **est** un autre” (Eu **é** um outro) me parece mais do que pertinente, onde não me transformo conceitual ou gramaticalmente no outro, já o sou em primeira instância. Deste modo, acreditamos que Rimbaud nos leva a considerar a ação multiplicadora da frase, a possibilidade da constituição de

---

47 FOSTER, Hal. *The artist as ethnographer*. In: **The return of the real**. MIT Press, Massachusetts, 1996. Pg. 171.

48 Idem. Pg. 173

49 Idem. Pg. 178

## Capítulo 1

diversos “eus”, tão plurais e potentes, esperando para serem explorados e vividos por seus outros eus.

Toda intervenção no espaço privado – no espaço do **outro** – está inserido nas possibilidades de tomar esse espaço e esse outro de maneira impositiva e determinista. Contudo, é na fronteira do pertencimento e da apropriação que teremos a possibilidade de estratégias menos drásticas de intervenção nesse espaço privado. A leitura de Hal Foster em relação aos tipos de trabalhos que se valem, de alguma maneira, da antropologia como matéria correlata, leva ao diálogo com questão um tanto delicada: a estadia – digamos assim – de Hélio Oiticica, no Morro da Mangueira. Consideramos que esta questão já pode ser entendida dentro dessas práticas de cunho sociológico, desse novo paradigma do **artista como etnógrafo** que será ativado pelo menos 30 anos depois.<sup>50</sup>

Hélio vai pela primeira vez à Mangueira em fins de 1963, convidado por seu amigo Jackson Ribeiro a assistir um ensaio da escola de samba<sup>51</sup>. Explicita em seu texto, o ímpeto participativo que teve e ressalta a potência de participação que tem a dança e especialmente, o samba. Impelido, talvez, por essa manifestação intuitiva e de participação, Hélio dará vida em 1964, ao Parangolé. Na junção de objeto + participação + corpo + dança, Oiticica propõe uma espécie de *readymade* ou de *coeficiente artístico*, um *readymade* na constituição de um procedimento artístico de uma nova possibilidade na construção da obra de arte, onde a elaboração da construção da obra se dá em primeiro grau na ideia. A reflexão feita pelo próprio Hélio em *Bases Fundamentais para uma definição do Parangolé*<sup>52</sup> aponta para a relação estabelecida entre comunidade e artista, não em um sentido direto, mas na comparação feita por Oiticica com as propostas cubistas de encontro com a arte negra, em uma tentativa de aplacar as frequentes relações entre Parangolé e folclore.<sup>53</sup>

---

50 Haja vista que as incursões de Hélio à Mangueira se dão na década de 1960 e que o texto de Foster será publicado em 1996, no livro *The return of the real*.

51 Em texto para depoimento de Hélio Oiticica, sem data. Documento nº 1863/sd, Catalogue Raisonné.

52 OITICICA, Hélio. Bases Fundamentais para definição do Parangolé. Documento 0035/64. Catalogue Raisonné.

53 As reflexões sobre as relações estabelecidas entre o cubismo e a arte negra podem ser encontradas na obra do alemão Carl Einstein, como Einstein, Carl. *Negerplastik*. Leipzig: Verlag der Weissen Bücher, 1915. Sem tradução no português.

## Capítulo 1

A relação social que se dá na entrada de Hélio na Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira e em consequência, na favela da Mangueira, produz em Hélio resultados que convergem para uma observação desse ambiente: na maneira de se portar dessas pessoas, nas possibilidades arquitetônicas oferecidas pelos morros e pela escassez econômica e, na posterior transformação dessas observações no processo artístico. Dito dessa maneira, poderíamos encerrar a discussão da inserção de Hélio na Mangueira, discutida sob o ponto de vista do artista como etnógrafo. Ou não, ainda!

O encaixe de práticas artísticas anacrônicas a terminologias da arte contemporânea é sempre um caminho que deve ser trilhado de maneira suave, por ser um espaço de indeterminações muito grande, daí o risco de uma relação forçada, uma leitura parcial dos fatos. A tarefa do autor do texto então, não se assemelha com a do próprio antropólogo/etnógrafo? Deveria este manter-se isento ou de fato conhecer as práticas culturais executadas pela comunidade a ser estudada? Hélio não se propõe à neutralidade porque procura estabelecer uma relação de troca. Gostaria de ressaltar que nem toda situação de troca, como pode a princípio parecer, é justa. Pensemos que o escambo praticado pelos portugueses com os índios era uma relação de troca, afinal trocavam com os nativos espelinhos por pau-brasil. Neste sentido, fico pensando que talvez Oiticica tenha ganhado mais que a comunidade com essa troca, se refletimos na nova perspectiva que seu trabalho encerra a partir de 1964. Entretanto, a ideia seria de uma homogeneização, uma indistinção de classes, valores e hierarquias. Hélio em documento escreve:

A derrubada de preconceitos sociais, das barreiras de grupos, classes, etc., seria indispensável e essencial na realização dessa experiência vital. Descobri aí a conexão entre o coletivo e a expressão individual – o passo mais importante para tal – ou seja, o desconhecimento de níveis abstratos, de ‘camadas’ sociais, para uma compreensão de uma totalidade [...] O condicionamento burguês a que estava eu submetido desde que nasci desfez-se como por encanto – devo dizer, aliás, que o processo já se vinha formando antes sem que eu o soubesse. [...] Creio que a dinâmica das estruturas sociais revelaram-se aqui para mim na sua crudeza [...] a marginalização [...] seria a total ‘falta de lugar social’ [...] ao

---

mesmo tempo que a descoberta do meu 'lugar individual' como homem total no mundo [...]<sup>54</sup>

Esse aniquilamento das hierarquias, preconceitos e etc., não seria uma aspiração de Hélio a essa isenção do etnógrafo? A ação de atravessar o asfalto e subir o morro catalisa a porção estrangeiro de Oiticica; sua formação ali, tão próxima, é do erudito, de quem fala vários idiomas, conhece vários países, transita livremente por várias teorias. Hélio é um estrangeiro em relação à realidade da Mangueira e à sua cultura, aos seus costumes. Hélio não é Mangueira. A Mangueira não é Hélio. Os dois se encontram contudo, compartilham.

A subida de Hélio não é *per se* uma ação etnográfica consciente. Nas descrições de Hal Foster, os artistas que se utilizam dessa ação como *procedimento artístico*, trabalham em geral, como catalogadores, mapeadores. Muitas vezes suas ações não estão ligadas à produção material, mas se apresentam através de fotografias e vídeos ou mesmo na construção de uma exposição com os materiais encontrados/organizados.

Outra possibilidade, apontada por Foster, é a da relação com a comunidade, interagir com seus membros a fim de recolher deles situações, objetos e memórias que possam ser reagrupadas na construção de um sentido local. O embate entre aquilo que é local e o pretensamente global do artista ali disposto<sup>55</sup> projeta-se na seleção e construção muitas vezes arbitrária da situação, construindo uma visão que repete os gestos de imposição e opressão exaustivamente executados nas relações metrópole | colônia, 1º | 3º Mundos e, pós-colonial – assim caracterizada por Foster.

Em seu livro, *Local/global: arte em trânsito*, Moacir dos Anjos alerta para o fato de que o fluxo de informação é sempre hierarquizado de modo que as informações dos polos produtores de cultura e difusores de informação são sempre massivas e raramente se tem a resposta de como essa informação foi recebida e processada uma vez que não é de interesse do polo irradiador

---

54 OITICICA, Hélio. A Dança na Minha Experiência, anotação em diário 12 de Novembro de 1965. Documento nº 0120/65. Catalogue Raisonné.

55 Lembrando que por mais que o artista faça parte de uma comunidade globalizada e pasteurizada ela é, também em alguns termos, particular e detentora de características individuais, o que nos leva a idealizar um local relacional, em dependência de onde se observa.

## Capítulo 1

métodos para desenvolvê-la. Na tentativa então, de condensar essas duas situações vemos a proposta de Oiticica como uma “vitrine” desse outro cultural, presente na favela. É bom também que se diga que há 30 anos os olhares – em especial no Brasil e Rio de Janeiro – não se voltavam como hoje para essas relações de minoria, fazendo da favela sempre e para sempre um ambiente apartado da vida da cidade, recluso em seus próprios domínios mas tomando um pequeno lugar de destaque durante o carnaval.

As venturas e desventuras desses moradores hoje fazem parte não só do noticiário na parte policial, mas também das propagandas institucionais de ONG’s promovedoras do esporte e cultura entre outros meios de comunicação de massa, na tentativa de incluir aquela realidade como parte da realidade do “asfalto”. A pergunta que aqui faço é: o que desperta o interesse desse polo de cultura dominante a prestar atenção nas manifestações culturais do pólo dominado? A resposta pode estar na pasteurização. Justamente do que Hélio buscava se afastar, relaciono a sua postura/atitude, a uma herança modernista, antropofagia.

Em *Parangolé Poético | Parangolé Social*<sup>56</sup> Oiticica aponta para uma colaboração entre artistas e para uma possível diluição da criação, no compartilhar também com o espectador. Em *Parangolé Coletivo*, a ação se efetiva e a fala de Hélio é filha de Duchamp e Beuys. Escreve Oiticica:

Quando propus pela 1ª vez, a ideia do Parangolé Coletivo, quis eu, antes de mais nada, propor um exercício da imaginação coletiva. Parti, logo, para a proposição a não-artistas (*artistas no sentido profissional, já que, a meu ver, se proponho algo a imaginação alheia, considero que haja, em cada indivíduo um artista, um poder criador latente*)<sup>57</sup>.

A dimensão da possibilidade criadora do outro é também um reflexo da abrangência da dança e do samba. Hélio propõe quase que pares antagônicos. Paula Braga<sup>58</sup> em sua tese de doutoramento, fala da porção nietzchiana presente em Oiticica. Encontra-se então em franco embate a porção

---

56 OITICICA, Hélio. *Parangolé Poético | Parangolé Social*. Catalogue Raisonné. Centro Cultural Hélio Oiticica. Documento 0256/66. 21 de Agosto de 1966.

57 OITICICA, Hélio. *Parangolé Coletivo*. Catalogue Raisonné. Centro Cultural Hélio Oiticica. Documento 0106/67. 08 de Julho de 1967.

58 BRAGA, Paula. *A trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica*. Tese de doutoramento. Universidade de São Paulo, 2007.

**Capítulo 1**

*marginalizada* desse produtor de cultura e a porção *erudita-elitizada* desse mesmo produtor de cultura. Tal confronto é mitigado na relação de pertencimento<sup>59</sup> cultivada como uma via de mão dupla. A relação é mútua. Hélio *pertence* à Mangueira [ainda que não seja dela oriundo] e a Mangueira *pertence* à Hélio [mesmo que pertença, ainda, a tantos outros]. O pertencer aqui é, antes de tudo, processo de escolha, de apontamento, de uma escala afetiva que determina o grau de investimento nas relações ali processadas.

