

LUISA PARAGUAI
MILTON SOGABE
PAULA ALMOZARA
REGILENE SARZI RIBEIRO (ORGS.)

PRÁTICAS E CONFRONTAÇÕES

ANAIS DO 27º ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUAGENS, MÍDIA E ARTE / PPG
LIMIAR
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS / PUC CAMPINAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES / PPG ARTES
INSTITUTO DE ARTES
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO / UNESP
SÃO PAULO, 2018

FICHA CATALOGRÁFICA

E56a Encontro Nacional dos Pesquisadores em Artes Plásticas (27 .: 2018 : São Paulo, SP).

Anais do XXVII Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas / organização: Luisa Angélica Paraguai Donati, Milton Terumitsu Sogabe, Paula Cristina Somenzari Almozara, Regilene Aparecida Sarzi Ribeiro. - São Paulo : Unesp, Instituto de Artes, 2019.

3910 p. : il.

ISSN: 2175-8212

1. Arte e educação. 2. Arte - Estudo e ensino. 3. Arte - História. 4. Crítica de arte. 5. Curadoria. 6. Arte - Conservação e restauração. I. Paraguai, Luisa. II. Sogabe, Milton Terumitsu . III. Almozara, Paula Cristina Somenzari. IV. Ribeiro, Regilene Aparecida Sarzi. V. Título.

CDD 701

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

AS FASES DA EXPERIÊNCIA PARTICIPATIVA

THE PHASES OF THE PARTICIPATORY EXPERIENCE

Camila Proto / UFRGS
Ana Maria Albani de Carvalho / UFRGS

RESUMO

A concepção de arte participativa surge em meados da década de 1960 na esteira de uma série de movimentos e proposições estéticas e políticas que colocam em debate os limites do campo da arte e seus princípios fundadores, investindo na crítica aos espaços e instituições de arte e apostando no engajamento do espectador como agente no processo criativo da obra. A partir deste contexto, o presente artigo aborda o conceito de arte participativa considerando as possíveis distinções entre os pontos de vista do artista e do espectador. Tendo como referência as contribuições teóricas de Claire Bishop, propomos uma reflexão sobre diferentes fases na experiência artística de cunho participativo, comentadas a partir de obras que se configuram como instalações.

PALAVRAS-CHAVE: Arte participativa; autoria; fases; instalação; interator.

ABSTRACT

The conception of participatory art arises in the mid-1960s in the wake of a series of aesthetic and political movements and propositions that challenge the limits of the field of art and its founding principles, investing in the criticism of art spaces and institutions and betting in the engagement of the spectator as an agent in the creative process of the art work. From this context, the present article approaches the concept of participatory art considering the possible distinctions between the points of view of the artist and the spectator. With reference to the theoretical contributions of Claire Bishop, we propose a reflexion on diferent phases in the artistic experience of participatory nature, commented on works that are configured as installations.

KEYWORDS: Participatory art; authorship; phases; installation; interactor.

1. **Arte participativa: por quem e para quem**

A ideia de participação em arte está fortemente associada aos movimentos artísticos e às interações entre as proposições estéticas e o campo ampliado da cultura e das manifestações políticas que ganharam o mundo a partir dos anos 1960, de forma mais acentuada. Práticas artísticas ligadas à Body Art, às performances, aos happenings e à arte ambiental, associadas ao pensamento crítico em relação ao funcionamento das instituições artísticas e às pressões do mercado de arte conduziram a uma série de propostas artísticas que colocaram em debate o princípio do objeto artístico enquanto um produto finalizado e passível de transformação em mercadoria. Na esteira de proposições que investiam nas relações entre a obra e suas diferentes modalidades de apresentação pública e que criticavam o mito do Autor como gênio criador individual, ganharam terreno as possibilidades para que os espectadores assumissem um papel mais ativo e engajado, para além da contemplação. Convém lembrar que a história da arte moderna já possui vertentes que indicam esta direção, como é possível exemplificar através das propostas dadaístas e mesmo do construtivismo.