---

59 KWON, Miwon. *One place after another: site specific art and locational identity*. Cambridge/London: Mit Press, 2002.









## Estratégia de aproximação: formas de proposição

A partir das reflexões realizadas no primeiro capítulo, buscamos identificar as estratégias utilizadas como colaboração na arte contemporânea. Partimos aqui das relações projetadas por Oiticica a partir de sua vivência no Morro da Mangueira e de seu posicionamento no trabalho *Éden* na Whitechapel Gallery em Londres em 1969. O deslocamento causado por Oiticica ao instalar na galeria inglesa uma espécie *playground* pretendia despertar no visitante a consciência para a perda das relações no mundo real.

Constantemente Hélio Oiticica questiona a interpolação de postos entre artista-espectador-obra, deixando claro em alguns momentos, que no caso do Parangolé, por exemplo, existem três posições de *experimentar*, *ver experimentar* e *experimentar coletivamente*, vendo outros que também experimentam<sup>60</sup>. Em outras proposições, Hélio procura efetivar o transbordamento das categorias, não somente das categorias referentes às características físicas da arte, como e principalmente daquelas referentes aos dispositivos que dela fazem parte: “artista”, “espectador” e “obra”.

Hélio exige – ou permite – que o usuário de suas propostas compartilhe como ele próprio a noção de criação da obra, ampliando o sentido de colaboração ao de parceria. Em Parangolé, Oiticica não acredita somente que “o corpo é o suporte da obra” ao contrário disso, que a equação *corpo + mente + proposição*, isso sim é equivalente à *obra*. Presente e ciente das alterações das relações que cercam o sujeito pós-moderno, desse sujeito cindido, fragmentado, oriundo de diversas partes, direcionador para tantas outras, o outro aqui não *perde* a noção de sujeito. Não se *perde* o lugar/sentido de *artista* ou de *espectador*, o que há é a possibilidade de circular por todos estes sítios e conceitos, no entanto, sempre consciente de sua posição em suspensão.

---

60 OITICICA, Hélio. Documento nº 0070.64 p-1/3 de 6 de maio de 1965. In: *Catalogue Raisonné*. Centro Cultural Hélio Oiticica. Rio de Janeiro. 2002.

Luc Ferry em *Homo Aestheticus: a invenção do gosto na era democrática*<sup>61</sup> relaciona as questões da morte do homem ao estatuto do Autor, deste ser pensado como criador; sempre seguido do artigo, “O” autor, sujeito definido e diferenciado, detentor de posições específicas. Entretanto, na era da fragmentação deste sujeito, a certeza imposta em relação ao termo Autor se tornará *incerteza* e a incerteza, configura-se aqui como a possibilidade de assumir diferentes posições dentro de um sistema mais ou menos reconhecível. O próprio Oiticica assume a postura de *participador* de seu próprio trabalho ao vestir ele também as capas-parangolé, ao compartilhar esse espaço com o outro, ao dançar o samba, ao propor objetos para serem encontrados todos os dias. Oiticica em alguns momentos analisa a relação com sua própria obra, *espectador de si*, diagnosticando a pluralidade de relações existentes neste sistema de alterações de posições. O espectador-obra no processo de Oiticica só pode nascer/viver, então, a partir da incorporação de uma dialética entre sujeitos iguais e, não no processo hierárquico <sup>artista</sup>-receptor.

Assim acredito na relação de pertencimento entre Hélio e a Mangueira no engendrar a possibilidade da arte como vida. Tal ação se conforma não na aceitação da arte como algo ordinário, mas na possibilidade de transformar todo e qualquer evento na vida – como as relações interpessoais – em algo que esteja no campo de uma interação estética, que esteja no campo do suspiro e da suspensão que a arte pode propiciar.

### **O anti-particular no Éden**

A posição tomada por Hélio Oiticica sobre o espectador em relação ao Parangolé, ou até em relação a outros projetos, reflete e metaboliza a noção de participação através de práticas que sejam processadas principalmente no campo da experimentação e do contato entre os diferentes elementos que compõe o trabalho. Em documento de 1965 Hélio reflete:

A capa [...] é um núcleo construtivo, aberto à participação do espectador e que torna a coisa vital. Todos os detalhes são relativos. Cada obra é apenas um meio de busca de ambientes

---

<sup>61</sup> Cf. FERRY, Luc. *Homo Aestheticus: a invenção do gosto na era democrática*. São Paulo: Ensaio, 1994.

totais, os quais poderiam ser criados e explorados em todos os seus graus, do infinitamente pequeno, ao espaço arquitetônico urbano, etc. ... Estas etapas não são estabelecidas a priori mas realizam-se a partir da necessidade criativa logo que nasce. O uso ou não-uso, portanto, de elementos pré-fabricados que fazem parte destas obras, é importante somente como detalhes de significados totais, e a escolha destes elementos é a resposta às certas necessidades imediatas da obra. A obra pode ter a forma de estandarte mas não representa um estandarte, ou a transferência de um objeto já existente para um outro plano. Ele teve esta natureza quando tomou forma, quando moldou-se ao contato com o espectador. A tenda toma sua forma a partir do próprio caminhar do espectador em redor dela, sua estrutura é desvendada através do contacto corporal do espectador.<sup>62</sup>

O acontecimento *Éden*, realizado na Whitechapel Gallery, em Londres entre março e abril de 1969 propõe então um alargamento destes espaços, na quase diluição de suas fronteiras.

Com frequência diagnostica-se a relação entre Ninhos, Parangolés, *Éden* com a experiência de Oiticica na Mangueira. Visualizamos também esta relação a partir do descolamento da lógica linear constitutiva da cidade moderna e a aproximação do caos “urbano” peculiar ao agrupamento de residências na favela<sup>63</sup>. Tomando como base os trabalhos neoconcretos de HO, cartesianos, organizados é possível presumir o embate então ocorrido com essa nova forma organizacional. Estes elementos serão para Oiticica uma consciência da própria relação vital muitas vezes abdicada e vem deflagrar em Hélio uma busca por essas relações mais simples, menos rebuscadas.

Assim, chegamos a *Éden*, através de Hélio, como um

‘campus’ experimental, um tipo de taba, onde todos os experimentos humanos são permitidos – humanos, considerando as possibilidades da espécie humana. É um tipo de lugar mítico para sentimentos, para ações, para fazer coisas e construir em seu próprio cosmos interior – então, por isso proposições ‘abertas’ são dadas, e mesmo materiais crus para o ‘fazer das coisas’, que o participador estará apto a realizar.

[...] Eu considero como simplesmente ‘sensorial’ problemas que estão relacionados aos sentidos de “estímulo-reação”, condicionada ‘a priori’, como ocorre na op-art e naquelas relacionadas a ela (mesmo aquelas como estímulos mecânicos,

<sup>62</sup> Oiticica, Hélio. Documento 0365.69-p6. Catalogue Raisonné. Centro Cultural Hélio Oiticica.

<sup>63</sup> Tal discussão pode ser encontrada de maneira ampliada em JACQUES, Paola B. *Estética da ginga*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

ou estímulos naturais como nos móveis de Calder onde as leis naturais da física determinam sua mobilidade e afetam a sensorialidade do espectador). Mas quando a proposição é realizada para um “sentido-participação” ou uma “realização-participação”, eu quero relatar isto ao sentido supra-sensorial, no qual o participante elaborará consigo mesmo seus próprios sentidos que foram ‘acordados’ por essa proposição.

Este processo de ‘acordar’ é supra sensorial: o participante é alternado de seu campo habitual para um estranho que acorda seus campos internos de sentimentos e dá-lhe consciência de alguma área de seu Ego, onde valores verdadeiros são afirmados. Se isso não ocorre, então a participação não toma lugar”<sup>64</sup>

O último parágrafo, da citação de Hélio, é neste momento, o que mais nos interessa, onde a partir da sua definição de participação encontramos elementos que convergem para nossa própria definição. Ou seja, a ação do espectador é aberta e ampla, pode acontecer de diversas maneiras, mas apesar do caráter – até um pouco místico – que Oiticica propõe, acreditamos nas considerações sobre a participação do espectador em uma situação onde há dois polos. Onde é imprescindível que haja não só a proposição por parte do artista, mas sua compreensão e apropriação por parte do espectador, ativando assim a mutabilidade possível entre os conceitos propostos. Deste modo, a colaboração aqui é compreendida como uma participação, um tomar parte no trabalho.

A via utilizada por Oiticica para ‘acordar’ o espectador é colocá-lo defronte, em contato com materiais simples e cotidianos. O choque se dá então na possibilidade e no questionamento destes materiais<sup>65</sup> enquanto arte. Tal proposição se apresenta como uma performance do espaço e do habitual pelo outro, na expectativa de que as relações estabelecidas por ele possa ocupar a lacuna nas relações engendradas no cotidiano.

A ocupação do espaço como proposto por Hélio parece configurar-se de maneira semelhante aos espaços minimalistas, dispostos como formas básicas, compondo uma situação, não mais somente um plano. Ao ocupar o eixo z, o espaço destinado ao outro, a composição minimalista se expande e passa a englobar também este outro, conferindo-lhe um status de sujeito.

<sup>64</sup> OITICICA, Hélio. *Éden*. Catalogue Raisonné, Centro Cultural Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 2000. Documento 0365.69 p.1-2

<sup>65</sup> Materiais aqui se refere não só a matéria palpável como a uma série de ações e procedimentos que se realizam na vida cotidiana. Acreditamos nessa experiência como uma possibilidade a partir do *readymade* duchampiano.

Apesar da *teatralidade*<sup>66</sup> condenada pelo teórico estadunidense Michael Fried, a obra minimalista condensa em si justamente a possibilidade do real, o afastamento do simulacro. O cubo, nada mais é do que um cubo, ele nada representa, é a literalidade da forma e do conceito. A abstração neste caso é a do conceito da arte e não das questões imagéticas nele representado [ou não representado]. Ainda que a disposição proposta pelo minimalismo se dê de maneira a ocupar o espaço compartilhado entre espectador e obra, ele não pretende uma inter-relação, ele se projeta como a reverberação da forma em direção ao espaço, espaço este que não pode deixar de contar com o espectador. A dança corporal da passagem do espectador pelas obras não configura uma ação performática visto que é uma ação potencialmente desprovida de significação outra, já que o corpo é também replicação da forma.

Não podemos deixar de compreender que apesar de sua tautologia, a proposição minimalista configura uma dialética<sup>67</sup> entre as formas, instauradas em dois momentos, no compartilhar o espaço e, principalmente, na operação reflexiva do estatuto da arte e do próprio espectador. Ao ocupar o espaço com suas formas, problematiza a dialética possível do vazio e da presença.

Deste modo, o tensionamento sobre o estatuto da arte praticado no minimalismo tem eco no Éden de Oiticica. A relação estabelecida pelo sujeito tornado espectador se apresenta na essência mesmo da ocupação do espaço oferecido por Oiticica a estes sujeitos. A proposta é de vivência do espaço como o espaço real que é, e não uma simulação das atividades operadas no cotidiano, elas pretendem reativar as relações perdidas pelas pessoas no dia a dia. Reafirmando assim a proposição de que aquilo é um trabalho mas questiona e dialoga com as problemáticas do cotidiano relacional ao instaurar um espaço de convivência que se presume abandonado, esquecido.

Recorremos ao *readymade* para entender a proposição de Hélio. A atividade enquanto operada pelo sujeito aparentemente da mesma maneira que em seu

---

<sup>66</sup> FRIED, Michael. *Arte e objetividade*. Tradução de Milton Machado. *Arte & Ensaios*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, ano IX, n. 9, 2002. Publicado originalmente na revista *Artforum* em 1967.

<sup>67</sup> DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2005.

## Capítulo 2

cotidiano, provoca este sujeito – em nosso entendimento – do mesmo modo que a retirada do objeto ordinário e sua inserção no campo da arte. Salvo as diferenças temporais e conceituais, Hélio propõe um reordenamento das atividades, a possibilidade do encontro com a arte para produzir reflexões e reflexos na própria vida do sujeito.

É preciso atentar, contudo, que existe um nó na relação do espaço da galeria – ou mesmo do espaço da arte – com esta reflexão. O espaço da arte sempre foi um espaço apartado da vida cotidiana, as ações empreendidas neste espaço muitas vezes não compartilham com as realizadas no “mundo em comum”. Como então caracterizar estas ações como cotidianas neste espaço construído para tal? Acreditamos ser aí que Hélio se apropria do conceito *readymade*, a fresta aberta por Duchamp é esgarçada, entre outros, por ele.

O rasgo conceitual se dá em compreensão oiticiana de que “museu é o mundo”<sup>68</sup> onde o mundo/cotidiano é encarado com toda sua potência de ser e receber a arte.

De todo modo, não abortamos a possibilidade de uma teatralidade em Éden uma vez que o argumento utilizado por Fried – para os minimalistas – de um *teatralismo psicológico* pode ser visto sim na obra de Oiticica, em especial quando o mesmo fala das potências sensoriais e de ser acordado pelo trabalho<sup>69</sup>. Ainda que Fried considere esta teatralidade negativa, partimos do princípio de que sua atuação não força uma relação, mas propõe, convida. O trabalho de Hélio é uma estratégia relacional de contato, de encontro. De construção e reflexão de novos modos de ver | ser.

Ainda, se consideramos então a *teatralidade*, que seja pelo viés do *teatro épico* de Brecht. Walter Benjamin, em *Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht* aponta questões com as quais compartilhamos, seja pela dúvida por ela proposta, seja nas possibilidades de ações dos sujeitos enquanto participantes da atividade artística. Os conflitos existentes na constituição teatral como teorizada por Brecht

---

<sup>68</sup> OITICICA, Hélio. *Catalogue Raisonné*, Centro Cultural Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 2000. Documento 0253.66 p. 2. Oiticica reflete sobre como se apropriar do mundo, da experiência cotidiana como elemento artístico, da possibilidade de uma arte para ser encontrada, descoberta.

<sup>69</sup> OITICICA, Hélio. *Éden*. *Catalogue Raisonné*, Centro Cultural Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 2000. Documento 0365.69 p.1-2

alcança questionamentos da ordem do social, na busca por uma não “alienação” do sujeito em relação à sociedade em que habita. É especialmente neste sentido que identificamos uma aproximação entre HO e o conceito de teatro épico brechtiano. Benjamin apresenta esse ponto de modo que o “teatro épico não reproduz condições, mas as descobre. A descoberta das situações se processa pela interrupção dos acontecimentos”<sup>70</sup>. Contudo, enquanto o teatro épico se posiciona não de maneira contrária, mas, questionando a condição de lazer<sup>71</sup> do teatro – utilizado como processo alienante na sociedade – o Éden de Oiticica, propõe um estado de Crelazer, uma condição de lazer e criação, Hélio diz:

A ideia do Crelazer cresce lentamente com o conceito do EDEN, de fato é o seu sentido profundo: lazer em si mesmo, uma ideia aberta baseada em um “estado comportamental” que internamente requer uma transformação ou uma identificação daqueles que querem penetrá-la, mas esta transformação não seria pré-ordenada, “seja isto” ou “aquilo” [...]

[...] os ninhos, tendas, camas são núcleos de lazer e como tais, colocados em contexto específico, mas que têm que ser diferentes em relação aos sentimentos internos de cada pessoa [...]<sup>72</sup>

Deste modo, o Crelazer seria a anti-obra por excelência porque propõe não só um estado de lazer mas de um anti-trabalho, Paula Braga faz essa reflexão no catálogo da exposição Museu é o Mundo<sup>73</sup>, de Hélio Oiticica acontecida em 2010. Para ela, a ideia proposta por HO vem do inglês onde *work* tem a mesma significação para trabalho no sentido de execução de algo e, de obra de arte. Sendo então, em inglês, Crelazer um *anti-work* ele cumpre dois papéis, o do anti-trabalho e do anti-arte.

Assim, a teatralidade em que visualizamos no projeto de Hélio, é a seu modo, única, a possibilidade de um espaço compartilhável com o *outro*. Contudo, ao direcionar seu trabalho a *este outro*, enquanto um sujeito indeterminado, acaba

<sup>70</sup> BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: Obras escolhidas I, Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo: Brasiliense, 1994. 7ª edição. Original publicado em 1931.

<sup>71</sup> Idem. Pg. 86. “O teatro épico questiona o caráter de diversão atribuído ao teatro. Abala sua validade social ao privá-lo de sua função na ordem capitalista”.

<sup>72</sup> OITICICA, Hélio. *Éden*. Catalogue Raisonné, Centro Cultural Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 2000. Documento 0365.69 p.13

<sup>73</sup> Paula Braga, “Quantas vidas tem a arte” em Hélio Oiticica: Museu é o Mundo. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. p. 92-143.

## Capítulo 2

por construir uma condição básica para a compreensão do trabalho: a vontade deste *outro*.

Se Oiticica condiciona a efetivação da participação a um processo de ‘acordar’ do sujeito, onde o

participador é alternado de seu campo habitual para um estranho que acorda seus campos internos de sentimentos e dá-lhe consciência de alguma área de seu Ego, onde valores verdadeiros são afirmados. Se isso não ocorre, então a participação não toma lugar”<sup>74</sup>

Existe aí a possibilidade invertida, do não querer deste *outro*, o crítico do The Sunday Telegraph, Edwin Mullins, ressalta em artigo publicado em 9/3/1969 – alguns dias após a abertura da exposição de Oiticica na Whitechapel onde comenta que neste “outro Éden desnecessário” o

[...] espectador é chamado a “recobrar” algo presumidamente perdido, nomeadamente a “experiência de estar no mundo”. Agora, pare por um momento e reflita sobre essa proposição, e sobre a massiva suposição que faz sobre *nós* (porque lembre-se esta exposição é sobre *nós*, não sobre arte).

A suposição é de que nossos sentidos estão tão entorpecidos pelo excesso de civilização, ou o que seja, que nos tornamos zumbis capazes talvez de pensamentos racionais mas que mesmo assim erram através do mundo material, inertes e indiferentes às suas recompensas sensoriais, e portanto aos seus significados.<sup>75</sup>

O descontentamento de Mullins se dá tanto na condição possivelmente terapêutica da arte quanto em fazer uma crítica à sociedade através de suas relações sistêmicas. Mullins, contudo, não está totalmente equivocado, tais experiências não podem ser *reproduzidas* neste espaço da galeria. E não é a isso que se destina o trabalho, mas que partindo da individualidade dos sujeitos que compõem este espaço possa-se *produzir* novas experiências e que estas sim, reverberem nos sujeitos que operam na sociedade.

O que talvez Hélio proponha é que o caminho seja de dentro da galeria ou melhor da obra – já que ela não precisa estar necessariamente na galeria – para fora e não somente o inverso. É que se possa trazer para este espaço mais do que levar

---

<sup>74</sup> OITICICA, Hélio. *Éden*. Catalogue Raisonné, Centro Cultural Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 2000. Documento 0365.69 p.1-2

<sup>75</sup> MULLINS, Edwin. The other – and unnecessary – Eden. Publicado no The Sunday Telegraph, em 9/3/1969. Catalogue Raisonné, Hélio Oiticica, nº 0807.69 –p1. (tradução nossa).

**Capítulo 2**

dele e quem sabe, no meio do processo modificar as estruturas da sociedade real. A atuação do artista neste caso é perceber as lacunas existentes entre os campos e propor novos modos de viver e conviver, a partir das conceituações existentes na própria arte, convocando à uma colaboração com a obra e a uma construção de sentido a partir de seu confronto.





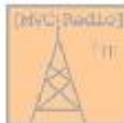




30/03/2011



- [PRODUCTS](#)
- [SERVICES](#)
- [SHIPMENT](#)
- [CAMPAIGNS](#)
- [M.V.C.](#)
- [OFFICES& CONTACT](#)
- [HOME](#)
- [ESPAÑOL](#)



Mejor Vida Corp.®

# MVC PRODUCTS

You can order any of this products for free (one at the time), just send us an e-mail with the name of the product and your postal address.

### Subway tickets

a Mexico City subway ticket carefully stamped on the back.



### Safety Pills

2 safety pills for subway users in a small plastic bag.



### Self stamped envelope

envelope with original postal stamp included for national or international use.



### Magic seeds

magic seeds with growing instructions.



### Student ID card

personal student ID card for discounts.



### Lottery card

lottery card.



### Tear Gas\*

security tear gas 100% natural.

\* Product not available outside Mexico City.



### Barcode stickers\*\*

cheaper barcode stickers for fruit and vegetables.



\*\* You can request cheaper barcode stickers, just let us know your country, name of the supermarket, name of the product and weight of the package.

**ORDER NOW, IT IS FREE!**

[ORDER PRODUCT](#)

30/03/2011

Mejor Vida Corp.®



- PRODUCTS
- SERVICES
- SHIPMENT
- CAMPAIGNS
- M.V.C.
- OFFICES & CONTACT
- HOME
- ESPAÑOL



## BARCODE STICKERS



Our representative has pasted the MVC cheaper barcode stickers over the original labels at several supermarkets.

### OUR PRINTABLE BARCODE DATABASE

These barcodes have been selected for you to obtain discounts around 40% pasting them on heavier packages of the same product.

Help yourself...

## MEXICO



*Nuestro compromiso  
los mejores precios...*

### CIUDAD DE MEXICO

Quepas manchado Valor de código: ~~21.20~~  
 Mantequilla Valor de código: ~~12.20~~  
 Zanahorias Valor de código: ~~12.20~~  
 Quepas Queso Valor de código: ~~12.20~~  
 Mantequilla Valor de código: ~~12.20~~  
 Fresas Valor de código: ~~12.20~~  
 Fresas de casita Valor de código: ~~12.20~~

## USA



MVC Gives Away!