É necessário mencionar também Marcel Duchamp, que diante da desconstrução da noção de objeto de arte e de autoria, possibilitou a tomada de consciência dos aspectos estéticos canônico a serem revistos para que a Arte Participativa pudesse ser legitimada. Presenciamos um contexto de interação e colaboração no sistema contemporâneo de arte, onde a autoria individual é posta em questão e a noção de autonomia da arte é negada, ao passo que a passividade do espectador tampouco é mais aceitável.

Diante da revolução conceitual e formal tomada na contemporaneidade, a experiência tornou-se objeto de reflexão e preposição entre os artistas. A pesquisadora Claire Bishop cita o termo “economia da experiência” para demonstrar a importância que este ato toma no mercado da arte, considerando as reconstruções de obras instalativas, performáticas ou apenas efêmeras, já que o público estaria mais interessado em experienciar diretamente a ação artística do que apenas vê-la em imagens, registros, documentos ou fotografias. Por sua vez, em relação ao conceito de arte pós-autônoma, o autor Nestor Canclini afirma:

Com este termo refiro-me ao processo das últimas duas décadas na qual aumentam os deslocamentos das práticas artísticas baseadas em objetos à práticas baseadas em contextos até chegar a inserir as obras nos meios de comunicação, espaços urbanos, redes digitais e formas de participação sociais onde parece diluir-se a diferença estética (CANCLINI, 2012, p. 54).

A Galeria de Arte Moderna de Glasgow, na Escócia, recebeu durante o ano de 2017 a exposição da artista Marlie Mul que criou um espaço vazio dentro da galeria e convidou a todos os seus espectadores que utilizassem aquele local da forma que quisessem. O artista chinês Ai Wei Wei construiu enormes gaiolas em diversos espaços públicos da cidade de Nova York para revelar as problemáticas das recentes ondas de imigração no mundo. Afinal, como estes dois artistas reconfiguram a experiência artística?

Claire Bishop busca avaliar estas configurações entre arte e espectador a partir de três pontos: ativação, autoria e comunidade, em seu livro *Participation* (2006), aspectos que são de extremo interesse para esta pesquisa. Em um primeiro momento, a ativação designa a ação participativa como experiência individual e simbólica hábil a (re)configurar as noções políticas e estéticas pré-reconhecidas pelo mesmo como únicas.

O primeiro diz respeito ao desejo de criar um sujeito ativo, que será fortalecido pela experiência de participação física ou simbólica. A esperança é que os sujeitos recém-emancipados da participação se encontrarão capazes de determinar sua própria realidade social e política. Uma estética de participação, portanto, deriva a legitimidade de uma relação causal (desejada) entre a experiência de uma obra de arte e uma ação individual/coletiva (BISHOP, 2006, p. 12)¹.

Trazer a arte para o cotidiano, vinculá-la ao trabalho e às atividades comuns foi o que possibilitou que o espectador pudesse estabelecer uma relação mais horizontal com as práticas artísticas e assim, internalizar esta ativação proposta pelos artistas. Esta questão sugere dizer que todos aqueles que se propõem a estar diante a experiência artística tem capacidade de compreensão e de interpretação suficientes para dialogar com a obra e estabelecer conexões com o seu contexto político.

Ao chamar espectadores que são ativos como intérpretes, Ranciére implica que a política de participação pode melhor se estabelecer não em estágios anti-espetaculares da comunidade ou na afirmação de que a mera atividade física corresponderia à emancipação, mas

colocando em prática a ideia que nós somos igualmente capazes de inventar nossas próprias traduções (BISHOP, 2006, p. 16).

1.1 Da instalação à Cibernética

É possível observar que os ambientes instalativos e virtual constituem situações bastante propícias ao desenvolvimento das práticas participativas. Estes espaços, por proporcionarem a expansão dos limites formais do espaço expositivo, configuram-se como possibilidades para a ativação e também para a inserção da arte na e para a comunidade.

O teórico Bóris Groys afirma que as instalações foram um marco importante para a criação de uma consciência social em relação à arte, ao reforçar a percepção das relações entre obra, artista, instituição e agenciamento do espectador. Também o faz o pesquisador Nestor Canclini que, diante uma ideia de comunidade, busca reiterar o papel da arte como congregadora, argumentando que “as instalações são ‘mecanismos preguiçosos’ que precisam ser atualizados pelos espectadores e esperam sua cooperação” (CANCLINI, 2012, p. 213).