### SAN FRANCISCO

Pepperoni Sourdough Baguette Sticker value: ~~21.20~~  
 Golden Sweet Whole Natural Corn Sticker value: ~~21.20~~  
 Extra Sharp Natural Cheddar Cheese Sticker value: ~~21.20~~  
 Vitamin A&D Low Fat Milk Sticker value: ~~21.20~~  
 Bonitos/Corners, Baking Size Potatoes Sticker value: ~~21.20~~  
 Orange Juice Sticker value: ~~21.20~~  
 Safeway Long Grain Rice Sticker value: ~~21.20~~  
 Safeway Tomato Sauce Sticker value: ~~21.20~~

### OTTAWA

Deli Rydberg Sticker value: ~~21.20~~  
 Bata Lean Cooked Ham (at counter) Sticker value: ~~21.20~~  
 Bonitos Chicken Breast Fillet Sticker value: ~~21.20~~

### TORONTO

Chicken Thighs Sticker value: ~~21.20~~  
 New Zealand Baked Cheese Sticker value: ~~21.20~~  
 Eggly Bata Lean Cooked Ham Sticker value: ~~21.20~~  
 Polish Sausage Sticker value: ~~21.20~~  
 Potato Veggie Salad Sticker value: ~~21.20~~  
 Bonitos Steak Sticker value: ~~21.20~~

## CANADA



MVC SAVES YOU MORE!



*If this isn't "reason  
enough"  
to shop at Loeb...  
then here's even more!...*  
MVC

### OTTAWA

Pepperoni Macaroni Cheese Sticker value: ~~21.20~~  
 Savory Cabbage Sticker value: ~~21.20~~  
 Atlantic Salmon Steak Sticker value: ~~21.20~~  
 Bata Lean Ground Beef Sticker value: ~~21.20~~

## Estratégia de agenciamento: formas de imposição

“ O que importa quem fala, alguém disse, o que importa quem fala”

Beckett

A abordagem neste capítulo reflete mais uma vez o termo *colaboração*. Agora situando de que maneira as formas de imposição podem convergir para situações onde o ato de colaborar adquire novos significados e sentidos. Para essa reflexão, que como obra se faz a partir dos trabalhos de Santiago Sierra e Minerva Cuevas, tem na teoria aporte a partir do *Autor como produtor* de Benjamin, e sua configuração nos exemplos de Tretiakov e Brecht. As implicações da colaboração na arte contemporânea serão tratadas a partir do texto de Claire Bishop, *A virada do social: colaboração e seus descontentes*, e os papéis assumidos por artista e espectador a partir de *O autor como gesto*, de Giorgio Agambem.

Quando pensamos na diluição proposta, por exemplo, por Hélio Oiticica, ao colocar a ideia de uma criação ampliada, de espaços para proposições e para um exercício da experimentação pelo próprio sujeito, visualizamos um campo de questionamentos que perpassam desde a arte pública à questão do autor.

Apontamos anteriormente para a dicotomia das funções espectador – artista e para a possibilidade de alternância entre estes papéis. Contudo, como nos lembra Benjamin ao refletir sobre o programa de *Um homem é um homem*, de Brecht “embora haja uma coincidência entre essas duas tarefas, a coincidência não deve ser tal que a contradição (diferença) entre elas, desapareça”<sup>76</sup>.

A partir da colocação desta aparente diluição das funções artista e espectador, refletimos sobre a condição de *colaboração*, utilizada como estratégia por alguns artistas contemporâneos citados por Claire Bishop, como:

Annika Eriksson convidando pessoas a comunicar suas idéias e habilidades na Feira de Arte Frieze (*Do you want an audience?* 2003); A Parada Social, para mais de 20 organizações sociais em San Sebastián (*Social Parade*, 2004) de Jeremy Deller; Lincoln

---

<sup>76</sup> BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Magia e técnica arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. Pg. 88

Tobier treinando moradores de Aubervilliers, a nordeste de Paris, para produzir programas de rádio de meia hora (*Radio Ld'A*, 2002); uma clínica de aborto flutuante, *A-Portable*, do Ateliê Van Lieshout (2001); o projeto de Jeanne van Heeswijk, que visa transformar um *shopping center* condenado em centro cultural para os moradores de Vlaardingen, em Roterdã (*De Strip*, 2001–2004); as oficinas de Lucy Orta em Joanesburgo (e em outros lugares) que ensinam novas habilidades de costura e moda a desempregados e discutem solidariedade coletiva (*Nexus Architecture*, 1995–); um espaço para a vizinhança improvisado em um terreno vazio em Echo Park, Los Angeles (*Construction Site*, 2005) do coletivo Temporary Services; Pawel Althamer tirando um grupo de adolescentes “difíceis” de seus lares, no distrito operário de Bródno, em Varsóvia, (inclusive seus próprios dois filhos) e os levando para passear em sua exposição retrospectiva, em Maastricht (*Bad Kids*, 2004); Jens Haaning, produzindo um calendário que apresenta retratos em preto-e-branco de refugiados na Finlândia que aguardam o resultado de seus pedidos de asilo (*The Refugee Calendar*, 2002).<sup>77</sup>

As propostas realizadas por estes artistas demonstram uma ideia de colaboração que se processa ao modo descrito por Miwon Kwon em arte pública, uma arte em interesse público<sup>78</sup> – tomando o universo do **outro** e da comunidade como uma possibilidade de ação real.

Assim, entramos na noção de *colaboração* a partir dos questionamentos da condição antes estabelecida de autor e espectador. A partir de sua flexão proposta de uma maneira diferente, é que compreendemos o que seria a *colaboração* para as artes visuais.

Quando pensamos em Duchamp e na modificação de todo um sistema da arte e principalmente, no estatuto da obra e do fazer artístico, propostos por ele ainda no começo do século XX, entendemos que a condição assumida pelos artistas antes citados nesta pesquisa é reflexo da ação duchampiana. Uma vez colocada em xeque noções como do fazer artístico e a possibilidade do conceito ao invés do *dom* é possível que se questione, portanto todo um modo de produção de arte e da relação empreendida entre espectador e obra. Então, quando o *dom* é sublimado o artista pode se associar aos outros pares do sistema sem

<sup>77</sup> BISHOP, Claire. A virada do social e seus desgostos. In: Concinnitas n.º 12, vol 01, ano 09, Julho 2008. Pg. 145-165. Publicado originalmente em Artforum, em fevereiro de 2006.

<sup>78</sup> Essa definição de arte pública e como se aplica em nosso trabalho, será discutida no subcapítulo Agenciamentos e Aproximações: a estetização política do outro.

hierarquias, convocando o sujeito para um tipo de experiência compartilhada que tenta se distanciar do que era proposto antes.

Com frequência ao discutir sobre tais questões somos atingidos pelos termos *interação*, *participação do espectador*, contudo muitas vezes estes termos são utilizados de maneira equivocada<sup>79</sup>. Quando pensamos por exemplo em Hélio e na participação do espectador, compreendemos um complexo sistema de proposições e acordos entre espectador e artista/obra na possibilidade de que haja o resultado esperado pelo artista. Contudo, na maioria das vezes que o termo “participação do espectador” é utilizado faz referência a uma série de mecanismos de manipulação. Todo esse percurso foi feito para tentar destacar a prática colaborativa, que parte do conjunto de ações propostas pelo artista e executadas também pelo *outro* a fim de que o trabalho se realize.

A colaboração surge nestes tópicos não a partir do encontro entre artistas, como acontece com grandes nomes da arte como Gilbert and George, Christo e Jeanne-Claude, Marina Abramovic e Ulay entre outros<sup>80</sup>. A colaboração aqui é entendida como uma metodologia de ação com o **outro**.

Esta se dá para aqui em duas situações, na colaboração entendida como um contrato de trabalho na primeira e como uma identificação de sujeitos que são convidados de maneira sutil a tomar parte no projeto a fim de que o trabalho aconteça, na segunda. Neste momento, em nenhum dos dois casos a noção de colaboração compreende a de ideia de diluição dos papéis de artista e espectador-colaborador. Os papéis inclusive são bem definidos.

O artista projeta um conceito, a obra parte de uma estratégia de agenciamento ou de convocação deste sujeito, daí a colaboração. A ação empreendida por esse sujeito pode plasmar-se na condição de um contrato de trabalho ou mesmo na solicitação de produtos burladores do sistema. Os exemplos tratados aqui falam das obras de Santiago Sierra e Minerva Cuevas que tensionam os limites das relações num expandir e comprimir das relações.

---

<sup>79</sup> A dinâmica do termo na potência em que acreditamos já foi discutida no capítulo 1.

<sup>80</sup> Para encontrar maiores discussões sobre a prática colaborativa entre artistas verifique o livro GREEN, Charles. *The third hand: collaboration in art from conceptualism to postmodernism*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2001.

Deste modo, somos confrontados com a ideia de colaboração a partir da noção de uma troca no intuito de que algo novo se construa – ainda que conceitualmente –, por outro lado, entendemos a utilização de mão de obra por Santiago Sierra também como uma estratégia de colaboração. Ainda que sejam pagos para realizar os mais humilhantes tipos de tarefa, a colaboração em Sierra não se dá na ação em si, empreendida pelo empregado, mas no questionamento da condição de colaboração nas artes e, em todo o sistema capitalista.

Enquanto Sierra é condenado por utilizar a matéria humana por preços irrisórios, o mundo continua girando no mesmo compasso e os “reais” trabalhadores continuam sendo explorados ao mesmo modo que os contratados de Sierra. Assim, essa replicação dos padrões da vida na arte funciona ou deveria funcionar de maneira semelhante às quebras do teatro épico brechtiano<sup>81</sup>, uma maneira de mostrar e afirmar que por mais semelhante que sejam as situações elas se constituem em esferas diferentes.

### **Agenciamentos e Aproximações: a estetização política do outro**

A tentativa de definir e enquadrar propostas conhecidas pela relação com a *arte pública* nos leva a questionar o que primeiro se definiria como *arte pública*, uma vez que se nos referimos à história da arte este é um conceito que está em processo de auto reformulação.

A crítica coreana, radicada nos Estados Unidos, Miown Kwon no texto *Public Art and Urban Identities*, alerta para as mudanças ocorridas na arte pública no contexto norte-americano nos últimos trinta, quarenta anos. Ainda neste texto, Kwon esquematiza os três paradigmas que engendram a noção de arte pública. São eles:

---

<sup>81</sup> Apontamos algumas questões a partir do Autor como produtor de Benjamim. A ideia da quebra, da interrupção se dá a fim de descortinar o aparelho, uma maneira de fazer ver o espectador que aquela situação não é parte do cotidiano, mas que é uma obra. BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. São Paulo: Brasiliense, 2004.

1. Arte em espaços públicos, uma típica escultura modernista abstrata localizada no exterior para “decorar” ou “enriquecer” os espaços urbanos, especialmente áreas de praças em frente à prédios federais ou torres de escritórios corporativos;
2. Arte como espaço público, uma arte menos orientada para o objeto e mais consciente do lugar [site] que viu uma grande integração entre arte, arquitetura, e a paisagem através da colaboração entre artistas e membros da classe administrativa urbana (tais como arquitetos, paisagistas, urbanistas, e responsáveis pela administração das cidades), na construção de um projeto de (re)desenvolvimento urbano permanente tais como parques, praças, prédios, calçadas, bairros, etc.; e mais recentemente,
3. Arte em interesse público (ou “novo gênero em arte pública”), frequentemente programas de residências temporárias focando em questões sociais mais do que no ambiente construído, que envolve colaborações com grupos sociais marginalizados (em vez de formar profissionais), tais como sem-teto, mulheres espancadas, jovens urbanos, pacientes com vírus HIV, prisioneiros, e que se empenha no desenvolvimento de eventos ou programas comunitários politicamente conscientes<sup>82</sup>.

É justamente a última definição que nos interessa de modo que ao endereçar suas práticas para o espectador, para o *outro*, a arte pública se dirige para uma proposta em arte que seja comum, estando incluída também sob os aspectos da Estética Relacional, proposta teórica do francês Nicolas Bourriaud.

A partir da década de 1960 as noções de arte ambiental e/ou campo ampliado levam as propostas artísticas à dissolução dos limites ditados pelas regras tradicionais da arte [pintura, escultura, etc.] de modo a configurar uma arte ampla, que abarque [ou ao menos tente abarcar] em um só conceito todas as suas possibilidades de atuação; e isto não porque a restrinja, mas justamente, por que a expande. Tal expansão “permite” que a obra se constitua dos mais diversos meios, materiais, propostas, conceitos, etc. de maneira a construir poéticas que aglutinem sentidos, independentemente de materiais. Findada, pois, a era da grande escultura modernista, o que temos é uma proposição de escultura [campo ampliado] que diverge das conceituações tradicionais do monumento e de arte pública.

---

<sup>82</sup> KWON, Miown. *Public Art and Urban Identities*. In: **Public Art Strategies: Public Art and Public Space**. Ed. Cheryl Younger. New York: New York University, 1998. Disponível online no sítio: <http://eipcp.net/transversal/0102/kwon/en>. [trad. nossa]. pg. 1

Da típica escultura modernista descrita por Kwon no primeiro gênero de arte pública, passamos ao segundo, que mais do que simplesmente adornar o espaço urbano e localizá-lo no mapa “cultural”, se preocupa em otimizar as relações estabelecidas entre seus usuários na tentativa de criar fluxos mais contínuos e, porque não, aprazíveis, através da colaboração entre arquitetos, artistas, urbanistas, etc.

O que se processa na verdade é uma preocupação maior com o ser que habita esse ambiente projetado do segundo paradigma [ou, do não projetado, na maioria das vezes], de que maneira ele atua, onde ele atua; questões estas que serão desenvolvidas no terceiro ponto descrito por Kwon. A questão da arte pública deixou de estar em um espaço comum a “todos” e passou a se dirigir ao indivíduo, parte representante do todo. Agrupando estes indivíduos através de critérios como localização, raça, credo, gênero e/ou opção sexual, orientação política, entre tantos outros possíveis, esta *arte em interesse público* trabalha no limite entre uma arte interativa, algum tipo de pesquisa antropológica e o *site specificity*.

Podemos buscar a gênese desse processo, de direcionamento para o indivíduo, nas propostas ocorridas ainda nas décadas de 60 e 70 no século XX, como apresentamos no capítulo 1. É em projetos situados historicamente a partir da década de 1990, entretanto, que este sujeito fenomenológico irá se particularizar. O *site literal*, descrito por James Mayer, dará espaço a propostas que se utilizam do *site funcional*.

O site funcional pode ou não incorporar o lugar físico. É certo, entretanto, que não o privilegia. É uma operação que acontece entre sites, mapeamento das instituições, filiações textuais e dos corpos que se deslocam entre eles (e do artista acima de tudo).<sup>83</sup>

A noção proposta então por Meyer é deste espaço da arte em trânsito, de um espaço não-habitável, não-coercível, um espaço que não requer nem mesmo ser

---

<sup>83</sup> MEYER, James. *The Functional Site: or, The Transformation of Site Specificity* In: SUDERBURG, Erika. **Space, Site, Intervention: Situating Installation Art**. Minneapolis: University of Minnesota press, 2000, pp. 25. [trad. Nossa]

físico. As possibilidades de ação propostas por meio deste *site funcional* associada às práticas de inserção do espectador na obra oriundas da década de 60, é como podemos brevemente traçar o histórico desse “novo gênero em arte pública”.

### ESTÉTICA RELACIONAL versus ANTAGONISMOS

A coletânea de ensaios escritos por Nicolas Bourriaud e publicados em 1998 reflete a tendência contemporânea [especialmente a década de 1990] de um modo diferenciado de inserção do **outro** no contexto da obra. Bourriaud define esta *Estética Relacional* como “*uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas em seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado*”<sup>84</sup>, deste modo possibilita que esta interação não se dê somente na instância física mas no sistema total ou, como diz Bourriaud, um *interstício social* capaz de reproduzir de alguma forma um conjunto de “estados de encontros” que são, em um primeiro momento, produzidos pela configuração das cidades<sup>85</sup>.

As possibilidades, portanto da arte contemporânea – e em especial, das obras inseridas no contexto da estética relacional – de mais do que preparar ou anunciar um futuro, propor modelos de universos possíveis, trabalhando com as particularidades e ambivalências dos sujeitos que passam a dela fazer parte.

Bourriaud se mune de um grande e potente arsenal intelectual para reafirmar suas propostas, desde Marx a Michel de Certeau e Louis Althusser, assim sua proposição<sup>86</sup> perpassa as noções de economia, sociologia e antropologia, parece-nos lógico tal associação uma vez que o objeto de estudo, ou mesmo de poética, de tais trabalhos, se configura como o sujeito, como o homem.

A proposta da Estética Relacional é que se estabeleça uma prática de cunho mais sociológico, que possa confrontar as configurações estabelecidas pela

<sup>84</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009. Pg. 14

<sup>85</sup> Op. Cit.

<sup>86</sup> Utilizo aqui o termo proposta e proposição uma vez que o próprio Bourriaud se recusa a considerar seus textos e a própria Estética Relacional como uma teoria.

sociedade de consumo. As percepções em relação à obra de arte como um contra-fluxo da sociedade de consumo já apresentou outras versões exemplificadas na resistência inicial ao mercado nos primeiros projetos minimalistas dos anos 1960/70 e mesmo na “desmaterialização do objeto”<sup>87</sup> presente nas práticas conceituais.

No caso das propostas *relacionais* a ‘impossibilidade de comercialização’ é processada por duas razões: a primeira está ligada aos objetos utilizados em tais práticas – como as cozinhas de Rirkrit Tiravanija, por exemplo – não são mais do que utensílios deslocados para a galeria a fim de exercer sua função própria, sua analogia talvez seja mais pertinente ao conceito de *Índice*, da mesma forma que, por exemplo, os restos de alimentos ali consumidos pelos *espectadores*; na segunda questão, ainda no exemplo de Tiravanija, a ação está associada à mitologia pessoal do artista, o fato dele servir comida tailandesa – preparada por ele mesmo – está atrelado à sua biografia<sup>88</sup> e à sua atividade pessoal – cozinhar para os visitantes. Desta maneira, as possibilidades de execução da obra estão condicionadas à presença do artista.

A aproximação com a realidade – ou seja, a obra acontece no mesmo espaço-tempo em que é compreendida – é operado de uma maneira ainda mais drástica do que, por exemplo, no Minimalismo. As ações propostas – novamente exemplificadas por Tiravanija – reexecutam as atividades cotidianas. De certo modo, entretanto, esse reexecutar é ainda uma representação da realidade, um duplo, uma vez que a galeria só passa a ser um “restaurante” enquanto Tiravanija está lá. Em contrapartida, *Food*<sup>89</sup> de Gordon Matta-Clark se apresenta efetivamente como um restaurante, onde artistas eram convidados a cozinhar, e a comida era vendida sim, mas a preços simbólicos. *Food* se caracterizava como um espaço de interação real e discussão dos aspectos plásticos e sociais pertencentes ao universo da arte neste período. A principal diferença se daria

---

<sup>87</sup> LIPPARD, Lucy R. and CHANDLER, John. *The Dematerialization of Art*. In: ALBERRO, Alexander/ SMITMSON, Blake (eds.) **Conceptual art: a critical anthology**. Cambridge: The MIT Press, 2000.

<sup>88</sup> Rirkrit Tiravanija nasceu em Buenos Aires, Argentina; é filho de pais tailandeses, foi criado na Tailândia, Etiópia e no Canadá. Hoje é residente em Nova Iorque.

<sup>89</sup> Restaurante aberto por Matta-Clark no SoHo, bairro de Nova Iorque, junto com Carol Goodden, Suzy Harris, Rachel Lew e Tina Girouard, de 1971 a 1973.

nessas duas situações pelo tipo de proposta que abriga e sua consciência em estarem “consumindo” arte. Na verdade, o que se processa é a constituição de um grupo de indivíduos como *comunidade*, suas semelhanças são identificadas e o que os move são interesses particulares, entretanto compartilháveis.

Em *Antagonismo e Estética Relacional*, utilizando os termos de Ernesto Laclau e Chantal Mouffe, Bishop propõe um *Antagonismo Relacional*, onde as relações são problematizadas muito mais do que solucionadas. Estas práticas se localizam como proposições que buscam o *outro* como material, que procuram a inserção do *espectador* na obra, Bishop destaca que:

Implicitamente muitas das práticas de Tiravanija são um desejo não somente de corroer a distinção entre os espaços sociais e institucionais, mas entre artistas e observador; a frase “muitas pessoas” freqüentemente aparece em sua lista de materiais.<sup>90</sup>

As ácidas críticas de Bishop aos projetos relacionais descritos por Bourriaud apresentam, para ela, sua antítese nas propostas como do suíço Thomas Hirschorn e do espanhol Santiago Sierra, por se efetuarem em um campo pautado mais na política e, de certa forma, em um pessimismo [oriundo da reflexão] enquanto ao futuro. Contudo, os trabalhos de Tiravanija e Sierra, se observados sob a ótica do “novo gênero em arte pública”, exercem em alguns casos, funções e principalmente, resultados, muito semelhantes. Enquanto Sierra *escolhe* [e muda essas escolhas a cada trabalho] um grupo específico de pessoas para “contratar”, ele destaca esta comunidade, na verdade, ele avaliza a condição de existência deste grupo com uma mesma identidade, passível de ser trabalhada. O limite ético do trabalho de Sierra esbarra na aparente alienação do trabalho de Tiravanija. As práticas operadas por Tiravanija se inserem, a primeira vista, em uma simples – e porque não dizer, simplória – relação entre pessoas, mais do que espectadores os participantes dos trabalhos de Tiravanija são *gallery-goers*<sup>91</sup>, podemos dizer então, que de algum modo, Tiravanija também

<sup>90</sup> BISHOP, Claire. *Antagonism and Relational Aesthetics*. October 110, Fall 2004, pp. 51-79. © October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology. Pg. 56

<sup>91</sup> Rosalyn Deutsche utiliza este termo que aplico aqui. *Gallery-goers* seria algo como visitante ou freqüentador de galeria, entretanto, o termo utilizado em sua língua de origem ganha força pelo fato da ausência da relação fonética e semântica com o termo espectador.

recorta e seleciona sobre que tipo de comunidade vai operar, e faz isso da maneira mais irônica possível. Mais do que uma simples reunião de amigos ou de usuários do mesmo sistema, Tiravanija revela a complexidade de um sistema justaposto, imbricado, onde as relações existentes são pautadas no vazio de possibilidades que tentam infrutiferamente se efetivar em um ambiente inerte. Tiravanija, se utilizando da noção de serviço e de comunidade busca de alguma forma – e para alguns talvez seja essa a forma mais aprazível – estender e projetar as interações entre sujeito-sujeito.