Na cena norte americana dos anos 60, o Minimalismo é considerado como vanguarda que buscou romper com os limites espaciais do local expositivo, trabalhando com questões como o dentro e o fora da galeria, as tensões entre a obra e suas barreiras materiais e a experiência do espectador como aspectos significativos. Os minimalistas passaram a recusar dotar a obra de arte de um interior ilusionista, com algum significado narrativo ou ainda, segundo a autora Rosalind Krauss, “reinvidicando que o significado seja visto como originário de um espaço público e não privado” (2007, p. 313). Estes artistas, ao investirem em espaços públicos de passagem e ressignificá-los através de esculturas de grande formato, dilataram os objetos escultóricos e ativaram a configuração da cidade, que logo seriam também reveladas como ambientes imersivos, interativos e penetráveis.

O que a instalação oferece à multidão, fluída e móvel, é uma aura do aqui e do agora. (...) A instalação retira uma cópia de um espaço não marcado, aberto e de circulação anônima e a coloca – mesmo que temporariamente – em um contexto fechado, fixo e estável, no contexto de um topologicamente bem definida do “aqui e agora”. (GROYS, 2014, p. 63).

Enquanto nas instalações o espectador pode penetrar o interior dos espaços e circular por meio da obra, com o advento da internet, o conceito de espaço foi revisado e passou-se a considerar o conceito de rede. Muito maior que a comunidade física, a rede de compartilhamento virtual é desterritorializada, fragmentada e ao mesmo tempo unida por algoritmos que constroem a possibilidade de interação e de localização de forma democrática e acessível. Alguns artistas transitam por esses dois espaços participativos – da instalação à rede virtual - como é o caso de Eduardo Kac que, com a sua obra Rara Avis (1996), “conjunga a instalação física com a conexão telemática pela internet, o que significa dois tipos de participação: local (...) e à distância, através da rede.” (GIANNETTI, 2006, p. 97).

A Net Art foi um movimento contemporâneo de arte que originou-se em 1994 com o surgimento da internet e que buscou novas formas de linguagem artística e relação com o espectador. Não pode ser experienciada por nenhum outro meio que não a rede virtual, desmaterializando a experiência artística. “A internet constitui uma nova expressão desse lugar sem lugar, no seio do qual o espaço e o tempo são submetidos a distorções” (FOREST, 2008). Com o desenvolvimento da Teoria Cibernética e da Estética Informacional a percepção da atividade do espectador, diante das preposições participativas, ganhou o interesse dos artistas que trabalhavam com a rede virtual. Perante estas questões instalativas e virtuais, os artistas, teóricos e críticos passaram a formular a seguinte questão: a participação direta do usuário na obra configura-o como autor?

Definindo a ação do espectador como meio, o compartilhamento da autoria passa a ser tratado como um processo intencional para a concepção da obra de arte. Aqui retomamos um dos três pontos citados por Claire Bishop acerca da Arte Participativa. Observamos na contemporaneidade obras que partem da participação dos espectadores, como o recente trabalho do coletivo OPAVIVARÁ! Utopya (2018) exposto na Tate Liverpool onde os espectadores são apresentados à rolos de madeira texturados que remetem à fauna e à cultura indígena brasileira, sendo estes usados para criar tatuagens efêmeras nos e pelos próprios espectadores. “Nesse caso a função do interator poderia chegar a ser a de co-autor da obra (dependo do grau de interatividade permitido e oferecido pela obra), enquanto o artista se converte em meta-autor.” (GIANNETTI, 2006, p. 114).

Visualizar o espectador como agente ativo e assim entregar-lhe parte da autoria possibilita, para o artista, novas configurações estéticas e poéticas, pois passa a transitar pelo desconhecido, pelo interpretativo, e sua obra toma proporções previamente inimagináveis. Posicionar-se horizontalmente com o público transforma a arte em um espaço de diálogo e transformação, considerando as redes de comunidade que se criam através da interação com a obra. Contudo, apesar de, ao entregar ao público diante a participação, a possibilidade de criação e de remodelação dos signos e narrativas propostas, é factual que os artistas preveem, ou ao menos tratam de configurar a obra para que sejam abertos não infinitos caminhos, mas certas possibilidades.

2. As fases da participação:

2.1 Pelo olhar do artista: a concepção

Com a arte conceitual os artistas passaram a enfatizar a reflexão e a escrever sobre suas próprias obras, posicionando-se também como críticos. Ao trabalhar com instalações e com media art compreenderam que o projeto é integrante da obra, assim como o planejamento das etapas no processo de recepção e fruição. Os artistas relacionados às diversas tecnologias, como Nam June Paik, Maurizio Bolognini ou Bill Viola, passaram a questionar quais seriam as reações/relações que o espectador faria com a obra, e a tentar prever ou ao menos determinar as possíveis ações/reflexões diante a ação. Helio Oiticica é um artista referencial para o pensamento sobre arte e participação, tanto por sua produção artística, quanto por sua teórica. A montagem de Cosmococa em Inhotim pode ser considerada exemplar neste caso, ao propor uma passagem não linear por nove salas (chamadas de blocos) que propõem uma passagem específica, não-linear, com filmes não narrativos, jogando entre slides, trilhas sonoras e objetos com instruções para participação.

Esta proposição de fases para a concepção e percepção da obra está diretamente ligada à experiência de uma das autoras, como artista visual, na concepção de uma instalação interativa exposta na Bienal de Curitiba de 2017. Por ter sido montada exclusivamente para o evento, a instalação nunca havia sido confrontada com o público. Até então a obra existia apenas como projeto, concebida em quatro partes: uma projeção em grande escala, uma trilha sonora imersiva, uma proposta

tridimensional de interação e um pequeno monitor que reproduzia a cena do ambiente ao vivo. A trilha sonora foi composta a partir de recortes de áudios de vídeos recolhidos através de uma chamada pública na internet de mulheres, sobreposto ao ruído dos rasgos de papel. A junção de imagem e som proporciona a criação de narrativas individuais e compartilhadas; é o espectador ativo que deve configurar o espaço. Seguimos com Rancière: “É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência”. (RANCIÈRE, 2005, p.16)

Ao centro da sala estavam dispostos três objetos: um pilha de jornais, um banco e uma frase que definia etimologicamente o significado de “palavra”. Esta combinação de objetos criava um convite à ação: o espectador, ativado pela imersão no espaço, era convidado a sentar e a realizar a ação de rasgar os jornais. Após a ação, no percurso de saída, um pequeno monitor revelava o que estava acontecendo no espaço. A exposição do corpo, o registro da imagem e a reverberação da ação faz com que o interator volte a ser um mero espectador, e revela o ciclo da criação da imagem e do signo, em que as palavras e as imagens foram novamente combinadas para criar uma narrativa, agora exposta para os outros que adentram o espaço.

Desta forma, na posição de artista, foi possível delinear as fases ou etapas, através das quais esperava que os espectadores experimentassem a obra. Diante este processo, escreveu-se: na instalação *Signos*, o espectador é levado a perpassar por três fases de participação: a primeira, de interpretação, propõe ao público a assimilação dos signos e da inserção das palavras que compõem o espaço sonoro em seu próprio contexto, estabelecendo relações políticas e sociais cruciais para a próxima fase. Na segunda fase, o público se transforma em interator, posicionando-se como próprio agente ativo, selecionando as palavras de significação e relacionando-se fisicamente e mentalmente com as folhas de jornais e o ato do rasgo. Na última fase, o visitante compreende sua cíclica posição como observador, ao perceber que toda sua ação estava sendo filmada e reproduzida em tempo real para outros que ingressavam no espaço.

Pensando nesta proposição de fases de participação inseridas durante a montagem da instalação - e refletindo a partir da interação efetivamente ocorrida nos três

meses de exposição da obra – foi possível considerar que, a partir da construção da obra de arte, o autor poderia pensar em fases pelas quais passariam o espectador durante a participação na obra e que estas fases seriam determinantes para a experiência artística. Considerando essa hipótese, será necessário primeiro analisar a possível incidência destas “fases” a partir do olhar do espectador.