Santiago Sierra também busca revelar esse sistema das relações só que no campo estritamente do social, e ainda mais particular, das relações de trabalho em uma economia de mercado. De uma maneira mais drástica e dramática ele lida com a fragilidade das relações ao invés de suas potências. Sierra percebe muito cedo que as relações estabelecidas no capitalismo tardio estão pautadas no conceito de prestação de serviços. Ao pagar grupos de pessoas – em geral grupos étnicos, africanos, refugiados, imigrantes, etc. – para executarem projetos desnecessários, automutilantes e até mesmo humilhantes, ele elucida a inexistência de potenciais relações entre os indivíduos frequentadores dos espaços especializados da arte, ao contrário de Tiravanija. O tom de seu trabalho tem um que de apocalíptico na tentativa de mostrar que *“não existe tal coisa como uma refeição grátis, tudo e todos tem seu preço, e ele [Sierra] sabe disso!”*<sup>92</sup> Sierra portanto, trabalha a partir do fracasso dessas possíveis relações, destas paralelas que nunca se encontram, dessas divergentes línguas que não se comunicam mas que possuem um único meio de troca [ não sei ao certo troca de que], o dinheiro. As práticas de Sierra, mais uma vez, não engendram a possibilidade de relação real entre o ser humano que é tratado por ele como objeto, quando muito como colaborador, e o público. A interação se dá no campo do virtual e porque não dizer, do ficcional. E é neste momento que as narrativas de Tiravanija e Sierra se cruzam na tentativa de transpor essa realidade, que precisa ser melhorada [Tiravanija] ou que precisa ser denunciada [Sierra].

---

<sup>92</sup> BISHOP, Claire. Op. Cit. Pg. 70

As implicações na esfera da arte pública passam, justamente, pela utilização de questões de ordem pública e coletiva nestes trabalhos. Entretanto, de alguma maneira e ao mesmo tempo, tais propostas podem também ser encaradas no âmbito do privado (e na verdade, acredito agora que qualquer trabalho de arte), uma vez que a reflexão sobre a questão proposta é que se configura efetivamente como o trabalho, ele se torna individual, e por isso particular, um particular passível de ser partilhado, e por isso público.

### **Aproximação e distanciamento em Santiago Sierra**

Os agenciamentos propostos pelo espanhol Santiago Sierra – dentro de um sistema baseado em uma economia de mercado – estão diretamente associados ao poder legislador e da autonomia do artista propostos e descritos por Pierre Bourdieu em *O mercado dos bens simbólicos*. Sem dúvida que Bourdieu se refere a uma autonomia ainda pautada nos estreitos formais *greenberguianos* dado sua origem ainda em 1970, contudo relaciona-se de maneira muito particular com as práticas operadas em especial quando trata da relação de artistas e não-artistas no campo de produção de arte erudita, diz Bourdieu

Da mesma forma, o processo conducente à constituição da arte *enquanto tal* é correlato à transformação da relação que os artistas tem com os não-artistas e, por esta via, com os demais artistas, resultando na constituição de um campo artístico relativamente autônomo e na definição da função do artista e de sua arte.<sup>93</sup>

As propostas de Sierra, em geral, atuam sobre um campo bastante problemático em especial nesta dada relação com os não-artistas. Ou seja, mais do que convocar *espectadores* e, neste sentido, convocamos o termo para distinguir uma espécie de público especializado – tão especializado quanto a produção erudita e seus produtores; Sierra elege comunidades ou grupos específicos de pessoas marginalizados do sistema comercial e também do sistema de produção de bens culturais, e os insere neste sistema, organizando de uma maneira arbitrária e

---

<sup>93</sup> BOURDIEU, Pierre. **O mercado dos bens simbólicos**. In: *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

negligente a ação daquelas pessoas como produção de bens artísticos e culturais.

As citações de Sierra aos meandros da economia globalizada e da perda das identidades mediante os processos exploratórios são amplamente questionadas devido a própria ação de Sierra de também [ao oferecer o salário mínimo como pagamento às pessoas que de seu trabalho fazem parte] ser exploratória uma vez mais ainda, já que os valores recebido por ele como venda dos registros dos trabalhos e os processos comissionados destes projetos, são altos valores, incompatíveis com os oferecidos aos que lhe prestam serviços. Operando na tênue linha que separa o ético de sua antítese [algumas vezes impossíveis de ser tão bem e claramente delineadas], Sierra propõe uma reflexão sobre a maneira de se lidar com o outro, seja ela de maneira profissional ou mesmo social, em um contexto de relações globalizadas.

No projeto, pessoas “*Pessoas pagas para terem seus cabelos tingidos de loiro*”, na Bienal de Veneza de 2001, Sierra propõe uma reflexão drástica sobre a questão da imigração e do pertencimento, ao descorar os cabelos de imigrantes originários do Senegal, China ou mesmo do sul da Itália, já bastante discriminado. A única exigência é que os “voluntários” tivessem os cabelos originalmente negros. Cada indivíduo – em média foram 130 – recebeu cerca de \$60 (sessenta dólares) para executar a ação. As implicações referentes a esse trabalho coincidem com as questões de globalização e exploração, latentes na constituição dos mercados capitalistas europeus.<sup>94</sup> O que Sierra propõe seria então um retorno desses sujeitos explorados em suas terras e, que, a partir de um processo migratório são novamente subjugados e apartados da sociedade constituída, sua exclusão é novamente um processo de exploração. Contudo, ao forçar a barreira das convenções sociais, Sierra força a entrada efetiva destes indivíduos nessa sociedade, não só na sociedade civil, como também no campo da arte, ainda que esta inserção – especialmente por se dar de maneira forçosa – não tenha a potência de se efetivar.

---

<sup>94</sup> HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003. Pg. 35

Aproximar, portanto os estrangeiros de um suposto biótipo padrão europeu [cabelos claros] força aos visitantes da Bienal – e aí a inserção se dá no vértice oposto – a olharem para estes estrangeiros marginalizados. Contudo, nas palavras de Sierra, tanto os visitantes quanto às pessoas pagas para executarem as suas tarefas, estão inseridos em um mesmo sistema indiscriminado pelo Estado. Sierra afirma que “as pessoas são objetos do Estado e do Capital e são empregadas como tal. Isso é precisamente o que eu tento mostrar”.<sup>95</sup> O enfrentamento das realidades apartadas de contato é que agrupa a todos neste mesmo sistema; não haveria mais distinção social entre os que visitam e os que executam as ações. Todos estariam inseridos neste perverso sistema, onde tudo e todos são utilizáveis, compráveis e, por valores irrisórios.

### **PERTENCIMENTO E GLOBALIZAÇÃO: O APARTAR PELA LÍNGUA**

As ações dessa massa orientada e paga por Sierra encerram em si questões da própria indústria cultural como originária de produtos produzidos para um grupo da população que não participa em efetivo, de sua elaboração, concepção e mesmo produção. Se pensarmos na elite cultural da qual Sierra faz parte, esse processo se dá de uma maneira muito menos visível, uma vez que não é para as massas ou grandes públicos que o trabalho se direciona. Sierra aponta para uma questão um tanto quanto delicada, o pertencimento destes indivíduos a uma sociedade qualquer. Independente das razões e dos meios por ele utilizados [se éticos ou não] ou mesmo dos problemas que levam estes indivíduos a aceitarem essas atividades, se a ambição ou a necessidade, se a fome ou o vício, Sierra tenta operar na fragilidade deste pertencimento globalizado.

Em “*11 pessoas remuneradas para aprender uma frase*”, realizado na Casa de Cultura de Zinacantán, em Zinacantán, México, em março de 2001; Sierra paga 2 dólares para 11 mulheres índias de origem Tzotzil, para aprenderem uma frase em espanhol, língua que não compreendem. A frase, uma tautologia da própria questão, abriga a impossibilidade da comunicação em um sistema desigual. “Estoy siendo remunerado para decir algo cuyo significado ignoro”. O que essas

---

<sup>95</sup> “Persons are objects of the State and of Capital and are employed as such. This is precisely what I try to show.” Disponível em [http://www.thetearsofthings.net/archives/2009\\_02.html](http://www.thetearsofthings.net/archives/2009_02.html) acesso em 02 de julho de 2009.

onze mulheres aprenderam a dizer, todas juntas e em coro “Estou sendo paga para dizer algo que o significado ignoro” é na verdade, uma frase repetida muitas e muitas vezes pelas sociedades afora. Se pensarmos no campo cultural, em especial nas artes visuais, essa frase se repete infinitamente e atemporalmente.

A língua, neste caso, aparece como a metáfora do pertencimento frente a globalização. Àquelas mulheres índias, segregadas pela sociedade ocidental, colonizada e explorada mexicana, talvez não seja, em suas origens segregadas. Em suas pobres tribos podem figurar em grande importância, ainda que mulheres.

Uma grande questão em Sierra é que estas pessoas não encenam, simulam uma atividade “profissional” elas efetivamente as executam, trazendo consigo o embate e a força da ação que executam.

A proposta de Sierra pode, aos olhos de tantos, parecer antiética, escravocrata e humilhante. Talvez o seja, em todas as instâncias. Contudo, o choque ao presenciar essas performances [mesmo no campo virtual, ou seja, na repetição narrativa destas], faz com que as questões inerentes ao trabalho sejam endereçadas diretamente a nós, espectadores, consumidores desta arte erudita e, ao mesmo tempo, determinantes para que as situações expostas por Sierra aconteçam no mundo real e globalizado, fora do espetacular mundo da arte.

Bourdieu classifica essa obra produzida no campo de produção erudita em três aspectos: de obras “puras”, “abstratas” e “esotéricas”. E define:

Obras puras porque exigem imperativamente do receptor um tipo de disposição adequado aos princípios de sua produção, a saber, uma disposição propriamente estética. Obras abstratas pois exigem enfoques específicos, ao contrário da arte indiferenciada das sociedades primitivas, e mobilizam em um espetáculo total e diretamente acessível todas as formas de expressão, desde a música e a dança, até o teatro e o canto. Por último, trata-se de obras esotéricas tanto pelas razões já aludidas como por sua estrutura complexa que exige sempre referência tácita à história inteira das estruturas anteriores. Por este motivo, são acessíveis apenas aos detentores do manejo prático ou teórico de um código refinado e, conseqüentemente, dos códigos sucessivos e do código destes códigos.<sup>96</sup>

---

<sup>96</sup>BOURDIEU, Pierre. Op. Cit. Pg. 116

Somente os conhecedores destes códigos da arte é que poderiam então acessar estas imbricadas ironias? Sua pertinente reflexão? De qualquer maneira, o exemplo das mulheres índias mexicanas nos parece de todo modo corroborar e mesmo ilustrar essa questão. Aprendo a dizer algo que não faço a mínima ideia do que se trata que não se relaciona comigo ou com os modos de operação do meu cotidiano. Língua e conhecimento aparecem aqui como metáforas da dominação e em consequência da exploração.