2.1 Pelo olhar do espectador: a vivência

Para parte significativa do público de artes visuais, ao adentrar em uma instalação ou, ao tomar consciência de uma obra de arte que sugere ou mesmo pressupõe a participação ativa do corpo, instaura-se uma barreira. A legitimação da forma como se dá a fruição da arte ou de como o público deve comportar-se foi ao longo da história consagrada pelos espaços de exposição – museus, galerias, bienais – pelos pensadores – críticos, historiadores, filósofos – e, também, pela classe artística que considerava a arte como o espaço hegeliano do belo e do sublime ou assentados em conceitos auráticos, consumados por autores como Walter Benjamin. As regras implícitas na instauração do cubo branco e o privilégio concedido ao olhar em detrimento de outras formas de interação ainda cobram seu preço na fruição da arte contemporânea. A possibilidade de interagir em uma situação na qual não existe uma regra pré-estabelecida de “como comportar-se”, possivelmente também contribui para que parte do público sintam-se constrangido ou negue-se a uma participação mais efetiva. Por outro lado, parte da dimensão política da arte reside exatamente neste trabalho de “desacomodar” posições pré-estabelecidas e propor outros modos de perceber o mundo e a realidade que nos cerca.

Para seguir na análise das fases, é preciso referenciar alguns trabalhos instalativos que podem exemplificar a experiência. A artista Valeska Soares, com sua instalação Folly (2005), configura a interação do espectador a partir de um ambiente imersivo audiovisual que, através de espelhos, imerge o público em uma narrativa peculiar. Em um primeiro momento, o espectador adentra o espaço, que por fora não revela nada e tampouco transparece a essência do trabalho. Uma projeção revela um salão onde um casal dança valsa ao som da música "The look of love", de Burt Bacharach. As outras paredes da cabana, em formato decagonal, estão cobertas de espelhos, mimetizando a imagem projetada e assim criando um enorme salão de dança, em que o espectador está projetado no meio.

Até este ponto o espectador esteve diante a primeira fase da experiência, a fase de observação, de contemplação material, de adaptação ao espaço. No momento em que ele se transporta para dentro da narrativa e compreende sua presença dentro do salão de dança, torna-se agente ativo, pois ele também é, agora, um bailarino. A perda da noção dos limites espaciais configura essa sensação de imersão, e propõe ao espectador adentrar na segunda fase da experiência: a de ação. Esta instalação é um exemplo de obras que exigem a participação do público, pois só se concretiza diante da vivência direta do espaço.

Há porem duas maneiras bem definidas de participação: uma é a que envolve “manipulação” ou “participação sensorial corporal”, a outra que envolve uma participação “semântica”. Esses dois modos de participação buscam como que uma participação fundamental, total, não-fracionada, envolvendo os dois processos, significativa, isto é, não se reduzem ao puro mecanismo de participar, mas concentram-se em significados novos, diferenciando-se da pura contemplação transcendental.” (FERREIRA, 2006, p. 163).

Ao passo que nesta instalação o espectador possui um papel de participação e interação menos físico e mais mental, podemos também exemplificar a análise das fases a partir da instalação “A Origem da Obra de Arte” da artista Marilá Dardot, montada em Inhotim. O espaço é constituído por uma pequena casa de fazenda, onde se encontra uma enorme pia com diversos materiais e ferramentas para jardinagem. Sementes, pás, adubo. Ao lado de fora da casa, observa-se um grande pátio, com vista para o terreno do parque, onde é possível ver letras, e também palavras, previamente montadas por interatores que passaram recentemente por ali. As letras são vasos, e neles estão plantados sementes. Catam-se as letras necessárias para formular a palavra pensada: é neste momento que instaura-se a segunda fase da participação, onde o espectador transforma-se em interator ao conceber mentalmente as palavras, e diante a vontade de deixar ali, no parque, um vestígio da sua passagem.

3. Espaços de potência: a experiência artística em análise

Construir “fases” para a participação e para a experiência artística pode ser uma forma de caracterizar e compreender melhor a transição sógnica que o corpo ativo do espectador toma diante destas propostas. Com esta formulação não pretendemos formalizar a participação e muito menos categorizar, setorizar ou mesmo encontrar

motivos para transformar a interação do espectador em objeto de análise formal. Ao contrário, a análise da experiência artística a partir de fases pode nos proporcionar uma melhor visualização dos *porquês* e dos *comos* ela se estabiliza.

Pode-se considerar, a partir dos olhares citados acima que existe uma fase de transição ativa do espectador para o interator, da observação para a ação, caracterizada pela ativação traduzida por Claire Bishop em seus textos. Essa transição da primeira para a segunda fase, da contemplação para a ação, da análise do ambiente para a atitude em relação ao ambiente, se dá pela proposta de participação da obra. O artista pode conscientizar ou não o público dessa necessidade; também é possível que não se apresente nenhuma instrução e que, pelo grau de imersão ou pelos aspectos sensoriais da obra, seja possível essa compreensão sem a intervenção do prepositor.

A primeira fase se constrói dessa maneira – na casa da observação, da análise e do situar-se no espaço – por conta da contextualização social em que se insere o espectador: a mimetização com o grupo que está junto, a legitimação do status passivo do espectador ou a construção da contemplação em torno da áurea da obra de arte, que não deve ser tocada.

A segunda fase se constitui, então, do momento de ação, de interação, em que o espectador se transforma em agente, em ator, em co-autor; é quando seu corpo, ou sua mente, se expõe à obra a fim de dialogar e complementá-la com sua memória pessoal, tensioná-la a partir de suas experiências, ou ainda vivenciá-la para permitir-se à novas narrativas. Como argumenta Claudia Giannetti em seu livro *Estética Digital: Sintopia da Arte, a Ciência e a Tecnologia* (2002), a arte da pós-modernidade, diante de uma sociedade da informação, serve como comunicação, como trânsito, como diálogo, entre o artista, o público, o contexto e a sociedade.

As obras de arte projetam, a partir da ação, um outro estágio ativo para o espectador, caracterizando uma terceira fase de participação, específica de cada obra (análise, crítica, reflexiva). O espectador, através da ação, é catapultado para um outro cenário, aquele em que geralmente ele enxerga a si próprio atuando e retorna então ao status de observador. Entretanto, o espectador da terceira fase se

diferencia da primeira por estar ativo: uma vez que o corpo foi ativado ele não volta mais à sua condição passiva.

Por fim, essa proposta de análise da participação por fases pode ser fundamentada através das teorias estéticas concebidas no âmbito da media art: a Teoria da Percepção de Helmar Frank e Hal Frank, e a Endoesética, de Claudia Giannetti.

Essas propostas de transformação do observador em interator interno, que participa num modelo de mundo construído artificialmente (em relação às instalações de VA, RV E IA) jogam com a ideia (ou simulacro) de que a pessoa pode introduzir-se além da interface humano-máquina (o que Rossler interpretava como 'dar uma espiada por detrás da cortina). Nesse tipo de mundo simulado, de endossistema, o observador interno move-se em duas realidades: a realidade de sua consciência de que participa de um jogo de simulação, e a realidade de sua percepção que lhe indica que sua presença e conduta têm influencia ativa no mundo artificial, de forma que as distorções peculiares à sua observação se refletem e se produzem no ambiente no qual se encontra imerso (segunda fase, ativa). À estética da simulação soma-se, nesse tipo de obras interativas, a endoesética: o interator desempenha uma função dentro da obra, compartilha uma experiência espaço-temporal no interior do sistema; a obra se apresenta como uma simulação de mundo peculiar, de endossistema." (GIANNETTI, 2006, p. 185).

Apesar destas teorias serem concebidas no âmbito da media art, acreditamos que se aplicam para as concepções que estamos propondo. Nesta primeira passagem, referente à Endoesética proposta por Giannetti, é possível observar as duas primeiras fases propostas neste trabalho, inscritas por ela, como as "duas realidades" pelas quais o "observador interno" perpassa. Em um primeiro momento, a realidade da consciência, o momento de observação, de conhecimento do entorno, e o segundo momento, em que se inscreve a realidade da presença e da influência que sua ação tem diante à obra.