A ação, aqui proposta por Sierra, de estetizar a política, evoca de maneira singular o resultado previsto por Benjamin para tal ação. A guerra. E não é efetivamente o que se processa, silenciosa e letal nos meandros das sociedades confrontadas com situações excludentes? Se, para Benjamin “a guerra permite dar um objetivo aos grandes movimentos de massa, preservando as relações existentes”<sup>97</sup> para Sierra, esta guerra silenciosa é em si sua matéria-prima, organizando os movimentos dessas massas para um passear dentro e fora do sistema.

### **Fricção como fricção nas bordas do sistema**

A ação silenciosa é, contudo, abrangente. Aqui discutiremos como estratégias de fricção e desgaste operadas, por exemplo, pela artista mexicana Minerva Cuevas no projeto *Mejor Vida Corp.*, onde oferece através de um sítio eletrônico produtos que criam frestas no limite do campo da arte e do próprio sistema instituído. Aproximando-se assim do campo do ordinário, do cotidiano, permitindo um alargamento do mesmo. Ao abrir uma empresa fictícia distribuidora de produtos *burladores* do sistema em diferentes níveis, Cuevas insere o trabalho não só no discurso do fictício e do real, mas da construção de uma realidade possível, ainda que na sua defesa argumente para um distanciamento de qualquer tipo de filantropia, que não concebe a si mesmo como caridade, para ela, é antes de

---

<sup>97</sup> BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: *Magia e técnica arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. Pg. 195

tudo, uma articulação de troca humana. Cuevas oferece um serviço, um produto, *for free, for all*.

A questão que se coloca a nós mais pertinente é a relação estabelecida com o outro e a inserção deste outro, através das frestas, no sistema da arte, configurando uma rede de ação e potência que tende a inserir no contexto da arte sujeitos que, inicialmente, estariam alheios a ele. A tentativa de unir vida cotidiana, arte e de pensar os modos de produção, mas principalmente de relação entre os indivíduos delineia a maneira com que Cuevas recorre ao termo espectador para que diferentes sujeitos executem, em alguma instância, seus projetos. Tal proposta nos ajuda a refletir sobre os modos de agenciamento do outro nas práticas contemporâneas, em que instâncias é ele pode ser categorizado como espectador; que outras nomenclaturas haveriam para substituí-la ou complementá-la?

As propostas de agenciamento do espectador geram uma postura de alargamento das questões e potências de ordem política, potências estas que estão envolvidas tanto na poética como nas relações estabelecidas entre os sujeitos instaurados nessa rede de articulação.

As ações empreendidas pela artista mexicana Minerva Cuevas no projeto *Mejor Vida Corp*<sup>98</sup>, aproximam-se do campo do ordinário, do cotidiano, permitindo um alargamento do mesmo. Ao abrir uma empresa fictícia distribuidora de produtos *burladores* do sistema em diferentes níveis, Cuevas insere o trabalho no discurso do fictício e do real, assim como na construção de uma realidade possível. Ainda que na sua defesa argumente para um distanciamento de qualquer tipo de filantropia, que não concebe a si mesmo como caridade – para ela, é antes de tudo, uma articulação de troca humana - a política de *Mejor Vida Corp*. esbarra na construção de uma economia solidária, e talvez um pouco além, da noção do

---

<sup>98</sup> *Mejor Vida Corp.* é um projeto da artista mexicana Minerva Cuevas, que desde 1998 desenvolve e elabora onde oferece através de um sítio eletrônico produtos que criam frestas no limite do campo da arte e do próprio sistema instituído. Os produtos desenvolvidos por Cuevas podem ser encontrados e solicitados através do sítio eletrônico [www.irational.org/mvc](http://www.irational.org/mvc)

### Capítulo 3

*empoderamento*<sup>99</sup> do sujeito através da economia , para utilizar o termo de Paulo Freire.

Para Freire, a noção do *empoderamento*, diferente do sentido de “dar poder a alguém” como é no termo estrangeiro, não é uma ação entre sujeitos – alguém que “concede poder a outrem”, mas sim uma ação exógena constituindo-se de uma tomada de consciência da condição atual associada ao estabelecimento de metas para mudança, construindo assim uma noção de conquista de liberdade por pessoas, instituições que tem estado sob processo de dependência econômica ou física. Neste sentido, o trabalho de Cuevas estabelece os mecanismos necessários para que o processo de reflexão aconteça ainda que sua efetivação não seja garantida.

No texto *Para uma interface humana – Mejor Vida Corp.*, Cuevas esclarece que o projeto-experimento não se aproxima da filantropia, e reflete

*Mejor Vida Corp.* não concebe a si mesmo como caridade, dispensando soluções ou ajuda para os problemas cotidianos. Ao invés disso, o projeto analisa problemáticas específicas em contextos econômicos e sociais diversos dentro do sistema capitalista, frequentemente mirando seus monstros corporativos e institucionais, ativando a prática de dar presentes como uma condição inicial para a articulação da troca – uma troca humana, social e não-comercial.<sup>100</sup>

A troca se estabelece na condição firmada pelo usuário deste sistema em aceitá-lo como um sistema da arte e então decidir se inserir. Compreender os meandros deste imbricado sistema não seja talvez tarefa tão simples. A ação proposta por Cuevas em *MVC* não leva em consideração nenhum tipo específico de usuário e não exige dele que qualquer troca se efetive mas estabelece com ele um laço que está no campo do político.

Reunindo produtos e serviços que parecem em um primeiro momento, desnecessários [pílulas de segurança distribuídas nos metrô de Nova Iorque

---

<sup>99</sup> O termo é uma tradução do termo em inglês *empowerment*. No Brasil foi trabalhado pelo educador e filósofo Paulo Freire numa tradução diferenciada do que é o termo em inglês. Ver [http://www.paulofreire.org/pub/Crpf/CrpfAcervo000120/Paulo\\_Freire\\_e\\_o\\_conceito\\_de\\_empoderamento.pdf](http://www.paulofreire.org/pub/Crpf/CrpfAcervo000120/Paulo_Freire_e_o_conceito_de_empoderamento.pdf) . Acesso em 29 de agosto de 2010.

<sup>100</sup> CUEVAS, Minerva. **For a human interface. Mejor Vida Corp.** 2003, (CC) Creative Commons License. Attribution-Non Commercial – No Deriva 2.0. Disponível em [www.irational.org/mvc/papers](http://www.irational.org/mvc/papers) . (tradução nossa). Acesso em 02 de julho de 2009.

junto aos folhetos de propaganda do próprio sistema do metrô, sementes *mágicas* distribuídas em caixas eletrônicas por toda a Cidade do México] a produtos que de algum modo garantirão a sobrevivência [tickets de metrô, códigos de barra de supermercados] Cuevas acende para nós a questão do espectador na contemporaneidade. Através de ações ficcionais – primeiro caso – e de fricção do sistema – no segundo – somos confrontados com a noção de espectador, e assim com as diferentes instâncias em que ele é configurado nestes trabalhos. Assim, indagamos se a inserção do sujeito na dinâmica do trabalho é suficiente para *categorizá-lo* também como *espectador*?

Se Bourriaud argumenta que o grande fracasso da modernidade é o fato de a maioria das relações humanas se darem no estatuto do cliente e, de usarmos o espaço em que vivemos exclusivamente a partir das relações de contrato, a distribuição operada por Cuevas afasta-se deste cenário. Faço uso então das palavras da crítica americana Rosalyn Deutsche, que utilizando o pensamento de Hanna Arendt e Claude Lefort questiona a condição de existência deste *sujeito* através da dinâmica do outro e da aparição. Reflete Deutsche:

Latente nas noções de esfera pública como o espaço de aparição, para Arendt e Lefort, está a questão não só de como aparecer, mas como respondemos à aparição dos outros, questão que é da ética e política do viver juntos num espaço heterogêneo. Ser público é estar exposto à alteridade. Consequentemente, artistas que querem aprofundar e estender a esfera pública têm uma tarefa dupla: criar trabalhos que, um, ajudam aqueles que foram tornados invisíveis a “fazer sua aparição” e, dois, desenvolvem a capacidade do *espectador* para a vida pública ao solicitar-lhe que responda a essa aparição, mais do que contra ela.<sup>101</sup>

Considerando o processo adotado por Cuevas em projetos que estão inseridos no contexto da galeria e ainda outros direcionados para o contexto urbano no sentido do trabalho para ser encontrado – lembrando aqui Hélio Oiticica – visualizamos uma ação que se recusa a definir entre espectador e sujeito qual fará parte do sistema. Mas que diante da tomada de consciência, por parte deste sujeito, do sistema que se desvela à sua frente – descortinada pelo trabalho de Cuevas –, *empoderado* nas palavras de Paulo Freire, ali neste limbo criado pela fricção do sistema é que se definirá então o sujeito como espectador.

<sup>101</sup> DEUTSCHE, Rosalyn. *A arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos de guerra*. [tradução: Jorge Menna Barreto]. *Concinnitas* ano 10, volume 2, número 15, dezembro 2009. Pg. 176. Grifo nosso.

## Apontamentos: estratégia de conclusão

A trajetória deste trabalho buscou refletir sobre as possibilidades de encontro do sujeito com a arte a partir das proposições operadas por alguns artistas e pautadas na *colaboração*.

O projeto maior visava discutir as possibilidades de existência do espectador em arte contemporânea e o recorte foi realizado então a partir das práticas colaborativas. Compreendemos que os termos colaboração e espectador não poderiam ser totalmente destrinchados em uma dissertação, por isso nos detivemos em três artistas que acreditamos trabalhar com a ideia de colaboração como potência para proposições ao sujeito, onde identificamos a possibilidade de tornar-se espectador.

Acreditamos que a prática da arte como colaboração com o espectador pode encaixar-se no desenvolvimento da arte ocidental a partir da prática da arte pública. Compreendemos também a arte pública e sua origem na escultura e na ideia de monumento, aqui contudo o percurso se dá nas acepções mais recentes sobre arte pública, onde não é o espaço físico que é ocupado mas a construção da obra é perene porque em sua maioria é o resultado das ações do artista em comunidades específicas – que não precisam nem ser geográficas, mas podem incluir raças, gêneros e outros tipo de agrupamento que interesse ao artista.

Tal percurso se dá por duas razões, a primeira por observarmos uma relação entre a apropriação do espaço comum entre espectador e obra para a efetivação do trabalho e, por identificarmos esta apropriação drasticamente a partir do minimalismo – apesar de haver ocorrido em outras situações com sutileza.