Um dos fundamentos da estética baseada na teoria da percepção é a análise da trajetória da informação. Esse processo fisiológico e cognitivo, descrito por Franke e Frank, tem início nos órgãos sensoriais nos quais se produz a primeira etapa do processamento de informação. Porém, há uma grande diferença entre a informação percebida e a informação assimilada posteriormente pela consciência, já que os dados que ai chegam são selecionados e codificados de múltiplas formas (GIANNETTI, 2006, p. 53).

Nesta segunda passagem, a autora exemplifica a Estética da Percepção criada por Franke e Frank, que também supõe a existência de fases diante à participação.

Quando ela diz que “há uma grande diferença entre a informação recebida e a informação assimilada posteriormente pela consciência”, está citando sequencialmente a primeira e a terceira fase; a informação recebida é aquela passada pelo ambiente ou informada pelo autor, quando o espectador ainda ocupa uma posição passiva diante da obra, e a informação assimilada caracteriza o fim da experiência, após a ação, em que o corpo, ainda ativo, reflexiona, critica, assimila a situação e, como a própria autora constata, seleciona e codifica os dados de múltiplas formas.

Concluindo, o objetivo deste trabalho foi propor uma reflexão sobre a participação do espectador na arte a partir da divisão da experiência por fases, buscando compreender de melhor forma as transições de significado do próprio agente ativo em razão de sua presença e sua influência na obra de arte. Podemos observar que os três pontos abordados no início do texto pela autora Claire Bishop se fizeram presentes durante toda a pesquisa e manejaram com que a Arte Participativa estivesse constantemente reiterando suas resoluções no sistema contemporâneo da arte.

Talvez a premissa de compreender a participação a partir de fases possa instigar artistas, curadores, críticos, historiadores da arte, educadores e demais agentes do mundo da arte a uma reflexão mais adensada sobre as formas de percepção e o papel do espectador em seus caminhos durante a experiência com a obra de arte no espaço de exposição. Talvez nunca saibamos como expandir a primeira fase para retirar o espectador do eterno espaço de passividade legitimado socialmente; mas é a premissa de pensar estas transições e estes espaços de potência que possibilitam questionar os lugares do artista, do público e as possíveis mudanças de posição. Como argumenta Canclini: “Espetáculo-espetacularização-espectador: esta sequência tornou-se central nos processos artísticos. (...) Os projetos criados terminam de se realizar no reconhecimento do espectador.” (2012, p. 209).

Notas

¹ Tradução livre da autora. As demais citações a este livro seguem o mesmo critério.

Referências

- BISHOP, Claire. *Artificial Hells*. New York: Verso, 2012.
- _____. *A virada social: colaboração e seus desgostos*. Revista Concinnita, v. 1, n.12 (9). Rio de Janeiro: UERJ, 2008. p. 144-155
- _____. *Participation*. Londres: MIT Press, 2006.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *A Sociedade sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência*. São Paulo: ECA/USP, 2012
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005
- FERREIRA, Glória (org.). *Escritos de artistas: anos 1960/1970*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- GIANNETTI, Claudia. *Estética digital: sintopia da arte, a ciência e a tecnologia*. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.
- GROYS, Boris. *Volverse público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporânea*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014.
- RANCIÈRE, Jaques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed 34, 2005.

Ana Maria Albani de Carvalho

Doutora em Artes Visuais - História, Teoria e Crítica, professora nos Programas de Pós-Graduação em Artes Visuais e Museologia e Patrimônio (UFRGS, Instituto de Artes). Foi vice-presidente da Anpap Gestão 2015-2016; membro do CBHA. Crítica de arte e curadora independente.

Camila Proto

Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – História, Teoria e Crítica na UFRGS. Atua como artista visual no campo audiovisual e instalativo, tendo participado da Bienal de Curitiba de 2017 no Circuito Internacional Universitário, recebendo o prêmio de segundo lugar.