O campo que discute a inserção do espectador no campo da obra é bastante vasto, havendo aportes desde a recepção da obra até a participação do espectador através da manipulação de objetos pré-programados. Mas o que nos interessou foi a possibilidade do trabalho de arte como delimitador de fronteira entre eu e outro, sua capacidade de conduzir um discurso politicamente, ainda

## Apontamentos

que de efetivamente de política nada fale, além das questões referentes à diluição de autoria, que foram tratadas aqui em suas duas possibilidades. É preciso ressaltar que as acepções políticas das proposições não foram discutidas diretamente mas foram pensadas nas delicadezas do conviver e não como uma postura dura e regimentada.

As obras selecionadas para a afirmação de nosso estudo estão inseridas em contextos espaço-temporais distintos e, apesar de localizarmos os três artistas como produtores na América Latina<sup>102</sup> não nos detivemos nesta condição por acreditarmos na potência global de seus trabalhos. Não nos propusemos a destrinchar historicamente os artistas e suas obras, mas nosso desígnio era encontrar nestas proposições elementos que fossem imprescindíveis para compreendermos a ideia de colaboração em arte contemporânea.

Deste modo, acreditamos nas possibilidades de colaboração artística desde sua relação entre-artistas – que também não é nosso foco; na relação obra – sujeito produzindo sentido ao objeto proposto e transformando este sujeito em espectador, esta segunda ação acontece na dissertação, por exemplo, nos trabalhos nos Parangolés de Hélio e nos produtos disponibilizados por Minerva Cuevas em Mejor Vida Corp.; esta relação é contudo um pouco diferente entre eles nas perspectivas e expectativas geradas pelo artista para esta situação.

Ao relativizarmos a pesquisa não na historiografia da arte, mas na abertura para as teorias gerais – das artes visuais e de outros campos como o teatro e a sociologia, visualizamos a potência criadora do homem em uníssono. As questões conceituais identificadas nas obras de artes visuais estão também presentes em outros campos do saber e da criação.

Para que todas estas proposições e imposições se efetivem, o sujeito deve tomá-las também como sua, ele deve pertencer à proposta e vice-versa. Quando esta condição não é cumprida, a proposta não encontra espaço para acontecer verdadeiramente. Há o choque, o confronto. São positivos em sua maioria, mas quando o choque acaba no vazio da experiência e não em sua prolongação,

---

<sup>102</sup> Apesar de ser espanhol, o artista Santiago Sierra vive e trabalha no México, mesma cidade de Minerva Cuevas.

## Apontamentos

entendemos que a proposição se encerra em mais um objeto. Tudo que era conceitual vira matéria, e só matéria. Gostaríamos de esclarecer que não há problema algum com a matéria, mas ela não é a principal personagem das proposições sobre que discorreremos.

Ainda que a utilização do sujeito pelo artista infrinja os preceitos éticos convencionados pela sociedade ocidental contemporânea – como, mais explicitamente, no caso de Santiago Sierra – a ação operada por ele pretende revelar os cânones da própria sociedade que questiona suas ações, sociedade arraigada em padrões conflituosos e exploratórios. Tais questões permeiam também as práticas de Hélio e de Minerva Cuevas, a ideia de colaboração que visualizamos em seus trabalhos, parte também de uma utilização destes sujeitos. Diferenciamos, contudo as ações a partir do que consideramos serem práticas propositivas e práticas impositivas, a de Sierra categorizada nesta última.

Entendemos portanto a colaboração sob duas óticas: a (pro)posição exercida através do convite ao sujeito de que se torne espectador e a (im)posição como um contrato com sujeitos que potencialmente poderiam tornar-se espectadores, mas utilizados pelo sistema à maneira proposta por Sierra faz com que exerçamos nós os papéis de espectadores, e nos questiona impositivamente: até quando continuaremos estáticos?

Esta pergunta também nos faz Hélio, também nos faz Cuevas. A colaboração para estas três estratégias se dá na oportunidade de descortinar ao sujeito os aparelhos do sistema das relações, de trabalho e de consumo. Ao trazer estes confrontos para o campo da arte estas obras são constantemente questionadas se devem ser analisadas pelo viés da política, da ética ou da estética, por suas propriedades plásticas. O que acreditamos é que a plástica das relações construídas e desveladas neste tipo de trabalho, cria uma fresta no sistema e nos leva a questionar a visão de mundo a qual estamos subordinados, integrando assim uma extensa e fértil cadeia de ações históricas a qual chamamos Arte.

Concluimos, portanto, que deixamos esta pesquisa com a dúvida que os trabalhos nos propuseram. Apontamos caminhos a serem trilhados e percorridos num estado de (dis)posição para a arte.

# Referências

## Livros

\_\_\_\_\_. *One place after another: site-specific art and locational identity*. Cambridge: MIT, 2002.

ALBERRO, Alexander/ SMITMSON, Blake (eds.) *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge: The MIT Press, 2000.

ANJOS, Moacir dos. *Local/global: arte em trânsito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Ed. Rios Ambiciosos, Rio de Janeiro, 2001.

\_\_\_\_\_. *Além da pureza visual*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo, Perspectiva, 1973.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica Arte e Política – Obras Escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BISHOP, Claire. *Participation*. Cambridge: MIT Press, 2006.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

BOURRIAUD, Nicholas. *Estética Relacional* São Paulo: Martins Fontes, 2009

CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CANONGIA, Lígia. *O legado dos anos 60 e 70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da Modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

DIDI-HUBERMAN, George. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2005.

ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 8. ed. - São Paulo: Perspectiva, 1991.

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. (org) *Escritos de Artista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FERRY, Luc. *Homo Aestheticus: a invenção do gosto na era democrática* São Paulo: Ensaio, 1994.

FOSTER, Hal. *The return of the real*. MIT Press, Massachusetts, 1996.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo, Martins Fontes, 1995.

GREEN, Charles. *The third hand: collaboration in art from conceptualism to postmodernism*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2001.

## Referências

- GREENBERG, Clement. *Estética Doméstica – observações sobre arte e o gosto*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- JACQUES, Paola B. *Estética da ginga*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. 2. ed. - São Paulo: Ática, 2006.
- KWON, Miwon. *Public Art Strategies: Public Art and Public Space*. Ed. Cheryl Younger. New York: New York University, 1998.
- McVILLEY, Thomas. *Sculpture in the age of doubt*. Alworth Press, 1999.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- OBRIST, Hans Ulrich. *Interviews*. Ed. Charta, Itália, 2003.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- PAPE, Lygia. *Lygia Pape*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.
- RANCIÈRE, Jacques. *The emancipated spectator*. London: Verso, 2009.
- SUDERBURG, Erika. *Space, Site, Intervention: Situating Installation Art*. Minneapolis: University of Minnesota press, 2000.
- TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. Ed. CosacNaify, São Paulo, 2005.

## Artigos

- BARTHES, Roland. *The death of the Author*. In: *Image, Music, Text*. Stephen Heath. New York: Hill, 1977.
- BISHOP, Claire. A virada do social e seus desgostos. In: *Concinnitas* n.º 12, vol 01, ano 09, Julho 2008.
- BISHOP, Claire. *Antagonism and Relational Aesthetics*. *October* 110, Fall 2004, pp. 51-79. © October Magazine, Ltd. and Massachusetts Institute of Technology.
- DE DUVE, Thierry. Kant depois de Duchamp. In: FERREIRA, Glória, VENÂNCIO FILHO, Paulo. (ed.). *Arte & Ensaios*, n. 5. Rio de Janeiro: Mestrado em História da Arte/Escola de Belas Artes, UFRJ, 1998.
- DEUTSCHE, Rosalyn. *A arte de ser testemunha na esfera pública dos tempos de guerra*. [tradução: Jorge Menna Barreto]. **Concinnitas** ano 10, volume 2, número 15, dezembro 2009
- DUCHAMP, Marcel. *Where do we go from here?* Symposium at the Philadelphia Museum College of Art, March 1961. Publicado pela primeira vez no número dedicado à Marcel Duchamp da revista *Studio International*, 1975.

## Referências

FRIED, Michael. *Arte e objetividade*. Tradução de Milton Machado. Arte & Ensaios, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA-UFRJ, Rio de Janeiro, ano IX, n. 9, 2002. Publicado originalmente na revista Artforum em 1967.

inIVA Annotations 6. Ed. Iniva, Londres, Inglaterra, 2001.

KRAUSS, Rosalind. *A escultura no campo ampliado*. Rio de Janeiro: Revista Gávea nº 1, 1984.

MAHARAJ, Sarat. "Perfidious Fidelity: The Untranslatability of the Other" in Paula Braga, "Quantas vidas tem a arte" em Hélio Oiticica: Museu é o Mundo. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

PLAZA, Julio. *Autor-obra-recepção*. **Concinnitas** nº4, ano 4, Março 2003.

ZIELINSKY, Mônica . Criação e Crítica. Substâncias da Arte. In: FERREIRA, Glória; PESSOA, Fernando. (Org.). Criação e Crítica. Rio de Janeiro: Museu Vale e Suzy Muniz Produções, 2009, v. 1, p. 10-25.

## Dissertações e Teses

BRAGA, Paula. *A trama da terra que treme: multiplicidade em Hélio Oiticica*. Tese de doutoramento. Universidade de São Paulo, 2007. 209fl.

MELIN, Regina. *InCORPORações*: agenciamentos do corpo no espaço relacional - Tese de doutoramento sob orientação de Renato Cohen, no Programa de Comunicação e Semiótica, PUC, São Paulo, abril de 2003.

SILVA, Juliana A. Cildo Meireles: inserção e desvio no transitar conceitual. Dissertação de Mestrado sob orientação de Angela Grando, no Programa de Pós Graduação em Artes, UFES, Vitória, dezembro de 2009. 144f.

## Referências em meio eletrônico

OITICICA, Hélio. *Catalogue Raisonné*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Hélio Oiticica, 2007. [dvd]

[http://www.paulofreire.org/pub/Crpf/CrpfAcervo000120/Paulo\\_Freire\\_e\\_o\\_conceito\\_de\\_empoderamento.pdf](http://www.paulofreire.org/pub/Crpf/CrpfAcervo000120/Paulo_Freire_e_o_conceito_de_empoderamento.pdf) . Acesso em 29 de agosto de 2010.

CUEVAS, Minerva. **For a human interface. Mejor Vida Corp.** 2003, (CC) Creative Commons License. Attribution-Non Commercial – No Deriva 2.0. Disponível em [www.irational.org/mvc/papers](http://www.irational.org/mvc/papers) . (tradução nossa). Acesso em 02 de julho de 2009.

HOUAISS, A. *Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

MULLINS, Edwin. The other – and unnecessary – Eden. Publicado no The Sunday Telegraph, em 9/3/1969.

[http://www.thetearsofthings.net/archives/2009\\_02.html](http://www.thetearsofthings.net/archives/2009_02.html) acesso em 02 de julho de 2009.